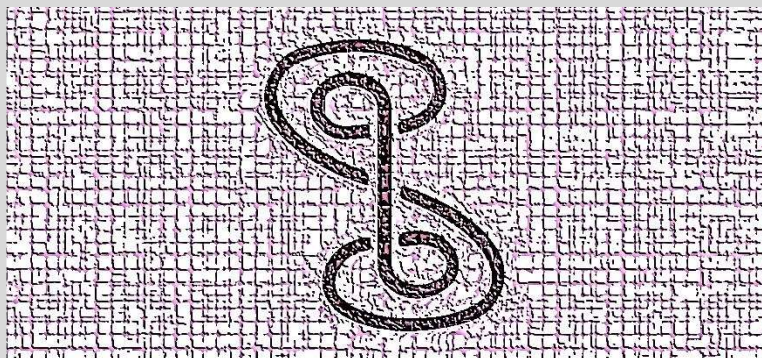


Alicja Brus

**Poezja Michaiła Lermontowa  
wobec romantycznej idei syntezy sztuk**





**Poezja Michaiła Lermontowa  
wobec romantycznej idei syntezy sztuk**



Alicja Brus

**Poezja Michaiła Lermontowa  
wobec romantycznej idei syntezy sztuk**

Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu  
Poznań 2016

Projekt okładki:  
Alicja Brus

Ilustracja na okładce:  
Łukasz Tarka

Recenzja:  
prof. dr hab. Izabella Malej

Copyright by:  
Alicja Brus

Wydanie I, Poznań 2016

**ISBN 978-83-946017-4-4**

\*DOI: 10.14746/9788394601744\*

Wydanie:  
Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu  
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań  
e-mail: [dziekneo@amu.edu.pl](mailto:dziekneo@amu.edu.pl)  
[www.wn.amu.edu.pl](http://www.wn.amu.edu.pl)

***Pani Profesor Halinie Chałacińskiej  
z wyrazami ogromnej wdzięczności***



## Spis treści

Postawienie problemu .....	8
Rozdział I: Językowa stymulacja wyobrażeń słuchowo-wizualnych w tekstach poetyckich Michaiła Lermontowa.....	35
Rozdział Ia: Brzmienia barw i barwy brzmień, czyli o wzajemnym oświeclaniu się systemu dźwiękowego i leksyki kolorystycznej .....	35
Rozdział Ib: Narzędzia kreacji pejzażu i portretu poetyckiego. Przełamanie deskrypcji przedmiotowej na rzecz obrazowania symbolicznego.....	47
Rozdział Ic: Kategorie rytmu, czasu, przestrzeni.....	69
Rozdział II: Przejawy i implikacje bezpośrednich odniesień literacko-malarsko-muzycznych.....	82
Rozdział IIa: Jawne nawiązania do sztuk pięknych w poezji Lermontowa (kwestie literackiego tematyzowania malarstwa oraz muzyki) .....	82
Rozdział IIb: Inspirujący wpływ Lermontowskiej poetyki na twórczość rosyjskich artystów przełomu XIX/XX wieku...	92
Wnioski .....	98
Резюме.....	105
Summary .....	111
Bibliografia .....	115

## Postawienie problemu

„Romantyczność to *symboliczne* rozumienie sztuki. Albowiem barwy, kształty, dźwięki, słowa, jakimi posługuje się sztuka, były jedynie symbolami tego, ku czemu naprawdę romantycy zmierzali. (...). Romantyczność to nie stawianie sztuce *żadnych granic* (...).”

Władysław Tatarkiewicz

[*Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*]

„Idea pokrewieństwa sztuk do tego stopnia zakorzeniła się w ludzkich umysłach od najdawniejszych czasów, że musi być w niej coś więcej i coś głębszego niż próżna spekulacja, coś, co z uporem wraca i nie daje się łatwo zignorować.”

Mario Praz

[*Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*]

Przedmiotem analizy w niniejszej książce są interdyscyplinarne związki twórczości poetyckiej Michaiła Lermontowa (1814-1841) z malarstwem, grafiką i muzyką, postrzegane tutaj jako „spotkanie” estetycznych zadań (a ściślej mechanizmów myślenia) różnorodnych systemów semiotycznych w językowo-treściowej strukturze utworu literackiego. Michaił Lermontow – najwybitniejszy przedstawiciel późnoromantycznej poezji rosyjskiej, autor blisko 30 poematów i ponad 400 wierszy lirycznych (które wywarły przemożny wpływ na świadomość artystyczną kolejnych pokoleń poetów, a także reprezentantów innych dziedzin sztuki końca XIX - początku XX w.<sup>1</sup>) – niejednokrotnie wzbudzał zainteresowanie badaczy dopatrujących się w jego dokonaniach licznych odwołań do źródeł malarskich bądź muzycznych<sup>2</sup>.

Lermontowolodzy, usiłując wyjawic podstawowe wyróżniki techniki obrazowania autora najgłośniejszego z poematów kaukaskich – *Demona* (lata powstawania poematu: 1829-1841, polski tytuł w tłum. Zbigniewa Bieńkowskiego brzmi *Demon*, a w przekł. Michała Korowaya-Metelickiego – *Szatan*), jednogłośnie orzekali o niezwykle plastyczności stworzonych przezeń poetyckich opisów, przepełnionych zarazem namacalną zmysłowością i silnym akcentem duchowości. W sposobie portretowania (konstruowania psychologicznie pogłębionych sylwetek postaci, nastrojowych pejzaży lirycznych) doszukiwali się przede wszystkim podobieństwa do metody malarskiej holenderskiego geniusza kontrastu, Rembrandta van Rijna. Najczęstszym obiektem badań porównawczych był nastrój niepokoju, tajemniczości, jaki poeta oraz „malarz duszy ludzkiej” uzyskiwali poprzez dramatyczne zagęszczenie kolorów, grę światłocienia. W ich pracach odnajdywano tę samą kon-

---

<sup>1</sup> W głównej mierze poetów-symbolistów: Dmitrija Mierieżkowskiego, Aleksandra Błoka, Aleksandra Dobrolubowa; malarzy i grafików: Archipa Kuindzego, Michaiła Wrubla, Aleksandra Benoisa; kompozytorów: Siergieja Rachmaninowa, Piotra Czajkowskiego, Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, Modesta Musorgskiego, Michaiła Glinkę.

<sup>2</sup> Szczegółowy wykaz ważniejszych publikacji podejmujących tę tematykę znajduje się w bibliografii w części „Opracowania przedmiotowe”.

cepcję kreowania bytów, budowania portretów opartych na czynnej opozycji semantyki mroku i światłości<sup>3</sup>. Kongenialność pejzażowej kolorystyki pisarza i malarza w literaturoznawstwie dostrzeżono stosunkowo wcześniej. Pierwszą taką myśl zawarł Władimir Fiszer w rozprawie z 1914 r. Co ciekawe, w mniemaniu Fiszera poeta posiadał doskonalszą, aniżeli Rembrandt, umiejętność władania świetlnymi tonacjami. Nie ograniczył się on po prostu do wirtuozerskiego manipulowania światłocieniem, do wydobywania (deskryptywnymi środkami) realnej substancji z ciemności, ale świadomy fenomenologicznej natury światła konsekwentnie nasycił krajobraz rozedrganym, ulotnym, feerycznym blaskiem (ogrom wyrazów z rdzeniem 'blesk'). Literaturoznawca zdiagnozował w stylu twórcy *Szatana* dwie uzupełniające się orientacje: impresjonistyczną oraz symbolistyczną. Zauważył, że poetyckie obrazy, w miarę swojego „dojrzewania”, przybierały wysoce emocjonalny wydźwięk i konotacyjnie napełniały się symboliczną treścią («bura», «obłok», «gwiazda»). W 1946 r. temat podjął Leonid Grossman<sup>4</sup>, zaś w latach 60-tych i 70-tych do kwestii domniemanych Rembrandtowskich reminiscencji powróciły Margarita Wanaszowa oraz częściowo Sofja Kałaczewa, zestawiająca poetę z rodzimym „rosyjskim Rembrandtem” – Karłem Briułłowem<sup>5</sup>.

Najcenniejszą skarbnicą informacji na temat estetycznych ideałów Lermontowa jest obszerna monografia przygotowana przez zespół filologów pod opieką naukową Anny Rubanowicz. Publikacja wtajemnicza w cały świat pisarstwa wieszczą, ze szczególnym uwzględnieniem form wierszowanych

---

<sup>3</sup> Zob.: К.Н. Григорьян, *Пейзаж в русской живописи и поэзии*, [w:] *Литература и живопись*, red. В. Базанов, Ленинград 1982.

<sup>4</sup> В. Фишер, *Рембрандт*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия*, s. 534. Por.: Л.П. Гроссман, *Лермонтов и Рембрандт*, „Уч. зап. Моск. гор. пед. ин-та” 1946.

<sup>5</sup> Zob.: М.Г. Ваяшова, *Лермонтов и Рембрандт*, [w:] *Проблемы русской литературы*, red. М. Уманская, wyd. 2, Ярославль 1968. Por.: С.В. Калачева, *Лермонтов и Брюллов*, [w:] *Проблемы теории и истории литературы*, Москва 1971.

(rozwinętych, narracyjnych i drobnych, epigramatycznych), aczkolwiek, skupiając się na filarach światopoglądowych, nie wyczerpuje zagadnień poetyki<sup>6</sup>. Literaturoznawczą perspektywę świetnie uzupełnia artykuł językoznawczyni, Swietłany Czesnokowej, gdzie oprócz postępowania stricte lingwistycznego (skupionego na ekscercpcji i lematyzacji określeń barw, najczęściej występujących w badanym środowisku tekstowym), uwidacznia się chęć wyjścia za ramy mechanicznego porządkowania danych. Poza rzeczową „inwentaryzacją” przymiotników nazywających barwy i statystykami, pokazującymi częstotliwość pojawiania się ulubionych akcentów barwnych w różnych fazach działalności kreacyjnej poety, znajdziemy tu dość trafne spostrzeżenia objaśniające udział leksyki ze znaczeniem koloru w konceptualizacji jego artystycznej wizji przyrody. Jedynym mankamentem zawartości artykułu jest ignorowanie nierozzerwalnych powiązań retoryki przedstawieniowej (obrazującej) z immanentnie sprzężonym systemem wersyfikacyjnym, lecz należy mieć na uwadze, iż nie mieściło się to w przewidywanych celach autorki<sup>7</sup>.

W myśli humanistycznej, niejako niezależnie od prób wyłonienia komponentów warunkujących plastyczność, wizualność świata przedstawionego, pojawiały się refleksje związane z muzyczną stroną rozpracowywanych tekstów. Obok doskonałego wyczucia niuansów kolorystycznych poecie przypisywano nieprzeciętną wrażliwość na dźwięki, czego świadectwem w praktyce miały być: melodyjność fraz, harmonijność intonacji, wyrazistość instrumentacji głoskowej, zróżnicowanie rymów, powtórzeń (od fonicznych aliteracji, aż po paralelizmy leksykalne, składniowe, stroficzne), stylizacja na kompozycję pieśniową. O wyjątkowej muzyczności Lermontowskich wersów rozpisywali się już krytycy lat 40-tych XIX w. – Wissarion Bieliński i Nikołaj Ogariow. Problem tkwi jed-

---

<sup>6</sup> Zob.: *Проблемы мировоззрения М.Ю. Лермонтова*, red. А.Л. Рубанович, Иркутск 1973.

<sup>7</sup> Zob.: С.Н. Чеснокова, *Цветовое обозначение в лирике М.Ю. Лермонтова*, „Русский язык” №1, 1992.

nak w tym, iż opinie obydwu (jakkolowiek znakomitych) beletrystów nie wynikały z przeprowadzonej analizy literaturoznawczej, lecz z osobistych, naukowo nie uściślonych wrażań, zrodzonych podczas lektury utworów. Bieliński, czytając poemat ostatniego wielkiego romantyka Rosji, ponoć słyszał „muzyczne akordy wygrywane niewidzialną ręką”<sup>8</sup>; odpowiednio, w recepcji Ogariowa najpiękniejsze strofy artysty nabierały cech melancholijnej pieśni lub uroczystej symfonii<sup>9</sup>. W dziełach dziewiętnastowiecznego ”bajronisty” odnotowano ponadto obecność kilku stałych tematów, jak chociażby: motyw tańca, śpiewu, gry na instrumencie, rozbrzmiewania cudownej rajskiej melodii, będących dla wielu znawców dodatkowym dowodem fascynacji pisarza wzniosłym pięknem, harmonią muzyki. Niemniej również i one nie doczekały się należytych badań.

Na przełomie XIX/XX stuleci walory estetyczne interesującej nas twórczości poddano bardziej gruntownym studiom. Teoretycy „starszej” i „młodszej” fali symbolizmu rosyjskiego, Walerij Briusow i Andriej Bieli, przyjrzawszy się głębiej rozmieszczeniu miar wierszowych w dużych cyklach młodzieńczych liryków miłosnych („cykl Iwanowowski”, „cykl Suszkowowski”), a następnie w „zbiorze napoleońskim” zaobserwowali nieustanną walkę artysty ze skostniałością, nudną statycznością klasycznego wersu. Walka ta objawiała się wdrażaniem świeżych rozwiązań z zakresu rytmiki i melodyki, w szczególności rozmaitych kombinacji stóp, wspomaganych przejściowymi (rzadziej spotykanymi) rozmiarami metrycznymi, zwiększającymi wymowność przekazu<sup>10</sup>. Moderniści uznali to za ważny krok ku całkowitemu przeobrażeniu języka poetyckiego, które w pełni dokonało się w kulturze Srebrnego Wieku<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Cyt. wg: Ю. Кремлев, *Русская мысль о музыке*, Ленинград 1954, s. 56.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Chodzi o tzw. dolniki. Zjawisko jest wyjaśnione w podrozdziale „Kategorie rytmu, czasu i przestrzeni”.

<sup>11</sup> Е. Невзглядова, *Стиль*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия*, red. В.А. Мануйлов, Москва 1981, s. 534.

Na tle literatury krytycznej lat 20-tych minionego stulecia wyróżniało się studium Borisa Ejchenbauma – *Melodyka rosyjskiego wiersza lirycznego*. Wprawdzie celem autora było podważenie oryginalności zamysłów Lermontowa, wykazanie wtórności twórczych dokonań<sup>12</sup>, ale finalnie (w sukurs oczekiwaniom lingwisty) stało się ono klasyką w dziedzinie lermontowologii. Zwróciło mianowicie spojrzenia uczonych w stronę formuł językowych o specjalnym zabarwieniu fonetycznym, jakimi Lermontow chętnie operował, aby spotęgować tekstową ekspresywność. Równie niebagatelny wkład w rozwój studiów lermontowologicznych wniósł Siergiej Szuwalow. W odróżnieniu od Ejchenbauma drobiazgowo sklasyfikował i opisał dominujące w obserwowanych utworach linie konstrukcyjne, tzn.: obrazowo-tematyczną i intonacyjno-tematyczną. Po przeanalizowaniu pierwszej linii utwierdził się w przekonaniu, że wiersze oparte są albo na przeciwstawności użytych obrazów bądź motywów (kompozycja kontrastowa), albo na ich analogiczności (kompozycja komparatywna). Charakteryzując typy intonacyjne, wyabstrahował intonacje: oratorską (deklamacyjną, retoryczną), pieśniową (śpiewną, melodyjną) oraz narratywną<sup>13</sup>. Tym samym wyeksponował jeden z ważkich, acz niedocenianych w literaturze przedmiotu, aspektów uobecniania się wartości muzycznej.

Jeśli prześledzić badania uczonych, zajmujących się Lermontowem w drugiej połowie XX w.<sup>14</sup>, odczuć w nich można

---

<sup>12</sup> Później Ejchenbaum skorygował ów radykalny sąd, tłumacząc pochopność swojego stanowiska ogólną eklektycznością i niejednoznacznością stylowych wyróżników poezji Lermontowa. Patrz: Б.М. Эйхенбаум, *Литературная позиция Лермонтова*, [w:] *Статьи о Лермонтове*, Москва-Ленинград 1961.

<sup>13</sup> С. Шувапов, *Мастерство Лермонтова*, [w:] *Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова*, Москва 1941, s. 251-253.

<sup>14</sup> Mam na myśli rozprawę: *Музыка и Лермонтов в Энциклопедии Лермонтовской* (patrz: *Лермонтовская энциклопедия*, op.cit., s. 312); Б.В. Нейман, *Портрет в творчестве Лермонтова*, „Ученые записки”, t. 3, 1948. Н. Кнорринг, *О мелодии «Колыбельной» М.Ю. Лермонтова*, „Простор” № 11, 1964, s. 91; Д.Д. Благой, *Лермонтов и Пушкин*, Москва 1941. С.Д. Иконников, *О некоторых особенностях стиля зрелой лирики*

jednakową skłonność (podobną, jak u poprzedników) do traktowania wielopłaszczyznowej, wewnętrznie spójnej struktury dzieł poety jako sumy odrębnie funkcjonujących płaszczyzn. Mocniejszy bowiem nacisk kładzie się na wyszczególnienie taktyk, manewrów językowych, niż na ujawnianie kryjących się za nimi wartości, a przecież to one decydują o bogactwie sensotwórczym dzieła. Osobno omawiane są środki ekspresji „uplastyczniające” i osobno te, które służą realizacji zadania muzycznego. Zawężenie naukowych dociekań, porzucenie na rozpoznaniu, usystematyzowaniu i precyzyjnym opisanu zabiegów formalnych daje, niestety, wiedzę fragmentaryczną. Taki izolacjonizm specjalizacyjny uniemożliwia poznanie świata artystycznego w całej jego złożoności i niepowtarzalności. Dlatego też w prezentowanej książce oberzemy strategię inną – nastawioną na uchwycenie znaków i wiązek znaczeń nadających dziełu znamię jedności. Nie wdając się w zwodniczą procedurę tropienia faktów z życia osobistego artysty, jego malarskich i muzycznych talentów, preferencji, gustów lub upodobań podejmiemy trud wejścia w procesy formowania się z materii słownej wielowymiarowego mikrokosmosu, w którym zachodzi fuzja paralelnych linii dyskursu (z pogranicza literatury, malarstwa i muzyki). Potrzeba systemowego ujęcia uczestniczących w tymże dialogu elementów

---

*Лермонтова*, „Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та”, t. 85, 1960. К.Д. Вишневский, *Строфика Лермонтова*, [w:] *Творчество М.Ю. Лермонтова*, Пенза 1965. М.Б. Борисова, *К вопросу о роли Лермонтова в истории литературного русского языка*, [w:] *Язык и общество*, Саратов 1967. Н.Е. Меднис, *Ритмико-интонационная организация поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон»*, Хабаровск 1972. L. Suchanek, *Rosyjska ballada romantyczna*, Wrocław 1974. Galon-Kurkowa K., *Malarski charakter percepcji świata w „Wadimie” Lermontowa*, „Slavica Wratislaviensia” XX, 1980. Z. Bieńkowski, *Wstęp*, [w:] *M. Lermontow – poezje wybrane*, Warszawa 1981. К.Н. Григорьян, *Пейзаж в русской живописи и поэзии*, [w:] *op.cit.*. Nowsze opracowania albo pomijają zagadnienia malarskości i muzyczności, albo odwołują się do dawnych źródeł bibliograficznych, nie wnosząc znaczących zmian w ich rozumienie. Do spisu nie zostały włączone genologiczno-biograficzne studia typu „Lermontow i muzyka”, „malarstwo w życiu Lermontowa” jako niezgodne z metodologią obowiązującą w danej książce.

przestrzeni artystycznej wymaga wypracowania adekwatnego modelu metodologicznego, co niemal automatycznie odsyła nas do ustaleń semiotyki, tj. teorii znaku, nieodzownej w analizach międzydyscyplinarnych. Podejście semiotyczne opiera się na założeniu, iż prawdziwa natura i prawdziwe znaczenie pojedynczego komponentu struktury (np. tekstu literackiego) leży nie w nim samym, ale w stosunkach, w relacjach z innymi ogniwami. Każdy rodzaj sztuki, w tym także literatura, tworzy systemy znaków i zasad wytyczających wszelkie opcje ich konfiguracji w układzie. Treść zawarta w znakach ujawnia się nie inaczej, jak tylko w toku synergicznej interakcji z innymi znakami, wstępowania w różne strefy napięć. Sztuka werbalna, według określenia założyciela tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej – Jurija Łotmana, stanowi „wtórny system modelujący” i wypowiada się za pośrednictwem kodu nadbudowanego nad językiem naturalnym. Znaki języka naturalnego różnią się od tych właściwych „systemom wtórnym”. Jedne mają charakter lingwistyczny, konwencjonalny, umotywowany historycznie – cechuje je umowność stosunku oznaczanego do oznaczającego. Drugie zbudowane są wedle reguł ikoniczności. Ikoniczność jest w tym przypadku równoznaczna z przełamywaniem naturalnych ograniczeń budulca słownego: zacieraniem granic jednostek tekstu, dążeniem do osiągnięcia ścisłej współzależności pomiędzy planami treści i wyrażenia. Kontynuując tę myśl, można by przyjąć, że rozmycie opozycyjnego podziału na warstwy syntagmatyczną i semantyczną czyni cały tekst dynamicznym, „żywym” znakiem<sup>15</sup>.

Przyjęcie powyższego spojrzenia pociąga za sobą istotne konsekwencje przedmiotowe: sytuuje nasze rozważania w kręgu znaczeniowoczej roli estetycznie pełnowartościowego słowa. W ślad za semiologiem Jurijem Łotmanem Lermontowskie teksty będą rozpatrywane jako konstrukcje dynamiczne o wysokiej wartości obrazotwórczej, ujawniającej się na wielu piętrach semiosfery dzieła: poczynając od pozio-

---

<sup>15</sup> Zob.: Ю. Лотман, *Семiosфера*, Санкт-Петербург 2000.

mu fonemów (dźwiękowa gra sylab), poprzez tropy i figury stylistyczne, a skończywszy na zapisie graficznym (układ strof, architektonika wewnątrzstrukturalna). Pod określeniem „wartość obrazotwórcza”, z kolei, rozumiana będzie właściwość języka poetyckiego, wynikająca z jego przekształcenia, odpowiedzialna zarówno za pobudzanie wyobrażeń wzrokowych, jak i za prowokowanie skojarzeń słuchowych (mogących wszakże przyjmować postać obrazów myślowych). Te dwa wymiary obrazotwórczej perswazji słownej zawierają się w daleko bardziej pojemnych kategoriach malarstwa oraz muzyczności dzieła literackiego, stanowiąc ich podstawę. Z tego względu zostaną one potraktowane jako kluczowy punkt wyjścia dla analizy szerokiego spektrum zjawisk kryjących się pod terminem „obrazowość” poezji. Mówiąc dokładniej, w centrum zainteresowania znajdą się środki wyrazu zastosowane przez poetę w celu podniesienia sensualnej sugestynowości wypowiedzi słownej, ale spełniające zadanie znacznie szersze, niż samo zwielokrotnianie wrażeń sensorycznych. Lermontow, czerpiąc (mniej lub bardziej świadomie) wzorce z osiągnięć zachodnich wyznawców filozofii romantycznej buduje (bez uciekania się do wyszukanej metaforyzacji) złożone systemy intersemiotycznych podtekstów, przeważnie daleko wykraczających poza zwykłą ekfrazę literacką, chociaż trzeba przyznać, że twórca kilkakrotnie w interesujący sposób wykorzystał chwyt bezpośredniego nawiązania do obrazu malarzkiego bądź postaci kompozytora. W ramach jednego tekstu poeta koduje struktury znakowe innych nośników przekazu artystycznego, a co za tym idzie – dynamizuje przestrzeń znaczeń. Wskazane procesy zostaną omówione na materiale szeregu wierszy lirycznych, a także poematów z lat 1829-1841, najbardziej reprezentatywnych dla każdego etapu drogi twórczej spadkobiercy Aleksandra Puszkina. Spojrzenie przekrojowe, czyli umieszczenie w polu widzenia zarówno debiutów (1828-1835) pisarskich, jak i dorobku okresu dojrzałego (1836-1841) wydaje się być najwłaściwsze, ponieważ umożliwia uzyskanie panoramicznego oglądu kształtowania się sty-

lu indywidualnego. Kryteriami doboru materiałów egzemplifikacyjnych są stopień skomplikowania i intensywność przejawiania się (mało jeszcze zbadanych) wariantów symboliki obrazowo-dźwiękowej.

Tak zorientowana optyka badawcza – uzasadniona sytuacją historyczno-kulturową, z jakiej wyrosła poezja Lermontowa – implikuje pytanie o możliwość interpretowania Lermontowskiej synkretycznej estetyki w kluczu romantycznej koncepcji syntezy sztuk, sięgającej swymi korzeniami V wieku p.n.e., a w pełni rozwiniętej w czasach nowożytnych. Postawiony problem, oczywiście, domaga się przypomnienia najważniejszych momentów dziejowych owej niezmiernie pojemnej teorii filozoficznej, bo dotyczącej genezy, ontologii i misji sztuki w ogóle; wymaga nakreślenia zarysu jej kontekstu rozwojowego po to, aby naświetlić zespół symptomów potwierdzających bliskość wizji rosyjskiego demiurga i europejskich entuzjastów tzw. „dzieła totalnego”. Zważywszy na rozległość, wielostronność tematu kontekst zostanie ograniczony do tych wątków w historii ewolucji idei, które odpowiadają obranemu przez nas kierunkowi przedmiotowo-metodologicznemu. Rekonesans wypadnie rozpocząć od samych podstaw dziedzictwa kulturowego cywilizacji Europy Zachodniej.

Temat istoty wielotworzywowej sztuki w postaci załączkowej poruszały traktaty starożytnych filozofów. Czy sztuka dąży do „rozcłonkowania”, czy przeciwnie – do integracji swoich odłamów? Czy uznać siostrzaną jedność Muz, czy zaakceptować ich wielość, odrębność? – oto niewiadome, z którymi mierzyły się najtęższe umysły antyku i hellenizmu: Arystoteles, Symonides z Keos, Dion z Prusy. Jak dowiedziono, pojęcie *trójjedynę chorei* było, nie licząc kategorii *mimesis* i *katharsis*, najwcześniejszym pojęciem estetyki greckiej. Termin ten (wprowadzony przez Tadeusza Zielińskiego) oznacza typ działania kreatywnego, gdzie ruch rytmiczny nieodłącznie wiąże się z gestem melodią i słowem śpiewanym<sup>16</sup>. *Choreia* wywodziła się ze zbiorowego przeżycia świętości, mieszczą-

---

<sup>16</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 471.

cego się w tradycjach dionizyjskich. Antyczne porzekadło głosiło: „Muzy chodzą w korowodzie”, jednocześnie każda posiadała własne imię, swój niepowtarzalny wygląd, odrębne instrumentarium, uosabiała określone rzemiosło<sup>17</sup>. Początków idei syntezy sztuk należałoby szukać w filozofii neoplatoników – Marsilia Ficino i Giovanniego Mirandoli, a momentu zahamowania jej rozwoju w klasycyzmie renesansowym i oświeceniowym. Wielki powrót marzeń o dziele totalnym (*Gesamtkunstwerk*), dziele uniwersalnym nastąpił za sprawą wizjonerów z pogranicza oświecenia i romantyzmu: Johanna Wolfganga Goethego (*Farbenlehre* – pierwociny psychologii kolorów) oraz Williama Blake’a (harmonijne łączenie mnogich obszarów swej twórczości w mistyczną całość artystyczną). Teoria jedności sztuki uzyskała centralną pozycję w epoce romantyzmu. Zapoczątkowana przez propagatorów młodego, rewolucyjnego prądu otwarta polemika z racjonalistami stała się odtąd nieodłącznym rysem najdonioślejszych zjawisk przełomowych w kulturze europejskiej. Towarzyszyła zwykle „walkom” toczonym pomiędzy zwolennikami światopoglądu idealistycznego i materialistycznego, manifestom artystycznym, programowym wystąpieniom inicjatorów zwrotnych kierunków w sztuce. Niezaprzeczalny udział w promowaniu na *Gesamtkunstwerk* – *art of the arts* na gruncie niemieckim mieli Jean Paul Richter, Friedrich Schleiermacher, Filip Otto Runge, Karl Trahndorff, Caspar David Friedrich, Wilhelm Richard Wagner, na angielskim – John Henry Fuseli, John Ruskin. We Francji Charles Budelair i Eugène Delacroix tworzą w imię „correspondance des arts”, zwanej teorią „estetycznych odpowiedników” bądź „estetycznej syntezy”, przy czym ostatnie z podanych tłumaczeń w sposób najbardziej precyzyjny oddaje jej głębinowy sens. Pojęcia „synteza” i „korespondencja” nie są synonimiczne. Nie możemy mówić o syntezie, gdy w grę wchodzi zaledwie stosunki wymienne, naśladownictwo

---

<sup>17</sup> E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978, s. 5.

lub proste sumowanie elementów pochodzących z różnych źródeł. Syntezowanie nie jest zapożyczaniem, ale jednoczeniem heterogenicznych składników w organiczną jakościowo nową całość<sup>18</sup>. Właśnie owa zasada „o r g a n i c z n o ś c i” legła u podstaw naczelnego postulatu ideowego romantyków. W całej przyrodzie widzieli oni przejaw bytu pierwotnego, tajemniczego, wiecznie żywego, tworzącego się. W swoim rozumowaniu wychodzili poza dawne geocentryczne koncepcje. Sformułowali pojęcie nieskończoności kosmosu i – rozpatrując stosunek poezji do natury – ponad mimetyczne wzorce obrazowania rzeczywistości przedkładali ukazywanie żywiołowości, niestałości rzeczy, docieranie do utajonego sensu wszechświata.

Przekonanie o istnieniu wspólnej genezy duchowej, wspólnego podłoża wszelkich działań twórczych, bez względu na odmienność stosowanych tworzyw oraz narzędzi, łączyło całą generację młodych artystów. Przewrót romantyczny zawrócił na inny (u n i f i k u j ą c y) tor myślenie o świecie i sztuce. Maria Janion, wybitna badaczka polskiego romantyzmu, określa znaczenie tegoż iście kopernikańskiego przewrotu w kulturze intelektualnej Europy w sposób następujący: „Ruch myśli romantycznej jest antydogmatycznym ruchem myśli wolnej, która nie chce i nie może uznać zamknięcia ani siebie, ani świata. Cały wiek XX potwierdza tę słuszność”<sup>19</sup>. „Ruch myśli wolnej” uświadomił umowność granic wyznaczających obszary poszczególnych rodzajów i gatunków, zburzył kanony klasycznie pojętej harmonii, gdyż nie odpowiadały one dynamice, burzliwemu rytmowi życia. Pisarz, malarz, rzeźbiarz, kompozytor – każdy na swój sposób i za pomocą dostępnych mu środków – ukazywał niestabilność, płynność, nieustanne przenikanie się pozornie zamkniętych form, kształtów. Chcąc pełniej wyrazić fenomenologię bytu, mistrzowie słowa odwoływali się do doświadczeń muzyki, malarstwa,

<sup>18</sup> J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*, Warszawa 1965, s. 9-10.

<sup>19</sup> M. Janion, *Nie straszyc obciętym uchem*, „Polityka” № 35, 1974, s. 15.

architektury. Natomiast plastycy i kompozytorzy zwracali się ku motywom literackim. Niemniej estetyczne syntezy nie sprowadzało się wyłącznie do powierzchownych wzajemnych zapożyczeń, kopiowania na poziomie tematu, albo wtórnego naśladowania estetyk pokrewnych dyscyplin. Zakładało ono o wiele więcej, tj. prawdziwe zgłębienie tajników artystycznych dziedzin, wniknięcie w ich ducha. Zmierzano wszak nie tylko do zbudowania absolutnie innego, syntetycznego tworu na podobieństwo Wagnerowskiego dramatu operowego, lecz raczej do powołania nowoczesnych technik integralnych w obrębie tradycyjnie istniejących gatunków. W złożonym kontekście poszukiwań integralnego sensu podkreślano nadzwyczajne możliwości poezji. W tym sposobie wypowiedzi artystycznej upatrywano moc kondensowania funkcji obrazu malarskiego i utworu muzycznego. Drążąc daną kwestię, Friedrich Schlegel twierdził, iż źródło poezji leży w irracjonalnej sferze człowieka i pochodzi od ducha całego Uniwersum, identycznego z duchem jednostkowym. Poprzez poezję przemawia „boskość”<sup>20</sup>. W totalnej percepcji dzieła literackiego jego mikrokosmos – kreowany na wzór żywego kosmicznego organizmu – mógł ogarnąć fenomeny rzeczywistości pozostające dotąd w zasięgu innych mediów. Integrujące zdolności języka poetyckiego, dar aktywowania imaginacji, tj. „oka i ucha duchowego” były wysoko cenione przez romantyków. Dzięki doborowi odpowiednich figur językowych, które stymulowały powstawanie w umyśle odbiorcy doznań polisensorycznych uzyskiwano efekt tzw. synestezji. Z psychologicznego punktu widzenia synestezja polega na równoległym występowaniu wrażeń słuchowych i wizualnych, a niekiedy dotykowych, węchowych, smakowych lub na ich wymianie, przekształcaniu, np. wrażeń akustycznych we wzrokowe („barwne słyszenie”)<sup>21</sup>. Zjawiska synestezyjne, znane właściwie z praktyki manieryzmu i wczesnego baroku, z upodobaniem wyko-

---

<sup>20</sup> B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa-Poznań 1989, s. 85.

<sup>21</sup> *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 473.

rzystywali symboliści, impresjoniści, surrealiści, ekspresjoniści. W 1886 roku we René Ghil opublikował pionierski esej teoretyczny (*Traité du verbe*) przekonujący o naukowej racjonalności badań nad zawiłościami synestezyjnej „instrumentacji słownej”. Ewokowanie za pośrednictwem języka przedstawień postrzeniowych, np. brzmieniowych, francuski symbolista pojmował w kategoriach funkcji mowy. Ghil chciał powołać do życia specjalny gatunek poezji, w którym słowo, sens i ekspresja muzyczna miałyby sobie wzajemnie odpowiadać. Przekonany, jak Arthur Rimbaud, że samogłoskom można przypisać kolory, stworzył teorię „barwnego słyszenia”, a gdy wyczerpał jej racje posunął się jeszcze dalej – do teorii instrumentacji werbalnej. Każdej samogłosce, a więc i każdej barwie przydzielił odpowiedni instrument muzyczny: A – organy, E – harfę, I – skrzypce, O – instrumenty dęte, U – flet<sup>22</sup>.

Apelowanie do wielu zmysłów, zgodnie ze światopoglądem romantycznym, miało służyć wzmocnieniu przeżyć jednostki podczas obcowania ze sztuką, choć, co godne jest podkreślenia, nie był to cel ostateczny. Skupienie doznań zmysłowych (rozproszonych w wyniku izolacji rodzajowej) prowadzić winno, jak tłumaczył Charles Baudelaire, do wyjawienia „ukrytych w dostrzegalnym świecie obrazów i znaków uniwersalnych, absolutnych”<sup>23</sup>. Wolno stąd wysnuć wnioski, iż stronę materialną rzeczywistości odtwarzano jedynie z zamiarem przekazania drzemających pod powłoką zmysłową treści irracjonalnych, duchowych. Zatem estetyka generowała metafizykę.

Postulat wspólnoty sztuk, zrodzony w kulturze zachodnioeuropejskiej, znalazł swoich sympatyków także w Rosji. Jednakże rozprawiając o romantyzmie rosyjskim musimy uwzględnić jego dwa wyróżniki ideowo-formalne, czyli stosunkowo późny rozkwit w porównaniu z prądem rozwijającym się na Zachodzie i niepowtarzalny charakter kształtowany w

---

<sup>22</sup> H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, Warszawa 1987, s.156.

<sup>23</sup> Cyt. wg: H. Brzoza, *Wielość sztuk – jedność sztuki*, Warszawa 1982, s.24.

procesie twórczej asymilacji wzorców zagranicznych<sup>24</sup>. Odębność procesu historycznoliterackiego w Rosji była spowodowana wielowiekową separacją kultury rosyjskiej od Zachodu, która determinowała jej swoistość i własne drogi rozwojowe. Dopiero posunięcia reformatorskie Piotra I, a później wybuch Wielkiej Rewolucji Francuskiej oraz dzieje wojen napoleońskich wzmogły zainteresowanie Rosjan przemianami w życiu kulturalnym, osiągnięciami artystycznymi Europejczyków. Kazimiera Lis, badaczka powinowactw rosyjsko-zachodnich, wyjaśnia, że literatura rosyjska w pierwszym dwudziestoleciu XIX wieku, pomimo ożywienia kontaktów intelektualnych z Zachodem, wciąż jeszcze „nadrabiała również wcześniejsze zaległości wobec literatury Europy i dlatego najnowsze, romantyczne trendy z konieczności koegzystowały w niej z bardzo żywotnymi nadal nurtami klasycystycznymi i sentymentalnymi, nakładając się na siebie i zwalczając nawzajem, co w konsekwencji dawało dalece złożoną mozaikę konwencji i manier. Komplikuje to wszystkie wysiłki precyzyjnego określenia czasu przełomu romantycznego w Rosji”<sup>25</sup>. Humanisci rosyjscy podejmowali głównie wyzwania, jakie stawiali przed nimi idealisci niemieccy. Rozpowszechnianiu założeń filozofii idealistycznej wśród inteligencji lat 20-tych i 30-tych XIX wieku sprzyjały kółka (zwłaszcza kółko Mikołaja Stankiewicza), przyjacielskie stowarzyszenia<sup>26</sup>, salony, prasa. Dyskusje prowadzone w salonach oraz literackich zrzeszeniach znalazły odzwierciedlenie w licznych artykułach krytycznych, poświęconych wspólnocie sztuk. Najpopularniejsze z nich to: *Spacer do Akademii Sztuk Pięknych* Konstantego Batiuszkowa, *Rzeźba, malarstwo i muzyka* Dymitra Wieniewi-

---

<sup>24</sup> Por.: L. Suchanek, *Problemy romantyzmu...*; K. Galon-Kurkowa, *Romantyzm rosyjski...*, B. Galster, *Paralele romantyczne...*

<sup>25</sup> K. Lis, *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie*, Kielce 1998, s. 18-19.

<sup>26</sup> Wolne Stowarzyszenie Miłośników Literatury, Nauk i Sztuk Pięknych było bodajże najbardziej zasłużoną organizacją głoszącą uniwersalizm artystyczny. Zob.: B. Mucha, *Z problematyki romantycznej syntezy sztuk w Rosji*, „Przegląd Rusycystyczny”, zeszyt 3-4 (1991), s. 18.

tinowa, *O sztukach pięknych* Wasilija Żukowskiego<sup>27</sup>. Tajne towarzystwo Lubomudrów propagowało (początkowo na łamach almanachu „Mnemozyna”, a następnie na stronicach pisma „Moskowskij Wiestnik”) podstawy idealizmu transcendentnego Friedricha Schellinga, tudzież poglądy braci Augusta i Friedricha Schleglów<sup>28</sup>. Trudno jednoznacznie orzekać: czy faktycznie tezy wyżej wymienionych teoretyków oddziaływały na system estetyczny Michaila Lermontowa. Twórca nie pozostawił żadnych deklaracji teoretycznych, za wyjątkiem kilku programowych wierszy mówiących o posłannictwie, o przeznaczeniu poety-piewcy: *Poeta (Kiedy Rafael, mistrz natchniony...)*<sup>29</sup>, *Sława*<sup>30</sup>, *11 czerwca 1831 roku*<sup>31</sup>, *Nie, jam nie Byron...*<sup>32</sup>, *Chcę żyć, chcę smutku! Zbyt wesoło...*<sup>33</sup>, *Są słowa – ich znaczenie...*<sup>34</sup>, *Prorok*<sup>35</sup>. Z drugiej strony biografowie przywykli uznawać za fakt jego wczesne zainteresowanie schellingianizmem<sup>36</sup>, nierzadko widzą jawne analogie pomiędzy właściwym dla artysty relatywnym pojmowaniem kategorii dobra i zła a dialektyką filozofa, ale nie powołują się na żadne dokumenty, które udowadniałyby zamierzoną inspirację Schellingiańską nauką o sztuce. Zresztą w swej zasadniczej

<sup>27</sup> Ibid., s. 19.

<sup>28</sup> F. Schlegel ujrzał w potęgę idealizmu (obecnego w nauce o przyrodzie Schellinga) potencję mitotwórczą. Obudzenie tej siły, jak wierzył, stworzyłoby uniwersalny grunt dla rozwoju wszelkiej poezji, sztuki i wyrażania życia. Zob.: G. Lukács, *W stronę romantycznej filozofii życia...*, [w:] *Pisma krytyczno-teoretyczne Györga Lukácsa 1908-1932*, przeł. Cz. Tarnogórski, Warszawa 1994, s. 69.

<sup>29</sup> *Поэт (Когда Рафаэль вдохновенный...)*, 1828.

<sup>30</sup> *Слава*, 1830 lub 1831.

<sup>31</sup> *1831-го июня 11 дня*.

<sup>32</sup> *Нет, я не Байрон, я другой...*, 1832.

<sup>33</sup> *Я жить хочу! Хочу печали...*, 1832.

<sup>34</sup> *Есть речи – значенье...*, 1840.

<sup>35</sup> *Пророк*, 1841.

<sup>36</sup> Wiadomo, że w latach nauki w Szlacheckim Pensjonacie Uniwersyteckim Lermontow miał kontakt z czołowymi przedstawicielami schellingianizmu rosyjskiego – Siemionem Raicem (znanym publicystą, poetą, znawcą literatur starożytnych i teorii wiersza) oraz Michaiłem Pawłowem (wybitnym profesorem fizyki).

pracy z dziedziny estetyki (podsumowującej przemyślenia zawarte w poprzednich dziełach) filozof nie zdążył opublikować za życia. Uczynił to jego syn w roku 1859, a więc Michaił Lermontow (zmarły o osiemnaście lat wcześniej), nie miał możliwości zapoznania się z nią. Dlatego nie możemy przypisać myślicielowi roli bezpośredniego nauczyciela poety. Schelling postrzegał wszechświat w kategoriach żywego utworu artystycznego. Zakładał, że 1/ wszelka sztuka zasadza się na jedności tego, co realne (czyli rozumnego, świadomego kształtowania) i tego, co idealne (irracjonalnego, intuicyjnego tworzenia). Bezwarunkową zasadą i przyczyną organicznej jedności jest pierwotna absolutna tożsamość przedmiotu i podmiotu, części i całości; 2/ sztuka przedstawia idee powracania do wiecznego piękna, niepodzielnego absolutu, a skoro tak, to jednostkowe (odrębne) jej formy są formami tegoż Uniwersum<sup>37</sup>.

W przeciągu następnych dziesięcioleci syntetyczne ujęcie form twórczości stopniowo traciło powszechność i wagę na rzecz całkowicie odmiennej dominanty wyrazu stylowego (naturalizmu i realizmu). Tymczasem po fazie częściowego zapomnienia dawna wizja odżyła w świadomości artystycznej i w teoretycznej wykładni wraz z nadejściem przełomu modernistycznego. Idea syntezy, zyskująca status nierozdzielnej jedności, prawdziwe odrodzenie zawdzięcza symbolistom, którzy nadali owemu romantycznemu dziedzictwu wymowę nieporównywalnie szerszą i głębszą. W Rosji tamtych czasów orędownicy metafizycznego nurtu symbolistycznego – Władimir Sołowjow, Andriej Bieły – we własnych dalekosiężnych, uniwersalistycznych planach przekraczali sferę sztuki. Wystąpili oni z oryginalną propozycją stworzenia wszechogarniającej syntezy, obejmującej naukę, filozofię, religię oraz twórczość artystyczną. Twórcy schyłku XIX i początku XX wieku zaaszczepili podobne tendencje również inicjatorom teatru rosyjskiego, którzy znaczeniowo wzbogacili zainicjowany już pro-

---

<sup>37</sup> F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 51.

ces Wielkiej Reformy Teatralnej. Wypracowali oni nowatorski model kontaktu odbiorcy z dziełem. Postulowali odejście od prymatu słowa i uświadamiali konieczność „wychowania nowego widza zaangażowanego”, współtworzącego świat przedstawiony wspólnie z aktywnym autorem i aktorami. Obecnie, w czasach zaawansowanych technologii informatycznych, integracja estetyczna zyskała zupełnie nową aktualność. Stała się ona nie tylko domeną kinematografii, określanej mianem X Muzy. Jej ogromną siłę oddziaływania doceniają dziś specjaliści od reklamy, wirtualnych gier komputerowych, całokształtu kultury multimedialnej, współczesnych form inter- i transmedialności.

Reasumując, synteza sztuk jest ideą nadzwyczaj nośną, żywotną, wymykającą się z wąsko pojętych ram historycznych, urastającą do rangi wartości ponadczasowej. Z tego powodu mogłaby stać się perspektywicznym punktem odniesienia dla próby zbadania sposobu istnienia kategorii obrazowości malarskiej i muzyczności w poezji Michaila Lermontowa. Wykrycie śladów funkcjonowania koncepcji jedności sztuki w artystycznym świecie poety odsłoniłoby jego największy potencjał, czyli funkcję ponadczasowego „awatara”, łączącego zdobycze epok przeszłych z prądami współczesnymi. Takie podejście stawia spuściznę poety w interesującym świetle. Pozwala wznieść się ponad partykularyzm sądów, wydobyć pokłady treściowe poezji zdolnej do ideowego i historycznego „samoprzekroczenia”. Zarysowując zasadniczy kontekst badawczy stajemy przed kwestią fundamentalną dla naszych rozważań. Mowa o naukowym argumentowaniu, uzasadnianiu wiary w potencjalne pokrewieństwo poezji, sztuk wizualnych i muzyki. Ze względu na złożoność pytania powinniśmy znów wyjść od najwcześniejszych stwierdzeń, przywołać oceny, zreferować pokrótce ważniejsze opinie, aby nie wyważać drzwi dawno otwartych, a także nie wpaść w czyhające na każdym kroku pułapki terminologiczne.

Spór o istnienie paraleli literacko-malarskich ma bardzo długą tradycję. Jego korzenie tkwią w dość jeszcze sporadycz-

nych, niezobowiązujących konstatacjach Platona (*Państwo*, ks.X), Arystotelesa (*Sztuka poetycka*), Cyserona (*Rozmowy tuskulańskie*, ks.V). Do najstarszych i najbardziej znanych zestawień sztuki słowa z obrazem malowanym zalicza się wyrażenie Horacego: „Ut pictura poesis” i zdanie Symonidesa z Keos: „Malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem”. Jednak nawet starożytni uczeni wskazywali na różnice dzielące literaturę i wizerunki plastyczne. Dion z Prussy w legendarnej *Mowie Olimpijskiej* oznajmił, iż determinantami deskrypcji słownej są procesualność oraz linearność. Tekst rozwija się w czasie, odtwarza ruch, podczas gdy obraz – zastygły na płótnie – utrwała zdarzenia równoległe<sup>38</sup>. Horacjańskie hasło „ut pictura poesis” (interpretowane literalnie) pozostawało żywe w średniowieczu, w epoce odrodzenia i baroku. Zakwestionowane zostało przez teoretyków oświecenia. Wśród uczonych tego okresu panowało powszechne przeświadczenie o symultanizmie malarstwa, równoległe przedstawiającego fragmenty rzeczywistości i sukcesywności opisu poetyckiego. Zapatrywania te dały o sobie znać w materialistycznej nauce Gottholda Ephraima Lessinga<sup>39</sup>. Przewartościowanie dotychczasowych racji stało się możliwe dzięki poznawczej gorączce romantycznej, z jej mistycyzmem, idealistycznym kultem imaginacji (czyli umysłowej sfery powstawania obrazów) i apoteozą poezjotwórczej siły imagogenicznej. Wiodące znaczenie znów poczęła odzyskiwać teza o wyglądotwórczej dyspozycji poezji, ale szaleństwo zacierania granic spowodowało równocześnie chaos pojęciowy. W uporządkowany system nomenklatury teoretycznoliterackiej wdarła się nieprecyzyjność, wieloznaczność. Pewne pojęcia estetyki uległy niebezpiecznemu odrealnieniu, zmetaforyzowaniu.

Dalsze dzieje sporu o hipotetyczną obrazowość literatury nie zaowocowały rozwikłaniem sprawy. Najnowsze opracowania nieprzerwanie proponują ujęcia niejednomyślne, bywa,

<sup>38</sup> H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s.11.

<sup>39</sup> Zob.: G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. I, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962. Oryginalne dzieło pierwotnie zostało opublikowane w roku 1766.

że diametralnie sprzeczne, obfitujące w wiele niejasności. Chcąc wiarygodnie i, nade wszystko, konsekwentnie poruszać się w niepewnej przestrzeni terminów, ich definicji, wielorakich propozycji rozumienia, oprzemy się na ustaleniach Seweryny Wysłouch, jako że są najbliższe naszej metodologicznej optyce. Dlaczego warto polegać na doświadczeniu właśnie tej humanistki? Jakie novum wnosi ona do współczesnych przymysłów teoretycznoliterackich? Otóż, zdaniem Wysłouch, malarstwo i literaturę łączą analogie funkcjonalne, np. wykorzystanie perspektywy (stwarzanie iluzji głębi przestrzennej, wrażenia oddalenia, rozmywania się konturów obiektów). Tożsame mogą być też kategorie formalne: płaskość – przestrzenność (bryłowość), wklęsłość – wypukłość, pustka – pełnia, jasność – ciemność, element – całość. Jednak tym, co najgłębiej może jednoczyć obie dziedziny są analogiczne sposoby światoodczuwania, wspólne mechanizmy postrzegania świata<sup>40</sup>. Jakże chętnie (nieco naiwnie) w charakterystyce opisu literackiego stosujemy nazewnictwo „malarskie”. Używamy terminów: rysunek, szkic, kontur, portret, pejzaż, kontrast, barwność, malowniczość, tło akcji, pierwszy i drugi plan itd. Mówimy o opisach realistycznych, impresjonistycznych, ekspresjonistycznych, kubistycznych. Nie zawsze jesteśmy świadomi, iż zapożyczanie podobnych terminów ma sens, jeżeli „uświadamia identyczność operacji (...), które prowadzą do specyficznego ukształtowania podmiotu (postawa «obiektywna» lub «wrażeniowa», emocjonalna)”<sup>41</sup>.

W badaniach interdyscyplinarnych rozgranicza się bezpośrednio wpływanie bodźców na organy wzroku bądź słuchu (z czym mamy do czynienia w trakcie odbioru malowidła, rysunku, rzeźby, konstrukcji architektonicznej, muzyki, układu tanecznego, spektaklu teatralnego, film) i wywoływanie skojarzeń wzrokowych lub słuchowych pośrednio poprzez stymu-

<sup>40</sup> S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 24-25.

<sup>41</sup> S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, Kraków 2004, s. 25.

lowanie, uruchamianie wyobraźni. Ponieważ rzeczywistość zmysłowa tekstu językowego konkretyzuje się wyłącznie w procesie poznania mentalnego, to siła i rodzaj przeżyć estetycznych zależą od jednostkowych predyspozycji, doświadczenia osoby odczytującej informację. Percepcja przekazu podlega więc prawu subiektywizacji. Ów psychologiczny aspekt percepcji skłania niektórych badaczy do formułowania skrajnych sądów o niemożności przydawania słowu funkcji pośredniego „aktywizatora” zmysłów. W obronie negowanej predyspozycji literatury stanął znamienity filozof początku XX wieku, Johannes Volkelt. Jego pogląd jawił się jako wybitnie postępowy, zważywszy na czas, w którym żył i wypowiadał się. Utrzymywał, że oglądowność wyobrażeniowa staje się jakością estetyczną nawet wtedy, gdy czytelnik zdaje sobie sprawę z samej m o ż l i w o ś c i powstawania asocjacji sensorycznych<sup>42</sup>. W obszar tychże rozstrzygnięć wpisuje się stwierdzenie polskiego humanisty Stanisława Ossowskiego, jakoby o wartości obrazowej opisu artystycznego świadczyły nie walory plastyczne, które czytelnik przeżywa aktualnie w kontakcie z dziełem, lecz obrazy, jakie opis m ó g ł b y wywołać. Albowiem nierzadką bywa sytuacja, kiedy bezobrazowy odbiór opisywanych przedmiotów wznieca poczucie ich wyobrażalności<sup>43</sup>. Wychodząc z podobnych przesłanek współcześni literaturoznawcy przeważnie uznają za zasadne i celowe włączenie w zakres badań następujących pojęć: „przedstawienia wyobrażeniowe”, „wyobrażenia wizualne, akustyczne, motoryczne”, „intelektualne efekty oglądowne”<sup>44</sup>.

Znacznie więcej wątpliwości (od problemu pikturalnych potencji tekstu) w historii nauki o literaturze budziła kontrowersyjna kategoria „muzyczności”. Gwałtowny wzrost zainteresowań zagadnieniem filiacji literacko-muzycznych przyniosła kultura modernistyczna. Ówcześni estetycy swoją uwagę koncentrowali nie tyle na porównywaniu właściwości verbum

<sup>42</sup> H. Markiewicz, op. cit., s.27.

<sup>43</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 261.

<sup>44</sup> Por.: J. Dudek, *Ut pictura poesis...*, [w:] *Intersemiotyczność*, op. cit., s. 163-165.

i obrazu, ile na śpiewo-rytmicznych źródłach poezji. Głosili potrzebę zbliżenia sztuki słowa do muzyki – pierwotnej niewerbalnej mowy przyrody, wyrażającej niewypowiadalne. Cenili w muzyce jej abstrakcyjność, transcendentność, ekspresyjność, irracjonalność, uduchowienie, płynność, siłę łagodzenia oboczności, łączenia przeciwieństw, rozmywania granic. Prapoczątek poezji wiązali z pieśnią, dokładnie – z tradycję orficką (Orfeusz – na poły mityczna, na poły historyczna postać poety-barda) lub sięgali jeszcze dalej w przeszłość, do epoki archaicznej (Grecja, ok. 650 - 450 p.n.e.), kiedy poetów zwano „śpiewakami” (a prezentacja utworów lirycznych odbywała się nie poprzez deklamację, lecz śpiew przy dźwiękach liry czy kitary). Duszę muzyki – rytm – neoromantycy utożsamiali z istotą życia i w rytmie upatrywali praosnowę, zaczątek poetyckich schematów metrycznych.

W XXI w. ukazało się stosunkowo niewiele nowatorskich prac systematyzujących wiedzę ogólną odnośnie muzyczności form wierszowych. Wbrew intensywnemu rozwojowi tzw. komparatystyki interdyscyplinarnej dylemat ten jest traktowany w literaturoznawstwie i lingwistyce dość marginalnie, epizodycznie. Spośród istniejących na specjalne odnotowanie zasługują publikacje (wspomnianego wcześniej) Borisa Ejchenbauma, Wiktora Żyrmunskiego<sup>45</sup>, Aleksandra Etkinda, Jerzego Skarbowskiego, Czesława Zgorzelskiego i Andrzeja Hejmeja.

Ejchenbaum – jeden z twórców rosyjskiej szkoły formalnej – wyodrębnił styl tzw. liryki śpiewnej, melodyjnej (w oryg. „напевная лирика”), gdzie dominuje zadanie muzyczne. Liryka zaliczana do wspomnianego stylu bazuje na trójzgłoskowym metrum (anapeście, amfibrachach, daktylach) typowych dla ballad angielskich<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Rozmyślania B. Ejchenbauma i W. Żyrmunskiego wyznaczyły charakter i uformowały nastawienia badawcze współczesnej wersologii.

<sup>46</sup> Б. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, Петербург 1922, s. 7.

Polemikę z Ejchenbaumem podjął Żyrmunski, sprzeciwiając się rozbirowi frazy, analizowaniu każdego członu odrębnie, w oderwaniu od struktury znaczeniowej. Językoznawca wyraził przekonanie o istnieniu ważnej zależności między intonacją składniową, zabarwieniem emocjonalnym, a znaczeniem sekwencji słownych<sup>47</sup>. Nurtowało go także zjawisko rytmu, dość lakonicznie wyjaśniane przez wersologów. Argumentował, że w poezji, jak w sztuce przedmiotowej, tematycznej, nie występuje czysty muzyczny rytm i melodia. Zmienne tony samogłosek z nieuporządkowanymi interwałami i nieharmonijne szумы spółgłosek są niewdzięcznym materiałem dla utworzenia ściśle formalnej kompozycji muzycznej, a nieokreślona długość sylab, nierówna moc akcentów przeszkadzają w bezwzględnej realizacji zasady rytmicznej. Mimo to był pewien, że niedoskonały akustycznie rytm wierszowy tworzy wszelako *ж е д н о щ ь з н а ч е н и о в ą*<sup>48</sup>.

Z formalistycznym schematyzmem rosyjskich lingwistów zmierzył się po latach Aleksander Etkind. W dysertacji *Дźwięk i sens* podkreślił, iż modele kompozycyjne gatunków poetyckich – stając się składnikami treści – zbliżają poezję do muzyki w większym stopniu, niż przypuszczał Żyrmunski. Za najistotniejszy pierwiastek, spokrewniający dwie odmiany wyrazu artystycznego, autor uważał ich ukierunkowanie na osiągnięcie dynamicznej całościowości<sup>49</sup>.

Korespondencję poezji i muzyki zdecydowanie zakwestionował Tadeusz Szulc<sup>50</sup>. Postulował on wyeliminowanie tejże tematyki z debat filologicznych, a w pierwszym rzędzie z roztrząsań o profilu literaturoznawczym. Podobnego zdania byli René Wellek i Austin Warren, zwalczający metodę porównywania tych dziedzin sztuki. Wedle ich przekonań, pisarz kreujący dzieło myśli wyłącznie kategoriami językowo-pojęciowymi<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> В.М. Жирмунский, *Теория литературы*, Ленинград 1977, s. 71.

<sup>48</sup> В.М. Жирмунский, *Теория стиха*, Ленинград 1975, s. 470.

<sup>49</sup> А.М. Эткинд, *Звук и смысл*, Санкт-Петербург 1980, s. 371.

<sup>50</sup> Zob.: T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

<sup>51</sup> Zob.: R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, Warszawa 1976.

Celowość i owocność metodologii komparatystycznej z całą pewnością dokumentują odkrycia Tadeusza Makowieckiego<sup>52</sup>, który wyróżnił następujące aspekty zgodności ekspresji poetyckiej i muzycznej:

a/ tzw. eufonię, czyli akustykę mowy (zespoły dźwiękowo-szmerowe, rytmizowane, pozwalające ująć się z naukową precyzją i dające w efekcie wrażenie estetyczne),

b/ sposób transponowania treści (niuanse, sugestie),

c/ kompozycję (wariacje motywów, leitmotivy, zapowiedzi uwerturowe, refreny).

Na korzyść idei „muzyczności” języka poezji przemawiają ponadto dywagacje Jerzego Skarbowskiego. Pianista, pisarz i publicysta w jednym ze swoich referatów zilustrował przy pomocy wykresu foniczny wachlarz samogłosek:

i  
e  
ę  
a  
ą  
o  
u

Na wykresie wznoszące się samogłoski „jasne” **a, ę, e, i** odpowiadają symetrycznie opadającym **ą, o, u** (biegun „ciemny”). Oznacza to, że mogą być nośnikami ładunku emocjonalnego, mogą posiadać określone odcienie semantyczne<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, s.7.

<sup>53</sup> Komentarz J. Skarbowskiego stanowi pogłębioną kontynuację myśli Helmholtza i Tennera, którzy próbowali wykazać sugestywność samogłosek, rzutowanie ich brzmienia na psychikę człowieka. Zob.: J. Skarbowski, *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 12.

Dość ostrożne stanowisko w sprawie muzycznych uwikłań sztuki pisarskiej, głównie przez wzgląd na przebieg dotychczasowych poczynąń nauki na wzmiankowanym terenie, zajął Czesław Zgorzelski. Brdzo sceptycznie ustosunkował się do bezkrytycznego orzekania o identyczności cech wypowiedzi lirycznej i muzyki, choć właśnie lirykę uznawał za obszar najodpowiedniejszy dla prowadzenia analiz porównawczych (rezygnacja z więzi fabularnej, podporządkowanie przestrzeni przedstawień funkcji emotywniej, a układów brzmieniowych – ekspresywnej). Kompetencje, nakazujące Zgorzelskiemu zachowanie dystansu wobec omawianych zjawisk, pomogły mu obnażyć znamieny paradoks: takie określenia, jak: „śpiewność”, „rytmiczność”, „melodyjność” (w sensie zabarwienia intonacyjnego), odniesione do tekstu z reguły nie budzą zastrzeżeń naukowych! Literaturoznawcy są w stanie precyzyjnie, konkretnie sklasyfikować i opisać rzeczzone zjawiska. „Muzyczność” zaś pozostaje w sferze terminów umownych, metaforycznych, niedookreślonych. W opinii Zgorzelskiego, ze wszystkich kwalifikacji najbliższa muzyce jest intonacja poetyczna (wahanie wzniesień i spadków tonu). Materiał poezji, na podobieństwo muzycznego, podporządkowany zostaje wyższej idei organizującej. Poeta i kompozytor – obaj świadomie przewyżniają chaos dźwięków. Jednakowoż, konkluduje teoretyk, nie dysponujemy narzędziami, ani nie mamy dostatecznych podstaw ażeby konfrontować współgranie samogłosek i spółgłosek słów z barwą brzmień w muzyce na zasadzie dokładnej ekwiwalencji, idealnej odpowiedniości. Dlatego wolno nam jedynie stwierdzić zachodzenie jakiejś „zadaniowej” zbieżności pomiędzy twórczo-kształtującym działaniem pisarza i muzyka – w jednym i drugim przypadku działanie to zmierza do skonstruowania organizacji fonicznej naddanej nad pierwotnym budulcem<sup>54</sup>.

Ze stereotypowym ujmowaniem „muzyczności” (jako enigmatycznego, nieokreślonego bliżej zjawiska w literaturze)

---

<sup>54</sup> Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 13-14.

walczył Andrzej Hejmej. Rozróżnił i w sposób klarowny zdefiniował tzw. muzyczność (bez cudzysłowu) stopnia I, II i III. Pierwszy stopień odnosi się do sfery instrumentacji dźwiękowej. Drugi dotyczy tematyzowania muzyki. Trzeci sprowadza się do interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim. Chodzi w danym wypadku wyłącznie o artystyczną interpretację konstrukcji utworu muzycznego, ewentualnie o funkcjonowanie jej w sensie retorycznym, nie zaś o przekładalność dosłownie intersemiotyczną, która jest niemożliwa z powodu braku ekwiwalentów znakowych<sup>55</sup>. Na podstawie obserwacji Hejmeja można wywnioskować, że tekst artystyczny posiada moc ogniskowania, zagęszczania walorów wyobrażeniowych i brzmieniowych przynależnych językowi w ogóle oraz podnoszenia owych atrybutów na wyższy poziom uporządkowania.

W oparciu o przedstawioną wiedzę, przytoczone konkluzje i analizy, nie wnikając w zawilości kwestii psychicznego przetwarzania przez odbiorcę brzmień słów na pojęcia, a następnie na obrazy wizualne bądź dźwiękowe (wkroczylibyśmy wówczas na grunt psychologii twórczości i psychologii percepcji), skupimy się teraz na wybranych przejawach kreacji językowej, które budują w dziełach Michaila Lermontowa znaczące kategorie malarstwa i muzyczności. Rozpatrzmy je A/ równolegle – w ich wzajemnych korelacjach, B/ dwutorowo – na płaszczyznach: 1/ tematycznej (idee odnoszące się do wytworów malarstwa i muzyki), 2/ strukturalnej (chwyty ustanawiające diapazon współodniesień między poezją, sztukami wizualnymi a muzyką). W kontekście dialektycznych ujęć owych kategorii tezy wyjściowe brzmią ostrożnie. Poszukiwanie na terenie tekstu literackiego sygnałów dialogu sztuk jest zadaniem problematycznym. Literatura posługuje się abstrakcyjnymi znakami graficznymi, dalekimi od oznaczanego za ich pomocą przedmiotu, zjawiska czy wyrażanego uczucia. Granice badań interdyscyplinarnych wyznacza tutaj jeden spe-

---

<sup>55</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 59-60.

cyficznie ukształtowany materiał i jedynie słowo pełnić może funkcję potencjalnego medium integracji.

Ponieważ przyjęta przez nas optyka poznawcza nie zakłada genetyczno-biograficznego ujęcia postawionego problemu, z pola widzenia zostaną wyeliminowane te spekulacje krytyczno-badawcze, które oscylują wokół miejsca malarstwa i muzyki w życiu prywatnym poety<sup>56</sup> (jego edukacji, osobistych preferencji, gustów, zamiłowań, wszechstronnych uzdolnień artystycznych<sup>57</sup>).

---

<sup>56</sup> Sprawdzone fakty zawierają prace: E. Канн, А. Новикова, Музыка в жизни и творчестве Лермонтова, „Советская музыка” № 9-10, 1939 ; E. Канн, Лермонтов и музыка, [w:] Романсы и песни русских композиторов XIX ст. на тексты Лермонтова (нотный сборник), „Музгиз” 1941. Zob. także: И. Эйгес, Музыка в жизни и творчестве Лермонтова, [w:] Литературное наследство, Москва 1948.

<sup>57</sup> Poeta od dzieciństwa wykazywał zdolności plastyczne na równi z muzycznymi. Obdarzony wyobraźnią przestrzenną i słuchem pobierał lekcje rysunku, śpiewu, gry na skrzypcach oraz na fortepianie u profesjonalnych artystów. Wróżyono mu karierę malarza bądź muzyka. W 1829 r. Lermontow publicznie wykonał allegro z koncertu skrzypcowego L. Maurera, uchodzące za trudne pod względem technicznym. Pozostawił bogaty zbiór własnych rysunków, akwareli, obrazów olejnych, a także litografie.

## Rozdział I: Językowa stymulacja wyobrażeń słuchowo-wizualnych w tekstach poetyckich Michaiła Lermontowa

### Rozdział Ia: Brzmienia barw i barwy brzmień, czyli o wzajemnym oświetlaniu się systemu dźwiękowego i leksyki kolorystycznej

Podstawowymi, najbardziej rozpowszechnionymi środkami słownymi oddającymi barwy są epitety i, rzadziej, porównania. Epitet – to, zdawałoby się, najprostszy chwyt poetycki opisany przez stylistykę. Jednak w poezji pełni zadanie wcale nie banalne. Ekspozuje najistotniejszą cechę lub zespół jaskrawych cech charakteryzowanego przedmiotu, wysuwa je na pierwszy plan, sugeruje odbiorcy ich wagę, nieprzypadkowość, szczególne obciążenie semantyczne. Dobór przymiotnika odzwierciedla mechanizm działań twórczych w ogóle: zagęszcza, skupia (niczym soczewka) subiektywne wrażenia jednostki wywołane rzeczywistą obserwacją lub wizją. Dobierając jedno określenie twórca wydobywa ważką z własnego punktu widzenia jakość obiektu, ukazuje indywidualną wrażliwość kreacyjną. Epitety barwne nadają obrazom poetyckim Michaiła Lermontowa znamioną wyrazistość. Unaocniają kolizje, punkty spięcia, progi graniczne. Posiadają rozległy diapazon odcieni kształtujących różnorodne znaczenia; mają wydźwięk emocjonalny, psychologiczny.

Wczesną poezję zdominowały stałe zwroty z przymiotnikami «blady» (бледный) i «czarny» (черный). Najwięcej sensotwórcze zastosowanie teksty: *Na pierś się pochyl...* (K\*\*\*)<sup>58</sup> i *Chociaż dźwięki radości...* (Романс)<sup>59</sup>. Przyjrzyjmy się dwóm tekstom, wyposażonym w epitety nader oszczędne, ascetyczne, kojarzące się z graficznymi szkicami, czarno-białymi rysunkami w sztukach plastycznych:

---

<sup>58</sup> K\*\*\*, 1830 lub 1831. Tytuły utworów przytaczanych po raz pierwszy będą podawane w przypisie w oryginalnej wersji językowej z ukazaniem daty ich powstania.

<sup>59</sup> Романс, 1830 lub 1831.

K \*\*\* (fragment)<sup>60</sup>

Любовь моя все сердце заняла,  
И что ж, взгляни на бледный цвет чела.  
На нем ты видишь след страстей уснувших,  
Так рано обуявших жизнь мою. [I, 176]<sup>61</sup>

Błade czoło – zazwyczaj oznaka zrównoważenia, a nawet chłodu duchowego – w tym systemie znaczeniowym staje się świadectwem przeżytych cierpień podmiotu, słabym odbiciem dawnych rozterek, gasnącym, lecz wciąż żywym odbłaskiem żaru wielkich uniesień, szaleństwa minionych dni. Bładość koreluje z nastrojem smutku i żalu, wygasania, wędnięcia niegdyś gorejącej namiętności. Aczkolwiek nie oznacza całkowitej „śmierci” uczucia. Jej akcent semantyczny wskazuje raczej na czynność odchodzenia, przemijania utrwaloną w śladzie («ślad pragnień uspionych»). Przejściowość stanu sugerują wielokrotne powtórzenia „płynnego” dźwięku -л- (pol. l, ł): 1. бледное → чело → являло → наблюдательным → перенесло → было; 2. любовь → заняла → взгляни → бледный → чела → след.

Brzmienie wyjściowego epitetu powraca tą samą wyróżnioną spółgłoską w kolejnych wersach, stwarzając wrażenie echa...

Zwroty ze słowem «czarny»: «черные мысли» («czarne myśli»), «черные думы» (synonim), «жизнь черна» («czarne życie»), często pojawiające się w pierwszych próbach

<sup>60</sup> М.Ю. Лермонтов, *Избранные произведения в двух томах*, red. К.К. Бухмейер, Москва-Ленинград 1964. Dalej fragmenty tekstów źródłowych cytowane będą według tego wydania z ukazaniem tomu i strony.

<sup>61</sup> Przeł. S. Pollak: «Miłość mi całe serce wypełniła, / Cóż, spojrzysz: czoło bładością okryła. / Dostrzeżesz na nim ślad pragnień uspionych, / Co wcześniej wzięły życie we władanie;». Zob.: M. Lermontow, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1980, s.75. Dalej polskie przekłady utworów przytaczane będą (jeśli nie ukazano inaczej) według tego wydania. Polskie przekłady dzieł umieszczone zostały w przypisie, gdyż tłumaczenia często są nieadekwatne wobec wersji rosyjskiej.

lirycznych, pełnią funkcję synonimów pojęć: mroczny, ponury, przygnębiający, beznadziejny. Niekiedy używane są w znaczeniu metaforycznym – «черные сны» («czarne sny»), «черная измена» («czarna zdrada»), «черная кровь» («czarna krew»). Porównajmy:

*Романс*

Хоть бегут по струнам моим звуки веселья,  
Они не от сердца бегут;  
Но в сердце разбитом есть тайная келья,  
Где черные мысли живут.

Слеза по щеке огневая катится,  
Она не из сердца идет.  
Что в сердце, обманутом жизнью, хранится,  
То в нем и умрет.[I, 180]<sup>62</sup>

Podkreślona została centralna dla wyrazu «czarny» twarda spółgłoska -r- (ros. p), której powielanie stopniowo buduje, zaledwie na przestrzeni kilku wersów, sugestywną i pełną wewnętrznego napięcia wizję rozbitego serca – струнам → сердца → сердце → разбитом → **черные**. Narastający „wibrujący” dźwięk ciąży ku swemu centrum, tzn. ku najmroczniejszemu wyrażeniu kulminacyjnemu: «A w niej czarne myśli mieszkają». Przeciwwagą dla zabarwienia mrocznego jest opozycyjne (nie tylko w zestawieniu z wypowiedzią wcześniejszą, ale też spolaryzowane wewnętrznie) sformułowanie: «По блудым паличку огниста лза сплыва».

Twórczość powstałą po roku 1831 znamionuje rozbudowany system foniczny, ściśle wszakże sprzężony z płaszczyzną poetyckiej wizualizacji, jak w utworze

<sup>62</sup> Przeł. J. Waczków: «Хочияз дзвѣйки радости з моих струн мкнѧ громаднѣ, / Не з serca сѣ выдобываю; / Леч з серцу разбитымъ jest глѧб тайна на днѣ, / А в неѣ чарне мысли мѣскаю. // По блудымъ паличку огниста лза сплыва, / Не в серцу зродила сѣ она. / Со в серцу, прѣз жыѣ звѣдзѣнымъ, сѣ скрыва, / В нимъ рѡвнѣзъ i сконча» [78].

*Borodino*<sup>63</sup>. Złożone kombinacje samogłosek i spółgłosek, a zwłaszcza warianty połączeń spółgłosek jednorodnych pełnią tu rolę swoistego leitmotiwu dźwiękowego. Temat inicjuje potrójna aliteracja, w wyniku której powstaje rondo brzmieniowe: «Недаром про день Бородина» [II, 11]. Podobne interesujące rozwiązanie poeta zastosował w wierszu *Листок*<sup>64</sup>. Pojawienie się antynomicznego obrazu zaznaczone zostało dwiema silnymi aliteracjami «У **ч**ерного моря **ч**инара...»; «**В**етер зеленые **в**етви лаская...» [II, 88]. Twórca przenosi kontrast charakteryzujący zjawiska wizualne na obszar wrażeń słuchowych.

Prawdziwą perełką ukazującą niebywałą precyzję Lermontowa w zakresie integrowania warstw brzmieniowej i obrazowej jest *Rusalka*<sup>65</sup> (fragmenty):

**Русалка** плыла по реке **голубой**,  
 Озаряема **полной луной**;  
 И **старалась** она **доплеснуть** до **луны**  
 Серебристую пену **волны**.  
 И шумя и крутясь, **колебала** река  
 Отраженные в ней **облака**;  
 И **пела русалка** – и звук ее **слов**  
**Долетал** до крутых берегов.  
 И **пела русалка**: « На дне у меня  
 Играет мерцание дня;  
 Там рыбок золотые **гуляют** стада;  
 Там хрустальные есть города [I, 265]<sup>66</sup>

<sup>63</sup> *Бородино*, 1837.

<sup>64</sup> *Листок*, 1841.

<sup>65</sup> *Русалка*, 1832.

<sup>66</sup> Przeł. J. Zagórski: «Po rzece błękitnej płynęła wodnica, / Przy pełni, wśród jasnych promieni; / I chciała znać fali do tarczy księżyca / Doplusnąć pianami srebrnymi. // A rzeka szumiała kołyszac na fali / Odbite w jej nurcie obłoki; / Rusalka śpiewała, a śpiew jej z oddali / Dolatał do brzegów wysokich. // Rusalka śpiewała: „Tam na dnie układa / Blask ranka grę światła wspaniałą; / Tam rybek złocistych migoce gromada, / Tam wznoszą się miasta z kryształu;» [105].

Z pozoru przymiotnik «błękitny» (голубой), zastosowany dla określenia rzeki, wydaje się być banalnym, przypadkowym i łatwo zamienialnym. Jednak odczytanie ogólnej kontekstowej wymowy dzieła pokazuje, że to jedyny możliwy epitet. Zawarty w nim dźwięk -ł- (ros. л) współgra z tematem przewodnim, potęgując odczucie płynnego ruchu wody. Wzmacnia leksykalno-rytmiczny efekt kołysania, falowania. Zdynami-zowany obraz skłębionych fal, dodatkowo uplastyczniony za pomocą chwytu „lustrzanego odbicia” (w odwróconej perspektywie – rzeka kołysze odbijające się w niej obłoki), doskonale współgra z urozmaiconym, „wzburzoną” metrum. Strofy posiadają bardzo misterną budowę rytmiczną. W każdej z nich pierwszy i trzeci wers zbudowany jest z czterech amfibrachów z klauzulą oksytoniczną, bądź czterech anapestów, natomiast wers drugi i czwarty składa się z trzech amfibrachów katalektycznych bądź trzech anapestów. Klauzula to końcowy odcinek wersu o stałej budowie zaprogramowanej przez reguły danego systemu wersyfikacyjnego. Sygnałem klauzuli jest najczęściej ujednolicony, ustalony porządek akcentowy. W przypadku tzw. klauzuli oksytonicznej akcent intonacyjny pada na ostatnią sylabę w wersie lub w członie wersowym. Natomiast pod hasłem amfibrach katalektyczny kryje się stopa, która powinna być zakończona sylabą nieakcentowaną, ale została skrócona o tenże słaby element. Autor bawi się więc schematem metrycznym, celowo go naruszając. Zrezygnował z równomiernego rozłożenia akcentów na rzecz ekspresywnego kontrastowania stóp silnych i słabych<sup>67</sup>. Trójsylabowe miary wierszowe (daktyle, amfibrachy i anapesty) przeplatają się, przechodzą jedne w drugie. Towarzyszą temu swobodne wariacje w anakruzie<sup>68</sup> (czyli zmiany ilości sylab przedakcentowych), uwalniające wers od stabilizacji sylabicznej, jednostajnej intonacji. Ponadto pierwsza strofa *Rusalki*

<sup>67</sup> Druga i trzecia stopa są częściej akcentowane niż pierwsza. Do tej pory, zgodnie z osiemnastowieczną tradycją były one jednakowo silne.

<sup>68</sup> Anakruza to grupa sylab w wersie poprzedzająca pierwszy akcent metryczny. Wzbudza asocjację z przedtaktem w muzycznym zapisie nutowym.

oparta została na charakterystycznym zestawieniu dźwięków, gdzie rym tworzy zamykające powtórzenie. We frazie otwierającej utwór połączenie -пл- (pł) przechodzi, a właściwie „przepływa”, przez -пр- (pr) i przekształca się w -лб- (łb). Następnie kontynuowane jest w zespoleniach: -плн- (płn) i -лн- (łn). W wersach trzecim i czwartym znów brzmią te same akordy. Ale to tylko jedna z przewijających się linii. Podtrzymuje ją i wspiera inna: -сл- (sł) → -зр- (zr) → -ср- (sr) → -лс- (łs) → -рс- (rs). Sekwencje foniczne zamyka rym poakcentowy („zaudarnyj”). Michaił Lermontow wyraźnie unikał prostych onomatopei, uciekając się do tzw. symbolizmu dźwiękowego (asocjacje psychologiczne związane z akustyką i artykulacją głosek). W rezultacie powstaje kinetyczny obraz fal, na przemian gwałtownie wzbierających i harmonijnie, łagodnie opadających. Jednak ani dźwięczność, ani wariacyjne metrum, ani rymy, ani nawet paralelizmy nie rodzą w sposób mechaniczny melodii. O melodyczności tekstu decyduje emocjonalny wybór leksyki, całościowa wymowa, nastrojowość, czyli rzeczywiste – wedle teorii Żyrmunskiego – wyznaczniki stylu „napiewnego”. Wodny krajobraz, konstruowany poprzez eksploatację fonetycznych właściwości słowa, zyskuje wprawdzie głębię, przestrzenność, ale dbałość o stronę brzmieniową nie zapewnia jeszcze wielowymiarowości przedstawienia poetyckiego. W pewnym stopniu umożliwia to skorelowanie współbrzmień z walorami barwnymi. Kolor ze wszech stron łśni, migocze, promieniuje, iskrzy. Światło przenika każdy element świata artystycznego: od księżyca w pełni, przez obłoki i samą postać rusalki, aż po błękitną toń rzeki, która srebrzy się, jaśnieje wbrew nocnej porze i chroni w swych odmętach bajeczne, kryształowe grody.

Podczas gdy w *Rusálce* wirtuozerski zapis dźwiękowy akcentuje falistość wodnej toni, instrumentacja foniczna *Darów Tereku*<sup>69</sup> (wspomagana przez energiczny rytm 4-stopowego choreja) oddaje wartkość górskiego potoku. Współbrzmienia form gramatycznych tego samego typu:

<sup>69</sup> *Дары Терека*, 1839.

„пригнал”, „замолчал”, „выиграл”, „встал”, „Дарьял” wraz z zestrojami dźwiękowymi *лун, лой, лай* w słowach „валун”, „удалой”, „малой”, „алая” naśladują odgłos wycia, powodowanego uderzeniami wodnego żywiołu o skaliste nabrzeże.

Muzyczna dynamika, w miarę ewolucji metody obrazowania, przekształca się u Lermontowa w ogólną zasadę organizującą świat przedstawiony. W poezji okresu dojrzałego kolory nabierają intensywności, poczynają władać postrzeganiem. Poczucie muzyczności wersów już nie jest tak jawnie stymulowane fonetycznym zapisem, ale zaczyna wynikać z impresyjnego całokształtu ukazania przyrody.

„Przyroda jest widzialnym duchem” – głosił Friedrich Schelling<sup>70</sup>, a Novalis, rozwijając Schellingiański koncept, z nostalgią rozmyślał o zapomnianym przez ludzkość uniwersalnym języku, o wszechświatowej „muzyce sfer”, płynącej bezpośrednio „z ducha natury”<sup>71</sup>. Tęsknota za ową duchową jednością, gwarantującą porozumienie ze wszystkimi formami życia, przeczucie nieskończoności i niepodzielności prabytowej podstawy, skrywającej się w rzeczach jednostkowych, w najmniejszej części materii określały świadomość romantyczną. Takie postrzeganie, całkowicie upodmiotowujące rzeczywistość, stanowiło istotę optyki magiczno-mitologicznej. W świadomości magicznej (przejawiającej się w mitologii ludów pogańskich i wywodzącej z naturalnego porządku żywego życia) romantycy dojrzeli ów kreatywny potencjał, który oświeceniowcy uprzednio zanegowali i zepchnęli do niegodnej uwagi, mrocznej sfery zabobonu i baśni. Zaskakującym jawi się fakt, iż współczesne odkrycia w dziedzinie badań nad strukturą materii – zasada nieoznaczoności Heisenberga, wykrycie cząstek wirtualnych, kwarków, pojawienie się w fizyce wielkości zwanych funkcją falową, nie dających się zaobserwować bezpośrednio – przybliżają naukę do abstrakcyjnych, metafizycznych idei filozoficznych, nadając dawnym „nieracjonalnym” wyobrażeniom i odczuciom walor empiryzmu.

<sup>70</sup> B. Andrzejewski, op.cit., s. 49.

<sup>71</sup> Ibid., s. 97.

W sposobie kreowania obrazu przyrody przez Lermontowa daje się odczuć postępująca tendencja do dynamizacji przedstawianej rzeczywistości widzialnej, jej granicznego zsubiektywizowania oraz „wymieszania” aspektów irracjonalnych z racjonalnymi, gdy podmiot mówi o realności zmysłowej. O ile w swych pierwszych próbach lirycznych Lermontow budował nastrojowe pejzaże, psychologiczne portrety wybierając dość powściągliwe, niezdecydowane oznaczenia kolorów, wskazujące jedynie na ton, a nie na konkretne zabarwienie, to w drugiej połowie lat 30-tych poddał wypracowaną paletę kolorystyczną poważnym modyfikacjom. Tony preferowane na wczesnym etapie twórczości – rozmyte, o nikłym natężeniu (typu «blady», «wyblakły», «szary», «siwy», «zamglony», «przyćmiony», «ciemny», mroczny», «jasny», «światlisty») – zastąpił tonami bardziej intensywnymi («biały», «czarny», «złoty», «żółty»). Gamę uzupełnił dodatkowo soczystymi odcieniami czerwieni. Posługując się odważnymi barwami poeta stworzył jeden z najsłynniejszych pejzaży w liryce rosyjskiej: «Когда волнуется желтеющая нива...» (1837). Dla potrzeb polskojęzycznego odbiorcy przywołały obok oryginału dwa polskie warianty wiersza w tłumaczeniu Czesława Mąkowskiego<sup>72</sup> i Kazimierza Jaworskiego<sup>73</sup>:

<sup>72</sup> [*Na lonie przyrody*]: «Gdy dojrzewająca fałuje już niwa / I szumi bór chłodny, wietrzykiem zbudzony, / A w sadzie rumiany owoc się ukrywa / W cień błogi, pod listek zielony; // W wieczoru szkarłaty lub rankiem złożonym / Gdy dojrze pod krzewem konwalię srebrzystą, / Co stoi witając mię wdzięcznym ukłonem / I rosą srebrną, kroplistą; // Gdy w sen niepochwytny pogrąży uwagę / Szemranie strumienia, co igra w dolinie, / I szepce do ucha czarowną mi sagę / O kraju uroczym, skąd płynie: // O! wtenczas ja bruzdy rozmarszczam na czole, / O! wtenczas ucicha i w duszy mej trwoga, / I szczęście na naszym pojmuję padole, / A w niebie spostrzegam znów Boga...» [123]. Tytuł dodany został przez autora tłumaczenia.

<sup>73</sup> «Gdy lekki muska wiatr żółknące kłosa niwy / I szumi świeży las do wtóru jego tchnie, / I w sadzie śmieją się dojrzewające śliwy / Chowając czerwien swą pod słodki listków cień; // Gdy rosa lśnią upojną i perlistą / W rumianym zmierzchu zórz czy w ranka złoty czas, / Spod krzaku mi konwalii kwiat srebrzysty / Uśmiechy śle, od których pachnie las; // Gdy w jarze zimny źród, swawoląc, żwawo płynie / I pogrążając myśl w półjawnie i półśnie, / Tajemną pieśń mi szemrze o krainie, gdzie spokój trwa, a z której tędy mknie – // Ach, wtedy ścisza się niepokój mój i trwoga / I rozpogadza się zmarszczona troska

Когда волнуется желтеющая нива,  
И свежий лес шумит при звуке ветерка,  
И прячется в саду малиновая слива  
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда росой обрызганный душистой,  
Румяным вечером иль в утра час златой,  
Из-под куста мне ландыш серебристый  
Приветливо кивает головой;  
Когда студёный ключ играет по оврагу  
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,  
Лепечет мне таинственную сагу  
Про мирный край, откуда мчится он, –

Тогда смиряется души моей тревога,  
Тогда расходятся морщины на челе, –  
И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу бога. [II, 19]

Żółcień, złoto, srebro, malinowa czerwień, zieleń, róż witalizują projekcję polnego krajobrazu, nasycając ją niezwykłą świeżością. Tekst stanowi łańcuch sukcesywnie powstających obrazów, pozornie niezależnych i danych w różnych planach, połączonych w początkowym stadium jedynie syntaktyczną formułą kilkakrotnie powtarzanego «gdy». Równomiernie następujące po sobie czasowniki («волнуется», «шумит», «прячется», «играет», «кивает» itd.) niespodziewanie jednocześnie konkluzja: «И в небесах я вижу Бога...» («А в небе спostrzegam znów Бога»). Gwałtowna zmiana konstrukcji składniowej, wertykalna orientacja czasowa zmuszają do powrotu ku wymienionym wcześniej detalom i powiązania poprzednich warstw z treścią końcowej linijki. Retrospektywność, zatoczenie kręgu, zwrot w stronę „wyjścia” skłaniają odbiorcę, by podjął on próbę ponownego odczytania całości w kontekście ostatnich słów podmiotu. Ukierunkowanie na ruch, na działanie sygnalizują rozmaite formy słowne – przekazują-

---

skroń, / I szczęście ziemskie już wyciąga do mnie dłoń, / I widzę tam, w niebiosach, Boga...» [124].

ce stosunki temporalne. Do danej grupy, oprócz tradycyjnych czasowników, należą: paralelnie zastosowane przysłówki «gdy», «wtedy», spójnik «i» oraz liczne zwroty imiesłowowe.

Kazimierz Jaworski potraktował pierwszy nakreślony w wierszu obraz inaczej, niż Czesław Mąkowski. W swym przekładzie, charakteryzując kłosa niwy, posłużył się terminem «żółknące». Użyte przez tłumacza słowo, analizowane od strony znaczeniowej, klóci się nieco z pierwotnym kontekstem oryginału, chociaż długością i liczbą sylab odpowiada obranemu schematowi rytmicznemu. Rosyjski wyraz «желтеющая», jak podpowiad filologiczna intuicja, sugeruje nie tyle żółknięcie (kojarzone raczej z usychaniem lub przekwitaniem), ile żółcenie się, złocenie związane z obfitością, dojrzałością polnych zbóż. Trafniejszym wydaje się być określenie Mąkowskiego: «dojrzewająca fałuje już niwa». W wersji oryginalnej niwa fałuje pod wpływem zewnętrznego działania wiatru. Prócz tego swą dynamiczność, żywiołowość zawdzięcza wewnętrznej sile emanującego z niej koloru. Kłosa nie są po prostu żółte. One żółcą się, nabierają słonecznego blasku. Ta niebagatelna różnica leksykalno-gramatyczna rzuca na jakość odbioru poetyckiej wizji. Nadmienić należy, iż tzw. barwy aktywne (np. imiesłowy: czerniejący, siniejący, rumieniący się, złocący lub czasowniki: błękitnieć, bieleć, liliowieć, srebrzyć się, czerwienić, zielenić) stanowią osobliwą właściwość Lermontowskiej poetyki. Intensyfikują kinetykę przedstawienia, dają wyobrażenie ruchu, zbliżając technikę literackiej wizualizacji do samej podstawy oddziaływania muzycznego. Umożliwiają wyrażenie tego, co w powszechnym mniemaniu uchodzi za domenę muzyki – czyli istotę życia, jej najsubtelniejsze drgania, płynność, zmienność, wewnętrzny puls. Zastąpienie statycznego, „biernego” przymiotnika konstrukcją czasownikową sprawia, że mamy do czynienia z pejzażem niezmiernie ekspresywnym, którego dominantą jest czynność stawania się. Wprawiony w ruch obraz pola może przywołać na myśl rozkołysane, zjednoczone we wspólnym rytmie łany zboża z płótna Vincenta Van Gogha. Malarski typ

widzenia uzewnętrznia się także w równoległym przedstawianiu zjawisk. W warunkach naturalnych, zmieniających się zależnie od upływającego czasu, autor nie mógł ujrzeć naraz owocującej śliwy i kwitnącej konwalii, gdyż pełnia ich rozwoju przypada na różne pory roku. Umieszczenie obydwu obrazów obok siebie w przestrzeni utworu poetyckiego świadczy o rezygnacji z podejścia mimetycznego na rzecz kreatywnego scalania fragmentów świata rzeczywistego.

„Ożywianie” barw to zaledwie wstęp do głębokiego odczuwania przyrody, bliskiego mitologicznym wyobrażeniom animistycznym. Archaiczny światopogląd znosił bariery między obiektem poznawanym a podmiotem poznającym, między realnością obiektywną a subiektywną. Raz drzewa były ludźmi, raz ludzie drzewami, raz bogowie przybierali postać zwierzęcą lub jakiegoś zjawiska przyrodniczego, raz zwierzę lub nieposkromiony żywioł stawały się bóstwami. Kamienie śpiewały, kwiaty przeżywały niespełnione miłości, prześladowana dziewczyna przemieniała się w wolnego ptaka, udręczony chłopiec w płaczący krzew. Ślady podobnego światoodczucia występują w wierszach: *Dwa sokoły*<sup>74</sup>, *Trzy palmy*<sup>75</sup>, *Chmury*<sup>76</sup>, *Spór*<sup>77</sup>, *Skala*<sup>78</sup>. Opisywane w nich zwierzęta, rośliny, skały, obłoki tracą zwykłe cechy przedmiotowości. Przesiąknięte są czynnikiem podmiotowym. Posiadają wolę, uczucia, zdolność empatii, nawet własny temperament. W poematach *Mcyri*<sup>79</sup> i *Demon*<sup>80</sup> nasycone pierwiastkiem duchowym fragmenty rzeczywistości materialnej rozrastają się w kosmos, w którym żaden jednostkowy komponent nie funkcjonuje odrębnie, bez związku z całością. Rzeki, widziane oczami młodego mnicha (Mcyri), splatają się w siostrzanym uścisku. Drzewa szumią i krążą niby bracia w szalonym tańcu. Wzgórza wyciągają ku

---

<sup>74</sup> *Два сокола*, 1829.

<sup>75</sup> *Три пальмы*, 1839.

<sup>76</sup> *Тучи*, 1840.

<sup>77</sup> *Спор*, 1841.

<sup>78</sup> *Утес*, 1841

<sup>79</sup> *Мцыри*, 1839.

<sup>80</sup> *Демон*, 1841 (ost. red.).

sobie kamienne objęcia, ale rozdzielone potokiem nie zejść się nigdy z powrotem. Chłopiec odgaduje ich myśli, dzieli z nimi smutek spowodowany rozłąką. Gdy nadchodzi nawałnica, pragnie roztopić się w żywiole burzy; ręką łowi błyskawice. Po deszczu, przylgnąwszy do ziemi, przysłuchuje się trawom wysokim. Ani krzyczący szakal, ani pełznący wąż nie wzbudzają strachu w sercu chłopca, bo sam przeistacza się w zwierzę – dzikie, obce ludziom stworzenie. Pełźnie i kryje się. Rozumie skargi i utyskiwania strumienia toczącego spór z zalegającą na jego drodze upartą grudą kamieni. Wzburzonej wodzie odpowiadają setki rozwścieczonych głosów. Mcyri upija się słodkim oddechem istnienia, czuje drgnienie listków, słyszy senne westchnienia kwiatów. Wraz z nimi unosi swą głowę w kierunku słońca. W nocy obserwuje jak obłok-myśliwy – podkrada się do księżyca. Nie mogąc rozpoznać drogi w zalegającej ciemności pada na ziemię, gryzie ją i zrasza łzami. Jednak nie od ludzi, ale od przyrody oczekuje wybawienia. Walcząc z wilkiem wyje i skowyczy, jakby sam urodził się w wilczej rodzinie. Wycieńczony zapada w półsen. Zdaje mu się, że leży na dnie głębokiej rzeczki, a chłodny, orzeźwiający strumień sączy się wprost w spragnioną wody pierś. Pocieszenie przynosi mu cudna pieśń i współczujący wzrok zielonookiej rybki. Chłopięca dusza, przenikająca istotę matki-ziemi, identyfikująca się z nią, rozumie ów odwieczny, harmonijny śpiew i jednoczy się z mieszkańcami rzek, traw i drzew w akcie wzniosłego przeżywania piękna.

W poemacie *Demon* tożsamość, nierozłączność wszelkich części Uniwersum zostaje wyjawiona poprzez szereg porównań i metafor: rzeka upodabnia się do czerniejącej szczeliny, szczelina do wijącej żmii, huk spienionej wody do ryczącej lwicy, piana do kosmatej grzywy, lśnienie gwiazd do oczu Gruzinki, wiosna do beztroskiego dziecka, opuszczone zamczysko do smutnego starca, co przeżył swych przyjaciół i ukochaną rodzinę. Zamek-olbrzym spogląda groźnie ze skał, stróżując u wrót Kaukazu; orzucony przez człowieka daje schronienie innym żyjącym stworzeniom. Po ciemnych kory-

tarzach krzątają się z brzękiem zielone jaszczurki, schowany w kącie siwy pajak uważnie przędzie pajęczynę, błyszcząca żmija ostrożnie pełźnie po zamkowym dziedzińcu. U podwoi cerkwi, wznoszącej się na szczycie góry straż trzymają kuci w granicie wartownicy. Ramiona ich okrywa śnieżny płaszcz, a na piersiach skrzą się lody. Z ustępów posępnie zwisają senne gromady lodowych sopli. Zawieja w krąg obchodzi cerkiew, zdmuchując osadzający się kurz, to pieśń smutną zawodzi, to nawołuje wartowników. Na wieść o tajemniczej świątyni przybywają obłoki-pielgrzymi ze wschodu, by złożyć jej hołd. Górskie zwierzęta i ptaki krążące pod lazurowym niebem przysłuchują się mowie wód, przepływających przez doliny. Skały skłaniają swe głowy, śledząc migoczące w dole fale.

W obydwu tekstach obrazy dźwiękowe i wrażenia zapałowe organicznie wpisują się w pejzaż. Dźwięczącym strumieniem wtóruje miłosny trel słowików. Spomiędzy krzewów dochodzą szept i szmery, radosny szczebiot, westchnienia i skargi. W powietrzu unosi się aromat tchnień tysiąca roślin. W tysiącu głosów, w różnorodnych wariantach powraca jeden temat: nieskończone życie. Podniebne ptactwo, bojaźliwe jelenie ukrywające się pośród rozłożystych platanów, wiatr, rosa, wstęgi rzek, łąki i wzgórza – wszystko łączy się we wspólnej pieśni, wyrażającej bez słów niepojęty dla człowieka sens bytu.

### **Rozdział Ib: Narzędzia kreacji pejzażu i portretu poetyckiego. Przelamanie deskrypcji przedmiotowej na rzecz obrazowania symbolicznego**

W początkowej fazie twórczości Michaił Lermontow często sięgał po znane obrazy emblematyczne, które wnieśli do poezji rosyjskiej Michaił Łomonosow, Gawriła Dierżawin, Konstantin Batiuszkin i Aleksander Puszkina. U Lermontowa są one jednak obciążone innymi treściami, podyktowane odmiennym typem indywidualnego odczuwania, przeżywania. Stopniowo owe wczesne obrazy-emblematy (wyrażone najczęściej w jednowyrazowych tytułach utworów, typu „Sztty-

let”, „Dom”, „Jeniec”, „Burza”) zaczęły ulegać spersonifikowaniu po to, by w końcu przedzierzgnąć się w wieloznaczny symbol (*Galązka palmy palestyńskiej*<sup>81</sup>; *Kindżał*<sup>82</sup>; *Dary Tereku*<sup>83</sup>). Wypowiedź właściwa, tj. zasadnicza część utworu, opartej jeszcze na obrazie emblematycznym, stanowiła rozwinięcie tytułowego tematu. Śledząc rozwój poetyki na przestrzeni lat 30-tych można zaobserwować ewoluowanie przedmiotowego obrazu-paraleli (dwuwiersze-porównania, jak *Pieśń [Twarda skała u morskich sterczała wybrzeży...]*<sup>84</sup>) w kierunku syntetycznego obrazu-symbolu (*Chmury*, *Skała*). Całościowy sens wielu wierszy o konstruowanej w ten sposób obrazowości zamyka się w jednym kulminacyjnym działaniu lub stanie, np.: «Lecz ktoś w rękę / Włożył mu zamiast chleba kamień» (*Żebrak*<sup>85</sup>); «A on, zuchwały, burzy wzywa» (*Żagiel*<sup>86</sup>). Cały tekst staje się wówczas obrazem (symbolem?). W systemie stylistycznym poety granice dzielące rodzaje wizualizacji aluzyjnej: emblemat, uosobienie, porównanie, metaforę, alegorię i symbol są nad wyraz elastyczne, względne. Stąd, między innymi, bierze się problematyczna różnorodność interpretacyjna. Im dzieło późniejsze, tym silniej zaznacza się w nim tendencja do pogłębiania podtekstu, tworzenia symbolicznych portretów, pejzaży. Słowa-barwy, pierwotnie klasyfikowane przez krytyków jako epigońskie sztampy, wraz z rozwojem kunsztu i świadomości artysty coraz dobitniej akcentują swoją nieprzypadkowość, głębię oraz pokłady znaczeniowości. Realizują niezwykłe dla siebie zadanie: nie tylko określają, pełnią funkcję przymiotników, ale także ożywiają, poruszają substancjalne wytwory przyrody. Mogą być główną mocą sprawczą, motorem fabuły. Za pomocą barwy czy waloru poeta oddaje rytm wszechświata, obnaża konflikty egzystencjalne,

<sup>81</sup> *Ветка Палестины*, 1837.

<sup>82</sup> *Кинджал*, 1838.

<sup>83</sup> *Дары Терека*, 1839. Terek – rzeka na północnym Kaukazie, wpadająca do Morza Kaspijskiego.

<sup>84</sup> *Романс [Стояла серая скала на берегу морском...]*, 1832.

<sup>85</sup> *Нищий*, 1830. Przeł. Mieczysław Jastrun.

<sup>86</sup> *Папыс*, 1832. Przeł. Kazimierz Jaworski.

kontrasty, przeciwności bytu. Posługuje się w tym celu uważnie dobraną paletą. Stopniowo wzbogaca gamę o nowe, niekiedy egzotyczne odcienie.

Proces kształtowania oryginalnego systemu kolorystycznego osiąga apogeum w ostatniej redakcji (1841) poematu *Demon*. Autor arcydzieła wspiął się na wyżyny mistrzostwa kreując nowe znaczenia poprzez operowanie światłocieniem, a także niuansami barwnymi, zyskującymi wysoką symboliczną wartość. „Rysując” zachód bądź wschód słońca, lunę wieczorną bądź jutrznię wykorzystuje odcienie czerwieni, które wprowadza w różnorakie otoczenia. Zmieniając dzięki temu zabiegowi ich semantykę:

На север видны были горы.  
При блеске утренней авроры,  
Когда синеющий дымок  
Курится в глубине долины,  
И, обращаясь на восток,  
Зовут к молитве муэззины,  
И звучный колокола глас  
Дрожит, обитель пробуждая;

В торжественный и мирный час,  
Когда грузинка молодая  
С кувшином длинным за водой  
С горы спускается крутой,  
Вершины цепи снеговой  
Светло-лиловою стеной  
На чистом небе рисовались,  
И в час заката одевались  
Они румяной пеленой; [П, 290]<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Przeł. Z. Bieńkowski: M. I. «Północ zamyka łańcuch szczytów. / W promieniących blaskach świtu, / Gdy mrok, co wąwóz nocą spowił, / Taję i siną mgiełką dymi, / Gdy twarz zwracając ku wschodowi / Zwą na modlitwę muezini, / Gdy drżą w powietrzu dźwięki dzwonu, / Który na jutrznię klasztor wzywa, / W dostojnej chwili nieboskłonu, / Kiedy Gruzinka urodziwa / Po wodę z dzbanem na ramieniu / Biegnąc przegląda się w strumieniu - / Wierzchołki jasnofioletowe, / Odblaskiem śniegu lśniąc w spojrzeniu, / Od tła niebiosów odbijały, / A o zachodzie przywdziewały / Przejrzystą szatę z mgły różowej» [406].

(...)

Так в час торжественный заката,

Когда растаяв в море злата

Уж скрылась колесница дня,

Снега Кавказа, на мгновенье

Отлив румяный сохраняя,

Сияют в темном отдаленье.

Но этот луч полуживой

В пустыне отблеска не встретит;

И путь ничей он не осветит

С своей вершины ледяной!... [II, s. 304]<sup>88</sup>

Kolor różowy stanowi zapowiedź schyłku dnia, choć występuje równolegle pod postacią liliowego (jasnofioletowego) odbłasku porannej zorzy. Obydwie barwy zdają się być tożsame, wprowadzone na zasadzie synonimów. Jeśli jednak przeanalizujemy sposób ich powstawania i otaczającą je realność, zobaczymy, że każda obciążona jest własnym niepowtarzalnym ładunkiem emocjonalnym. O zmierzchu zaśnieżone wierzchołki gór spowija dziwna różowa mgła, zasłona określona w utworze słowem «пелена». Słowo to, przetłumaczone na język polski, oznacza także «całun», związany asocjatywnie z czynnościami pochówku, z odziewaniem w szatę pogrzebową. W innym miejscu poeta pisze o rumianym promieniu – półżywym i chwilowym<sup>89</sup> – nie będącym w stanie oświetlić już niczyjej drogi. Zobrazowany zachód słońca można by odczytać jako misterium umierania, ale rozumianego w kategoriach pozytywnych, tj. w sensie przechodzenia „na drugą stronę”, wkraczania w inny wymiar. Rumieniec okrywający góry to naturalne zjawisko przyrodnicze, wynik przygasania szkarłatu słonecznej tarczy.

<sup>88</sup> M. II, przeł. Z. Bieńkowski: «Tak w owej uroczystej porze, / Gdy, rozta-  
jawszy złotym morzem, / Zapada rydwan dnia pod ziemię, / Śniegi Kaukazu w  
ciemnej dali / Jasnoróżowy blask zapali / Na jedno ludzkie okamgnienie. / Ale  
półżywy blask błękitu / Światła w pustyni już nie wznieci, / Nikomu drogi nie  
oświeci / Z lodowatego szczytu!...» [420-421].

<sup>89</sup> Tłumacz zastąpił półżywy «rumiany promień» półżywym «blaskiem  
błękitu».

Jasność ustępuje miejsca ciemności nieuchronnie zagarniającej świat w swoje odmęty. Szarość pochłania błędną czerwień. Ale światłość odchodząca z nocą odradza się o wschodzie. Zwycięża ona mrok, by następnie znów zostać pokonaną. Zapewnia tym samym istnienie nieustannego życiodajnego cyklu. Nie bez powodu teolog i teoretyk barw – Paweł Florenski – dostrzegał w odcieniu liliowiejącego nieba symbol przestrzeni międzyplanetarnej<sup>90</sup>. Odwieczna walka cienia i światła, której Michaił Lermontow nadał uniwersalne znaczenie, rozgrywa się na niebie, rozrastając do rozmiarów kosmicznej gry dwu żywiołów. Odbiciem walki polarnych potęg są różowe refleksy – zabarwienie skalnych zboczy. Kulminacyjny moment zetknięcia się przeciwstawnych wartości tworzy nową pograniczną jakość: ni dzień, ni noc, a zarazem jedno i drugie. Widać, że autora poematu fascynują głównie fazy przejściowe. Przerywa on proces stawania się dnia i nocy gdzieś pośrodku, w trakcie rozwoju i pozostawia na poziomie niekonkretności, mglistości. Rejestrując ulotne momenty transcendencji, trudno uchwytne zmiany oświelenia, jakie przynosi nadchodzący wieczór lub poranek, artysta nieświadomie antycypuje najbardziej płodny i brzemienny w skutki przewrót w historii sztuki malarskiej – wielką eksplozję impresjonizmu. Ponadto zastosowanie tego rodzaju środków „uplastyczniających” wzmacnia efekt „umuzyczniający”. Obrazy zmierzchu i świtu składają się z impresji, niuansów, nastrojów; zespalają oboczności, łągodzą skrajności. Dotykają dzięki temu sfery, która dostępna jest przede wszystkim sztuce dźwięku. Wolno więc mówić o wrażeniowej funkcjonalnej analogii łączącej obydwie przenikające się pierwiastki – malarski i muzyczny. Tak oto twórca dokonuje transpozycji idei, ducha muzyki. Pozbawia opisywane obiekty znamion stałości, a w zamian podkreśla ich przejściowy, relatywny charakter.

Podobny model impresyjnego postrzegania zjawisk rozpoznajemy w strukturze portretu głównego bohatera

---

<sup>90</sup> P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Białystok 1997, s.232.

utworu, czyli samotnego Demona, co więcej – dostrzegamy go w sposobie odczuwania rzeczywistości przez tę wyklętą jednostkę. Jego upadła, błędząca natura została opisana następującymi słowami:

Пришлец туманный и немой,  
 (...)
 То не был ангел небожитель,  
 (...)
 То не был ада дух ужасный,  
 Порочный мученик – о нет!  
 Он был похож на вечер ясный:  
 Ни день, ни ночь, – ни мрак, ни свет!... [II, 287-288]<sup>91</sup>

Lermontow posłużył się dla sportretowania tej fantastycznej postaci światłem rozproszonym, roztopiającym kontury konkretnych kształtów. Nakreślony wizerunek zjawy wyróżnia wewnętrzna ambiwalencja. Jego obraz składa się ze sprzeczności, z cech opozycyjnych, które, o dziwo, miast zwalczać siebie nawzajem tworzą organiczną, syntetyczną całość. Pośredni status jednostki, zawieszonyj na granicy nieba i ziemi – bycie kimś pomiędzy istotą boską a wysłannikiem piekieł – scala w niepojętą jedność odwieczne antynomie. Dwa popędy zespolone w jednej jaźni – dziki, „nocny” (przywodzący do buntu) i „jasny” (wzmagający łaknienie ładu) – uzupełniają się wzajemnie, tworząc *coincidentia oppositorum*. Osobowość jawi się tu jako dziwny stop walczących ze sobą, lecz współistotnych pierwiastków. Przebieg wydarzeń fabularnych ukazuje miłość splatającą się z nienawiścią, gniew ze współczuciem, cierpienie z rozkoszą, zazdrość z oddaniem, dumę z pokorą, okrucieństwo z łagodnością, przewrotność z wiernością, zapomnienie z tęsknotą i płomiennością z oziębłością. Nieustające wahania, bieguny

<sup>91</sup> Przeł. Z. Bieńkowski: «Прибьшь поспѣпны и мллчзщы, / (...) / Ллчз нл! То нл бьл дщх нлблзлнскл, / (...) / Нл бьл то тзкжѣ грлщны, стрзщны / Мѣчлзннлк плклл, дщх злѣл мочы. / Он бьл лк члщы влччлр лщны, / Лк блск нл пргу днл и ночы!...» [404].

namiętności przesądzą o mglistości całego wizerunku. Wszystko jest albo zapowiedzią dobra, albo zaczątkiem zła<sup>92</sup>. Podstaw dualistycznego charakteru Demona interpretatorzy doszukują się w demonologii słowiańskiej oraz w gruzińskich, kachetyjskich, osetyńskich i azerbejdżańskich ludowych legendach, kreujących ambiwalentne obrazy duchów, panteistycznych bóstw. Te rozdwojone istoty są jednocześnie uosobieniem życiodajnej potencji i śmiertcionośnego jadu. Występują w dwóch hipostazach – opiekuna i oprawcy. Analogicznie, jak Lermontowowski bohater, mogą być raz szczodre, zdolne do poświęceń w imię miłości, innym razem okrutne, niemiłosiernie zazdrosne, zapalczywe, mściwe, przewrotne, złośliwe<sup>93</sup>.

Przeprowadzony wywód uzmysławia pewną specyficzną właściwość interesującego nas utworu. Charakterystyczne dla Lermontowa ukazywanie stanów przejściowych, fazowego rozwoju zjawisk, operowanie niuansami, półtonem, sugestią, skojarzeniem, ciągle odsyłanie w głąb, w stronę metafizycznego aspektu bytu – wszystko to sprawia, że tekst pod względem *f u n k c j o n a l n y m* (niezależnie, czy dzieje się to w pejzażu, czy w portrecie) naśladuje muzykę. Znamienne, iż tak rozumiana muzyczność stanowi pewną jakość wyższego rzędu, często niezauważalną przy pierwszym odczytaniu dzieła, ukrytą za walorami plastycznymi, unaoczniającymi.

Na poziomie świata przedstawionego ujawniają się także nie zawoalowane, bezpośrednie aluzje muzyczne. Zaliczają się

---

<sup>92</sup> Niedookreśloność artystycznego rysunku Demona nasuwa również asocjacje z teorią *chaoś* u sformułowaną w *Metamorfozach* Owidiusza. Chaosem Owidiusz nazywa pewien pierwotny stan istniejący przed stworzeniem świata, w którym załążki przyszłego kosmosu były różne jakościowo, ale tworzyły ontologiczną całość. W chaotycznym kłębowisku splecionych żywiołów znajdowały się ziarna kosmicznej substancji (materialnej i duchowej). Zob.: E. Czaplejewicz, *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche: Trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” № 3, 3 – 6.

<sup>93</sup> Por.: I. Andronikow, *Лермонтов – исследования и находки*, Москва 1964, s. 252 – 253.

do nich wzmianki o grze na instrumentach (lutni, harfie, lirze, gitarze, gęślach, bałajce, flecie, piszczałkach, dzwoneczkach), epizody związane ze śpiewem i tańcem oraz obciążony największym ładunkiem emocjonalnym temat «zbawienego dźwięku», roztopiającego lód Demonowego serca. Strącony z niebios «książę poznania i wichury» [410]<sup>94</sup> pierwotnie postrzegał upragnioną towarzyszkę – gruzińską piękność, Tamarę – właśnie jako dźwięk, pewną ideę. Od pierwszego dnia stworzenia nosił obraz cudnej kobiety wyrity w sercu, lecz nie piękno przeczuwanych kształtów, a brzmienie jej imienia wzruszało i napełniało słodyczą całe jestestwo byłego cherubina<sup>95</sup>. Już po swej klęsce, po zesłaniu na ziemię upadły anioł rozpoznaje wyśniony niegdyś ideał w niewinnej Tamarze. W tej doniosłej chwili pierwszego spotkania piękna Gruzinka tańczy wystukując rytm na bębenku pod melodię pieśni nuconej przez rówieśnice. Z oddali dobiega odgłos zurny<sup>96</sup>. Taniec (sekwencja gestów) scala w jedno muzyczny rytm i plastykę przestrzenną. Wedle słownika symboli Władysława Kopalińskiego jest on przede wszystkim wyrazem wyzwolenia, odrodzenia, przezwyciężenia barier dzielących duszę (przestrzeń idealną) i ciało (przestrzeń realną); jest afirmacją wolności, vitalności. W utworze płasząca dziewczyna świętuje swe zaręczyny, żegna się z dziecięcą bez troską. Wzrastała swobodnie, niczym dziki górski kwiat, a nazajutrz czeka ją dola służebnicy w obcej rodzinie, w nieznanym kraju. Na twarzy młodziutkiej narzeczonej mieszają się radość i zwątpienie. Dramatyzm całej sceny podkreślają wymowne obrazy zachodzącego słońca i wschodzącego księżyca. Przelatujący Demon zatrzymuje się urzeczoną gracją tancerki. Lekkość i prostota gestów

<sup>94</sup> M. Lermontow, *Demon*. W oryg.: «царь познания и свободы» [II, 294].

<sup>95</sup> Por.: «Ja noszę obraz twój wyrity / W mej duszy od stworzenia świata. / Na skrzydłach myśli mej on lata / Ponad przestworza i błękity. / Zawsze, od pierwszych chwil wieczności, / Myśl moją imię twe wzruszało» [412]. Z. Bieńkowski na miejscu Lermontowowskiego wyrażenia «imię słodkie dźwięczało» wprowadza analogon: «imię twe wzruszało».

<sup>96</sup> Drewniany instrument dęty ludów kaukaskich, rodzaj kobzy.

wzruszają ozięble serce samotnika, odsłaniają drogę ku utraconemu szczęściu. W tym momencie przypadkowy obserwator zmienia się w aktywnego uczestnika procesu bolesnej przemiany. Wewnętrzna metamorfoza, której doświadcza dziewczyna (musi wyzbyć się naiwności i wejść w rolę dojrzałej kobiety, świadomej swego położenia) staje się też udziałem wygnańca Raju. Z jego oczu, dotąd nieczułych na piękno, opada „zasłona” obojętności. Obydwoje znajdują się w punkcie granicznym, na progu nowego życia. Możliwości, jakie otwierają się przed nimi, budzą w nich uczucie niepewności. Dotąd nieustraszonego, wyniosłego ducha ogarnia dziwny smutek i lęk na widok tańczącej księżniczki. Silne, nieprzewidywalne pragnienie każe mu zapomnieć o własnej dumie i pozwolić, by «zbawienny dźwięk napęlił pustynię jego niemej duszy» [II, 282]<sup>97</sup>. Jakkolwiek «dusza» jest pojęciem abstrakcyjnym, to zestawiona tutaj ze słowem «napęlić» zyskuje bardziej substancjalny charakter. Przejmując funkcję naczynia, wkracza na płaszczyznę percepcji zmysłowej. Terminy określające duszę – «niema» oraz «pustynia» – konstytuują jakości odnoszące się do sfery wrażeń sensorycznych (cisza, pustka, suchość), a te są impulsem, pretekstem do poszukiwań głębszych, symbolicznych znaczeń. Można powiedzieć, że dźwięk wypełnia treścią jałowe wnętrze bohatera niczym ożywcza woda źródłana. Akt ten można porównywać z aktem stwarzania bytu.

Koncepcja poety, co uświadamia wnikliwa penetracja tekstu poematu, zakłada nadrzędność postrzegania słuchowego wobec percepcji wzrokowej. Tamara początkowo była dla Demona tylko nienamacalnym, nieuchwytnym brzmieniem. W analogiczny sposób Demon istnieje w świadomości Tamary – najpierw słyszy ona głos istoty, która ją nawiedza, później zaś widzi jej pełną postać. Konfrontacja werbalna następuje przed

---

<sup>97</sup> Tłumaczenie moje (A. Brus), dosłowne. Przekład Z. Bieńkowskiego – doskonały pod wieloma względami – niestety zachowuje jedynie ogólny sens tych wersów. Nie oddaje niezmiernie ważnych leksykalnych subtelności.

kontaktem naocznym. Duch urzeka, uwodzi śmiertelniczkę swym głosem. Słysząc w nim jednocześnie łagodność, oddanie i ognisty temperament mówiącego. Głos na przemian kołyszający i drażniący zmysły, każe tęsknić za czymś nieokreślonym, mani obietnicą egzystencji w niepojętym, metafizycznym wymiarze. Piotr Bucharkin w studium *Retoryka i sens* dopatruje się intertekstualnych zbieżności między motywem zniewolenia Tamary przez intrygujące dźwięki głosu (i «cudowne» spojrzenie) Demona, a magnetyzującym oddziaływaniem mowy (i wzroku) Oniegina na Tatianę – bohaterkę poematu Aleksandra Puszkina. Dziwny niepokój, uczucie prześladowania towarzyszyły Tatianie podczas spontanicznej próby werbalizacji osobistych doznań w liście do ukochanego. Jej udrękę, z punktu widzenia psychologicznego, można by wytłumaczyć świadomością zbytnej śmiałości swego postępu (naruszającego konwenans), lękiem przed reakcją Oniegina na szczere, dziewczęce wyznanie, ale w świetle rozmyślań Bucharkina o intertekstualnym dialogu, wzajemnym wzbogacaniu się „pratektu” i „posttektu”<sup>98</sup>, niepokoje Tatiany nabierają nowego sensu<sup>99</sup>. Irracjonalny aspekt przeżyć Demonowej ofiary staje się bodźcem do reinterpretacji porównywalnego wątku poruszonego w pratekście, stwarza możliwość interpretowania stanu duchowego Puszkiniowskiej bohaterki w perspektywie metafizycznej<sup>100</sup>.

W monologach zjawy nawiedzającej Tamarę przewijają się zasadniczo dwie linie intonacyjne<sup>101</sup> (wyodrębnione i sze-

---

<sup>98</sup> Terminami 1/ „pratekst” i 2/ „posttekt” P. Bucharkin posługuje się dla oznaczenia 1/ utworu, w którym pierwotnie występuje określony motyw i 2/ dzieła, w którego planie semantycznym ów motyw powraca w postaci reminiscencji. Zob.: П.Е. Бухаркин, *Об одной параллели к письму Татьяны („Евгений Онегин” А.С. Пушкина и „Демон” М.Ю. Лермонтова)*, [w:] tegoż, *Риторика и смысл*, Санкт-Петербург, 2001, s. 131.

<sup>99</sup> Dialogowy charakter intertekstualności, zdaniem badacza, umożliwia dwukierunkowy przepływ „strumieni” semantycznych, tj. zgodnie z regułą sprzężenia zwrotnego. Zob.: *ibid.* s. 130.

<sup>100</sup> *Ibid.*, s.136.

<sup>101</sup> Zmiany wysokości tonu, które wyodrębniają wybrane segmenty głoskowego strumienia wypowiedzi, kształtujące melodykę wiersza.

rzej omówione przez Borysa Ejchenbauma): deklamacyjno-patetyczna oraz śpiewna. Raz dominuje dynamika, wzburzenie, napięcie, innym razem przewodzi liryzm, wyciszona nastrójowość. Wtrącane nagle frazy wykrzyknikowe, niespodziewane wysokie tony przerywają melodyjność, potoczność mowy. Kuszące słowa przywodzą księżniczkę do obłędu, trucizną sączą się w jej ucho<sup>102</sup>. Owładnięta niezrozumiałym marnieniem powoli więdnąc, spala się. Na własną prośbę zamknięta zostaje w odosobnionym klasztorze i przywdziewa mniszą pokutną szatę. Prześladowca, wiedziony zgubną namiętnością, podąża za nią. Zrazu nie ma odwagi przekroczyć wrót klasztoru. Ośmiela go płomień lampy oliwnej, dostrzeżony w małym okienku wśród panującego mroku – znak, że ukochana nań oczekuje. Ostateczną zaś decyzję podejmuje pod wpływem czarownej melodii wygrywanej na czyngarze<sup>103</sup>, przerywającej nocną ciszę. Harmonijna muzyka porusza cierpiącego ducha, przywołuje widmo wspaniałej, anielskiej przeszłości. Pamięć wyzwala łzę. «Ciężka ła»<sup>104</sup>, «gorejąca (...) jak ogień» [408]<sup>105</sup> wypływa z Demonowego oka i na wskroś przepala leżący nieopodal kamień. Miłosne rozterki Demona znajdują więc wyrażenie w następujących obrazowych opozycjach: ciemność – jasność, milczenie – brzmienie, woda (substancja ły) – ogień – kamień. Dramatyczne starcie biegunowych sił wieńczy kulminacyjna scena walki wyklętego anioła z boskim posłańcem o duszę ukochanej. Portrety wrogów dzieli i zarazem łączy jeden zasadniczy atrybut. Chodzi o iluminację świetlną, manifestującą się w dwojaki sposób. Złote skrzydła świętego cherubina, usytuowane na tle granatowego firmamentu, stanowią źródło nieskalanego blasku. Sztuka sakralna,

<sup>102</sup> W utworze zgubne działanie głosu Demona, sączącego się jak trucizna, przeciwstawione zostało ożywiającej sile dźwięku, kojarzonego z osobą Tamary i semantyką źródła.

<sup>103</sup> Gruziński ludowy instrument szarpany – rodzaj gitary o delikatnym, subtelnym tembrze.

<sup>104</sup> Fragment tłumaczenia Z. Bieńkowskiego pokrywający się dokładnie z oryginałem.

<sup>105</sup> Również przekaz dosłowny.

do której nawiązuje poetycki obraz anioła, tradycyjnie za pomocą granatu przedstawia nieskończoność. Natomiast złoto reprezentuje splendor światłości, doskonałości oraz chwały Boga. Podążając tym tropem wychodzimy na spotkanie teorii ojca Pawła Florenskiego, wyraźnie akcentującego niewspółmierność złota i barw, wykazującego ich ontologiczną odmienność. Rosyjski ikonoznawca nie przypisywał złotu żadnego koloru<sup>106</sup>. Dowodził, iż posiada ono wyłącznie walor. O ile jego obecność w malarstwie świeckim pełni rolę dekoracyjną, o tyle w ikonografii oddaje idealną, nie zmaconą głębię bytu duchowego. Pierwsza wizja (anioł odlatujący z dziewczęcą duszą w zaświaty) tchnie spokojem i dostojenstwem, rozacza aurę wszechogarniającej harmonii. Dają się słyszeć kojące dźwięki raju<sup>107</sup>. Dla kontrastu artysta kreuje wizerunek szalejącego z zawiści potępieńca. Uosabia on całkowicie inny typ piękna – żywiołowy, „migotliwy”, przejmujący grozą, przepojony szaleństwem, zbudowany ze skrajności i ostrych spięć, zrodzony na samym dnie otchłani piekielnej. Kosmicznej anielskiej równowadze Demon przeciwstawia potęgę chaosu. Burzy czystość bezkresnego nieba, promieniując światłem niespokojnym, rozedrganym, nietrwałym, gwałtownym, podobnym błyskawicy<sup>108</sup>. Niczym «wicher huczący»<sup>109</sup> zagłusza płynące z wysokości łagodne tony pieśni. Z semantyką światła głęboko związane jest wyobrażenie Demonowej wybranki, z tą różnicą, że emanujący od delikatnej dziewczyny blask totalnie różni się od oślepiającego majestatu archanioła, który poraża jaskrawością najdoskonalszego piękna. Energia Bożego posłańca odpowiada żarowi południowego słońca, przepalającego nienawykłe oczy osoby patrzącej. Lśnienie Tamary kojarzy się raczej z ciepłem, domowym ogniskiem, cichą przystanią. Konotacyjnie wiąże się z subtelną („przyja-

<sup>106</sup> W przeciwieństwie do malarzy-realistów, którzy odtwarzali złote przedmioty przy użyciu różnorodnych odcieni barwy żółtej. Zob.: P. Florenski, op. cit., s.180.

<sup>107</sup> W oryg.: «благодатинный звук» [II, 282].

<sup>108</sup> W oryg.: «Блистал как молнии струя» [II, 305].

<sup>109</sup> W oryg.: «Он был могущ как вихорь шумный» [II, 305].

zną” dla wzroku) poświęciła, jaką roztacza wschodzący księżyc<sup>110</sup>, wskazujący zbłąkanemu wędrowcy drogę pośród mroku nocy. Tamara przyciąga do siebie zagubionego, nieczyste-  
go ducha, gdyż (w odczuciu Demona) stanowi jedynie odbicie doskonałej światłości raj. Jej miłość mogłaby ukoić, rozjaśnić i scalić rozbitą duszę cierpiénika.

Jak wynika z powyższych rozważań, w planie treści odniesienia muzyczne dopełniają chwytły malarskie i współtworzą artystyczny świat nasycony bogatą symboliką. Poeta wszakże nie ograniczył się do zwykłej realizacji zadań estetycznych na podłożu komunikacji słownej. Wykorzystał również specyficzny rodzaj oddziaływania pozawerbalnego. Niektóre fragmenty tkanki tekstowej utrwalił graficznie w formie miejsc wykropkowanych. Koniecznie trzeba tu podkreślić, że nie mamy do czynienia po prostu z rozbiciem strumienia wypowiedzi „wersami ujemnymi”<sup>111</sup>, a z naruszeniem klasycznej zasady linearności w przedstawianiu wydarzeń. Otwarta, epizodyczna kompozycja poematu pozbawia całość wyrazistych konturów, rozluźnia związki łączące poszczególne fragmenty (centra konstrukcji), gwarantuje wieloznaczność. Podmiot liryczny wówczas milcząco abdykuje, zawiesza rozwiązanie zarysowanych sytuacji, konfliktów psychologicznych, nie znajdując ujęcia w pojęciach. Poddaje się tworzyw, choć przez to tylko zyskuje. Kropki przenoszą słowo w sferę niewyrażalnego. Zastosowanie danego środka ekspresji otwiera perspektywę sensów potencjalnych. W kontekście całości myślowej ciągi kropek nie są po prostu miejscami pustymi, tekstowymi lukami, ciszą przerywającą kontinuum akustyczne. Brakujące wersy są raczej artystycznym przemilczeniem, nieobecnością znaczącą, która nie wyczerpuje dynamiki wątków

---

<sup>110</sup> Księżyc jest symbolem szlachetności, macierzyńskiej opieki, natchnienia, wrażliwości. Łączy się z zasadą żeńską w kosmosie (tak, jak słońce z siłą męską). Oto dlaczego mistycy tradycyjnie kojarzyli pierwiastek żeński z arką i duchowym wyciszeniem.

<sup>111</sup> Określenie Ju. Tynianowa (w oryg. „минус-стих”) oznaczające pominięcie spodziewanych, łatwo rekonstruowalnych fraz. Zob.: Ю.Н. Тынянов, *Проблемы стихотворного языка*, Москва 1965, s. 43.

fabularnych, a pozostawia je subiektywnym domysłem, przypuszczeniom odbiorcy. Linie kropek pojawiają się w poemacie czterokrotnie: 1/ gdy błądzący duch chwilowo wstępuje na jasną ścieżkę ku odrodzeniu (koniec strofy IX, cz. I), 2/ gdy Tamara w monasterskiej celi oczekuje gorączkowo przyjścia zjawy (koniec strofy VI, cz. II), 3/ gdy anioł znika w przestworzach po starciu z Demonem (koniec strofy IX, cz. II) oraz 4/ gdy klasztorny stróż słyszy rozpaczliwy, przedśmiertny krzyk dziewczyny (koniec strofy XII, cz. II). Oprócz tego scenę ostatecznej klęski Demona wieńczy pauza, przybierająca formę długiego myślnika (koniec strofy XVI, cz. II). Graficzne znaki sygnalizujące momenty przełomowe przywodzą na myśl taktykę kompozytorską punktualizmu we współczesnej muzyce. Najbardziej znanym i cenionym miłośnikiem zapisu punktowego był Anton Webern. Swe rewolucyjne utwory budował z szeregów punktów nutowych, dzięki czemu stwarzał szerokie pole dla improwizacji. Trudno mówić o adekwatności formalnej zabiegów proponowanych przez Antona Weberna i Michaiła Lermontowa. O istnieniu analogii świadczyć może li tylko uzyskiwany efekt artystyczny. Jest nim w obydwu przypadkach niedopowiedzenie, skłaniające odbiorcę do czynnego zaangażowania się w proces kreowania dzieła. W ramach naszych rozważań nie będziemy kontynuować szczegółowej analizy owego zagadnienia. Poprzestaniemy wyłącznie na podkreśleniu wartości poznawczej akcentowanego problemu, zwłaszcza, że podjęcie badań w tym kierunku wymagałoby od filologa rzetelnej wiedzy z dziedziny muzykologii, doświadczenia i odpowiedniego podejścia metodologicznego.

Wszystkie poetyckie epizody, po których pojawia się wielokropek, obarczone są wysokim stopniem wewnętrznego napięcia, energetycznego skondensowania. Zamiast rozładowania – wyciszenia – następuje totalne zagęszczenie atmosfery. Dochodzi w ten sposób do semantycznego rozgraniczenia pojęć „ciszy” i „milczenia”. Pierwsze stoi w opozycji wobec pojęcia dźwięku w ogóle, drugie jest antonimem konkretyzacji słownej. Cisza absolutna to całkowity brak brzmienia. Milcze-

nie, będąc częścią aktu komunikacyjnego, określone może być tylko wobec słów<sup>112</sup>. Zamilknięcie nie ukazuje duchowej pustki, biernej postawy, niemego trwania kontrastującego z ruchem. Wręcz przeciwnie, świadczy o przepełnieniu, maksymalnym natężeniu umysłu, o niemożności zwerbalizowania myśli z powodu nadmiaru emocji. Bohaterowie intensywnie koncentrują się na własnym uczuciu, graniczącym z bólem. Słowo w tejże sytuacji musi zamilknąć, gdyż nie zdołałoby osiągnąć istoty niezrozumiałego duchowego przeżycia. Takie rozwiązanie współgra z romantyczną refleksją filozoficzną, skierowaną właśnie ku wnętrzu jednostki (tzw. piątemu wymiarowi) i pierwiastkom irracjonalnym. Demon patrzy na rzeczywistość przez pryzmat własnych emocji, egzystencjalnych rozterek, subiektywnych doznań, nastawień. Punkt oraz pole jego widzenia decydują o konstrukcji opisu przyrody w pierwszej części utworu:

И над вершинами Кавказа  
Изгнанник рая пролетал:  
Под ним Казбек как грань алмаза  
Снегами вечными сиял,  
И, глубоко внизу чернея,  
Как трещина, жилище змея,  
Вился излучистый Дарьял,  
И Терек, прыгая, как львица  
С косматой гривой на хребте,  
Ревел – и горный зверь, и птица,  
Кружась в лазурной высоте,  
Глаголу вод его внимали;  
(...)  
И дик, и чуден был вокруг  
Весь божий мир: – но гордый дух  
Презрительным окинул оком  
Творенье бога своего,  
И на челе его высоком  
Не отразилось ничего. –  
И перед ним иной картины

<sup>112</sup> Zob.: *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 129.

Красы живые расцвели:  
 Роскошной Грузии долины  
 Ковром раскинулись вдали; –  
 Счастливый, пышный край земли!  
 Столпообразные раины,  
 Звонко-бегущие ручьи  
 По дну из камней разноцветных,  
 И кущи роз, где соловьи  
 Поют красавиц безответных  
 На сладкий голос их любви;  
 Чинар развесистые сени,  
 Густым венчанные плющом,  
 Пещеры, где палящим днем  
 Таятся робкие олени;  
 И блеск, и жизнь, и шум листов,  
 Стозвучный говор голосов,  
 Дыханье тысячи растений!  
 (...)

Но кроме зависти холодной,  
 Природы блеск не возбудил  
 В груди изгнанника бесплодной  
 Ни новых чувств ни новых сил [II, 278-279]<sup>113</sup>

<sup>113</sup> «Wygnaniec raju poszybował / Nad Kaukaz, pyszny pomnik ziemi; / Pod nim jak skała brylantowa / Kazbek się wiecznym śniegiem mienił, / A niżej, wijąc się szczeliną / Dariału czarną, Terek płynął / Jak roztopiony blask promieni; / O brzegi z grzywą rozwichrzoną / Jak lew się rzucał z groźnym wyciem; / Zwierz górski biegnąc ścieżką stromą / I ptak unosząc się w błękicie – / Rozmowy jego fal słuchały; / (...) / Świat boży dziki był i piękny. / Ale duch hardy, nieulekły / Obrzucił pogardliwym wzrokiem / Swojego Boga ziemskie dzieło. / Żadne wzruszenie na wysokim / Czołe się jego nie poczęło. // Inny znów obraz tej krainy / Przed Demonowym kwitł spojrzeniem: / Gruzja, jej wzgórze i doliny, / Kraj, gdzie widzialne jest marzenie, / Gdzie szczęście nawiedziło ziemię! / Drzewa olbrzymie jak olbrzymy, / Gwałtowne, rwące w dal strumienie, / W których jak gwiazdy lśnią kamyczki, / I krzewy róż, raj zieloności, / Gdzie słowik sławi czar słowiczki / Wsłuchanej w słodki głos miłości. / Czyny gęste ulistnienie, / Tworzące krytą mchem pieczarę, / W której w upalne dni przed skwarem / Płochliwe chronią się jelenie; / Życie, szum liści, blask niebiosów, / Rozmowa stujęcznych głosów, / Tysiąca roślin wonne tchnienie! / (...) / Lecz prócz zawiści i pogardy / Natury blask olśniewający / Nie wzbudził nic w tym sercu twar-dym» [394-395].

Linia wzroku podmiotu wyznacza kolejność opisywanych detali krajobrazu. Percepcja wszystkich elementów, doświadczanie każdego z osobna przebiega w odwróconym, nienaturalnym porządku – poczynając od poziomu najwyższego (astralnego), nieosiągalnego dla zwykłego człowieka, a skończywszy na fundamentach, stopniach najniższych. Można powiedzieć, że podmiot obejmuje nadludzkiem spojrzeniem rozległy obszar, rozciągający się na styku kosmicznych dróg: ziemskiej i niebiańskiej (wertykalnie uchodzącej w nieskończoność). Taką perspektywę oglądu uzasadnia kontekst sytuacyjny. Duch szybuje w przestworzach, obojętnie obserwując świat z lotu ptaka. Oczom obserwatora ukazują się najpierw bielejące szczyty potężnego Kaukazu, następnie ciemniejące w dali (u podnóży gór) wstęgi rzek i wreszcie doliny rozbrzmiewające głosami dzikich zwierząt, mieniające się barwami egzotycznych roślin<sup>114</sup>. Podążanie za zmieniającym się obrazem jest równoznaczne z kreowaniem Uniwersum. Wyodrębnione wątki tematyczne zmierzają do swego uogólnienia w ostatecznej wizji wielopłaszczyznowego kosmosu.

Wizję otwiera następujący motyw: «Wygnaniec raju poszybował / Nad Kaukaz, pyszny pomnik ziemi». Wprowadzający dwuwiersz zapowiada podział, elementarne rozdrobnienie świata przedstawianego: «Pod nim jak skała brylantowa / Kazbek się wiecznym śniegiem mienił, / A niżej, wijąc się szczeliną / Dariału czarną, Terek płynął / (...) / Zwierz górski biegnąc ścieżką stromą / I ptak unosząc się w błękicie – / Rozmowy jego fal słuchały; / (...)» [II, 278]. Wyliczenie zamyka fraza będąca strukturalnym odpowiednikiem zarysowanego na wstępie motywu: «Świat boży dziki był i piękny. / Ale duch hardy, nieulekły / Obrzucił pogardliwym wzrokiem / Swojego Boga ziemskie dzieło». Pełne zjednoczenie przynosi mocna końcowa repryza, logicznie korespondująca z pierwotnym tematem: «Żadne

---

<sup>114</sup> W istocie autor odwołuje się do najstarszych symboli wszechświata: góry, wody oraz ziemi.

wzruszenie na wysokiem / Czołe się jego nie poczęło» [II, 279]. Wbrew oczekiwaniom czytelnika po danym podsumowaniu myśl nie wyczerpuje się. Unaoczniona całość raz jeszcze zostaje rozszczepiona: «Gruzja, jej wzgórza i doliny, / (...) / Drzewa olbrzymie jak olbrzymy, / Gwałtowne, rwące w dal strumienie, / W których jak gwiazdy lśnią kamyczki, / I krzewy róż, raj zieloności». Drobiazgową analizę ponownie wieńczy synteza: «Lecz prócz zawiści i pogardy / Natury blask olśniewający / Nie wzbudził nic w tym sercu twardym» [395]. Zobojętnienie, brak zdumienia nad wielobarwnością świata pogłębia upadek Demona i przesłania drzemiący w przyrodzie boski ideał. Świat stał się dla niego głuchy i niemy<sup>115</sup>, gdyż nieustannie rozpamiętuje on swoją przeszłość. Wyalienowanie, ukrywanie się pod „maską” chłodnej pogardy doprowadziło do zatracenia w nim poczucia tożsamości z kosmosem. Pojęcie „maski” nasuwa się w kontakcie z przemyśleniami Marii Janion dotyczącymi tzw. demonicznej sfery osobowości jednostki. Badaczka, powołując się na odkrycia psychologów, wysuwa tezę, iż wewnętrzna walka duchowa istoty myślącej toczy się właśnie na obszarach transcendentalnej, pośredniej przestrzeni, w punkcie najwyższego skumulowania energii, gdzie „maska” styka się z „twarzą” – tożsamością. W „masce” kryje się nienasycone pragnienie transgresji, ale jest ona także symbolem i potencjalnym mediatorem przekroczenia<sup>116</sup>. Pogląd prezentowany przez Marię Janion odsyła wprost do dialektyki Schellinga, który nie identyfikował demonizmu z samorodnym, totalnym złem, widząc w nim jedynie „przesłone” mogącą w każdej chwili opaść i odsłonić Prawdę.

Semantyczny rozbiór tekstu w konsekwencji ujawnia dwubiegunowość relacji podmiot – przedmiot. Z jednej strony przywołane fragmenty dzieła uwydatniają silny kontrast pomiędzy bogactwem barw i głosów przyrody, a beznamietnością posępnego przybysza. Z drugiej natomiast,

<sup>115</sup> W oryg.: «Мир для меня стал глух и нем» [II, 296].

<sup>116</sup> *Maski*, t. II, red. M. Janion, Gdańsk 1986, s. 136-137.

sugerują, iż to właśnie jego wszechogarniające spojrzenie wiąże wszystkie elementy boskiego dzieła w harmonijny system współodniesień. Kaukaski pejzaż, malowany z perspektywy rajskiego banity, spełnia w rezultacie równie konstruktywne zadanie, jak rozważane wcześniej momentalne uchwycenie zmian pór dnia i nocy. Stanowi bowiem epicentrum dramatycznych spięć, nieuchronnych kolizji. Jest narzędziem głębokiego filozoficznego uogólnienia, docierającym do prawd uniwersalnych i co za tym idzie – wcieleniem określonej koncepcji kosmologicznej. Pod substancjalną powłoką rzeczywistości (jej powierzchownym rozbiciem na detale) pozwala się dojrzeć spójny, skondensowany znak idei wyższej.

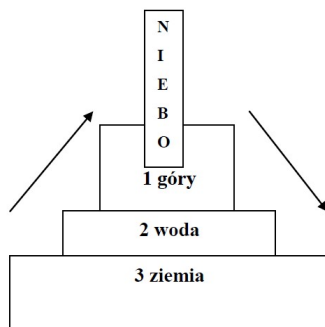
Zgodnie z poetyką kosmologią świat ma budowę hierarchiczną:

1/ Głowy skalnych gigantów wznoszą się ku obłokom, przemierzającym „powietrzny ocean”.

2/ Niżej płyną życiodajne, spienione rzeki oraz rwące strumienie.

3/ Jeszcze niżej, szerokim pasmem ścielą się zielone równiny, kwitnące ogrody, przepyszne kobierce łąk.

Opisany wyżej trójpoziomowy porządek kosmologiczny zobrazujemy za pomocą uproszczonego, umownego schematu stożka. Strzałki uwidaczniają, przede wszystkim, wertykalne ukierunkowanie przestrzeni, a także wskazują drogę nieśmiertelnego samotnego wędrowca, który oscyluje między skrajnościami: nieskazitelnym niebiańskim lazurem i niedoskonałym ziemskim padołem, czystym światłem i mglistym cieniem, nadzieją i zwątpieniem, oddaniem i nienawiścią, obojętnością i egzaltacją, błyskiem szczęścia i brzemieniem cierpienia, zapomnieniem i męką samoświadomości.



Górskie szczyty są kluczowym i treściowo najbardziej nośnym komponentem analizowanego pejzażu. Góra, przypomnijmy, w wielu tradycjach kulturowych (w mitologii greckiej, Biblii, Koranie oraz ustnej twórczości ludów Kaukazu i Zakaukazia) symbolizuje most łączący podziemną krainę zmarłych ze sferą egzystencji ludzkiej i nieskończonym wymiarem boskim. Interpretuje się ją w kategoriach *sacrum*, utożsamia z energetycznym centrum, miejscem manifestacji tajemniczych, nadprzyrodzonych sił. Według psychologii głębi wyraża ona chęć zjednoczenia z Absolutem, przerastającym indywidualny wymiar człowieka. Inaczej mówiąc, wyraża odwieczne pragnienie osiągnięcia utraconej niegdyś jedni, pierwotnej harmonii<sup>117</sup>. Kojarzy się z potęgą, stałością, wzniosłością, szlachetnością, dostojeństwem, z czymś do końca niepoznawalnym i fascynującym swym ogromem. Zastanawiające jest to, że niemal we wszystkich mitach kosmogonicznych, zrodzonych na łonie kultury religijnej Zachodu i Wschodu, zauważyć można nierozzerwalną więź góry z kosmogonicznymi praelementami (rozumianymi zarówno w sensie fizycznym, jak i metafizycznym): a/ światłem – wierzchołek skierowany ku niebu i ciałom niebieskim, b/ ciemnością – „kamienne korzenie” wrastające w głębie, c/ ogniem – uśpiony wulkan i d/ wodą – wypływające źródła.

<sup>117</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 100-101.

Autor poematu przyrównuje majestatyczny kaukaski szczyt, Kazbek, do ściany brylantowej. Ten wspaniały twór natury mieni się, jak pisze poeta, «wiecznym śniegiem». Tak więc, pojęcie góry zostało twórczo zmodyfikowane, wzbogacone o dodatkowe walory i aspekty dzięki bliskiemu sąsiedztwu dwóch innych pojęć – brylanta oraz śniegu. Wszystkie trzy posiadają podobny wydźwięk emocjonalny, wstępują w sieć napięć, nakładają się na siebie i wzajemnie oświetlają, co sprzyja rozbudowie ogólnego pola konceptualnego. Ostre, skaliste wzniesienie, rozpatrywane od strony zmysłowej wywołuje odczucie chłodu, twardości, nieprzystępności, zewnętrznej statyczności. Podobne asocjacje wzbudza brylant. Uzupełnia jednak łańcuch skojarzeń pojęciowych i dotykowych o dodatkowe, bardzo istotne ogniwo. Wprowadza mianowicie akcent wizualny – migoczące światło. Efekt migotania intensyfikuje mieniący się śnieg. Wyobrażenie śniegu bezpośrednio uruchamia, narzuca kolejne wyobrażenia – bieli oraz wody. Biel nawiązuje do semantyki brylantu, gdyż oznacza pełnię, boską doskonałość, objawiającą się poprzez emanację światła. Przyznaje jej się także wartość mistyczną. Widok białego szczytu nastroja kontemplacyjnie, uwalnia z ziemskich więzów, wyzwala tęsknotę za spokojem, czystością, doświadczeniem transcendencji. Natomiast woda jest żywą esencją, treścią śnieżnej pokrywy. To życie w stanie hibernacji, życie zastygłe, „nie wysychające”. Górskie masywy, przedstawiane przez Michaiła Lermontowa, zawsze z zewnątrz sprawiają wrażenie niewzruszonych, milczących, głuchych, obojętnych. Zato w swym wnętrzu kryją wielką tajemnicę. Zdają się być pogrążone we śnie, jak gdyby ktoś rzucił na nie zaklęcie. Zazdrośnie strzegą sekretu i tylko czekają, aż nieostrożny śmiałek odważy się zdjąć tysiącletni czar. Przyciągają głównie ludzi cierpiących, poszukujących wytchnienia, celu własnej egzystencji. Wystarczy wspomnieć chociażby Arsenija<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Możliwe tłumaczenie – Arseniusz/a.

(*Litwinka*<sup>119</sup>), Zoraima (*Anioł śmierci*<sup>120</sup>), Selima (*Aul Bastundži*<sup>121</sup>), Haruna (*Zbieg*<sup>122</sup>) i Mcyri (*Mcyri*<sup>123</sup>). Gdybyśmy zagłębili się w tekst wszystkich przywołanych utworów, przekonalibyśmy się, że z pozoru autonomiczne koncepcje postaci (posępnego władcy zamku, zuchwałych wojowników, osamotnionych uciekinierów i wzgardzonych wygnańców) jednoczy pokrewieństwo, uzewnętrzniające się w wyborze odosobnionej życiowej przystani lub kryjówki. Szukają jej zawsze na obszarach odludnych, pośród gór. Rozpacz po utracie raju wiedzie Demona właśnie ku skalnym szczelinom. Tam zbłąkany kosmiczny wędrowiec znajduje schronienie, nie dosięgając czeluści otchłani i nie mając wstępu do nieba. Bytuje na krawędzi przemijalnej doczesności i wieczności. Sama góra, w której sercu przebywa bezdomny duch, jest szczególnym punktem zderzenia i integracji wymiarów przestrzennych oraz jakości kontrastowych: mroku jaskiń, światłości ośnieżonych i zlodowaciałych wierzchołków, chłodu kamiennych stoków i witalnej potencji rwących strumieni, bijących źródeł. Dane aspekty scentralizowane zostały w jednym obrazie-symbolu, artystycznej realizacji archetypu Całości.

Próba analizy struktury semiotycznej poematu *Demon*, podjęta w niniejszym podrozdziale, odsłania wielkie możliwości estetyczne tkwiące w Lermontowowskim tekście. Objawia część tego, co nazwalibyśmy duchową potencją przedmiotowości. Ostatecznie, deskrypcja materii okazuje się być pierwszym etapem istotowego wtajemniczenia w nią, albowiem twórca sięgnął słowem do podskórnych pokładów duchowych wartości, przełamując, przekraczając niemalże kompetencje zmysłowego nośnika znaczenia. Osiągnął przez to ową głębię i przestrzenność wyrazu, którą August Schlegel

---

<sup>119</sup> *Литвинка*, 1830.

<sup>120</sup> *Ангел смерти*, 1831.

<sup>121</sup> *Аул Бастунджи*, 1831.

<sup>122</sup> *Беглец*, 1839.

<sup>123</sup> *Мцыри*, 1839.

traktował jako symptom sztuki artystów-romantyków<sup>124</sup>. Podstawowe biblijne obrazy-symbole nieba, góry i ziemi Michaił Lermontow uczynił filarami orientacji Ja lirycznego w kosmosie. Wygnane z raju boskie stworzenie<sup>125</sup>, spoglądając na majestatyczny Kaukaz, wspomina dawną chwałę, niewinność oraz poczucie duchowej jedności towarzyszące stanowi sprzed upadku. Rozmyśla o czasach, gdy był beztroskim aniołem, «kiedy zła nie znał ni zwątpienia / I wieki przyszłe myślom jego / Swoją nicością nie groziły» [393]. Kondycja wygnańcza (konsekwencja buntu) pociąga za sobą bezustanne cierpienie. Sytuację tę chwilowo zmienia miłość do gruzińskiej księżniczki Tamary – ucieleśnienia zagubionego centrum, spokojnej przystani. Ale niespodziewany wzlot kończy się ponownym upadkiem. Gwałtowna, zakazana namiętność, jaką grzeszny duch obdarza śmiertelną dziewczynę pogarsza tylko napięte stosunki buntownika z niebem. Pocałunek złożony na ustach wybranki sprowadza na nią śmierć. Kusiciel przegrywa pojedynek z aniołem-stróżem dziewicy i pogrąża się w odmętach rozpacz. Wyobcowany, ukarany powtórnie przez Boga ukrywa się w szczelinach skał, skąd każdej nocy wyrusza na wędrówkę. Jednak owa niemożność całkowitego spełnienia, konieczność balansowania między przeciwieństwami bezsprzecznie warunkuje istnienie wewnętrznego napięcia, życiodajnego rytmu.

## Rozdział Ic: Kategorie rytmu, czasu, przestrzeni

Teoretycy, począwszy od antyku, zwykli dzielić sztuki na czasowe, czysto wizualne i przedstawieniowo-przestrzenne. W

---

<sup>124</sup> A.W. Schlegel, *O sztuce i literaturze dramatycznej*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, oprac. S. Skwarczyńska, t. I, Kraków 1966, s. 135.

<sup>125</sup> Por.: «Posepny Demon, duch wygnania, / Wolno nad ziemią leciał grzeszną; / Przed tłum wspomnień się wylaniał / Z tych dni, gdy jak cherubin czysty / Jaśniał na wszystkie strony świata, / (...) / On, pierwotny duch stworzenia!» [393]. Tłumaczenie jest na tyle dokładne, iż nie wymaga przywoływania tekstu oryginalnego.

tradycyjnej klasyfikacji do pierwszego typu sztuk zaliczano muzykę i literaturę, do drugiego – malarstwo i grafikę, zaś trzeci typ kojarzono wyłącznie z rzeźbiarstwem oraz architekturą. Klasyczny podział zakwestionowali romantycy, wysuwając tezę o wzajemnym przenikaniu się wszystkich dziedzin twórczości. Autorzy współczesnych prac z zakresu estetyki zasadniczo podtrzymują owo stanowisko i kontynuują międzydyscyplinarne badania, wychodząc z prawa dynamiki samej sztuki, jej dążenia do syntezy. Uczeni zwracają uwagę nie tylko na fakt, iż utwór muzyczny rozwija się w czasie, ale również na jego zdolność tworzenia idei przestrzeni. Naukowej analizie poddają zarówno zabieg dźwiękowego kontrastowania, jak też zabarwienie tonów, paletę tonalnych odcieni. W obrazach malarzy (dających iluzję przestrzenną) lub w trójwymiarowych dziełach rzeźbiarzy i architektów dostrzegają rytm właściwy muzyce. W literaturze (głównie w dramacie i poezji) dopatrują się śladów współistnienia pierwiastków wszystkich wymienionych wyżej form ekspresji.

We wstępnej części książki poruszyliśmy dylemat obrazowości i muzyczności tekstu literackiego (w tym także przywołaliśmy ważniejsze nazwiska twórców teorii negujących takowe predyspozycje sztuki werbalnej). Jednakże rozmyślnie został wtedy pominięty problem kategorii rytmu i stosunków czasowo-przestrzennych, ponieważ sprawa ta wymaga odrębnego, bardziej drobiazgowego rozpatrzenia. Ścisły związek wskazanych wyżej kategorii wynika z ogólnego ujmowania rytmu jako sukcesywnego następowania po sobie w czasie określonych jednostek, z rozumienia kontinuum przestrzenno-czasowego. W sensie szerszym, rytm stanowi jedną ze strukturalnych, formotwórczych zasad sztuki, choć źródło rytmicznych prawidłowości znajduje się we wszechświecie, w rzeczywistości pozaartystycznej. Natomiast w znaczeniu węższym – to najważniejszy organizujący czynnik wypowiedzi poetyckiej, który uobecnia się na wielu płaszczyznach: fonologicznej, intonacyjno-syntaktycznej, leksykalnej, fabularno-obrazowej i w strukturze stroficzno-

kompozycyjnej<sup>126</sup>. Obrany kierunek rozumowania prowokuje następujące pytanie: co w takim razie warunkuje funkcję artystyczną tego uniwersalnego zjawiska przyrody i ludzkiego życia, kiedy zyskuje ono jakość estetyczną? Odpowiedzi można by doszukiwać się w rozważaniach Eleny Wołkowej i Jurija Łotmana. Wołkowa w artykule *Rytm jako obiekt analizy estetycznej (problemy metodologiczne)* przypatruje się zjawisku rytmiczności przez pryzmat współoddziaływania z metrum wierszowym. Zdaniem uczzonej rytmiczne uporządkowanie w sztuce bazuje na powtórzeniach współmiernych elementów i relacji. Powtarzalność wszelako nie powinna być absolutnie poprawna, bo wtedy wprowadza nudę. Wersologia i muzykologia opierają się na przekonaniu, że podstawa metryczna, czyli powtarzanie równych, tożsamyh form i interwałów, wywołuje odczucie nużącej monotonii, sztuczności, podczas gdy rytmiczność zakłada rozwój – powtarzalność podobnych, izomorficznych, przekształconych sekwencji<sup>127</sup>. W poezji rytm powstaje na podstawie metrycznej i częstokroć pokrywa się z nią, ale drugim, o wiele istotniejszym czynnikiem warunkującym jego istnienie są odstępstwa od przyjętej reguły. O ile metrum jest określoną normą, o tyle istota rytmu objawia się poprzez ruch i dysonanse – konsekwentne (niekoniecznie równomierne) zakłócanie normy. Uporządkowanie materiału tekstowego (podzielenie na strukturalnie porównywalne segmenty) występuje jako tendencja organizująca, ustawiająca ten niejednorodny materiał w równoważne szeregi. Zadany typ uporządkowania znajduje się w ciągłym konflikcie z elementami heterogenicznymi, tj. momentami nieprzewidywalności, dzięki czemu nie ulega zautomatyzowaniu.

Założenia i konkluzje przywołanej badaczki pokrywają

---

<sup>126</sup> Б.С. Мейлах, *Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества*, [w:] *Ритм, пространство и время в литературном искусстве*, red. Б.Ф. Егоров, Ленинград 1974, s. 4-5.

<sup>127</sup> Е.В. Волкова, *Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы)*, [w:] *Ритм, пространство и время...*, op. cit., s.76-77.

się z tezami Łotmanowskimi, wyłożonymi w pracy zatytułowanej *Struktura tekstu artystycznego*. Przedstawiciel szkoły semiotycznej wyodrębnił i zgłębił charakter powtórzeń na kilku poziomach utworu wierszowanego: dźwiękowym, składniowym oraz kompozycyjnym, ale najbardziej interesuje go stosunek paralelizmów fonologicznych<sup>128</sup> do treści zawartej w wersji. Łotman przekonywał, że odbiorca w głównej mierze skupia uwagę na komunikacie. Dlatego rolę pierwszorzędą odgrywa nie abstrakcyjny schemat metryczny, lecz informacja. Miarowe powtórzenia akcentów lub sylab nieakcentowanych powoduje powstawanie sztucznych pauz wewnątrz jednostek leksykalnych, mogących teoretycznie burzyć ich spójność. W praktyce odbioru, jak dowodził semiolog, tak się nie dzieje. Metrum nie przeszkadza czytelnikowi ogarniać umysłem całych pojęć, które niesie ze sobą strumień sygnałów językowych nawet wówczas, gdy tekst jest skandowany<sup>129</sup>.

Literaturoznawcy wnikliwie przestudiowali i wyczerpująco omówili cechy organizacji wersyfikacyjnej utworów Michaiła Lermontowa. Zaobserwowali w niej szczególną swobodę i różnorodność rytmicznych wariacji. Docenili inspirujące osiągnięcia poety w danej dziedzinie, jego znaczącą pozycję jako eksperymentatora – reformatora łamiącego kanony. Wcześniej i aktywnie twórca przyswoił reformatorskie tendencje zmierzające do całkowitego wyparcia osiemnastowiecznego (wygładzonego, równego rytmu) i zastąpienia go wyraźną rytmiczną kontrastowością<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> Jednakowe współbrzmienia na końcu jednostki rytmicznej (rymy), aliteracje (rymy początkowe), współbrzmienia określonych dźwięków (eufonia).

<sup>129</sup> Ju. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 200-201.

<sup>130</sup> Badania nad Lermontowskim systemem wersyfikacyjnym: O.M. Брик, *Звуковые повторы*, [w:] *Сборники по теории поэтического языка*, Петербург 1917; И.Н. Розанов, *Лермонтов в истории русского стиха*, Ленинград 1942; Л.П. Гроссман, *Стиховедческая школа Лермонтова*, Ленинград 1946; К.Д. Вишневский, *Строфика Лермонтова*, op.cit.; К.Д. Вишневский, *Традиции и новаторство в стихотворной технике*

Artysta bazował, co prawda, na systemie środków poetyckich wypracowanych przez Aleksandra Puszkina, wzorował się też na poszukiwaniach najważniejszego nowatora starszego pokolenia – Wasilija Żukowskiego. Uzupełnił jednak i rozszerzył ten system o zupełnie świeże chwytły i zabiegi. Najchętniej stosowaną przez artystę miarą wierszową jest jamb (pięciostopowy). Występuje we wszystkich poematach i pisanych wierszem dramatach. Po roku 1836 twórca coraz częściej sięgał również po choreje i trójzgłoskowce, przeważnie ze skrajnie urozmaiconymi kombinacjami anakruz<sup>131</sup>. Będąc jeszcze debiutantem, niejednokrotnie urozmaicał uregulowany jamb różnorodnymi kombinacjami schematów 4-stopowych i 3-stopowych (ballady: *Trzy wiedźmy*<sup>132</sup>, *Borodino*<sup>133</sup>; elegie: *Czasza życia*<sup>134</sup> i in.). Zainicjował odważne wykorzystywanie w poezji rosyjskiej dolników<sup>135</sup> – nieklasycznych, przejściowych form metrycznych o stałej liczbie głównych akcentów w wersie i zmiennej ilości sylab „słabych”, np.: *Kochali się wzajem tak tkliwie i stale...*<sup>136</sup>. Paralelizmy foniczne, występujące w Lermontowskich tekstach, są faktem dobrze zbadanym. Dlatego nie ma potrzeby dalszego drążenia tego tematu. Bardziej owocne byłoby wyjawienie funkcji powtórzeń w warstwie treściowej – ukazanie specyfiki tzw. obrazów

---

M.Ю. Лермонтова, [w:] *Язык и стиль произведений Лермонтова*, Пенза 1969.

<sup>131</sup> „Trampolina rytmu” – trawestując określenie F. Siedleckiego. Zmieniają się początkowe „słabe” sylaby, bezpośrednio poprzedzające pierwszy akcent w wersie i stanowiące zapowiedź ustalonego toku stopowego. Zob.: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976.

<sup>132</sup> *Три ведьмы*, 1829.

<sup>133</sup> *Бородино*, 1837.

<sup>134</sup> *Чаша жизни*, 1831.

<sup>135</sup> Mniej śmiało próby podejmował przed nim Wasilij Żukowski. Dolniki ponownie odkryli symboliści (stały się znaną cechą chociażby twórczości Aleksandra Błoka).

<sup>136</sup> *Они любили друг друга так долго и нежно...*, 1841.

„wędrujących”, posiadających wartość symboliczną<sup>137</sup>. Wśród nich szczególnie godny uwagi jest powtarzający się motyw tajemniczych dźwięków, nie przybierających kształtu konkretnego słowa, definiowalnego pojęcia. Powtarzalność motywu określa jego status artystyczny. W utworze *Dźwięki i spojrzenie*<sup>138</sup> podmiot liryczny prosi ukochaną, aby zatrzymała wzrokiem «fatalne wspomnienie» minionych lat, które wzbudziła jej gra na harfie. Oddziaływanie złotej harfy przeciwstawione zostało mocy kobiecego wzroku. Brzmienie instrumentu (symbolizującego tęsknotę za harmonią, wolnością<sup>139</sup>) nastraja nostalgicznie, wprowadza w stan melancholii. Wibracja strun zniewala i przenosi w przeszłość, podczas gdy żywe spojrzenie osoby kochającej demonstruje swą siłę t u i t e r a z, zamyka cały wszechświat w jednej intensywnie przeżytej chwili. Zupełnie inną rolę pełni prosta harfa w intymnym liryku *Gdy grób mój darni ukryją zieleń...*<sup>140</sup>. Nazwana «siostrą marzeń» ucieleśnia pamięć. Zarysowana sytuacja wygląda następująco: wyobraźnia podmiotu

<sup>137</sup> Przewijające się przez całą twórczość ogólnoromantyczne, stałe wątki, obrazy i pojęcia: nieba, ziemi, światła, ciemności, wschodu i zachodu słońca, anioła, demona, wolności, niewoli (więzienia), otchłani, domu (mit raju, krainy dzieciństwa, ojczyzny), marzenia, wędrowni (topos drogi), samotności, cierpienia, obłędu, buntu, niespełnionej miłości, wygnania, zemsty, wieczności, przemijalności, fali, łązy, obłoku, góry. Roman Karst, zajmujący się problematyką wariacji w literaturze, tłumaczy ten fenomen zakorzenieniem w imaginacji obrazów o charakterze archetypicznym, w których manifestuje się zarówno prawda ponadindywidualna, tj. wywodząca się z mitów lub historii, jak też subiektywny element kreacji artystycznej. Zob.: R. Karst, *Kaprysy wyobraźni...*, [w:] *Antologia polskiej krytyki literackiej na emigracji, 1945-1985*. Wybór i wstęp J. Dąbala, Lublin 1992, s. 178.

<sup>138</sup> *Звук и взор*, 1830 lub 1831.

<sup>139</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op.cit., s. 108. Co ciekawe, wzmianka o harfie w takim znaczeniu niejednokrotnie pojawia się na stronach *Starego Testamentu*, np.: „Nad rzekami Babilonu siedzieliśmy i płakali, gdyśmy wspominali na Syjon. Na wierzbach tamtej krainy zawiesiliśmy harfy nasze” (*Psalms* 137).

<sup>140</sup> *Арфа (Когда зеленый дерн мой скроет прах....)*, 1830 lub 1831.

lirycznego zagarnia w swoją orbitę dwa plany odniesienia – chwilę obecną, stającą się przeszłością i nieuchronną przyszłość (przeczuwany koniec ziemskiej egzystencji). Tylko harfa zawieszona naprzeciw okna posiada zdolność zachowania, obdarzenia nieśmiertelnością wszystkiego, co przemija i podlega zmianom. Uzdrowicielskie doznania wyzwala muzyka w wierszu *Dźwięk*<sup>141</sup>. Wprawia ona słuchającego w zachwyt, pozwala zapomnieć o wieczności, sprawach ziemskich i boskich, zatracić się w radosnym, słodkim żywiole. Spragnione serce łowi każdą nutę, jak łowiłby zbawienne krople wody wędrowiec przemierzający pustynię. W poetyckim zwierzeniu spisanim zimą 1831 roku, zatytułowanym *Aniol*<sup>142</sup>, cudowny śpiew anielski oczarowuje dziecięcą duszyczkę, którą skrzydlaty posłaniec niesie na pełną smutku i rozpaczzi ziemię. Echo dźwięcznego głosu nigdy nie zostanie zapomniane przez młodego człowieka, choć upływający czas zatrze boskie słowa. Nie zagłuszy go ni gwar uczujących, ni krzyk cierpiących. Zawsze będzie manił obietnicą nieziszczalnego szczęścia, nieosiągalnej prawdy. Pomimo odmienności doznań podmiotu, wpływ muzyki także w tym przypadku sprowadza się do przywoływania wspomnień bezpowrotnie utraconych dni. Zastanawia ponadto uderzające podobieństwo pomiędzy poetyckim porównaniem dźwięk = woda (wśród pustyni), a analogicznym utożsamieniem wyrażonym w analizowanym już fragmencie *Demon*a. Dźwięki mogą też układać się w znajomą pieśń, przypominać o pochodzeniu, o prawdziwej tożsamości człowieka., albo zwiastować rychłą śmierć, bliskie wypełnienie się losu. Tak, na przykład, bohater poematu *Mcyri*, trawiony gorączką, wyznaje:

... И близ меня перед концом  
Родной опять раздается звук!  
И стану думать я, что друг

---

<sup>141</sup> *Звуки*, 1830 lub 1831.

<sup>142</sup> *Ангел*, 1831.

Иль брат, склонившись надо мной,  
 Отер внимательной рукой  
 С лица кончины холодный пот,  
И что вполголоса поет  
Он мне про милую страну... [II, 266]]<sup>143</sup>

Reminiscencjom z okresu szczęśliwego dzieciństwa towarzyszą nie tyle obrazy, ile melodie pieśni i odgłosy ojczyściej mowy.

Reasumując, omawiane powracające motywy funkcjonują jako warianty jednej idei, której osią conceptualną jest kategoria wspomnienia stanowiąca swoiste łącze pomiędzy dwoma wymiarami: przeszłością i teraźniejszością. Otwarcie takiego okna semiotycznego pozwala przewyżżyć czas i skończoność w dziele. Wydarzenia przeszłe są informacją zawartą we wspomnieniu, uruchamianą za pomocą bodźców dźwiękowych. Istnieją w chwili aktualnej dzięki potędze intelektu. Rozbłyśki pamięci, świadomość straty, ustawiczna introspekcja, wsłuchiwanie się w porywy duszy znaczą tkankę tekstów. Umysł jednostki stale odtwarza głosy i obrazy wzruszające, kojące bądź dotkliwe, bolesne, jątrzące (nie zabliźniony upływającym czasem „wrzód”)<sup>144</sup>. Paweł Antokolski nazwał ów charakterystyczny rys twórczości autora *Demona* syndromem „pamięciowej hipertrofii”<sup>145</sup>.

Wiersze Michaiła Lermontowa nierzadko przedstawiają tylko wybrany fragment nieprzerwanie toczącego się życia. Artysta wzmacnia wrażenie ruchu natychmiastowym i

<sup>143</sup> Przeł. W. Syrokomla: ... Rodzinne słowo przed śmiercią usłysz / I pełnym życiem oddechną na nowo; / Pomyślę sobie, że to ludzkie swój, / Że tu przyjaciel, że tu brat mój stoi, / Liczy ostatnie mego serca bicie, / Ściera pot zimny, co mi z czoła płynie, / I głosem cichym, że nie posłyszycie, / Śpiewa piosenkę o mojej rodzinie – ». W pierwszej przytoczonej linijce tłumacz zastąpił wyraz «dźwięk» wyrazem «słowo» [381-382].

<sup>144</sup> Wyrażenie zaczerpnięte z książki I. Rodnianskiej. Zob.: И.Б. Роднянская, *Память и забвение*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия*, op. cit s. 298.

<sup>145</sup> П.Г. Антокольский, *Лермонтов*, [w:] М.Ю. Лермонтов, *Избранные произведения в двух томах*, t. I, Москва-Ленинград 1964, s. 14.

dobitnym wprowadzeniem odbiorcy w „akcję”. Teksty rozpoczynają się wówczas konstatacją zdarzenia zaistniałego w niedalekiej przeszłości lub bezpośrednio poprzedzającego moment jego odnotowania i utrwalenia w akcie twórczym, np.: «Poeta padł! – niewolnik czci...» (*Śmierć poety*)<sup>146</sup>, «Stargałem węzły...» (bez tytułu)<sup>147</sup>, «Z ojczystej gałęzi oderwał się listek dębowy...» (*Listek*)<sup>148</sup>. Niekiedy już od samego początku zaprojektowane są jako relacja czynności bieżącej: «Śpiesząc na północ, w państwo chłodu...» (bez tytułu)<sup>149</sup>, «Żegnaj mi, Rosjo nieumyta...» (bez tytułu)<sup>150</sup>. Liczne są też przypadki użycia zwrotu czasownikowego w pierwszej osobie, np.: «Stalowy, lubię cię, kindżał mój...» (*Kindżał*)<sup>151</sup>, «Głos-li twój posłyszę...» (bez tytułu)<sup>152</sup>, «Nie ciebie kocham żarem namiętności...» (bez tytułu)<sup>153</sup>. Ludmiła Mielichowa przyrównała ową energię Lermontowskiego wersu do ekspresji właściwej mimice i gestom aktorskim, przeciwstawiając ją ekstensywnemu modelowi myślenia poetów klasycznych.

Stosunki przestrzenno-temporalne w Lermontowskiej poezji mogą ulegać znacznemu skomplikowaniu, tworząc sieć wzajemnych spięć, przecięć i przekroczeń, jak w tekście *Często, kiedy mnie tłum okrąża strojny*. Sugerowane nam są jednocześnie trzy obrazy A\ zamyślonego mężczyzny otoczonego barwną grupą bawiących się ludzi, zewnątrznie (choć tylko pozornie) do niej należącego, B\ miejsc widzianych oczami bohatera – dziecka: wysokiego domu szlacheckiego, ogrodu, starej szklarni, zielonej trawy nad stawem, dymiącej wsi oraz pól rozległych i C\ świata

<sup>146</sup> «Погиб поэт! – невольник чести...» (*Смерть поэта*, 1837).

<sup>147</sup> «Расстались мы...», 1837.

<sup>148</sup> «Дубовый литсток оторвался от ветки родимой...» (*Листок*, 1841).

<sup>149</sup> «Спеша на север издалека...», 1837.

<sup>150</sup> «Прощай, немытая Россия...», 1841.

<sup>151</sup> «Люблю тебя, булатный мой кинжал...» (*Кинжал*, 1838).

<sup>152</sup> «Слышу ли голос твой...», 1838.

<sup>153</sup> «Нет, не тебя я так пылко люблю...», 1841.

dzieciństwa, które przestaje być wyłącznie marzeniem, przeradzając się w teraźniejszość równoległą, w rzeczywistość żyjącą własnym życiem, gdzie czas płynie powoli swoim torem. Zdradza to sama konstrukcja gramatyczna wypowiedzi. Mężczyzna nie relacjonuje wydarzeń odległych, ale mówi o faktach właśnie dokonujących się. Zamiast powiedzieć: «Wspomniałem, jak razu pewnego wszedłem w aleję ciemną...», nieoczekiwanie stwierdza: «Wchodzę (teraz) w aleję ciemną. Przeźroczyście świeci wieczorny blask i żółte liście szeleszczą pod stopami» [149] <sup>154</sup>. Paradoksalnie, na zasadzie lustrzanej symetrii, dziki zgiełk próżnej zabawy traci znamiona bytowej realności. Bezduszne twarze balujących gości, migające «w przyzwoitości maskach», szepczące wyuczone, puste frazesy zdają się być wytworami koszmarnego złudzenia (karykaturą wypaczającą istotę ludzkiego bytu). Dwa wykluczające się światy – pozerskiej, stłamszonej konwenansem dorosłości i prostej, naiwnej dziecięcości istnieją obok siebie. Jednak subiektywne odczucie podmiotu każe traktować obydwie sfery jako przeciwstawne, ontologicznie i jakościowo nietożsame.

Odwrotny efekt wywołuje utwór *Wychodzę sam jeden – przede mną w step droga* <sup>155</sup>. Dwupłaszczyznowość czasowa nie oznacza tu rozdzwieku. Przeciwnie, przestrzenie rzeczywistości obiektywnej oraz perceptualnej i zindywidualizowanej zostają scalone. Nieważne jest konkretne umiejscowienie sytuacji. Mikrokosmos wnętrza jednostki podporządkowuje sobie strefę zewnętrzną. Mocne, gwałtownie padające słowo «wychodzę» i nasycone treściowo wyrażenie «krzemienista» <sup>156</sup> droga» są siłą sprawczą całego wiersza. Niemalże czuć zderzenie nogi z twardą, chłodną, stałą, nierówną powierzchnią. Czas zdeterminowany pierwszym czasownikiem, odmierzany zdecydowanymi krokami idącej

<sup>154</sup> Przekład Anny Kamieńskiej.

<sup>155</sup> *Выхожу один я на дорогу...*, 1841.

<sup>156</sup> Tłumaczenie moje (A.B.). Autor dostępnego przekładu, Adam Mazowski, opuścił przymiotnik «кремнистый», którego polskim ekwiwalentem jest określenie «krzemienisty», tudzież «kamienisty».

osoby, synchronizuje się z czasem płynących dalej rozmyślań. Wędrującą samotnie postać spowija noc. Pośród ciszy gwiazdy prowadzą rozmowę. Step wsłuchuje się w głos Stwórcy. Wystarczyło niewiele, aby poeta integrującym słowem artystycznym przekazał pełnię wrażeń słuchowo-wizualno- dotykowych. W obrębie tekstu stan chwilowy, jednostkowy («Skąd ból ten w mej duszy?» [197]) nakłada się na kosmiczny wymiar wieczności («Pustynia wsłuchuje się w Boga» [197]).

Prawo artysty do swobodnego modelowania oraz perceptualnego ujmowania kategorii czasoprzestrzeni wywalczyli i utwierdzili twórcy przewrotu romantycznego. Światopogląd romantyczny doprowadził do destrukcji mechanistycznego Newtonowskiego paradygmatu, podważył dotychczasowy obraz świata bazujący na koncepcji równomiernie płynącego czasu i wyobrażeniu homogenicznej trójwymiarowej przestrzeni. Odwróceniu uległa tradycyjna Arystotelesowska logika. Nowy porządek myślenia o świecie opierał się na założeniu, iż poszczególne byty są nie tylko tym, czym są, ale mogą być też czymś zupełnie innym, a wszystko, co przedmiotowe przeniknięte jest czynnikiem podmiotowym. Romantycy postrzegali świat jako jedność, ale jedność opartą na antynomii „widzialnego” i „niewidzialnego”, materii i ducha. Przenieśli na grunt literatury fascynację wizjonerstwem, strefą snów, urojeń, halucynacji, przemawiających językiem symboli zaszyfrowanych w obrazach. Skruszyli podstawy oświeceniowej racjonalistycznej konwencji czasoprzestrzennej, umożliwiając pisarzom dokonywanie różnorodnych operacji: achronologicznego przesunięcia, przemieszczenia, zatrzymania (retardacje i retrospekcje), przyspieszenia akcji, przeplatania teraźniejszości z przeszłością i przyszłością. Michaił Lermontow dokonał na tym polu rzeczy niezwykle trudnej. Mianowicie dwukrotnie utrwalił katastroficzne, prorocze widzenie w złożonej, „szkatułkowej” formie kompozycyjnej snu we śnie. Pierwszy

z tych tekstów – *Śmierć*<sup>157</sup> – stanowi zapis doświadczenia stanu somnambulicznego, z pogranicza jawy i snu: śpiący nagle budzi się, lecz przebudzenie okazuje się być snem. Sądząc, iż przerwał łańcuch majaceń, zostaje podwójnie oszukany przez wyobraźnię. Czuje chłodny oddech śmierci. Ciało na próżno usiłuje zatrzymać ulatującą duszę. Zawieszony na granicy cielesności i duchowości nie pojmuje, dlaczego wciąż doświadcza na przemian rozkoszy i smutku. Wszak znajduje się dalej od ziemi, niż kiedykolwiek przedtem. Rozmyślając nad tym zjawiskiem nagle zapada w kolejny półsen. Zdaje mu się, że znów żyje. Przez jedno mgnienie nie dostrzega wokół żadnych śladów świata materialnego. Zapomina o bólu, wszelkich wątpliwościach, swym krótkim ziemskim wygnaniu i samej śmierci. Wszystko staje się jasne, zrozumiałe, jak nigdy dotąd. Żadne pytania nie mącą ogarniającego go spokoju. Śmierć okazuje się najdoskonalszym stadium egzystencji. Niespodziewanie niewidzialna ręka otwiera księgę przesądzającą o losie „zmarłego”. Wyrokiem niebios powraca tam, skąd przybył – na planetę kłamstw, błędów, zwątpień, płaczu i przemijalnych miłosnych uniesień. Znika wielki błękit, a na jego miejscu pojawia się mogiła ze wspaniałym pomnikiem. Pod nim leży gnijący trup. Odłączony duch musi trwać przy szczątkach własnej powłoki cielesnej, nie mogąc zjednoczyć się z nimi. W przypływie rozpaczry rzuca przekleństwa Bogu. Wtedy następuje prawdziwe przebudzenie... Mamy więc przed sobą osobliwy system zwielokrotnionych iluzji: przebudzenie jest trwaniem w ułudzie, śmierć – najczystsza postacią bytu, szczęście nieśmiertelności – cierpieniem z braku szans na powrót do obracającego się w proch ciała. Odsłaniane kolejno stopnie urojeń zamknięto we wszechobejmującej

---

<sup>157</sup> *Смерть*, 1830 lub 1831. Tekst ten istnieje w dwóch wersjach. Wersy utworu *Śmierć* niemalże całkowicie (za wyjątkiem kilku niuansowych zmian) pokrywają się z tekstem wiersza *Noc I* (1830).

„metastrukturze” sennego majaku (opozycyjnego wobec rzeczywistości zewnętrznej). Autor zrezygnował z próby deskrypcyjnego oddania wrażenia bezcielesności (nieprzedstawialnego, tak jak eteryczne piękno muzyki) na rzecz naturalistycznego opisu rozkładających się zwłok, co nadaje całości relacji wstrząsającą obrazową przenikliwość.

Prawie identyczny szkielet konstrukcyjny odnajdziemy w strukturze utworu *Sen*<sup>158</sup>. W tej zsynchronizowanej projekcji pojedyncze wizje „prześwitują” jedna przez drugą. Trzy sny zawarte zostały w jednym. Podmiot liryczny (A/) ujrzał we śnie siebie martwego, leżącego z przestreloną piersią, zewsząd okrążonego stromymi skalnymi zboczami. (B/) Widział jednocześnie sen rannego. Rannemu śniła się pogrążona w letargu dziewczyna, której z kolei (C/) ukazała się w identycznej scenerii ofiara fatalnego wystrzału. Jest to zatem potrójne widzenie senne, przekraczające zwykły porządek zjawisk. Rozgrywający się dramat zaostrzają dodatkowo niepokojące kolorystyczne akcenty. Trup spoczywa samotnie w dolinie. Z góry padają nań gorące promienie południowego słońca. Od dołu pali go rozżarzony piasek. Słońce i piasek, kojarzone umownie z barwą żółtą, domyślnie wskazują na żółty odcień wierzchołków ośnieżonych skał, w których odbija się światło. Emanujący ze wszech stron kolor żółty uwydatnia beznadziejność położenia, zacieśnienie śmiertelności kręgu, nieodwracalność losu. Czerwień krwi, sączącej się kropla po kropli z dymiącej, czerniejącej rany zabitego, dodaje całej scenie drapieżnej ekspresywności.

---

<sup>158</sup> Сон, 1841.

## Rozdział II: Przejawy i implikacje bezpośrednich odniesień literacko-malarsko-muzycznych

### Rozdział IIa: Jawne nawiązania do sztuk pięknych w poezji Lermontowa (kwestie literackiego tematyzowania malarstwa oraz muzyki)

Odniesienia malarskie bądź muzyczne przeważnie występują w poezji pod klasyczną postacią przywołań imion i nazwisk malarzy lub kompozytorów, wzmianek o osobach anonimowych artystów (zaledwie z ukazaniem dziedziny działalności twórczej), przytaczania tytułów konkretnych dzieł, rejestracji rozmyślań pisarza na temat realnie istniejącego dzieła sztuki albo adaptacji schematów konstrukcyjnych pewnych form gatunkowych. Wszystkie wymienione wyżej rodzaje odwołań znajdziemy w utworach poetyckich Michaiła Lermontowa, chociaż nieliczne przykłady ich funkcjonowania sugerują, że są one raczej zjawiskiem peryferyjnym, ustępującym miejsca aluzjom ukrytym, zakodowanym w systemie znakowym materiału tekstowego. Przyznać jednak należy, iż dane typy związków literacko-malarsko-muzycznych stanowią nieodłączny aspekt dialogu międzydyscyplinarnego, zachodzącego w przestrzeni artystycznej tekstów poety i jako takie współtworzą całokształt podjętego estetycznego dyskursu, decydują o jego specyfice.

Skoro więc zatrzymujemy uwagę na bezpośrednich (niekoniecznie oczywistych) nawiązaniach do sztuk pięknych, przypatrzmy się najciekawszym ich przykładom. W wielokrotnie analizowanym przez lermontowologów wierszu *Kiedy Rafael, mistrz natchniony...*<sup>159</sup> poeta przywołuje imię malarza włoskiego – Raffaella Santiego, autora jednego z najśłynniejszych malarskich przedstawień Madonny. Wiersz ten, z formalnego punktu widzenia, jest rozwiniętym porównaniem. Lermontow rekonstruuje hipotetyczny przebieg procesu tworzenia wizerunku Najświętszej Panny – nagły poryw natchnienia, pasję i stopniowe wygasanie boskiego

---

<sup>159</sup> *Когда Рафаэль вдохновенный...* 1828.

ognia, przeradzającego się w duchową niemoc<sup>160</sup>. Przyrównuje doznania (przypuszczalnie towarzyszące malarzowi podczas pracy) do doświadczeń poety, usiłującego w akcie poezjotwórczym przelać na papier nieoczekiwanie rozbłysłą, ulotną, nieuchronnie „topniejącą” pod piórem ideę. W obydwu przypadkach upływający czas przemienia pierwotny, żywy koncept w mgliste przeczucie ideału. *Madonna Raffaella* stała się również natchnieniem dla wykreowania obrazów kobiecych (na zasadzie paraleli bądź przeciwstawienia) w lirykach: *Godzina dziewiąta; już ciemno...*<sup>161</sup>, *Jak promień jutrzeńki, jak róży Lelja*<sup>162</sup>. Uroda sportretowanej bohaterki pierwszego utworu dorównuje pięknu dziecięcego marzenia, rozkwitłego pod słońcem południowej krainy. Nie zna ona fałszu i hipokryzji, ale w rysach jej młodej twarzy brak tej świętej światłości, która bije z oblicza Marii Dziewicy. Druga przedstawiona postać kobieca przejmując od Raffaellowskiej *Madonny* prostotę, szlachetność, pokorę i głębię życia duchowego (narażone wszakże na pokusy wielkiego świata). Oba wiersze nie nastroczają większych trudności interpretacyjnych, odniesienia do znanego obrazu religijnego prowokuje przewidywalne asocjacje. Natomiast do dzisiejszego dnia nie udało się interpretatorom poznać sekretu pierwotnej inspiracji poety, nie nazwanej wprost w tekście *Na obraz Rembrandta*<sup>163</sup>. Wiersz został napisany pod wpływem uczuć, jakie obudził w poecie nieznany obraz Rembrandta. Učení nie zdołali dotąd zidentyfikować portretu, który zafascynował poetę siłą swojej artystycznej przenikliwości. Niektórzy badacze (m.in. Wanaszowa) podzielają zdanie Leonida Grossmana, zakładającego, że tajemniczym obrazem jest płótno holenderskiego malarza, wyobrażające młodzieńca w

---

<sup>160</sup> Istnieje legenda, jakoby Matka Boża personalnie ukazała się Raffaellowi i natchnęła go do stworzenia *Madonny Sykstyńskiej*. Zob. *Michał Lermontow. Wybór poezji*, wstępem i komentarzem opatrzył W. Jakubowski, Kraków 1972, s. 3.

<sup>161</sup> *Девятый час, уж темно...*, 1832.

<sup>162</sup> *Как луч зари, как розы Леля...*, 1832.

<sup>163</sup> *На картину Рембрандта*, 1830 lub 1831.

stroju mnicha-kapucyna. Pomysł ten nie zyskał szerszego uznania, gdyż nie znalazł stuprocentowego potwierdzenia w treści utworu i, co więcej, pozostawał w sprzeczności z najbardziej prawdopodobną datą jego powstania<sup>164</sup>. Zagadka obrazu nadal czeka na ostateczne rozszyfrowanie. Tekst rozpoczyna się zwrotem adresowanym do osoby malarza: «Tyś pojął, mroczny genijuszu, / Tyś ten posępny sen zrozumiał, / Namiętny wzlot i poryw duszy, / Wszystko, czym Byron zdziwić umiał»<sup>165</sup>. Po tych słowach następuje dość niespodziewana zmiana kierunku myśli i perspektywy czasowej. Wyznanie poety (sformułowane w czasie teraźniejszym) – «Twarz widzę na wpół odsłoniętą, / Zuchwałą linią blask podbity» sugeruje, że obiekt kontemplacji znajduje się w zasięgu wzroku podmiotu mówiącego, przekazującego na bieżąco własne przemyślenia i emocje. Właściwości artystyczne analizowanego obrazu oraz przymioty uwiecznionego na nim mężczyzny wyjawione zostają tutaj nie za pośrednictwem drobiazgowego opisu, lecz w szeregu pytań kierowanych do nieobecnego twórcy: «Czy to pod mnicha szatą świętą / Jakiś banita znakomity? / On może skrytej zbrodni cieniem / Wysoki umysł swój zamroczył. / (...) / A może wzór z natury brałeś, / I to oblicze jest ze świata; / Czy siebie sam odmalowałeś / W ostatnie twe męczeńskie lata?» [61]. Pytania o tożsamość sportretowanego człowieka trafiają w próżnię. Nieprzenikniony mrok otacza postać o ognistym, dumnym, aczkolwiek pełnym smutku i zwątpienia spojrzeniu. Stojąc w obliczu niewiadomej, poeta konkluduje: «(...) nigdy wielkiej tajemnicy / Wzrok obojętnych nie posiadzie / I dla bezdusznej ich żrenicy / Ten wzniosły trud jak wyrzut będzie» [61].

Spod pióra Lermontowa wyszedł też cykl sześciu

---

<sup>164</sup> Zob.: Л.И. Гроссман, *Лермонтов и Рембрандт*, op.cit., s.61-62. Większość lermontowologów wyraża jednak przekonanie, iż Lermontow nie mógł ujrzeć w latach 1830 – 1831 oryginalnego obrazu Rembrandta, znajdującego się w petersburskiej galerii hrabiego A. Strogonowa, albowiem do Petersburga przyjechał dopiero w 1832 roku.

<sup>165</sup> Przekład Mieczysława Jastruna.

wierszowanych, zwięzłych, utrzymanych w satyrycznym tonie epigramatów, nawiązujących do malarskiego gatunku portretu już poprzez sam tytuł – *Portrety*<sup>166</sup> (1. «*Nieurodzimy, niewysoki...*», 2. «*Dość tłusty, dosyć wypasiony...*», 3. «*Chytry, zazdrosny i w gniew wpada...*», 4. «*Wszystko na świecie marność...*», 5. «*Zawsze z uśmiechem rozbawionym...*», 6. «*Ulubieniec rozmarzenia i nicponiów wszelkich druh...*»). Autor, jak gdyby naprędce i z pozoru niedbale, nakreśla sylwetki anonimowych osób. Wydobywa jednak najjaskrawsze cechy ich powierzchowności oraz charakteru. Stworzone w ten sposób poetyckie obrazy przypominają rysunki kreślone wprawną ręką karykaturzysty przy pomocy kilku celnych pociągnięć ołówka. Nieco łagodniejszy wydźwięk, nie przesiąknięty tak mocną nutą dowcipnej uszczypliwości, posiadają wiersze: *Na portret starego huzara*<sup>167</sup> i *Na portret hrabiny A.K. Woroncowej-Daszkowej*<sup>168</sup>, a już całkowitym odstępstwem od żartobliwego, epigramatycznego stylu jest *Portret* powstały w roku 1831. Refleksje zawarte w utworze dotyczą bliżej nieokreślonego dzieła, najprawdopodobniej namalowanego własnoręcznie przez poetę. Świadczyłyby o tym ostatnie cztery linijki: «Boże, iluż to ja ludzi widziałem, / Dusz nędznych – przed moim obrazem, / W których mniej było życia, / Niżli w bładości tego oblicza»<sup>169</sup>.

Przytaczanie tytułów konkretnych utworów muzycznych czy odwołania do ich twórców mają głównie miejsce w twórczości prozatorskiej i dramatycznej Lermontowa. Jedynie w poemacie *Skarbnikowa z Tambowa*<sup>170</sup> wspomina on marsz z opery francuskiego kompozytora Etienna Méhul'a – *Dwaj ślepcy*. Znacznie pokażniejsze są przypadki wprowadzania

---

<sup>166</sup> *Портреты*, 1829, tłum. Jerzego Zagórskiego, za wyjątkiem epigramatu 1.

<sup>167</sup> *К портрету старого гусара*, 1838.

<sup>168</sup> *К портрету*, 1840.

<sup>169</sup> Tłum. moje

<sup>170</sup> *Тамбовская казначейша*, 1836. Termin *kaznačejša* w języku rosyjskim oznacza żonę skarbnika.

postaci ludowych muzyków: gęślarzy, skaldów, legendarnych pieśniarzy (np. staroceltyckiego barda Osjana). Poza tym w tkankę kilku tekstów z powodzeniem wplótł fragmenty: pieśni czerkieskich (*Jeniec Kaukaski*<sup>171</sup>, *Izmail-Bej*<sup>172</sup>, *Zbieg*), słowiańskiej kołysanki (*W małej chatynce późną porą...*<sup>173</sup>) i żeglarskiej barkaroli (układanej i śpiewanej przez weneckich gondolierów, *Wenecja*<sup>174</sup>).

Silny związek poezji z pierwiastkiem muzycznym stanowi esencję takich uprawianych przez Michaiła Lermontowa pokrewnych gatunków poetyckich, jak ballada<sup>175</sup>, pieśń (romans) i tzw. melodia. Gatunek ballady pojawił się w Rosji u schyłku wieku osiemnastego jako owoc kształtujących się zainteresowań preromantycznych. Artysta, sięgając po tę formę, zwrócił się ku dziedzictwu zachodnich preromantyków (popularyzatorów szkockiej i angielskiej ludowej twórczości balladowej). Jedną z pierwszych i najbardziej oryginalnych wysiłków sprecyzowania specyfiki tegoż gatunku podjął Johann Wolfgang Goethe. Twórca i teoretyk sztuki dowodził, iż autor ballad „posługuje się trzema podstawowymi rodzajami poezji, by wyrazić to, co może pobudzić wyobraźnię, zająć ducha; może być zrazu pisarzem lirycznym, epicznym, i dramatycznym”<sup>176</sup>. Konkluzja Goethego znalazła oddźwięk w pracach późniejszych badaczy, traktujących balladę jako twór synkretyczny. Współczesna teoria literatury wyróżnia następujące cechy stylu balladowego: prężność w rozwoju fabuły, zwartość organizacji stroficznej, paralelizmy składniowe, stałe epitety, frazeologizmy, porównania,

<sup>171</sup> *Кавказский пленник*, 1828.

<sup>172</sup> *Измаил-Бей*, 1832.

<sup>173</sup> *В избушке поздною порою*, 1831.

<sup>174</sup> *Венеция*, 1830 lub 1831.

<sup>175</sup> T.F. Henderson doszukiwał się genetycznego źródła ballady w odległych czasach, gdy taniec i śpiew były jedyną formą wypowiedzi artystycznej. W trakcie ewolucji pieśń korowodowa, której nierzadko towarzyszył akompaniament muzyczny, przekształciła się w utwór liryczny (zwany także romancą) o ściśle określonych wyróżnikach formalnych. Zob.: L. Suchanek, *Rosyjska ballada romantyczna*, op.cit., s. 5.

<sup>176</sup> *Ibid.*, s. 8.

powtórzenia, refreny (podsycające narastające konfliktowe napięcie i spełniające zadanie swoistej klamry strukturalnej). W balladach Lermontowa wyraźnie zaznaczyły się wpływy twórczości Friedricha Schillera, Georga Byrona, Wiktora Hugo, Waltera Scotta, a z poetów rodzimych – Wasilija Żukowskiego i Aleksandra Puszkina<sup>177</sup>. Wzmoczona tendencja naśladowcza, zwłaszcza w zakresie orientacji tematycznej (przesiąkniętej atmosferą niepokoju, grozy czy niesamowitości) pojawia się w utworach okresu młodzieńczego: *Na brzegu cudowna dziewica siedziała...*<sup>178</sup>, *Rękawiczka*<sup>179</sup>, *Gość*<sup>180</sup>. Jednak Lermontow nie pozostaje tylko epigonem, utalentowanym naśladowcą. Wprowadza bowiem już do swych wczesnych ballad oryginalne motywy i dokonuje kreatywnych modyfikacji w obrębie zapożyczanych, kontaminowanych wątków, nadając im nowe nastrojowe zabarwienie, nowy wymiar ideowy. Stopniowo też wzbogaca styl i fabułę o elementy czysto rosyjskie oraz zaczerpnięte z ludowej fantastyki narodów kaukaskich (*Melodia rosyjska*<sup>181</sup>, *Pieśń gruzińska*<sup>182</sup>, *Pieśń rosyjska*<sup>183</sup>, *Ataman*<sup>184</sup>, *W małej chatynce...*, *Pożegnanie*<sup>185</sup>, *Dary Tereku*, *Kołysanka*

---

<sup>177</sup> Zarzut (m.in. krytyka Szewyriowa), jakoby utwory Lermontowa miały charakter epigoński, odparł jeszcze w latach 40-tych XIX wieku Wilhelm Küchelbecker. Historyk literatury zapisał w swym dzienniku z 1844 r. następujące spostrzeżenie: „Zwykły, a nawet najlepszy naśladowca wielkiego czy chociażby utalentowanego jednego poety, zrobiłby najlepiej, gdyby w ogóle nie brał do ręki pióra. Lecz nie taki jest Lermontow: on naśladuje i Szekspira, i Byrona, i Puszkina, (...). Lecz nawet w jego naśladownictwach jest coś własnego, (...) najróżnorodniejsze wiersze potrafi spoić w jedną harmonijną całość, a to nie bagatela”. Zob.: W. Jakubowski, *Wstęp*, [w:] op.cit., s. 12.

<sup>178</sup> *Над морем красавица дева сидит*, 1829.

<sup>179</sup> *Перчатка*, 1829.

<sup>180</sup> *Гость*, 1830 lub 1831.

<sup>181</sup> *Русская мелодия*, 1829.

<sup>182</sup> *Грузинская песня*, 1829.

<sup>183</sup> *Русская песня*, 1830.

<sup>184</sup> *Атаман*, 1831.

<sup>185</sup> *Прощанье*, 1832.

*kozacka*<sup>186</sup>, *Morska królowna*<sup>187</sup>, *Tamara*<sup>188</sup>; in.). Dojrzałe ballady (1832-1841) odznaczają się nie tyle oryginalnością rozwiązań w zakresie tematyki, ile nasileniem wewnętrznego dramatyzmu, nasyceniem psychologicznego zabarwienia i pogłębieniem treściowej pojemności przy jednoczesnym zachowaniu lakoniczności środków wyrazu. Muzyczność, charakterystyczna dla balladowej narracji, osiąga znacząco wyższy poziom intensywności w lirycznych pieśniach i melodiach. Tak, na przykład, *Pieśń rosyjską* dynamizuje dwukrotna gwałtowna zmiana rytmu, polegająca na przerywaniu jednostopowcami jambicznego toku zwrotki. Efekt dopełnia instrumentacja głoskowa. Pary złożone z „ostrzych”, „wibrujących” dźwięków -кл- (kł), -кр- (kr), -гр- (gr) przechodzą w subtelniejsze połączenia -ва- (wa), - во- (wo), - по- (po), -л- (ł), -н- (n), by znów nabrać poprzedniej ostrości:

Клоками белый снег валится...

Что ж дева красная боится

С крыльца сойти

Воды снести?

Как поп, когда гроб несет,

Так песнь метелица поет,

Играет

И у тесовых ворот

Дворовый пес все цепь грызет,

Дает. [I, 174]<sup>189</sup>

Ten sam chwyt artystyczny zaznacza się w strofice pieśni *Gdy dzwon zapłacz*<sup>190</sup>:

<sup>186</sup> *Казачья колыбельная песня*, 1840.

<sup>187</sup> *Морская царевна*, 1841.

<sup>188</sup> *Тамара*, 1841.

<sup>189</sup> Przeł. J. Tuwim: «Śnieg wali, ziemię w puch odziewa... / Czemu się boi czarnobrewa / Z ganeczka zejść / I wody znieść? / Jak popa pogrzebowa pieśń / Łka zamięć zasypując wieś, / Narzeka, / A pod wrotami kundel zły / Gryzie swój łańcuch, szczerzy kły / I szczeka...» Zob.: M. Lermontow, *Wybór poezji*, red. B. Antoniukowa, Wrocław 1972, s. 16.

<sup>190</sup> *Колокол стонет*, 1831.

Колокол стонет,  
Девушка плачет,  
И слезы по четкам бегут.  
Насильно,  
Насильно  
От мира в обители скрыта она,  
Где жизнь без надежды и ночи без сна. [I, 170]<sup>191</sup>

Amfibrachiczne jednostopowce przerywają kombinację różnostopowych miar wierszowych. Dodatkowo, powtórzone dwa razy słowo «насильно» (wbrew woli), wtórujące niczym echo «lamentowi dzwonu» i zestawienie pięciu wersów nierymowanych z rymowanym dwuwerssem budują oryginalną pod względem rytmicznym i instrumentalnym całość.

Poeta postrzegał pieśń i melodię jako odmienne formy gatunkowo-stylistyczne. W obrębie tej drugiej wzmacniał intonacyjną śpiewność i zwiększał dozę współbrzmień (np. rymów wewnętrznych). *Melodia rosyjska* jest pierwszym literackim świadectwem fascynacji poety folklorem, manifestowanej poprzez wprowadzenie motywu śpiewu i gry prostego pieśniarza na bałajce. W późniejszych dziełach autor na szerszą skalę wykorzystuje chwytły artystyczne, czerpane z bogatej skarbnicy środków ekspresji folklorystycznej sztuki pieśniarskiej. Konwencja *Gruzińskiej pieśni* wyraźnie nawiązuje do stylu ludowej poezji śpiewanej. Stylizacja obejmuje obszar językowo-obrazowy (stałe epitety, frazeologizmy, alegorie), strofikę, a nawet warstwę melodyczno-rytmiczną. Rytmika jest tu niezwykła: 4-stopowe jambiczne dwuwiersze i pojedyncze, samodzielne wersy przeplatają się z 2-stopowymi i jednostopowymi wersami typu refrenicznego.

Najzręczniej ludową konwencją Lermontow posługuje się w *Pieśni o carze Iwanie Wasilewiczu, młodym opryczniku i o*

---

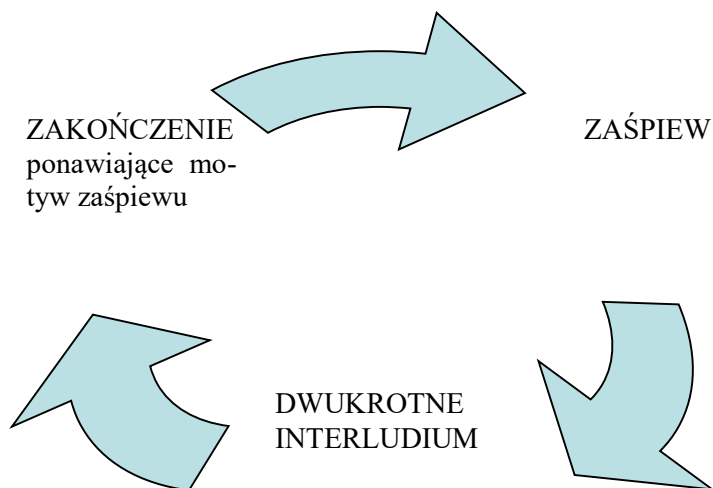
<sup>191</sup> Przeł. J. Zagórski: «Gdy dzwon zapłacz - / Dziewczę rozpacz, / Zraszają różaniec jej łzy. / Wbrew woli, / Wbrew woli / Ukryta przed światem w klasztornej pomroce, / Gdzie gaśnie nadzieja, bezsenne są noce.» [52].

*udałym kupcu Kałasznikowie*<sup>192</sup>. Język utworu, wolny od imitacyjnych przeniesień, odtwórczego naśladownictwa, w pełni zachowuje naturalność i poetykę mowy staroruskiej. Artysta mistrzowsko opanował i przetworzył elementy archaicznego stylu, podporządkowując je własnym ideowo-estetycznym zamysłem. Harmonię rytmu wiersza ludowego (toniczny wiersz trój- i dwuzestrojowy z początkowym tokiem anapestowym i daktyliczną klauzulą) doskonale oddaje przekład Juliana Tuwima (z zastąpieniem klauzuli daktylicznej przez żeńską). Pieśń inicjuje zwrotka tradycyjnie śpiewana przez wykonawcę – solistę: «Cześć i pokłon, car-Iwanie Wasyliczu! / Ułożyliśmy naszą pieśń o tobie, / (...). / Po staremu-bywałem składaliśmy ją, / Przygrywając na gęślach śpiewaliśmy ją, / Przymówkami sadząc, przygaduszkami, / Prawosławnym na radość-uciechę, / A bojarzyn Matwiej Romodanowski / Czarzę miodu nam przysłał piennego, / A bojarka jego białolica / Świeży ręcznik na srebrnym talerzu, / Świeżuteńki, jedwabiem tkany. / I raczyli nas trzy dni, trzy noce, / I słuchali wciąż – nie nasłuchali się» [342]. Partię narracyjną otwiera charakterystyczny dla poezji folklorystycznej paralelizm (porównanie przeczące): «Ej, nie świeci na niebie słońko krasne, / Nie obłoczki doń śmieją się niebieskie, / To za stołem biesiadnym, w koronie złotej, / Siedzi groźny car Iwan Wasylicz» [342]. Na podobieństwo staroruskich bajarzy, poeta powtarza anaforyczne zaśpiewy rozpoczynające wers, a w nich zaimki pytajne, spójniki „i”, „il” oraz cząstki „nie” przed czasownikami. Nie stroni od powtórzeń synonimicznych i tautologii: «Z jakiej winy-przyczyny», «Trzykroć głośno zwali-przyzywali», «Wielkim gniewem się rozgniewał», «Niech się mniejszym smutkiem smuci». Innymi typowymi formami powtórzenia są tutaj – przeniesienie końcówki wersu na początek następnego: «Na te śniegi białe – jak sosenka, / Jak sosenka młoda w borze ciemnym» i akcentowanie jednakowych zakończeń części pierwszej oraz

---

<sup>192</sup> *Песня про царя Ивана Василевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова*, 1837.

drugiej, pełniące rolę przyśpiewki (refrenu), której wykonanie powierzano w dawnych czasach przodownikowi chóru: «Aj, družkowie, śpiewajcie – struny gęśli trącajcie! / Aj, družkowie, pijcie – do woli użyjcie! / Rozweselcie wy bojara dobrego / I bojarkę jego białolicą!» [346]. Ostatni, trzeci fragment wieńczy apostrofa do gęślarzy: «Ej-że wy, młójce gędziebni, / Słowiczkowie srebrni! / Krasnemu początkowi – krasny koniec w pieśni, / Każdemu swoje według prawdy-cześci! / Bojarowi możnemu sława! / I bojarce-krasawicy sława! / I całemu narodowi chrześcijańskiemu sława!» [356]. Finał jest zgodny ze staroruskim obyczajem, a cały porządek kompozycyjny odpowiada regule muzycznej symetrii:



Istnieją przesłanki, aby przypuszczać, iż owa strukturalna zasada cykliczności, tak znamieną dla pieśniarskiej twórczości ludowej, może być pozostałością śpiewo-tanecznych słowiańskich obrzędów pogańskich. Ich uczestnicy ustawiali się w koło, zamykając ruchomym kręgiem świętą przestrzeń i odstraszając stukotem swych nóg, brzmieniem głosu i brzękiem instrumentów

niepożądane złe moce. W ten sposób za pośrednictwem ruchu, połączonego ze zbiorowym śpiewem, wskrzeszali zagubioną w codziennym życiu dawną jedność międzyludzką.

## **Rozdział IIb: Inspirujący wpływ Lermontowskiej poetyki na twórczość rosyjskich artystów przełomu XIX/XX wieku**

Poezja Michaiła Lermontowa inspirowała wielu znakomitych rosyjskich artystów, związanych ze światem malarstwa i muzyki. Głębia i rozmach oddziaływania twórczości poety zarówno na przedstawicieli sztuki wizualnej, jak i na kompozytorów świadczy poniekąd o wyjątkowości jej walorów estetycznych. Obrazowa plastyczność, impresyjność, nastrojowość, dynamiczna organizacja rytmiczna aktywują perswazyjny potencjał tekstów. Dzięki temu są one zdolne zapładniać wyobraźnię wrażliwych twórczych jednostek, pobudzać wyczulone na subtelne impulsy „oko i ucho wewnętrzne”.

Pod niewątpliwym wpływem Lermontowskiej metody obrazowania kształtowały się osobliwości techniki malarskiej Michaiła Wrubla<sup>193</sup>. Malarz był nie tylko doskonałym ilustratorem<sup>194</sup>, ale i doskonałym interpretatorem dzieł, z których czerpał natchnienie. Te dwie indywidualności twórcze, przez całe życie prześladowane przez demoniczne idee, połączyła unikalna więź duchowa. Badacze częstokroć usiłowali odpowiedzieć na pytanie, na czym dokładnie polega fenomen wizjonerskiej kongenialności obu artystów. Wyniki przeprowadzonych badań dowodzą istnienia związków daleko

---

<sup>193</sup> M. Wrubel (1856-1910), syn Polaka. Podjął trud powiązania malarstwa realistycznego z religijno-filozoficzną sztuką bizantyńską i staroruską w celu stworzenia monumentalnego stylu narodowego. Twórca m.in. fresków w cerkwi św. Cyryla w Kijowie.

<sup>194</sup> Ilustracje do wydań dzieł Lermontowa tworzyli także Walentin Sielow i Aleksandr Benois, jednak żaden z nich nie doświadczył i nie utrwalił w swojej sztuce takiej mistyczno-emocjonalnej jedności z poetą, jaka była udziałem monumentalisty Wrubla.

wykraczających poza zwyczajną inspirację artysty-plastyka wybranymi wątkami poetyckimi. Bronią raczej tezy o wspólnym filozoficznym podłożu estetycznych dążeń obydwu indywidualności twórczych, wynikającym przede wszystkim z analogii w sposobie odczuwania wszechświata<sup>195</sup>. Owa wspólnota najintensywniej wyczuwalna jest w płaszczyźnie strukturalnej obrazu *Demon Siedzący Wrubla*. Mozaikowa struktura obrazu koresponduje z fragmentaryczną budową poematu. Cały wizerunek składa się z różnokolorowych plam, nakładanych na powierzchnię płótna zamazystymi, płaskimi pociągnięciami pędzla. W efekcie powstaje malowidło o fakturze przypominającej wzorzysty kobierzec lub misterny fresk naścienny. Pojedyncze plamy barwne, podobnie jak literackie epizody, posiadają moc jednocześnie dezorganizującą (rozbijającą konstrukcję) i wiążącą (budującą ideową całość). Przedstawiona na obrazie postać, tak jak bohater utworu literackiego, uwikłana została w nieustający konflikt porządku z dysharmonią. Za plecami wyobrażonego Ducha otwiera się otchłań liliowego zmierzchu. Lewe ramię zanurzone jest w cieniu. Niemal dotyka ono dziwnych, spiętrzonych skał – na poły roztrzaskanych kryształów, na poły skamieniałych kwiatów. Szczyt prawego ramienia oświetlają ostatnie złociste promienie zachodzącego słońca. Prócz tego źrenicę giganta rozświetla ognisty, czerwony refleks. Przypatrując się nieproporcjonalnie szerokim barkom w stosunku do całej figury, pochylonej głowie, uciętej z wierzchu, zdającej się wyłamywać ze sztucznych ram można wywnioskować, że męka ukazanej istoty bierze się z jej dominacji nad ludzkim światem i z konieczności wiecznego podtrzymywania ciężaru swej inności. Zewnętrznie statyczna pozycja, którą przyjął siedzący Duch, dobitnie podkreśla stan wewnętrznego skupienia. Wrażenie bolesnego napięcia

<sup>195</sup> Takę tezę wysuwają w swych rozważaniach komparatystycznych: P. Suzdalew i Z. Maślińska-Nowakowa. Zob.: П.К. Суздальев, *Врубель и Лермонтов*, Москва, 1980. Z. Maślińska-Nowakowa, *Z motywów poezji Lermontowa w malarstwie Michała Wrubla*, „Zeszyty Naukowe WSP”, z. 3, Katowice 1965.

potęgują muskularne, nienaturalnie wykręcone ręce o zdeformowanych, ciasno splecionych palcach, zaciśnięte wargi, nie mogące ugasić pragnienia, spieczone od trawiącego duszę ognia i szeroko rozwarłe oczy, pałające wielkim smutkiem, niewytłumaczalną tęsknotą, patrzące gdzieś w nieskończoność. Interesującym zabiegiem artystycznym jest zestawienie fizycznej kształtności potężnego, nagiego torsu upadłego anioła (jakby wyciosanego dłutem rzeźbiarza) z błękitną tkaniną, miękko spływającą w dół, oplatającą nogi postaci. Kolor tkaniny, symbolizujący kosmiczną harmonię, wskazywać może na boskie pochodzenie, rajske korzenie potępieńca. W ten oto sposób Wrubel aktualizuje stworzony przez poetę portret psychologizowany, budowany poprzez kategorie estetyczne.

Literacka kreacja demonicznego bohatera i jej wcielenie wizualne całkowicie odbiegają od stereotypowych przedstawień biblijnego diabła – strasznej, na wskroś złej bestii czy przewrotnego, kpiarskiego rogatego czarta. Demon Lermontowa i Wrubla to nie okrutny upiór i nie swawolny bies. To „car poznania i swobody”, udręczony swą nadludzką władzą. Konceptualnie najbliższy jest obrazowi cierpiącego Szatana z *Raju utraconego* Johna Milтона, którego położenie stanowi niejako hipostazę tragicznego losu mitologicznego Prometeusza (tytana-męczennika). Ani Mefistofeles Johanna Goethego, ani Lucyfer Georga Byrona nie zostali obdarzeni tak obezwładniającą samoświadomością, wybujałą potrzebą indywiduacji i wzniosłym pięknem.

Swoich ideałów estetycznych w Lermontowskiej liryce poszukiwał także znakomity pejzażysta, profesor petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych – Archip Kuindzi<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> Archip Kuindzi (1842-1910) tworzył realistyczne pejzaże w duchu „pieriedwiżników”. Terminem „pieriedwiżnicy” określa się członków Towarzystwa Ruchomych (pieriedwiżnych) Wystaw Artystycznych, zawiązanego w 1870 r. Skupiało ono czołowych reprezentantów nowoczesnej sztuki postępowej, zrywającej ze skonwencjonalizowanym akademizmem. Inicjatorami i aktywnymi działaczami tego progresywnego ruchu byli: Iwan Kram-

Najbardziej imponujące dzieła w dorobku tego twórcy (t.j. najwspanialsze pod względem efektów kolorystyczno-sświetlnych): *Ukraińska noc*, *Wieczór na Ukrainie*, *Księżycowa noc na Dnieprze* budzą skojarzenia z lirycznymi opisami księżycowej nocy danymi w wierszach: *Noc. III*<sup>197</sup>, *Gość*, *Rusałka*, *Jasny księżyc w mgiełkach cały...*<sup>198</sup>, *Sen*. Artysta malował majestatyczne, panoramicznie krajobrazy, przeważnie z niskim horyzontem, oddające przestrzenny ogrom nieba, zmienność warunków atmosferycznych i oświetlenia. Paralełom łączącym pejzażową twórczość Archipa Kuindźego z tekstami poety nie poświęcono w literaturoznawstwie porównawczym należytej uwagi, a z aluzji poczynionych na marginesie opracowań o pokrewnej tematyce wynika, że sensowne i obiecujące byłoby kontynuowanie bardziej szczegółowych badań nad tym zagadnieniem.

Melodyjność liryków i ballad Lermontowa była przyczyną ich zadziwiającej popularności wśród koryfeuszy sztuki kompozytorskiej w Rosji końca XIX i początku XX wieku. Pobudziły do działań twórczych m.in. Siergieja Rachmaninowa (*Skala*, fantazja dla orkiestry symfonicznej), Piotra Czajkowskiego (*Miłość nieboszczyka*<sup>199</sup>, romans instrumentalno-wokalny), Mikołaja Rimskiego-Korsakowa (romanse: *Jak niebo wzrok twój rozświeciłony...*<sup>200</sup>, *Chmury*, *Wśród dzikiej północy...*<sup>201</sup>, *Anioł*, *Gdy lekki muska wiatr...*), Michaiła Glinkę (romans: *Głos li twój posłyszę...*, partytura na fortepian: *Modlitwa*<sup>202</sup>), Aleksandra Warłamowa (pieśni: *Kołyśanka kozacka*, *Żagiel*, *Wyniosłe wyżyny*<sup>203</sup>), Aleksandra

---

skoj, Mikołaj Gay, Wasilij Pierow, Mikołaj Jaroszenko, Władimir Makowski, Ilja Riepin, Wasilij Surikow, Iwan Szyszkin, Wiktor Wasniecowa.

<sup>197</sup> *Ночь. III*, 1830.

<sup>198</sup> *Посреди небесных тел*, 1840.

<sup>199</sup> *Любовь мертвеца*, 1841.

<sup>200</sup> *Как небеса твой взор блистает...*, 1838.

<sup>201</sup> *На севере диком...*, 1841.

<sup>202</sup> *Молитва*, 1839.

<sup>203</sup> *Горные вершины*, 1840.

Dargomyżskiego (*Smutno mi...*<sup>204</sup>, pieśń), Modesta Musorgskiego (*Modlitwa*<sup>205</sup>, pieśń), Milija Bałakiriewa (poemat symfoniczny *Tamara*, utwory wokalne: *Sen*, *Żółty liść lodygę trąca...*<sup>206</sup>, *Spod tajemniczej i chłodnej półmaski...*<sup>207</sup>), Cezara Cui (romanse: *Ona śpiewa...*<sup>208</sup>, *Czasza życia*, *Żebrak*, *Niebo i gwiazdy*<sup>209</sup>, *Kochali się wzajem...*, *Szumi zawieja...*<sup>210</sup>), Aleksandra Gurilowa (*I smutek i nuda*<sup>211</sup>), Mikołaja Titowa (*Wyniosłe wyżyny*), Gawriła Łomakina (*Melodia żydowska*<sup>212</sup>), Nikołaja Bachmietiewa (*Kołysanka kozacka*), Piotra Bułachowa (*Gwiazda*<sup>213</sup>). Wypada wspomnieć też o ważniejszych scenicznych (wizualno-dźwiękowych) realizacjach tematów poetyckich. Pierwszą jednoaktową operę, opartą na motywach poematu *Hadzi Abrek*<sup>214</sup> stworzył Anton Rubinstein (1852). Odrębne arie z tej opery wykonywała podczas koncertów słynna francuska mezzosopranistka Polina Viardot-Garcia. Ostatecznie (po klęsce premiery *Kupca Kałasznikowa*) największy rozgłos przyniosła Rubinsteinowi operowa wersja *Demona* z udziałem wybitnego śpiewaka Fiodora Szalapina (zakończona w 1871 r.). Na bazie symfonii Bałakiriewa *Tamara* Michaił Fokin opracował choreografię taneczną, zaprezentowaną w Paryżu w ramach czwartego „sezonu rosyjskiego” (1912). Rok później na scenę trafiły balety Fokina: *Siedem córek króla dżinów* (na kanwie tematycznej *Trzech palm*) oraz *Sen*, a w 1864 r. na deskach Teatru Gruzńskiego (Tbilisi) wystawiono balet *Mcyri*. Przykłady wykorzystania Lermontowowskiego dziedzictwa w sztukach pięknych można by mnożyć i każdy z nich właściwie

<sup>204</sup> *Мне грустно...*, 1840.

<sup>205</sup> *Молитва*, 1837.

<sup>206</sup> *Желтый лист о стебель бьется...*, 1831.

<sup>207</sup> *Из-под таинственной холодной полумаски...*, 1841.

<sup>208</sup> *Она поет...*, prawdopodobnie 1838 r.

<sup>209</sup> *Небо и звезды*, 1831.

<sup>210</sup> *Метель шумит...*, 1831.

<sup>211</sup> *И скучно и грустно*, 1840.

<sup>212</sup> *Еврейская мелодия*, 1830.

<sup>213</sup> *Звезда*, 1830 lub 1831.

<sup>214</sup> *Хаджи Абрек*, 1833 lub 1834.

mógłby stać się tematem osobnego studium. Pozostawienie ogromnej liczby wielostronnych śladów w postromantycznej kulturze artystycznej udowadnia wyobraźniotwórczą pojemność, potwierdza estetyczną uniwersalność, wielokodowy, „wszechjęzykowy”, ponadtworzywowy i ponadczasowy charakter tej poezji, która sama – trawestując sformułowanie Edwarda Balcerzana – staje się poznawczo ukształtowaną semiotyką kultury<sup>215</sup>.

---

<sup>215</sup> E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982.

## Wnioski

Michaił Lermontow (1814-1841) określany jest przez historyków literatury mianem jednej z najwybitniejszych, najbardziej niepowtarzalnych osobowości twórczych dziewiętnastowiecznej Rosji. W świadomości Zbigniewa Bieńkowskiego (znakomitego tłumacza m.in. poematu *Demon*) artysta istnieje wręcz jako osobowość charyzmatyczna – intrygująca, uwodzicielska, wyrafinowana i zarazem sentymentalna, ujmująca prostotą. We wstępie, otwierającym tomik polskich przekładów Lermontowowskich utworów, Bieńkowski pisze: „(...) miłość, żal, tęsknota, stają się w wierszach Lermontowa syntezą ekstazy, jakby nieziemskich stanów ducha”. Przekonuje, iż „bez romantycznej ekstazy, bez romantycznych uniesień w krainy nierealne, bez romantycznego punktu widzenia nie byłoby tej poezji lotnej, ezoterycznej, wzniosłej i wyklętej (...), na samej granicy rzeczywistości i urojenia”<sup>216</sup>. Współcześni badacze, rozpatrujący cechy stylu i złożoność filozoficznych zapatrywań twórcy, jednomyślnie przyznają, że najistotniejszym wyróżnikiem jego geniuszu jest umiejętność wchłaniania i kreatywnego przetwarzania osiągnięć ideowo-estetycznych humanistów zachodnich (G. Byrona, J.W. Goethego, F. Schillera, W. Hugo, W. Scotta, F.W.J. Schellinga, braci A. i F. Schległów) oraz dziedzictwa rodzimego (spuścizny W. Żukowskiego, K. Batuszkowa, A. Puszkina). Już te spostrzeżenia pozwalały uczonym wnioskować o samorodności wcielonemu w poetyckie teksty modelu syntetycznego myślenia artystycznego. Natomiast pomijano aspekt syntezy w obrębie poematów i mniejszych utworów lirycznych funkcji innych rodzajów sztuki. Owszem, interpretatorzy wyeksponowali kluczową rolę talentu plastycznego i wrażliwości muzycznej w działalności literackiej pisarza, ale nie wyjawiona w pełni wielowymiarowość świata poetyckiego wciąż pozostaje wyzwaniem dla lermontologów.

---

<sup>216</sup> M. Lermontow, *Poezje wybrane*, wstępem opatrzył Z. Bieńkowski, Warszawa 1981, s. 10-11.

W prezentowanej książce poddano analizie wybrane utwory Michaiła Lermontowa pochodzące z lat 1829-1841. Selekcja uwzględniała natężenie i sugestywność przejawiania się w ich strukturze kategorii obrazowości malarskiej oraz muzyczności. Analiza miała na celu wykrycie hipotetycznej relacji wiążącej system estetyczny realizowany w twórczości poety z ideowym podłożem koncepcji syntezy sztuk. W wyniku takiego uprofilowania głównego kompleksu podjętej problematyki doszliśmy do zasadniczego wniosku o występowaniu w obrębie indywidualnego stylu artysty wyrazistych cech, korespondujących z romantyczną ideą tzw. poezji integralnej (specyficzną formą artykulacji uniwersalistycznego postrzegania sztuki, syntezującą funkcje ekspresyjne odmiennych dyscyplin). Romantyczny postulat syntezy sztuk zakładał organiczne zjednoczenie w ramach jednej tradycyjnej formy rozmaitych poetyk, konwencji i funkcji dwu lub więcej form aktywności twórczej, których łączny efekt przekraczałby ich sumę, tworząc nową jakość. Jakościowe potęgowanie – w rozumieniu Novalisa – było czynnikiem wyróżniającym transcendentalną, organiczną poezję, wyrastającą ze świadomości symbolicznej konstrukcji wszechświata<sup>217</sup>. Ziarno tejże formuły potencjalizującej, jak wskazują wyniki przeprowadzonych analiz, zakorzenione jest w twórczym myśleniu Lermontowa. Dokonująca się w kulturze europejskiej u progu XIX wieku rewolucyjna zmiana paradygmatu, czyli podstawowego wzorca nauki wraz z założeniami filozoficznymi stanowiącymi jego zręby, znalazła swój wyraz w tekstach rosyjskiego późnego romantyka. Manifestuje się ona przede wszystkim w zaburzeniach stereotypu linearnego doświadczania czasu, w dekompozycji, czyli umyślnym zachwianiu spójności wizji artystycznych i dośrodkowym ukierunkowaniu treści (przemilczenia). Swoiście znaczący porządek Lermontowskich obrazów poetyckich, uwarunkowany irracjonalną „logiką” sennego marzenia, subiektywnego

---

<sup>217</sup> Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 202.

(wrażeniowego) przeżywania rzeczywistości, otwiera szerokie pole dla różnorodnych i wieloaspektowych interpretacji. Projekcja treści symbolicznej słowa kluczowego na motyw, obraz bądź postać, ewokująca dodatkowe łańcuchy asocjacji pojęciowych, wzrokowych, słuchowych i dotykowych, u Lermontowa współgra z zabiegami synestezyjnymi stosowanymi przez poetów-romantyków. Kontynuacją romantycznego konceptu dwuświatowości jest dwukierunkowość grawitacji sensów w świecie dzieł rosyjskiego poety. Generalną determinantą kreacji artystycznej stała się dychotomia: uniwersalne – doraźne, metafizyczne – prozaiczne. Akcentowane wartości i odpowiadające im konotacyjnie jakości zmysłowe nie układają się po prostu w pary absolutnych, wykluczających się nawzajem przeciwieństw typu: wieczność  $\longleftrightarrow$  chwila, bezkres  $\longleftrightarrow$  granica, całość  $\longleftrightarrow$  część, dobro  $\longleftrightarrow$  zło, światłość  $\longleftrightarrow$  mrok, czystość  $\longleftrightarrow$  skaza, raj  $\longleftrightarrow$  piekło, wzlot  $\longleftrightarrow$  upadek, pełnia  $\longleftrightarrow$  pustka, życie  $\longleftrightarrow$  śmierć, ciepło  $\longleftrightarrow$  chłód, dźwięk  $\longleftrightarrow$  cisza, lecz określają dwa uzupełniające się aspekty tej samej istoty. Stąd wszelka wartość jawi się jako dwójjedyna, a jej biegunowe wektory ciągną ku sobie – w zlu tkwi dobro ( $z \rightarrow \leftarrow d$ ), w pięknie skaza ( $p \rightarrow \leftarrow s$ ), w ładzie chaos ( $l \rightarrow \leftarrow ch$ ). Z naszych spostrzeżeń wypływa wniosek o ewidentnej wewnątrztekstowej dążności do wyeliminowania z planu treściowego jednoznacznych momentów totalnego „zamknięcia”, zatrzymania ukaziwanych procesów. Ta permanentna dynamika ambiwalentnych przejść w sferze znaczeń kwestionuje konstytutywność monolitycznych hierarchii aksjologicznych. Mając na względzie powyższą właściwość systemu estetycznego artysty, niektórzy badacze rozpoznawali w nim bezpośredniego prekursora tendencji impresjonistycznych<sup>218</sup> i symbolistycznych<sup>219</sup> w literaturze rosyjskiej.

<sup>218</sup> Zob.: В. Фишер, *Поэтика Лермонтова*, [w:] *Венок*, сб. ст., 1914.

<sup>219</sup> Zob.: А.Ф. Лосев, *Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями*, Москва 1970. A także: А.Ф. Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство*, Москва 1976.

Na podstawie rozważań, prowadzonych w kolejnych rozdziałach pracy, sformułować można szereg konkluzji uogólniających. Dotyczą one po pierwsze: samego charakteru analizowanego przez nas obiektu estetycznego, jaki stanowi poezja Lermontowa, i po drugie – sposobu istnienia w niej pierwiastków malarskich i muzycznych. Próba strukturalnego rozbioru i interpretacji tekstów wykazała, iż obydwie pierwiastki tworzą organiczną, nierozdzieloną jedność, uobecniając się równolegle na różnych płaszczyznach utworów: od poziomów wymiaru formalnego rozpoczynając, a na przebiegu głównych wątków kończąc. Ponieważ Lermontowskie teksty funkcjonują na zasadzie systemów dynamicznych, to rozpatrzenie ich zdecydowanie nie mogło ograniczać się do wyabstrahowania oddzielnych elementów poetyki (jedynie mechanicznie stykających się z innymi), lecz wymagało ujęcia całościowego, zorientowanego na wykrycie stosunków zachodzących między tymi elementami. Takie podejście poznawcze determinowane jest przez wewnętrzny „puls”, rytm przenikający każdy komponent formy, każde zjawisko opisywanej rzeczywistości empirycznej. Bowiem bez śladu zbędnego ozdobnictwa, wyszukanej metaforyzacji twórca wyzyskuje obrazowy oraz muzyczny potencjał tworzywa słownego. Z niezwykle siłą synestezyjnego odczuwania nieustannie poszerza asocjacyjne możliwości materii leksykalnej. Jednakże nie zadowala się wyłącznie eksploatowaniem czysto fonetycznej strony języka, nagromadzeniem epitetów barwnych lub modelowaniem perspektywy przestrzennej za pomocą pojęć: «światło», «cień» i ich synonimów, lecz dysponując tworzywem słownym przenika do samego rdzenia „malarskości” i „muzyczności”. Bardziej, niż na wzbogacaniu palety kolorystycznej i uzyskiwaniu precyzyjnego rezultatu dźwięczności wiersza, koncentruje się na ukazaniu drobnych subtelności, niuansów budujących współodniesienia: podmiot – przedmiot => uczucie, idea – myśl => wyraz. Nawet, jeśli artysta operuje terminami określającymi barwy i wzmacnia obrazowość odpowiednią instrumentacją głoskową, eksperymentami z metrum, to za każdym razem przekracza słowem granice ję-

zykowej obrazowości. Nośnikami kolorów w jego poezji nie są „bierne” przymiotniki, ale „aktywne” imiesłowy i czasowniki. W wyniku zastąpienia atrybutywnej statyki przymiotników progresywną kinetyką zwrotów czasownikowych wzrasta stopień nasycenia pierwiastkiem muzycznym tych elementów poetyki, które odnoszą się do rzeczywistości materialnej. Lermontow dobierał materiał leksykalny tak, aby zawarte w nim dźwięki wchodziły w aktywne wzajemne relacje według praw symetrii albo kontrastu. Przechodzenie od miarowego współbrzmienia głosek ku niespodziewanym „zgrzytom” i spięciom wraz z naprzemiennym kontrastowaniem i cyklicznym powracaniem pewnych fabularnych epizodów wyraża istotowe sedno muzycznego rytmu, rozumianego jako ruch progresywny. Żywe obrazy, ukazywane w swej procesualnej zmienności, przejściowe, irracjonalne stany duszy, nagłe wzloty myśli i wzruszenia, dalekosiężność perspektyw widzenia, ogarniającego odległe horyzonty (niekiedy nawet w skali kosmicznej: od wspomnienia rajskiej przeszłości poprzez terazniejszą świadomość kondycji wygnańczej podmiotu lirycznego, aż po przecucie przyszłego losu), niedookreśloność postaci<sup>220</sup>, „niestabilność” pejzażu<sup>221</sup> podporządkowanego odczuciom jednostkowym, przenikanie się i kontrastowanie nastrojów, powtórzenia w obrębie fabuły, a także w warstwie brzmieniowej i, wreszcie, naruszenia schematu metrycznego (kształtujące „prężny” rysunek rytmiczny strofy) – rozwijają szeroki wachlarz zabarwień emocjonalnych. Nie przypadkiem współczesny malarz, Władimir Kazmin, wspominał spotkanie z poezją Lermontowa właśnie

---

<sup>220</sup> Rysem wspólnym większości bohaterów poematów Lermontowa jest ambiwalencja. Bada on istotę myślącą jako antytetyczne sprzężenie dwóch zasad: mrocznej (skażonej zwątpieniem) i jasnej (boskiej proveniencji), w którym „przestrzenie” immanentne – jawne i utajone, świadome i nieświadome – decydują o głębi dialektyki wnętrza. Jaskrawy wyjątek stanowi, klarowna, jednoznaczna koncepcja Anioła (będącego wcieleniem ideału), posiadająca jednakże dość chłodny wydźwięk emocjonalny.

<sup>221</sup> Ukazywanie zjawisk przyrody w ich fazie przejściowej. Nawet obrazy góry, pozornie stabilny, wiąże się ściśle z mitologiczną symboliką życiodajnego, kosmicznego centrum.

jako zetknięcie z pierwotną, utajoną potęgą rytmu. Relacjonując wrażenie, jakiego doznał podczas spontanicznego powtarzania tekstu *Modlitwy*, stwierdził, że słowo i rytm osiągają w wypowiedzi artystycznej poety najwyższy poziom zjednoczenia, porównywalny do niepodzielności światła (organicznego stopu sfery materialnej i idealnej)<sup>222</sup>.

O specyfice kreacjonizmu autora *Demona* decyduje hermeneutyka immanentnego ruchu, nieustannych spięć, ciągłego balansowania pomiędzy skrajnościami. W owym niezwykłym napięciu, potęgowanym przez wybujały subiektywizm, Władimir Sołowjow – teoretyk rosyjskiego symbolizmu – upatrywał podstawową cechę Lermontowskiej odrębności. Myśliciel widział w Lermontowie protoplastę nietzscheanizmu, uzasadniając swój pogląd ekstremalnym skoncentrowaniem twórcy na własnym wnętrzu, dającym jego spojrzeniu ostrość wykraczającą poza zewnętrzne struktury przyczynowości. Tę zdolność przekraczania uczuciem i myślą granic zwykłego porządku zjawisk, projektującą się w świecie artystycznym poprzez poetykę snu, Sołowjow nazywa „darem podwójnego widzenia”<sup>223</sup>. Jakkolwiek zainteresowanie Lermontowa mediatorską funkcją halucynacji, majaczeń, wszelkiego rodzaju stanów somnambulicznych (graniczących z jawą) wpisuje się w krąg fascynacji romantyków, to jednak nie można powiedzieć, iż był on typowym romantycznym onejromantą uciekającym w sen. Oniryczne światy kreowane przez poetę bliższe są raczej tej duchowej atmosferze, która w XX wieku przyjmie wyraźnie wyodrębniony charakter w dziełach surrealistów. Surrealizm zaczął się od

---

<sup>222</sup> Materiał źródłowy: prywatne notatki Władimira Kazmina. Cyt. za Г. Померанц, *Страстная односторонность и бесстрастие духа*, Санкт-Петербург 1998, s. 48.

<sup>223</sup> Ibid., s. 116. O ile Władimir Sołowjow uznaje dar „podwójnego widzenia” Lermontowa za przejaw najwyższego destrukcyjnego egotyzmu, o tyle Gieorgij Gaczew w niejednorodnym toku procesualnej myśli dopatruje się *dialektyki* duszy, której rozwój doprowadzi do ukształtowania się zdialogowanej świadomości dążącej w świecie artystycznym Fiodora Dostojewskiego. Zob.: Г.Д. Гачев, *Образ в русской художественной культуре*, Москва 1981, s. 98-101. Zob. także: С.В. Белов, *Достоевский и Лермонтов*, [w:] *Русская литература XIX века*, Горький 1975.

eksperymentów w dziedzinie języka i obrazowania poetyckiego. Będąc spadkobiercami spuścizny „przeklętych poetów” – Baudelaire’a i Rimbauda, surrealiści programowo wysunęli jako główne zadanie sztuki eksploatację treści marzeń sennych oraz spontanicznych monologów dokonujących się w stanach hipnozy. Przedstawianie wizji sennych w sztuce surrealistycznej, w przeciwieństwie do twórczości artystów dziewiętnastowiecznych, odznaczało się większym stopniem agresywności i szaleństwa. Baśniowość, mglistość ustąpiły miejsca zaskakującym zderzeniom wizji, specjalnie deformowanych, wprowadzanych na zasadzie wariacji, przenikających się projekcji. Wolno domniemywać, iż estetyka surrealizmu (najbardziej onirycznego z prądów neoromantycznych) mogłaby stać się płodną perspektywą interpretacyjną, stwarzającą szansę dotarcia do głębinowych pokładów treściowych takich utworów Lermontowa, jak *Śmierć* czy *Sen*. Pierwszy z nich zawiera drobiazgowy opis pośmiertnego rozkładu ciała, atakujący – z jednej strony – kanony smaku i piękna, z drugiej zaś – generujący kategorię „piękna” konwulsyjnego. Śledzenie rozpadu cielesnego jest nie tyle linearną rejestracją unicestwiania bytu, ile fenomenologicznym przedstawieniem procesu przekształcania się każdej cząstki organizmu w autonomiczne indywiduum. Przeobrażenia, przebiegające w naturalnych warunkach powoli i stopniowo, w wierszu mają charakter gwałtowny. Zagęszczenie obrazów sugeruje równoległość zachodzących zmian, co też znamienne było dla surrealistycznej metody wizualizacji. Siła perswazyjna *Snu* wypływa przede wszystkim ze skomplikowanej wielowarstwowości obrazowej i uniwersalistycznie pojmowanego czasu, ignorującego prawa fizyczne.

W świetle dotychczasowych obserwacji nasuwa się następujący wniosek końcowy: poezja Michaiła Lermontowa, choć sytuuje się w przestrzeni ideowo-estetycznych dążeń epoki romantyzmu, antycypuje kierunki myśli i uczuć świadomie wyartykułowanych w działalności twórczej impresjonistów, symbolistów i potencjalnie – gdyż owa więź duchowa nie została dotąd zbadana – surrealistów.

## **РЕЗЮМЕ**

В настоящей работе поэтические тексты М.Ю. Лермонтова понимались как семиотические системы, в которых значащие, сосуществующие категории „живописной образности” и „музыкальности” образуют сложную структуру взаимоотношений. Ссылаясь на авторитет Ю. Лотмана и выработанный им образец системной трактовки художественного произведения, мы надеялись раскрыть содержательные духовные ценности, закодированные в материальном носителе значений, а в последней стадии анализа – выявить общий императив метаидею – объединяющую в одно целое смысловые поля многогранного пространства текстов поэта. Стиховая речь М.Ю. Лермонтова, как неоднократно отмечалось в литературе, характеризуется чрезвычайной изобразительностью, насыщенностью и разнообразием цветовых определений, богатством мелодических интонаций, свободой метрических вариаций. Соединяя в себе достижения русских и европейских представителей романтического культурного движения с открытием новых выразительных возможностей поэтической речи, поэзия художника слова носит отчетливо новаторский характер и является важным этапом в развитии русского стихосложения. Динамический, особо усложненный в фоническом, ритмическом, образно-символическом и композиционном планах строй лермонтовских произведений естественным образом выдвигает вопрос о синтезировании в них эстетических функций разных видов художественной экспрессии.

Анализ поставленного вопроса требовал обращения к истокам концепции синтеза искусств, уходящей корнями в глубокую древность. Есть основание полагать

(акцентированное, напр., в исследованиях А.Я. Зись)<sup>224</sup>, что синтетический этап творческого мышления предшествовал вычленению отдельных отраслей искусства и сказался в архаическом обрядовом действии (синкретизме жеста, инструментальной музыки и слова). Проблема сущности искусства в зачаточной форме сигнализировалась в трактатах великих античных философов: Аристотеля, Платона, Цицерона, Диона из Прусы. В своей рефлексии они сосредоточивались вокруг понятий *choreia* и *mimesis* – самых ранних категориях древнегреческой эстетики, тесно связанных с дионисийскими традициями. По мнению ученого П. Коллера, глагол *mimeisthai* первоначально означал не „подражать”, но „изображать, выражать посредством танца”. Внутренние филиации разновидностей художественного выражения (в особенности поэзии, живописи и музыки) вполне осознавались романтиками (которые видели необходимость преодоления многовековой неестественной жанровой изоляции) и были предметом их спора с классиками, защищающими вслед за Г.Э. Лессингом автономность данных дисциплин. Ведущим идейным лозунгом молодого поколения мыслителей и творцов был постулат интеграции „наильно” изолированных аспектов единого искусства (унаследованный и углубленный символистами, т.н. неоромантиками). В его основе лежал принцип органичности, являющийся одновременно основой функционирования целого космоса – гигантского организма, состоявшего из множества элементов, связанных между собой непонятными, таинственными взаимоотношениями. Соответственно такому мироощущению, художественное произведение понималось как продолжение божьего творческого акта.

---

<sup>224</sup> См.: А.Я. Зись, *Теоретические предпосылки синтеза искусств*, [в:] *Взаимодействие и синтез искусств*, ред. Д.Д. Благой, Ленинград 1978.

Оно должно было исполнять функцию микрокосмоса, своеобразного „конденсатора”, соединяющего все измерения и аспекты вселенной. Хотя огромную творческую силу поэзии романтики усматривали не просто в ее способности подражать природе, а только в возможности передавать динамику, неустойчивость вещей, нестабильность всяких границ, проникать в тайный смысл бытия. Идею синтеза нельзя отождествлять с поверхностным эстетическим эклектизмом. Ибо под термином „синтезирование” подразумевалось не столько заимствование чужих сюжетов и средств художественной экспрессии, сколько углубленное изучение имманентной логики, транспонирование духа произведений, принадлежащих разным областям творчества. Знаменательно, что теоретики эпохи романтизма высоко ценили интегрирующий потенциал поэтического слова, обусловленный его способностью активизировать воображение. Писатели того времени стремились к достижению эффекта синэстезии, т.е. к образному воспроизведению совокупности и взаимного проникновения восприятий: зрительных, фонических, одористических, тактильных, вкусовых путем максимально полной эксплуатации экспрессивных свойств лексического материала.

Во вступительной части рассуждений главное место отводится нами философской эстетической мысли немецких идеалистов (прежде всего Ф.В.И. Шеллинга, братьев А.В. и Ф. Шлегель), духовных отцов и вождей романтической революции. Учитывается притом историко-литературная ситуация России, роль центров интеллектуальной жизни (кружков, дружеских обществ, салонов, журналистики) в процессе популяризации тезисов западноевропейских идеалистов. Тенденция к сопряжению разнородных проявлений творчества тоже в нынешнее технологически прогрессивное время остается живой и перспективной. Однако, сегодня прежняя идея

синтеза искусств наполняется иным содержанием, приобретает совсем новую актуальность. Она осуществляется не только в интеграционной формуле кинематографии, но также в мире виртуальных компьютерных игр и средств массовой информации (рекламы). Таким образом, тяготение к синтезу (попеременно с тенденцией сохранения суверенности искусств), сопровождало почти всю историю художественной культуры, что свидетельствует об универсальности, необыкновенной емкости идеи.

Обзор эволюционирующих суждений насчет первобытного единства видов творчества показывает, что эта дилемма окончательно не разрешена. Благодаря развитию современной интерсемиотической компаративистики, взаимодействие, диалог родственных форм искусства до сих пор является объектом внимательного изучения.

Ученые двадцатого века, занимающиеся вопросами параллелей между литературой, живописью и музыкой, а также посредственного воздействия литературного языка на чувства зрения, слуха, осязания, обоняния или вкуса, обычно ставят перед собою цель систематизировать и уточнить термины, какими пользовались литературоведы предыдущих эпох. Тем не менее, можно заметить резкое расхождение во взглядах, разнообразие методологических подходов. Результаты исследовательских поисков, в основном, составляют две полярные группы. Итак, с одной стороны, существуют теории, явно отрицающие научную обоснованность такого типа исследований. Но, с другой стороны, сложилось совсем противоположное мнение, согласно которому исследования в таком ключе целесообразны и плодотворны (конечно, при соблюдении правил исследовательской осторожности). Эта вторая точка зрения значительно преобладает в литературоведении. Размышляя над способом проявления сугубо содержательных категорий „живописности” и

„музыкальности” в сочинениях М.Ю. Лермонтова, мы обратились к опыту С. Выслоух (*Литература и образ. Области структурального единства искусств; Литература и изобразительное искусство*), И. Волькельта (*Эстетическая система*), С. Оссовского (*Основы эстетики*), Б. Эйхенбаума (*Мелодика русского лирического стиха*), В. Жирмунского (*Теория стиха*), М. Эткинды (*Звук и смысл*), Я. Скарбовского (*Литература – музыка. Сближения и диалоги*), Ч. Згожельского (*Элементы музыкальности в лирической поэзии*), Т. Маковецкого (*Музыка в творчестве Вышпянского*) и А. Хеймея (*Музыкальность литературного произведения*).

Наблюдения вышеуказанных исследователей были использованы в качестве основополагающей теоретической базы в последующих главах работы. Ввиду того, что поэтическое наследие автора *Демона* не подвергалось изучению с перспективы романтической концепции синтеза искусств, исходной точкой опора для наших интерпретационных попыток стали высказывания лермонтоведов, затрагивающих данную тему частично и посредственно. Итак, основой для разработки избранных лермонтовских стихотворений и поэм послужили публикации, касающиеся особенностей эстетической системы поэта. Среди них самое существенное значение имели научные труды: С.В. Шувалова, А.Л. Рубанович, Б.Ю. Кремлева, М.Г. Ваяшовой.

Основная часть диссертации состоит из двух глав. Первая глава (посвященная проблемам языкового стимулирования акустически-визуальных представлений) включает три подраздела, в которых рассматриваются: А/ взаимоосвещение колористической и звуковой систем, Б/ эволюционирование метода художественного изображения – постепенное перевоплощение образа предметного в образ-символ, насыщенный „духом музыки”, В/ категории ритма, пространства и времени. Предметами рассмотрения во второй главе являются

явные эстетические инспирации: А/ элементарные типы непосредственных обращений поэта к живописному и музыкальному творчеству, Б/ влияние поэзии Лермонтова на искусство русских художников и композиторов конца XIX - начала XX века. Результаты проведенного анализа подытоживаются в *Заключении.*

## SUMMARY

In the given dissertation the lyrical poems of Mikhail Lermontov were treated as semiotic system, in which important co-existing categories of “graphicality” and “musicality” create a complicated network of mutual tensions. Relying on the authority of J. Lotman and his schematics of systematic expression of a work of art, we expected to arrive at spiritual contents, encrypted in the material contents medium, and at the last stage of penetration designate a general imperative – a meta-idea establishing itself over bundles of sense and binding the multi-aspectual space of the poet’s texts. In the light of the approved optics of research we arrive at a question of possibility of reading the works we are interested with, through the prism of the idea of community of arts. The theory of identity of type, manifesting the whole through its part played important role in the philosophy of F.W.J. Schelling, F. Schlegel and Novalis, but in the modern times of the advanced information technology did not get out of date, realizing itself in a form of multimedia integration. If we add, that its beginning – which doesn’t find itself in a conscious esthetical reflection – can be traced back to archaic pagan rituals, based on syncretism of a ritual gesture, instrumental music and a word, then we arrive at an image of a timeless conception, both incredibly lively and capacious one.

In the preface we briefly presented history of gradual disclosing the original relationship between heterogenic genres of different artistic expression. This problem appeared to be crucial to our further analysis. We tried to underline the most important arguments used in discussion about the potential connections between literature, painting and music. We decided to quote different, very often opposite, points of view that has been changing and evaluating during centuries. However, the problem seems not to be solved yet and it still exists in the contemporary literary studies. We focused on the presentation and we discussed the main philosophical thoughts of the Ger-

man romanticism spiritual leaders. In order to extend our observation context we also paid attention to historical situation in Russia. We strongly pointed at the unusual role of associations, literary circles and press assigned to spread the idea of the western European idealistic philosophy. In our disputes we started with recalling that the question about the nature of a multi-material art, merely geminating and not stated overtly, was already resounding in the renown treatises by ancient sages: Aristotle (Poetics), Plato (The Republic), Cicero (Tusculan Disputations), Dion of Prus (The Olympic Speech). It is also known, that the idea of the Greek Chorea was, next to the *mimesis*, the earliest term of the Greek aesthetics, contained in Dionysian traditions. The full realization of the issues of internal filiations of poetry, painting and music ensued due to fierce debates of the classics, who like G.E. Lessing, defended the independence of the aforementioned disciplines, and the Romantics advocating necessity of breaking the artificial isolation of genres. The key postulate of the young generation of thinkers was the unity of arts (newly revised and deepened by the symbolists called the neo-romantics). At its foundations lay the principle of limit ness, being at the same time the functional fabric of the entire cosmos – the mighty organism combined of innumerable element, secretly interconnected. In such optics the artistic creation was a direct continuation of God's creation act, acted as a microcosm, "a lens" focusing and unifying all dimensions and aspects of the universe.

However, analyzing the relation of poetry and nature the Romantics preferred presenting vividness, transitory character of things and finding the secret sense of existence, to mimetic conceptions of illustrating the reality. The esthetical synthesis was based on something more than merely superficial multidisciplinary imitating. In its essence, it meant exploring secrets of dissimilar types of creative activity, penetrating its spirit. The intriguing qualities of the poetic expression conditioned with immense imagogenic potential, i.e. opportunity for activating imagination, were highly valued. There were tendencies

to maximize utilization of expressive power of a word so as to achieve the effect of synaesthesia, i.e. evoking in the receptor multi-sensory sensations (visual, auditory, olfactory, palatal) overlapping one another and mutually pervading.

The research of the 20<sup>th</sup> century's scholars dealing with the matter of the indirect influence of literary forms on senses of sight, hear, touch, smell and taste, were usually aimed at systematizing, and specifying the terminology employed by the theoreticians of the earlier epochs. Not less striking seems the lack of conformity of conclusions, multiplicity of methodological views. The results of the research may be divided into two groups: negation of scientific rationale of such research, or acknowledgement of its legitimacy and fruitfulness (with adherence to certain caution in formulation of judgements). The conclusions constituting the last group were fundamental for the interpretative attempts made in the following chapters. The attention was focused around the more important studies characterized by high degree of clarity and terminological accurateness. The key role played the findings of S. Wysłouch (*Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk, Literatura a sztuki wizualne*), J. Volkelt (*System estetyki*), S. Ossowski (*U podstaw estetyki*), B. Ejchenbaum (*Melodyka rosyjskiego wiersza lirycznego*), W. Żyrmunski (*Teoria wiersza*), M. Etkind (*Dźwięk i sens*), J. Skarbowski (*Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*), Cz. Zgorzelski (*Elementy muzyczności w poezji lirycznej*), T. Makowiecki (*Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*) i A. Hejmej (*Muzyczność dzieła literackiego*). The early established theoretical background was used during the penetration of the particular works by Mikhail Lermontov, which was aimed at revealing the enormous unifying force of the esthetically valuable word of Lermontov.

The core analysis was preceded by presentation of the dominant opinions of the critical literature, on the topic of links of the poet's creation with painting and music. Important points of reference became here the publications of: S. Szuwałow, A. Rubanowicz, J. Kremlow, M. Wanaszowa.

The core part of the dissertation is comprised of two chapters. The first one (dealing with manifestations of linguistic stimulation of images auditory-visual) is divided into three detailed subchapters, addressing as follows: a) mutual interaction of the colour and sound system, b) evolution of illustrating method – gradual conversion of an image into a symbol “saturated with the spirit of music”, and c) categories of rhythm, time and space. The subject of analysis of the second chapter are overt esthetic inspirations: a) direct types of the basic relations between painting and music, b) inspiring influence of Lermontov’s poetry on works of Russian painters and composers of the end of 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The final conclusions, recapitulating all the observations made up to now were presented in the closing part.

## Bibliografia

### ТЕКСТЫ ИСТОЧНИКОВ

Лермонтов М.Ю., *Избранные произведения в двух томах*, red. К.К. Бухмейер, Москва-Ленинград 1964.

### POLSKIE PRZEKŁADY TEKSTÓW ŹRÓDŁOWYCH

Lermontow M., *Wiersze i poematy*, przekład zbiorowy, Warszawa 1980.

### OPRACOWANIA PRZEDMIOTOWE

#### (LITERATURA KRYTYCZNA POŚWIĘCONA W CAŁOŚCI BĄDŹ CZĘŚCIOWO PROBLEMOM ESTETYKI TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ LERMONTOWA)

Bieńkowski Z., *Wstęp*, [w:] *M. Lermontow. Poezje wybrane*, Warszawa 1981.

Galon-Kurkowa K., *Malarski charakter percepcji świata w „Wadimie” Lermontowa*, „Slavica Wratislaviensia” XX, 1980.

Jakubowski W., *Wstęp*, [w:] *Michał Lermontow. Wybór Poezji*, Kraków 1972.

Maślińska-Nowakowa Z., *Z motywów poezji Lermontowa w malarstwie Michała Wrubla*, „Zeszyty Naukowe WSP”, z. 3, Katowice 1965.

Sołojow W., *Wybór pism*, wstępem opatrzył A. Hauke-Ligowski, Poznań 1988.

Suchanek L., *Rosyjska ballada romantyczna*, Wrocław 1974.

Андроников И., *Лермонтов – исследования и находки*, Москва 1964.

Антокольский П.Г., *Лермонтов*, [w:] М.Ю. Лермонтов, *Избранные произведения в двух томах*, t.1, Москва-Ленинград 1964.

Баженова А.А., *Пушкин, Лермонтов, Гоголь*, [w:] *История эстетической мысли*, t.3, Москва 1986.

Белинский В.Г., *Полное собрание сочинений*, t.1, Москва-Ленинград 1959.

Белов С.В., *Достоевский и Лермонтов*, [w:] *Русская литература XIX века*, Горький 1975.

Благой Д.Д., *Лермонтов и Пушкин*, Москва 1941.

Борисова М.Б., *К вопросу о роли Лермонтова в истории литературного русского языка*, [w:] *Язык и общество*, Саратов 1967.

- Брик О.М., *Звуковые повторы*, [w:] *Сборники по теории поэтического языка*, Петербург 1917.
- Бухаркин П.Е., *Об одной параллели к письму Татьяны („Евгений Онегин“ А.С. Пушкина и „Демон“ М.Ю. Лермонтова)*, [w:] tegoż, *Риторика и смысл*, Санкт-Петербург 2001.
- Ваняшова М.Г., *Лермонтов и Рембрандт*, [w:] *Проблемы русской литературы*, red. М.М. Уманская, Ярославль 1968.
- Вацура В.Э., *Лермонтов. История всемирной литературы*, т.6, Москва 1989.
- Вишневский К.Д., *Строфика Лермонтова*, [w:] *Творчество М.Ю. Лермонтова*, Пенза 1965.
- Вишневский К.Д., *Традиции и новаторство в стихотворной технике М.Ю. Лермонтова*, [w:] *Язык и стиль произведений Лермонтова*, Пенза 1969.
- Гаспаров М.Л., *Метр и смысл. К семантике русского трехстопного хоря*, Москва 1976.
- Гловацкий Б., *Лермонтов и музыка*, Москва 1964.
- Григорьян К.Н., *Пейзаж в русской живописи и поэзии*, [w:] *Литература и живопись*, red. В. Базанов, Ленинград 1982.
- Гроссман Л.П., *Лермонтов и Рембрандт*, „Уч. зап. Моск. гор. пед. ин-та” 1946.
- Гроссман Л.П., *Стиховедческая школа Лермонтова*, Ленинград 1946.
- Дуденков В.Н., *Философия космизма в России рубежа XIX-XX веков*, Санкт-Петербург 1998.
- Иконников С.Д., *О некоторых особенностях стиля зрелой лирики Лермонтова*, „Уч. зап. Моск. обл. пед. ин-та”, т. 85, 1960.
- Калачева С.В., *Лермонтов и Брюллов*, [w:] *Проблемы теории и истории литературы*, Москва 1971.
- Кнорринг Н., *О мелодии «Колыбельной» М.Ю. Лермонтова*, „Простор” № 11, 1964.
- Кремлев Б.Ю., *Русская мысль о музыке*, Ленинград 1954.
- Логиновская Е.В., *Поэма М.Ю. Лермонтова „Демон”*, Москва 1977.
- Ломинадзе С., „*Не кончив молитвы...*”, „Вопросы литературы” № 1, 1970.
- Лосев А.Ф., *Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями*, Москва 1970.
- Лосев А.Ф., *Проблема символа и реалистическое искусство*, Москва 1976.
- Максимов Д., *Поэзия Лермонтова*, Москва-Ленинград 1964.
- Манн Ю.В., *Завершение романтической традиции (поэмы «Мицгири» и «Демон»)*, Москва 1974.
- Меднис Н.Е., *Ритмико-интонационная организация поэмы М.Ю. Лермонтова „Демон”*, [w:] *Вопросы русской и зарубежной литературы*, Хабаровск 1972.
- Мелихова Л.С., *Поэмы Лермонтова*, Москва 1969.

- Найдич Э.Э., „Демон” как художественное целое, [w:] *Лермонтовская энциклопедия*, red. В.А. Мануйлов, Москва 1981.
- Наровчатова С.С., *Лирика Лермонтова*, Москва 1964.
- Невзглядова Е., *Стиль*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия*, red. В.А. Мануйлов, Москва 1981.
- Нейман Б.В., *Портрет в творчестве Лермонтова*, „Ученые записки”, т.3, 1948.
- Пирогов Г.П., *Лирика Лермонтова*, [w:] *Вопросы русской литературы*. Москва 1969.
- Померанц Г., *Страстная односторонность и бесстрастие духа*, Санкт-Петербург 1998.
- Проблемы мировоззрения и мастерства М.Ю. Лермонтова*, red. А.Л. Рубанович, Иркутск 1973.
- Пумпянский Л., *Стиховая речь Лермонтова*, Москва 1979.
- Роднянская И.Б., *Память и забвение*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия*, red. В.А. Мануйлов, Москва 1981.
- Розанов И.Н., *Лермонтов в истории русского стиха*, Ленинград 1942.
- Соколов А.Н., *Романтические поэмы Лермонтова*, [w:] *М.Ю. Лермонтов*, сб. ст., red. Н.А. Глаголев, Москва 1941.
- Суздаев П.К., *Врубель и Лермонтов*, Москва 1980.
- Томашевский Б.В., *Русское стихосложение. Метрика*, Петербург 1923.
- Усок И.Е., *К спорам о художественном методе М.Ю. Лермонтова*, [w:] *К истории русского романтизма*, Москва 1973.
- Федоров А.В., *Лермонтов и литература его времени*, Ленинград 1967.
- Фишер В., *Рембрандт*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия*, red. В.А. Мануйлов, Москва 1981.
- Фишер В., *Поэтика Лермонтова*, [w:] *Венок*, сб. ст., Москва 1914.
- Чеснокова С.Н., *Цветовое обозначение в лирике М.Ю. Лермонтова*, „Русский язык” № 1, 1992.
- Шувалов С.В., *Мастерство Лермонтова*, [w:] *Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова*, Москва 1941.
- Эйхенбаум Б.М., *Литературная позиция Лермонтова*, [w:] *Статьи о Лермонтове*, Москва-Ленинград 1961.
- Эстетические идеалы М.Ю. Лермонтова*, red. А.Л. Рубанович, Иркутск 1968.

## MATERIAŁY POMOCNICZE:

- Adorno T., *Sztuka i sztuki*, wybór esejów, przeł. K. Krzemiń-Ojak, Warszawa 1990.
- Andrzejewski B., *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa-Poznań 1989.
- Bajda J., *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003.
- Balbus S., *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] tegoż, *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, studia, Kraków 2004.
- Balcerzan E., *Poezja jako semiotyka sztuki*, [w:] *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982.
- Białostocki J., *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, [w:] idem, *Symbol i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.
- Biłas-Pleszak E., *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Katowice 2005.
- Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986.
- Brzoza H., *Wielość sztuk – jedność sztuki*, Warszawa 1982.
- Czaplejewicz E., *Owidiusz, Leonardo, Nietzsche: Trzy obrazy chaosu*, „Przegląd Humanistyczny” № 3, 1998.
- Dudek J., „*Ut pictura poesis*”: o powinowactwie poezji polskiej..., [w:] *Intersemiotyczność...*, red. S. Balbus, Kraków 2004.
- Florenski P., *Ikonostas i inne szkice*, przeł. Z. Podgórzec, Białystok 1997.
- Galon-Kurkowa K., *Romantyzm rosyjski w polskich koncepcjach historycznoliterackich do roku 1939*, Wrocław 1978.
- Galster B., *Paralele romantyczne: polsko-rosyjskie powinowactwa liryczne*, Warszawa 1987.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- Helman A., *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślowska i J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980.
- Hofstätter H.H., *Symbolizm*, Warszawa 1987.
- Janion M., *Nie straszyc obciętym uchem*, „Polityka” № 35, 1974.
- Karst R., *Kaprysy wyobraźni...*, [w:] *Antologia polskiej krytyki literackiej na emigracji, 1945-1985*. Wybór i wstęp J. Dąbala, Lublin 1992.
- Kolbuszewski S., *Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*, Katowice 1959.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kurczab H., *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*, Rzeszów 2001.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz.1, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.
- Lis K., *Romantycy: powinowactwa rosyjsko-europejskie*, Kielce 1998.

- Łotman Ju.M., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- Makowiecki T., *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.
- Maski*, t. II, red. M. Janion, Gdańsk 1986.
- Maurin J., *Lessing i sztuki plastyczne*, Wrocław 1969.
- Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, Warszawa 1985.
- Mucha B., *Z problematyki romantycznej syntezy sztuk w Rosji*, „Przegląd Rusycystyczny”, z. 3-4 (1991).
- Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- Ossowski S., *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966.
- Pisma krytyczno-teoretyczne Györga Lukácsa 1908-1932*, przeł. Cz. Tarnogórski, wybór i wstęp S. Morawski, Warszawa 1994.
- Praz M., *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jakiel, Warszawa 1981.
- Rossa A., *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Kraków 2003.
- Schaeffer B., *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987.
- Schelling F.W.J., *Filozofia sztuki*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.
- Schlegel A.W., *O sztuce i literaturze dramatycznej*, [w:] *Teoria badań literackich za granicą*, oprac. S. Skwarczyńska, t. I, Kraków 1966.
- Semantyka milczenia*, zbiór studiów pod red. K. Handke, Warszawa 1999.
- Sienkiewicz B., *Literackie „teorie widzenia”*, Poznań 1992.
- Skarbowski J., *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981.
- Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.
- Suchanek L., *Preromantyzm w Rosji*, Kraków 1991.
- Szulec T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje szczęśliwych pojęć*, Warszawa 1982.
- Welles R., Warren A., *Literatura wobec innych sztuk*, [w:] *tychże, Teoria literatury*, Warszawa 1976.
- Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1984.
- Wysłouch S., *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, [w:] *Intersemiotyczność...*, red. S. Balbus, Kraków 2004.
- Zgorzelski Cz., *Elementy muzyczności w poezji lirycznej*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984.
- Ziomek J., *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980.
- Zwolski E., *Choreia – Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978.
- Ванслов В.В., *Эстетика романтизма*, Москва 1966.
- Волкова Е.В., *Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы)*, [w:] *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, red. Б.Ф. Егоров, Ленинград 1974.

- Гончаров Б.П., *Звуковая организация стиха и проблемы рифмы*, Москва 1973.
- Жирмунский В.М., *Теория стиха*, Ленинград 1975.
- Жирмунский В.М., *Теория литературы*, Ленинград 1977.
- Зись А.Я., *Теоретические предпосылки синтеза искусств*, [w:] *Взаимодействие и синтез искусств*, ред. Д.Д. Благой, Ленинград 1978.
- Лотман Ю.М., *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000.
- Мейлах Б.С., *Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества*, [w:] *Ритм, пространство и время в литературном искусстве*, ред. Б.Ф. Егоров, Ленинград 1974.
- Осипова О., *Славянское языческое миропонимание. Философское исследование*, [w:] *Волшебная Гора*, Москва 1995.
- Соболевская Е.К., *Минус-стих, его природа и онтологические основания*, „Русская литература” № 4, 2001.
- Тынянов Ю.Н., *Проблемы стихотворного языка*, Москва 1965.
- Эйхенбаум Б.М., *Мелодика русского лирического стиха*, Петербург 1922.
- Эткинд А.М., *Звук и смысл*, Москва 1980.





Alicja Brus – absolwentka filologii rosyjskiej na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, obecnie adiunkt w Zakładzie Komparatystyki Literacko-Kulturowej, pracownik naukowo-dydaktyczny w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM, opiekun sekcji komparatystycznej Wschodniosłowiańskiego Koła Naukowego, od 2006 r. doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa.

Prezentowana publikacja książkowa pt. *Poezja Michaila Lermontowa wobec romantycznej idei syntezy sztuk* powstała na podstawie obronionej rozprawy doktorskiej pod tym samym tytułem – będącej próbą poszukiwania na terenie tekstów poetyckich późnoromantycznego rosyjskiego twórcy śladów obecności dialogu różnorodnych estetyk, a właściwie sygnałów integracji literackiego, malarskiego i muzycznego sposobów postrzegania świata. Z recenzji prof. dr hab. Izabelli Malej (Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego): "Osnową przedłożonej mi do zaopiniowania dysertacji, precyzyjnie wyartykułowaną w jej temacie jawi się niezwykle pojemne zagadnienie integracji sztuk, którego istotę określa cały zespół zjawisk z pogranicza trzech dziedzin eksplikacji artystycznej: poezji, malarstwa i muzyki. (...). Dziś już nikt nie wątpi, że podwaliny pod koncepcję sztuki integralnej położyli w wieku XIX romantycy właśnie. Inspirowani teżą Charles'a Baudelaire'a o 'odpowiedniości', 'korespondencji' zjawisk przyrody wobec odczuć człowieka odwoływali się nie tyle do wspólnych środków i chwytów estetycznych, ile do klimatu dzieł i wewnętrznych stanów duszy. (...). Autorka koncentruje się na wybranych z konieczności przejawach kreacji językowo-semantycznej, jakie w dziełach bohatera rozprawy budują znacząco ważne kategorie obrazowości i muzyczności. Postanawiając rozpatrzyć je równolegle poprzez uwzględnienie wzajemnych korelacji, zgłasza zarazem niezwykle ważki z metodologicznego punktu widzenia postulat dwójdzielnego oglądu heterogenicznego, łączącego płaszczyznę tematyczną (rozwój idei poetyckich, elementy świata przedstawionego formujące wartość muzyczną i malarską) oraz strukturalną (kompozycja, organizacja foniczno-rytmiczna). (...). Odczytanie dzieł Lermontowa przeprowadzone przez Autorkę z wieloprofilowej perspektywy wyznaczonej przez koncept [tak pojętej] syntezy sztuk pozwoliło na wzniesienie się zgodnie z własną intencją badawczą ponad partykularyzm sądów, umożliwiając jednocześnie wydobycie potencjału sensotwórczego percypowanych tekstów, zdolnych, jak dowiodła tego badaczka, do ideowego i historycznego samoprzekroczenia".



ISBN 978-83-946017-4-4

