

Ewa Sadzińska

**Motta w twórczości romantyków rosyjskich.
Ich rola w dialogu idei i poetyk**

PRIMUM VERBUM
Łódź 2011

RECENZJA NAUKOWA

prof. dr hab. Łucja Skotnicka

REDAKCJA WYDAWNICZA

Anna Obrębska

Copyright © 2011 by Ewa Sadzińska

Copyright © 2011 by Primum Verbum

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Łódzki

ISBN 978-83-62157-49-5

Łódź 2011

Wydawnictwo PRIMUM VERBUM

ul. Gdańska 112, 90-508 Łódź

e-mail: wydawnictwo@primumverbum.pl

www.primumverbum.pl

Używanie cytatów, odwoływanie się do poprzedników
nie musi być inkrustacją literackimi klejnotami. To jest
odwołanie się do wymiaru historycznego,
który jest bardzo istotną częścią rzeczywistości.

Czesław Miłosz¹

¹ R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków 2002, s. 303.

Spis treści

Wstęp	7
ROZDZIAŁ I: Motto literackie. Historia i ewolucja pojęcia	13
ROZDZIAŁ II: Motto w nurcie dekabrystowskim. Między konwencją a nowatorstwem	27
2.1. Inspiracje biblijne Fiodora Glinki	27
2.2. Nawiązania literackie Wilhelma Küchelbeckera	32
2.3. Rola motta w poemacie romantycznym (<i>Wojnarowski</i> Konrada Rylejewa)	37
2.4. „Mottomania” Aleksandra Biestuzewa-Marlińskiego	39
ROZDZIAŁ III: Motto w nurcie filozoficznym	55
3.1. Włodzimierza Odojewskiego eksperymenty z mottem	55
3.2. Motto w poezji Fiodora Tiutczewa	85
ROZDZIAŁ IV: Motto w nurcie puszkiniowskim. Nowe możliwości chwytu	92
4.1. Z obserwacji nad mottem w twórczości Aleksandra Puszkina	93
4.2. Wielofunkcyjność motta w utworach Piotra Wiaziemskiego	105
4.3. Iwan Kozłow – spadkobierca romantyzmu zachodnioeuropejskiego	121
4.4. Motto jako argumentum w liryce Nikołaja Jazykowa	130
4.5. Motto jako wsparcie deklaracji ideowej: liryka Antona Delwiga	138
4.6. Na przekór romantycznej tradycji: poematy Eugeniusza Baratyńskiego	142
ROZDZIAŁ V: Nawiązania i kontynuacje	146
5.1. Motto jako stały element poetyki Michała Lermontowa	146
5.2. Inspiracje ludowe Mikołaja Gogola	168
Podsumowanie	176
Bibliografia	179
Indeks nazwisk	197

Wstęp

Motto należy do nieobowiązkowych elementów struktury ramowej dzieła literackiego. Definiowane w słownikach jako cytat lub sentencja o specjalnym statusie przestrzennym (graficzne wyodrębnienie, usytuowanie przed tekstem właściwym) długo nie stanowiło obiektu godnego refleksji badawczej. Inaczej było w praktyce pisarskiej, poczynając od antyku po współczesność. Wyjątkowy status zdobyło motto w poetyce pisarzy-romantyków. Wraz z nadejściem romantyzmu stało się ono coraz częściej stosowanym rozwiązaniem formalnym; pojawia się we wszystkich rodzajach literackich i niemal we wszelkich formach wypowiedzi. To właśnie romantycy wyeksponowali znaczenie motta, rozszerzając zakres jego funkcji, włączając go do utworu w roli elementu dopełniającego treść, dynamizującego strukturę¹.

Swoją żywotność i produktywność chwyt ten zawdzięcza niewątpliwie specyficznej sytuacji, ukształtowanej przez różnorodne czynniki społeczno-kulturowe. Zdaniem Aliny Kowalczykowej, do spopularyzowania motta w romantyzmie przyczyniła się demokratyzacja literatury i – co się z tym wiąże – zmiana statusu utworu literackiego². Miała na to wpływ również zmiana konwencji literackiej, określającej charakter poszczególnych składników utworu. O ile poetyka osiemnastowieczna na plan pierwszy wśród komponentów książki wysuwała dedykacje i obszernie przedmowy, kierujące uwagę czytelnika ku możliwemu protektorowi autora³, to w romantyzmie funkcję nadrzędną w utworze pełniły właśnie motto.

W odróżnieniu od swoich poprzedników, twórcy romantyczni eksponowali związki innego rodzaju: sygnalizowali idee lub lektury szczególnie ważne dla własnego tekstu. Poprzez cudzy tekst – którego znakiem bywa niewątpliwie motto – autor rozszerzał granice swego utworu, wprowadzał inny, niż swój, punkt widzenia, wpisując się zarazem w określony krąg tradycji kulturowej. Był więc epigraf niezwykle istotnym składnikiem warstwy ideowej dzieła.

¹ Zob.: A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1/2, s. 1; A. Kowalczykowa, *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław 2002, s. 576; A. B. Ламзина, *Рамы произведения*, [w:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин, Москва 2003, 848–854 (848, 851); K. Segermann, *Das Motto in der Lyrik*, München 1977.

² Zob.: A. Kowalczykowa, *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 576.

³ Interesujący materiał na temat różnorodnych elementów ramy wydawniczej (wstępy, przedmowy, wprowadzenia, dedykacje, listy dedykacyjne), poprzedzających osiemnastowieczne utwory rosyjskie zawierają prace Anny Wardy – zob. m.in.: A. Warda, *O wprowadzeniach do dzieł literackich w Rosji w XVIII wieku*, „Slavia Orientalis” 1997, nr 1; *Z obserwacji nad dedykacjami mecenasowskimi w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2002; *Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji (na podstawie przedmów, wstępów, dedykacji)*, Łódź 2003.

W niektórych gatunkach, na przykład w poematach romantycznych, motto stało się ważnym, niemal obowiązkowym elementem kompozycyjnym. Potwierdzenie tej tezy znajdziemy niemal u wszystkich badaczy motta romantycznego⁴. O tym, że motto było istotnym komponentem książki, zapewniał już Novalis (właściwe nazwisko Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), jeden z czołowych romantyków niemieckich. W jednej ze swych wypowiedzi, w której porównywał powieść z książką, a ściślej, z życiem w formie książki, ujął to w następujący sposób:

Powieść jako książka jest życiem. Każde życie ma lub może mieć jakieś motto, tytuł, wydawcę, przedmowę, wprowadzenie, tekst, przypisy etc.⁵.

Znamienne, że na pierwszym miejscu wymienił on właśnie motta.

Nie mniej interesujące jest również ujęcie samej istoty motta, jak zresztą i pozostałych paratekstów. Są one według Novalisa wypowiedziami o charakterze filologicznym (metatekstowym):

Wszystko, co traktuje o książkach, jest filologią. Przypisy, tytuły, motta, przedmowy, krytyki, egzegezy, komentarze, cytaty należą do filologii. Czysto filologiczne jest to, co wręcz traktuje tylko o książkach i do tychże się odnosi, a bynajmniej nie stosuje się *directe* do oryginalnej natury. Motta to teksty filologiczne⁶.

Wypowiedź ta jest niezwykle ważna w kontekście badań nad mottem romantycznym. Ilustruje angażowanie przez romantyków jednocześnie różnych form wypowiedzi jako uzupełniających się nośników treści.

Motto, mimo iż było nieodłącznym elementem struktury utworów romantycznych, nie zostało jeszcze dogłębnie zbadane. Ciągłe nie ma pełnego – opisowego i interpretacyjnego – opracowania tematu, zarówno w literaturoznawstwie rosyjskim, jak również polskim i zachodnioeuropejskim. Powstałe prace jedynie fragmentarycznie naświetlają sprawę, a historycy literatury zajmują się mottem raczej przy okazji omawiania poszczególnych utworów, rzadziej – całej twórczości tego czy innego autora.

W literaturoznawstwie rosyjskim zagadnienie motta w rodzimej literaturze romantycznej, nietraktowane wprawdzie jako odrębny i niezależny cel badawczy, przewijało się jednak od najdawniejszych czasów. W różnych ujęciach temat ten podejmowali: Wiktor Winogradow, Boris Tomaszewski, Wiktor Szklowski, Jurij Łotman, Wadim Wacuro, Anatolij Kułagin, Georgij Makogonienko, Maksim Gillelson, Łarisa Wolpert, Jekaterina Kozicka, Jewgienij Majmin, Jurij Mann, Jurij Tynianow, Wiktor Żyrmunski i in.

⁴ Zob. m.in.: Ю. В. Манн, *Поэтика русского романтизма*, Москва 1976, s. 164; Ю. В. Манн, *Русская литература XIX века: Эпоха романтизма*, Москва 2001, s. 164.

⁵ Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, wybór, tłumaczenie, wstęp i przypisy J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 271, a także: D. Danek, *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980, s. 5.

⁶ Novalis, *Uczniowie z Sais...*, s. 271.

Do nielicznych prac, w których tematem penetracji naukowej stała się większa liczba mott, należą rozprawy doktorskie Anatolija Kułagina *Эпиграфы Пушкина*, obroniona w 1985 roku⁷, oraz powstała dziewiętnaście lat później praca Iriny Koszczijenko *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина*⁸. Obie – na co wskazują ich tytuły – poświęcone zostały analizie motta w twórczości autora *Eugeniusza Oniegina*.

Wśród badaczy polskich mniej lub więcej uwagi kwestii motta u romantyków rosyjskich poświęcili dotychczas m.in.: Bohdan Galster, Antoni Semczuk, Lucjan Suchanek, Bogusław Mucha, Janusz Henzel, Krystyna Galon-Kurkowa, Łucja Kusiak-Skotnicka, Adam Bezwiński, Olga Główkó, Kazimiera Lis.

Na tle dotychczasowych badań niniejsza praca będzie pierwszą próbą wieloaspektowego ujęcia tematu; próbą całościowego spojrzenia na właściwości typologiczne motta w twórczości autorów rosyjskich epoki romantyzmu. Wypełni ona pewną lukę w dotychczasowych badaniach nad kategorią motta w literaturze romantycznej w ogóle. Warto bowiem odnotować, iż zagadnienie motta w utworach autorów angielskich, francuskich i polskich epoki romantyzmu stało się już przedmiotem odrębnych studiów⁹. Analiza mott w twórczości romantyków rosyjskich pozwoli na porównanie z analogicznymi zjawiskami w literaturze europejskiej.

Zastosowanie szerokiej płaszczyzny porównawczej w aspekcie diachroniczno-synchronicznym, konfrontacja motta romantycznego z wcześniejszą tradycją epigrafii w literaturze, zarówno rosyjskiej, jak i zachodniej, pozwoli na dokonanie istotnych obserwacji i ustaleń w zakresie typologii, źródeł i funkcji motta romantycznego.

Jako materiał badawczy posłużyły nam utwory należące do przedstawicieli wielonurtowego prądu, jakim niewątpliwie był romantyzm rosyjski: dekabrystów, lubomudrów, Puszkina oraz poetów i pisarzy z jego otoczenia, jak również spuścizna Michała Lermontowa i Mikołaja Gogola¹⁰. Badania przeprowadzone zostały na bogatym materiale egzemplifikacyjnym – zbiór ponad czterystu mott poprzedzających wyłącznie utwory literackie¹¹. Poza zasięgiem ana-

⁷ Zob.: A. B. Кулагин, *Эпиграфы Пушкина*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Ленинград 1985.

⁸ Zob.: И. В. Коштенко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (на правах рукописи), Санкт-Петербург 2004.

⁹ Por.: R. Böhm, *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 1975; K. Segermann, *Das Motto in der Lyrik...*; A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne...*; A. Kowalczykowa, *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 576–579; częściowo o mottach romantycznych w literaturze polskiej traktuje również rozdział *Notatki do historii motta w literaturze polskiej* Henryka Markiewicza zamieszczony w: H. Markiewicz, *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004, s. 41–57.

¹⁰ Poza obszarem bliższej penetracji pozostały motta w utworach pisarzy drugo- i trzeciorzędnych, wyraźnie epigońskich. Wymaga to nieco innej procedury badawczej i odrębnych studiów. Częstkowe opracowanie tematu (na materiale mott w twórczości Nikołaja Pawłowa) zaprezentowałam w artykule: Э. Шульдц, *Эпиграф в аспекте интертекстуальности (на материале „Трёх повестей” Николая Павлова)*, [w:] *Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich*, pod red. H. Mazurek, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach Nr 2229, Katowice 2004, s. 36–44.

¹¹ Wykaz mott w utworach romantyków rosyjskich uwzględnionych w pracy i stanowiących punkt odniesienia do rozważań natury ogólnej został opublikowany w: E. Sadzińska, *Aneks. Wykaz mott w utworach romantyków rosyjskich*, „Folia Litteraria Rossica”, 3, 2010, s. 103–133.

lize znalazły się teksty o charakterze epistolarnym, pamiętnikarskim i dyskursywnym; wymagają one odrębnych wieloaspektowych studiów.

Przyjęte w pracy założenia metodologiczne znajdują odzwierciedlenie w jej kompozycji. Część zasadniczą, składającą się z czterech rozdziałów analitycznych, poprzedza rozdział wprowadzający o charakterze teoretycznym: *Motto literackie. Historia i ewolucja pojęcia*. Zawiera on ogólne omówienie problematyki badawczej związanej z kategorią motta we współczesnym literaturoznawstwie zachodnim, rosyjskim i polskim. Z prac autorstwa Rudolfa Böhma, Kristy Segermann, Gérarda Genette'a i Aliny Kowalczykowej – mających dla nas fundamentalne znaczenie – zacerpnęliśmy podstawowe instrumentarium badawcze.

Kolejne rozdziały zawierają interpretację utworów romantycznych, którym patronuje motto. Metodyka postępowania badawczego sprowadza się do ustalenia źródła motta oraz określenia jego funkcji w dziele. Stałym obiektem opisu stał się schemat: autor i tytuł dzieła, motto, autor i tytuł dzieła, z którego motto pochodzi wraz z tłumaczeniem na język rosyjski, jeśli tekst był obcojęzyczny. Mając na uwadze pewne różnice programowe (w ramach trzech nurtów), staramy się określić, jaki wpływ na wybór źródła motta miała przynależność pisarza do danego nurtu, jakie funkcje realizują poszczególne motta; czy odwołanie się do cudzej twórczości jest swoistą deklaracją ideową pisarza, czy może tylko znakiem dostosowania się do konwencji literackiej.

Rozdział drugi – *Motto w nurcie dekabrystowskim. Między konwencją a nowatorstwem* – poświęcony został analizie mott w utworach pisarzy-dekabrystów, którzy, jak wynika z naszych ustaleń, stosunkowo rzadko stosowali motta. Zauważamy u nich mało oryginalny dobór mott i pewną, można by rzec, niedbałość w ich stosowaniu. Wśród przedstawicieli tego nurtu, którzy – z większym lub mniejszym powodzeniem – opatrywali swoje utwory mottami byli poeci Fiodor Glinka¹², Wilhelm Küchelbecker i Konrad Rylejew. W twórczości pozostałych poetów-dekabrystów mott nie znajdujemy. Wyjątek stanowi proza Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego, który zastosował ten chwyt w dziewiętnastu swoich utworach (ogółem siedemdziesiąt siedem mott). Trudno w jego przypadku mówić o konsekwencji w stosowaniu motta – pisarz ten stosował je bowiem niesystematycznie i z pewną dezynwolturą.

W kolejnym rozdziale, zatytułowanym *Motto w nurcie filozoficznym*, w centrum naszej uwagi znalazły się utwory przedstawicieli tzw. romantyzmu filozoficznego – Włodzimierza Odojewskiego i Fiodora Tiutczewa. W odróżnieniu od dekabrystów, którzy dość schematycznie dobierali motta, pisarze ci bardziej swobodnie obchodzili się z nimi. Zwraca uwagę różnorodność źródeł, z jakich idealisci moskiewscy czerpią motta: poza utworami z literatury pięknej są to źródła naukowe (rozprawy filozoficzne, przyrodoznawcze), ludowe, biblijne i inne; oraz duża liczba mistyfikacji. Odzwierciedlają one szeroki krąg zainteresowań przedstawicieli tego nurtu.

¹² Szerzej na temat motta w utworach F. Glinki, głównie w utworach o tematyce religijnej zob.: E. Sadzińska, *Aksjologia dekabrysty (z obserwacji nad mottem w liryce Fiodora Glinki)*, [w:] *Świat wartości w literaturze*, pod red. E. Sadzińskiej i A. Szymańskiej, Łódź 2009, s. 85–91.

Twórcą, który jako jedyny spośród lubomudrów docenił i w pełni wykorzystał możliwości ideowo-kompozycyjne motto, był niewątpliwie Włodzimierz Odojewski¹³. Motto u tego autora poprzedza nie tylko poszczególne opowiadania/nowele, ale także większe formy gatunkowe, np. cykle, w tym powieść-cykl *Noce rosyjskie*¹⁴. Spośród poetów sympatyzujących z idealistami moskiewskimi motto znajdujemy jedynie u Fiodora Tiutczewa. W przeciwieństwie do Odojewskiego, poeta ten nie uczynił z motto istotnego elementu poetyki; posłużył się nim w swojej twórczości zaledwie kilka razy (dokładnie siedem)¹⁵.

Wyrażnie nowe podejście do motto zaprezentował Aleksander Puszkina¹⁶ oraz poeci pozostający w kręgu jego bezpośredniego oddziaływania: Piotr Wiaziemski, Nikołaj Jazykow, Iwan Kozłow¹⁷, Anton Delwig i Eugeniusz Baratyński. Analizie mott w utworach tych poetów poświęcono rozdział czwarty: *Motto w nurcie puszkiniowskim. Nowe możliwości chwytu*.

Przedstawiciele tego nurtu traktowali motto jako chwyt literacki o wielu zastosowaniach. Poza jego najczęściej aktualizującą się funkcją – zapowiedzi tematyki bądź idei dzieła, wprowadzenia w tonację utworu, zauważamy bardziej oryginalne sposoby wykorzystywania mott (złożone relacje motto – tekst właściwy na poziomie leksyki, metaforyki, obrazowania). Rozszerzając znacznie zakres funkcji motto, włączając go do utworu w roli elementu dopełniającego treść, dynamizującego strukturę, twórcy ci wyeksponowali jego znaczenie. Epigrafy w ich utworach najwyraźniej ilustrują kierunek, w jakim rozwijała się i wzbogacała semantyka motto, jak zmieniały się jego funkcje i źródła.

Przedmiotem odrębnych rozważań (rozdział piąty – *Nawiązania i kontynuacje*) stały się motto w utworach Michała Lermontowa i Mikołaja Gogola, pisarzy, których twórczość wykracza poza ramy wyodrębnionych nurtów. Za jej uwzględnieniem przemawia jednak bezsporny związek obu autorów z romantyzmem.

Lektura i analiza wybranych, bardziej i mniej znanych utworów z literatury rosyjskiej epoki romantyzmu, pozwala stwierdzić, że motto było kluczową dla romantyzmu, nie tylko rosyjskiego, kategorią. Pojawiało się ono we wszystkich formach gatunkowych, poprzedzało także rozprawy naukowe, dzieła filozoficzne, nawet statuty ugrupowań polityczno-literackich, jak również pry-

¹³ O mottach (głównie o proveniencji niemieckiej) w utworach W. Odojewskiego zob.: E. Sadzińska, *Lubomudrzy i romantyzm niemiecki (z obserwacji nad mottem w twórczości Włodzimierza Odojewskiego)*, [w:] „Studia Niemcoznawcze”, t. XLI, pod red. L. Kolago, Warszawa 2009, s. 133–142.

¹⁴ Dokładną analizę mott w *Nocach rosyjskich* przeprowadziła O. Głowko – zob.: O. Głowko, *Motta. Czy tylko hołd romantycznej modzie*, [w:] O. Głowko, *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, Łódź 1997, s. 55–84.

¹⁵ O mottach w liryce F. Tiutczewa zob.: E. Sadzińska, *Das Motto in der Dichtkunst Fjodor Tjuttschews (Studien über die Mottos der russischen Romantik)*, [w:] *Nachwuchswissenschaftler präsentieren Ihre Forschung*, Herausgegeben von A. Warda und Z. Weigt, Łódź 2009, s. 103–109.

¹⁶ Świadomie rezygnując z całościowej analizy mott w twórczości Puszkina, które – jak już odnotowano – niejednokrotnie były przedmiotem badań, w pracy przedstawiamy jedynie w porządku chronologicznym rejestr Puszkiniowskich mott wraz z przytoczeniem na ten temat głównych wniosków puszkiniologów.

¹⁷ O mottach w liryce I. Kozłowa zob. mój artykuł: E. Szulc, *Iwan Kozłow i romantyzm zachodnio-europejski (ze studiów nad mottem romantycznym)*, [w:] *Wschód – Zachód. Dialog kultur*, t. I. *Język rosyjski i literatura*, pod red. G. Nefaginy, Słupsk 2007, s. 56–61.

watną korespondencję. Jednak to nie sama częstotliwość występowania ani też różnorodność źródeł, z których czerpano motta, decyduje o wyjątkowej roli, jaką pełniły one w rosyjskiej literaturze romantycznej; to przede wszystkim bogactwo pełnionych przez nie funkcji, które wykraczały daleko poza tradycyjnie im przypisywane, takie jak sytuowanie utworu w kontekście tradycji literackiej czy podkreślanie jego głównej idei. Romantycy uczynili z motta konstytutywny element tekstu, wobec którego niekiedy nawet opozycyjnie, kształtowali świat wewnętrzny i przesłanie ideowe swoich utworów¹⁸.

Zaprezentowane w pracy obserwacje i ustalenia mogą przyczynić się do powstania większej, wieloaspektowej i dogłębnej syntezy problemów związanych z kategorią motta w literaturze rosyjskiej w ogóle.

¹⁸ Por.: A. Kowalczykowa, *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 576–579.

ROZDZIAŁ I

Motto literackie. Historia i ewolucja pojęcia¹

Zwyczaj opatrywania mottem utworów literackich ma wielowiekową tradycję. Zdaniem polskiej badaczki Aliny Kowalczykowej, pojawiało się ono w literaturze już w starożytności² i oznaczało zwięzłą, zgrabną wypowiedź, „powiedzonko”³. W czasach nowożytnych, jak wynika z ustaleń historyków literatury, początek praktyki zastosowania epigrafii niewiele odbiega od daty powstania książki drukowanej⁴. Na przykład w wieku XVI, najpierw sporadycznie, z czasem jednak coraz częściej, na kartach książek zaczynają pojawiać się krótkie części (wzięte zazwyczaj z utworu innego autora) umieszczane po tytule, zaraz przed tekstem właściwym utworu. Równocześnie motto używane było w postaci napisów stanowiących część składową emblematów, godeł, a także napisów na pomnikach i budynkach⁵. Funkcjonowało zatem w różnych dziedzinach sztuki. Dopiero w następnych stuleciach stało się domeną literatury. Przyczyny tego należy upatrywać, jak stwierdza Magdalena Jonca, w dynamicznym rozwoju emblematyki, w której materia słowna (motto) zaczynała z czasem zyskiwać niezbyt pożądaną dla form graficznych przewagę nad obrazem⁶. Przewartościowania te doprowadziły w konsekwencji do zmiany roli motta i jego funkcji. W świadomości literackiej wieku XIX rozpowszechniło się i, dodajmy, do dziś panuje wyobrażenie o motcie jako cytacie przed utworem literackim bądź jego fragmentem. Wyjątkowo ważną rolę zaczęło ono odgrywać w utworach epoki romantyzmu⁷. Częstotliwość, z jaką pojawia się w utworach znanych autorów, jak również poetów i pisarzy drugo- i trzecio-

¹ Prezentowany w tym rozdziale materiał – w nieco zmienionej formie – został już opublikowany: zob.: E. Sadzińska, *Kategoria motta we współczesnym literaturoznawstwie*, „Folia Litteraria Rossica”, 4, 2011, s. 131–141 oraz E. Sadzińska, *Motto w twórczości romantyków rosyjskich. Źródła i funkcje*, „Folia Litteraria Rossica”, 3, 2010, s. 93–102.

² Zob.: A. Kowalczykowa, *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 576.

³ Zob.: H. Markiewicz, *Notatki do historii motta w literaturze polskiej*, [w:] H. Markiewicz, *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004, s. 41.

⁴ Ibidem, s. 41, 43; G. Genette, *Seuils*, Paris 1987. Korzystam z tłumaczenia na język niemiecki: G. Genette, *Motti*, [w:] *Paratexte*, Mit einem Vorwort von H. Weinrich. Aus dem Französischen von D. Hornig, Frankfurt/Main – New York 1992, s. 142.

⁵ Zob.: H. Markiewicz H., *Notatki do historii motta w literaturze polskiej...*, s. 41. Szerzej na temat roli motta w emblematyce zob.: J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studia o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973; K. Segermann K., *Das Motto in der Devisen- und Emblematakunst und in verwandten Literaturgattungen*, [w:] K. Segermann, *Das Motto in der Lyrik...*, s. 14–26;

⁶ Zob.: M. Jonca, *Funkcje motta w liryce*, „Litteraria XX”, 1988, s. 121.

⁷ Zob.: A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur...*, s. 1; A. Kowalczykowa, *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 576; A. В. Ламзина, *Рамы произведения*, [w:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий...*, s. 848–854 (848, 851); K. Segermann, *Das Motto in der Lyrik...*

rzędnych, różnorodność pełnionych funkcji skłania do konkluzji, iż motto było nieodłącznym atrybutem ówczesnej książki i jednocześnie determinantą kultury literackiej tej epoki. Ze schyłkiem romantyzmu produktywność motta słabnie. W drugiej połowie wieku XIX, kiedy dominującym kierunkiem artystycznym stał się realizm, jego założenia estetyczne mogły zaważyć na spadku znaczenia motta. W literaturze realistycznej pojawia się ono znacznie rzadziej, a jego możliwości semantyczne i ideowe potrafią docenić tylko autorzy wybitni (Fiodor Dostojewski, Lew Tołstoj i in.). Z końcem wieku motto ponownie powraca na karty różnej rangi utworów, by w kręgu symbolistów i akmeistów stać się niemal nieodłącznym, jak w romantyzmie, elementem struktury utworu poetyckiego⁸. Podobną tendencję zauważamy również we współczesnej literaturze rosyjskiej, zwłaszcza w poezji.

Termin *motto*⁹, jak wynika z ustaleń badaczy, pojawia się na kartach słowników dopiero w wieku XVIII¹⁰. Pierwsze wzmianki o nim, zgodnie z tym, co stwierdziła Krista Segermann, można odnaleźć w słowniku angielskim *Oxford English Dictionary* (1711), następnie we francuskim *Dictionnaire universel françois et latin de Trévoux* (1752) i niemieckim *Deutsches Fremdwörterbuch* (1761)¹¹. Na gruncie polskim i rosyjskim termin ten upowszechnił się dopiero w następnym stuleciu. Przy czym tradycja rosyjska jest nieco wcześniejsza: rosyjski odpowiednik, hasło *эпиграф*, podaje już *Словарь древней и новой поэзии* Nikołaja Ostołopowa, wydany w 1821 roku. Oto definicja:

Одно слово или изречение в прозе или стихах, взятое из какого-либо известного писателя или свое собственное, которое помещают авторы в начале своих сочинений и тем дают понятие о предмете оных¹².

Natomiast w czterotomowym słowniku Władimira Dala z lat 1863–1866 nie odnajdziemy odrębnego leksemu *эпиграф*; jedynie pod hasłem *эпиграмма* znajduje się wzmianka następującej treści – dla porządku przytaczamy hasło w całości:

⁸ Zob.: A. Kowalczykowa, *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 575; T. Klimowicz, *Motto w poezji Briusowa*, [w:] *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*, pod red. S. Poręby, Katowice 1980, s. 138; H. А. Жирмунская, *Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте (на материале поэзии Анны Ахматовой)*, „Res Philologica. Filologiczne badania”, отв. ред. Д. С. Лихачев, Москва–Ленинград 1990, s. 342–350.

⁹ Włoski wyraz *motto* (*dowcip; wyraz*) wywodzi się z łaciny (*mottum* – chrząkanie, pomrukiwanie) – zob.: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*: <http://www.slownik-online.pl/kopaliniski/6968D9D59BA0A11EC12565DF00364DDD.php> [23.07.2011]. W takim brzmieniu przyjął się on w języku niemieckim, natomiast we francuskim, hiszpańskim i rosyjskim funkcjonuje jego odpowiednik – *epigrafi* (z greckiego *épigraphe*). W języku polskim i angielskim oba te wyrazy używane są zamiennie. Na ten temat zob. również: K. Segermann, *Das Auftreten des Begriffs im 18. Jahrhundert*, [w:] K. Segermann, *Das Motto in der Lyrik...*, s. 11; H. Markiewicz, *Notatki do historii motta w literaturze polskiej...*, s. 41.

¹⁰ Szerzej na ten temat traktuje jeden z rozdziałów przywoływanego wyżej studium Segermann: *Das Auftreten des Begriffs im 18. Jahrhundert...*, s. 11–14; oraz artykuł H. Markiewicza, *Notatki do historii motta w literaturze polskiej...*, s. 41–42.

¹¹ Ibidem.

¹² Zob: *Словарь древней и новой поэзии*, сост. Н. Остолоповым, СПб 1821, ч. I, s. 398, jak również: Ю. Б. Орлицкий, *Эпиграф*, [w:] *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*, гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2008, с. 307.

ЭПИГРАММА ж. *греч.* краткое стихотворенье, с основою острой или колкой мысли. У нас эпиграмма приняла вид колкой насмешки. -*матический*, к ней относящ. -*тист*, сочинитель эпиграмм. *Эпиграф* м. изречение, которое писатель, как значок или знамя, выставляет в заголовке своего сочиненья: девиз, словцо, оголовок¹³.

W Polsce, jak odnotowuje Henryk Markiewicz, pojęcie *motto*, w znaczeniu motto książkowe, weszło do użycia dopiero w drugiej połowie XIX wieku; do tego czasu używane były pojęcia *godło* i *epigraf*¹⁴. *Encyklopedia Powszechna* Samuela Orgelbranda (tom VIII) z 1861 roku nie zawiera jeszcze hasła *motto*; w tomie VIII odnajdziemy natomiast taką oto informację na temat epigrafu:

[...] napis na czele książki albo rozprawy, u nas także godłem nazywany, a wyrażający w niewielu słowach przedmiot lub ducha dzieła¹⁵.

Podobną charakterystykę motta – w wersji rozpowszechnionej przez literaturę wieku XIX jako cytat przed utworem lub jego fragmentem – odnajdziemy w większości syntez i słowników teoretyczno- i historyczno-literackich¹⁶. Oto jedna z nich, najbardziej pełna, bo uwzględniająca niemal wszystkie interesujące nas aspekty (genetyczny, funkcjonalny, typologiczny i in.):

Эпиграф – элемент заголовочно-финального комплекса, располагающийся в начале сочинения (после заглавия, подзаголовка и посвящения, но перед основным текстом) или отдельной его части [...].

По природе Э. чаще всего представляет собой цитату из литературного произведения (обычно – популярного, узнаваемого средним читателем), из фольклорного текста, а также известное изречение или его часть. Основная функция Э. – сориентировать читателя, дать ему направление для понимания и интерпретации произведения. Кроме того Э. выступает как «чужое слово», с необходимостью вступая в разнонаправленные диалогические отношения с основным текстом: он может выражать ведущую мысль текста, или, напротив, опровергаться или иронически переосмысляться в нем. Э. помогает автору продемонстрировать его творческую ориентацию: на тот или иной литературный источник или круг произведений [...].

Иногда текст снабжается двумя и более Э., которые при этом чаще всего вступают во взаимодействие не только с текстом, но и друг с другом [...].

Стихотворные Э. перед стихами обычно вступают с основным текстом еще и в ритмическое взаимодействие: при полном или частичном совпадении

¹³ В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т.*, СПб 1863–1866, т. IV – cyt. wg: <http://slovari.yandex.ru/~книги/Толковый%20словарь%20Даля/ЭПИГРАММА/> [23.07.2011].

¹⁴ Zob.: H. Markiewicz, *Notatki do historii motta w literaturze polskiej...*, s. 42.

¹⁵ Cyt. za: H. Markiewicz, *Notatki do historii motta w literaturze polskiej...*, s. 42.

¹⁶ Por.: S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, Warszawa 1954, t. I, s. 455. A. Kowalczykowa, *Motto*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 576–579; A. Квятковский, *Поэтический словарь*, Москва 1966, s. 356; *Краткая литературная энциклопедия*, гл. ред. А. А. Сурков, Москва 1975; Москва 1975; А. В. Кулагин, *Эпиграф*, [w:] *Литературоведческие термины (материалы к словарю)*, Коломна 1997, s. 52; А. В. Ламзина, *Рама произведения (эпиграф)*, [w:] *Литературная энциклопедия терминов и понятий...*, s. 850–851; Ю. Б. Орлицкий, *Эпиграф*, [w:] *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*, гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2008, s. 306–307.

типа стиха, метра и размера Э. настраивает читателя на определенное ритмическое восприятие последующего текста, при несовпадении – создает более или менее резкий контраст. Стихотворные Э. перед прозой могут указывать на стихоподобные вкрапления (прежде всего, метрические), содержащиеся в ней [...].

Обычно Э. состоит из двух частей: собственно цитаты и указания на ее источник – имени автора, названия произведения и т.д. Подпись под Э. может использоваться в художественных целях: напр., указывая на больший и неопределенный круг авторов или источников («из классиков», «из газет»), или акцентируя внимание на особенностях авторского отношения к традиции [...], или отсылая к факту биографии автора [...]¹⁷.

We współczesnym literaturoznawstwie kategoria motta ma już utrwaloną pozycję, choć i teraz nierzadko można spotkać się z opinią, że nie została jeszcze opracowana jednolita uniwersalna teoria motta¹⁸. Być może, przyczyny takiego stanu rzeczy należy upatrywać w niezbyt dużej ilości faktów literackich, które mogłyby być objęte refleksją teoretyczną. W większości analiz motto, podobnie jak inne części wstępne (takie jak tytuł, podtytuł, wstęp, przedmowa czy dedykacja)¹⁹, bywa podporządkowywane bardziej ogólnym zagadnieniom, na przykład problematyce związanej z intertekstualnością i tylko nieliczne rozprawy traktują je jako odrębny problem badawczy.

Wzrost zainteresowania kategorią motta w badaniach literackich nastąpił stosunkowo niedawno – w latach sześćdziesiątych XX wieku. Niewątpliwie przyczyniły się do tego prace poświęcone kwestii cytatu i cytowania w literaturze²⁰. W licznych rozprawach i artykułach powstałych na ten temat cytaty traktowany jest jako konstytutywny element utworu i istotny składnik koncepcji

¹⁷ Ю. Б. Орлицкий, *Эпиграф*, [w:] *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий...*, s. 306.

¹⁸ Zob.: Н. А. Жирмунская, *Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте...*, s. 342.

¹⁹ W polskich pracach teoretyczno- i historycznoliterackich na określenie różnego rodzaju elementów poprzedzających dzieło spotkać można także inne, synonimiczne wyrażenia, np.: *додаткове частки конструкcyjne dzieła literackiego; delimitatory zewnętrzne; inicjalne частки delimitacyjne; elementy inicjalne ramy (wydawniczej) utworu; elementy wprowadzające* – zob. m.in.: T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław 1974; T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu pisanego i mówionego*, [w:] *Tekst. Język. Poetyka. Zbiór studiów*, pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław 1978, s. 101-118; R. Ociecek, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ociecek, Katowice 1990, s. 7-20; M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Warszawa 1974 (Rozdz. V *Struktura tekstu*. 4. *Tekst literacki – pojęcie całości i pojęcie ramy*); D. Danek, *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki”, 1968, z. 3. Na gruncie rosyjskim używane są następujące terminy: *рама произведения; оглавление; заголовочный комплекс* – zob.: Ю. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1970; Б. Успенский, *Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы*, Москва 1970. W literaturoznawstwie zachodnim natomiast – *parateksty*, wprowadzone do terminologii naukowej przez Gérarda Genette'a. Nazwą *paratekst* w tym właśnie znaczeniu posłużył się on po raz pierwszy w rozprawie *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* (*Palimpsestes. La Littérature Au second degré*, Paris 1982). W całości paratekstom poświęcona jest jednak kolejna praca tego badacza – *Progi* (*Seuils*, Paris 1987).

²⁰ Do najczęściej wymienianych prac teoretycznych z tego okresu należą m.in.: W. Krause, *Versuche einer allgemeinen Theorie des Zitats*, Wien 1958; H. Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961; Z prac rosyjskich warto odnotować następujące pozycje: Ю. Левин, Д. Л. Сераи, Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян, *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*, „Russian Literature”, 1974, nr 7/8; Г. К. Левинтон, *К проблеме литературной цитатности*, [w:] *Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика*, Тарту 1971, s. 52-57.

autorskiej, cytowanie zaś – jako ważny, świadomy zabieg literacki, będący wyrazem stosunku twórcy do dokonań poprzednika i wyrazistym sposobem usytuowania dzieła w kontekście tradycji literackiej²¹. Jedną z odmian cytatu, jak wiadomo, jest właśnie motto.

Pokażna grupa prac, w których omawiano kwestię motta (szerzej – cytatu), związana była z rozszerzeniem perspektywy teoretycznej na całokształt związków międzytekstowych. Studia nad tego typu relacjami były inspirowane różnymi tradycjami badawczymi, spośród których najważniejsza okazała się Bachtinowska koncepcja „dialogowości”, a więc teoria „cudzego” słowa jako uniwersalnej międzykulturowej kategorii²².

Idea dialogu, przypomnijmy, zajmuje istotne miejsce w estetyce badacza rosyjskiego. Utwór literacki – zgodnie z jego teorią – składa się po części ze słów własnych pisarza, a po części ze słów cytowanych, a więc „cudzych”²³. Każda wypowiedź, w tym również ta o charakterze literackim, znajduje się z innymi wypowiedziami w sytuacji dialogu²⁴. W świetle ustaleń Bachtina motto jako „cudze” słowo jest jednym ze sposobów inicjowania dialogu między tekstami w przestrzeni kulturowej.

Recepcja Bachtina odegrała istotną rolę w literaturoznawstwie rosyjskim, zwłaszcza w badaniach semiotycznych szkoły tartuskiej, których kluczowymi kategoriami są „teksty w tekstach”, a więc i motta²⁵.

²¹ Bogata bibliografia prac poświęconych cytatom zawarta jest w publikacjach badaczki rosyjskiej Jekateriny Kozickiej: *Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие к спецкурсу*, Тверь 1999; *Цитата, «чужое» слово, интертекст: материалы к библиографии*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте*, вып. V, Тверь 1999 – Internet: http://dll.botik.ru/az/lit/coll/litext5/23_koz_b.htm [20.07.2011]; jak również w artykule polskiego badacza Włodzimierza Boleckiego – zob.: W. Bolecki, *Historyk literatury i cytaty*, [w:] *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1998, t. IV, s. 387–408.

²² Zob. również wydaną ostatnio dwutomową antologię, na którą składają się prace samego Bachtina, jak i artykuły, broszury i fragmenty książek uczestników kół badacza rosyjskiego oraz rozprawy dotyczące recepcji prac Bachtinowskich: *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1–2, pod red. D. Ulickiej, Kraków 2009, szczególnie: A. Mihailovic, *Bachtinowska koncepcja słowa*, tł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 2..., s. 81–115; N. Perlina, *Bachtina i Winogradowa dialog o dialogu, 1924–1965*, tł. P. Pietrzak, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina...*, s. 393–406; P. de Man, *Dialog i dialogowość*, tł. L. Wróbel, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina...*, 409–417.

²³ Na temat typologii form „cudzego” słowa w tekście autorskim i ich relacjach zob. również prace współczesnych badaczy rosyjskich: Н. Л. Васильев, *Формы диалога с «чужим» словом в русской поэзии XVIII–начала XX века*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования V. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте*, сб. научн. тр., Тверь 1999, s. 14–22; Ю. Потман, *«Чужое слово» в поэтическом тексте*, [w:] *О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки*, вст. ст. М. Л. Гаспарова, Санкт-Петербург 2001, s. 109–116; Н. П. Кругликова, *«Чужое слово» в заглавии художественного текста – cyt. za: http://www.phil.ru/depts/02/anglistikaXXI_01/34.htm [15.05.2011]*; Е. А. Козицкая, *«Чужое слово» в структуре стихотворения: к проблеме диалогичности в лирике*, [w:] *Литературный текст. Проблемы и методы исследования*, сб. научн. тр., Тверь 1994, s. 111–119; Н. А. Фатеева, *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи*, „Известия Академии наук. Серия литературы и языка”, 1998, т. 57, № 5, s. 25–38 i in.

²⁴ Zob.: М. М. Бахтин, *Слово в романе*, [в:] *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва 1975, s. 86, 87; 89–90, 93 i in.

²⁵ Zob. m.in.: Г. К. Левинтон, *К проблеме литературной цитатности*, [w:] *Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика*, Тарту 1971, s. 52–57; Ю. Потман, *Текст в тексте, „Semèiotiké”*, nr 14, Tartu 1981; З. Г. Минц, *Блок и Пушкин*, [w:] *Труды по русской и славянской филологии*, Тарту 1973, nr XXI, s. 135–296.

Rozwinięciem Bachtinowskiej koncepcji „dialogowości” była teoria intertekstu, intertekstualności, sformułowana w literaturoznawstwie zachodnim, zwłaszcza we francuskim i niemieckim kręgu językowym. Pojęcie intertekstualności (jako sfery oddziaływań wewnątrz- i międzytekstowych) wprowadziła, jak wiadomo, badaczka francuska pochodzenia bułgarskiego Julia Kristeva²⁶. Jej głośna rozprawa z 1967 roku *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*²⁷, traktująca tekst jako „mozaikę cytatów”, oraz liczne prace badaczy francuskich (z grupy Tel Quel) zapoczątkowały badania nad rozległym obszarem zjawisk intertekstualnych²⁸, wśród których motto należy – naszym zdaniem – do najbardziej interesujących.

²⁶ Zob. również interesujący wywiad z Julią Kristevą, który przeprowadził Samir Al-Mualla w Paryżu na przełomie lutego i marca 1995 r.: *Rozmowa z Julią Kristevą*, tł. P. Pietrzak, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina...*, s. 565–574.

²⁷ Zob.: J. Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.

²⁸ Zagadnieniu intertekstualności poświęcono po dziś dzień setki rozpraw. Z oczywistych względów ograniczymy się tu do wymienienia jedynie wybranych pozycji. Spośród prac badaczy zachodnich (francuskich, niemieckich, angielskich i włoskich) na uwagę zasługują m.in.: J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, [w:] *Bachtin. Dialog – język – kultura*, red. E. Czaplewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983; R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970; R. Barthes, *From Work to Text*, [w:] *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. with and Introd. by J. V. Harari, Ithaca 1979; M. Riffaterre, *La Production du texte*, Paris 1978; M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, tł. K. i J. Faliczy, [w:] „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 1.; G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982; G. Genette, *Seuils*, Paris 1987; *Intertextualität: Formen, Funktionen, angl. Fallstudien*, pod red. U. Broich u. M. Pfister unter Mitarb. von B. Schulte-Middeich. Tübingen: Niemeyer, 1985. XIII *Intertextualités. Numero monografico di «Poétique»*, pod red. Jenny L., 1976, nr 27; A. Bernardelli, *Per una tipologia dei 'campi intertestuali': citazione e intertestualità*, [w:] *Semiotica: storia, teoria, interpretazione*, pod red. P. Violi, G. Manetti e P. Magli, Milano: Bompiani, 1992, s. 201–211; M. C. Storini, *Teorie e metodi dell'interestualità*, „FM. Annali del dipartimento di italianistica”, 1995, s. 107–126; P. Pucci, *Decostruzione e intertestualità*, „Nuova corrente”, 1984, XXXI, (93–94) 283–302. W polskim literaturoznawstwie pozycję znaczącą w tym obszarze badań zajmują następujące publikacje: T. Cieślakowska, *Z problemów intertekstualności*, [w:] *W kręgu teorii i historii literatury*, pod red. B. Zakrzewskiego i B. Mazana, Warszawa 1987; H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, [w:] H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989; M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] M. Głowiński, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 87–124; W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991; S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993; R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993; R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wybór prac H. Markiewicz, Wrocław 1998, t. IV, s. 366–386; R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006, s. 153–180; D. Szajnert, *Peryteksty, intencje, interpretacja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 2007, t. XLIX, nr 1–2, s. 35–66. Z rosyjskojęzycznych prac poświęconych problemom intertekstualności warto odnotować: П. X. Тороп, *Проблема интекста*, [w:] *Труды по знаковым системам: Текст в тексте*, Тарту 1981, вып. XVI (567), s. 33–44; И. П. Ильин, *Стилистика интертекстуальности. Теоретические аспекты*, [w:] *Проблемы современной стилистики*, Москва 1995, s. 186–207; III. Шаадат, *Новые публикации по интертекстуальности*, „Новое литературное обозрение”, 1995, № 12; И. В. Арнольд, *Проблема диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста): Лекции к спецкурсу*, Санкт-Петербург 1997; Л. И. Гетман, *Интертекстуальность как явление культуры*, [w:] *Мова і культура*, Київ, 1997, т. 2, s. 48–49; Н. А. Фатеева, *Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе*, „Известия Академии наук. Серия литературы и языка”, 1997, т. 56, № 5, s. 12–21; Н. А. Фатеева, *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи*, „Известия Академии наук. Серия литературы и языка”, 1998, т. 57, № 5, s. 25–38; В. А. Миловидов, *Текст, контекст, интертекст: Введение в поэтику сравнительного литературоведения*, Тверь 1998; Н. А. Кузьмина, *Интертекст и интертекстуальность: к определению понятий*, „Текст как объект многоаспектного исследования”, Санкт-Петербург 1998, вып. 3, ч. 1, s. 27–35; А. А. Кораблев, Н. А. Кораблева, *Интертекстуальность и интерсубъективность (о соотношении понятий)*, [w:] *Бахтинские чтения. III*, Витебск 1998, s. 125–128; Н. Г. Владимирова, *Категория*

Rozszerzenie obszaru badań, jak również zastosowanie nowoczesnej aparatury badawczej pozwoliło na poczynienie nowych obserwacji oraz wielu interesujących spostrzeżeń i konkluzji, uzupełniających dotychczasową wiedzę na temat motta i jego roli w tekście literackim.

W nowym, intertekstualnym ujęciu problematykę motta przedstawił w latach osiemdziesiątych Gérard Genette w rozprawie pod tytułem *Progi* (*Seuils*)²⁹. Francuski badacz dokonał szczegółowej analizy „paratekstualnej przestrzeni”³⁰, czyli takich komponentów, które znajdują się na obrzeżach, na progu właściwego tekstu. Według typologii Genette’a motta stanowią jeden z aspektów intertekstualności, a mianowicie paratekstualność³¹.

Francuski badacz sklasyfikował parateksty m.in. ze względu na ich przestrzenne i czasowe usytuowanie wobec tekstu. Rozróżnił wśród nich peryteksty (*péritextes*) – elementy usytuowane w obrębie dzieła (nazwisko autora, tytuł, datowanie, wstępy, dedykacje i motta) oraz epiteksty (*épitextes*), czyli wypowiedzi, które nie zostały opublikowane razem ze swoim obiektem. Rozważaniom na temat motta poświęcił on osobny rozdział – *Les épigraphes*³². Zaproponowana przez Genette’a klasyfikacja funkcjonalna mott przedstawia się następująco: komentarz tytułu (niekiedy w postaci jego stanowczego uzasadnienia); komentarz tekstu (sprecyzowanie jego semantyki); funkcja autorytetu i „ozdoby”; tak zwany „efekt motta” (sytuacja, gdy sama obecność lub brak motta świadczą o epoce, gatunku lub tendencji dzieła). Podstawową funkcją motta jest, zdaniem autora, objaśnianie nazwy dzieła i ujawnianie jego genezy, w następnej kolejności – wyjaśnianie sensu dzieła³³. Francuskiemu badaczowi zawdzięczamy podstawowe instrumentarium współczesnej wiedzy na temat motta.

Nie mniej cenny wkład do badań nad kategorią motta w tekście literackim wniosły dwie fundamentalne monografie badaczy niemieckich – Rudolfa

интертекстуальности в современном литературоведении, [w:] *Литературоведение на пороге XXI века*, Москва 1998, s. 182–188; А. А. Лоскутова, *Поэтика протоинтертекстуальности. К постановке проблемы*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте...*, s. 102–107; А. И. Горшков, «Интертекстуальность» и межтекстовые связи, *Слово и текст в диалоге культур. Юбилейный сборник*, ответств. ред. Т. А. Тихонова, Москва 2002.

²⁹ G. Genette, *Seuils*, Paris 1987.

³⁰ Określenie Elżbiety Feliksiak – zob.: E. Feliksiak, *Mowa i milczenie motta*, [w:] *Semantyka milczenia* 2, pod red. K. Handke, Warszawa 2002, s. 90.

³¹ Klasyfikacji intertekstualności dokonał Gérard Genette w swojej wcześniejszej rozprawie *Palimpseste. La littérature Au second degré*. Wyróżnił jej pięć typów:

1. **intertekstualność** rozumianą w wąskim znaczeniu jako występowanie tekstu w tekście (cytat, aluzja, plagiat itp.);
2. **paratekstualność**, w obręb której wchodzi wszelkie komentarze do utworu zawarte w nim samym, a więc przedmowy, posłowania, tytuły, motta;
3. **metatekstualność** – ten typ relacji międzytekstowych występuje wtedy, gdy w jednym tekście pojawiają się komentarze dotyczące innego tekstu, najczęściej krytyczne;
4. **hipertekstualność** – gdy zachodzi relacja jednocząca tekst B (hipertekst) z wcześniejszym tekstem A (hipotekstem);
5. **architekstualność** – polegająca na tym, że tekst odsyła zawsze do ogólnych reguł, według których został zbudowany, co niekiedy bywa zaznaczone w sposób paratekstowy.

³² Zob.: G. Genette, *Motti*, [w:] G. Genette, *Paratexte...*, s. 141–156.

³³ Ibidem.

Böhma *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*³⁴ i Kristy Segermann *Das Motto in der Lyrik*³⁵. Obie prace, choć opublikowane jeszcze w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, zawierają gruntowny materiał teoretyczny, do którego będą odwoływały się kolejne pokolenia badaczy. Warto odnotować, że prezentują one wyniki badań nad okresem, który jest również obszarem naszych badań, a więc nad literaturą romantyczną. Badacze niemieccy skoncentrowali się zarówno na historii pojęcia, na jego przemianach w zależności od epoki, jak i na klasyfikacji źródeł, z jakich mogą pochodzić motta, oraz na ich analizie funkcjonalnej.

Rudolf Böhm przeprowadził badania na bogatym materiale egzemplifikacyjnym (zbiór 4000 mott) zaczerpniętym z literatury angielskiej (analizie poddane zostały utwory z lat 1820–1920). Uwzględniając subtelne różnice i odmiany motta, badacz wyróżnił siedem funkcji motta: naprowadzenia emocjonalnego, racjonalnego przygotowania, informacyjną (dotyczącą treści), komentarza autorskiego, wywoływania napięcia, kontrastową i integrującą. Wszystkie, zdaniem badacza, dają się sprowadzić do funkcji konkretnego aktu mowy, a więc kognitywnej, ekspresywnej, fatycznej i metatekstowej³⁶. Wymieniona praca zawiera również klasyfikację źródeł, z jakich mogą pochodzić motta. Podkreślając ich różnorodność, badacz wskazuje najczęściej wykorzystywane, wśród których wyróżnia: źródła naukowe (cytaty zaczerpnięte z rozpraw o charakterze filozoficznym, historycznym, literaturoznawczym, przyrodoznawczym itp.), biblijno-religijne, ludowe (pieśni ludowe, przysłowia itp.), tak zwane źródła aktualne (cytaty z artykułów prasowych, aktów prawnych itp.), źródła prywatne (cytaty z listów, pamiętników, wspomnień) czy wreszcie własne cytaty (autocytaty) lub motta utworzone dla potrzeb danego tekstu (motta-mistyfikacje, inaczej – pseudomotta)³⁷. Podział klasyfikacyjny Böhma okazuje się w praktyce sprawnym narzędziem opisu konkretnych historycznoliterackich, na co często zwracają uwagę współcześni badacze³⁸.

Z kolei typologia mott zaproponowana przez Segermann uwzględnia inny aspekt – cechy formalne motta. Na przykładach zaczerpniętych z literatury francuskiej (głównie utworów lirycznych powstałych w latach 1822–1837) badaczka niemiecka wyróżniła pięć typów motta na podstawie jego historycznie ukształtowanych form: motto typu decorum (ozdoba szaty typograficznej); motto jako dewiza lub sentencja (wskazująca na koncepcję utworu bądź maksymę życiową), motto typu emblematycznego (sentencjonalna interpretacja jednostkowego losu bądź zdarzenia, emocjonalna interpretacja rozwoju wydarzeń, charakteryzująca interpretacja postaci), motto jako argumentum (w sensie zarysu treści – podanie tematu lub tonu emocjonalnego, wyróżnienie elementów,

³⁴ R. Böhm, *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 1975.

³⁵ K. Segermann, *Das Motto in der Lyrik*, München 1977.

³⁶ Zob.: R. Böhm, *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts...*, s. 110–193.

³⁷ Ibidem, s. 20–110. Motta wymyślone przez samego autora, mistyfikacje utworzone dla potrzeb własnego tekstu – w ślad za badaczem rosyjskim Ju. B. Orlickim – nazywamy pseudomottami – zob.: Ю. Б. Орлицкий, *Эпиграф*, [w:] *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий...*, s. 307.

³⁸ Por.: E. Feliksiak, *Mowa i milczenie motta...*; O. Głowko, *Motta. Czy tylko hołd romantycznej modzie?*, [w:] O. Głowko, *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich...”*, s. 55–84.

wskazanie tła, bądź głównego motywu, rzucenie nowego światła na utwór), motto jako ścisły cytat z przywołaniem autorytetu (gwarancja wiarygodności, aprobaty, wskazanie faktycznych źródeł wykorzystanych w dziele)³⁹. Proponowane przez Segermann rozróżnienie, jak sugerują współcześni badacze, jest niekonsekwentne i wymaga korekty, nie uwzględnia bowiem innych – poza sentencjami, przysłowiami i formami paraliterackimi – form przytoczenia, jak np. hasła słownikowe i encyklopedyczne, fragmenty diariuszy czy notatki prasowe⁴⁰.

Przedstawione wyżej próby typologii motta są w ogólnych zarysach zgodne z propozycjami innych badaczy. Istotne uzupełnienia teoretyczne wnoszą również prace współczesnych badaczy – zagranicznych i polskich – o charakterze historycznoliterackim, poświęcone głównie analizie motta w odrębnych utworach, bądź w twórczości poszczególnych autorów.

W literaturoznawstwie rosyjskim, jak wynika z naszych obserwacji, zagadnienie motta w tekście literackim, zajmuje poczesne miejsce. Świadczą o tym liczne powstałe na ten temat artykuły i rozprawy, które zostały uwzględnione w naszej bibliografii⁴¹, jak również tematyczne konferencje naukowe poświęcone w całości mottu, bądź też elementom inicjalnym ramy utworu w ogóle⁴².

W rosyjskiej literaturze przedmiotu na uwagę z pewnością zasługuje niezwykle interesujący artykuł Niny Żyrmunskiej *Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте (на материале поэзии Анны Ахматовой)*, traktujący o relacjach międzytekstowych na linii motto – tekst zasadniczy⁴³. Zdaniem badaczki, można je rozpatrywać na różnych płaszczyznach: semantycznej, strukturalnej, stylistycznej lub biograficznej. Charakter tych relacji, jak twierdzi Żyrmunska, zależy od specyfiki gatunkowej tekstu zasadniczego i samego motta, a także od tradycji literackiej, prądu literackiego oraz od indywidualnego stylu autorskiego. Jeżeli chodzi o źródła motta, to z funkcjonalnego punktu widzenia istotne są dla niej następujące sprawy (objęte umownym określeniem „kategoria dystansu” – „категория дистанционности”): język przytoczenia (motto w języku ojczystym/obcym; cytowane w oryginale czy w przekładzie), tradycja literacka, do której odwołuje się pisarz w motcie oraz ogólna jego dostępność/znajomość. Rozważania natury teoretycznej kończy

³⁹ Zob.: K. Segermann, *Das Motto in der Lyrik...*, s. 43–146.

⁴⁰ Takie stanowisko reprezentuje m.in. Magdalena Jonca – zob.: M. Jonca, *Funkcje motta w liryce...*, s. 122.

⁴¹ W bibliografii, z oczywistych względów, nie podaje całej dostępnej literatury przedmiotu, co podyktowane jest koniecznością zawężenia tematyki. Wymieniam jedynie publikacje bezpośrednio związane z tematem, bądź prace, które wnoszą istotne ustalenia do dotychczasowej wiedzy na temat motta.

⁴² Warto w tym miejscu odnotować konferencję naukową *Феномен заглавия: Эпиграф как часть заголовочного комплекса*, która odbyła się w dniach 28–29 marca 2002 roku w Moskwie. Konferencję zorganizowała Katedra Poetyki Historycznej i Teoretycznej Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego przy współpracy Katedry Teorii Literatury Państwowego Uniwersytetu w Twerze. Uczestniczyli w niej głównie rosyjscy historycy i teoretycy literatury z Moskwy, Tweru, Samary, Kołomny, Orenburga i in. Badacze obradowali w następujących sekcjach: *Статус и функции эпиграфа в литературном тексте; Эпиграф в русской и зарубежной литературе* oraz *Эпиграф в литературе «серебряного века»*.

⁴³ Н. А. Жирмунская, *Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте...*, s. 342–350.

Żyrmunska konstatacją, iż w utworach lirycznych relacje międzytekstowe są szczególnie złożone; motta mogą pełnić w nich różnorodne funkcje: pogłębiać perspektywę, tworzyć płaszczyznę polifoniczną, niekiedy dialogową, formułować uogólnienia, wywoływać nieoczekiwane skojarzenia. Motta, implikujące historyczne i kulturowe asocjacje, tworzą tło intelektualne i estetyczne wiersza. W ujęciu całościowym (w ramach twórczości danego autora) dookreślają świat wewnętrzny poety; analizowane oddzielnie – wzbogacają semantykę tekstu⁴⁴.

Kwestia motta w tekście literackim zajmuje widoczne miejsce również w dorobku naukowym Natalii Kuzminy⁴⁵. Wyjątkowo ciekawy, naszym zdaniem, wydaje się jeden z jej artykułów poświęcony klasyfikacji funkcjonalnej motta – *Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста*⁴⁶. Traktując motto w ujęciu semiotycznym (jako znak komunikacyjny), badaczka podkreśla, że istota jego tkwi w procesie funkcjonowania. Podobnie, jak inni badacze, Kuzmina podkreśla wielofunkcyjność motta. Jej zdaniem, podstawowa i uniwersalna jego funkcja, zarówno w tekście artystycznym, jak i nieartystycznym to funkcja dialogowa. Motto jest jednym ze sposobów dialogizacji monologu (tekstu), formą wprowadzenia innego, nieautorskiego punktu widzenia. Poprzez „cudzy” tekst autor otwiera zewnętrzną granicę tekstu dla związków intertekstualnych, wzbogacając tym samym świat wewnętrzny swego utworu⁴⁷. Motto może realizować również funkcję informacyjną i kompozycyjną. Informacja zawarta w motcie dotyczy zazwyczaj autora (jego gustów literackich), bądź tekstu zasadniczego, a więc informuje o jego treści czy koncepcji utworu. O funkcji kompozycyjnej motta można mówić wtedy, gdy jego wybór zdeterminował w widoczny sposób kształt leksykalno-stylistyczny utworu.

Ze względu na ambiwalentny charakter motta („swój – cudzy” tekst) Kuzmina wyróżnia motta autonomiczne (jako zakończony fragment tekstu) i metonimiczne. Zgodnie z jej koncepcją, do pierwszej grupy kwalifikują się motta-przysłowia, powiedzonka, formuły, aforyzmy; do drugiej – motta-cytaty, odbierane jako część pewnego tekstu, jego reprezentant. W wymienionych typach motta uniwersalna funkcja dialogowa realizuje się w różny sposób: w autonomicznych mamy do czynienia z dialogiem na linii motto – tekst zasadniczy, w metonimicznych – będą to już bardziej złożone związki między tekstem źródłowym, mottem i tekstem zasadniczym. Motto – konstatuje

⁴⁴ Ibidem, s. 342–344.

⁴⁵ Zob. m.in.: Н. А. Кузьмина, *Эпиграф как лингвостилистическое средство и его роль в композиции стихотворения*, [w:] *Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения. Сб. научн. тр.*, Москва 1987, s. 68–79; *Цитата в научном и художественном тексте*, [w:] *Художественный текст: единицы и уровни организации*, Омск 1991; *Культурные знаки поэтического текста*, „Вестник Омского университета”, 1997, № 1, s. 74–78; *Интертекст и интертекстуальность: к определению понятий*, „Текст как объект многоаспектного исследования”, Санкт-Петербург 1998, вып. 3, ч. 1, s. 27–35.

⁴⁶ Н. А. Кузьмина, *Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста*, „Вестник Омского университета”, 1997, № 2, s. 60–63.

⁴⁷ Zob. na ten temat również: Н. А. Фатеева, *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи...*, s. 32.

Kuzmina – tworzy przestrzeń komunikacji międzytekstowej i zarazem jest przez nią określana⁴⁸.

Z nie mniejszą uwagą problematykę motta traktuje inna badaczka rosyjska, Jekaterina Kozicka. Spośród licznych prac poświęconych – w większym lub mniejszym stopniu – temu zagadnieniu⁴⁹ na szczególną uwagę zasługuje jedna z jej ostatnich publikacji – rezultat wieloletnich badań – *Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте*⁵⁰. Studium to systematyzuje dotychczasową wiedzę na temat cytatu, w tym także motta. Zgodnie z typologią Kozickiej, motto jest rodzajem cytatu eksplicytnego, zawierającego jawne odsyłacze do swego źródła⁵¹. Dodajmy: nie tylko odsyła do pre-tekstu, ale i zachowuje z nim widoczny związek – przywołuje kontekst macierzysty, który powinien być uwzględniony w interpretacji utworu. Badaczka stwierdza:

Эпиграф обладает всеми свойствами цитаты, создает сложный образ, рассчитанный на восприятие также и того контекста, из которого эпиграф извлечен⁵².

Sprzyja temu szczególny status motta: usytuowanie w tzw. nacechowanej pozycji⁵³ utworu pozwala od razu włączyć do tekstu zapożyczającego tematy, obrazy, motywy z tekstu źródłowego.

Interesujące wydają się ustalenia badaczki na temat ambiwalentnego charakteru motta („cudze” – „swoje” słowo), zwłaszcza, gdy mamy do czynienia

⁴⁸ Dodajmy, że klasyfikacja Kuzminy zyskała uznanie wśród badaczy, np. Irina Koszczijenko w oparciu o wspomnianą typologię dokonała analizy Puszkiniowskich mott w rozprawie doktorskiej *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина* (Санкт-Петербург 2004).

⁴⁹ Oto niektóre z nich: *Автоцитация и интертекстуальность* (два стихотворения Б. Окуджавы), [w:] *Литературный текст. Проблемы и методы исследования*, Тверь 1998, вып. IV, s. 120–126; *Метрическая цитата: особенности функционирования*, [w:] *Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы 9-ой Тверской межвуз. конф. ученых-филологов и школьных учителей*, 14–15 апреля 1995 г., Тверь 1995, s. 126–127; *Функции цитирования в русской рок-поэзии: К постановке проблемы*, [w:] *Вторые Майминские чтения*, Псков 1998, s. 53–57; *Цитата в структуре поэтического текста. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук*, Тверь 1998; *Цитатная функция "ключевых слов" в поэтическом тексте*, [w:] *Художественный текст и культура 2: Тез. докл. на Междунар. конф., 23–25 сент. 1997 г.*, Владимир 1997, s. 19–20; *"Чужое" слово в поэтике русского рока*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.*, Тверь 1998, s. 49–56; *"Чужое слово" в структуре стихотворения: К проблеме диалогичности в лирике*, [w:] *Литературный текст. Проблемы и методы исследования. Сб. науч. тр.*, Тверь 1994, s. 111–119; *Эксплицированная и имплицитная цитата в поэтическом тексте*, [w:] *Проблемы и методы исследования литературного текста: К 60-летию И. В. Фоменко: Сб. науч. тр.*, Тверь 1997, s. 3–16; *Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте*, Тверь 1999, вып. V, – Internet: http://dll.botik.ru/az/lit/coll/litext5/23_koz_b.htm [20.06.2011].

⁵⁰ Е. А. Козицкая, *Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие к спецкурсу*, Тверь 1999.

⁵¹ Poza mottami do grupy cytatów eksplicytnych badaczka rosyjska zalicza również cytaty z jawnymi sygnałami cytowania (za pomocą znaków graficznych – cudzysłów, kursywa, spacja), imiona własne i niekiedy dedykacje (nie mające intymnego charakteru) – zob.: Е. А. Козицкая, *Смыслообразующая функция цитаты...*, s. 35–42.

⁵² Ibidem.

⁵³ Pod pojęciem *nacechowana pozycja tekstu* rozumiemy początek (tytuł, pierwszy wers oraz fakultatywne motto i prolog) i koniec tekstu, bądź jego formalnie wydzielonej części (rozdziału, strofy) – zob.: И. В. Арнольд, *Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста*, „Иностранные языки в школе”, 1978, № 4, s. 23–31.

z przytoczeniem obcojęzycznym. Zachodzi wtedy podwójna gra: jeżeli motto z genetycznego punktu widzenia jest „cudzym” słowem, to motto o proveniencji ocej jest – w myśl jej koncepcji – „podwójnie cudzym słowem”, a zarazem pozostaje integralnym komponentem tekstu autorskiego⁵⁴.

Na zakończenie przeglądu prac poświęconych motto w literaturoznawstwie rosyjskim przywołamy jeszcze artykuł Natalii Wiesielowej *Заголовочный комплекс в новейшей русской поэзии: традиция и эксперимент*⁵⁵. Mówi on o swego rodzaju manipulowaniu potencjałem semantycznym tych elementów tekstu, które tradycyjnie traktowane były – zarówno przez autorów, jak i czytelników – jako fakultatywne, a więc wszelkiego rodzaju paratekstów.

We współczesnej literaturze rosyjskiej praktyka epigrafii jest dość popularna. Zainteresowanie mottem przejawia się m.in. w eksperymentowaniu z jego możliwościami. Jednym z nich jest usytuowanie go w nietypowym dla niego miejscu – nie na początku, zaraz po tytule, ale na końcu tekstu. W ten sposób motto traci swoją tradycyjną funkcję ekspozycji, funkcję prognozującą i w ogóle wypada z „przestrzeni paratekstualnej”. W zamian pełni inną funkcję – formuły końcowej; ponadto wraz z tradycyjnie usytuowanym mottem może spinać tekst właściwy mocną klamrą kompozycyjno-semantyczną⁵⁶.

Warto odnotować, że motto jest nie tylko obiektem badań literaturoznawstwa, ale i innych, szeroko pojmowanych nauk humanistycznych. Na przykład, w ramach lingwistyki rozpatruje je Władimir Łukin⁵⁷. W jego ujęciu motto-cytat z atrybucją należy do kategorii tak zwanych *tekstów precedensowych*⁵⁸. W swych rozważaniach przenosi on więc akcent z tekstu autorskiego, dla którego motto jest niejako uzupełnieniem, na tę całość, z której ono pochodzi.

Termin *tekst precedensowy* (*прецедентный текст*) wprowadził do terminologii naukowej inny badacz rosyjski – Jurij Karaulow⁵⁹. W ślad za nim, pod tym pojęciem będziemy rozumieć tekst znaczący pod względem poznawczym i emocjonalnym, tekst o charakterze ponadjednostkowym – znany szerokiemu kręgowi ludzi powiązanych wspólnym językiem i kulturą (znany również wcześniejszym i kolejnym pokoleniom), tekst regularnie pojawiający się w dyskursie – dodajmy, nie tylko literackim – w formie aluzji, cytatu, reminiscencji,

⁵⁴ Zob.: E. A. Козицкая, *Смыслообразующая функция цитаты...*, s. 41.

⁵⁵ Zob.: Н. А. Веселова, *Заголовочный комплекс в новейшей русской поэзии: традиция и эксперимент*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сборник научных трудов*, Тверь 1999, вып. V – Internet: http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/06_ves.htm [25.07.2011].

⁵⁶ Ibidem. Na ten temat zob. również: Ю. Б. Орлицкий, *Эпиграф*, [w:] *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий...*, s. 306–307.

⁵⁷ Zob.: В. А. Лукин, *Текстовые знаки*, [w:] В. А. Лукин, *Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа* – cyt. za: Internet: <http://www.gramota.ru/lukin.html?glava2-04.htm> [20.07.2011].

⁵⁸ W językoznawstwie rosyjskim pojęcie *tekstu precedensowego* jest w ostatnich latach szeroko i żywo dyskutowane; teksty precedensowe badane są m.in. w aspekcie intertekstualnym, kognitywnym, pragmatycznym, lingwokulturowym. W ramach kulturowej teorii języka badania nad tego typu tekstami prowadzą dziś m.in. językoznawcy z Uniwersytetu im. M. Łomonosowa w Moskwie – szerzej na ten temat zob.: E. Gos, *Co to jest tekst precedensowy?*, „Przegląd Rusycystyczny”, 2006, z. 4, s. 78–84.

⁵⁹ Ю. Н. Караулов, *Русский язык и языковая личность*, Москва 1987, s. 216–217.

streszczenia, przywołania nazwiska autora, imienia bohatera czy głównej idei⁶⁰. Tekstami precedensowymi według Karaulowa są więc dzieła literackie, mity, legendy, bajki, przysłowia, zagadki, jak również teksty publicystyczne i polityczne. Znajomość tekstów precedensowych jest wyznacznikiem przynależności do pewnej epoki i jej kultury. Chociaż – jak słusznie stwierdza polska badaczka Elżbieta Gos – w różnych okresach różne teksty można traktować jako precedensowe, to istnieje pewien ich „kanon” ważny dla poczucia wspólnoty kulturowej, językowej, tożsamości narodowej⁶¹.

Nie mniejszym zainteresowaniem cieszy się zagadnienie motta w literaturowiedztwie polskim. Z licznych prac na uwagę zasługuje m.in. artykuł Teresy Cieślukowskiej *Relacje międzytekstowe w tekście literackim*. Autorka skupiła się w nim głównie na analizie związków, jakie mogą zachodzić między mottem a tekstem utworu, któremu ono patronuje. Sama obecność motta, jak słusznie zauważa Cieślukowska, zakłada występowanie trzech typów relacji: motto – utwór zapożyczający, motto – tekst źródłowy, motto – utwór zapożyczający – utwór-matryca. To, czy owe odniesienia międzytekstowe zostaną wychwycone, czy przywołane zostaną potencjalne sensy wyznaczone przez powiązane ze sobą teksty, zależy przede wszystkim od odbiorcy-interpretatora, jego erudycji, kompetencji językowo-literackiej, a także od kontekstu kulturowego⁶².

Artykuł Aliny Kowalczykowej *Motto romantyczne. Na marginesie lektur* wnosi z kolei pewne uzupełnienia do ustaleń na temat funkcji motta. W oparciu o bogaty materiał źródłowy (zbiór pięciuset mott), zaczerpnięty z literatury polskiej, autorka stara się dowieść, że motto miewa niezwykle zróżnicowane formy i zazwyczaj dynamizuje strukturę utworu⁶³.

Osobną grupę problemów związanych z kategorią motta przedstawiła Magdalena Jonca w artykule *Funkcje motta w liryce*. Przedmiotem badań są w nim niektóre sposoby istnienia motta w funkcji wywoływania napięcia. Badaczka skupiła się przede wszystkim na analizie form gatunkowo-stylistycznych motta i ich roli w procesie percepcji utworu⁶⁴.

Nowy aspekt interesującego nas problemu uwzględniła artykuł Elżbiety Feliksiak *Mowa i milczenie motta*. Traktuje on bowiem o tej przestrzeni dla uzupełnień i dopowiedzeń, która tworzy się między dwoma tekstami – źródłowym motta i zapożyczającym, a więc o wartości, która w dotychczasowych badaniach była pomijana⁶⁵. Badaczka analizuje różnorodne sposoby odkrywania „obszarów milczenia” w głębokiej pamięci motta – w jego tle zewnętrznym wobec dzieła zapożyczającego, któremu zostało przypisane motto. Jego milcząca pamięć sprzyja pogłębieniu interpretacji tekstu o aspekty dotąd niedostrzegane, uwzględnia sprawy przemilczane w potencjalnym dialogu między mottem, jego tekstem macierzystym i tekstem zapożyczającym⁶⁶.

⁶⁰ Ibidem, s. 216.

⁶¹ Zob.: E. Gos, *Co to jest tekst precedensowy?..*, s. 79.

⁶² Zob.: T. Cieślukowska, *Relacje międzytekstowe w tekście literackim*, „Przegląd Humanistyczny”, 1977, nr 6, s. 39–47.

⁶³ Zob.: A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur...*, s. 1–15.

⁶⁴ Zob.: M. Jonca, *Funkcje motta w liryce*, „Litteraria XX”, 1988, s. 119–132.

⁶⁵ O milczącej potencjalności motta nadmienia jedynie Genette (motto „milczący gest”, zaproszenie czytelnika do interpretacji) – zob.: G. Genette, *Seuils...*, s. 145.

⁶⁶ E. Feliksiak, *Mowa i milczenie motta...*, s. 87–103.

Danuta Szajnert w obszernym artykule *Peryteksty, intencje, interpretacja* rozpatruje motta w aspekcie intertekstualności. Interesuje ją przede wszystkim rola, jaką mogą odgrywać peryteksty w rozpoznawaniu autorskich intencji kategoryalnych i semantycznych⁶⁷. Jej zdaniem, motto to jedno z miejsc, w którym autor prezentuje wskazówki co do sposobu odczytania tekstu. Motto – konkluduje Szajnert – nie tylko wspomaga interpretację tekstu, ale i samo wymaga interpretacji⁶⁸.

W tym krótkim przeglądzie uwzględniono jedynie najbardziej interesujące ujęcia teorii motta. Pozwala on zilustrować w ogólnym zarysie, jak zmieniało się znaczenie terminu *motto* począwszy od XVI-XVIII wieku, jak ewoluowało od bardzo ogólnego i mało ostrego w swym znaczeniu pojęcia do jednego z podstawowych znaków intertekstualności.

W takim właśnie rozumieniu motta upatrujemy klucz do odczytania jego treści oraz określenia źródeł i funkcji w utworach romantyków rosyjskich.

⁶⁷ Na temat tego rozróżnienia zob.: D. Szajnert, *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki”, 2000, z. 1.

⁶⁸ Zob.: D. Szajnert, *Peryteksty, intencje, interpretacja*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 2007, t. XLIX, nr 1–2, s. 35–66.

ROZDZIAŁ II

Motto w nurcie dekabrystowskim. Między konwencją a nowatorstwem

W nurcie dekabrystowskim, w początkowej fazie rozwoju romantyzmu rosyjskiego, motto jako cytat umieszczany przed utworem literackim nie był często stosowanym chwytem. Mało oryginalny dobór mott, sporadyczność występowania i zauważalna dezynwoltura w ich stosowaniu wynikały, jak się wydaje, z braku wypracowanej tradycji, braku odpowiednich na gruncie rosyjskim wzorców¹. Jeśli nawet poeci-dekabryści sięgają do twórczości autorów wcześniejszych, to skupiają swą uwagę nie na poetyce motta, a na zawartości ideowej ich utworów.

Szczegółowe studia nad literaturą dekabrystowską pozwoliły wyłonić czterech spośród jej przedstawicieli, którzy – z większym lub mniejszym powodzeniem – opatrywali swoje utwory mottami. Są to: poeci – Fiodor Glinka, Wilhelm Küchelbecker, Konrad Rylejew oraz prozaik Aleksandr Biestuzew, znany pod pseudonimem Marliński². W twórczości pozostałych pisarzy-dekabrystów – Władimira Rajewskiego, Aleksandra Odojewskiego, Pawła Katienina, Gawriłył Batieńkowa – motto, według naszych ustaleń, nie występuje.

Analizę mott w utworach wymienionych wyżej pisarzy rozpoczniemy od Fiodora Glinki, poety, który jako jeden z pierwszych dekabrystów wystąpił na rosyjskiej scenie literackiej.

2.1. Inspiracje biblijne Fiodora Glinki

Na równi z latopisami i ustną poezją ludową *Biblia* była, jak wiadomo, ważnym źródłem inspiracji dla poetów-dekabrystów. Mimo iż stopień fascynacji *Pismem Świętym* był zróżnicowany, należy zaznaczyć, że prawie żaden z nich nie przeszedł obok świętej księgi obojętnie³. Korzystali obficie z jej symboliki,

¹ O praktyce epigrafii w literaturze rosyjskiej poczynawszy od wieku XVIII do preromantyzmu zob. artykuł: É. Sadzińska, *Motto w literaturze rosyjskiej: od klasycyzmu do preromantyzmu* [w druku].

² Pseudonim Marliński pochodzi od nazwy miejscowości położonej w pobliżu Peterhofu – Marli, gdzie stacjonował pułk gwardii, w którym służył Biestuzew. Po raz pierwszy pisarz wystąpił pod tym pseudonimem w 1820 r. na łamach czasopisma „*Blagonamierennyj*” (№ 6), podpisując swój *List do wydawcy*. W latach 1820–1821 Biestuzew posługiwał się nim jeszcze kilkakrotnie. W latach trzydziestych wszystkie jego utwory ukazały się pod tym pseudonimem. Związane to było, jak należy przypuszczać, z represjami, jakimi byli poddawani dekabryści po upadku powstania; niemożliwym okazało się występowanie w druku pod prawdziwym nazwiskiem – zob. J. Henzel, *Proza Aleksandra Biestuzewa-Marlińskiego w okresie petersburskim*, Wrocław 1967, s. 5.

³ Romantyzm rosyjski, jak stwierdza Bogusław Bucha, był silnie nasycony treściami sakralnymi. Wpływ *Biblii* widoczny jest niemal w każdej dziedzinie sztuki – w literaturze pięknej, architekturze, muzyce – szerzej na ten temat zob.: B. Mucha, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki Romantyzmu*, Łódź 1998.

odpowiednio ją przetwarzając i podporządkowując zadaniom walki politycznej; po klęsce powstania na zesłaniu szukali w niej pocieszenia⁴. Znamienne, że reminiscencje biblijne można odnaleźć nie tylko w ich dziełach literackich; przeniknęły one również do programów i statutów organizacji dekabrystowskich⁵. Niektórzy dekabryści traktowali *Biblię* nie tylko jako źródło inspiracji artystycznych, ale jako swoisty kodeks moralny. Takie miejsce zajęła ona, zdaniem Bogusława Muchy, w życiu i twórczości Fiodora Glinki⁶.

W spuściźnie literackiej Glinki reminiscencje sakralne są niezwykle bogate⁷. Nawiązania, szczególnie do *Starego Testamentu*, widoczne są nie tylko w planie ideowym i na płaszczyźnie stylistyczno-leksykalnej jego utworów; poeta akcentuje je również za pośrednictwem mott. Proweniencję biblijną mają motta poprzedzające niektóre utwory – parafrazy psalmów, nad którymi pracował Glinka w okresie poprzedzającym powstanie; wydał je w 1826 roku pod wspólnym tytułem *Próby poezji religijnej* (*Опыты священной поэзии*)⁸. Cytatami z *Księgi Psalmów* opatrzone zostały następujące wiersze: *Placz Judejczyków w niewoli* (*Плач плененных иудеев*, 1822), *Górze i dobroci* (1823) oraz *Błogosławieństwo sprawiedliwego* (1824). W charakterze mott wykorzystane zostały pierwsze wersy tłumaczonych/parafrazowanych tekstów.

Wymienione wyżej utwory są próbą interpretacji wątków religijnych w duchu ideologii dekabrystowskiej. Wybór motywów biblijnych, ich poetycka realizacja (patetyczny ton, leksyka cerkiewna, kwiecisty styl, metaforyka), a także wybrane w charakterze mott fragmenty psalmów, wyraźnie eksponują treści społeczno-polityczne. Znamienny pod tym względem jest *Placz Judejczyków w niewoli*, któremu patronuje cytat z psalmu 136:

На реках вавилонских тамо седохом и плакахом, внемгда помянути нам Сиона⁹.

Treść utworu nawiązuje do biblijnej opowieści o siedemdziesięciu latach niewoli, jakiej doświadczył lud Izraela „nad rzekami Babilonu” (586 r. p.n.e.). Zacerpnięty z *Biblii* motyw niewolników i tyranów stał się aluzją do przedpowstaniowej rzeczywistości rosyjskiej lat dwudziestych XIX w. Uwięzieni w niewoli Żydzi to alegoryczna postać młodych rewolucjonistów „tęskniących” za upragnionym Syjonem (tu: szeroko pojmowaną wolnością). Przekonują o tym następujące wersy utworu:

⁴ Ibidem, s. 9, 14. Na ten temat zob. również: Ł. Kusiak-Skotnicka, *Elementy biblijne w poezji dekabrystów*, „Slavica Wratislaviensia”, 1991, LVI, s. 26; A. Архипова, *Религиозные мотивы в поэзии декабристов*, [w:] *Христианство и русская литература. Сборник статей*, ред. В. Котельников, Санкт-Петербург 1994, s. 185–208.

⁵ Szerzej na ten temat: B. Mucha, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu...*, s. 28–31.

⁶ Ibidem, s. 31.

⁷ O odwołaniach biblijnych w liryce Fiodora Glinki, w tym do biblijnej hierarchii wartości zob. również: E. Sadzińska, *Aksjologia dekabrysty (z obserwacji nad mottem w liryce Fiodora Glinki)...*, s. 85–91.

⁸ Ф. Глинка, *Опыты священной поэзии*, Санкт-Петербург 1826.

⁹ Ф. Н. Глинка, *Стихотворения*, вступит. статья, подготовка текста и примечания В. Г. Базанова, Ленинград 1961, s. 94. Kolejne cytaty z utworów Glinki podaje według tego wydania z uwzględnieniem stron w nawiasach.

В печали, молча, мы грустили
Всё по тебе, святой Сион;
Надежды редко нам светили,
И те надежды были – сон! (94).

Choć napisany w 1822 roku, utwór zachował swą aktualność w atmosferze ogólnego przygnębienia i represji po roku 1825. Jest pewna doza prawdy w sugestii Bogusława Muchy, który stwierdza, że wiersz jest wyraźnym nawiązaniem do sytuacji politycznej w Rosji po rozgromieniu powstania grudniowego. „Exodus Żydów do Babilonii nasuwał skojarzenia z losem szlacheckich rewolucjonistów zesłanych w 1826 r. na Syberię i na Kaukaz [...] Nieprzypadkowo w ślad za Glinką – pisze dalej badacz – do psalmu 136 zwrócili się inni poeci rosyjscy (Wasilij Grigorjew, Nikołaj Jazykow, Michał Lermontow), podobnie odczytując zawarty tam wątek biblijny”¹⁰.

Jak już odnotowano, dla większości literatów i myślicieli dekabrystowskich kwestie etyczno-religijne były bardzo ważne: wiara była dla nich cenną „bronią” w walce o wolność¹¹. Gwoli ścisłości przytoczmy fragment regulaminu *Związku Pomyślności*¹², który głosił:

[...] человек не иначе как с помощью веры может преодолеть свои страсти, противостоять неприятным обстоятельствам и, таким образом, шествовать по пути добродетелей¹³.

Dekabryści uczynili więc Boga świadkiem i sprzymierzeńcem swojego dzieła, a siebie – narzędziem w jego rękę¹⁴. Chcieli przywrócić naruszony porządek świata oparty na Bożej sprawiedliwości. Wyrazicielem tej sprawiedliwości stał się dla nich biblijny Dawid. Jak odnotowuje Łucja Kusiak-Skotnicka, autorka monografii poświęconej poezji Küchelbeckera, była to ulubiona postać przedpowstaniowej liryki dekabrystowskiej: biblijny prorok łączył bowiem cechy idealnego poety i człowieka czynu, realizującego boski ład na ziemi¹⁵. Postać Dawida pojawia się w utworze *Горе и благодать* opatrzonym mottem z psalmu 77:

И восста яко сия господь (99).

¹⁰ B. Mucha, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu...*, s. 33.

¹¹ Por. np. *Katechizm prawosławny* (Православный катехизис, 1825) Sergiusza Murawjewa-Apostoła i Michała Biestuzewa-Riumina, jednych z najwybitniejszych działaczy ruchu dekabrystowskiego.

¹² W polskiej literaturze przedmiotu spotykana jest również inna nazwa tej organizacji – *Związek Dobra Publicznego* (Союз Благоденствия) – zob. m.in.: B. Mucha, *Dekabryści*, Warszawa 1979, s. 43.

¹³ Cyt. za: B. Базанов, *Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика*, Moskwa 1953, s. 239–240. Znamienne, że regulamin ten opatrzony został mottem z *Ewangelii* wg św. Łukasza – zob.: B. Mucha, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu...*, s. 29.

¹⁴ Zob.: Ł. Kusiak-Skotnicka, *Elementy biblijne w poezji dekabrystów...*, s. 26.

¹⁵ Wśród utworów o tym bohaterze są m.in.: *Harfa Dawida* Nikołaja Gnedicza, *Świat poetów* Pawła Katienina, *Dawid* (1823 lub 1824) Aleksandra Gribojedowa, *Dawid* (1826–1829) Wilhelma Küchelbeckera – zob.: Ł. Kusiak-Skotnicka, *W poszukiwaniu krainy idealnej. Poezja Wilhelma Küchelbeckera*, Wrocław 2000, s. 67–68.

Glinka przedstawia w nim Boga jako gniewnego, groźnego lecz sprawiedliwego sędziego. Taki wizerunek Stwórcy zaczerpnięty został z *Księgi Psalmów* i warto odnotować, że z czasem stał się on nieodłącznym elementem dekabrystowskiego arsenału środków poetyckich¹⁶. Oto los, jaki zgutował grzesznikom Stwórca:

[...] он пришел, неизреченный!
И только грешных поразил!
Он светом молний по вселенной
Все тайны злобы обнажил.
Не устояли грех и сила
От блеска божиих очес:
Их съела вечная могила! (100).

Przytoczony fragment utworu wyraźnie nawiązuje do treści motta, rozwija je. Podobne funkcje pełni motto-cytat z psalmu 1 do wiersza *Блаженство праведного*:

Блажен муж, ниже не иде на совет нечестивых и на пути грешных не ста (102).

Już pierwsze zdanie wiersza podejmuje myśl zasygnalizowaną w motcie, potwierdza ją. Brzmi ono następująco:

О, сколь блажен правдивый муж,
Который грешным вслед не ходит
И лишь в союзе чистых душ
Отраду для души находит!
Его и страсти кличут в свет,
И нечестивцы в свой совет, –
Но он впериł на правду очи,
И глух к зазывам страсти он [...] (102).

Można przypuszczać, iż „błogosławionymi mężami” Glinka nazywa dekabrystów, którzy jako jedyni sprawiedliwi przeciwstawiają się złu na ziemi. Po raz kolejny poeta prezentuje w swej parafrazie psalmu obraz Boga sprzymierzeńca dekabrystów, walczących w imię pozytywnych zmian na świecie.

Utwory religijne Glinki, zwłaszcza zaś parafrazy psalmów, wywodzą się z ukształtowanej już w poprzednim stuleciu tradycji tłumaczenia literatury religijnej. Jedną z obowiązujących norm było – stwierdza Irina Koszczijenko – wykorzystywanie w roli motta właśnie pierwszych wersów tłumaczonego tekstu¹⁷. Przypomnijmy, że konwencję tę na gruncie rosyjskim utrwalili już wcześniej tacy twórcy słowa jak Wasilij Triedakowski i Gawriła Dierżawin. Nie

¹⁶ Por. również inne utwory Küchelbeckera o tej tematyce: *Prorocтво* (*Пророчество*; 1822), *Świętopek* (*Святополк*; 1823), *Do Boga* (*Богу*; 1824).

¹⁷ Zob.: I. B. Кощиченко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 19, przypis nr 3.

odbiegając w tym względzie od tradycji, Glinka zaprezentował się jako ich kontynuator.

We wczesnych utworach Glinki znajdujemy jeszcze dwa motto-cytaty. Tym razem w poszukiwaniu inspiracji poeta odwołał się do twórczości pisarzy rosyjskich.

Wiersz *Marzenia na brzegach Wołgi* (*Мечтания на берегах Волги*, 1810–1812) otwiera cytat podpisany nazwiskiem dramaturga oświeceniowego – Jakowa Kniaźnina¹⁸:

Воспоминанием живет душа моя!
Я. Княжнин¹⁹.

Jest to utwór o tematyce refleksyjnej. Powstał podczas podróży po Rosji (Smoleńsk, Twer, Kijów, Wołga), jaką odbył poeta w latach 1810–1811. Zawiera motywy charakterystyczne dla jego wczesnej poezji elegijnej: dominują w nim nastroje smutku, melancholii. Podmiot liryczny wyraża swoją postawę w sposób bezpośredni, z prostotą i szczerością oddając się wspomnieniom i marzeniom. Z refleksyjną wymową utworu współbrzmi jego tytuł, a także przypisane mu motto: razem tworzą one określony klimat, wyznaczają kierunek interpretacji wiersza. Motto tworzy tło emocjonalne (figura eksklamacji), pełni – według klasyfikacji Böhma – rolę naprowadzenia emocjonalnego (*emotionale Einstimmung*)²⁰.

Nie mniejszy ładunek emocjonalny zawiera motto do utworu *Sen Rosjanina na obczyźnie* (*Сон русского на чужбине*, 1825)²¹. Jest to końcowy wers *Harfy* (*Арфа*, 1798) Dierżawina:

Отечества и дым нам сладок и приятен²².

Warto odnotować, że przytoczona fraza była niezwykle popularna w literaturze rosyjskiej²³. Odnajdujemy ją m.in. u Aleksandra Gribojedowa w komedii *Mądremu biada* (*Горе от ума*, 1824), u Piotra Wiaziemskiego (w roli motta)

¹⁸ Niestety nie udało się ustalić dokładnego źródła.

¹⁹ Ф. Н. Глинка, *Письма русского офицера: Проза. Публицистика. Поэзия. Статьи. Письма, сост., вступ. статья, коммент. С. Серкова и Ю. Удерецкого*, Москва 1985, s. 271.

²⁰ Zob.: R. Böhm, *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts...*, s. 115.

²¹ Fragment z tego utworu, zatytułowany *Trojka* (*Тройка*), stał się popularną pieśnią ludową. Jako odrębny utwór *Trojka* pojawiła się po raz pierwszy na łamach „Almanachu rosyjskiego” („Русский альманах”, 1832–1833) z takim oto przypisem od wydawcy: «Сия песня, сделавшаяся народною, в первоначальном своем виде составляла часть стихотворения Ф. Н. Глинки *Сон русского на чужбине*. Она не была напечатана особо, и оттого ее пели с разными изменениями. Здесь помещается она по желанию самого сочинителя точно так, как вышла из-под пера его» – zob.: Ф. Н. Глинка, *Письма русского офицера...*, s. 354 (przypisy).

²² Ibidem, s. 296.

²³ Można powiedzieć, że nie tylko w literaturze – sięgali do niej również dziennikarze oraz działacze społeczni. Szerzej na ten temat zob.: И. В. Кошденко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 44–45; С. А. Фомичев, *Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума»*. Комментарий. Книга для учителя, Москва 1983, s. 74–75; Я. Грот, *Притча, [w:] Г. Р. Державин, Сочинения*, Санкт-Петербург 1869, s. 118–119; a także: Н. С. Апукин, М. Г. Апукина, *Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения*, Москва 1966, s. 264–266.

w wierszu *Samowar* (Самовар, 1840), jak również u Włodzimierza Majakowskiego w poemacie *Dobrze* (Хорошо, 1927)²⁴. Cytat ten, którego źródło tak naprawdę należy szukać w literaturze antycznej²⁵, pojawiał się najczęściej w kontekście patriotycznym. W związku z powyższym możemy powiedzieć, iż zasłużył on na miano tekstu precedensowego.

Już wstępne obserwacje pozwalają stwierdzić, że cytat z wiersza Dierżawina jest sygnałem zapowiadającym pewne podobieństwa w zakresie problematyki obu utworów. Glinka podejmuje motyw tęsknoty za ojczyzną, nadając mu podobną jak u Dierżawina wymowę. Podmiot liryczny – prosty rosyjski żołnierz, przebywający za granicą marzy o powrocie do kraju. O tym nieraz marzył i sam poeta – uczestnik wojny 1812 r. i licznych kampanii zagranicznych. Z metaforą obrazów zawartych zarówno w tytule, jak i w motcie łączą się końcowe wersy utworu:

[...] Но я расстался с милым сном,
И чужеземная картина...
Сияла пышно предо мной.
Немецкий город... все красиво;
Но я в раздумьи молчаливо
Вздыхнул по стороне родной... (297).

Patriotyczna poezja Glinki była wyrazem postępowych poglądów epoki, rozwijała idee obywatelskie. Realizując popularny w Rosji w pierwszym dwudziestopięcioleciu XIX wieku temat, Glinka na trwałe wpisał się w określoną tradycję literacką: modnym mottem podkreślił aktualność i zarazem uniwersalność tematu. Nie bez znaczenia jest fakt, że Glinka po raz kolejny – tym razem w sposób bezpośredni – odwołał się do twórczości Dierżawina. Jak twierdzi Wasilij Bazanow, wybitny badacz literatury dekabrystowskiej, był on ulubionym poetą dekabrystów²⁶. Nawiązanie w tym wypadku można potraktować również jako swoisty hołd złożony temu poecie.

2.2. Nawiązania literackie Wilhelma Küchelbeckera

Nieliczne przykłady zastosowania motta znajdujemy również w twórczości Wilhelma Küchelbeckera. Poeta posłużył się nim zaledwie sześć razy. W jego utworach motto pełni przede wszystkim funkcję prognozującą, wprowadza w ogólny ton poszczególnych utworów, wskazuje na koneksje z wcześniejszą literaturą, jest swoistą manifestacją poglądów estetycznych poety.

²⁴ Zob. również na ten temat: E. Sadzińska, *Об одном античном образе-символе в русской лирике XVIII–XIX вв.*, [w:] *Знак и символ. Znak i symbol: Сб. научн. тр.*, ред. О. Гłowko, Н. И. Фадеева, Łódź–Тверь 2010, s. 72–78.

²⁵ Pierwotnym źródłem tego wyrażenia była *Odyseja* Homera, który wykorzystał w niej łacińskie przysłowie: „Et fumus patriae dulcis” – zob.: Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина, *Крылатые слова...*, s. 264–266.

²⁶ Zob.: В. Г. Базанов, *Поэты-декабристы*, Ленинград 1950, s. 268.

Wszystkie epigrafy u Küchelbeckera są cytataми literackimi. Dwukrotnie przywołuje w nich nazwisko Wasilija Żukowskiego – swego pierwszego nauczyciela. W *Elegii* (Элегия, 1817) w roli motta wykorzystał początkowe wersy jego pieśni zatytułowanej *Marzenia* (Мечты, 1812)²⁷:

Почто так рано изменила?
С мечтами, радостью, тоской
Куда полет свой устремила?
Неумолимая, постой!
О дней моих весна златая,
Постой!.. тебе возврата нет...
Летит, молитве не внимая,
И всё за ней помчалось вслед! (I, 5)²⁸.

Utwór Küchelbeckera ma charakter wspomnieniowo-refleksyjny. Podmiot liryczny w sposób bezpośredni odsłania swój stan wewnętrzny związany z przeżywaniem i realizowaniem daru poetyckiego. W wypowiedzi lirycznej zawarta jest pełna gama nastrojów i uczuć artysty: od rozpacz, smutku do euforii i poczucia szczęścia, od rozczarowania i rezygnacji do dumy i przekonania o swoim powołaniu. Podmiot liryczny dzieli się przeżyciami, rozterkami z przyjacielem z czasów licealnych – Antonem Delwigiem, do którego adresowany jest utwór i nazwisko którego powtarza się w wierszu kilkakrotnie.

Wizerunek poety melancholijnego, pogrążonego w kontemplacji stanów wewnętrznych, szukającego pocieszenia w przyjaźni i sztuce został zaczerpnięty z twórczości Żukowskiego. Wpływ tego twórcy, jak zauważa Łucja Kusiak-Skotnicka, był znaczący w początkowej fazie twórczości Küchelbeckera: zaważył na wyborze gatunków, tematyki, oddzielnych motywów²⁹. Już sam tytuł analizowanego wiersza oraz przypisane mu motto odsyłają do tradycji poezji intymnej, elegijnej. Elegia, jak stwierdza Lidia Ginzburg, była dominującym gatunkiem w rosyjskiej poezji intymnej w latach 1810–1820³⁰. Elementy kompozycyjne *Elegii* są niewątpliwym sygnałem świadczącym o oddziaływaniu idei Żukowskiego na treść i formę utworu przyszłego dekabrysty. Motto-cytat z *Marzeń* ma znaczenie emocjonalne, wprowadza w ogólny nastrój utworu Küchelbeckera.

Zaczerpnięty ze szkoły Żukowskiego motyw przyjaźni będzie pojawiał się u Küchelbeckera na przestrzeni całej jego twórczości³¹. Obraz biesiadujących młodzieńców przekształcił on jednak w przyjacielską wspólnotę połączoną

²⁷ Gwoli ścisłości dodajmy, że utwór Żukowskiego to wolny przekład wiersza F. Schillera *Die Ideale* (Ideaty).

²⁸ Fragmenty utworów Küchelbeckera cytuję według wydania: В. К. Кюхельбекер, *Лирика и поэмы*, вступ. статья, ред. и примеч. Ю. Тынянова, Ленинград 1939; w nawiasie podaję tom i numer strony.

²⁹ Zob.: Ł. Kusiak-Skotnicka, *Elementy biblijne w poezji dekabrystów...*, s. 25–26.

³⁰ Zob.: Л. Гинзбург, *О лирике*, Ленинград 1974, s. 21. Na temat roli elegii w literaturze rosyjskiej zob. również: Л. Г. Фризмэн, *Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова*, Москва 1973.

³¹ Zob.: Ю. Тынянов, В. К. Кюхельбекер (Вступительная статья), [w:] В. К. Кюхельбекер, *Лирика и поэмы...*, т. I, s. X.

wzniosłym poetyckim powołaniem. Küchelbecker realizował więc temat „uświęconego bractwa poetów” («союз священных поэтов») – początkowo ograniczony do licealnego kręgu trójki przyjaciół («тройственный союз»): Puszkina, Delwiga, Küchelbeckera³². Z czasem jednak krąg ten poszerzył, by objąć poetów wszystkich czasów i narodów, których nazywa „synami ognia i natchnienia” («сыны огня и вдохновенья»)³³. Najpełniejszy wyraz dał temu w wierszu *Poeci* (*Поэты*, 1820), który stał się utworem programowym Küchelbeckera. Wyraził w nim swój stosunek do misji twórcy, jego powołania i roli, zaangażowania obywatelskiego. Utwór opatrzony został mottem-cytatem z listu poetyckiego Żukowskiego *К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину* (1814)³⁴:

И им не разорвать венка,
Который взяло дарованье! (I, 42).

Aby w pełni odczytać sens motta, należy zwrócić uwagę na okoliczności, w jakich powstał utwór Küchelbeckera. Był on ściśle związany z wydarzeniami, które miały miejsce w kręgu *Wolnego Stowarzyszenia Miłośników Literatury Rosyjskiej*. Jeden z jego członków, Wasilij Karazin, za wszelką cenę chciał oczernić „uświęcone bractwo poetów”, publicznie atakował czasopisma progresywne i wszelkie idee wolnościowe. Donosił on ministrowi spraw wewnętrznych, hrabiemu Wiktorowi Koczubejowi, o nastrojach panujących w Petersburgu. W jednym z nich wskazywał na Aleksandra Puszkina jako jednego z najbardziej zapalczywych poetów o poglądach wolnościowych wyśmiewającego w swych epigramatach cara Aleksandra I. Dowiedziawszy się o donosach Karazina i o grożącym Puszkiniowi zesłaniu, członkowie *Wolnego Stowarzyszenia* zorganizowali swego rodzaju obronę „piewcy Rusłana”. Wtedy to na nadzwyczajnym posiedzeniu stowarzyszenia (22 marca 1820) Küchelbecker przeczytał swoich *Poetów*. Polityczna aktualność wiersza nie budziła wątpliwości. W końcowych jego wersach znajdujemy aluzje wskazujące na działania rządowe mające na celu rozbić bractwo poetów (zesłanie Eugeniusza Baratyńskiego do Finlandii, prześladowania Aleksandra Puszkina)³⁵:

О вы, мой Дельвиг, мой Евгений!
С рассвета ваших тихих дней

³² Zob.: С. Алоэ, *Триас poetarum: Пушкин – «покровитель» и Пушкин – под «покровительством» в поэтическом Пантеоне В. К. Кюхельбекера*, [w:] *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2003, s. 80–81.

³³ Zob.: В. Г. Базанов, *Поэты-декабристы...*, s. 103. Cytat pochodzi z utworu Küchelbeckera *Poeci* (1820).

³⁴ Utwór Żukowskiego powstał jako odpowiedź na list poetycki Wasilija Lwowicza Puszkina (1766–1830), poety, członka ugrupowania literackiego *Arzamas*, do którego należał również Żukowski. W. Puszkina, jak i inni pisarze – zwolennicy reformy językowej Mikołaja Karamzina, był często krytykowany przez pisarzy-szyszkowistów. W utworze zaadresowanym do Żukowskiego (opublikowanym w czasopiśmie „Цветник”, grudzień 1810 r.) poeta żalił się na nieustającą krytykę ze strony zwolenników Aleksandra Szyszkowa. W odpowiedzi Żukowski podtrzymywał oskarżenia literackie co do swoich oponentów, jednakże radził W. Puszkiniowi zlekceważyć zniewagi zawistników. W podobnej tonacji napisany jest utwór Küchelbeckera.

³⁵ Utwór stał się przyczyną donosu Karazina o nieprawomyślności politycznej poety (4 czerwca 1820); Küchelbecker musiał na pewien czas opuścić Rosję.

Вас полюбил небесный Гений!
И ты, – наш юный Корифей, –
Певец любви, певец Руслана!
Что для тебя шипенье змей,
Что крик и Филина и Врана? –
Лети и вырвись из тумана,
Из тьмы завистливых времен [...] (I, 47).

Podstawę utworu stanowi opowieść o stworzeniu poetów, nawiązująca do mitów greckich: Zeus uczynił ludzi istotami wiecznymi, szczęśliwymi, zamieszkującymi niebiosa. Jednak ludzie, zakosztowawszy rozkoszy ziemskich, zapomnieli o swoim przeznaczeniu i (już jako istoty śmiertelne) pozostali na ziemi, bez możliwości powrotu. Kronos ulitował się nad nimi i zesłał na ziemię duchy niebios (poetów), które, zrezygnowawszy z nieśmiertelności, przypominały ludziom ich niebiańską przeszłość. Opowieść o poetach utrzymana jest w tonie podniosłym, ale zarazem radosnym i optymistycznym. Kontrastuje jednak z wypowiedzią podmiotu lirycznego o losie poetów, jaki zgotowali im ludzie, o niezrozumieniu i pogardzie. Romantyczny charakter konfliktu między twórcą a społeczeństwem jest wyraźnie podkreślony. Poeta akcentuje go w końcowych wersach utworu:

О други! песнь простого чувства
Дойдет до будущих племен –
Весь век наш будет посвящен
Труду и радостям искусства;
И что ж? пусть презрит нас толпа:
Она безумна и слепа! (I, 47).

Interesujące, że słowa te korespondują z tekstem źródłowym motto. Oto jak kończy swój utwór Żukowski:

[...] Их злоба – им одним страданье.
Но пусть и очаруют свет –
Собою счастливый поэт,
Твори, будь тверд; их зданья ломки;
А за тебя дадут ответ
Необольстимые потомки³⁶.

W ostatnich wersach utworu Küchelbecker wraca do myśli sformułowanej w motcie, potwierdzając ją. Motto jako część inicjalna utworu i końcowe wersy tworzą swoistą ramę:

Так, не умерет и наш союз,
Свободный, радостный и гордый,
И в счастье и в несчастье твердый,
Союз любимцев вечных муз! (I, 47).

³⁶ В. А. Жуковский, *Сочинения в трех томах*, Москва 1980, т. I, s. 200.

Ulubiony temat – los poetów («участь поэтов»), prześladowanych i nierozumianych, realizuje Küchelbecker również w wierszu *Do Eugeniusza* (*К Евгению*, 1820)³⁷. W roli motta występuje tu cytat z *Biografii Femistoklesa* Korneliusza Neposa (rozdział I, § 3):

Contumelia non fregit eum, sed erexit (I, 41)³⁸.

Tym razem motto-cytat Küchelbecker podał w oryginalnym brzmieniu – w języku łacińskim. Tego rodzaju zabieg (przycoczenie w języku obcym), zdaniem Niny Żyrmunskiej, nie jest bez znaczenia: pełni funkcję przygłuszającą³⁹ – w tym konkretnym przypadku tuszuje polityczną wymowę utworu. Wiersz bowiem poświęcony był poecie Eugeniuszowi Baratyńskiemu, bliskiemu przyjacielowi dekabrysty, który w 1816 roku za niesubordynację został wydany do Finlandii w celu odbycia dyscyplinarnej służby wojskowej (przebywał tam do 1825 r.). Motto bez wątpienia odnosi się do Baratyńskiego, jego charakterystykę pogłębia tekst właściwy. Kolejne wersy utworu prezentują wizerunek poety prześladowanego, nierozumianego przez otoczenie, ofiary knoń:

[...] страдалец возвышенный,
Постигнутый Судьбы железною рукой,
Добыча злых глупцов и зависти презренной,
Но вечно пламенный душой! (41).

Jeszcze jedno motto odnajdujemy w wierszu z 1818 roku – *Отомщенный Геркулес*. Jest to dość rozbudowany cytat ze znanej powieści Jean-Jacquesa Rousseau *Emil* (1762) przytoczony w tłumaczeniu rosyjskim:

София берет струг и нежною, белою рукою передвигает его по доске: железо скользит и не врезывается. Кажется, я вижу Амура: он порхает над нею, бьет крылами и смеется; кажется, слышу, как он изъясняет шумную радость свою, как восклицает: «Геркулес отомщен!» (I, 17).

Mamy tu przykład bardzo interesującej zależności między treścią motta, jego utworem macierzystym i utworem, w którym to motto funkcjonuje (powtórzenie frazy „отомщенный Геркулес”). Taki typ relacji międzytekstowych Żyrmunskaja określa mianem tautologicznych⁴⁰. W tekście zasadniczym Küchelbeckera niejednokrotnie brzmią poszczególne motywy, funkcjonują pewne odbicia obrazów przeniesionych z utworu Rousseau.

Na zakończenie warto wspomnieć o jeszcze jednym motcie Küchelbeckera. Pojawia się ono jedynie w rękopisach poety i poprzedza wiersz *Nicea* (*Ницца*, 1821).

³⁷ Opublikowany w zbiorze *Wiersze Küchelbeckera* (*Стихотворения*, 1820).

³⁸ Tłumaczenie rosyjskie: „Поношение не сокрушило его, а вознесло” (I, 454).

³⁹ Zob.: Н. А. Жирмунская, *Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте...*, s. 345.

⁴⁰ Ibidem, s. 347.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn? (I, 49)⁴¹.

Jest to, jak wiadomo, cytat z powieści dydaktycznej Johanna Wolfganga Goethego *Lata nauki Wilhelma Meistra* (1796), a dokładnie z *Pieśni Mignon*. Motyw z tej pieśni był popularny w literaturze europejskiej XIX wieku. Na gruncie rosyjskim nawiązywali do niego – w formie przekładów, parafraz, „wędrujących tytułów”, mott – m.in. Aleksander Puszkina⁴², Piotr Wiaziemski⁴³, Fiodor Tiutczew⁴⁴, Aleksy Tołstoj⁴⁵. Küchelbecker również wpisuje się w tę tradycję. Opis piękna Włoch, egzotyki tego kraju nie stanowi jednak dominanty w jego utworze (choć odnaleźć można w nim reminiscencje z pieśni Mignon; w trzeciej strofie pada też imię bohaterki Goethego). Na równi z nim poeta kreśli obraz ruin i stłumionego powstania, którego sam był świadkiem przebywając w Nicei w 1821 roku.

Dla Küchelbeckera motto nie stało się w szczególności sposobem preferowanym elementem poetyki. Jednak tam, gdzie ono się pojawia, jak można sądzić, odgrywa istotną rolę. Jest ono (poza jednym wyjątkiem) w utworach bezpośrednio związanych z tematem poety. Poprzez „cudze” słowo Küchelbecker wyrażał głównie swój stosunek emocjonalny do realizowanego tematu.

2.3. Rola motta w poemacie romantycznym (Wojnarowski Konrada Rylejewa)

Poemat, jak wiadomo, należał do programowych gatunków romantyzmu europejskiego. Nie mniejszą rolę odegrał on w literaturze rosyjskiej. Romantycy rosyjscy zaprezentowali wiele odmian, wiele modeli gatunkowych poematu romantycznego różniących się pod względem problematyki, założeń estetycznych, koncepcji bohatera, kompozycji, rodzaju konfliktu, jak również warstwy stylistyczno-językowej. Wśród nich można wyróżnić m.in. poematy południowe Aleksandra Puszkina, kaukaskie i historyczno-legendarne poematy Michała Lermontowa, utwory dekabrystów, czy wreszcie poematy Iwana Kozłowa i Eugeniusza Baratyńskiego⁴⁶. Mimo indywidualnych różnic w zakresie kompozycji poematu romantycznego, niemal nieodłącznym jej elementem pozostawało właśnie motto⁴⁷. W połowie lat dwudziestych XIX w. na gruncie rosyjskim wypracowano pewien model wydawania poematów. Publikowane one były w oddzielnych książeczkach o określonym układzie kompozycyjnym. Na równi z mottami konstytutywnymi elementami poematu były dedykacje, wstępy, życiorysy bohaterów, niekiedy epilog oraz przypisy zamieszczane po tekście właściwym utworu⁴⁸. Angażowanie różnych form wypowiedzi przy

⁴¹ „Ты знаешь край, где...”

⁴² Por.: А. С. Пушкин, *Кто знает край, где небо блещет...*

⁴³ Por.: П. А. Вяземский, *Kennst du das Land?*

⁴⁴ Por.: Ф. И. Тютчев, *Ты знаешь край, где мирт и лавр растет.*

⁴⁵ Por.: А. К. Толстой, *Ты знаешь край, где все обильем дышит.*

⁴⁶ Zob.: Z. Zbyrowski, *Rosyjski poemat romantyczny*, Warszawa 1981, s. 5–6; Ю. В. Манн, *Поэтика русского романтизма...*

⁴⁷ Zob.: Ю. В. Манн, *Поэтика русского романтизма...*, s. 164.

⁴⁸ Ibidem; Ю. В. Манн, *Русская литература XIX века: Эпоха романтизма*, Москва 2001, s. 164.

jednoczesnym włączaniu elementów „cudzych” tekstów było istotnym zabiegiem koncepcyjnym⁴⁹: dialogizowało strukturę utworu, wprowadzało inne, nie tylko jeden autorski, punkty widzenia.

Tradycja romantyczna, jak już odnotowano we wstępie, wyznaczała motom w poemacie romantycznym szczególną rolę, zarówno w planie kompozycyjnym, jak również w planie ideowym. Motta umieszczane były zazwyczaj na stronie tytułowej poematu, pełniąc tym samym funkcję integrującą, spajającą pozostałe części składowe swoiście rozumianej całości. Nie mniej ważna była funkcja prognozująca motta. Z reguły zapowiadało ono treść konfliktu romantycznego, mogło odnosić się do losów bohatera, tudzież autora⁵⁰. Taką właśnie rolę pełni motto w jedynym ukończonym poemacie Konrada Rylejewa *Wojnarowski* (*Войнаровский*, 1823–1824)⁵¹. Motto-cytat zostało zamieszczone na stronie tytułowej i odsyła do *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri (1307–1321)⁵²:

...Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria...⁵³

Treść zacytowanego fragmentu *Boskiej Komedii* jest ściśle związana z centralną postacią poematu – Wojnarowskim, a mianowicie z sytuacją, w jakiej się on znalazł. Będąc na zesłaniu, Wojnarowski opowiada etnografowi Millerowi o swoim życiu, o czasach szczęśliwych, kiedy to walczył u boku Mazepy o niepodległość swojej ojczyzny, a także o własną wolność.

Znamienne, że ten sam cytat z Dantego niemal w tym samym czasie wykorzystywał – również w roli motta – Iwan Kozłow do swego poematu *Księżna Natalia Borysowna Dołgorukaja* (*Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая*, 1824–1827)⁵⁴. Owa powtarzalność, jak słusznie zauważa Irina Koszczijenko, jest jednym ze sposobów wykorzystania utrwalonych schematów literackich, które mają służyć w poemacie romantycznym charakterystyce bohaterów i ich losów⁵⁵.

⁴⁹ Zob.: Ю. М. Лотман, *К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту)*, [w:] Ю. М. Лотман, *Избранные статьи: В 3-х т.*, Таллинн 1992, т. 2, s. 383.

⁵⁰ Ibidem, s. 168.

⁵¹ Początkowo poemat nosił tytuł *Zesłaniec* (*Ссылный*). Jak odnotowują badacze literatury, już 23 maja 1823 na posiedzeniu Wolnego Stowarzyszenia Miłośników Literatury Rosyjskiej Rylejew odczytał początek poematu, który został entuzjastycznie przyjęty, przy czym nie tylko przez dekabrystów – zob.: L. Gomolicki, *Wstęp*, [w:] K. Rylejew, *Wojnarowski*, przekład W. Syrokomli, wstępem i komentarzem opatrzył L. Gomolicki, Wrocław 1955, s. LXXXVII.

⁵² *Pieśń V*, 123.

⁵³ К. Ф. Рылеев, *Войнаровский. Поэма*, [w:] К. Ф. Рылеев, *Полное собрание стихотворений*, вступ. статья В. Г. Базанова и А. В. Архиповой, подготовка текста А. В. Архиповой, В. Г. Базанова, Е. А. Ходорова, примеч. А. В. Архиповой и Е. А. Ходорова, Ленинград 1971, s. 185. Oto tłumaczenie rosyjskie: „Нет большего горя, как вспоминать о счастливом времени в несчастье”.

⁵⁴ Więcej na ten temat w moim artykule: E. Szulc, *Об одной цитате из „Божественной комедии” (к проблеме диалога с «чужим» словом)*, [w:] *Literatura rosyjska XVIII–XXI w. Dialog idei i poetyk*, pod red. O. Głowko, Łódź 2008, s. 109–116.

⁵⁵ Zob.: И. В. Кощиченко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 46.

2.4. „Mottomania” Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego

Poeci-dekabryści, jak wykazują wyniki naszej analizy, stosunkowo rzadko wprowadzali do swoich utworów motta. Zgola odmienną tendencję zauważamy w twórczości Aleksandra Biestużewa (znanego pod pseudonimem Marliński), który stosował je na przestrzeni całej działalności literackiej. Motta znajdujemy niemal we wszystkich formach gatunkowych, jakie uprawiał: w utworach lirycznych, recenzjach, szkicach etnograficznych⁵⁶. Bardzo konsekwentnie pojawiają się one w jego nowelach i opowieściach. Biestużew wprowadził motta do szesnastu utworów (w sumie siedemdziesiąt cztery motta), czyniąc z nich istotny element poetyki.

Nowelistyka Biestużewa rozwijała się w dwóch okresach jego twórczości: petersburskim (1820–1825) i kaukaskim (1830–1837). Lata 1826–1829 określane są mianem pauzy literackiej, co było związane z pobytem pisarza w więzieniach i na zesłaniu w Jakucku. W tym czasie nie napisał on żadnego utworu prozatorskiego⁵⁷. Szczególnie interesujący dla naszych rozważań wydaje się okres przedpowstaniowy. W utworach powstałych w tym czasie najsilniej odzwierciedliły się bowiem idee dekabrystowskie. Interesujące, że charakter deklaracji programowej mają również przypisane do nich motta.

Do roku 1826 spod pióra Biestużewa wyszło sześć nowel opatrzonych mottami. Wymieńmy je w porządku chronologicznym: *Noc na okręcie* (*Ночь на корабле/Из записок гвардейского офицера на возвратном пути в Россию после кампании 1814 года*, 1822), *Roman i Olga* (*Роман и Ольга*, 1823), *Wieczór na biwaku* (*Вечер на бивуаке*, 1823), *Drugi wieczór na biwaku* (*Второй вечер на бивуаке*, 1823), *Turniej rewelski* (*Ревельский турнир*, 1825) i *Zdrajca* (*Изменник*, 1825); wystąpiły w nich ogółem dwadzieścia trzy motta. W dalszej części pracy przy

⁵⁶ W poezji Biestużewa odnajdujemy zaledwie trzy motta: dwa motta-daty (w wierszu *Подражание первой сатире Буало* z 1819 r.: „1819 год, февраль”; oraz w *Забудь, забудь* z 1835 r.: „28 авг. 1835 г. Пятигорск”) – sytuujące te utwory w biografii pisarza oraz wskazujące miejsce, w którym przebywał on w tym czasie (drugie motto); oraz jeden cytat literacki zaczerpnięty z *Fausta* Goethego i poprzedzający wiersz *Чепен* (1828): „Was grinsest du mir, hohler Schädel, her? // Als dass dein Hirn, wie meines, einst verwirret // Den leichten Tag gesucht und in der Dämmerungschwer, // Mit Lust nach Wahrheit jammerlich geirret. Goethe's *Faust*”. Motto-cytat pełni swą podstawową funkcję – wprowadza w pesymistyczną tonację utworu. Jeżeli chodzi o wypowiedzi o charakterze dyskursywnym, to udało nam się odnaleźć tylko jedno motto – w artykule zatytułowanym „*Клятва при гробе господнем. Русская быль XV века*”. Сочинения Н. Полевого. М., 1832. Jest to cytat z Julesa Janina, dziewiętnastowiecznego pisarza i krytyka francuskiego: „La critique, dans les epoques de transition, tient lieu fort bien de tout ce qui n'est plus, ce qui n'est pas encore. La critique alors, c'est tout le poeme, c'est tout le drame, c'est toute la comedie, tout le theatre, c'est tout ce qui occupe les esprits; c'est la critique qui passionne et qui amuse; c'est elle qui eclaire et qui brule, c'est elle qui fait vivre et qui tue... Jules Janin” (w tłumaczeniu na język rosyjski brzmi on następująco: „Критика в переходные эпохи заменяет то, чего уже больше не существует, что еще не родилось. Тем самым критика – это вся поэзия, это вся драма, это вся комедия, это весь театр, это все, что занимает умы; именно критика наполняет страстью и забавляет; именно она просвещает и зажигает, именно она дает жизнь и убивает...”). Motto ma charakter autotematyczny/metatekstowy, zawarte są w nim rozważania na temat krytyki, o tym, jak rozumie Biestużew rolę krytyka oraz istotę i funkcje społeczne zarówno samej działalności krytycznoliterackiej, jak i krytyki w ogóle.

⁵⁷ Pisarz pracował wtedy nad poematem *Andriej, książę Perejasławski* (*Андрей, князь Переяславский*), którego zresztą nie ukończył oraz napisał kilka wierszy.

omawianiu interesującego nas problemu zastosujemy kryterium gatunkowo-tematyczne, nie zaś chronologiczne.

Pierwszą grupę utworów prozatorskich Biestużewa, w których pojawiają się motta, stanowią nowele o tematyce historycznej. Jest to najbardziej reprezentatywna grupa tekstów tego autora. Wszedł on do historii literatury rosyjskiej jako jeden z najbardziej znanych – po Mikołaju Karamzinie – przedstawicieli rosyjskiej noweli historycznej. Rodowód literacki tej odmiany gatunkowej badacze wyprowadzają z twórczości pisarza szkockiego Waltera Scotta. Zaprezentowany przez niego w latach dwudziestych XIX wieku wzorec powieści historycznej (np. *Waverley*, 1814, *Ivanhoe*, 1820) wywarł ogromny wpływ na literaturę romantyczną w Europie. We Francji oddziałał m.in. na twórczość powieściową Honoriusza Balzaka i Viktora Hugo, w Polsce – na Juliana Ursyna Niemcewicza i Józefa Ignacego Kraszewskiego, w Rosji – przede wszystkim na Biestużewa⁵⁸.

Zdaniem badacza polskiego Janusza Henzla, walterscottyzm Biestużewa przejawia się niemal na każdej płaszczyźnie jego nowel historycznych, zarówno w sferze treściowo-przedstawieniowej (w sposobie prezentowania zjawisk i epok historycznych, ujmowania dziejów w ich zmienności i rozwoju, w odtwarzaniu kolorytu lokalnego, wskrzeszaniu dawnych obyczajów i wierzeń, w wyzyskaniu materiału etnograficznego i folklorystycznego, sposobie łączenia fikcji z faktami i postaciami historycznymi, wprowadzeniu typu bohatera – reprezentanta określonej grupy społecznej), jak i w strukturze kompozycyjno-podawczej (w przejrzystej fabule, dynamicznym rozwoju akcji rozpadającej się na szereg scen-obrazów, które pozwalają na szerokie panoramiczne przedstawienie zjawisk i zdarzeń, ograniczeniu narracji odautorskiej na rzecz dialogów postaci, wprowadzeniu do form wypowiedzi żywej mowy potocznej)⁵⁹. Przejęcie przez Biestużewa zdobyczy Scottowskich nie oznaczało „mechanicznego naśladownictwa, lecz było – co wyraźnie podkreśla Henzel – aktem ich twórczego przyswojenia i przekształcenia”⁶⁰. Szczegółowa analiza właściwości gatunkowych, stylistycznych i kompozycyjnych Biestużewowskich nowel, zaprezentowana przez tego badacza, nie uwzględnia jednak istotnego, jak się wydaje, elementu kompozycyjnego, jakim jest w tych utworach motto⁶¹. W ślad za pisarzem szkockim Biestużew, *notabene* jako jeden z pierwszych autorów rosyjskich, opatruje odrębnym mottem każdy z rozdziałów swego utworu. O ile jednak wyzyskanie przez Biestużewa całego szeregu wymienionych wyżej odkryć Waltera Scotta było twórczym ich przekształceniem, o tyle sam fakt

⁵⁸ Zob.: J. Henzel, *Geneza nowel historycznych Aleksandra Biestużewa*, [w:] J. Henzel, *Proza Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego w okresie petersburskim*, Wrocław 1967, s. 10–30; E. Kucharska, *Opowieść rosyjska pierwszego dwudziestolecia XIX wieku*, [w:] E. Kucharska, *Rosyjska powieść historyczna pierwszego trzydziestolecia XIX wieku*, Opole 1976, s. 42–46; Я. Л. Левкович, *Историческая повесть*, [w:] *Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра*, под ред. Б. С. Мейлаха, Ленинград 1973, s. 108–134.

⁵⁹ Zob.: J. Henzel, *Geneza nowel historycznych Aleksandra Biestużewa...*, s. 10–30.

⁶⁰ Ibidem, s. 23, 30.

⁶¹ W jego monografii poświęconej wczesnej prozie Biestużewa odnajdujemy jedynie dwie wzmianki dotyczące jednego motta w noweli *Turniej rewelski* – zob.: J. Henzel, *Proza Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego w okresie petersburskim...*, s. 29, 136.

stosowania motta w szczególnie szerokim zakresie – przy każdym rozdziale – ma wyraźnie wtórny charakter. Jest biernym, jak się wydaje, naśladowaniem rozwiązań formalnych Scotta. Podobnie jak autor powieści *Waverley*, Biestużew w większości dobiera motta dość mechanicznie, niekiedy z pewną dezynwolturą, bez szczególnej dbałości o rzeczywiste powiązania między tekstem źródłowym i zapożyczającym. Obaj pisarze często wybierają na motta zdania tylko zbieżne z tonacją poszczególnych rozdziałów, z jednym tylko motywem bądź z cechą postaci⁶².

We wczesnym okresie swej twórczości (przed powstaniem dekabrystów) konwencję zaczerpniętą z powieści Scotta zastosował Biestużew tylko w dwóch nowelach historycznych – po raz pierwszy w *Romanie i Oldze*, następnie w *Turnieju Rewelskim*. Na szerszą skalę pisarz będzie stosował ją natomiast w późniejszych tekstach.

Każdy z dziesięciu rozdziałów *Romana i Olgi* opatrzony został odrębnym mottem⁶³. Większość z nich (sześć) to cytaty literackie zaczerpnięte z literatury rosyjskiej – z utworów Aleksandra Puszkina, Konstantina Batiuszkowa, Władysława Ozierowa, Iwana Dmitrijewa, Aleksieja Mierzłakowa i Wasilija Żukowskiego. Pozostałe cztery motta mają proveniencję ludową, folklorystyczną: są to fragmenty rosyjskich pieśni ludowych i przysłowia rosyjskie. Wstępne obserwacje pozwalają stwierdzić, że przytaczane w mottach cytaty nawiązują do konkretnych założeń estetyczno-literackich autora *Romana i Olgi* (rodzimi pisarze, twórczość ludowa).

W noweli Biestużewa motta pełnią przede wszystkim funkcję prognozującą – wprowadzają w ogólną tonację utworu, zapowiadają wydarzenia, które będą miały miejsce w poszczególnych rozdziałach, charakteryzują bohaterów. Już pierwsze motto antycypuje tematykę utworu, zapowiada jeden z jego wątków. Jest to cytat z ballady Żukowskiego *Alina i Alsim* (Алина и Альсим, 1814):

Зачем, зачем вы разорвали
Союз сердец?
„Вам розно быть! – вы им сказали –
Всему конец!”
Что пользы в платье золотое
Себя рядить?
Богатство на земле прямое
Одно – любить!
Жуковский (I, 35)⁶⁴.

⁶² Cenne uwagi temat mott u Waltera Scotta zawiera praca Iriny Koszczijenko – zob.: И. В. Кошчиенко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 50–52.

⁶³ O roli, jaką pełnią peryteksty, w tym motta w noweli historycznej *Roman i Olga* zob. mój artykuł: Э. Шульц, *Заметки о заголовочном комплексе (на основе повести Александра Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга»)*, [w:] *Имя в тексте: Сб. научн. трудов*, ответств. ред., Н. И. Ишук-Фадеева, Тверь 2004, s. 39–50.

⁶⁴ Wszystkie cytaty z utworów pisarza podaję według wydania: А. Бестужев-Марлинский, *Сочинения в двух томах*, сост., подготовка текста, вступ. статья и коммент. В. И. Кулешова, Москва 1981; w nawiasie uwzględniono tom i numery stron.

Jednym z głównych wątków noweli jest wątek miłosny. Wzajemnemu uczuciu dwojga młodych ludzi sprzeciwia się ojciec Olgi, Symeon. Nawiązanie do treści ballady Żukowskiego okazuje się jednak niezbyt trafne; zarówno rozwinięcie, jak i zakończenie wątku miłosnego w obu utworach różni się diametralnie.

Jeszcze jedno motto z Żukowskiego przypisane zostało do ostatniego – dziesiątego rozdziału *Romana i Olgi*. Tym razem Biestużew sięgnął do jednej z najbardziej znanych jego ballad – do *Swietłany* (Светлана, 1808–1812). Oto cytaty:

Отворяйся, божий храм!
Вы летите к небесам,
Верные обеты!
Собирайтесь, стар и млад,
Сдвинув звонки чаши, в лад
Пойте „Многи леты!”
Жуковский (I, 67).

Wersy te zapowiadają szczęśliwe zakończenie utworu. Podobnie jak Żukowski, autor *Romana i Olgi* połączy swych bohaterów węzłem małżeńskim. W tym przypadku Biestużew nie zlekceważył kontekstu macierzystego motta.

W kolejnych rozdziałach noweli motta wprowadzają w rozwój akcji bądź też charakteryzują bohaterów, ich stany emocjonalne. Pierwszą funkcję realizują motta w rozdziałach trzecim, szóstym, siódmym i dziewiątym. Motto do rozdziału trzeciego jest zapowiedzią wątku politycznego, motywu walki mieszkańców Nowogrodu (na czele z Romanem) z moskwianami. Jest to cytaty z ody Iwana Dmitrijewa *Jermak* (Ермак, 1794):

Они в ручной вступили бой,
Грудь с грудью и рука с рукой.
От вопля их дубравы воют –
Они стопами землю роют.
Дмитриев (I, 43).

Oda Dmitrijewa, przypomnijmy, poświęcona była zdobywcy Syberii, Jermakowi. Poeta opiewał pozytywne cechy charakteru i zasługi prawdziwego obywatela-patrioty, który walczył w obronie swego kraju. Odwołanie się dekabrysty do utworu poprzednika potwierdza, jak bardzo cenił on te cechy.

W rozdziale szóstym i siódmym autor rozwija wątek polityczny. Zgodnie z konwencją walterscottowską, przypisane im motta zapowiadają kolejne wydarzenia. Epigraf do rozdziału szóstego pochodzi z tragedii Władysława Ozierowa *Dymitr Doński* (Дмитрий Донской):

Ты без союзников
– Мой меч союзник мне,
И сограждан любовь к отеческой стране.
Озеров (I, 57).

Rozdział traktuje o pożegnalnym przyjęciu, podczas którego obywatele Nowogrodu odprawiają posłów z Moskwy, odmawiając podporządkowania się stolicy, mimo iż będą odosobnieni w walce o niezależność.

Motto do rozdziału siódmego odsyła do elegii Konstantego Batuszkowa – *Na ruinach zamku w Szwecji* (*На развалинах замка в Швеции*, 1814):

Где вы, отважные толпы богатырей,
Вы, дикие сыны и брани и свободы?
Возникшие в снегах, среди ужасов природы
Средь копий, среди мечей?

Батюшков (I, 59).

Pozostałe motta charakteryzują tytułowych bohaterów noweli. W takiej funkcji występuje cytat z Puszkina *Jeńca Kaukazu* (*Кавказский пленник*, 1820–1821) przypisany do rozdziału drugiego:

Уста раскрыв, без слез рыдая,
Сидела дева молодая;
Туманный, неподвижный взор
Безмолвный выражал укор.
А. Пушкин (I, 39).

Odzwierciedla on reakcję Olgi na propozycję Romana ucieczki z ojczyzny; bohaterka bardzo przeżywa tę sytuację, nie śmie sprzeciwić się woli ojca. Warto dodać, że zawarty w motcie obraz znalazł odbicie w tekście zasadniczym. Oto korespondujący z mottem fragment utworu:

[...] Поражена, изумлена вестью и предложением Романа, безмолвна сидела Ольга [...] (I, 41).

Biestużew, jak odnotowuje Janusz Henzel, kształtował psychikę swych bohaterów zgodnie z prawdą psychologiczno-historyczną⁶⁵. Potwierdzeniem jego tezy jest właśnie postać Olgi – reprezentantki czternastowiecznego modelu wychowania moralno-obyczajowego. Wychowana w szacunku dla władzy rodzielskiej, nie może postąpić samowolnie (nie chce ściągnąć na siebie klątwy rodziców, chce ich ochronić przed wstydem i hańbą)⁶⁶.

Rozdziały czwarty i ósmy prezentują dalsze losy Olgi. Dowiadujemy się, co dzieje się z bohaterką po tajemniczym zniknięciu ukochanego. Nie znając przyczyny długiej nieobecności Romana, Olga tęskni, płacze, modli się w odosobnieniu, stroni od ludzi. Oba rozdziały utrzymane są w konwencji utworów ludowych, o czym świadczą również przypisane im motta. Motto do rozdziału czwartego zaczerpnął Biestużew z pieśni ludowej:

⁶⁵ J. Henzel, *Nowele „Roman i Olga” i „Zdrayca” a tradycja karamzinowska*, [w:] J. Henzel, *Proza Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego...*, s. 51.

⁶⁶ Ibidem.

Ах ты, душечка, красна девица,
Не сиди в ночь до бела света,
Ты не жги свечи воску яраго,
Ты не жди к себе друга милаго!
Народная песня (I, 50).

Wprowadza ono również w ogólny nastrój tej części utworu: jest noc, Olga siedzi sama w sypialni i rozmyśla o ukochanym, o ich nieszczęśliwej miłości. Wzajemne relacje motta i tekstu potwierdza końcowy fragment tego rozdziału:

Покойся, душа непорочная! Ты не одну еще ночь встретишь тоскою бессонницы, не одно изголовье смочишь слезами, которых не осушит ни солнце, как росу, ни поцелуй сострадательной матери, ни самое время, и долго тебе ронять их на ветер, долго ждать друга милого! (265).

Stany emocjonalne Olgi, jej przeżycia oddaje również motto do rozdziału ósmego noweli. Pochodzi ono z pieśni Mierzłakowa zatytułowanej *Я не думала ни о чем в свете тужить*:

Как мне слушать пересудов всех людских!
Сердце любит, не спросясь людей чужих;
Сердце любит, не спросясь меня самой.
Мерзляков (I, 62).

Proweniencję ludową ma również motto do rozdziału piątego opatrzone atrybucją „stara pieśń”:

Под звездным небом терем мой,
И первый друг мне – мрак ночной,
И мой второй товарищ ратный –
Неумолимый нож булатный;
Товарищ третий – верный конь,
Со мною в воду и в огонь;
Мои гонцы неподкупные
Легуны – стрелы каленые.
Старинная песня (I, 52).

Tym razem motto-cytat odnosi się do Romana, który sam pod osłoną nocy udaje się do Moskwy z tajną misją powierzoną mu przez wiec nowogrodzki.

Do omówionych wyżej mott zaczerpniętych z twórczości ludowej zaliczymy również przysłowie rosyjskie: „Крепка тюрьма, но кто ей рад?” (I, 64) otwierające rozdział dziewiąty noweli. W tym miejscu motyw więzienia związany jest z losami Romana, a także losami ojca Olgi, Symeona, który wyruszył na wojnę z moskwianami i trafił do niewoli.

Reasumując powyższe obserwacje, należy stwierdzić, że motta w noweli *Roman i Olga* stanowią jej nieodłączny element kompozycyjny. Jeżeli chodzi o ich funkcję, to główną – i najczęściej jedyną – jest funkcja prognozująca.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa w noweli *Turniej rewelski*; do siedmiu rozdziałów autor przypisał ogółem osiem mott. Mają one inną, niż w poprzednim utworze, proveniencję. Poza odwołaniami do literatury rodzimej, odnajdziemy wśród nich cytaty z listów prywatnych Bohdana Chmielnickiego oraz cytaty z twórczości George'a Gordona Byrona. Gros stanowią tu jednak własne motto Biestużewa (pseudomotta), utworzone na potrzeby poszczególnych rozdziałów.

Turniej rewelski należy do tzw. cyklu liwońskiego (tworzą go ponadto *Zamek Wenden*, *Zamek Neuhausen* i *Zamek Eisen*), w którym pisarz przedstawił historię krajów nadbałtyckich (Łotwy i Estonii) od chwili zdobycia ich przez Niemców (Zakon Krzyżacki) do momentu likwidacji Zakonu i wojny niemiecko-liwońskiej, która miała miejsce w 1561 roku. W *Turnieju rewelskim* Biestużew opisał ostatnie lata istnienia ówczesnego rycerstwa. U podstaw fabuły legło autentyczne wydarzenie wspomniane w kronice Baltazara Russowa *Kronika Liwonii*⁶⁷: w roku 1538 w Rewlu miał miejsce turniej, podczas którego mieszczanin pokonał szlachcica. Wywołało to wielkie poruszenie wśród rycerzy i szlachty, co w rezultacie doprowadziło do zamieszek. Owo zdarzenie wpłótł Biestużew w wątek miłosny i losy fikcyjnych bohaterów. Bohater noweli – Edwin, walczy o rękę pięknej Minny, wpłątuję się w konflikt między jej ojcem, baronem von Burtneck, i czyhającym na jego włości rycerzem Ungernem. Losy bohaterów, ich postępowanie, cechy charakteru – wszystko to pozwoliło autorowi przedstawić społeczno-obyczajową sytuację ówczesnej Liwonii, Liwonii przeżywającej okres schyłku potęgi Zakonu.

Turniej rewelski miał być w założeniu utworem odmiennym od wcześniejszych nowel historycznych (np. *Romana i Olgi*). Świadczy o tym motto poprzedzające rozdział pierwszy, będące swoistą deklaracją autora. Warto odnotować, że jest to motto anonimowe. Brak podpisu pod nim pozwala przypuszczać, że jego autorem jest sam Biestużew:

Вы привыкли видеть рыцарей сквозь цветные стекла их замков, сквозь туман старины и поэзии. Теперь я отворю вам дверь в их жилище, я покажу их вблизи и по правде (I, 124).

Zamierzeniem autora było wierne, pozbawione romantycznej poetyzacji i heroizacji przedstawienie życia codziennego i obyczajów społeczności rycerskiej⁶⁸. Zadanie to Biestużew realizuje dość konsekwentnie. Rycerze przedstawieni w *Turnieju rewelskim* nie mają w sobie nic z właściwej bohaterom romantycznym niezwykłości, wyjątkowości czy demoniczności, a cechy ich charakteru, myśli i czyny są najzupełniej zwyczajne. Charakter rewelskiego środowiska rycerskiego odzwierciedlają dialogi bohaterów, natomiast bardziej pełny jego obraz prezentuje wypowiedź narratora zawarta w rozdziale VI noweli:

Орден крестоносцев ливонских недавно потерял тогда главу свою в прусском Ордене, преданном Сигизмунду, и уже дряхлел в грозном одиночестве.

⁶⁷ Zob.: В. Г. Базанов, *Очерки декабристской литературы...*, s. 316.

⁶⁸ Zob.: J. Henzel, *Proza Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego...*, s. 29, 136.

Долгий Мир с Россиею ржавил меч, страшный для ней в руке Плеттенберга. Рыцари, вдавшись в роскошь, только и знали, что полевать да праздничать, и лишь редкие стычки с новгородскими наездниками и варягами шведскими поддерживали в них дух воинственный. Впрочем, если они не наследовали мужества предков, зато гордость их росла с каждым годом выше и выше. Дух того века разделил самые металлы на благородные и неблагородные; мудрено ли ж, что уверяя других, рыцари и сами, от чистой души, уверились, что они сделаны по крайней мере из благородной фарфоровой глины [...] (I, 152).

Przytoczony fragment trafnie oddaje obyczajowość i mentalność środowiska rycerskiego u schyłku swej świetności. Zapowiedź nieuchronnego końca Zakonu żłowieszczo zabrzmi w motcie do tego rozdziału. Pochodzi ono z wiersza Nikołaja Jazykowa zatytułowanego *Liwonja* (Ливония, 1824):

Не встанешь ты из векового праха,
Ты не блеснешь под знаменем креста.
Тяжелый меч наследников Рорбаха,
Ливонии прекрасной красота!
Н. Языков (I, 152).

Rozdział ten zajmuje szczególne miejsce w noweli: jest swego rodzaju dygresją historyczną, zawierającą zwięzłą analizę stosunków społecznych w szesnastowiecznej Liwonii. Obok charakterystyki stanu rycerskiego Biestużew zamieścił w nim również opis życia szlachty i mieszczaństwa. Ze względu na polityczny wydźwięk tych partii tekstu pozwolimy sobie przytoczyć większy fragment⁶⁹:

Оно [дворянство – Е. С.] доискивалось слиться с рыцарством, следовательно, возбуждало в оном желание исключительно удержаться за свою выгоды, которые бог знает почему, называло правами, и нравственно унижить новых соперников. Между тем купцы, вообще класс самый деятельный, честный и полезный из всех обитателей Ливонии, льстивые легкостью стать дворянами через покупку недвижимостей или подстрекаемые затмить дворян пышностию, кидались в роскошь. Дворяне, чтобы не уступить им и сравниться с рыцарями, истощали недавно приобретенные поместья [...] и гибельное следствие такого неестественного надмения сословий было неизбежно и недалеко. Раздор царствовал повсюду; слабые подкапывали сильных, а богатые им завидовали [...] Час перелома близился [...] (I, 152–153).

Ostrze krytyki skierowane jest w rzeczywistości przeciwko pańszczyźnianej Rosji. Zaakcentowana w noweli wyższość kupców nad rycerzami i arystokracją liwońską świadczy o ogromnym znaczeniu, jakie przypisywał Biestużew tej klasie społecznej. Promieszczańska wymowa *Turnieju rewelskiego* była zgodna z koncepcjami dekabrystów, którzy stanowi kupieckiemu wyznaczali

⁶⁹ Nie bez znaczenia jest również fakt, że rozdział ten Biestużew pisał w okresie wstąpienia do Dumi – dowodzącego oddziału Tajnego Związku – zob.: Л. Берби, Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм, Санкт-Петербург 2001, s. 127.

ważną rolę zarówno w dotychczasowych dziejach Rosji, jak i w jej dalszym rozwoju⁷⁰.

Motta do kolejnych dwóch rozdziałów przypisujemy samemu autorowi *Turnieju rewelskiego*. Drugi rozdział otwiera następujący epigraf:

На радуге воображенья
Воздушный замок строит он;
Его любви лелеет сон...
Но бьет минута пробужденья! (I, 130).

Charakteryzuje on bohatera noweli, kupca Edwina, który zakochał się z wzajemnością w córce barona, Minnie. Według ówczesnych norm obyczajowych taki związek nie był możliwy, mimo, iż Edwin pozytywnie wyróżniał się na tle społeczności rycerskiej. Oto jak charakteryzuje swego bohatera Biestużew:

Он умел и мечтать и чувствовать, а рыцари ливонские могли только смешить и редко-редко забавлять [...] Разъезжая два года по Европе, он навык приличиям светским и образованностью, ловкостью далеко превосходил рыцарей Ливонии, которые росли на охоте, а мужали в разбоях, рыцарей неприветливых с дамами, гордых ко всем, заносчивых между собою, предпочитающих напиваться за здоровье красавиц в своем кругу, чем проводить время в их беседе [...] (I, 133).

Przypisując Edwinowi najlepsze cechy mieszczanina, pisarz tym samym przeciwstawił mieszczaństwo upadającym stanom wyższemu, rycerstwu zakonnemu i szlachcie. Sens tego motta staje się zrozumiały z chwilą, gdy poznamy treść drugiego rozdziału, szczególnie zaś istotny jest tu dialog zakochanych, którzy ubolewają nad swym losem:

– Ах! зачем вы не рыцарь! – прошептала она.
Воздушный замок Эдвина разлетелся.
– Ах! зачем я не рыцарь! – вскричал он вне себя. –
Зачем я злосчастен своим благополучием! (I, 134).

W kolejnym rozdziale bohater dowiaduje się, że rękę jego ukochanej dostanie zwycięzca turnieju rycerskiego, w którym on, ze względu na swe pochodzenie, nie może wziąć udziału. Wszystko to pobudza go do działania. Motto do tego rozdziału odzwierciedla stan emocjonalny bohatera, jego gotowość podjęcia wszelkich środków, by nie stracić ukochanej – miłość, jak głosi aforystyczna formuła zawarta w motcie, usprawiedliwia wszelkie, nawet najbardziej radykalne, zachowania:

В любви, добыче и утрате
Мои права – в моем булате (I, 135).

⁷⁰ Świadczy o tym chociażby fakt, że sam Biestużew poruszył ten problem w swym znanym liście-traktacie, napisanym w 1826 roku w twierdzy Pietropawłowskiej i skierowanym do cara Mikołaja I – zob.: В. Г. Базанов, *Очерки декабристской литературы...*, s. 318; J. Henzel, *Proza Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego...*

Rozdział czwarty otwiera z kolei cytat z Byrona⁷¹. Biestużew przytacza go w oryginale:

...I write in haste, and if a stain
Be on this sheet 'tis not what it appears,
My eyeballs burn and throb, but have no tears (I, 142)⁷².

Motto nawiązuje do listu, który pisze Edwin do ukochanej. Pełen cierpienia, żalu, niemocy, bezsilności pragnie on pożegnać się z Minną.

Piąty rozdział *Turnieju rewelskiego* opatrzony został dwoma pseudomotami: pierwsze z nich w języku francuskim brzmi następująco:

Amour aux dames, honneur aux braves⁷³.

Drugie – w języku rosyjskim:

Летит как вихорь, как огонь
Пред неподвижным строем;
И пышет златогривый конь
Под будущим героем. (I, 144).

Oba odnoszą się do turnieju i zapowiadają pojawienie się tajemniczego rycerza, mężnego i odważnego, który pokona swego rywala.

Ostatni, siódmy rozdział posiada szczególne motto: są to słowa Bohdana Chmielnickiego, hetmana Ukrainy i przywódcy największego powstania kozackiego. Użył ich w odpowiedzi na groźbę sułtana, że zniszczy on Ukrainę i jej mieszkańców, jeśli hetman nie uzna jego władzy⁷⁴:

Что будет, то будет, что будет, то будет, а будет то, что бог даст (I, 153).

Powyższe motto, zdaniem J. Jr. Mersereau, należy rozpatrywać w kontekście poprzedniego rozdziału, w którym Biestużew pod maską odległych historycznych wydarzeń zapowiada nieuchronność tragicznego rozwiązania konfliktu klasowego we współczesnej mu Rosji⁷⁵.

Ostatnią w naszym przeglądzie jest nowela napisana przed 14 grudnia 1825 roku – *Zdrajca*. Posiada ona tylko jedno motto – inicjalne. Tym razem pisarz zaczerpnął je z tragedii Williama Szekspira *Otello* (1604)⁷⁶:

...Never pray more; abandon all remorse;
On horrors head horrors accumulate:

⁷¹ Źródła nie udało się ustalić.

⁷² W tłumaczeniu rosyjskim brzmi ono następująco: „Я пишу второпях, и если на этой странице встретится пятно, то это не то, что кажется: мои глаза горят и трепещут, но в них нет слез”.

⁷³ „Любовь – дамам, почет – храбрецам”.

⁷⁴ Zob.: Л. Берби, Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм..., s. 128.

⁷⁵ Cyt. za: Л. Берби, Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм..., s. 128.

⁷⁶ Akt III, scena 3.

Do deeds to make heav'n weep, all earth amaz'd
For nothing canst thou to damnation add,
Greater than that.

Shakespeare (I, 157)⁷⁷.

W odróżnieniu od sytuacji scharakteryzowanych wyżej, tym razem motto odnosi się do całości utworu. Choć utwór *Zdrajca*, podobnie jak poprzednie, poświęcony jest tematyce historycznej, to świat tego utworu został ukształtowany w odmienny sposób. Tu obraz zjawisk rzeczywistości zewnętrznej schodzi na dalszy plan, a głównym przedmiotem przedstawienia staje się walka namiętności w duszy bohatera, ukazanie jego przeżyć i pragnień. Konflikt z historycznego przeradza się w psychologiczny⁷⁸.

Bohaterem utworu jest Władimir Sitcki – typowy romantyczny bohater-samotnik, przeżywający tragiczny konflikt z otoczeniem, pałający żądzą czynu i nieznajdujący dla siebie pola do działania. Wróciwszy do rodzinnego Perejasławla po latach burzliwego i bezcelowego życia w Moskwie, pragnie tu odrodzić się duchowo. Powrót przynosi jednak kolejne rozczarowania – ręka jego ukochanej Heleny i urząd wojewody dostają się jego młodszemu bratu, Michaiłowi. Zawiedziony, pełen sprzecznych uczuć, Władimir postanawia się zemścić – nie tylko na Helenie i bracie, ale na całej społeczności, która go odrzuciła. Przyłącza się do chorągwi Lisowskiego (akcja utworu rozgrywa się na początku wieku XVII, kiedy to wojska polskie z Sapiehą na czele ruszyły na Moskwę), bierze udział w zdobyciu Perejasławla, zabija brata walczącego w szeregach obrońców i sam ginie niesławną śmiercią zdrajcy ojczyzny.

W tragicznych losach bohatera Biestuzew jako ideolog dekabryzmu zawarł potępienie jednostki, która szczęście osobiste i własne dążenia przedkłada nad dobro ogółu. Kierowany zazdrością i zawiścią Władimir dopuszcza się zdrady ojczyzny. Potępiającą ocenę występkę Sitckiego oddaje już sam tytuł utworu oraz motto. Odwołanie do tragedii Szekspira siłą rzeczy przywodzi na myśl motywy, jakie skłoniły Otella do popełnienia zbrodni.

Kolejną grupę utworów opatrzonych mottem, tym razem o tematyce psychologiczno-obyczajowej, reprezentuje *Noc na okręcie*. W roli epigrafu występuje tu cytat z elegii Puszkina *Погасло дневное светило*:

Я помню прежних лет безумую любовь,
И все, чем я страдал, и все, что сердцу мило;
Желаний и надежд томительный обман.
Шуми, шуми, послушное ветрило!
Волнуйся подо мной, угрюмый океан!

А. Пушкин⁷⁹.

⁷⁷ Rosyjski przekład brzmi następująco: „...Больше не молись; отбрось все угрызения совести; на голову ужасов нагромозди еще ужасы: пусть твои поступки заставят рыдать небо и изумляться всю землю, ибо ничто другое не приведет тебя скорее к проклятию, чем это”.

⁷⁸ Zob.: J. Henzel, *Proza Aleksandra Biestuzewa-Marlińskiego...*, s. 94–95.

⁷⁹ А. Бестужев-Марлинский, *Ночь на корабле*, [w:] *Морские были*, сост., предисловие и примеч. Л. Асанова, Москва 1990 – cyt. za: http://az.lib.ru/b/bestuzhevmarlins_a_a/text_0190.shtml [30.07.2011].

Odnotujmy, że Biestużew dokonał małego retuszu cytatu – zmienił formę czasownika w pierwszym wersie (z czasu przeszłego na teraźniejszy). U Biestużewa zamiast „Я вспомнил...” jest „Я помню...”⁸⁰. Ta niewielka zmiana nie powinna, jak się wydaje, w istotny sposób wpłynąć na interpretację *Nocy na okręcie*. Motto-cytat wprowadza w tematykę i ogólną tonację utworu. Akcentuje ponadto dramatyzm wątku, jakim jest opowieść bohatera-narratora Ronalda o nieszczęśliwej miłości. Ronald, oficer marynarki angielskiej, głównodowodzący na okręcie, na którym rozgrywają się zdarzenia, opowiada oficerowi rosyjskiemu historię swej miłości do Mary Astor, córki admirała. Jego miłość, jak wynika z opowiedzianej historii, nie zdołała przełamać bariery społecznej. Kobieta odtrąciła uczucie Ronalda, gdyż związek z nim nie odpowiadał jej aspiracjom towarzyskim.

Bardziej złożone funkcje pełnią motta w cyklach opowiadań o tematyce batalistycznej i obyczajowej *Wieczór na biwaku* i *Drugi wieczór na biwaku*. Nie tylko wprowadzają one w ogólną atmosferę cyklu, ale pełnią funkcję integrującą, nadają spójność trzyczęściowym całościom.

Oba cykle *Wieczorów...* pod względem kompozycyjnym stanowią zbiór miniatur fabularnych (anegdot i krótkich opowiadań) połączonych ramą narracyjną, mającą postać rozmowy oficerów, uczestników kampanii antynapoleońskiej, którzy odpoczywają przy ognisku po kolejnym ciężkim dniu walki. Ogniwem łączącym poszczególne części składowe cyklu jest więc dialog. Pomysł ten, jak słusznie zauważa Janusz Henzel, autor *Wieczorów* mógł zapożyczyć od Ernsta T. A. Hoffmanna⁸¹. Jego utwór *Bracia Serafiońscy*⁸² ukazał się w druku na krótko przed powstaniem cyklów dekabrysty. Zastosowana przez Biestużewa rama dialogowa niewiele jednak ma wspólnego z dialogiem Hoffmannowskim: w sposób zasadniczy różni się treścią. W *Wieczorach...* uczestnicy rozmowy nie poruszają „wiecznych tematów”, nie rozważają kwestii metafizycznych, lecz komentują w przyjacielskiej atmosferze wydarzenia mijającego dnia, rozmawiają na tematy życia żołnierskiego, wdają się między sobą w utarczki słowne, wymieniają żartobliwe uwagi. W nastrój polowego życia żołnierskiego wprowadzają m.in. motta.

Pierwszy z cyklów opatrzony został mottem z wiersza Denisa Dawydowa *Pieśni starego huzara* (*Песня старого гусара*, 1817):

... Едва проглянет день,
Каждый по полю порхаёт,
Кивер зверски наберекенъ,
Ментик с вихрями играет.
Конь кипит под седоком,
Сабля свищет – враг валится,
Бой умолк – и вечером
Снова ковшик шевелится.
Давыдов (I, 77).

⁸⁰ Рог.: А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, под ред Б. В. Томашевского, Ленинград 1977–1979, т. I, s. 7.

⁸¹ Zob.: J. Henzel, *Proza Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego w okresie petersburskim...*, s. 151.

⁸² E. T. A. Hoffmann, *Serafionsbrüder*, Berlin 1819–1821.

Nawiązanie do twórczości Dawydowa wydaje się oczywiste. Poeta ten, jak wiadomo, był oficerem rosyjskim, brał udział w licznych walkach z początku XIX wieku. Zdecydowana większość utworów wierszowanych i pieśni Dawydowa poświęcona była tematyce wojennej, przedstawieniu codziennego życia huzarów rosyjskich. Bohater liryczny Dawydowa (huzar) jest człowiekiem dobrodusznym, uczciwym, honorowym, wesołym, lubiącym zabawę i dobry trunek. Jednak nade wszystko jest on gorącym patriotą, dzielnie walczy w obronie swojej ojczyzny. Takimi też są oficerowie Biestużewa. Motto swoją treścią nawiązuje bezpośrednio do pierwszego w kolejności tekstu, który rozpoczyna się następująco:

В дали изредка слышались выстрелы артиллерии, преследовавшей на левом фланге опрокинутого неприятеля, и вечернее небо вспыхивало от них зарницами. Необозримые огни, как звезды, зажглись по полю, и крики солдат, фуражиров, скрип колес, ржание коней одушевляли дымную картину военного стана. ***го гусарского полка эскадрону имени полковника Мечина досталось на аванпосты. Вытянув цепь и приказав кормить лошадей через одну, офицеры расположились вокруг огонька пить чай. После авангардного дела, за круговой чашею, радостно потолковать нераненому о том о сем, похвалить отважных, посмеяться учтивости некоторых перед ядрами [...] (I, 77).

Motto do drugiego cyklu pochodzi z listu poetyckiego Żukowskiego *Подробный отчет о луне* (1820), którego adresatką była cesarzowa Maria Fiodorowna. Jest to dość szczególny utwór, który powstał na zamówienie wdowy po cesarzu Pawle I, zawierający reminiscencje z wcześniejszych tekstów Żukowskiego. Wymieńmy je kolejno: *Людмила, Светлана, Адельстан, Варвик, Вадим, Сельское кладбище, Эоловая арфа, Певец во стане русских воинов*. Właśnie z fragmentu nawiązującego do tego ostatniego utworu Biestużew zaczerpnął motto:

Орудий зараженных строй
Стоял с готовыми громами;
Стрелки, припав к ним головами,
Дремали, и под их рукой
Фитиль курился роковой.
Жуковский (I, 86).

Gwoli ścisłości dodajmy, że u Żukowskiego przytoczony fragment zaczyna się nieco inaczej: „Там пушек заряженный строй [...]”. Odstępstwo to nie jest jednak wielkie i nie zmienia sensu oryginału.

Przeprowadzona analiza mott we wczesnej prozie Biestużewa pozwala wysnuć pewne wnioski. Motta występują w sześciu z dwunastu powstałych w tym okresie utworów prozatorskich. Pisarz zastosował je dwadzieścia trzy razy. Zdecydowana większość z nich to cytaty literackie (trzynaście): jedenaście pochodzi z literatury rosyjskiej, dwa – z literatury angielskiej (Byron i Szekspir). Najczęściej cytowanym przez Biestużewa poetą rosyjskim jest Żukowski (trzy),

na drugim miejscu stoi Puszkina (dwa). Pojedyncze motta-cytaty pochodzą z utworów Denisa Dawydowa, Iwana Dmitrijewa, Władysława Ozierowa, Konstantina Batuszkowa, Aleksieja Mierzlakowa i Nikołaja Jazykowa. Pozostałe motta pochodzą bądź z twórczości ludowej (trzy), bądź też z tak zwanego źródła prywatnego (jedno)⁸³; reszta ma charakter anonimowy – najprawdopodobniej są one autorstwa samego Biestużewa, który tworzył je specjalnie na potrzeby danego utworu (pseudomotta). Należy podkreślić, że krąg autorów i tekstów cytowanych przez Biestużewa odpowiada założeniom romantyzmu dekabrystowskiego (rodzimi pisarze, teksty folklorystyczne, wreszcie Byron i Szekspir). Poprzez dobór mott autor manifestuje swe poglądy.

We wszystkich analizowanych utworach motta pełnią najbardziej typową funkcję: wskazują temat, uczestniczą w tworzeniu nastroju, charakteryzują bohaterów, ich postępowanie, zapowiadają poszczególne wydarzenia (zwłaszcza w utworach, w których każdy rozdział opatrzone jest oddzielnym mottem, np. *Roman i Olga*, *Turniej rewelski*). Na tym jednak ich rola nie wyczerpuje się. W przypadku utworów o bardziej złożonej kompozycji (*Wieczory na biwaku*) pełnią one funkcję integrującą, są ogniwem spajającym poszczególne opowiadania, decydując tym samym o spójności kompozycyjnej i myślowej.

Biestużew chętnie posługiwał się mottami również w późniejszych utworach. W latach 1830–1837 napisał on ponad trzydzieści opowieści i nowel, spośród których dwanaście opatrzył mottami. Wymienimy je w kolejności ich powstania: *Próba* (*Испытание*, 1830), *Wieczór nad wodami Kaukazu w 1824 roku*⁸⁴ (*Вечер на кавказских водах в 1824 году*, 1830), *Straszna wróżba. Opowiadanie* (*Страшное гаданье. Рассказ*, 1830), *Najazdy* (*Наезды. Повесть 1613 года*, 1831), *Porucznik Biełozor* (*Лейтенант Белозор*, 1831), *Fregata „Nadzieja”* (*Фрегат „Надежда”*, 1832), *Czerwona zastępa* (*Красное покрывало*, 1832), *Ammalat-bek* (*Аммалат-бек. Кавказская быль*, 1832), *Żeglarz Nikitin* (*Мореход Никитин*, 1834), *Muła-Nur. Prawdziwe zdarzenie* (*Мула-Нур. Быль*, 1836), *On został zabity* (*Он был убит*, 1836), *Droga do miasta Kuby*⁸⁵ (*Путь до города Кубы*, 1836). W późniejszych swych utworach Biestużew nie wykazał się oryginalnością w podejściu do motta. Większość rozwiązań jest powtórzeniem tego, co już dało się zauważyć w utworach wcześniejszych. Nie wdając się w szczegółową analizę mott z późniejszego okresu twórczości, porzucimy tylko na wskazaniu niektórych cech odbiegających od wcześniejszych naszych ustaleń.

Warto w tym miejscu zatrzymać się przy jednym z mott do noweli *Próba*. Pełni ono dość szczególną funkcję – wyjaśniającą, motywującą pewne rozwiązania strukturalne. Jest nim cytat z *Don Juana* (1824) Byrona⁸⁶:

If I have any fault, It is digression (I, 178)⁸⁷.

⁸³ Korzystam z klasyfikacji źródeł mott, której dokonał niemiecki uczony Rudolf Böhm w swojej pracy *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts...*

⁸⁴ Tłumaczenie własne – E. S.

⁸⁵ Tłumaczenie własne – E. S.

⁸⁶ Pieśń III, strofa 96.

⁸⁷ Oto tłumaczenie rosyjskie: „Если я в чем-нибудь виноват, то только в отступлении”.

Cytat ten otwiera rozdział drugi *Próby*, będący w całości swego rodzaju dygresją autorską. Autor odchodzi w nim od głównego wątku, zostawia swoich bohaterów i skupia się na opisie rynku w Petersburgu. Cytat z Byrona wyjaśnia pośredni stosunek tego rozdziału do głównego wątku. Zachęcając czytelnika do próby wnikięcia w sens owej dygresji (liczącej *notabene* kilka stron), Biestużew kończy ją fikcyjnym dialogiem czytelnika i autora:

«Помилуйте, господин сочинитель! – слышу я восклицание многих моих читателей. – Вы написали целую главу о Сытном рынке, которая скорее может возбудить аппетит к еде, чем любопытство к чтению».

«В обоих случаях вы не в проигрыше, милостивые государи!»

«Но скажите по крайней мере, кто из двух наших гусарских друзей, Гремин или Стрелинский, приехал в столицу?»

«Это вы не иначе узнаете, как прочитав две или три главы, милостивые государи!»

«Признаюсь, странный способ заставить читать себя»

«У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ. Впрочем, если вас так мучит любопытство, пошлите кого-нибудь в комендантскую канцелярию заглянуть в список приезжающих» (I, 182–183).

Podobnie jak we wczesnych nowelach i w okresie późniejszym Biestużew chętnie stosuje konwencję walterscottowską: motta przy każdym rozdziale znaleźć można w następujących utworach: *Próba*, *Porucznik Biełozor*, *Fregata „Nadzieja”* i *Muła-Nur*. Znamienne, że w obrębie jednego utworu pisarz odwołuje się do niejednorodnych źródeł. Najczęściej będą to jednak cytaty zaczerpnięte głównie z literatur zachodnich – angielskiej, niemieckiej, francuskiej, włoskiej. Poza cytowanymi już wcześniej Byronem (*Próba*, *Żeglarz Nikitin*) i Szekspirem (*Porucznik Biełozor*, *Fregata „Nadzieja”*), pisarz sięgnie do Friedricha Schillera (*Próba*), Viktora Hugo (*Droga do miasta Kuby*), Thomasa Moore’a, Ugo Foscola (*Porucznik Biełozor*), Johanna Wolfganga Goethego, Adama Mickiewicza, Honoriusza Balzaka, Juwenalisa (*Fregata „Nadzieja”*). Warto odnotować, że wszystkie cytaty są przytaczane w oryginalnym brzmieniu. Motta w tych utworach pełnią mniej ważną rolę. Zapowiadają nie tyle główną myśl poszczególnych rozdziałów, ile zwracają uwagę na erudycję autora i tym samym stają się bardziej składnikiem kompozycyjnym utworu niż jego wskazówką interpretacyjną.

Jedną z osobliwości z tego okresu jest stosunkowo duża liczba mott anonimowych (siedemnaście), które zwiększały statystykę, tworząc wrażenie „romantycznej mottomanii” – by posłużyć się określeniem Aliny Kowalczykowej⁸⁸.

Tu po raz pierwszy Biestużew – w ślad za swoimi zachodnimi poprzednikami Goethem i Scottem – dwukrotnie zacytuje samego siebie. Pierwszy cytat (z nieznacznymi zmianami) pochodzi z wiersza *Godziny* (*Часы*, 1829) i przypisany jest do ostatniego rozdziału opowiadania *Fregata „Nadzieja”*; drugi natomiast – z nieznanego wiersza Biestużewa – otwiera nowelę *On został zabity*.

⁸⁸ Zob.: A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne. Na marginesie lektur...*, s. 3.

Odwołania do własnej twórczości, jak zauważa Alina Kowalczykowa, są wyrazem ciągłości pisarstwa, wskazaniem na ponowne nawiązanie do podjętej niegdyś problematyki. Takie motta – podkreśla badaczka – łatwiej interpretować: ten sam klucz pasuje zarówno do motta, jak i tekstu głównego⁸⁹.

Oprócz cytatów literackich, drugim ważnym źródłem mott w dojrzałych utworach Biestuzewa jest twórczość ludowa. W charakterze motta umieszczał on fragmenty pieśni ludowych, przysłowia, cytaty z baśni. Nowością wśród tego rodzaju mott są niewątpliwie te o kaukaskiej proveniencji, którymi pisarz opatrzył dwie opowieści o tej tematyce: *Ammalat-bek* i *Muġla-Nur*. Sięgnięcie do mott o takim właśnie pochodzeniu odzwierciedla zainteresowania romantyków obszarami kulturowymi jeszcze niezbadanymi.

* * *

Przedstawiona analiza mott w utworach przedstawicieli nurtu dekabrystowskiego pozwala wyprowadzić pewne wnioski. W twórczości poetów-dekabrystów epigraf nie był często stosowanym rozwiązaniem. Kilkakrotnie posłużyli się nim Küchelbecker oraz Glinka. Konrad Rylejew, najbardziej wyrazisty w swych poglądach dekabrysta, zastosował ten chwyt tylko jeden raz. Pozostali poeci tego nurtu z mott rezygnowali. Wyjątek pod tym względem stanowi proza Biestuzewa-Marlińskiego, w której znajdujemy bez mała osiemdziesiąt mott.

Co do źródeł – mają one różnorodne pochodzenie: biblijne, ludowe, tzw. źródła prywatne; zdecydowana większość z nich to cytaty literackie. Pod mottami pojawiają się nazwiska z różnych epok i prądów literackich: Korneliusz Nepos, Juwenalis, Dante, Rousseau, Balzak, Szekspir, Schiller, wreszcie Byron i Goethe. Zwraca uwagę obfitość cytatów z literatury rosyjskiej – dawnej, współczesnej, ludowej – poczynając od Fonwizina, kończąc na Puszkynie i Jazykowie; Żukowski był autorem zdecydowanie najczęściej cytowanym (jako autor mott pojawia się u wszystkich pisarzy-dekabrystów). Nie mniej popularny był również Dierżawin. Pojawiają się również w roli motta autocytaty bądź też mistyfikacje utworzone dla potrzeb własnego tekstu (Biestuzew).

Dość różnorodne są też funkcje mott u dekabrystów: wprowadzają w nastrój utworu, sugerują jego myśl przewodnią, zapowiadają zdarzenia, eksponują emocjonalny charakter poszczególnych utworów, są swoistą deklaracją upodobań literackich i estetycznych autorów.

⁸⁹ Ibidem, s. 7.

ROZDZIAŁ III

Motto w nurcie filozoficznym

Nieco inne stanowisko w kwestii motta i jego roli w utworze zajęli przedstawiciele nurtu filozoficznego – prozaik Włodzimierz Odojewski i poeta Fiodor Tiutczew. W odróżnieniu od dekabrystów, którzy dość schematycznie dobierali motta (ograniczony krąg źródeł i dość wąski zakres funkcji)¹, pisarze ci bardziej swobodnie korzystali z poetyki motta. Zwraca uwagę wielokształtność, pomysłowość, niekiedy wręcz ekscentryczność w doborze źródeł (zwłaszcza u Odojewskiego). Poza mottami-cytatami z literatury pięknej (głównie z niemieckiej) w roli motta występują cytaty o źródłach naukowych (zaczepnięte z rozpraw filozoficznych, przyrodoznawczych) i prywatnych, ludowych i biblijno-religijnych oraz duża liczba mistyfikacji, epigrafów utworzonych dla potrzeb danego tekstu. Odzwierciedlają one szeroki krąg zainteresowań przedstawicieli tego nurtu.

3.1. Włodzimierza Odojewskiego eksperymenty z mottem

Jak wynika z naszych ustaleń, wczesne utwory Odojewskiego – dość zróżnicowane pod względem tematycznym i gatunkowym (apolog filozoficzne i opowiadania nacechowane w dużej mierze alegorią i dydaktyzmem) – nie posiadały jeszcze mott². Pojawia się one dopiero w dojrzałym okresie twórczości czołowego lubomudra, w utworach *stricte* romantycznych z lat trzydziestych – czterdziestych XIX wieku: w nowelach salonowych, opowiadaniach filozoficzno-mistycznych oraz w większych formach gatunkowych, np. w cyklach, w tym również w powieści-cyklu *Noce rosyjskie*. Częstotliwość, z jaką będzie się pojawiało motto w wyżej wymienionych utworach, jak również różnorodność jego form i źródeł pozwalają wysnuć tezę, że stanie się ono istotnym elementem poetyki pisarza.

¹ Wyjątek pod tym względem stanowi, jak już odnotowano, proza Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego.

² Motta zostały wybrane na podstawie następujących wydań utworów Odojewskiego: В. Ф. Одоевский, *Пестрые сказки*, сост., вступ. статья, комментарии М. А. Турьян, Санкт-Петербург 1996; В. Ф. Одоевский, *Повести*, сост., автор вступ. статья и примеч. В. И. Сахаров, Москва 1977; В. Ф. Одоевский, *Русские ночи*, изд. подготовили В. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой, Ленинград 1975.

W spuściźnie literackiej Odojewskiego można wyróżnić trzynaście utworów, w których występują ogółem czterdzieści cztery motta³. Chronologicznie pierwsze motto pojawia się pod koniec lat dwudziestych. Otwiera ono nieukończoną opowieść *Wincentio i Cecylia* (*Винченцио и Цецилия*, 1828). Jest to cytat z *Cierpień młodego Wertera* Goethego⁴. Odojewski podaje go w tłumaczeniu na język rosyjski (przekład autorstwa innego lubomudra Nikołaja Rożalina)⁵ ze wskazaniem na źródło:

Удивительно! Как я понимал каждый шаг свой и зашел так далеко! Как ясно видел свое положение и действовал, как ребенок! И теперь еще ясно вижу, а нет и малейшей надежды исправиться.

(Гете в "Верт<тере>")⁶.

Znamienne, że jest to cytat właśnie z Goethego. Dla Odojewskiego, jak i dla innych lubomudrów, Goethe był ideałem poety, poety-filozofa. Rosyjski pisarz wysoko cenił jego utwory, szczególnie *Lata wędrówki Wilhelma Meistra* i *Cierpienia młodego Wertera*⁷. Warto w tym miejscu odnotować, że do tych utworów najczęściej będzie sięgał Odojewski po motta. Wśród badaczy – zarówno rosyjskich, jak i polskich – dominuje chyba niezbyt uzasadniona opinia mówiąca o tym, że bezpośredni wpływ autora *Fausta* na twórczość Odojewskiego był stosunkowo niewielki⁸. Obecność w utworach autora rosyjskiego oddzielnych motywów, licznych cytatów i przede wszystkim mott z Goethego – zaznamy, zawsze z nacechowaniem pozytywnym – pozwala stwierdzić, że wpływ ten był jednak dość znaczący.

Cierpienia młodego Wertera, napisane w 1774 roku, stały się książką pokolenia i epoki; cieszyły się niezwykle popularnością, nie tylko w Rosji⁹. Utwór Goethego zrodził niezwykle ważne zjawisko w literaturze (model postawy

³ Najwięcej – osiem z nich – ma proveniencję niemiecką. O związkach Odojewskiego z romantyzmem niemieckim zob.: E. Sadzińska, *Lubomudrzy i romantyzm niemiecki (z obserwacji nad mottem w twórczości Włodzimierza Odojewskiego)*, „Studia Niemcoznawcze. Studien zur Deutschkunde”, pod red. L. Kolago, t. XLI, Warszawa 2009, s. 133–142.

⁴ W Rosji początki znajomości twórczości Goethego, jak odnotowują badacze, sięgają lat osiemdziesiątych – dziewięćdziesiątych XVIII w., a apogeum jego sławy przypada na lata dwudzieste-trzydzieste XIX w. Poza jego utworami lirycznymi największy wpływ na rozwój świadomości literackiej odegrały *Cierpienia młodego Wertera*, *Lata wędrówki Wilhelma Meistra* i *Faust* – zob.: K. Lis, *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie. Studia*, Kielce 1998, s. 56 (przypis 4). Zob. również niezwykle interesującą monografię badacza rosyjskiego traktującą o roli Goethego w historii literatury rosyjskiej – B. M. Жирмунский, *Гете в русской литературе*, Ленинград 1981.

⁵ Rożalin był zapalonym wielbicielem Goethego. W 1825 roku dokonał on kolejnego – dokładnie trzeciego – na gruncie rosyjskim przekładu *Wertera* (*Страдания Вертера. С немецкого Р. <ожаина>*, Москва, 1828, ч. I, s. 108). Pierwszy – autorstwa F. Galczenkowa – ukazał się w 1781 r. i był dwukrotnie wznawiany (w 1794 i 1796 roku). W 1798 pojawiło się tłumaczenie pióra I. Winogradowa – zob.: K. Lis, *Romantycy...*, s. 183.

⁶ B. Ф. Одоевский, *Винченцио и Цецилия*, http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0240.shtml [10.08.2011].

⁷ Por. wypowiedzi Odojewskiego na temat tych utworów w: П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель и писатель*, Москва 1913, т. I, cz. 1., s. 606; cz. 2, s. 366.

⁸ Zob.: A. Bezwiński, *Idealiści moskiewscy. Z dziejów romantycznej myśli i literatury rosyjskiej*, Bydgoszcz 1983, s. 322.

⁹ O ogromnej popularności powieści Goethego w Rosji świadczy również liczna literatura beletrystyczna imitująca wzorzec werterowski – por. M. Suszkow, *Rosyjski Werter (Русский Верттер)*, 1792, wyd. 1801).

bohatera literackiego) i w obyczajowości (wzór zachowań) końca XVIII i pierwszej ćwierci XIX wieku – werteryzm. Utrwalił się on nie tylko w literaturze sentymentalnej i romantycznej, ale także przeniknął do życia; losy bohatera powieści Goethego stały się modelem przeżyć, niejako wzorem nieszczęśliwej miłości. Tytułowy bohater, uczuciowy i nadwrażliwy młodzieniec, zakochuje się w dziewczynie imieniem Lotte, narzeczonej swego przyjaciela, Alberta. Bezcelowość tej miłości prowadzi go do samobójstwa. Wybijała uczuciowość, widzenie świata poprzez pryzmat marzeń i poezji, niezgoda na konwencje obyczajowe i normy moralne, pesymistyczne poczucie bezcelowości życia, tzw. ból istnienia (Weltschmerz) znalazły w pewnej mierze odzwierciedlenie w opowieści Odojewskiego.

Utwór *Wincentio i Cecylia* porusza problematykę filozoficzno-moralną. Jego trzon fabularny stanowią rozterki moralne zakonnika w obliczu rodzącej się miłości do św. Cecylii, patronki śpiewu i muzyki kościelnej¹⁰. Początkowo była to miłość mistyczna (do postaci z obrazu), z czasem jednak przerodziła się w uczucie ziemskie. Autor szczegółowo opisuje stan miłosnego uniesienia bohatera, odsłania, jak młodzieńcza radość istnienia zamienia się w poczucie bezsensu życia, jak miłość nadająca najwyższą wartość życiu staje się źródłem cierpienia. Motto charakteryzuje świat wewnętrzny bohatera i jego rozterki natury moralnej. Nie bez znaczenia jest fakt, że Odojewski dość swobodnie potraktował tekst źródłowy motta: monolog Wertera przypisał samemu autorowi („Goethe w *Werterze*”), zmniejszając tym samym dystans między autorem i jego postacią. Zabieg ten, jak się wydaje, miał nieco zatuszować indywidualny wymiar tego typu przeżyć i podkreślić ich ponadindywidualny, uniwersalny charakter. Warto w tym miejscu zauważyć, że tego rodzaju chwyt zastosuje Odojewski jeszcze kilkakrotnie.

Kolejnym utworem, w którym pojawia się motta, tym razem na szerszą skalę, jest pierwszy cykl nowelistyczny Odojewskiego *Pstrokate bajki z celnymi powiedzonkami*, zebrane przez Ireneusza Modestowicza Gomozięjkę, magistra filozofii i członka różnych towarzystw naukowych, wydane przez W. Bezglasnego (Пестрые сказки с красным словом, собранные Иринею Модестовичем Гомозейкою, магистром философии и членом разных ученых обществ, изданные В. Безгласным, 1833)¹¹. Występuje tu ogółem dziesięć mott, w tym jedno w pozycji inicjalnej. Spośród siedmiu bajek wchodzących w skład cyklu tylko jedna – *Igosza (Игоша)*

¹⁰ Wprowadzenie postaci św. Cecylii, męczennicy rzymskiej było zgodne z estetyką Romantyzmu (odwołania do kultury średniowiecza). Legenda głosi, że została ona zmuszona do małżeństwa z poganinem Walerianem. Jako chrześcijanka złożyła śluby czystości i nie tylko nie złamała ich, lecz również nawróciła męża. Razem zginęli śmiercią męczeńską w Rzymie ok. 230 roku – zob.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, s. 153. Według tej samej legendy Cecylia podczas tortur śpiewała hymny. Stąd też została patronką muzyki kościelnej. Kult tej świętej sięga średniowiecza – poświęcano jej utwory poetyckie (Szewyriow) i przedstawiano w ikonografii (Rafael, Rubens, Veronese, Domenichino).

¹¹ Początkowo cykl ten miał inny tytuł – *Махровые сказки*. Odojewski dokonał zmiany w tytule – jak przypuszcza M. A. Turjan – na kilka dni przed opublikowaniem utworu – zob.: M. A. Турьян, «Пестрые сказки» Владимира Одоевского, [w:] В. Ф. Одоевский, *Пестрые сказки...*, s. 132. W literaturze przedmiotu spotykamy również inne tłumaczenie tytułu – *Pstre bajki* – zob.: K. Lis, *Satyra i filozofia w poszukiwaniach artystycznych Włodzimierza F. Odojewskiego. Z badań nad literaturą rosyjską epoki romantycznej*, Kielce 1997.

– nie posiada motta. Wymieńmy w kolejności pozostałe bajki opatrzone mottami: *Bajka o martwym ciele nie wiadomo do kogo należącym* (Сказка о мертвом теле, неизвестно кому принадлежащем), *Życie i niezwykle przygody jednego z tutejszych mieszkańców szklanego pojemnika, czyli Nowy Jocko* (Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жокко), *Bajka o tym, dlaczego nie udało się radcy kolegialnemu Iwanowi Bogdanowiczowi Otnoszeniju złożyć swoim zwierzchnikom życzeń świątecznych w Wielką Niedzielę* (Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношению не удалось в Светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником), *Po prostu bajka* (Просто сказка), *Bajka o tym, jak niebezpiecznie jest dla panienek chodzenie gromadą po Newskim Prospekcie* (Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту), *Ta sama bajka, tylko na odwrót/Drewniany gość, albo o obudzonej lalce i raju Kiwakielu* (Та же сказка, только на изворот/Деревянный гость, или сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле). Te różnorodne pod względem tematyczno-ideowym utwory połączył autor za pomocą dość rozbudowanej ramy kompozycyjnej – chwytu znanego z Puszkiniowskich *Opowieści Biełkina* i *Wieczorów na futorze koło Dikańki* Gogola¹². Mamy tu dwie przedmowy – od fikcyjnego wydawcy W. Biezglasnego¹³ i od fikcyjnego autora Gomoziejki; całość zamyka swoisty epilog.

Warto w tym miejscu odnotować, że łączenie utworów w większe całości, czyli w „wieczory”, „noce”, „opowieści opowiedziane przez...”, „notatki” i „bajki” było zjawiskiem dość popularnym w literaturze rosyjskiej lat trzydziestych XIX wieku. W tym czasie zarówno ci najwięksi twórcy rosyjscy – Aleksander Puszkina, Mikołaj Gogol, Michał Lermontow, jak i mniej wybitni – Anton Pogorielski, Aleksandr Biestuzew-Marliński, Orest Somow czy Nikołaj Pawłow¹⁴, chętnie wykorzystywali formę cyklu. Fakt ten utwierdził badaczy w przekonaniu, że cykl literacki, ze względu na liczbę i różnorodność odmian (pod względem problematyki i wewnętrznej spójności), stał się istotnym elementem dynamizującym rozwój literatury rosyjskiej tego okresu¹⁵. Cykl z ukrytym w nim potencjałem powieściowym stanowił etap przejściowy na drodze do wielkiej formy – dziewiętnastowiecznej powieści¹⁶.

Tendencja do cyklizacji utworów widoczna jest również w twórczości Odojewskiego. Poza *Pstrokatymi bajkami* kompozycję cyklową zdradzają *Noce rosyjskie* (Русские ночи, 1844) oraz dylogia *Salamandra* (Саламандра, 1841). Ponadto w zamierzeniu pisarza taką formę miały mieć również inne, nieukoń-

¹² Interesującą tezę na temat okoliczności powstania cyklu, wyboru gatunku i związku *Pstrokatych bajek* z takimi utworami jak *Opowieści Biełkina* i *Bajka o carze Suttanie* Puszkina, *Wieczory...* Gogola, *Śpiąca królewna* Żukowskiego czy *Czarna kura* i *Handlarka makowcami* Pogorielskiego zob.: M. A. Турьян, *Странная моя судьба. О жизни Владимира Федоровича Одоевского*, Москва 1991, s. 214–222.

¹³ Był to jeden z licznych pseudonimów literackich Odojewskiego.

¹⁴ Zob. na ten temat mój artykuł: Э. Садзиньска, *Прозаический цикл Н. Ф. Павлова «Три повести» как жанровая «форма времени»* [w druku].

¹⁵ Zob.: O. Główko, *Cykl nowelistyczny jako zapowiedź powieści* (Na przykładzie „Opowieści Biełkina” Aleksandra Puszkina), *„Przegląd Humanistyczny”*, 1999, nr 4, s. 12. Artykuł zawiera rejestr najbardziej znanych cykli nowelistycznych napisanych w tym okresie.

¹⁶ Zob.: B. Eichenbaum, *Proza Lermontowa*, [w:] B. Eichenbaum, *Szkice o prozie i poezji*, wybór i przekł. L. Pszczółowska i R. Zimand, Warszawa 1973, s. 15; O. Główko, *Cykl nowelistyczny jako zapowiedź powieści...*, s. 16.

zione utwory: *Życie i przygody Ireneusza Modestowicza Gomoziejki, czyli Opis jego sytuacji rodzinnej, która sprawiła, że jest on tym, kim jest, a kim być nie powinien* (Жизнь и происхождения Иринаея Модестовича Гомозейки, или Описания его семейных обстоятельств, сделавших из него то, что он есть и чем бы он быть не должен), *Dom szaleńców* (Дом сумасшедших)¹⁷ oraz *Notatki trumniarza* (Записки гробовщика)¹⁸. Okazuje się więc, że poszukiwania artystyczne Odojewskiego wpisują się w ogólny proces rozwoju literatury rosyjskiej, są wynikiem ogólnych tendencji epoki, jak i bezpośredniego oddziaływania autorytetów literackich – Puszkina i Gogola¹⁹.

Cykl *Pstrokate bajki* otwiera motto-cytat z *Synalka szlacheckiego* (Недоросль, 1781, wyd. 1783) Denisa Fonwizina. Zaczepnięte zostało ze sceny VIII (akt IV), w której biorą udział niemal wszystkie postacie komedii. Przypomnijmy kontekst. Rodzice tytułowego bohatera proszą Staroduma o sprawdzenie wiedzy ich syna. Po sprawdzeniu wiadomości z gramatyki, pada pytanie dotyczące historii. Prawdin pyta Mitrofana: «А далеко ли вы в истории?» na co ten ostatni odpowiada: «Далеко ли? Какова история. В иной залезешь за тридцать земель, за тридцать царство»²⁰. Tę właśnie wypowiedź Mitrofana – z nieznacznymi zmianami – wykorzystał Odojewski w charakterze motta. Przytaczamy je wraz z odautorskim komentarzem:

Какова история. В иной залетишь за тридцать земель за тридцать царство.
Фонвизин в «Недоросле»²¹.

Mamy tu przykład celowo niedokładnego przytoczenia słów bohatera w zmienionym paradygmacie fleksyjnym. Ponadto Odojewski, podobnie jak w poprzednim przypadku, przypisuje wypowiedź bohatera autorowi komedii. Choć zmiany te nie są duże, to sens tych zmian jest dość istotny. Zdaniem Olgi Główko, autor przytłumił charakter komediowy tekstu źródłowego, pozbawiając motto wieloznaczności, jaką dysponowało ono w kontekście macierzystym. W istocie rola motta sprowadza się do wskazania gatunku i tematyki fantastycznej utworów wchodzących w skład cyklu²².

Odojewski nazwał swe utwory bajkami; trudno jednak doszukać się w nich poetyki folklorystycznej²³. Są to „bajki na wskroś literackie”, nawiązujące z jednej

¹⁷ Miały tworzyć go m.in. *Ostatni kwartet Beethovena* (1831), *Opere der Cavaliere Giambattista Piranesi* (1832), które ostatecznie weszły w cykl *Nocy rosyjskich*. Wpływ na autorską koncepcję tego cyklu wywarła praca Josepha Görresa *Dom szaleńców i idee o sztuce i pomieszczeniu zmysłów* opublikowana w 1835 roku na łamach czasopisma „Moskowskij tielegraf” (1835, t. 4) – zob.: K. Lis, *Romantycy...*, s. 152.

¹⁸ W skład cyklu miało wejść trzynaście opowiadań, m.in. *Sierota* (Сирота, 1838), *Malarz* (Живописец, 1839) i *Martingale*. Z *notatek trumniarza* (Мартингал. Из записок гробовщика, 1846) – zob. П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма...*, t. I, cz. 2, s. 135–148.

¹⁹ Zob.: O. Główko, *Idee romantyzmu w „Nocy rosyjskich”...*, s. 225–226.

²⁰ Д. И. Фонвизин, *Недоросль*, [w:] Д. И. Фонвизин, *Комедии, послесловие и примеч.* А. Западова, Киев 1975, s. 127.

²¹ В. Ф. Одоjewский, *Пестрые сказки*, составление, статья, комментарии М. А. Турьян, Санкт-Петербург 1996. Kolejne cytaty z *Pstrokatych bajek* podaje wg tego wydania z uwzględnieniem stron w nawiasie.

²² Zob.: O. Główko, *О двух эпиграфах из «Недоросля»*, [w:] *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2004, s. 116.

²³ Proweniencję folklorystyczną wykazuje jedynie *Igosza*.

strony do tradycji osiemnastowiecznej rosyjskiej beletrystyki satyryczno-obyczajowej i prozy sentymentalnej, z drugiej – do niemieckiej literatury romantycznej, zwłaszcza do utworów Ernsta T. A. Hoffmanna (fantastyka, groteska, ironia romantyczna)²⁴.

Bezpośrednio po motcie inicjalnym Odojewski umieścił dwie przedmowy, które, dopełniając się nawzajem, tworzą obraz fikcyjnego autora Ireneusza Modestowicza Gomoziejki²⁵. Jest to człowiek skromny, nieśmiały, wręcz bojaźliwy, który odważył się wydać spisane przez siebie teksty ze względów czysto finansowych (chce kupić nowy frak i rzadką książkę). Postać Gomoziejki odgrywa niezwykle ważną rolę w *Pstrokatych bajkach*: nie tylko łączy w cyklową całość wszystkie bajki, ale kształtuje świat przedstawiony, wpływając tym samym na ogólną wymowę utworu²⁶. Ten dziwak i mędrzec (magister filozofii i członek różnych towarzystw naukowych, znający niemalże wszystkie języki żywe i martwe) krytycznie ocenia otaczający go świat, ma skłonność do odbierania zjawisk współczesnej mu rzeczywistości przez pryzmat fantastyki. Postać Gomoziejki, zdaniem badaczy, ma wiele wspólnego z osobą Odojewskiego, jest alter ego autora²⁷.

Cykl otwiera utwór *Retorta* posiadający dwa motta. Pierwsze z nich zaczerpnął Odojewski ze słownika chemicznego. Jest to definicja retorty – naczynia laboratoryjnego używanego do destylacji:

Реторта – cornue – retorte – сосуд перегонный; род бутыли с круглым дном в виде груши с длинною шейкою...

Слов. хим. (ч. 3., с. 260) (11).

Drugie motto pochodzi z utworu *Ręka filozofów* średniowiecznego mistyka Johanna Isaaka Hollandusa²⁸:

...Положи амальгаму в круглый стеклянный сосуд; закупорь его и поставь в золу, потом на легкий жар, прибавляя жару, пока сосуд совсем не раскалится, то ты увидишь все цветы, какие только в свете находятся...

Исаак Голланд в Книге о «Руке философов», с. 54 (11).

Cytat ten (z nieznacznymi opuszczeniami) pochodzi z rozdziału *Нампучивание или амальгама*, w którym uczony opisuje proces otrzymywania srebra

²⁴ Zob.: E. A. Маймин, *Философская романтическая проза В. Одоевского...*, s. 207; K. Lis, *Satyra i filozofia w poszukiwaniach artystycznych Włodzimierza F. Odojewskiego...*, s. 96. Znamienne, że Odojewski nazywany był „rosyjskim Hoffmannem” – zob.: Н. Сумцов, Князь В. Ф. Одоевский, Харьков 1884, s. 24.

²⁵ O semantyce imienia i nazwiska tej postaci zob.: М. А. Турьян, «Пестрые сказки» Владимира Одоевского..., s. 133–134.

²⁶ Zob.: E. A. Маймин, *Философская романтическая проза В. Одоевского...*, s. 210; М. А. Турьян, «Пестрые сказки» Владимира Одоевского..., s. 133–134.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Na język rosyjski dzieło Hollandusa było przetłumaczone i wydane w jednym ze zbiorów alchemicznych *Собрание разных достоверных химических книг, а именно: Иоанна Исаака Голланда «Рука философов», о Сатурне, о растениях, минералах, кабалах и о камне философическом, с приобщением небольшого сочинения от неизвестного автора «О заблуждениях алхимистов» с вырезанными на меди фигурами*, СПб., 1787. Podaje za: М. А. Турьян, *Примечания*, [w:] В. Ф. Одоевский, *Пестрые сказки...*, s. 173–174.

lub złota z popiołu drogą długotrwałego nagrzewania; rezultatem końcowym ma być pojawienie się „kwiatów”²⁹.

Utwór *Retorta* jest alegorycznym wprowadzeniem do cyklu. Składa się z czterech rozdziałów, w których na plan pierwszy wysuwa się postać fikcyjnego autora – Gomoziejki; wyjawia on historię powstania utworu:

Я расскажу вам, любезный читатель [...] случившееся со мной происшествие, и, поверьте мне, расскажу вам сущую правду, не прибавляя от себя ни одного слова; расскажу вам то, что видел, видел, своими глазами видел... (12).

Gomozejko opisuje bal, który odbył się w dość dziwnym miejscu – w retorcie. W celu uniknięcia uduszenia (okazało się, że uczestników balu umieścił w retorcie diabeł i w ramach eksperymentu postawił naczynie nad palnikiem) narrator-bohater próbował wydostać się z niej. Ucieczka nie udała się; dojrzawszy uciekiniera, „eksperymentator” umieścił go w słowniku łacińskim. W ten sposób znalazł się on w świecie bajek i, co więcej, sam zaczął zamieniać się w bajkę:

[...] я почувствовал, что сам начинаю превращаться в сказку: глаза мои обратились в эпиграф, из головы понаделалось несколько глав, туловище сделалось текстом, а ногти и волосы заступили место ошибок против языка и опечаток, необходимой принадлежности ко всякой книге... (16).

Na szczęście „eksperymenty” diabła nie trwały długo i gdy ten niechcący rozbił retortę i wypuścił z ręki słownik – bohater wraz z innymi postaciami uwięzionymi w książce (pająk, klosz, Igosza) wydostał się na wolność. Współtowarzyszy niedoli uczynił bohaterami swych bajek. Motta w *Retorcji* wprowadzają w tematykę całego cyklu bajek, w i ich specyficzną atmosferę.

Pierwsza w kolejności – *Bajka o martwym ciełe nie wiadomo do kogo należącym* – posiada motto z *Nocy wigilijnej* Mikołaja Gogola, opowieści wchodzącej w skład *Wieczorów na futorze koło Dikańki* (1831):

Правда, волостной писарь, выходя на четвереньках из шинка, видел, что месяц ни с сего ни с того танцевал на небе, и уверял с божбою в том все село; но миряне качали головами и даже подымали его на смех.

Рудый Панько в *Вечерах на хуторе* (18).

Bohaterką bajki jest tym razem bląkająca się dusza, która wyszła z ciała (jak to miała w zwyczaju) i pragnie do niego powrócić. Ma jej w tym pomóc Sewastianycz, drobny urzędnik prowadzący dochodzenie w sprawie znalezionej, lecz niezidentyfikowanego ciała. Na usilną prośbę duszy, Sewastianycz pisze w jej imieniu podanie w sprawie oddania ciała prawowitemu właścicielowi. Odnajmy, że urzędnik prowadzi rozmowy z niewidzialną duszą pod wpływem alkoholu. Motto wskazuje na możliwość realnego wyjaśnienia całej historii.

²⁹ Ibidem, s. 174.

Kolejny utwór cyklu – *Życie i niezwykle przygody jednego z tutejszych mieszkańców szklanego pojemnika, czyli Nowy Żoko/Jocko* (opatrzoney notabene ironicznym podtytułem *Opowieść klasyczna*) – ma po tytule motto z traktatu Nicolasa Boileau *Sztuka poetycka*. Odojewski przytacza cytaty w języku francuskim, następnie podaje go w tłumaczeniu rosyjskim Dmitrija Chwostowa³⁰:

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui par l'art imite, ne puisse plaire aux yeux.
Boileau.

Змеи, чудовища, все гнусные создания,
Пленяют часто нас в искусствах подражания.
Перевод Графа Хвостова (26).

Znaczące jest samo nazwisko Chwostowa pod wersją rosyjską cytatu z Boileau, dodajmy, wersją nie w pełni oddającą treść oryginału. W świadomości współczesnych nazwisko tłumacza kojarzyło się z produkcją literacką niezbyt wysokich lotów. Jak odnotowuje Marietta Turjan, utwory hrabiego Chwostowa cytowane były w celach parodystycznych, częstokroć przywoływano je jako przykłady alogizmu. W takiej właśnie funkcji występuje motto w *Nowym Żoko*³¹. Właściwe tłumaczenie cytatu z Boileau brzmiałoby:

Нет ни змеи, ни отвратительного чудовища, которые не могли бы быть приятны для глаз, будучи воспроизведены (искусством)³².

Utwór Odojewskiego jest opracowaniem popularnej w Rosji w latach dwudziestych XIX wieku sentymentalnej historii o małpce – *Jocko, épisode détaché des Lettres inédites sur l'instinct des animaux* (1824)³³, która to małpka, wychowawszy chłopca, padła w rezultacie jego ofiarą. Autorem historyjki był Charles Pougens, zwolennik idei wychowywania w duchu Rousseau. Odojewski – w ślad za Antonim Pogorielskim – zaprezentował parodystyczne opracowanie popularnego wątku³⁴. Mamy tu do czynienia z podwójną parodią – klasycznego schematu fabularnego francuskiej prozy sentymentalnej i samego stylu romansu grozy. W ujęciu autora *Pstrokatych bajek* odpowiednikiem sympatycznej małpki jest straszny, krwiożerczy pająk, pożerający własne dzieci. Polemiczne stanowisko autora wobec zapożyczonych z Zachodu teorii filozoficznych, koncepcji pedagogicznych oraz założeń estetycznych znalazło odzwierciedlenie nie tylko w tekście zasadniczym utworu *Nowy Żoko*; ironiczny stosunek widoczny jest również w jego elementach inicjalnych – podtytule i podwójnym motcie.

³⁰ Наука о стихотворстве в четырех песнях. Сочинение г. Боало, переведенное стихами с подлинника графом Хвостовым 1804 года, СПб, 1824, s. 37.

³¹ Zob.: М. А. Турьян, *Примечания*, [w:] В. Ф. Одоевский, *Пестрые сказки...*, s. 180.

³² Ibidem.

³³ Zob.: П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма...*, t. 1, cz. 2, s. 370; М. А. Турьян, «Пестрые сказки» Владимира Одоевского..., s. 141–142.

³⁴ Wątek Żoko sparodiował Pogorielski w opowiadaniu *Podróż dyliżansem* (*Путешествие в дилижансе*) z cyklu *Sobowótór, albo Moje wieczory na Matorusi* (*Двойник, или Мои вечера в Малороссии*, 1828).

Następny w kolejności utwór, *Bajka o tym, dlaczego nie udało się radcy kolegialnemu Iwanowi Bogdanowiczowi Otnoszeniju* złożyć swoim zwierzchnikom życzeń świątecznych w Wielką Niedzielę, ma następujące motto sygnowane nazwiskiem księcia Szachowskoja:

Во светлой мрачности блистающих ночей
Явился темный свет из солнечных лучей.
Кн. Шаховской (33).

Udało się nam ustalić, że przytoczony cytat pochodzi w istocie z wodewilu Piotra Kobjakowa *Оборотни, или Спор до слез, а об заклад не бейся* (1802, wyd. 1820), który do lat dziewięćdziesiątych XIX wieku był wystawiany na scenach rosyjskich ciesząc się dużą popularnością³⁵. Można przypuszczać, że nazwisko Aleksandra Szachowskoja zamiast Kobjakowa miało nadać cytowanemu dwuwierszowi bardziej autorytatywną wymowę.

Utwór Odojewskiego przedstawia świat urzędników rosyjskich, monotonię i rutynę codziennej pracy oraz beznadziejność i pustkę ich egzystencji. Bohaterem bajki jest Iwan Bogdanowicz, radca kolegialny, którego życie zawodowe, jaki również prywatne podporządkowane są rytmowi „machiny biurokratycznej”. Po skończonej pracy Iwan Bogdanowicz wraz ze swymi współpracownikami oddaje się jedynej pasji życiowej – grze w bostona. W Wielką Sobotę, jak co wieczór, urzędnicy spotykają się przy stoliku i zaczynają grać w karty. Gra jest napięta i zapamiętała, z czasem uczestnicy tracą panowanie nad jej przebiegiem; wkracza siła nieczysta. Jeden z graczy gasi świecę i następuje osobiwa zamiana miejsc: gracze zamieniają się w karty, a karty – w graczy:

Наконец догадался один из игроков и, собрав силы, задул свечки; в одно мгновение они загорелись черным пламенем; во все стороны разлились темные лучи, и белая тень от игроков протянулась по полу; карты выскочили у них из рук: дамы столкнули игроков со стульев, сели на их место, схватили их, перетасовали, — и составила́сь целая масть Иванов Богдановичей, целая масть начальников отделения, целая масть столоначальников, и началась игра, игра адская [...] (36).

Wydarzenia koszmarnej nocy nie były jednak przyczyną tragedii bohatera, prawdziwą tragedią okazało się niezłożenie „zwierzchnikom życzeń świątecznych w Wielką Niedzielę”. Motto w tym przypadku zapowiada wydarzenie kulminacyjne, oddaje osobiwy nastrój, jaki ogarnia urzędników podczas „piekielnej gry”.

Utwór *Po prostu bajka* opatrzony został mottem-cytatem z francuskiego wydania utworów poety niemieckiego Jean-Paula Richtera – *Pensées de Jean-Paul*,

³⁵ Zob.: С. П. Жихаров, Из «Записок современника». Дневник чиновника 1807-ой год, [w:] Крылов И. А. в воспоминаниях современников, вступит. статья, сост., подгот. текста и коммент. А. М. Гордина, М. А. Гордина, Москва 1982, http://az.lib.ru/k/krylow_i_a/text_0100.shtml [11.08.2011].

extraites de tous ses ouvrages (1829). Odojewski przytacza je w tłumaczeniu rosyjskim:

Геллер (sic!) прежде меня заметил, что в ту минуту, когда мы засыпаем, но еще не совершенно заснули, все, что для нас было легким очерком, получает образ полный и определенный.

Жан-Поль Рихтер (42).

Nie bez znaczenia jest fakt, że Odojewski wybrał cytaty, w którym Richter odwołuje się do Albrechta von Hallera, szwajcarskiego poety, anatoma i fizjologa, badającego procesy psychiczne zachodzące w umyśle człowieka. Motto-cytat mówi o stanie przejściowym, półśnie, kiedy to wystrzają się zmysły i człowiek może dostrzec rzeczy niewidoczne na jawie. Tym samym zapowiada ono temat utworu: fantasmagoryjne wizje „łysego Waltera”, w których pantofle, kłosze, pióra nabierają cech istot żywych. Z treścią motta współbrzmia początkowe sekwencje utworu:

Лысый Валтер опустил перо в чернильницу и заснул. В ту же минуту тысяча голосов заговорили в его комнате. Валтер хочет вынуть перо, но тщетно – перо прицепилось к краям чернильницы; в досаде он схватывает обеими руками – всё тщетно: перо упорствует, извивается между пальцами словно змея, растет и получает какую-то сердитую физиогномию. Вот из узкого отверстия слышится жалостный стон, похожий то на кваканье лягушки, то на плач младенца. «Зачем ты вытягиваешь из меня душу? – говорил один голос, – она так же, как твоя, бессмертна, свободна и способна страдать». – «Мне душно, – говорил другой голос, – ты сжимаешь мои ребра, ты точишь плоть мою – я живу и страдаю» [...] (42).

Dwa ostatnie utwory cyklu – *Bajka o tym, jak niebezpiecznie jest dla panienek chodzenie gromadą po Newskim Prospekcie* i *Ta sama bajka, tylko na odwrót, czyli Drewniani gość, albo o obudzonej lalce i panu Kiwakielu* powiązane są ze sobą tematycznie. Pierwszy z nich posiada następujące motto-cytat:

«Как, сударыня! вы уже хотите оставить нас? С позволения вашего попро-
вожду вас». – «Нет, не хочу, чтоб такой учтивый господин потрудился для
меня». – «Изволите шутить, сударыня».

Manuel pour la conversation par madame de Genlis p. 375 (45).

Odojewski przypisał cytaty pisarce francuskiej Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin de Genlis (1746–1830), autorce powieści sentymentalnych i moralizatorskich, które cieszyły się w Rosji dużą popularnością. Jednak, jak wynika z ustaleń Turjan, podał on niedokładny tytuł tekstu źródłowego; taka pozycja, zdaniem badaczki, nie figuruje w bibliografii utworów Genlis³⁶. W kontekście utworu, będącego w istocie satyrą na wychowanie dziewcząt szlacheckich i na panującą manię cudzoziemszczyzny, motto posiada wydźwięk ironiczny.

³⁶ Zob.: М. А. Турьян, «Пестрые сказки» Владимира Одоевского..., s. 183.

Fabula utworu oparta jest na niebywałym zdarzeniu: „zamorski bisurmanin” (muzulmanin) uwięził w swoim sklepie rosyjską dziewczynę i przy pomocy współników, uosabiających zgubne dla obyczajowości rosyjskiej obce wzory, pozbawiając ją duszy i serca, zamienił w bezmyślną kukłę, niezdolną do wyższych uczuć. Swoistą kontynuacją poprzedniego utworu jest *Ta sama bajka, tylko na odwrót, czyli Drewniany gość, albo o obudzonej lalce i panu Kiwakielu*. I tu mamy do czynienia z bezmyślną kukłą pozbawioną duszy; tym razem została przedstawiona sytuacja odwrotna: mędrzec indyjski przywrócił dziewczynie duszę i serce. Jednak nie jest ona szczęśliwa – otaczają ją manekiny typu pana Kiwakiela. Tytułowy bohater jest uosobieniem wszystkiego, co złe. Służalczość, bezmyślność, brak rozsądku i brak uczuć – to tylko nieliczne cechy Kiwakiela. W charakterze motta do tego utworu wykorzystał Odojewski cytát z *Cierpień młodego Wertera* Goethego. Podobnie jak w przypadku motta inicjalnego, przytacza go w tłumaczeniu Rożalina:

Мне все кажется, что я пред ящиком с куклами; гляжу, как движутся передо мною человечки и лошади; часто спрашиваю себя, не обман ли это оптический; играю с ними, или, лучше сказать, мною играют, как куклою; иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом.
Гете. Вертер. – Перевод Рожалина (53).

Znamienne, że ten sam cytát posłużył jako epilog dla całego cyklu. Podkreśla on sceptyczny, niekiedy ironiczny stosunek autora *Pstrokatych bajek* do świata. Jest nim współczesna mu rzeczywistość rosyjska; ukazał ją w szerokim przekroju, od głuchej prowincji poczynając, na wielkomiejskim życiu – urzędniczym i salonowym – Petersburga kończąc.

Reasumując nasze rozważania na temat mott w *Pstrokatych bajkach*, należy podkreślić ich dość nietypowy charakter. Zaczerpnięte z różnych źródeł dopełniają się wzajemnie, metaforycznie antycypują główną ideę cyklu i zasadniczą tematykę poszczególnych utworów.

Równoległe z *Pstrokatymi bajkami* powstawał kolejny cykl Odojewskiego – *Życie i przygody Ireneusza Modestowicza Gomoziejki, czyli Opis jego sytuacji rodzinnej, która sprawiła, że jest on tym, kim jest, a kim być nie powinien*³⁷. Miała to być swoista biografia Gomoziejki, o czym sygnalizował fikcyjny wydawca – Biezglasnyj – w przedmowie do *Pstrokatych bajek*³⁸. Autor tylko częściowo zrealizował swój pomysł. Zachowane w rękopisach Odojewskiego fragmenty pozwalają odtworzyć kompozycję tak zamierzonej całości. Jak należy przypuszczać, całość miała składać się z dwóch części: pierwsza z nich miała prezentować historię Gomoziejki, w drugiej autor chciał zamieścić różne formy epickie – opowieść, opowiadanie, nowela. Dla naszych rozważań istotny jest fakt, że już w materiałach rękopiśmiennych pojawiły się motta. Pierwsze z nich znajdowało się w pozycji inicjalnej i brzmiało dość nietypowo:

Бога ради оставьте меня в покое! (92).

³⁷ Szerzej na temat zob.: П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма...*, t. I, cz. II, s. 37–48.

³⁸ Zob.: В. Ф. Одоевский, *Пестрые сказки...*, s. 5.

Warto odnotować, że fraza ta pojawia się niejednokrotnie na kartach *Pstrokatych bajek*. Zdaniem badaczy powiedzenie „Оставьте меня в покое” było charakterystyczne dla samego Odojewskiego³⁹. Umieszczone w roli motta sugeruje pewne podobieństwa między autorem i jego bohaterem. Znamienne, że matka Odojewskiego, Jekatierina Aleksiejewna, w postaci Gomoziejki rozpoznała wiele cech syna (m.in. to powiedzenie)⁴⁰. W zamierzeniu autora „biografia” Gomoziejki miała prezentować jeden z możliwych wariantów jego własnych losów.

Z części wstępnej cyklu zachowały się w archiwum pisarza fragmenty rozdziału pierwszego – *Pierwszy okres wychowania* (*Первоначальное воспитание*). Jeden z tych fragmentów, zatytułowany *Babcia, czyli zgubne skutki oświaty* (*Бабушка, или пагубные следствия просвещения*)⁴¹, we wcześniejszej redakcji posiadał następujące motto:

Отчего так нравилась басня La Cigale et la Fourmi (102).

Chodzi tu o bajkę La Fontaine *La Cigale et la Fourmi*, do której niejednokrotnie nawiązywali pisarze rosyjscy (m.in. Aleksandr Sumarokow – *Смрекоза*). Spośród kilku opracowań tego wątku najbardziej popularne było ujęcie Iwana Kryłowa *Смрекоза и Мышь* (1808). Odojewski jednak zrezygnował z tego motta. W rękopisie przepisany na czysto widnieje już inne motto – cytat z *Synalka szlacheckiego Fonwizina*. Z tego wynika, że ostateczna postać rękopiśmienna nosi ślady warsztatowej pracy, również z mottami. Świadczy to o wadze, jaką przywiązywał Odojewski do poprzedzających jego utwory epigrafów. Oto motto-cytat:

Прокляну того ребенка, который что-нибудь переймет у басурмана.
Скотинин – в «Недоросле» Фонвизина (107).

W istocie są to słowa, jak słusznie zauważyła Turjan, innej postaci z komedii Fonwizina, a mianowicie Prostackowej (urodzonej Skotiny). W scenie piątej (akt III) bohaterka, opowiadając swoją historię Starodumowi, przytacza powiedzenie swego ojca. Ostateczny wariant motta, jak się wydaje, bardziej współbrzmi z treścią i tytułem utworu Odojewskiego. Można je odnieść do centralnej postaci – babci, konserwatywnej szlachcianki, która „przeklinała” wykształcenie swego wnuczka Gomoziejki (magistra filozofii)⁴². W postaci babci, jak i w licznych opisach życia prowincji rosyjskiej początków XIX wieku, badacze odnajdują wiele elementów z biografii autora⁴³.

W zamierzeniu autora po części wstępnej miały znaleźć się utwory artystyczne. Za życia Odojewskiego ukazały się w druku dwa z tak zaplanowanego

³⁹ Zob.: П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма...*, s. 37; М. А. Турьян, «Пестрые сказки» Владимира Одоевского..., s. 139.

⁴⁰ Zob.: М. А. Турьян, «Пестрые сказки» Владимира Одоевского..., s. 139.

⁴¹ Tłumaczenie tytułu własne – E. S.

⁴² Por. w *Pstrokatych bajkach* – „вечное пятно фамилии” (7).

⁴³ Zob.: П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма...*, t. 1, cz. 2, s. 37–48.

cyklu: *Fragment notatek Ireneusza Modestowicza Gomozejki* (*Отрывок из записок Ириней Модестовича Гомозейки*; z podpisem W. Biezglasnyj)⁴⁴ oraz *Zjawia. Fragment notatek z podróży* (*Привидение. Из путевых записок*)⁴⁵. Pierwszy z wymienionych utworów wszedł do pierwszego wydania dzieła Odojewskiego z 1844 roku pod zmienionym tytułem *Historia o kogucie, kocie i żabie. Opowieść prowincjusza* (*История о петухе, кошке и лягушке. Рассказ провинциала*). Zarówno w pierwszej, jak i w drugiej publikacji opowieść miała następujące motto:

Критик. Какая цель вашей сказки?
Автор (униженно кланяясь). Рассказать ее вам (72).

Akcja utworu rozgrywa się na głuchej prowincji. Do horodniczego Iwana Trofimowicza Ziernuszki przyjeżdża krewna Marfa Osipowna. Wmawia mu, że jego ulubiony kot, z którym spędza dużo czasu, „naszeptał mu w głowie żabę”. Dając wiarę przesądom, Iwan Trofimowicz pozbywa się kota. Przekonany, że bóle głowy, które ostatnio nasiliły się u niego, spowodowane są zamieszkałą w jego głowie żabą, zwraca się do lekarza Bogdana Iwanowicza. Lekarz nie wierzy w absurdalną teorię horodniczego i zdając sobie sprawę, że są to urojenia chorej wyobraźni, postanawia działać zgodnie z teorią lekarza niderlandzkiego Boerhaave – przeprowadzić eksperyment: złapał na łące żabę i udał się do pacjenta, aby przeprowadzić na nim operację czaszki. W rezultacie nie doszło do zabiegu, bohaterowie pokłócili się i horodniczy złożył skargę na lekarza. Utwór jest satyrą na prowincję rosyjską, jej ciemnotę i zacofanie. Ironiczny stosunek autora do przedstawionych wydarzeń zasygnalizował Odojewski w częściach inicjalnych poprzedzających tekst zasadniczy – w podtytule i w motcie.

Kolejną grupę utworów Odojewskiego opatrzonych mottem stanowią tzw. opowieści salonowe. Są to *Księżniczka Mimi* (*Княжна Мими*, 1834) i *Księżniczka Zizi* (*Княжна Зизи*, 1839). Gatunek ten, przypomnijmy, był niezwykle popularny w literaturze rosyjskiej lat dwudziestych – trzydziestych XIX wieku. Poza autorem *Pstrokatych bajek* uprawiali go m.in. Aleksandr Biestuzew-Marliński, Iwan Panajew, Nikołaj Pawłow, Aleksandr Weltman, Eudoksja Rostopczyna, Helena Gan⁴⁶. Tematyka tych utworów była ściśle związana ze współczesną rzeczywistością rosyjską; przedstawiały one satyryczny obraz życia arystokracji, próżność, głupotę, w dużej mierze pasożytniczy tryb życia i niski poziom moralny jej przedstawicieli. W centrum opowieści salonowych Odojewskiego znajdują się kobiety, porusza on problem ich miejsca i roli we współczesnym mu świecie. Autorska ironia i dydaktyzm widoczne są nie tylko w kreowaniu świata przedstawionego i w licznych komentarzach odautorskich; ujawniają się one przede wszystkim w mottach, które w większości przypadków mają charakter mistyfikacji.

⁴⁴ Utwór ukazał się na łamach „Библиотеки для чтения” („Библиотека для чтения”, 1834, t. II, s. 192–211).

⁴⁵ Opublikowany na łamach periodyku „Литературное прибавление к Русскому инвалиду” („Литературное прибавление к Русскому инвалиду”, 1838, 40, s. 781–785).

⁴⁶ Zob.: *Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра*, pod. ред. Б. С. Мейлаха, Ленинград 1973, s. 169.

W opowieści *Księżniczka Mimi* występuje dziesięć mott, w tym jedno inicjalne; reszta przypisana jest do kolejnych siedmiu rozdziałów. Początkowe motto wyszło spod pióra samego Odojewskiego; autor opatrzył je jednak podpisem wskazującym na fikcyjne źródło:

„Извините, – сказал живописец, – если мои краски бледны: в нашем городе нельзя достать лучших”.

*Биография одного живописца*⁴⁷.

W kontekście utworu motto ma charakter ironiczny; odzwierciedla ono stosunek autora do przedstawianych wydarzeń/postaci i zawiera ich wartościującą charakterystykę. Tytułowa bohaterka jest przedstawicielką wyższych warstw społeczeństwa rosyjskiego, kobietą złowieszczą, demoniczną, w której skondensowały się najgorsze wady arystokracji – zawiść, dwulicowość, bezwzględność, wyrachowanie, cynizm, skłonność do plotek. Mimi i jej intrygi mają decydujący wpływ na rozwój wydarzeń. Bohaterka rozpowszechnia plotkę o rzekomym romansie baronowej Elizy Dauertal z Granickim, który w istocie kocha inną mężatkę, Lidię Rifejską. Intrygi Mimi podchwyczone zostały w jej środowisku i w rezultacie doprowadziły do śmierci dwojga niewinnych ludzi: Granicki ginie w pojedynku ze szwagrem baronowej, a Eliza Dauertal, skompromitowana w oczach środowiska, umiera w zaciszu domowym.

Przyczyny złego charakteru Mimi tkwią nie tyle w niej samej, co w środowisku, w którym się wychowała, środowisku, dla którego jedynym celem i sensem życia kobiety jest zamążpójście. Oto dłuższy fragment ilustrujący dokładnie, do jakiego stanu doprowadziła ją etykieta salonowa:

Каждый день ее самолюбие было оскорблено; с каждым днем рождалось новое уничижение; и, – бедная девушка! – каждый день досада, злоба, зависть, мстительность мало-помалу портили ее сердце. Наконец мера переполнилась: Мими увидела, что если не замужеством, то другими средствами надобно поддержать себя в свете, дать себе какое-нибудь значение, занять какое-нибудь место; и коварство – то темное, робкое, медленное коварство, которое делает общество ненавистным и мало-помалу разрушает его основания, – это общественное коварство развилось в княжне Мими до полного совершенства. В ней явилась особого рода деятельность: все малые ее способности получили особое направление; даже невыгодное ее положение обратилось в ее пользу. Что делать! Надобно было поддержать себя! И вот княжна Мими, как девушка, стала втираться в общество девиц и молодых женщин; как зрелая девушка, сделалась любезным товарищем в глубоких рассуждениях старых почтенных дам. И ей было время! Проведши двадцать лет в тщетном ожидании жениха, она не думала о домашних заботах; занятая единственною мыслию, она усилила в себе врожденное отвращение к печатным литерам, к искусству, ко всему, что называется чувством в сей жизни, и вся обратилась в злобное, завистливое наблюдение за другими. Она стала знать и понимать

⁴⁷ В. Ф. Одоевский, *Княжна Мими*, [w:] *Русские повести XIX века 20-х–30-х годов*, подготовка текста и примечания Е. С. Мейлаха, Москва-Ленинград 1950, t. II, s. 111. W dalszej części pracy cytaty z nowel salonowych podaje według tego wydania z uwzględnieniem w tekście zasadniczym stron w nawiasie.

все, что делается перед нею и за нею; сделалась верховным судьей женихов и невест; приучилась обсуждать каждое повышение местом или чином; завела своих покровителей и своих питомцев (proteges); начала оставаться там, где видела, что она мешает; начала прислушиваться, где говорили шепотом; наконец – начала говорить о всеобщем развращении нравов. Что делать! Надобно было поддержать себя в свете (114).

Kolejne motta, przypisane do poszczególnych rozdziałów, wraz z ich tytułami (parateksty) dopełniają się, prognozując ich treść. Rozdział pierwszy nosi tytuł *Бал* i ma motto-maksymę w języku francuskim:

La femme de César ne doit pas être soupçonnée (111)⁴⁸.

Rozdział ten jest swego rodzaju ekspozycją, zawiązaniem intrygi, a przypisane mu motto odnosi się do baronowej Elizy, która padnie ofiarą intryg Mimi. Kolejny rozdział – *Круглый стол* – ma po tytule dwa motta: jedno francuskie, drugie rosyjskie:

On cause, on rit, on est heureux.
Romans français (120)⁴⁹.

Под кровом тишины и спокойствия,
в кругу своего семейства...
Русские романы (120).

Oba charakteryzują dwulicowość arystokracji. Obłuda i zakłamanie, panujące w domu Mimi, szczególnie widoczne są w dygresji odautorskiej:

О круглый семейный стол! свидетель домашних тайн! чего тебе не вверяли? чего ты не знаешь? Если б к твоим четырем ногам прибавить голову, ты бы сравнялся даже с нашими глубокомысленными описателями нравов, которые столь верно и резко нападают на недоступное им общество и которым я столь тщетно подражать стараюсь. За круглым столом обыкновенно начинается маленькая откровенность; чувство досады, сжатое в другое время, начинает мало-помалу развертываться; из-под канвы выскакивает эгоизм в полном, роскошном цвете; тут приходят на мысль счета управителя и расстройство имени; тут откровенно обнаруживается непреодолимое желание выйти или выдать замуж; тут вспоминаются какая-нибудь неудача, какая-нибудь минута унижения; тут жалуются и на самых близких приятелей и на людей, которым, кажется, вы преданы всею душою; тут дочери ропщут, мать сердится, сестры упрекают друг друга; словом, тут делаются явными все те маленькие тайны, которые тщательно скрываются от взоров света. Послышится звонок, и все исчезло! Эгоизм спрячется за дымчатое канзу, на лице явится улыбка, и входящий в комнату холостяк с умилением смотрит на дружеский кружок милого семейства (121).

⁴⁸ „Жены цезаря не должно коснуться подозрение”.

⁴⁹ „Беседуют, смеются, счастливые. *Французские романы*”.

Rozdział trzeci – *Следствия домашних разговоров* – ma dość nietypowe motto: jest to koniugacja czasownika „mówić”:

Я говорю, ты говоришь, он говорит,
мы говорим, вы говорите, они или оне говорят
Труды...? (129).

W tym rozdziale Mimi realizuje swą intrygę. Pod pretekstem migreny wprasza się do karety baronowej Dauertal. Przekonana, że znajduje się w niej Granicki, powtarza plotkę o ich romansie. Jednak w momencie szczególnego napięcia opowiadanie zostaje przerwane swoistą przedmową, która zamiast na początku opowieści została umieszczona – zgodnie z modnym obyczajem, co wyraźnie podkreśla autor mottem – w środku. W charakterze epigrafu występuje tu maksyma w języku francuskim:

C'est avoir l'esprit de son âge! (133)⁵⁰.

Przedmowa, zgodnie z konwencją, ma charakter autotematyczny; traktuje o trudnościach, z jakimi musi zmagać się pisarz, o sytuacji we współczesnej mu literaturze; znajdziemy w niej również charakterystyczną dla Odojewskiego krytykę wpływów francuskich. Po tej małej dygresji autor kontynuuje opowiadanie.

W kolejnym, czwartym rozdziale – *Спасительные советы* – mamy następujące motto w formie dialogu:

Б а р и н. Дурак! Тебе надобно было это сделать стороною.
С л у г а. Я и так, сударь, подошел к нему со стороны (137).

Motto wraz z tytułem antycypuje główne wydarzenie tego rozdziału: spotkanie młodszego brata barona Dauertal z jego ciotką i jej „zbawienne rady”. Powtarzając plotkę o romansie Elizy i Granickiego, radzi mu rozwiązać sprawę „sposobem”.

Rozdział piąty – *Будущее* – otwiera motto-cytat z Victora Hugo:

...l'avenir n'est à personne. – Sire, l'avenir est à Dieu.
Victor Hugo (141)⁵¹.

Przytoczone motto-cytat odnosi się do wątku Lidii i Granickiego, którzy ukrywają swoją miłość przed „złym światem”. Z powodu choroby męża Lidii bohaterowie zmuszeni są zaniechać potajemnych spotkań. Żyją nadzieją, że ich wyrzeczenie zostanie nagrodzone w przyszłości.

⁵⁰ „Быть верным своему веку!”.

⁵¹ „...будущее никому не принадлежит. – Ваше величество, будущее в руках божьих. Виктор Гюго”.

Przedostatni, szósty rozdział – *Это можно было предвидеть* – ma dość obszerne motto. Jest to cytat w języku francuskim z utworu Denisa Diderota *Kuzynek mistrza Rameau*:

- Vous allez me rabacher je ne sais quels lieux communs de morale, que tous ont dans la bouche, qu'on fait sonner bien haut, pourvu que personne ne soit obligé de les praliquer.
- Mais s'ils se jettent dans le crime?
- C'est de leur condition.

"Le neveu de Rameau" (143)⁵².

Dialog ten nawiązuje do rozmowy Granickiego i młodego barona Dauertal podczas pojedynku. Mimo iż bohaterowie wyjaśnili sobie, że przyczyną nieporozumienia była plotka, postanawiają pojedynekować się, chcąc tym samym zachować honor. W rezultacie ginie Granicki.

W ostatnim rozdziale – *Заключение* – w roli motta umieścił Odojewski pewną opinię:

Существуют охотники защищать всех и всё: они ни в чем не хотят видеть дурного. Эти люди очень вредны...

Светское суждение (146).

W kontekście rozdziału opinia ta odnosi się do młodego człowieka, który, jakby wbrew powyższej dewizie przyjętej w kręgach arystokratycznych, obwinia księżniczkę Mimi i jej otoczenie o śmierć Elizy i zesłanie młodego barona.

W kolejnej opowieści salonowej Odojewskiego *Księżniczka Zizi* występuje tylko jedno motto, a dokładnie pseudomotto:

Иногда в домашнем кругу нужно больше героизма, нежели на самом блистательном поприще жизни. Домашний круг – для женщины поле чести и святых подвигов. Зачем немногие это понимают?...

Слова женщины (148).

W odróżnieniu od Mimi, księżniczka Zizi jest bohaterką pozytywną. Jest kobietą dobrą, niezwykle uczuciową, szlachetną i pełną poświęcenia dla innych. Jednak te cechy okazują się przeszkodą na drodze do własnego szczęścia: kochany przez nią mężczyzna Gorodkow żeni się z jej siostrą Lidią. Zizi, rezygnując z życia prywatnego, zamieszkuje z nimi i pomaga im. Po przedwczesnej śmierci Lidii okazuje się, że Gorodkow ożenił się z nią dla majątku i teraz pragnie odebrać go Zizi. Ta, dowiedziawszy się przypadkowo o jego zamiarach, postanawia, mimo przeciwności, walczyć o swoje, nie zważając na „złe języki”:

И во всех гостиных, в присутственных местах толковали, смеялись, порицали девушку, которая забыла стыд, обложила себя указами, окружила себя стряп-

⁵² „- Вы станете мне твердить бог знает какие общие места морали, которые у всех на устах и провозглашаются всеми очень громко, только бы никто не обязан был их исполнять.

- Но если они дойдут до преступления?

- Это их дело”.

чими, приказными; болтливость и клевета прибавляли к сему тысячи оскорбительных небылиц, которые имели вид истины [...].

W tej niełatwej sytuacji Zizi znalazła w sobie dość sił, aby sprzeciwić się środowisku. Osiągnęła swój cel na „polu rodzinnym”.

Spośród utworów o tematyce społeczno-obyczajowej należałoby wymienić jeszcze trzy, w których występują motta. Mowa tu o dwóch nowelach opublikowanych łącznie w 1833 roku na łamach almanachu „Nowosielje”, które następnie weszły do cyklu *Noce rosyjskie – Brygadier* (Бригадир)⁵³ i *Bal* (Бал) oraz nieco późniejszym opowiadaniu *Żywy trup* (Живой мертвец, 1838)⁵⁴. Celem tych utworów było, zdaniem Wissariona Bieleńskiego, –

пробудить в спящей душе отвращение к мертвой действительности, к пошлой прозе жизни и святую тоску по той высокой действительности, идеал которой заключается в смелом, исполненном жизни сознании человеческого достоинства⁵⁵.

Pierwsza z wymienionych nowel – *Brygadier* – posiada następujące motto:

Жил, жил, и только что в газетах
Осталось: «выехал в Ростов».
Дмитриев⁵⁶.

W istocie jest to nieco zmieniony fragment *Epitafium* (Эпитафия, 1803) Iwana Dmitrijewa. Przytoczmy tekst, do którego nawiązuje motto:

Здесь бригадир лежит, умерший в поздний летax.
Вот жребий наш таков!
Живи, живи, умри – и только что в газетах
Осталось: выехал в Ростов⁵⁷.

W noweli *Brygadier* Odojewski przedstawia historię przeciętnego człowieka, pozbawionego – w wyniku niewłaściwego wychowania i wykształcenia – wyższych uczuć i wartości. Przeżył on swoje życie w sposób bezsensowny i bezużyteczny i dopiero śmiertelna choroba uświadomiła mu pustkę i bezwartościowość jego egzystencji. Zarówno tytuł utworu, jak i przypisane mu motto, odsyłające do Dmitrijewa, przedstawiciela nurtu satyrycznego w literaturze rosyjskiej, podkreślają ironiczny dystans do systemu wartości, jakie wyznawał w swym życiu bohater. Rozpatrując peryteksty w *Brygadierze* w planie powiązań

⁵³ W wersji rękopiśmiennej utwór ten miał inny tytuł – *Rosyjski Piranesi* (Русский Пиранези) – zob.: E. A. Маймин, М. И. Медовой, Б. Ф. Егоров, *Примечания*, [w:] В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, s. 280.

⁵⁴ „Отечественные записки”, 1844, t. XXXII. Utwór opublikowany był z datą 1838 i z dedykacją dla E. P. Rastopczyńskiego.

⁵⁵ В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, t. VIII, s. 305.

⁵⁶ В. Ф. Одоевский, *Повести...*, s. 56.

⁵⁷ И. И. Дмитриев, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1967, s. 138.

literackich nie można wykluczyć również odniesień do komedii Fonwizina o tym samym tytule (*Бригадир*, 1768)⁵⁸.

W podobnej funkcji zostało użyte motto w noweli *Balu*⁵⁹. Tym razem w roli epigrafu wykorzystał Odojewski formułę w języku łacińskim.

Gaudium magnum nuntio vobis⁶⁰.

Jest to w rzeczywistości niedosłowne przytoczenie tradycyjnej formuły ogłoszenia ludowi rzymskiemu wyboru papieża⁶¹. Przytoczmy dla porządku dokładny tekst formuły:

Annuntio vobis magnum gaudium: papam habemus⁶².

Należy przypuszczać, że ta niewielka zmiana była podyktowana nie tyle świadomą decyzją autora *Balu*, co stanowiła rezultat cytowania z pamięci. W nowym kontekście formuła otrzymała ironiczny wydźwięk.

Fabula utworu zbudowana jest na zasadzie kontrastu: składają się na nią dwa rozbudowane opisy – sali balowej i świątyni. Pierwszy przedstawia groteskowy obraz tańczącego tłumu świętującego zwycięstwo w krwawej wojnie. Uczestnicy balu w zapamiętaniu bawią się przy dźwiękach muzyki, w której słychać odgłosy wszelkich możliwych cierpień ludzkich (spośród utworów znanych kompozytorów są to m.in. fragmenty opery Wolfganga Amadeusza Mozarta *Don Juan* – aria Donny Anny ilustrująca jej lament w chwili, kiedy Don Juan z niej szczydzi; jęk Komandora; fragment opery Gioacchino Rossiniego *Otello*, w którym tytułowy bohater uświadomił sobie niszczącą siłę zazdrości; słychać ostatnią modlitwę Desdemony). Jest to pesymistyczny, wręcz apokaliptyczny obraz społeczeństwa zmierzającego ku zagładzie – ludzkość tańczy swój taniec śmierci przy dźwiękach muzyki zwiastującej śmierć⁶³. Drugi opis przedstawia scenę w pustej świątyni, w której znajduje się jedynie duchowny. Głosi on słowa o miłości, wierze i nadziei; mówi o kontemplowaniu boskości, nieustannym doskonaleniu się człowieka i jego duszy, o miłosierdziu dla bliźniego, o przebaczeniu win, o pokorze; modli się za zamordowanych, zabójców i opętanych. Modlitwy duchownego nie słyszy nikt poza narratorem; powracający z balu przejeżdżają obok świątyni. Mamy tu więc zderzenie sfery *sacrum* (krąg asocjacji, jakie wywołuje motto-formuła i opis świątyni) ze sferą *profanum*

⁵⁸ Interesujące rozważania na temat relacji motto – tekst źródłowy – tekst zapożyczający w *Brygadzie* Odojewskiego zob.: O. Głowko, *Motta. Czy tylko hold romantycznej modzie?..*, s. 69–70.

⁵⁹ Pierwotnie nowela miała inne motto: „Le sanglot consiste, ainsi que le rire, en une expiration entecoupée, ayant lieu de la même manière... Description anatomique de l'organisme humain” (tłumaczenie rosyjskie: „Рыдание состоит, так же, как и смех, в прерывистом выдыхании, совершаемом таким же образом... Анатомическое описание человеческого организма”) – zob.: В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, przypis redakcji, s. 277. Jak się okaże, zmiana ta w istotny sposób wpłynęła na wymowę utworu.

⁶⁰ В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, s. 45. Tłumaczenie motta: „Великую радость возвещаю вам”.

⁶¹ Zob.: H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 769.

⁶² Ibidem.

⁶³ Zob.: A. Bezwiński, *Dziesięć nowel z „Nocy rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria”, 1988, 22, s. 86.

(opis sali balowej, radości bezmyślnych filistrów). Wartości związane z sacrum zostały wyróżnione kompozycyjnie; autor wyznaczył im miejsce w części inicjalnej i finalnej⁶⁴.

Ironiczny charakter ma również motto w opowiadaniu *Żywy trup*. Jest to rodzaj mistyfikacji w formie rozbudowanego dialogu:

– Скажите, сделайте милость, как перевести по-русски слово солидарность (solidarité)?

– Очень легко – *круговая порука*, – отвечал ходячий словарь.

– Близко, но не то! Мне бы хотелось выразить буквами тот психологический закон, по которому ни одно слово, произнесенное человеком, ни один поступок не забываются, не пропадают в мире, но производят непременно какое-либо действие; так что ответственность соединена с каждым словом, с каждым, по-видимому, незначащим поступком, с каждым движением души человека.

– Об этом надобно написать целую книгу.

*Из романа, утонувшего в Лете*⁶⁵.

Pseudomotto odnosi się do losów bohatera – urzędnika Wasilija Kuzmicza, który z przerażeniem obserwuje to, co dzieje się po jego śmierci. Dowiaduje się, co myśli o nim jego najbliższa rodzina, przyjaciele i byli współpracownicy. Dostrzega wszechobecne wady swego środowiska – obłudę, oszustwa, uniżoność i pochlebstwa oraz bezwartościowość i bezcelowość takiej egzystencji. Okazuje się jednak, że wszystko, czego doświadczył bohater, było koszmarnym snem, z którego nie wyciągnął żadnych wniosków. Bohater, niepomny na przestrogi, wraca do dotychczasowego trybu życia, a „głupi sen” utonął w rzece zapomnienia.

W latach trzydziestych XIX wieku Odojewski napisał szereg utworów rozwijających temat artysty i sztuki. Był to, jak wiadomo, jeden z najważniejszych tematów w literaturze romantycznej. Na gruncie rosyjskim – głównie za sprawą E. T. A. Hoffmanna, który, zdaniem Raisy Iezuitowej, zainspirował pod tym względem romantyków rosyjskich⁶⁶ – podejmowali go zarówno poeci, jak i prozaicy, widząc w nim szczególnie sposób prezentacji swych poglądów estetycznych. W utworach o tej tematyce na plan pierwszy wysuwa się problem sztuki, geniuszu, istoty aktu twórczego, osobowości i losów artysty, konfliktu wyrażającego się w antynomii sztuki i życia, artysty i otoczenia⁶⁷.

Wśród utworów Odojewskiego, podejmujących temat artysty, cztery opatrzone zostały mottami. Są to: *Ostatni kwartet Beethovena* (*Последний квартет Бетховена*, 1830), *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi* (1831), *Improwizator* (*Импровизатор*, 1833) i *Sebastian Bach* (*Себастьян Бах*, 1835). Wszystkie zostały włączone do cyklu *Noce rosyjskie*.

⁶⁴ Zob.: O. Główko, *Motta. Czy tylko hold romantycznej modzie?...*, s. 71.

⁶⁵ В. Ф. Одоевский, *Живой мертвец*, [w:] *Русские повести XIX века...*, s. 227.

⁶⁶ Zob.: Р. В. Иезуитова, *Пути развития романтической повести*, [w:] *Русская повесть XIX века...*, s. 105.

⁶⁷ Ibidem, s. 104–108. Zob. również rozdział III zatytułowany *Romantyczny mit poety. Twórca i bohater* w monografii K. Lis, *Romantycy...*, s. 98–123.

Ostatni kwartet Beethovena i *Sebastian Bach* zostały poświęcone genialnym kompozytorom, których Odojewski jako znawca i miłośnik muzyki wysoko cenił, zwłaszcza tego ostatniego⁶⁸. Przedstawił ich – zgodnie z romantyczną koncepcją artysty – jako nieprzeciętne indywidualności, „wielkich szaleńców”, nosicieli pierwiastka idealnego. Nieprzeciętność muzyków powoduje konflikt między nimi a otaczającym ich światem; współcześni nie rozumieją geniuszy.

Pierwszy z wymienionych utworów ma po tytule nieco zmieniony cytat z *Radcy Krespela*, jednego z opowiadań Hoffmanna wchodzącego w skład cyklu *Bracia Serafiońscy*:

Я был уверен, что Кrespель помешался. Профессор утверждал противное. „С некоторых людей, – сказал он, – природа или особенные обстоятельства сорвали завесу, за которою мы потихоньку занимаемся разными сумасбродствами. Они похожи на тех насекомых, с коих анатомист снимает перепонку и тем обнажает движение их мускулов. Что в нас только мысль, то в Кrespеле действие”.

Гофман⁶⁹.

Przytoczony cytat prezentuje dwie skrajne oceny Hoffmannowskiego bohatera: z perspektywy postaci pełniącej rolę narratora i uosabiającej poglądy filistrów oraz profesora, który stara się zrozumieć i zaakceptować „inność” Krespela. W ujęciu Hoffmanna odmiennosc bohatera, jego szaleństwo, będące wynikiem zafascynowania muzyką, jest przyczyną jego wyobcowania. Podobnie rzecz ma się u Odojewskiego. W kontekście noweli motto-cytat z *Braci Serafiońskich* jest swoistą zapowiedzią konfliktu geniusza i środowiska bezmyślnych filistrów. Wyznacza ponadto kierunek interpretacji postaci genialnego muzyka⁷⁰.

Utwór opowiada o ostatnich dniach życia Beethovena. Odojewski kreśli tragiczną postać artysty, jego osamotnienie wśród nierozumiejących go ludzi. Zasadniczy trzon utworu stanowi rozbudowany monolog tytułowego bohatera, będący swoistą spowiedzią, w której ocenia on swoje życie, mówi o muzyce, żali się na trudności w urzeczywistnianiu zamysłów twórczych:

[...] что за жизнь моя? – это цепь бесконечных терзаний. От самых юных лет я увидел бездну, разделяющую мысль от выражения. Увы, никогда я не мог выразить души своей; никогда того, что представляло мне воображение, я не мог передать бумаге [...] ⁷¹.

Nowela *Sebastian Bach* po raz pierwszy była opublikowana w 1835 roku na łamach czasopisma „Moskowskij nabludatiel” (cz. II, ks. 1, s. 55–112). W tej wersji posiadała ona dwa motto. Oba przytoczył Odojewski w oryginalnym brzmieniu – w języku francuskim, podając pod nimi własne tłumaczenie na język rosyjski. Oto pierwsze motto:

⁶⁸ Zob.: E. A. Маймин, *О русском романтизме*, Москва 1975, s. 229.

⁶⁹ В. Ф. Одоевский, *Повести...*, s. 83.

⁷⁰ Zob.: O. Główko, *Idee romantyzmu...*, s. 75–77.

⁷¹ В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, s. 82.

Il avoit un doigté particulier; contre l'usage des musiciens de son temps, il se servoit beaucoup de pouce. *Méthode pour apprendre facilement à jouer du piano.*

I jego tłumaczenie:

У него в игре была особенная расстановка пальцев; вопреки обыкновению музыкантов того времени, он многое играл большим пальцем.
Самолегчайшая фортепианная школа.

Drugie motto sygnowane było nazwiskiem historyka francuskiego Julesa Micheleta:

Il reste à dire ce qu'on croit savoir et qu'on ignore, quels homes c'étoient qu'Annibal et César?

Michelet.

Po nim następowało tłumaczenie Odojewskiego:

Мы думаем, что знаем, но нам еще неизвестно, что за люди были Аннибал и Цесарь.

Мишле⁷².

Utwór w kolejnym swym wydaniu – w ramach cyklu *Noce rosyjskie* – mott już nie posiada⁷³.

Nowela przedstawia historię życia niemieckiego kompozytora od wczesnego dzieciństwa do samej śmierci. Nie są to jednak suche fakty z biografii Bacha, a raczej historia formowania jego geniuszu, które odbywało się niejako na przekór okolicznościom, jakby niezależnie od nich (nierozumiejące go otoczenie, zdrada żony). Jest on swego rodzaju ilustracją romantycznej myśli o wierności wobec powołania⁷⁴. Oto słowa narratora oddające pasję kompozytora:

Бах знал только одно в этом мире – свое искусство; все в природе и жизни – радость, горе – было понятно ему тогда только, когда проходило сквозь музыкальные звуки; ими он мыслил, ими чувствовал, ими дышал Себастьян; все остальное было для него не нужно, а мертво⁷⁵.

Do galerii „wielkich szaleńców” włączył Odojewski również na poły fantastyczne postaci z utworów *Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi* i *Improvizator*. Pierwszy z nich opublikowany był na łamach almanachu „Siewiernyje cwiety” z 1832 roku. W tym wydaniu posiadał dedykację (Aleksiejowi Chomiakowowi), a w roli motta – cytata zaczerpnięty z *Vie de Leon X* (1808) angielskiego pisarza i historyka Williama Roscoe’a:

Cet artiste, n'ayant pu trouver à exercer les rares talents dont il etait doué, a pris plaisir à dessiner les idifices imaginaires, à mettre fabrique sur fabrique et à

⁷² Ibidem, s. 291.

⁷³ Więcej na ten temat zob.: O. Główko, *Idee romantyzmu...*, s. 81–82.

⁷⁴ Zob.: A. Bezwiński, *Dziesięć nowel z „Nocy rosyjskich” W. Odojewskiego...*, s. 92.

⁷⁵ В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, s. 124.

presenter des masses d'architecture à l'érection desquelles les travaux des plusieurs empires n'auraient pu suffire⁷⁶.

W ostatecznej wersji utworu (w *Nocach rosyjskich*) Odojewski zrezygnował zarówno z dedykacji, jak i z motto.

Prototypem bohatera Odojewskiego był włoski architekt Piranesi, którego dzieła odznaczały się wybujałą fantazją. W ujęciu autora *Nocy rosyjskich* jawi się on jako postać symboliczna, której nieposkromiona fantazja stała się przyczyną tragedii. Samotny, niezrozumiany, odrzucony przez otoczenie, poszukuje on możliwości zrealizowania swych niezwykłych projektów. Motto-cytat charakteryzowało bohatera i wprowadzało w tematykę utworu.

Ostatni z tej grupy utworów – *Improwizator* opatrzony został cytatem z *Fausta* Goethego. Jest to monolog tytułowego bohatera zaczerpnięty z pierwszej sceny tragedii:

Es möchte kein Hund so länger leben!
D'rum hab' ich mich der Magie ergeben...
Goethe⁷⁷.

Punktem odniesienia przy konstruowaniu postaci i fabuły był dla Odojewskiego niewątpliwie *Faust* Goethego. Ujawnia to zarówno motto, jak i fabuła noweli. Jednak postać Cipriano Odojewskiego skonstruowana została jako przeciwieństwo Fausta⁷⁸. Cipriano, poeta-rzemieślnik za sprawą tajemniczego doktora-filozofa (de facto diabła imieniem Segeliel) zyskuje wszechwiedzę i zdolność tworzenia bez wysiłku duchowego i umysłowego, dar improwizacji. Głównym motywem zawarcia paktu z diabłem jest trudna sytuacja materialna Cipriano. Jako początkujący poeta pragnie zdobyć sławę i pieniądze bez trudu i cierpień. Próba zdegradowania poezji do rzemiosła, pozbawienia jej pierwiastka duchowego doprowadziła Cipriano do zguby: w rezultacie został on błaznem. Logika zdarzeń jest taka, że bezwartościowa jego egzystencja coraz bardziej zaczyna przypominać żywot psa. Tworzy się pewnego rodzaju kłamra: motto-cytat i zakończenie utworu. W tym kontekście motto z Goethego ma wyraźnie ironiczny wydźwięk.

Kolejną grupę utworów opatrzonych mottami stanowią opowieści fantastyczne z elementami mistycznymi, filozoficznymi. Przez wielu historyków literatury Odojewski uważany jest właśnie za twórcę romantycznych nowel filozoficznych⁷⁹. Wymieńmy je w porządku chronologicznym: *Sylfida* (1837), *Dziewczyna z miasteczka Orlach* (1838), *Kosmorama* (1840) oraz dylogia *Salamandra* (1841).

⁷⁶ Ibidem, s. 382–383. Oto tłumaczenie rosyjskie: „Этот артист, не найдя применения редким талантам, которыми он был одарен, увлекался тем, что рисовал воображаемые здания, громадчил строения и изображал архитектурные массы, для возведения которых были бы недостаточны труды многих веков и доходы нескольких царств”.

⁷⁷ В. Ф. Одоевский, *Повести...*, s. 29. Tłumaczenie rosyjskie: „Так пес не стал бы жить! // Вот почему я магии решил предаться...”.

⁷⁸ Szerzej na ten temat zob.: O. Głowko, *Idee romantyzmu...*, s. 78–81.

⁷⁹ Zob.: K. Lis, *Satyra i filozofia w poszukiwaniach artystycznych Włodzimierza Odojewskiego...*, s. 6.

Warto w tym miejscu odnotować, że w literaturze europejskiej, w tym rosyjskiej, nurt mistyczno-filozoficzny zaznaczył się bardzo mocno głównie za sprawą filozofów i poetów niemieckich. Koncepcje idealistyczne Johanna Gottlieba Fichtego i Friedricha Wilhelma Schellinga z ich subiektywnym indywidualizmem, wizją żywej, uduchowionej natury oraz teoria dualizmu świata, fascynowały wielu pisarzy romantycznych, również Odojewskiego⁸⁰. Rosyjski badacz twórczości Odojewskiego, Paweł Sakulin, w swej obszernej monografii dokonał szczegółowego przeglądu lektury filozoficznej i mistycznej pisarza (John Pordage, Jakob Boehme, Louis-Claude de Saint-Martin i Franz Baader)⁸¹. Znamienne, że zainteresowania i poglądy filozoficzne, estetyczne znalazły odzwierciedlenie nie tylko w planie ideowym jego utworów, ale i zaważyły na ich kompozycji oraz na wyborze źródeł mott.

Pierwszym utworem o tej tematyce jest *Sylfida. Z notatek człowieka rozsądnego* (*Сильфиды. Из записок благоразумного человека*)⁸². Został on opatrzony trzema mottami pochodzącymi z różnych źródeł. Pierwsze z nich zaczerpnął Odojewski z księgi dziesiątej *Państwa Platona*:

Поэта мы увенчаем цветами и выведем его вон из города.
Платон.

Źródła drugiego i trzeciego motta trudne są do ustalenia. Pozostaje jedynie przypuszczać, że ich autorem jest sam Odojewski. W związku z tym i wskazane źródła pod nimi, w rodzaju *Legendy bardów Północy*, należy traktować jako przejaw mistyfikacji:

Три столба у царства: поэт, меч и закон.
Предания северных бардов.

Trzecie – to jest już jawna mistyfikacja autora:

Поэты будут употребляться лишь в назначенные дни для сочинения гимнов общественным постановлениям.

Одна из промышленных компаний XVIII-го века.

! ? ! ?

XIX-й век⁸³.

Wszystkie trzy motta prezentują poglądy na temat poety i sztuki z różnych epok. Pierwszy z nich nawiązuje do doktryny estetycznej Platona, który „poetę i Sztukę wygnał ze swego państwa”⁸⁴. W *Księdze X Państwa* poddał on krytyce artystów jako nie tylko bezużytecznych, a wręcz zgubnych członków państwa,

⁸⁰ Zob.: K. Lis, *Romantycy...*, s. 176.

⁸¹ Zob.: П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма...*, t. I, cz. 1 i 2.

⁸² Tłumaczenie własne – E. S.

⁸³ В. Ф. Одоевский, *Сильфиды (Из записок благоразумного человека)*, [w:] В. Ф. Одоевский, *Повести...*, s. 134. Kolejne cytaty z Sylfidy podaje wg tego wydania (numery stron – w nawiasie).

⁸⁴ Zob.: P. Gancarz, M. Chrzanowska, *Filozoficzna koncepcja artysty w krótkich formach narracyjnych W. F. Odojewskiego*, [w:] *Wschód-Zachód. Dialog kultur. Tom I. Język rosyjski i literatura w perspektywie kulturowej*, pod red. G. Nefaginy, Słupsk 2007, s. 63.

wprowadzających do duszy niepotrzebny niepokój. Drugi, odsyłający do czasów średniowiecznego rycerstwa, prezentuje poetę jako jeden z filarów społeczeństwa; każe widzieć w nim aktywnego uczestnika życia politycznego kraju. Wreszcie trzeci pogląd oddaje relacje władza – twórca epoki Oświecenia. Wedle przyjętej wówczas konwencji, rola poety miała ograniczać się do tworzenia hymnów sławiących pewne postanowienia władcy. W kontekście utworu Odojewskiego, który potwierdza, jak ogromne znaczenie w życiu człowieka mają zarówno marzenia poetyckie, jak i dążenie do innego, idealnego świata, wszystkie trzy motta otrzymują wydźwięk ironiczny, zwłaszcza zaś koncepcja Platona, ulubionego filozofa Odojewskiego⁸⁵. Autor *Sylfidy* głosi tu bowiem antyplatońską w swej wymowie tezę, iż wyłącznie poezja umożliwia poznanie wszechświata i tajemnic duszy ludzkiej⁸⁶.

W utworze przedstawiona została historia Michaiła Platonowicza, który pod wpływem starych ksiąg kabalistów i alchemików zaczyna wierzyć w zjawiska nadprzyrodzone. Jednocześnie odrzuca miłość kobiety i dotychczasowy obraz życia i pogrąża się w inny, wyższy świat poezji i piękna. Obcowanie z idealnym światem umożliwia mu Sylfida. W średniowiecznym systemie Paracelsusa, niemieckiego lekarza, przyrodnika, filozofa, alchemika i chemika, sylfida (żeński sylf) to zwiewna istota napowietrzna, duch powietrza. Jedynie śmiertelnik, który zachował czystość ciała i duszy, mógł zaprzyjaźnić się z tym subtelnym duszkiem⁸⁷. Sylfida symbolizuje ponadnaturalne poznanie świata, uosabiając marzenia romantycznego twórcy o zgłębieniu uniwersalnej prawdy.

Na plan pierwszy utworu wysuwa się idea dualizmu świata. Świat poezji, wysokich uczuć (Michaił Platonowicz i jego poszukiwania) przeciwstawiony został szarej rzeczywistości (pozbawionemu wszelkich ideałów społeczeństwu). Otoczenie uznaje bohatera za chorego i postanawia go wyleczyć. W rezultacie interwencji trywialnego otoczenia bohater staje się zwykłym zjadaczem chleba:

Впоследствии, как мне известно, мой приятель сделался совершенно порядочным человеком: завел псарную охоту, поташный завод, плодоперемнное хозяйство, мастерски выиграл несколько тяжёб по землям (у него чересполосица); здоровье у него прекрасное, румянец во всю щеку и препорядочное брюшко (NB. Он до сих пор употребляет бульонные ванны – они ему очень помогают). Одно только худо: говорят, что он немножко крепко пьёт с своими соседями – а иногда даже и без соседей; также говорят, что от него ни одной горничной прохода нет, – но за кем нет грешков в этом свете? По крайней мере он теперь человек, как другие.

Utwór *Dziewczyzna z miasteczka Orlach* (Орлахская крестьянка) otwiera motto zapożyczone od Emanuela Swedenborga, szwedzkiego filozofa i mistyka:

⁸⁵ Ibidem; E. A. Маймин, *Философская романтическая проза Одоевского...*, s. 217.

⁸⁶ Zob.: P. Gancarz, M. Chrzanowska, *Filozoficzna koncepcja artysty w krótkich formach narracyjnych W. F. Odojewskiego...*, s. 63.

⁸⁷ Zob.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 1251–1252.

Я предвижу, что многие почтут слова мои за выдумку воображения; я уверяю, что здесь нет ничего выдуманного, но все действительно бывшее и виденное не во сне, а наяву.

Шведенборг⁸⁸.

Dzieła eschatologiczne Swedenborga (1688–1772) – *O Ziemiach w naszym Świecie Słonecznym, które nazywają się planetami i o Ziemiach w Świecie Astralnym, o ich mieszkańcach, ich duchach i ich aniołach, podług tego, usłyszano i zobaczono; O nowym Jeruzalem i jego niebiańskiej nauce, wedle tego, co usłyszano z nieba; Cuda Nieba i piekła* – cieszyły się w Europie epoki romantycznej wielką popularnością (inspirowały m.in. Goethego)⁸⁹. Angelologia, traktująca o kontakcie człowieka z aniołami, zadecydowała w dużym stopniu o obecności aniołów i demonów w myśli i literaturze romantycznej. Szwedzki mistyk zapoczątkował dyskusję na temat duchów i zjaw, którą kontynuowali okultyści. Naukowe wyjaśnienia zjawisk magnetyzmu, hipnozy, somnambulizmu znalazły odzwierciedlenie w twórczości literackiej wielu romantyków; w Rosji głównie w przemysleniach i utworach artystycznych Odojewskiego (*Dziewczyna z miasteczka Orlach, Kosmorama*). Przywołane w motcie nazwisko Swedenborga miało, jak się wydaje, stwarzać iluzję prawdopodobieństwa opowiedzianej w tekście zasadniczym historii. Przede wszystkim jednak potwierdzało ono związek z duchem epoki romantycznej.

Fabula utworu jest oparta na dość głośniej w latach trzydziestych XIX wieku historii chłopki niemieckiej, Magdaleny Grombach (u Odojewskiego – Enchen), jakoby opętanej przez duchy ludzi żyjących przed czterystu laty. Fascynacja romantyków tą historią jest dla nas dowodem ich zainteresowań tajemną naturą świata i człowieka⁹⁰.

Podobnie rzecz przedstawia się w dylogii *Salamandra* (*Саламандра*, 1841), na którą złożyły się dwie opowieści – *Południowe krańce Finlandii na początku XVIII wieku* (*Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия*) i *Elsa* (*Эльса*)⁹¹. Ta ostatnia opatrzona została dwoma mottami. Pierwsze z nich pochodzi z utworu *Theatro Alchemico* włoskiego poety i uczonego Giovanniego Pontano (1426–1503) piszącego w języku łacińskim. Odojewski przytacza motto-cytat w oryginalnym brzmieniu:

Errant, erraverunt ac errabunt, eo quod proprium agens non posuerunt Philosophi.
Joannes Pontanus in „Theatro Alchemico”⁹².

⁸⁸ В. Ф. Одоевский, *Орлахская крестьянка* (Из цикла «Беснующиеся»), [w:] В. Ф. Одоевский, *Повести...*, s. 249.

⁸⁹ Zob.: K. Lis, *Romantycy...*, s. 72.

⁹⁰ Zob.: K. Lis, *Satyra i filozofia...*, s. 64.

⁹¹ W zamyśle autorskim miała to być trylogia składająca się z następujących utworów: *Undina*, *Elsa*, *Salamandra*. W rezultacie Odojewski opracował tylko dwa tytuły. Pierwsza część dylogii – opowieść *Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия* była opublikowana w almanachu „Utrienniaja zarja” („Утренняя заря на 1841 год”, Санкт-Петербург, 1841, s. 15–128); druga jej część – *Эльса* (pierwotny tytuł *Саламандра*) pojawiła się w tym samym roku na łamach czasopisma „Отечественные записки” („Отечественные записки”, т. XIV, отд. III, s. 1–38). Obie opowieści połączył autor pod wspólnym tytułem *Саламандра* i umieścił w drugim tomie wydania swych dzieł z 1844 r. – zob. przypis W. Sacharowa [w:] В. Ф. Одоевский, *Повести...*, s. 434.

⁹² В. Ф. Одоевский, *Саламандра*, [w:] В. Ф. Одоевский, *Повести...*, s. 206. Tłumaczenie motta: „Zabluźdżались, заблуźджаются и будут заблуźдаться, потому что философы не установили,

Drugie motto zostało zaczerpnięte z notatek o charakterze autobiograficznym włoskiego rzeźbiarza i złotnika Benvenuto Cellini (1500–1571); tym razem autor przytacza je w tłumaczeniu na język rosyjski:

Мы сидели перед огнем; вдруг отец ударил меня так больно, что я заплакал. – "Не плачь, – сказал отец, – ты ни в чем не провинился; сию минуту Саламандра появилась в огне; я тебя ударил, чтоб ты не забыл о сем и передал это событие своим детям".

Подлинные Записки Бенвенуто Челлини (206).

Oba motta wprowadzają w mistyczną atmosferę utworu, wskazują ponadto kluczowe wydarzenia.

Podobnie jak wszystkie utwory fantastyczne Odojewskiego, dylogia *Salamandra* zbudowana została na zderzeniu dwóch światów, tu – natury (Finlandia) i cywilizacji (Rosja)⁹³. Zestawienie to rzutuje na losy bohaterów – Finów Elsy i Jakko. Pierwsza część dylogii prezentuje historię Jakko, który, przywieziony do Rosji, dzięki przychylności cara otrzymuje wykształcenie i stanowisko przynoszące mu szacunek i dostatek. Z czasem zapomina o swej ojczyźnie, czuje się Rosjaninem i swą przyszłość wiąże ze służbą imperatorowi (snuje plany zawodowe związane z rozwojem drukarni i prywatne – ślub z Marią, córką swego protektora). Postać Elsy, prostej fińskiej dziewczyny, z którą wychowywał się Jakko, pełni początkowo rolę epizodyczną. W drugiej części dylogii bohater po śmierci Piotra I traci swą pozycję w społeczeństwie, popada w niełaskę i nędzę. Za niewielką opłatą Jakko zatrudnia się w pracowni alchemicznej i jako pomocnik starego hrabiego-dziwaka poszukuje kamienia filozoficznego – tajemniczej substancji, sprawiającej, że wszystkie metale zamieniają się w złoto. Pomaga mu w tym przyjaciółka z dzieciństwa Elsa, obdarzona zdolnością jasnowidzenia. W trakcie prowadzonych eksperymentów Jakko nieświadomie wywołuje Salamandrę (w systemie Paracelsusa duszek zamieszkujący ogień)⁹⁴, która za dnia wciela się w postać Elsy. Rzeczywistość miesza się z wytworami wyobraźni. Fantastyczna postać pomaga Jakko otrzymać złoto. Jednak bohater, opanowany żądzą posiadania, zdradza prawdziwą Elsę, trwoni uzyskany wspólnym wysiłkiem majątek, za co zostaje przez nią surowo ukarany – wraz z Salamandrą ginie w płomieniach.

Opowieść *Kosmorama* (*Косморам*, 1840) poprzedzona została mottem w języku łacińskim zaczerpniętym u neoplatoników:

Quidquid est in externo est etiam in interno⁹⁵.

что есть собственно движущая сила". Kolejne cytaty z *Salamandry* podaję wg tego wydania z uwzględnieniem w nawiasie stron.

⁹³ Akcja utworu rozpoczyna się w Finlandii na początku XVIII wieku, a następnie przenosi się do Rosji (lata panowania Piotra I).

⁹⁴ W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 1141.

⁹⁵ *Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–840 гг.)*, Москва-Ленинград 1991, s. 304–342, http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0080.shtml [10.08.2011]. Tłumaczenie rosyjskie: „Что снаружи, то и внутри”.

Odojewski posłużył się chwytem znalezionego (tu: kupionego na aukcji wraz z innymi starociami) rękopisu. Tytuł utworu nawiązuje do nazwy zabawki, którą w dzieciństwie otrzymał bohater Władimir Piotrowicz od tajemniczego doktora Bina. Dzięki tej zabawce chłopiec mógł przeniknąć do świata irrealnego: widzieć przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Znalazłszy po kilku latach zabawkę widzi w niej świat i prawdziwe oblicze ludzi. Ujrzał w niej sobowtóra doktora Bina, który obdarzył go pewną zdolnością – widzenia wszystkiego, takim, jakim naprawdę jest, bez maski. Przerażony Władimir niszczy zabawkę, widząc w niej przyczynę swej „choroby”. Niestety „przeklęty” dar pozostał. Złowieszcze wizje, miesząc się z rzeczywistością, nie dają mu spokoju; prowadzą do rozdarcia wewnętrznego, które boleśnie odczuwa. Przytoczmy najbardziej wymowny fragment z noweli, ilustrujący refleksje bohatera na ten temat:

Роковая дверь открыта: я, жилец здешнего мира, принадлежу к другому, я поневоле там действитель, я там – ужасно сказать, – я там орудие казни! [...].

Ostatnim chronologicznie utworem, w którym pojawia się motta, jest cykl nowelistyczny *Noce rosyjskie* (*Русские ночи*, wyd. 1844). Ma on dość złożoną kompozycję; zbudowany został na podstawie zapożyczonej od Hoffmanna formy dialogu czterech przyjaciół (Fausta, Rościsława, Wiaczesława i Wiktora), uzupełnionego nowelami. Tematyka rozmów obejmuje szeroki wachlarz problemów – od muzyki i poezji do polityki, gnoseologii i historiozofii. O kształcie ideowo-artystycznym *Nocy rosyjskich* – w myśl estetyki romantycznej lubomudrów i ich projektów literatury uniwersalnej – zdecydowało dążenie do stworzenia dzieła obejmującego sfery postrzegane dotychczas jako odległe od siebie: sztukę, naukę, filozofię i religię. W skład *Nocy rosyjskich* weszło jedenaście nowel; większość z nich, przypomnijmy, została opublikowana już wcześniej na łamach czasopism i almanachów. Cykl zawiera dziewięć mott, a biorąc pod uwagę również motto do traktatu *Noce rosyjskie, czyli o potrzebie nowej nauki i nowej sztuki* (*Русские ночи, или о необходимости новой науки и нового искусства*) zamieszczonego zaraz po tekście zasadniczym *Nocy...* – będzie to ogółem dziesięć. Wieloaspektowej analizie mott w tym utworze pod kątem ich źródeł i funkcji dokonała Olga Główko; poświęciła temu odrębny rozdział swej rozprawy habilitacyjnej *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego zatytułowany Motta. Czy tylko hołd romantycznej modzie?*⁹⁶. Uznając naświetlenie zagadnienia za wyczerpujące, ograniczymy się tylko do przytoczenia ustaleń badaczki z uwzględnieniem przyjętego przez nią porządku analizy mott.

Motta w *Nocach rosyjskich* tworzą pewien układ hierarchiczny. Dwa z nich, znajdujące się w pozycji inicjalnej, promieniują na całość cyklu. Pozostałe motta zostały usytuowane wewnątrz cyklu i odnoszą się do poszczególnych opowiadań (*Brygadier*, *Bal* itd.), bądź też do fragmentów zapisków poszukiwaczy

⁹⁶ Zob.: O. Główko, *Idee romantyzmu...*, s. 55–84.

prawdy (*Desiderata*). Pierwsze z dwu inicjalnych mott pochodzi z *Boskiej komedii* Dantego. Zacerpnięty z pierwszej pieśni – *Pieć* – cytat przytacza Odojewski w oryginalnym brzmieniu:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Ché la diritta via era smarrita.
*Dante. Inferno*⁹⁷.

Drugie jest cytatem z *Lat wędrówki* Wilhelma Meistra Goethego. Podobnie jak w poprzednim przypadku autor posłużył się wersją oryginalną:

Lassen sie mich nun zuvörderst gleichnißweise reden! Bei schwer begreiflichen Dingen tut man wohl sich auf diese Weise zu helfen.
Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre (7)⁹⁸.

W tekście *Nocy rosyjskich* widoczne są odniesienia do obu utworów, z których zacerpnięte zostały motta. Nazwiska Dantego i Goethego pojawiają się w utworze Odojewskiego kilkakrotnie; przywoływane zawsze z intencją aprobatywną. Rosyjski autor odczytał w ich twórczości myśli i idee, które podejmowali romantycy. Nie bez znaczenia jest fakt, że bohater – porte parole autora otrzymał imię Faust.

Kolejne motta zostały umieszczone wewnątrz cyklu. Pierwsze z nich występuje na początku rękopisu poszukiwaczy prawdy, fragmenty którego (np. *Desiderata*) odczytuje Faust w obecności swych przyjaciół. Jest to maksyma filozoficzna w języku łacińskim:

Humani Genesis mater, nutrixque prefecto dementia est (19)⁹⁹.

Przytoczona formuła ilustruje tezę o istocie szaleństwa. Zagadnienie szaleństwa i jego powiązania z istotą geniuszu było, jak wiadomo, kluczowym w epoce romantyzmu¹⁰⁰. Znamienna pod tym względem jest wypowiedź Bohdana Gals-tera na marginesie utworów Gogola:

W wyobraźni człowieka chorego psychicznie romantycy odnajdowali wiele wartości. Obłąd wyzwał bredzenie i majaczenie, te zaś w ujęciu psychologii romantycznej miały wiele cech wspólnych z wizjami sennymi: uwalniały od konwencji społecznych, pozwalały wnikać w istotę duszy ludzkiej, zrywały zasłonę z utajonych motywów postępowania, ukazywały ukryte zazwyczaj sfery świadomości. Romantycy przeprowadzili więc swoistą „apologię obłąd”¹⁰¹.

⁹⁷ В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, s. 7. Tłumaczenie rosyjskie: „Земную жизнь пройдя до половины, // Я очутился в сумрачном лесу, // Утратив правый путь во тьме долины”. Kolejne cytaty z *Nocy...* przytaczam wg tego wydania, podając w nawiasie numery stron.

⁹⁸ „Позвольте же мне сперва говорить притчей. При трудно понимаемых вещах только таким образом и можно помочь делу”.

⁹⁹ „Безумие, конечно, мать рода человеческого и кормилица”.

¹⁰⁰ Zob.: M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 42–43; K. Lis, *Romantycy...*, s. 124–164; A. Kowalczykowa, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.

¹⁰¹ B. Galster, *Wstęp*, [w:] M. Gogol, *Opowieści*, Wrocław 1972, s. XCIX.

Fascynacji tej uległ również Odojewski. Świadczą o tym jego zarówno zrealizowane, jak i niezrealizowane pomysły literackie oraz wypowiedzi o charakterze dyskursywnym¹⁰². W kontekście *Nocy rosyjskich* motto-formuła niejako narzuca, zdaniem Olgi Główko, romantyczną interpretację bohaterów poszczególnych opowiadań wchodzących w skład cyklu – architekta Piranesiego, Sebastiana Bacha, Beethovena czy Cipriano¹⁰³.

Kolejne motta zostały przypisane do nowel *Brygadier* i *Bal*; omówiliśmy je wyżej.

W roli epigrafu do utworu *Cecylia* widnieje końcowy fragment wiersza niemieckiego romantyka Wilhelma Wackenrodera *O święta Cecylia* (*О Цецилия святая*) w tłumaczeniu innego lubomudra – Stiepana Szewyriowa¹⁰⁴:

Дай мне силу над сердцами.
С тайных дум покров сорви:
Чтоб я мог всевластным духом
Целый мир наполнить звуком
Вдохновенья и любви.

Шевырев, *Песнь к Цецилии, покровительнице гармонии* (59).

Miasto bez nazwy (*Город без имени*, 1831)¹⁰⁵ ma motto-cytat z pracy niemieckiego przyrodnika, geografa i podróżnika Aleksandra Humboldta *Vues des Cordillères* w tłumaczeniu rosyjskim:

В пространных равнинах Верхней Канады, на пустынных берегах Ореяко, находятся остатки зданий, бронзовых оружий, произведения скульптуры, которые свидетельствуют, что некогда просвещенные народы обитали в сих странах, где ныне кочуют лишь толпы диких звероловов.

Гумбольд. *Vues des Cordillères*. т. 1. (61).

Ostatnie motto pojawia się w traktacie *Noce rosyjskie, czyli o potrzebie nowej nauki i nowej sztuki*. W odróżnieniu od pozostałych mott nie jest to cytata, lecz myśl samego autora:

Два труда подлежит человеку в сей жизни: понять то, что существует и что должно существовать (192).

¹⁰² Jednym z takich niezrealizowanych pomysłów był, jak już odnotowano, cykl *Dom szaleńców* (*Дом сумасшедших*) datowany przez badaczy na lata dwudzieste XIX w. Z myślą o tym utworze powstały m.in. nowele *Opere...*, *Sebastian Bach*, *Ostatni kwartet Beethovena*, *Improwizator*, włączone następnie do *Nocy rosyjskich*. Swoistym wprowadzeniem do zamierzonego cyklu miał być artykuł Odojewskiego *Kto to są szaleńcy?* (*Кто сумасшедшие?*, 1836) – zob.: П. Н. Сакулин, *Из истории русского идеализма...*, т. I, cz. 2, s. 203–215; E. A. Маймин, *Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи»*, [w:] В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, s. 261.

¹⁰³ Zob.: O. Główko, *Idee romantyzmu...*, s. 66–69.

¹⁰⁴ Wiersz ten zamieszczony był w książce autorstwa Wilhelma Wackenrodera i Ludwika Tiecka *Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder* (1814); na język rosyjski przetłumaczyli ją wspólnie trzej lubomudrzy: Stiepan Szewyriow, Władimir Titow i Nikołaj Mielgunow (tytuł rosyjski – *Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного*) – zob.: В. Ф. Одоевский, *Русские ночи...*, przypis redakcji 12, s. 285.

¹⁰⁵ W literaturze przedmiotu spotykane jest też inne tłumaczenie tego utworu – *Bezimienne miasto*. Posługuje się nim m.in. Kazimiera Lis – zob.: K. Lis., *Satyra i filozofia w poszukiwaniach artystycznych Włodzimierza F. Odojewskiego...*; K. Lis, *Romantycy...*

Koresponduje ono z formułą tytułu i treścią samego traktatu.

Z ustaleń autorki monografii *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego* wynika, że motta w tym utworze mają różnorodną proveniencję. Sześć z nich to cytaty literackie. Odsyłają one do utworów romantycznych, głównie niemieckich (Goethe, Hoffmann, Wackenroder), bądź też do utworów wyrażających idee, które zaczęły odradzać się w romantyzmie (Dante). Pozostałe trzy motta pochodzą ze źródeł ludowych, biblijnych, naukowych; ostatnie zostało wymyślone przez autora tej powieści. Wszystkie one wzbogacają tekst zasadniczy i wprowadzają w ogólną atmosferę utworu. Nie mniej istotna jest ich funkcja integrująca; decydują o kompozycyjnej i myślowej spójności cyklu¹⁰⁶. Uogólniające wnioski Olgi Główko co do częstotliwości występowania motta, a także rozmieszczenia w ramach większych całości (cykl) oraz funkcji okazują się zbieżne z naszymi obserwacjami. Zestawienie wyników badań nad tekstami z różnych okresów twórczości Odojewskiego pozwala stwierdzić, że chronologicznie późniejsze *Noce...* wyraźnie nawiązują do poetyki motta zaprezentowanej wcześniej w *Pstrokatych bajkach* i nieukończonych biografii Gomozejki (*Życie i przygody Ireneusza Modestowicza Gomozejki*).

Uzupełniając rejestr mott w twórczości Odojewskiego należy wspomnieć o pierwszym trzypięciowym wydaniu jego utworów z 1844 roku; każdy z tomów opatrzony został tym samym mottem-cytatem z Seneki:

Multum magnorum virorum iudicio credo, aliquid et meo vindico.
Senecae Ep. XLV¹⁰⁷.

Reasumując dotychczasowe rozważania, należy stwierdzić, że motta występują w większości utworów Odojewskiego. Zwraca uwagę pomysłowość, wyrafinowanie autora w wyborze źródeł. Ich różnorodność można odczytać jako swoisty popis erudycji, która nie zawsze idzie w parze z artystem. Nie kwestionując tych funkcji motta, które zostały wyżej naświetlone, skłonni jesteśmy upatrywać w ich tak szerokim użyciu przejawów wtórności. Nasuwają się tu pewne analogie z Biestuzewem-Marlińskim, tak samo chętnie korzystającym z epigrafii. Czy nie jest więc tak, że pisarze drugorzędni niekiedy nazbyt gorliwie hołdują modzie, utrwalonym konwencjom, sprzeniewierzając się tym samym zasadzie złotego środka?

3.2. Motto w poezji Fiodora Tiutczewa

W odróżnieniu od Odojewskiego Fiodor Tiutczew rzadko wprowadzał do swych utworów motta. Znajdujemy je zaledwie w siedmiu wierszach pochodzących głównie z dojrzałego okresu twórczości¹⁰⁸. Mimo iż znaczna część jego

¹⁰⁶ Zob.: O. Główko, *Idee romantyzmu...*, s. 82–84.

¹⁰⁷ E. А. Маймин, Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи»..., s. 278. tłumaczenie rosyjskie: „Мнению многих великих мужей верю, сколько-нибудь и свое защищаю”.

¹⁰⁸ Materiał o mottach w liryce Tiutczewa ukazał się w języku niemieckim – zob.: E. Sadzińska, *Das Motto in der Dichtkunst Fjodor Tjuttschews (Studien über die Mottos der russischen Romantik)*, [w:] *Nachwuchswissenschaftler präsentieren ihre Forschung*, Herausgegeben von A. Warda und Z. Weigt, Łódź 2009, s. 103–109.

dorobku powstała w drugiej połowie XIX wieku, uważany jest on za poetę romantycznego, twórcę bliskiej lubomudrom „liryki myśli”. Znamienią pod tym względem jest wypowiedź Ryszarda Łuźnego, który z perspektywy współczesnego badacza we wstępie do polskiego wydania utworów poety tak określił jego rolę i miejsce w literaturze rosyjskiej:

Lepsza perspektywa i nowość punktów widzenia pozwalają nam dziś ujmować Tiutczewa jako wielkiego poetę rosyjskiego nie ustępującego Puszkiniowi i Lermontowowi, twórcę, który odegrał przełomową rolę w kształtowaniu się takich odmian gatunkowo-tematycznych poezji romantycznej, jak liryka filozoficzna i miłosna, pisarza, który podtrzymał ciągłość wielkiej romantycznej tradycji poetyckiej i kontynuując ją twórczo w okresach dla poezji nie sprzyjających, przekazał ją – nie tylko nienaruszoną, ale i wzbogaconą – czasom nowszemu, epoce kolejnego odrodzenia poezji rosyjskiej w dobie neoromantycznego symbolizmu¹⁰⁹.

Poza wierszami o tematyce filozoficznej i miłosnej, wymienionymi przez badacza, w dość skromnej spuściźnie poety znajdujemy również utwory polityczne i okolicznościowe oraz przekłady literackie. Interesujący dla nas jest fakt, że we wszystkich tych odmianach gatunkowych pojawiają się motta. W większości są to cytaty literackie, których funkcja sprowadza się głównie do zapowiedzi tematyki utworu, wprowadzenia w jego nastrój czy też elementu dopełniającego wizerunek wewnętrzny bohaterów lirycznych.

Funkcję prognozującą pełnią epigrafy w utworach o tematyce filozoficznej, a mianowicie w wierszu *Слезы* z 1823 roku i *Певучесть есть в морских волнах...* (1865). Pierwszy z nich posiada motto-cytat sygnowany nazwiskiem angielskiego poety Thomasa Gray’a. Tiutczew przytacza je w oryginalnym brzmieniu – w języku łacińskim (sic!):

O lacrimarum fons...
Gray¹¹⁰.

Cytat ten pochodzi z wczesnego wiersza Gray’a zatytułowanego *Alcaic fragment*. Należy on do pisanych właśnie w języku łacińskim stylizacji, którymi debiutował poeta angielski. Roman Brandt wysunął swego czasu interesującą tezę, twierdząc, iż Tiutczew zaczerpnął motto nie tyle od samego Gray’a, ile od Byrona. Według Brandta źródłem inspiracji był dla Tiutczewa wiersz o podobnym tytule *The Tear* z 1806¹¹¹. Mamy tu więc do czynienia z pewnego rodzaju łańcuchem zapożyczeń – zjawiskiem dość częstym, jak się okaże, w poezji autora rosyjskiego. Cytat z Byrona-Gray’a przygotowuje czytelnika do przyjęcia tekstu zasadniczego, w którym został rozwinięty, wzbogacony obraz „źródła łez”.

¹⁰⁹ R. Łuźny, *Wstęp*. Fiodor Tiutczew: *zarys monografii*, [w:] F. Tiutczew, *Wybór wierszy*, opracował R. Łuźny, Wrocław 1978, s. VII.

¹¹⁰ Ф. И. Тютчев, *Полное собрание сочинений и писем: В 6-ти томах*, гл. ред. Н. Н. Скотов, Москва 2002–..., t. I, s. 45. Tłumaczenie rosyjskie: „О источник слез...”. Kolejne cytaty z utworów Tiutczewa przytaczam wg tego wydania z uwzględnieniem w nawiasie tomu i numerów stron.

¹¹¹ Zob.: Ф. И. Тютчев, *Полное собрание сочинений...*, komentarz redakcji, s. 302.

Podobnie rzecz ma się w utworze *Певучесть есть в морских волнах...*, któremu patronuje również motto łacińskie. Jest nim cytat zaczerpnięty z poety rzymskiego Decimusa Magnusa Ausoniusa (IV w. p.n.e.):

Est in arundineis modulatio musica ripis (II, 142)¹¹².

Aleksandr Georgijewskij zauważył pewną niedokładność w zapisie cytatu¹¹³. Dotyczy ona zamiany przyimka: w oryginale jest „et” zamiast „in”. Fakt ten Georgijewskij próbuje tłumaczyć następująco:

[...] или память ему [Тютчевови – Е. С.] изменила, или в руках у него было издание с этим вариантом¹¹⁴.

Zmiana ta nie zmienia w istotny sposób sensu oryginału. Cytat z Ausoniusa zapowiada główną myśl utworu Tjutczewa o harmonii panującej w przyrodzie.

W planie kompozycyjnym wiersz dzieli się na dwie części. Pierwsza, składająca się z dwóch strof, jest poetyckim rozwinięciem obrazu zasygnalizowanego w motcie. W jej końcowych wersach zabrzmi pewien dysonans, rozdźwięk między przyrodą i człowiekiem, boleśnie odczuwany przez podmiot liryczny. Kolejne dwie strofy zawierają w istocie retoryczne pytanie o przyczyny tej dysharmonii. W tej części utworu pojawiają się cytaty i reminiscencje, odsyłające również do innych tekstów, wzbogacające pojemność treściową utworu Tjutczewa. Badacze wskazują m.in. na obraz „trzciny myślącej” nawiązujący do jednego z aforyzmów Blaise’a Pascala¹¹⁵. W jego ujęciu „trciną myślącą” jest właśnie człowiek:

Человек – всего лишь тростник, слабейшее из творений природы, но он – тростник мыслящий. [...] Пусть даже его уничтожит Вселенная, человек все равно возвышеннее, ибо сознает, что растает с жизнью и что слабее Вселенной, а она ничего не сознает [...]¹¹⁶.

Przytoczony cytat odzwierciedla stoicką postawę myśliciela. Człowiek jest częścią kosmosu/przyrody i jego siła tkwi w zdolności rozumnego myślenia, w zdolności opanowania afektów i zachowania zimnej krwi w sytuacjach, na

¹¹² „Есть музыкальный строй в прибрежных тростниках”.

¹¹³ Zob.: А. И. Георгиевский, *Тютчев в 1862–1866 гг.*, [w:] *Тютчев в воспоминаниях*, s. 200, cyt. za: Ф. И. Тютчев, *Полное собрание сочинений...*, s. 508.

¹¹⁴ Ibidem. Georgijewskij informuje, że w sprawie wyjaśnienia źródła zwrócił się do jednego z profesorów Uniwersytetu Petersburskiego, Iwana Chołodniaka, który przytoczył dokładny cytat z Ausoniusza: „Est et arundineis modulatio musica ripis, // Cumque suis loquitur tremulum comarinea ventis” („I porośniętym trzcinom brzegom свойственна музыкальная гармония, и косматые макушки сосен, трепеща, говорят со своим ветром”).

¹¹⁵ Zob.: М. Н. Толстогузов, *Стихотворение Федора Тютчева „Певучесть есть в морских волнах...”*: Структурная и тематическая роль цитат и реминисценций, *„Филологические науки”*, 1999, № 1, s. 50; М. Н. Толстогузов, *Романтизм и тютчевский жанр*, [w:] М. Н. Толстогузов, *Лирика Ф. И. Тютчева. Поэтика жанра*, Москва 2003, s. 287–288.

¹¹⁶ Ф. И. Тютчев, *Полное собрание сочинений...*, s. 511.

które człowiek nie ma najmniejszego wpływu. Myśli Pascala stanowiły atrakcyjny temat dla filozoficznej refleksji o człowieku. Jego poglądy były bliskie Tiutczewowi, towarzyszyły mu w dojrzałym życiu. W tym przypadku – utwór powstał kilka dni po śmierci jego dwojga dzieci, których matką była Jelena Denisjewa – poeta nie podzielał stoicyzmu Pascala. Bardziej niż kiedykolwiek odczuwał tragiczny rozdźwięk z przyrodą. W ujęciu Tiutczewa człowiek jest w istocie pasywną częścią przyrody, niemogącą niczego zmienić w ustalonym porządku¹¹⁷. Pozostaje mu więc protest – głos wołającego na pustyni, na który i tak nikt nie zareaguje. Obraz wołającego na pustyni – z przedostatniego wersu – odsyła z kolei do *Biblii* (do Księgi Proroka Izajasza i czterech Ewangelii). Krąg tekstów przywoływanych w tym utworze przez Tiutczewa nie ogranicza się do trzech wyżej wymienionych. Poza jawnymi, eksplicytnymi cytatami i reminiscencjami, badacze wskazują szereg innych, implicytnych nawiązań zarówno do autorów rosyjskich, jak i zagranicznych. Wymieniają m.in. Batiuszkowa (*Есть наслаждение и в дикости лесов...*, 1819) i Puszkina (*Погасло дневное светило*, 1820), z zachodnich – Byrona (*Wędrówki Childe Harolda*) i Schillera (*Rozbójnicy*)¹¹⁸. Na przestrzeni tak krótkiego tekstu (zbudowanego z czterech czterowersowych strof) Tiutczew podejmuje dialog ze starożytną i nowożytną kulturą.

Kolejną ze wskazanych wyżej grup utworów z mottami stanowią przekłady poetyckie. Są to wiersze *Ты знаешь край, где мирт и лавр растут* (*Из Гете*, 1851) oraz *С озера веет прохлада и нега* (*Из Шиллера*, 1851). W roli motta wykorzystał Tiutczew, zgodnie z konwencją, oryginalne wersy tłumaczonych tekstów. Pierwszy utwór otwiera cytat z powieści Goethego *Lata nauki Wilhelma Meistra*. Są to początkowe wersy *Pieśni Mignon*:

Kennst du das Land?.. (II, 45)¹¹⁹.

W świadomości literackiej XIX wieku *Pieśni Mignon* funkcjonowała, jak już odnotowaliśmy w poprzednim rozdziale, jako tekst precedensowy. Była źródłem licznych podniet twórczych – parafraz i przekładów. Świadom tego był także Tiutczew, który posyłając utwór do redaktora Nikołaja Suszkowa (27 października 1851) pisał:

Романс из Гете несколько раз переведен был у нас, — но так как эта пьеса из числа тех, которые почти обратились в литературную поговорку, то она навсегда останется пробным камнем для охотников¹²⁰.

Swym przekładem Tiutczew wpisuje się w tę kilkudziesięcioletnią już na gruncie rosyjskim tradycję. Tłumaczenie to, jak odnotowują badacze, należy do jednych z najlepszych autorstwa Tiutczewa. Poecie udało się – mimo wprowa-

¹¹⁷ Zob.: A. Doleżał, *Tradycja Fiodora Tiutczewa we współczesnej liryce rosyjskiej*, „Przegląd Humanistyczny”, 1994, nr 6, s. 122.

¹¹⁸ Zob.: И. О. Шайтанов, Ф. И. Тютчев: поэтическое открытие природы: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам, Москва 2001, s. 108–124.

¹¹⁹ „Ты знаешь край?..”.

¹²⁰ Cyt. za: В. Жирмунский, *Гете в русской литературе...*, s. 166.

dzonych zmian (zamienił miejscami drugą i trzecią strofę)¹²¹ – oddać główną ideę oryginału bez większych strat dla samej jego formy¹²².

W wierszu *С озера беет прохлада и нега* w charakterze motta występuje cytat z dramatu Friedricha Schillera *Wilhelm Tell* (1804):

Es lächelt der See... (II, 49)¹²³.

Przytoczony cytat pochodzi ze sceny otwierającej dramat – pieśni chłopca-rybaka. Utwór Tiutczewa jest właśnie przekładem tej pieśni.

W kolejnych utworach Tiutczewa – miłosnych i okolicznościowych – motta służą charakterystyce adresatek poszczególnych wierszy. Jeden z nich – *Ты, волна моя морская...* – wchodzący w skład cyklu poświęconego Jelenie Denisjewej, wieloletniej kochance i matce jego dzieci, ma po tytule następujące motto w języku francuskim:

Mobile comme l'onde (II, 54)¹²⁴.

Nie udało się, niestety, ustalić jego dokładnego źródła. Pozostaje więc przypuszczać, że jest to motto autorskie. Zasygnalizowany w nim obraz „niepokojnej fali” zostanie następnie rozwinięty w tekście zasadniczym. Za tą metaforą kryje się Denisjewa. Tiutczew rysuje tu dokładny portret psychologiczny kobiety z charakterem, zdolnej do poświęceń i wyrzeczeń w imię zakazanej miłości.

Podobną funkcję pełni motto w utworze dedykowanym zmarłej pisarce i tłumaczce rosyjskiej M. K. Politzkowskiej – *Памяти М. К. Политковской*. I tym razem jest to zdanie w języku francuskim autorstwa samego Tiutczewa:

Elle a été douce devant la mort (II, 236)¹²⁵.

Wiersz jest swoistym pożegnaniem pisarki. Zasadniczą jego część stanowi rozbudowany opis cech charakteru Politzkowskiej, zwłaszcza jej zalet moralnych. Była ona kobietą dobrą, potulną, głęboko wierzącą, pogodzoną z losem. Pokora i łagodność, ufność w Boską Opatrzność dawały jej siłę, którą zachowywała do śmierci. O jej przymiotach mówią następujące strofy:

Та ж торжествующая сила
Благоволенья и любви,
Не отступив, приосенила
Часы последние твои.

И ты, смиренна и послушна,
Все страхи смерти победив,

¹²¹ Ibidem.

¹²² Zob.: Ф. И. Тютчев, *Полное собрание сочинений...*, s. 382.

¹²³ „Смеется озеро...”.

¹²⁴ „Непостоянная, как волна”.

¹²⁵ „Она была кроткой перед лицом смерти”.

Навстречу ей шла благодушно,
Как на отеческий призыв (236).

Zawarta w motcie myśl stała się zarazem lejtmotywem utworu Tiutczewa.

Ostatni wytypowany przez nas do analizy utwór – *Славянам* (*Они кричат, они грозятся...*, 1867)¹²⁶ – ma dość nietypowe motto. Są to, jak wskazują źródła, słowa dyplomaty austriackiego Friedricha Ferdinanda von Beista, ministra spraw zagranicznych, prześladowanego mniejszości słowiańskie w Austro-Węgrzech¹²⁷:

Man muß die Slaven an die Mauer drücken (II, 179)¹²⁸.

Jest to jeden z utworów Tiutczewa o tematyce politycznej, w których prezentował swe poglądy na aktualne wydarzenia i procesy zachodzące w życiu politycznym i społecznym Rosji i Europy. Wyłania się z nich – jak również z innych form wypowiedzi, m.in. z artykułów, memoriałów i korespondencji¹²⁹ – obraz monarchisty, panslawisty, słowianofila i polonofoba (poeta potępiał wszelkie przejawy rewolucji, zarówno w kraju, jak i zagranicą – powstanie dekabrystów, powstanie listopadowe, Wiosnę Ludów, powstanie styczniowe). W myśl doktryny słowianofilskiej przeciwstawiał Rosję Zachodowi, głosił ideę zjednoczenia wszystkich Słowian pod berłem caratu. Kwestie te najwyraźniej odzwierciedla właśnie wiersz *Славянам*. Poprzez cały utwór przewija się przeniesiony z motta obraz ściany dzielącej świat na dwie części – Rosję i Zachód. W kontekście utworu Tiutczewa obraz ten nabiera szerszego, wręcz symbolicznego znaczenia – staje się „ścianą rodzinną”, swego rodzaju tarczą, która uchroni Słowian przed represjami z Zachodu:

Как ни бесись вражда слепая,
Как ни грози вам буйство их –
Не выдаст вас стена родная,
Не оттолкнет она своих.

Она расступится пред вами
И, как живой для вас оплот,
Меж вами станет и врагами
И к ним поближе подойдет (180).

¹²⁶ Utwór był opublikowany pod innym tytułem *Австрийским славянам* w zbiorze *Братьям-славянам* (Moskwa, maj 1867, s. 60–62).

¹²⁷ Zob.: Ф. И. Тютчев, *Полное собрание сочинений...*, t. II, s. 542.

¹²⁸ „Славян надо прижать к стене”.

¹²⁹ Por. jego prace: *Россия и Германия* (1844), *Россия и Революция* (1848), *Римский вопрос, Россия и Запад* – [w:] Ф. И. Тютчев, *Полное собрание сочинений...*, t. II, s. 111–200. O artykułach politycznych Tiutczewa zob.: A. Bezwiński, *Kilka uwag do artykułu Fiodora Tiutczewa „Papieżstwo i kwestia rzymska”*, [w:] *Słowianie wschodni*, Kraków, s. 113–120; П. М. Бицилли, *Державин – Пушкин – Тютчев и русская государственность*, [w:] *Сборник статей, посвященных П. Н. Милюкову. 1859–1929*, Praga 1929, s. 351–374.

Utwór Tiutczewa budowany był jakby w opozycji do słów motta. Aby od-
czytać go w tym właśnie polemicznym kluczu, należy sięgnąć do genezy wiersza. Powstał on bowiem jako wyraz solidarności z Czechami represjonowanymi na terenie Austro-Węgier, m.in. za sprawą polityki von Beista. Motto w tym utworze aktualizuje przede wszystkim polityczny sens utworu.

W liryce Tiutczewa motto pojawia się stosunkowo rzadko, a co za tym idzie – w jego użyciu trudno dopatrzeć się konkretnych prawidłowości lub widocznych innowacji. Poeta zaprezentował tradycyjne podejście do perytekstu. Zazwyczaj wybierał na motta zdania zbieżne z tonacją utworu, z jego głównym motywem czy też cechami bohatera lirycznego. Najczęściej mają one charakter sentencjonalny, a tekst zasadniczy, któremu patronują, stanowi aprobatywne lub – rzadziej – polemiczne rozwinięcie zawartej w nich myśli.

ROZDZIAŁ IV

Motto w nurcie puszkiniowskim. Nowe możliwości chwytu

Całkiem nowe podejście do motta zaprezentował Aleksander Puszkina oraz poeci jego otoczenia. W ślad za Puszkinem wykorzystywali oni motto jako chwyt literacki o wielu zastosowaniach. Poza jego najczęściej aktualizującą się funkcją – zapowiedź tematyki bądź idei dzieła, wprowadzenie w tonację utworu, zauważamy w ich twórczości bardziej oryginalne sposoby wykorzystywania mott (złożone relacje motto – tekst zasadniczy na poziomie leksyki, metaforyki, obrazowania). Przedstawiciele tego nurtu znacznie poszerzyli nie tylko zakres funkcji motta, ale i urozmaicili źródła.

Pewne spostrzeżenia nasuwają się już na wstępnym etapie studiów nad mottami w tym nurcie. Zauważamy bowiem znaczne rozszerzenie kręgu przywoływanych autorów i tekstów. Pojawiają się znane nazwiska z różnych epok, przedstawiciele różnorodnych prądów literackich. Na równi z cytatami z literatury antycznej i klasycystycznej występują motta nawiązujące do tradycji stricte romantycznych, a więc do Byrona, Goethego, Schillera. Nie mniej często będą przywoływani „prekursorzy” romantyzmu – Szekspir i Dante. Zwraca również uwagę duża liczba mott-cytatów z rodzimej literatury rosyjskiej – poczynając od Fonwizina, kończąc na Jazykowie i Puszkynie. Zdecydowanie najczęściej cytowanym autorem rosyjskim był Dierżawin (pojawia się u większości poetów tego kręgu). Ponad połowa mott o rosyjskiej proveniencji pochodzi z twórczości poetów z bezpośredniego otoczenia Puszkina (Żukowski, Gribojedow, Küchelbecker, Biestuzew-Marliński, Baratyński, Wiaziemski; nie mniej popularny był sam Puszkina).

Stylistyczną i gatunkową różnorodność źródeł mott można by interpretować jako wyraz nowego na gruncie rosyjskim podejścia do motta, podejścia zaproponowanego przez Puszkina. Wykorzystując tradycje literatury zachodniej, autor *Eugeniusza Oniegina* wypracował własną poetykę motta: zróżnicował zakres funkcji, wprowadził do epigrafii cytaty z własnej twórczości, motta-daty, motta-mistyfikacje. Jego nowatorskie poszukiwania w tej dziedzinie znalazły odzwierciedlenie w twórczości skupionych wokół niego poetów. Wzorzec puszkiniowski stał się w pewnym sensie normą literacką.

Szczegółowe badania nad częstotliwością mott w nurcie puszkiniowskim dowodzą, iż poza Puszkinem najczęściej posługiwali się nimi Piotr Wiaziemski, Iwan Kozłow, Nikołaj Jazykow. W praktyce pozostałych poetów z bliskiego otoczenia Puszkina – u Antona Delwiga i Eugeniusza Baratyńskiego, motta

występują sporadycznie, w pojedynczych utworach. Właśnie częstotliwość ich występowania u poszczególnych autorów będzie w tej części pracy kryterium porządkującym materiał analityczny.

4.1. Z obserwacji nad mottem w twórczości Aleksandra Puszkina

We współczesnej puszkiniologii zagadnienie motta zajmuje widoczne miejsce. Nie będzie przesadnym stwierdzenie, że poświęcono mu już setki rozpraw. Temat ten, w węższym bądź szerszym ujęciu, podejmowali głównie badacze rosyjscy – Leonid Grossman, Matwiej Rozanow, Wiktor Winogradow, Sigizmund Krżyżanowski, Boris Tomaszewski, Wiktor Szklowski, Jurij Łotman, Wadim Wacuro, Stanisław Rassadin i in.¹ Jako nieliczne prace, w których autorzy stawiają sobie za cel pełny rejestr mott u Puszkina, należy wymienić wspomniane już we wstępie rozprawy doktorskie Kułagina *Эпиграфы Пушкина* i Koszczijenko *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина*. Ich autorzy starali się prześledzić zmiany w podejściu do motta na przestrzeni całej działalności literackiej Puszkina. Nieocenioną wartość naukową ma również zawarty w nich bogaty materiał bibliograficzny (u Koszczijenko zawiera 349 pozycji). Uznając, że interesujące nas zagadnienie zostało już dogłębnie i wyczerpująco naświetlone, ograniczymy się do wymienienia utworów z mottami i przytoczenia już istniejących na ten temat ustaleń.

Rejestr puszkiniowskich mott w ujęciu chronologicznym przedstawia się następująco²:

К Наталье (1813) – motto z *Èpître à Margot* (1774) Choderlosa de Laclosa:

Pourquoi craindrais-je de le dire?
C'est Margot qui fixe mon goût³.

¹ Zob. m.in.: Л. П. Гроссман, *Пушкин и Андрэ Шенье*, [w:] *От Пушкина до Блока*, Ленинград 1926, s. 15–51; М. Н. Розанов, *Пушкин и Петрарка*, [w:] *Московский пушкинист*, Москва 1930, кн. 2, s. 116–155; В. Виноградов, *Стиль Пушкина*, Москва 1941; С. Д. Кржижановский, *Искусство эпиграфа: (Пушкин)*, „Литературная учеба”, 1989, № 3, s. 102–112; Б. В. Томашевский, *Из пушкинских рукописей*, [w:] *Литературное наследство*, 1934, т. 16–18, s. 273–320; Б. В. Томашевский, *Первоначальная редакция XI главы «Капитанской дочки»* [Комментарий к публикации], [w:] *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии*, Москва–Ленинград 1939, № 4–5, s. 5–13; Б. В. Томашевский, *Пушкин и Франция*, Ленинград 1960; В. Б. Шкловский, А. С. Пушкин, [w:] В. Б. Шкловский, *Заметки о прозе русских классиков*, Москва 1955, s. 18–86; Ю. М. Лотман, *К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина...*, s. 228–236; Ю. М. Лотман, Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Пособие для учителя, Ленинград 1983; В. Э. Вацуро, *Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина*, [w:] *Пушкин. Исследования и материалы*, Москва 1986, т. 12, s. 305–323; С. Рассадин, *При Пушкине и после*, [w:] С. Рассадин, *Спутники*, Москва 1983, s. 247–308. Historię badań naukowych z zakresu puszkiniowskich mott prześledziła dokładnie Irina Koszczijenko – zob.: И. В. Кошчиенко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 4–6.

² Wykaz prezentuje jedynie utwory z „rzeczywistymi” mottami; nie uwzględnia natomiast mott, z których zrezygnował autor oraz mott przypisanych do innych form wypowiedzi (korespondencja, krytyka). Szczegółowych informacji na ten temat dostarczają następujące prace: А. В. Кулагин, *Несостоявшиеся эпиграфы Пушкина*, „Литературная учеба”, 1985, № 3, s. 181–183; И. В. Кошчиенко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*

³ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, под ред. Б. В. Томашевского, Ленинград 1977–1979, т. I, s. 9. Wszystkie cytaty z Puszkina podaje według tego wydania z uwzględnieniem w nawiasie tomu i strony. Tłumaczenie rosyjskie: „К чему скрывать мне это? // Марго мне приглянулась”.

Дубравы, где в тиши свободы (1818) – motto z Christopha Martina Wielanda *Erste Liebe* (1774) :

O Zauberei der ersten Liebe!...
Wieland (I, 308)⁴.

Таврида (1822) – motto-cytat ze wstępu teatralnego w *Fauście* (1806) Goethego:

Gib meine Jugend mir zurück! (II, 103)⁵.

Свободы сеятель пустынный (1823) – Ewangelia według św. Łukasza (8, 5):

Изыде сеятель сеяти семена своя (II, 145).

К Языкову (1824) – w roli motta – data i miejsce:

Михайловское, 1824 (II, 172).

Андрей Шенье (1825) – motto-cytat z utworu *La jedne captive* Andre Chéniera:

Ainsi, triste et captif, ma lyre, toutefois
S'éveillait... (II, 231)⁶.

Кто знает край, где небо блещет... (1828) – dwa motta: cytat z *Lat nauki* Wilhelma Meistra (1796) Goethego oraz pseudomotto – okrzyk handlarza żurawiną:

Kennst du das Land...
Wilh. Meist.

По клюкву, по клюкву,
По ягоду, по клюкву... (III, 53)⁷.

Дар напрасный, дар случайный... (1828) – motto-data:

26 мая 1828 (III, 59).

Поэт и толпа (1828) – motto-cytat z *Eneidy* (29–19 r. p.n.e.) Wergiliusza (Pieśń VI):

Procul este, profani (III, 85)⁸.

⁴ „О чары первой любви!...”.

⁵ „Возврати мне мою юность!”.

⁶ „Так, когда я был в печали и в заключении, лира моя всё же пробуждалась...”.

⁷ „Ты знаешь ли тот край...”.

⁸ „Прочь, непосвященные”.

Каков я прежде был, таков и ныне я... (1828) – motto-cytat z utworu Andre Chéniera:

Tel j'étais antrefois et tel je suis encore... (III, 87)⁹.

Зима. Что делать нам в деревне?... (1829) – motto-data:

2 ноября (III, 123).

Собрание насекомых (1829) – motto-cytat z Iwana Kryłowa – *Любопытный* (1814):

Какие крохотны коровки!
Есть, право, менее булавочной головки.
Крылов (III, 135).

Sonnet (1830) – motto-cytat z utworu pt. *Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned...* Williama Wordswortha:

Scorn not the sonnet, critic.
Wordsworth (III, 158)¹⁰.

Паж, или Пятнадцатый год (1830) – motto autorstwa Puszkina, odsyła do komedii Pierre'a Beaumarchais'go *Le mariage de Figaro* (1781):

C'est l'âge de Chérubin... (III, 178)¹¹.

Герои (1830) – motto-cytat z Ewangelii św. Jana (18: 37–38):

Что есть истина? (III, 187).

Из Barry Cornwall (1830) – motto-cytat z utworu *Song Barry Cornwall*:

Here's a health to thee, Mary (III, 194)¹².

Мальчику (Из Катюлла, 1832) – motto-cytat z *Wiersza XXVII* Katullusa:

Minister vetuli, puer (III, 222)¹³.

Осень (1833) – motto-cytat z listu poetyckiego Dierzawina *Do Eugeniusza. Życie w Zwanse (Евгению. Жизнь Званская, 1807)*:

⁹ „Таков я был прежде, таков я и теперь”.

¹⁰ „Не презирай сонета, критик”.

¹¹ „Это возраст Черубино”.

¹² „Пью за твое здоровье, Мери”.

¹³ „Мальчик, старого (фалернского)”

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?

Державин (III, 246).

Памятник (Я памятник себе воздвиг..., 1836) – motto-cytat z *Ody XXX (31–23 r. p.n.e.)* Horacego:

*Exegi monumentum (III, 340)*¹⁴.

Бахчисарайский фонтан (1821–1823) – motto stylizowane w duchu poematu *Bustan (Бустан, 1257)* poety perskiego Saadi:

Многие, так же как и я, посещали сей фонтан;
ноиных уже нет, другие странствуют далече.

Сади (IV, 131).

Полтава (1828–1829) – motto-cytat z *Mazepy* Byrona (1818):

The power and glory of the war,
Faithless as their vain votaries, men,
Had pass'd to the triumphant Car.

*Byron (IV, 180)*¹⁵.

Евгений Онегин (1823–1831) – motto inicjalne jest mistyfikacją Puszkina:

Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire.

Tiré d'une lettre particulière (V, 6)¹⁶.

Rozdział I – motto-cytat z *Pierwszego śniegu (Первый снег, 1819)* Piotra Wiaziemskiego:

И жить торопится и чувствовать спешит.

К. Вяземской (V, 8).

Rozdział II – dwa motta: cytat z *Satyry VI (40–30 r. p.n.e.)* Horacego i kalamburowe wyrażenie Puszkina:

O rus!

Hor.

О Русь! (V, 31)¹⁷.

¹⁴ „Я воздвиг памятник”.

¹⁵ „Мощь и слава войны, // Как и люди, их суетные поклонники, // Перешли на сторону торжествующего царя”.

¹⁶ „Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, – следствие чувства превосходства, быть может мнимого. Из частного п и с ь м а”.

¹⁷ „О деревня!”.

Rozdział III – motto-cytat z poematu Malfilâtre'a (1768):

Elle était fille, elle était amoureuse.
Malfilâtre (V, 48)¹⁸.

Rozdział IV – motto z *Considérations sur les principaux evenemens de la Révolution Francaise* (1818) pani de Staël sygnowane nazwiskiem jej ojca Jacquesa Neckera:

La morale est dans la nature des choses.
Necker (V, 68)¹⁹.

Rozdział V – motto-cytat z ballady *Swietłana* (1812) Żukowskiego:

О, не знай сих страшных снов Ты, моя Светлана!
Жуковский (V, 86).

Rozdział VI – motto-cytat z *Sonetu XXVIII* (1374) Petrarki:

La, sotto i giorni nubilosi e brevi,
Nasce una gente a cui l'morir non dole.
Petr. (V, 103)²⁰.

Rozdział VII – trzy motta-cytaty: pierwsze z utworu Dmitrijewa *Освобождение Москвы* (1823), drugie – z poematu Baratynskiego *Uczty* (*Пир*), 1820) i trzecie z – komedii Gribojedowa *Mądremu biada* (*Горе от ума*, 1824):

Москва, России дочь любима,
Где равную тебе сыскать?
Дмитриев.

Как не любить родной Москвы?
Баратынский.

Гоненье на Москву! что значит видеть свет!
Где ж лучше?
Где нас нет.
Грибоедов (V, 121).

Rozdział VIII – motto-cytat z *Fare thee well* (1816) Byrona:

Fare thee well, and if for ever
Still for ever fare thee well.
Byron (V, 142)²¹.

¹⁸ „Она была девушка, она была влюблена”.

¹⁹ „Нравственность в природе вещей”.

²⁰ „Там, где дни облачны и кратки, родится племя, которому умирать не трудно”.

²¹ „Прощай, и если навсегда, то навсегда прощай”.

Каменный гость – motto pochodzi z libretta Lorenza da Ponte do opery Wolfganga Amadeusza Mozarta *Don Giovanni* (1787):

Leporello. O statua gentilissima.
Del gran' Commendatore!..
...Ah, Padrone!
Don Giovanni (V, 316)²².

Аран Петра Великого (1827) – motto inicjalne pochodzi z nieukończonego poematu Jazykowa *Ала* (Ала, 1824):

Железной волею Петра
Преображенная Россия.
Н. Языков (VI, 7).

Rozdział 1 – motto-cytat z Iwana Dmitrijewa *Путешествие NN в Париж и Лондон...* (1803):

Я в Париже;
Я начал жить, а не дышать.
Дмитриев. Журнал путешественника (VI, 7).

Rozdział 2 – motto-cytat z Dierzawina *На смерть князя Мещерского* (1779):

Не сильно нежит красота,
Не столько восхищает радость,
Не столько легкомыслен ум,
Не столько я благополучен...
Желанием честей размучен.
Совет, я слышу, славы шум!
Державин (VI, 13).

Rozdział 3 – motto-cytat z *Argivian* (Аргиеване, 1822–1825) Küchelbeckera:

Как облака на небе,
Так мысли в нас меняют легкий образ,
Что любим днесь, то завтра ненавидим..
Кюхельбекер (VI, 18).

Rozdział 4 – autocytat z *Rusłana i Ludmiły* (Руслан и Людмила, 1820):

Нескоро ели предки наши,
Нескоро двигались кругом
Ковши, серебряные чаши
С кипящим пивом и вином.
Руслан и Людмила (VI, 24).

²² „Лепорелло. О любезнейшая статуя великого командора!.. Ах, хозяин!”.

Rozdział 5 – motto z opery komicznej Aleksandra Abliesimowa *Мельник, колдун, обманщик и сват* (1779):

Я тебе жену добуду
Иль я мельником не буду.
Аблесимов, в опере Мельник (VI, 30).

Повести Белкина (1830) – motto inicjalne pochodzi z *Synalka szlacheckiego* (1781) Fonwizina:

Г-жа Простакова.
То, мой батюшка, он еще сызмала к историям охотник.

Скотинин.
Митрофан по мне.

Недоросль (VI, 54).

Выстрел – dwa motto: pierwsze – cytат z *Balu* (*Bal*, 1825–1828) Baratynskiego, drugie – cytат z *Wieczoru na biwaku* (1823) Biestużewa-Marlińskiego:

Стрелялись мы.
Баратынский.

Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел).
Вечер на бивуаке (VI, 58).

Метель – motto-cytат ze *Swietłany* (1812) Żukowskiego:

Кони мчатся по буграм,
Топчут снег глубокой...
Вот, в сторонке божий храм
Виден одинокой.
.
Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;
Вещий стон гласит печаль!
Кони торопливы
Чутко смотрят в темну даль,
Воздымая гривы...
Жуковский (VI, 70).

Гробовщик – motto-cytат z ody Dierżawina *Wodospad* (*Bodonad*, 1791–1794):

Не зрим ли каждый день гробов,
Седин дряхлеющей вселенной?
Державин (VI, 81).

Станционный смотритель – zmieniony cytat z ze *Stacji pocztowej* (*Станция*, 1825–1828) Piotra Wiaziemskiego:

Коллежский регистратор,
Почтовой станции диктатор.
Князь Вяземский (VI, 88).

Барышня крестьянка – motto-cytat z *Duszeńki* (*Душенька*, 1775) Hipolita Bogdanowicza:

Во всех ты, Душенька, нарядах хороша.
Богданович (VI, 99).

Дубровский (1832) – jedno motto do rozdziału IV – cytat z Dierżawina *На смерть князя Мещерского* (1779):

Где стол был яств, там гроб стоит (VI, 158).

Пиковая дама (1833) – motto inicjalne:

Пиковая дама означает тайную недоброжелательность.
Новейшая гадательная книга (VI, 210).

Rozdział 1 – autocytat *Рукописная баллада* (1828):

А в ненастные дни
Собирались они
Часто;
Гнули — бог их прости! —
От пятидесяти
На сто,
И выигрывали,
И отписывали
Мелом.
Так, в ненастные дни,
Занимались они
Делом (VI, 210).

Rozdział 2 – fragment rozmowy M. A. Naryszkiny z D. Dawydowem:

– Il paraît que monsieur est décidément pour les suivantes.
– Que voulez-vous, madame? Elles sont plus fraîches.
Светский разговор (VI, 214)²³.

²³ „– Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок. // – Что делать? Они свежее”.

Rozdział 3 – własne motto Puszkina:

Vous m'écrivez, mon ange, des lettres de quatre pages plus vite que je ne puis les lire.
Переписка (VI, 221)²⁴.

Rozdział 4 – motto-cytat z satyry Woltera (przedstawiający dialog mieszkańca Paryża i Rosjanina) (1760):

7 Mai 18**

Homme sans mœurs et sans religion! (VI, 227)²⁵.

Rozdział 5 – mistyfikacja Puszkina:

В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон В ***. Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!»

Шведенборг (VI, 231).

Rozdział 6 – w roli motto anegdota salonowa:

– Ата́нде!

– Как вы смели мне сказать ата́нде?

– Ваше превосходительство, я сказал ата́нде-с! (VI, 234).

Египетские ночи (1835):

Rozdział 1 – dialog zaczerpnięty z almanachu “Bievriana, ou Jeux de mots de M. de Bievre” (Paris 1771):

– Quel est cet homme?

– Ha c'est un bien grand talent,
il fait de sa voix tout ce qu'il veut.

– Il devrait bien, madame, s'en
faire une culotte (VI, 244)²⁶.

Rozdział 2 – motto-cytat z ody Dierżawina *Бог* (Бог, 1784):

Я царь, я раб, я червь, я бог.

Державин (VI, 249).

Rozdział 3 – z ogłoszenia o wystąpieniu niemieckiego improwizatora Langeschwarza:

Цена за билет 10 рублей; начало в 7 часов

Афишка (VI, 252).

²⁴ „Вы пишете мне, мой ангел, письма по четыре страницы быстрее, чем я успеваю их прочитать”.

²⁵ „7 мая 18 **. Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого!”

²⁶ „Что это за человек? – О, это большой талант; из своего голоса он делает всё, что захочет. – Ему бы следовало, сударыня, сделать из него себе штаны”.

Капитанская дочка (1836) – motto inicjalne – skrócona wersja przysłowia rosyjskiego:

Береги честь смолоду (VI, 258).

Rozdział 1 СЕРЖАНТ ГВАРДИИ – motto-cytat z komedii Jakuba Kniażnina *Хвастун* (1786):

- Был бы гвардии он завтра ж капитан.
- Того не надобно; пусть в армии послужит.
- Изрядно сказано! пускай его потужит...

.

Да кто его отец?

Княжнин (VI, 258).

Rozdział 2 ВОЖАТЫЙ – nieco zmieniony cytат z pieśni *Породила меня матушка*:

Сторона ль моя, сторонушка.
Сторона незнакомая!
Что не сам ли я на тебя зашел,
Что не добрый ли да меня конь завез:
Завезла меня, доброго молодца,
Прытость, бодрость молодецкая
И хмелинушка кабацкая.
Старинная песня (VI, 266).

Rozdział 3 КРЕПОСТЬ – dwa motta: pierwsze jest stylizacją pieśni żołnierskiej, drugie to cytат z *Synalka...* (1781) Fonwizina:

Мы в фортеции живем,
Хлеб едим и воду пьем;
А как лютые враги
Придут к нам на пироги,
Зададим гостям пирушку:
Зарядим картечью пушку.
Солдатская песня

Старинные люди, мой батюшка.
Недоросль (VI, 274).

Rozdział 4 ПОЕДИНОК – motto-cytат z komedii Kniażnina *Чудаки* (1793):

Ин изволь, и стань же в позитуру.
Посмотришь, проколю как я твою фигуру!
Княжнин (VI, 280).

Rozdział 5 ЛЮБОВЬ – dwa motto: pierwsze – cytат z drugiej części pieśni *Ах ты, Волга, Волга Матушка*, drugie – cytат z pieśni *Вещевало мое сердце, вещевало!*:

Ах ты, девка, девка красная!
Не ходи, девка, молода замуж;
Ты спроси, девка, отца, матери,
Отца, матери, роду-племени;
Накопи, девка, ума-разума,
Ума-разума, приданова.

Песня народная.

Буде лучше меня найдешь, позабудешь,
Если хуже меня найдешь, вспомнянешь.

То же (VI, 288).

Rozdział 6 ПУГАЧЕВЩИНА – początkowe wersy pieśni *Песня о взятии Казани*:

Вы, молодые ребята, послушайте,
Что мы, старые старики, будем сказывать.

Песня (VI, 295).

Rozdział 7 ПРИСТУП – fragment pieśni ludowej:

Голова моя, головушка,
Голова послуживая!
Послужила моя головушка
Ровно тридцать лет и три года.
Ах, не выслужила головушка
Ни корысти себе, ни радости,
Как ни слова себе доброго
И ни рангу себе высокого;
Только выслужила головушка
Два высокие столбика,
Перекладинку кленовую,
Еще петельку шелковую.

Народная песня (VI, 304).

Rozdział 8 НЕЗВАНЫЙ ГОСТЬ – przysłowie:

Незванный гость хуже татарина.

Пословица (VI, 310).

Rozdział 9 РАЗЛУКА – motto-cytат z Michaiła Chieraskowa *Вид прелестный, милы взоры...*:

Сладко было спознаваться
Мне, прекрасная, с тобой;
Грустно, грустно расставаться,
Грустно, будто бы с душой.
Херасков (VI, 317).

Rozdział 10 ОСАДА ГОРОДА – motto-cytat z poematu epickiego Chieraskowa *Россияда* (1779):

Заняв луга и горы,
С вершины, как орел, бросал на град он взоры.
За станом повелел соорудить раскат
И, в нем перуны скрыв, в ночи привести под град.
Херасков (VI, 322).

Rozdział 11 МЯТЕЖНАЯ СЛОБОДА – stylizacja Puszkina w duchu przypowieści Antiocha Sumarokowa:

В ту пору лев был сыт, хоть с роду он свиреп.
«За чем пожаловать изволил в мой вертеп?» –
Спросил он ласково.
А. Сумароков (VI, 329).

Rozdział 12 СИРОТА – fragment pieśni weselnej z nieznacznymi zmianami:

Как у нашей у яблонки
Ни верхушки нет, ни отросточек;
Как у нашей у княгинюшки
Ни отца нету, ни матери.
Снарядить-то ее некому,
Благословить-то ее некому.
Свадебная песня (VI, 339).

Rozdział 13 АРЕСТ – motto sygnowane nazwiskiem Kniażnina; w istocie mistyfikacja Puszkina:

Не гневайтесь, сударь: по долгу моему
Я должен сей же час отправить вас в тюрьму.
— Извольте, я готов; но я в такой надежде,
Что дело объяснить дозволите мне прежде.
Княжнин (VI, 345).

Rozdział 14 СУД – powiedzenie rosyjskie:

Мирская молва –
Морская волна.
Пословица (VI, 351).

W oparciu o istniejącą literaturę przedmiotu można sformułować następujące wnioski. Motto było stałym elementem poetyki Puszkina, stanowiło organiczną część jego utworów. Autor *Eugeniusza Oniegina* stosował ten chwyt na szeroką skalę, przypisując go niemal do wszystkich odmian gatunkowych, jakie uprawiał. Ogółem w jego spuściźnie znajdujemy osiemdziesiąt pięć mott (z trzydziestu pięciu zrezygnował)²⁷. Częste zmiany w zakresie źródeł mott, rezygnacja z niektórych (co potwierdzają kolejne wersje utworów zachowane w rękopisach i korespondencja z innymi pisarzami) świadczą o tym, że poeta przywiązywał dużą wagę do „cudzego” słowa i wyznaczał mu dość szczególną rolę w swoim utworze – zarówno w planie kompozycyjnym, jak i ideowym.

Motta u Puszkina mają różnorodne funkcje. Można pokusić się o stwierdzenie, że pełnią wszystkie funkcje (niemal jednocześnie), jakie na przestrzeni dziejów przypisała im tradycja: prognozującą, emocjonalną, impresywną, polemiczną, kompozycyjną, integrującą, intertekstualną – by posłużyć się klasyfikacją Böhma; cechuje je zatem wielofunkcyjność. Analizowane oddzielnie motta wzbogacają semantykę Puszkiniowskich utworów, rozpatrywane zaś w ujęciu całościowym – dookreślają świat wewnętrzny poety, zdradzają jego poglądy estetyczne, filozoficzne.

Jeżeli chodzi o źródła mott – mają one niejednorodną proveniencję. Puszkini sięga do różnych kontekstów, najczęściej literackich i ludowych, ale i filozoficznych, religijnych. Przywołując w mottach różnych autorów (najczęściej rodzimych, a z wielkich osobowości – Byrona, Goethego, Petrarke, Horacego), wprowadzając „cudzy” tekst, poeta otwierał zewnętrzną granicę tekstu dla związków intertekstualnych.

Łączenie różnych form wypowiedzi w ramach jednego utworu (synkretyzm), budowanie wewnętrznie złożonych, wielogłosowych struktur – jak już odnotowano – było jednym z najważniejszych postulatów romantyzmu. Na gruncie rosyjskim jako jeden z pierwszych realizował go w pełni świadomie, poczynając od poematów południowych, właśnie Puszkini (por. *Fontanna Bachczysaraju*)²⁸. Zagadnienie to było niejednokrotnie obejmowane refleksją badawczą²⁹. Zwraca jednak uwagę pomijanie w nich roli motta. A czyż nie jest ono jedną z najbardziej widocznych form dialogu, dialogu, który ma miejsce na płaszczyźnie formalnej (między poszczególnymi elementami utworu) i ideowej (między autorami)?

4.2. Wielofunkcyjność motta w utworach Piotra Wiaziemskiego

W twórczości Piotra Wiaziemskiego motto, choć sporadycznie, pojawia się na przestrzeni całej jego działalności literackiej; znajdujemy je w szesnastu

²⁷ Zob.: И. В. Конциенко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 205.

²⁸ Forma, w jakiej była wydana *Fontanna Bachczysaraju* (1824) na długo określiła tradycję publikacji poematów romantycznych. Wykorzystali ją m.in. Rylejew, Kozłow, Lermontow.

²⁹ Zob.: Ю. М. Лотман, *К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина...*, s. 228–236; И. Е. Прохорова, «Баччисарайский фонтан» (1824): тип издания, [w:] *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2003, s. 226–232.

utworach³⁰. Wymieńmy je w kolejności: *Moskwa* (Москва, 1821), *Stacja pocztowa* (Станция, 1825), *Byron* (Ба́йрон, 1827), *Dom ojców* (Родительский дом, 1830), *Jesień roku 1830* (Осень 1830 года), *Kenntst du das Land?* (1836), *Samowar* (Самовар, 1838), *Zmierzch* (Сумерки, 1848), *Wiersz aleksandryjski* (Александрійский стих, 1853), *Barkarole* (Баркаролы, 1853), *** *Приветствую тебя, в минувшем молодея...* (1857), *Pragnienie* (Желание, 1858), *Starość* (Старость, 1861), *** *Все в скорбь мне и во впрд...* (1863), *Byron. W drodze* (Ба́йрон. Дорогою, 1864), *Uwagi na temat komedii i publiczności* (Заметки по поводу комедии и публики, 1874). Chronologicznie ostatnie motto wystąpi w cyklu wierszy zatytułowanym *Chandra z przebłykami* (Хандра с проблесками, 1876).

Najwięcej – siedem mott pochodzi z utworów napisanych w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. W kolejnych dziesięcioleciach, wraz z wygasaniem romantyzmu, Wiaziemski coraz rzadziej będzie stosował motta. W latach czterdziestych pojawi się już tylko jedno motto, w pięćdziesiątych – cztery, w sześćdziesiątych – trzy, w siedemdziesiątych – dwa. Mimo że poeta dość sporadycznie sięgał po motta (w stosunku do bogatego dorobku literackiego), tym niemniej przywiązywał wielką wagę do ich właściwego wyboru. Według Iriny Koszczijenko, Wiaziemski żywo interesował się mottem. Z nie mniejszym zainteresowaniem śledził on poczynania innych autorów w tej dziedzinie. Świadczą o tym jego komentarze krytyczne, listy do znajomych i przyjaciół³¹.

Motta u Wiaziemskiego mają zróżnicowany charakter. *Gros* z nich stanowią cytaty zarówno z literatury zachodniej, jak i rosyjskiej. Poeta sięga do różnych nurtów literackich i rozmaitych odmian gatunkowych. Na równi z założeń literackimi stosuje, w ślad za Puszkinem, motta-daty i motta-mistyfikacje.

Jako pierwszą grupę scharakteryzujemy motta-daty; taka forma występuje w dwóch utworach. Pierwsze przypisane jest do listu poetyckiego zatytułowanego *Moskwa* (1821):

29-го декабря 1821 года³².

Gatunek listu poetyckiego jak najbardziej nadawał się do wyrażenia poglądów na dowolnie wybrany temat. Warto odnotować, że był on jedną z częstych form wypowiedzi poetyckiej na gruncie rosyjskim. Począwszy od

³⁰ Motta zostały wybrane na podstawie następujących wydań utworów Wiaziemskiego: П. А. Вяземский, *Сочинения в двух томах*, сост., подготовка текста, вступ. статья и комм. М. И. Гилельсона, Москва 1982; П. А. Вяземский, *Стихотворения*, сост., подготовка текста и примеч. К. А. Кумпан, вступ. статья Л. Я. Гинзбург, Ленинград 1986.

³¹ Por. na przykład jego list do Iwana Dmitrijewa z 17 czerwca 1830 o M. D. Delaure, o jednym ze swoich współczesnych, roecie rosyjskim francuskiego pochodzenia: „Спросите у него собрание эпиграфов ко всем русским журналам, приисканным из комедии *Горе от ума*. Есть между ними довольно забавные, и этот документ годится в нашу литературную кунсткамеру” („Russkij archiv” 1868, № 4–5, s. 610 – cyt. za: И. В. Кошиенко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 42, przypis nr 4).

³² П. А. Вяземский, *Сочинения в двух томах...*, s. 123. W dalszej części pracy (poza nielicznymi wyjątkami) cytaty z utworów Wiaziemskiego podaję wg tego wydania z uwzględnieniem w nawiasie tomu oraz numerów stron.

połowy XVIII w., kiedy to odnotowuje się jego rozkwit (Michał Łomonosow, Aleksander Sumarokow, Gabriel Dierżawin), niezwykle popularny stał się w pierwszym ćwierćwieczu XIX w.³³. Sięgali do niego niemal wszyscy poeci tego okresu: Mikołaj Karamzin, Iwan Dmitrijew, Konstantin Batiuszkow, zwłaszcza zaś młodszy zwolennicy karamzinizmu – członkowie *Arzamasu*: Wasyl Żukowski, młody Aleksander Puszkina, wreszcie Piotr Wiaziemski. Oparty na wzorcu klasycystycznym list poetycki kontynuował francuskie tradycje tak zwanej „poezji lekkiej” (Boileau, Wolter). W planie kompozycyjnym jego obowiązkowymi komponentami były: zwrot do adresata, krótka charakterystyka odbiorcy, naświetlenie sprawy oraz wyrażenie życzenia, prośby czy gratulacji³⁴. Jak odnotowuje Łucja Kusiak-Skotnicka, gatunek ten charakteryzowało ponadto specyficzne ukształtowanie języka (potoczne słownictwo, popułały i żartobliwy ton wypowiedzi), szeroki zakres problematyki (moralno-filozoficzna, dydaktyczna, rozważania na tematy obyczajowe, literackie, polityczne; wrażenia z podróży; manifestacja uczuć rodzinnych, przyjacielskich), swobodna budowa (najczęściej niestroficzna), aluzyjność, bogate podteksty³⁵.

Utwór Wiaziemskiego *Moskwa* posiada wszystkie wymienione wyżej cechy. Warto także zwrócić uwagę, że poeta dość często posługiwał się tym gatunkiem. Jak słusznie stwierdza Krystyna Galon-Kurkowa, autorka studium na temat twórczości poetyckiej Wiaziemskiego, większość jego wczesnych utworów stanowią właśnie wiersze adresowane, wiersze „do”, w których autor w swobodnej formie mógł wypowiedzieć się na najbardziej aktualne problemy ówczesnego życia literackiego i społeczno-politycznego³⁶.

Utwór *Moskwa* skierowany był najprawdopodobniej do córki Mikołaja Karamzina, Jekatieriny Nikołajewny³⁷. Poeta, poza licznymi komplementami, składa adresatce życzenia noworoczne. Motto-data wskazuje czas (okres świąteczny), a tytuł – miejsce napisania utworu. List ma więc po części charakter okolicznościowy. W rzeczywistości zaś dotyczy on zagadnień natury teoretycznej związanych bezpośrednio z literaturą. Jako aktywny działacz życia intelektualnego i literackiego Rosji (zwłaszcza w latach dziesiątych – dwudziestych XIX w.) prowadził Wiaziemski boje o nową literaturę rosyjską, literaturę kształtowaną pod znakiem karamzinizmu. Przypomnijmy, postulował on między innymi „odświeżenie” rosyjskiego języka literackiego i wprowadzenie nowych form w zakresie liryki. W żartobliwej formie przedstawił w *Moskwie*, jak tradycyjna kompozycja i skostniała składnia poetycka oraz już wyeksploatowane rymy mogą zacierać myśl, ideę utworu:

В них ненадолго виден лад,
В них мира нет, а перемирье;
Всё гладко кажется, а там

³³ Zob.: Ł. Kusiak, *List poetycki. Z problemów genologicznych liryki Aleksandra Puszkina*, Wrocław 1982, s. 3, 18.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ K. Galon-Kurkowa, *Długi zmierzch. Psychobiografia liryczna Piotra Wiaziemskiego*, Wrocław 1996, s. 24.

³⁷ Zob.: П. А. Вяземский, *Сочинения в двух томах...*, przyp. redakcji, s. 404.

И вскочут глупости, как чирья
По краснопоюсовым носам (I, 123).

Charakter okolicznościowy utworu, z którym chyba najbardziej można łączyć motto-datę, został przytłumiony w danym przypadku przez sprawy, które nurtowały Wiaziemskiego-krytyka.

Po raz kolejny motto-data występuje w utworze rozpoczynającym się od słów *Приветствую тебя, в минувшем молодая*. Tym razem przed datą umieścił Wiaziemski nazwę miejscowości:

Остафьево. 26 октября 1857 (I, 315).

Wskazanie miejsca i daty napisania utworu bezpośrednio przed tekstem podkreśla ważność tych elementów, a jednocześnie sytuuje utwór w biografii poety.

Ostafjewo – podmoskiewska posiadłość rodziny Wiaziemskich odegrała niewątpliwie znaczącą rolę w życiu poety. Atmosfera, jaka panowała w domu Andrieja Iwanowicza, ojca Wiaziemskiego, w pełni ukształtowała świadomość przyszłego poety, działacza politycznego i oświatowego. Był to dom z bogatym księgozbiorem francuskim, dom, w którym czytano, dyskutowano, w którym zbierała się ówczesna elita towarzyska i literacka. Stałymi gośćmi byli tu m.in. przyjaciel domu – Jurij Nieleidiński-Mielecki, a także poeci – Iwan Dmitrijew, Wasilij Puszkina, Wasilij Żukowski, Mikołaj Karamzin. To wszystko stwarzało warunki dla „nieformalnej” edukacji. Po śmierci ojca Ostafjewo nadal stanowiło ośrodek ożywionego życia literacko-kulturalnego – tradycję kontynuował jego syn. Bywali tu Aleksander Puszkina, Delwig, Baratyński, Aleksandr Gribojedow; w Ostafjewie miał okazję być również nasz poeta-zesłaniec – Adam Mickiewicz.

Późne utwory Wiaziemskiego (do których należy omawiany wiersz) określa się mianem poezji wspomnień. W ich budowie zauważamy swoistą opozycję „dawniej – teraz”; tchną one poczuciem osamotnienia, izolacji. W takiej tonacji utrzymany jest również ten utwór. Na tle refleksyjnych rozważań natury egzystencjalnej podmiot liryczny rysuje obraz idealnego domu rodzinnego, który urasta do rangi świątyni chroniącej wiele wspomnień i pamięć tych, którzy już odeszli. Tam, w Ostafjewie, znajdował się grób ojca poety. Należy przypuszczać, że motto-data, umieszczone przed tekstem, sugeruje rocznicę śmierci Andrieja Iwanowicza – wiosną 1857 roku minęło równo 50 lat od jego śmierci.

Kolejną grupę prezentują motta anonimowe. W poezji Wiaziemskiego znajdujemy dwa takie epigrafy. Pierwszy z nich ma charakter mistyfikacji i otwiera wiersz zatytułowany *Barkarole*. Jest to następujące zdanie w języku włoskim:

Vieni, la barca e pronta (I, 278).

Chcemy zwrócić uwagę na to, że zdanie zapisane jest z błędem ortograficznym: zamiast formy czasownikowej „è” („jest”) został tu użyty przyimek „e” („i”).

Prawdopodobnie jest to błąd drukarski. Hipotezę tę potwierdza poprawne tłumaczenie redakcyjne: „Выйди, лодка готова”³⁸.

Utwór pochodzi z pierwszego zbiorku wierszy Wiaziemskiego *W drodze i w domu*. W latach pięćdziesiątych XIX w. poeta dużo podróżował po Europie: zwiedził Paryż, Wiedeń, Wenecję, Karlsbad, Karlsruhe, Baden-Baden, Wiesbaden. Ten stylizowany na pieśń gondolierów weneckich utwór powstał najprawdopodobniej podczas pobytu Wiaziemskiego w Wenecji w 1853 r. Już sam tytuł nawiązuje do gatunku barkaroli i pośrednio zapowiada tematykę utworu. Mamy tu do czynienia z tradycyjnym podejściem do motta, charakterystycznym dla stylizacji czy nawiązań literackich – pierwsze wersy są swoistym tłumaczeniem, powtórzeniem słów motta w języku rosyjskim: „Выйди, сядь в гондолетку!..”).

Kolejne motto anonimowe – mające tym razem postać formuły w języku łacińskim – znajdujemy w *Stacji pocztowej*. Wiaziemski wykorzystał je w roli elementu kompozycyjnego organizującego strukturę utworu. Powtórzone trzykrotnie w tekście właściwym słowa motta tworzą pewnego rodzaju klamrę. Oto motto:

Sta viator! (I, 136).

Zwraca uwagę fakt, iż autor nie podaje źródła motta. Należy przypuszczać, że wyrażenie to, umieszczane w starożytności na nagrobkach rzymskich³⁹, było powszechnie znane ówczesnym czytelnikom⁴⁰.

Utwór jest stylizacją na fragment literacki, gatunek dość popularny w epoce romantyzmu (podkreśla to podtytuł utworu: *Глава из путешествия в смутax; нисана 1825 года*). Fragmentaryczność była bowiem istotnym elementem estetyki romantycznej. Poetyka fragmentu odpowiadała kreacji świata w perspektywie nieskończoności i Absolutu⁴¹. Teoretykami tej formy literackiej, a zarazem jej praktykami byli romantycy jenajscy – przede wszystkim bracia Friedrich i August Schleglowie oraz Novalis. Dla nich fragment – krótki utwór o treściach głównie autotematycznych, pozbawiony norm kompozycyjnych, był szczególną formą ekspresji⁴². W swoich wystąpieniach krytycznych F. Schlegel pisał, że fragmenty mają przypominać nieukończone, chaotyczne notatki z dziennika⁴³. Novalis nazywał fragmentami „urywki ciągłej rozmowy z samym sobą”, podkreślając ich dialogową naturę i wewnętrzną dynamikę⁴⁴.

Taki właśnie charakter – nieukończonych, chaotycznych zapisów z dziennika ma *Stacja pocztowa* Wiaziemskiego. Utwór prezentuje rozważania podmiotu (który, zgodnie z założeniami poetyki fragmentu, można utożsamiać

³⁸ Na język polski przetłumaczylibyśmy to zdanie w sposób następujący: „Wyjdź, łódka jest gotowa” zamiast (jak by to wynikało z zapisu w oryginale) „Wyjdź, łódka i gotowa”.

³⁹ Zob.: *Słownik wyrazów obcych*, red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 1038. W tłumaczeniu polskim formuła ta brzmi: „Przechodniu zatrzymaj się!”.

⁴⁰ Interesujący materiał na ten temat (brak źródeł mott przy cytatach łacińskich) zawiera artykuł Aliny Kowalczykowej – zob.: A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne...*, s. 2.

⁴¹ Zob.: M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 157.

⁴² Zob.: *Słownik terminów literackich*, pod. red. J. Sławińskiego, Warszawa 1976, s. 131.

⁴³ Zob.: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, München 1967, t. 2; G. Neumann, *Ideenparadiese (Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe)*, München 1976.

⁴⁴ G. Neumann, *Ideenparadiese...*

z samym autorem) na temat stanu dróg rosyjskich i polskich. W planie kompozycyjnym utwór dzieli się na dwie części; oddzielają je słowa stanowiące powtórzenie motta. W pierwszej części podmiot liryczny pod wpływem wymuszonej sytuacji (zatrzymany na jednej ze stacji rosyjskich z powodu braku koni), użala się nad stanem dróg, narzeka na niewygody związane z podróżowaniem po Rosji. Część druga jest „humorystycznym peanem”⁴⁵ na cześć polskich dróg („По Польше и езда веселье // И остановка не внаклад”), gościnnych i odpowiednio wyposażonych zajazdów („Так, помню польские ночлеги: // Тут есть для отдыха и неги // На что взлянуть, где лечь, что съесть”), smacznej kuchni polskiej, pięknych Polek. Szczególnie ciepły ton mają wspomnienia o Warszawie, w której poeta spędził ponad trzy lata⁴⁶. Hołdując zasadzie *colour locale*⁴⁷ Wiaziemski wymienia nazwy potraw polskich („kurczęta, raczki i szparagi”), lokale („Wiejska Kawa”) i nazwiska pisarzy polskich (Niemcewicz). Ostatni, trzeci raz, słowa motta (znów w oryginale) zabrzmiały w końcowych sekwencjach utworu. Nawiązują one do sytuacji wyjściowej – przymusowego postoju na stacji.

Interesujące typy relacji, jakie mogą zachodzić między mottem, tekstem źródłowym i tekstem zasadniczym, prezentuje pewna grupa utworów poprzedzonych cytataми literackimi. Krąg autorów i tekstów cytowanych przez Wiaziemskiego nie jest jednorodny. Według Iriny Koszczijenko motta u Wiaziemskiego mają mieszany, klasycystyczno-romantyczny charakter⁴⁸. Jak większość poetów rosyjskich, odwołuje się on zarówno do osiemnastowiecznej literatury francuskiej, jak i do utworów wielkich romantyków. Wśród tych ostatnich nie mogło zabraknąć Byrona. Jako cytowany autor pojawia się on niemal u każdego poety z otoczenia Puszkina. Motto-cytat z Byrona było, jak twierdzi Alina Kowalczykowa, analizując źródła i funkcje motta u romantyków polskich, „najlepszym świadectwem przynależności do obozu romantyków”⁴⁹.

Dla formacji pokoleniowej, do której należał Wiaziemski, Byron był niekwestionowanym autorytetem, symbolem idei wolności. Ukształtowany przez niego wzorzec poety i twórczości silnie wpłynął na czołowych poetów epoki – od Wasilija Żukowskiego⁵⁰, poprzez Konrada Rylejewa⁵¹, Aleksandra Odojewskiego⁵², Aleksandra Puszkina⁵³, Iwana Kozłowa⁵⁴, Nikolaja Jazy-

⁴⁵ R. Łużny, *Książca Piotra Wiaziemskiego romans z Polską i rewolucją* (wstęp), [w:] *Z notatników i listów księcia Piotra Wiaziemskiego*, tł. Kępiński A., Łużny R., Kraków 1985, s. 12.

⁴⁶ W latach 1817–1821 Wiaziemski pełnił służbę urzędniczą w kancelarii Nikolaja Nowosilcowa w Warszawie. Zajmował się prowadzeniem korespondencji zagranicznej, redagowaniem i tłumaczeniem dokumentów, utrzymywaniem kontaktów z administracją rosyjską itp.

⁴⁷ Wiaziemski, przypomnijmy, był jednym z pierwszych pisarzy rosyjskich, który próbował rozpowszechnić w literaturze koloryt miejscowy – zob.: И. Семенов, *Поэты Пушкинской поры*, Москва 1970, s. 129.

⁴⁸ Zob.: И. В. Кошценко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 44.

⁴⁹ A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne...*, s. 5.

⁵⁰ Zwłaszcza w tłumaczeniach z Byrona, por.: *Стансы для музыки. Песня (1820), Шильонский узник (1822)*.

⁵¹ Por.: *На смерть Байрона (1824 или 1825), Стансы (К А. Бестужеву) (1824)*.

⁵² Por.: *Пусть нежной думой – жизни цветом (1836)*.

⁵³ Szczególnie w takich utworach, jak: *Погасло дневное светило (1820), Гречанке (1822), Узник (1822), Адриатические волны (1823), Завидую тебе, питомец моря смелый (1823), К морю (1824), Кто знает край, где небо блещет (1825), Восстань, о Греция, восстань (1829), К вельможе (1830), Цыганы (1824)*.

⁵⁴ Por.: *В ночной печали, в тяжкий час (1822), Пленный грек в темнице (1822), Добрая ночь (1824), Байрон (1824), К Н. И. Гнедичу. Стансы на Кавказ и Крым (Отрывок) (1825)*. Kozłow był też

kowa⁵⁵, Eugeniusza Baratyńskiego⁵⁶, Aleksandra Poleżajewa⁵⁷ do Michała Ler-
montowa⁵⁸. Wpływ idei byronizmu widoczny jest również w twórczości Wia-
ziemskiego, szczególnie w takich utworach jak *Byron*, *Dom ojców*, *Jesień 1830*
roku, *Byron (W drodze)*. Poeta był również autorem nielicznych przekładów
z Byrona – *Wiersze do albumu (Z Byrona)*, *Pieśń portugalska*⁵⁹.

Bezpośredni cytat w roli motto z Byrona miał najbardziej wyraźnie akcen-
tować koneksje Wiaziemskiego z poezją „władcy dum”. W wierszu *Byron* wid-
nieje motto z *Wędrówek Childe Harolda* (1816–1818)⁶⁰. Jest to jedyny przypadek,
kiedy Wiaziemski przytacza cytat z obcego autora w tłumaczeniu rosyjskim:

Если я мог бы дать тело и выход из груди своей тому, что наиболее во мне,
если я мог бы извернуть мысли свои на выражение и таким образом душу,
сердце, ум, страсти, чувство слабое или мощное, все, что я хотел бы некогда
искать, и все, что ищу, ношу, знаю, чувствую и *выдыхаю*, еще бросить в одно
слово, и будь это одно слово перун, то я высказал бы его; но как оно, теперь
живу и умираю, не расслушанный, с мыслью совершенно безголосною, влагая
ее как меч в ножны... (I, 170).

Na tle wszystkich pozostałych, w większości krótkich motto-cytatów, to
z Byrona wyróżnia się znaczną objętością. Mówi ono o myśli-słowie, które
mogło wprowadzić razić jak piorun, lecz, stłumione, nie zabrzmiało. W danym
przypadku między elementami znajdującymi się w nacechowanej pozycji (tytuł
– motto – tekst właściwy) zachodzą relacje metonimiczne.

Wiersz powstał na wieść o śmierci Byrona w kwietniu 1824 roku. Jest to
swego rodzaju hołd złożony angielskiemu poecie, jeden z wielu autorstwa
poetów rosyjskich napisanych w tym czasie. Zasadniczą jego część stanowią
rozważania podmiotu lirycznego na temat powołania twórcy, istoty sztuki. Już
początkowe wersy utworu świadczą o tym, że Wiaziemski pojmuje sztukę po-
etycką w kategoriach romantycznych, podobnie jak rozumiał ją poeta angielski:

Поэзия! твоё святилище природа!
Как древний Прометей с безоблачного свода
Похитил луч живой предвечного огня,
Так ты свой черпай огонь из тайных недр ея.
Природу заменить вотще труда усилъя:

autorem licznych przekładów z Byrona, m.in.: *Стихи, написанные лордом Байроном в альбом одной
молодой итальянской графине, за несколько недель до отъезда своего в Мессолунги* (1825), *Вене-
цианская ночь. Фантазия* (1825), *К морю* (1828), *К радости* (1823), *Строки, записанные в альбом на
Мальте. К С-е* (1822), *Еврейская мелодия* (1825), *Стансы (Из лорда Байрона)* (1834).

⁵⁵ Por.: *Пловец* (1829).

⁵⁶ Por.: *Буря* (1824), *Последняя смерть* (1827).

⁵⁷ Por.: *Видение Вальтазара (Подражание Байрону)* (1829).

⁵⁸ Por.: *Парус* (1832), *Элегия (Дробись, дробись, волна ночная, 1830)*, *К*** (Прочитав жизнь Бай-
рона <написанную> Муром)*, (1830), *Предсказание* (1830), *Подражание Байрону* (1830–1831), *Смерть*
(1830–1831), *К Л. – (Подражание Байрону)* (1831), *Нет, я не Байрон, я другой* (1832), *Умирающий
гладиатор* (1836), *И скучно и грустно! – и некому руку подать* (1840), *В альбом* (1830), *В альбом (Из
Байрона)* (1836), *Еврейская мелодия (Из Байрона)* (1836), *Farewell (Из Байрона)* (1830), *Мицыри* (1840).

⁵⁹ Jest to prawdopodobnie pierwszy przekład poetycki z Byrona, jaki opublikowano na gruncie
rosyjskim. Ukazał się ona na łamach „Syna otieczestwa” w 1820 r. w części 60.

⁶⁰ Motto-cytat pochodzi z pieśni trzeciej (strofa XCVII) poematu Byrona.

Наука водит нас, она дает нам крылья
И чадам избранным указывает свет
В безвестный для толпы и чудотворный свет (I, 170).

Trzydzieści lat później Wiaziemski jeszcze raz powróci do rozważań na temat losów Byrona i roli, jaką odegrał on we współczesnej mu literaturze światowej – w wierszu *Byron (W drodze)* z 1864 roku. Również i ten utwór opatrzony został mottem, tym razem z utworu Dierżawina⁶¹:

Сошла октябрьская ночь на землю⁶².

W tym przypadku motto pełni swoją podstawową funkcję – wprowadza w melancholijny nastrój utworu. Pierwszy wers jest swoistym powtórzeniem słów motta:

Сошел на землю темный вечер [...] ⁶³.

Znamienne, że poeta rosyjski nie zmienił swojego podejścia i oceny zasług dla literatury autora *Giaura*.

W tej grupie mott można dostrzec również takie cytaty, które wcześniej zaistniały jako motta u Puszkina. Chodzi tu o motta do takich utworów Wiaziemskiego jak *Kennst du das Land?..* i *Zmierzch*. Obserwujemy tu ściśle związki między mottem, pre-tekstem i tekstem zapożyczającym.

W pierwszym z wymienionych utworów wpływ tekstu źródłowego widoczny jest zarówno na płaszczyźnie semantycznej, jak i strukturalnej tekstu Wiaziemskiego. Tytuł wiersza, jak i przypisane mu motto, zaczerpnął poeta z powieści dydaktycznej Goethego *Lata nauki Wilhelma Meistra* (1796). Cytat został przytoczony w oryginalnym brzmieniu:

Kennst du das Land,
Wo blüht Oranienbaum? (I, 214)⁶⁴.

Gwoli ścisłości dodajmy, że nie jest to przytoczenie dosłowne. Dokładny cytat z Goethego brzmi następująco:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen⁶⁵.

Odstępstwa od oryginału, jak widać, nie są znaczące. Zabieg ten nosi ślady warsztatowej pracy z mottem. W procesie włączania do swego tekstu podporządkowywał on cudzą wypowiedź swoim zamierzeniom artystycznym.

⁶¹ Niestety nie udało się ustalić źródła motta.

⁶² П. А. Вяземский, *Байрон (Дорогою)*, [w:] *Русский венок Байрону*, сост., вступ. ст. и примеч. С. А. Небольсина, Москва 1988, s. 103.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Tłumaczenie rosyjskie: „Ты знаешь ли край, где цветет померанцевое дерево?”.

⁶⁵ J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, <http://www.wissen-im-netz.info/literatur/goethe/willehr/3-01.htm> [24.09.2011]

Między tytułem utworu, mottem i tekstem zasadniczym zachodzą relacje, które Żyrmunskaja nazywa tautologicznymi⁶⁶. Mowa tu o potrójnej tautologii: ta sama fraza – „Kennst du das Land” – funkcjonuje jako tytuł, motto oraz jako początkowy wers utworu. Warto zauważyć, że w tym samym kształcie pojawia się ona jako anafora w czterech (z sześciu) kolejnych strofach wiersza.

Wiaziemski, podobnie jak wcześniej Küchelbecker, podejmuje motyw z pieśni Mignon z *Lat nauki Wilhelma Meistra*. Posługując się znaną frazą z Goethego, czyniąc z niej istotny element struktury utworu, wpisuje się również w tradycję nie tylko rosyjską, ale i europejską (Byron).

U Goethego podmiot liryczny – Mignon Cipriano z nostalgią opisuje swoją ojczyznę, Włochy. W tradycji romantycznej Mignon stała się uosobieniem tęsknoty za krajem ojczystym. Wiaziemski, parafrazując wątek Mignon, opisuje rezydencję Jeleny Pawłowny, żony Wielkiego księcia Michaiła Pawłowicza w Oranienbaumie. Wielka księżna prowadziła w stolicy elitarny salon literacko-artystyczny, pełniła w nim rolę opiekunki sztuki, muzy poetów, znawczyni i krzewicielki sztuki. Zbierali się u niej przedstawiciele „wielkiego świata”: książęta, hrabiowie, arystokracja rodowa, dygnitarze, synowie bogatych ziemian⁶⁷. Podmiot liryczny za pomocą dość tradycyjnych środków artystycznego wyrazu oddaje atmosferę tego magicznego miejsca, gdzie –

[...] мыслям есть гостеприимный гений
И есть привет фантазиям мечты!
Для лиры там есть муза вдохновений,
Для кисти есть харита красоты! (I, 216).

Warto odnotować, że powyższy utwór Wiaziemskiego przypomina niedokończony wiersz Puszkina zatytułowany *Кто знает край, где небо блещет...* (1828). Jak wskazują daty, utwór Puszkina powstał wcześniej. Posiadał on również motto z Goethego, jednak w skróconej wersji („Kennst du das Land”). Na podobieństwo między tymi utworami zwróciła uwagę m.in. Irina Koszczenko⁶⁸. Badaczka wskazuje na kompozycyjną i tematyczną bliskość obu utworów. Szczególnie widoczne wydają się nawiązania na poziomie metaforyki („świątynia sztuki i nauki”, „muza”). Również wyobrażenie o cudownym, idealnym charakterze miejsca, miejsca upragnionego dla artystów (u Puszkina – Włochy, u Wiaziemskiego – rezydencja wielkiej księżnej) zbliża oba teksty.

Przeprowadzona analiza utworu Wiaziemskiego dowodzi, że motto pełni w nim wiele funkcji – prognozującą, inspirującą, intertekstualną. Świadczy ono o oddziaływaniu idei Goethego i Puszkina zarówno na treść, jak i na formę utworu Wiaziemskiego (paralelizmy – kompozycyjny i intonacyjny, rytmika, poszczególne obrazy). Poprzez konstrukcję wiersza Wiaziemski włącza się do ogólnoeuropejskiego dialogu twórców, dialogu idei i poetyk.

⁶⁶ Н. А. Жирмунская, *Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте...*, s. 347.

⁶⁷ Zob.: B. Mucha, *Studia nad życiem literackim w Rosji (lata 1801–1825)*, Kraków 1981, s. 21.

⁶⁸ Zob.: И. В. Кошценко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 43–44.

Podobne funkcje, przy zachowaniu równie ścisłego związku z tekstem zasadniczym (jak w przykładach omówionych wcześniej), pełni motto w utworze *Zmierzch*. Otwiera go cytat z listu poetyckiego Dierżawina *Do Eugeniusza. Życie w Zwance* (1807):

Чего в мой дремлющий тогда не входит ум? (I, 246).

Pod względem tematycznym *Zmierzch* nawiązuje do Puszkiniowskiej *Jesieni*. Oba utwory wpisują się w nurt tak zwanej poezji autotematycznej, związanej z opisem pracy twórczej, a także stanu poetyckiego natchnienia. Dla Wiaziemskiego szczególnie płodną porą, jak wynika z kontekstu, jest zmierzch

Когда бледнеет день, и сумрак задымится,
И молча на поля за тенью тень ложится,
В последнем зареве сторяющего дня
Есть сладость тайная и прелесть для меня.
Люблю тогда один, без цели, тихим шагом,
Бродить иль по полю, иль в роще над оврагом [...]
Брожу задумчиво, и с сумраком полей
Сольются сумерки немой мечты моей [...] (I, 246).

Zauważalne są nawiązania do *Jesieni* na poziomie leksyki oraz metaforyki. W obu utworach przewijają się te same obrazy – „puste pola”, „ujadanie psów”, „słodka cisza”, „senne marzenia”, „wyobraźnia”. Również moment nadejścia weny poetyckiej poeci przedstawiają w podobny sposób. U Wiaziemskiego:

[...] А тут нежданный стих, неведомо с чего,
На ум мой налетит и вцепится в него;
И слово к слову льнет, и звук созвучья ищет,
И леший звонких рифм юлит, поет и свищет (I, 246).

u Puszkina:

И забыв мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне [...]
И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут [...] ⁶⁹.

Mamy tu dość interesujący przypadek, kiedy dwaj poeci, występując w roli zdeklarowanych kontynuatorów Dierżawina, sięgają do jego znanego utworu i poprzez szereg nawiązań, w tym także poprzez motto, czynią go uczestnikiem dyskusji na temat twórczości. Dokonują transpozycji odległych od spraw ściśle programowych treści *Życia w Zwance* na język rozważań o charakterze metapoetyckim.

⁶⁹ А. С. Пушкин, *Стихотворения и поэмы*, Москва 2002, s. 168.

W roli motto do *Wiersza aleksandryjskiego* wykorzystał Wiaziemski cytat z wczesnej redakcji *Domku w Kołomnie* (Домик в Коломне, 1830) Puszkina:

... А стих alexandрийский?..
Уж не его ль себе я залучу
Извилистый, проворный, длинный, склизкий
И с жалом даже, точная змея;
Мне кажется, что с ним управлюсь я (I, 262).

Wiersz aleksandryjski – sześciostopowy wiersz jambiczny ze średniówką (w języku rosyjskim) po trzeciej zgłosce był ulubionym metrum Wiaziemskiego. Wyznaje to poeta już w pierwszych wersach analizowanego utworu:

Я признаюсь, люблю мой стих alexandрийский,
Ложится хорошо в него язык российский (I, 262).

Poeta doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że w latach pięćdziesiątych XIX w. (kiedy powstała ostateczna wersja jego utworu) aleksandryn był metrem archaicznym. Mimo to stosował go dość często, z jawną dezynwolturą, izolując się w ten sposób od współczesnych poetów.

Zarys koncepcji *Wiersza aleksandryjskiego* datowany jest przez historyków literatury na lata dwudzieste XIX wieku⁷⁰. Wtedy to na łamach czasopism zawiązała się burzliwa dyskusja na temat metrum, które byłoby najodpowiedniejsze dla przekładu poematów antycznych⁷¹. Wiaziemski wymienia w swym utworze głównych antagonistów polemiki: Wasilija Kapnistę (zwolennika sześciostopowego trocheja), Siergieja Uwarowa (opowiadał się za heksametrem) i Dmitrija Samsonowa (preferował wiersz aleksandryjski).

Zasadniczą część utworu stanowią rozważania podmiotu lirycznego na temat heksametru i aleksandrynu. Przywołuje on zarówno poetów rosyjskich (Michaiła Chieraskowa, Iwana Dmitrijewa, Ippolita Bogdanowicza, Wasilija Puszkina, Wasilija Triediakowskiego, Nikołaja Gniedicza, Wasilija Żukowskiego), jak i zachodnich (William Szekspira, Friedricha Gottlieba Klopstocka, Luis Vaz de Camõesa, Ludovico Ariosta), którzy posługiwali się tymi układami metrycznymi. Rozważania swe kończy konstatacją:

Знать, к ямбу я прирос и с ямбом в гроб сойду (I, 265).

Wiersz aleksandryjski jest kolejnym utworem Wiaziemskiego potwierdzającym jego żywe zainteresowanie zjawiskami, jakie zachodziły w tym czasie w literaturze rosyjskiej. Motto w tym przypadku pełni funkcję metatekstową.

W kilku kolejnych utworach motto pełni rolę naprowadzenia emocjonalnego. Pierwszym z tej grupy jest *Jesień 1830 roku*. Motto-cytat zaczerpnął

⁷⁰ Zob.: Л. Гинзбург, *Примечания*, [w:] П. А. Вяземский, *Сочинения в двух томах...*, s. 509–510.

⁷¹ Ginzburg odnotowuje, iż bezpośrednim impulsem powstania wstępnej redakcji utworu były rozważania adwersarza Wiaziemskiego, Pawła Katienina, o wyższości heksametru nad aleksandrynem w przekładach starożytnych. Katienin zawarł je w poetyckim *Liście do wydawcy* (Письмо к издателю) na łamach „Syna otieczestwa” (1822, № 14, s. 304) – ibidem.

Wiaziemski z literatury francuskiej, a mianowicie z *Ostatniego dnia skazańca* (1829) Victora Hugo. Poeta przytacza je w języku oryginału:

Il faisait beau en effet. Comment une idée sinistre aurait elle pu poindre parmi tant de gracieuses sensations? Rien ne m'apparaissait plus sous le même aspect qu'auparavant. Ce beau soleil, ce ciel si pur, cette jolie freur, tout cela était blanc et pâle de la couleur d'un linceul (I, 197)⁷².

Utwór nawiązuje do aktualnych wydarzeń, jakie miały miejsce w Rosji w 1830 r. Szalała wtedy epidemia cholery, która w połowie września dotarła do Moskwy. Na ten czas Wiaziemski wraz z rodziną przeniósł się do swej podmoskiewskiej rezydencji w Ostafjewie, by tam przeczekać pandemię. Niepokój o losy bliskich i przyjaciół zrodził rozmyślanie natury egzystencjalnej. Snując rozważania na temat życia i śmierci, Wiaziemski kwestionuje Boski porządek rzeczy, powątpiewa w opiekę Bożej Opatrzności nad Rosją. Przytoczmy pierwszą strofę *Jesieni...*, która najpełniej oddaje ten nastrój:

Творец зеленых нив и голубого свода!
Как верить тяжело, чтобы твоя природа,
Чтобы тот светлый мир, который создал ты,
Который ты облек величием красоты,
Могли быть смертному таинственно враждебны;
Чтоб воздух, наших сил питатель сей целебный,
Внезапно мог на нас предательски дохнуть
И язвой лютою проникнуть в нашу грудь;
Чтобы земля могла, в благом твоём законе,
Заразой нас питать на материнском лоне! (I, 197).

Motto w *Jesieni...* pełni ponadto funkcję charakterologiczną – eksponuje emocjonalny charakter wypowiedzi podmiotu lirycznego: oddaje jego niepokoje, wątpliwości. Przerażony, bezsilny wobec szalejącej epidemii, czuje się on niczym skazaniec czekający na decydujący cios.

Analogiczną funkcję pełni motto w wierszu *Pragnienie*. Otwiera go cytat z utworu Baratyńskiego *Rozczarowanie* (*Разубеждение*, 1821):

Не искушай меня без нужды (I, 323).

Tekst Wiaziemskiego jest zbieżny z tonacją uczuciową utworu, z którego pochodzi motto. Poprzez odwołanie do poety z kręgu puszkiniowskiego, Wiaziemski podkreśla wspólnotę ich poglądów estetycznych i ideowych.

W liryce Wiaziemskiego interesujące są również przykłady mott o charakterze aforystycznym. Ich skondensowana, zwężła forma służy jako myśl przewodnia utworu. Aforystyczny charakter mają motta w utworach *Dom ojców*

⁷² Tłumaczenie rosyjskie: „Все вокруг в самом деле было прекрасно. Каким образом мрачная мысль могла бы возникнуть среди всех этих очаровательных впечатлений? Все представлялось мне теперь в другом свете. Это прекрасное солнце, это ясное небо, этот прелестный цветок, – все стало белым, как саван”.

i *Starość*. Pierwszy z nich ma po tytule motto z ballady Żukowskiego *Triumf zwycięzców* (*Торжество победителей*, 1828)⁷³:

Жизнь живущих неверна,
Жизнь отживших неизменна (I, 189).

Tekst źródłowy, do którego sięgnął Wiaziemski, jest w istocie wolnym przekładem ballady Schillera *Das Siegesfest* (*Праздник победы*, 1803)⁷⁴. Nawiązuje on do wydarzeń przedstawionych w *Iliadzie* Homera – do wojny trojańskiej. Zasadniczą część ballady stanowi opis zwycięskiego powrotu Greków z pokonanej Troi. Z przekładu Żukowskiego, zachowującego właściwości konstrukcyjne oryginału (Schillera), wybiera Wiaziemski w charakterze motta cytaty z wypowiedzi „chóru”. Nawiązuje on do słów Neoptolemosa, syna Achillesa i Dejdamei, który głosi heroiczną sławę ojca. Przytoczmy dla porządku całą wypowiedź:

Слава твоих дней нетленна;
В песнях будет цвeсть она:
Жизнь живущих неверна,
Жизнь отживших неизменна!⁷⁵

Tym razem trudno doszukać się głębszych powiązań między utworem Wiaziemskiego a tekstem źródłowym. Motto pełni tu jedną ze swoich podstawowych funkcji. Żukowski przywołany jest w charakterze autorytetu, z intencją aprobatywną.

W wierszu *Starość* w roli motta wykorzystał Wiaziemski cytaty z utworu Woltera *Stanza* (1741):

Qui n'a pas l'esprit de son âge,
De son âge a tout le malheur⁷⁶.

Utwór Wiaziemskiego rozwija pewną mądrość życiową przywołaną w motcie. Abstrakcyjne pojęcie „nieszczęścia” nabiera w tekście konkretnego wymiaru. Dla podmiotu wypowiedzi nieszczęściem nie jest starość sama w sobie i proces starzenia się, a –

[...] Беда
Не состареться с жизнью вместе⁷⁷.

⁷³ Tłumaczenie własne – E. S.

⁷⁴ Po raz pierwszy *Triumf zwycięzców* Żukowskiego był opublikowany w almanachu A. Delwiga „*Siewiernyje cwiety na 1829 god*” (Sankt-Petersburg, 1828) z notatką «Из Шиллера» – zob.: И. М. Семенов, *Примечания*, [w:] В. А. Жуковский, *Сочинения в трех томах...*, t. 2, s. 471.

⁷⁵ В. А. Жуковский, *Сочинения в трех томах...*, s. 141.

⁷⁶ П. А. Вяземский, *Сочинения в двух томах...*, s. 369. Tłumaczenie rosyjskie: „Кто не соответствует духу своего возраста – испытывает все бедствия этого возраста”.

⁷⁷ Ibidem.

W końcowej strofie *Starości* jeszcze raz zostanie przywołany Wolter w charakterze arbitra:

Вольтер был прав: несчастны мы,
Когда не в уровень с годами,
Когда в нас чувства и умы
Не одnogодки с сединами⁷⁸.

Kolejną podgrupę stanowią motta-cytaty o charakterze polemicznym i ironicznym. W funkcji polemicznej zostało użyte motto w *Samowarze*. Wiaziemski zaczerpnął je z utworu Dierżawina; jest to końcowy wers *Harfy* (Арфа, 1798):

Отечества и дым нам сладок и приятен (I, 225).

W rosyjskiej świadomości literackiej fraza ta, jak już wcześniej odnotowaliśmy, funkcjonowała w charakterze tekstu precedensowego⁷⁹. „Starą” formułę wprowadził Wiaziemski do kontekstu polemicznego (dotychczasowa tradycja nadawała jej wzniosły, patetyczny ton). Na przekór konwencji obiektem rozważań uczynił przedmiot z życia codziennego – samowar.

Zasadniczą część wiersza stanowią rozmyślania podmiotu lirycznego na temat samowara, który kojarzy mu się z ojczyzną, urasta on do rangi „ołtarza rodzinnego”. Swoistą apostrofę nasycza on pewną dozą ironii. Ironia wynika m.in. z nieodpowiedniości stylu do przedmiotu. Przytoczmy fragment:

[...] самовар родной, семейный наш очаг,
Семейный наш алтарь, ковчег домашних благ [...]
В нем льются и кипят всех наших дней преданья.
В нем русской старины живут воспоминанья [...]

i dalej:

Повсюду на Руси святой и православной
Семейных сборов он всегда участник главный (I, 227).

Ta ironiczna nuta zabrzmi również w końcowych wersach utworu Wiaziemskiego, gdzie przywołana jest wypowiedź Dierżawina, która właśnie posłużyła jako motto:

Поэт сказал – и стих его понятен:
«Отечества и дым нам сладок и приятен»!
Не самоваром ли – сомненья в этом нет –
Был вдохновлен тогда великий наш поэт?
И тень Державина, здесь сетуя со мною,
К вам обращается с упреком и мольбою

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Szerzej na ten temat zob.: Э. Садзиньска, *Об одном античном образе-символе в русской лирике XVIII–XIX вв.*, s. 72–78.

И просит, в честь ему и православию в честь,
Конфорку бросить прочь и – самовар завести (I, 227–228).

Poeta wzmocnił silną pozycję motto przez powtórne zacytowanie słów motto w tekście właściwym.

Jednym z interesujących wariantów motto o charakterze ironicznym jest motto-cytat w cyklu późnych wierszy Wiaziemskiego *Chandra z przebłytkami*. Cykl ten tworzą utwory poruszające problematykę egzystencjalną. Te krótkie wiersze przybierają formę aforystycznych uogólnień na temat sensu życia, przemijania, śmierci; tchną one pesymizmem. Nastroje depresyjne przybierają w nich różną postać: najczęściej zabarwione są ironicznie. W kontekście utworu ironiczny wydźwięk ma również motto. Przypisane jest ono do siódmego z kolei utworu, rozpoczynającego się od słów „Такой-то умер”. Что ж? Он жил да был и умер... Jest to cytat z *Epitafium* (Эпитафия, 1803) Iwana Dmitrijewa. Brzmi ono nieco absurdalnie, chociażby ze względu na wyraźną fragmentaryczność:

Что выехал в Ростов.
Дмитриев⁸⁰.

Szczególnie więc w tym przypadku uzasadnione jest przytoczenie jego kontekstu:

Здесь бригадир лежит, умерший в поздний летах.
Вот жребий наш таков!

Живи, живи, умри – и только что в газетах
Осталось: вы е х а л в Р о с т о в⁸¹.

Cytat sygnowany nazwiskiem Dmitrijewa uruchamia krąg asocjacji związanych z tym nazwiskiem – odwołuje do nurtu satyrycznego w literaturze rosyjskiej, którego wybitnym przedstawicielem był ten poeta. Nawiązanie do źródła zmanifestował Wiaziemski nie tylko poprzez cytaty-motto. Ujawniło się ono również w epigramatycznej zwięzłości jego tekstu. Przypomnijmy, że w podobnej funkcji fragment z Dmitrijewa, choć w wersji nieco rozszerzonej, wykorzystał wcześniej Włodzimierz Odojewski w jednej z nowel (*Brygadier*) wchodzącej w skład powieści *Noce rosyjskie*.

Na zakończenie przywołałyśmy jeszcze jeden cytaty, który zaistniał jako motto w krótkim utworze *Uwagi na temat komedii i publiki*⁸². Pochodzi ono ze zbioru *Maksymy i myśli. Charaktery i anegdoty* (1803) francuskiego pisarza Chamforta⁸³:

⁸⁰ П. А. Вяземский, *Сочинения в двух томах...*, s. 414.

⁸¹ И. И. Дмитриев, *Полное собрание стихотворений...*, s. 138.

⁸² Cykl *Uwagi...* był opublikowany w gazecie „Grażdanin” (w wydaniu z dnia 2 lutego 1875 r.). Autografy pochodzą z *Notatników* Wiaziemskiego obejmujących lata 1873–75, które prowadził poeta na przestrzeni całej swojej działalności literackiej – zob.: П. А. Вяземский, *Сочинения в двух томах...*, przyp. redakcji, s. 404.

⁸³ Właściwe nazwisko Chamforta to Sébastien-Roch Nicolas (1741–1794).

Combien faut-il de sots pour faire un public⁸⁴.

Tekst źródłowy motta w wyraźnym stopniu wpłynął na treść a być może zdecydował o kompozycyjnej zwięzłości utworu Wiaziemskiego. Przytoczmy go w całości:

Мы можем комика с победою поздравить:
Вся публика в восторге от него
«А сколько же глупцов потребно для того,
Чтоб публику, по-вашему, составить?»⁸⁵.

Warto odnotować, że ten aforyzm Chamforta był bardzo popularny w dziewiętnastowiecznej Rosji. Oprócz Wiaziemskiego, który kilkakrotnie posługiwał się nim zarówno w listach, jak i notatkach⁸⁶, użył go m.in. Puszkina we wstępnej redakcji jednego ze swych artykułów⁸⁷.

Przedstawiona analiza mott w utworach Wiaziemskiego skłania do następujących wniosków. Najczęściej korzysta on z poetyki motta w latach 1820–1830, w okresie rozkwitu romantyzmu rosyjskiego. Poczynając od lat czterdziestych XIX zmienia się stosunek Wiaziemskiego do tego chwytu; coraz rzadziej będzie znajdował on zastosowanie w późnych utworach poety.

Motta w liryce Wiaziemskiego pochodzą z różnych źródeł. Najwięcej, bo aż trzynaście z nich, ma proveniencję literacką: sześć pochodzi z literatury zachodniej, siedem – z rosyjskiej. W poszukiwaniu mott-cytatów sięga Wiaziemski głównie do nowożytnej literatury: francuskiej (Volter, Racine, Chamfort, Hugo), angielskiej (Byron), niemieckiej (Goethe). Warto odnotować, że – poza jednym wyjątkiem⁸⁸ – wszystkie cytaty przytaczane są w oryginalnym brzmieniu. Spośród nazwisk rosyjskich autorów pod mottami pojawiają się nazwiska Żukowskiego, Puszkina, Baratyńskiego. Poezja Wiaziemskiego pozostaje więc w ścisłych relacjach z twórczością poetycką jego rówieśników-poetów, zwłaszcza zaś z Puszkinem. W ślad za autorem *Eugeniusza Oniegina* z powodzeniem wykorzystuje on doświadczenia literatury zachodniej – sięga do zbieżnych z puszkiniowskimi źródeł, wykorzystuje obiegowe motywy, stosuje motta-daty, ucieka się do mistyfikacji.

Do każdego analizowanego utworu poeta przypisał tylko jedno motto, podając (w przypadku cytatów literackich) autora lub tytuł dzieła. Nie ma wątpliwości, jakie koneksje chciał uwypuklić. W większości przypadków nawiązują one do tradycji romantycznej.

Wnikliwa analiza funkcjonalna dowodzi, że motta w utworach Wiaziemskiego cechuje wielofunkcyjność. Tradycyjnie, najczęściej realizującą się w nich

⁸⁴ П. А. Вяземский, *Сочинения в двух томах...*, s. 406. Tłumaczenie rosyjskie: „Сколько нужно глупцов, чтобы составить публику”.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Pojawia się on w liście do Andrieja Turgieniewa (15 czerwca 1819) oraz w *Listach weterana rosyjskiego* (*Письма русского ветерана*) – zob.: П. А. Вяземский, *Сочинения в двух томах...*, przyp. redakcji, s. 526–527.

⁸⁷ Chodzi o artykuł *О ничтожестве литературы русской* – А. С. ПУШКИН, *Собрание сочинений в десяти томах*, Москва 1962, t. VI, s. 407.

⁸⁸ W utworze zatytułowanym *Byron* motto podaje w tłumaczeniu rosyjskim.

funkcją będzie funkcja prognozująca; motto zapowiada tematykę, wprowadza w ton emocjonalny poszczególnych utworów. Niemniej jednak można doszukiwać się u Wiaziemskiego oryginalnych, bardziej złożonych relacji typu motto – tekst zasadniczy, motto – pre-tekst. Jako zdeklarowany zwolennik Romantyzmu próbował on włączyć własne poetyckie słowo do ogólnoeuropejskiego dyskursu o sprawach ważkich dla romantyków. Co więcej, już przestrzeń jego utworów dzięki mottom staje się miejscem tego dyskursu.

4.3. Iwan Kozłow – spadkobierca romantyzmu zachodnioeuropejskiego⁸⁹

Pierwsza połowa XIX wieku była okresem, w którym szczególnie uwidoczniło się dążenie niemal wszystkich pisarzy i poetów rosyjskich do związków z literaturami Europy Zachodniej. Widocznym znakiem twórczo przyswajanych osiągnięć literatury obcej (różnorodnych stylów i typów literatury europejskiej) były właśnie motta, na równi z przekładami, imitacjami poetyckimi, a także parafrazami i nawiązaniem w formie reminiscencji. Należy przypuszczać, że jako najbardziej żywotne i dynamiczne nawiązanie do tradycji, motta były zarazem sygnałem świadomego jej wyboru, rodzajem samookreślenia się poety, najbardziej wymowną jego deklaracją.

Spośród poetów zgrupowanych wokół Puszkina tendencja ta najbardziej uwidacznia się w spuściźnie literackiej Iwana Kozłowa, „twórcy niezwykle chłonnego i podatnego na wszelkie wpływy”⁹⁰. Nie znaczy to jednak, że jego utwory nosiły charakter epigoński. Kozłow, jak odnotowuje polski badacz Julian Maliszewski, autor obszernego studium o twórczości poety, przejął najwybitniejsze osiągnięcia literatury zachodniej (m.in. w zakresie formy i tematyki), wykorzystując je we właściwy sobie sposób.

Rodzi się zatem pytanie, jakie czynniki ukształtowały postawę poetycką Kozłowa? Na krąg jego zainteresowań wpłynęła głównie lektura znanych na ówczes romantyków zachodnich – René Chateaubrianda, Friedricha Schillera, Ernsta T. A. Hoffmanna, Thomasa Moore’a, Waltera Scotta, a przede wszystkim Georga Byrona; jego *Wędrowki Childe Harolda* były dla Kozłowa źródłem licznych inspiracji⁹¹. Potwierdzeniem są powtarzające się nazwiska tych autorów w mottach.

W dorobku literackim Kozłowa znajdujemy jedenaście utworów, w których pojawi się ogółem dwanaście mott⁹². Najwięcej, bo aż dziewięć z nich, ma proveniencję literacką. Warto zauważyć, że wszystkie one pochodzą z literatury zachodniej – angielskiej, włoskiej i niemieckiej; zaczerpnięte są z twórczości wielkich romantyków bądź też nawiązują do odleglejszych epok, których tradycje zaczęły odradzać się w romantyzmie (Szekspir, Dante, Petrarca).

⁸⁹ Materiał został już opublikowany w: E. Szulc, *Iwan Kozłow i romantyzm zachodnioeuropejski (Ze studiów nad mottem romantycznym)*, [w:] *Wschód–Zachód. Dialog kultur. Tom I. Język rosyjski i literatura w perspektywie kulturowej*, pod red. G. Nefaginy, Słupsk 2007, s. 56–61.

⁹⁰ Zob.: J. Maliszewski, *Twórczość poetycka Iwana Kozłowa*, Częstochowa 1984, s. 76.

⁹¹ Ibidem, s. 55.

⁹² Motta u Kozłowa zostały wybrane na podstawie następujących wydań utworów poety: И. И. Козлов, *Стихотворения*, Москва 1948; И. И. Козлов, *Стихотворения*, сост., вступ. статья и примеч. В. И. Сахарова, Москва 1979; И. И. Козлов, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1960.

Najwięcej mott zapożyczył Kozłow z literatury angielskiej. Niewątpliwie najczęściej cytowanym przez niego poetą był Byron; jako autor mott pojawia się on w czterech utworach. Motto-cytat z Byrona było, jak twierdzi Alina Kowalczykowa, „najlepszym świadectwem przynależności do obozu romantyków”⁹³.

Angielski poeta, otoczony mitem bojownika o wolność, wywarł niemały wpływ na Kozłowa⁹⁴. Sam poeta uważał go za jednego ze swych nauczycieli⁹⁵, od którego przejął główne cechy poetyki. Jeden z rosyjskich badaczy byronizmu, Wasilij Masłow, uważa Kozłowa za jednego z głównych inicjatorów tego nurtu w Rosji. Poeta potwierdzał wielkość Byrona nie tylko poprzez odwołania do poetyki autora *Giaura*, ale także swoją działalnością translatorską⁹⁶. Dodajmy, że poza licznymi przekładami Kozłow poświęcił Byronowi również niemało własnych wierszy. Opiewał w nich siłę twórczości angielskiego poety oraz wielką odwagę w walce narodowowyzwoleńczej, podobnie jak wysławiali ją Puszkina, Rylejewa, Küchelbeckera, Wiaziemskiego i wielu innych pisarzy rosyjskich.

Jednym z takich utworów jest wiersz zatytułowany *Byron* (Байрон), który powstał w 1824 roku w związku z tragiczną śmiercią poety. Kozłow opatrzył go mottem-cytatem z *Wędrówek Childe Harolda* (Pieśń IV, Strofa CXXXVII) w wersji oryginalnej:

But I have lived and have not lived in vain⁹⁷.

Mamy tu bardzo interesujący przykład zależności między elementami znajdującymi się w nacechowanej pozycji tekstu. Między tytułem utworu, mottem i tekstem zasadniczym zachodzą relacje metonimiczne: prezentują one autora jako temat wiersza⁹⁸. *Byron* Kozłowa jest przykładem liryki refleksyjno-opisowej, która w jego poezji zajmuje bez wątpienia pierwszoplanowe miejsce⁹⁹. Autor przedstawił w nim własną interpretację losów Byrona, snując przy tym refleksje nad życiem i śmiercią. Tym samym uczestniczy on w kultywowaniu mitu angielskiego poety, który w tradycji romantycznej stał się postacią literacką. W tekście Kozłowa zostały zawarte motywy rozczarowania, pożegnania, nieszczęśliwej miłości, przedwczesnej śmierci. Przewija się tu również motyw grającej harfy – symbolu poezji. Autor przywołuje fakty znane z biografii Byrona (ślub i szybka separacja z żoną, narodziny córki, udział w walce narodowowyzwoleńczej, tragiczna śmierć).

⁹³ A. Kowalczykowa, *Motto romantyczne...*, s. 5.

⁹⁴ Wiele miejsca poświęca temu zagadnieniu praca Masłowa, traktująca ogólnie o byronizmie w Rosji – zob.: В. Маслов, *Начальный период байронизма в России*, Киев 1915, s. 115 i nast.; zob. również: К. Еггес, *К переводам Козлова из Байрона*, „Звенья”, 1935, т. 5, s. 744–748.

⁹⁵ Zob.: В. И. Сахаров, *Примечания*, [w:] И. И. Козлов, *Стихотворения*, вступ. статья и примеч. В. И. Сахарова, Москва 1979, s. 163.

⁹⁶ Zob.: В. Маслов, *Начальный период байронизма...*, s. 115. Kozłow dokonał licznych przekładów z Byrona; jest również autorem autoryzowanego przekładu *Narzeczonej z Abydos*.

⁹⁷ И. И. Козлов, *Стихотворения...*, s. 47. Przy kolejnych cytatach z tego wydania strony podaje w nawiasach. W tłumaczeniu Żukowskiego, które zostało przywołane w przypisie redakcyjnym do tekstu Kozłowa, cytat ten brzmi następująco: „Но что ж? я жил, и жил не даром”.

⁹⁸ O tym i innych typach relacji motto – tekst zasadniczy zob.: Н. А. Жирмунская, *Эпиграф и проблема имплицации...*, s. 342–350.

⁹⁹ Zob.: J. Maliszewski, *Twórczość poetycka Iwana Kozłowa...*, s. 140.

Kolejne motto-cytat z Byrona przypisał Kozłow do utworu zatytułowanego *Witeź*¹⁰⁰ (*Витязь*, 1836). Tym razem autor sięgnął do *Giaura* (1813). Podobnie jak w poprzednim przykładzie, cytata przytoczony został w oryginalnej wersji językowej:

My good, my guilt, my well, my woe,
My hope on high, my all below.
Byron¹⁰¹.

Utwór Kozłowa jest w istocie poetycką parafrazą Byronowskiego *Giaura*; nawiązuje przede wszystkim do „spowiedzi” tytułowego bohatera, podczas której ujawnia on tajemnicę swego życia. Kozłow zaprezentował w nim własną interpretację losów Byronowskiego bohatera, zachowując przy tym cechy konstytytywne pierwowzoru. Dotyczy to przede wszystkim kreacji centralnej postaci (jej wyglądu zewnętrznego, przeżyć), metaforyki oraz ogólnego klimatu i niektórych motywów oryginału. Użyte w funkcji motta słowa pochodzą właśnie z monologu bohatera, oddającego w sposób bezpośredni jego emocje. W podobnym duchu utrzymany jest cały tekst Kozłowa. Cytat z *Giaura* pełni tu więc rolę „naprowadzenia emocjonalnego” (Emotionale Einstimmung).

Kolejny utwór – *Nie na jawie i nie we śnie. Fantazja* (*He на яву и не во сне. Фантазия*, 1832) został poprzedzony cytatem z Byronowskiego *Więźnia Czylłonu* (1816), również w oryginalnej wersji językowej:

And song that said a thousand things (97)¹⁰².

Utwór zaliczany jest do liryki refleksyjnej. Już sam tytuł (a także podtytuł) wiersza jest zapowiedzią głównego tematu. Z tekstu emanuje subiektywność, uczuciowość i psychologizm – cechy, które determinują wartość wszystkich liryków Kozłowa. W tym utworze wyczuwalny jest duch byronizmu, a także chateaubriandyzmu. Podmiot liryczny, którego w tym przypadku możemy utożsamiać z autorem, prezentuje światopogląd idealistyczny, pozbawiony elementów realizmu. Pojmuje on rzeczywistość w kategoriach czysto estetycznych, zagłębia się w świat osobistych, subiektywnych przeżyć i tam szuka natchnienia. Ostatnia strofa w pełni oddaje nastrój całego wiersza:

И мнится мне: я слышу пенье
Из-под туманных облаков...
И тайное мое волненье
Лелеять сердцем я готов (98).

Motto z Byrona przypisał Kozłow również do poematu romantycznego zatytułowanego *Księżna Natalia Borysowna Dołgorukaja* (*Княгиня Наталья*

¹⁰⁰ Tłumaczenie własne – E. S.

¹⁰¹ И. И. Козлов, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград, 1960 – <http://www.litera.ru/stixiya/authors/kozlov/skazhi-mne-vityaz.html> [20.08.2011]. Tłumaczenie rosyjskie: „Мое добро, моя вина, мое благо, моя скорбь, моя надежда на небесах, моя вся жизнь на земле”.

¹⁰² Oto tłumaczenie rosyjskie (autorstwa W. Żukowskiego): „Как много было в песне той!”.

Борисовна Долгорукая, 1824–1827)¹⁰³. Jest to cytat z poematu wschodniego *Narzeczona z Abydos* (1813):

The lost on earth revived in heaven¹⁰⁴.

Pod cytatem angielskim poeta podaje własne tłumaczenie: „Погибшее на земле ожило на небесах”. Przy czym motto z Byrona zostało zamieszczone nie w inicjalnej, lecz w drugiej części poematu. Początkowe motto, zaczerpnięte tym razem z *Boskiej Komedii* Dantego (1307–1321), brzmi:

Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria¹⁰⁵.

Również w tym przypadku poeta umieszcza pod obcojęzycznym cytatem swoje tłumaczenie:

О, нет мученья боле, Как вспоминать дни счастья в тяжелой доле¹⁰⁶.

W poemacie romantycznym motto, na co niejednokrotnie zwracano już uwagę, pełniło kluczową rolę, zarówno w planie kompozycyjnym, jak również w planie ideowym. Motta do *Księżnej Dołgorukiej* ściśle korespondują z treścią utworu: zgodnie z konwencją romantyczną, nawiązując do losów tytułowej bohaterki, zapowiadają przełom w jej życiu, a także prognozują dalsze losy. Inicjalne motto z Dantego odnosi się do jej rozmowy z powiernikiem, która zajmuje prawie całą przestrzeń pierwszej części utworu. W swego rodzaju „spowiedzi” (centralnej części z punktu widzenia kompozycji poematu) księżna opowiada kapłanowi o dramatycznym epizodzie z własnego życia: o zesłaniu męża (z powodu intryg dworskich jej rodzina popadła w niełaskę cara), o grożącej mu śmierci, o swojej ofiarności (towarzyszyła mężowi podczas zesłania) i długim samotnym powrocie do stolicy z niemowlęciem na rękach. Drugie, wewnętrzne motto z utworu Byrona zapowiada moralne odrodzenie bohaterki, nadzieję na lepszą przyszłość – najpierw w klasztorze (Natalia Borysowna przyjęła śluby zakonne), a następnie – „w niebie”.

Do innych pisarzy angielskich, którzy zafunkcjonowali w mottach u Kozłowa należy zaliczyć m.in. Samuela Taylora Coleridge’a i Williama Szekspira. Cytat z niedokończzonego poematu „poety jezior” – *Christabel* (1797 r. – cz. I; 1800 r. – cz. II) otwiera utwór zatytułowany *Bądź zdrowa* (*Прости. Элегия лорда Байрона*, 1816)¹⁰⁷. Cytat przytacza Kozłow w tłumaczeniu na język rosyjski,

¹⁰³ Poza *Księżną Dołgoruką* Kozłow jest autorem takich poematów romantycznych jak *Mnich* i *Szalona*. Wymienione utwory nie posiadają jednak mott.

¹⁰⁴ И. И. Козлов, Княгиня Наталья Борисовна Долгорукая, [w:] *Русская романтическая поэма*, сост. и примеч. А. С. Немзера и А. М. Пескова, вступ. статья Б. И. Иовика, Москва 1985, s. 196.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 179.

¹⁰⁶ Takie samo motto, przypomnijmy, umieścił Rylejew w *Wojnarowskim*. Szerzej na ten temat: E. Sulc, *Об одной цитате из „Божественной комедии”...*, s. 109–116.

¹⁰⁷ Tytuł oryginału *Fare the well*.

wskazując dokładne jego źródło. Mimo że jest ono bardzo obszerne, pozwalamy sobie zacytować je w całości:

Была пора — они любили,
Но их злодеи разлучили;
А верность с правдой не в сердцах
Живут теперь, но в небесах.
Навек для них погибла радость:
Терниста жизнь, без цвета младость,
И мысль, что розно жизнь пройдет,
Безумства яд им в душу льет.
Но в жизни, им осиротелой,
Чем можно б было опустелой
Души страданья улаживать
Друг с другом розно, а тоскою
Сердечны язвы все хранят,
Так два расторгнутых грозою
Утеса мрачные стоят;
Их бездна с ревом разлучает,
И гром разит и потрясает, —
Но в них ни гром, ни вихрь, ни град,
Ни летний зной, ни зимний холод
Следов того не истребили,
Чем некогда друг другу были.
Коллеридж. (Из поэмы *Кристалль*)¹⁰⁸.

Utwór Kozłowa jest wolnym przekładem (na co wskazuje jego rosyjski tytuł) wiersza Byrona adresowanego do jego żony Annabelli Milbanke. Angielski poeta napisał go 18 marca 1816 r. tuż po ich separacji, na kilka tygodni przed ostatecznym wyjazdem z kraju do Grecji. Oryginał, podobnie jak rosyjskie tłumaczenie Kozłowa, miał po tytule ten sam obszerny cytat-motto z Coleridge'a. Kozłow jednakowoż zmodyfikował nieznacznie jego treść¹⁰⁹. Mamy tu więc interesujący przykład celowo niedokładnego przytoczenia. Niewielkie zmiany, jakich dokonał Kozłow, nie są wyrazem jego polemiki z utworem źródłowym, a zmierzają do podporządkowania treści motto ogólnej wymowie własnego (Kozłowa) utworu poprzez poszerzenie pola interpretacyjnego. Nie wdając się bliżej w dywagacje na ten temat, warto zwrócić uwagę na konsekwencje tego kroku. Przybliżmy zatem kontekst macierzysty, w jakim pojawiają

¹⁰⁸ И. И. Козлов, *Стихотворения*, Москва 1948 – <http://www.litera.ru/stixiya/authors/kozlov/byla-pora-oni.html> [20.08.2011].

¹⁰⁹ Przytoczony dla porównania tłumaczenie tego fragmentu z *Christabeli* według Geоргия Iwanowa: Увы! Они в юности были друзья, // Но людской язык ядовит, как змея; // Лишь в небе верность суждена; // И юность напрасна, и жизнь мрачна; // И нами любимый бывает презрен; // И много на свете темных тайн. // Мне ясно, что произошло // Меж вами, лорд Роланд и сэр Леолайн: // Словами презренья обменялись зло, // И оскорбленья выжгли в их душах любовь, // И они разошлись, чтобы не встретиться вновь. // Никогда не сойдутся они опять, // Чтобы снять с сердец тяжелый гнет, // Как утесы, будут они стоять // Далеко друг от друга, всю жизнь напролет. // Бурное море разделяет их, // Но ни зной, ни молнии, ни вечные льды // Не могут стереть в сердцах людских // Любви и дружбы бывлой следы – zob.: С. Т. Кольридж, *Стихи*, Москва 1974, cyt. za: <http://www.lib.ru/POEZIQ/KOLRIDZH/2.tht> [20.08.2011]. Fragment zaznaczony przeze mnie kursywą nie występuje w tekście motto tłumaczonego przez Kozłowa.

się u Coleridge'a wersy, które zafunkcjonowały jako motta u Byrona i u Kozłowa. Otóż znajdują się one w drugiej części poematu Coleridge'a, w miejscu, gdzie tytułowa bohaterka, znalazłszy w lesie napadniętą przez rozbójników piękną Geraldine, przyprowadza ją do domu i przedstawia swemu ojcu Sir Leoline'owi. Podczas rozmowy okazuje się, że jest ona córką Lorda Rolanda, dawnego przyjaciela Sir Leoline'a. Ten zaś, urzeczony urodą Geraldine (która w istocie jest czarownicą), postanawia jej pomóc i tym samym pogodzić się z Lordem Rolandem. Fragment ten, jeżeli rozpatrywać jego treść w ramach praktekstu, określa jego dominantę tematyczną, a jest nią historia przyjaźni obu mężczyzn.

U Kozłowa natomiast ten fragment został opuszczony. Jego wariant motta przedstawia w skrótovej formie historię pewnej miłości – można pokusić się o stwierdzenie – miłości Byrona i Annabelli Milbanke. Analizowany utwór utrzymany jest w tonacji Byronowskiej elegii. Podmiot liryczny z dużą dozą emocjonalności (liczne wykrzyknienia, pytania retoryczne, pauzy) kreśli historię miłości dwojga ludzi, jakby wskrzesza w pamięci jej wzloty i upadki, wreszcie ujawnia przyczyny ich rozstania. Miłość jest przedstawiona – zgodnie z założeniami romantyzmu – jako uczucie wszechogarniające, bezkompromisowe, najczęściej niespełnione i nieodwzajemnione.

Cytatem z Szekspirowskiego *Otella* (1604) poprzedzony został wiersz *Do cienia Desdemony* (*К тени Дездемоны*, 1829)¹¹⁰. Poeta cytuje fragment dramatu w oryginale:

Hast thou prayed...¹¹¹

Cytat pochodzi z ostatniej – drugiej sceny dramatu (akt V), w której chorobliwie zazdrosny Otello przed popełnieniem zabójstwa pyta żonę Desdemonę, czy pomodliła się przed snem, czy wyznała niebu wszystkie grzechy. Nie wierząc w jej zapewnienia o niewinności, bohater dusi ją, a w finałowej scenie – przekonawszy się o intrydze Jago – sam popełnia samobójstwo.

Zarówno postacie, jak i tematyka sztuk Szekspira, na stałe weszły do kultury europejskiej. Otello, który w języku ogólnoludzkich symboli stanowi metaforę miłosnego zaślepienia, i Desdemona – wcielenie anielskiej niewinności, miłości czystej, absolutnej¹¹², poświęcająca wszystko dla tego uczucia, stali się źródłem licznych inspiracji artystycznych; ich wątek był niejednokrotnie podejmowany w literaturze światowej. W tradycję tę wpisuje się również Kozłow.

W analizowanym utworze Kozłow zaprezentował własną interpretację losów Szekspirowskich bohaterów – przedmiotem refleksji uczynił również ich życie pozagrobowe. Poeta ujmuje znany wątek w aspekcie eschatologicznym, filozoficznym. Wiersz reprezentuje typ tak zwanej Du-Lyrik; skierowany jest do tytułowej bohaterki. Podmiot liryczny, wypowiadając się w liczbie mnogiej, kreśli zwięźle historię miłości Desdemony i Otella. W jego subiektywnej inter-

¹¹⁰ Tłumaczenie własne.

¹¹¹ И. И. Козлов, *Стихотворения...*

<http://www.litera.ru/stixiya/authors/kozlov/desdemona-desdemona-daleka.html> [20.08.2011].

¹¹² Zob.: W. Kopalinski, *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 900.

pretacji Desdemona jest gwiazdą, gwiazdą miłości, która beztrząsco migocze na niebie. Uosabia ona zarazem wszystko, co dobre – stałość, szczęście, istotę wzniosłą, należącą do świata niebiańskiego¹¹³. Otello z kolei przedstawiony jest jako „kometa niespokojna”; budząc strach na niebie, wiecznie podąża za Desdemoną.

W wielu kulturach kometa symbolizuje zły znak. Przez tysiąclecia rozumiana była jako zapowiedź katastrof i klęsk, trzęsień ziemi, potopów, zarazy i głodu, wojny, upadku monarchów¹¹⁴. Kozłowa przedstawia katastrofę w wymiarze indywidualnym. Można pokusić się o hipotezę, że u poety rosyjskiego Otello jest uosobieniem wszystkiego, co złe – nieszczęściem, złym duchem, który będzie prześladował Desdemonę nawet po śmierci. Ta przewaga symboliki w poezji Kozłowa jest wynikiem świadomej orientacji na problemy natury filozoficzno-moralnej i egzystencjalno-eschatologicznej¹¹⁵.

Nawiązanie do Szekspira manifestuje Kozłowa nie tylko poprzez podjęcie Szekspirowskiego tematu, zapożyczenie bohatera, ale także poprzez cytowanie motto. Warto zauważyć, że w tym przypadku Kozłowa nie podał źródła motta, brak również jego tłumaczenia na język rosyjski. Dlaczego autor uznał za stosowne zakamuflować pra-tekst? Być może uznał to za zbyt oczywiste? A być może już samo imię bohaterki zawarte w tytule uznał za wystarczający sygnał rozpoznawczy? Rozpoznawalność cytatu ma tu zapewniać tytuł.

Na równi z wpływami z literatury angielskiej najbardziej widoczne u Kozłowa pozostaje oddziaływanie romantyzmu niemieckiego, zwłaszcza zaś spuścizna jednego z inicjatorów kierunku – Friedricha Schillera. Nawiązania do jego twórczości ilustruje list poetycki z 1832 r. adresowany do jednego z przyjaciół, poety i tłumacza Iwana Aleksandrowicza Beka – *Do I. A. Beka* (К И. А. Беку). Funkcję motta pełni w nim cytat z pieśni *Tekla* (*Thekla. Eine Geisterstimme*, 1802) Schillera¹¹⁶. Poeta przytacza go w oryginalnym brzmieniu oraz sygnuje nazwiskiem autora:

Wage du, zu irren und zu träumen.
Schiller (91)¹¹⁷.

Warto zauważyć, że na gruncie rosyjskim już wcześniej dokonał wolnego przekładu Schillerowskiej *Tekli* Żukowski¹¹⁸. Nie budzi wątpliwości, że Kozłowa znał tłumaczenie poprzednika, zresztą nie tylko to jedno tłumaczenie. Żukowski, jak odnotowują badacze, wywarł ogromny wpływ na ukształtowanie postawy poetyckiej Kozłowa¹¹⁹. Istotny jest tu fakt, że Kozłowa-poeta zadebiutował w 1821 na łamach „Syna otieczestwa” utworem pod znamienym tytułem *Do*

¹¹³ Zob. hasło: *Gwiazda*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 105–108.

¹¹⁴ Ibidem, s. 156.

¹¹⁵ Zob.: J. Maliszewski, *Twórczość poetycka Iwana Kozłowa...*, s. 135–136.

¹¹⁶ Takie samo motto-cytat odnajdujemy u Konstantego Aksakowa w utworze *Вальтер Эйзенберг* (Жизнь в мечте).

¹¹⁷ Redakcyjny przekład na język rosyjski to: „Дерзай блуждать и грезить”.

¹¹⁸ Por.: *Голос с того света* (1815), [w:] В. А. Жуковский, *Сочинения в 3 томах...*, t. I, s. 93.

¹¹⁹ Zob.: J. Maliszewski, *Twórczość poetycka Iwana Kozłowa...*, s. 126; В. И. Сахаров, *О жизни и творениях Ивана Козлова*, [w:] И. И. Козлов, *Стихотворения...*, s. 11.

Swietłany – К *Светлане*¹²⁰. Powstaje więc pewien łańcuch zapożyczeń, który możemy odczytać jako wyraz przekonań Kozłowa o potrzebie obcowania literatur. Zasada filiacji była bowiem jednym z podstawowych założeń jego programu estetycznego¹²¹.

Często uprawiany gatunek listu poetyckiego, zwłaszcza przez poetów otoczenia Puszkina, należy do liryki kameralnej, osobistej; stanowił on najbardziej przystępną formę wypowiedzi na tematy natury filozoficzno-egzystencjalnej; często służył prezentacji własnych poglądów estetycznych autora. Analizowany utwór Kozłowa zawiera takie właśnie treści. Poeta zwraca się w nim do swego przyjaciela, kolegi po piórze, z lekkim wyrzutem – ma mu za złe, że przestał tworzyć. Przyczynę tego upatruje w śmierci przedwcześnie zmarłej siostry Beka. Jednocześnie każe mu otrząsnąć się z marazmu i wykorzystać cierpienie w charakterze impulsu twórczego. Jak wynika z kontekstu, tylko ten, kto doznał cierpienia zasługuje na miano prawdziwego poety. Znamienna pod tym względem jest ostatnia strofa utworu:

Увы! на радость кто глядел
Сквозь слезы, – знай, того удел –
Поэзия; в тиши безвестной,
Она объемлет мир чудесный
Прекрасных дел, злодейств, страстей;
Она сердечной жизни повесть,
Минувших и грядущих дней
Урок, таинственная совесть.
Будь озарен ее красотой,
Воспоминай, люби и пой! (92).

Wypowiedź ta prezentuje poglądy estetyczne Kozłowa, wyraża jego stosunek do sztuki, roli twórcy; jest to swego rodzaju poetyckie credo skierowane nie tylko do współczesnych autora. Końcowy wers nawiązuje bezpośrednio do treści motta, które w tym przypadku jest zapowiedzią myśli przewodniej utworu.

Mówiąc o różnorodnych wpływach, które znalazły swoje odzwierciedlenie w poezji Kozłowa, nie należy zapominać o jego działalności translatorskiej. Przekład u Kozłowa jest bowiem integralną częścią jego twórczości, jednym – obok mott – ze sposobów przyswajania różnorodnych stylów i typów literatur europejskich. W tym miejscu na uwagę zasługuje wiersz *Smutek*¹²² (*Тоска*, 1835) opatrzonej mottem w języku włoskim:

Rotta è l'alta Colonna¹²³.

¹²⁰ «Сын отечества», № 44, 1821 – zob.: В. И. Сахаров, *Примечания*, [w:] И. И. Козлов, *Стихотворения...*, s. 162.

¹²¹ Zob.: J. Maliszewski, *Twórczość poetycka Iwana Kozłowa...*, s. 134.

¹²² Tłumaczenie własne – E.S.

¹²³ И. И. Козлов, *Стихотворения...*, s. 109. W języku rosyjskim brzmi ono następująco: „Высокая колонна пала”.

Utwór Kozłowa jest w istocie przekładem sonetu CCLXIX (*Rotta è l'alta Colonna, e' l verde lauro...*) Petraraki¹²⁴, jednego z 366 utworów wchodzących w zbiór zatytułowany *Il Canzoniere*. Petrarca wyraża w nim smutek po śmierci dwojga bardzo bliskich mu osób – ukochanej Laury i protektora kardynała Giovanniego Colonna, którzy padli ofiarą szalejącej w Europie dżumy. Transpozycja Kozłowa oddaje charakter oryginału, jego pesymizm i tragizm. Wi doczne są w niej motywy złudnego szczęścia, zmienności fortuny, przemijania. Kozłow zaprezentował tu utrwaloną w tradycji przekładu praktykę stosowania mott – pierwszy wers tłumaczonego tekstu jest zarazem jego mottem. Motto sygnowane autorytatywnym nazwiskiem miało zapewne na celu podniesienie rangi przekładu.

Na równi z mottami-cytatami z literatury zachodniej pojawiają się u Kozłowa również motta anonimowe, o źródłach trudnych do ustalenia. Do tej kategorii zakwalifikowaliśmy dwa epigrafy francuskie. Pierwszy z nich występuje w utworze *Do Bałk-Polewa* (П. Ф. Балк-Полёвы, 1828 r.):

Lorsque je sens le rezedo,
je crois d'abord entendre un
son, puis il me semble voir
une forme¹²⁵.

Jest to list poetycki, gdzie autor zawarł swe odczucia, przemyślenia, obserwacje. Tym razem Kozłow snuje refleksje na tematy egzystencjalne; po raz kolejny pojawiają się motywy rozczarowania przyjaźnią, miłością, ulotnością szczęścia, przemijaniem. Nawet w tej najbardziej osobistej formie widoczne są wpływy romantyzmu angielskiego, przewijają się reminiscencje z Byrona (utwór jest w rzeczywistości wolnym przekładem fragmentu *Wędrówek Childe Harolda*). Zaznaczają się one szczególnie w sferze metaforyki, symboliki i obrazowania. Można by to tłumaczyć przywiązaniem Kozłowa do tradycji literatury romantycznej: okazuje się, że zarówno Byron, jak i Kozłow mają podobne zapatrywania na przyjaźń, miłość, sztukę.

Drugim utworem z „zakamuflowanym” źródłem motta jest *Skarga* (Жалоба, 1832 r.). Formuła motta brzmi następująco:

Plaisir, pourquoi m'a tu trompe?¹²⁶

Lejtmotywnym utworu jest przemijanie, złudne, chwilowe szczęście. Podmiot liryczny pogodził się już z takim stanem rzeczy, ze swoim nieszczęściem. Dostrzega również nieszczęścia innych, bliskich mu osób. Sformułowana w motcie myśl realizuje się w tekście zasadniczym, w nieszczęśliwych losach trzech przedstawionych postaci – w historii przedwcześnie zmarłych E. S. Doragomyżskiego, W. A. Korsakowej i hrabiny Stefanii Witgenstein (ur. Ra-

¹²⁴ Na gruncie rosyjskim sonet ten był niejednokrotnie tłumaczony, przed Kozłowem jego przekładu dokonał m.in. Batuszkow.

¹²⁵ И. И. Козлов, *Полное собрание стихотворений...* W języku rosyjskim brzmi ono następująco: „Когда я обоняю резеду, мне кажется сначала, что я слышу звук, а затем, что я вижу форму”.

¹²⁶ Ibidem. Oto tłumaczenie: „Радость, почему ты меня обманула?”.

dziwił). Końcowe wersy utworu utrzymane są jednak w optymistycznym tonie. Podmiot liryczny wyraża nadzieję na szczęśliwe życie po śmierci.

Przeprowadzona analiza mott w wybranych utworach Kozłowa dowodzi licznych związków poety z literaturą europejską, głównie z angielską i niemiecką literaturą romantyczną. Wpływy te nie ograniczają się tylko do opatrywania utworów mottami z tego czy innego autora. Również w tekście właściwym częstokroć brzmia bądź to motywy, bądź poszczególne wątki, funkcjonują pewne odbicia obrazów przeniesionych z twórczości Byrona, Coleridge'a, Schillera. Motta u Kozłowa akcentują wartość dziedzictwa literackiego, wskazują na tradycję, na tle której poeta rosyjski chciałby być odbierany.

4.4. Motto jako argumentum w liryce Nikołaja Jazykowa

Swoistość poetyki motta u Nikołaja Jazykowa związana jest z charakterem jego pełnej ekspresji „liryki uczucia”. Poeta opatrywał mottiem nie tylko utwory o tematyce historyczno-patriotycznej, jak wynikałoby z ustaleń Iriny Koszczenjenko¹²⁷. Motta pojawiają się również w liryce intymnej – w wierszach sztambuchowych, okolicznościowych, miłosnych oraz w listach poetyckich. W sumie – w spuściźnie literackiej Jazykowa – znajdujemy dwanaście mott¹²⁸. Wszystkie przypisane zostały do utworów z lat 1822–1829. Okres ten, jak odnotowują historycy literatury, należał do najbardziej płodnych w biografii poetyckiej Jazykowa¹²⁹. Jego wczesna twórczość związana była silnie z myślą postępową epoki. Odnajdujemy w niej szereg utworów głoszących zarówno idee osobistej niezależności i swobody, jak i idee wolności społecznej i politycznej. Znamienne, że pierwsze wydanie utworów Jazykowa z 1833 roku również zostało opatrzone mottiem¹³⁰. W dojrzałej twórczości, która ma już wyraźnie charakter nacjonalistyczno-konserwatywny, nie znajdujemy mott.

Pierwsze motto pojawia się w liście poetyckim z 1822 r. skierowanym do brata poety – Aleksandra Jazykowa (*Языкову А. М., при посвящении ему тетради стихов моих*). Jest to zdanie w języku łacińskim:

Faciam ut mei meminieris¹³¹.

Odnotujemy, że autor nie podał źródła motta. Takie rozwiązanie, jak już niejednokrotnie podkreślaliśmy, było często stosowane w praktyce literackiej przy mottach-formułach łacińskich; służyło ono – przypomnijmy – swoistemu zakamuflowaniu wymowy ideowej utworu.

¹²⁷ Zob.: И. В. Кошценко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 45.

¹²⁸ Motta zostały wybrane na podstawie następujących wydań utworów poety: Н. М. Языков, *Полное собрание стихотворений*, вступ. статья, подготовка текста и примеч. К. К. Бухмейера, Москва–Ленинград, 1964; Н. М. Языков, *Стихотворения и поэмы*, вступ. статья К. К. Бухмейера, сост., подготовка текста и прим. К. К. Бухмейера и Б. М. Толочинской, Ленинград, 1988; Н. М. Языков, *Сочинения*, Ленинград 1982.

¹²⁹ Zob.: А. А. Карпов, *Судьба Николая Языкова*, [w:] Н. М. Языков, *Сочинения...*, s. 3.

¹³⁰ Н. М. Языков, *Стихотворения*, Санкт-Петербург 1833.

¹³¹ Н. М. Языков, *Полное собрание стихотворений...*, s. 69. „Сделаю так, чтобы ты обо мне помнил”.

Aleksandr Michajłowicz – jeden z dwóch braci Jazykowa, wywarł duży wpływ na ukształtowanie jego sylwetki poetyckiej¹³². Utwór ma charakter swoistej dedykacji. Pojawiają się w nim motywy charakterystyczne dla młodzięńczych utworów Jazykowa głoszących afirmację czysto ziemskich, zmysłowych radości życia¹³³. Zabrzmią tu również motywy typowe dla jego późniejszej liryki – wielki temat ojczyzny i patriotyzmu. Poeta, podtrzymując tę nową tematykę, o swych zamierzeniach powie:

[...] петъ дела отцов:
 Неутомимые их брани
 И гибель греческих полков;
 Святые битвы за свободу
 И первый родины удар
 Ее громившему народу,
 И казнь ужасную татар.
 И оживит он [Jazykow – E. S.] – в песнях славы –
 Славян пленительные нравы:
 Их доблесть на полях войны,
 Их добродушные забавы
 И гений русской старины
 Торжественный и величавый! (69–70).

Słowa motta do tego utworu mają intymny charakter. Skierowane do brata są zarazem obietnicą, swego rodzaju zobowiązaniem. W kontekście przytoczonego wyżej fragmentu motto przybiera jednak bardziej ogólną wymowę; jest – nieogłoszowaną, jak się okaże – zapowiedzią poważnych i istotnych dla literatury dokonań. Jej realizację stanowi cykl tzw. „pieśni bardów i Bojanów” (1823), które dały początek wzniosłej historyczno-patriotycznej liryce Jazykowa. Dwie z nich zostały poprzedzone mottem.

Zanim przejdziemy do ich analizy, warto zwrócić uwagę na ten specyficzny gatunek „pieśni bardów na polu bitwy”. W poezji obywatelskiej lat dwudziestych XIX wieku był on niezwykle popularny, zwłaszcza wśród poetów-dekabrystów¹³⁴. Jego źródła należy szukać w literaturze angielskiej, a mianowicie w tekstach przypisywanych legendarnemu bardowi celtyckiemu Osjanowi. Dzięki licznym przekładom poematów Jamesa Macphersona, a także ich stylizacjom i imitacjom pojawiającym się w tym czasie w literaturze europejskiej, tendencje osjaniczne zyskały znaczną popularność i stały się inspiracją dla poezji historyczno-folklorystycznej. Na gruncie rosyjskim, przypomnijmy, znalazły one wyraz już u Dierżawina – w wysokiej liryce patriotycznej (*Водонад*,

¹³² Aleksander Jazykow był dobrze wykształcony, interesował się literaturą, obracał się w środowisku znanych literatów – zob.: К. К. Бухмейер, *Примечания*, [w:] Н. М. Языков, *Полное собрание стихотворений...*, s. 583.

¹³³ Zob. na ten temat: E. Sadzińska, *Мотив пир в застольных песнях Н. М. Языкова. К вопросу о его источниках*, [w:] *Русская литература XVIII–XXI вв. В диалоге с литературным и культурным наследием/Literatura rosyjska XVIII–XXI w. W dialogu ze spuścizną literacką i kulturową*, pod red. O. Głowko i E. Sadzińskiej, Łódź 2010, s. 130–138.

¹³⁴ Zob.: К. К. Бухмейер, Н. М. Языков, [w:] Н. М. Языков, *Полное собрание стихотворений...*, s. 13; Ю. Д. Левин, *Оссиан в русской литературе (конец XVIII – первая треть XIX века)*, Ленинград 1980, s. 55.

1791–1794; *На взятие Измаила*, 1790–1791; *На победы в Италии*, 1799), u Batuszkowa (*Воспоминания*, 1815; *Переход через Рейн*, 1814) i Żukowskiego (*Певец во стане русских воинов*, 1812), następnie w dumach historycznych Rylejewa (1821–1825), nowelach historycznych Biestuzewa-Marlińskiego, poematach Küchelbeckera oraz w utworach innych, mniej znanych poetów-dekabrystów¹³⁵.

Z tych samych źródeł, co utwory dekabrystów, wywodzą się pieśni historyczne Jazykowa, osnute na tle walk Rusi z Tatarami. Poeta był ideowo związany z ruchem dekabrystowskim; podobnie jak dekabryści, odrzucał nurt elegijny w poezji rosyjskiej, negował wtórność literatury rodzimej, postulował jej narodowy charakter. Jego utwory o tej tematyce realizują ideę ludowości, wskrzeszając wolnościowe tradycje patriotyczne dawnego Nowogrodu i Pskowa. Cytat ze *Słowa o wyprawie Igora* (ok. 1187) otwiera jeden z nich – *Песнь барда в czasach panowania Tatarów w Rosji* (*Песнь барда во время владычества татар в России*, 1823):

О, стонати Руской земли, помянувшие
пръвую годину и пръвых князей.
Слово о полку Игореве (89).

Utwór Jazykowa podejmuje lejtmotyw poezji Osjana – wspomnienia o minionej sławie przodków, o ich męstwie, które to wspomnienia zamieniają się w żal po utraconej wolności. Utwór ma wyraźny podtekst polityczny. Podmiot liryczny z przerażeniem obserwuje bierność narodu rosyjskiego, który nie zdając sobie sprawy ze swego położenia, nie potrafi powstać przeciwko carowi. Głuchy na „pieśni młodego barda”, pogrąża się w indyferentyzm. Nawiązanie do tematyki historycznej, dodatkowo zaakcentowane mottem-cytatem, miało, jak należy sądzić, nasunąć myśl o konieczności walki z despotyzmem carskim.

Podobnie rzecz się ma w utworze *Bojan do wojownika rosyjskiego* (*Баян к рускому воину при Димитрии Донском, прежде знаменитого сражения при Непрядве*, 1823). Ma on motto-cytat z *Ody do wojowników rosyjskich* (*Ода российскому воинству*, 1813)¹³⁶ trzeciorzędnego poety Michaiła Łobanowa:

Стоит – за олтари святые,
За богом венчанных царей,
За гробы праотцев родные,
За жен, отцов и за детей.
Лобанов (90).

I tu Jazykow nawiązuje do wydarzeń z historii Rosji. Czasy panowania Dymitra Dońskiego przyciągają poetę jako epokę, w której ludzie walczyli w imię wolności. Poeta kreśli obraz staroruskiego piewcy wzywającego współobywateli do walki, sławiącego ich męstwo i odwagę. Odwołania do odległej przeszłości kraju, jak i tej nieco bliższej (utwór Łobanowa traktuje o wydarze-

¹³⁵ Por. A. Szyszkow, *Ротчеву* (1826), *Бард на поле битвы* (1826–1828); W. Grigorjew, *Тоска Оссиана* (1822), *Нашествие Мамай* (1825).

¹³⁶ Tłumaczenie własne – E. S.

niach 1812 roku) potwierdzają stanowisko podmiotu lirycznego, który przekonuje, że warto podjąć walkę.

Zgoła inny charakter mają motto przypisane do utworów okolicznościowych, sztambuchowych. Ich wybór zdeterminowany był niewątpliwie specyficzną tematyką, a także swoistym skonwencjonalizowaniem tego rodzaju wierszy. W poszukiwaniu motto do liryki sztambuchowej Jazykow sięga do różnorodnych źródeł, głównie jednak literackich; wśród nich widnieje jednak jedno motto-data.

Wiersz przeznaczony do albumu Anny Siergiejewny Diriny¹³⁷ – <Записки А. С. Диринной> (1823) otwiera takie właśnie motto:

13 октября 1823 (100).

Zgodnie z utrwaloną tradycją tego typu motto wskazuje czas napisania utworu, sytuuje go w biografii poetyckiej autora. Wiersz ten – o wyrażnie lekkiej tematyce – powstał w okresie studenckim w Dorpacie. Podczas siedmioletniego pobytu w Estonii Jazykow napisał szereg podobnych utworów poświęconych problemom dnia codziennego, będących zarazem reakcją na najbardziej blahe wydarzenia. Formę wierszowaną przybierają, na przykład, słowa wdzięczności za przysланą tabakę, prośba o pieniądze czy smutek wywołany brakiem natchnienia. Sprawia to wrażenie ścisłego związku twórczości z życiem osobistym poety. Do tej grupy należy niewątpliwie analizowany wiersz; ma on poza tym po części charakter autotematyczny. Jest to jednak osobliwy autotematyzm, autotematyzm – używając określenia Krystyny Galon-Kurkowej – sztambuchowy, który rządzi się swoimi prawami¹³⁸. Rozważania o poezji, istocie sztuki, powołaniu poety nacechowane są tu autoironicznym dystansem.

Podmiot liryczny – student – uskarża się na brak natchnienia. Przyczyną tego stanu jest... brak tabaki. Żartobliwy ton oraz lekkie zabarwienie ironiczne najlepiej oddaje następujący fragment utworu:

Бывало, с трубки дым летит,
Свиваясь кольцами густыми,
И муза пылкая дарит
Меня стихами золотыми (100)

i dalej:

Сижу один – и вслух дышу
Собой и всеми недоволен,
Я не читаю, не пишу,
Вполне здоровый, будто болен (101).

Swoistą kulminację żalu poety wyraża apostrofa –

¹³⁷ Anna Dirina była bliską znajomą Jazykowa. Podczas pobytu w Dorpacie (obecnie Tartu) poeta – wraz z innymi rówieśnikami (studentami) – był częstym gościem w jej domu.

¹³⁸ Zob.: K. Galon-Kurkowa, *Długi zmierzch...*, s. 35.

Ох! Не призвать мне, о табак,
Твоей отрады ароматной! (101).

W podobnym klimacie utrzymany jest utwór *Когда в моем уединенье...* (1824) opatrzony tym razem aforystycznym mottem z Woltera¹³⁹:

Les vers sont en effet la musique de l'ame!
Voltaire (132)¹⁴⁰.

Jest to kolejny wiersz sztambuchowy Jazykowa dedykowany Annie Dirinie. Podmiot liryczny – ten sam student – użala się na niewystarczającą ilość gotówki. Brak pieniędzy, podobnie jak brak tabaki, jest przyczyną jego „nie-mocy” twórczej:

Когда в моем уединенье
Не существует ни гроша,
Грустит мое воображенье
И то же делает душа (132).

Wiersz ten można interpretować jako zręcznie zakamuflowaną prośbę o wsparcie materialne. Świadczyć o tym mogą liczne komplementy pod adresem Diriny. Chwaląc jej zacisze domowe, podmiot liryczny gorąco zapewnia, że tylko tam znajduje pocieszenie, radość i upragnione natchnienie. Poezja jest dla jego duszy muzyką. Słowa motta współbrzmia właśnie z tym końcowym fragmentem utworu. W takiej właśnie funkcji – argumentum, stosuje Jazykow motta w większości swoich utworów.

Jeśli chodzi o funkcje motta w kolejnych utworach, nie znajdujemy u Jazykowa szczególnie oryginalnych rozwiązań. W wierszu poświęconym Marii Nikołajewnie Dirinie, córce Anny Siergiejewny – *М. Н. Дириной* (1825) w roli motta wykorzystał poeta cytat z dramatu *Egmont* (1788) Goethego (akt IV):

An Treue und Gehorsam bin ich
der Alte; aber ich habe mir das
schwätzen angewohnt (161)¹⁴¹.

Utwór powstał dokładnie 1 kwietnia 1825, w dniu imienin adresatki. Wraz z życzeniami autor prawi jej liczne komplementy, czyniąc w ten sposób zadość poetyce wiersza sztambuchowego. Następnie delikatnie odchodzi od głównego tematu i, czyniąc adresatkę swoją powiernicą, oddaje się intymnym refleksjom i wspomnieniom. Stopniowo wyłania się z nich obraz Aleksandry Andriejewny Wojejkowej¹⁴², niedoścignionego ideału kobiety i muzy Jazykowa, który to

¹³⁹ Niestety, nie udało się ustalić dokładnego źródła motta.

¹⁴⁰ Tłumaczenie rosyjskie: „Действительно, стихи – музыка души”.

¹⁴¹ „В верности и повиновении я – прежний; но люблю поболтать”.

¹⁴² Aleksandra Wojejkowa (z domu Protasowa, 1797–1829) – bliska krewna Wasyla Żukowskiego (bohaterka jego *Swietłany*), żona pisarza i dziennikarza Aleksandra Fiedorowicza Wojejkowa. Wojejkowowie często przyjeżdżali do Dorpatu do swojej rodziny, tam też widywali Jazykowa.

obraz będzie pojawiał się na przestrzeni całej jego twórczości. Jego liryka intymna ma wiele z autobiografizmu. Motto pełni tu funkcję charakterologiczną – odsłania jedną z cech osobowości samego autora, mianowicie nadmierną gadatliwość, którą *notabene* przypisuje sobie podmiot liryczny w tekście zasadniczym:

Я извиняюсь перед вами,
Что замечтался (162)

i dalej:

Ах, я забылся! От предмета
Куда стихи мои летят?
Простите Вашего поэта,
Я право, прав, а виноват,
Что разболтался невпопад (163).

W końcowych sekwencjach utworu podmiot liryczny zapowiada kolejne wiersze, w których opisz, co działo się z nim w kwietniu 1825 roku. W tym czasie poeta, jak wynika z jego korespondencji, uległ szczególnej fascynacji Aleksandrą Wojejkową. 22 kwietnia 1825 r. tak pisał w liście do brata Aleksandra:

У меня с Воековой теперь как-то все расстроилось, все кончается, и я снова обращаюсь к Дириной: напишу для нее несколько стихотворений и буду изъяснять в них свои центробежные чувства в рассуждении моей важнейшей прельстительницы¹⁴³.

Realizacją tej zapowiedzi jest cykl poetycki zatytułowany *Moja apokalipsa* (*Мой апокалипсис*, 1825); składa się on z pięciu wierszy opatrzonych przypisami i epilogiem (również w formie wierszowanej), stanowiących swoisty komentarz do tekstu właściwego. Cykl otwiera motto z bajki La Fontaine'a *Kobiety i sekret*:

Au nom de Dieu, gardez-vous bien
D'aller publier ma mystère.
Lafontaine (184)¹⁴⁴.

Zwraca uwagę fakt, że peryteksty (tytuł i motto do cyklu) zaczerpnięte zostały z różnych źródeł i, można powiedzieć, nie posiadają wspólnych wykładników tekstowych wypowiedzi. Tytuł utworu nawiązuje do *Apokalipsy* św. Jana Ewangelisty, ostatniej księgi Nowego Testamentu, jednego z najbardziej tajemniczych tekstów *Pisma Świętego*, gdzie znajdujemy mistyczne przepowiednie losów chrześcijaństwa i całego świata. Motto natomiast odsyła do utworu bajkopisarza francuskiego, w którym autor wyśmiewa jedną z wad kobiet – nie-

Wywarli oni duży wpływ na doskonalenie jego warsztatu poetyckiego: Aleksander Wojejkow pomagał mu publikować utwory, a jego żona była dla Jazykowa nie tylko żoną, lecz i wytrawnym znawcą jego liryki.

¹⁴³ Н. М. Языков, *Стихотворения и поэмы...*, s. 526.

¹⁴⁴ „Ради бога, не выдавайте моей тайны”.

umiejętność dochowania tajemnicy. W nowym kontekście peryteksty, traktowane jako samowystarczalne, tj. zdekontekstualizowane całości znaczeniowe, dopełniają się wzajemnie i w kluczu ironicznym antycypują zasadniczą tematykę cyklu.

W *Mojej apokalipsie* podmiot liryczny wyjawia tajemnice swego uczucia do Wojejkowej. Z pewną dozą ironii opisuje stan ducha, w jakim znajdował się w owym czasie. Miłość – na szczęście dla niego – nie została odwzajemniona, a on „dzięki Bogu” znalazł w sobie dostatek sił, aby opamiętać się:

Но был во мне – и слава богу! –
Избыток мужественных сил:
Я на прекрасную дорогу
Опять свой ум поворотил;
Я разгулялся понемногу –
И глупость страсти роковой
В душе исчезла молодой... (140–141).

Z cyklem *Moja apokalipsa* związane są tematycznie i chronologicznie dwa kolejne wiersze sztambuchowe (przeznaczone tym razem do albumu Wojejkowej), również opatrzone mottami o podobnej funkcji. Chodzi tu o utwory *Nie-dziela* (*Воскресенье*, 1825) i *Coś* (*Нечто*, 1825). Pierwszy z nich posiada motto-cytat zaczerpnięty z twórczości niemieckiego poety-klasycysty Karla Wilhelma Ramlera¹⁴⁵:

Ich kann mich auch verstellen.
Ramler (166)¹⁴⁶.

Poeta kontynuuje tu temat rozczarowania miłością. Tym razem z pewną dozą irytacji i złości oświadcza, że nigdy się już nie zakocha («Моя любовь мне надоела – // Я не влюблюся никогда! // Ну к черту сны воображенья!») i deklaruje, że będzie pisał nie erotyki, a utwory wolnościowe. Podobnie w wierszu *Coś*, gdzie w roli motta występuje cytat z utworu Mikołaja Karamzina *Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из «Экклезиаста»* (1796).

Мудрец – народов просветитель,
Бывал ли тверд и мудр всегда?
Карамзин (169).

I w tym przypadku motto-cytat można odnieść do podmiotu lirycznego.

Nieco inną stronę osobowości nadawcy prezentuje motto-cytat w liście poetyckim adresowanym do przyjaciela ze studiów Aleksieja Woolfa – A. H. B<ульф>у (1828). Jest nim cytat z ody Rousseau *Do szczęścia*:

¹⁴⁵ Nie udało się ustalić dokładnego źródła.

¹⁴⁶ „И я могу притворяться”.

... au moindre revers funeste
Le masque tombe, l'homme reste
Et le héros s'évanouit! (256)¹⁴⁷.

Utwór ten powstał jako reakcja na krytykę wierszy Jazykowa ze strony Nikołaja Polewoja. Krytyk ten w ogólnej recenzji almanachu „Siewiernyje cwiety” z 1828 roku, gdzie były zamieszczone m.in. wiersze Jazykowa, potraktował autora *Mojej apokalipsy* na równi z pisarzami trzeciorzędnymi. Oto fragment recenzji:

Прозаические напоминания о немецких профессорах, восклицания о вине, табаке, пунше, студенческих беседах, старание выискать новый оборот для старой мысли г-на Языкова... все это, положим, высказанное в самих гладких стихах, но вечно одно и то же, приговорится и прислушивается¹⁴⁸.

Z kolei Jazykow, reagując na te zarzuty, w liście do brata z 6 czerwca 1828 napisał:

Выходка Полевого произвела на меня свое действие: надобно ознаменовать ее, первую против моей музыки, чемнибудь стиховым – и вот послание к Вульффу¹⁴⁹.

W utworze podmiot liryczny skarży się przyjacielowi na pierwszą krytykę swych wierszy, ubolewa, że nie będzie miał ich gdzie publikować. Charakteryzuje jednocześnie, nie szczędząc krytyki, ówczesne konkurencyjne edycje periodyczne („Siewiernaja pczela”, „Moskowskij wiestnik”, „Błagonamierenny”).

Nieco inną rolę ma do spełnienia motto w poemacie 21 kwietnia (21 апреля, 1824). Jest to cytat z pieśni XXXVII Horacego:

Nunc est bibendum: nunc pede Libero
Pulsanda tellus...
Hor., lib. I. Car. XXXVII (417)¹⁵⁰.

Motto-cytat antycypuje centralne zdarzenie utworu, jakim jest święto studentów (organizowane corocznie z okazji rocznicy powstania uniwersytetu). Poemat utrzymany jest w duchu horacjańskim, głosi afirmację czysto ziemskich zmysłowych radości życia. Interesujące, że w utworze, gdzie na plan pierwszy wysunięte zostały uroki suto zakrapianych winem biesiad przyjacielskich, nie brakuje ostrych akcentów antycarskich i antyrządowych. We wczesnej twórczości Jazykowa idea wolności osobistej nierozzerwalnie związana jest, jak odnotowują badacze, z ideą wolności społecznej i politycznej¹⁵¹.

¹⁴⁷ „... но только наступит несчастье, спадает маска, человек остается, но исчезает герой!”.

¹⁴⁸ „Московский телеграф”, 1828, № 1, s. 127 – cyt. za: Н. М. Языков, *Полное собрание стихотворений...*, s. 633.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ „Теперь давайте пить и вольною ногою // О землю ударять...”.

¹⁵¹ Zob. również: E. Sadzińska, *Мотив пира в застольных песнях Н. М. Языкова...*, s. 130–138.

Jest rzeczą znaną, że motto wystąpiło na karcie tytułowej pierwszego wydania utworów Jazykowa z 1833 roku. Swój zbiorek poeta opatrzył cytatem z Goethego:

Wer das Dichten will verstehen,
Muß ins Land der Dichtung gehen;
Wer den Dichter will verstehen,
Muß in Dichters Lande gehen¹⁵².

Było to dość intrygujące zaproszenie do świata poezji Jazykowa. Wspólne dla całego zbioru motto implikowało motyw autobiograficzny, motyw dominujący w nim.

W epigrafii Nikołaja Jazykowa nie znajdujemy zbyt oryginalnych rozwiązań, nie wzbogacił on poetyki motta, a raczej powielał w sposób mniej lub bardziej udany spopularyzowane już przez jego poprzedników wzorce. Niewątpliwie wszystkim jego mottom można przypisać znaczenie emocjonalne – wprowadzają w ogólny ton wypowiedzi, nastrój jego utworów, niekiedy charakteryzują postawę duchową poety.

4.5. Motto jako wsparcie deklaracji ideowej: liryka Antona Delwiga

Najbliższy z kręgu przyjaciół Puszkina – Anton Delwig rzadko stosował motta. W jego spuściźnie literackiej znajdujemy zaledwie trzy motta, w tym dwa widnieją jedynie w autografach poety. Chronologicznie pierwsze przypisane było do wczesnego listu poetyckiego *Do Puszkina* (*Пушкину [Кто, как лебедь цветущей Авзонии...]*) z 1815 roku; drugie otwiera niedokończony dramat *Noc na 24 czerwca* (*Ночь на 24 июня*), datowany przez badaczy na koniec lat dwudziestych XIX w.¹⁵³. Trzecie z nich, zachowane we wszystkich późniejszych wydaniach utworów Delwiga, widnieje na karcie tytułowej pierwszego wydania *Poezji barona Delwiga* (*Стихотворения барона Дельвига*) z 1829 roku.

Pierwsze z wymienionych mott zaczerpnął Delwig z elegii Goethego *Euphrosyne* (1797–1798):

Nur die Muse gewährt einiges Leben dem Tod¹⁵⁴.

Czyniąc Puszkina adresatem swego listu poetyckiego, Delwig – jak odnotowują badacze – po raz pierwszy wystąpił publicznie z uznaniem jego geniuszu, przepowiadając mu tym samym świetlaną przyszłość na parnaisie rosyjskim¹⁵⁵. Znamienna pod tym względem jest ostatnia strofa:

¹⁵² „Кто хочет понять поэтическое творчество, должен отправиться в страну поэзии; кто хочет понять поэта, должен отправиться в страну поэта” – cyt. za: В. М. Жирмунский, *Гете в русской литературе...*, s. 116.

¹⁵³ А. А. Дельвиг, *Неизданные стихотворения*, под ред. М. Л. Гофмана, Петербург 1922 – cyt. za: http://az.lib.ru/d/delxwig_a_a/text_0050.shtml [27.08.2011].

¹⁵⁴ „Только муза дарует смерти некую жизнь” – zob.: В. Э. Вацуро, *Примечания*, [w:] А. А. Дельвиг, *Сочинения: Стихотворения, статьи, письма*, вступит. статья и коммент. В. Э. Вацуро, Ленинград 1986 – cyt. wg: http://az.lib.ru/d/delxwig_a_a/text_0010.shtml [27.08.2011]; Д. Н. Жаткин, *Имя собственное в поэзии А. А. Дельвига, „Русская речь”*, 2005, № 1, s. 13.

¹⁵⁵ Zob.: Л. Плоткин, *Примечания*, [w:] А. А. Дельвиг, *Стихотворения*, вступ. статья, подготовка текста и примеч. Л. Плоткина, Ленинград 1951, s. 253.

Пушкин! Он и в лесах не укроется;
Лира выдаст его громким пением
И от смертных восхитит бессмертного
Аполлон на Олимпе торжествующий¹⁵⁶.

Tu najwyraźniej przejawia się myśl zawarta w motcie.

Podstawową treść utworu stanowią motywy horacjańskie. Z twórczości Horacego zaczerpnięty został m.in. obraz łabędzia („лебедь Авзонии”) będący swoistą metaforą daru poetyckiego; „łabędziem Ausonii” nazywany był również sam Horacy¹⁵⁷. Zgodnie z ustaleniami badaczy, metafora ta była popularna również w literaturze rosyjskiej. W odniesieniu do wielkich poetów – Łomonosowa i Dierżawina zastosował ją wcześniej Aleksander Puszkina w utworze *Воспоминания в Царском селе* (1815)¹⁵⁸. Nie bez znaczenia jest fakt, że analizowany utwór Delwiga powstał właśnie jako reakcja na *Воспоминания...* Puszkina¹⁵⁹. Tekst Delwiga można traktować jako kolejne ogniwo w łańcuchu nawiązań, który poprzez Horacego wiedzie aż do Pindara. Mamy tu więc do czynienia ze złożonym łańcuchem zapożyczeń – Horacy, Łomonosow, Dierżawin, Goethe, Puszkina i Delwig. Wszyscy poeci pojmowali poezję w wysokich kategoriach, jako dar zapewniający nieśmiertelność.

Kolejnym w naszym przeglądzie będzie motto zachowane w materiałach rękopiśmiennych do próby dramatycznej *Noc na 24 czerwca*. Jest to cytat z Szekspirowskiego *Hamleta* (1601). Tym razem poeta przytacza go w tłumaczeniu rosyjskim: są to słowa tytułowego bohatera skierowane do Horacja (akt I, scena 5):

Есть многое в природе, друг Горацио,
Что и не снилось нашим мудрецам.
Шекспир¹⁶⁰.

Zauważmy, że to samo motto-cytat umieścił wcześniej nasz poeta, Adam Mickiewicz w drugiej części *Dziadów* (1820).

Niezwykle trudno jest sądzić o wartościach artystycznych i ideowych utworów niedokończonych. Nie mniejszą trudność sprawia analiza ich poszczególnych elementów kompozycyjnych. Spróbujmy jednak, na podstawie danego materiału, określić, jak funkcjonuje motto w *Nocy...* Delwiga.

Tematyka dwóch pierwszych scen dramatu, które zachowały się do naszych czasów¹⁶¹, pozwala postawić hipotezę, że motto pełni tu swoją podstawową funkcję – wprowadza w nastrój utworu, zapowiada jego tajemniczość, „niezwykłość”. Już sam tytuł nasuwa pewne skojarzenia, motto natomiast dopełnia „prognozę”, antycypuje niezwykle wydarzenie, jakie będzie miało miejsce tej magicznej nocy.

¹⁵⁶ A. A. Дельвиг, *Пушкину*, [w:] A. A. Дельвиг, *Стихотворения...*, s. 77.

¹⁵⁷ Z kolei Horacy w swoich odach „łabędziem” nazywał poetę greckiego, Pindara – zob.: В. Э. Вацуро, *Примечания...*

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Zob.: Л. Плоткин, *Примечания...*, s. 253–254.

¹⁶⁰ A. A. Дельвиг, *Ночь на 24 июня*, http://az.lib.ru/d/delxwig_a_a/text_0050.shtml [27.08.2011].

¹⁶¹ Nie wiadomo dokładnie, czy Delwig zakończył swój dramat. Do naszych czasów dotarły jedynie dwie (w tym druga niepełna) jego sceny.

Akcja dramatu rozpoczyna się nocą na cmentarzu wiejskim. Tajemniczy „On”, w tekście określany również jako „czarny baron” (stróż cmentarny), wykopuje z grobu trumnę, w której spoczywa niania złej księżniczki Prońskiej. Budzi on zmarłą z wiecznego snu – nadeszła pora spełnienia przysięgi. Za życia niania obiecała pomścić Marię, nękaną przez Prońską. W następnej scenie akcja przenosi się na Łysą Górę w okolicy Kijowa. Na środku wzniesienia leży ciało zmarłej kobiety (Marii), wokół którego tańczą czarownice... Na tym urywa się tekst.

Utwór Delwiga oparty jest na motywach ludowych. Noc Kupały (zwana też Nocą Kupalną, Kupalnocką lub Nocą Świętojańską, tudzież Sobótką) była jednym z najważniejszych obrzędów obchodzonych w czasie przesilenia letniego przez ludy słowiańskie, germańskie, a także celtyckie.

Zainteresowanie obrzędami i wierzeniami ludowymi oraz najogólniej – fantastycznością było, jak wiadomo, jednym z najistotniejszych komponentów estetyki literackiej romantyzmu. Romantycy chętnie korzystali z inspiracji folklorystycznych. Z podań ludowych, z wierzeń przedchrześcijańskich czerpali wiele obrazów i motywów fantasmagoryjnych. Sceny z duchami, wiedźmami i innymi postaciami budzącymi grozę pozwalają wiązać niedokończony dramat Delwiga z takimi utworami, jak: *Faust* Goethego, *Dziady* Adama Mickiewicza, *Iżorski* Küchelbeckera, a nawet (również niedokończona) *Noc gruzińska* Gribojedowa. Warto zaznaczyć, że kontakty Delwiga z wymienionymi poetami w latach 1828–1829 (kiedy to powstawały utwory) należały do bardzo ożywionych¹⁶². Okazuje się, że poszukiwania literackie Delwiga były zbieżne z zainteresowaniami jego przyjaciół-poetów. Ponadto kierowały one w stronę twórczości Goethego i Szekspira, do poetyki opartej na pierwiastkach ludowych, zawierającej obrazy fantastyczne. Nawiązanie do tych tradycji zasygnalizował poeta już w motcie, które stanowi swoisty komentarz programowy do zawartości utworu.

Trzecie motto przypisane zostało do zbioru młodzieńczych utworów poety – *Poezje barona Delwiga*. Otwiera je cytat z *Pieśniarza* (*Der Sänger*) Goethego. Poeta przytacza tekst w oryginale:

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet:
Das Lied, das aus der Kehle dringt
Ist Lohn, der reichlich lohneth.

Goethe¹⁶³.

Warto zaznaczyć, że tomik ten był pierwszym (a zarazem jedynym opublikowanym za życia) wydaniem utworów Delwiga. Znalazło się w nim sześćdziesiąt pięć utworów powstałych w latach 1814–1828. Są wśród nich prawie wszystkie gatunki, jakie uprawiano w romantyzmie. Świadczy to o przywiązaniu

¹⁶² Zob.: O. C. Муравьева, *Замысел А. С. Грибоедова: Трагедия «Грузинская ночь»*, [w:] A. C. Грибоедов: *Материалы к биографии: Сборник научн. трудов*, Ленинград 1989, s. 276–277.

¹⁶³ „Я пою, как поет птица, живущая в ветвях; песня, которая рвется из горла, – вот дар, который щедро награждает” – cyt. za: http://az.lib.ru/d/delxwig_a_a/text_0010.shtml [27.08.2011].

do tradycji panującej w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. Delwig, podobnie jak inni poeci z kręgu Puszkina, ze swobodą operował popularnymi wówczas gatunkami. W tomiku wyodrębnić można anakreontyki sławiące uroki życia, idylle oparte na motywach antycznych (*Купальницы, Цефиз, Конец золотого века*), stylizowane pieśni ludowe (*Что красота молодая..., Соловей мой, соловей..., Скучно, девушки, весною жить одной...*) i romanse (*Не говори: любовь пройдет..., Сегодня я с вами пирую, друзья..., Одинок месяц плыл, зыбляся в тумане...*), a także wiersze sztambuchowe (*В альбом А. Н. Вульф, В альбом С. Г. К-ой*), nieliczne elegie (*На смерть, Когда, душа, просилась ты...*), sonety (*Вдохновение, Златых кудрей приятная небрежность..., С. Д. П<ономарева>ой при посылке книги «Воспоминание об Испании», соч. Булгарина*), wreszcie listy poetyckie i ody (*К Диону, К Дориде, К Лилете*).

W zbiorce dominują motywy bachiczne i idylliczne, tak często spotykane w młodzieńczych utworach członków plejady. W swoich utworach Delwig sławi przyjaźń i młodość. Wyłania się z nich obraz „beztroskiego wybrańca losu” („беспечный баловень судьбы”), który w pełni korzysta z życia, rozkoszuje się poezją i winem w kręgu wiernych przyjaciół; prowadzi spokojne, harmonijne życie na łonie przyrody z dala od zgiełku pałaców, cieszy się niezależnością osobistą. Przytoczmy dla przykładu fragment wiersza przeznaczego do albumu Anny Nikołajewny Woolf:

В судьбу я верю с юных лет.
Ее внушениям покорный,
Не выбрал я стези придворной,
Не полюбил я эполет
(Наряда юности задорной),
Но увлечен был мыслью вздорной,
Мне объявившей: ты поэт!¹⁶⁴

Dla Delwiga równie ważna jak wolność osobista była niezależność twórcy. W ogólnym zarysie postulat „sztuki czystej”, pozbawionej zadań pozaartystycznych (etycznych, religijnych, ideologicznych czy dydaktycznych), jako wartości samej w sobie realizowali – z wyjątkiem dekabrystów – liczni pisarze-romantycy. Teoretyczne źródła idei „sztuki dla sztuki” można znaleźć w koncepcjach myślicieli i poetów niemieckich – Immanuela Kanta, Friedericha Wilhelma Schellinga, Friedricha Schillera oraz Johanna Wolfganga Goethego.

Poezje barona Delwiga niosły w sobie określony program poetycki, były swego rodzaju manifestem poglądów estetycznych autora. Motto-cytat z Goethego ujawnia wskazane wyżej koneksje literackie Delwiga, wskazuje na tradycję, z którą identyfikuje się poeta.

Dla rozważań o dialogu poetyk i idei między autorami istotne znaczenie ma fakt, że ten sam obraz, obraz śpiewającego słowika z *Pieśniarza* Goethego, będzie często pojawiał się w literaturze rosyjskiej¹⁶⁵ – niejednokrotnie jako

¹⁶⁴ А. А. Дельвиг, *В альбом А. Н. Вульф*, [w:] А. А. Дельвиг, *Стихотворения...*, s. 206.

¹⁶⁵ Zob.: В. М. Жирмунский, *Гете в русской поэзии*, [w:] *Литературное наследство*, т. 4–6, Москва 1932, s. 566; И. В. Кощиченко, *Полифункциональность эпиграфа в творчестве А. С. Пушкина...*, s. 41.

metafora niezależności poezji, poezji wolnej od podtekstów politycznych, wymogów społecznych i dydaktyzmu. Takim samym mottem-cytatem opatrzył swój zbiorek wierszy inny poeta rosyjski, Władimir Bieniediktow¹⁶⁶. O produktywności tej metafory może świadczyć również wolny przekład *Pieśniarza*, którego dokonał Fiodor Tiutczew w 1830 roku – *Пебей (Из Гёме)*¹⁶⁷.

Z treścią motta koresponduje ostatni wiersz w zbiorze Delwiga o wymownym tytule *Epilog (Эпilog, 1828)*; oddaje on atmosferę i tematykę wszystkich wierszy wchodzących w skład tomu. Jego adresatką była prawdopodobnie żona Delwiga, Sofia Michajłowna. Przytoczmy wiersz w całości:

Так певал без принужденья,
Как на ветке соловей,
Я живые впечатленья
Полной юности моей.
Счастлив другом, милой девы
Все искал душою я –
И любви моей напевы
Долго кликали тебя¹⁶⁸.

W ten oto sposób motto i ostatni utwór ze zbioru tworzą pewnego rodzaju ramę. W takiej zależności widzimy również integrującą, spajającą funkcję motta.

Motta u Delwiga, choć nieliczne, mają charakter programowy. Poprzez odwołania do Goethego i Szekspira poeta wyprowadza swój rodowód literacki, akcentując związki z literaturą zachodnioeuropejską.

4.6. Na przekór romantycznej tradycji: poematy Eugeniusza Baratyńskiego

Eugeniusz Baratyński, podobnie jak Delwig, rzadko wprowadzał do swoich utworów motta. Znajdujemy je jedynie we wczesnej twórczości poety: jedno – w poemacie opisowym *Ucztu (Пирь)*, drugie – w poemacie romantycznym zatytułowanym *Eda (Эда)*. Po raz pierwszy *Ucztu* pojawiły się w druku na łamach czasopisma „Soriewnowatiel proswieszczenija i blagotworienija” w 1821 roku¹⁶⁹. *Eda* natomiast była publikowana we fragmentach w 1825 roku na łamach następujących czasopism i almanachów: „Mnemozyna” (część IV), „Polarnaja zwiezda” i „Moskowskij tielegraf”¹⁷⁰. Interesujący jest fakt, że oba wymienione utwory w swej pierwszej redakcji nie posiadały motta. Pojawia się one dopiero w drugim, wspólnym wydaniu poematów z 1826 roku – *Eda, opowieść fińska i Ucztu, poemat opisowy Eugeniusza Baratyńskiego (Эда, финляндская повесть, и Пирь, описательная поэма Евгения Баратынского)*¹⁷¹. Warto odnotować, że w tym wydaniu oba utwory opatrzone były dodatkowo oddzielnymi

¹⁶⁶ Por.: http://az.lib.ru/b/benediktow_w_g/text_0020.shtml#01 [28.08.2011].

¹⁶⁷ Por.: Ф. И. Тютчев, *Лирика в двух томах*, под ред. К. В. Пигарева, Москва 1966, т. 2, s. 98.

¹⁶⁸ http://az.lib.ru/d/delxwig_a_a/text_0010.shtml [28.08.2011].

¹⁶⁹ Zob.: http://az.lib.ru/b/baratynskij_e_a/text_0202.shtml [30.08.2011].

¹⁷⁰ Zob.: А. С. Немзер, А. М. Песков, *Примечания*, [w:] *Русская романтическая поэма...*, s. 554.

¹⁷¹ *Эда, финляндская повесть, и Пирь, описательная поэма Евгения Баратынского*, СПб 1826.

przedmowami¹⁷². Mamy tu więc do czynienia z późniejszym dodaniem zarówno motta, jak i przedmowy. Zabieg ten rzuca nowe światło na interpretację poematów.

W poemacie *Eda* w roli motta występuje porzekadło francuskie, które poeta przytacza w oryginale:

On brouette la ou l' on est attache
Proverbe¹⁷³.

Następnie podaje on tłumaczenie rosyjskie oraz wskazuje źródło:

Где привязан, там и пасется (французская поговорка).

Akcja *Edy* rozgrywa się między rokiem 1807 i 1808 w Finlandii, w przeddzień jej ostatecznego przyłączenia do Rosji. Jest to historia uwiedzenia młodej Finki przez lekkomyślnego huzara rosyjskiego, który wraz z pułkiem stacjonował w jednym ze skandynawskich miasteczek.

W poematach Baratyńskiego motto pełni nieco inną funkcję niż w poematach kształtowanych na wzór bajronowski¹⁷⁴. Widoczne są tu oznaki odejścia od konwencji romantycznej. Motto nie nawiązuje do losów centralnej postaci, nie charakteryzuje jej w szczytowym lub przełomowym momencie. Nie może tu być również mowy o jakichkolwiek analogiach czy jakimkolwiek utożsamianiu autora poematów z ich bohaterami. Motto, zdaniem Jurija Manna, sytuuje utwór w biografii pisarza; odnosi się do czasu i miejsca napisania utworu¹⁷⁵. Hipotezę tę potwierdza późniejsze dodanie motta i przedmowy, będącej swoistym komentarzem do poematu. W niej Baratyński motywuje m.in. wybór tematyki:

[...] долгие годы, проведенные сочинителем в Финляндии, и природа финляндская, и нравы ее жителей глубоко запечатлелись в его воображении¹⁷⁶.

Do literatury rosyjskiej tematyka fińska weszła (na co zwraca uwagę autor *Edy* w przedmowie) za sprawą *Listów oficera rosyjskiego o Szwecji* (Письма русского офицера о Финляндии, 1809) Konstantego Batuszkowa i utworów Denisa Dawydowa. Baratyński z powodzeniem wpisuje się w ten nurt. W jego przypadku sięgnięcie po tematykę skandynawską było motywowane nie tylko ogólną tendencją polegającą na coraz szerszym wykorzystywaniu w dziele literackim materiału egzotycznego (zasada kolorytu miejscowego, której hołdowali

¹⁷² Teksty przedmów były opublikowane w czasopiśmie „Russkij invalid” (1826, № 37, s. 150) – zob.: E. Куперянова и др., *Комментарии к поэмам*, [w:] E. A. Баратынский, *Полное собрание стихотворений в двух томах*, ред., коммент. и биогр. статья Е. Куперяновой и И. Медведевой, вступ. статья Д. Мирского, Ленинград 1936, т. 2.

¹⁷³ E. A. Баратынский, *Полное собрание стихотворений в двух томах*..., т. 2, s. 143.

¹⁷⁴ Tylko te dwa poematy (i tylko we wspólnym wydaniu z 1826 roku) opatrzone są mottem. Pozostałe poematy romantyczne Baratyńskiego – *Cyganka*, *Bal* (1828), *Natożnica* (1831) nie mają mott.

¹⁷⁵ Zob.: Ю. В. Манн, *Особый путь Баратынского. От «Эды» к «Балу» и «Наложнице»*, [w:] Ю. В. Манн, *Поэтика русского романтизма*..., s. 196.

¹⁷⁶ А. С. Немзер, А. М. Песков, *Примечания*..., s. 555.

romantycy), ale i faktem biograficznym: w czasie powstania poematu poeta odbywał służbę wojskową w Finlandii. Mimo częściowych podobieństw losów autora i jego bohatera, w *Edzie* wyraźnie wyczuwalny jest dystans.

W badaniach nad twórczością Baratyńskiego niejednokrotnie podkreślano oryginalność jego poematów, ich odrębność na tle ukształtowanej tradycji¹⁷⁷. Nieszablonowość jego utworów, na co wskazywał już swego czasu Jurij Mann, tkwiła w koncepcji bohatera i, co za tym idzie, w strukturze konfliktu¹⁷⁸. Centralna postać u Baratyńskiego nie stanowi dominanty ideowej i artystycznej. Poeta zmienił status bohatera romantycznego, pozbawił go cech typowo romantycznych. Taka pozycja bohatera w poemacie romantycznym rzutowała na zmiany kompozycyjne w samym gatunku, dlatego też motto nie mogło pełnić tradycyjnie przypisywanej mu roli i może być odczytywane w kluczu ironicznym. Ironicznym w stosunku do tych, którzy sami chętnie posługiwali się ironią.

Warto odnotować, że sam Baratyński zwracał uwagę na odrębność swojego pierwszego poematu romantycznego. W liście do Iwana Kozłowa z dnia 7 stycznia 1825 roku poeta pisał:

[...] Мне не хотелось идти избитой дорогой, я не хотел подражать ни Байрону, ни Пушкину [...]¹⁷⁹.

Oderwanie się od puszkiniowskiej tradycji poematu zapowiada poeta również w przedmowie do *Edy*:

[...] Он [autor *Edy* – E. S.] не принял лирического тона в своей повести, не осмеливаясь вступить в состязание с певцом *Кавказского пленника* и *Бахчисарайского фонтана*. Поэмы Пушкина не кажутся ему безделками. Несколько лет занимаясь поэзией, он заметил, что подобные безделки принадлежат великому дарованию, и следовать за Пушкиным ему показалось труднее и отважнее, нежели идти новою, собственной дорогою¹⁸⁰.

Również jego najbliżsi przyjaciele-poeci zwrócili uwagę na odejście od utrwalonej konwencji. Niedługo przed ukazaniem się *Edy* bliski przyjaciel Baratyńskiego, Delwig, w liście do Puszkina z dnia 10 września 1824 roku pisał:

[Баратынский – E. S.] познакомился с романтиками, а правила французской школы всосал с материнским молоком. Но уж он начинает отставать от них. На днях пишет, что у него готово полторы песни какой-то романтической поэмы [...]¹⁸¹.

Można stwierdzić, że podobną funkcję pełni motto w *Ucztach*. Tym razem Baratyński zaczerpnął je z literatury angielskiej, a mianowicie od Laurence Sterne'a¹⁸². Motto-cytat przytoczone zostało w tłumaczeniu rosyjskim:

¹⁷⁷ Zob.: Ю. В. Манн, *Особый путь Баратынского...*, s. 174–196.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ E. A. Баратынский, *Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма.*, podg. текста i прим. О. Муравовой и К. Пигарева, вступ. ст. К. Пигарева, Москва 1951, s. 473.

¹⁸⁰ А. С. Немзер, А. М. Песков, *Примечания...*, s. 555.

¹⁸¹ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, Москва 1937, т. XIII, s. 108.

¹⁸² Niestety nie udało się odnaleźć dokładnego źródła motta.

Воображение раскрасило тусклые окна тюрьмы Серванта
Стерн¹⁸³.

Drugie wydanie poematu opatrzone było niniejszą przedmową:

Сия небольшая поэма писана в Финляндии. Это своенравная шутка, которая, подобно музыкальным фантазиям, не подлежит строгому критическому разбору. Сочинитель писал ее в веселом расположении духа: мы надеемся, что не будут судить его сердито¹⁸⁴.

Utwór powstał w pierwszym roku pobytu Baratyńskiego w Finlandii (1821). Jego podtytuł – *poemat opisowy* – wskazuje na tradycje literackie francuskiej „poezji lekkiej” (*poésie fugitive*). W istocie nie jest to czysty poemat opisowy. Brak tu typowych dla tego gatunku opisów zjawisk przyrody, życia wiejskiego, prac rolniczych, krajobrazów czy zabytków kultury. W aspekcie genologicznym utwór Baratyńskiego jest kontaminacją listu poetyckiego (typu horacjańskiego) i elegii połączonych motywami „gastronomicznymi”. Dominują tu akcenty hedonistyczne, motywy erotyczne i bachiczne, charakterystyczne dla listu poetyckiego (wspomnienia podmiotu lirycznego o biesiadach, zabawach w kręgu przyjaciół, byłych licealistów skupionych wokół Puszkina i Delwiga w drugim dziesięcioleciu XIX wieku). Cechy listu poetyckiego zauważalne są nie tylko na płaszczyźnie tematycznej, ale i w strukturze formalnej, głównie w bezpośrednich zwrotach do odbiorcy¹⁸⁵. Końcowe wersy utworu mają charakter elegijny. Brzmia tu nuty refleksyjnej zadumy nad życiem, nad zmiennością losu i niestałością szczęścia. Właśnie z zakończeniem utworu współbrzmi motto-cytat, akcentuje ono sytuację poety-wygnańca (banity).

Eugeniusz Baratyński, jak dowodzą wyniki naszej analizy, nie uległ romantycznej mottomanii. Nie rezygnując jednak z mott w sztandarowym dla epoki gatunku, wyznaczył im całkiem inne funkcje. Było to jego słowo w dialogu z tradycją.

¹⁸³ Е. А. Баратынский, *Пирсы*, http://az.lib.ru/b/baratynskij_e_a/text_0202.shtml [30.08.2011].

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Por.: „Друзья мои! я видел свет... // ...Тот домик помните ль, друзья...”.

ROZDZIAŁ V

Nawiązania i kontynuacje

Przedmiotem rozważań w tym rozdziale będą motta w utworach Michała Lermontowa i Mikołaja Gogola, pisarzy o indywidualnym obliczu poetyckim i własnym spojrzeniu na świat. Ich spuścizna literacka rozpatrywana na tle dokonanych wcześniejszych romantyków dowodzi różnorodności, bogactwa treści, form i postaw estetycznych romantyzmu rosyjskiego. Szczegółową analizę interesującego nas zjawiska rozpoczniemy od Lermontowa, niewątpliwie jednego z największych uczniów i kontynuatorów Puszkina, jego następcy na Parnasie rosyjskim.

5.1. Motto jako stały element poetyki Michała Lermontowa

Motta u Lermontowa pojawiają się już w pierwszych młodzieńczych próbach zainspirowanych twórczością Puszkina (*Czerkiesi*, *Jeniec Kaukazu*, 1828), stanowią nieodłączny element dojrzałych poematów romantycznych, dramatów; motto wystąpi i w jednym z ostatnich jego wierszy z 1841 r. (*Они любили дыть дыща...*). Najbardziej bogate pod względem liczebności mott były lata trzydzieste XIX w. – okres rozwoju twórczego poety i doskonalenia jego warsztatu artystycznego.

Lermontowskie epigrafy mają różnorodne pochodzenie – biblijne, ludowe, najczęściej jednak literackie. Spośród dwudziestu czterech mott obecnych w utworach poety¹ siedemnaście z nich ma proveniencję literacką, w tym zdecydowana ich większość (dwanaście) pochodzi z literatury angielskiej. Najczęściej będzie Lermontow przywoływał Byrona, który dla pokolenia dekabrystów był wyrazicielem protestu i buntu, a po klęsce 1825 roku odczytany został w duchu filozofii zwątpienia, negacji i moralnego niepokoju. Z literatury rosyjskiej pojawi się tylko jedno nazwisko – Puszkina – przewodnik poetycki, niedościgniony wzór literacki Lermontowa. Poza autorem *Eugeniusza Oniegina* Lermontow zdawał się nie dostrzegać w rodzimej literaturze wzorców do naśladowania. Znamienna pod tym względem jest wypowiedź samego poety z 1830 r.: «Наша литература так бедна, что я из нее ничего не могу заимствовать [...]» i dalej «[...] я не слыхал сказок народных, – в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности»². Ta ostatnia myśl

¹ Motta zostały wybrane na podstawie pełnego wydania utworów Lermontowa: М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, под ред. И. Л. Андроникова и Ю. Г. Оксмана, вступ. статья и прим. И. Л. Андроникова, Москва 1964.

² Cyt. za: А. В. Федоров, *Лермонтов и литература его времени*, Ленинград 1967, s. 37.

zawiera również niską ocenę literatury francuskiej, w której początkujący poeta widział najpełniej i najdłużej zachowywane wzorce literatury klasycystycznej. W tym być może kryje się wytłumaczenie faktu, że w twórczości Lermontowa niemal niewidoczne są wpływy klasycyzmu, tak częste u Puszkina i Wiaziemskiego. Z literatury francuskiej pojawiają się tylko trzy motta (La Harpe, Rotrou, Barbier), w zapisie których autor dokona pewnej zmiany, tworząc wyraźny kontekst polemiczny w stosunku do ich źródeł.

Do Byrona i Puszkina Lermontow będzie odwoływał się niemal w całym okresie swej twórczości. Ich nazwiska wyznaczają tradycje literackie, do których przede wszystkim będzie nawiązywał poeta. Przy czym zakres jego zainteresowań staje się z czasem coraz szerszy. W spuściźnie literackiej Lermontowa, zwłaszcza zaś w dojrzałych utworach, ujawni się jego zainteresowanie filozofią niemiecką, zwłaszcza Schellingiem, niemiecką poezją romantyczną okresu *Burzy i Naporu* i dramaturgią Schillera. Obok dzieł autorów tak powszechnie cenionych, jak Goethe czy Heine, źródłem mott dla Lermontowa staną się utwory mniej znane, np. teksty Karla Philippa Conza.

Motta-cytaty z Byrona stanowią, jak już odnotowaliśmy, zdecydowaną większość. Tworzą one, jak słusznie zauważył Michaił Nolman, przemysłany system; sygnalizują przede wszystkim główną myśl czy to całego utworu, czy to jego poszczególnych części, czy też oddzielnych strof³. Popularność angielskiego poety dla kolejnego pokolenia Rosjan, pokolenia lat trzydziestych XIX wieku, dorastającego w czasach reakcji mikołajowskiej, jest historycznie uмотywowana; jego poezja odpowiadała potrzebom wewnętrznym ruchu literackiego w Rosji. Tragiczna śmierć Byrona, niepozbawiona znamion bohaterstwa, wywołała na gruncie rosyjskim kolejną falę poświęconych mu utworów i wzrost zainteresowania poetyką poematu romantycznego.

Zafascynowanie Lermontowa Byronem przypada na lata trzydzieste. W tym czasie poeta uczył się języka angielskiego, czytał utwory w oryginale. Wtedy też, jak wynika z relacji współczesnych, nie rozstawał się z grubym tomem dzieł Byrona oraz jego biografią pióra Thomasa Moore'a⁴. Poematy wschodnie – *Giaur*, *Narzeczona z Abydos*, *Korsarz*, *Paryżanka* – na długo wyznaczają kierunek poszukiwań twórczych Lermontowa, staną się również źródłem licznych mott.

Pierwsze z nich pojawia się w jednym z wczesnych i mniej obecnie znanych poematów Lermontowa *Kały. Opowieść czerkieska* (Калы. Черкесская повесть, 1831)⁵. Jest to cytat z *Narzeczonej z Abydos*:

'T is the clime of the East; 't is the
land of the Sun –
Can he smile on such deeds as his
children have done?

³ Zob.: М. Нольман, *Лермонтов и Байрон*, [w:] *Жизнь и творчество Лермонтова. Сборник 1. Исследования и материалы*, Москва 1941, s. 479 – cyt. za: <http://feb-web.ru/feb/lermont/critics/jt/jt1-466.htm> [01.09.2011].

⁴ Zob.: A. Semczuk, *Michał Lermontow. Dramatyczny los poety*, Warszawa 1992, s. 54.

⁵ Kały w języku ludów Kaukazu znaczy zabójca.

Oh! wild as the accents of lovers' farewell
 Are the hearts which they bear, and the
 tales which they tell.
The Bride of Abydos. B y r o n ⁶.

Tematem poematu *Kały* są tragiczne losy jednego z górali kaukaskich o imieniu Adži. Będąc młodzieńcem dowiedział się, że kilka lat temu zabito jego ojca. Wciąż podjudzany przez mułłę, który przypomina młodzieńcowi o starym obyczaju muzułmańskim (obowiązkiem członków rodziny jest pomścić zbrodnię), Adži w końcu zabija rzekomego zabójcę. Okazuje się jednak, że padł on ofiarą intrygi i ukarał człowieka niewinnego. Choć dalsze losy Adži owiane są tajemnicą, to mamy podstawy przypuszczać, że to on właśnie zabił mułłę – prawdziwego zabójcę jego ojca. Z ostatniej strofy poematu dowiadujemy się, że w górach błąka się nieznaną tułacz stroniący od ludzi, na którym ciąży piętno zabójcy (kały).

W utworze tym Lermontow po raz pierwszy podejmuje motyw krwawej zemsty, który powtórzy w kolejnym poemacie z cyklu „kaukaskich” – *Hadži-Abrek* (1833)⁷. Kaukaz, jego wspaniała orientalna przyroda, egzotyka mieszkańców, ich życie i obyczaje – wszystko to zajmie trwale miejsce w twórczości Lermontowa. U źródeł tematyki kaukaskiej tkwią nie tylko przesłanki natury literackiej (nawiązanie do tradycji Dierżawina, Puszkina, Biestuzewa-Marlińskiego, Poleżajewa), ale i biograficznej. Już w dzieciństwie ze względu na problemy zdrowotne poeta niejednokrotnie bywał na Kaukazie w posiadłości swojej krewnej Jekatieriny Aleksiejewny Chastatowej-Szełkozawodsk⁸. Własne doświadczenia, jak również opowiadania ciotki o barwnych zwyczajach i kulturze górali pozostawiły znaczący ślad w wyobraźni poety, stały się bodźcem dla powstania licznych utworów. Kaukaz był bowiem dla Lermontowa tym, czym dla Byrona swoiście rozumiany Wschód, czyli Szkocja, Szwajcaria, Włochy.

Fascynacja nie zasłania jednak poecie prawdziwego oblicza Kaukazu; mimo wszystko dostrzega w nim oznaki dzikości i okrucieństwa. W poemacie *Kały* Lermontow protestuje przeciw starym przerażającym obyczajom (krwawa zemsta). Swoją postawę wyraził właśnie mottom-cytatem z Byrona. Jak wynika z całego kontekstu „kraj Wschodu”, „kraj Słońca” niestety nie zawsze może chlubić się poczynaniami swych dzieci. Nolman, autor pracy *Lermontow i Byron*, wręcz sugeruje, że przytoczony cytat mógłby posłużyć jako motto do wszystkich poematów „kaukaskich” Lermontowa. Skupia on wszystkie najważniejsze dla poematu romantycznego funkcje: zapowiada tematykę, jak również wska-

⁶ М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах...*, т. II, s. 214. W dalszej części pracy cytaty z utworów Lermontowa podaję wg tego wydania z uwzględnieniem w nawiasie tomu oraz numeru stron. Tłumaczenie motta: „Вот край Востока: вот страна Солнца – // Может ли оно улыбаться деяниям своих детей? // О! неистовы, как возгласы любовников при расставании, // Сердца у них в груди и их рассказы”.

⁷ Poematy o tematyce kaukaskiej powstały w latach 1831–1834, poza dwoma wymienionymi utworami należą do tej grupy *Aul Bastundzi* i *Izmail-Bej*.

⁸ Zob.: A. Semczuk, *Michał Lermontow...*, s. 23; *Лермонтовская энциклопедия*, гл. ред. В. А. Мануйлов, Москва 1981, s. 212; М. Нольман, *Лермонтов и Байрон...*, s. 479.

zuje na ich zależność od poematów „wschodnich” Byrona (koncepcja bohatera, zarysowanie konfliktu)⁹.

Motta do kolejnego poematu romantycznego o tematyce kaukaskiej – *Izmail-Bej* (*Измаил-Бей*, 1832) zachowują wspomnianą wielofunkcyjność. Utwór jest dość obszerny, składa się z trzech części i każda z nich posiada oddzielne motto. Dwa motta zaczerpnął Lermontow z Byrona, jedno – z twórczości innego romantyka angielskiego, Waltera Scotta. Inicjalne motto pochodzi z Byronowskiego *Giaura* (wersy 497–498):

So moved on earth Circassia's daughter
The loveliest bird of Franguestan!
*The Giaour. Byron (II, 245)*¹⁰.

Drugą część poprzedza cytat z poematu Waltera Scotta *Marmion* (1808):

High minds, of native pride and force,
Most deeply feel thy pangs, Remorse!
Fear, for their scourge, mean villains have,
Thou art the torturer of the brave!
*Marmion. S. Walter-Scott (II, 267)*¹¹.

Ostatnia część poematu ponownie opatrzona została mottem z Byrona, tym razem z poematu *Lara* (1814; Pieśń II, strofa XXII):

She told nor whence, nor why she left behind
Her all for one who seem'd hut little kind.
Why did she love him? Curious folo! – be still –
Is human love the growth of human will? . . .
*Lara. L. Byron (II, 288)*¹².

W centrum utworu umieścił poeta obraz romantycznego bohatera-samotnika, dumnego tułacza, który nie może znaleźć sobie miejsca w otaczającym go świecie. Izmail-Bej, mieszkaniec Kaukazu, został wychowany „w dusznej Europie”, gdzie następnie służył w armii rosyjskiej. Po powrocie do ojczyzny stanął na czele powstania o wolność swojego narodu, poświęcając przy tym szczęście osobiste (miłość Zary). Walka ta skończyła się dla tytułowego bohatera tragicznie.

Motta, jak łatwo zauważyć, pełnią rolę węzłowych punktów wyznaczających porządek prezentowanych wydarzeń. Pierwsze z nich wprowadza do utworu wątek Zary, ukochanej bohatera. Drugie (z Waltera Scotta) odzwierciedla jego rozterki duchowe: Izmail-Bej, mimo długiego pobytu w Rosji, czuje się

⁹ Zob.: М. Нольман, *Лермонтов и Байрон...*, s. 479.

¹⁰ „Так шествовала по земле дочь Черкесии, // Прелестнейшая птица Франгистана”.

¹¹ „Высокие души, по природной гордости и силе, // Глубже всех чувствуют твои // угрызения, Совесть! // Страх, словно бич, повелевает низкой чернью, // Ты же – истязатель смелого!”

¹² „Она не сказала, ни откуда она, ни почему оставила // Все ради того, кто не был, // казалось, даже ласков с нею. // За что она любила его? Пытливый глупец! Молчи: // Разве по воле человека рождается человеческая любовь?..”.

silnie związany ze swoim krajem rodzinnym. Jego uczucia patriotyczne przejawia się najwyraźniej w trakcie powstania przeciwko najeźdźcom rosyjskim. Zainicjowany w motcie temat znajdzie rozwinięcie zwłaszcza w strofie XXVIII. Nawiązania do poematu Scotta widoczne są również w relacjach postaci (Izmail-Bej i oficer rosyjski), jak i w epizodzie spotkania wrogów przy ognisku. Trzecie motto-cytat z Byronowskiej *Lary* przywraca na nowo wątek ukochanej Izmail-Beja, zapowiadając pogłębioną jej charakterystykę jako kobiety kochającej z wielkim oddaniem. Ta część poematu realizuje m.in. znany z utworów Byrona i Scotta motyw zakochanej kobiety, która w przebraniu mężczyzny podąża za ukochanym.

Podobne zadania wyznaczył Lermontow mottom w poemacie *Bojar Orsza* (*Боярин Орша*, 1835–1836)¹³. Tym razem wszystkie trzy pochodzą z utworów Byrona. Wymieńmy je w porządku ich występowania. Pierwszą część poematu otwiera cytata z *Paryżanki* (1816), ostatniego z cyklu poematów wschodnich angielskiego poety:

Then burst her heart in one long shriek,
And to the earth she fell like stone
As statue from its base o'erthrown.
Byron (II, 364)¹⁴.

Pozostałe dwie części opatrzone zostały cytatami z *Giaura*. W części drugiej będą to końcowe wersy Byronowskiego poematu (1173–1175):

The rest thou dost already know,
And all my sins, and half my woe,
But talk no more of penitence...
Byron (II, 372)¹⁵.

W trzeciej natomiast – wersy nieco wcześniejsze, 601–602:

'Tis he! 'tis he! I know him now;
I know him by his pallid brow...
Byron (II, 383)¹⁶.

Akcja utworu rozgrywa się w XVI wieku w Rosji za czasów panowania Iwana Groźnego. Na tle wydarzeń historycznych (wojna liwońska/o Inflanty 1558–1583) Lermontow przedstawia znany z folkloru rosyjskiego wątek miłości biednego człowieka (tu – osieroconego w dzieciństwie i wziętego do niewoli rosyjskiej zakonnikarskiej Arsienija) do córki bogatego bojara Orszy. Wedle istnieją-

¹³ W literaturze przedmiotu spotykane jest również inne tłumaczenie tytułu – *Bojarzyn Orsza*.

¹⁴ „Тогда сердце ее разорвалось, в одном протяжном крике, // И на землю она упала, как камень. // Или статуя, сброшенная с своего пьедестала”.

¹⁵ „Остальное тебе уже известно, // И грехи мои – целиком, и скорбь моя – наполовину. // Но не говори мне более о покаянии...”.

¹⁶ „Это он, это он! Я теперь узнаю его; // Я узнаю его по бледному челу...”.

cego wówczas prawa rosyjskiego, jest to miłość „zakazana”; w rozwoju wątku fabularnego zapowiada ona szereg niepowodzeń. Przyłapany przez zazdrośnego ojca w komnacie córki, Arsienij trafia pod sąd zakonników. Podczas przesłuchania, wzorem Byronowskiego Giaura, broni on swego prawa do wolności i miłości, nie wyrzeka się jej i nie prosi o przebaczenie. W tajemniczych okolicznościach ucieka z aresztu i opuszcza kraj, by pojawić się znowu, tym razem jako walczący w wojnie z Rosjanami po stronie polskiej. Rozpoznaje go Orsza, jednak nie może się na nim zemścić, gdyż jest śmiertelnie ranny. Po śmierci bojara Arsienij udaje się do jego domu, by odzyskać ukochaną. Okazuje się jednak, że ta, zamknięta wcześniej przez ojca w wysokiej wieży, zmarła z rozpaczy i z głodu. Nie osiągnąwszy swego najważniejszego celu rozgoryczony bohater udaje się w nieznanie.

W realizacji tego wątku widoczny jest wyraźny wpływ *Paryżanki* i *Giaura* Byrona. Lermontow zapożyczył z nich obrazy, typy bohaterów, wątek trójkąta miłosnego, a także niektóre elementy kompozycyjne. Lermontow tworzy obrazy swoich postaci – Arsienija i Orszy na wzór romantycznych postaci Ugo i księcia Azo z *Paryżanki* Byrona. Są oni swoistymi rywalami (u Byrona o miłość ukochanej konkurowali ojciec i syn). Ważnym elementem kompozycyjnym u obu autorów jest przesłuchanie (*Paryżanka*) oraz spowiedź jednego z bohaterów (*Giaur*). Motta w poemacie *Bojar Orsza* wskazują więc nie tylko źródła literackie, do których nawiązuje Lermontow, ale i wyznaczają lejtmotywy oddzielnych jego części. Są zapowiedzią porządku, w jakim konkretny motyw czy obraz zapożyczony od Byrona realizuje się w nowym kontekście.

Motto-cytat z *Paryżanki* koresponduje bezpośrednio z punktem kulminacyjnym pierwszej części poematu Lermontowa: przyłapana na „gorącym uczynku” córka Orszy pada zemdlona na podłogę, wydając wcześniej przerażający krzyk:

Мучительный, ужасный крик
Раздался, пролетел и стих [...]
И тяжело на цветной ковер,
Как труп бездушный с давних пор,
Упало что-то [...] (II, 371).

Odpowiednio motto z *Giaura* koreluje z treścią części drugiej poematu, na którą to treść składa się przesłuchanie Arsienija i jego „spowiedź”. Podobnie jak bohater Byrona dumny zakonnik nie okazuje skruchy. Motto przypisane do ostatniej, trzeciej części – również z *Giaura* – odnosi się bezpośrednio do monologu Orszy, który, śmiertelnie ranny na polu bitwy, rozpoznaje w swym przeciwniku zbiegłego z aresztu Arsienija:

Это он [...]
И я узнал тебя! узнал!
Ни время, ни чужой наряд
Не изменят зловещий взгляд
И это бледное чело,

Где преступление и зло
Печать оставили свою [...] (II, 386).

Warto zauważyć, że przytoczony cytat jest niemalże wiernym powtórzeniem monologu Hassana z poematu Byrona; zdradzony mąż rozpoznaje w Giaurze kochanka żony Leili. Zauważone zbieżności na poziomie tekstu właściwego poematu Lermontowa pozwalają wysnuć wniosek, że motto jest jednym z widocznych, ale nie jedynym znakiem wpływów Byrona na twórczość romantyka rosyjskiego.

Cytatem z *Giaura* poprzedzony jest również kolejny poemat – *Ostatni syn wolności* (Последний сын вольности, 1830–1831):

When shall such hero live again?
«The Giaour» B y r o n (II, 219)¹⁷.

Jest to jeden z wczesnych poematów romantycznych Lermontowa podejmujący w duchu poezji dekabrystowskiej motyw wolnościowe. Jego fabuła ma swoje źródła w legendarnej opowieści o powstaniu mieszkańców Nowogrodu (na czele z Wadimem) przeciwko Waregom w roku 863.

Przypomnijmy, temat wolnego Nowogrodu i tragicznej walki z samowładztwem był niezwykle popularny w literaturze rosyjskiej pierwszej połowy XIX wieku; popularny nie tylko wśród poetów-dekabrystów. Na równi z Küchelbeckerem, Władimirem Rajewskim¹⁸ i Rylejewem¹⁹ chętnie sięgali do nich Kniaźnin²⁰, Żukowski²¹, a także ich rówieśnicy, wśród nich Puszkina²² i Jazykow. Żywotność tradycji dekabrystowskich potwierdzają również niektóre utwory Lermontowa²³, zwłaszcza zaś *Ostatni syn wolności*.

W centrum poematu umieścił autor obraz legendarnego wojownika Wadima walczącego o wolność. Na czele nielicznej grupy śmiałków wszczął on powstanie przeciwko tyranowi, księciu Rurykowi i padł w nierównej walce w imię miłości ojczyzny. Wzorem poetów-dekabrystów Lermontow wykorzystuje kostium historyczny do propagowania idei wolności politycznej i czynów bohaterskich. Jego poemat oddaje bliskie szlacheckim rewolucjonistom nastroje, niepozbawione pewnej dozy egzaltacji. Wykorzystany w charakterze motta cytat z *Giaura* antycypuje pozytywną charakterystykę centralnej postaci poematu.

Warto odnotować, że Lermontow opatrzył swój poemat jeszcze jednym mottem-cytatem, przy czym umieścił je w nietypowej dla motta pozycji, mia-

¹⁷ „Когда такой герой родится снова?”.

¹⁸ Por.: *Певец в темнице* (1822).

¹⁹ Por.: nieukończona дума o Wadimie.

²⁰ Por.: tragedię *Вадим Новгородский* (1789).

²¹ Por.: niedokończoną opowieść *Вадим Новгородский* (1803).

²² Por.: koncepcję tragedii o Wadimie Nowogrodzkim (plan i fragmenty pochodzące z lat 1821–1822) oraz poemat *Вадим* (fragmenty z 1827 r.).

²³ Temat Nowogrodu z jego ideami wolnościowymi znajdzie odzwierciedlenie również w innych utworach poety, takich jak: *Новгород* (Новгород, 1830) czy w wierszu rozpoczynającym się od słów *Приветствую тебя, воинственных славян // Святая колыбель!..* (1832).

nowicie na końcu utworu. Takie usytuowanie motto, zdaniem współczesnej badaczki rosyjskiej, jest dominantą rosyjskiej poezji współczesnej, poezji przełomu XX–XXI wieku²⁴. Analizowany utwór dowodzi jednak, że w praktyce literackiej zjawisko to miało miejsce dużo wcześniej. W roli motto końcowego występuje tu cytat w języku angielskim zapożyczony z poematu Jamesa Macphersona *Carthon* (1765):

A tale of the times of old!..
The deeds of days of other years!.. (II, 213)²⁵.

Autor chyba nieprzypadkowo umieścił cytat po tekście właściwym, przewidywał zapewne dla niego określone funkcje w ogólnej strategii utworu. Takie motto jest pewnego rodzaju zwieńczeniem, związłą formułą przekazującą główną myśl, ideę utworu. Wraz z inicjalnym mottem tworzy swego rodzaju ramę. O ile motto inicjalne antycypuje pozytywną charakterystykę bohatera, o tyle motto finałowe umiejscawia akcję utworu w odległej przeszłości. Oba motto wyznaczają ponadto tradycję literacką, z którą utożsamia się autor *Ostatniego syna wolności*.

W latach trzydziestych XIX wieku tendencje osjaniczne były wciąż żywotne w literaturze rosyjskiej. W twórczości Lermontowa wpływy osjanizmu, przyswojone głównie za pośrednictwem lektury Byrona i Thomasa Moore'a²⁶, odnaleźć można w takich utworach jak *Napoleon* (*Наполеон*, 1829), *Napoleon. Дума* (*Наполеон. Дума*, 1830), *Grób Osjana* (*Гроб Оссюана*, 1830), *Pragnienie* (*Желание*, 1831), *Pieśń barda* (*Песнь барда*, 1830), jak i w poemacie *Oleg* (*Олег*, 1829). Charakterystyczne dla pieśni Osjana obrazy (m.in. cienie przodków, waleczni wojownicy) i detale znalazły odzwierciedlenie w poemacie *Ostatni syn wolności*, zwłaszcza zaś w pieśni starca Ingelota (*Песнь Ингелота*)²⁷.

Jeszcze jedno motto z Byrona występuje w wierszu *Żeglarz* (*Моряк*, 1832). Tym razem jest to cytat z *Korsarza* (1814):

O'er the glad waters of the dark blue sea,
Our thoughts as boundless, and our souls as free,
Far as the breeze can bear, the billows foam,
Survey our empire, and behold our home!
The Corsair. L. B y r o n (I I , 2 4 1) ²⁸.

Dominantą tego stosunkowo krótkiego utworu jest monolog bezimiennego żeglarza. Z jego wypowiedzi dowiadujemy się, że jako porzucony przez rodzinę

²⁴ Zob.: Н. А. Веселова, *Заголовочный комплекс в новейшей русской поэзии...*

²⁵ „Сказание седых времен!.. // Деянья прежних лет и дней!..”. Odnotujmy, że ten sam cytat (tyle że w tłumaczeniu na język rosyjski) wykorzystał Puszkina w swoim pierwszym na wskroś romantycznym poemacie *Ruslan i Ludmiła* (1820): „Дела давно минувших дней, // Преданья старины глубокой”. Przytoczony cytat umieścił poeta również w nietypowym miejscu – po tekście poematu, bezpośrednio przed epilogiem – zob.: А. С. Пушкин, *Руслан и Людмила*, [w:] А. С. Пушкин, *Стихотворения и поэмы...*, s. 251.

²⁶ Zob.: В. Э. Вацуро, *Оссиан, [w:] Лермонтовская энциклопедия*, гл. ред. В. А. Мануйлов, Москва 1981, s. 357.

²⁷ Пор.: М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах...*, т. II, s. 194–196.

²⁸ „Над радостными волнами синего моря // Наши мысли так же безграничны, а души так же свободны, как оно; // Куда бы ни занес нас ветер и где бы ни пенились волны – // Там наши владения, там наша родина”.

chłopiec dorastał on samotnie na statku. Rozczarowany i sceptycznie nastawiony do ludzi, bohater zachwycą się morskim żywiołem, jego nieokiełznaniem i nieprzewidywalnością. Typ bohatera i tematyka *Żeglarza* wyraźnie zainspirowane są utworami angielskiego poety. Motto-cytat z *Korsarza* jeszcze bardziej wzmacnia bajronowski charakter utworu. Również i tu znalazło się swego rodzaju motto końcowe. Jest to formuła w języku łacińskim:

Sic transit gloria mundi (II, 244)²⁹.

W słowniku *Skrzydlatych słów* czytamy, że formuła ta pochodzi ze średniowiecznej pieśni kościelnej i jest wypowiedziana przy spalaniu garści paków podczas koronacji papieża (od ok. 1490 r.)³⁰. Słowa te mówią o przemijalności i marności rzeczy świata doczesnego. Motto końcowe wraz z inicjalnym ponownie tworzą ramę kompozycyjną.

Kolejnym źródłem podnieć twórczych był dla Lermontowa wiersz *Sen* (1816) Byrona³¹. Dość obszerny cytat z tego utworu posłużył jako motto do dramatu zatytułowanego *Dziwny człowiek* (*Странный человек. Романтическая драма*, 1831):

The Lady of his love was wed with one
Who did not love better.
.
.
...And this the world calls phrensy, but the wise
Have a far deeper madness, and the glance
Of melancholy is a fearful gift;
What is it but the telescope of truth?

Which strips the distance of its phantasies,
And brings life near in utter nakedness,
Making the cold reality too real!...

The Dream Lord Byron (III, 300)³².

Dziwny człowiek to drugi po *Menschen i Leidenschaften* (1830) dramat Lermontowa, którego fabuła oparta jest w znacznej części na materiale autobiogra-

²⁹ „Так проходит слава мира”.

³⁰ Zob.: H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa...*, s. 778.

³¹ Pod wpływem lektury Byronowskiego *Snu* powstały m.in. takie utwory Lermontowa (napisane w latach trzydziestych) jak: *Nочь I* (*Я зрел во сне, что будто умер я...*), *Nочь II* (*Погаснул день! – и тьма ночная своды...*), *Смерть* (*Ласкаемый цветущими мечтами...*) oraz *Видение* (1831).

³² „Женщина, которую он любил, была обвенчана с другим,
Но тот любил ее не больше.

...И это мир называет безумием, но безумие мудрецов глубже,
И меланхолический взгляд – страшный дар;
Не телескоп ли он, в который рассматривают истину,
Телескоп, который сокращает расстояние и тем самым уничтожает фантазию,
Приближает жизнь в ее истинной наготе,
И делает холодную действительность слишком действительной”.

ficznym. Niektóre fakty i wydarzenia z życia autora (przeżycia dziecka w sytuacji konfliktu rodzinnego, nieszczęśliwa miłość, romantyczny kult przyjaźni) zostały użyte w nim jako tło do ukazania konfliktu wybitnej jednostki ze społeczeństwem. Na autobiograficzny charakter dramatu wskazywał sam autor w przedmowie:

Я решился изложить драматически происшествие истинное, которое долго беспокоило меня и всю жизнь, может быть, занимать не перестанет.

Лица, изображенные мною, все взяты с природы, и я желал бы, чтоб они были узнаны, – тогда рассказание, верно, посетит души тех людей [...] (III, 299).

Bohatera dramatu, Władimira Arbienina (w którym rozpoznać można samego Lermontowa), spotyka szereg niepowodzeń: śmierć matki, przekleństwo ojca, porzucenie przez ukochaną, Nataszę Zagorską (jej prototypem była Natalia Iwanowa, rzeczywista miłość Lermontowa) i zdrada przyjaciela. Ciężko doświadczony przez bliskich i niezrozumiany przez otoczenie (uznany, podobnie jak Czacki Gribojedowa, za szaleńca) bohater dostaje pomieszania zmysłów i umiera, czym wywołuje wstrząs moralny w swoim środowisku. Motto z Byrona zapowiada więc główne wątki dramatu: wątek nieodwzajemnionej miłości („Женщина, которую он любил, была обвенчана с другим, // Но тот любил ее не больше”) oraz konflikt nieprzeciętnej jednostki ze społeczeństwem.

Dramat *Dziwny człowiek* ściśle łączy się – w założeniach ideowych i artystycznych – z wątkami liryki Lermontowa lat trzydziestych. Mamy tu interesujący przykład włączenia niektórych wierszy do dramatu; funkcjonują one jako utwory głównego bohatera Arbienina, czytane przez jego przyjaciół. Dla naszych rozważań istotne znaczenie ma fakt, iż wśród tych tekstów znalazł się również wiersz *Widzenie* (*Budenue*, 1831)³³, zainspirowany *Snem* Byrona. W dramacie ten właśnie wiersz poprzedzony jest następującym komentarzem postaci, która zamierza go odczytać:

Вот этот отрывок тем только замечателен, что он картина с природы; Арбенин описывает то, что с ним было, просто, но есть что-то особенное в духе этой пьесы. Она, в некотором смысле, подражание *The Dream* Байронову. Все это мне [przyjacielowi Zaruckiemu – E. S.] сказал сам Арбенин. (Читает) [...] Все, что тут описано, было с Арбениным; для другого эти приключения ничего бы не значили; но вещи делают впечатление на сердце, смотря на расположение сердца (III, 319; 321).

Ostatnie motto z Byrona odnajdujemy w wierszu *Umierający gladiator* (*Умирающий гладиатор*, 1836) będącym wolnym przekładem IV pieśni poematu *Wędrowki Childe Harolda* (1812):

³³ Wiersz ten ma podtekst autobiograficzny. Jesienią 1830 r. poeta przeżywał burzliwy romans z Natalią Iwanową, którą poznał latem w podmoskiewskiej posiadłości jej rodziców. Nieodwzajemniana, jak się okazało, miłość zakończył Lermontow w czerwcu 1831 roku. W lipcu napisał wiersz, w którym oddał atmosferę letniego dnia w domu Iwanowów, dnia, w którym bezpowrotnie utracił miłość ukochanej.

I see before me the gladiator lie...
Byron (I, 503)³⁴.

W tym przypadku możemy mówić o tak zwanej funkcji inspirującej pretekstu; zaważył on na tematyce Lermontowowskiego utworu. Wiersz wyraźnie dzieli się na dwie części. Pierwsza z nich, obejmująca dwadzieścia wersów, w istocie jest wolnym przekładem Byronowskiego utworu (strofy CXXXIX–CXLI), z którego pochodzi również cytat-motto; druga natomiast – swoistym rozwinięciem, parafrazą znanego wątku umierającego gladiatora. Ujęcia obu autorów różnią się w wielu punktach. Lermontow potęguje tragizm śmierci bohatera – wzgardzonego, zapomnianego i „wygwizdanego aktora” i przy tym pejoratywnie ocenia Rzymian („rozpustny Rzym”). W rosyjskim wariacie brak charakterystycznych dla Byrona rozważań na temat śmierci. Lermontow zrezygnował również z konwencjonalnego schematu – pozdrowienia zwycięzcy. Śmierć gladiatora porównana została do losów Europy. W drugiej części utworu podmiot liryczny wyraża swoje rozczarowanie do cywilizacji, widząc w niej, w ślad za Rousseau, przyczynę upadku współczesnego świata.

Jeszcze jedno motto z literatury angielskiej, wprawdzie nie z Byrona, ale z Szekspira, odnajdujemy w krótkim, zaledwie dwustronicowym poemacie z 1830 roku – *Dwie niewolnice* (*Две невольницы*). Pochodzi ono z dramatu *Otello* (1604):

Beware, my lord, of jealousy.
Othello. W. S h a k e s p e a r e [...] ³⁵.

Słowa te wypowiada Jago podczas znamiennej rozmowy z tytułowym bohaterem w scenie trzeciej (akt III) dramatu. W scenie tej, przypomnijmy, podstępny intrygant budzi w Otellu zazdrość. Ponadto udaje mu się wkraść w łaski naiwnego Maura, który uznaje go za swego najlepszego przyjaciela. Rozmowa, jak wiadomo, będzie brzemienna w skutki.

W poemacie Lermontowa zaznaczyło się oddziaływanie dwóch autorytetów literackich – Szekspira (motto z *Otella*, 1604 z wyeksponowanym motywem zazdrości) i Puszkina (schemat fabularny *Fontanny Bachczysaraju*, 1823). U obu twórców znalazł autor *Dwóch niewolnic* wspólny element, a jest nim motyw zazdrości.

Motyw zazdrości w swym rozwinięciu bardziej niż do Szekspira nawiązuje do poematu Puszkina. Z tym że pełna nieświadomości, tajemniczości, dramatyzmu i tragicznie rozwiązana intryga miłosna w *Dwóch niewolnicach* została znacznie skrócona i zmieniona. Na pierwszy plan wysunął autor temat zazdrości i zemsty, co dodatkowo podkreślił mottem. Pierwsza strofa poematu prezentuje dialog sułtana Achmeda z jedną z jego „niewolnic” Greczynką Zairą. Zauroczony nową „zdobyczą” sułtan gotów poświęcić dla niej miłość Hiszpanki Gulnary. Dumna Zaira odrzeka zaloty sułtana, pozostając wierną swojej

³⁴ „Я вижу перед собой лежащего гладиатора”.

³⁵ „Избави, боже, от ревности”.

pierwszej miłości. Druga strofa prezentuje kolejną kobietę z haremu Achmeda, Gulnarę. Ta z kolei w mroku nocy powodowana zazdrością wygrywa na gitarze hiszpańskie pieśni, w których przewija się motyw zemsty. Można przypuszczać, że zamierzona fragmentaryczność kompozycji i wszelkiego rodzaju niedomówienia były obliczone na wybrany krąg czytelników, czytelników, którzy znali teksty Szekspira i Puszkina.

Kolejną grupę mott stanowią cytaty rosyjskie. Z twórczości Puszkina, który wywarł ogromny wpływ na ukształtowanie sylwetki poetyckiej Lermontowa, zaczerpnięte zostały dwa motta. Jedno z nich przypisał Lermontow do młodzieńczego poematu romantycznego – *Czerkiesi* (*Черкесы*, 1828). Pochodzi ono z *Jeńca Kaukazu* (1820–21). Znamienne, że właśnie jeden z pierwszych utworów Lermontowa ma motto z Puszkina. Świadczy to o silnym wpływie, jaki wywarł na niego autor *Jeńca Kaukazu*. Motto brzmi:

Подобно племени Батя,
Изменит прадедам Кавказ:
Забудет брани вещей глас,
Оставит стрелы боевые...
... И к тем скалам, где крылись вы,
Подъедет путник без боязни,
И возвестят о вашей казни
Преданья темные молвы!

А. Пушкин (II, 119).

Warto zauważyć, że ostatnie wersy Puszkiniowskiego *Jeńca*... przytacza Lermontow z nieznacznymi zmianami. W oryginale mamy „алчной брани глас”, u Lermontowa – „брани вещей глас”, a zamiast „И к тем ущельям, где гнездились вы” pojawia się „... И к тем скалам, где крылись вы”³⁶. Jak widać zmiany są minimalne i nie zacierają pierwotnego sensu cytatu. Prawdopodobnie Lermontow cytował Puszkina z pamięci i mała niedokładność w cytacie jest jedynie pomyłką. Mottem z *Jeńca Kaukazu* Lermontow po raz kolejny podkreśla zależność swoich młodzieńczych utworów od „poematów południowych” Puszkina. Zależność ta widoczna jest przede wszystkim w tematyce obu poematów. Jednakże w odróżnieniu od swojego poprzednika, Lermontow umieszcza w niewoli nie Europejczyka, a Czerkiesia. Głównym motywem jest tu więc zrozpaczona i bezowocna próba księcia czerkieskiego odbicia brata z niewoli rosyjskiej. Przy wskazanych różnicach motto nadal pozostaje niekwestionowanym znakiem związków z Puszkinem.

Drugie motto-cytat pochodzi z *Eugeniusza Oniegina* (rozdział I, strofa XVI) i otwiera niedokończoną opowieść Księżna Ligowska (*Княгиня Лиговская. Роман*). Pisał ją Lermontow w latach 1836–1837 wspólnie ze swym przyjacielem, Światosławem Rajewskim. Część inicjalna z jej rozwiązaniem graficznym sugeruje, że motto odnosi się do rozdziału pierwszego, nie zaś do całości utworu. Zatem spośród dziewięciu rozdziałów tylko pierwszy opatrzony został mottem, które brzmi:

³⁶ А. С. Пушкин, *Кавказский пленник*, [w:] А. С. Пушкин, *Стихотворения и поэмы...*, s. 272.

Поди! – поди! раздался крик!
Пушкин (IV, 246).

Księżna Ligowska prezentuje popularny w literaturze rosyjskiej pierwszej połowy XIX wieku gatunek opowieści/noweli salonowej. Akcję utworu umiejscowił Lermontow w środowisku arystokratycznym współczesnego mu Petersburga. Zgodnie z konwencją tego gatunku fabuła ogniskuje się wokół następujących wątków: intryga salonowa bohatera Grigorija Pieczorina, oficera gwardii rosyjskiej, jego miłość do Wiery, zamężnej księżnej Ligowskiej oraz konflikt Pieczorina z drobnym urzędnikiem, zubożałym szlachcicem polskim, Stanisławem Krasieńskim. Przyczyna owego konfliktu tkwiła w niezbyt przyjemnym (dla Krasieńskiego) wydarzeniu, jakie miało miejsce „21-go grudnia 1833 roku około godziny 16.00 na ulicy Wozniesieńskiej”. Wtedy to powóz Pieczorina potracił wracającego z pracy urzędnika. Przytoczmy ten fragment:

Спустясь с Вознесенского моста и собираясь поворотить на право по канве, вдруг слышит он [Красинский – Е. С.] крик: «Берегись, поди!...». Прямо на него летел гневной рысак [...] Едва он успел поднять глаза, уж одна оглобля была против его груди, и пар, вылетавший клубами из ноздрей бегуна, обдал его лицо; машинально он ухватился руками за оглоблю и в тот же миг сильным порывом лошади был отброшен несколько шагов в сторону на тротуар... (IV, 247).

Od tego momentu Krasieński szczerze znienawidził Pieczorina i przy nadarzającej się okazji postanowia zemścić się na nim. Cytat z *Eugeniusza Oniegina* sygnalizuje więc ten ostatni i chyba najważniejszy wątek socjalny opowieści.

W poszukiwaniu motta do swych utworów Lermontow sięgał również do literatury francuskiej, przy czym nie tylko romantycznej. Na uwagę zasługuje tu motto-cytat z Jeana François La Harpe’a, który otwiera młodzieńczy poemat romantyczny Lermontowa – *Korsarz* (*Корсар*, 1828):

Longtemps il eut le sort prospère
Dans ce métier si dangereux.
Las! il devient trop téméraire
Pour avoir été trop heureux.
L a H a r p e (II, 147)³⁷.

La Harpe, poeta, dramaturg, teoretyk klasycyzmu (autor szesnastotomowego podręcznika do nauki historii literatury) był jednym z pierwszych pisarzy francuskich, z twórczością którego zapoznał się młody Lermontow. W jednym z notatników poety z 1827 roku można znaleźć wypiski z romansu *Guéros et Léandre*³⁸. Właśnie one, w nieco zmienionej postaci, posłużyły jako motto do *Korsarza*³⁹. Lermontow dokonał pewnej transformacji, zamieniając oryginalne

³⁷ „Долго ему благоприятствовало счастье // В этом столь опасном ремесле, // Увы! он становится слишком дерзок, // Потому что был слишком счастлив”.

³⁸ Inna wersja tytułu utworu – *Héro et Léandre*.

³⁹ Zob.: Л. И. Вольперт, *Лагарп*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия...*, s. 239; Л. И. Вольперт, *Лермонтов и литература Франции (в Царстве Гипотезы)*, Таллинн 2005, s. 43–44, 48; А. В. Федоров, *Лермонтов и литература его времени...*, s. 337.

„le trajet” („опасный путь”) na „le métier” („опасное ремесло”). Podobnie jak w *Czerkiesach*, zmiana w zapisie motta bardziej odpowiadała koncepcji poematu. Tematyka grecka, obraz bohatera-korsarza, niektóre epizody, jak i forma narracji (spowiedź) nawiązują do bajronowskiej i puşkinowskiej tradycji poematu romantycznego (*Korsarz*, *Więzień Czyllonu*, *Bracia rozbójnicy*).

Motto z literatury francuskiej znajdujemy również w jednym z późniejszych wierszy Lermontowa – *Nie ufaj sobie* (*He верь себе*, 1839). Utwór ten poprzedzony został cytatem z wiersza *Prolog* (ze zbioru *Jamby*, 1831) francuskiego poety-romantyka, Auguste Barbiera:

Que nous font après tout les vulgaires abois
De tous ces charlatans qui donnent de la voix,
Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase?

A. Barbier (I, 53)⁴⁰.

Również w tym przypadku mamy do czynienia z pewnym przekształceniem motta: chodzi tu o zmianę w zapisie formy gramatycznej. Utwór Barbiera rozpoczyna się od słów „Que me font” („какое мне дело” // coś mnie obchodzi), zaś motto u Lermontowa – „Que nous font” („какое нам дело” // coś nas obchodzi). Zmiana zaimka z liczby pojedynczej na mnogą ma tutaj istotne znaczenie. Lermontow rozszerzył znacznie wymowę pre-tekstu, niejako podporządkowując przesłaniu społecznemu swego utworu. Utwór *Nie ufaj sobie* podejmuje bowiem dość częsty w liryce Lermontowa temat roli i miejsca poety we współczesnym świecie. Mówi o tragedii twórcy, który utracił wzniosłe posłannictwo i zmuszony jest zaspokajać wymagania trywialnego „tłumu”; o niemożliwości dialogu między poetą i społeczeństwem obojętnym wobec prawdziwej sztuki. Motto z Barbiera koresponduje z nastrojem Lermontowskiego wiersza. Zarówno motto, jak i tekst zasadniczo utrzymane są w tej samej tonacji (liczne wykrzyknienia i inwektywy, formy trybu rozkazującego). Wpływ tekstu źródłowego na utwór Lermontowa szczególnie widoczny jest w przedostatniej strofie, w której jak echo powtórzą się słowa motta:

Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что нам знать твои волнения,
Надежды глупые первоначальных лет,
Рассудка злые сожаленья?
Взгляни: перед тобой играючи идет
Толпа дорогою привычной:
На лицах праздничных чуть виден след забот,
Слезы не встретишь неприличной (I, 54).

⁴⁰ „Какое нам, в конце концов, дело до грубого крика всех этих горлающих шарлатанов, торговцев пафосом, мастеров напыщенности и всех плясунов, танцующих на фразе?”. Przytoczone tu tłumaczenie pochodzi z przypisu redakcji, a w przekładzie P. Antokolskiego cytat ten brzmi następująco: „Но чем же все-таки касается меня // Та шарлатанская крикливая брехня? // Чем оскорбят меня в своем однообразье // Торговцы пафосом и плясуны на фразе? – zob.: О. Барбье, *Стихотворения*, Москва 1976, s. 299 – cyt. za: http://www.lib.ru/POEZIQ/BARBIE/barbie_poetry.txt [02.09.2011].

Wyrażona pod adresem poety-marzyciela inwektywa odzwierciedla nastroje tłumy, akcentuje jego podejście do spraw sztuki.

Kolejne motto pochodzące z literatury francuskiej zaczerpnął Lermontow z tragedii *Venceslas* (1648) Jeana de Rotrou, francuskiego dramaturga epoki klasycyzmu⁴¹. Otwiera ono słynną odę polityczną⁴² napisaną na wieść o zgonie Puszkina – *Śmierć poety* (*Смерть поэта*, 1837). W odróżnieniu od pozostałych cytatów z literatury francuskiej (i w ogóle zachodniej), ten przytacza autor w tłumaczeniu na język rosyjski:

Отмщения, государь, отмщения!
Паду к ногам твоим:
Будь справедлив и накажи убийцу,
Чтоб казнь его в позднейшие века
Твой правый суд потомству возвестила,
Чтоб видели злодеи в ней пример (I, 157).

Motto zaczerpnął Lermontow z aktu IV tragedii Rotrou, ze sceny, w której bohaterka apeluje do króla o zadośćuczynienie, ukaranie zabójcy jej ukochanego.

Związek motta z koncepcją utworu był przedmiotem licznych dyskusji historyków literatury⁴³. Uprowadzając wyniki analizy zasygnalizujemy, że nie w każdym wydaniu dzieł Lermontowa tekst ten posiada motto; mało tego – nie było go w pierwszej wersji utworu, ukończonej, jak wynika z ustaleń badaczy, 28 stycznia 1837 roku⁴⁴.

Wiadomość o tragicznej śmierci Puszkina wywołała falę publikacji okolicznościowych, w których składano hołd wielkiemu poecie. Zainicjował ją właśnie Lermontow. Jego utwór w początkowej wersji kończył się akcentem elegijnym (pierwsze 56 wersów), pełnym rozpaczy i żalu po stracie Wielkiego Mistrza. Gdy poeta poznał okoliczności zgonu Puszkina, dopisał 7 lutego część utrzymaną w tonacji gniewnej ody – szesnaście wersów oskarżających wyższe sfery Petersburga, których intrygi doprowadziły do ogólnonarodowej tragedii⁴⁵. Tego samego dnia wiersz krążył już w odpisach⁴⁶. Nie bez znaczenia jest

⁴¹ Na język rosyjski tragedia ta była przetłumaczona przez Andrieja Andriejewicza Żandra w 1824 r. W roku następnym rosyjski przekład objęty został cenzurą, najprawdopodobniej za anty-despotyczny charakter. W rezultacie utwór nie został wydany w całości. W ówczesnej prasie pojawiły się zaledwie jego dwa akty: akt I w „Russkoj talii na 1825 god” oraz fragmenty aktu III w „Radugie na 1830 god” – zob.: М. И. Гиллельсон, *Жандр Андрей Андреевич*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия...*, s. 159.

⁴² Złożona kompozycja utworu, jak również zmieszanie stylów sprawia badaczom trudności w określeniu gatunku: poza najczęściej stosowanym określeniem – oda polityczna – używa się również terminu satyra polityczna lub oda-satyra – zob.: И. С. Чистова, *Смерть поэта*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия...*, s. 513.

⁴³ Zob.: М. И. Гиллельсон, *Жандр Андрей Андреевич...*, s. 159.

⁴⁴ Po dziś dzień dokładna data powstania pierwszej części utworu nastrocza wiele trudności. Wśród badaczy toczy się spór o to, czy powstała ona 28, czy może 29 stycznia, w dzień śmierci Puszkina. W niniejszej pracy za datę zakończenia tej części utworu przyjmujemy 28 stycznia. Wnikliwe rozważania na ten temat zob.: И. Л. Андроников, *Примечания*, [w:] М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах...*, s. 561; А. Семчук, *Михаил Лермонтов...*, s. 143.

⁴⁵ Ta część utworu została napisana bezpośrednio po spotkaniu z kamerjunkerem (tytuł młodszego szambelana dworu) Nikolajem Stolypinem, krewnym ze strony babki poety. O szczegółach tego spotkania i genezie powstania suplementu zob.: А. Семчук, *Михаил Лермонтов...*, s. 144–146; И. Л. Андроников, *Примечания...*, s. 561.

⁴⁶ W popularyzacji utworu brał udział przede wszystkim Światosław Rajewski i jego koledzy z urzędu, którzy pomagali mu przepisywać wiersz.

fakt, że rozchodził się on w Petersburgu (i w innych miastach Rosji) w dwóch wersjach: jako elegia i jako elegia uzupełniona przez odę. Nowa wersja krążyła w dwóch wariantach – z mottem i bez motta. Wynika z tego, że wersja z mottem adresowana była do określonego kręgu odbiorców, przede wszystkim do tych, których autor oskarżał o śmierć Puszkina, ludzi silnie związanych z dworem carskim, którzy stanęli po stronie d' Anthès. W połowie lutego 1837 roku utwór Lermontowa trafił najpierw do III Oddziału Osobistej Kancelarii Jego Cesarskiej Mości, następnie na dwór carski⁴⁷. Mamy podstawy przypuszczać, że sam Lermontow postarał się o to, aby w ręce cara dostała się pełna wersja utworu wraz z mottem⁴⁸. Oskarżenie pod adresem wyższych sfer należy odnosić również do samego imperatora. Motto miało zatem częściowo złagodzić ton najsilniejszych oskarżycielskich sekwencji:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов,
Пятою рабскою поправшие обломки
Игрою счастья обиженных родов!
Вы, жадною толпой стоящие у трона,
Свободы, Гения и Славы палачи!
Таитесь вы под сению закона,
Пред вами суд и правда – все молчи!..
Но есть и божий суд, наперсники разврата!
Есть грозный суд: он ждет;
Он не доступен звону злата,
И мысли и дела он знает наперед.
Тогда напрасно вы прибегнете к злословью:
Оно вам не поможет вновь,
И вы не смоее всей вашей черной кровью
Поэта праведную кровь! (I, 158).

W istocie był to zamierzony zabieg; w dobie reakcji mikołajowskiej Lermontow z pewnością nie liczył na wspaniałomyślność i sprawiedliwe osądzenie zabójcy Puszkina⁴⁹. Jednak poecie nie udało się zmylić władzy. Motto, jak i dopisana część utworu, zostały odczytane jako wyraz „bezwstydного wolnomysłicielstwa” autora⁵⁰. W rezultacie Lermontow został aresztowany (wraz z Rajewskim za popularyzację utworu), zesłany na Kaukaz i wcielony do niżniegorodskiego pułku dragonów, oddziału biorącego udział w walkach z Czerkiesami.

Poza mottami francuskimi, które w spuściźnie poetyckiej Lermontowa stanowią dość nieliczną grupę, spotykamy motta-cytaty z literatury niemieckiej.

⁴⁷ Początkowo do Oddziału III trafiła wersja okrojona (elegia), która nawet została zaaprobowana przez cenzurę. Po kilku dniach – z dopiskiem „wezwanie do rewolucji – Aleksandr Benkendorf, szef żandarmów, otrzymał pełną wersję utworu wraz z mottem – zob.: A. Semczuk, *Michał Lermontow...*, s. 148.

⁴⁸ Tezę taką wysnuł Andronikow – zob.: И. Л. Андроников, *Примечания...*, s. 561;

⁴⁹ Należy wziąć pod uwagę również fakt, że d'Anthès jako cudzoziemiec nie podlegał sądowi rosyjskiemu. Po całej tragedii spotkała go kara symboliczna – został on wydany z Rosji.

⁵⁰ Oto jak ocenił motto i suplement Benkendorf: «вступление (то есть эпиграф) к этому сочинению дерзко, а конец – бесстыдное вольнодумство, более чем преступное» – cyt. za: И. С. Чистова, *Комментарии*, [w:] М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах...*, s. 677.

Lermontow bardzo dobrze znał literaturę niemiecką; poznał ją, jak należy przypuszczać, już w dzieciństwie. Jedną z jego piastunek była bowiem Niemka Christie Roemer⁵¹, wychowana na niemieckiej literaturze romantycznej. Zaszczepiła w nim ducha fantastyki i kultury zachodnioeuropejskiej⁵². Wiedzę z tego zakresu pogłębił poeta podczas nauki w Moskiewskim Pensjonacie Szlacheckim (lata 1828–1830), gdzie zajęcia z literatury niemieckiej obejmowały jej dzieje od średniowiecza do współczesności; szczególną uwagę zwracano – jak odnotowuje Antoni Semczuk – na twórczość Friedricha Schillera i Johanna Wolfganga Goethego⁵³. W tym czasie początkujący poeta zapoznał się również z twórczością lubomudrów zafascynowanych ideami romantyzmu niemieckiego ze szkoły jenańskiej (zwłaszcza filozofią Schellinga). „Poezja myśli” była bardzo popularna wśród nauczycieli i uczniów szkoły⁵⁴. Kolejne zbliżenie z literaturą niemiecką nastąpiło w okresie dojrzałym, co uwidoczniło się w postaci licznych przekładów i parafraz utworów Goethego i Heinego.

Motto z literatury niemieckiej otwiera już jeden z pierwszych poematów Lermontowa – *Jeńca Kaukazu* (*Кавказский пленник*, 1828). Zacerpnął je poeta z wiersza *Das Orakel der Weisheit* (1791) Karla Philippa Conza, mało znanego poety niemieckiego, rówieśnika i przyjaciela Friedricha Schillera:

Geniesse und leide!
Dulde und entbehre!
Liebe, hoff' und glaube!
Conz (II, 127)⁵⁵.

Mamy tu do czynienia z pewną zmianą, przeróbką tekstu źródłowego. W oryginale czytamy bowiem:

Glaube, lieb' und hoffe!
Hoffe, lieb' und glaube!
Duld' und entbehre!
Freu' dich und leide!⁵⁶

Odpowiednikiem rosyjskim przytoczonego cytatu byłyby słowa:

Верь, люби и надейся!
Надейся, люби и верь!
Терпи и переноси лишения!
Радуйся и страдай!⁵⁷

⁵¹ Wychowywany przez niemiecką bonę, Lermontow do perfekcji opanował język niemiecki; znajomość języka Goethego doskonalił następnie w Pensjonacie Szlacheckim. Jak wynika z notatek krewnego Lermontowa, Akima Szan-Gireja, po niemiecku wypowiadał się jak w języku ojczystym – zob.: А. В. Федоров, *Немецкая литература*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия...*, s. 339.

⁵² Zob.: A. Semczuk, *Michał Lermontow...*, s. 19; A. В. Федоров, *Немецкая литература...*, s. 339.

⁵³ A. Semczuk, *Michał Lermontow...*, s. 38, 39.

⁵⁴ A. Semczuk, *Michał Lermontow*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, praca zbiorowa pod red. M. Jakóbca, Warszawa 1976, t. 1, s. 572.

⁵⁵ „Наслаждайся и страдай! // Терпи и смирайся! // Люби, надейся и верь!”

⁵⁶ *Gedichte von Karl Philipp Conz*, Tübingen, 1819, t. II, s. 138 – cyt. za: <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm06/vol03/LE3-307-.htm> [02.09.2011].

⁵⁷ Ibidem.

Poemat Lermontowa powstał pod wyraźnym wpływem Puszkiniowskiego *Jeńca Kaukazu*; wskazuje na to zarówno sam tytuł poematu, jak również jego tematyka, fabuła oraz liczne zapożyczenia tekstowe rozproszone w całym utworze. Mimo tak wielu zbieżności⁵⁸, różnice, jakich doszukali się badacze rosyjscy, są zasadnicze⁵⁹. Dotyczą one przede wszystkim konstrukcji postaci bohatera, jego relacji z Czerkieską i samego zakończenia poematu. W odróżnieniu od Puszkiniowskiego jeńca, bohater Lermontowa nie jest rozczarowanym samotnikiem; może liczyć na wsparcie przyjaciół-rodaków znajdujących się razem z nim w niewoli. Czerkieska natomiast obdarzona została zdecydowanym charakterem; przejmuje inicjatywę i proponuje kochanemu wspólną ucieczkę. Niestety, planu ucieczki nie udaje się zrealizować; bohater ginie (przypadkowo) z rąk ojca dziewczyny, a ta z rozpaczy popełnia samobójstwo. Między tragicznym zakończeniem poematu a otwierającym go mottem wiódący jest więc pewien rozdźwięk. Optymistyczny nastrój motta stopniowo zostaje wyciszony przez fabułę utworu.

Niemiecką proveniencję posiada również motto otwierające wiersz *Dziennikarz, czytelnik i pisarz* (*Журналист, читатель и писатель*, 1840). Jest to cytat z *Fausta* Goethego (*Prolog w teatrze*). Dziwi jednak fakt, że Lermontow, znając perfekcyjnie język niemiecki, skorzystał tym razem z tłumaczenia francuskiego:

Les poètes ressemblent aux ours, qui se nourrissent en suçant leurpatte.
Inédit (I, 77)⁶⁰.

Jak łatwo się domyślić, cytat z Goethego zapowiada autotematyczne ukierunkowanie utworu. Tekst właściwy prezentuje rozważania Lermontowa o poezji i poecie, o tym, jak rozumie on istotę i rolę społeczną zarówno swojej działalności poetyckiej, jak i ogólnej kondycji współczesnej mu literatury. Tym samym wiersz nawiązuje do tradycji popularnych w literaturze rosyjskiej „rozmów” na temat powołania poety i jego miejsca w społeczeństwie, zwłaszcza zaś do słynnej Puszkiniowskiej *Rozmowy księgarza z poetą* (1824)⁶¹.

Związek z utworem Goethego zauważalny jest nie tylko w sferze treści; można mówić o pewnych podobieństwach w zakresie formy. Podstawą kompozycyjną w tym utworze jest sytuacja rozmowy pomiędzy tytułowymi postaciami (por. rozmowę Dyrektora, Komika i Poety w *Prologu w teatrze* u Goethego). Tu rozmowę rozpoczyna Dziennikarz. Jego wypowiedź, niepozbawiona podtekstu ironicznego, wprowadza motyw odosobnienia poety, jako sytuacji sprzyjającej tworzeniu; tylko w takich warunkach – w samotności, z dala od ludzi rodzi się prawdziwa sztuka. Następnie pyta on Pisarza o jego ostatnie dokonania. W odpowiedzi Pisarz skarży się na brak nowych, świeżych impulsów

⁵⁸ Interesujący materiał na temat wpływu Puszkina na twórczość Lermontowa zawiera m.in. praca Borisa Nejmana – Б. В. Нейман, *Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова*, Киев 1914.

⁵⁹ Zob. interesujące obserwacje na ten temat – А. В. Федоров, *Лермонтов и литература его времени...*, s. 49; Б. В. Нейман, *Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова...*

⁶⁰ „Поэты похожи на медведей, которые кормятся тем, что сосут свою лапу. Неизданное”.

⁶¹ Podobne przykłady znajdujemy u autorów wcześniejszych, np. w twórczości Michała Łomonosowa (*Разговор с Анакреоном*, 1771), a także u Stepana Szewyriowa (*Журналист и злой дух*, 1827), Aleksandra Baszyłowa (*Поэт и дух жизни*, 1836).

twórczych (schematyzm form i tematów). Warto odnotować, że wypowiedź Lermontowowskiego Dziennikarza jest niemal zbieżna z poglądami Dyrektora teatru, a częściowo także – Komika z utworu Goethego. W kolejnym dialogu – Dziennikarza i Czytelnika – wchodzi temat literatury masowej prezentowanej na łamach czasopism. Dziennikarz przyznaje, że jest niejako zmuszony (ze względów finansowych) podporządkować się komercji. Przez to czasopisma, jak twierdzi, przestały spełniać swoją główną rolę, rolę pośrednika między pisarzami a grupą wyrobionych czytelników, stawiających autorom wysokie wymagania. Jako ostatni ponownie zabiera głos Pisarz. Podobnie jak u Goethego, w końcowych sekwencjach utworu Lermontowa zabrzmiała apologia prawdziwej poezji. Jednocześnie dość wyraźnie zarysuje poeta kryzys współczesnej mu literatury (mamy podstawy sądzić, że mówi o literaturze końca lat trzydziestych – początku lat czterdziestych XIX wieku), brak prawdziwego dialogu między poetą i społeczeństwem obojętnym wobec prawdziwej sztuki. Pod tym względem wiersz *Dziennikarz...* łączy się z omawianym przez nas wcześniej utworem *Nie ufaj sobie*, rozwija zawarty w nim temat.

Kolejne, ostatnie pod względem chronologicznym motto niemieckie wystąpi w wierszu *Они любили друг друга так долго и нежно* (1841). Utwór stanowi w istocie przeróbkę wiersza Heinricha Heinego *Sie liebten sich beide, doch keiner...* (1823/1826), pochodzącego z cyklu *Buch der Lieder* (*Księga Pieśni*, 1827). Stąd też pochodzi motto:

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt' es dem andern gestehn.
Heine (I, 118)⁶².

Podjmując wątek wzajemnego niezrozumienia zakochanych, Lermontow realizuje go zupełnie inaczej. W odróżnieniu od Heinego, u którego nieszczęśliwi za życia kochankowie mogli cieszyć się wspólnym szczęściem po śmierci, u Lermontowa i wtedy nie zaznają szczęścia; kochankowie nie rozpoznają się. Życie pozagrobowe przedstawił poeta wbrew tradycji romantycznej, jako kontynuację cierpień ziemskich. Odnotujmy, że w literaturze tego okresu żywotny był motyw szczęśliwego spotkania kochanków na „tamtym” świecie. Zgodnie z filozofią mistyczną Schellinga i ideą Novalisa zaświaty były jedynym miejscem, gdzie mogła spełnić się miłość romantyczna⁶³. Transpozycja ta miała pogłębiać refleksyjny charakter utworu Lermontowa, jego pesymizm i tragizm.

Przeprowadzona analiza mott o proveniencji literackiej dowodzi licznych związków Lermontowa z literaturą europejską. Przy czym wpływy te – zwłaszcza zaś tradycja Byrona – nie ograniczają się do sygnowania utworów mottem z twórczości danego pisarza. Również w tekście właściwym zwykle brzmią motywy, poszczególne wątki i obrazy, zapożyczone od tych autorów. Ukształtowany w duchu filozofii i literatury romantycznej poeta sięgał przede wszystkim do utworów bliskich mu pod względem ideowym lub estetycznym. Dla-

⁶² „Они любили друг друга, но ни один не желал признаться в этом другому”.

⁶³ Zob.: J. Maliszewski, *Twórczość poetycka Iwana Kozłowa...*, s. 109, 116.

tego tak mało znajdujemy nawiązań do literatury francuskiej epoki klasycyzmu, organicznie obcej Lermontowowi-poezie.

Poza mottami o proveniencji literackiej, które stanowią najliczniejszą grupę, odnajdujemy u Lermontowa motta pochodzenia religijnego (cytaty bądź reminiscencje z *Biblii*) i ludowego (przysłowia i in.).

Zwrot ku treściom sakralnym, ku sferze *sacrum* był jednym z zasadniczych czynników estetyki romantyzmu, zarówno literatury, jak i szeroko rozumianej sztuki⁶⁴. Zainteresowanie *Biblią*, skarbnicą licznych tematów, wątków i motywów, poszukiwanie w niej inspiracji potwierdza się w twórczości niemal wszystkich romantyków rosyjskich – poetów-dekabrystów, twórców otoczenia Puszkina i „lubomudrów”; chętnie sięgali do niej również inni twórcy kultury – malarze, rzeźbiarze⁶⁵. Najbardziej owocne, zdaniem Bogusława Muchy, okazały się jednak wpływy *Biblii* w literaturze⁶⁶. Reminiscencje sakralne w literaturze rosyjskiej epoki romantyzmu są niezwykle bogate i różnorodne. Liczne badania dowodzą, że romantycy rosyjscy traktowali *Pismo Święte* nie tylko jako źródło inspiracji, ale również jako swoisty kodeks postępowania, źródło pocieszenia w trudnych chwilach życiowych (por. utwory dekabrystów przed i po powstaniu, dojrzały okres twórczości Mikołaja Gogola).

Wnikliwa lektura utworów Lermontowa ujawnia liczne reminiscencje biblijne, nawiązujące zarówno do Starego, jak i z Nowego Testamentu. Występują one m.in. w dramacie *Menschen und Leidenschaften*, w analizowanej wcześniej opowieści salonowej *Księżna Ligowska*, a także w licznych wierszach o charakterze autotematycznym (*Poeta* – *Поэт*, 1828; *Poeta* – *Поэт*, 1836; *Prorok* – *Пророк*, 1841) czy filozoficznym (*Śmierć* – *Смерть*, 1830–1831), wreszcie w jego ostatnich poematach romantycznych – *Demonie* (*Демон*, 1841) i *Laiku klasztornym*. *Mcyri* (*Мцыри*, 1839). W *Mcyri* mamy najwyraźniejszy, naszym zdaniem, znak oddziaływania *Biblii* – motto-cytat.

Poemat otrzymał motto ze Starego Testamentu. Lermontow przywołał fragment z *Pierwszej Księgi Królewskiej* (w tradycji żydowskiej jest to *Pierwsza Księga Samuela*). Autor nieznacznie zmodyfikował ów fragment, wtapiając go we własny tekst, dzięki czemu ten ostatni otrzymał szerszą wymowę. Pod piórem poety wersety z *Biblii* zyskały następujący kształt:

Вкушая, вкусих мало меда, и се аз умираю.

1-я Книга Царств (II, s. 51).

Motto z *Pisma Świętego* – jak się okazuje – nie jest dosłownym cytatem; wyraźnie brakuje w nim środkowej części. Przywołajmy kontekst, z którego zostało „wyjęte” motto. Odsyła ono do *Pierwszej Księgi Królewskiej*, w której znajduje się opowieść o Jonatanie, synu pierwszego króla Izraelitów. Syn nie posłuchał zakazu króla i ojca zarazem, który to zakaz zabraniał wszystkim wojowni-

⁶⁴ Zob. m.in.: В. Ванслов, *Эстетика романтизма*, Москва 1966, s. 115; B. Mucha, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej...*, s. 8–9.

⁶⁵ Szerzej na temat wpływu *Biblii* na poszczególne dziedziny sztuki w epoce romantyzmu zob.: B. Mucha, *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej...*

⁶⁶ Ibidem, s. 12–13.

kom spożywania jakichkolwiek posiłków przed bitwą z Filistynami⁶⁷. Nieświadom zakazu syn, skosztował miodu, za co czekała go śmierć. Bohater biblijny żałował swego czynu. Przytoczmy jego słowa (wg *Biblii Tysiąclecia*):

To prawda, że skosztowałem trochę miodu przy pomocy końca laski, którą miałem w ręce. Oto jestem gotów umrzeć (XIV, 43).

Mamy tu więc do czynienia z kontaminacją. Lermontow opuścił detale związane z występkiem Jonatana (laska, przy pomocy której bohater spożywa miód). Fraza wypadła z przywołanego fragmentu – opowieści o tym, jak Saul chciał ukarać nieposłusznego syna, a leksem „miód” przybrał znaczenie symboliczne, stał się zakazany owocem. W ten sposób semantyka poematu została przeniesiona na płaszczyznę ideowo-filozoficzną. Nowicjusz z poematu Lermontowa uskarżał się, że zjadł zbyt mało miodu, tj. zbyt krótko przebywał na wolności. Mcyri oddałby dwa życia za taką chwilę wolności.

Fabulę utworu stanowią dzieje ucieczki młodego nowicjusza gruzińskiego z klasztoru, w którym został umieszczony w dzieciństwie. Odnotujmy, że postać młodzieńca wyrrywającego się z klasztoru, w którym osadzono go siłą, od dawna interesowała Lermontowa. Taki typ bohatera pojawia się już we wcześniejszych jego poematach – w *Spowiedzi* (1831) oraz we wspomnianym wyżej *Bojarze Orszy*. Wiele wątków, a nawet fragmentów przeniósł poeta z tych utworów do *Mcyri*. Poemat składa się z dwudziestu sześciu strof: dwie pierwsze są swoistą ekspozycją i wyróżnia je narracja trzecioosobowa, a pozostałe, utrzymane w formie spowiedzi, są monologiem bohatera; umierający nowicjusz opowiada historię swojej ucieczki z klasztoru/niewoli.

„Spowiedź” bohatera była chętnie stosowaną formą narracji w poematach romantycznych⁶⁸. Zazwyczaj stanowiła ona centralną – z punktu widzenia ideowego i kompozycyjnego – część poematu; zawierała myśl przewodnią utworu⁶⁹. Zastosowanie formy „spowiedzi” dawało autorowi możliwość zaprezentowania pogłębionego portretu psychologicznego postaci. Lermontow opisał kolejno stany emocjonalne i przeżycia bohatera: gorycz niewoli, pragnienie wolności, wspomnienia z dzieciństwa, chwilową radość wyzwolenia, chęć stopienia się z przyrodą, dziką radość walki (z lampartem), tragedię powrotu do „więzienia”, poczucie własnej bezsilności.

Mcyri i *Demon* są zarazem ostatnimi wzorcami poematów romantycznych w literaturze rosyjskiej; wieńczą one ponad dwudziestoletnią tradycję zapoczątkowaną przez Żukowskiego (przekład w 1818 r. *Więźnia Czyllonu* Byrona). Zauważalne jest w nich odejście od poematów wschodnich Byrona i po-

⁶⁷ Por.: „Przeklęty ten człowiek, który by spożył posiłek przed wieczorem, zanim dokonam pomsty nad moimi wrogami” – cyt. wg: *Biblia Tysiąclecia: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów tyńieckich, Poznań – Warszawa 1980 (XIV, 24). W nawiasach rzymską liczbą oznaczono rozdział, arabską – wersety.

⁶⁸ Por.: *Giaur* Byrona, na gruncie rosyjskim – *Wojnarowski Rylejewa, Księżna Natalia Borysowna Dołgorukaja Kozłowa*.

⁶⁹ O różnych formach narracji w rosyjskim poemacie romantycznym zob.: Z. Zbyrowski, *Rosyjski poemat romantyczny...*, s. 79–83 (rozdział poświęcony kompozycji poematu).

łudniowych Puszkina. Jest ono szczególnie widoczne w obrazie bohatera. Nie jest on rozzczarowanym wobec życia młodzieńcem, lecz człowiekiem pełnym entuzjazmu, obdarzonym siłą ducha i woli, gotowym do wielkiego czynu, choćby miał go okupić najwyższą ceną.

Dla tematu niniejszych rozważań istotne znaczenie ma fakt, że pierwotna wersja poematu *Mcyri*, z datą 5 sierpnia 1839, opatrzona była innym mottem⁷⁰. Jak odnotowują historycy literatury, zachowany autograf pierwszej wersji posiada motto w języku francuskim: „On n’a qu’une seule patrie”⁷¹, co przetłumaczono na język rosyjski – „У каждого есть только одно отечество”⁷². Na pewnym etapie pracy nad poematem poeta zrezygnował jednak z motta-formuły i zastąpił je swoistym cytatem z Biblii. Ostateczna wersja utworu, ta, którą autor włączył do zbioru zatytułowanego *Wiersze* (*Смυхотворения*, 1840), posiada już motto biblijne. Zmiana ta miała istotne znaczenie dla ogólnej wymowy utworu. O ile wcześniejsze motto akcentowało patriotyzm bohatera, to ostateczna wersja motta bezsprzecznie czyni wymowę utworu bardziej uniwersalną. Akcentuje wartość, jaką jest wolność. Jednocześnie, zgodnie z konwencją literacką, mówi o tragicznym losie *Mcyri*, który umiera młodo, przeżywszy niewiele.

Z inspiracji folklorem wywodzi się motto do poematu żartobliwego *Skarbnikowa* z *Tambowa* (*Тамбовская казначейша*, 1838). Jest to przysłowie rosyjskie:

Играй, да не отыгрывайся.
Пословица (II, 22).

Ukształtowana w romantyzmie ta odmiana gatunkowa (np. *Beppo* Byrona) była dość popularna również na gruncie rosyjskim, głównie za sprawą Puszkina (*Hrabia Nulin*, *Domek w Kołomnie*). Zdaniem badaczy, gatunek ten interesował Lermontowa szczególnie w drugiej połowie lat trzydziestych⁷³, znakomujących nowy etap w twórczości poety – przejście do prozy psychologicznej. Poemat satyryczny, łagodniej nazywany żartobliwym, podejmował wspólną tematykę; jego bohaterem był zwykle przedstawiciel określonego środowiska, z jego kulturą i obyczajami. Dominowały w nim partie narracyjno-opisowe, co znacznie ograniczało możliwość wprowadzania elementów lirycznych. Mimo iż poemat żartobliwy zawierał elementy poetyki realistycznej, to jego struktura treściowa była całkowicie podporządkowana ironii romantycznej. Ironia, jako chwyt charakterystyczny dla estetyki romantyzmu⁷⁴, służyła

⁷⁰ Zob.: *Примечания*, [w:] М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах...*, т. II, s. 559.

⁷¹ Zob.: Л. Н. Назарова, *Мицери*, [w:] *Лермонтовская энциклопедия...*, s. 326; Г. П. Макогоненко, *Об эпиграфе к поэме Лермонтова «Мицери»*, [w:] *Проблемы изучения культурного наследия*, ответств. ред. Г. В. Степанов, Москва 1985, s. 243; *Примечания*, [w:] М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах...*, т. II, s. 560.

⁷² Zaznaczmy, że istnieją różne warianty tłumaczenia przytoczonego motta francuskiego. Popularna jest również wersja: „Родина бывает только одна” – zob.: *Примечания*, [w:] М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах...*, т. II, s. 560.

⁷³ Poza *Skarbnikową* z *Tambowa* poeta napisał również poemat *Saszka* – zob.: A. Semczuk, *Michał Lermontow...*, s. 131.

⁷⁴ Interesujący materiał na ten temat zawiera monografia M. Grinlif – zob.: М. Гринлиф, *Пушкин и романтическая мода. Фрагмент. Элегия. Ориентализм. Ирония*, перевод с английского М. А. Шерешевской и Л. Г. Семеновой, Санкт-Петербург 2006.

w poemacie jako sposób narracji, punkt odniesienia narratora do określonej sfery rzeczywistości, umożliwiała zajęcie dystansu wobec przedmiotu opisu.

W *Skarbnikowej z Tambowa* przedstawił Lermontow obraz obyczajów prowincjonalnego – wyniesionego do rangi symbolu – miasta Tambowa i jego mieszkańców. Fabuła utworu oparta jest na anegdocie o tym, jak mąż przegrał w karty własną żonę. W finałowej scenie tytułowa bohaterka, niestroniąca wcześniej od flirtów, dumnie odchodzi od męża, rzucając mu w twarz ślubną obrączkę. Motto-przysłowie zapowiada ironiczny dystans do zdarzeń fabularnych, a w szczególności zachowania małżonków w końcowej części poematu.

Ostatnie w naszym przeglądzie motto przypisane zostało do wiersza rozpoczynającego się od słów *Часто kiedy mnie tłum okrąża strojny* (*Как часто, нестрою толпою окружен*, 1840). Jest to data:

1-е января (I, 66).

Motto-data – zgodnie z utrwaloną tradycją – sytuuje utwór w biografii literackiej poety. Ponadto podkreśla ważność wydarzenia, co w kontekście wiersza Lermontowa nie jest bez znaczenia. Utwór powstał bezpośrednio po pierwszym balu noworocznym (maskarada), który odbył się w Petersburgu 31 grudnia 1839 roku z inicjatywy cara i w którym uczestniczył sam poeta. Wiersz ten był swego rodzaju rozliczeniem się Lermontowa z wielkim światem arystokratycznych salonów. Obłudzie i cynizmowi wyższych sfer przeciwstawił w nim swój świat wspomnień, marzeń będący dlań odskocznią od nieprzyjemnej mu rzeczywistości.

Przeprowadzona analiza Lermontowskich mott pozwala sformułować następujące wnioski. Nie ulega wątpliwości, że autor *Bohatera naszych czasów* sięgał po motta na przestrzeni całej swojej działalności literackiej. Częstotliwość, z jaką pojawiają się na kartach jego utworów, różnorodność źródeł (literackie, biblijne, folklorystyczne, motta-daty), jak również bogactwo pełnionych funkcji świadczą o tym, że były one istotnym elementem poetyki Lermontowa. Nie bez znaczenia jest jednak fakt, że na poszczególnych etapach praktyki pisarskiej zmieniało się podejście poety do paratekstu. Jeśli we wczesnych – *stricte* romantycznych – utworach motta (głównie z Byrona) akcentowały namiętności bohaterów, to do tekstów późniejszych – o wyraźnych tendencjach realistycznych – Lermontow wybiera motta (Puszkina, Heine, Barbier) charakteryzujące prawdziwe uczucia i relacje międzyludzkie. Zmiany tego rodzaju (determinujące również wybór źródeł, jak i zakres funkcji motta) odzwierciedlają ewolucję poglądów estetycznych pisarza.

5.2. Inspiracje ludowe Mikołaja Gogola

Zainteresowanie Mikołaja Gogola kulturą ludową, bliskim mu folklorem ukraińskim (dzieciństwo, jak i wczesną młodość przyszły pisarz spędził w guberni połtawskiej: Soroczyńce Wielkie, Nieżyn, Mirgorod) to temat niejedno-

krotnie podejmowany w literaturze przedmiotu⁷⁵. Cechy ludowości widoczne są niemal na wszystkich płaszczyznach wczesnych utworów pisarza – językowej, stylistycznej, fabularnej, kompozycyjnej; związek z ludowością akcentują również motta. Jako stały element poetyki pisarza występują one przede wszystkim w najpłodniejszym okresie jego działalności literackiej, w latach trzydziestych XIX w. W twórczości dojrzałej autor *Martwych dusz* niemal całkowicie rezygnuje z mott. Poczynione obserwacje nad jego spuścizną pozwalają wskazać cztery utwory, w których odnotowujemy ogółem osiemnaście mott⁷⁶. Występują one w dwóch cyklach prozatorskich – *Wieczorach na futorze koło Dikanьki* (*Вечера на хуторе близ Диканьки*, część pierwsza – 1831, część druga – 1832) i w *Mirgorodzie*, będącym kontynuacją *Wieczorów* (*Миргород. Повести, служащие продолжением «Вечеров на хуторе близ Диканьки»*, 1835) oraz w dwóch utworach dramatycznych – w komedii *Rewizor* (*Ревизор*, 1835; 1842) i w jednoaktowej sztuce *Gracze* (*Игроки*, 1832–1837, wyd. 1842). W dalszej części pracy ograniczymy się do analizy mott na wybranych przykładach.

Zdecydowana większość mott u Gogola ma proveniencję ludową. Pochodzą one z legend, bajek, pieśni małosyjskich, przysłów oraz z utworów stylizowanych na ludowe. Wykorzystany w charakterze mott materiał folklorystyczny jest więc jedną z oznak ścisłego związku Gogola z podstawowym hasłem programowym romantyzmu – ludowością. Na gruncie rosyjskim postulat ludowości, narodowego charakteru literatury, jak pamiętamy, formułowali zwolennicy wielu orientacji artystycznych i ideowych – dekabryści, Puškin oraz poeci zgrupowani wokół niego, jak również ci mniej znani pisarze, pisarze drugorzędni. W ludowym widzeniu świata, w fantazji ludu, w jego twórczości romantycy odkryli wielkie wartości estetyczne, poznawcze i etyczne. Można by pokusić się o stwierdzenie, że dla Gogola sięgnięcie do źródeł folklorystycznych było manifestacją nie tylko poglądów literackich, ale i społecznych; motta podkreślały ścisły związek pisarza z Małosją (jak wówczas nazywano Ukrainę). Dość wspomnieć, że *gros* mott zapisywał on w brzmieniu ukraińskim.

Warto w tym miejscu odnotować, że tematyka ukraińska w literaturze rosyjskiej XIX wieku (od połowy lat dwudziestych XIX w.) znalazła dość szerokie odbicie⁷⁷. Podejmowali ją w swoich utworach m.in. Puškin (*Полтава*), Rylejew (*Войнаровский*, *Наливайко*) oraz pisarze minorum gentium jak: Orest Somow (*Гайдамак*, 1825; *Юродивый*, 1826; *Киевские ведьмы*, 1833 i in.), Aleksiej Pierowski, znany pod pseudonimem Antoni Pogorielski (*Монастырка*, 1833) czy Wasilij Narieźny (*Бурсак*, 1824; *Два Ивана, или страсть к тяжбам*, 1825)⁷⁸. Ową

⁷⁵ Zob. m.in.: A. I. Карпенко, *О народности Гоголя*, Киев 1973; Г. Гуковский, *Реализм Гоголя*, Москва–Ленинград 1959; B. Galster, *W świecie romantycznej ludowości*, [w:] B. Galster, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967, s. 7–43.

⁷⁶ Motta zostały wybrane na podstawie pełnego wydania utworów Gogola: H. B. Гоголь, *Собрание сочинений в 6-ти томах*, ред. Ф. М. Головенченко, Москва 1950. W dalszej części pracy cytaty z utworów Gogola podaję wg tego wydania z uwzględnieniem w nawiasie tomu oraz numeru stron.

⁷⁷ Zob. m.in.: В. Э. Вацуро, Б. С. Мейлах, *От бытоописания к «позиции действительности»*, [w:] *Русская повесть XIX. История и проблематика жанра*, под ред. Б. С. Мейлаха, Ленинград 1973, s. 204.

⁷⁸ Zob.: B. Galster, *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967, s. 28. Narieźny – jak odnotowują badacze – wywarł niemały wpływ na twórczość Gogola. Związki z utworami Narieźnego szczególnie widoczne

tendencję – żywe zainteresowanie Rosjan Ukrainą, jej obyczajami, wierzeniami i twórczością literacką jako przejaw postulowanego przez romantyków egzotyzmu⁷⁹ – potwierdzają słowa samego Gogola zawarte w jednym z listów (z dnia 30 kwietnia 1829) do swojej matki Marii Iwanowny:

Здесь [w Petersburgu – E. S.] так занимает всех всё малороссийское [...] (VI, 213).

W tymże liście autor prosi matkę o przysłanie informacji na temat obyczajów i ubiorów ukraińskich oraz przysłanie tekstów dwóch komedii swego ojca Wasilija Gogola-Janowskiego – *Простак, или хитрость женщины, перехитренная солдатом* i *Собака – овца*. Z tych utworów zaczerpnie Gogol w przyszłości cztery motta do swego debiutu literackiego, utworu, który przyniósł mu prawdziwą sławę.

Cykl *Wieczory na futorze koło Dikańki* – bo to właśnie o nim mowa – składa się z dwóch części: każda z nich (poza wstępem i swoistym słownikiem wyrazów małosyjskich) zawiera po cztery opowieści. Wymieńmy je w kolejności: część I – *Jarmark w Soroczyńcach* (*Сорочинская ярмарка*), *Noc świętojańska* (*Вечер накануне Ивана Купала*), *Noc majowa, czyli topielica* (*Майская ночь, или утоньления*), *Zaginione pismo* (*Пропавшая грамота*); część II – *Noc wigilijna* (*Ночь перед Рождеством*), *Straszna zemsta* (*Страшная месть*), *Iwan Fiodorowicz Szponka i jego ciotuchna* (*Иван Федорович Шпонька и его тетушка*)⁸⁰ oraz *Zaczarowane miejsce* (*Заколдованное место*). Utwory te zostały połączone tradycyjną ramą kompozycyjną: wzorując się na Puszkiniowskich *Opowieściach Biełkina*, Gogol wprowadził postać fikcyjnego „wydawcy” – pszczelarza Rudego Pańki, który rzekomo zapisał i opublikował zasłyszane od mieszkańców jego wsi historie. Chwyt ten miał dodatkowo podkreślać charakter ludowy utworu, a także „autentyczność” opowieści.

W *Wieczorach* Gogol umieścił czternaście mott, przypisując wszystkie tylko do dwóch utworów z I części cyklu – *Jarmarku w Soroczyńcach* i *Nocy majowej, czyli topielicy*⁸¹. Trzydzieści mott weszło jako części składowe kompozycji w opowieści otwierającej cykl – *Jarmark w Soroczyńcach*. Autor zastosował tu konwencję znaną z powieści Waltera Scotta, mianowicie każdy rozdział opatrzony został oddzielnym epigrafem. Motta – zgodnie z tą konwencją – sygnalizują zasadniczy motyw danego rozdziału, bądź charakteryzują jego poszczególne postacie. Ponadto można tu zaobserwować bardzo interesujące rozwiązania kompozycyjne: motta czytane jako swoista całość budują paralelną linię do wydarzeń fabularnych⁸². Rozpatrzmy je w kolejności autorskiej:

są na płaszczyźnie fabularnej *Martwych dusz*, *Tarasa Bulby*, *Wija*, *Opowieści o tym, jak się pokłócił Iwan Iwanowicz z Iwanem Nikiforowiczem* – zob.: B. Galster, *Миколай Гоголь...*; B. Э. Вацуро, Б. С. Мейлах, *От бытоописания к «поэзии действительности»...*, s. 204.

⁷⁹ Zob.: B. Э. Вацуро, Б. С. Мейлах, *От бытоописания к «поэзии действительности»...*, s. 204.

⁸⁰ Jest to jedyna opowieść realistyczna w cyklu, nie oparta na folklorze.

⁸¹ Utwór opatrzony został następującym mottem: „Ворог його батька знає! почнуть щонебудь // робить люди крещені, то мурдуютця, мурдуютця, // мов хорти за зайцем, а все щось не до шмигу; // тільки ж куди чорт уплетецця, то верть // хвостиком – так де воно й візмеця, неначе з неба” (I, 52).

⁸² Podobne rozwiązane – przypomnijmy – zastosował Lermontow w opowieści *Izmail-Bej*.

Pierwszy rozdział wymienionej opowieści poprzedzony jest mottem ze starej legendy ludowej:

Мені нудно в хаті жить.
Ой, вези ж мене із дому,
Де багацько грому, грому,
Де гопцюють все дівки,
Де гуляють парубки!

Из старинной легенды (I, 10)⁸³.

Zapowiada ono kluczowe wydarzenie, jakim jest wyprawa bohaterów na jarmark. Wydarzenie to jest nie tylko istotne w planie kompozycyjnym jako punkt wyjścia dla ciągu zdarzeń, istotne jest również dla dalszych losów bohaterki: Paraska, córka Czieriewika, po raz pierwszy jedzie na targ, spotyka tam Lewko, który wkrótce zostanie jej mężem.

Podobną funkcję pełni motto poprzedzające rozdział drugi. Tym razem jest to cytat z komedii Wasilija Gogola-Janowskiego *Простак, или хитрость женичины, перехитренная солдатом*⁸⁴:

Що, боже то мій, госпode! чого нема на той ярмарці! колеса, скло, деготь, тютюн, ремінь, цибуля, крамарі всякі... так, що хоч би в кишені було рублів і з тридцять, то й тоді б не закупив усієї ярмарки.

Из малороссийской комедии (I, 14)⁸⁵.

Przytoczony cytat oddaje atmosferę panującą na jarmarku.

Kolejne motta, przypisane do trzeciego i czwartego rozdziału, zaczerpnął Gogol z poematu heroikomicznego Nestora Kotlarewskiego *Eneida* (ukończony ok. 1820 r.). Można potraktować je jako wskazówkę do interpretacji poszczególnych postaci. Motto do trzeciego rozdziału sygnalizuje pewne cechy osobowości Lewko, kandydata na męża dla Paraski – jego młodzieńczą werwę, dziańskość:

Чи бачиш, віи який парнище?
На свити трохи єсть таких.
Сывуху так, мов брагу, хльще!
Котляревский, *Энеида* (I, 15)⁸⁶.

Podobnymi słowami Gogolowski Czierewik charakteryzuje swego przyszłego zięcia. Można powiedzieć, że w obu przypadkach (motto i słowa Czieriewika)

⁸³ „Мне тоскливо жить в хате. Вези меня из дому туда, где много шума, где девушки все танцуют, где парни веселятся”.

⁸⁴ Warto zwrócić uwagę na to, że wszystkie motta-cytaty z utworów ojca, Gogol sygnuje podpisem: „Z komedii małorosyjskiej”, nie podając ani nazwiska autora, ani tytułu tekstu źródłowego.

⁸⁵ „Господи боже мой, чего нет на той ярмарке! Колеса, стекло, деготь, табак, ремень, лук, торговцы всякие..., так что если бы в кармане было хоть тридцать рублей, то и тогда бы не закупил всей ярмарки”.

⁸⁶ „Видишь ты, какой парнище? На свете мало таких. Самогон словно брагу хлещет”.

charakterystyka Lewko dokonuje się za pośrednictwem słów z „cudzego” tekstu czyli z *Eneidy* Kotlarewskiego. Paralele między pra-tekstem i tekstem zasadniczym szczególnie widoczne są w następującym fragmencie opowieści:

«Эх, хват! за это люблю!» говорил Черевик, немного подгулявши и видя, как нареченный зять его налил кружку величиною с полкварты и, нимало не поморщившись, выпил до дна, хватив потом ее вдребезги. «Что скажешь, Параска? Какого я жениха тебе достал! Смотри, смотри, как он молодецки тянет пенную!.. » (I, 17).

Z kolei motto-cytat do czwartego rozdziału utrzymane jest w formie aforystycznej:

Хоть чоловікам не онее,
Да коли жинци, бачиш, тее,
Так треба угодыты...
Котляревский (I, 18)⁸⁷.

Odnosi się ono do Chawronji, żony Cziereiewika i zarazem macochy Paraski, która kategorycznie sprzeciwia się małżeństwu pasierbicy. Na jej żądanie uległy mąż zrywa „zmówiny”.

W charakterze motta do rozdziału piątego wykorzystał Gogol fragment pieśni małosyjskiej. W cytacie tym wyczuwalna jest nuta pocieszenia, którą należałoby odnosić do stanu ducha Lewko, któremu odmówiono ręki Paraski:

Не хилися, явороньку,
Ще ти зелененький;
Не журися, козаченьку,
Ще ти молоденький!
Малороссийская песня (I, 19)⁸⁸.

Bohater, jak się okaże, nie będzie cierpieć zbyt długo: z pomocą przychodzi mu sprytny Cygan Gricko, który pomoże mu odzyskać piękną Paraskę i ukarać złą macochę.

Kolejne, szóste motto pochodzi z przywoływanej już wcześniej komedii Gogola-ojca:

От беда, Роман иде, оттепер як раз, насадить мени бебехив,
да и вам, пане Хомо, не без лыха буде.
Из малороссийской комедии (I, 21)⁸⁹.

W odróżnieniu od omówionych wcześniej przykładów ujawnia się tu dodatkowa funkcja motta. Zauważamy jeszcze głębszy niż w przypadku nawiązań do *Eneidy* związek z pre-tekstem. Nawiązania do komedii Gogola-Janowskiego widoczne

⁸⁷ „Хоть мужику нужно одно, но коль баба, видишь, ли, хочет другое, то нужно угодить...”.

⁸⁸ „Не клонись, явор, ты еще зелененький; не печалься, казак, ты еще малоденький!”.

⁸⁹ „Вот беда: Роман идет; вот теперь он как раз поколит меня, да и вам, пан Фома, не ждать добра”.

są zarówno w sposobie charakterystyki postaci, jak również w układzie ich wzajemnych relacji. Widoczne jest również podobieństwo sytuacji, w jakich Gogol-syn umieszcza swoich bohaterów. W charakterze przykładu można odwołać się do sceny nieudanego spotkania Chawronji z popowiczem Afanasijem u Gogola-syna, która to scena jest niemal wiernym odwzorowaniem spotkania bohaterów z komedii ojca (Paraska, żona Romana, romansuje z diakiem)⁹⁰.

Wraz z kolejnym mottem – zaczerpniętym również z utworu Gogola-Janowskiego – wprowadza autor do utworu pierwiastki fantastyczne oraz demonologię ludową:

Та тут чудасія, мосьпане!
Из малороссийской комедии (I, 22)⁹¹.

Motto-cytat akcentuje fantastyczność wydarzeń, jakie rozegrają się w rozdziale siódmym. Jedna z postaci opowie historię o przeklętym czerwonym kaftanie należącym do diabła⁹²; owo zdarzenie będzie brzemienne w skutki. O tym, co stanie się w kolejnym rozdziale, zasygnalizuje kolejne motto (do rozdziału ósmego) z *Eneidy* Kotlarewskiego (I, 26):

...Піджав хвост, мов собака,
Мов Каїн, затрусивсь увесь;
Из носа потекла табака.
Котляревский, Энеида (I, 26)⁹³.

Odnosi się ono do zachowania Czieriewika, który przestraszywszy się opowieści o sile nieczystej, wybiegł na ulicę.

Motto do rozdziału dziewiątego pochodzi z bajki ludowej i nawiązuje do dalszych losów bohatera, który po długiej ucieczce padł na ulicy i stracił przytomność. Ocknął się dopiero następnego dnia rankiem w samym środku rozśmianego tłumu, który wziął go za diabła:

Ще спереду і так, і так;
А ззаду, ей же ей, на черта!
Из простонародной сказки (I, 27)⁹⁴.

Z kolei motto do rozdziału dziesiątego wprowadza atmosferę tajemniczości; zapowiada szereg fantastycznych wydarzeń, jakie będą miały miejsce na jarmarku:

Цур тобі, пек тобі, сатанинське навождєнє!
Из малороссийской комедии (I, 28)⁹⁵.

⁹⁰ Por. reakcję Gogolowskiej bohaterki na wieść o przybyciu męża: «Ну, Афанасий Иванович! мы попались с вами; народу стучится куча, и мне почудился кумов голос...» (I, 22).

⁹¹ „Да тут чудеса, милостивый государь!”

⁹² Anekdota o diable szukającym swego majątku (u Gogola: kaftanu) jest jednym z najbardziej popularnych ukraińskich motywów ludowych – zob.: Н. В. Измайлов, *Фантастическая повесть, [w:] Русская повесть XIX. История и проблематика жанра...*, s. 154.

⁹³ „Поджав хвост, как собака, как Каин затрясся весь, из носа потек табак”.

⁹⁴ „Спереди еще так-сяк, а сзади, ей же ей, похож на чорта!”.

⁹⁵ „Чур меня, чур, сгинь, дьявольское навождение!”.

Ma ono niewątpliwie charakter humorystyczny; wyczuwalny jest drwiący stosunek autora do opisywanych wydarzeń, podczas gdy diabelski kaftan naprawdę przestraszył Czieriewika. Kolejne dwa motta prognozują niezwykle sytuacje, w jakie zostaje wplątany Czieriewik: oskarżono go o kradzież... własnej kobyły. Motto-przysłowie do rozdziału jedenastego brzmi następująco:

За мое ж жито та мене и побито.
Пословица (I, 30)⁹⁶.

W roli motta do rozdziału dwunastego występuje cytat z powieści Piotra Hułak-Artemowskiego *Pan i Pies* (*Пан та собака*):

„Чим, люди добрі, так оце я провинився?
За що глузуйте? – сказав наш неборак. –
За що знущаетесь ви надо мною так?
За що, за що?” – сказав, та й попустив патьоки,
Патьоки гірких сліз, узявшись за боки.
Артемовский-Гулак, Пан та собака (I, 31)⁹⁷.

Cytat ten oddaje komizm sytuacji w Gogolowskim tekście; charakteryzuje postacie, wydarzenia oraz całą atmosferę jarmarku.

Motto do ostatniego – trzynastego – rozdziału pochodzi z pieśni weselnej. Zapowiada ono szczęśliwe zakończenie utworu:

Не бійся, мотінко, не бійся,
В червоні чобітки обуйся.
Топчи вороги
Під ноги;
Щоб твої підківки
Бряжчали!
Щоб твої вороги
Мовчали!
Свадебная песня (I, 33)⁹⁸.

Motta w *Jarmarku w Soroczyńcach* należy rozpatrywać łącznie, dopełniając się wzajemnie. Ponadto na pierwszy plan wysuwa się ich funkcja stylistyczna. Narracja w utworze, jak i w całym cyklu, nosi cechy narracji mówionej (skazu), korespondującej stylistycznie ze źródłem cytatów zaczerpniętych z folkloru.

Proweniencję folklorystyczną ma również motto w komedii *Rewizor*. Jest to przysłowie ludowe:

На зеркало неча пенять, коли рожа крива.
Народная пословица (IV, 6).

⁹⁶ „За мое жито, да меня и побили”.

⁹⁷ „«Чем это я так, люди добрые, провинился? За что вы изводите меня?» – сказал бедняга. «За что вы так издеваетесь надо мною? За что, за что?» – сказал он, схватившись за бока, и разразился потоком горьких слез”.

⁹⁸ „Не бойся, матушка, не бойся, в красные сапожки обуйся, топчи врагов под ноги, чтоб твои подковки брэнчали, чтоб твои враги молчали”.

Warto odnotować, że pierwsza wersja utworu – napisana pod koniec 1835 r. w ciągu zaledwie dwóch miesięcy – nie posiadała motto. Pojawia się ono dopiero w wersji ostatecznej *Rewizora* ukończony w 1842 r. Na przestrzeni tych siedmiu lat Gogol wielokrotnie powracał do tekstu komedii, wprowadzał zmiany, uzupełnienia, autokomentarze, które miały oddać właściwą ideę i koncepcję utworu. Temu celowi służyło również późniejsze dodanie motto.

W zamyśle autora *Rewizora* miał być komedią społeczną, celnie mierząca w powszechne „grzechy” Rosji mikołajowskiej. Znamienna pod tym względem jest wypowiedź Gogola, w której określa on główny cel komedii w ogóle:

Если комедия должна быть картиной и зеркалом общественной нашей жизни, то она должна отразить ее во всей верности⁹⁹.

Dla Gogola wierne odzwierciedlenie rzeczywistości – stwierdza Nikołaj Stiepanow – to nie tylko jej lustrzane odbicie, ale i krytyka i sąd nad nią¹⁰⁰. Znamienne, że pisarz pojmował literaturę jako swego rodzaju „zwierciadło obyczajowe”, jako narzędzie moralnej reedukacji społeczeństwa i jednostki¹⁰¹. W tym kontekście motto-przysłowie należy odczytać jako swoisty komentarz ideowy do utworu.

Motto w utworach Gogola są deklaracją jego upodobań estetycznych. Zawarta w nich ogólna mądrość ludowa kieruje nasze myślenie w stronę romantycznego światopoglądu, w stronę preferowanego przez pisarza systemu wartości.

⁹⁹ Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений в XIV томах, т. V, Москва 1937–1952, s. 160.

¹⁰⁰ Zob.: Н. Л. Степанов, Гоголь-драматург, [w:] Поэты и прозаики, Москва 1966, s. 221.

¹⁰¹ Zob.: J. Smaga, Z problematyki artystyczno-ideowego światopoglądu Mikołaja Gogola, [w:] Studia rusycystyczne z epoki romantyzmu. Prace Krakowskiego Ośrodka Slawistycznego poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Warszawie w r. 1973, Wrocław 1973, s. 74.

Podsumowanie

Przedstawiony materiał pozwala sformułować kilka istotnych uogólnień uzupełniających naszą wiedzę o systemie poetyckim romantyzmu rosyjskiego¹. W utworach autorów rosyjskich, zarówno tych bardziej, jak i mniej znanych, motto było istotnym elementem nie tylko kompozycji (co jest oczywiste), ale i semantyki. Występowało ono – jak wykazano wyżej – we wszystkich rodzajach literackich i niemal we wszystkich odmianach gatunkowych. Częstotliwość pojawiania się tego rodzaju elementów, różnorodność źródeł, z jakich pochodzą, skłania do refleksji nad rolą, jaką miały odgrywać w utworze.

Nie ulega wątpliwości, iż romantycy traktowali motto jako chwyt literacki o wielu zastosowaniach. Poza podstawowym zadaniem, jakim było sygnalizowanie tematu, ewentualnie idei utworu, autorzy wyznaczali motto bardziej złożone zadania. Podkreślając swą przynależność do wielkiej nowej formacji, chętnie wykorzystywali potencjał polemiczny, wynikający ze zderzenia co najmniej dwóch tekstów (źródłowego motta i właściwego). Mogły się z tym łączyć bardziej spektakularne rozwiązania w postaci zabawy literackiej (stylizacja, mistyfikacja). Rozszerzenie zakresu funkcji motta polegało także na uznaniu szczególnej rangi motta jako nośnika treści; motto w istotny sposób dopełniało treść utworu i jednocześnie miało – na równi z innymi pery- i epitekstami (paratekstami) – dialogizować jego strukturę. Poprzez „cudzy” tekst autor rozszerzał granice swego utworu, wprowadzając inne niż swój punkty widzenia.

Angażowanie przez romantyków jednocześnie różnych form wypowiedzi w obrębie jednego utworu, jak również włączanie do niego „cudzych” tekstów jako uzupełniających nośników treści było istotnym zabiegiem formalnym, postulatem, który wysunęli swego czasu romantycy jenajscy (m.in. Novalis)². Konsekwencje tego rodzaju rozwiązań widoczne są na kilku płaszczyznach systemu poetyckiego romantyzmu:

– **w sferze filozofii języka.** Zagadnienie języka (szerzej – form wyrazu) należało do kluczowych problemów epoki romantyzmu. Problem ten postrzegany był na tle zagadnień bytu i jego poznania. Duże niewątpliwie zasługi miał w tym Schelling i jego filozofia sztuki; trudno nie wspomnieć o roli, jaką odegrali tacy myśliciele, jak Novalis czy bracia August i Friedrich Schleglowie³. Myśl romantyczna zakwestionowała wypracowane przez filozofię oświeceniową zaufanie do słowa jako narzędzia służącego do wyrażania myśli i komunikowania się ludzi. Stąd też potrzeba – w ramach jednego utworu – odwołań

¹ Prezentowane tu wnioski zostały już opublikowane w artykule: E. Sadzińska, *Motto w twórczości romantyków rosyjskich. Źródła i funkcje...*, s. 99–102.

² Zob. fragment wypowiedzi Novalisa na ten temat przytoczony we *Wstępie* niniejszej pracy.

³ Szerzej na temat wypracowanej na gruncie filozofii języka, jego teorii jako formy objawiania się istoty bytu absolutnego: O. Głótko, *Idee romantyzmu...*, s. 154–157.

do innych tekstów, nie tylko artystycznych, ale i dyskursywnych. Różne elementy tak rozumianej całości (forma artystyczna i dyskurs, poezja i proza, „swoj” i „cudzy” tekst), uzupełniając się, wspierając się wzajemnie, wchodziły ze sobą w swoisty dialog⁴. Zdialogizowana forma była dla romantyków najbardziej skutecznym sposobem prawdziwego wielostronnego poznania, sprzyjała dochodzeniu do prawdy o świecie, o innych i o sobie samym⁵;

- **w sferze idei.** Zawartość ideowa utworu romantycznego, jak również jego struktura artystyczna świadczy o żywym dialogu, dialogu, do którego włączani byli zarówno autorzy rodzimi, jak i obcy, pochodzący z różnych epok. Zwraca uwagę krąg powtarzających się niemal u wszystkich romantyków rosyjskich nazwisk: Szekspir, Byron, Goethe, Schiller, Dante, z rosyjskich zaś – Dierżawin, Żukowski i Puszkina – by ograniczyć się do kilku z nich. Nie świadczy to o wtórnym, naśladowczym charakterze literatury rosyjskiej. Należy tu raczej mówić o podobnych zainteresowaniach wszystkich romantyków i ponadnarodowych więziach w zakresie idei i wartości uznawanych za uniwersalne. Modyfikowane, różnicowane, wciąż zachowywały w sobie „pamięć kulturową”, uczestnicząc w swoistym dyskursie między różnymi kulturami. Niezwykle szeroka sfera odwołań, jaka zaktualizowała się za sprawą romantyków rosyjskich, odwołań do literatury i myśli zachodnioeuropejskiej, wpłynęła niewątpliwie na intensyfikację i dynamikę procesu historycznoliterackiego w Rosji;

- **w romantycznej koncepcji rodzajów i gatunków.** Wiązało się to z zakwestionowaniem klasycystycznej doktryny czystości gatunkowej i podziału na literaturę „wysoką” i „niską”. Synkretyzm rodzajowy i gatunkowy, zwłaszcza zaś mieszanie gatunków poezji były, jak wiadomo, jednymi z fundamentalnych postulatów romantyzmu. Głosił je m.in. Friedrich Schlegel na łamach czasopisma „Athenäum”. Oto najbardziej wymowny fragment jego wystąpienia:

Poezja romantyczna jest progresywną poezją uniwersalną. Jej powołaniem jest nie tylko ponowne zjednoczenie wszystkich rozdzielonych gatunków poezji, lecz także zbliżenie poezji z filozofią i retoryką. Ona chce i również powinna, bądź mieszać, bądź stapiać ze sobą poezję i prozę, genialność i krytykę, poezję umiętą i poezję naturalną; sprawić, aby poezja była żywa i towarzyska, a życie i społeczeństwo było poetyczne [...] Tylko poezja – jako epos – może stać się zwierciadłem całego otaczającego świata, obrazem epoki [...]⁶.

Synkretyzm – w myśl teoretyków romantyzmu – miał służyć wieloaspektowemu naświetleniu tematu, idei, wielostronnemu przedstawieniu obiektu, człowieka. Idea synkretyzmu widoczna jest również na płaszczyźnie mott, a mianowicie gatunek tekstu zapożyczającego (tekst właściwy utworu) rzadko bywa zgodny z gatunkiem tekstu zapożyczanego (motta). Hołdowali jej niemal wszyscy romantycy rosyjscy.

⁴ Zob.: A. Gerard, *O logice romantyzmu*, tł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki”, LXIX, 1978, z. 1, s. 261.

⁵ Por.: O. Głódko, *Idee romantyzmu...*, s. 153.

⁶ F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, München 1967, t. II, s. 160 – cyt. za: *Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Fancja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowej, Warszawa 1975, s. 285.

Nie będzie więc nadużyciem stwierdzenie, że wszystkie te zadania realizuje w utworze romantycznym motto. Stwarza ono sposobność budowania struktury wielowarstwowej, wielogłosowej, opartej na rozbudowanym systemie związków i zależności.

Bibliografia

Utworky, materiały źródłowe w języku rosyjskim

Баратынский Е. А., *Полное собрание стихотворений в двух томах*, ред., коммент. и биограф. статья Е. Купреяновой и И. Медведевой, вступ. статья Д. Мирского, Ленинград 1936.

Батюшков К. Н., *Сочинения в трех томах*, под ред. Л. Н. Майкова и В. И. Саитова, Санкт-Петербург 1885–1887.

Бестужев-Марлинский А. А., *Кавказские повести*, сост., статья и коммент. Ф. З. Кануновой, Санкт-Петербург 1995.

Бестужев-Марлинский А. А., *Повести и рассказы*, подготовка текста, сост. и примеч. А. Л. Осповатой, Москва 1976.

Бестужев-Марлинский А. А., *Сочинения в двух томах*, сост., подготовка текста, вступ. статья и коммент. В. И. Кулешова, Москва 1981.

Вяземский П. А., *Сочинения в двух томах*, сост., подготовка текста, вступ. статья и комм. М. И. Гиллельсона, Москва 1982.

Вяземский П. А., *Стихотворения*, сост., подготовка текста и примеч. К. А. Кумпан, вступ. статья Л. Я. Гинзбург, Ленинград 1986.

Глинка Ф. Н., *Письма русского офицера: Проза. Публицистика. Поэзия. Статьи. Письма*, сост., вступ. статья, коммент. С. Серкова и Ю. Удерековского, Москва 1985.

Глинка Ф. Н., *Стихотворения*, вступит. статья, подготовка текста и примечания В. Г. Базанова, Ленинград 1961.

Гоголь Н. В., *Собрание сочинений в 6-ти томах*, ред. Ф. М. Головенченко, Москва 1950.

Грибоедов А. С., *Горе от ума*, послесловие и комментарий В. Орлова, Ленинград 1975.

Дельвиг А. А., *Неизданные стихотворения*, под ред. М. Л. Гофмана, Петербург 1922.

Дельвиг А. А., *Сочинения: Стихотворения, статьи, письма*, вступит. статья и коммент. В. Э. Вацура, Ленинград 1986.

Дельвиг А. А., *Стихотворения*, вступ. статья, подготовка текста и примеч. Л. Плоткина, Ленинград 1951.

Державин Г. Р., *Духовные оды*, сост., подготовка текста, вступит. статья и примечания Б. Н. Романова, Москва 1993.

Державин Г. Р., *Стихотворения*, вступит. статья, подготовка и общая редакция Д. Д. Благого, примеч. В. А. Западова, Ленинград 1957.

Дмитриев И. И., *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1967.

Жуковский В. А., *Собрание сочинений в четырех томах*, вступ. статья И. М. Семенко, подготовка текста и примеч. В. П. Петушкова, Москва-Ленинград 1959.

Жуковский В. А., *Опыты в стихах и в прозе*, СПб 1817.

Карамзин М. Н., *Избранные сочинения в двух томах*, сост., подготовка текста и примеч. Г. Макогоненко, Москва-Ленинград 1964.

Карамзин Н. М., *Стихотворения*, вступ. статья, ред. и примеч. Ю. М. Лотмана, Ленинград 1966.

Козлов И. И., *Стихотворения*, сост., вступ. статья и примеч. В. И. Сахарова, Москва 1979.

Козлов И. И., *Стихотворения*, Москва 1948.

Козлов И. И., *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1960.

Кюхельбекер В. К., *Лирика и поэмы*, вступ. статья, ред. и примеч. Ю. Тынянова, Ленинград 1939.

Лермонтов М. Ю., *Собрание сочинений в четырех томах*, под ред. И. Л. Андроникова и Ю. Г. Оксмана, вступ. статья и прим. И. Л. Андроникова, Москва 1964.

Одоевский В. Ф., *О литературе и искусстве*, вступит. статья, составл. и коммент. В. И. Сахарова, Москва 1982.

Одоевский В. Ф., *Пестрые сказки*, составление, статья, комментарии М. А. Турьян, Санкт-Петербург 1996.

Одоевский В. Ф., *Повести*, сост., автор вступ. статьи и примеч. В. И. Сахаров, Москва 1977.

Одоевский В. Ф., *Русские ночи*, издание подготовили Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой, Ленинград 1975.

Поэзия декабристов, вступ. статья, подготовка текстов и примеч. Б. Мейлаха, Ленинград 1950.

Поэты 1820–1830-х годов, вступ. статья и общая ред. Л. Я. Гинзбург, биограф. справки, сост., подготовка текста и примеч. В. Э. Вацуру, Ленинград 1972.

Пушкин А. С., *Стихотворения и поэмы*, Москва 2002.

Пушкин А. С., *Полное собрание сочинений в десяти томах*, под ред. Б. В. Томашевского, Ленинград 1977–1979.

Русская романтическая поэма, сост. и примеч. А. С. Немзера и А. М. Пескова, вступ. статья А. С. Немзера, Москва 1985.

Русская сентиментальная повесть, сост., общая редакция и комментарии П. А. Орлова, Москва, 1979.

Русский венок Байрону, сост., вступ. статья и примеч. С. А. Небольсина, Москва 1988.

Рылеев К. Ф., *Полное собрание стихотворений*, вступ. статья В. Г. Базанова и А. В. Архиповой, подготовка текста А. В. Архиповой, В. Г. Базанова, Е. А. Ходорова, примеч. А. В. Архиповой и Е. А. Ходорова, Ленинград 1971.

Тютчев Ф. И., *Лирика в двух томах*, под ред. К. В. Пигарева, Москва 1966.

Тютчев Ф. И., *Полное собрание сочинений и писем: В 6-ти томах*, гл. ред. Н. Н. Скатов, Москва 2002–...

Тютчев Ф. И., *Полное собрание стихотворений*, сост., подгот. текста и примеч. А. А. Николаева, Ленинград 1987.

Фонвизин Д. И., *Комедии*, послесловие и примеч. А. Западова, Киев 1975.

Языков Н. М., *Полное собрание стихотворений*, вступ. статья, подготовка текста и примеч. К. К. Бухмейера, Москва–Ленинград, 1964.

Языков Н. М., *Стихотворения и поэмы*, вступ. статья К. К. Бухмейера, сост., подготовка текста и прим. К. К. Бухмейера и Б. М. Толочинской, Ленинград 1988.

Utwory, materiały źródłowe w innych językach

Angielscy „poeci jezior”: W. Wordsworth, S. T. Coleridge, R. Southey, wybór, tłum. i oprac. S. Kryński, Wrocław 1963.

Biblia Tysiąclecia: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań–Warszawa 1980.

- Biestużew-Marliński A. A., *Żeglarz Nikitin. (Zdarzenie prawdziwe)*, tł. S. Pollak, Gdańsk 1987.
- Byron G., *Wybór dzieł*, wybór, przedmowa, red. i przypisy J. Żuławski, Warszawa 1986.
- Dante A., *Boska komedia*, przekł. E. Porębowicz, Wrocław 1977.
- Goethe J. W., *Faust*, przekł. F. Konopka, Warszawa 1977.
- Goethe J. W., *Lata wędrówki Wilhelma Meistra*, przekł. i wstęp P. Chmielowski, Warszawa 1983.
- Gogol M., *Opowieści*, Wrocław 1972.
- Heine H., *Sämtliche Gedichte*, Herausgegeben von Bernd Kortländer, Stuttgart 1997.
- Hoffmann E. T. A., *Bracia Serafionscy*, wybór W. Kopalińskiego, tł. J. Kramsztyk i in., Warszawa 1968.
- Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – Fragmenty*, wybór, tłumaczenie, wstęp i przypisy J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- Rylejew K., *Wojnarowski*, przekład W. Syrokomli, wstępem i komentarzem opatrzył L. Gomolicki, Wrocław 1955.
- Schiller F., *Sämtliche Werke in 5 Bänden*. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert herausgegeben von Peter-André, Albert Meier und Wolfgang Riedel, München-Wien 2004.
- Szekspir W., *Dzieła wybrane*, t. V, Warszawa 1980.
- Tiutczew F., *Wybór wierszy*, opracował R. Łużny, Wrocław 1978.
- Z notatników i listów księcia Piotra Wiaziemskiego*, tł. A. Kępiński, R. Łużny, Kraków 1985.

Opracowania ogólne, materiały krytyczne w języku rosyjskim

- Автухович Т., Трансформация демонологических мотивов в рассказах А. А. Бестужева-Марлинского, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, pod red. W. Kowalczyka i A. Orłowskiej, Lublin 2004, s. 55–63.
- Алоэ С., *Trias poetarum: Пушкин – «покровитель» и Пушкин – под «покровительством» в поэтическом Пантеоне В. К. Кюхельбекера*, [w:] *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2003, s. 77–90.
- Алоэ С., *Критерии авторской циклизации в поэтических сборниках эпохи Пушкина*, [w:] *Болдинские чтения*, отв. ред. Н. Фортунатов, Саранск 2010, с. 5–20.
- Андреевская Л., *Поэмы Баратынского*, [w:] *Русская поэзия XIX века: Сб. статей*, под ред. и с предисл. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова, Ленинград 1929, s. 74–102.
- Андроников И. Л., *Образ поэта*, [w:] *Лермонтов М. Ю., Собрание сочинений в четырех томах*, под ред. И. Л. Андроникова и Ю. Г. Оксмана, вступ. статья и прим. И. Л. Андроникова, Москва 1964, s. 5–18.
- Арнольд В. И., *Об эпиграфе к «Евгению Онегину»*, „Известия Академии наук. Серия литературы и языка”, 1997, т. 56, № 2, s. 63.
- Арнольд И. В., *Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста*, „Иностранные языки в школе”, 1978, № 4, s. 23–31.
- Арнольд И. В., *Проблема диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста): Лекции к спецкурсу*, Санкт-Петербург 1997.
- Аронсон М., Рейсер С., *Литературные кружки и салоны*, Санкт-Петербург 2001.

Архипова А., *Религиозные мотивы в поэзии декабристов*, [w:] *Христианство и русская литература. Сборник статей*, ред. В. Котельников, Санкт-Петербург 1994, 185–208.

Базанов В. Г., *Очерки декабристской литературы. Публицистика. Проза. Критика*, Москва 1953.

Базанов В. Г., *Поэты-декабристы*, Москва–Ленинград 1950.

Базанов В. Г., Архипова А. В., *Творческий путь Рылеева*, [w:] Рылеев К. Ф., *Полное собрание стихотворений*, вступ. статья В. Г. Базанова, А. В. Архиповой, s. 5–52.

Бахтин М., *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва 1975.

Бельтраме Ф., *Значение и функция эпиграфа к повести Пушкина «Капитанская дочка»*, *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2004, s. 75–83.

Бицилли П. М., *Державин – Пушкин – Тютчев и русская государственность*, [w:] *Сборник статей, посвященных П. Н. Милюкову. 1859–1929*, Praga 1929, s. 351–374.

Бицилли П. М., *Пушкин и Вяземский. К вопросу об источниках пушкинского творчества*, [w:] Бицилли П. М., *Салимбене и Пушкин*, Варна 2004 [Электронное издательство LiterNet, 12.04.2004].

Бройтман С. Н., *Неканоническая поэма в свете исторической поэтики*, [w:] *Поэтика русской литературы. К 70-летию профессора Ю. В. Манна. Сборник статей*, под ред. М. М. Домницкой, Москва 2001, s. 29–38.

Ванслов В., *Эстетика романтизма*, Москва 1966.

Васильев Н. Л., *Формы диалога с «чужим» словом в русской поэзии XVIII – начала XIX века*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте*, Тверь 1999, Выпуск V, s. 14–22.

Вацуро В. Э., *Из историко-литературного комментария к стихотворениям Пушкина*, [w:] *Пушкин. Исследования и материалы*, Москва 1986, т. 12, s. 305–323.

Веделъ Э., *Лирика А. С. Пушкина в контексте западноевропейской литературы и культуры*, [w:] *Слово и текст в диалоге культур. Юбилейный сборник*, ответств. ред. Т. Л. Тихонова, Москва 2000, s. 35–53.

Вершинина Н. Л., *«Фигура умолчания» в поэме «Бахчисарайский фонтан»*, [w:] *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2005, s. 19–31.

Веселова Н. А., *Заголовочный комплекс в новейшей русской поэзии: традиция и эксперимент*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: сборник научных трудов*, Тверь 1999, вып. V [<http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/litext5/06-ves.htm>].

Виноградов В. В., *Стиль Пушкина*, Москва 1941.

Владимирова Н. Г., *Категория интертекстуальности в современном литературоведении*, [w:] *Литературоведение на пороге XXI века*, Москва 1998, s. 182–188.

Вольперт Л. И., *Лермонтов и литература Франции (в Царстве Гипотезы)*, Таллинн 2005.

Гаспаров М. Л., *Литературный интертекст и языковой интертекст*, „Известия Академии наук. Серия литературы и языка”, 2002, т. 61, № 4, s. 3–9.

Гетман Л. И., *Интертекстуальность как явление культуры*, [w:] *Мова і культура*, Київ 1997, т. 2, s. 48–49.

Гиллельсон М. И., *Молодой Пушкин и арзамасское братство*, Ленинград 1974.

Гиллельсон М. И., *От арзамасского братства к пушкинскому кругу писателей*, Ленинград 1977.

Гиллельсон М. И., *Петр Андреевич Вяземский*, [w:] Вяземский П. А., *Сочинения в двух томах*, сост., подготовка текста, вступ. статья и комм. М. И. Гиллельсона, Москва 1982, s. 5–36.

Гинзбург Л., *О лирике*, Ленинград 1974.

Гинзбург Л., П. А. Вяземский, [w:] Вяземский П. А., *Стихотворения*, сост., подготовка текста и примеч. К. А. Кумпан, Ленинград 1986, s. 5–50.

Гинзбург Л., *Русская поэзия 1820–1830-х годов*, [w:] *Поэты 1820–1830-х годов*, вступ. статья и общая ред. Л. Я. Гинзбург, биограф. справки, сост., подготовка текста и примеч. В. Э. Вацууро, Ленинград 1972.

Глушко О., Ассоциативное поле имени в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина» («Станционный смотритель»), [w:] *Имя текста. Имя в тексте*, pod red. O. Głowko i N. Iszczuk-Fadiejewej, Łódź 2007, s. 49–60.

Глушко О., *О двух эпиграфах из «Недоросля»*, [w:] *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2004, s. 108–117.

Глушко О., *Принцип органического единства в «Русских ночах» Владимира Одоевского*, [w:] *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18–20 März 1997*, red. R. Ibler, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Wien: Lang 2000, s. 153–162.

Глушко О., *Романтическая идея «невыразимого» в контексте «Повестей Белкина»*, [w:] *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2005, s. 32–46.

Городецкий В. П., *Русские лирики. Историко-литературные очерки*, Ленинград 1974.

Горшков А. И., *„Интертекстуальность“ и межтекстовые связи*, [w:] *Слово и текст в диалоге культур. Юбилейный сборник*, ответств. ред. Т. Л. Тихонова, Москва 2000, s. 124–134.

Гринлиф М., *Пушкин и романтическая мода. Фрагмент. Элегия. Ориентализм. Ирония*, перевод с английского М. А. Шерешевской и Л. Г. Семеновой, Санкт-Петербург 2006.

Гришакова М., *Иронический эпиграф у Пушкина*, [w:] *Пушкинские чтения в Тарту 2: Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г.*, Тарту 2000, s. 15–24.

Гроссман Л. П., *Пушкин и Андрэ Шенье*, [w:] *От Пушкина до Блока*, Ленинград 1926, s. 15–51.

Гуковский Г. А., *Пушкин и русские романтики*, Москва 1995.

Гуревич А., *Романтики или «классики»? (Заметки о поэзии декабристов)*, „Вопросы литературы“, № 2, 1966, s. 151–162.

Гусев В. И., *Судьба Александра Бестужева*, [w:] *Бестужев-Марлинский А. А., Повести и рассказы*, подготовка текста, сост. и примеч. А. Л. Осповатой, Москва 1976, s. 5–20.

Декабристы. Биографический справочник, изд. подготовлено С. В. Миорненко, под ред. М. В. Нечкиной, Москва 1988.

Еигес К., *К переводам Козлова из Байрона „Звенья“*, 1935, т. 5, s. 744–748.

Есаулов И. А., *Точка зрения Издателя в «Капитанской дочке»*, [w:] *Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю. В. Манна...*, s. 233–240.

Жаткин Д. Н., *Имя собственное в поэзии А. А. Дельвига*, „Русская речь“, 2005, № 1, s. 8–13.

Жаткин Д. Н., *Отзвуки поэзии А. А. Дельвига в творчестве А. С. Пушкина*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте...*

Жирмунская Н. А., *Эпиграф и проблема импликации в поэтическом тексте (на материале поэзии Анны Ахматовой)*, „Res Philologica. Филологические исследования”, отв. ред. Д. С. Пихачев, Москва– Ленинград 1990, s. 342–350.

Жирмунский В., *Гете в русской литературе*, Ленинград 1937.

Жирмунский В. М., *Гете в русской поэзии*, [w:] *Литературное наследство*, т. 4–6, Москва 1932.

Ильин И. П., *Стилистика интертекстуальности. Теоретические аспекты*, [w:] *Проблемы современной стилистики*, Москва 1989, s. 186–207.

Интертекстуальные связи в художественном тексте: Межвузовский сборник научных трудов, Санкт-Петербург 1993.

Кайль Р.-Д., «Как Сади некогда сказал...» (Из наблюдений над “ориентализмом” А. С. Пушкина), [w:] *Пушкин и мировая культура. Материалы VI Международной конференции*. Крым, 27 мая–1 июня 2002, Санкт-Петербург 2003, s. 33–36.

Каменский З. А., *Московский кружок любителей*, Москва 1980.

Канунова Ф. З., А. А. Бестужев-Марлинский и его кавказские повести, [w:] *Бестужев-Марлинский А., Кавказские повести*, Санкт-Петербург 1995, s. 549–617.

Карпенко А., *О народности Н. В. Гоголя (Художественный историзм писателя и его народные истоки)*, Киев 1973.

Козицкая Е. А., “Чужое слово” в структуре стихотворения: К проблеме диалогичности в лирике, [w:] *Литературный текст. Проблемы и методы исследования*. Сб. науч. тр., Тверь 1994, s. 111–119.

Козицкая Е. А., *Метрическая цитата: особенности функционирования*, [w:] *Актуальные проблемы филологии в вузе и школе: Материалы 9-ой Тверской межвуз. конф. ученых-филологов и школьных учителей*, 14–15 апреля 1995 г., Тверь 1995, s. 126–127.

Козицкая Е. А., *Цитатная функция “ключевых слов” в поэтическом тексте*, [w:] *Художественный текст и культура 2: Тез. докл. на Междунар. конф.*, 23–25 сент. 1997 г., Владимир 1997, s. 19–20.

Козицкая Е. А., *Эксплицированная и имплицированная цитата в поэтическом тексте*, [w:] *Проблемы и методы исследования литературного текста: К 60-летию И. В. Фоменко: Сб. науч. тр.*, Тверь 1997, s. 3–16.

Козицкая Е. А., *Функции цитирования в русской рок-поэзии: К постановке проблемы*, [w:] *Вторые Майминские чтения*, Псков 1998, s. 53–57.

Козицкая Е. А., *Цитата в структуре поэтического текста*. Автореф. дис. на соиск уч. степ. канд. филол. наук., Тверь 1998.

Козицкая Е. А., “Чужое” слово в поэтике русского рока, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр.*, Тверь 1998, s. 49–56.

Козицкая Е. А., *Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие к спецкурсу*, Тверь 1999.

Козицкая Е. А., *Цитата, «чужое» слово, интертекст: материалы к библиографии*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте*, вып. V, Тверь 1999 [http://dll.botik.ru/az/lit/coll/litext5/23_koz_b.htm].

Козицкая Е. А., *Эпиграф и текст: о механизме смыслообразования*, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования. „Свое” и „чужое” слово в художественном тексте*, вып. V, Тверь 1999, [http://dll.botik.ru/az/lit/coll/litext5/23_koz_b.htm].

Кораблев А. А., Кораблева Н. А., *Интертекстуальность и интерсубъективность (о соотношении понятий)*, [w:] *Бахтинские чтения. III*, Витебск 1998, s. 125–128.

Кораблева Н. В., „Освоение” и „отчуждение”. К проблеме литературных влияний, [w:] *Литературный текст: проблемы и методы исследования*. „Свое” и „чужое” слово в художественном тексте, вып. V, Тверь 1999, s. 29–34.

Коровин В. И., *Поэты пушкинской поры*, Москва 1980.

Коршунова Н. С., *Смысл эпитафия «Капитанской дочки» – «Береги честь смолоду», «Русская словесность», 2005, № 1, s. 17–20.*

Коцженко И. В., *Полифункциональность эпитафия в творчестве А. С. Пушкина*, Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук (на правах рукописи), Санкт-Петербург 2004.

Кржижановский С. Д., *Искусство эпитафия: (Пушкин), «Литературная учеба», 1989, № 3, s. 102–112.*

Кругликова Н. П., «Чужое слово» в заглавии художественного текста, [http://www.phil.ru.ru/depts/02/anglistykaXXI_01/34.htm].

Кузьмина Н. А., *Эпитафия как лингвостилистическое средство и его роль в композиции стихотворения*, [w:] *Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения*. Сб. научн. тр., Москва 1987, s. 68–79.

Кузьмина Н. А., *Цитата в научном и художественном тексте*, [w:] *Художественный текст: единицы и уровни организации*, Омск 1991.

Кузьмина Н. А., *Культурные знаки поэтического текста*, „Вестник Омского университета”, 1997, № 1, s. 74–78.

Кузьмина Н. А., *Эпитафия в коммуникативном пространстве художественного текста*, „Вестник Омского университета”, 1997, № 2, s. 60–63.

Кузьмина Н. А., *Интертекст и интертекстуальность: к определению понятий*, „Текст как объект многоаспектного исследования”, Санкт-Петербург 1998, вып. 3, ч. 1, s. 27–35.

Кулагин А. В., *Несостоявшиеся эпитафии Пушкина*, „Литературная учеба”, 1985, № 3, s. 181–183.

Кулагин А. В., *Эпитафии Пушкина*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Ленинград 1985.

Кулешов В. И., *Александр Бестужев-Марлинский*, [w:] *Бестужев-Марлинский А., Сочинения в двух томах...*, Москва 1981, s. 5–32.

Кюно Я. (Kyono Yasuhiko), *В поисках тайн души человека: О повести В. Ф. Одоевского «Косморама»*, „Acta Slavica Iaponica”, 2001, nr 18, s. 79–98.

Левин Ю., Сегал Д. Л., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В., *Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма*, „Russian Literature”, 1974, nr 7/8.

Левин Ю. Д., *Оссиан в русской литературе (конец XVIII – первая треть XIX века)*, Ленинград 1980.

Левин Ю. Д., *Шекспир и русская литература XIX века*, Ленинград 1988.

Левина Л. А., *Авторский замысел и художественная реальность (Философский роман В. Ф. Одоевского «Русские ночи»)*, „Известия Академии Наук. Серия литературы и языка”, 1990, т. 49, № 1, s. 31–40.

Левинтон Г. К., *К проблеме литературной цитатности*, [w:] *Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика*, Тарту 1971, s. 52–57.

Лермонтовский сборник, отв. ред. И. С. Чистова, Ленинград 1985.

Лилли И., «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?»: *Стиховедческая заметка*, [w:] *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2007, s. 82–93.

Листов В. С., К истолкованию эпиграфов «Капитанской дочки», [w:] Пушкин и мировая культура. Материалы VI Международной конференции..., s. 123–130.

Литературное наследие декабристов, под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацуро, Ленинград 1975.

Лоскутова А. А., Поэтика протоинтертекстуальности. К постановке проблемы, [w:] Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте..., s. 102–107.

Лотман Ю. М., Структура художественного текста, Москва 1970.

Лотман Ю. М., Декабрист в повседневной жизни, [w:] Литературное наследие декабристов, под ред. В. Г. Базанова и В. Э. Вацуро, Ленинград 1975, s. 25–74.

Лотман Ю. М., Текст в тексте, „Semèiotiké”, nr 14, Tartu 1981.

Лотман Ю. М., Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Пособие для учителя, Ленинград 1983.

Лотман Ю. М., К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту, [w:] Лотман Ю. М., Избранные статьи: В 3-х т., Таллинн 1992, s. 228–236.

Лотман Ю. М., „Чужое слово” в поэтическом тексте, [w:] Лотман Ю. М., О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Статьи. Исследования. Заметки, вступ. статья М. Л. Гаспарова, Санкт-Петербург 2001, s. 109–116.

Лукин В. А., Текстовые знаки, [w:] Лукин В. А., Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа, [<http://www.gramota.ru/lukin.html?glava2-04.html>].

Маймин Е. А., Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи», [w:] Одоевский В. Ф., Русские ночи, издание подготовили Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой, Ленинград 1975, s. 247–276.

Маймин Е. А., О русском романтизме, Москва 1975.

Маймин Е. А., Русская философская поэзия. Поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, Москва 1976.

Макогоненко Г. П., Об эпиграфе к поэме Лермонтова «Мицери», [w:] Проблемы изучения культурного наследия, отв. ред. Г. В. Степанов, Москва 1985, s. 243–245.

Манн Ю. В., Комедия Гоголя «Ревизор», Москва 1966.

Манн Ю. В., Поэтика русского романтизма, Москва 1976.

Манн Ю. В., Русская литература XIX века: Эпоха романтизма, Москва 2001.

Манн Ю. В., Постигая Гоголя. Учебное пособие для старшеклассников и студентов вузов, Москва 2005.

Маслов В., Начальный период байронизма в России, Киев 1915.

Мейлах Б., Поэтическое творчество декабристов, [w:] Поэзия декабристов, вступ. статья, подготовка текстов и примеч. Б. Мейлаха, Ленинград 1950, s. 5–50.

Мейлах Б., Русская повесть 20–30-х годов XIX века, [w:] Русские повести XIX века 20–30-х годов, Москва–Ленинград 1950, t. I, s. V–XXXV.

Мейлах Б., Пушкин и его эпоха, Москва 1958.

Миловидов В. А., Текст, контекст, интертекст: Введение в поэтику сравнительного литературоведения, Тверь 1998.

Минц З. Г., Блок и Пушкин, [w:] Труды по русской и славянской филологии, Тарту 1973, nr XXI, s. 135–296.

Муравьева О. С., Замысел А. С. Грибоедова: Трагедия «Грузинская ночь», [w:] А. С. Грибоедов: Материалы к биографии: Сборник научн. трудов, Ленинград 1989, s. 271–278.

- Небольсина С. А., *Байрон в России*, [w:] *Русский венок Байрону*, Москва 1988, s. 6–26.
- Недзвецкий В. А., „Дьявольская разница” (почему «Евгений Онегин» – роман в стихах), [w:] *От Пушкина к Чехову. Серия „Перечитывая классику. В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам”*, Москва 2002, s. 4–25.
- Недзвецкий В. А., *Поэт и его судьба („Смерть поэта” М. Ю. Лермонтова)*, [w:] *От Пушкина к Чехову...*, s. 26–39.
- Нейман Б. В., *Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова*, Киев 1914.
- Немзер А. С., «Столетняя чаровница» (О русской романтической поэме), [w:] *Русская романтическая поэма*, сост. и примеч. А. С. Немзера и А. М. Пескова, Москва 1985, s. 3–22.
- Неупокоева И. Г., *Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Опыт типологии жанра*, Москва 1971.
- Нечкина М. В., *Пушкин и декабристы*, Москва 1949.
- Нольман М., *Лермонтов и Байрон*, [w:] *Жизнь и творчество Лермонтова. Сборник 1. Исследования и материалы*, Москва 1941, s. 46–515.
- Носов А., *Философия и эстетика любомудров*, „Вопросы литературы”, 1981, № 9, s. 247–256.
- Обухова Э. А., *Романтизм П. А. Вяземского*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук (на правах рукописи), Ленинград 1981.
- Плоткин Л., А. А. Дельвиг, [w:] Дельвиг А. А., *Стихотворения*, вступ. статья, подготовка текста и примеч. Л. Плоткина, Ленинград 1951, s. 5–52.
- Прохорова И. Е., «Бахчисарайский фонтан» (1824): тип издания, [w:] *Болдинские чтения*, под ред. Н. М. Фортунатова, Нижний Новгород 2003, s. 226–232.
- Рассадин Ст., *Спутники*, Москва 1983.
- Рогачевский А., *Фигура умолчания в «Повестях Белкина» (Некоторые наблюдения)*, [w:] *Московский пушкинист XI. Ежегодный сборник*, сост. и научн. ред. В. С. Непомнящий, Москва 2005, s. 226–236.
- Розанов М. Н., *Пушкин и Петрарка*, [w:] *Московский пушкинист*, Москва 1930, кн. 2, s. 116–155.
- Романовский Д., *Зеркало Хлестакова*, [w:] *Двести лет Гоголя. Сб. научн. трудов*, под ред. В. Шукина, Kraków 2011, s. 253–264.
- Ромашко С. А., *Поэтика и языкознание в теории немецкого романтизма (К истории взаимоотношения двух дисциплин)*, „Известия Академии Наук. Серия литературы и языка”, 1985, т. 44, № 1, s. 17–27.
- Ронен И., „К пушкинским истокам драматургии Гоголя”, [w:] *Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования*, под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др., Москва 2001, s. 335–342. (Сер. „Материалы и исследования по истории русской культуры”. Вып. 7.).
- Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра*, под ред. Б. С. Мейлаха, Ленинград 1973.
- Садзиньска Э., *Мотив пира в застольных песнях Н. М. Языкова. К вопросу о его источниках*, [w:] *Русская литература XVIII–XXI вв. В диалоге с литературным и культурным наследием/ Literatura rosyjska XVIII–XXI w. W dialogu ze spuścizną literacką i kulturową*, pod red. O. Głowko i E. Sadzińskiej, Łódź 2010, s. 130–138.
- Садзиньска Э., *Об одном античном образе-символе в русской лирике XVIII–XIX вв.*, [w:] *Знак и символ. Znak i symbol: Сб. научн. тр.*, ред. O. Głowko, Н. И. Ищук-Фадеева, Łódź–Тверь 2010, s. 72–78.
- Садзиньска Э., *Прозаический цикл Н. Ф. Павлова «Три повести» как жанровая «форма времени»* [w druku].

Сакулин П. Н., *Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель и писатель*, Москва 1913.

Семенко И. М., *Поэты пушкинской поры*, Москва 1970.

Серман И., *Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе 1836–1941*, Иерусалим 1997.

Синдаловский Н., *Пушкинский круг. Легенды и мифы*, Москва–Санкт-Петербург 2007.

Соколов А. Н., *Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века*, Москва 1955.

Степанов Н., *Дружеское письмо начала XIX века*, [w:] Степанов Н., *Поэты и прозаики*, Москва 1966, s. 66–90.

Степанов Н., *Лирика Пушкина*, [w:] Степанов Н., *Поэты и прозаики...*, s. 91–124.

Степанов Н., *Повесть, рассказанная Пушкиным*, [w:] Степанов Н., *Поэты и прозаики...*, s. 125–138.

Степанов Н., *Писатель-декабрист*, [w:] Степанов Н., *Поэты и прозаики...*, s. 180–217.

Степанов Н., *Гоголь-драматург*, [w:] Степанов Н., *Поэты и прозаики...*, s. 218–233.

Сумцов Н., *Князь В. Ф. Одоевский*, Харьков 1884.

Тищенко О. В., Фатеева Н. А., *Иноязычные элементы в составе заголовочного комплекса и способы их взаимодействия с текстом (на материале русской поэзии XX века)* [<http://www.rsuh.ru/article.html?id=51179>].

Толстогузов М. Н., *Стихотворение Федора Тютчева „Певучесть есть в морских волнах...“: Структурная и тематическая роль цитат и реминисценций, „Филологические науки“*, 1999, № 1, s. 48–58.

Толстогузов М. Н., *Лирика Ф. И. Тютчева. Поэтика жанра*, Москва 2003.

Томашевский Б. В., *Из пушкинских рукописей*, [w:] *Литературное наследство*, Москва 1934, т. 16–18, s. 273–320.

Томашевский Б. В., *Первоначальная редакция XI главы «Капитанской дочки» [Комментарий к публикации]*, [w:] Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, Москва–Ленинград 1939, № 4–5, s. 5–13.

Томашевский Б. В., *Пушкин и Франция*, Ленинград 1960.

Тороп П. Х., *Проблема интекста*, [w:] *Труды по знаковым системам: Текст в тексте*, Тарту 1981, вып. XVI (567), s. 33–44.

Тынянов Ю., В. К. Кюхельбекер, [w:] Кюхельбекер В. К., *Лирика и поэмы*, вступ. статья, ред. и примеч. Ю. Тынянова, Ленинград 1939, т. I, s. V–LXXX.

Тынянов Ю. Н., *Пушкин и его современники*, Ленинград 1968.

Успенский Б., *Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы*, Москва 1970.

Фатеева Н. А., *Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе, „Известия Академии наук. Серия литературы и языка“*, 1997, т. 56, № 5, s. 12–21.

Фатеева Н. А., *Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи, „Известия Академии Наук. Серия литературы и языка“*, 1998, т. 57, № 5, s. 25–38.

Федоров А. В., *Лермонтов и литература его времени*, Ленинград 1967.

Фридман Н. В., *Загадка „Домика в Коломне“*, „Известия Академии Наук. Серия литературы и языка“, 1985, т. 44, № 5, s. 445–448.

Фризман Л. Г., *Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова*, Москва 1973.

Фризман Л. Г., *Декабристы и русская литература*, Москва 1988.

Холмухамедова Н. Н., *Восток в русской поэзии 30-х годов XIX в. (В. К. Кюхельбекер и М. Ю. Лермонтов)*, „Известия Академии Наук. Серия литературы и языка“, 1985, т. 44, № 1, s. 57–67.

Чернец Л. В., *Композиция литературного текста: «сильные позиции»* [http://www.ksu.ru/science/news/lingv_97/n159.htm].

Шаадат Ш., *Новые публикации по интертекстуальности*, „Новое литературное обозрение”, 1995, № 12.

Шайтанов И. О., Ф. И. Тютчев: поэтическое открытие природы: В помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам, Москва 2001.

Шаповал В. В., *Об одном байроническом мотиве у Пушкина*, [w:] Дьячок М. Т., Шаповал В. В., *Opuscula glottologica professori Cyrillo Timofeiev ab discipulis dedicata*, Москва 2002, s. 45–47.

Шкловский В., *Заметки о прозе русских классиков*, Москва 1955.

Шульц Э., *Эпиграф в аспекте интертекстуальности (на материале „Трех повестей” Николая Павлова)*, [w:] *Dialog, gra, intertekst w literaturach wschodniosłowiańskich*, pod red. H. Mazurek, Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach Nr 2229, Katowice 2004, s. 36–44.

Шульц Э., *Заметки о заголовочном комплексе (на основе повести Александра Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга»)*, [w:] *Имя текста. Имя в тексте: Сб. научн. трудов*, ответств. ред., Н. И. Ищук-Фадеева, Тверь 2004, s. 39–50.

Шульц Э., *Об одной цитате из „Божественной комедии” (к проблеме диалога с „чужим” словом)*, [w:] *Literatura rosyjska XVIII–XXI w. Dialog idei i poetyk*, pod red. O. Główko, Łódź 2008, s. 109–116.

Яковлев Н. В., *Из разысканий о литературных источниках в творчестве Пушкина*, [w:] *Пушкин в мировой литературе*, Москва 1926, s. 113–159.

Opracowania ogólne, materiały krytyczne w innych językach

Balbus S., *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.

Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.

Balbus S., *Intertekstualność a tradycja literacka*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wybór prac H. Markiewicz, Wrocław 1998, t. IV, s. 409–428.

Barthes R., *S/Z*, Paris 1970.

Barthes R., *From Work to Text*, [w:] *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. with and Introd. by J. V. Harari, Ithaca 1979.

Bartoszyński K., *O fragmencie*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wybór prac H. Markiewicz, Wrocław 1998, t. IV, s. 71–94.

Bénichou P., *Romantyczna sakralizacja pisarza*, tł. J. Arnold, „Pamiętnik Literacki”, LXIX, 1978, z. 1, s. 311–317.

Bernardelli A., *Per una tipologia dei 'campi intertestuali': citazione e intertestualità*, [w:] *Semiotica: storia, teoria, interpretazione*, pod red. P. Violi, G. Manetti e P. Magli, Milano: Bompiani, 1992, s. 201–211.

Biblia w literaturze i folklorze narodów wschodniosłowiańskich, red. R. Łużny, D. Piwo-warska, Kraków 1988.

Bezwiński A., *Aleksander Puszkina a idealiści moskiewscy. Kontakty, współpraca, powinowactwa*, Bydgoszcz 1980.

Bezwiński A., *Idealiści moskiewscy. Z dziejów romantycznej myśli i literatury rosyjskiej*, Bydgoszcz 1983.

Bezwiński A., *Dziesięć nowel z „Nocy rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria”, 1988, 22, s. 79–94.

- Bezwiński A., *Kilka uwag do artykułu Fiodora Tiutczewa „Papiestwo i kwestia rzymska”*, [w:] *Słowianie wschodni*, Kraków 1997, s. 113–120.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty*, Warszawa 1991.
- Bolecki W., *Historyk literatury i cytaty*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wybór prac H. Markiewicz, Wrocław 1998, t. IV, s. 387–409.
- Borsukiewicz J., *Wissarion Bieliński i romantyzm rosyjski*, Warszawa 1975.
- Böhm R., *Das Motto in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München 1975.
- Chmielewski H., *Aleksandr Bestużev-Marliskij*, Slavistische Beiträge, Band 20, Herausgegeben von A. Schmaus, München 1966.
- Cieślakowska T., *Relacje międzytekstowe w tekście literackim*, „Przegląd Humanistyczny”, 1977, nr 6, s. 39–47.
- Cieślakowska T., *Z problemów intertekstualności*, [w:] *W kręgu teorii i historii literatury*, pod red. B. Zakrzewskiego i B. Mazana, Warszawa 1987.
- Danek D., *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*, „Pamiętnik Literacki”, 1968, z. 3.
- Danek D., *Dzieło literackie jako książka*, Warszawa 1980.
- Dobrzyńska T., *Delimitacja tekstu literackiego*, Wrocław 1974.
- Dobrzyńska T., *Delimitacja tekstu pisanego i mówionego*, [w:] *Tekst. Język. Poetyka. Zbiór studiów*, pod red. M. R. Mayenowej, Wrocław 1978, s. 101–118.
- Doleżał A., *Tradycja Fiodora Tiutczewa we współczesnej liryce rosyjskiej*, „Przegląd Humanistyczny”, 1994, nr 6, s. 121–139.
- Dudek A., *Modele romantyzmu i realizmu w liryce rosyjskiej lat czterdziestych XIX w.*, Kraków 1992.
- Dziechciaruk Z., *Zagadnienia estetyki romantycznej w czasopiśmie Mikołaja Polewoja „Moskowskij Tielegraf” w latach 1825–1830*, [w:] *Studia rusycystyczne z epoki romantyzmu. Prace Krakowskiego Ośrodka Slawistycznego poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Warszawie w r. 1973*, red. R. Łużny, Ossolineum 1973, s. 27–43.
- Dziechciaruk Z., *Estetyka i literatura romantyczna w czasopiśmie Mikołaja Polewoja „Moskowskij Tielegraf” (1825–1834)*, Ossolineum 1975.
- Ejchenbaum B. M., *Iluzja narracji mówionej*, tł. H. Cieślakowa i M. Czermińska, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i opracowanie M. R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 487–490.
- Ejchenbaum B. M., *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, tł. M. Czermińska, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki...*, s. 491–513.
- Fausser M., *Intertextualität als Poetik des Epigonalen*, München 1999.
- Feliksiak E., *Mowa i milczenie motta*, [w:] *Semantyka milczenia 2*, pod red. K. Handke, Warszawa 2002, s. 87–103.
- Galon-Kurkowa K., *Romantyzm rosyjski w polskich koncepcjach historycznoliterackich do roku 1939*, Wrocław 1978.
- Galon-Kurkowa K., *Nad prozą Michała Lermontowa*, Wrocław 1984.
- Galon-Kurkowa K., *Piotr Wiaziemski a Michał Lermontow. Warunki i ograniczenia dialogu dwóch pokoleń*, „Slavica Wratislaviensia” LIII, Wrocław 1990, s. 35–65.
- Galon-Kurkowa K., *Świadomość poety sztambuchowego (Piotr Wiaziemski)*, „Przegląd Rusycystyczny” 1992, z. 1–2, s. 5–17.
- Galon-Kurkowa K., *Twórczość poetyka P. Wiaziemskiego w rusycystyce polskiej*, „Slavica Wratislaviensia” LXXXVIII, Wrocław 1994, s. 57–73.
- Galon-Kurkowa K., *Długi zmierzch. Psychobiografia liryczna Piotra Wiaziemskiego*, Wrocław 1996.

- Galster B., *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1967.
- Galster B., *Przełom romantyczny w Polsce i w Rosji*, [w:] *Spotkania literackie. Z dziejów powiązań polsko-rosyjskich w dobie romantyzmu i neoromantyzmu*, pod red. B. Galstera i J. Kamionkowej przy współudziale J. Piorunowej, Wrocław 1973.
- Galster B., *Kłopoty z romantyzmem rosyjskim*, [w:] *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*, pod red. S. Poręby, Katowice 1980, s. 49–68.
- Galster B., *Paralele romantyczne. Polsko-rosyjskie powinowactwa literackie*, Warszawa 1987.
- Gancarz P., Chrzanowska M., *Filozoficzna koncepcja artysty w krótkich formach narracyjnych W. F. Odojewskiego*, [w:] *Wschód–Zachód. Dialog kultur. Tom I. Język rosyjski i literatura w perspektywie kulturowej*, pod red. G. Nefaginy, Słupsk 2007, s. 62–67.
- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.
- Genette G., *Paratexte*, Mit einem Vorwort von H. Weinrich. Aus dem Französischen von D. Hornig, Frankfurt/Main–New York 1992.
- Gerard A., *O logice romantyzmu*, tł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki”, LXIX, 1978, z. 1, s. 253–263.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, [w:] *Głowiński M., Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 87–124.
- Główko O., *Idee romantyzmu w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, Łódź 1997.
- Goldgart S., *Rosyjska utopia romantyczna (Weltman i Odojewski)*, [w:] *Studia rusycystyczne z epoki romantyzmu. Prace Krakowskiego Ośrodka Slawistycznego poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Warszawie w r. 1973*, red. R. Łużny, Ossolineum 1973, 45–52.
- Gomolicki L., *Wstęp* [w:] Rylejew K., *Wojnarowski*, przekład W. Syrokomli, wstępem i komentarzem opatrzył L. Gomolicki, Wrocław 1955, s. III–CXXIX.
- Gos E., *Co to jest tekst precedensowy?*, „Przegląd Rusycystyczny”, z. 4, 2006, s. 78–84.
- Henzel J., *Proza Aleksandra Bestużewa-Marlińskiego w okresie petersburskim*, [w:] *Polska Akademia Nauk – Oddział w Krakowie. Prace Komisji Słowianoznawstwa Nr 14*, Ossolineum 1967.
- Henzel J., *Zagadnienie preromantyzmu w prozie rosyjskiej (Nowela z lat 1794–1820)*, [w:] *Studia rusycystyczne z epoki romantyzmu...*, s. 13–25.
- Immerwahr R., *Słowo „romantisch” i jego historia*, tł. T. Sławek, „Pamiętnik Literacki”, LXIX, 1978, z. 1, s. 265–290.
- Intertextualität: Formen, Funktionen*, angl. Fallstudien/Hrsg. von U. Broich u. M. Pfister unter Mitarb. von B. Schulte-Middelich. Tübingen: Niemeyer, 1985. XII.
- Intertextualités. Numero monografico di «Poétique»*, pod red. Jenny L., 1976, nr 27.
- Intertekstualność i wyobraźniowość, studia* pod red. B. Sosień, Kraków 2003.
- Jakowska K., *Metafizyka i religia w cyklu opowiadań*, „Roczniki Humanistyczne”, 1997, t. XLV, z. 1, s. 37–48.
- Janion M., *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962.
- Jasionowicz S., *Intertekstualność w świetle badań nad wyobraźnią twórczą*, [w:] *Intertekstualność i wyobraźniowość, studia* pod red. B. Sosień, Kraków 2003, s. 21–33.
- Jonca M., *Funkcje motto w liryce*, „Litteraria” XX 1988, s. 119–132.
- Klimowicz T., *Motto w poezji Briusowa*, [w:] *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*, pod red. S. Poręby, Katowice 1980, s. 138.
- Klak I., *Koncepcja artysty w romantycznej literaturze rosyjskiej*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie”, Filologia Rosyjska, Rzeszów 1975, z. 8.

Kościołek A., „Kusiciel i wróg nasz nie śpi”. Kilka uwag o diabelskiej taktyce według Mikołaja Gogola, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI-XX wieku...*, s. 65–70.

Kowalczykowa A., *Motto romantyczne. Na marginesie lektur*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 1/2, s. 1–15.

Kowalczykowa A., *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977.

Krause W., *Versuch einer allgemeinen Theorie des Zitats*, Wien 1958.

Kristeva J., *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.

Kristeva J., *Słowo, dialog i powieść*, [w:] Bachtin. *Dialog – język – kultura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983.

Kucharska E., *Rosyjska powieść historyczna pierwszego trzydziestolecia XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu: Seria B: Studia i Monografie”, nr 51, Opole 1976.

Kusiak Ł., *List poetycki. Z problemów genologicznych liryki A. Puszkina*, Wrocław 1982.

Kusiak-Skotnicka Ł., *Semantyka śmierci w liryce dekabrystów*, „Slavica Wratislaviensia” LIII, Wrocław 1990, s. 27–34.

Kusiak-Skotnicka Ł., *Elementy biblijne w poezji dekabrystów*, „Slavica Wratislaviensia”, 1991, LVI.

Lis K., *O niektórych właściwościach artystycznych „Pstrokatych bajek” Włodzimierza Odojewskiego*, [w:] *Rusycystyczne spotkania Kieleckie*, Kielce WSP 1980.

Lis K., *Proza Włodzimierza Odojewskiego lat dwudziestych XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe” WSP w Bydgoszczy, „Studia Filologiczne”, Filologia Rosyjska, Bydgoszcz 1980, z. 7.

Lis K., *Nowele salonowe Włodzimierza F. Odojewskiego*, [w:] *Kieleckie studia rusycystyczne*, Kielce WSP 1983, t. 1.

Lis K., *Badania polskie w kręgu literatury rosyjskiej okresu romantyzmu w latach 1974–1984*, „Kieleckie Studia Rusycystyczne”, Kielce 1988, t. 3, s. 39–58.

Lis K., *Satyra i filozofia w poszukiwaniach artystycznych Włodzimierza F. Odojewskiego. Z badań nad literaturą rosyjską epoki romantycznej*, Kielce 1997.

Lis K., *Romantycy. Powinowactwa rosyjsko-europejskie. Studia*, Kielce 1998.

Lis K., *Gogolowskie wiedźmy*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI-XX wieku...*, s. 71–83.

Łotman J., *Kultura i eksplozja*, tł. i wstęp B. Żyłko, Warszawa 1999.

Łużny R., *Wstęp. Fiodor Tiutczew: zarys monografii*, [w:] Tiutczew F., *Wybór wierszy*, opracował R. Łużny, Wrocław 1978.

Łużny R., *Księża Piotra Wiaziemskiego romans z Polską i rewolucją (wstęp)*, [w:] *Z notatników i listów księcia Piotra Wiaziemskiego*, tł. Kępiński A., Łużny R., Kraków 1985.

Łużny R., *Problem prądu a zagadnienia komparatystyki*, [w:] *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej...*, s. 9–19.

Maliszewski J., *Twórczość poetycka Iwana Kozłowa*, Częstochowa 1984.

Man P. de, *Dialog i dialogowość*, tł. L. Wróbel, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, tom 2, red. D. Ulicka, Kraków 2009, s. 409–417.

Manifesty romantyzmu. 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowej, Warszawa 1975.

Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970.

Markiewicz H., *Odmiany intertekstualności*, [w:] Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwo*, Warszawa 1989.

Markiewicz H., *Zabawy literackie*, Kraków 1992.

- Markiewicz H., *O cytatach i przypisach*, Kraków 2004.
- Mayenowa M. R., *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Warszawa 1974.
- Meyer H., *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961.
- Mihailovic A., *Bachtinowska koncepcja słowa*, tł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina...*, s. 81–115.
- Modzelewska N., *Mikołaj Gogol*, Warszawa 1952.
- Morawski S., *The basic functions of quotations*, [w:] *Sign, Language, Culture*, red. E. Greimas, Le Haye-Paris: Mouton 1970, s. 690–705.
- Mucha B., *Dekabryści*, Warszawa 1979.
- Mucha B., *Studia nad życiem literackim w Rosji (lata 1801–1825)*, Kraków 1981.
- Mucha B., *Rosyjski wiersz sztambuchowy w epoce romantyzmu*, „*Slavia Orientalis*”, *Rocznik XXXIV*, Nr 3–4, Warszawa 1985, s. 219–225.
- Mucha B., *Romantyzm a zagadnienie tradycji literackiej*, [w:] *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej...*, s. 84–94.
- Mucha B., *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu*, Łódź 1998.
- Neumann G., *Ideenparadiese (Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe)*, München 1976.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993.
- Nycz R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wybór prac H. Markiewicz, Wrocław 1998, t. IV, s. 366–386.
- Nycz R., *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz, Kraków 2006, s. 153–180.
- O poetyce Aleksandra Puszkina (Materiały z sesji naukowej UAM – 6 i 7 XII 1974)*, pod red. B. Galstera, Poznań 1975.
- Ocieczek R., *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ocieczek, Katowice 1990, s. 7–20.
- Papla E., *Gra z mitem. „Eneida” Iwana Kotlarewskiego*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 7, cz. 2, „*Slavica Wratislaviensia*” CXLIII, Wrocław 2007, s. 29–34.
- Peckham M., *O koncepcję romantyzmu*, tł. M. Orkan-Łęcki, „*Pamiętnik Literacki*”, LXIX, 1978, z. 1, s. 231–252.
- Pelc J., *Obraz – słowo – znak. Studia o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973.
- Perlina N., *Bachtina i Winogradowa dialog o dialogu, 1924–1965*, tł. P. Pietrzak, [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina...*, s. 393–406.
- Prokopiuk J., *Novalis, czyli ziarno przyszłości*, [w:] *Novalis, Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – Studia – fragmenty*, wybór, tłumaczenie, wstęp i przypisy J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- Pucci P., *Decostruzione e intertestualità*, „*Nuova corrente*”, XXXI, (93–94) s. 283–302.
- Rapak W., *Bachtinowskie korzenie intertekstualności*, [w:] *Intertekstualność i wyobraźniowość*, studia pod red. B. Sosień, Kraków 2003, s. 35–59.
- Reizow B., *U źródeł estetyki romantyzmu. Antyk i romantyzm*, tł. Z. Maciejewski, „*Pamiętnik Literacki*”, LXIX, 1978, z. 1, s. 291–309.
- Riffaterre M., *La Production du texte*, Paris 1978.
- Riffaterre M., *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, tł. K. I J. Faliccy, [w:] „*Pamiętnik Literacki*”, 1988, z. 1.

Rozmowa z *Julią Krstevą*, tł. P. Pietrzak (przekład na j. rosyjski z taśmy magnetofonowej i przypisy Samir Al-Mualla), [w:] *Ja – inny. Wokół Bachtina...*, t. 2, s. 565–574.

Sadzińska E., *Aksjologia dekabrysty (z obserwacji nad mottem w liryce Fiodora Glinki)*, [w:] *Świat wartości w literaturze. Tom jubileuszowy dedykowany Profesor Oldze Główno*, pod red. E. Sadzińskiej i A. Szymańskiej, Łódź 2009, s. 85–91.

Sadzińska E., *Das Motto in der Dichtkunst Fjodor Tjuttschews (Studien über die Mottos der russischen Romantik)*, [w:] *Nachwuchswissenschaftler präsentieren ihre Forschung*, Herausgegeben von A. Warda und Z. Weigt, Łódź 2009, s. 103–109.

Sadzińska E., *Lubomudrzy i romantyzm niemiecki (z obserwacji nad mottem w twórczości Włodzimierza Odojewskiego)*, „*Studia Niemcoznawcze. Studien zur Deutschkunde*”, pod red. L. Kolago, t. XLI, Warszawa 2009, s. 133–142.

Sadzińska E., *Aneks. Wykaz mott w utworach romantyków rosyjskich*, „*Folia Litteraria Rossica*”, 3, 2010, s. 103–133.

Sadzińska E., *Motto w twórczości romantyków rosyjskich. Źródła i funkcje*, „*Folia Litteraria Rossica*”, 3, 2010, s. 93–102.

Sadzińska E., *Kategoria motta we współczesnym literaturoznawstwie*, „*Folia Litteraria Rossica*”, 4, 2011, s. 131–141.

Salajczykowa J., *Aleksander Bestużew-Marliński – marynista zapomniany*, [w:] *Bestużew-Marliński A., Żeglarz Nikitin. (Zdarzenie prawdziwe)*, tł. S. Pollak, Gdańsk 1987, s. 5–21.

Segermann K., *Das Motto in der Lyrik*, München 1977.

Semczuk A., *Michał Lermontow. Dramatyczny los poety*, Warszawa 1992.

Słowianie wschodni. Duchowość. Mentalność. Kultura. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Ryszardowi Łuznemu w siedemdziesięciolecie urodzin, pod red. A. Rażny i D. Piwowarskiej, Kraków 1997.

Smaga J., *Z problematyki artystyczno-ideowego światopoglądu Mikołaja Gogola*, [w:] *Studia rusycystyczne z epoki romantyzmu...*, s. 61–75.

Sosień B., *Hipoteksty, teksty, mity, czyli o współistnieniu metod*, [w:] *Intertekstualność i wyobraźniowość, studia pod red. B. Sosień*, Kraków 2003, s. 9–19.

Sowiński A., *Wstęp*, [w:] *Goethe J. W., Faust*, tł. E. Zegadłowicz, Warszawa 1953, s. 5–37.

Storini M. C., *Teorie e metodi dell'intertestualità*, „*FM. Annali del dipartimento di italianistica*”, 1995, s. 107–126.

Suchanek L., *Problemy teorii romantyzmu w literaturoznawstwie radzieckim (1963–1973)*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1974, nr 11.

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

Suchanek L., *Drogi rozwojowe poezji rosyjskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, [w:] *Suchanek L., Poezja rosyjska pierwszej połowy XIX wieku*, Kraków 1976.

Suchanek L., *Poezja liryczna Eugeniusza Boratyńskiego*, Kraków 1977.

Suchanek L., *Zagadnienie chronologii romantyzmu rosyjskiego*, [w:] *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej...*, s. 69–83.

Suchanek L., *Preromantyzm w Rosji*, Kraków 1991.

Szajnert D., *Intencja i interpretacja*, „*Pamiętnik Literacki*”, 2000, z. 1.

Szajnert D., *Peryteksty, intencje, interpretacja*, „*Zagadnienia Rodzajów Literackich*”, 2007, t. XLIX, nr 1–2, s. 35–66.

Szulc E., *Iwan Kozłow i romantyzm zachodnioeuropejski (ze studiów nad mottem romantycznym)*, [w:] *Wschód–Zachód. Dialog kultur. Tom I. Język rosyjski i literatura w perspektywie kulturowej*, pod red. G. Nefaginy, Słupsk 2007, s. 56–61.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, Warszawa 1968.

Tatarkiewicz W., *Romantyzm, czyli rozpacz semantyka*, „*Pamiętnik Literacki*”, 1974, z. 4.

Trojanowska B., *Romantyczne pokolenie literackie w „Nocach rosyjskich” Włodzimierza Odojewskiego*, „*Studia Filologiczne, Filologia Rosyjska*”, 1997, 43 (18), s. 97–106.

Trojanowska B., *Estetyka i literatura romantyczna w edycjach periodycznych idealistów moskiewskich „Mnemozyna” i „Moskowskij Wiestnik”*, Bydgoszcz 2002.

Tynianow J. N., *Oda jako gatunek retoryczny*, tł. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, Warszawa 1970, s. 281–314.

Tynianow J. N., *Fakt literacki*, tł. M. Płachecki, [w:] Tynianow J. N., *Fakt literacki*, wyb. E. Korpała-Kirszak, Warszawa 1978, s. 13–42.

Tynianow J. N., *O ewolucji literackiej*, tł. A. Pomorski, [w:] Tynianow J. N., *Fakt literacki...*, s. 43–65.

Ursulenko A., *Folklor w dyskursie tożsamościowym w ukraińskiej refleksji kulturowej XVIII–XIX wieku*, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich*, 7, cz. 2, „Slavica Wratislaviensia” CXLIII, Wrocław 2007, s. 35–42.

Vollmann R., *Arka Szekspira. Przewodnik po miłości i zbrodni*, przełożył V. Gronowicz, Warszawa 2003.

Walicki A., *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 1964.

Warda A., *O wprowadzeniach do dzieł literackich w Rosji w XVIII wieku*, „Slavia Orientalis”, 1997, nr 1.

Warda A., *Z obserwacji nad dedykacjami mecenasowskimi w osiemnastowiecznej Rosji*, Łódź 2002.

Warda A., *Ze studiów na świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji (na podstawie przedmów, wstępów i dedykacji)*, Łódź 2003.

Wołoszynow W. N., *Z historii form wypowiedzi w konstrukcjach języka*, tł. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki...*, s. 413–477.

Wróblewski J., *Narrator w nowelistyce Puszkina, Gogola i Lermontowa*, „Przegląd Humanistyczny”, 1977, nr 7.

Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej, pod red. S. Poręby, Katowice 1980.

Zbyrowski Z., *Stan badań nad dziejami poematu rosyjskiego*, „Slavia Orientalis”, 1977, nr 4.

Zbyrowski Z., *Kierunki rozwoju rosyjskiego poematu przedromantycznego*, „Slavia Orientalis”, 1979, nr 1.

Zbyrowski Z., *Uwagi o kompozycji Puszkina „Jeńca Kaukazu”*, „Slavia Orientalis”, 1980, nr 3.

Zbyrowski Z., *Rosyjski poemat romantyczny*, Wrocław 1981.

Żuk J., *Element fantastyki w romantycznych nowelach Włodzimierza Odojewskiego lat trzydziestych XIX wieku*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”, 1977, nr 1, s. 33–48.

Żuk J., *Istota, funkcja i historia fantastyki romantycznej oraz początki hoffmanizmu w Rosji*, [w:] *Kieleckie studia rusycystyczne*, Kielce WSP 1983, t. 1.

Wydawnictwa encyklopedyczne i słowniki

Даль В. И., *Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т.*, Санкт-Петербург 1863–1866.

Квятковский А. П., *Поэтический словарь*, Москва 1966.

Краткая литературная энциклопедия, гл. ред. А. А. Сурков, Москва 1975.

Лермонтовская энциклопедия, гл. ред. В. А. Мануйлов, Москва 1981.

Литературная энциклопедия терминов и понятий, гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин, Москва 2003.

Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий, гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко, Москва 2008.

Словарь древней и новой поэзии, сост. Н. Остолоповым, Санкт-Петербург 1821.

Idee w Rosji. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski, pod red. A. de Lazari, t. 1, Warszawa 1999.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006.

Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* [wydanie internetowe: <http://www.slownik-online.pl/index.php>].

Markiewicz H., Romanowski A., *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990.

Słownik literatury polskiej XIX wieku, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Ossolineum, Wrocław 2002.

Słownik wyrazów obcych, red. E. Sobol, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

Źródła internetowe

<http://feb-web.ru>

<http://www.gramota.ru>

<http://www.lib.ru>

<http://www.philology.ru>

<http://www.pushkinskijdom.ru>

<http://rus-shake.ru> – *Русский Шекспир*. Информационно-исследовательская база данных

<http://slovari.yandex.ru>

<http://www.ruthenia.ru>

<http://www.tutchev.com>

INDEKS NAZWISK

- Ablesimow Aleksandr, 99
 Aksakow Konstatnin, 127
 Al-Mualla Samir, 18, 193
 Aloe Stefano, 34
 Ariosto Ludovico, 115
 Arnold Irina, 189
 Ausonius Decimus Magnus, 87
 Baader Franz, 78
 Bach Johann Sebastian, 74, 75, 76, 84
 Bachórz Józef, 7, 196
 Bachtin Michaił, 18, 192
 Bagby Louis, 46, 48
 Balbus Stanisław, 18, 189
 Balzak Honoriusz, 40, 53, 54
 Baratyński Eugeniusz, 5, 11, 34, 36, 37, 92, 97, 99, 108, 11, 116, 120, 142, 143, 144, 145
 Barbier August (Henri Auguste), 147, 159, 168
 Barthes Roland, 18, 189
 Batuszkow Konstantin, 41, 43, 52, 88, 107, 129, 131, 143
 Bazanow Wasilij, 32
 Beaumarchais Pierre, 95
 Beethovena Ludwig van, 59, 74, 75, 84
 Beist Friedrich Ferdinand von, 90, 91
 Bek Iwan, 127, 128,
 Benkendorf Aleksandr, 161
 Bernardelli A., 18, 189
 Bezwiński Adam, 9, 56, 73, 76, 90, 189
 Bieliński Wissarion, 190
 Bieniediktow Władimir, 142
 Biestużew-Riumin Michaił, 29
 Biestużew-Marliński Aleksandr, 5, 10, 27, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 67, 85, 92, 99, 132, 148, 181
 Boehme Jakob, 78
 Bogdanowicz Ippolit, 63, 100, 115
 Böhm Rudolf, 9, 10, 20, 31, 52, 105, 123, 190
 Boileau Nicolas, 62, 107
 Bolecki Włodzimierz, 17, 18, 189, 190
 Brandt Roman, 86
 Broich U., 18, 191
 Byron George Gordon, 45, 48, 52, 53, 54, 86, 88, 92, 96, 97, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 164, 166, 167, 168, 177, 181
 Camões Luis Vaz de, 115
 Cecylia św., 56, 57
 Cellini Benvenuto, 81
 Chamfort Sébastien-Roch Nicolas de, 119, 120,
 Chateaubriand René, 121, 123
 Chénier Andre, 94, 95
 Chieraskow Michaił, 103, 104, 115
 Chmielnicki Bohdan, 45, 48
 Chmielowski Piotr, 181
 Chomiakowow Aleksiej, 76
 Chrzanowska Maria, 78, 79, 191
 Chwostow Dmitrij, 62
 Cieślikowska Teresa, 18, 25, 190
 Coleridge Samuel Taylor, 124, 125, 126, 130, 180
 Colonna Giovanni, 128, 129
 Conz Karl Philips, 162
 Cornwall Barry, 95
 Czaplejewicz Eugeniusz, 18, 192
 Dal Władimir, 14
 Danek Danuta, 8, 16, 190
 Dante Alighieri, 38, 54, 83, 85, 92, 121, 124, 177, 181
 Dawydow Denis, 50, 51, 52, 100, 143
 Delwig Anton, 11, 33, 34, 92, 108, 117, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145
 Denisjewa Jelena, 88, 89
 Diderot Denis, 71
 Dierzawin Gawriła, 27, 30, 31, 32, 54, 92, 95, 98, 99, 100, 101, 107, 112, 114, 118, 131, 139, 148, 177
 Dirina Anna, 133, 134
 Dirina Maria, 134

- Dmitrijew Iwan, 41, 42, 52, 72, 97, 98,
 106, 107, 108, 115, 119
 Dobrzyńska Teresa, 16, 190
 Doleżał Anna, 88, 190
 Domenichino (właśc. Domenico
 Zampieri), 57
 Doński Dymitr, 42
 Dostojewski Fiodor, 14
 Ejchenbaum Boris, 190
 Feliksiak Elżbieta, 20, 25
 Fichte Johann Gottlieb, 78
 Fonwizin Denis, 54, 59, 66, 73, 92, 99,
 102
 Foscio Ugo, 56
 Frizman Leonid, 33, 188
 Galon-Kurkowa Krystyna, 9, 107, 133,
 190
 Galster Bohdan, 9, 83, 169, 170, 190, 191
 Gałcenkow Fiodor, 56
 Gan Helena, 67
 Gancarz Piotr, 78, 79, 191
 Genette Gérard, 10, 13, 18, 19, 25, 191
 Genlis Stéphanie Félicité du Crest de
 Saint-Aubin de, 64
 Georgijewskij Aleksandr, 87
 Gillelson Maksim, 8
 Ginzburg Lidia, 33, 115
 Glinka Fiodor, 5, 10, 27, 28, 30, 31, 32,
 54, 193
 Głowiński Michał, 18, 191
 Głowko Olga, 9, 11, 20, 28, 32, 38, 58, 59,
 73, 74, 75, 76, 77, 82, 84, 85, 131, 176,
 177, 183, 187, 189, 191, 193
 Gniedicz Nikołaj, 29, 115
 Goethe Johann Wolfgang, 37, 39, 53, 54,
 56, 57, 65, 77, 80, 83, 85, 88, 92, 94,
 105, 109, 112, 113, 120, 134, 138, 139,
 140, 141, 142, 147, 162, 163, 177, 181,
 193, 194
 Gogol Mikołaj, 5, 9, 11, 58, 59, 61, 83,
 146, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173,
 174, 175, 181, 190, 191, 193, 194, 195
 Gogol-Janowski Wasilij, 170, 171, 173
 Gomolicki Leon, 38, 181, 191
 Göpfert Herbert G., 181
 Görres Joseph, 59
 Gorczyńska Renata, 3
 Gos Elżbieta, 24, 25, 191
 Gray Thomas, 86
 Gribojedow Aleksandr, 29, 31, 92, 97,
 108, 140, 155
 Grinlif Monika, 167
 Grossman Leonid, 93
 Gukowski Grigorij, 169, 183
 Haller Albrecht von, 64
 Handke Krzysztof, 19, 190
 Harari J. V., 18, 189
 Heine Heinrich, 147, 164, 168, 181
 Henzel Janusz, 9, 27, 40, 43, 45, 47, 49,
 50, 191
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, 50,
 60, 74, 75, 82, 85, 121, 181
 Hollandus Johann Isaak, 60
 Horacy, 96, 105, 137, 139
 Hugo Victor, 40, 53, 70, 116, 120
 Hułak-Artemowski Piotr, 174
 Humboldt Aleksander, 84
 Iezuitowa Raisa, 74
 Iszczuk-Fadiejewa Nina, 183
 Iwan Groźny, 150
 Iwanow Georgij, 125
 Iwanowa Natalia, 155
 Jan, św, 95, 135
 Janion Maria, 83, 109, 191
 Jazykow Aleksandr, 130, 131
 Jazykow Nikołaj, 5, 11, 29, 46, 52, 54, 92,
 98, 111, 130, 131, 132, 133, 134, 137,
 138, 152
 Jenny L., 18, 191
 Jonca Magdalena, 13, 21, 25, 191
 Juwenalis, 54
 Kant Immanuel, 141
 Kapnist Wasilij, 115
 Katienin Paweł, 29, 115
 Karaułow Jurij, 24, 25
 Karamzin Mikołaj, 107, 108
 Karamzina Jekaterina, 34, 107, 136
 Karazin Wasilij, 34
 Kasperski Edward, 18, 192
 Katullus, 95
 Klimowicz Tadeusz, 14, 191
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 115
 Książnin Jakow, 152
 Kobjakow Piotr, 63
 Koczubej Wiktor, 34
 Kopaliński Władysław, 14, 57, 79, 81,
 126, 127, 196
 Kortländer Bernd, 181

- Koszczijenko Irina, 9, 23, 30, 38, 41, 93,
 106, 110, 113, 130
 Kotlarewski Nestor, 171, 172, 173, 193
 Kowalczykowa Alina, 7, 9, 10, 12, 13,
 14, 15, 25, 53, 54, 83, 109, 110, 122,
 177, 192, 196
 Kozicka Jekaterina, 8, 23
 Kozłow Iwan, 11, 37, 38, 92, 105, 111,
 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
 129, 130, 144, 164, 166, 192, 194
 Kramsztyk Józef, 181
 Kraszewski Józef Ignacy, 40
 Kristeva Julia, 18, 192
 Kruglikowa Natalia
 Kryłow Iwan, 66, 95
 Krzyżanowski Sigizmund, 93
 Küchelbecker Wilhelm, 5, 10, 27, 29, 30,
 32, 33, 34, 35, 36, 37, 54, 92, 98, 113,
 122, 132, 140
 Kułagin Anatolij, 8
 Kułagina, 9, 93
 Kuprejanowa Jelizawieta, 143, 179
 Kusiak-Skotnicka Łucja, 9, 28, 29, 33,
 107, 192
 Kuzmina Natalia, 22, 23
 La Fontaine, 66, 135
 La Harpe Jean François, 147, 158
 Lacos Choderlos de, 93
 Lazari Andrzej, 196
 Lermontow Michał, 5, 9, 11, 29, 37, 58,
 105, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152,
 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160,
 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168,
 170, 190, 194, 195
 Lis Kazimiera, 9, 56, 57, 59, 60, 74, 77,
 78, 80, 83, 84, 192
 Łamzina Anna, 7, 13, 15
 Łobanow Michał, 132
 Łomonosow Michaił, 24, 107, 139, 163
 Łotman Jurij, 8, 93, 192
 Łukasz, św., 29, 94
 Łukin Władimir, 24
 Łużny Ryszard, 86, 110, 181, 189, 190,
 191, 192, 194
 Macpherson James, 131
 Majakowski Włodzimierz, 32
 Majmin Jewgienij, 8
 Makogonienko Georgij, 8
 Maliszewski Julian, 121, 122, 127, 128,
 164, 192
 Man Paul de, 17, 90, 192
 Manetti G., 18, 189
 Mann Jurij, 8, 144
 Manujłow Wiktor, 195
 Markiewicz Henryk, 9, 13, 15, 18, 73,
 154, 189, 190, 192, 193, 196
 Markowski Michał, 18, 193
 Masłow Wasilij, 122
 Mayenowa Maria Renata, 16, 190, 192
 Mazan Bohdan, 18, 190
 Meier Albert, 181
 Mejłach Boris, 40, 67, 68, 169, 170, 180,
 186
 Meyer H., 16, 192
 Michelet Jules, 76
 Mickiewicz Adam, 53, 108, 139, 140
 Mielgunow Nikołaj, 84
 Mierzłakow Aliksiej, 41, 44, 52
 Milbanke Anabella, 125, 126
 Miłosz Czesław, 3
 Moore Thomas, 53, 121, 147, 153
 Mozart Wolfgang Amadeusz, 73, 98
 Mucha Bogusław, 9, 27, 28, 29, 113, 165,
 193
 Murawjew-Apostoł Siergiej, 29
 Narieźny Wasilij, 169
 Necker Jacques, 97
 Nefagina Galina, 11, 78, 121, 191, 194
 Nejman Boris, 163
 Nepos Korneliusz, 36, 54
 Neumann George, 109, 193
 Nieczkina Milica, 183, 187
 Nieleckiński-Mielecki Jurij, 108
 Niemcewicz Julian Ursyn, 40, 110
 Nolman Michaił, 147, 148
 Novalis (właśc. Friedrich Leopold von
 Hardenberg), 8, 109, 164, 176, 181,
 193
 Nowosilcow Nikołaj, 110
 Nycz Ryszard, 18, 193
 Ociecek Renarda, 16, 193
 Odojewski Aleksandr, 27
 Odojewski Włodzimierz, 5, 10, 11, 27,
 55, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 65, 66, 67, 68,
 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81,
 82, 83, 84, 85, 119, 189, 191, 192, 194,
 195
 Orgelbrand Samuel, 15
 Orkan-Łęcki Maciej, 177, 191, 193
 Orlicki Jurij, 20

- Osjan, 131, 132, 153
 Ospowat Aleksandr, 179, 183, 187
 Ostołopow Nikołaj, 14
 Ozierow Władisław, 41, 42, 52
 Panajew Iwan, 67
 Paracelsus (właśc. Phillippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim), 81
 Pascal Blaise, 87, 88
 Pawłow Nikołaj, 58, 67
 Pelc Jerzy, 13, 193
 Perlina Nina, 17, 193
 Peter-André, 181
 Petrarka Francesco, 105
 Pierowski Aleksiej, 169
 Pindar, 139
 Piwowarska Danuta, 189
 Płotkin Lew
 Pogorielski Anton (właśc. Pierowski Aleksiej), 58, 62, 169
 Polewoj Nikołaj, 137, 190
 Poleżajew Aleksandr, 111, 148
 Pollak Seweryn, 181, 194
 Pontano Giovanni, 80
 Pordage John, 78
 Porębowicz Edward, 181
 Pougens Charles, 62
 Prochorowa Irina, 105, 187,
 Prokopiuk Jerzy, 8, 181, 193
 Puszkina Aleksander, 5, 9, 11, 34, 37, 41, 43, 49, 52, 54, 58, 59, 86, 88, 92, 93, 95, 96, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 120, 121, 122, 128, 138, 139, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 152, 153, 156, 157, 160, 161, 163, 165, 167, 168, 169, 177, 189, 192, 193, 195
 Puszkina Wasilij, 108
 Racine Jean Baptiste, 120
 Rajewski Światosław, 157, 160, 161
 Rajewski Władimir, 27, 152
 Ramler Karl Wilhelm, 136
 Rassadin Aleksandr, 93
 Rażny Anna, 194
 Richter Jean-Paul, 63, 64
 Riedel Wolfgang, 181
 Riffaterre Michael, 18, 193
 Roemer Christie, 162
 Romanowski Andrzej, 73, 154, 196
 Roscoe William, 76
 Rossiniego Gioacchino, 73
 Rostopczyna Eudoksja, 67
 Rotrou Jean de, 147, 160
 Rousseau Jean-Jacques, 36, 54, 62, 136, 156
 Rozanow Matwiej, 93
 Rożalin Nikołaj, 56
 Russow Baltazar, 45
 Rylejew Konrad, 5, 10, 27, 37, 38, 54, 105, 110, 122, 124, 132, 152, 166, 169, 181, 191
 Saadi (znany też jako Saadi z Szirazu), 96
 Sacharow Wsiewołod, 80
 Sadzińska Ewa, 1, 9, 10, 11, 13, 27, 28, 30, 32, 56, 85, 131, 137, 176, 193, 194
 Saint-Martin Louis-Claude de, 78
 Sakulin Paweł, 78
 Samsonow Dmitrij, 115
 Schelling Friedrich Wilhelm von, 78, 141, 162, 164, 176
 Schiller Friedrich, 33, 53, 54, 88, 89, 92, 117, 121, 127, 130, 141, 147, 162, 177, 181
 Schlegel August Wilhelm, 176
 Schlegel Friedrich, 109, 176, 177, 193
 Scott Walter, 40, 41, 53, 121, 149, 170
 Segermann Krista, 7, 9, 10, 13, 14, 20, 21, 194
 Semczuk Antoni, 9, 147, 148, 160, 161, 162, 167, 194
 Seneka, 85
 Shakespeare, 49, 156
 Skwarczyńska Stefania, 15
 Sławiński Janusz, 109
 Smaga Józef, 175, 194
 Sobol Elżbieta, 109, 196
 Somow Orest, 58, 169
 Sterne Laurence, 144
 Stiepanow Nikołaj, 175
 Stołypin Nikołaj, 160
 Suchanek Lucjan, 9, 194
 Sumarokow Aleksandr, 66, 107
 Suszkow Nikołaj, 56
 Swedenborg Emanuel, 79, 80
 Szachowskoj Aleksandr, 63
 Szajnert Danuta, 18, 26, 194
 Szekspir William, 48, 49, 52, 53, 54, 92, 115, 121, 124, 126, 127, 140, 142, 156, 177, 181, 195

- Szewyriow Stiepan, 57, 84, 163
 Szkłowski Wiktor, 8, 93
 Szulc Ewa (obecnie Sadzińska Ewa), 11, 38, 121, 124, 194
 Szymańska Aleksandra, 193
 Szyszkow Aleksandr, 132
 Tieck Ludwig, 84
 Tiutczew Fiodor, 5, 10, 11, 37, 55, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 142, 181, 189, 190, 192
 Tolstoj Aleksy, 37
 Tolstoj Lew, 14
 Tomaszewski Boris, 8, 93
 Triediakowski Wasilij, 30, 115
 Turgieniew Andriej, 120
 Turjan Marietta, 57, 62, 64, 66
 Tynianow Jurij, 8, 195
 Ulicka Danuta, 17, 192
 Uspienski Boris, 16, 188
 Uwarow Siergiej, 115
 Wackenroder Wilhelm Heinrich, 84, 85
 Wacuro Wadim, 8, 93
 Wansław Wiktor, 165, 182
 Warda Anna, 7, 11, 85, 194, 195
 Wasiljew Nikołaj, 17, 182
 Weigt Zenon, 11, 85, 194
 Weltman Aleksandr, 67, 191
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro), 94
 Wiaziemski Andriej, 108
 Wiaziemski Piotr, 5, 32, 37, 92, 96, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 147, 181, 190
 Wieland Christoph Martin, 94
 Wiesielowa Natalia
 Winogradow Wiktor, 8, 17, 93, 182, 193
 Witgenstein Stefania (ur. Radziwiłł), 129
 Wojekow Aleksandr, 134
 Wojekowa Aleksandra, 134
 Wolpert Larisa, 8
 Wolter (Voltaire, właśc. François-Marie Arouet), 107, 118, 120, 134
 Woolf Anna, 141
 Woolf Aleksiej, 136
 Wordsworth William, 95, 180
 Zbyrowski Zygmunt, 37, 166, 195
 Żandr Andriej, 160
 Żatkin Dmitrij, 138, 183
 Żukowski Wasilij, 33, 34, 35, 41, 42, 51, 52, 54, 58, 92, 97, 107, 108, 110, 115, 117, 120, 122, 123, 127, 131, 152, 166, 177
 Żuławski Juliusz, 181
 Żyrmunska Nina, 21, 22, 36
 Żyrmunski Wiktor, 8