

Alina Borkowska-Rychlewska

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Granice ironii – granice iluzji. O ontologii postaci w *Eugeniuszu Onieginie* Aleksandra Puszkina i Piotra Czajkowskiego

Poemat o *Eugeniuszu Onieginie* Aleksandra Puszkina zazwyczaj sytuowany jest przez historyków literatury XIX wieku w pobliżu swego literackiego protoplasty, *Don Juana* George'a Gordona Byrona. Sam poeta wskazywał zresztą niejednokrotnie na pokrewieństwo własnego *operis magni* do dzieła angielskiego romantyka, czyniąc na ten temat uwagi w korespondencji<sup>1</sup>, a także – aluzyjnie – na łamach samego *Oniegina*. Niewątpliwe podobieństwa obu poematów, dostrzegalne przede wszystkim na płaszczyźnie formy (splot toku fabularnego i dygresyjnego), celu (wielowątkowy dialog z tradycją i współczesnością) oraz ekspresji poetyckiej (autotematyzm), w opinii wielu badaczy nie łączyły jednak *Eugeniusza Oniegina* z *Don Juanem* na tyle mocno, by stawiać między nimi znak równości. Adam Pomorski w opublikowanej przed ponad 30 laty pracy *Sceptyk w piekle* pisał nawet, iż „bliiskość *Oniegina* romantyczno-ironicznym poematom dygresyjnym

1 Pierwsza wzmianka na ten temat pojawia się w liście Aleksandra Puszkina do Piotra Waziemskiego z 4 listopada 1823 roku: „Jeśli idzie o moje zajęcia, piszę teraz nie powieść, lecz powieść wierszem – diabelna różnica. Coś w rodzaju *Don Juana* – o druku nawet nie ma co myśleć; piszę więc byle jak” [cyt. za: Łuźny 1993: XIX].

w rodzaju Byronowskiego *Don Juana* jest złudna”, argumentując swe stanowisko konstatacją, że w dziele Puszkina uderza całkowity brak ironii, zastąpionej przez poetę sceptycyzmem i sarkazmem [Pomorski 1987: 236]. I to właśnie nieobecność ironii, obok kilku innych cech charakterystycznych dla Puszkiniowskiego arcydzieła (np. silnego ulirycznienia narracji, maksymalizmu w kondensacji treści czy polifonicznego charakteru kształtu językowego<sup>2</sup>), traktowano najczęściej jako dowód osobności *Eugeniusza Oniegina* w stosunku do *Don Juana* i wzorowanych nań poematów. Sąd ten wyraził m.in. Włodzimierz Szturc, autor kanonicznej monografii pt. *Ironia romantyczna* oraz licznych prac poświęconych tej problematyce.

*Eugeniusz Oniegin* – twierdził badacz – mimo iż dygresje spełniają tu ogromną rolę jako wypowiedzi podporządkowane fabule i ją wspomagające, nie jest dziełem ironii: to powieść, której epicki charakter jest właśnie przez dygresje podkreślany. [Szturc 1994: 100]

Warto przy tej okazji napomknąć, że za nieironiczny poemat dygresyjny Szturc uznał także *Deutschland. Ein Wintermärchen*, klasyfikując utwór Heinricha Heinego jako „opis podróży po Niemczech, przy okazji której autor wyraża swe uwagi, przeważnie zło-

- 2 Na polifoniczność językową *Eugeniusza Oniegina* zwraca uwagę Ryszard Łuźny, podkreślając jej prymarne znaczenie dla artystycznej wartości poematu: „Istota osiągnięcia poety polegała na tym, że zrealizował wreszcie praktycznie dawną, uzasadnioną teoretycznie jeszcze przez Michała Łomonosowa koncepcję syntezy dwóch żywiołów językowych istniejących w ciągu wieków w piśmiennictwie rosyjskim, które chociaż wzajemnie na siebie oddziaływały, istniały przecieć oddzielnie: języka staro-cerkiewno-słowiańskiego oraz żywej, potocznej mowy rosyjskiej. [...]. Właśnie ta strona formy artystycznej Puszkiniowskiego *operis magni* stanowi przede wszystkim o jego wysokiej randze. Jest ona wynikiem, po pierwsze – praktycznego realizowania tej właśnie syntezy obu żywiołów językowych, po drugie – śmiałego sięgnięcia do nie eksploatowanych pokładów języka w różnych jego odmianach społeczno-zawodowych i odcieniach stylowych, i po trzecie – zastosowania niezmiernie szerokiej skali zróżnicowań stylowych, odpowiadających poszczególnym kręgom tematycznym dzieła, typom treści, ukształtowań kompozycyjno-gatunkowych” [Łuźny 1993: LXVII].

śliwe, o ludziach sobie współczesnych”, co przesądza o rozumieniu poematu jako „satyry na reakcyjne Niemcy” [Szturc 1994: 100].

W dyskusji historyków literatury europejskiego romantyzmu poświęconej kwestii ironiczności w dziele Puszkina nie brak oczywiście i drugiego biegunu, na którym sytuują się antagoniści przedstawionych wyżej sądów. Na przykład Ryszard Łużny [1993: XLII] dostrzegał w *Eugeniuszu Onieginie* ironię jako jeden z efektów liryzacji partii narracyjnych poematu, objawiającej się zwielokrotnieniem postaw poetyckiego „ja” względem bohaterów: od pełnej ich akceptacji i solidaryzowania się z nimi poprzez satyryczny dystans aż do dojrzałej wyrozumiałości i odczucia tragizmu ich losów. Spośród najnowszych badań na temat ironii w poemacie Puszkina warto wyróżnić uwagi Wojciecha Hamerskiego, według którego pokrewieństwo *Eugeniusza Oniegina* z Byronowskim *Don Juanem* czy *Beniowskim* Juliusza Słowackiego można zauważyć dopiero poprzez „konsekwentne rozumienie ironii w duchu romantycznym, jako dialektyki w obrębie podmiotu” [Hamerski 2018: 108]. W wirtuozersko przedstawionym przez Hamerskiego procesie dowodzenia obecności ironii romantycznej w poemacie Puszkina kluczowe są dwie kwestie. Po pierwsze, podmiot w *Eugeniuszu Onieginie*, uchwycony „w momencie balansu między fazami życia” [Hamerski 2018: 107], stanowi, według badacza, formę ekspresji stosunku do upływającego czasu, czego efektem jest nie tylko zwielokrotnienie „ja” wykreowanego bohatera, ale także zwielokrotnienie „ja” narratora, obecnego w różnych perspektywach czasowych: w szczelinach i rozsunięciach między śladami przeszłości a teraźniejszością czy wyobrażoną przyszłością. Po drugie zaś, o obecności ironii romantycznej w poemacie Puszkina przekonuje – paradoksalnie, bo jakby wbrew konstytutywnej zasadzie tej kategorii – pozbawienie narratora pełni władzy nad bohaterem. W Byronowskim *Don Juanie* narrator, pełniący zazwyczaj funkcję porte-parole autora, niezmiennie i ostentacyjnie demonstruje całkowitą kontrolę nad losami swego protagonisty, kształtem jego działań i sądów, decyzji i wahań. Swobodnie balansuje między pozycją wyraźnego dystansu do swego bohatera, którego z dalekiej perspektywy ocenia niekiedy łagodnie, niekiedy zaś z kąśliwym sarkazmem, a pozycją bliską utożsamienia się z wytworem swej

wyobraźni – w każdym miejscu zaś z pełną świadomością kontroli nad migotliwą grą iluzji i deziluzji, stanowiącą podstawę rozwarstwionej struktury narracji. Tymczasem narrator w *Onieginie*, choć również oscyluje między biegunami tożsamości i separacji ze swym protagonistą, często zdaje się błądzić w wykreowanej przez siebie czasoprzestrzeni, tracąc orientację między własnymi myślami, sądami i wspomnieniami a refleksją i pamięcią swego bohatera, jakby zagubionego gdzieś na trakcie twórczego aktu. Proces ten widać doskonale np. w *Urywkach z podróży Oniegina*, w których narrator „zabiega o wrażenie, że jest o krok przed bohaterami, ale okazuje się zawsze spóźniony” [Hamerski 2018: 110]. Według Hamerskiego właśnie owo nieustające napięcie między dwiema nakładającymi się i niemożliwymi do oddzielenia perspektywami, przedmiotową i podmiotową, oraz celowe pozbawienie narratora kontroli nad bohaterem przez odwracanie relacji czasowych świadczą o silnej obecności ironii w dziele Puszkina, choć z pozoru – bo brak tu manifestacji przewagi podmiotu twórczego nad światem przedstawionym – jest ona mniej wyraźna niż w sztandarowych „romantycznych ironicznych eposach”<sup>3</sup>. To ironia ukryta, zamaskowana, ale mimo to doskonale eksponująca napięcie między „zdywersyfikowanymi źródłami podmiotowej energii poematu” [Hamerski 2018: 122].

Uznanie tej konstatacji za słuszną prowadzi do spostrzeżenia, które w planie relacji między dziełem operowym a jego literackim pierwowzorem ma bardzo istotne znaczenie. To właśnie specyfika Puszkiniowskiej ironii, jej odmienność względem technik stosowanych przez autorów innych romantycznych poematów dygresyjnych, legła u podstaw silniejszego, niż mogłoby się z pozoru wydawać, związku między *Eugeniuszem Onieginem* Aleksandra Puszkina a powstałym pół wieku później *Eugeniuszem Onieginem* Piotra Czajkowskiego. Czy można sobie bowiem wyobrazić gatunek trudniejszy dla librecisty w procesie adaptacji dzieła literackiego na grunt teatru operowego niż poemat dygresyjny? Niż utwór programowo konstruowany przez rozmaite maski autora i narratora [por. Szturc 1994: 98], który prowadzi ciągły dialog ze swoim czy-

3 Posługuję się tu określeniem Włodzimierza Szturca [1994: 97].

telnikiem? Utwór-manifest, za pomocą niekonsekwencji i sprzeczności w toku narracji ostentacyjnie podkreślający chaos świata? Poemat, którego principium jest budowa warstwy dygresyjnej systematycznie zrywającej ciągłość linii fabularnej i burzącej powieściową iluzję? Jak się wydaje, libretto opery oparte na tego rodzaju dziele literackim może swemu pierwowzorowi zawdzięczać jedynie fabularny schemat i rysunki charakterologiczne bohaterów. Tymczasem w przypadku *Eugeniusza Oniegina* nie tylko świat *dramatis personarum* wiąże oba – literackie i operowe – rosyjskie arcydzieła, ważna jest także owa ukryta, zamaskowana ironia, rozumiana jako dialektyka w obrębie podmiotu i objawiająca się w procesie zwielokrotnienia i rozwarstwienia „ja” oraz w migotliwej grze rozmaitych płaszczyzn przestrzennych i czasowych.

Doskonale widać to w zestawieniu literackiej i operowej sceny pisania przez Tatianę listu, w którym dziewczyna wyznaje Onieginowi miłość. W poemacie Puszkina czytelnik otrzymuje początkowo relację z samego aktu pisania: narrator, snując swą fabularną opowieść, przedstawia Tanię, pochyloną w świetle księżyca nad postawionym w parku stołem, z piórem w ręku, zajętą w nocnej ciszy układaniem słów miłosnego wyznania. Ukończenie listu i złożenie go wpół okazuje się ostatnim elementem wpisany w warstwę powieściowej fabuły; natychmiast po tym narrator zrywa zasłonę epickiej iluzji i przesuwając narrację na grunt dygresji, porównując – na zasadzie kontrastu – niewinną, prostolinijną i żarliwą w młodzieńczym uczuciu Tanię do zapisanych w jego pamięci kobiet bezwzględnych, zimnych, acz biegłych w sztuce uwodzenia. W polu dygresji pojawiają się również uwagi na temat niedostatecznej znajomości języka rosyjskiego przez współczesne narratorowi dziewczęta, jako że list Tani napisany został przez nią po francusku<sup>4</sup>. Narrator czuje się zatem w obowiązku dokonać

4 Oczywiście chodziło tu nie tylko o wskazanie niedoskonałości w edukacji rosyjskich szlachcianek czy napiętnowanie pewnych mód. Bohaterowie Puszkina często posługują się w rozmowie bądź w korespondencji językiem francuskim, gdyż używanie go wiązało się z istotną tendencją, charakterystyczną dla komunikowania się w obcym języku: szerokim wykorzystywaniem cytatów literackich. Jak zauważa Jurij Łotman, cytat we francuskim liście rosyjskiego szlachcica czy szlachcianki „pozwałal wprowadzić do tekstu semantyczną

jego przekładu, balansuje przy tym swobodnie między granicami warstwy fabularnej i dygresyjnej, przenosząc list i jego lekturę ze świata przedstawionego – rozświetlonego księżycem parku, w którym Tatiana pochylała się nad białą kartą papieru – w przestrzeń własnych wynurzeń<sup>5</sup>:

Письмо Татьяны предо мною;  
Его я свято берегу,  
Читаю с тайною тоскою  
И начитаться не могу.  
Кто ей внушал и эту нежность,  
И слов любезную небрежность?  
Кто ей внушал умильный вздор,  
Безумный сердца разговор,  
И увлекательный и вредный?  
Я не могу понять. Но вот  
Неполный, слабый перевод,

nieokreśloność, umieszczać go w przestrzeni od romantycznego patosu do sternowskiej ironii. [...] Jednakże obfitość literackich reminiscencji w żadnej mierze nie oznacza braku szczerego i gorącego uczucia. Cytat nie obniża szczerości, a jedynie poszerza odcienie sensu. I dziecięco szczerzy list Tatiany do Oniegina, i pelen tragicznej namiętności list Oniegina do Tatiany w rozdziale ósmym lawo rozpadają się na cytaty” [Łotman 1998: 78].

- 5 Wszystkie fragmenty z oryginalnego tekstu *Eugeniusza Oniegina* Aleksandra Puszkina cytuję według wydania *Jewgienij Oniegin. Roman w stichach* [Puszkin 1983], w nawiasie wskazując rozdział, numer strofy i strony. Tekst poematu w języku polskim podaję w przekładzie Adama Ważyka według wydania *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem* [Puszkin 1993]. Z kilku istniejących polskich przekładów *Eugeniusza Oniegina* (Leo Belmonta, Juliana Tuwima i Adama Ważyka) tłumaczenie Ważyka jest zdecydowanie najbliższe oryginałowi pod względem semantycznym, głównie z uwagi na rezygnację autora z dokładnego powielania cech wiersza wynikających z właściwości języka rosyjskiego. Tłumacz całkowicie odstąpił od jambu czterostopowego użytego przez Puszkina na rzecz dziewięciozłogłoskowca uznawanego za tradycyjne metrum w polskiej poezji, dzięki czemu uzyskał naturalność i swobodę wiersza [por. Zelech 1991: 148]. Dwaj pozostali tłumacze (zwłaszcza Belmont) przyjęli zasadę ścisłej wierności oryginałowi pod względem formalnym i próbowali w pełni oddać strukturę wersyfikacyjną poematu oraz zachować układ rymów z uwzględnieniem obecności w nim wszystkich rymów męskich. W wielu miejscach poskutkowało to nie tylko niezręcznością stylistyczną, ale przede wszystkim znacznym osłabieniem wierności przekładu oryginałowi pod względem treści.

С живой картины список бледный  
Или разыгранный Фрейшиц  
Перстами робких учениц.

(rozdział trzeci, strofa xxxi, s. 89)

Leży Tatiany list przede mną,  
Jak pismo cenne, sercu drogie.  
Z lubością czytam je tajemną  
I wciąż naczytać się nie mogę.  
Któż w nią tę czułość wpoił skromną  
I tę uprzejmość słów niedbałą,  
Tę brednię słodką i zuchwałą,  
Rozmowę serca nieprzytomną,  
Pociągającą, dokuczliwą?  
Mogęż to pojąć? Nic a nic.  
Oto mój przekład; barwę żywą  
Zgubiłem – błąd został szkic,  
Oto *Wolnego strzelca* tony  
W grze uczennicy załęcznionej.

W tym miejscu zwraca uwagę przede wszystkim przekonanie narratora o własnej niemocy twórczej. W strofie poprzedzającej kieruje on peryfrastyczną apostrofę do Eugeniusza Baratyńskiego, prosząc o pomoc w tłumaczeniu listu Tatiany<sup>6</sup>, swój przekład uznaje bowiem – jak czytamy w zacytowanym wyżej fragmencie –

- 6 Przytaczam tekst całej strofy w języku rosyjskim i, poniżej, w przekładzie Ważyka: „Певец Пиров и грусти томной, / Когда б еще ты был со мной, / Я стал бы просьбою нескромной / Тебя тревожить, милый мой: / Чтоб на волшебные напевы / Переложил ты страстной девы / Иноплеменные слова. / Где ты? приди: свои права / Передаю тебе с поклоном... / Но посреди печальных скал, / Отвыкнув сердцем от похвал, / Один, под финским небосклоном, / Он бродит, и душа его / Не слышит горя моего” (rozdział trzeci, strofa xxx, s. 89). „O piewco uczł i melancholii, / Gdybyś był przy mnie, tak bym dręczył / Błaganiem, ażbym cię zniewolił, / Abyś mnie, drogi mój, wyręczył / I przetłumaczył cudzoziemskie / Namiętne słowa mej Tatiany / Na ten twój śpiew zaczarowany. / Gdzie jesteś? Przyjźdź! Do ciebie tęsknię, / By prawa moje zdać z pokłonem... / Ach, nie! On wśród posępnych skał, / Duszą pod fińskim nieboskłonem, / On, co oklaski niegdyś brał, / Dzisiaj, niepomny, brodzi w ciszy, / Żalu mojego nie dosłyszysz”.

za „niepełny i słaby” („неполный, слабый перевод”), postrzega go jako „blade odbicie żywego obrazu” („с живой картины список бледный”) i porównuje do *Freischütz*a „odegranego palcami nieśmiałych uczennic” („или разыгранный Фрейшиц / перстами робких учениц”) <sup>7</sup>. Dyuwersyfikacja w obrębie podmiotu przyjęła tu arogantyczną formę. Tatiana jako autorka oryginalnego listu, według narratora pełnego nieklamanej i żywej namiętności, słów „szaleńczo serdecznych” i „słodko niedbałych”, niespodziewanie objawia nieskrępowaną siłę twórczego aktu i obejmuje tym samym pozycję, którą dotychczas zajmował narrator jako porte-parole autora poematu. Sam narrator zaś – zdeprymowany słabością dokonanego przekładu – wycofuje się na miejsce uprzednio zajmowane właśnie przez Tanię: miejsce „nieśmiałej uczennicy”, słabej i bladej, niedoskonałej i niepewnej w swych poczynaniach. Dzięki wprowadzonej tu rotacji nie tylko zostaje podkreślona płynność (czy wręcz nieobecność) granic w narracyjnej przestrzeni poematu (rolami zamieniają się postaci przynależące do różnych porządków: fabuły i dygresji) oraz ruchomość płaszczyzn czasowych (przekład listu dokonany przez narratora jest powtórzeniem działania z fabularnej przeszłości w dygresyjnym „teraz”), ale również następuje akt identyfikacji narratora i bohaterki. Na tę ostatnią kwestię należy zwrócić baczniejszą uwagę, jako że wielu interpretatorów *Eugeniusza Oniegina* to właśnie w Tatianie, nie zaś w bohaterze tytułowym, upatrywało postaci, z którą łączą narratora szczególnie silne więzi. Fakt ów odczytywano jako odautorski sygnał unaoczniający czytelnikowi moralną i etyczną wymowę poematu („[...]” myśli, racje i stanowisko Tatiany stają się wyrazem postawy odautorskiej, a czytelnik, opierając się na nich,

7 Nawiązanie do *Freischütz*a w *Eugeniuszu Onieginie* nie tylko stanowi jeden z licznych literackich przykładów niezwyklej popularności opery Carla Marii Webera w romantycznej Europie, ale wskazuje też pewną istotną kwestię związaną ze specyfiką obecności i funkcjonowania dzieł operowych w kulturze XIX stulecia, a mianowicie na ich – jak celnie określiła to Aleksandra Wojda [2016: 528] – „recepcję fragmentaryczną”. W ówczesnym procesie popularyzacji oper decydującą był czynnik zapośredniczenia: fragmenty poszczególnych dzieł (teksty arii, duetów i chórów) publikowane były w recenzjach i omówieniach prasowych oraz w obrębie tzw. *potpourri*, a melodie opracowywano w formie wyciągów fortepianowych, stosowanych powszechnie w procesie kształcenia muzycznego.



zaczyna odczytywać sens moralny całego dzieła” [Łużny 1993: xcvi]) albo jako rodzaj ironicznej parabazy, podkreślającej stałą obecność autora we wnętrzu dzieła ujawniającego proces osiągnięcia swej psychologicznej i poetyckiej dojrzałości:

The story of Eugene Onegin turns out to be the story not of his career, marriage or death, but of Tatiana’s – and the poet-narrator’s – *Bildung*. Leaving Eugene trapped in exitless solipsism, Tatiana and the poet move together into psychological and creative maturity. [Greenleaf 1994: 206]

Przetłumaczony przez narratora list Tatiany czytelnik otrzymuje jako fragment osobny, wypreparowany graficznie i formalnie z ciągu kunsztownych onieginowskich strof. Zostaje tym samym usytuowany jakby poza całą strukturą narracyjną dzieła, zarówno poza światem przedstawionym, jak i tokiem rwących iluzję dygresji, co tym silniej wypukla jego zawieszenie w czasie – unieruchomienie w powieściowym „teraz”, w momencie przeznaczonym na skupioną indywidualną lekturę. W pewnym stopniu zastosowany tu przez Puszkina zabieg można porównać do Byronowskiej techniki używania cudzysłówów w *Don Juanie*. Jak pisał Jerome Christensen, cudzysłowy w poemacie Byrona są „narzuceniem terażniejszości” na zapisaną w ich ramach sentencję, znakiem czasu, w którym stawką jest samo istnienie „wspólnego miejsca” dla narratora i czytelnika<sup>8</sup>. Czytelnik poezji autora *Don Juana* jest więc – nie tylko dzięki dygresjom, ale również w ramach rozwijanej fabuły – zawsze uwikłany w podwyższoną świadomość „teraz” tekstu<sup>9</sup>, co jest wynikiem – jak słusznie zauważył

- 8 Co ciekawe, badacz powołuje się tu na uwagi Williama Hazlitta, współczesnego Byronowi eseisty i krytyka literackiego: „The quotation marks are what Hazlitt calls an ‘inflection of the present’ on the incorporated maxim, the sign of a time when the existence of the ‘commonplace’ is itself at stake. [...]. The citation attempts to generate for the maxim anormative transcendence of the moment of audition” [cyt. za: Christensen 1993: 327].
- 9 Posługuję się tu trafnym spostrzeżeniem Jane Stabler: „The reader of Byron’s poetry is always implicated in this heightened awareness of the ‘now’ of the text” [Stabler 2004: 4].

Szturc – „aktualizacji **napisanego** poprzez nadanie mu rangi **mówionego właśnie teraz**” [Szturc 1994: 99]. Prezentacja przekładu listu Tatiany do Oniegina jako osobnej, wyodrębnionej ze struktury poematu części to właśnie jakby ujęcie go w ów byronowski cudzysłów, wyznaczenie „wspólnego miejsca” dla narratora i czytelnika w narzuconej przez autora „teraźniejszości”, zawieszona między czasowymi przestrzeniami fabularnej warstwy poematu.

Co w analogicznej scenie dzieje się w operze Czajkowskiego? W didaskaliach czytamy, że Tatiana siada przy stole i pochyła się nad kartą papieru, po czym raptownie odrywa się od pisania i niszczy nieukończony jeszcze list („Быстро пишет, но тотчас же рвёт написанное”<sup>10</sup> [akt II, odsłona 2]). Kłębiące się w niej uczucia – których niesatysfakcjonujący zapis unicestwiła gwałtownym przedarciem karty – ujmuje potem w formę zwerbalizowanej, namiętnej wypowiedzi, prezentowanej przed teatralnym audytorium. Proces ten powtarza się kilkakrotnie – Tatiana co rusz powraca do milczącego pisania, po czym przerywa je i za pomocą poetycko-muzycznego języka odsłania przed odbiorcą swoje emocje, wątpliwości i wahania. Ten interwałowy układ przywołuje na myśl scenę z *Prologu* części III *Dziadów* Adama Mickiewicza. Protagonista dramatu, tuż przed metamorfozą, kilkakrotnie budzi się i zapada w sen, balansując między światem jawy i światem sennego marzenia, egzemplifikującymi dwie komplementarne przestrzenie ludzkiego bytu: zewnętrzną i wewnętrzną, zmysłową i pozazmysłową, realną i nadprzyrodzoną. W operowym *Eugeniuszu Onieginie* bohaterka także przekracza granice odrębnych przestrzeni, lecz nie jest to balans między tym, co racjonalne, a tym, co irracjonalne, lecz między przestrzenią akcji dramatycznej a przestrzenią ekspresji własnego „ja”, czyli de facto różnymi źródłami podmiotowej energii.

Jak pamiętamy, gdy w poemacie Puszkina Tatiana kończy pisać list do Eugeniusza, opowieść zostaje przerwana, postać dziewczyny na jakiś czas znika z pola widzenia odbiorcy, a pozostaje w nim tylko narrator, który w nurcie dygresyjnej refleksji tłumaczy list dziewczyny z francuskiego na rosyjski i w tej formie

10 Wszystkie cytaty z libretta *Eugeniusza Oniegina* cytuję według wydania Jewgienij Oniegin [Czajkowski, Szyłowski 1948], w nawiasie wskazując numer aktu i odsłony.

prezentuje go czytelnikowi. W operze natomiast, ukończywszy milczący akt pisania, Tatiana nie opuszcza sceny, lecz sama dokonuje skierowanego ku odbiorcy „przekładu” swego listu, aktem tym przekraczając granicę między przestrzenią fabularnych wypadków a przestrzenią podmiotowej ekspresji. Podobnie jak w poemacie Puszkina następuje w tym momencie zawieszenie w czasie: to chwila absolutnej koncentracji we wspólnej dla bohaterki i słuchacza „teraźniejszości”. Tatiana odgrywa zatem w tej scenie dwie role: jest postacią egzystującą w ramach przedstawionej na scenie sekwencji zdarzeń, a zarazem, swobodnie przekraczając granice dramatycznej iluzji oraz – posłużmy się tu raz jeszcze znakomitą formułą Szturca – „aktualizując **napisane** poprzez nadanie mu rangi **mówionego właśnie teraz**”, stanowi inkarnację onieginowskiego narratora. W ten sposób nawiązuje z widzem i słuchaczem podobny rodzaj relacji jak narrator poematu Puszkina ze swoim czytelnikiem.

Różne ślady obecności „ja” onieginowskiego narratora można dostrzec również w kreacji innych postaci w operze Czajkowskiego. Na przykład obie wielkie arie męskich protagonistów dzieła Czajkowskiego: aria *Что день грядущий мне готовит?* Leńskiego (akt II, odsłona 2) i *Издесь мне скучно!* Oniegina (akt III, odsłona 1), w całości opierają się na fragmentach współtworzących w poemacie Puszkina warstwę dygresji, wypreparowanych z toku fabularnego i skierowanych przez narratora bezpośrednio do czytelnika. W dwóch strofach z dzieła Puszkina, które posłużyły Modestowi Czajkowskiemu i Konstantynowi Szyłowskiemu za wzór arii Leńskiego (rozdział szósty, strofy XXI–XXII), mieści się refleksja na temat przemijalności ludzkiego istnienia, smutku odchodzenia w niepamięć, ale i wieczności miłosego uczucia. Puszkiniowski narrator cytuje tu czytelnikowi „przypadkiem ocalale wiersze” Włodzimierza („Стихи на случай сохранились; / Я их имею; вот они”), napisane w odmętach rozczarowania wynikłego z niefrasobliwej kokieterii Olgi, żalu za utraconą w ten sposób miłością oraz lęku przed zbliżającym się pojedyńkiem z Eugeniuszem, a więc być może przed śmiercią. To przytoczenie dosłowne, narrator nie dokonuje tu żadnego przekładu, jedynie opatruje zacytowany tekst niepozabawionym ironii komentarzem:

Так он писал *темно и вяло*  
 (Что романтизмом мы зовем,  
 Хоть романтизма тут нимало  
 Не вижу я; да что нам в том?)

(rozdział szósty, strofa XXIII, s. 172)

Tak pisał Leński – mdło i mgliście  
 (Co u nas ma być romantyzmem,  
 lecz romantyzmu – proszę, myślście,  
 Co chcecie – ja się nie dogryzłem).

W tym miejscu w pełni uprawomocnione staje się porównanie zastosowanego przez Puszkina zabiegu do Byronowskiej techniki używania cytatu jako znaku zatrzymania w czasie i ustanowienia wspólnej dla nadawcy i odbiorcy płaszczyzny terażniejszości, w której „napisane” staje się „mówionym”. Wielopiętrowość przekazu zostaje tu dodatkowo wzmocniona, gdyż zacytowany przez narratora wiersz Leńskiego, stylizowany na romantyczną elegię i noszący wyraźne piętno konwencjonalności, sam również składa się z cytatów [por. Łotman 1998: 78]. Mamy tu zatem do czynienia jakby ze zwielokrotnieniem aktu czytania poezji – na lektury Włodzimierza, których fragmenty zostały powielone w jego własnym wierszu, nakłada się prezentacja tegoż wiersza dokonana w obliczu czytelnika przez narratora, przez co zatrzymanie w czasie i zawieszenie akcji w poetyckim „teraz”, wspólnym dla nadawcy i odbiorcy, staje się jeszcze bardziej wyraziste. Tymczasem w operowym *Eugeniuszu Onieginie* elegia Leńskiego prezentowana jest bezpośrednio przez samego bohatera, jakby w akcie spontanicznej improwizacji<sup>11</sup>. Podobnie więc jak w scenie pisania listu przez Tatianę następuje w tym miejscu zwielokrotnienie „ja” postaci: Leński funk-

11 Skojarzenie arii Leńskiego z aktem improwizacji (mając na uwadze fakt, że literacką podstawą tej arii jest tekst złożony z cytatów i sam będący cytatem w ramach dygresyjnego toku Puszkiniowskiego poematu) można uzasadnić europejską tradycją tej sztuki – jednym z najważniejszych elementów improwizacyjnego „kodu” była bowiem intertekstualność. „Wplatanie do improwizacji fragmentów poezji cudzych – pisze Iwona Puchalska – nie tylko nie było postrzegane jako plagiat, lecz stanowiło atut w oczach koneserów tej sztuki” [Puchalska 2013: 92].

cjonuje jednocześnie jako bohater w fabularnej przestrzeni zdarzeń, improwizujący poeta, i jako inkarnacja powieściowego narratora, usytuowanego względem świata przedstawionego w ironicznym dystansie. Co ciekawe, scena wynurzeń Leńskiego i scena pisania listu są również ze sobą powiązane muzycznie – zstępujący motyw na słowach Tatiany: „Кто ты, мой ангел ли хранитель” kompozytor powtórzy później w niezmiennym kształcie właśnie w arii Włodzimierza. Być może oznacza to, że intencja zapisana w poemacie Puszkina – czyli stopniowa identyfikacja narratora z postacią Tatiany, wprowadzona jako odautorski sygnał wskazujący czytelnikowi moralny i etyczny sens dzieła (o czym była mowa wyżej) – została przez twórców opery rozszerzona również na postać Leńskiego, co stanowiłoby o dodatkowej nobilitacji tego bohatera i wzmocnieniu przekazu o szlachetności jego charakteru.

Dygresyjną proveniencję ma również tekst arii Oniegina w scenie rozpoczynającej akt III opery. W petersburskim pałacu księcia Griemina odbywa się bal – zgromadzeni tam goście, przeszedłszy najpierw przed oczyma widzów polonezowym krokiem, prowadzą ożywione rozmowy. Stojący na uboczu Eugeniusz gorzko ocenia bezcelowość swojego istnienia, znudzenie każdym jego aspektem, bezsensowność ciągłych podróży w pogoni za wrażeniami i pustkę „blasku i zgiełku wielkiego świata, które nie rozproszą wiecznej, znużonej udręki” („Блеск и шума большого света / Не рассеют вечной, томительной тоски!” [akt III, odsłona 1]). W poemacie Puszkina bohater sam nie wypowiada tych myśli, formułuje je narrator w ramach prowadzonych dygresji:

Им овладело беспокойство,  
 Охота к перемене мест  
 (Весьма мучительное свойство,  
 Немногих добровольный крест).  
 Оставил он свое селенье,  
 Лесов и нив уединенье,  
 Где окровавленная тень  
 Ему являлась каждый день,  
 И начал странствия без цели,  
 Доступный чувству одному;

И путешествия ему,  
 Как всё на свете, надоели;  
 Он возвратился и попал,  
 Как Чацкий, с корабля на бал.

(rozdział ósmy, strofa XIII, s. 228)

Niepokój targał jego duszą,  
 Do ciągłej zmiany miejsc ochota,  
 (Takie skłonności męczyć muszą,  
 Ba, dobrowolna to gołgota.)  
 Porzucił wiejskie owe strony,  
 Zacisze lasów, łąk pustkowie,  
 Gdzie mu się zjawiał w każdej dobie  
 Ciebie przyjaciela okrwawiony,  
 I w podróż puścił się bez celu  
 Chowając w sercu jedną myśl;  
 I oto znudził się po wielu  
 Długich wozach; właśnie dziś  
 Wrócił i prosto na posadzki,  
 Na bal ze statku wpadł, jak Czacki.

Należy podkreślić, że w tym miejscu utworu, czyli już w jego końcowych partiach, narrator jest emocjonalnie, etycznie i formalnie bardzo wyraźnie odseparowany od Oniegina. W początkowych fragmentach opowiadania dosyć często utożsamia się z Eugeniuszem, potem identyfikacja ta zaczyna wyraźnie słabnąć, by w finałowych partiach utworu właściwie zaniknąć zupełnie [por. Łużny 1993: xcvi]. Zestawiwszy więc tekst libretta z tekstem poematu Puszkina, można stwierdzić, że Oniegin właściwie nie występuje w tej scenie opery we własnym imieniu, ale przyjmuje pozycję usytuowanego poza fabularną iluzją obserwatora. Słuszność tej konstatacji zdają się potwierdzać didaskalia: Eugeniusz stoi w oddaleniu od centrum zdarzeń, jakby na styku świata przedstawionego i świata realnego. Mamy tu zatem do czynienia z głęboką dywersyfikacją w obrębie podmiotu, w pewnym stopniu nawet z utratą tożsamości bohatera, który sam siebie ogląda z ironicznego dystansu.

Rozwarstwienie i ironiczny dystans zaobserwować można również w pierwszej scenie opery, w której udział biorą Madame Łarina, obie jej córki: Olga i Tatiana oraz niania Filipiewna. Dialog dwu starszych pań, owiany nostalgiczną mgłą wspomnienia dawnej przeszłości, libreciści oparli na relacji Puszkowskiego narratora o młodych latach Łariny. W poemacie to długa opowieść (rozdział drugi, strofy XXIX–XXXIII), poprowadzona z pobłażliwą, acz wyraźną drwiną, czyli nacechowana zupełnie inaczej niż w przypadku refleksji o Eugeniuszu, znudzonym pustką swego życia – pobrzmiwa tu bowiem jedynie ton łagodnego kpiarstwa, pozbawiony gorzko zabarwionej melancholii. W kilku kunsztownych strofach narrator przedstawia szereg wątpliwej wartości przymiotów młodej Madame Łariny, m.in. prowadzenie dysput na temat książek, których nigdy nie czytała, bezmyślne podążanie za modą, nierozważne lokowanie uczuć czy wyrachowanie w postępowaniu z mężem, którego poślubiła wbrew swojej woli. Pod piórem librecistów opowieść ta zmieniła się z sarkastycznej narracji postronnego obserwatora w zaskakującą wymianę zdań samych bohaterek, jakby nieświadomych ironicznego sensu wypowiedzianych słów:

ЛАРИНА    Как я любила Ричардсона!  
 няня        Вы были молоды тогда!  
 ЛАРИНА    Не потому, чтобы прочла,  
               Но в старину княжна Алина,  
               Моя московская кузина,  
               Твердила часто мне о нём.  
               Ах, Грандисон, ах, Ричардсон!  
 няня        Да, помню, помню!

(akt I, odsłona 1)

ŁARINA    Jak ja kochałam Richardsona!  
 NIANIA    Była Pani wtedy młoda!  
 ŁARINA    Nie dlatego, żebym go czytała,  
               Ale w dawnych czasach księżna Alina,  
               Moja moskiewska kuzynka,  
               Opowiadała mi o nim.

Ach, Grandisson, ach, Richardson!  
 NIANIA      Tak, pamiętam, pamiętam!<sup>12</sup>

Oczywiście w libretcie *Eugeniusza Oniegina* przeważają sceny, które Czajkowski i Szyłowski wypreparowali z fabularnych części utworu Puszkina, wykorzystując fragmenty wygłaszanych przez poszczególne postaci monologów czy prowadzonych przez nie dysput. Ale dopiero analiza tych scen, których literacką podstawą są strofy zapisane nie w warstwie fabuły, lecz w warstwie dygresji, pozwala dowiedzieć, że w operowej wersji *Eugeniusza Oniegina* ujawnia się dokładnie ten sam rodzaj romantycznej ironii, który zastosował w swoim poemacie Puszkina. Ironii opartej na płynności granic iluzji i deziluzji oraz zwielokrotnieniu lub rozwarstwieniu „ja” bohatera, funkcjonującego zarówno w płaszczyźnie akcji dramatycznej, jak i poza nią, i przejmującego wówczas funkcje, które w dziele literackim pełnił narrator – również, o czym była mowa uprzednio, zwielokrotniony i rozwarstwiony<sup>13</sup>. Parafrazując słynne zdanie Gustave’a Flauberta o roli autora w swoim dziele, zapisane w liście do Ludwika Colet w grudniu 1852 roku, można by rzec, w kontekście opisanej tu literackiej ontologii postaci, iż w operowym *Eugeniuszu Onieginie* narrator jest „wszędzie obecny, choć nigdzie

12 Tłumaczenie własne.

13 Zauważył tę cechę *Eugeniusza Oniegina* Piotra Czajkowskiego, dostrzegł jej sceniczny potencjał i doskonale przedstawił w swojej reżyserskiej wizji Peter Konwitschny (premiera inscenizacji: Lipsk, 11 września 2010). Specyfikę Puszkiniowskiej ironii obecnej w dziele rosyjskiego kompozytora, czyli rozwarstwienie „ja” bohaterów oraz ich nieoczywistą obecność w ramach świata przedstawionego i poza nim, reżyser podkreślił za pomocą kilku znakomitych konceptów: zatarcia granicy między przestrzenią sceniczną i pozasceniczną (bohaterowie opery znajdują się niekiedy poza sceną, pośród publiczności, np. w łoży balkonowej), wskazania na obecność i funkcje literackiego cytatu w kulturowej komunikacji (Tatiana układa na scenie swój list ze znalezionych w książkach fragmentów), a przede wszystkim: przemieszania kodów językowych (artyści śpiewają w języku rosyjskim w chwilach szczerego ujawniania swych emocji, natomiast w partiach naznaczonych pewną sztucznością czy konwencją używają języka niemieckiego). Opieram się tu na relacji ze spektaklu z 13 stycznia 2012 roku zamieszczonej w książce Ryszarda Daniela Golianka [2020: 336–337].



niewidzialny”<sup>14</sup>. O tej możliwości bytu „niewidzialnego”, choć „wszechobecnego”, zdecydowała właśnie specyfika Puszkiniowskiej romantycznej ironii, przetransponowana do dzieła Czajkowskiego: ironii nieoczywistej, zamaskowanej, wyrażonej w swobodzie przekraczania dialektycznych granic czasu i przestrzeni oraz nigdy nieokreślonego w pełni odautorskiego „Ja”.

### Bibliografia

- Christensen Jerome (1993), *Lord Byron's Strength: Romantic Writing and Commercial Society*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Czajkowski Modest, Szyłowski Konstantin (1948), *Jewgienij Oniegin*, [libretto w partyturze], w: Piotr Iljicz Czajkowskij, *Połnoje sobranije soczinenij*, t. 4: *Opiernoje tworczestwo. Jewgienij Oniegin. Partitura*, red. Iwan Szyszow, Gosudarstwiennoje Muzykalnoje Izdatielstwo, Moskwa.
- Golianek Ryszard Daniel (2020), *Reżyserski teatr operowy XXI wieku. Nurty i twórcy*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, Łódź.
- Greenleaf Monika (1994), *The Sense of Not Ending. Romantic Irony in „Eugene Onegin”*, w: tejeże, *Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony*, Stanford University Press, Stanford, s. 205–286.
- Hamerski Wojciech (2018), *Ironie romantyczne*, IBL PAN, Warszawa.
- Łotman Jurij (1998), *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX wieku*, przekład i posłowie Bogusław Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Łużny Ryszard (1993), *Wstęp*, w: Aleksander Puszkini, *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem*, przeł. Adam Ważyk, wstępem i przypisami opatrzył Ryszard Łużny, Ossolineum, Wrocław, s. v–CXVI.
- Pomorski Adam (1987), *Sceptyk w piekle*, „Literatura na Świecie”, nr 3, s. 231–251.
- Puchalska Iwona (2013), *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

14 Zdanie zapisane przez Gustave’a Flauberta brzmi: „Autor powinien istnieć w swoim dziele tak, jak Bóg we wszechświecie, wszędzie obecny i nigdzie niewidzialny” [cyt. za: Żurowski 1958: 24].

- Puszkin Aleksander (1993), *Eugeniusz Oniegin. Romans wierszem*, przeł. Adam Ważyk, wstępem i przypisami opatrzył Ryszard Łużyk, Ossolineum, Wrocław.
- Puszkin Aleksandr Siergiejewicz (1983), *Jewgienij Oniegin. Roman w stichach*, Sowietskaja Rossija, Moskwa.
- Stabler Jane (2004), *Byron, Poetics and History*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Szturc Włodzimierz (1994), „Don Juan” Byrona i „Beniowski” Słowackiego. *Ironia jako principium poematu dygresyjnego*, w: tegoż, *Osiem szkiców o ironii*, Universitas, Kraków, s. 95–107.
- Wojda Aleksandra (2016), *Opera jako fragment: o literackiej karierze „Freischütza” (Mickiewicz, Heine, Gautier)*, „Ruch Literacki”, z. 5 (338), s. 527–546, [dostęp: 12 sierpnia 2022], <https://tinyurl.com/mrx5xfx8>.
- Zelech Władysław (1991), *Uwagi o przekładach „Eugeniusza Oniegina” A. Puszkina na język polski (podobieństwa i różnice)*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze”, z. 6 (137), s. 145–153.
- Żurowski Maciej (1958), „Pani Bovary” i rozwój powieści nowoczesnej, „Przegląd Humanistyczny”, nr 4, s. 17–44.

Alina Borkowska-Rychlewska

**The Borders of Irony – the Borders of Illusion. On the Character Ontology in Alexander Pushkin’s and Pyotr Tchaikovsky’s *Eugene Onegin***

The article presents the characteristics of the romantic irony employed in Alexander Pushkin’s digressive poem *Eugene Onegin* and Pyotr Tchaikovsky’s opera titled alike. The analysis of selected fragments of the libretto which were based on the verses constituting the digressive (rather than storytelling) layer of Pushkin’s work allow one to conclude that the operatic version of *Onegin* expresses exactly the same kind of romantic irony which was used by the romantic poet. The authors of the libretto achieved something typical of Pushkin’s irony – a flow of the border between illusion and disillusion and an effortless crossing of the dialectic borders of time and space. They did so by multiplying and splitting into layers the “I” of the main character which functions both in the dramatic plane and beyond it, taking over the functions which in Pushkin’s text were performed by the narrator.

**Keywords:** Eugene Onegin; Alexander Pushkin; Pyotr Tchaikovsky; digressive poem; romantic irony; stage illusion.

**Alina Borkowska-Rychlewska** – doktor habilitowana nauk humanistycznych, profesor nadzwyczajny w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM, członkini Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM w Poznaniu. Autorka książek: „*Poema muzyczne*”. *Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu* (2006), *Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania* (2013, wydanie w wersji angielskiej: *Shakespeare in 19th-Century Opera. Romantic Contexts, Inspirations and References*, 2019), współautorka (z Elżbietą Nowicką) monografii *Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach* (2016) i *Oblicza wieku XIX. Studia z historii literatury, teatru i opery* (2017). Współredaktorka licznych wydawnictw zbiorowych poświęconych problematyce opery i libretta, dawnym i współczesnym formom literacko-muzycznym oraz literaturze romantycznej, m.in. *Libretto i przekład* (2015), *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku* (2015), *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej* (2020), *Romantyk jako czytelnik* (2020), *Oddźwięki – odbicia – odcienie. Wiek XIX wobec sztuk* (2020). Adres e-mail: ala.br@amu.edu.pl.