

ANNA WOŹNIAK

PUSZKIN ABRAMA TERCA, CZYLI METAFORA „SZTUKI CZYSTEJ”

Чистое искусство вытекает из слова как признака
его текучести. Дух веет, где хошет.

(А. Т е р ц, *Прогулки с Пушкиным*)

Я пишу для себя, а печатаю для денег, и ничуть для
улыбок прекрасного пола.

(А. П у ш к и н, *Письмо П. Вяземскому*, 8 марта 1824)

Rozpatrując obraz Puszkina zaproponowany przez Abrama Terca (Andrieja Siniawskiego), chciałabym skupić się na dwu utworach, w których pojawia się postać Puszkina, czyli *Przechadzki z Puszkinem* (*Прогулки с Пушкиным*) i *Podróż nad czarną rzeczkę* (*Путешествие на черную речку*). Te dwa dzieła dzieli przedział 19 lat, odmienne intencje estetyczne i forma utworu, łączy je natomiast osoba Puszkina, którego Terc przyswajał i analizował w różnych rzeczywistościach: Rosji sowieckiej, kiedy groziło mu aresztowanie przez KGB, oraz we Francji, gdzie przebywał już jako emigrant i wolny człowiek.

Przechadzki z Puszkinem, które ukazały się drukiem w 1975 roku, najpierw w Londynie po rosyjsku (w 1976 r. wydano je w Paryżu po francusku, a w 1989 r. opublikowano książkę w ZSRR), wywołały wiele zamieszania i kontrowersji zarówno w rosyjskim środowisku emigracyjnym, jak i w samej Rosji. I tu, i tam odebrano utwór Terca jako prowokację i naigrawanie się z geniusza poezji rosyjskiej. Książka powstawała w końcu lat sześćdziesiątych (1966-1969) podczas pobytu Abrama Terca w obozie i miała najpierw formę listów pisanych z obozu do żony, Marii Rozanowej. Jak twierdziła Rozanowa – w odpowiedzi na ataki, jakie pojawiły się po publikacji utworu w czasopiśmie „Woprosy literatury”

i dyskusji nad nim już w Rosji początku lat dziewięćdziesiątych – książka ta zrodziła się niejako na zamówienie żony, która poprosiła męża, Andrieja Siniawskiego, aby napisał dla niej rzecz wesołą i pogodną, odmienną od ponurych dzieł, jakie tworzył wcześniej. Ponieważ M. Rozanowa wielką estymą darzyła książkę Wikientija Wieriesajewa *Puszkini żywy* (*Пушкин в жизни*), „zamawiając” lekką rzecz o Puszkynie, miała na uwadze obraz „rosyjskiego Mocarta”¹, przysły tekst o rosyjskim geniuszu. Na ile wyznania Rozanowej odpowiadają prawdzie, trudno dzisiaj ocenić, trzeba jednak przyjąć ich prawdopodobieństwo i uznać, że w trudnych momentach przed aresztowaniem, już podczas pobytu w obozie, Siniawski, na prośbę żony i oczywiście uwzględniając własne pragnienia, postanowił wypełnić czas pracą nad interpretacją twórczości Puszkina.

Druga książka na temat Puszkina powstała już w zupełnie innych okolicznościach i przy innych uwarunkowaniach. Została napisana na emigracji, a więc, wydawałoby się, w sytuacji komfortowej, ale pozostawała, bez wątpienia, w cieniu negatywnej recepcji pierwszego utworu o Puszkynie. *Podróż nad czarną rzeczkę* ukazała się w Rosji w 1994 r. i cieszyła się mniejszym zainteresowaniem niż poprzednia książka na temat romantycznego poety, by nie powiedzieć, że była właściwie niezauważona, traktowano ją na ogół jako rodzaj ekspiacji autora za wcześniejsze, „skanadalizujące” *Przechadzki*.

Emigracyjni krytycy² przyjęli *Przechadzki z Puszkinem* Terca wrogo, pisząc druzgocące recenzje. Utwór ocenili negatywnie, zarzucając autorowi brak patriotyzmu, nieprawomyślność oraz odstępstwa od dyskursu akademickiego w kreacji obrazu poety romantycznego³. Jedynie Mark Slonim wydał pozytywną ocenę dziełka Terca. Natomiast A. Sołżenicyn⁴, który uważał Puszkina za wielkiego poetę, mędrca, filozofa, chrześcijanina i osobowość harmonijną, nie mógł zaakceptować tercowskiego ujęcia, opartego na ironii (*wsieironija*, pisał Sołże-

¹ М. Р о з а н о в а, *К истории и географии этой книги*, w: А. Т е р ц, *Прогулки с Пушкиным*, С.-Петербург: Всемирное слово 1993, с. 149.

² Chodzi o krytyków książki A. Terca, takich jak: Roman Gul, Gleb Struwe, Jurij Iwask, Siergiej Żaba, Wolfgang Kasack, Aleksander Sołżenicyn.

³ Zob. szerzej na ten temat: А. W о Ź n i а k, *Utuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego-Abrama Terca*, Lublin 2004. R. Gul w czasopiśmie „Nowyżurnal” (1976, nr 124) określił utwór obrazowo jako „Przechadzki chama z Puszkinem”, a jego autora jako kogoś cierpiącego „na chorobę zakaźną”, i imputował, iż Siniawski, będąc współpracownikiem KGB, w żadnym obozie nie przebywał, ponieważ nie mógłby tam jej napisać ze względu na brak materiałów źródłowych. G. Struwe, który książki nie czytał, wypowiedział się na podstawie zamieszczonych w prasie jej fragmentów. I. Szafarewicz z kolei w szkicu *Rusofobia* porównał książkę Terca do *Szatańskich wersów* Salmana Rushdiego.

⁴ А. Со л ж е н и ц ы н, *Колблет твой треножник...*, „Вестник РХД”, 1984, nr 142, s. 133-152.

nicyn), Nowym Słowem, łamiącym bariery przyzwoitości i twórczej wolności. To, co zaprezentował Terc, portretując w niekonwencjonalny sposób Puszkina, w oczywisty sposób było dla Sołżenicyna „Pustką”⁵.

Przechadzki z Puszkinem z uwagi na postmodernistyczny charakter dzieła niewątpliwie przynoszą możliwość różnych interpretacji i stosowania wielu hermeneutycznych kluczy. Dotychczas w literaturze krytycznoliterackiej na temat Terca pojawiło się już kilka ujęć tego utworu, spośród nich analiza: Stefanii Sandler⁶, Iriny Skoropanowej⁷, Aleksandra Gienisa, który jako pierwszy zaczął pisać o postmodernistycznej estetyce Terca⁸. W 1990 r. po pełnej publikacji w czasopiśmie „Woprosy literatury” tekstu *Przechadzek* (we fragmentach utworu ukazał się wcześniej w czasopiśmie „Oktiabr” 1989 r.) redakcja pisma wraz z Komisją Puszkiniowską IMLI AN ZSRR zorganizowała dyskusję merytoryczną nad tą kontrowersyjną książką⁹.

Tekst A. Terca jest bogaty w znaczenia, odwołuje się do różnego rodzaju dyskursów. Wiele uwagi poświęcano formie utworu w literaturze krytycznej, różnie go określając, nie stroniąc nawet od gatunkowego określenia go jako powieści (P. Wajl i A. Genis) czy poematu (N. Rubinstein), jak również „literaturoznawstwa fantastycznego” (K. Niepomniaszczy). Generalnie w definiowaniu statusu gatunkowego utworu dominuje stanowisko utwierdzające jego niejednorodny charakter genologiczny, który łączy w jeden stop metodologiczny literaturoznawstwo, historię literatury z elementami interpretacji, elementami biografii oraz beletrystyki. Moim zdaniem *Przechadzki z Puszkinem* stanowią „konstrukcję dionizyjską”, w której wyróżniającym się chwytym stylistycznym jest stylizacja imitująca – mówiąc ogólnie – styl samego Puszkina, uwidoczniiony szczególnie w poemacie *Eugeniusz Oniegin*. Na tę świadomie zastosowaną stylizację wskazywałyby pewne wyznaczniki formalne, zdefiniowane przez Terca i obecne

⁵ Tamże, s. 150-151.

⁶ S. Sandler, *Sex, Death and Nation in the „Strolls with in Puszkim”*, „Slavic Review” 51(1992), nr 2, s. 294-308.

⁷ И. Скоропанова, *Чистое искусство как форма диссидентства: „Прогулки с Пушкиным” Абрама Терца*, w: т а ж, *Русская постмодернистская литература*, Москва 1999, с. 80-110.

⁸ А. Генис, *Андрей Синявский: эстетика архаического постмодернизма*, „Новое литературное обозрение”, 1994, № 7, s. 277-285; Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, „*Фантастический реализм*” Абрама Терца и Николая Аржака, w: с і ж, *Современная русская литература. Новый учебник по литературе в 3 книгах*, Москва 2001, кн. 1, s. 248-254.

⁹ *Обсуждение книги Абрама Терца „Прогулки с Пушкиным”*, „Вопросы литературы”, 1990, № 10, с. 71-161. W dyskusji brali udział pisarze, krytycy, historycy literatury: Walerij Niepomniaszczij, Dmitrij Urnow – jeden z redaktorów pisma, Irina Rodniańska, Siergiej Kuniajew, Siergiej Boczarow, Jurij Mann, Anna Marczenko, Piotr Wajl, Aleksander Gienis, Igor Zołotuski i inni.

w poemacie Puszkiniowskim, a powielane przez autora *Przechadzek*, takie jak: brak tematu, „pustosłowie”, żywiołowe przechodzenie od jednego wątku do drugiego, dygresyjność, zabawa tematem oraz posługiwanie się „strofą baletnicą” (słynna strofa onieginowska)¹⁰. Autor *Przechadzek* przystosowuje do tego sposobu relacji strukturę własnej książki o Puszkynie (kompozycja z pięciu części) i styl, jej wyposażenie – podobnie jak u romantycznego poety – w elementy obyczajowe, kolokwialne i oczywiście we wszechwładną ironię.

Przedstawiony przez Terca obraz Puszkina także można odczytywać wielorako i na różnych poziomach (o czym świadczyły pełne zacierzowania dyskusje na ten temat), można dostrzegać różne kreacje wizerunku poety. Najbardziej wyeksponowany jest tutaj obraz parodystyczny i zdegradowany, ujęcie poety jako idola pop kultury, bożyszcze kultury masowej; to z jednej strony *image* zmitologizowany, stąd pojawiają się u Terca porównania poety z Chaplinem, ucieleśniającym masową kulturę kina, czy Pietruszką, bohaterem rosyjskiego teatru kukielkowego. Jednak w utworze Terca mamy obraz niekwestionowanego poety geniusza, uosabiającego „sztukę czystą”. To *image* wysoki i wzniosły Puszkina, idealny wzorzec poety romantycznego. Stylistyka, za pomocą której Terc obrazuje Puszkina, opiera się zatem na podwójnej metodzie kodowania znaczeń; utrzymana jest ona w poetyce po pierwsze, ironii, pastiszu i konwencji teatru ludowego, który na gruncie rosyjskim nosił nazwę „bałagan”, a po drugie, w poetyce wzniosłości, operującej stylem wysokim i neobarokową wirtuozerią frazy. Oba te przeciwstawne kody stylistyczne przeplatają się w utworze i uobecniają wyraziście samego autora, Terca, *quasi*-narratora, który staje się niejako bohaterem swego utworu na równi z Puszkinem, jego strawestowanym sobowtórem. Sam styl i forma dziełka Terca dają zatem podstawę do dostrzeżenia tych dwóch różnorodnych reprezentacji postaci Puszkina, jakie przedstawia utwór, z tej racji, iż ukazują poetę przy zastosowaniu dwóch kodów; niskiego – degradującego, parodiującego oraz wysokiego – nobilitującego i waloryzującego pozytywnie bohatera, umieszczają go w obszarze poetyki przestępstwa (K. Niepomniaszczy), dysydenctwa (I. Skoropanova) czy – szerzej – w obszarze sztuki¹¹. Wszystkie te naukowe ustalenia są już określonymi etapami na drodze do interpretowania twórczości A. Siniawskiego-A. Terca.

¹⁰ Strofa onieginowska składa się z 14 wersów, które mają formę 4-stopowego jambu i rymują się: ab ab ccd ef ef eg g. Taka zwrotka i cały zróżnicowany układ wersyfikacyjno-formalny zapewniają poematowi Puszkina swoistą melodyjność i harmonię całości.

¹¹ И. С к о р о п а н о в а, *Чистое искусство как форма диссидентства: „Прогулки с Пушкиным” Абрама Терца*, s. 80-110; К. Т е й м е р Н е п о м н я щ и, *Абрам Терц и поэтика преследования*, Екатеринбург: Изд. Уральского университета 2003, s. 189-239; А. W o Ź n i a k, *Uhada i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego-Abrama Terca*, Lublin 2004, s. 67-79.

Przechadzki z Puszkinem są znakomitym przykładem utworu o niekończącej się interpretacji. Kiedy zatem powraca się po raz kolejny do lektury tego dzieła, pojawiają się nowe sensory i wyraźne linie znaczeń, takie, które pierwotnie zamknięte były odbiorem nachalnym oraz narzucającą się natarczywie formą wypowiedzi. Owe głębsze znaczenia natomiast ukryte są za warstwą wątków rodem z kultury niskiej, masowej, za projekcjami świadomości wywodzącej się z kultury gwiazdorstwa. Stąd też, jak sądzę, z owego zatrzymywania się głównie na epatującym stylu, kolokwialnym i niewybrednym języku, na odczytaniu Puszkina jako ikony kultury masowej i plebejskiej, wzięło się na początku niezrozumienie przesłania tekstu Terca i przypisywanie autorowi estetycznych założeń, jakich wcale nie miał. A myśl autora, oczywiście trywializując ją, była prosta: pokazać geniusz poezji Puszkina jako reprezentację czystej poezji. W takim ujęciu również warstwa niska i kod degradowania bohatera ma uzasadnienie, gdyż ilustruje nam „żywego człowieka”, Puszkina, który był poza tym wszystkim poetą. Dlatego utwór Terca postrzegać należy w całej jego twórczości, w kontekście jego poszukiwań korzeni sztuki, tropieniu jej istoty, źródeł bytowania i nieuchwytnych, nadprzyrodzonych wyznaczników procesu twórczego. Terc intrygował zawsze problem artysty jako geniusza i człowieka, owa typowo modernistyczna kwestia rozszczepienia poety i człowieka (geniusza i obłąkanego). Neoromantyk Terc dokonał translacji tej modernistycznej, symbolicznej projekcji rozdwojenia na epokę romantyzmu i postać Puszkina.

Propozycja Terca jest nowatorska, niesie bowiem nową próbę odczytania geniusza rosyjskiej poezji romantycznej, którego zazwyczaj analizowano w kontekście innych wartości i kategorii: historii, patriotyzmu, idei, ogólnie mówiąc, postrzegano go w poetyce wzniosłości i rejestrze stylu wysokiego. Terc natomiast uwidacznia szczególnie w poezji i prozie Puszkina pierwiastki „sztuki czystej”, w ogóle odkrywa ich istnienie w literaturze rosyjskiej lat 20. i 30. XIX wieku, o czym zupełnie wówczas nie mówiono i co zdaje się zupełnie nową tezą¹². W ujęciu Terca „sztuka czysta” obecna byłaby więc także w utworach Puszkina lat 20. i 30. Inna rzecz, że Terc nadaje terminowi „sztuka czysta” głęboki i filozoficzny wymiar, upatrując w nim uniwersalność i ponadczasowość sztuki, która nie służy żadnym innym celom poza samą sobą. Koncepcja rosyjskiego twórcy na temat sztuki czystej wykracza jednak poza XIX-wieczne jej hasła, m.in. Teofila Gautiera, sztuka nie tylko bowiem tworzy, ale i wyraża, sięga nie tylko do świata

¹² „Sztuka czysta” – hasło XIX-wiecznego estetyzmu, propagowane w owym czasie zwłaszcza przez poetów i estetyków niemieckich: I. Kant, F. Schiller, W. Goethe, czy poetów angielskich S. T. Coleridge, F. W. Carlyle, J. Ruskin, francuskich V. Hugo (*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 514).

widzialnego – jak uważali teoretycy XIX-wieczni¹³, lecz wydobywa się w niepojęty i cudowny sposób z duchowych głębin świata nierealnego. Śmiem twierdzić, że sztuka utożsamia się dla Terca z Poezją jako najdoskonalszą jej wyrazicielką, gdzie Poezja przybiera rangę wszystkiego, i filozofii sztuki, estetyki i wszelkich jej form i przejawów.

*Przechadzki z Puszkinem*¹⁴ Terca można traktować wobec tego jako zerwanie z kanonami tradycyjnego ujmowania postaci Puszkina przez oficjalne puszkinoznawstwo¹⁵. W związku z tym pojawia się tutaj wcielenie „innego” Puszkina opisanego prowokująco. *Przechadzki* bezsprzecznie odzwierciedlają subiektywne ujęcie obrazu poety romantycznego przez Terca, stylizują go w pewnym sensie na *alter ego* autora. Puszkina ukazany zostaje nie tylko w warstwie biografii – jak zwykle się postrzegać utwór – lecz równocześnie w aspekcie swej twórczości, dominującej mimo wszystko w interpretacji Terca. Autor *Przechadzek*, literaturoznawca i pisarz jednocześnie, zajmuje się hermeneutyką jego poezji, dokonując reinterpretacji ustaleń tradycyjnego puszkinoznawstwa, przybiera maskę dysydenta i heretyka, swobodnie operuje wyobraźnią w percypowaniu Puszkina twórcy¹⁶. Wpisuje się tym samym do grona puszkinologów, jak wcześniej A. Riemizow, M. Cwietajewa, A. Achmatowa, którzy usankcjonowali prawo artysty do budowania obrazu „własnego” Puszkina.

Metoda, jaką stosuje Terc w prezentowaniu Puszkina, opiera się na elementach psychologii twórczości, chwycie freudyzacji, współczesnianiu przekazu o romantycznym poecie. Wydawałoby się, iż autor zilustruje poetę, przekazując anegdoty, plotki i wieści masowe na jego temat (nie od strony „paradnego wejścia” Akademii Nauk, lecz od strony wejścia kuchennego, jak pisze narrator),

¹³ Por. J. A d a m s k i, *Historia literatury francuskiej. Zarys*, Wrocław: Ossolineum 1989, s. 217; P. M r o c z k o w s k i, *Historia literatury angielskiej. Zarys*, Wrocław: Ossolineum 1993³, s. 343-350.

¹⁴ А. Т е р ц, *Прогулки с Пушкиным*, С.-Петербург: Изд. Всемирное слово 1993. Kolejne cytaty pochodzą z tego wydania, w nawiasie podano strony.

¹⁵ Zob. В. В е р е с а е в, *Пушкин в жизни. Систематический свод подлинных свидетельств*, Москва 1936; przekład polski: W. W i e r i e s a j e w, *Puszkina żywy. Wybór autentycznych relacji*, przekład A. Sarachanowa, wybór, wstęp i przypisy R. Łuźny, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1978; В. В и н о г р а д о в, *Стиль Пушкина*, Москва 1941; Л. Г р о с м а н, *Пушкин*, Москва 1958; Б. Т о м а ш е в с к и й, *Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии*, Москва–Ленинград 1961; Д. Б л а г о й, *Творческий путь Пушкина (1826-1830)*, Москва 1967; W. L e d n i c k i, *Aleksander Puszkina. Studia*, Kraków 1926.

¹⁶ Praca Terca jest oparta na materiałach źródłowych: niekonwencjonalnej biografii poety, książce Wieriesajewa *Puszkina żywy*, pracy Tynianowa, na listach (P. Wiazemski, E. Baratyński), wypowiedziach pozaartystycznych samego Puszkina, koresponduje z obrazem Puszkina M. Cwietajewej, W. Majakowskiego, A. Achmatowej, A. Riemizowa. Jest to więc utwór jednocześnie i pisarza, i historyka literatury, typ „prozy filologicznej”, prozy sylwicznej.

nic jednak bardziej błędnego, gdyż po wyłuszczeniu intencji wypowiedawczej, autor prowadząc jednocześnie grę z własnym tekstem, zaraz ową intencję odrzuca (niczym narrator *Słowa o pułku Igora*). Podkreślmy zatem wysublimowany chwyt autora, polegający na tym, że warstwę anegdotyczną, całą sferę potocznych pomówień i mitów związanych z Puszkinem, językową bufonadę przenosi on do stylu swej wypowiedzi; natomiast nadrzędnym celem jego familiarnego spaceru z ogólnie znanym poetą rosyjskim jest kontakt ze sztuką czystą, której Puszkini był dla Terca doskonałą inkarnacją.

Chciałabym teraz skupić uwagę na odczytaniu Puszkina jako poety geniusza i zarazem wcielenia sztuki czystej, metafory sztuki czystej, co stanowi główną przesłankę estetyczną Terca. W obu swych utworach prezentuje on oryginalną, głęboką analizę tekstów Puszkina, w różnorodnych odgałęzieniach i systemie znakowym, pragnąc odsłonić twórcę i jego sztukę spod zafałszowań zbyt banalnych i koturnowych sądów. Jest jeszcze trzecia hipostaza Terca, wyraziście uwidoczniona w obu książkach, mianowicie Terca-czytelnika, który nader subiektywnie percypuje twórczość Puszkina i tej osobistej i oryginalnej interpretacji nie obawia się ujawnić w utworze, narażając się tym samym na atak krytyków.

Głównym motywem tropienia geniuszu Puszkina podczas przechadzek z nim jest dla Terca próba odpowiedzi na pytanie, kim jest i jaki jest Poeta Puszkini? Aby uzyskać odpowiedź na tak postawione pytanie, Terc analizuje jego twórczość, usiłując odnaleźć atrybuty (różnorodne wcielenia, hipostazy, maski) Poety, nie definiując go wprost jako twórcy romantycznego, lecz przydając mu cechy uniwersalne, właściwe każdemu artyście geniuszowi, przekraczającemu granice: literatury, czasów, życia, wreszcie samego siebie¹⁷. Terc demonstruje więc uniwersalnego poetę, którego „receptę zostawił nam Puszkini” (s. 132). W taki oto sposób skonstruowany zostaje niejako wzorzec geniusza, poety uniwersalnego, scalającego intuicje romantyczne i symbolistyczne, którego najważniejsze cechy sprowadzają się do następujących atrybutów: 1. ma własną, oczywiście niestereotypową biografię, powszechnie znaną, 2. obecny jest fizycznie w życiu kulturalnym epoki, 3. idzie pod prąd ogólnie przyjętym konwencjom estetycznym, literackim, jak również obyczajowym, 4. legitymuje się nietuzinkową osobowością, którą inni starają się naśladować, 5. w pełni oddany jest sztuce, bowiem jako twórca rozdwojony uśmierca w sobie człowieka, aby mógł w nim triumfować Poeta, 5. jest samotny w tłumie, ale świadom swej genialności i wybraństwa Bożego, wykorzystuje przywilej geniusza, 6. co najważniejsze, ma talent, jaki sięga do czystych i pierwotnych, transcendentnych źródeł sztuki.

¹⁷ Przypomnę, że ideałem poety romantycznego był poeta prorok, wieszcz, kapłan, Deus et Omnia, genialny artysta, tworzący metafizyczną sztukę. Owe neoromantyczne konotacje poety utwierdzili później Nietzsche i Schopenhauer, rozwijano je w symbolizmie, zwłaszcza rosyjskim.

ODSŁONA PIERWSZA POETA Z BIOGRAFIĄ WKRACZA DO HISTORII

W *Przechadzkach z Puszkinem* A. Terc przedstawił tezę o znaczeniu biografii w życiu twórcy, która stała się w 1. połowie XIX wieku w Rosji za sprawą Puszkina niezbywalnym atrybutem artysty. To właśnie on – utrzymywał Terc – zanegował kanony poezji XVIII-wiecznej, jaka lansowała typ poety obywatela, oddającego się służbie państwu, tak jak wielu innych twórców, na przykład oficer K. Batuszkow, starszy wykładowca na dworze carskim W. Żukowski czy radca G. Dzierżawin. Wszyscy ci obywatele byli jednocześnie poetami. Aby być Poetą prawdziwym, należało jednak postąpić inaczej, czyli spożytkować swą biografie i podporządkować ją całkowicie twórczości. Puszkini odważył się na ten krok, pisał narrator *Przechadzek*, aby wbrew konwencji czasów zrezygnować ze służby na rzecz państwa, tak jak nakazywał to ówczesny obyczaj, i po prostu zostać poetą¹⁸. Puszkini zatem odwrócił owe priorytety XVIII wieku, „plunawszy na ówczesne obywatelskie prawa i powinności, i wstąpił do poetów, tak jak inni zostają włóczęgami”. „Pasożyt i odszczepieniec”, uchyliwszy się od kariery na służbie, poświęcił się całkowicie swej sztuce (s. 88)¹⁹.

Świadomość zakorzenienia w tradycji nie była jednak obca Puszkiniowi, utrzymywał Terc, bowiem odczuwał on trwanie w historii, hierarchicznej i heraldycznej, egzystencję we wspólnocie rodu – szlacheństwie przodków, dzięki niej doznawał harmonijnej pełni bytu i istnienia. Wszystkie kolejne przejawy „służby sztuce”, o jakich mówił Terc, będą utrwały ten wyrafinowany obraz Puszkini – geniusza poezji. Z tych źródeł wspólnoty rodu i krwi wypływała właściwa poecie „magia i mania wspomnień”, „misterium pojawiania się rzeczy, które już zatraciły się w czasie”. Kobieta, miłość, przyroda, cokolwiek, wszystko to dzięki intensywnemu wspomnianiu ożywało w sztuce jako swoisty fenomen i wiodło ku źródłom zachwycającego zjednoczenia. Terc przytacza tu m.in. „cudne zachwycenie” (wiersz *Odrodzenie, Возрождение*, 1919), oznaczające nie tylko powtórne spotkanie z kobietą, ale zapis jeszcze głębszych przeżyć, jakąś bardziej odległą tajemnicę, obnażenie czegoś wcześniejszego, echo „pierwotnych, czystych dni”, powrót do stanu rajskiej, dziecięcej niewinności przed narodzeniem jeszcze, zaczerpnięcie „świeżej wody z dalekiej studni, skąd – Puszkini o tym wie dosko-

¹⁸ Autorowi *Przechadzek* wytykano przy tym wpadkę, ponieważ programową frazę: „Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан” („Poetą można nie być wcale, / Obywatelem być należy”), przypisał Łomonosowowi, a nie właściwemu jej twórcy M. Niekrasowowi, poecie XIX w., autorowi wiersza *Poeta i obywatel* (1856). Usprawiedliwienie Terca, że ten anachronizm był użyty świadomie, wzbudza jednak moje wątpliwości.

¹⁹ Warto przypomnieć, że Puszkini pracował w Ministerstwie Spraw Zagranicznych (na początku lat 20. i 30.) jako tłumacz, miał najniższy stopień kamer-junkra.

nale – płyną jednocześnie i jego bezmyślne dźwięczne strofy” (s. 83). Młody Puszkina w swych wczesnych lekkich wierszach już poszukuje owej „niedostępnej jasnej dali”, poezji doskonałej, pisze Terc:

Поэзия, в представлении Пушкина, основывается на припоминании уже слышанных некогда звуков и виденных ранее снов, что в дальнейшем, в ходе работы, освобождается из-под спуда варварских записей, временной шелухи [...] открывая картину гения. Та картина существует заранее, до всякого творчества, помимо художника, дело которого – ее отыскать, припомнить забытое, очистить (s. 83-84).

Osobowość Puszkina i jego niekonwencjonalna biografia, jego genialność wreszcie uwieczniła innych ludzi epoki: Rajewskich, Küchelbeckera, Delwiga, Benkendorfa, twierdził Terc. To on wreszcie, wielki poeta, dzięki swemu kreatywnemu *curriculum vitae* pociągnął bowiem za sobą innych i wprowadził ich do historii. Sam przy tym był panem własnego życia, reżyserował je świadomie i czynił publicznym spektaklem oraz własnością ogółu²⁰.

ODSŁONA DRUGA POETA UŚMIERCA CZŁOWIEKA

Terc dostrzega w postaci Puszkina wywyższenie roli Poety (dlatego pisze to słowo dużą literą), który zdetronizował człowieka i podniósł do najwyższej rangi sztukę i poezję, tym samym realizując romantyczną koncepcję sztuki. Poezja początku XIX-wieku, ulegając wezwaniu K. Batuszkowa, który pisał o „piitczeskiej dietiki” (poetyckim sposobie życia)²¹, żądała wyemancypowania się spod innych dziedzin, domagała się pierwszeństwa poezji w życiu człowieka, tym samym eliminując człowieka na rzecz poety. Batuszkow wszak pisał, że „poezja żąda „całego człowieka” (s. 98) oraz że „trzeba żyć, tak jak piszesz, i pisać tak jak żyjesz”, w rezultacie czego człowiek został zastąpiony przez poetę. Z tych inspiracji, dowodził Terc, wywodzi się pokonanie przez Puszkina człowieka w sobie, o czym mówi w wierszu *Prorok*, gdzie człowiek – trup zmartwychwstaje jako Poeta i nie znajduje w poprzednim wcieleniu już nic swojego, człowieczego, w pełni poświęcając się sztuce. Tak jak R. Wagner „jest przez nią zjedzony” (s. 98). Formuła „dietiki” Batuszkowa nie w pełni została przyswojona przez Puszkina, albowiem wypracował on własną regułę: „Poeta żyje zupełnie nie tak,

²⁰ Por. B. M u c h a, *Aleksander Puszkina. Opowieść biograficzna (w dwusetną rocznicę urodzin poety)*, Piotrków Trybunalski 1999, s. 176-180.

²¹ Łac. *diaeta*, gr. *diaita* – sposób życia; *пиит* – przest. poeta.

jak pisze, a pisze nie tak, jak żyje” (s. 99). Wobec takich wymagań, twierdzi autor *Przechadzek*, całe jestestwo poety – to zewnętrzne (nikczemne i trywialne) i to wewnętrzne (szlachetne i autentyczne) – znajduje się w opozycji do owej zwierzchniej siły, która nim kieruje, czyli Poezji. Poeta Puszkina otoczony jest aureolą świętości – tak jak święty przypisuje sobie bowiem największe grzechy i uważa za ostatniego grzesznika, co dla Terca stanowi przejaw dotknięcia świętości nie należącej już do człowieka, gdyż ten jest jedynie naczyniem i formą. Człowiek święty uświadamia sobie małość owego „naczynia”, do jakiego „świętość ta jest wlana”, ma poczucie własnej małości, aby tę świętość wcielać (s. 99).

Poeta święty, poeta bez twarzy (ponieważ znikają z pola jego widzenia wszystkie małe i marne sprawy doczesne – gadulstwo, ruchliwość, grymasy i pozy), twórca wyalienowany ze świata, niezależny, egzystujący wyłącznie w aurze Poezji, przebywający w sferze świętości i boskości, w radosnej jedności z naturą, stanowiący najdoskonalsze w swej istocie wcielenie poety – oto wizerunek Puszkina poety w ujęciu Terca. W podobnym duchu pisał o przeznaczeniu i roli Puszkina, czyli Puszkynie jako wzorcu poety, również Mikołaj Gogol. Wobec takiego wysokiego waloryzowania istoty Poety i posłannictwa jego sztuki pozostaje tylko milczenie:

Дойдя до этой черты, мы останавливаемся, оглушенные вмиг тишиной, бесильны как-либо выразить и пересказать словами чистую сущность Искусства, едва позволяющую себе накинуть феноменальный покров (s. 101).

Nie ma wątpliwości, że interpretacja Terca stanowi dowód czci oddanej Puszkiniowi, o czym w wywiadzie mówił sam autor *Przechadzek*: „Tak więc «Puszkina» to jest właśnie mój program sztuki czystej, tak rozślawiający Puszkina”²²:

ODSŁONA TRZECIA

POETA MURZYN. POETA CAR. POETA SAMOZWANIEC

Wyróżnikiem, znakiem rozpoznawczym Puszkina poety jest jego afrykański rodowód, który został podniesiony do rangi, uważa Terc, prawdziwego oblicza Puszkina, służył mu on jako forma gry utwierdzającej jego powołanie kapłana poezji. Ten znak identyfikacyjny wywodził się od pradziada Hannibala, którego Puszkina uczynił centrum swej genealogii, zespałał w cudownej jedności zarówno

²² Zob. Д. Г л э д, *Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье*, Москва: Изд. „Книжная палата” 1991, s. 186; zob. także: Б. Л а н и н, *Андрей Синявский*, w: т е н з е, *Проза русской эмиграции (Третья волна)*, Москва: Изд. Новая школа 1997, s. 161.

pierwiastek niebiański, jak i piekielny, uwidaczniał pokrewieństwo ducha i krwi, a nie tylko szlachectwa, jak było w przypadku rosyjskich przodków Puszkina²³. „И потом, чорт побери, в этой морде бездна иронии” (s. 102), pisał autor *Przechadzek* w swej niekonwencjonalnej i kolokwialnej wypowiedzi. Murzyn był oznaką fatalizmu, symbolizacją losu odmieńca i odszczepieńca, podrzutka, o czym mowa była w *Murzynie Piotra Wielkiego*. Murzynek Puszkina, „dziki geniusz”, ironizował Terc, przyszedł do nas z Hellady, krainy sztuki, kozłonogich bożków i menad, aby pokazać nam autentyczną sztukę. Pisał autor:

Если белой костью своего дворянского рода Пушкин узаконил себя в национальной семье, в истории, то негритянская кровь вводила его к первобытным истокам творчества, к природе, к мифу. Черная раса и [...] поддержанный ею поэт кидался в дионисийские игры, венчая в одной личине Африку и Элладу, искусство и звериный инстинкт (s. 103).

Kolejnym upostaciowaniem Puszkina i drugą linią jego genealogii obok Murzyna – o czym pisał Terc – była linia carska i identyfikacja „poeta – car”, oczywiście mająca romantyczną proveniencję. Romantycy bowiem wskazywali na poetę jako władcę swojego świata wewnętrznego i pana procesu rozwoju ducha w historii świata. Ale też Terc wiąże ten motyw poety-cara nie tylko z romantyczną konwencją arystokratyzmu ducha (Ты царь, живи один), lecz również typologicznie z historyczną postacią Piotra I, który niegdyś usynowił przodka poety, Abrahama Hannibala. Piotr Wielki stanowił oczywistą analogię Puszkina już dla jego współczesnych. Przyjaciel poety, E. Baratyński, jako jeden z pierwszych porównywał Puszkina, jak twierdził, geniusza poezji i reformatora w literaturze rosyjskiej, do cara Piotra Wielkiego, który wstąpił się istotnymi reformatorskimi dokonaniem (s. 106). Piotr I, tak jak wcześniej Napoleon, okazał się – wyjaśniał Terc – doskonałym symbolem dla Puszkina, odpowiednikiem boskiego sobowtóra, stanowił uosobienie ponadludzkiej siły i niezależności. Temat cara jako upostaciowanie losu poety i puszkiniowskiego sobowtóra stanowi jeden z niezwykle ważnych wątków twórczości Puszkina. Interesująca jest pod tym względem interpretacja Terca dwóch sztandarowych utworów, w których pojawia się topos Piotra I, *Jeździec miedziany* i *Pottawa*. Autor odczytuje je jako wyraz osobistych perypetii i konfliktu Puszkina z otoczeniem i samym sobą,

²³ Matka Nadieżda Osipowna Hannibal była wnuczką Abrama (Ibrahima) Pietrowicza Hannibala z Abisynii, chrześnego syna cara Piotra I, zwana była „piękną Kreolką”. Ojciec – Siergiej Lwowicz Puszkina był urzędnikiem, pochodził ze znacznego bojarskiego rodu, lecz zubożałego i podupadłego. Zob. genealogię Puszkina w: W i e r i e s a j e w, *Puszkina żywy*, s. 15-21; zob. też: M u c h a, *Aleksander Puszkina. Opowieść biograficzna*, s. 9-18.

a więc proponuje odmienną interpretację niż w tradycyjnym literaturoznawstwie, gdzie utwory te przyjmowano w perspektywie tematyki historycznej, konfliktu jednostki ze społeczeństwem i historią, właściwego tzw. petriadom, XVIII-wiecznym utworom na temat Piotra I.

Refleksja Terca jest bardzo dobrym przykładem analizy z zakresu psychologii twórczości, operuje narzędziami i metodologią psychoanalizy. Metodą wzajemnych odniesień i relacji pomiędzy znakami i ich znaczeniami, odwołując się do narzędzi semiotycznych, tropiąc niuanse znaczeniowe figur, pojęć i obrazów wyjaśnia autor sens poematu. Otóż zamiast konfliktu: jednostka – społeczeństwo i jednostka – historia mamy tutaj ów osobisty konflikt psychologiczny, kardynalny problem, o jakim mówi Terc, analizując Puszkina, jedną z wielu postaci, cierpiących na syndrom rozszczepienia między Poetą i człowiekiem. Konflikt między człowiekiem i geniuszem, owo tragiczne rozdwojenie, stanowi główny temat *Jeźdźca miedzianego*. Poeta i człowiek, a więc car Piotr, czyli Poeta oraz Eugeniusz – człowiek, zwykły i pospolity. W samym imieniu Eugeniusz, uważa Terc, został zaszyfrowany „geniusz”, a ponieważ Eugeniusz jest bohaterem typu „małego człowieka”, zbędnego człowieka (dla Terca równoznacznego z człowiekiem nieznacznym), więc z poezją łączy się on odległymi więzami. Eugeniusz jest parodią samego poety Aleksandra Puszkina (s. 108), podczas gdy car Piotr I uosabia Apolla, boga poezji, a jednocześnie Hannibala, zatem stanowi wcielenie poety (s. 109). Rozumowanie Terca zmierza do tego, aby zaakcentować, że obie postacie poematu, zarówno potężny car Piotr, jak i nieszczęśnik Eugeniusz, są odzwierciedleniem samego Puszkina, który „rozsiekł siebie na Eugeniusza i Piotra” (s. 110). W rezultacie okazuje się – według ustaleń Terca – że poemat traktuje *de facto* o poezji i Poecie, o samym Puszkynie, który pojawia się w dwóch wariantach „czystego znaczenia”: pomnika na brązowym koniu oraz powodzi szalejącej w Petersburgu, uosabiającej nieokiełznany żywioł i groźną potęgę. Pomnik „Jeźdźca miedzianego” szyfruje więc znaczenie czystej i samowładnej Poezji, jaka skierowana jest w stronę nieba (s. 111):

...Конь – вся Россия, сама Поэзия, рванувшаяся в испугу к небу, да так и застывшая в слитом смерче воды и металла (s. 112).

[...] Или вздыбленная Россия – та, о которой сказано, что все в этой России и все в ее языке надлежит творить фантазеру, подобному Петру, – или эта взнузданная у края пропасти буря, сомкнувшая воедино бездну дикости и чудо гармонии, – может пошатнуться и рухнуть, а не останется навсегда памятником самовластной Поэзии?! (s. 113).

Terc postrzega poezję jako proces tworzenia i jako przenikającą wszystko wszechmocną energię, Petersburg (żywioł i stolica) przekształca się u niego w miasto-poemat, w którym łączy się w jedno dziki geniusz poezji i cudowna

architektura miasta, zespalają Apollo i Dionizos, dwie statuy Parku w Carskim Siole; scala się żywioł nieokiełznanej poezji i statyczne jej trwanie, tak istotne w całej twórczości poetyckiej Puszkina, twierdzi Terc. Powiedziałabym, że widział on wręcz w samej formie utworu jakiś kształt *carmina figurata*, gdyż twierdził, że jeśli poemat ten obrysowałibyśmy ołówkiem, to otrzymalibyśmy pomnik „Jeźdźca miedzianego”; tutaj bowiem zjednoczyły się gatunek, styl oraz wiersz, jakim jest on napisany (s. 114).

Медный всадник” – уже не заглавие, не герой и не тема пушкинской повести, а ее исчерпывающее определение, покрывающее все, что в ней имеется, включая жанр, и слог, и стих” (s. 114).

Pozostając w kręgu tych samych pojęć, pisał Terc o uśmierceniu człowieka przez Poetę, Eugeniusza przez Piotra (pochowano go gdzieś poza miastem), ponieważ tym samym Puszkina w samym sobie zabił nędznego człowieka, z tej racji, że poezja, czysta Poezja do tego go upoważniała. Podobnie w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina zobrazował samego siebie, tworząc własny niepocholebny portret, swą ludzką emanację, czyli człowieka, przeciętniaka (w którym jest niby wszystko, ale jednocześnie nic z Puszkina)²⁴. Idąc znów na przekór romantycznym tendencjom, nakierowanym na ukazywanie ważnych postaci, a nie zwykłych bohaterów (s. 116), twórca poematu w Puszkynie-Onieginie zawarł autobiograficzne znaki identyfikacji, zwłaszcza zewnętrznego utożsamienia autora i narratora: lenistwo, świeckie maniery, niewiarę, zamiłowanie do czyszczenia paznokci (s. 118). Zręcznie zacierał jednak ślady podobieństwa i własnego zwierciadlanego odbicia, w efekcie przekazując w takiej projekcji „ja” parodię poety, spreprowane „ja”, „zero bez laski”, pisał Terc. Autor *Przechadzek* wskazuje również na związki Oniegina z biesem, biesem pohańbionym, analizując motyw snu Tatiany o Onieginie biesie, który dowodzi swą szajką w domu na wyspie Wasiljewskiej. Zdaniem Terca Oniegin stał się poprzez tę identyfikację z biesem prototypem Chlestakowa w *Rewizorze* Gogola. Pomysł ten, aby Chlestakowa uczynić „poetą”, podsunął przecież Gogolowi Puszkina, sam zaś Chlestakow – uważał Terc, był prototypem Puszkina – jego *alter ego* (s. 120).

W ciągu wzajemnie się motywujących upostaciowań i sobowtórów Tercowskiego Puszkina jest kolejna hipostaza: Puszkina – samozwaniec. „Sam” to znaczy dla Terca samotny, samozwańczy – sam siebie obwołujący carem w poezji, podnoszący poetę do najwyższej rangi. Samozwańczy poeta mianowany zostaje pomazańcem Bożym w sztuce poetyckiej. W przekonaniu Terca samozwaniec to

²⁴ Por. R. Ł u ż n y, *Wstęp*, w: A. P u s z k i n, *Eugeniusz Oniegin*, przeł. A. Ważyk, wstępem i przypisami opatrzył R. Ł u ż n y, Wrocław: Ossolineum 1970.

psychologiczny typ piotrowo-puszkowski, jaki bardzo odpowiadał estetyce Puszkina, jego zawierzeniu losowi, odwadze i uleganiu pierwszym odruchom (s. 122). Samozwańcy u Puszkina, uzasadniał Terc, tacy jak Pugaczow z *Córki kapitana* czy Dymitr z *Borysa Godunowa*, są artystami, sprzyja im szczęście, a los obdarza ich cudowną pieczęcią – królewską naturą i wprowadza na drogę królewską. Swoje życie pojmują oni i realizują więc jako dzieło artystyczne (to typowy tercowski estetyzm), fabułę swego losu kształtują natomiast na wzór widowiska teatralnego, które wszyscy oglądają. Egzystencja samozwańca, a więc poety, polega na demonstrowaniu swego życia i własnej biografii publicznie. Jest to według Terca manifestowanie poezji. Poezja jest przecież – jego zdaniem – zjawiskiem przeznaczonym właśnie do odbioru publicznego.

Zjawisko samozwaństwa to dla Terca zjawisko ze sfery sztuki: „самозванщина живет как искусство – не чужим отражением, но своим умом и огнем”, pisał (s. 125). W *Córce kapitana*, *Borysie Godunowie* czy w *Połtawie* zamieszczone są obrazy wywodzące się z teatru jarmarcznego (bałaganu) i tradycji walterscottowskiej, w przedstawieniu postaci samozwańców, Pugaczowa, Łędmitrija, wykorzystane są przez Puszkina elementy ludowego karnawału i teatru. Puszkina samozwaniec zginął śmiercią, jaką los zazwyczaj gotuje dla samozwańców (czeka ich szubienica), przeczuwają oni swoje przeznaczenie, a śmierć wieńcząca ich życie staje się widowiskiem teatralnym, przyprawiającym o silne wrażenia. Pojedynek Puszkina całkowicie, zdaniem Terca, mieści się w tym kanonie niezwykłych wyroków losu. Śmierć na scenie, w świetle reflektorów („Na scenie umierał Puszkina”) powoduje, że wszystko, co otacza poetę, ulega przekształceniu w sztukę i widowisko, a tym samym potęguje wielkość Poety i jego dzieła. Dzięki temu dzieło to i sam twórca dociera pod strzechy (Terc ujmując to tak: „dociera do ostatniego oberwańca”). Wystylizowana w taki sposób śmierć była najlepszym „obrazem Puszkina-artysty, który krwią i prochem wpisał się w historię sztuki” (s. 132). „To był początek prawdziwej poezji, literatury na serio”. Wygłaszając takie opinie, Terc wszedł jednocześnie w spór z Jurijem Tynianowem, który uważał, że ta śmierć przesłoniła fakt, że oto zginął poeta, artysta (s. 129), podczas gdy autor *Przechadzek* uznał ją za właściwe dopełnienie losu samozwańca-poety, który jako człowiek płacił rachunki, a jako poeta pozostawił dla potomnych „receptę” poety.

Как одним этим выстрелом он высказался до конца и ответил всем своим лицам: негру, царю, самозванцу!.. (s. 132)

Все в Пушкине произведя, все наладив по-пушкински, он тут же от него отмежевывается и твердит: не то, не так, не такой. Такое негативное

определение художником собственной природы и образа называется чистым искусством (s. 133).

Puszkin w uwagach na marginesie recenzji Wiaziemskiego *O życiu i dziełach W. P. Ozierowa (O жизни и сочинениях В. П. Озерова)* pisał: „Poezja jest wyższa od moralności lub jest to, w ostateczności zupełnie coś innego” (s. 133). Sztukę czystą Puszkin uprawiał przez cały okres swej twórczości, dochodził do niej uciekając się do błahostek, poezji dla dam, wpisów do albumów, stwarzając sobie w ten sposób, twierdził Terc, „furtkę do poezji niezależnej, uwolnionej od tradycji XVIII wieku” (s. 134), poezji pozbawionej jakiegokolwiek innego celu niż ona sama (s. 135)²⁵.

W tak nakreślonym przez Terca wywodzie i linii obrazowania nie mogło, rzecz jasna, zabraknąć, jakże często przez autora stosowanej, identyfikacji sztuki czystej z religią, świętością, oraz analogii między artystą i świętym. Tak bowiem, jak dla świętego istotna jest iluminacja i doznawanie olśnienia, tak dla poety tym najważniejszym medium kontaktu z tajemnicą jest natchnienie. Sztuka-świątynia istniejąca bez celu, zdecydowanie nieteleologiczna, uwolniona od doktrynerstwa bądź moralizatorstwa, dysponuje samonapędzającą się energią, wynikającą z naturalnej konieczności. Zresztą, przypomina autor *Przechadzek*, natchnienie definiowane było przez A. Einsteina jako „ekstaza religijna lub stan zakochania”, gdzie „nieprzerwana aktywność nie jest zamierzona ani programowa, lecz wynika z naturalnej konieczności” – list A. Einsteina do Maxa Plancka z 1918 r.) (s. 137). W owym pokrewieństwie poezji i sztuki religijnej nie mogło zabraknąć również erotyki, obecnej w twórczości Puszkina, którego Muza, podobnie jak u Achmatowej, znajdowała się między świątynią i buduarem (s. 137). Erotyka bowiem, w mniemaniu Terca, jak najbardziej mieści się w kanonie pojęć religijnych.

ODSŁONA CZWARTA „INCOGNITO” – CZYSTA SZTUKA

W *Podróży nad czarną rzeczkę* (1994)²⁶, która stanowi kontynuację *Przechadzek z Puszkinem*, autor symbolicznie powraca do tematu puszkinińskiego, odbywając symboliczną i wyobrażoną podróż do Rosji, na „miejsce starego

²⁵ Пор. С. Р а с с а д и н, *Одинокий Александр Сергеевич*, w: т е н з е, *Русская литература: от Фонвизина до Бродского*, Большая библиотека „Слова” 2001, s. 63-75. Krytyk zwraca uwagę na „ewolucję przeistoczenia” twórczości Puszkina, od lekkości do harmonii i powagi.

²⁶ А. Т е р ц, *Путешествие на черную речку*, т е н з е, „Путешествие на черную речку”, и другие произведения, Москва: Изд. Захаров 1999, s. 427-478.

przestępstwa”, czyli *Przechadzek*²⁷. Króluje tu równocześnie duch faktycznej podróży, jaką odbył autor do Rosji w końcu 1988 roku na pogrzeb swego przyjaciela Julija Daniela, z którym był razem sądzony w 1966 r. Utwór także przedstawia gatunkową hybrydę. K. Niepomniaszczaja twierdzi, że mamy tutaj do czynienia z „gatunkiem literaturoznawstwa fantastycznego”, ja powiedziałabym „literaturoznawstwa eseistycznego” czy nawet „prozy filologicznej”, czymś, co ze względu na formę i wymowę stylistyczną niejako przypomina Riemizowowskie sny w książce *Ogień wszechrzeczy*. Puszkina jawi się tutaj jako autor *Córki kapitana*, w swym anegdotycznym wcieleniu, co w pewien sposób wypełnia lukę *Przechadzek*, gdzie sfera anegdoty i żartu jest mimo wszystko zniwelowana. Pojawia się również w dużo większym stopniu niż w poprzednim utworze, wskrzeszenie subiektywności autora, Terca, który w niezwykle zawiłych meandrach znaczeń jednego z ostatnich puszkiniowskich utworów, czyli powieści *Córka kapitana*, jednego z najważniejszych dzieł Puszkina, tropi nieustająco istotę sztuki czystej. „Sztuka czysta” przejawia się jako owe *incognito* procesu twórczego Puszkina, i niewątpliwie samego Terca, staje się tu wszechobecna i wszechpotężna, pojmowana jest jako siła równa miłości i uczuciu religijnemu, przenika każdy akt działalności obu autorów, tak różnych, a zarazem tak podobnych.

Terc analizuje powieść Puszkina, śledzi jego pracę nad utworem, stopniowe dojrzewanie zamysłu twórczego, przywołuje doświadczenie Puszkina-historyka, który odbywał podróże do Orenburga i na Powołże, zbierając materiały źródłowe do powieści, do charakterystyki postaci Pugaczowa, zapoznając się z rzeczywistością rosyjską czasów chłopskiego buntu. Trzeba wspomnieć, że Puszkina był jednocześnie autorem pracy historycznej *Historia buntu Pugaczowa*, nad którą pracował na początku lat 30. równolegle pisząc *Córke kapitana*. Powieść podejmuje jednak problematykę historyczną. Posługując się „językiem sztuki”²⁸, a nie dyskursem właściwym traktatowi naukowemu, zjawisko „pugaczowszczyzny” tłumaczy się więc tutaj w sposób artystyczny. Ta skomplikowana hermeneutyka, jaką roztacza przed nami Puszkina w *Córce kapitana*, badając i wskrzeszając historię – zdaniem Terca – jest docieraniem do drugiego, trzeciego i jeszcze kolejnego dna utworu, staje się grą wielopoziomowych znaczeń, wielonarracyjnych nawarstwień, uwidacznia zewnętrzne i podskórne nurty twórczości Puszkina. Terc dobitnie uzmysławia nam, że proces tworzenia przez artystę jawi się tak naprawdę jako akt niewy tłumaczalny, zaś finalny jego efekt, dzieło, staje

²⁷ К. Теймер-Непомнящая, „Путешествие на черную речку” Абрама Терца, w: *XX век и русская литература*. Alba Regina Philologiae. Сборник научных статей (К 70-летию Галины Андреевны Белой), Москва 2002, s. 224.

²⁸ Рог. А. Соколов, *История русской литературы XIX века*. ч. I, Москва: Изд. Московского университета 1960, s. 564.

się otwarty i podlega nigdy nie kończącej się interpretacji, przybliżanie zaś jego istoty i sensu może mnożyć się w nieskończoność. Aby dokonać egzegezy tekstu *Córki kapitana*, trzeba brać pod uwagę życie Puszkina, a zatem znów rozpatrywać „Puszkina żywego” – jego podróże, uwzględniać przenikanie się życia i twórczości w momencie pracy nad powieścią, ponieważ obie te sfery kształtują wspólnie proces tworzenia.

Tym razem w odtwarzaniu obrazu Puszkina w *Podróży nad czarną rzeczkę* Terc wykorzystuje mechanizm anegdoty. W myśl wyznawanej zasady, że „po człowieku pozostają tylko anegdoty”, posługuje się w opisie stylem ironicznym, podkreśla satyryczny klimat świata przedstawionego przez Puszkina w *Córce kapitana*. Ten bowiem postrzegał rzeczywistość jako poeta, a nie wyłącznie jako historyk, będąc artystą, był zarazem twórcą historii. Autor *Córki kapitana* „nie wchodzi w historię, on ją wspomina jako fakt swej biografii”, powiada Terc (s. 434), spaja z faktografią własnego życia. Analogicznie oczywiście postępuje sam Terc, który stosuje metodę ukazania paralelności losu Puszkina i własnego losu, paryskiego emigranta z Rosji. Autor *Podróży nad czarną rzeczkę* konfiguruje ze sobą płaszczyzny czasowe, Paryża i Petersburga, przesycy swój tekst autobiograficznymi wtętami, sygnałami samopoznania obiektu tworzącego ów powikłany kod utworu. Przywraca zatem Terc aktywność autora, jego subiektywność i tożsamość, akcentuje obecność w świecie przedstawionym dzieła. Utwór Terca jednocześnie przywołuje postać czytelnika, aktualnego odbiorcy tekstu i każdorazową jego lekturę. Problematyka czytania i czytelnika stanowi również ważny aspekt utworu Terca. *Podróż nad czarną rzeczkę* w ślad za Puszkinem nie jest tylko erudycyjną wyprawą profesora Sorbony, Siniawskiego, na miejsce niegdysiejszego pojedynku poety z D’Anthèsem, to nie tylko fikcyjne spotkanie po latach Terca z udręczonym poetą, można sądzić, iż to nie tylko rozrachunek z samym sobą w „sprawie Puszkina”. Powstały tym razem w Paryżu utwór o sobie samym, autorze *Przechadzek z Puszkinem*, staje się rzeczywiście „żywym” kontaktem z romantycznym geniuszem, idealną syntezą życia i sztuki, o której autor Terc zawsze mówił i poszukiwał.

Podróż nad czarną rzeczkę, tak jak wcześniej spacer z Puszkinem, jest przysłowiową puentą, „kropką nad i”, wyznaniem, że Puszkini był dla Abrama Terca wielkim poetą i genialnym artystą ze wszystkimi zaletami i ograniczeniami płynącymi z takiego właśnie pojmowania geniuszu i sztuki.

Puszkini w obu utworach stanowi bezsprzecznie autorską maskę autora, Abrama Terca, zostaje zilustrowany za pomocą metaforycznego ujęcia „sztuki czystej”, tzn. wolnej, głębokiej, która ma pierwotne boskie, transcendentne korzenie, sięgające początku bytu i idealnej jedności wszechświata, a wobec tego jej inspiracje są nieprzekładalne na język dyskursywny. Estetyzm i estetyzujące stano-

wisko stają się bez wątpienia wyznacznikiem przemysłów Terca na tematy puszkiniowskie, co zostało ukazane w niniejszej wypowiedzi.

Terc z kolei w swych utworach jawi się jako znakomity literaturoznawca (czasem niedoceniany), wnikliwy i niestereotypowy hermeneutyk geniuszu Puszkina, potrafiący w zadziwiający sposób z literaturoznawczego działania uczynić niebanalne dzieło literackie.

ПУШКИН АБРАМА ТЕРЦА, ИЛИ МЕТАФОРА ЧИСТОГО ИСКУССТВА

Резюме

В статье предлагается один из возможных вариантов прочтения книг Терца на тему Пушкина и его творчества *Прогулки с Пушкиным* (1975) и *Путешествие на черную речку* (1994) – как книг об искусстве, его истоках и эстетических стимулах. Для Терца Пушкин являлся гением русской поэзии и наилучшим осуществлением метафоры „чистого искусства”, Поэзии. Образ Пушкина для Терца – это идеал Поэта, универсального творца. В анализе текстов затронуты пушкинские картины и маски, в видении Терца, такие как Пушкин, который входит в историю со своей биографией, который убивает в себе человека, Пушкин как негр, царь, самозванец, Пушкин как воплощение „incognito”, т.е. „чистого искусства”.

Słowa kluczowe: Abram Terc, Puszkini, „sztuka czysta”, „recepta” Poety, idealizacja obrazu.

Ключевые слова: Абрам Терц, Пушкин, „чистое искусство”, „рецепт” Поэта, идеализация образа.

Key words: Abram Tero, Pushkin, “pure art”, Poet’s “prescription”, idealization of the image.