

Grzegorz Ojcewicz
Olsztyn

Parodia czy kryptodialog? Na przykładzie *Это было у моря* Igora Siewierianina i *Вы смотрели на море...* Borysa Popławskiego

Hélène Menegaldo, wybitna francuska znawczyni życia i twórczości emigracyjnego pisarza rosyjskiego Borysa Popławskiego (1903–1935), w *Komentarzu* do pierwszego tomu jego wierszy twierdzi, że utwór *Вы смотрели на море...* jest parodią znanego tekstu Igora Siewierianina *Это было у моря*¹. Na pierwszy rzut oka zdanie to nie budzi wątpliwości, albowiem poemat powstał w roku 1910, potencjalna zaś parodia – w okolicach 1918. Od opublikowania wiersza Siewierianina do możliwej reakcji Popławskiego upłynęło zatem około ośmiu lat, czas to więc w zupełności wystarczający w perspektywie odbiorczej, by tekst wyjściowy zdążył zaistnieć oraz się utrwalić w pamięci czytelników albo słuchaczy.

Jak wiemy, popularność utworów Igora Siewierianina (1887–1941) była w obydwu Rosjach – carskiej i popaździernikowej – znaczna, chociaż po zwycięstwie bolszewików zaczęła maleć ze względów, jak sądzę, głównie politycznych, albowiem poeta Srebrnego Wieku opuścił w 1918 r. ojczyznę i na stałe

¹ E. Менегальдо, *Комментарии*, [w:] Б. Поплавский, *Стихотворения. Том первый*, составление, вступительная статья, комментарии Е. Менегальдо, Москва 2009, s. 534. Zob. stronę internetową Hélène Menegaldo: <<http://helene.menegaldo.net/Home>>. Zob. także wybrane jej prace o Borysie Popławskim: *Les inédits de Boris Poplavski* (poésie, prose, articles, correspondance, en russe), 512 pages, Moscou 1996, en collaboration avec A. Bogoslovski, Moscou, Xristianskoe Izd.; *Les Russes à Paris* (1919–1939), collection „Français d’ailleurs, peuples d’ici”, éd. Autrement, Paris 1998, 180 pages, iconographie originale, bibliographie, chronologie, cartes; *Poésies surréalistes*, Boris Poplavski, 226 pages, éditions Soglasie, Moscou 1999; *La prose de Boris Poplavski (les deux romans, en collaboration avec A. Bogoslovski pour la mise au point du texte d’après les manuscrits, avec notes et commentaires)*, éditions Soglasie, Moscou 2000; *Les Russes à Paris* (en russe), édition révisée et complétée, avec de nouvelles illustrations (collection René Guerra), éditions Natalia Popova, Moscou 2001, rééd. 2007; *Les poèmes inédits de Poplavski (période du futurisme et du dadaïsme russes à Paris)*, éd. Terra, Moscou 2003. Nouveau tirage en édition de luxe en 2004 chez le même éditeur; *L’univers poétique de Boris Poplavski* (en russe), 265 pages, éd. Aleteia, Saint-Petersbourg 2007. *Œuvres complètes de Boris Poplavski* en 3 volumes avec introduction générale et notes (en collaboration avec Alexandre Bogoslovski pour les volumes 2 et 3), Russkij Put’/Soglasie, Moscou 2010.

osiedlił się w Estonii. Fakt taki zwykle odczytywano jako gest wrogości wobec nowego systemu, demonstracyjny wyraz nieutożsamiania się z rewolucją, a niekiedy – nawet ze zdradą własnego kraju².

Siewierianin debiutował na początku XX wieku, licząc sobie lat siedemnaście-osiemnaście, a więc stosunkowo wcześnie, i szybko zyskał zasłużenie sławę. Na fali ruchów awangardowych dał się poznać jako egofuturysta i kubofuturysta, zachowując jednak zawsze twórczą niezależność oraz kreatywną oryginalność³. Aż do wybuchu rewolucji październikowej, zwłaszcza w latach 1913–1914, przeżywał okres świetności i popularności, co na pewno w sporej mierze zapewniły mu odbywane w wielkich miastach, jak Moskwa czy Petersburg, wieczory poetyckie zwane „poezokoncertami”⁴. Jeździł też po Rosji w 1914 r. razem z Władimirem Majakowskim, Welemirem Chlebnikowem i Anatolijem Kruczonychem, łatwo zdobywając serca publiczności⁵. Siewierianin jest kojarzony najczęściej z takimi tomikami poetyckimi, jak *Громокипящий кубок* (1913), *Златолипа* (1914), *Ананасы в шампанском* (1915). Określony wpływ jego maniera twórcza wywarła na wczesne pisarstwo innych poetów rosyjskich, jak Gieorgij Szengeli, Wadim Szerszeniewicz, Gieorgij Iwanow, Riurik Iwniew. Znacznie mniej wiemy o jego działalności translatorskiej, w której znalazły się tak ważne nazwiska dla kultury europejskiej, jak Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Adam Mickiewicz⁶. Nierzadko podkreśla się wpływ futurystycznej manieri Siewierianina na poezję polskich futurystów – Brunona Jasiońskiego i Kazimierza Wierzyńskiego.

² Charakteryzując twórczość Josifa Brodskiego, odszczepieńca i laureata literackiej Nagrody Nobla z 1987 r., Ewa Nikadem-Malinowska pisała: „Człowiek, który chciał żyć inaczej, musiał być przestępcą lub wariatem”. Zob.: eadem, *Poezja i myśl. Twórczość Josifa Brodskiego jako fakt europejskiego dziedzictwa kulturowego*, Olsztyn 2004, s. 20. Warto może jednak wskazać i na ten szczegół biografii Siewierianina, z którego wynika, że po tym, jak w 1940 r. Estonia stała się częścią ZSRR, poeta próbował ponownie zaistnieć na łamach czasopism rosyjskich.

³ Z historii literatury rosyjskiej wiemy, że na znak protestu i potwierdzenie rozstania się z akademią Ego-futuryzmu jesienią 1912 r. Siewierianin napisał manifestacyjnie brzmiący tekst *Я, гений Игорь-Северянин...* W ten sposób poeta odniósł się do sporu, który toczył z Konstantinem Olimpovem o palmę pierwszeństwa wewnątrz ugrupowania egofuturystów.

⁴ W 1918 r. podczas występów w Moskiewskim Muzeum Politechnicznym okrzyknięto Igora Siewierianina „królem poetów”, co zapewne nie było obojętne innym wielkim tamtej epoki, jak chociażby Sergiuszowi Jesieninowi czy Włodzimierzowi Majakowskiemu. Zob. np. <<http://severyanin.virtbox.ru>>. Popławski napisał wówczas wiersz pod znanym tytułem *Подражание Королевичу*, [w:] Б. Поплавский, *Стихотворения...*, s. 410.

⁵ Zamiłowanie do wojaży nie opuszczało Siewierianina i w późniejszych latach. Odwiedził m.in. Jugosławię (tłumaczył również utwory poetów jugosłowiańskich) oraz Francję.

⁶ Nie sposób pominąć istotnych zasług Siewierianina jako propagatora literatury estońskiej i tłumacza tej literatury na język rosyjski. To dzięki niemu Rosjanie dowiedzieli się wiele o przyrodzie Estonii i życiu Estończyków, o czym pisali tacy np. poeci, jak Henrik Visnapuu, Marie Dunder, Aleksis Rannit, Friedrich Reinhold Kreitzwald, Friedrich Kulbars, Lydia Koidula, Johannes Liiv.

Lirykę Siewierianina cechuje odważne, jak na tamte czasy, nowatorstwo i skłonność do skandalizowania. Nic w tym dziwnego, był przecież twórcą awangardowym, lirycznym wynalazcą, który na przykład estetyzację obrazów salonu doprowadził do kruchych granic parodii⁷. Współczesne miasto przyozdobił aeroplanami i szoferami – atrybutami zmian i przemieszczania się człowieka w czasie i przestrzeni. Uprawiał zabawę w indywidualizm, nawiązując do cech bohatera romantycznego. Prezentował „postawę egoistyczną”. Korzystał z pokładów tajemniczej baśniowej aury. Wiersze Siewierianina cechuje wyraźna muzykalność, podobna do zaśpiewu Konstantina Balmonta. Poeta posługiwał się oryginalną metryką, stosunkowo długimi wersami, twardymi formami⁸, chętnie stosował aliterację, nie stronił od dźwiękowych eksperymentów (dysonans) i neologizmów. Późna liryka Siewierianina różni się od tej z pierwszej dekady XX w. Teraz jego poetyckie słowo reprezentują takie teksty, jak *Соловьи монастырского сада*, *Классические розы* (1931), autobiograficzne powieści wierszem (*Колокола собора чувств*, *Роса оранжевого часа*, *Падающая стремнина*) czy zbiór sonetów *Медальоны* (1934), będący serią portretów pisarzy, artystów, kompozytorów.

Teksty Siewierianina, które nawiązywały do miłości jako tematu wiecznego, mogły liczyć na spory oddźwięk ze strony rosyjskiego czytelnika, zwłaszcza że ujmowały swoim starannym kształtem kompozycyjnym oraz kunsztem literackim. Nie wiemy, dlaczego Popławski – idąc tropem myślowym Menegaldo – wybrał właśnie ten utwór jako obiekt parodii. Gdyby pomiędzy obydwoh twórcami istniał na przykład konflikt personalny, wówczas postępowanie Popławskiego dałoby się wytłumaczyć czynnikami czysto ludzkimi, a powstanie parodii – jako językowy odwet w walce z przeciwnikiem. Biografie obydwu poetów nie wspominają jednakże o otwartym konflikcie pomiędzy nimi, więc pobudek o zabarwieniu osobistym nie możemy uznać za impuls twórczy po stronie Popławskiego⁹. Nie

⁷ Wielki symbolista rosyjski Walerij Briusow, wyrażając zachwyt nad inwencją poetycką młodszego od siebie o czternaście lat twórcy, napisał w 1912 roku wiersz *Игорю Северянину*, w którym czytamy m.in.: „Юных лириков учитель, / Вождь отважно-жадных душ, / Старых граней разрушитель, – / Встань пред ратью, предводителю, / Сокрушай преграды, грезы, стены тесных склепов рушь!”. Zob. В. Брюсов, *Из книги „Семь цветов радуги”. 1912–1915*; [online] <www.prosv.ru/ebooks/lib/69_Brusov/7.html>, dostęp: 21 marca 2011.

⁸ Zob. więcej o twardych formach: И.С. Рукавишников, *Твёрдые формы*, [w:] *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т.*, Москва – Ленинград 1925; М. И. Шапир, *На подступах к общей теории стиха (методы и понятия)*, [w:] М. И. Шапир, *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*, Москва 2000, s. 84.

⁹ Gdyby taki konflikt istniał, zapewne Popławski odnotowałby go już w swoim najwcześniejszym dzienniku z 1917 r. Jednakże w zapiskach poety z tego okresu nie ma wzmianki o Siewierianinie. Zob. Б. Поплавский, *Из дневника. 1917. Москва*, [w:] idem, *Статьи, дневники, письма. Том третий*, составление, комментарии, подготовка текста А.Н. Богословского и Е. Менегальдо, Москва 2009, s. 151–152.

bez znaczenia jest i ten szczegół biograficzny, że w roku 1918 autor *Automatycznych wierszy* liczył zaledwie lat piętnaście i trudno byłoby go podejrzewać o wywołanie jakiegokolwiek konfliktu, który w następstwie pchnąłby Popławskiego do sięgnięcia za pióro i chłostania Siewierianina w akcie słownej zemsty.

Parodia, jak wiadomo, nie jest łagodną, lecz agresywną formą stylizacji¹⁰. Pragnie ośmieszyć, wyolbrzymić, obnażyć nieszczerłość. A jeśli tak, to imitowanie cudzego tekstu przez parodystę musi być natychmiast rozpoznawalne przez odbiorcę za sprawą wykorzystywanych przez autora parodii asocjacji, które osadzają się na charakterystycznych cechach wypowiedzi nadawcy. Budowanie parodii określonego utworu opiera się zwykle na doskonałej znajomości przez osobę parodiującą idiolektu twórcy parodiowanego tekstu i technik mistyfikatorskich. Tak więc, gdyby Popławski zdecydował się na świadome stworzenie wiersza ośmieszającego styl indywidualny Siewierianina, musiałby w swoim wariacie rozmieścić czytelne znaki dialogu międzytekstowego. Musiałby, zgodnie z zasadami poetyki, konsekwentnie dążyć do osiągnięcia efektu komicznego lub satyrycznego, wytrwale naśladować na przykład kompozycję, język, motywy, symbole i styl niewielkiego poematu *Это было у моря*.

Zdaniem Bogusława Muchy, „Wiersze Siewierianina (właśc. Łotariewa, 1887–1942) o wąskiej tematyce salonowo-kawiarnianej wyróżniały się melodyjnością, pretensjonalnym słownictwem i kultem własnego «ja» doprowadzonym do absurdu. Szczególnie wyraziście ujawniło się to w cyklu *Egofuturyzm (Egofuturizm, 1912)*, a zwłaszcza w *Epilogu (inc.) Ja, geniusz Igor Siewierianin (Ja, gienij Igor' Siewierianin)*”¹¹. Natomiast Tomasz Tyczyński określa następane istotne parametry stylistyczne autora *Это было у моря*: „Jego [tj. Siewierianina – G.O.] wiersze – już od debiutanckiego zeszytu *Zorze myśli (Зарницы мысли, 1908)* – cechowała szczególna dbałość o walory stylu: barwność obrazowania, zaskakujące i wyszukane środki wyrazu. Począwszy od zbioru *Prolog egofuturyzmu. Poezja grandos (Поэза грандос, 1911)*, Siewierianin programowo wprowadzał do swoich wierszy neologizmy, czasem dość pretensjonalne, i niespotykane zestawienia dźwiękowe. Mimo wyraźnego dążenia do szokowania odbiorcy, Siewierianin potrafił w swych utworach zachować elegancję stylu, a niektóre teksty świadczą o dużej świeżości i wrażliwości jego poetyckiej

¹⁰ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 2002, s. 209.

¹¹ B. Mucha, *Historia literatury rosyjskiej. Od początków do czasów najnowszych*, Wrocław 2002, s. 396. Autor podręcznika podaje błędnie rok śmierci poety: powinno być 1941. Zob. także: И. Северянин, *Эпilog. Я, гений Игорь Северянин...*, [w:] Z. Barański, J. Litwinow, *Rosyjskie kierunki literackie. Przełom 19 i 20 wieku*, Warszawa 1982, s. 167–168.

wyobraźni”¹². Dla stylu Siewierianina, dodajmy, typowe są także ironia i misterne gry słowne, za którymi ukrywa on głęboki emocjonalizm.

Znajomość przez czytelnika cech stylu indywidualnego Siewierianina stawia go w nowej dlań – a niewykluczone, że i na swój sposób uprzywilejowanej – sytuacji odbiorczej, wyostrza percepcję, inaczej bowiem postrzegamy tekst, o którym myślimy jako o potencjalnej parafrazie *Это было у моря*, inaczej zaś bez takiego założenia. A zatem przed nami wyrastają dwa wiersze, których lektura pozwala na dokonanie pierwszej, opartej na wrażeniu, oceny, czy mamy w tym przypadku do czynienia z parodią.

| <p><i>Это было у моря</i> Поэма-миньонет¹³</p> | <p><i>Вы смотрели на море, смотрели с улыбкою...</i></p> |
|--|---|
| <p>Это было у моря, где ажурная пена, Где встречается редко городской экипаж... Королева играла – в башне замка – Шопена, И, внимая Шопену, полюбил ее паж.</p> <p>Было все очень просто, было все очень мило: Королева просила перерезать гранат, И дала половину, и пажа истомила, И пажа полюбила, вся в мотивах сонат.</p> <p>А потом отдавалась, отдавалась грозово, До восхода рабыней проспала госпожа... Это было у моря, где волна бирюзова, Где ажурная пена и соната пажа.¹⁴</p> | <p>Вы смотрели на море, смотрели с улыбкою, Но в глазах отразились кокаин и тоска. Он стоял перед вами эластично гибкий, Он сказал: «Королева», Вы ответили «Да». И он бросился дерзко, и он бросился смело И вас опьянила его красота, Но в руках его жаждущих Трепетало лишь хрупкое тело, Отлетела любовь, красота умерла. Но когда опьянение прошло возбужденное Вы его оттолкнули, сказали «Иди». И была его песня любви лебединая. И вскоре он бросился вниз со скалы.¹⁵</p> |

Pierwsza rzecz, która od razu rzuca się w oczy czytelnikowi, to odmienna struktura obydwu utworów. Siewierianin zaproponował nam tekst o trzech identycznych metrycznie strofach i układzie rymów dokładnych (*abab*), Popławski zaś przedstawił tekst bez podziału na zwrotki i bez wewnętrznej regularności pod względem sylab w wersie i dokładności brzmień w wygłosach. Aspekt kompozycyjny, na którym zwykle osadzają się trawestacje, nie jest przecież do pomi-

¹² Т. Тучыński, *Futuryzm*, [w:] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 2002, s. 135.

¹³ Przez zapis *поэма-миньонет* autor sygnalizuje nam nie tylko określone związki jego wiersza z muzyką, lecz także konkretny rytm, albowiem „миньонет” (*mignonnette*) to taniec zbliżony do walca, a walc, jak wiadomo, jest utrzymany w rytmie na 3/4.

¹⁴ И. Северянин, *Это было у моря*, [online] <www.stihi-rus.ru/1/Severyanin/128.htm>, dostęp: 24 marca 2011.

¹⁵ Б. Поплавский, *Вы смотрели на море...*, [w:] idem, *Стихотворения...*, s. 410. Pierwotny druk: Б. Поплавский, *Вы смотрели на море...*, [w:] idem, *Неизданные стихи*, составление, предисловие, комментарии Е. Менегальдо, Москва 2003.

nięcia. Strofa Aleksandra Puszkina zaproponowana w *Eugeniuszu Onieginie* czy strofka Adama Mickiewicza utrwalona w *Panu Tadeuszu* dlatego są „łatwe” do podrobienia i natychmiastowego zasygnalizowani źródła odniesienia, ponieważ cechuje je niepowtarzalność, a zatem – niemożliwość popełnienia błędu rozpoznawczego¹⁶. Słowem, schematy rytmiczne obydwu analizowanych tekstów istotnie się od siebie różnią i nie mogą być podstawą do wyraźnych asocjacji intertekstualnych.

| <i>Это было у моря...</i> | <i>Вы смотрели на море...</i> |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| 14: - - v - - v - / - - v - - v - | 14: - - v - - v - / - v - - v - - |
| 13: - - v - - v - / - - v - - v - | 13: - - v - - v - / - - v - - v - |
| 14: - - v - - v - / - - v - - v - | 13: - - v - - v - / - - v - - v - |
| 13: - - v - - v - / - - v - - v - | 13: - - v - - v - / - - v - - v - |
| 14: - - v - - v - / - - v - - v - | 14: - - v - - v - / - - v - - v - |
| 13: - - v - - v - / - - v - - v - | 11: - v - - v - - v - - v - |
| 14: - - v - - v - / - - v - - v - | 8: - - v - - v - - |
| 13: - - v - - v - / - - v - - v - | 10: - v - - v - - v - - |
| 14: - - v - - v - / - - v - - v - | 12: - - v - - v - / - - v - - v - |
| 13: - - v - - v - / - - v - - v - | 14: - - v - - v - - v - - v - - |
| 14: - - v - - v - / - - v - - v - | 12: - - v - - v - / - v - - v - |
| 13: - - v - - v - / - - v - - v - | 14: - - v - - v - - v - - v - - |
| 14: - - v - - v - / - - v - - v - | 11: - v - - v - - v - - v - |
| 13: - - v - - v - / - - v - - v - | |

Skoro, jak widzimy, wiersz *Вы смотрели на море...* od strony formalnej nie nawiązuje w czytelny sposób do rozwiązania strukturalnego zaproponowanego przez Siewierianina i nie dostarcza wyraźnych sygnałów rozpoznawalności indywidualnego stylu nadawcy, to może znaków potencjalnej parodii należy poszukać w aspekcie zawartościowym tekstu pierwotnego? By sprawdzić to założenie, trzeba najpierw odwołać się do warstwy fabularnej *Это было у моря* i zobaczyć, że akcja tanecznego poematu (*поэма-мишеньет, роете mignonnette*) dzieje się nad samym morzem, którego niespokojne fale, uderzając o brzeg, tworzą pianę o ażurowym wzorze. Musi to być jakiś morski zakątek, coś na podobieństwo dzikiej plaży, skoro rzadko zatrzymują się w tym miejscu miejskie ekipaże (fakt odludności podkreśla dodatkowo wieloznaczny wielokropek znajdujący się na końcu drugiego wersu). Jest to dość dziwne ustronie, trochę surrealistyczne, ponieważ niedaleko od wody stoi wieża zamkowa, a w niej królowa (a nie królewna!) gra – chyba na fortepianie – sonaty Szo-

¹⁶ Zob. np. trawestację XI księgi *Pana Tadeusza*, którą stworzył Julian Tuwim, [w:] S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1986, s. 270.

pena¹⁷. Grze królowej pilnie przysłuchuje się paż, który za sprawą muzyki zakochuje się w żonie króla¹⁸. Potem wszystko toczy się bardzo szybko pod dyktando kobiety: to ona prosi, by paż – był przecież oficjalnie jej służącym – przeciął owoc granatowca¹⁹, zachęcając tym samym niedwuznacznie pacholę do złamania obyczajowego tabu. Dając następnie połowę owocu paziowi, królowa wyraziła zgodę na miłosne igraszki z atrakcyjnym zapewne fizycznie i wyrośniętym ponad wiek chłopcem²⁰.

W polskim tłumaczeniu wiersza *Это было у моря* odnajdujemy uściślenie odnoszące się do wyglądu pазia, które należy ocenić jako wyrazistą translatorską amplifikację. Tłumacz Witold Dąbrowski wers „И, внимая Шопену, полюбил ее паж” transponuje jako „I pokochał grającą **mały paż złotowłosy**”, co całkowicie potwierdza moją sugestię na temat dwuznaczności przedstawionej przez Siewierianiana intymnej sekwencji:

Wszystko było tak proste, wszystko było tak miłe:
Poleciła królowa, by podano granaty,
I połówkę mu dała, słodko pазia znużyła,
Pokochała **pacholę**, cała w gamach sonaty.²¹

¹⁷ Siewierianin nie uściśla w pierwszej zwrotce, jakie utwory i na jakim instrumencie grała królowa. Dopiero zwrotka druga pozwala założyć, że mogły to być sonaty, skoro potem spotkanie kochanków przebiegało właśnie w ich „motywach”. Gdyby Szopen pisał sonaty wyłącznie na fortepian, sprawa byłaby jednoznaczna, lecz, jak wiadomo, ma on w swoim dorobku także sonatę g-moll (op. 65) na wiolonczelę i fortepian. Niewykluczone zatem, że królowa mogła odtwarzać ten właśnie utwór, zwłaszcza że kontakt z wiolonczelą jest bardziej intymny, aniżeli z klawiszami fortepianu, i kontekst ten lepiej się wpisuje w całościową kompozycję *Это было у моря*.

¹⁸ I. Siewierianin, *To się stało nad morzem*, [w:] W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroszyński, *Antologia nowoczesnej poezji rosyjskiej 1880–1967*, Wrocław 1971, s. 361–362.

¹⁹ Warto wspomnieć, że owoc granatowca (potocznie: granatu) ze względu na bardzo dużą ilość nasion i czerwoną barwę symbolizował w starożytności płodność, a jego kwiaty — miłość. Ślady tej florystycznej przeszłości odnajdujemy współcześnie jeszcze w Grecji, gdy podczas uroczystości zaślubin osoby składające nowożeńcom życzenia rzucają granaty na ziemię i rozgniatają je, życząc młodej parze szczęścia, dobrobytu i licznego potomstwa.

²⁰ W praktyce średniowiecznej „paziowanie” u boku rycerza było połączone z przyuczaniem do funkcji giermka. Rozpocynało się ono najczęściej w siódmym roku życia chłopca, a kończyło zwykle w czternastym. A zatem paż z utworu Siewierianina mógł mieć najwyżej lat czternaście, co w rozumieniu naszego prawa oznacza, że był on osobą małoletnią, tj. taką, która nie ukończyła jeszcze piętnastego roku życia. W świetle prawa polskiego, które w żadnej mierze nie obowiązywało Siewierianina i nie mogło ograniczać jego wizji twórczej, uprawianie miłości z małoletnim ocenia się w kategoriach pedofilii, zgodnie bowiem z brzmieniem art. 200 § 1 kodeksu karnego każdy, „Kto obcuje płciowo z małoletnim poniżej lat 15 lub dopuszcza się wobec takiej osoby innej czynności seksualnej lub doprowadza ją do poddania się takim czynnościom albo do ich wykonania, podlega karze pozbawienia wolności od lat 2 do 12”. Zob. *Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. Kodeks karny*, Dz. U. z 1997 r., nr 88, poz. 553 (z późn. zm.).

²¹ I. Siewierianin, *To się stało nad morzem*, [w:] W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroszyński, *Antologia nowoczesnej...*, s. 361 (podkr. – G.O.). Dostrzegam też pewną nielogiczność

Królowa o cechach osobowościowych nimfomanki uwiodła więc małoletniego i wykorzystała jego nieokiełznany biologiczny popęd, zaspokajając własny apetyt erotyczny w sposób gwałtowny i namiętny. „Intymnym manewrem” musiała towarzyszyć swego rodzaju podwyższona temperatura, może nawet gorączka romantyczna, i wyreżyserowana scena dramatyczna, ponieważ – jak pisze Siewierianin – wszystko pomiędzy kochankami odbywało się w rytmie uczuciowej szopenowskiej sonaty i każde z nich oddawało się z zaangażowaniem przyjemnemu zajęciu²². Miłosny szał uniesień połączony z zamianą ról – królowa stała się niewolnicą, a paż jej panem – trwał aż do wschodu słońca, by wraz z pierwszymi promieniami złotej gwiazdy się skończyć. Nie wiemy, co było potem: być może taka sytuacja z tym samym pazurem w roli głównej powtarzała się systematycznie pod wpływem muzyki Szopena, a być może każdej nocy inny paż dostępował królewskiego wtajemniczenia²³. Autor spina klamrą pierwszy wers utworu z ostatnim, podkreślając, że akcja działa się nad brzegiem morza, eksponując szmaragdową barwę wody i jej ażurowy wzór, a także fakt, że sonata stała się atrybutem pazurem.

A teraz – fabuła zaproponowana przez Borysa Popławskiego zawarta w wierszu *Вы смотрели на море...* Staramy się nie pamiętać tekstu Siewierianina i przystępujemy do analizy potencjalnej parodii z pozycji odbiorczego zera.

w wyrażeniu „gamy sonaty” zastosowanym przez tłumacza, czym innym bowiem jest gama, czym innym sonata i nie są to jakości dołączenia w takim związku wyrazowym.

²² Taka sugestia jest też zawarta w jednej z muzycznych wersji wiersza Siewierianina, w której artystka Larisa Nowosielcowa (Лариса Новосельцова) „motywy” zastępuje przez pomyłkę lub w pełni świadomie „napływami” i śpiewa: „И пажа полюбила, вся в **наплывах** сонат”. Nowosielcowa zastępuje również słowo „восход” wyrazem „рассвет”, a konstrukcję oznajmującą „Королева просила перерезать гранат” transformuje w tryb rozkazujący: „Королева просила: **перережьте гранат!**”. Z całą pewnością modyfikacje tego typu nie są pożądane, oddalają bowiem odbiorcę od rzeczywistego kształtu pierwowzoru, chociaż w sferze językowej wybory „восход” i „рассвет” mieszczą się w ramach synonimii, a zmiana trybu nie wprowadza nowej sytuacji. Zob.: [online] <www.youtube.com/watch?v=Vw1D7y84faE>, dostęp: 17 marca 2011.

²³ W jednej z dostępnych w Internecie muzycznych interpretacji tego utworu widzimy następujący obraz: nad brzegiem morza – z fortepianem, wielką muszlą i ogromnym gramofonem w tle – grają w piłkę dwaj mężczyźni ucharakteryzowani na młodych chłopców w ubrankach marynarskich. Pojawia się obok nich atrakcyjna fizycznie kobieta, która śpiewa utwór Siewierianina *Это было у моря*, inicjując tym samym asocjacje odbiorcze z dobrze znanym Rosjanom tekstem poetyckim. Zjawienie się kobiety wywołuje ogromne zainteresowanie nią obydwu mężczyzn, ale dama wybiera jednego z nich, bierze go za rękę i razem znikają za stojącym na scenie parawanem. Zza parawanu wylatują ubrania, co wyraźnie wskazuje na charakter odbywanych za nim czynności. W tym samym czasie drugi mężczyzna przeżywa boleśnie fakt porzucenia, kłęczy, szlocha, bije głową o wielką muszlę. Po pewnym czasie para kochanków opuszcza schronienie. Teraz kobieta odpycha pierwszego kochanka, ujmuje dłoń cierpiącego jeszcze przed chwilą mężczyzny i obydwójce znikają za parawanem w wiadomym celu. Ta interpretacja jest zbieżna z moim rozumieniem tekstu Siewierianina i w aspektach etycznych analizy nie wystawia królowej pochlebnej cenzurki moralnej. Zob.: [online] <www.youtube.com/watch?v=-WDf8AXO3I4>, dostęp: 17 marca 2011.

Liryczny sprawozdawca stoi z boku, przodem do rysowanej sceny. Oznajmia, że pewna kobieta patrzy na morze i uśmiecha się przy tym – być może do własnych wspomnień wywołanych szumem fal. Jej wzrok ujawnia tęsknotę i przyjmowanie kokainy. Przed kobietą stoi bliżej nie określony „on”, którym jest zapewne mężczyzna, o którym wiemy jedynie, że cechuje go „elastyczna giętkość”. To on wypowiada zaledwie jedno słowo: „Królowa”, które nie jest pytaniem, ale raczej stwierdzeniem, typowym w ustach żigolaka. Królowa nie zaprzecza, mówiąc „Tak”, co dla urodziwego mężczyzny jest oczywistym przyzwoleniem do przejęcia inicjatywy w sposób zuchwały. W jego niespokojnych rękach drży delikatne kobiece ciało. Miłość jednak szybko odlatuje, a piękno umiera. I kiedy tylko kończy się upojne podniecenie, kobieta odpycha kochanka, zwracając się do niego „Idź”. Była to, jak informuje liryczny sprawozdawca-obszawator (podglądacz?) łabędzia miłosna pieśń kochanka, albowiem wkrótce rzucił się on ze skały. Być może mężczyzna ten runął w morze, być może – na kamienisty albo piaszczysty brzeg i zapewne umarł, tego jednak Popławski nie uściśla.

Zestawmy teraz ciągi narracyjne zbudowane na podstawie obydwu wierszy:

- 1) ciąg sytuacyjny Siewierianina: **morze** → ażurowa piana → miejski ekwipaż → gra królowej na fortepianie → wieża zamkowa → słuchający muzyki zakochany w królowej paż → scena z granatem → **igraszki miłosne** → wschód słońca → morze → szmaragdowa fala → ażurowa piana → sonata pazia;
- 2) ciąg sytuacyjny Popławskiego: **morze** → uśmiech na twarzy kobiety → kokaina i tęsknota w oczach kobiety → wygimnastykowany mężczyzna przed kobietą → krótki dialog między kobietą i mężczyzną → zuchwałe zachowanie mężczyzny → **igraszki miłosne** → odepchnięcie mężczyzny skok mężczyzny ze skały.

Jak widać, mamy do czynienia z dwoma odmiennymi ciągami narracyjnymi, odmiennymi „fabułami”. Jedynymi elementami spajającymi obydwie analizowane teksty są: miejsce akcji – morze, następnie postać kobiety, którą w obydwu wersjach nazywa się królową, oraz oddawanie się przyjemnościom cielesnym przez parę kochanków. Wszystko pozostałe jest inne: nie ma ażurowej piany, nie ma szmaragdowych barw wody, nie ma upojnej nocy aż do wschodu słońca, nie ma pazia, nie ma kuszącego granatowca, pełniącego tę samą funkcję, co rajski owoc podany przez Ewę Adamowi. Jest też całkowicie inny finał, jednoznacznie dramatyczny i uteatralizowany u Popławskiego, a otwarty i wieloznaczny u Siewierianina. Dlatego twierdzę, że wiersz *Вы смотрели на море...* nie jest parodią *Это было у моря*, lecz co najwyżej dość odległym dialogiem międzytekstowym.

Nie wykluczmy z całą pewnością założenia, że wiersze Siewierianina, poety znanego szerokim kręgiem czytelnictwem ówczesnej Rosji, nie były obce Borysowi Popławskiemu i że mogły one intensywnie działać na wybujałą wyobraźnię piętnastoletniego chłopca, przy tym nad wiek rozwiniętego intelektualnie, o czym najlepiej zaświadcza jego dzienniki. W *Вы смотрели на море...* młodzieńcy Popławski nie ośmiesza według mnie *Это было у моря*, nie kpi z manieri Siewierianina, nie wyolbrzymia i tak już przerysowanej sceny namiętności i erotycznej przygody między królową i paziem. Popławski nie parodiuje Siewierianina, lecz proponuje raczej własną wizję erotycznego spotkania się mężczyzny i kobiety nad morzem, bez poprzedzania dalszej akcji wzniosłą emocjonalną muzyką Szopena oraz dzieleniem się granatem. Popławski jest bardziej oschły i brutalny w referowaniu owej sceny oraz przedstawieniu finału. Udramatyzowanie i uteatralizowanie śmierci kochanka było znacznie mocniejszym akcentem, obliczonym, być może, na silniejszy efekt odbiorczy, aniżeli niejednoznaczne zakończenie u Siewierianina. Odwołanie się przez Popławskiego do morskiej przestrzeni, postaci królowej i igraszek miłosnych to zbyt odległe skojarzeniowo i zbyt słabe znaki rozpoznawalności potencjalnego tekstu pierwotnego. Jeśli przywołamy chociażby takie przykłady, jak *Biblio, Ojczyzno moja...* Romana Brandstaettera czy *Pan Mateusz, czyli ostatni zajazd na Kleparzu* Klemensa Bąkowskiego²⁴ jako niezwykle czytelne aluzje literackie wobec *Litwo, ojczyzno moja...* Adama Mickiewicza i tegoż *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie*, to wypada stwierdzić, że w relacjach tekstowych pomiędzy *Это было у моря* oraz *Вы смотрели на море...* brakuje ewidentnie tego typu łatwo rozpoznawalnych współodniesień skojarzeniowych. Nie jest zatem w moim odczuciu wiersz Popławskiego ani parodią, ani pastiszem, ani trawestacją utworu Siewierianina, lecz w najlepszym razie – delikatnym kryptodialogiem wpisującym się łagodnie w różnorodne konteksty intertekstualne typowe dla literatury światowej, która porusza tematy wieczne, do jakich na pewno wypada zaliczyć intymne więzi

²⁴ Dariusz Zarzycki zebrał w jednym tomie rozmaite teksty, dawne i nowsze, które nawiązywały wprost do narodowej epopei, nazywając żartobliwie te asocjacyjne wielogłosy potomstwem literackim Adama Mickiewicza. W tomie znalazły się takie np. teksty, jak: K. Laskowski, *W tym roku 1812–1813*; E. Ligocki, *Złota Chorągiew Pana Tadeusza część druga. 1830–1837*; T. Makowiecki, *Pani Zosia*; K. Bąkowski, *Pan Mateusz, czyli ostatni zajazd na Kleparzu*; E. Piltz, *List Telimeny z tamtego świata*; Z. Kunstmann, *Nieznany rękopis Juliusza Słowackiego*; A. Orłowski, *Mrówki, czyli Spotkanie się Pana Tadeusza z Telimeną w świątyni dumania i zgoda ułatwiona za pośrednictwem mrówek, Koncert Soplicy*; B. Drozdowski, *Opuszczony fragment „Pana Tadeusza” (?)*; K.I. Gałczyński, *Teatrzyk Zielona Gęś ma zaszczyt przedstawić „Pana Tadeusza”* oraz uwagi o przypisywanej Aleksandrowi Fredrze Trzynastej księdze „Pana Tadeusza”. Zob.: D. Zarzycki, *Potomstwo literackie „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza (kontynuacje, parodie, pastisze, trawestacje)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1996, R. 30, s. 113–130.

pomiędzy kobietą i mężczyzną. Popławski w stylu Iwana Bunina skomentował miniaturową opowieść Siewierianina, wskazując na krótkotrwałość chwil szczęścia, na szybkie przemijanie miłosnych uniesień i na znaczenie przypadku, który nierzadko decyduje o tragizmie ludzkiego losu.

Na wiersz Igora Siewierianina *Это было у моря* można byłoby równie dobrze spojrzeć jako na rzecz jawnie korespondującą z utworami jego rówieśnika, innego poety rosyjskiego, Wiktora Hofmana (Виктор Гофман, 1884–1911). Siewierianin udanie parodiuje Hofmana, poetę-pazia, czyni aluzje do świata jego bohaterów, wśród których występują prości, naiwni paziowie, bezgrzeszne księżniczki i niewinne królowe, a miłość między ludźmi jest szczerą i czystą. Teksty Siewierianina i Popławskiego wpisują się zatem w szersze konteksty poetyckie i zaświadczenia o toczeniu się nieustającego dialogu pomiędzy różnymi utworami, dialogu, w którym uczestniczą całkowicie świadomie lub zupełnie z przypadku twórcy literatury dawnej i nowej. Relacje pomiędzy uczestniczącymi w owym dialogu stronami-tekstami da się na pewno ująć w ramach szeroko rozumianej translacji i transformacji oraz towarzyszących im zadrażnień, a także w aspekcie rezonansu kulturowego jako bezpośredniego skutku wzajemnych oddziaływań intertekstualnych²⁵.

Резюме

Пародия или крпидиалог? На примере „Это было у моря” Игоря Северянина и „Вы смотрели на море...” Бориса Поплавского

Автор полемизуєт с тезисом Елены Менегальдо, согласно которому произведение Бориса Поплавского *Вы смотрели на море...* (1918) представляет собой пародию на стихотворение Игоря Северянина *Это было у моря* (1910). Проведённые здесь формальный и семантический анализы обоих текстов убеждают, что стихотворение Поплавского не является ни пародией, ни подделкой, ни травести произведения Северянина, а лишь – нежным крпидиалогом, мягко вписывающимся в разнообразные интертекстуальные контексты, типичные для мировой литературы, которая затрагивает вечные темы. Поплавский не стремился осмеять *Это было у моря*, но, в Бунинском стиле, горько прокомментировал миниатюрную поэму Северянина, подчеркнув кратковременность моментов счастья, быстрое исчезновение любовных воодушевлений, а также значение случая, который нередко бывает решающим в трагизме человеческой судьбы.

²⁵ Zob. np. T. Hermans, *Przekład, zadrażnienie i rezonans*, [w:] *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, pod red. P. Bukowskiego, M. Heydel, tłum. M. Heydel, Kraków 2009, s. 297–315.

Summary

*A parody or cryptodialogue? Igor Severyanin's „Это было у моря”
and Boris Poplavski's „Вы смотрели на море...”*

Author disputes with Helene Menegaldo's idea, according to which Boris Poplavski's *Вы смотрели на море...* is a parody of Igor Severyanin's *Это было у моря*. Formal and semantic analysis of both texts presented in the article proves that Poplavski's poem cannot be a parody, a pastiche, or a travesty of Severyanin's work but rather an encrypted dialogue perfectly blending into various intertextual contexts typical for the world literature that scrutinizes eternal questions. Poplavski didn't mock *Это было у моря*, he just bitterly commented in Bunin's style on miniature poem of Severyanin pointing at volatility of happiness, swift elapsing of love infatuations and also the role of chance which often decides about tragic human fate.