

# O nowelach włoskich Dmitrija Mierieżkowskiego

---

*Justyna Tymieniecka-Suchanek*

Kopiuj mistrzów, dopóki sam nie zostaniesz mistrzem

Stefan Żeromski: *Aforystykon*

Dmitrij Mierieżkowski nie zasłynął jako autor tzw. małej prozy. Co więcej, krótka forma narracyjna (mam na myśli nowelę) nie była jego szczególnie silną stroną. W dorobku znajduje się bodaj jedyny zbiór nowel z okresu wczesnej twórczości. W skład tego niewielkiego zbioru figurującego pod nazwą *Итальянские новеллы*<sup>1</sup> weszło siedem nowel: *Святой Сатурн. Флорентинская легенда* [*Święty Satyr. Florencka legenda*], *Рыцарь за прялкой. Новелла XV века* [*Rycerz przy kołowrotku. Nowela XV wieku*], *Любовь сильнее смерти* [*Miłość silniejsza od śmierci*], *Наука любви* [*Nauka miłości*], *Железное кольцо. Новелла XV века* [*Żelazna obrączka. Nowela XV wieku*], *Превращение. Флорентинская новелла XV века* [*Przemiana. Nowela florencka XV wieku*], *Микеланджело* [*Michelangelo*]. Utwory te powstały w latach 1895—1902, a ich pierwodruki — z wyjątkiem tekstu *Michelangelo*, który został włączony do zbioru nowelistycznego opublikowanego nakładem Wydawnictwa „Skorpion”, ukazały się w czasopiśmie: „Северный вестник”, „Нива” i „Всемирная иллюстрация”.

Wśród wymienionych nowel nie ma utworów nowatorskich i w pełni samodzielnych na miarę rosyjskich mistrzów krótkiej formy. Warto jednak odnotować, że fascynacja odmiennymi kulturami ujawniona we wczesnej twórczości prozatorskiej Mierieżkowskiego (w gatunku, do którego pisarz właściwie nie powróci), nie opuści go już nigdy. Chciałabym uczynić tematem niniejszego tekstu właśnie nowelistykę Mierieżkowskiego dlatego, że nowe włoskie — gatunkowy „ende-

---

<sup>1</sup> Д.С. Мережковский: *Собрание сочинений в четырёх томах*. Т. 4. Москва 1990, s. 369—521. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, stronę zamieszczam w tekście. Nowele włoskie zostały niedawno ponownie opublikowane: Д.С. Мережковский: *Данте: Роман и новеллы*. Москва 2005.

mit” w twórczości autora powieści, dramatów, poezji, eseistyki i krytyki literackiej — wskazują jeden z kierunków kulturowych zainteresowań i literackich inspiracji młodego pisarza. Ponadto okres ich powstawania, gatunkowa i literacka proweniencja, miejsce akcji (Włochy, głównie Florencja), jednolity styl narracji (głównie trzecioosobowej), podobieństwo ideowo-tematycznych założeń i rozwiązań kompozycyjnych (kompozycja zamknięta) oraz koncentracja wokół określonej anegdoty (motywu) pozwalają uznać te utwory za swoisty cykl literacki, charakteryzujący się kompozycją swobodnego układu (cykl luźny). Zaznaczmy, że cykle stanowią pewną prawidłowość w twórczości powieściowej i eseistycznej Mierieżkowskiego, wśród nich warto wskazać choćby trylogie (np. *Христос и Антихрист, Царство Зверя, Лица от святых от Иисуса к нам, Реформаторы*) i dylogie (np. *Рождение богов. Тутанкамон на Крите, Мессия; Данте, Наполеон*).

Geneza nowel włoskich wiąże się zapewne z pierwszym wyjazdem zagranicznym pisarza w 1891 roku do Włoch (długo mieszkał w Rzymie, we Florencji, na Sycylii)<sup>2</sup>. Źródeł fascynacji Italią należy też szukać w typowym dla literatury przełomu XIX i XX wieku zjawisku stylizacji<sup>3</sup> — w tym czasie indywidualnej twórczości wielu pisarzy towarzyszyła zakrojona na szeroką skalę wymiana wartości literackich, tak było np. w przypadku Michaiła Kuzmina<sup>4</sup> czy Walerija Briusowa<sup>5</sup>.

Oglądanie świata przez pryzmat mniej lub bardziej oddalonych kulturowo i temporalnie epok i stylów stanowi zasadniczy fenomen sztuki pisarskiej Mierieżkowskiego, a w nowelach włoskich wyraża się wprost. Tu — jak się zdaje, pod wpływem pierwszej lektury — stylizacja obejmuje niemal wszystkie płaszczyzny tekstu: gatunkową, kompozycyjną, językową. W rezultacie mamy klasyczną postać noweli, ukształtowanej we Włoszech w epoce renesansu, w XIV—XVI wieku, doskonałej pod piórem mistrzów gatunku, takich jak: Matteo Bandello, Franco Sacchetti, Tommaso Guardati (Masuccio Salernitano), Giambattista Giralaldi, Gian

<sup>2</sup> Z podróży do Włoch wiąże się głównie geneza powstania powieści o Leonardzie da Vinci, do której Mierieżkowski zbierał materiał. Pierwszym miastem, odwiedzionym przez pisarza nieprzypadkowo była Wenecja. Zob. С. П о в а р ц о в: „Люди разных мечтаний” (*Чехов и Мережковский*). „Вопросы литературы” 1988, № 6, s. 160.

<sup>3</sup> Ж. З ё л ь д х е й н - Д е а к: *К проблеме стилизации в русской прозе начала XX века*. „Hungaro-Slavica” 1978, s. 389—402; Н. Барковская: *Стиль и стилизация в модернистской прозе начала XX века*. В: *Литература. Стиль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900—1930 гг.)*. Ред. В.В. Эйдинова. Екатеринбург 1996; S. B a l b u s: *Stylizacja i zjawiska pokrewne w procesie historycznoliterackim*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2.

<sup>4</sup> В. С т е м п с з ы ń с к а: *Стилизация в прозе Michaiła Kuzmina*. В: *Дзiesięć wieków związków Wschodniej Słowiańszczyzny z kulturą Zachodu*. Red. J. B o r s u k i e w i c z. Cz. 1. Lublin 1990, s. 365—375.

<sup>5</sup> М.Ю. Жилкин: *В. Я. Брюсов и Э. А. По. Стилизация в новелле „Теперь, когда я про-  
снулся...”*. В: *Судьба жанра в литературном процессе*. Ред. Н.В. Дулова. Иркутск 1996.

Francesco Straparola<sup>6</sup>. Zbiór nowel Mierieżkowskiego jest w gruncie rzeczy wtórną artystyczną kompilacją utworów lub pomysłów włoskich autorów, którzy sami czerpali z różnych źródeł, czego dowodem jest anonimowa seria krótkich opowieści zatytułowanych *Novellino* i jej niejednorodna geneza sięgająca *Biblii* i legend antycznych oraz tekstów rodzimych, francuskich, prowansalskich i łacińskich.

Twórczość nowelistów włoskich była prawdziwą kopalnią tematów nie tylko dla Mierieżkowskiego, ale także dla innych pisarzy, w tym dla samego Williama Szekspira, który, pisząc *Romeo i Julię*, wykorzystał prastary motyw z noweli Luigi da Porta *Historia niedawno odkryta o dwojgu szlacheckich oblubieńcach*<sup>7</sup>. Mierieżkowski nie ukrywał źródeł inspiracji swych pierwszych prób prozatorskich, o czym świadczą chociażby podtytuły nowel. I tak, *Rycerz przy kółwrotku* to nie tyle parafraza noweli *Cudowna krotchwila uczyniona przez pewną niewiastę dwóm baronom węgierskim*, której autorem jest Matteo Bandello, ile jej wolny przekład. Podobnie ma się rzecz z *Przemianą*, która jest nieco skróconą wersją utworu Antonia Manettiego *Nowela o snycerzu, co go zwali Grubym*<sup>8</sup>. Z kolei *Święty Satyr* Mierieżkowskiego bardziej przypomina jeden z utworów Anatola France'a pod tym samym tytułem niż autentyczną legendę florencką. Gdyby nie fakt, że nowela została przez pisarza opatrzona informacją *Из А. Франца*, można by mu zarzucić plagiat, utwór ten bowiem nie tyle nawiązuje do prozy pisarza francuskiego, ile jest dokładnym tłumaczeniem jego opowiadania o wczesnym renesansie pod tym samym tytułem<sup>9</sup>. W innych nowelach z omawianego zbioru Mierieżkowskiego również odnajdujemy pomysły zaczerpnięte z utworów włoskich autorów — w postaci określonych wątków, motywów, epizodów, sytuacji.

W nowelach Mierieżkowskiego bez wątpienia odnajdujemy cechy typowe dla stylu włoskiej noweli renesansowej. Najsilniej narzucającym się wyrazem tej stylizacji jest umiarkowane nasycenie języka italianizmami i latynizmami. Barbaryzmy owe występują w wersji oryginalnej i są to zarówno nazwy własne („Джованни торговал на Старом Рынке — *Mercato Vecchio*”; „Через несколько лет ему обещали выгодное и почётное место знаменосца Льяного

<sup>6</sup> Noweliści tamtych czasów dużo pisali, np. Matteo Bandello w swoim dziele *Novelle*, będącym zbiorem kilkuset nowel, stworzył doskonały i wiarygodny wizerunek codziennego życia i obyczajów epoki; jest to prawdziwa galeria różnych ludzi — od króla przez artystę do kupca, rzemieślnika i chłopa, którą uzupełniają opisy miast i wsi. Kolejny pisarz to Franco Sacchetti. Jego najważniejsze dzieło to zbiór *Trecento novelle*, z których zachowało się ponad dwieście nowel zawierających facecje i anegdoty z czternastowiecznego życia włoskiego. Tommaso Guardati zaś pisał nowele realistyczne i antyklerykalne. Zob. M. Brahm er: *Wstęp*. W: *Dawna nowela włoska*. Wybór J. Gałus zka. Warszawa 1969.

<sup>7</sup> Zob. J. Gałus zka: *Postowie*. W: L. Porto: *Romeo i Julia*. Warszawa 1963, s. 51—56.

<sup>8</sup> Zob. *Dawna nowela włoska...*, s. 121—151, s. 257—272.

<sup>9</sup> Zob. A. France: *Święty Satyr*. Tłum. J. Rogoziński. W: A. France: *Opowiadania*. Wyboru dokonał J. Adamski, wstępem opatrzył J. Rogoziński, przeł. E. Bąkowska [i in.]. Warszawa 1957, s. 281—303.

Цеха — именитого флорентинского *Arte di Lana*”; „В торжественной и мрачной зале, во Дворце шестнадцати (*Palazzo de sedici*), папа, [...] сидел под триумфальным балдахином [...]”), jak i *pospolite* („Устроено было торжественное церковное шествие по улицам с пением жалобных *miserere*”; „Но не одна диалектика, а весь круг человеческих знаний, *trivium* и *quadrivium*, был у мессера Фабрицио, как на ладони”; „Обманывает простодушных, [...] но это *fortunato garzone* [...] удивительно ловко устраивает свои дела”), jak i cytaty zaczerpnięte z dzieł Cyserona, Petrarke („*Morte bella pareva nel suo bel viso*”) i innych autorów, bądź wyrazy *pospolite* w formie fonetycznie zrusyfikowanej (фра, боттега, мессер, мона, альберго, подест, эчеленца, доганьеры, цокколи, борго). Te obce wtręty leksykalne tworzą klimat epoki. Stylizacja historyczna, a raczej lingwistyczna, sprowadzająca się do manieri pisarskiej polegającej na ukazaniu odległej epoki za pomocą środków językowych, sprawia, że czytelnik przenosi się w świat obcej kultury, w środowisko ludzi innego pokroju, obyczajów i odmiennej mentalności. W tworzeniu tej iluzji pisarz sięga po postaci historyczne, architekturę, znane zabytki, a więc po wszystko to, co tworzy barwny koloryt epoki. W stylizacji lingwistycznej zachowuje jednak umiar i powściągliwość. Sam bowiem język nowel jest w niewielkim stopniu archaizowany, może raczej wystylizowany na mowę dawnych czasów. Archaizacja nie opiera się tutaj na zjawiskach składniowych, a więc inwersjach, niewspółczesnym szyku, przesunięciu orzeczenia na koniec zdania lub na pozycję inicjalną, zabiegi językowe sprowadzają się jedynie do stosowania przestarzałej leksyki (np. *молвить*, *паче*, *намедни*, *ибо*, *обитель*, *изволить*, *чело*, *воистину*).

W dawne czasy przenosi się czytelnik nowel Mierieżkowskiego głównie za sprawą fabuły. Przyjrzyjmy się więc bliżej kolejnym utworom i spróbujmy odpowiedzieć na pytanie: co je łączy z klasyczną nowelą renesansową?<sup>10</sup> Mierieżkowski, podobnie jak Giovanni Boccaccio, w nowelach opisuje częściej sytuacje śmieszne niż dramatyczne. Nie można wykluczyć, że *Dekameron* (1353), który stał się wzorem dla nowelistów w różnych krajach, dostarczając im pomysłów, również dla Mierieżkowskiego był źródłem inspiracji. Zaczniemy od nowel bogatych w *facecje* i *aneddoty*. Nowele te utrzymane są w tonie żartobliwym, ich akcja opiera się na komizmie sytuacyjnym, tematem są epizody z życia jednej postaci,

<sup>10</sup> Wiedzę o noweli renesansowej czerpię z: G. Boccaccio: *Dekameron*. Tłum. E. Boyé. Przedmowa M. Brahm er. Warszawa 1971; S. Ž ak: *Nowela — opowiadanie (ewolucja gatunku)*; A. K r a w c z y k: *Świat nowel Giovanni Boccaccia „Sokół”, „Trzy pierścienie”*. W: *Nowela — opowiadanie*. Red. S. Ž ak. Kielce 1994; J. H e i s t e i n: *Historia literatury włoskiej. Zarys*. Wrocław 1987, s. 28—115, P. S a l w a: *Historie zmyślone — historie prawdziwe. Ideologia i polityka w dawnej noweli tokańskiej*. Warszawa 2000. Zob. również: S. S t a b r y ł a: *Funkcja noweli w strukturze gatunków literatury rzymskiej*. Warszawa 1974; *Nowela — opowiadanie — gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Red. K. B a r t o s z y Ń s k i, M. J a s i Ń s k a - W o j t k o w s k a, S. S a w i c k i. Warszawa 1979. Por. hasła: *Anegdota*, *Facecja*, *Krotochwila*, *Nowela*, *Opowiadanie*, *Żart* w: *Słownik terminów literackich*. Red. J. S ł a w i Ń s k i. Wrocław 1988.

a wieńczy je dowcipna pointa. Zilustrujmy humorystyczny wydźwięk nowel, prezentując streszczenia poszczególnych utworów.

W noweli *Rycerz przy kołowrotku* (1895) akcja rozgrywa się w zimowej scenerii. W czasie polowania baron Ulryk znajduje schronienie w zamku Arnolda, z którym nie tylko się zaprzyjaźnia, ale bierze za żonę jego siostrę. Małżonkowie przenoszą się do Bohemii, gdzie bohater przyjmuje intratną posadę u króla węgierskiego Macieja i w ten sposób ratuje siebie oraz Dianorę przed grożącą im ruiną finansową. Po zakończeniu służby Ulryk bierze udział w przyjęciu wydanym przez Beatrycze. Kiedy rozmowa toczy się na tematy miłosne, jeden z jej uczestników dowodzi, że wszystkie przedstawicielki płci pięknej są istotami niemoralnymi. Wypowiedziana opinia staje się pretekstem do zakładu o wierność kobiety: dwaj mężczyźni zakładają się z Ulrykiem o to, że uwiodą jego żonę. Ulryk, pewny wygranej, podpisuje zakład z polskim rycerzem Władysławem i węgierskim baronem — Albertem. Pierwszy do Dianory wyrusza Albert. Jednak kobieta, zorientowawszy się, że baron ma haniebne zamiary, wyznacza mu schadzki w baszcie zamku, gdzie zostaje podstępem uwięziony. Albert dowiaduje się od służącej Barbary, że otrzyma dobre jadlo, jeśli będzie praść na kołowrotku. Im więcej uprzedzie, tym smaczniejszy zje obiad. Po paru dniach głodówki upokorzony zabiera się do pracy, a następnie przyznaje się Barbarze do zakładu. Dianora, uprzedzona o wszystkim przez służącą, czeka na przybycie Władysława, którego spotyka ten sam co Alberta los, Polak zostaje zmuszony do robienia na drutach pończoch z nici, które sporządził na wrzecionie jego konkurent. Kiedy mąż wraca do wiernej Dianory, ta chwali się, w jaki sposób ukarała zalotników. Zgodnie z zakładem Ulryk ma prawo zająć ich majątki, jednak z tego rezygnuje. W zamian oczekuje zadośćuczynienia, wystawiając mężczyzn na pośmiewisko: Albert tańczy na balu w pończochach zrobionych przez rycerza, który po tym, jak okazało się, że nie ma majątku, ucieka ze wstydu do Wenecji.

Akcja utworu *Nauka miłości* (1896) toczy się w Bolonii. Na tutejszym uniwersytecie rozpoczynają studia prawnicze dwaj kuzyni z Rzymu. Bucciolo otrzymuje licencjat z prawa kanonicznego wcześniej od Pietra studiującego prawo cywilne, ale za namową kuzyna postanawia pozostać w mieście. Bucciolo udaje się do profesora dialektyki — Fabricia, żeby pobierać u niego lekcje... miłości. Oburzony profesor przystaje jednak na propozycję młodzieńca, traktując tę naukę żartobliwie i bawiąc się kosztem Bucciola, który całą rzecz traktuje poważnie. Profesor stawia przed studentem różne zadania do wykonania, a następnie każe mu zdawać z nich relacje, w duchu naśmiewając się z niego. Wypatrzeć atrakcyjną kobietę, ustalić jej miejsce zamieszkania, przesłać wybrance prezenty i czekać na odpowiedź, podjąć pierwszą próbę uwiedzenia — oto, jakie „lekcje” ma do odrobienia Bucciolo. Kiedy Fabricio odkrywa, że obiektem zainteresowania Bucciola jest żona profesora — Giovanna, sprawa przybiera zupełnie inny obrót. Okazuje się, że to student bawi się nieświadomie kosztem nauczyciela. Wynikają z tego całkiem zabawne sytuacje, gdy profesor chce przyłapać żonę na gorącym uczyn-

ku ze swoim studentem, który nie wie, że mężem rogiaczem jest jego nauczyciel. Bucciollo nadal zdaje profesorowi relacje z każdego miłosnego spotkania, a ten wścieka się, bo za każdym razem zostaje przez Giovannę i jej kochankę wystrychnięty na dudka. Żona wypiera się zdrady, wmawiając wszystkim, że jej mąż popadł w obłąd. Sprawa staje się jasna dla Bucciollo, gdy rzekomo chorego Fabricia odwiedzają w domu studenci.

*Przemiana* (1897) to nowela, której akcja toczy się we florenckim środowisku artystów w 1409 roku. Jej autor opowiada o tym, jak znany architekt Filippo Brunellesco podczas kolacji u Tommasa Pecoriego namówił przyjaciół do splątania figła poczciwemu snycerzowi Manetto Ammannatiniemu o przezwisku Dryblas. Przyjaciele mają żal do Manetta, że ten z powodu melancholii unika ich towarzystwa. Postanawiają dać mu nauczkę. Filippo proponuje, by wmówić Dryblasowi, że nie jest Manettem, lecz kimś innym, co nie jest takie trudne, gdyż snycerz uchodzi za dziwaka. Przyjaciele przygotowują plan zręcznej mistyfikacji, mającej na celu zasugerowanie Dryblasowi, że stał się Matteem. Każde kolejne zdarzenie pociąga za sobą następne, tworząc splot komicznych sytuacji. Dryblas słyszy zza drzwi swojego mieszkania „własny” głos (Filippo udaje Manetta), błąka się po mieście, gdzie spotyka Donatella biorącego Manetta za Mattea, a potem — wierzyciela prawdziwego Mattea, który wsadza go do więzienia. Po rozmowie z kolejnym uczestnikiem spisku — Giovannim — Dryblas jest tak skołowany, że zaczyna wierzyć w to, iż jest Matteem. W więzieniu Manetto zwierza się z metamorfozy byłemu sędziemu, który utwierdza go w przekonaniu, że takie rzeczy się zdarzają. Następnie bracia prawdziwego Mattea spłacają dług „brata”, dzięki czemu Manetto wychodzi na wolność. Wieczorem organizują u siebie w domu spotkanie z księdzem, żeby pomógł Matteemu, któremu po pobycie w więzieniu wydaje się, że nie jest sobą. Po rozmowie z księdzem Matteo jest jeszcze bardziej zdezorientowany. Podczas kolacji przyjaciele podają Dryblasowi środek nasenny, po czym przenoszą go w nocy do domu, gdzie rano Manetto z radością odkrywa, że jest u siebie. Po tych przeżyciach Dryblas postanawia skorzystać z dawnej oferty przyjaciela i wyrusza na Węgry. Tam wzbogaca się, żeni się, zyskuje sławę i odnosi sukces. Po kilku latach powraca do Florencji i opowiada Filippo o cudownej przemianie, która na zawsze wyleczyła go z melancholii.

Bohaterką noweli *Żelazna obrączka* (1897) jest Violanta, którą ojciec, Renato, chce wydać za Katalończyka — Roberta. Córka zgadza się na „ogłędziny” przyszłego wybranka, obserwuje go podczas uczyty, dochodząc do wniosku, że jest sknerą. Odrzuca więc kandydata, ponieważ jest przekonana, że nie ma większego nieszczęścia dla białogłowy niż bogaty i skąpy mąż. Renato, żegnając Roberta, zdradza mu, co było przyczyną odmowy Violanty. Robert nie daje za wygraną i powraca w przebraniu wędrownego kupca. Skrywając swoje hiszpańskie pochodzenie, nawiązuje z pozoru przypadkową znajomość z Weroniką, służącą Violanty. Pod byle pretekstem zwierza się prostej dziewczynie, że ma bardzo cenną rzecz nie do sprzedania. Weronika opowieścią o brylancie rozpala ciekawość

Violanty, która za pośrednictwem służącej targuje się o kamień. Kupiec zgadza się pokazać Violancie brylant, ale stawia ultimatum: dziewczyna otrzyma brylant na własność, pod warunkiem że zapłaci za niego pocałunkiem, a do śmierci będzie nosić na palcu żelazną obrączkę. Mimo oburzenia zuchwałością kupca Violanta wkrótce zgadza się na propozycję. Upragnione bogactwo zostaje przez nią zmienawidzone. Dziewczyna przyznaje się, że obrączka jako talizman ma większą moc, niż przypuszczała, bo połączyła ich na zawsze. Kupiec zgadza się pojąć ją za żonę, ale uprzedza, że, będąc małżonką biedaka, musi znosić niedogodności i poniżenia. Robert przybywa z Violantą do Barcelony. Tutaj namawia ją do kradzieży i jako nekromanta w czarnej masce demaskuje żonę, narażając ją na wstyd i hańbę. Każe jej dokonać kradzieży również na dworze, gdzie ma odbyć się wesela hrabiego katalońskiego i córki króla aragońskiego. Zamiast narzeczonych pojawia się rycerz, w którym Violanta rozpoznaje Roberta. Zwalnia on ją z przysięgi i pozwala dokonać wyboru — tym razem dziewczyna decyduje się go poślubić z własnej woli. W streszczonym utworze odnajdujemy motyw zemsty z noweli *Filiberto miłuje panią Zilię, która za pocałunek każe mu udawać niemowę przez długi czas, za co spotyka ją od zakochanego zemsta* Mattea Bandella. W zakończeniu *Żelaznej obrączki* pisarz wykorzystał typowy dla noweli renesansowej chwyt — narrator zwraca się nie do czytelnika, lecz do określonego grona słuchaczy:

Трубы и литавры грянули ещё торжественнее, граф каталонский взял свою супругу за руку, повёл её на приготовленный престол, и сердца их соединились в таком блаженстве, **какого мы и вам пожелаем во веки веков, любезные слушатели, благороднейшие дамы и рыцари.**

s. 413

Zaprezentowane nowele w dowcipny i żartobliwy sposób pokazują, jak bohater radzi sobie sprytem i posługuje się fortelem, aby wyjść obronną ręką z trudnej sytuacji, ośmieszyć czyjeś zakusy i zachcianki, zadrwić z głupoty, dać nauczkę przyjacielowi odludkowi lub wybrednej i rozpieszczonej pannie, zdobyć podstępem ukochaną kobietę. Szczery śmiech towarzyszy czytelnikowi zwłaszcza podczas lektury *Przemiany*, która została oparta na przysłowiowej florenckiej beffie — zabieg ten polega na zrobieniu kawału i zastosowaniu złośliwego podstępu, wszystko odbywa się w gronie przyjaciół. W ten sposób często bawili się znani artyści, jak ci, o których mowa w *Przemianie*, gdzie historycznymi postaciami są np. rzeźbiarz Donatello oraz znany architekt i rzeźbiarz Filippo Brunellesco.

Pozostałe trzy nowele są utrzymane w tonie pełnym powagi. Przy czym dwie z nich *Miłość silniejsza od śmierci* i *Święty Satyr*, które powstały najwcześniej, sytuują się w nurcie prozy fantastycznej z dominującym motywem zacierania granicy między życiem i śmiercią. Fabuła koncentruje się wokół tego, co tajemnicze, nieznanne i nadprzyrodzone.

Treścią noweli *Miłość silniejsza od śmierci* (1895) jest historia cudem uratowanej od śmierci Ginavry, zakochanej w rzeźbiarzu Antoniu Rondinellim. Po śmierci ojca dziewczyną i jej matką opiekuje się wuj Matteo. Ginavra została zmuszona przez swego wuja, który przejął interes nieżyjącego brata Giovanniego, do ślubu ze starszym od niej mężczyzną Franceskiem z rodu Agolanti. Matteo, wykorzystując finansową zależność matki Ginevry, sprawia, że ta namawia córkę do wyjścia za mąż za sekretarza florenckiego urzędu — Franceska. Ginavra umiera tuż po ceremonii zaślubin i jedynie stara niania jest przekonana, że dziewczyna zapadła w śpiączkę. Gdy modlący się nad grobem dominikanin Mariano widzi dziewczynę siedzącą w trumnie, przerażony ucieka, a ona wędruje samotnie nocą po pograżonej we śnie i ogarniętej dżumą Florencji, stukając do drzwi swoich bliskich. Nikt nie chce jej wpuścić. Wszyscy są przekonani, że to duch martwej dziewczyny. Jedynie Antonio uznaje ją za żywą i każe uczniowi Bartolino przyjąć pod swój dach zmarzniętą i wycieńzoną Ginavrę.

Utwór *Święty Satyr* (1895) to opowieść o tragicznym losie mnicha, który padł ofiarą tajemniczej przepowiedni. Pewnego dnia Mino przychodzi na pogański grobowiec św. Satyra, stając się świadkiem dziwnego zjawiska: nagie nimfy tańczą z młodzieńcem o koźlich nogach. Nagle jedna z nich spostrzega mnicha i informuje pozostałe, że obserwuje je człowiek. Piękne nimfy o imionach Mnais, Aglae, Neera, Melibea zbliżają się do Mina, zamieniając się w obrzydliwe wiedźmy, które straszą go wyrwaniem serca. Tym razem mnichowi udaje się uniknąć śmierci, ale nie kary. Zostaje wychłostany za podglądanie. Nimfy mają Mina, ale widząc jego pogardę, znikają we wnętrzu grobowca. Nazajutrz Mino nie może sobie znaleźć miejsca. Szuka informacji na temat tajemniczego grobu. Tymczasem dochodzi do kolejnego spotkania, tym razem z samym Satyrem, którego Mino spostrzega w lesie. Mnich dowiaduje się, że rogaty starzec z brodą i kopytami to ostatni z plemienia Satyr (urodzony przed powstaniem rodu ludzkiego), który teraz jest widmem. Mnicha intryguje fakt, że Satyra uznano za świętego. Satyr zaspokaja jego ciekawość i snuje opowieść o tym, jak pogodził się z upadkiem wielkich bogów, jak świadczył usługi wysłannikom Galilejczyka, jak został ochrzczony i pochowany. Mnich wraca do celi i opisuje wszystko, co widział i słyszał, wyjaśniając cuda zgodnie z zasadami scholastyki. Podczas drzemki jedna z wiedźm grozi, że jeśli mnich zdradzi ich tajemnice, zostanie uduszony. Mimo to franciszkanin znosi notatki biskupowi, za którego zgodą grobowiec zostaje otwarty i poświęcony. Mino śni, że wiedźmy wyrrywają mu z zemsty serce, a o świcie rzeczywiście umiera.

Nowelę *Michelangelo* (1902) otwiera wiersz pod tym samym tytułem, opublikowany wcześniej w zbiorze utworów poetyckich Mierieżkowskiego, powstałych w latach 1881—1901. Wiersz, stanowiący hołd złożony geniuszowi artysty, określa jednoznacznie stosunek pisarza do głównego bohatera. Opowiedziana w noweli historia nosi znamiona autentyzmu i w dużej mierze jest osnuta na faktach historycznych. Sposób zaprezentowania tytułowego bohatera przywodzi na



myśl powieść Karela Schulza *Kamień i cierpienie* (1941). Akcja noweli Mieriezkowskiego toczy się głównie w Rzymie, są też sceny we Florencji i w Bolonii rozgrywane z udziałem historycznych postaci. Głównym tematem utworu jest praca Michała Anioła w Watykanie, trwająca od 1506 roku aż do śmierci malarza, tj. do 1564 roku. Są to najważniejsze epizody niemal z całego życia artysty, ułożone w sposób chronologiczny, tworzące zamkniętą całość. A zatem akcja utworu rozciąga się na dość długi czas. Pomiędzy poszczególnymi zdarzeniami następują okresy, o których czytelnik zostaje poinformowany w sposób lakoniczny za pomocą skrótów. Upływ czasu sygnalizują bardzo dokładne lub ogólnikowe sformułowania („Через тридцать лет после этого разговора, 24 октября 1542 года, из Рима Буонарроти [...] писал [...]”; „Много лет прошло с тех пор, как Буонарроти окончил потолок Сикстинской капеллы”).

Utwór opowiada o tym, jak papież Juliusz II zlecił Michałowi Aniołowi budowę swego nagrobka. Prace nad tym kolosalnym dziełem rzeczywiście trwały kilkadziesiąt lat, ale nigdy nie zostało ono ukończone — przeszkodą była podjęta przez papieża budowa nowej Bazyliki św. Piotra w Watykanie, którą zaprojektował inny malarz i architekt — Bramante. On też jest w utworze Mieriezkowskiego wrogiem Michała Anioła. Kiedy Juliusz II zamawia u Anioła wykonanie grobowca, Bramante za wszelką cenę stara się przeszkodzić w realizacji budowy mauzoleum — knuje intrygi, mając na celu skłócenie papieża z artystą. Najpierw przyczyną konfliktu są pieniądze, później trudności w ukończeniu grobowca, wreszcie prace malarskie. Sytuacja zmusza artystę do wyjazdu. Po trzech miesiącach do urzędu we Florencji przysłano bullę papieską, głoszącą, że Michał Anioł zbyt pochopnie opuścił Rzym, ale jeśli powróci, zostanie łaskawie przyjęty. Po jakimś czasie artysta decyduje się na powrót do Rzymu w charakterze posłańca republiki Florencji. Spotkanie papieża z Buonarrotem ma miejsce w Bolonii. Tutaj Juliusz II zleca artyście wykonanie swojej statui, a wkrótce — z inicjatywy Bramantego — wykonanie fresków. Chcąc skłócić papieża z Michałem Aniołem, Bramante liczy na to, że odmawiając, artysta narazi się Juliuszowi, a przyjmując i wykonując zlecenie, znajdzie się w cieniu talentu Rafaela. Ponieważ Buonarrotemu nie udaje się przekonać papieża, żeby zlecił Rafaelowi wykonanie fresków, sam rozpoczyna prace malarskie w Kaplicy Sykstyńskiej. Papież krytykuje przesadną dokładność artysty i ponagla go. Na tym tle dochodzi do następnego konfliktu. Najważniejszy więc wątek noweli *Michelangelo* dotyczy relacji między Juliuszem II i artystą, a główny motyw stanowi budowa grobowca. Tuż przed śmiercią Juliusz II wznawia próbę jego ukończenia, ale kolejny papież, Leon X, każe Buonarrotemu przerwać pracę — wysyła artystę do Florencji, by tam wykonał on projekt fasady kościoła San Lorenzo. Michał Anioł z żalem porzuca prace nad grobowcem. Po śmierci Leona X wrogowie malarza oskarżają go, że rzekomo przyjął zapłatę za nieukończone dzieło. Artysta w jednym z listów podkreśla, że przyczyną nieporozumień między nim a Juliuszem II była zawiść Bramantego i Rafaela. W rezultacie papież porzuca prace nad grobowcem. Nieukończony grobowiec do

dzisiaj funkcjonuje w potocznej świadomości jako „złowieszczy pomnik”, który, według słów Buonarrotiego, był „tragedią jego życia, a może też tragedią Odrodzenia i katolicyzmu”<sup>11</sup>.

*Michelangelo* różni się znacznie od pozostałych nowel. Utwór składa się z dwudziestu jeden rozdziałów, a akcja obejmuje — z przerwami — kilkadziesiąt lat. Wprawdzie fabuła opiera się na głównym wątku, ale prócz niego są również inne wątki i epizody, np. problemy rodzinne artysty, spotkanie po wielu latach z ukochaną kobietą, spór z pisarzem i publicystą weneckim Pietrem Aretinem, choroba i śmierć artysty. Zasadnicza różnica pomiędzy tą nowelą a pozostałymi sprowadza się nie tyle do struktury tekstu, ile do kreacji tytułowego bohatera. Narrator *Michelangela* — podobnie jak w nowelach włoskich — nie został przez autora bliżej określony. Jakkolwiek jest wszechwiedzący, nie ujawnia się i nie uczestniczy w wydarzeniach. Jednak tylko w tym jednym utworze koncentruje się na reakcjach bohatera i drobiazgowej analizie jego stanów psychicznych. Utwór charakteryzuje się psychologiczną głębią głównego bohatera, postaci tragicznej, człowieka udęczonego, nieszczęśliwego i samotnego, człowieka, który pod koniec życia przyznaje się do klęski na niwie artystycznej, uznając swoją sztukę, choć oddawał się jej bez reszty, za oszustwo. Narrator wielokrotnie ukazuje stan wewnętrzny bohatera za pomocą zachodzących zmian w jego wyglądzie zewnętrznym, mimiki i gestów. Ilustruje przeżycia artysty, prezentując jego myśli lub przedstawiając stany emocjonalne głównej postaci; posługuje się przy tym mową pozornie zależną, np.:

Когда же сходил, то, понутив голову, угрюмый и одинокий, спешил по веселым улицам Рима и чувствовал с отвращением на своем изможденном лице любопытные взоры людей. Ему чудилось, что он должен казаться выходящим из могилы. Повседневные человеческие лица были ему, противнее и ненавистнее, чем когда-либо. Завидев издали знакомого, он обходил его, чтобы не встретить. Его мучило вечное подозрение, что за ним подсматривают враги, подсланные Браманте. На вежливые поклоны друзей он не отвечал и отвергивался. Тогда в самом деле в городе стали говорить, и до папы дошли слухи, что Микеланджело не в своем уме, что он страдает черной меланхолией.

s. 478

W nowelach włoskich Mierieżkowskiego, podobnie jak w świecie Boccaccia, miłość zajmuje miejsce bardzo uprzywilejowane. Dzieje się tak nie tylko w nowelach miłosnych (*Rycerz przy kołowrotku*, *Miłość silniejsza od śmierci*, *Nauka miłości*, *Żelazna obręczka*), ale również w tych, w których dominuje inny temat. Miłość odgrywa rolę szczególną, nadając sens ludzkiemu istnieniu. Przypomnijmy choćby niegasnące uczucie Michała Anioła do Victorii (*Michelangelo*), ślub Manetta z piękną Węgierką jako jeden z rezultatów cudownej metamorfozy bohatera (*Przemiana*), smutek mnicha wywołany wspomnieniem pewnej damy florenckiej, którą w młodości, zanim został franciszkaninem, darzył uczuciem (*Święty Satyr*).

<sup>11</sup> J. K l a c z k o: *Wieczory florenckie. Juliusz II*. Warszawa 1965, s. 166.

Bohaterowie Mierieźkowskiego nie podlegają jednoznacznej ocenie. Czytelnik może wyśmiewać się z Fabricia jako rogakza, ale może także mu współczuć; może być pełen uznania dla przebiegłości jego żony, ale ma też prawo ją oskarżać (*Nauka miłości*). Może obawiać się o zachwianie równowagi psychicznej Mattea, ale jednocześnie śmieje się z jego naiwności (*Przemiana*). Z jednej strony, dziwi się Violancie, że mimo upokorzenia wychodzi za mąż za Roberta, a z drugiej — cieszy się z pomyślnego zakończenia (*Żelazna obrączka*). Podobnie sprzeczne uczucia rodzi w nas postawa Ulryka, który założył się o cnotę Dianory, a ona sama budzi podziw swym sprytem i dochowaniem wierności (*Rycerz przy kołowrotku*). Narrator nie podporządkował więc świata przedstawionego założonym wnioskom moralistycznym, pozostawiając ocenę czytelnikom.

Utwory Mierieźkowskiego spełniają podstawowe warunki gatunku włoskiej noweli renesansowej. Charakteryzują się żywą, szybko zmieniającą się akcją i skondensowaną treścią. Fabuła, z wyjątkiem noweli *Michelangelo*, obejmuje krótki wycinek czasowy i ma zwartą, dramatyczną konstrukcję. Jednowątkowa akcja skupia się wokół centralnego motywu (sokół w noweli<sup>12</sup>). Przejrzystość fabuły, motywy spoiste i motyw sokoła — to elementy przyjęte z noweli klasycznej. Sokół charakteryzuje się skomponowaniem noweli opartej na motywie dominującym, który nabiera ważnego znaczenia symbolicznego. W noweli *Żelazna obrączka* symboliczny staje się tytułowy pierścień. To nie tylko tytuł, to rzeczywiście najistotniejszy motyw utworu, decydujący o przebiegu fabuły. W związku z obrączką, a raczej z jej powodu Violanta podejmuje decyzję, która ma istotny wpływ na przebieg zdarzeń. To samo można powiedzieć o nagrobku z noweli *Michelangelo*, ponieważ od jego budowy zaczyna się akcja utworu i motyw ten stale powraca, symbolizując trud artysty i nieszczęścia jego życia. Wielce wymowne są tutaj słowa Michała Anioła, który mawiał: „люди, всю жизнь имеющие дело с камнями, под конец сами каменеют” (s. 489). W każdej noweli Mierieźkowskiego jest taki sokół — centralny motyw — zważywszy, że może nim być nie tylko przedmiot, ale również sytuacja, przeżycie, a więc jakieś zdarzenie. Nie ma w tych nowelach dłuższych narracyjnych, informacji niepotrzebnych, dygresji wstrzymujących rozwój wydarzeń — wszystko sensownie mieści się w systemie fabularnym. Ponadto nowele charakteryzują się takimi cechami, jak: kompozycja zamknięta, zwartość konstrukcji, dynamizm polegający na stopniowaniu napięcia od samego początku do punktu kulminacyjnego, który zbiega się zwykle z rozwiązaniem, zakończenia są na ogół pomyślne (z wyjątkiem *Świętego Satyra*; w *Michelangelo* śmierć jest naturalnym końcem długiej drogi życiowej starego artysty), opowieści z reguły zamyka zręcznie przygotowana pointa. Można zauważyć również dbałość o prawdopodobieństwo relacjonowanych zdarzeń, zdecydowaną przewagę motywacji realistycznej (poza *Świętym Satyrem*), zainteresowanie zjawiskami obyczajowymi i psychologicznymi, żywość dialogów oraz wyrazi-

<sup>12</sup> Zob. *Sokoła teoria*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 475.

stość postaci. Utwory Mierieżkowskiego prezentują typ lektury lekkiej i rozrywkowej, utrzymanej w konwencji noweli anegdotycznej. Zachowana jest jej struktura, ale jednocześnie — jak w przypadku noweli *Michelangelo* — rozbudowane zostają opisy, spiętrzone wątki, wprowadzone postaci drugoplanowe i epizodyczne, uwaga koncentruje się na rysunku psychologicznym tytułowego bohatera.

Rodzi się pytanie: czy w przypadku omówionych utworów Mierieżkowskiego mamy do czynienia ze świadomym kształtowaniem dzieła według cech stylu noweli renesansowej? Wydawałoby się, że gatunkowa przemiana nowelistyki pisarza polega przede wszystkim na stylizacji, ale czy rzeczywiście można te utwory uznać za stylizowane na włoską nowelę renesansową. Jakkolwiek słuszne jest twierdzenie, że napisane w latach 1895—1897 nowele XV wieku należy uznać za swoiste laboratorium przyszłych powieści historycznych Mierieżkowskiego, to opinia o pionierskim na gruncie rosyjskim zastosowaniu przez pisarza „chwytu stylizacji bezpośredniej” wydaje się nieco przesadzona<sup>13</sup>. Wewnętrzna struktura tekstu stylizowanego powinna charakteryzować się pewnym rozdźwiękiem (bez niego tekst byłby epigoński), polegającym na dysonansie między (w tym przypadku) modernistyczną wizją świata obecną w utworze a dawnym wizerunkiem epoki, który utwór ten kreuje. W tekście stylizowanym — zgodnie z założeniem Stanisława Balbusa — winny ścierać się z sobą dwie grupy elementów<sup>14</sup>. Jedna grupa elementów ewokuje wzorec i identyfikuje się z nim, a druga grupa — służy odróżnieniu od wzorca i przywołaniu systemu macierzystego wypowiedzi. W utworach Dmitrija Mierieżkowskiego nie ma owego rozdźwięku z uwagi na brak tej ostatniej grupy. Na próżno doszukiwać się jakiegokolwiek głosu pisarskiego z przełomu XIX i XX wieku. Nie można przecież przyjąć, że namalowany w wieku XIX obraz ukazujący fragment z życia XV wieku jest stylizacją, jeśli brak w nim odniesień do epoki, w której powstał. Dzieło takie będzie jedynie kopią, być może całkiem dobrą, ale tylko kopią. Nowele włoskie Mierieżkowskiego, choć odbiegają nieco od pierwowzorów za sprawą drobnych zmian w wydarzeniach (np. Manetto z *Przemiany* nie dowiedział się, że jego przygoda była wynikiem kawału), imionach postaci (np. w *Rycerzu przy kołowrotku* Dianora miała na imię Barbara), chronologii narracji czy szczegółach fabularnych, są jedynie wolnym tłumaczeniem nowel włoskich bądź ich imitacją, naśladowaniem, parafrazą, a nie stylizacją; pisarz rosyjski nie mówi własnym głosem, nie ujawnia stopniowo na różnych poziomach tekstu wzorca, w którym pobrzmiewałoby echo obcego kręgu kulturowego. Mierieżkowski zachowuje dystans wobec wzorca, nie prowadzi z nim ideowego dialogu, a więc obcowanie pisarza z wzorcem nie wykracza poza zwykłą formę zabawy i gry z dawnymi konwencjami literackimi. Być może z uwa-

<sup>13</sup> Библиотека истории русской философии и культуры. „Дом А. Ф. Лосева”. В: <http://losev-library.ru/index.php?pid=2089> [strona wygasła].

<sup>14</sup> S. B a l b u s: *Stylizacja i zjawiska pokrewne...*, s. 137—138.

gi na wtórny i epigoński charakter nowel włoskich Mierieżkowskiego badacze, omawiając wczesną twórczość autora *Juliana Apostaty*, pomijają w zasadzie milczeniem te utwory<sup>15</sup>, które warto było przypomnieć, ponieważ ogląd spuścizny rosyjskiego symbolisty bez uwzględnienia w nim młodzieńczego epizodu nowelistycznego byłby niepełny.

---

<sup>15</sup> Ostatnio N.I. Diewiatajkina wygłosiła referat, w którym zestawiała nowelę *Przemiana* Mierieżkowskiego z włoskim pierwowzorem, ale nowelę XV wieku badaczka traktuje jako pretekst pisarza do napisania własnego utworu. Zob. Я.Э. Ахапкина, Е.В. Маркасова: *История и филология: проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий*. „Вестник молодых ученых” 2000, nr 2. Podaję według wersji elektronicznej [http://www.informika.ru/text/magaz/science/vys/PHILOL/NUM\\_03/4TML/page078.html](http://www.informika.ru/text/magaz/science/vys/PHILOL/NUM_03/4TML/page078.html) [strona wygasła]. Generalnie nowele włoskie pomijane są milczeniem. Zob. np.: О. Михайлов: *Пленник культуры (О Д.С. Мережковском и его романах)*. В: Д.С. Мережковский: *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1. Москва 1990; А.М. Ваховская: *Проза Д.С. Мережковского 1890-х—1900-х гг.: становление и художественное воплощение концепции культуры*. Москва 1996; О.В. Дефье: *Д. Мережковский: преодоление декаданса (раздумия над романом о Леонардо да Винчи)*. Москва 1996; С.П. Бельчевичен: *Проблема взаимосвязи культуры и религии в философии Д.С. Мережковского*. Тверь 1999; Я.В. Сарычев: *Религия Дмитрия Мережковского*. Липецк 2001.

Юстына Тыменецка-Суханек

## ОБ ИТАЛЬЯНСКИХ НОВЕЛЛАХ ДМИТРИЯ МЕРЕЖКОВСКОГО

### Резюме

Настоящая статья посвящена итальянским новеллам Дмитрия Мережковского. Автор начинает свои рассуждения с вопроса стилизации, но после анализа отдельных произведений приходит к выводу, что нельзя их считать стилизацией под итальянскую ренессансную новеллу, потому что они являются лишь подражанием, имитацией, парафразой или свободным переводом новелл итальянских писателей. Кроме того в произведениях Мережковского нет внутреннего диссонанса между образцом и родным контекстом высказывания в виду отсутствия этого последнего.

По мнению автора все — так стоит обратить внимание на итальянские новеллы Мережковского потому, что они определяют его интерес к культуре, свидетельствуют о том, что писатель обратился к жанру новеллы только раз в ранний период творчества, являются свободным литературным циклом, а цикличность станет господствующей литературной формой на протяжении всего творчества писателя (трилогии).

Главные слова: новелла, стилизация, итальянский, ренессансный, мотив

Justyna Tymieniecka-Suchanek

### ON ITALIAN SHORT STORIES BY DMITRIJ MIERIEŻKOWSKI

#### S u m m a r y

The article is devoted to the Italian short stories by Dmitrij Mierieżkowski. In her considerations, the author starts from the problem of stylization, but having analysed given works, she comes to a conclusion that they cannot be treated as Renaissance Italian short story — stylised ones because they are just an imitation, paraphrase or a free translation of Italian short stories. Besides, the works by Mierieżkowski lack an internal rift between the model and the primary system of thought due to the absence of the latter.

According to the author, the short stories by Mierieżkowski are worth paying attention to for many reasons. First, they mark a direction of the writer's cultural interests. Second, they are a rare genre among his works, and third, they constitute a loose literary series which will become a dominating literary form at the turn of his whole literary output (mainly the novel-like trilogies).

Key words: short story, stylization, Italian, Renaissance, motif