

Barbara Stawarz (Kraków)

Powtórzenie, przypomnienie, rozpoznanie. O funkcji *repetitio* w liryce rosyjskiego preromantyzmu i romantyzmu

✦ Ключне речи:

*Powtórzenie, elegia, melancholia,
gatunki literackie.*

У раду се разматра проблем функционисања *repetitio* у елегичкој поезији руског предромантизма и романтизма. Посебна пажња се поклања поступцима као анафора, епифора и полисиндетон, који имају одлучујућу улогу у изражавању психичког стања човека-меланхолика.

Prezentując swoją definicję *repetitio* Heinrich Lausberg autor *Retoryki literackiej* (Lausberg 2002: 347) stwierdza, iż „powtórzenie wprowadza się dla wzmocnienia wypowiedzi, zwykle z emocjonalną emfazą, ale jest ono wykorzystywane również myślowo”. Powtórzenie funkcjonuje jako ekwiwalent powtarzanego słowa, i chociaż należy zdecydowanie odróżnić ścisły ekwiwalent od ekwiwalentu niedokładnego, to zdaniem badacza, prymarną funkcją *repetitio* jest wzmocniona funkcja emotywna. Powołując się na mowy antycznych retorów, głównie Cicerona, gdzie *repetitio* służyło amplifikacji, przytacza Lausberg znamienne zdanie zawarte w traktacie *Rhetorica ad Herennium*, mówiące o tym, iż powtórzenie tego samego słowa jest jak

pocisk, który raz jeszcze uderza w to samo miejsce ciała (Lausberg 2002: 347).

Uderzenie w to samo miejsce ciała stanowi zgrabną metaforę na określenie złożonego procesu psychicznego, jakim jest pamiętanie i przypominanie sobie zdarzeń z przeszłości. Refleksji nad tymi zagadnieniami oddali się Platon i Arystoteles, jakkolwiek z odmiennych pozycji światopoglądowych i metodologicznych.

Platon, twórca teorii o dwóch rodzajach bytu, bytu poznawalnego przez zmysły, zmiennego i zniszczalnego oraz bytu poznawalnego przez umysł, wiecznego i niezmiennego świata idei, uważa, że wiedza nie musi pochodzić z wrażeń zmysłowych. Człowiek pamięta i przypomina sobie dzięki temu, iż



jego dusza wraca do wiedzy transcendentalnej, którą posiadała zanim zstąpiła w realne ciało. Pamięć w myśl teorii anamnezy jest pamięcią Idei a porządkowanie rzeczy i organizacja pamięci stanowi odwołanie do idealnego porządku rzeczywistości Bytów.

Dla Arystotelesa natomiast pamięć i przypominanie sobie nie są procesami tożsamymi. Pamiętanie, jak sygnalizuje komentator tej propozycji filozofa Jerzy Ziomek (1990: 254, 255), jest zjawiskiem w pewnej mierze bardziej powszechnym, gdyż zdolność pamiętania zależnie od stopnia zorganizowania mózgu w większym lub mniejszym stopniu mają i ludzie i zwierzęta. Przypominanie sobie przysługuje już tylko ludziom, ponieważ jest procesem intelektualnym, właściwym istotom doświadczającym. Sam akt przypominania i zdolność człowieka do odtwarzania minionych zdarzeń i emocji usiłuje Arystoteles wykorzystać przy wykładaniu swojej koncepcji *anagnorisis*, typowego dla antycznej literatury, zwłaszcza dla tragedii, tzw. momentu „rozpoznania”, chwytu kompozycyjnego umożliwiającego szybkie rozwikłanie skomplikowanej sytuacji fabularnej.

„Trzeci rodzaj rozpoznania łączy się z przypomnieniem, dzięki któremu na widok czegoś ujawniają się uczucia. Ma ono miejsce np. w *Cypryjszykach* Dikajogenesa, gdzie bohater na widok obrazu zalewa się łzami, czy w opowieściach u Alkinoosa, gdzie Odyseusz słuchając pieśni aoida przypomina sobie swój los, wybucha płaczem i dzięki temu daje się poznać.”

(Arystoteles 1988: 342)

W tym przypadku ważny jest ten aspekt pamięci, który wiąże się z kwestią stosunku słowa do obrazu. Pamięć zostaje pobudzona

przez obraz, dzięki zaś stymulacji obrazowo-przedmiotowej człowiek uzyskuje zdolność do „rozpoznania”, rozpoznania swojego miejsca w świecie, sytuacji egzystencjalnej, własnej sfery uczuciowej. Znamienna w tym względzie wydaje się sekwencja dotycząca skutku „rozpoznania”, bowiem Arystoteles dwukrotnie sygnalizuje, iż proces przypominania sobie jest aktem bolesnym, choć dla starożytnych ma zdecydowanie kathartyczny wymiar.

Antyk utrwalił jeszcze inny, pragmatyczny model powtarzania. Wykształcił się on w związku z wymaganą od starożytnych retorów umiejętnością zapamiętywania tekstu mowy. Dwa pojęcia: pamięć (*memoria*) i wykonanie (*pronuntiatio*) zostały tutaj ściśle ze sobą scalone a opanowanie technik mnemonicznych należało do obowiązków każdego wykonawcy (retora i aktora). Pamięć sztuczna odwołuje się do prawa asocjacji i uwzględnia trzy składniki procesu zapamiętywania: fakty, które mają być zapamiętane, porządek, ułatwiający zapamiętanie a składający się z „miejsc” (*loci*) jako układu uporządkowanego oraz z wyobrażeń (obrazów), nadających miejscom piętno indywidualności (Ziomek: 252–253).

Sztuka pamięci, polegająca na odtwarzaniu i powtarzaniu, traktowana nader utylitarnie, przydatna w sądownictwie i homiletyce poddaje się jednak przede wszystkim interpretacji teoretycznoliterackiej, psychologicznej i filozoficznej. Zwłaszcza filozofia czyni z pojęcia „powtarzanie”, „powtarzalność” ważny punkt odniesienia dla dociekań nad istotą czasu, przestrzeni i ich doświadczania przez człowieka.

W swoich studiach nad swoistością zjawisk pamiętania Henri Bergson wystąpił z propozycją podziału na dwa rodzaje pamięci: mechanicznej, odnoszącej się do zjawisk ruchu (uczenie się na pamięć i wszelka po-

wtarzalność różnych czynności) oraz „wyobrażającej”, tzn. takiej, która działa dzięki obrazom i uwarunkowana jest swoistością podmiotu pamiętającego (Wojnar 1985: 72). Ale dla obu przypadków nadrzędną staje się formuła, iż trwanie jest pamięcią.

„Trwanie to ciągle postępowanie przeszłości, wgryzającej się w przyszłość i nabrzmiewającej w miarę postępowania naprzód. Ponieważ przeszłość bez przerwy narasta, tym samym przechowuje się nieograniczenie. [...] Bez wątpienia idzie za nami cała w każdej chwili: to, co czuliśmy, co myśleliśmy i chcieliśmy od najwcześniejszego dzieciństwa, jest tutaj, pochylone nad teraźniejszością, która zaraz się doń przyłączy, popychając drzwi świadomości, która chciałaby zostawić to wszystko na zewnątrz”.

(Bergson 1988: 40)

Kwestie natury ontologicznej i epistemo-logicznej stają się zatem tożsame a problem kultur linearnych i cyklicznych otwarty.

Powtórzenie rozpatrywane w tym kontekście nabiera znaczeń przeciwstawnych, kojarzy się bowiem przede wszystkim ze strukturą kolistą, z wiecznym powrotem, rytuałem i ceremonią, w trakcie których wypowiedane są te same słowa i wykonywane te same gesty, z procesem edukacyjnym, ze zmechanizowaną pracą i wszelkim działaniem związanym z pojęciem rutyny. Powtórzenie tak ujęte zbliża się do niebezpiecznej granicy, kiedy ulega ona karykaturyzacji i przeobraża się w nudę, uznaną przez niektórych interpretatorów za zwyrodniałą postać *repetitio*. Roland Barthes rozumie powtórzenie jako synonim stereotypu na usługach przemocy (Barthes 1988: 60). Również Josif Brodski nazywa powtarzalność matką nudy (Brodski 1996: 87) i wskazuje szereg

jej synonimicznych określeń: uprzykrzenie, zniechęcenie, znużenie, chandrę, melancholię, marazm, apatię, obojętność, otępienie, letarg, ospałość, stupor. Jednak właśnie wyrastające z powtarzalności nuda i melancholia otworzą perspektywę dla rozstrzygnięć pozytywnych. Søren Kierkegaard uważał, iż:

„Co powtarza się, już było (w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe), i właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością”.

(Kierkegaard 1992: 61)

Również dla J. Brodskiego nuda jest „oknem na nieskończoność czasu, to znaczy na naszą w nim znikomość” (Brodski 1996: 91). Współcześni obserwatorzy i komentatorzy nudy i melancholii próbują określić fenomen tych stanów psychicznych człowieka i nadać im sens pozytywny. Melancholia w takim ujęciu jawi się jako żywioł kultur linearnych, które nie pozwalają na zerwanie z ciągłością historii (Bielik-Robson 1999: 44–45), nuda popycha człowieka ku poszukiwaniu esencji i istoty bytu (Kuczyńska-Koschany 1999: 357–358), nastrój melancholiczny bowiem odkrywa ułomność człowieczej natury, nie prowadzi jednak do rozpacz, zawiesza jedynie człowieka w stanie medytacji (Bałus 1999: 283).

Stan medytacyjny, kontemplacyjny, wynikający ze szczególnej predyspozycji niektórych ludzi do melancholijnej depresji, najlepiej oddaje elegia, ten typ utworu, który od swoich prapoczątków łączył się z kategorią smutku. Wywodząca się ze starożytnej pieśni żałobnej, w antyku greckim i rzymskim zdolna do wchłaniania wielorakich wątków tematycznych, w renesansie i oświeceniu funkcjonująca raczej na obrzeżach drabiny gatunkowej przeżyje elegia swój prawdziwy wzlot w preromantyzmie i

romantyzmie (Stawarz 2002: 10–12). Zwłaszcza preromantyzm, w tym rosyjski, włączy do repertuaru swoich tematów: motyw depresji podszytej lękiem, stan wewnętrzny pokrewny milczeniu, zahamowanie aktywności. Tutaj zostaną rozbudowane wszystkie typowe cechy melancholika: niewyraźność granic indywidualnej tożsamości, uczucie melancholijnego związku z ziemią, doznanie uwięzienia w materii, poczucie tęsknoty za własną utraconą istotą, za początkiem, dzieciństwem, młodością, końcem, śmiercią. Właśnie bohater liryczny elegii będzie posiadał szczególną właściwość do odtwarzania tej samej sytuacji, co powiązane jest z motywem błędzenia, błąkania się w labiryncie marzenia, czasu i przestrzeni.

Konstrukcja dzieła elegijnego skorelowana z taką wizją świata nastawiona zostanie na spowolnienie rytmu przeżyć duchowych człowieka poprzez *repetitio* w wielu jego odmianach.

Anafora a powtórzenie początku

Powtórzenie na odległość funkcjonujące w trzech podstawowych wariantach: typu otwierającego (w figurze anafory), typu zamykającego (epifora) i kombinowanego w figurze *complexio* (Lausberg 2002: 355) odnaleźć można w liryce rosyjskiego preromantyzmu, zwłaszcza w utworach Wasilija Żukowskiego (np. Вечер. Элегия), najznakomitszego przedstawiciela tego nurtu w Rosji. Właśnie tutaj występuje w swoim podstawowym, ale znamionym dla treści elegii, powtórzeniu początku. Pragnienie powtórzenia początku, odnowienie utraconej przeszłości, młodości, dzieciństwa łączy się z hipotezą powtórzenia czasu, hipotezą, gdyż człowiek melancholijny staje się częstką skazanej na rozpad totalności. Nie poddaje się całkowicie dezintegracji, pozostawiając

niedomówienie zawarte w dwukrotnie i trzykrotnie powtórzonym pytaniu z anaforycznym *ужели* oraz *где*.

*Ужели никогда не зреть соединения?
Ужель иссякнули всех радостей струи?
[...]*

*Где песни пламенны и музам и свободе?
Где Вакховы пиры при шуме зимних вьюг?
Где клятвы, данные природе.*

(W. Żukowski, Вечер. Элегия, s. 42)

Bliskie sąsiedztwo obu przykładów dodatkowo potwierdza fakt, iż porządek sekwencji w obrębie zdań nie pełni funkcji czysto fonetycznej służącej utrzymaniu właściwego rytmu wiersza, choć jest to oczywiście czynnik równie znaczący. Topografia słów w zdaniach, wyniesienie ich na pozycję inicjalną, najbardziej eksponowaną, wprowadza do tekstu te sensory, o których była mowa wcześniej, pragnienie powrotu do czasu minionego.

Anafora a negacja

Nadzieja medytującego myśliciela na możliwość odzyskania utraconego okazuje się płonna i poprzez obrazy szczątków obelisków, ruin, cmentarzy (przynajmniej w preromantyzmie) wprowadza on konstatację nieukontentowania rzeczywistością i myśl o niemożności działania.

*Ни крики петухов, ни звучный гул рогов,
Ни ранней ласточки на кровле щебетание –
Ничто не вызовет почивших из гробов.*

(W. Żukowski, Сельское кладбище. Элегия, s. 37)

Anafora a niewiedza

Takie widzenie świata utwierdza bohatera lirycznego w przekonaniu o jego pełnej

niewiedzy na temat świata i własnych celów egzystencjalnych.

*Не знаю я – кого, чего ищу,
Не разберу, чем мысли тайно полны;
Но что-то есть, о чем везде грущу,
Но снов, но слез, но дум, желаний волны
Текут, шипят в болезненной груди,
И цели я не вижу впереди.*

(P. Wiaziemski, *Тоска*, s. 111)

Anafora a depresja

Melancholię charakteryzuje nie tylko uczucie niepewności, mglistość celu i niemożność rozpoznania istoty rzeczy. Za cechę niejako konstytutywną uznaje się nieokreślony stan smutku, którego powodem jest równie nieokreślone „nic, które boli” (Bieńczyk 2000: 15). Melancholia ma naturę ambiwalentną, prowadzić może do apatii, odrętwienia, zniechęcenia, milczenia i depresji. Jej drugi biegun stanowi nadmierne pobudzenie, gadatliwość, skłonność do ekstatycznego powtarzania tych samych fraz, entuzjastyczne wyrażanie zachwyty lub hipochondryczne samoudręczenie. Powtórzenie potwierdza i ugruntowuje stan ekstremalny.

*Сколько слез я пролил,
Сколько тайных слез
Скрыться приневолил
В дни сердечных гроз!*
(P. Wiaziemski, *Слезы*, s. 111)

Anafora a pamięć

Pojęcia pamięci i pamiętania są kluczowe dla elegii. Pozycja depresyjna uważana jest przez niektórych badaczy za oznakę dojrzałości (Bielik-Robson 1999: 45), gdyż podmiot godzi się z koniecznością uwikłania w struktury, które są od niego niezależne. Wysnuwa się

również wnioski, że bez melancholii nie ma pamięci, podobnie jak bez pamięci nie ma podmiotu. „Ja” w elegii, obsesyjnie pamiętające, reaguje na przeszłość jak na osobistą stratę.

*Я помню голос милых слов,
Я помню очи голубые,
Я помню локоны златые
Небрежно вьющихся влася
(K. Batuszkow,
Мой гений, s. 78)*

191

Dzięki pamięci człowiek zostaje osadzony w historii, bez której nie ma również teraźniejszości. Uobecnienie przeszłości oznacza nieustanne wskrzeszanie obrazów i sytuacji z punktu widzenia podmiotu cennych głównie przez to, iż były dobre, miłe, pociągające, szczęśliwe i radosne. Jednak pozorna „lekość” przeszłości nieustannie pamiętanej przekształca się w ciężar znużenia, w balast niemożności i brzemień niechęci wobec nowych wrażeń, doznań i działań.

Polisyndeton a poznawanie

Do rangi wartości urasta sam proces poznawania i samopoznania wymagający spowolnienia rytmu doświadczania zjawisk zewnętrznych i wydłużenia czasu w percypowaniu obrazów. Anafora wspomagająca efekt nasilenia ekspresji przestaje już wystarczać. Elegicy stosują więc równoległe figurę skonstruowaną z wielu połączeń spójnikowych – polisyndeton, który koordynuje nagromadzenie na początku kolejnych wersów, jest więc anaforą, występuje w układzie linearnym lub też spełnia obie funkcje równocześnie.

*Ни к иве, ни на холм, ни в лес не приходил,
(W. Żukowski,
Сельское кладбище, s. 40)*

*И мглой волнистою покрыты небеса,
И резкий солнца луч и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы.*

(A. Puszkina, *Осень. Отрывок*, s. 104)

192

Zwłaszcza przykład wiersza Puszkinaowskiego dobitnie poświadcza oczywistość faktu, iż kontemplacja świata to pojęcie wpisujące się w filozofię doświadczania czasu. Powtórzenie spójnika rozdziałającego poszczególne całości obrazowo-zdarzeniowe należy odczytać jako swoistą interwencję w porządek temporalny. Jest „ruchem w tył”, przypomnianiem tego, co było i „ruchem do przodu”, uobecnianiem, powolnym, lecz i mozolnym tworzeniem nowego obrazu i wrażenia. Spójnik, jakkolwiek semantycznie naznaczony, pełni rolę „szczeliny”, momentu „nieokre-

śloności”, który stanowi w istocie proces rozpoznania przez podmiot świata.

Gradatio a „nierozstrzygalność”

Niebanalną pozycję zajmuje w liryce tej doby *gradatio*, chwyt konieczny dla wyrażenia niezwykłego napięcia emocjonalnego bohatera elegii. Miotany sprzecznościami, zastyga w *acedii*, gnuśności i apatii lub popada w stan uniesienia, w czasie rozkawałkowany, podawany stopniowo i sugerujący zaistnienie punktu szczytowego.

*Птица ночная жалобным криком
Душу смущает, трогает сердце,
В робость приводит, мятет,
(G. Kamieniew, *Кладбище*, s. 28)*

*Смотри, как сохнет все, хладеет, истлевает,
(A. Turgieniew, *Элегия*, s. 32)*

*И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...
(M. Lermontow,
И скучно и грустно, s. 205)*

Jak trafnie stwierdził George Poulet, romantyczna nostalgia jest nostalgią życia, którego dusza nigdy nie może osiągnąć, a która odkrywa zawsze ponad lub poza sobą chwilę, w nieuchwytniej dziedzinie trwania (Poulet 1977: 55). Ssensu ciągłego trwania nie sposób odnaleźć ani tym bardziej opisać. Pozostaje próba rejestracji odczutej ciągłości, która nie ma finału i nie kończy się żadnym konkretnym wybrzmieniem. Autorzy starożytnych retoryk uważali, iż gradację należy stosować bardziej oszczędnie niż inne figury. Zakłada ona bowiem pewien naddatek, powtarza to, co już wcześniej powiedziano i zanim przejdzie do nowej rzeczy, rozwódzi się nad

tą, która wcześniej miała miejsce (Lausberg 2002: 352). Jej zasadą staje się wiązanie łańcuchowe, szereg scalonych stanów, obrazów i uczuć, dających wrażenie jednostajności i wzajemnej zależności pomiędzy przeszłością i teraźniejszością. *Gradatio* w elegii nie służy jednak werbalizowaniu stanów pozytywnych. Określa oraz nazywa odczucie smutku i beznadziejności. Zachodzi tutaj jednocześnie zjawisko zahamowania zdolności do przeżyć szczytowych, totalnej trwogi, rozpacz lub rozstrzygnięć ostatecznych (samobójstwo, śmierć). Bohater liryczny znajduje się w stadium zawieszenia a praca jego świadomości polega na gruntownej samoobser-

wacji, samoudręczającej, nie prowadzącej wszakże do jakiegokolwiek zmiany. Gradacja nie uwieńczona zdecydowanym finałem potwierdza sposób istnienia bohatera elegii – melancholijnego, znudzonego lub cynicznego, jego stan uwięzienia w „nieokreśloności” oraz „nierozstrzygalność” jego bytu.

Repetitio – przypomnienie – rozpoznanie

Jeżeli przyjąć, że *repetitio* może w jakimś utworze odnaleźć się w maksymalnej wielości swoich zastosowań, to bez wątpienia można się posłużyć przykładem elegii Aleksandra Puszkina *Погасло дневное светило*. Ów stosunkowo wczesny, zdecydowanie romantyczny wiersz poety czyni strukturę powtórzenia podległą dominancie tematycznej, jaką jest przypomnienie. Czterdziestowersowy, astroficzny, nie mający więc symetrycznej budowy utwór, posiada określony wzór, wewnętrzny rytm nadany przez powracający refrenowo, choć w sposób nieregularny dwuwiersz:

*Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.*

Powtórzenie owo pomaga twórcy na uchwycenie rzeczywistości w sieć obrazo-

wych kategorii romantyzmu: ocean, samotność, okręt, usytuowanie bohatera lirycznego pomiędzy „tam”, brzegiem pełnym obietnic i nadziei, domniemaną szczęśliwą przyszłością a „tutaj”, które wyzwala przypomnienie bolesnej przeszłości. Powtórzenie dwuwiersu „шуми, шуми...” imituje ruch fal, życie morza, uzmysławiając natrętnie powracające myśli podmiotu. Obrazy z przeszłości nawracają jak na kliszach zdjęciowych w całościach obrazowych, samodzielnych, odgraniczonych od siebie, ale spójnych znaczeniowo.

*Страны, где пламенем страстей
Впервые чувства разгорались,
Где музы нежные мне тайно улыбались,
Где рано в бурях отцвела
Моя потерянная младость,
Где легкокрылая мне изменила радость*
(А. Пушкин,
Погасло дневное светило, s. 94)

Podobnie w dalszej części wiersza powtórzenie czy to w formie anafory, *gradatio*, czy *complexio* służy odtworzeniu minionej rzeczywistości, by wraz z przypomnieniem dokonało się jej rozpoznanie, które ma doprowadzić do wymazania ze świadomości bohatera czasu jałowego, życia przepełnionego nudą wegetacji i sytości.

*Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал, отечески края,
Я вас бежал, питомцы наслаждений,
Минутной младости минутные друзья,
И вы, наперстницы порочных заблуждений,
Которым без любви я жертвовал собой,
Покою, славою, свободой и душой,
И вы забыты мной, изменницы молодые,
Подруги тайные моей весны златая,
И вы забыты мной... Но прежних сердца ран,
Глубоких ран любви, ничто не излечило...
Шуми, шуми, послушное ветрило,
Волнуйся подо мной, угрюмый океан...*

Powtórzenie, tzn. wydobywanie z pamięci obrazów i przeżycie na nowo zapomnianych stanów ma doprowadzić do uwolnienia się od nich. Aktowi powtórzenia poddają się jednak tylko te fragmenty rzeczywistości, które można doprowadzić do świadomości bez ryzyka gwałtownego bólu i całkowitego załamania. Rozpoznanie nie sięga natomiast strefy „mroku duszy”, nie podatnej na zbyt głęboką epistemologiczną penetrację. Presja powtórzenia służy rekonstrukcji wciąż tej samej sytuacji psychologicznej. Podobne widzenie świata jest stanem chronicznym, z którego nie ma wyjścia. Kończąca, refreniczna sekwencja, nie domknięta znaczeniowo i syntaktycznie (chwyt zamknięcia) sugeruje przejście bohatera lirycznego na pozycję pasywne, jego totalną niezdolność do przemiany, akceptację dalszego bytowania w sferze „nierozstrzygalności”, oznacza

zgodę na nieustającą powtarzalność. Wiersz Puszkowski oprócz wątków natury ontologicznej i gnoseologicznej proponuje odbiór *repetitio* przez pryzmat jego czysto muzycznych walorów. Instrumentacja głoskowa utworu podporządkowana zasadzie obsesyjnego przypominania (np. „Желаний и надежд томительный обман”), nastraja czytelnika melancholijnie i wywołuje uczucie marazmu.

Wiersz elegijny pierwszej połowy XIX wieku otworzył przed chwytem *repetitio* nowe perspektywy. Powtórzenie wpisano w taki kontekst wypowiedzi, którą określiło poczucie pustki, niedosytu i bezsensu. Co więcej, stan ów mógł być wyjaśniony i przedstawiony wiarygodnie tylko dzięki nieustannemu artykułowaniu, iż powtarzalność (wspominanie, powracanie) definiuje nudę i melancholię będąc ich źródłem i wyróżnikiem.

summary

Σ Repetition, recollection and recognition. On the function of *repetitio* in the lyric verse of Russian pre-romanticism and romanticism

The article is devoted to the issue of functioning of the technique of *repetitio* in the Russian elegy in the era of pre-romanticism and romanticism.

Thanks to such variations of *repetitio* as anaphora, polysyndetone or gradation all the most important features of the lyrical hero of the elegy, the melancholic man, are strengthened and developed. These include: longing for the origin, depressive states, lack of existential aims, negation of reality, obsessive memory, aiming at self-awareness and the feeling of imprisonment.

Źródła tekstów literackich

Русская элегия 1983: Русская элегия конца XVIII – начала XIX в.: Антология. Подгот. текста В. Афанасьева. – Москва: Советская Россия – С. 240.

Literatura

- Arystoteles 1988: **Arystoteles**. Retoryka. Poetyka. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe – S. 505.
- Bałus 1966: **Bałus, W.** Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki. – Kraków: Universitas – S. 168–289.
- Bałus 1999: **Bałus, W.** Muzyka, melancholia, nuda. – In: Nuda w kulturze. Red. P. Czapiński, P. Śliwiński. – Poznań: Dom Wydawniczy REBIS – S. 271.
- Barthes 1997: **Barthes, R.** Przyjemność tekstu. – Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Bergson 1988: **Begson, H.** Pamięć i życie. Wybór tekstów G. Deleuzea. – Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax – S. 144.
- Bielik-Robson 1999: **Bielik-Robson, A.** Melancholia i ekstaza. – In: Nuda w kulturze. Red. P. Czapiński, P. Śliwiński. – Poznań: Dom Wydawniczy REBIS – S. 25–49.
- Bieńczyk 2000: **Bieńczyk, M.** Melancholia. O tych co nigdy nie odnajdą straty. – Warszawa: SiC! – S. 144.
- Czaplewicz 1977: **Czaplewicz, E.** Wstęp do poetyki pragmatycznej. – Warszawa.
- Dąbska 1984: **Dąbska, I.** Wprowadzenie do starożytnej semiotyki greckiej. Studia i teksty. – Wrocław.
- Dobrzyńska 1984: **Dobrzyńska, T.** Metafora. Poetyka. Zarys encyklopedyczny. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – S. 252.
- Frizman 1973: **Фризман, Л.** Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. – Москва.
- Frizman 1978: **Фризман, Л.Г.** Устойчивые элементы стиля русской романтической элегии и их идейно-эстетические функции. – In: Zagadnienia Rodzajów Literackich. – z. 2. S. 5–20.
- Głowiński 1979: **Głowiński, M.** Elegie autobiograficzne Leśmiana. – In: Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji. Pod red. J. Sławińskiego i J. Święcha – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – S. 131–145.
- Genologia polska. Wybór tekstów 1983: Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe – S. 548.
- Grigorjan 1978: **Григорян, К.Н.** Ультраромантический род поэзии. (Из истории русской поэзии). Русский романтизм. – Ленинград: Наука – In: S. 79–117.
- Kalicki 1965: **Kalicki, T.** Z zagadnień składni retorycznej. – Kraków.
- Kępiński 1974: **Kępiński, A.** Melancholia. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich – S. 340.
- Korolko 1990: **Korolko, M.** Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny. – Warszawa: Wiedza Powszechna – S. 234.
- Kopczyńska, Pszczołowska 1966: **Kopczyńska Z, Pszczołowska L.** O wierszu romantycznym. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy – S. 256.
- Kuczyńska-Koschany 1999: **Kuczyńska-Koschany, K.** Esencja i nuda. Zamiast szóstego wykładu Itala Calvina. In: Nuda w kulturze. Red. P. Czapiński, P. Śliwiński. – Poznań: Dom wydawniczy REBIS – S. 349–360.
- Kulawik 1990: **Kulawik, A.** Wstęp do teorii dzieła literackiego. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe – S. 525.
- Lausberg 2002: **Lausberg, H.** Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze. Przeł. opracował i wstępem poprzedził A. Gorzkowski. Bydgoszcz: Homini – S. 990.
- Mayenowa 1979: **Mayenowa, M.R.** Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – S. 452.
- Michałowska 1974: **Michałowska, T.** Poetyka i poezja. Warszawa.
- Porowa 1973: **Попова, Т.** Из истории русской романтической элегии первой четверти XIX века. In: Романтизм в русской и советской литературе. – Казань.

195

BARBARA STAWARZ

- Poulet 1977: **Poulet, G.** *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne. Wybór J. Błońskiego i M. Głowińskiego.* – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy – S. 580.
- Retoryka a literatura 1984: Praca zbiorowa pod red B. Otwinowskiej. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – S. 228.
- Rysiewicz 1990: **Rysiewicz, A.** *Zagadnienia retoryki w analizie poezji polskiej przełomu xvi i xvii wieku.* – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – S. 130.
- Sarnowska-Temeriusz 1985: **Sarnowska-Temeriusz E.** *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca xvii w.* – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe – S. 670.
- Stawarz 2002: **Stawarz, B.** *Elegia a melancholia. Wokół „Melancholii” Mikołaja Karamzina.* – In: *Slavia Orientalis* – nr. 1 – S. 7–18.
- Wojnar 1985: **Wojnar, I.** *Bergson.* – Warszawa: Wiedza Powszechna – S. 340.
- Ziomek 1990: **Ziomek, J.** *Retoryka opisowa.* – Wrocław – Warszawa – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – S. 344.

196

 2003