

Prace Polonistyczne, seria LXXXI, 2026

ISSN 0079-4791; e-ISSN 2450-9353

<https://doi.org/10.26485/PP/2026/81/7>

Data otrzymania: 30.04.2024

Daty recenzji: (1) 22.06.2024 / (2) 31.07.2024

Data akceptacji: 30.08.2024



Vera Kazartseva

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

WYRAZIĆ TRAUMĘ: POEMAT PROZĄ I SYNTEZA SZTUK
W *NATURA NATURANS. NATURA NATURATA*
ALEKSANDRA DOBROLUBOWA

EXPRIMER LE TRAUMATISME : LE POÈME EN PROSE ET LA
SYNTHÈSE DES ARTS DANS *NATURA NATURANS. NATURA NATURATA*
D'ALEXANDRE DOBROLIUBOV

EXPRESSING TRAUMA: THE PROSE POEM AND THE SYNTHESIS
OF ARTS IN *NATURA NATURANS. NATURA NATURATA*
BY ALEXANDR DOBROLYUBOV

(streszczenie)

Artykuł stawia w centrum analizy intermedialny charakter poematu prozą oraz jego zdolność do wyrażania traumy w zbiorze *Natura Naturans. Natura Naturata* rosyjskiego symbolisty Aleksandra Dobrolubowa. Synteza form ekspresji właściwych muzyce, malarstwu i poezji przezwycięża problem niewyraźności traumatycznego doświadczenia.

SŁOWA KLUCZOWE

Poemat prozą; trauma; nowoczesność; rosyjski symbolizm; afazja; intermedialność; Aleksander Dobrolubow

Vera Kazartseva – mgr / M.A., Université de Strasbourg, 4 rue Blaise Pascal CS 90032, F-67081 Strasbourg, France, <https://orcid.org/0009-0007-5825-8601>, e-mail: vera.kazartseva@etu.unistra.fr

(résumé)

L'article examine la nature intermédiaire du poème en prose et sa capacité à articuler le traumatisme dans le recueil *Natura Naturans. Natura Naturata* du symboliste russe Alexandre Dobrolioubov. La synthèse des formes d'expression propres à la musique, à la peinture et à la poésie permet de surmonter le problème de l'ineffabilité de l'expérience traumatique.

MOTS-CLÉS

Poème en prose ; traumatisme ; modernité ; symbolisme russe ; aphasie ; intermédialité ; Alexandre Dobrolioubov

(abstract)

The article examines the intermedial nature of prose poetry and its capacity to articulate trauma in the collection *Natura Naturans. Natura Naturata* by the Russian symbolist Alexandr Dobrolyubov. The synthesis of forms of expression inherent to music, painting, and poetry helps overcome the problem of the ineffability of traumatic experience.

KEYWORDS

Prose poetry; trauma; modernity; Russian symbolism; aphasia; intermediality; Alexandr Dobrolyubov

WYRAZIĆ TRAUMĘ: POEMAT PROZĄ I SYNTEZA SZTUK W NATURA NATURANS. NATURA NATURATA ALEKSANDRA DOBROLUBOWA

Życie i twórczość Aleksandra Dobrolubowa (1876–1945), emblematycznej postaci pierwszej fazy rosyjskiego symbolizmu, nazwanego dekadencckim, są głęboko naznaczone przez cezurę zarówno biograficzną, jak i literacką. Dobrolubow jest znany ze swego drastycznego gestu zerwania z życiem świeckim oraz intelektualnym. Oto w 1899 roku opuszcza stolicę Rosji, by poświęcić się roli proroka popularnej sekty. Owo zerwanie nie konstytuuje jedynie osobistego zwrotu w biografii, ale także pokazuje widoczny rozłam w symbolizmie rosyjskim, zaznaczając przejście między pokoleniami, z których pierwsze związane jest z dekadencckim i „kontemplacyjnym” estetyzmem (Hansen-Löve 1999: 257)

a drugie reinterpretuje sztukę symbolizmu w perspektywie cechującej się przede wszystkim problematyką religijną i aspiruje do sztuki telurgicznej, w której poeta odgrywa rolę proroka. Dzieło Dobrolubowa odznacza się również formalnym zerwaniem z konwencjami gatunków literackich, o czym świadczy nowatorskie wprowadzenie poematu prozą do pierwszego tomu poetyckiego, *Natura Naturans. Natura Naturata*¹ (Dobrolubow 1981).

To właśnie ten wymiar traumatycznego zerwania nadaje twórczości Dobrolubowa jej wyjątkowy charakter. Dzięki swej radykalności i rozdwojeniu jego poezja stanowi podatny grunt dla zastosowania interpretacyjnej perspektywy badań nad traumą, teoretyzowanej w dziedzinie literaturoznawstwa. Kontekst, w jakim powstało *NNNN*, sugeruje również obecność potencjalnych trudnych doświadczeń w życiu poety, takich jak śmierć ojca w 1892 roku. Wiersze z jego pierwszego tomiku, często opisywane jako niezrozumiałe, niespójne i wstrząsające, a określone przez symbolistkę Zinaidę Hippus „krzykami ludzkiej duszy” (Hippus 2003: 31), ilustrują afazyczny charakter języka traumatycznego². Afazja przejawia się szczególnie w wierszach prozą Dobrolubowa, gdzie proza, tradycyjnie nośnik narracji, nie spełnia swojej funkcji. Ta porażka narracyjna wypukła centralną problematykę traumy: niemożność przekazania doświadczenia. Jednak mimo że wiersz prozą stanowi literackie zerwanie z wersem i ustalonym systemem gatunków, uosabia on również syntezę różnych rejestrów, tak cenioną w estetyce symbolizmu. Wyraźną cechą poezji prozatorskiej Dobrolubowa jest jej intermedialność i syntetyczny charakter, które w kontekście systemu filozoficznego rosyjskich symbolistów kojarzą się z pojęciem „życiopisania” (жизнетворчество)³ i z ideą transfiguracji świata.

To właśnie z tej perspektywy będziemy analizować ślady traumy w prozatorskich wierszach z *NNNN* – jedynego tomiku opublikowanego przez Dobrolubowa

¹ Zwanego dalej *NNNN*.

² Freud, opisując „przypadek Dory” – pacjentki z traumą, która straciła zdolność artykulacji słów – był jednym z pierwszych, którzy zauważyli związek między traumą a językiem i wadami wymowy (Freud 1954).

³ „Życiopisanie” (жизнетворчество) to centralna koncepcja rosyjskiego symbolizmu, która podkreśla nierozzerwalną więź między życiem (жизнь) oraz sztuką i twórczością (творчество), oferując w ten sposób religijną i filozoficzną redefinicję sztuki totalnej. Wizja ta została zainspirowana przez niemieckich poetów romantycznych, a przede wszystkim przez prekursorów francuskiego symbolizmu, takich jak Charles Baudelaire i Arthur Rimbaud. Szczególnie Rimbaud, ze swoimi żywymi perypetiami, koncepcją poety-widzącego i eksploracją synestezji, jak w sonecie *Samogłoski*, był punktem odniesienia dla rosyjskich symbolistów. „Życiopisanie” jest również dotyczącą Rimbauda koncepcją zaproponowaną przez Alaina Borera (Rimbaud 1991), który sugeruje, by traktować osobiste listy i zachowania poety nie jako zwykłe dokumenty biograficzne, ale jako elementy składowe jego twórczości poetyckiej.

-poetę, a nie Dobrolubowa-przywódcę sekty religijnej. Analizując zarówno interakcje między dziełem a biografią poety, jak również teksty jego wierszy pisanych prozą, zwrócimy uwagę na próby przezwyciężenia rozłamu spowodowanego traumą dzięki syntezie rejestrów (poetyckiego i prozatorskiego) oraz syntezie sztuk, a także na ograniczenia takiej perspektywy.

Traumatyzm osobisty i historyczny obecny w figurze ojca: dzieło i życie Aleksandra Dobrolubowa

NNNN zwraca się do czytelnika tak, jakby był on zaznajomiony z życiem osobistym poety. Dobrolubow umieścił w nim liczne dedykacje dla swoich bliskich, takich jak krewni i siostry, a także przyjaciele oraz postacie, które nie zostały jeszcze zidentyfikowane przez badaczy. Strategia ta wpisuje się w koncepcję „życiopisania” pierwszych rosyjskich symbolistów, dla których estetyzacja życia była integralną częścią twórczości artystycznej⁴.

Dobrolubow zachęca nas tym samym do analizowania jego wierszy przez pryzmat biografii. Centralnym traumatycznym wydarzeniem, które można zidentyfikować dzięki takiemu podejściu, jest śmierć ojca. Poświęcone zostały jej dwa wiersze (Minski, Dobrolubow 2005; Petrova 2008; Gunin 2009) w pierwszej części zbioru *Отцу* [Do ojca]⁵.

Царь! просветленный я снова склоняюсь пред гробом;
Свечи зажгите! священные песни начните!
Плачьте! пусть падают слезы на шелк и на ткани!

Вижу – в могилу провидящий взор проникает –
Вижу – таинственно грезят подземные корни,
Черви впиваются в мертвое, жесткое тело;

Дух у преддверья склонился исполненный скорби;
Гаснут светильники... Тихому Свету молитва
В сумраке скудном растет безнадежно и тускло;

⁴ Według świadectw współczesnych, Dobrolubow wyraźnie oddawał się tej estetycznej grze „dekadencej”, która stanowiła znaczną część jego sławy: zażywał opium i haszysz, pomalował ściany swojego pokoju studenckiego na czarno, estetyzował śmierć, a plotki głosiły, że miał wpływ na swoich kolegów, którzy rozważali samobójstwo (Minski, Dobrolubow 2005: 431–432). Idea symbolistycznego „życia-dzieła / życiopisania” osiąga szczyt w ostatnich etapach twórczości Dobrolubowa, kiedy to po wyrzeczeniu się kultury intelektualnej poeta, nazywający się odtąd „bratem Aleksandrem”, rozpoczyna pisanie „niewidzialnej księgi” swojego życia (Hansen-Löve 1999).

⁵ Nota od tłumaczek: Autorka artykułu, w jego oryginalnej francuskiej wersji, zamieściła swoje tłumaczenie rosyjskich tekstów Dobrolubowa na francuski. W języku polskim tłumaczenie z obu języków zostało dokonane przez redaktorki tomu (DWD i YG).

Царь! просветленный я снова склоняюсь пред гробом;
 Меркнет тоска, созерцанью любви уступая.
 Свечи зажгите! священные песни начните!⁶ (Dobrolubow 1981: 33)

Звуки вечерние,
 Трепетно-тусклые,
 Сказка померкшая,
 Слезы священные.

Звуки вечерние...
 Гаснет лампада. Все дышит легко и счастливо.
 Вспыхнуло что-то. Поваяло грустью пугливо.
 Песни о скорби дрожат, разрастаясь красиво.

Трепетно тусклые
 Звуки вечерние...
 Слышится прошлое. Бабочка вдруг встрепенулась,
 Ярко блеснули прозрачные крылья... проснулось
 Светлое, нежный ребенок угасший... проснулось.

Сказка померкшая,
 Трепетно-тусклые
 Звуки вечерние...
 Пламя погасло. Ты светишь сквозь сумрак священный!
 Старческий голос твой слышу. Привет, неизменный!
 Снова молитвы мерцают. Привет, неизменный!

Слезы священные,
 Сказка померкшая,
 Трепетно-тусклые
 Звуки вечерние⁷ (Dobrolubow 1981: 34–35)

⁶ „Carze! Oświecony pochylał się ponownie nad twoją trumną; / Zapalcie świece! Śpiewajcie święte hymny!” / Płaczcie! Niech łzy spływają po jedwabiu i tkaninach! // Widzę – wzrok przenika do grobu – / Widzę – podziemne korzenie śnią tajemniczo, / robaki wbijają się w sztywne, martwe ciało; // Duch, przepełniony smutkiem, pochyla się nad progiem/ Światła gasną... modlitwa, w delikatnym blasku, / słabnie bez nadziei w bladym zmierzchu. // Carze! Oświecony pochylał się ponownie nad twoją trumną! / Niepokój błednie i ustępuje kontemplacji miłości. / Zapalcie świece, śpiewajcie święte hymny!”

⁷ „Dźwięki wieczoru, / Drżące i matowe, / Wygasła opowieść, / Święte łzy. // Dźwięki wieczoru... / Gasną lampy. Wszystko oddycha lekkością i radością. / Coś zabłysnęło. Nieśmiały powiew smutku. / Pieśni bólu drżą, rozbrzmiewając z wdziękiem// Drżące i matowe, / Wieczorne dźwięki.../ Przeszłość daje o sobie znać. Motyl nagle się budzi, / Jego przezroczyste skrzydła lśnią intensywnie... światło/ budzi się/ Delikatne dziecko... budzi się. // Wygaśnięta bajka, / Drżące i matowe, / Dźwięki wieczoru... / Płomień zgasł. Świecisz w świętym zmierzchu! / Słyszę twój starzejący się głos. Dzień dobry, niezmienny! / Modlitwy znów błyszczą. Dzień dobry, niezmienny! // Święte łzy, / Opowieść wygasła, / Drżące i matowe, / Wieczorne dźwięki”.

W obu wierszach następuje połączenie świata ziemskiego i nadziemskiego, natury namacalnej i wymiaru metafizycznego – to interakcja, która głęboko fascynowała symbolistów. Śmierć ojca nie jest przedstawiona jako wydarzenie, które już się dokonało, ale raczej jako widmowa obecność, która nadal nawiedza poetę: „Пламя погасло. Ты светишь сквозь сумрак священный! / Старческий голос твой слышу. Привет, неизменный!”. Duch ojca, podobnie jak traumatyczne doświadczenie, uosabia przeszłość, która nie daje o sobie zapomnieć i wkracza w teraźniejszość. W obu wierszach można dostrzec synestezję. Dobrolubow bawi się skojarzeniami między zmysłami, dźwięki nabierają właściwości wizualnych, przybierając matowe barwy („Звуки вечерние, / Трепетно-тусклые”), wieczorne światło opisywane jest jako „delikatne” lub „ciche” („Тихому Свету молитва”), podczas gdy widmo ojca pojawia się w blasku zmierzchu („Ты светишь сквозь сумрак священный!”). Ta synestezja, charakterystyczna dla symbolizmu, tworzy więź między dwoma światami, znosząc granicę, która je dzieli i łącząc je w jedno *natura naturans* z *natura naturata*.

Śmierć ojca staje się traumatycznym wydarzeniem, ponieważ prześladuje poetę w całym zbiorze, ucieleśniając się w postaci charakterystycznego symptomu „kompulsji powtarzania”⁸ (Freud 2014). Ta koncepcja śmierci, uznana w badaniach nad Dobrolubowem za motyw dekadencji lub „hamletowski” (Petrova 2008), gdy interpretuje się ją przez pryzmat *trauma studies*, ujawnia szereg powtarzających się sformułowań leksykalnych, które odnoszą się do części zbioru *Do ojca*, a zatem do traumatycznego wydarzenia⁹. Powtarzające

⁸ Trauma z natury pozostaje niedostępna dla ludzkiej świadomości. Z powodu awarii systemu kodowania pamięci w obliczu katastrofy, moment traumatyczny wymyka się integracji w symbolicznym świecie podmiotu. W ten sposób ofiara próbuje wypełnić tę lukę poprzez to, co Freud określa jako „kompulsję powtarzania”: jest to ponawiające się odtwarzanie elementów traumatycznego wydarzenia w życiu podmiotu, które może objawiać się w postaci nawracających koszmarów sennych lub powtarzających się scenariuszy biograficznych (Freud 2014).

⁹ Zauważamy wszechobecną obsesję związaną ze śmiercią ojca, która nadaje strukturę całemu dziełu. Na przykład w wierszu z części pt. *Нищим* (Dobrolubow 1981: 47) znajdujemy ten sam nakaz płaczu: „Плачьте предо мною, / Плачьте и молитесь” (w *Do ojca*: „Плачьте! пусть падают слезы на шелк и на ткани!”); w *Lex mortis* (Dobrolubow 1981: 61) znajdujemy to samo określenie widma: „Призрак пройдет пред Тобой / – молчалив, неизменен” (w *Do ojca*: „Привет, неизменный!”). Obraz dziecka (w *Do ojca*: „нежный ребенок угасший”) w kontekście śmierci pojawia się również w wierszu prozą *Но дух твой бодрствовал. Тело стало...* (Dobrolubow 1981: 63): „Затем что-то упало, болезненно отделившись от тебя, как ребенок от матери” oraz w cyklu *Похоронный мари* (Dobrolubow 1981: 78): „Она угасла, потому что настала зима. Она угасла, потому что устали крылья. / Горькое, непонятное заблуждение! Смешное недоумение ребенка”. W tym samym cyklu znajdujemy również „delikatny blask” (Dobrolubow 1981: 81): „Озари ее душу тихим светом!” (w *Do ojca*: „Тихому Свету молитва”). Fraza z wiersza poświęconego ojcu *Ты светишь сквозь сумрак священный* jest fragmentarycznie powtórzona w wierszu *Владимиру Гиттису* (Dobrolubow 1981: 101) – „Ты светишь ли?”.

się, niemal obsesyjne zdania wywołują u czytelnika uporczywe wrażenie *déjà vu*, naśladując cykliczne doświadczenia ofiar traumy. W *NNNN* sens nie rozwija się w sposób linearny, ale rozprzestrzenia w cykliczny sposób, skupiając się wokół tych samych słów.

Osobista trauma Dobrolubowa nabiera wymiaru zbiorowego, gdy obserwujemy przemianę ojca rodziny w ojca narodu (*cara*), a następnie w *Бог-Отец* [Boga Ojca] (Dobrolubow 1981: 39). Część następująca po sekcji *Do ojca* poświęcona jest postaci Fiodora Kuzmicza, utożsamianego w ludowej legendzie z carem Aleksandrem I, który rzekomo zmarł w Taganrogu. Pierwszy wiersz tej części, zatytułowany *Бог Оjcieц*, rezonuje ze śmiercią ojca w poprzedzających go wierszach, przywołując w ten sposób słynną frazę Nietzschego¹⁰. To potrójne przedstawienie postaci ojca u Dobrolubowa nie jest przypadkowe; odzwierciedla głęboki kryzys polityczny i duchowy, który ogarnął społeczeństwo tamtych czasów i wpłynął na poezję rosyjskich dekadentów. Kryzys ten, naznaczony rosnącym rozczarowaniem ideałami społecznymi i poczuciem upadku ustalonych struktur życia, znalazł szczególny oddźwięk w kontekście politycznym Rosji, charakteryzującym się upadkiem myśli populistycznej (*narodnicestwo*¹¹) i szerzeniem się pesymistycznych nastrojów w kręgach intelektualnych. Pierwszy manifest estetyczny poezji dekadencjonalnej w Rosji, w pełni ilustrujący wyzwania społeczno-kulturowe tamtej epoki, znajduje się w eseju Dmitrija Mereżkowskiego (1865–1941) *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы* [Przyczyny upadku i nowe tendencje we współczesnej literaturze rosyjskiej], pochodzącym z konferencji w 1892 roku. W tym eseju Mereżkowski odrzuca idee socjaldemokratyczne, które określa jako „martwe rozmowy umarłych o dobru ekonomicznym ludu” (Mereżkowski 2007: 473). Krytykuje również materializm filozoficzny, który kojarzy z pozytywizmem, i potępia realizm dominujący w literaturze rosyjskiej. Wzywa tym samym do powstania „nowej idealnej sztuki” (Mereżkowski 2007: 461), mającej zastąpić realizm użytkowy. Estetyka dekadencjonalna, ostentacyjnie apolityczna, kształtuje się w reakcji na dominujący dyskurs polityczny i w konsekwencji jest od niego zależna. Ta ścisła relacja między sferą

¹⁰ O znajomości dzieł Nietzschego świadczy przede wszystkim ostatni zbiór Dobrolubowa, zatytułowany *Z niewidzialnej książki* (Dobrolubow 1983), w którym krytykuje on idee filozofa.

¹¹ *Narodnicestwo* (populizm) to oryginalne zjawisko kulturowe w Rosji, które przejawiało się na różne sposoby. Jak zauważa filozof Mikołaj Bierdiajew: „Istnieje populizm [*narodnicestwo*] konserwatywny, rewolucyjny, materialistyczny i religijny. [...] A u jego podstaw zawsze leżała wiara w lud jako strażnika prawdy. Rozróżniano lud i naród, czasami nawet przeciwstawiając sobie te dwa pojęcia. Populizm nie jest nacjonalizmem, chociaż mógł przybrać nacjonalistyczny charakter. [...] Lud jest konkretną wspólnotą istot żywych, naród natomiast jest pojęciem bardziej abstrakcyjnym” (Bierdiajew 1969: 114).

osobistą a zbiorową, jak podkreśla Svetlana Petrova, szczególnie uwidacznia się w twórczości Dobrolubowa:

Identyfikując się jako dekadentcki bohater Hamlet, poeta sprzeciwia się ustalonemu porządkowi społecznemu i światowemu. Krytykuje egzystencję, w której ludzie rodzą się po to, by umrzeć, oraz „zepsute” społeczeństwo, które jego zdaniem zasługuje na anarchię. Obserwuje rozbieżność między rzeczywistością a ideałem, a także wszystkie niedoskonałości i zło, i głosi piękno śmierci, która unicestwia te wady. Jego niemoralność wynika z faktu, że otaczający go świat, który spowodował śmierć jego ojca, nie odpowiada prawdziwym prawom moralności (Petrova 2008: 40).

„Martwe rozmowy umarłych o dobru ekonomicznym ludu” przekształcają się w dziele Dobrolubowa w formę „mistycznego narodnictwa” (Gunin 2009: 19), czyli *narodnichestwa* określanego przez Mikołaja Bierdiajewa jako „religijne”, gdzie „lud jest jak mistyczne ciało, które zapuszcza korzenie w ziemi i w duchu, głębiej niż naród, racjonalistyczna instytucja historyczna, związana z ideą państwa” (Bierdiajew 1969: 114). Wiersze z *NNNN* nieustannie nawiązują do codziennego życia chłopów i języka ludowego. W zbiorze często pojawiają się terminy i wyrażenia dialektalne, a także dawne rytmy poetyckie typowe dla rosyjskiej tradycji ludowej, przywodzące na myśl wersety modlitw. Powtórzenia, anafory, archaiczne terminy i struktura zdań obecne są w niektórych wierszach z *NNNN*, takich jak *Нужным* [Do biednych], *Я* [Ja] lub *Набегает сумрак* [Gdy nadchodzi wieczór], napisanych w stylu ludowych pieśni. Wiersze tego typu ujawniają słowiański wymiar charakterystyczny dla rosyjskiej tradycji symbolistycznej (Nivat 1987: 77–111). Ewolucja ta znalazła pełny wyraz w ostatnim tomiku poetyckim Dobrolubowa, *Z niewidzialnej księgi* (Dobrolubow 1983).

Życie i twórczość Dobrolubowa mają „przede wszystkim wartość dokumentalną” (Kichilow 1980: 249). Stwierdzamy, że pomimo pozornego dystansu do kwestii społecznych, dzieło poety jest w rzeczywistości odzwierciedleniem problemów jego epoki. Życie, kontekst społeczny i twórczość Dobrolubowa są głęboko splecione i zakorzenione w nowoczesności. Jak podkreśla prekursor wszystkich symbolistów, Arthur Rimbaud, „wynałazki nieznanego wymagają nowych form” (Rimbaud 2009: 348), dlatego zbiór *NNNN* preferuje poezję prozatorską, formę, która powstała w wielkim mieście w odpowiedzi na traumatyczny szok związany z nowoczesnością¹². Forma prozy poetyckiej wskazuje nie tylko na nowe zerwanie, tym razem stylistyczne, ale także na próbę jego przezwyciężenia.

¹² Poezja traumatyczna ma swoje źródło w traumie nowoczesności, temacie szeroko poruszanym w badaniach nad poezją Baudelaire’a (Benjamin 2021; Baer 2000; Sanyal 2006; Newmark 1995). Według emblematycznej interpretacji Waltera Benjamina, który uczynił Baudelaire’a poetą traumy, szybki rozwój technologii i urbanizacji w XIX wieku poddał ludzkie zmysły serii trau-

Wiersz prozą Dobrolubowa – między rozdzieleniem a fuzją

Wiersz prozą, gatunek łączący pozornie niekompatybilne rejestry, narodził się w twórczości francuskich poetów przeklętych i nosi w sobie ślady kryzysu wersu, o którym mówił Stéphane Mallarmé, oraz kryzysu prozy (Mallarmé 2002). W kontekście pierwszego symbolizmu rosyjskiego gatunek ten budzi szczególne zainteresowanie ze względu na swój oksymoroniczny charakter. Według Aagego Hansena-Löve, który przeanalizował wszystkie motywy obecne w poezji pierwszych rosyjskich symbolistów, oksymoron jest „główną figurą semantyczną” (Hansen-Löve 1993: 33), stanowiącą podstawę „pustej retoryki” (Hansen-Löve 1993, 1999) charakterystycznej dla dekadentyzmu rosyjskiego. „Pusta retoryka” to retoryka nihilistyczna, która charakteryzuje się ciągłym samozniszczeniem, nieustannym zaprzeczaniem sensu swoich elementów, podobnie jak w konstrukcjach oksymoronicznych. Dyskurs ten stanowi formę, która według Hansena-Löve uosabia nihilizm rosyjskiej estetyki, gdzie „niewysłowione wzniosłe przejawia się w sposób negatywny” (Hansen-Löve 1993: 33).

Pierwszy wiersz prozą, który pojawia się w sekcji *A...M...D...* zbioru *NNNN*, jest pod pewnym względem wzorcowym przykładem „dyskursu pustki”:

Presto.

О чем молишь, Светлый? Не очей ли ты жаждешь неразгаданных,
не сдержанного ли дыхания страсти? Не улыбки ли, одетой слезами, не
росистой ли души молодости?

Я дам тебе тело девственное, бесстыдные, смелые ноги, уста опьяняющие...
К ложу утреннему ты приблизишься – Суrowый.

Я ли не молода? Сплетутся руки змеистые. Бледная белая ночь побледнеет от
Моих объятий и уйдет из покоя – за окна – на волю.

Светлый! Мне уютно... Мне больно, Светлый! Белая ночь глядит на тебя
бездонными глазами. Она не уходит. Словно вдова, грустит ночь... Словно
вопленица, плачет она. Плачет она о кладбищенском утре. Мне страшно...
Светлый!¹³

matycznych wstrząsów, a Baudelaire jako pierwszy umieścił to doświadczenie wstrząsu w centrum swojej twórczości artystycznej, w zbiorze krótkich wierszy prozą *Paryski splin* (Benjamin 2021).

¹³ „Presto / O co się modlisz, Ty, Świetlisty? Czy nie pragniesz tajemniczych oczu, powściągliwego oddechu namiętności? Czy nie marzysz o uśmiechu zasłoniętym łzami, o młodej duszy pokrytej rosą? / Dam ci dziewicze ciało, śmiałe i bezczelne nogi, upajające usta... Podejdiesz do porannego łóżka – Ty, Surowy. / Czyż nie jestem młoda? Moje ramiona będą się wić. Biała, biała noc stanie się jeszcze bledsza pod moimi pieścotami i opuści apartamenty – uciekając przez okna – ku wolności. / Świetlisty! Czuję się swobodnie... Boli mnie, Świetlisty! Biała noc patrzy na ciebie

Wiele sformułowań ma charakter oksymoroniczny: „powściągliwy oddech namiętności” („сдержанное дыханиестрасти”), gdzie przymiotnik „powściągliwy” („сдержанное”) zaprzecza samemu pojęciu namiętności („страсть”), czy „uśmiech zasłonięty łzami” („улыбка, одетая слезами”), gdzie łzy wydają się niwelować radość. Znajdujemy również „niemożliwe” ciało, jednocześnie „dziewicze”, ale z „bezwstydnymi” nogami („Я дам тебе тело девственное, бесстыдные, смелые ноги”). Bohater czuje się swobodnie i zarazem cierpi („Мне уютно... Мне больно”), co jest trudne do wyobrażenia w rzeczywistości. Poranek, tradycyjnie konotowany pozytywnie, Dobrolubow opisuje jako „pogrzebowy” („кладбищенское”). „Biała noc” („белая ночь”), dobrze znana Dobrolubowowi jako mieszkańcowi Sankt Petersburga, jest sama w sobie oksymoronem: noc, która nigdy nie zapada i unieemożliwia nadejście poranka. W ten sposób w tym prozatorskim wierszu czas wydaje się zatrzymany. Wszystko wskazuje na pustkę, impas i niemożność wyobrażenia sobie przyszłości; poranek nie zapowiada niczego dobrego dla bohatera, prowadząc czytelnika w sam środek traumatycznego doświadczenia. To doświadczenie niewysłowione, które można wyrazić słowami wzajemnie znoszącymi swoje znaczenie, wskazując na nicość. Wymiar straty podkreśla również porównanie nocy do wdowy („словно вдова, грустит ночь...”) i płaczącej kobiety na pogrzebie („словно вопленица, плачет она”).

Pomimo pozornej niespójności sensu i braku środków stylistycznych, takich jak rym czy struktura metryczna, ten wiersz prozą wyraźnie dąży do pewnej harmonii. Jest on rytmizowany przez puste przestrzenie, tworzące rodzaj strofy, z powtarzającym się schematem rytmicznym w pewnych elementach tekstu. W ten sposób niektóre części zdań mają taką samą liczbę sylab: „He| o|чeй| ли| ты| жаж|дeшь не|раз|га|дан|ных” i „не| сдeр|жан|но|го ли| ды|ха|ни|я| стра|ти” (12 sylab), „He| y|лы|бки| ли|, o|де|той слe|за|ми” i „не| ро|сис|той| ли| ду|ши мо|ло|дос|ти?” (11 sylab). Ilustruje to polimorfizm gatunkowy charakterystyczny dla Dobrolubowa, który wprowadza do swej twórczości, oprócz wierszy prozą, również inne gatunki hybrydowe, takie jak wiersz wolny i wersety (Orlitski 2019: 230–250). Interpunkcja również przyczynia się do muzykalności tekstu. Wielokropki wskazują na cesurę, spowalniając czytanie. Wykrzykniki i znaki zapytania odtwarzają intonację mowy, dzięki czemu tekst nabiera pełnego brzmienia, gdy jest czytany na głos. Na początku Dobrolubow wskazuje również rytm muzyczny *presto*, tak jakby nie był to tekst literacki, ale utwór muzyczny. Przekracza zatem nihilistyczne bariery narzucone przez poetykę dekadencją i dąży do całkowitej syntezy sztuk, w której elementy wizualne, dźwiękowe i tekstowe łączą się w wielogłosowy i harmonijny chór. Czy można

niezglobionymi oczami. Nie odchodzi. Jak wdowa, noc jest melancholijna... Jak płacząca kobieta, szlocha. Oplakuje ponury poranek. Boję się... Świetlisty!”

stwierdzić, że Dobrolubow wykracza poza „pustą retorykę” i estetyzację dekadentyzmu, nadając prozie poetyckiej wymiar syntetyczny i intermedialny? Czy udaje mu się przezwyciężyć niemożność wyrażenia swojej traumy?

W sekcji zatytułowanej *Музыкальные картины* [Obrazy muzyczne] syntetyczna metoda Dobrolubowa znajduje swoje doskonałe odzwierciedlenie. Już sam tytuł sekcji nawiązuje do połączenia dźwięku i obrazu. W jej ramach cykl czterech wierszy prozą zatytułowany *Замирающие* [Umierający] ma strukturę utworu muzycznego ze suity (Duryline, cyt. za Minski, Dobrolubow 2005: 629). W pierwszym fragmencie cyklu Dobrolubow przedstawia motywy, które będą powtarzać się w kolejnych wierszach prozą:

1.

Одиноко мне. Гой ты, заморянин! Слышишь? стучат... Я стар... я изнемог.

Где ты, Кира? — Это ты!

Ты ли это, Молодая?

Войди-же, Ирочка!

Не грусти... (Dobrolubow 1981: 67)¹⁴

Aspekt wizualny ma ogromne znaczenie nawet w ekspozycji motywów: ich graficzny układ nadaje lekturze określony rytm. Na pierwszy plan wysuwa się niespójność semantyczna, choć w pozostałej części cyklu funkcja kompozycyjna motywów zostanie wyjaśniona. Ich określenie nie jest jednoznaczne, nawet gdy są zgrupowane i umieszczone w niezależnym, ponumerowanym wierszu prozą. Ilia Gunin, analizując ten cykl, proponuje schemat, który pozwala wizualizować organizację motywów. W przedstawionym schemacie części utworu oznaczono cyframi rzymskimi, zaś akapity w każdej części – cyframi arabskimi. Litery oznaczają motywy przewodnie, a powtórzenia liter odzwierciedlają ich częstotliwość. Przecięcia motywów przewodnich, również wyróżnione w oddzielnych akapitach, zaznaczono pogrubioną czcionką i kursywą:

| | | | | | |
|------|-------|-------|--------------|------------------|-------|
| I. | ABCD | EFG | HI | | |
| II. | 1. AA | 2. BB | 3. AB | 4. CC | 5. DD |
| III. | 1. EE | 2. FF | 3. GG | 4. FG | |
| IV. | 1. HH | 2. II | 3. HI | (Gunin 2009: 89) | |

Drugi wiersz prozą z tego cyklu, *Do I. Slepuzhkina (И. Слепушкину)*, wydaje się najbardziej narracyjny; pojawia się w nim rozpoznawalna postać, można także prześledzić fragment jej historii. Oto wiekowy podróżnik zgubił się na zaśnie-

¹⁴ „1. Czuję się samotny. O ty, nieznajomy! Słyszysz? Ktoś puka... Jestem stary... Jestem wyczerpany. / To ty, młoda damo? / Gdzie jesteś, Kira? – To ty! / Wejźdź, moja mała Irino! / Nie smuć się...”

zonym stepie. Jest przerażony, „stary i przygnębiony”. Podczas swojej wędrówki spotyka złowrogie postacie wywodzące się ze słowiańskich mitów, a następnie przejęte przez folklor, takie jak „wodnik” i „duch leśny”. Jednak dedykacja wiersza pozostaje dla czytelnika enigmatyczna¹⁵, a narracja, daleka od linearnej, jest bardzo fragmentaryczna. Poniższy fragment podkreśla nacisk, jaki Dobrolubow kładzie na motywy, tworząc w ten sposób poczucie rozpacz, sytuacji bez wyjścia. Możemy tu zauważyć znaczenie kolorów („черные двери”, „серебристые волосы”). Wiersz ten można uznać za ekfrazyjną interpretację okładki zbioru *NNNN* autorstwa malarza Michaiła Michiszina, na której starzec puka do okna, podczas gdy na zewnątrz szaleje burza śnieżna:

Я стар... я изнемог. С рассветом вышел я в далекий путь. Мне жутко, мне страшно в широкой равнине. Люди! откройте мне ваши неприветные черные двери. Мои серебристые волосы серебрятся снегом, в очах моих мутно, мне холодно. Люди! откройте, откройте мне ваши неприветные черные двери и пустите меня обогреться. Я стар... я изнемог.
Слышишь? стучат. Я стар... я изнемог (Dobrolubow 1981: 69)¹⁶.

Elementy wizualne przeplatają się z elementami dźwiękowymi. Motyw „Я стар... я изнемог” powtarza się trzykrotnie, podobnie jak fragment „Люди! откройте мне ваши неприветные черные двери”, który podczas drugiego powtórzenia zostaje rozwinięty. Oprócz wykorzystania motywów Dobrolubow podkreśla muzykalność prozy poetyckiej poprzez użycie aliteracji, naprzemienne stosowanie spółgłosek wargowych i zębowych (Я стар... я изнемог) lub akcentowanie spółgłosek szczelinyowych (Мне жутко, мне страшно в широкой равнине). Bawi się również długością słów, przyspieszając i zwalniając tempo czytania.

Motywy pełnią podobną rolę w trzecim i czwartym wierszu prozatorskim cyklu, potęgując niepokój czytelnika, ponieważ tematycznie opierają się na doświadczeniu straty. W trzecim utworze, *Купе Б..ой* [Do Kiry B.] (Dobrolubow 1981: 70) chodzi o poszukiwania córki, Kiry. Wiersz prozatorski maluje obraz utkany ze wspomnień, w którym nawet myśli mają swój własny kolor („мои думы алеют”). Wymiar dźwiękowy wzmacniają pytające intonacje, rytmiczność myślników, a także anafory:

¹⁵ Według Aleksandra Kobrinskigo, został on zadedykowany przyjacielowi ojca Dobrolubowa (Minski, Dobrolubow 2005: 630).

¹⁶ „Jestem stary... Jestem wyczerpany. O świcie wyruszyłem w długą podróż. Wielka równina przeraża mnie, napelnia strachem. O ludzie! Otwórzcie, otwórzcie mi swoje nieprzyjazne czarne drzwi. Moje srebrne włosy są teraz wybielone śniegiem, moje oczy są zmęczone, zimno mi. O ludzie! Otwórzcie swoje czarne, niegościnnie drzwi, pozwólcie mi się ogrzać. Jestem stary... Jestem wyczerpany. / Słyszysz? Ktoś puka. Jestem stary... Jestem wyczerpany”.

Ты ли это, Молодая?

Серые былинки свернули листочки. В воздухе застыла пыль – Ты ли это, Молодая?
– Я знаю, красивы твои зеленые глаза, заразителен шум утренних деревьев, мои думы алеют. Но я озарен твоей печалью и помню. Да, я помню и иду. Что мне это знойное июльское солнце? Что мне эта мелкая придорожная пыль? Вдали расцветает причудливый город¹⁷.

Ostatni wiersz prozą z cyklu, *Ирочке Добролюбовой* [Dla Irenki Dobrolubowej], poświęcony siostrze poety, w bardzo obrazowy sposób przywołuje nostalgię za przeszłością. Uwagę czytelnika przyciągają zwłaszcza oczy „małej Iriny”, narząd wzroku¹⁸ *par excellence*. Ten obraz muzyczny opisuje moment żałoby, ale jednocześnie budzi nadzieję. Poemat prozą przekracza tematycznie smutek siostry, tworząc wyobrażenie spokojnej przyszłości. Jednak stylistycznie to przekroczenie wydaje się niemożliwe, ponieważ poemat zamyka się na początkowych motywach, tworząc zamknięty krąg, z którego nie ma wyjścia:

4. «Ирочке Добролюбовой»

Войди-же, Ирочка!

Войди! садись сюда, поближе—к окну, ко мне на колени. Какое тихое, светлое утро! Не первое утро проводим мы с тобою так печально. Да, умерли голубья зори, когда над нами возвышались кущи тополей, выше небо, небе, как мечты, звезды. Твои детские очи смеялись. Как целовал их отец!

Не грусти!

Не грусти... Посмотри! Небо выше, стройнее, синее.

Словно залив, раскинулся простор. Вдали белеют паруса убегающих тучек. Завтра расцветет и черемуха. С юга воротятся птицы, и зачаруют тебя их вешние песни. Ты будешь снова бегать по полям и внимательно следить за полетом мохнатых шмелей. О чем же ты плачешь? (Не смейтесь, не смейтесь, злая стены!)

Войди-же, Ирочка! Не грусти... (Dobrolubow 1981: 52–53)¹⁹

¹⁷ „Młoda, to ty? / Szare lodygi owijały liście. Pył zawisł w powietrzu. – Czy to ty, Młoda? – Wiem, że twoje zielone oczy są piękne, poranny szum drzew jest zaraźliwy, moje myśli rumienią się. Ale oświeca mnie twój smutek i przypominam sobie. Tak, pamiętam i idę. Co oznacza dla mnie to upalne lipcowe słońce? Co oznacza dla mnie ten drobny pył na skraju drogi? W oddali fascynujące miasto rozkwita”.

¹⁸ Bertrand Bourgeois w swojej analizie wizualnego aspektu prozy poetyckiej wyróżnia trzy „motywy obrazowe”, które często pojawiają się w poezji prozatorskiej, takie jak okno, lustro i oko (Bourgeois 2020: 25).

¹⁹ „4. Dla Irenki Dobrolubowej. Wejdz więc, moja mała Irina! / Wejdz, usiądź tutaj, bliżej okna, na moich kolanach. Jaki jasny i spokojny poranek! To nie jest pierwszy smutny poranek dla nas obojga. Tak, nie ma już niebieskich świtów, kiedy nad nami wznosiły się gaje topoli, a jeszcze wyżej – niebo, a na niebie – gwiazdy, podobne do snów. Twoje dziecięce oczy błyszczały śmiechem. Jak nasz ojciec lubił je całować! / Nie smuć się! / Nie smuć się... Spójrz! Niebo jest wyższe, czystsze,

Struktura wizualna utworu, mimo że napisany jest on prozą, nieuchronnie wpływa na jego rytm, dzieląc go na strofy. Brzmienie tekstu wzmacnia emocjonalna interpunkcja, a autor, jakby przechodząc do szeptu, umieszcza w nawiasach motyw najbardziej „paranoiczny” ze względu na swoje znaczenie: „Nie śmieJCie się, nie śmieJCie się, złowrogie mury!” („Не смеЙтеСь, не смеЙтеСь, злыя стены!”).

Taka pośredniość jest nieodłącznym elementem prozy poetyckiej i przejawia się w całej jej historii²⁰. Choć poemat prozatorski zrywa z poezją wersyfikowaną, jednocześnie tworzy nowe połączenie poezji i prozy, odgrywając fundamentalną rolę w syntetycznym projekcie Dobrolubowa. Poeta stara się urzeczywistnić koncepcje swoich mistrzów: Richarda Wagnera – któremu poświęcony jest zbiór i który, oprócz koncepcji sztuki totalnej, znany był również z wykorzystania motywów przewodnich – oraz Paula Verlaine’a, który bronił zasady „muzyka przede wszystkim” (Verlaine 1884: 23), a cytaty z jego *Poèmes saturniens* [Satruniańskie pieśni] (Verlaine 1884), pojawiają się w formie epigrafów w zbiorze Dobrolubowa (Dobrolubow 1981: 50). Pozostaje jednak poważny problem komunikacyjny, pogłębiający „pustą retorykę” dekadentyzmu: sens prozatorskich wierszy Dobrolubowa pozostaje hermetyczny i niedostępny dla czytelnika. Muzykalność tych utworów gubi się w skomplikowanej sieci motywów, a brak rymów i struktury metrycznej potęguje chaos, tworząc efekt kakofonii. Muzyka i malarstwo obecne w tekstach Dobrolubowa nie pełnią roli mediatorów ułatwiających zrozumienie; wręcz przeciwnie, ich obecność podkreśla pustkę, uwydatniając brak jakichkolwiek namacalnych odniesień.

Konkluzja: ostateczne zerwanie

Wskazanie na chorobę psychiczną, które znajduje się w drugiej części NNNN – Болезнь: психический этюд [Choroba: studium psychiczne] (Dobrolubow 1981: 107–112) wydaje się stanowić diagnozę dla całego zbioru. Wiersze prozą zawarte w tym „studium” przedstawiają postać, która po zachorowaniu i spotkaniu ze śmiercią w postaci starej kobiety stopniowo wraca do zdrowia. Głównym objawem jej choroby jest zaburzenie zmysłów:

bardziej błękitne. / Rozciąga się przestrzeń jak zatoka. W oddali białą się uciekające chmury. Nawet wiśnia zakwitnie jutro. Ptaki powrócą z południa, a ty będziesz oczarowana ich wiosennym śpiewem. Będziesz jeszcze biegać po polach i podziwiać lot włochatych trzmieli. Dlaczego płaczesz? (Nie śmieJCie się, nie śmieJCie się, złowrogie mury!) / Wejdz, moja mała Irino! Nie smuć się...”.

²⁰ Od momentu powstania poezja pisana prozą pozostaje w ścisłym związku z innymi dziedzinami sztuki, zwłaszcza z malarstwem, co pozwala Bertrandowi Bourgeois zdefiniować ją jako gatunek wizualny (Bourgeois 2020). Związek ten widać już w *bambocciatach* Aloysiusa Bertranda, a kontynuowany jest w prozatorskich wierszach Baudelaire’a, który jako krytyk sztuki tworzył w swojej prozie „paryskie obrazy”; później *Iluminacje* Rimbauda, już samym tytułem, nawiązując do wymiaru wizualnego.

На третий день он понял, что очнулся. Это не было полное пробуждение. Над его грудью, над его головой все еще лежала тяжелая плита. Глаза еще были слепы, уши ничего не слышали, обоняние умерло, ощущение теплоты весеннего дня не пробуждалось.

Один вкус бодрствовал и все подчинял своим проявлениям. Он один заменил зрение, слух, осязание, обоняние. Он распространился по всему телу и стоял – везде – вяжущий, болезненный, чуткий²¹ (Dobrolubow 1981: 110).

Dominującym wrażeniem, uczuciem, które poeta przeciwstawia chorobie, jest smak. Svetlana Petrova podkreśla również semantykę terminu „smak”, który w kontekście prymatu sztuki nad życiem z perspektywy dekadentyzmu może być interpretowany u Dobrolubowa jako zdolności estetyczne jednostki, jej zdolność do postrzegania i tworzenia poezji (Petrova 2008: 69). To więc estetyczny gust, ucieleśniający poczucie piękna, wskrzesza poetę, co prowadzi nas z powrotem do symbolistycznej koncepcji *dzieła-życia*, w której podkreślana jest istotna rola połączenia sztuki i życia.

Zaburzenia opisane w prozatorskim wierszu potwierdzają również stan stresu pourazowego poety, którego objawami są zaburzenia dysocjacyjne, takie jak depersonalizacja i derealizacja (*DSM-5...* 2013). Choroba psychiczna, która powoduje dysocjację zmysłów poety, wyjaśnia również efekt kakofonii, jaki wywołuje projekt syntezy zbioru. W *NNNN* Dobrolubow próbuje zrekonstruować świat zniszczony przez traumę, ale jego przedsięwzięcie kończy się niepowodzeniem. Poezja *NNNN*, cytując Hippius, staje się ucieleśnieniem krzyku. Większość tekstów poeta poświęca swoim bliskim lub „wielkim mistrzom”, podkreślając niemal obsesyjną potrzebę bycia wysłuchanym, co przypomina centralną koncepcję *trauma studies*: zwracanie się ofiary traumy do czytelnika – wołanie, które staje się „nakazem przebudzenia” (Caruth 2023: 146). Jednak złożoność, hermetyczność i elipsy zawarte w zbiorze uniemożliwiają czytelnikowi pełne zrozumienie sensu wierszy i zamysłu całego projektu *NNNN*, ograniczając w ten sposób jego zdolność do pozostawania wrażliwym na wezwanie autora²²,

²¹ „Trzeciego dnia zdał sobie sprawę, że się obudził. Nie było to całkowite przebudzenie. Ciężka płyta nadal spoczywała na jego klatce piersiowej i głowie. Jego oczy nadal były ślepe, uszy nic nie słyszały, węch był wyłączony, a uczucie ciepła wiosennego dnia nie powracało. / Jedynym zmysłem, który pozostał aktywny, był smak, który dominował nad wszystkimi innymi zmysłami. Zastąpił on całkowicie wzrok, słuch, dotyk i węch. Rozprzestrzenił się po całym ciele, był wszechobecny, cierpki, bolesny, wyczuwalny”.

²² W swojej pracy Ilija Gunin analizuje recenzje *NNNN*. Zauważa, że wszystkie opinie opublikowane w ówczesnych czasopiśmie były negatywne i że bardzo niewielu współczesnych Dobrolubowa oceniło pozytywnie jego pierwsze eksperymenty poetyckie (Gunin 2009: II 3–20). Warto jednak zauważyć, że z biegiem lat opinie te ulegały stopniowej zmianie. Osiągnięcia zbioru, takie jak innowacje metryczne i formalne, które wcześniej nie były doceniane, są dziś badane i cenione ze względu na swoją wartość. Należy jednak zauważyć, że znaczna część twórczości Dobrolubowa pozostaje nieopu-

a krzyk pozostający bez echa tylko potęguje intensywność niepokoju. Tak więc, niezdolność Dobrolubowa do przezwyciężenia traumy może stanowić wyjaśnienie tajemnicy jego radykalnej przemiany w przywódcę popularnej sekty oraz mistycznej metamorfozy jego twórczości. Anne Kichilov zauważa, że pierwszy zbiór poety, który według niej „zakończył się impasem” (Kichilov 1980: 99), pozwala już dostrzec „wewnętrzną logikę przeznaczenia i twórczości Dobrolubowa, które, skierowane na ślełą uliczkę, były skazane albo na ostateczną ruinę, albo na gwałtowne zerwanie prowadzące do metamorfozy” (Kichilov 1980: 99). Przyjmując nową tożsamość brata Aleksandra, Dobrolubow postanawia uciec od świata: ucieka od traumatycznej rzeczywistości dekadentckiego poety „w wielki kosmos rosyjskiego życia” (Nivat 2004).

blikowana, a dostępne wydanie jest przedrukiem edycji z 1895 roku, zachowującym nawet przedrewolucyjną ortografię. Do dziś nie powstało prawdziwe wznowienie dzieł zebranych Dobrolubowa ani ich tłumaczenie na język francuski.

EXPRIMER LE TRAUMATISME : LE POÈME EN PROSE ET LA
SYNTHÈSE DES ARTS DANS *NATURA NATURANS. NATURA NATURATA*
D'ALEXANDRE DOBROLIOUBOV

L'œuvre et la vie d'Alexandre Dobrolioubov (1876-1945), figure emblématique de la première phase du symbolisme russe, dite décadente, sont profondément marquées par une rupture à la fois biographique et littéraire. Dobrolioubov est connu pour sa rupture drastique avec la vie laïque et intellectuelle : en 1899, il quitte la capitale pour se consacrer au rôle de prophète d'une secte populaire. Cette conversion ne constitue pas seulement un tournant personnel, mais elle met en évidence une fracture au sein du mouvement symboliste russe, marquant la transition entre deux générations : la première, liée à un esthétisme décadent et « contemplatif » (Hansen-Löve 1999 : 257), et la seconde, qui réinterprète l'art symboliste dans une perspective davantage axée sur des questions religieuses, et aspirant à l'art théurgique, où le poète endosse le rôle de prophète. L'œuvre de Dobrolioubov se distingue également par une rupture formelle avec les conventions des genres littéraires, comme en témoigne l'introduction novatrice de poèmes en prose dans son premier recueil poétique *Natura naturans. Natura naturata*¹ (Dobrolioubov 1981).

C'est précisément cette dimension de rupture traumatique qui confère à l'œuvre de Dobrolioubov son caractère singulier. Par son radicalisme et sa nature bifide, la poésie de Dobrolioubov constitue un terrain fertile pour l'application du prisme interprétatif des *trauma studies*, telles qu'elles ont été théorisées dans le cadre des études littéraires. Le contexte dans lequel *NNNN* a été rédigé suggère également la présence de traumatismes potentiels chez le poète, tels que la mort de son père survenue en 1892. Les poèmes de son premier recueil, souvent qualifiés d'incompréhensibles, incohérents et accablants, et définis par la poétesse symboliste Zinaïda Hippisus comme des « cris de l'âme humaine » (Hippisus 2003 : 31), illustrent le caractère aphasique du langage traumatique². L'aphasie se manifeste particulièrement dans les poèmes en prose, où la prose, traditionnellement porteuse de récit, échoue à remplir sa fonction. Cette défaillance narrative met en exergue une problématique centrale du traumatisme : l'incommunicabilité de l'expérience vécue. Mais bien que le poème en prose marque une rupture littéraire avec le vers et le système de genres établis, il incarne aussi une synthèse entre différents registres, chère à l'esthétique symboliste. Une

¹ Ci-après dénommé *NNNN*.

² Freud, en décrivant le « cas de Dora » – une patiente traumatisée qui avait perdu la capacité d'articuler des mots – fut l'un des premiers à remarquer le lien du traumatisme avec le langage et les défauts d'élocution (Freud 1954).

caractéristique saillante de la poésie en prose de Dobrolioubov réside dans son intermédialité et sa nature synthétique, qui, dans le contexte du système philosophique des symbolistes russes, se trouvent associées à la notion de « l'œuvre-vie » (жизнетворчество)³ et à l'idée de transfiguration du monde.

C'est à partir de ces perspectives que nous orienterons notre analyse des traces du traumatisme dans les poèmes en prose du premier recueil de Dobrolioubov *NNNN*, le seul recueil publié par Dobrolioubov sous son identité de poète, et non en tant que chef de secte religieuse. En examinant les interactions entre l'œuvre et la biographie du poète, ainsi que les textes de ses poèmes en prose, nous mettrons en lumière les tentatives de surmonter la rupture engendrée par le traumatisme à travers la synthèse des registres (poétique et prosaïque) et des arts, ainsi que les limites de cette démarche.

Le traumatisme personnel et historique à travers la figure du père : l'œuvre et la vie d'Alexandre Dobrolioubov

NNNN s'adresse au lecteur comme s'il était familier de la vie personnelle du poète. Dobrolioubov y insère de nombreuses dédicaces à ses proches, telles que ses parents et ses sœurs, ainsi qu'à des amis ou à des figures encore non identifiées par la recherche. Cette stratégie s'inscrit dans le cadre conceptuel de « l'œuvre-vie » des premiers symbolistes russes, pour qui l'esthétisation de la vie faisait partie intégrante de leur création artistique⁴. Dobrolioubov nous engage ainsi à analyser ses poèmes à travers le prisme de sa biographie. Le traumatisme central que cette approche permet d'identifier est la mort de son père, événement auquel

³ L'œuvre-vie (жизнетворчество) est un concept central du mouvement symboliste russe, qui met en avant la fusion inséparable de la vie (жизнь), de l'art et de l'acte créatif (творчество), offrant ainsi une redéfinition religieuse et philosophique de l'art total. Cette vision est inspirée par les poètes romantiques allemands, mais surtout par les précurseurs du symbolisme français tels que Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud. Rimbaud, en particulier, avec les vicissitudes de son destin, sa conception du poète-voyant et son exploration des synesthésies comme dans son sonnet « Voyelles », a été une figure de référence pour les symbolistes russes. *L'œuvre-vie* est également un concept rimbaldien proposé par Alain Borer (Rimbaud 1991), qui suggère de considérer les lettres personnelles et les comportements du poète non pas comme de simples documents biographiques, mais comme des éléments constitutifs de son œuvre poétique.

⁴ Dobrolioubov, d'après les témoignages de ses contemporains, s'adonnait visiblement à ce jeu esthétique de « décadent », qui constituait une grande partie de sa renommée : il consommait de l'opium et du haschisch, peignait les murs de sa chambre d'étudiant en noir, esthétisait la mort, et des rumeurs circulaient selon lesquelles il aurait influencé ses camarades à envisager le suicide (Minski, Dobrolioubov 2005 : 431–432). L'idée de *l'œuvre-vie* symboliste atteint son apogée dans les dernières étapes de l'œuvre de Dobrolioubov lorsque, après avoir renoncé à la culture intellectuelle, le poète, se faisant désormais appeler frère Alexandre, entreprend l'écriture du « livre invisible » de sa vie (Hansen-Löve 1999).

sont dédiés deux poèmes (Minski, Dobrolioubov 2005 ; Petrova 2008 ; Gunin 2009) de la première section du recueil *Отцу [Au père]*⁵.

Царь! просветленный я снова склоняюсь пред гробом;
Свечи зажгите! священные песни начните!
Плачьте! пусть падают слезы на шелк и на ткани!

Вижу – в могилу провидящий взор проникает –
Вижу – таинственно грезят подземные корни,
Черви впиваются в мертвое, жесткое тело;

Дух у преддверья склонился исполненный скорби;
Гаснут светильники... Тихому Свету молитва
В сумраке скудном растет безнадежно и тускло;

Царь! просветленный я снова склоняюсь пред гробом;
Меркнет тоска, созерцанью любви уступая.
Свечи зажгите! священные песни начните! (Dobrolioubov 1981 : 33)⁶

Звуки вечерние,
Трепетно-тусклые,
Сказка померкшая,
Слезы священные.

Звуки вечерние...
Гаснет лампада. Все дышит легко и счастливо.
Вспыхнуло что-то. Повяло грустью пугливо.
Песни о скорби дрожат, разрастаясь красиво.

Трепетно тусклые
Звуки вечерние...
Слышится прошлое. Бабочка вдруг встрепенулась,
Ярко блеснули прозрачные крылья... проснулось
Светлое, нежный ребенок угасший... проснулось.

⁵ Note des traductrices : L'auteur de cet article a traduit elle-même les poèmes de Dobrolioubov en français. Dans la version polonaise de l'article, les rédactrices du tome DWD et YG ont effectué la traduction des deux langues vers le polonais.

⁶ Tsar ! éclairé je me penche à nouveau devant ton cercueil ; / Allumez les cierges ! Entonnez les cantiques sacrés ! / Pleurez ! Que les larmes coulent sur la soie et l'étoffe ! // Je vois – Le regard du voyant pénètre dans le tombeau – / Je vois – Les racines souterraines rêvent mystérieusement, / Les vers s'enfoncent dans le corps mort et raide ; // L'esprit, empreint de chagrin, s'incline au seuil / Les luminaires s'éteignent... la prière, à la lueur douce, / croît faiblement sans espoir dans le pâle crépuscule. // Tsar ! éclairé je me penche à nouveau devant ton cercueil ! / L'angoisse pâlit et cède à la contemplation de l'amour. / Allumez les cierges, entonnez les cantiques sacrés !

Сказка померкшая,
 Трепетно-тусклые
 Звуки вечерние...
 Пламя погасло. Ты светишь сквозь сумрак священный!
 Старческий голос твой слышу. Привет, неизменный!
 Снова молитвы мерцают. Привет, неизменный!

Слезы священные,
 Сказка померкшая,
 Трепетно-тусклые
 Звуки вечерние⁷ (Dobrolioubov 1981 : 34-35).

Dans ces deux poèmes, une fusion s'opère entre le monde terrestre et le supra-terrestre, entre la nature tangible et la dimension métaphysique – interaction qui fascinait profondément les symbolistes. La mort du père ne se présente pas comme un événement accompli, mais plutôt comme une présence spectrale qui continue de hanter le poète : « Пламя погасло. Ты светишь сквозь сумрак священный! / Старческий голос твой слышу. Привет, неизменный! » Le fantôme du père, à l'instar de l'expérience traumatique, incarne un passé persistant, s'insinuant dans le présent. Nous pouvons discerner le caractère synesthésique des deux poèmes. Dobrolioubov joue avec les correspondances entre les sens, où les sons acquièrent des propriétés visuelles, se colorant de teintes ternes (Звуки вечерние, / Трепетно-тусклые), la lueur est décrite comme « douce » ou « silencieuse » (Тихому Свету молитва), tandis que le spectre du père se manifeste dans les lueurs du crépuscule (Ты светишь сквозь сумрак *священный!*). Cette synesthésie, caractéristique du symbolisme, tisse un lien entre les deux mondes, abolissant la frontière qui les sépare, en fusionnant *natura naturans* avec *natura naturata*.

Le décès du père se mue en un événement traumatique, car il hante le poète tout au long de son recueil, s'incarnant sous la forme d'un symptôme caractéristique de la « compulsion de répétition »⁸ (Freud 2014). Ce concept de la mort, reconnu

⁷ Sons du soir, / Tremblotants et ternes, // Conte éteint, // Larmes sacrées. // Sons du soir... / La lampe s'éteint. Tout respire avec légèreté et bonheur. / Quelque chose a scintillé. Un souffle timide de tristesse. / Les chants de douleur tremblotent, se déployant avec grâce // Tremblotants et ternes, / Sons du soir... / Le passé se fait entendre. Un papillon s'éveille soudainement, / Ses ailes transparentes brillent intensément... le lumineux / s'éveille / L'enfant délicat... s'éveille. // Conte éteint, / Tremblotants et ternes, / Sons du soir... / La flamme s'est éteinte. Tu brilles à travers le crépuscule sacré ! / J'entends ta voix vieillissante. Bonjour, immuable ! / Les prières scintillent à nouveau. Bonjour, immuable ! // Larmes sacrées, / Conte éteint, / Tremblotants et ternes, / Sons du soir.

⁸ Le trauma, par nature, demeure inaccessible à la conscience humaine. En raison de la défaillance du système de codage de la mémoire face à la catastrophe, le moment traumatique échappe à l'intégration dans le monde symbolique du sujet. Ainsi, la victime tente de combler cette lacune par ce que Freud définit comme la « compulsion de répétition » : il s'agit de la reproduction

dans les études sur Dobrolioubov comme un motif décadent ou « hamlétique » (Petrova 2008), lorsqu'il est interprété à travers le prisme des *trauma studies*, met en lumière une série d'énoncés lexicaux récurrents qui renvoient à la section *Au père* et donc à l'évènement traumatique⁹. Les phrases répétitives, presque obsessionnelles, engendrent chez le lecteur une impression persistante de « déjà-vu », mimant ainsi l'expérience cyclique vécue par les victimes de traumatismes. Dans *NNNN*, le sens ne progresse pas de manière linéaire, mais se déploie en une circularité qui demeure fixée autour des mêmes mots.

Le traumatisme personnel de Dobrolioubov se déploie dans une dimension collective lorsque l'on observe la transformation du père de la famille en père de la nation (tsar), puis en Dieu le Père. La section qui succède à *Au père* se consacre à la figure de Fiodor Kouzmitch, identifié dans la légende populaire comme le tsar Alexandre I^{er}, supposément décédé à Taganrog. Le premier poème de cette section, intitulé *Dieu le Père* (Dobrolioubov 1981 : 39), entre en résonance avec la mort du père dans les poèmes qui le précèdent, en évoquant ainsi la célèbre formule nietzschéenne¹⁰. Cette triple représentation de la figure paternelle chez Dobrolioubov n'est pas fortuite ; elle reflète la profonde crise politique et spirituelle qui imprégnait la société de l'époque et influençait la poésie des décadents russes. Cette crise, marquée par une désillusion croissante à l'égard des idéaux sociaux et par la perception d'un effondrement des structures de vie établies, a trouvé un écho particulier dans le contexte politique en Russie, caractérisé par le déclin de

répétée des éléments de l'évènement traumatique dans la vie du sujet, qui peut se manifester sous forme de cauchemars récurrents ou de scénarios biographiques se réalisant de manière répétitive (Freud 2014).

⁹ Nous constatons l'obsession omniprésente de la mort du père qui structure l'ensemble de l'œuvre. Par exemple, dans le poème de la section « *Нищим* » (Dobrolioubov 1981 : 47) : nous trouvons la même injonction à pleurer : « *Плачьте предо мною, / Плачьте и молитесь* » (dans *Au père* : « *Плачьте!* пусть падают слезы на шелк и на ткани! ») ; dans *Lex mortis* (Dobrolioubov 1981 : 61), nous trouvons la même définition du spectre : « *Призрак пройдет пред Тобой / – молчалив, неизменен* » (dans *Au père* : « *Привет, неизменный!* »). L'image de l'enfant (dans *Au père* : « *нежный ребенок угасший* ») dans le contexte de la mort apparaît aussi dans le poème en prose « Но дух твой бодрствовал. Тело спало... » (Dobrolioubov 1981 : 63) : « *Затем что-то упало, болезненно отделившись от тебя, как ребенок от матери* » ; et dans le cycle *Похоронный марш* (Dobrolioubov 1981 : 78) : « *Она угасла, потому что настала зима. Она угасла, потому что устали крылья. / Горькое, непонятое заблуждение! Смешное недоумение ребенка* ». Dans le même cycle, nous trouvons aussi la « *lueur douce* » (Dobrolioubov 1981 : 81) : « *Озари ее душу тихим светом!* » (Dans *Au père* : « *Тихому Свету молитва* »). La phrase du poème dédié au père « *Ты светишь сквозь сумрак священный* » est reprise de manière fragmentaire dans le poème *Владимиру Гиппиусу* (Dobrolioubov 1981 : 101) – « *Ты светишь ли ?* ».

¹⁰ Ce qui témoigne de la familiarité de Dobrolioubov avec l'œuvre de Nietzsche est principalement son dernier recueil, *Du livre invisible* (Dobrolioubov 1983), dans lequel il critique les idées du philosophe.

la pensée populiste (*narodnitchestvo*)¹¹ et la diffusion de sentiments pessimistes au sein des cercles intellectuels. Le premier manifeste esthétique de la poésie décadente en Russie qui illustre pleinement les enjeux des crises socio-culturelles de l'époque se trouve dans l'essai de Dmitri Merejkovski (1865–1941), intitulé *Des causes de la décadence et des tendances nouvelles de la littérature russe contemporaine*, issu d'une conférence donnée en 1892. Dans cet essai, Merejkovski rejette les idées socio-démocratiques, qu'il qualifie de « conversations mortes des morts sur le bien-être économique du peuple » (Merejkovski 2007 : 473). Il récuse également le matérialisme philosophique, qu'il associe au positivisme, et condamne le réalisme prédominant dans la littérature russe. Il appelle ainsi à l'émergence d'un « nouvel art idéal » (Merejkovski 2007 : 461) destiné à remplacer le réalisme utilitaire. L'esthétique décadente, ostensiblement apolitique, se configure en réaction contre le discours politique dominant, et dépend en conséquence de ce dernier. Cette relation étroite entre le personnel et le collectif, comme le souligne Svetlana Petrova, est particulièrement manifeste dans l'œuvre de Dobrolioubov :

En s'identifiant comme un décadent aux traits du héros Hamlet, le poète s'oppose à l'ordre social et mondial établi. Il critique une existence où les individus naissent pour mourir et une société « pourrie », qu'il considère comme méritant l'anarchie. Il observe l'écart entre la réalité et l'idéal, ainsi que toutes les imperfections et le Mal, et proclame la beauté de la Mort, qui anéantit ces défauts. Son immoralité découle du fait que le monde qui l'entoure, ayant causé la mort de son père, ne correspond pas aux véritables lois de la morale (Petrova 2008 : 40).

Les « conversations mortes des morts sur le bien-être du peuple » se transforment, dans l'œuvre de Dobrolioubov, en une forme de « *narodnitchestvo* mystique » (Gunin 2009 : 19), il s'agit de « *narodnitchestvo* » qualifié de « religieux » par Nicolas Berdiaeff, où « le peuple est comme un corps mystique qui plonge ses racines dans la terre et dans l'esprit, plus profondément que la nation, institution historique rationaliste, liée à l'idée d'État » (Berdiaeff 1969 : 114). Les poèmes du *NNNN* font constamment référence au quotidien des paysans et au langage populaire. Le recueil incorpore fréquemment des termes et expressions dialectales, ainsi que des rythmes poétiques anciens typiques de la tradition populaire russe, évoquant les vers de prière. Les répétitions, les anaphores, les termes

¹¹ Le *narodnitchestvo* (le populisme) est un phénomène culturel original russe qui s'est manifesté de façon variée. Comme le note le philosophe Nicolas Berdiaeff : « Il y a un populisme [*narodnitchestvo*] de type conservateur, révolutionnaire, matérialiste et religieux. [...] Et toujours, à la base, reposait la foi dans un peuple gardien de la vérité. On distinguait peuple et nation jusqu'à opposer quelquefois ces deux concepts. Le populisme n'est pas un nationalisme bien qu'il ait pu prendre une teinte nationaliste. [...] Le peuple est une communauté concrète d'êtres vivants, la nation, une idée plus abstraite » (Berdiaeff 1969 : 114).

archaïques et la structure des phrases évoquent, dans certains poèmes de *NNNN*, tels que *Нищум* [Aux pauvres], *Я* [Moi] ou *Набегают сумраки* [À l'approche du crépuscule], le style des chants folkloriques. Les poèmes de ce type dans *NNNN* révèlent la dimension slavophile propre à la tradition symboliste russe (Nivat 1987 : 77–111). Cette évolution trouve son expression pleine et entière dans le dernier recueil poétique de Dobrolioubov, *Du livre invisible* (Dobrolioubov 1983).

La vie et l'œuvre de Dobrolioubov ont « en premier lieu la valeur du document » (Kichilov 1980 : 249). Nous constatons que, malgré une apparente distanciation par rapport aux questions sociales, l'œuvre de Dobrolioubov est en réalité le reflet des préoccupations de son époque. Sa vie, son contexte social et son œuvre sont profondément entrelacés et ancrés dans la modernité. Comme le souligne le précurseur de tous les symbolistes, Arthur Rimbaud, « les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles » (Rimbaud 2009 : 348). Ainsi, le recueil *NNNN* privilégie le poème en prose, une forme née dans une grande ville en réponse à un choc traumatique lié à la modernité¹². Le genre du poème en prose indique non seulement une nouvelle rupture, cette fois stylistique, mais aussi une tentative de la surmonter.

Le poème en prose de Dobrolioubov : entre rupture et fusion

Le poème en prose, genre qui fusionne des registres apparemment incompatibles, est né dans l'œuvre des poètes maudits français et porte en lui les traces de la crise du vers, évoquée par Mallarmé (2002), et la crise de la prose. Dans le contexte du premier symbolisme russe, ce genre revêt un intérêt particulier en raison de sa nature oxymorique. Selon Hansen-Löve, qui a analysé l'ensemble des motifs présents dans la poésie des premiers symbolistes russes, l'oxymore est une « figure sémantique principale » (Hansen-Löve 1993 : 33) qui constitue le fondement du « discours vide » (Hansen-Löve 1993, 1999) caractéristique du décadentisme russe. Le « discours vide » est un discours nihiliste qui se distingue par une auto-abolition perpétuelle, reniant constamment le sens de ses éléments comme dans les constructions oxymoriques. Ce discours est une forme qui, selon Hansen-Löve, incarne le nihilisme de l'esthétisme russe, où « le sublime indicible se manifeste de manière négative » (Hansen-Löve 1993 : 33).

¹² La poésie traumatique prend son origine dans le traumatisme de la modernité, un sujet largement évoqué dans les études sur la poésie de Baudelaire (Benjamin 2021 ; Baer 2000 ; Sanyal 2006 ; Newmark 1995). Selon la lecture emblématique de Benjamin, qui a canonisé Baudelaire en tant que poète du trauma, le développement rapide de la technologie et de l'urbanisation du XIX^e siècle a soumis les sens humains à une série de chocs traumatiques, et Baudelaire était le premier à placer cette expérience du choc au cœur de son travail artistique dans son recueil de petits poèmes en prose, *Le Spleen de Paris* (Benjamin 2021).

Le premier poème en prose qui apparaît dans la section « A...M...D... » de *NNNN* est, d'un certain point de vue, un poème exemplaire du « discours du vide » :

Presto.

О чем молишь, Светлый? Не очей ли ты жаждешь неразгаданных, не сдержанного ли дыхания страсти? Не улыбки ли, одетой слезами, не росистой ли души молодости?

Я дам тебе тело девственное, бесстыдные, смелые ноги, уста опьяняющие... К ложу утреннему ты приблизишься – Суровый.

Я ли не молода? Сплетутся руки змеистые. Бледная белая ночь побледнеет от Моих объятий и уйдет из покоя – за окна – на волю.

Светлый! Мне уютно... Мне больно, Светлый! Белая ночь глядит на тебя бездонными глазами. Она не уходит. Словно вдова, грустит ночь... Словно вопленица, плачет она. Плачет она о кладбищенском утре. Мне страшно... Светлый!¹³

Plusieurs énonciations possèdent un caractère oxymorique : « souffle retenu de passion » (сдержанное дыхание страсти) où l'adjectif « retenu » (сдержанное) contredit le concept même de passion (страсть). « Un sourire voilé de larmes » (улыбка, одетая слезами), où les larmes semblent annuler la joie. Nous trouvons également un corps « impossible », à la fois « virginal », mais avec des jambes « effrontées » (Я дам тебе тело девственное, бесстыдные, смелые ноги). Le protagoniste se sent à l'aise et a mal (Мне уютно... Мне больно), ce qui est difficilement concevable dans la réalité. Le matin, traditionnellement associé à des connotations positives, est décrit par Dobrolioubov comme « funèbre » (кладбищенское). La « nuit blanche » (белая ночь), bien connue de Dobrolioubov en tant qu'habitant de Saint-Petersbourg, est en soi un oxymore : une nuit qui ne tombe jamais et qui empêche le matin de se lever. Ainsi, dans ce poème en prose, le temps semble figé. Tout y pointe vers le vide, l'impasse et l'impossibilité de se projeter dans l'avenir ; le matin n'annonce rien de bon pour le protagoniste, conduisant ainsi le lecteur

¹³ De quoi pries-tu, Toi, Lumineux ? Est-ce des yeux impénétrables que tu espères, ou le souffle retenu de la passion ? Un sourire voilé de larmes, ou la rosée d'une âme jeune ? Je te donnerai un corps vierge, des jambes effrontées et audacieuses, des lèvres enivrantes... Au matin tu t'approches de la couche – le Sévère. Ne suis-je pas toute jeune ? Mes bras-serpents s'enlaceront. La pâle nuit blanche pâlera encore sous mes étreintes et s'enfuira de la chambre – par la fenêtre – en liberté. Le Lumineux ! Je me sens bien... J'ai mal, le Lumineux ! La nuit blanche te fixe de ses yeux insondables. Elle ne s'en va pas. Comme une veuve, elle est triste... Comme une pleureuse, elle sanglote. Elle pleure pour le matin du cimetière. J'ai peur... Le Lumineux !

au cœur d'une expérience traumatique. Une expérience indicible, qu'il est possible d'exprimer par des mots qui, en annulant mutuellement leur sens, pointent vers le néant. La dimension de la perte est également soulignée par la comparaison de la nuit à une veuve (словно вдова, грустит ночь...) et à une crieuse d'enterrement (словно во пленница, плачет она).

Malgré l'incohérence apparente du sens et l'absence de procédés versifiés comme la rime ou la structure métrique, ce poème en prose tend manifestement vers une certaine harmonie. Il est rythmé par les espaces vides, formant une sorte de strophe, avec un schéma rythmique répétitif dans certains de ses éléments. Ainsi, certaines parties de phrases possèdent un nombre égal de syllabes : « Не| о|чей| ли| ты| жаж|дешь не|раз|га|дан|ных » et « не| сдер|жан|но|го ли| ды|ха|ни|я| стра|ти » (12 syllabes). « Не| у|лы|бки| ли|, о|де|той сле|за|ми » (11 syllabes), « не| ро|сис|той| ли| ду|ши мо|ло|дос|ти ? » (11 syllabes). Cela illustre la polymorphie des genres propre à Dobrolioubov, qui, en plus des poèmes en prose, introduit également d'autres genres hybrides tels que le vers libre et le verset (Orlitski 2019 : 230–250). La ponctuation contribue également à la musicalité du texte. Les points de suspension indiquent une césure, ralentissant la lecture. Les points d'exclamation et d'interrogation reproduisent les intonations orales, de sorte que le texte acquiert un aspect achevé lorsqu'il est lu à haute voix. Au début du poème, Dobrolioubov indique également un rythme musical, *presto*, comme s'il s'agissait non pas d'un texte littéraire, mais d'une œuvre musicale. Dobrolioubov transcende les barrières nihilistes imposées par la poésie décadente et aspire à une synthèse complète des arts, où le visuel, le sonore et le textuel s'uniront en un chœur polyphonique et harmonieux. Peut-on affirmer que Dobrolioubov dépasse le « discours vide » et esthétisant du décadentisme en inscrivant le poème en prose dans une dimension synthétique et intermédiaire ? Parvient-il à dépasser l'impossibilité d'exprimer son traumatisme ?

Dans la section intitulée « Les tableaux musicaux » (Музыкальные картины), la méthode synthétique de Dobrolioubov se reflète de manière exemplaire. Le titre même de la section évoque la fusion entre le son et le visuel. À l'intérieur de cette section, un cycle de quatre poèmes en prose intitulé « Les mourants » (Замирающие) est construit comme l'œuvre musicale de la suite (Douryline cité dans Minski, Dobrolioubov 2005 : 629). Dans le premier fragment du cycle, Dobrolioubov expose des motifs qui seront répétés dans les poèmes en prose qui le suivent :

1.

Одиноко мне. Гой ты, заморянин! Слышишь? стучат... Я стар... я изнемог.

Ты ли это, Молодая?

Где ты, Кира? — Это ты!

Войди-же, Ирочка!

Не грусти... (Dobrolioubov 1981: 67)¹⁴

L'aspect visuel revêt une importance capitale même dans l'exposition des motifs : leur disposition graphique rythme la lecture. L'incohérence sémantique est mise en avant, même si, dans le reste du cycle, la fonction compositionnelle des motifs sera clarifiée. Leurs sens ne se construisent pas, même lorsqu'elles sont regroupées et placées dans un poème en prose indépendant et numéroté. Ilia Gunin, en analysant ce cycle, propose un schème qui permet de visualiser l'organisation de ses motifs. Dans le schème présenté, les parties de l'œuvre sont désignées par des chiffres romains, tandis que les paragraphes à l'intérieur de chaque partie sont numérotés en chiffres arabes. Les lettres indiquent les leitmotives, et la répétition des lettres reflète leur fréquence. Les intersections des leitmotives, également mises en évidence dans des paragraphes distincts, sont marquées en gras et en italique :

| | | | | | | |
|------|-------|-------|--------------|-------------------|-------|--------------|
| V. | ABCD | | EFG | | HI | |
| VI. | 1. AA | 2. BB | 3. AB | 4. CC | 5. DD | 6. CD |
| VII. | 1.EE | 2. FF | 3. GG | 4. EFG | | |
| VII. | 1. HH | 2. II | 3. HI | (Gunin 2009 : 89) | | |

Le deuxième poème en prose du cycle *И. Слепушкину* [À I. Slépouchkine] semble être le plus narratif ; un personnage identifiable émerge, et un épisode de son histoire peut être tracé. Un vieux voyageur s'est perdu dans la steppe enneigée. Il est empli de peur, il est « vieux et accablé ». Au cours de son périple, il rencontre des personnages maléfiques issus des mythes slaves et repris ensuite par le folklore : le « vodnik » et le « lesovik ». Toutefois, la dédicace du poème demeure énigmatique pour le lecteur¹⁵, et la narration, loin de se développer de manière linéaire, reste très fragmentaire. L'extrait suivant met en lumière l'insistance des motifs chez Dobrolioubov, créant ainsi une sensation de désespoir, de situation sans issue. Nous pouvons observer l'importance des couleurs (черные двери ; серебристые волосы). Ce poème peut être considéré comme l'*ekphrasis* de la couverture du

¹⁴ 1. Je me sens seul. Ô toi, l'étranger ! Entends-tu ? On frappe... Je suis vieux... Je suis à bout de forces. / La Jeune, c'est toi ? / Où es-tu, Kira ? – C'est toi ! / Entre donc, ma petite Irina ! / Ne sois pas triste...

¹⁵ Selon Alexandre Kobrinski, il s'agit d'un ami du père de Dobrolioubov (Minski, Dobrolioubov 2005 : 630).

recueil *NNNN* réalisée par le peintre Mikhaïl Mikechine, où un vieillard frappe à une fenêtre tandis qu'à l'extérieur, une tempête de neige fait rage :

Я стар... я изнемог. С рассветом вышел я в далекий путь. Мне жутко, мне страшно в широкой равнине. Люди! откройте мне ваши неприветные черные двери. Мои серебристые волосы серебрятся снегом, в очах моих мутно, мне холодно. Люди! откройте, откройте мне ваши неприветные черные двери и пустите меня обогреться. Я стар... я изнемог.

Слышишь? стучат. Я стар... я изнемог. (Dobrolioubov 1981 : 69)¹⁶.

Les éléments visuels sont entrelacés avec les éléments sonores. Le motif « Я стар... я изнемог » est répété trois fois, tout comme le fragment « Люди! откройте мне ваши неприветные черные двери » qui, lors de sa deuxième répétition, est développé. Outre l'emploi des motifs, Dobrolioubov accentue la musicalité du poème en prose à travers l'utilisation des allitérations, alternant les consonnes labiales avec les alvéolaires (Я стар... я изнемог) ou en mettant l'accent sur les fricatives (Мне жутко, мне страшно в широкой равнине). Il joue également avec la longueur des mots, accélérant et ralentissant ainsi le rythme de la lecture.

Les motifs ont un rôle similaire dans le troisième et le quatrième poème en prose du cycle, augmentant l'anxiété du lecteur, car ils se construisent thématiquement sur l'expérience de la perte. Dans le troisième poème en prose du cycle, *Кире Б..ой* [À Kira B.], il s'agit des recherches de la fille Kira. Le poème en prose peint un tableau tissé de souvenirs, où même les pensées ont leur propre couleur (мои думы алеют). La dimension sonore est renforcée par des intonations interrogatives, la rythmicité des tirets, ainsi que par des anaphores :

Ты ли это, Молодая?

Серые былинки свернули листочки. В воздухе застыла пыль – Ты ли это, Молодая ? – Я знаю, красивы твои зеленые глаза, заразителен шум утренних деревьев, мои думы алеют. Но я озарен твоей печалью и помню. Да, я помню и иду. Что мне это знойное июльское солнце? Что мне эта мелкая придорожная пыль? Вдали расцветает причудливый город¹⁷.

¹⁶ Je suis vieux... Je suis à bout de forces. À l'aube, je suis parti pour un long voyage. La grande plaine m'effraie, me remplit de crainte. Ô gens ! Ouvrez, ouvrez-moi vos portes noires inhospitalières. Mes cheveux argentés sont blanchis par la neige, mes yeux sont ternis, j'ai froid. Ô gens ! Ouvrez vos portes noires inhospitalières, laissez-moi me réchauffer. Je suis vieux... Je suis à bout de forces. / Entends-tu ? On frappe. Je suis vieux... Je suis à bout de forces.

¹⁷ La Jeune, c'est toi ? / Des stipes gris enroulaient leurs feuilles. La poussière se figea dans l'air. – Est-ce toi, La Jeune ? Je sais que tes yeux verts sont magnifiques, le murmure des arbres matinaux est contagieux, mes pensées s'empourprenent. Mais je suis illuminé par ta tristesse et je me souviens. Oui, je me souviens et j'y vais. Que signifie pour moi ce soleil étouffant de juillet ? Que signifie pour moi cette fine poussière au bord du chemin ? Au loin, la ville fascinante s'affleurit.

Le dernier poème en prose du cycle, *Ирочке Добролюбовой* [À Irotchka Dobrolioubova] dédié à la sœur du poète, évoque de manière très visuelle la nostalgie du passé. L'attention du lecteur est particulièrement attirée vers les yeux de la « petite Irina », organe visuel¹⁸ par excellence. « Le tableau musical » décrit un moment de deuil, mais insuffle également un espoir. Le poème en prose transcende thématiquement la tristesse de la sœur en se projetant vers un avenir serein. Cependant, stylistiquement, cette transcendance paraît impossible, car le poème se referme sur les motifs initiaux, formant ainsi un cercle fermé dont il n'existe aucune issue :

4. «Ирочке Добролюбовой»

Войди-же, Ирочка!

Войди! садись сюда, поближе—к окну, ко мне на колени. Какое тихое, светлое утро!
Не первое утро проводим мы с тобою так печально. Да, умерли голубья зори, когда над нами возвышались кущи тополей, выше небо, небе, как мечты, звезды. Твои детские очи смеялись. Как целовал их отец!

Не грусти!

Не грусти... Посмотри! Небо выше, стройнее, синее.

Словно залив, раскинулся простор. Вадали белеют паруса убегающих тучек. Завтра расцветет и черемуха. С юга воротятся птицы, и зачаруют тебя их вешние песни. Ты будешь снова бегать по полям и внимательно следить за полетом мохнатых шмелей. О чем же ты плачешь? (Не смейтесь, не смейтесь, злая стены!)

Войди-же, Ирочка! Не грусти... (Dobrolioubov 1981 : 52–53)¹⁹

La structure visuelle, bien que le texte soit rédigé en prose, influence inévitablement son rythme en le segmentant en strophes. La sonorité du texte est renforcée par la ponctuation émotionnelle, et comme s'il passait au chuchotement, l'auteur encadre entre parenthèses le motif le plus « paranoïaque » par son sens : « Ne riez pas, ne riez pas, murailles maléfiques ! » (Не смейтесь, не смейтесь, злая стены!)

¹⁸ Bertrand Bourgeois, dans son étude sur l'aspect visuel du poème en prose, distingue trois « motifs picturaux » qui apparaissent fréquemment dans la poésie en prose, tels que la fenêtre, le miroir et l'œil (Bourgeois 2020 : 25).

¹⁹ 4. « À Irotchka Dobrolioubova ». Entre donc, ma petite Irina ! Entre, installe-toi ici, plus près de la fenêtre, sur mes genoux. Quelle matinée claire et calme ! Ce n'est pas la première matinée empreinte de tristesse que nous passons tous les deux. Oui, les aurores bleues sont mortes, lorsque les bosquets de peupliers s'élevaient au-dessus de nous, et plus haut encore – le ciel, et dans le ciel – les étoiles, comme des rêves. Tes yeux d'enfant pétillaient de rire. Comme notre père aimait les embrasser ! Ne sois pas triste ! Ne sois pas triste... Regarde ! Le ciel est plus haut, plus fin, plus bleu. L'espace s'étend comme une baie. Au loin blanchissent les voiles de nuages en fuite. Même le cerisier fleurira demain. Les oiseaux reviendront du sud et tu seras envoûtée par leurs chants printaniers. Tu courras encore dans les champs et contempleras le vol des bourdons velus. Pourquoi pleures-tu ? (Ne riez pas, ne riez pas, murailles maléfiques !) Entre donc, ma petite Irina ! Ne sois pas triste...

Une telle intermédialité est inhérente au genre du poème en prose et se manifeste tout au long de son évolution historique²⁰. Bien que le poème en prose rompe avec la poésie versifiée, il engendre simultanément une nouvelle fusion entre la poésie et la prose, jouant un rôle fondamental dans le projet synthétique du poète. Dobrolioubov s'efforce de matérialiser les concepts de ses maîtres, Wagner, auquel le recueil est dédié et qui outre le concept de l'art total est également reconnu pour son emploi des leitmotives, ainsi que Verlaine, qui défend le principe de « la musique avant toute chose » (Verlaine 1884 : 23), et dont des citations issues des *Poèmes saturniens* sont présentes sous forme d'épigraphes dans le recueil (Dobrolioubov 1981 : 50). Toutefois, un problème majeur d'ordre communicatif subsiste, aggravant le « discours vide » décadent : le sens des poèmes en prose de Dobrolioubov demeure hermétique et inaccessible au lecteur. La musicalité de ces œuvres se perd dans un réseau complexe de motifs, tandis que l'absence de rime et de structure métrique accentue le désordre, créant ainsi un effet de cacophonie. La musique et la peinture présentes dans les textes de Dobrolioubov ne se posent pas en médiateurs de compréhension ; au contraire, leur inclusion met en exergue la vacuité, accentuant l'absence de tout référent tangible.

Conclusion : la rupture finale

La mention d'une pathologie psychique se trouve dans la deuxième partie de *NNNN* : *Болезнь: психический этюд* [Maladie : étude psychique] (Dobrolioubov 1981 : 107–112) semble établir un diagnostic pour l'ensemble du recueil. Les poèmes en prose de cette « étude » dépeignent un personnage qui, après être tombé malade et avoir rencontré la mort sous les traits d'une vieille dame, se rétablit progressivement. Le symptôme principal de sa maladie est un trouble du sens :

На третий день он понял, что очнулся. Это не было полное пробуждение. Над его грудью, над его головой все еще лежала тяжелая плита. Глаза еще были слепы, уши ничего не слышали, обоняние умерло, ощущение теплоты весеннего дня не пробуждалось.

Один вкус бодрствовал и все подчинял своим проявлениям. Он один заменил зрение, слух, осязание, обоняние. Он распространился по всему телу и стоял – везде – вяжущий, болезненный, чуткий²¹ (Dobrolioubov 1981 : 110).

²⁰ Le poème en prose entretient, dès sa création, un lien étroit avec les autres arts, en particulier avec la peinture, ce qui permet à Bertrand Bourgeois de définir le poème en prose comme genre visuel (Bourgeois 2020). Ce lien s'illustre dès les « bambochades » d'Aloysius Bertrand, se poursuit dans les poèmes en prose de Baudelaire qui, en tant que critique d'art, crée dans sa prose les « tableaux parisiens », puis dans *Les Illuminations* de Rimbaud qui, dès le titre, évoquent la dimension visuelle.

²¹ Le troisième jour, il réalisa qu'il s'était réveillé. Ce n'était pas un éveil complet. Une lourde dalle pesait encore sur sa poitrine et sur sa tête. Ses yeux étaient encore aveugles, ses oreilles n'entendaient rien, son odorat était éteint, et la sensation de la chaleur d'un jour de printemps ne se

La sensation prédominante, le sentiment que le poète oppose à la maladie, est le goût. Svetlana Petrova souligne également la sémantique du terme « goût », qui, dans le cadre de la primauté de l'art sur la vie selon la perspective décadente, peut être interprété chez Dobrolioubov comme les capacités esthétiques de l'individu, sa faculté à percevoir et à créer la poésie (Petrova 2008 : 69). C'est donc le goût esthétique, incarnant le sens de la beauté, qui ressuscite le poète, ce qui nous ramène à la notion de « l'œuvre-vie » symboliste, où l'importance vitale de la fusion entre l'art et la vie est mise en lumière.

Le trouble du sens décrit par le poème en prose confirme également l'état de stress post-traumatique du poète, dont les symptômes incluent des troubles dissociatifs tels que la dépersonnalisation et la déréalisation (DSM-5... 2013). La maladie mentale qui dissocie les sens du poète explique aussi l'effet de cacophonie que produit le projet de synthèse du recueil. Dans *NNNN*, Dobrolioubov s'efforce de reconstruire un monde brisé par le traumatisme, mais son entreprise se solde par un échec. La poésie de *NNNN*, pour reprendre les mots de Hippius, devient l'incarnation du cri. La plupart des textes du recueil, dédiés aux proches du poète ou à ses « grands maîtres », mettent en évidence le désir presque obsessionnel d'être écouté, ce qui rappelle le concept central des *trauma studies* : l'adresse de la victime de traumatisme au lecteur – un appel qui devient une « injonction à s'éveiller » (Caruth 2023 : 146). Pourtant, la complexité, l'hermétisme et les ellipses du recueil empêchent le lecteur de saisir pleinement le sens des poèmes et le dessein du projet total de *NNNN*, et limitent ainsi sa capacité à rester sensible à l'appel de l'auteur²², et le cri, demeurant sans écho, ne fait que renforcer l'intensité du trouble. Ainsi, l'impuissance de Dobrolioubov à surmonter son traumatisme pourrait fournir une explication au mystère de sa transformation radicale en leader d'une secte populaire et à la métamorphose mystique de son œuvre. Anne Kichilov observe que le premier recueil de Dobrolioubov, qui, selon elle, « débouchait sur une impasse » (Kichilov 1980 : 99), permet déjà

réveillait pas. Un seul sens restait éveillé : le goût, qui dominait toutes ses perceptions. Il avait remplacé à lui seul la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat. Il se répandait dans tout son corps, présent partout, âcre, douloureux, sensible.

²² Dans sa thèse, Ilia Gunin analyse les recensions de *NNNN*. Il observe que toutes les critiques publiées dans les périodiques contemporains du poète étaient négatives, et que très peu de ses contemporains ont initialement évalué positivement ses premières expérimentations poétiques (Gunin 2009 : II 3–20). Cependant, notons qu'au fil des années, l'éventail des jugements s'est progressivement transformé. Les réussites du recueil, telles que les innovations métriques et formelles, qui n'étaient pas auparavant reconnues, sont aujourd'hui étudiées et appréciées à leur juste valeur. Malheureusement, il convient de noter qu'une grande partie de l'œuvre de Dobrolioubov reste inédite, et l'édition dont nous disposons est un reprint d'une édition de 1895, conservant même l'orthographe prérévolutionnaire. À ce jour, il n'existe toujours pas de véritable réédition des œuvres complètes de Dobrolioubov, ni de traduction en français.

de percevoir « la logique interne de la destinée et de l'œuvre de Dobrolioubov : engagée dans une voie sans issue, elles étaient vouées soit à la ruine finale, soit à une rupture violente entraînant une métamorphose » (Kichilov 1980 : 99). En adoptant sa nouvelle identité de frère Alexandre, Dobrolioubov décide de s'évader du monde : il fuit hors de la réalité traumatique de poète décadent « dans le grand cosmos de la vie russe » (Nivat 2004).

Cet article a été traduit du français et du russe vers le polonais par Dorota Walczak-Delanois et Yoana Ganowski.

Artykuł został przetłumaczony z języka francuskiego i rosyjskiego na język polski przez Dorotę Walczak-Delanois i Yoanę Ganowski.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHIE

Baer Ulrich. 2000. *Remnants of Song: Trauma and the Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan.* Stanford: Stanford University Press.

Benjamin Walter. 2021. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme.* Trad. Jean Lacoste. Paris : Éditions Payot & Rivages.

Berdiaeff Nicolas [Bierdiajew Mikołaj]. 1969. *L'Idée russe : Problèmes essentiels de la pensée russe au XIX^e et au début du XX^e siècle* [en ligne]. Tours : Maison MAME. Protocole d'accès : http://classiques.uqac.ca/classiques/Berdiaeff_Nicolas/Idee_russe/Idee_russe.pdf [29.08.2024].

Bourgeois Bertrand. 2020. *Petits poèmes à voir : de la bambochade textuelle aux pochades en prose (1842–1948).* Paris : Hermann.

Caruth Cathy. 2023. *L'expérience inappropriable : le trauma, le récit et l'histoire.* Trad. Élise Guidoni. Paris : Hermann.

Crise de prose. 2002. Dir. Jean-Nicolas Illouz, Jacques Neefs. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.

Dobrolioubov Alexandre [Dobrolubow Aleksander]. 1981. *Sočineniâ. Natura Naturans. Natura Naturata. Sbranie stihov. Iz al.'manaha Severnyye cvety.* Coll. « Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts ». Vol. 10. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties.

Dobrolioubov Alexandre [Dobrolubow Aleksander]. 1983. *Sočineniâ. Iz knigi nevidimoj.* Coll. « Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts ». Vol. 11. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties.

DSM-5. The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. 2013. Ed. American Psychiatric Association. Washington, D.C.: American Psychiatric Publishing.

Freud Sigmund. 1954. *Cinq psychanalyses.* Trad. Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein. Paris : Presses Universitaires de France.

Freud Sigmund. 2014. *Au-delà du principe de plaisir*. Trad. Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Édition Points.

Gunin Ilia. 2009. *A.M. Dobroljubov v 1890-e gody. Žizn' i tvorčestvo v kontekste rannego russkogo simvolizma*. T. 2. Nižegorodskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet.

Hansen-Löve Aage. 1993. *K tipologii vozvyšennogo v russkom simvolizme*. [In:] *Blokovskij sbornik XII*. Red. Ann Malts. Moscou : Its-Garant. P. 29–53.

Hansen-Löve Aage. 1999. *Russkij simvolizm. Sistema pojetičeskikh motivov. Rannij simvolizm*. Trad. Suzanna Bromerlo, Andreï Masevitch, Anatoli Barzakh. Saint-Pétersbourg : Akademičeskij proekt.

Hippius Zinaïda. 2003. *Sobranie sočinenij. My i oni. Literaturnyj dnevnik. Publicistika 1899–1916*. T. 7. Moscou : Russkaâ kniga.

Kichilov Anne. 1980. *Alexandre Dobroljubov : son itinéraire poétique et spirituel*. Thèse de doctorat. Université Paris Nanterre.

Mallarmé Stéphane. 2002. *Crise de vers*. Éd. Bertrand Marchal. Coll. Folio essais. Paris : Gallimard.

Merejkovski Dmitri [Merežkowski Dmitrij]. 2007. *Věčnye sputniki. Portrety iz vsemirnoj literatury*. Saint-Pétersbourg : Nauka.

Minski Nicolai, Dobrolioubov Alexandre [Dobrolubov Aleksander]. 2005. *Rannij simvolisty. Stihotvoreniâ i poëmy: Dobroljubov Aleksandr, Minskij Nikolaj*. Éd. Alexandre Kobrinski, Sergueï Sapojkov. Saint-Pétersbourg : Akademitcheski proekt.

Newmark Kevin. 1995. *Traumatic Poetry: Charles Baudelaire and the Shock of Laughter*. [In:] *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Pp. 236–255.

Nivat Georges. 1987. *Le symbolisme russe*. [In:] *Histoire de la littérature russe, Le XIX^e siècle – L'Âge d'argent*. Vol. 4. Dir. Efim Etkind, Georges Nivat, Ilya Serman, Vittorio Strada. Paris : Fayard. P. 77–111.

Nivat Georges. 2004. *Le symbolisme russe en quête de paradis originel*. « Cahiers du monde russe » [en ligne], 45/3–4. Protocole d'accès : <http://journals.openedition.org/monderusse/8703> [29.08.2024].

Orlitski Youri. 2019. *Stih i proza v kul'ture Serebrânogo veka*. Moscou : Âzyki slavânskoj kul'tury.

Petrova Svetlana. 2008. *Poëziâ Aleksandra Dobroljubova (k probleme tvorčeskoj individual'nosti)*. Thèse de doctorat. Rossijskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet imeni A. I. Gercena.

Rimbaud Arthur. 1991. *Œuvre-Vie*. Édition du centenaire. Éd. Alain Borer. Paris : Arléa.

Rimbaud Arthur. 2009. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.

Sanyal Debarati. 2006. *The Violence of Modernity: Baudelaire, Irony, and the Politics of Form*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Verlaine Paul. 1884. *Jadis et naguère : poésies*. Paris : Léon Vanier [en ligne]. Protocole d'accès : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3412485x?rk=21459;2> [29.08.2024].