

# Cezary Marcinkiewicz

---

## Problematyka dramatów Iwana Turgieniewa

---

Prace Naukowe. Pedagogika 8-9-10, 939-946

---

1999-2000-2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Cezary Marcinkiewicz (Częstochowa)

## Problematyka dramatów Iwana Turgieniewa

W latach czterdziestych, kiedy Turgieniew poszukiwał nowych form scenicznych, odbiór estetyczny ówczesnej publiczności, nawet tej wyrobionej, nie uległ jeszcze takiemu ukształtowaniu, by mogła ona właściwie ocenić błyskotliwość nowej formy szkicu dramatycznego. Zarówno widz, jak i aktor teatralny nie mogli „wczuć się” w tak głęboko ukryty w tekście stan uczuciowy postaci, w ich myśli, a nawet odruchy nieodpowiedzialne w sztuce. Swoistą cechą estetyki scenicznej Turgieniewa była właśnie domyślność, zamaskowane niedopowiedzenia, które chciał narzucić widzowi, a z którym ten widz nie chciał lub nie umiał się pogodzić.

Poszukując nowej formy scenicznej, Iwan Turgieniew usiłował natrafić na ton, który by jej odpowiadał i harmonizował z estetyką literacką, której, niestety, publiczność stawiała zacięty opór. Zresztą zafascynowanie teatrem romantycznym samego autora nie trwało zbyt długo i nie wywarło większego wpływu na kształt jego późniejszych utworów scenicznych, ale jego pierwsze próby w dziedzinie dramatu są właśnie naśladownictwem teatru romantycznego. W latach 1836–1846 napisał więc udramatyzowany szkic filozoficzny *Steno*, powstały w cieniu Byronowskiego *Manfreda*, a w roku 1843 szkic dramatyczny *Nieostrożność*. I jeśli w *Steno* Turgieniew traktuje z autentyczną powagą rekwizyty, postacie i całą akcją poematu dramatycznego, to *Nieostrożność* jest niczym innym, jak próbą parafrazy graniczącą w sposób subtelny, pełen umiaru i smaku z parodię, czy nawet rekonstrukcją starego teatru hiszpańskiego.<sup>1</sup>

W trzecim z kolei utworze dramatycznym, komedii wodewilowej pt. *Bez pieniędzy* noszącej podtytuł *Sceny z petersburskiego życia młodego szlachcica* Turgieniew sięga nie tylko do zagranicznych wzorców i schematów, lecz przede wszystkim do Gogolowskich i Niekrasowskich scen dramatycznych.

Znany poeta Mikołaj Niekrasow w latach 1841–1844 napisał jedenaście wodewilów, z których część stanowiły utwory oryginalne, a część przeróbki – adaptacje utworów francuskich.

Znaczenie tych, wydawałoby się błahych miniatur scenicznych, polega przede wszystkim na tym, że Niekrasow wykracza daleko poza te „śmiechotwórcze” schematy sceniczne, które miały rozśmieszyć widza za wszelką cenę, utrzymać go w napięciu przy pomocy tradycyjnych chwytów komediowych. Jego scenki są „nasycone treściami poważnymi, zdradzającymi orientację społeczną, która pociąga za

---

<sup>1</sup>R. Śliwowski, *Od Turgieniewa do Czechowa*, PIW, Warszawa 1970, s. 41.

sobą modyfikację estetyczną samego gatunku<sup>2</sup> i zbliżała go coraz bardziej do poetyki „szkoły naturalnej”, szkoły, do której należał przecież i Iwan Turgieniew.

W *Aktorze*, na przykład, ukazuje Niekrasow jak w krzywym zwierciadle popolite typy prowincjonalnej szlachty; ich prymitywizm, chciwość, banalne intrygantwo, chępliwość, a jednocześnie występuje w obronie godności człowieczej aktora. W *Lichwiarzu petersburskim* natomiast, jak to podaje Semczuk, Niekrasow „daje znakomity portret «wilka stepowego» Sebastiana Grigoriewa Kostomachowa-Szyrokołobowa, portret, który jest niezwykle podobny do Turgieniewowskiego *Dziedzica*<sup>3</sup>, znakomicie odzwierciedlającego psychologiczno-społeczne uwarunkowania poziomu kultury; warunki ówczesnej szlacheckiej prowincjonalnej epoki, i oczywiście jest, że Turgieniew, konstatuje dalej Semczuk, „podejmując próby dramaturgiczne nie mógł przejść obojętnie wobec doświadczeń scenicznych Niekrasowa, z którym właśnie w latach 1844–1845 pozostawał w bardzo bliskich kontaktach. Wydaje się, iż to właśnie *Lichwiarz petersburski* podpowiedział myśl, iż forma wodewilu jest bardzo dogodna dla kontynuowania obrachunków literackich z kulturą szlacheckiej prowincji”<sup>4</sup>. Jednakże, jak zauważa dalej badacz, „Turgieniew zajął się formą wodewilu nie tylko pod wpływem Niekrasowa”, a najbardziej chyba istotną sprawę stanowi tutaj fakt pobytu we Francji w 1845 roku<sup>5</sup>.

Będąc w Paryżu Turgieniew zetknął się z komedią–wodewilem Augusta E. Scribe’a, którego twórczość święciła wówczas triumfy na scenach francuskich, wypierając dramat romantyczny. „W twórczości tego autora – pisał w swojej pracy Grossman – stary, anegdotyczny wodewil Dencourta, jak też scenki ściśle satyryczne, wywodzące swój rodowód z włoskiej komedii ludowej i widowisk jarmarcznych, tracą teraz cechy komedii buffo lub farsy i przekształcają się w specjalny rodzaj lekkiej komedii, w której źródłem wesołości stają się nieoczekiwane *qui pro quo*”<sup>6</sup>. W świetle tych rozważań należy stwierdzić, że podejmując swoje eksperymenty sceniczne, Turgieniew czerpał z bogatej europejskiej tradycji komediowej, lecz korzystając z form wypróbowanych, wzbogacał ich treść; jego scenka *Bez pieniędzy* (1846) nie jest już bowiem wodewilem w ścisłym rozumieniu tego słowa. Jest to forma przejściowa od gatunku wodewilowego do komedii obyczajowej. Turgieniew, podobnie jak i Scribe, wykorzystał tu pewne cechy kanoniczne wodewilu: lekkomyślny i rozrzutny, nie nadto rozgarnięty młody szlachcic Żazikow ukrywa się w swym mieszkaniu przed różnego rodzaju wierzycielami – kupcem, krawcem, sklepikarzem. Wszystkim im jest winien pieniądze, a nie ma grosza przy duszy; chowa się za parawanem i wysyła swojego pańszczyźnianego służącego Matwieja przy każdym dzwonku do drzwi na pertraktacje z coraz to innymi zniecierpliwionymi długimi oczekiwaniami wierzycielami. Lecz nie te zabawne sytuacje są tu ko-

<sup>2</sup>Tamże, s. 31.

<sup>3</sup>A. Semczuk, *Iwan Turgieniew i ruch literacki w Rosji w latach 1834–1855*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 97.

<sup>4</sup>Tamże, s. 97.

<sup>5</sup>Tamże, s. 97.

<sup>6</sup>L. Grossman, *Tieatr Turgieniewa*, Petersburg 1924, s. 38.

miczne. Komizm tkwi w znakomicie uchwyconych elementach rodzajowych, otoczeniu bohatera realiami „niskiej natury”, takimi jak szlafrok, parawan itp., które ujawniają poziom jego kultury. Ponadto owe rozmowy, powtarzające się w kółko bezmyślne pytania, wykrętne odpowiedzi w pojedynku słownym, które prowadzi bohater ze służącym, dziewczyną z pralni, Blinowem, noszą wyraźnie zabarwienie komizmu ze sztuk Gogola. „Zgodnie z doświadczeniami Niekrasowa i Gogola, a wbrew tradycji Scribe’a, Turgieniew wyposaża komedię-wodewil w tendencję ideologiczną, czyni ją nosicielką obrachunków z kulturą „wilków stepowych”, przeobraża tę postać szlachcica w „typ”<sup>7</sup>.

Więź Turgieniewa ze „szkołą naturalną” i jej oddziaływanie na dramaturga zaistniało dzięki Gogolowi, jej twórcy i założycielowi, z którym Turgieniew pozostawał w bardzo ścisłym kontakcie osobistym i pisarskim. Najbliższa komedii *Bez pieniędzy* wydaje się być *Antyszambra*, a dwie główne postacie Żazikow i sługa Matwiej przypominają w rysunku postaci Chlestakowa i Osipa z *Rewizora* M. Gogola. Komedia *Bez pieniędzy*, podobnie jak i Gogolowska *Antyszambra*, zawiera spory ładunek komizmu. Co prawda komedia Turgieniewa nie wywołuje, jak to ma miejsce u Gogola, takiego śmiechu, który by obnażał rany i choroby naszego społeczeństwa<sup>8</sup>, takiego zadania autor zapewne sobie nie stawiał, lecz większość sytuacji w sztuce jest wyraźnie zabarwiona komizmem Gogola, jak na przykład sceny pojedynku słownego Matwieja ze wszystkimi wierzycielami. Wpływ Gogola objawił się nie tylko w omawianej komedii *Bez pieniędzy*; widać go także w następnych utworach, takich jak: *Rozmowa na gościńcu* (1851), komedii obyczajowo-satyrycznej *Śniadanie u marszałka szlachty* (1849), *Na łaskawym chlebie* (1849) i wreszcie *Kawaler* (1849).

W *Rozmowach na gościńcu* znakomicie uwidacznia się wpływ Gogola, przejawiający się u Turgieniewa – dramaturga w tendencji do nasycenia utworu obserwacjami społeczno-obyczajowymi i ujawnienie poprzez pryzmat pozornie wodewilowego spojrzenia, prawdy o rzeczywistości wsi rosyjskiej. Wodewilowy schemat jednoaktówki Turgieniewa pozwolił mu, jak to słusznie zauważył Śliwowski, „ubawiwszy czytelnika toczącą się niezwykle naturalnie, niepoważną w końcu rozmowę, powiedzieć o stosunkach łączących – i dzielących – trzech mężczyzn w tarantasie, kto wie czy nie więcej niżeli w poważnej rozprawie o stosunkach pańszczyźnianych ówczesnej Rosji. Patriarchalny ton tego potrójnego dialogu – konkluduje dalej badacz – a raczej przekomarzanie się jaśnie pana – istoty nieciekawej i pozbawionej charakteru – ze swym woźnicą i służącym, atmosfera swoistego spoufalenia, a zarazem dystansu charakteryzującego wzajemne stosunki zachodzące pomiędzy tą komiczną trójką – wszystko to świadczy o tym, że w Turgieniewie w sposób zadziwiający łączył się krytyczny zmysł społeczny z instynktem artysty obdarzonego rzadko spotykaną wrażliwością na komiczne aspekty życia”<sup>9</sup>.

<sup>7</sup>A. Semczuk, *Iwan Turgieniew i ruch literacki ...*, s. 44.

<sup>8</sup>R. Śliwowski, *Od Turgieniewa ...*, s. 44.

<sup>9</sup>Tamże, s. 54.

Nasylenie wodewilu dawnego typu obserwacjami społeczno-obyczajowymi widoczne jest również i w sztuce *Śniadanie u marszałka szlachty*, opatrzonej pod tytułem: *Sceny z życia powiatowego*. Sceny te były wprawdzie mocno okrojone przez cenzurę, lecz Turgieniew potrafił w nich, podobnie jak i Gogol, niezwykle plastycznie odzwierciedlić obraz życia prowincjonalnej szlachty rosyjskiej z końca lat czterdziestych. I choć centralne postaci nie są tak wyraziste jak u Gogola, to ich komizm jest zbieżny z komizmem centralnych postaci *Martwych dusz*, z tym że „groteskowe postacie i sytuacje u Turgieniewa nie są tak hiperbolizowane jak u Gogola”.<sup>10</sup> Również ironia autora nie jest tak bezwzględna i demaskatorska jak u Gogola. Śmiech Turgieniewa jest bardziej kontemplacyjny, spokojny, wypływający wyłącznie z dialogów, z rozmowy głównych bohaterów miniaturowej komedii. Właśnie język decyduje przede wszystkim o ich komicznym oddziaływaniu na widza, choć język ten nie ma w sobie tyle dosadności i pasji oskarżycielskiej jak w prozie Gogola. Centralna postać utworu, wdowa Anna Iljiniszna Kaurowa, wyraźnie przypomina Gogolowską Koroboczkę z *Martwych dusz*, a postać ziemianina Ałupkina wykazuje podobieństwo do topornego Sobakiewicza. Także inne postacie Iwana Turgieniewa po trosze przypominają postacie Gogola.

Wpływ Gogola, a przede wszystkim Dostojewskiego, widać wyraźnie także w jego następnej komedii *Na łaskawym chlebie* z roku 1848. Środowisko, w którym rozgrywa się akcja komedii, jest to samo, co i w *Śniadaniu u marszałka szlachty*: prowincjonalne ziemiaństwo rosyjskie okresu „przedodwilżowego”, lecz w innych już tonach przedstawione, w mrocznym, pozbawionym wszelkiego humoru świetle.

Komedia *Na łaskawym chlebie* wyrasta zatem z tradycji Gogola (urzędnik Paweł Jelecki, dziedzic Flegont Tropaczew i inni) i Dostojewskiego (postać Wasyla Kuzowkina) oraz stanowi kontynuację podejmowanych już wcześniej przez autora poszukiwań zawartych w tematyce „sentymentalnego naturalizmu”. Podejmując wątki „sentymentalnego naturalizmu”, Turgieniew w jego poetyce kontynuował problematykę typową dla Dostojewskiego (*Biedni ludzie*), a więc próbę analizy psychologii i uczuć człowieka pokrzywdzonego. „Związek ze szkołą Dostojewskiego ujawnia się przede wszystkim w wyborze schematu fabularnego i technice jego prowadzenia, w sposobie opisu sylwetki „biednego człowieka” i w specyfice jego psychologicznej i językowej charakterystyki”.<sup>11</sup>

Ta psychologia krzywdzonej i poniżanej istoty ludzkiej, jest zawarta głównie w postaci Wasyla Siemionowicza Kuzowkina, uzasabiającego ofiarę stosunków społecznych polegających na nierówności klasowej. Zmuszony jest on znosić pogardliwe traktowanie, szyderstwo, kpiny i lekceważenie, gdyż na tym polega jego poniżająca kondycja rezydenta. Podobne traktowanie rani jego godność osobistą, której jest w pełni świadomy.

Z komedii *Na łaskawym chlebie* przebija krytycyzm autora wobec sfer arystokratycznych i szlachty prowincjonalnej, jej stylu życia i kultury, korespondujący

<sup>10</sup>Tamże, s. 55.

<sup>11</sup>W. Winogradow, *Turgieniew i szkoła młodego F. Dostojewskiego*, „Russkaja literatura” 1959, nr 2, s. 54.

z tendencjami ideologicznymi i estetycznymi formującego się w Rosji „naturalizmu”. Utworem tym Turgieniew dokumentuje, że nie jest obojętny na panujące stosunki społeczne, a wspomniany utwór jest literackim obrachunkiem z kulturą szlacheckiej prowincji.

Późniejsza komedia *Kawaler* (1849) mimo swoistej dla Turgieniewa kondensacji wątków i tematów „sentymentalnego naturalizmu” nie wnosi nic nowego, jeśli nie liczyć charakterystycznego dla pisarza po roku 1848 wyraźnego osłabienia akcentów krytyki społecznej i antypańszczyźnianego charakteru scen humorystycznych. Pozbawiona wymowy oskarżycielskiej sztuka staje się więc ideologicznie neutralną. Losy młodej dziewczyny, sieroty, uwikłanej w trudne sytuacje życiowe w wyniku obowiązujących przesądów i prymitywizmu moralno-kulturalnego szlachecko-urzędniczego środowiska Petersburga, mają niemal dramatyczną postać. Pretendenci do jej ręki, dowiedziawszy się, że jest „źle” urodzona, rezygnują z zamiarów. Wreszcie kolejny kawaler (stąd zresztą i tytuł sztuki), starzec, oświadcza się jej, traktując ten gest jako akt wspaniałomyślności i wielkoduszności. Oparta na wykorzystaniu zasad „pauperyzmu” sztuka nie znalazła szerszego zainteresowania u publiczności. Ów tkwiący w sztuce podskórny dramatyzm, głęboko ukryty; nie demonstrowany w monologach nie został w pełni zauważony i doceniony. Chłodne przyjęcie *Kawalera* na scenie rosyjskiej osłabiło również zainteresowanie pisarza do wykorzystania „pauperyzmu” w celach artystycznego eksperymentatorstwa; jego umysł zajmować będzie obecnie inny rodzaj sztuki scenicznej. Po komediach *Na łaskawym chlebie* i *Kawaler* Turgieniew podejmuje próbę przeszczepienia na grunt rosyjski francuskiego „mariwodazu”, udoskonalonego przez Alfreda de Musset, a więc stylu scenicznego pełnego wykwintnego, lekkiego dowcipu, dialogów błyskotliwych i ciętych. Ten gatunek komedii o finezyjnych przekomarzeniach miłosnych dwojga bohaterów wskrzesi dla sceny rosyjskiej Iwan Turgieniew.

Jeżeli mówimy o oddziaływaniu Musseta na dramaturgię Iwana Turgieniewa, należałoby przede wszystkim wspomnieć o takich jego utworach, jak: *Gdzie cienko tam się rwie* (1848), *Prowincjuszka* (1851) oraz częściowo komedia *Wieczór w Sorrento* (1852). Nie oznacza to wcale, że Turgieniew wiernie naśladował Alfreda de Musset. Biorąc od niego wątek fabularny, Turgieniew pozostawał zawsze oryginalny, a podobieństwo było jedynie formalne. I choć poszczególne momenty intrygi miłosnej i układ postaci *Gdzie cienko tam się rwie* przypominają *Kaprysy Marianny*, a *Prowincjuszka* – to rzekomo „proverbe” *Drzwi powinny być albo otwarte, albo zamknięte*, to jednak Turgieniew, przeszczepiając na grunt rosyjski formę i gatunek komedii francuskiej, której dotąd w Rosji nie znano, nasycił ją klimatem rosyjskim.

W podobny sposób przedstawia się sprawa w drugim „przysłowiu dramatycznym” Turgieniewa *Prowincjuszka*.

Jest to swoisty słowny turniej miłosny, w którym względy damy mają być zapłatą za awans służbowy męża i przeniesienie go do stolicy. Ten niewymyślny, ale zajmujący intrygą miłosną, grą dowcipu i pomysłowością utwór ma wiele cech zbliżonych do głośnej komedii Musseta *Drzwi powinny być albo otwarte, albo zamknięte*. W odróżnieniu jednak od Mussetowskiej komedii sztuka *Prowincjuszka* stanowi kolejny eksperymentalny etap prób dramatycznych Turgieniewa. Autor

*Prowincjuszki* swoim „liryzmem i dowcipem, jak to podkreślił Antoni Semczuk w monografii o Iwanie Turgieniewie, pragnie przezwyciężyć powierzchowną i płytką atrakcyjność tradycyjnego wodewilu, jego szablonowym akcesoriom przeciwstawić intymny psychologizm, wewnętrzną dynamikę uczucia i myśl ukrytą za subtelnymi aluzjami i niedopowiedzeniami”<sup>12</sup>. Tak więc dorobek Turgieniewa – dramaturga w odniesieniu do jego komedii *Prowincjuszka*, *Gdzie cienko, tam się rwie*, a nawet wspomniana już wcześniej komedia *Wieczór w Sorrento*, to nie kwestia przeniesienia na grunt rosyjski Mussetowskich stylizacji literackich. Wielkie wyczuwanie stylu i gatunku w połączeniu z własną wirtuozerią słowną, nieprzeciętną wrażliwością, umiejętnością wniknięcia w świat wewnętrzny bohaterów i przekazania go czytelnikowi w sposób jakże daleki od wszelkiego uproszczenia, które jest najczęściej pochodną zwykłego naśladownictwa – wszystkie te okoliczności sprawiły, że trzy próby zbliżenia do teatru Musseta to nie zwykłe trawestacje czy parafrazy, lecz wysokiej klasy samodzielne utwory sceniczne, nietypowe dla teatru rosyjskiego, ale oryginalne i do tego stopnia naturalne w swym klimacie, warstwie stylistycznej, rysunku psychologicznym postaci, że gdybyśmy teatru Mussetowskiego nie znali, nie moglibyśmy nawet podejrzewać, iż z obcej inspiracji zostały zrodzone”<sup>13</sup>.

Tkwiący w sztukach podskórny liryzm, głęboko ukryty, intymny psychologizm bohaterów „przysłów dramatycznych” znajdzie jednak najpełniejszy wyraz w *Miesiącu na wsi* – szczytowym osiągnięciu dramaturgicznym Iwana Turgieniewa.

*Miesiąc na wsi* powstał w latach 1844–1850. Tytuł pierwotny tej sztuki brzmiał *Student*. Wiosną 1849 roku Turgieniew wysłał ją do redakcji „Sowremiennika” w Petersburgu, lecz okres ten nie był szczęśliwy dla autora tej komedii w pięciu aktach. Wzmógłona czujność cenzury carskiej sprawiła, że sztuka ta przeleżała pięć lat w tekach redakcyjnych. Nawet zmieniony jej tytuł na *Dwie siostry* nie zmylił czujności ówczesnych cenzorów. Komedial ujrzano światło dzienne w roku 1855 okaleczona nie do poznania. Właściwy jej tekst został opublikowany dopiero w roku 1869, kiedy to Turgieniew wydał swój kolejny tom utworów z podtytułem *Sceny i komedie*. W roku tym w przedmowie do *Scen i komedii* Turgieniew pisał: „Pozwolę sobie zauważyć, że *Miesiąc na wsi* ukazuje się teraz w postaci pierwotnej. W komedii tej postawiłem przed sobą dość skomplikowane zadanie natury psychologicznej, lecz ówczesna cenzura zmusiła mnie, bym usunął postać męża i żony, i z żony zrobił wdowę – całkowicie wypaczyła moje zamiary”<sup>14</sup>.

*Miesiąc na wsi* porusza szereg problemów bardzo istotnych w literaturze rosyjskiej lat czterdziestych: problem kobiety rosyjskiej w aktualnym układzie obyczajowym, losów inteligencji szlacheckiej i wreszcie problem „zbędnego człowieka” – raznoczyńcy, przedstawiciela „warstw nieszlacheckich”. Te wszystkie problemy literatury rosyjskiej zapoczątkował Turgieniew w nowatorskiej formie scenicznej. W warstwie literackiej *Miesiąc na wsi* jest inspirowany *Macochą*, melodramatem Balzaka.

<sup>12</sup>A. Semczuk, *Iwan Turgieniew*, s. 106.

<sup>13</sup>R. Śliwowski, *Od Turgieniewa ...*, s. 50.

<sup>14</sup>Cytat wg: *Klassiki russskoj dramy*, Leningrad – Moskwa, 1940, s. 173.

*Macocha* ukończona była wiosną 1848 roku i w maju pojawiła się na scenach paryskich, wywołując żywe zainteresowanie i dyskusje nie tylko wśród publiczności, lecz i krytyków literackich. Przebywając w tym czasie w Paryżu, Turgieniew nie mógł przejść obojętnie obok takiego wydarzenia teatralnego, jakim był „dramat intymny” Balzaka. Przedkładając dyrektorowi teatru swój „intymny dramat”, Balzak wypowiedział się o nim następująco: „Będzie to coś strawnego ... Ale proszę mnie właściwie zrozumieć. Nie chodzi mi o jakiś kulfoniasty melodramat, w którym zdrajca podpala dom i terroryzuje jego mieszkańców. Broń Boże, marzę o komedii salonowej, gdzie panuje spokój, harmonia, przytulny ład. Panowie grają jak gdyby nigdy nic w wista, przy świecach, pod miękkimi zielonymi profitkami. Panie śmieją się i wyszywając gawędzą. Piją nieodłączną herbatkę. Słowem, króluje harmonia i spokój. Lecz pod tym wszystkim kipią namiętności, dramat dojrzewa i narasta, by wreszcie wybuchnąć niczym płomień pożaru. To właśnie chciałbym osiągnąć”<sup>15</sup>.

Wypowiedź Balzaka wyraźnie nawiązuje do słów Turgieniewa we wspomnianym wyżej wstępie tomu pierwszego *Scen i komedii* z roku 1869, w którym mówił o pojęciu „skomplikowanego zadania natury psychologicznej”. Zamierzenia obu pisarzy były istotnie zbieżne, lecz tylko i wyłącznie pod względem formalnym, wszelako odmienna w swoim gatunku okazała się jego realizacja: inna u Balzaka, inna u Turgieniewa. Tym bardziej że ważna tu jest jednak nie ta okoliczność, że motorem poruszającym postacie *Miesiąca na wsi* są silne namiętności – atrybuty teatru romantycznego – lecz że namiętności te, a ściślej, konflikty wynikające z kolizji tych namiętności, jak to zauważa Śliwowski, ukazano w atmosferze codzienności, nie zaś w scenerii niezwyklej”<sup>16</sup>. Tym samym – stwierdza dalej Śliwowski – autor *Miesiąca na wsi*, z usposobienia romantyk; przeciwstawił się tutaj kanonom romantycznym nie tylko poprzez scenerię, na której tle rozgrywały się pojedynki pomiędzy głosem serca a władczyim nakazem rozumu, lecz zgoła jego stylistycznej opozycji, czytamy dalej, powstał u Turgieniewa intymny dramat psychologiczny, nowatorski w swej istocie”<sup>17</sup>. Tak więc wdzięczny, odkrywca „dramat intymny” Balzaka ujęty został przez Turgieniewa w sposób zasadniczo odmienny. Zbuntowany przeciwko teatrowi romantycznemu Balzak sam wpadł w sidła melodramatu, przed którym potrafił ustrzec się Turgieniew. Tworząc nowatorską formę sceniczną, a więc formę komedii lirycznej, w której każdy dialog znaczy tyle, co pauza czy niedopowiedzenia, w której subtelny dramatyzm sytuacji służy wydobyciu bogactwa psychologicznego postaci, a banalne rozmowy i dywagacje niezwykle sugestywnie odzwierciedlają szarą rzeczywistość, jaką możemy później zobaczyć jedynie u Antoniego Czechowa, wyposaża ją w akcenty realistyczne. Pisząc wielką komedię *Miesiąc na wsi*, Turgieniew uutorował zatem drogę autorowi *Mewy i Wujaszka Wani*, które to utwory otworzyły nowy rozdział dramaturgii rosyjskiej. Nie mogąc wprowadzić nawet swojej najlepszej sztuki na scenę, walcząc bezskutecznie z cenzurą mikołajewską i krytyką teatralną, Turgieniew w końcu zaniecha dalszych

<sup>15</sup>Tamże, s. 174–178.

<sup>16</sup>R. Śliwowski, *Od Turgieniewa ...*, s. 66.

<sup>17</sup>Tamże, s. 67.



prób dramatycznych. Niemniej w archiwum pisarza znaleźć można dwa spisy sztuk, a raczej szkiców przyszłych zamierzeń teatralnych. Wśród nich znajdziemy, takie jak: *Kuszenie świętego Antoniego* – dramat w jednym akcie, *Dama do towarzystwa* – komedia w dwóch aktach, *Naręczony* – komedia w dwóch aktach, *Numer 17* – komedia jednoaktowa, *Los* – komedia w pięciu aktach, *Przyjaciel domu* – komedia w trzech aktach i wreszcie jednoaktówka *Złodziej*. Tych nieureczywistnionych lub z grubsza naszkicowanych sztuk jest w sumie tyle, ile ukończonych.

Wszystkie one świadczą o ogromnej pasji dramaturgicznej Iwana Turgieniewa, która za życia pisarza nie znalazła należytego uznania. Turgieniew został w końcu uznany jako dramaturg, lecz uznanie przyszło bardzo późno, wraz ze wzrostem autorytetu Aleksandra Ostrowskiego, a później Antoniego Czechowa.

## Literatura

Bielinski W., *Wybór dzieł literackich*, pod red. A. Walickiego, Wrocław 1962.

Grossman L., *Teatr Turgieniewa*, Petersburg 1924.

*Klassika ruskaj dramy*, Leningrad – Moskwa, 1940, s. 173.

Semczuk A., *Iwan Turgieniew i ruch literacki w Rosji w latach 1834–1855*, Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 14.

Śliwowski R., *Od Turgieniewa do Czechowa*, PIW, Warszawa 1970.

Winogradow W., *Turgieniew i szkoła młodego F. Dostojewskiego*, „Russkaja literatura” 1959, nr 2.