

Halina Mazurek-Wita

Tragedie Władysława Ozierowa

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 14, 7-20

1990

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tragedie Władysława Ozierowa

Halina Mazurek-Wita

Pięć swoich tragedii napisał Władysław Ozierow (1769—1816) w latach 1798—1809. W tym właśnie czasie zdobywają one największą popularność i przyciągają do teatrów petersburskich rzesze widzów. Zyskują aprobatę nie tylko samej publiczności, ale — co najważniejsze — wielu ówczesnych krytyków. Pochlebnych zdań nie szczędził im (już w latach późniejszych) także sam Aleksander Puszkina, słusznie uznawany za najbardziej radykalnego reformatora rosyjskiej sztuki dramatycznej i teatralnej. W swej twórczości autor *Eugeniusza Oniegina* sięgnął również do tragedii, dokonując w tym gatunku w momencie ukończenia *Borysa Godunowa* prawdziwego przełomu. Jednakże, jak się zdaje, symptomy owego przełomu widoczne są w tragedii rosyjskiej dużo wcześniej, przede wszystkim właśnie w sztukach Ozierowa. Tym też trzeba tłumaczyć niezwykłą wprost, aczkolwiek krótkotrwałą, popularność jego dzieł dramatycznych.

W porównaniu z komedią tragedia rosyjska najdłużej opierała się wszelkim nowym prądom, wpływom i przemianom. W tym pierwszym gatunku dramatu już w końcu XVIII stulecia zauważamy stopniową deformację wzorca klasycznego. W wyniku wprowadzenia do niego nowej tematyki naruszona zostaje tradycyjna czystość gatunkowa i powstaje wiele różnorodnych wariantów komediowej sztuki scenicznej. Łączy się to wszystko, oczywiście, z sentymentalnym kierunkiem w całej ówczesnej literaturze. Rzecz charakterystyczna, że dramaturdzy uprawiający zarówno komedię, jak i tragedię dopuszczali możliwość przekształceń jedynie w tym pierwszym gatunku. Z wielkim zainteresowaniem, by nie rzec entuzjazmem (jak np. Jakub Książnin), odbierali nowości literatury sentymentalnej, z aprobatą odnosili się do czułościowych wątków w operach komicznych, komediach łązawych i melodramatach. Chętnie je naśladowali w swoich komediach, ale ich tragedie nadal były schematyczne, sztuczne, pompatyczne, powielające model klasycystyczny. Dopiero w sztukach Ozierowa można zaobserwować znaczne przeobrażenia

i na ich podstawie uznać tego poetę za przedstawiciela sentymentalizmu rosyjskiego w dziedzinie dramaturgii¹.

Przyznać wszakże należy, iż zmiany wprowadzone przez niego do gatunku tragedii miały charakter specyficzny. Dramaturg bowiem w zasadzie zachowuje pewne podstawowe ustalone przez kodeks klasycyzmu normy, lecz podchodzi do nich w ten sposób, że odbiorca nie zwraca na nie uwagi, zapomina o nich przejęty i zaafierowany czymś zupełnie innym. Nie obala więc Ozierow wcale tradycyjnych trzech jedności (prócz miejsca akcji), podstawowego schematu układu postaci, wzniesłego wątku poruszającego sprawy wagi państwowej. Toteż jego utwory sceniczne zasłużenie noszą miano tragedii, choć przebieg, a zwłaszcza zakończenie wątku głównego sugerować mogą, iż równie właściwe okazałoby się dla nich określenie „dramat”. Powagę i wzniosłość sztuk Ozierowa podkreśla źródło, z którego czerpie on do nich temat. Pierwszy utwór powstały w roku 1798 nosi tytuł *Jaropelk i Oleg* i osnuty jest na wydarzeniach z historii średniowiecznej Rusi, podobnie jak czwarta z kolei tragedia *Dymitr Doński*, napisana i wystawiona w 1806 roku. Druga i ostatnia *Edyp w Atenach* (1804) oraz *Poliksena* (1808—1809) sięgają do mitów antycznych, trzecia — *Fingal* (1805) przekształca jeden z heroicznych wątków *Pieśni Osjana*. Ozierowowi jednak udało się uniknąć tak charakterystycznej dla tragedii klasycystycznej pompatości i nadmiernego dydaktyzmu w rozmowach bohaterów na tematy polityczne, a wykorzystać znane powszechnie wydarzenie historyczne jako swoistą aluzję do aktualnej sytuacji w państwie rosyjskim. To m.in. stało się jedną z ważniejszych przyczyn scenicznej popularności wymienionych dramatów, burzliwych owacji, które przerywały niejednokrotnie spektakle w petersburskim Teatrze Wielkim. Podkreślić warto w tym miejscu, że Ozierowowscy bohaterowie historyczni i mityczni — książęta, królowie, potężni władcy — są bardziej przystępni, ludzcy, naturalni i w swym działaniu kierujący się nie tylko rozsądkiem, lecz w równym stopniu uczuciami. Nieobce są im wahania, nawet chwile słabości, rozterki duchowe itp. Co prawda, poeta jest tu daleki od jakiegokolwiek psychologizmu czy czegoś podobnego, niemniej udaje mu się pozbawić widza wrażenia sztuczności i schematyzmu — cech dominujących w kreacji bohaterów wcześniejszych tragedii rosyjskich.

Trzeba w tym kontekście postawić pytanie o to, co dzieje się w omawianych sztukach z najważniejszym, zasadniczym problemem, jakim był dla klasycys-

¹ Nowatorstwu tragedii Ozierowa poświęca wiele miejsca I. Miedwediewa we wstępie do wydania dzieł poety. Zwraca ona uwagę na przejawy w nich przede wszystkim pierwiastka sentymentalnego. Omawia je w porównaniu z klasycystycznym modelem tragedii, powołując się też na dzieła Racine'a, Woltera itp. Nie pomija badaczka również związków tragedii Ozierowa z utworami romantycznymi, ale nie poświęca temu tematowi wiele miejsca w swoich wywodach. Zob. В. А. Озеров: *Трагедии. Стихотворения*. Вступл., подг. текста и прим. И. Н. Медведевой. Ленинград 1960.

tycznego modelu tragedii konflikt osnuty na walce rozsądku z uczuciem, powinności bohatera wobec prawa i państwa a jego sprawami prywatnymi, spór między obowiązkiem obywatelskim i wiernością wybrance serca. Otóż Ozierow postępuje tu już zgodnie z poetyką sentymentalną, starając się znaleźć kompromisowe wyjście z sytuacji, złagodzić ów konflikt i przez to zmienić zupełnie klasycystyczną koncepcję tragizmu. Składa się na to bardzo wiele innych czynników. Wprawdzie dramaturg buduje akcję tak jak jego poprzednicy, stopniowo potęgując napięcie konfliktu, lecz rozwiązanie i finał są nieoczekiwane. Poeta zmienia również proporcje między konfliktem historycznym a wątkiem miłosnym, który niegdyś w tragedii był tylko jej podstawą konstrukcyjną, natomiast w sensie ideowym odgrywał rolę podrzędną. W analizowanych dramatach przerasta on swoim znaczeniem zarówno formalnym, jak i ideowym najistotniejszy do tej pory wątek oparty na sporze o władzę i inne sprawy wielkiej wagi. W tragediach Ozierowa triumfy święci uczucie; w interpretacji jego znaczenia autor zdaje się przekraczać granice estetyki sentymentalizmu. Rozumiejąc uczucia jako zbawienną siłę będącą w stanie pokonać przeciwności losu, siłę decydującą w życiu człowieka, Ozierow nie tylko rozszerzył pod tym względem pojęcia sentymentalistów, zwykle ograniczających się do zachwytu i przeżywania wszelkich stanów emocjonalnych, lecz stał się w tej dziedzinie zwiastunem idei romantycznych.

Przejawy nowych tendencji zdeterminowały budowę i przebieg akcji w tragediach Ozierowa. Początek konfliktu jest u niego zazwyczaj tradycyjny. W zawiązaniu akcji decydującą rolę odgrywa kolizja osnuta na walce o władzę czy prymat w innej, równie ważnej, dziedzinie życia politycznego. W pierwszym zatem utworze panujący książę Jaropelk obawia się swego brata Olega, by ten nie odebrał mu tronu. W dialogach wstępnych jest też mowa o pięknej księżniczce przeznaczonych Olegowi, do której żywi głębokie uczucie także Jaropelk. Po takim rozpoczęciu konfliktu widz wychowany na tragedii klasycystycznej spodziewał się tradycyjnego rozwoju dalszych wydarzeń oraz typowych, umotywowanych poczuciem obowiązku obywatelskiego, jakim powinni kierować się bohaterowie, rozwiązań. Niespodziewanie jednak rozmowy na tematy państwowe zmieniają się w kontemplacyjne rozważania o innym charakterze, w nastrojowotwórcze monologi o rozterkach wewnętrznych, elegijne wyznania miłosne, zwalniające tempo akcji i odsuwające na drugi plan problemy, o których mówiło się na początku. Bohaterowie stają się rywalami nie tylko w walce o władzę, lecz przede wszystkim o rękę księżniczki. Widzowie w takich momentach koncentrują się na niespotykanych do tej pory w tragedii metaforycznych wypowiedziach, nasyconych emocjonalnie monologach, przekazywanych o wiele bardziej przystępnym, nowocześniejszym językiem, na medytacjach, które zastąpiły monotonne, perswazyjne, napuszone, patetyczne tyrady dawnych tragedii.

W elegijnych, lirycznych wypowiedziach występujących postaci zawierał się również nerw dramatyczny sztuk Ozierowa. To, co się w nich działo, wynikało bowiem nie tyle z działania bohaterów, którzy tu byli raczej pasywni, statyczni, ile z ich aktywności uczuciowej. W miarę rozwoju akcji odbiorca powoli zapominał, że przyczyną waśni między Jaropelkiem i Olegiem było dążenie do zaszczytów władzy. Obaj książęta byli dla niego tylko rywalami w miłości. W tragedii klasycystycznej jeden z walczących był zawsze uosobieniem nieprawości, zła, tyranem, drugi zaś jego całkowitym przeciwieństwem, jak np. w analizowanym utworze Oleg. Ozierowowski Jaropelk nie był jednak konsekwentnie złym bohaterem. Zbrodnicze plany narzucał mu zawsze jego doradca, który bardziej niż sam książę odpowiadał typowej postaci negatywnej. Jaropelk pragnie pojąć księżniczkę za żonę, w monologach i rozmowach z nią daje wyraz swemu namiętному uczuciu. Olega chce odsunąć za wszelką cenę od narzeczonej, lecz zbrodni się lęka. Na podszepty mściwego Swenalda odpowiada:

Увы, не знаю сам, куда иду смущенный!
 Мой ум теряется, страстями омраченный.
 И ревность, и боязнь, и злоба, и любовь,
 Душою овладев, мою волнует кровь.
 От брата я бегу.

 Волнуемый страстями, рассудка я лишаясь.²

Tłumaczy się dalej braterską miłością, wyrzutami sumienia, czego nie zauważamy w kreacji postaci we wcześniejszych tragediach. Nie do pomyslenia było, żeby któraś z nich, zwłaszcza występna, wzdragła się przed zbrodnią, a cnotliwa, poddając się emocjom, traciła rozsądek i przytomność umysłu. Braterska więź, przyjaźń i miłość nakazują Jaropelkowi powstrzymać Swenalda od dokonania zabójstwa Olega. Decyzję tę wszakże książę podejmuje zbyt późno, ale żeby wynagrodzić mu jego dobre chęci, Ozierow, nie dbając o fakty historyczne, Olega jednak nie uśmierca. Pojawia się on przed obliczem Jaropelka z wiadomością, że walczył ze Swenaldem i zabił go. Wszystko kończy się szczęśliwie, Jaropelk rezygnuje z księżniczki, chyli czoła przed siłą wzajemnego uczucia łączącego brata z narzeczoną.

Identycznie niemal w finale *Dymitra Dońskiego* postępuje Twerski, rywalizujący wcześniej z Dymitrem o rękę księżniczki Ksenii. Jest on wstrząśnięty rozpaczą dziewczyny, która przypuszcza, iż nie wracający długo Dymitr poległ w walce z Tatarami. Księcia Twerskiego pokonuje potęga miłości Ksenii i każe mu ustąpić przed zwycięzcą bitwy na Kulikowym Polu.

² Ibidem, s. 106—107. Dalej cytuję według tego samego wydania. W nawiasach podaje strony.

Zakończenia obu tragedii są bardzo podobne i zgodne z zasadami poetyki sentymentalnej, wykazują niewielki związek z finałami w klasycznym modelu tego gatunku.

Rola uczucia jest o wiele bardziej znacząca w *Dymitrze Dońskim* niż w *Jaropelku i Olegu*. W tym ostatnim utworze wątek miłosny, choć przyćmiewa problemy poważniejsze, to jednak całkowitej dominacji nad nimi nie wykazuje. Walka o władzę pojawia się od razu na samym początku akcji. W *Dymitrze Dońskim* zaś w pierwszych scenach o żadnym konflikcie się nie mówi. Książę moskiewski przygotowuje się do bitwy z najeżdżcą tatarskim i odbywa naradę z dowódcami swych wojsk, przyjmuje też posłów wroga i z nikim nie walczy o tron. Kolidacja pojawia się dopiero w chwili przyjazdu do obozu Ksenii, którą ma poślubić Twerski na oczach Tatarów, celowo jeszcze przed ich rozgromieniem. Księżniczka jednak kocha Dymitra, lecz musi być posłuszna rozkazom ojca, spełniającego obietnicę daną Twerskiemu. Dymitr powołuje się ze swej strony na przyrzeczenie, jakie uczyniła mu zmarła już matka Ksenii. Nikt nie chce ustąpić. Większość książąt opowiada się po stronie Twerskiego i odmawia pomocy Dońskiemu. Po długich sporach, stanowiących oś dramatyczną sztuki, przeciwnicy postanawiają się oddać w ręce losu: który z nich wyjdzie cało z bitwy, ten ożeni się z Ksenią. Rzucają się więc na oślep w wir walki, szczególnie bohater główny. W tym momencie dochodzą do głosu u Ozierowa tendencje preromantyczne. Widoczne są one w sposobie kreacji postaci Dymitra Dońskiego. Chodzi tu zwłaszcza o zapamiętanie, z jakim on walczy, jego odwagę, magię oddziaływania na swoich rycerzy, potęgę, heroiczność, również fatalistyczne przekonanie o tym, że idzie na śmierć, wreszcie osamotnienie, widoczne już w chwili opuszczania go przez dowódców. Książę przywdziewa zbroję prostego żołnierza, nie podnosi przyłbicy i tym samym zwraca na siebie uwagę jako na postać okrytą mgłą tajemnicy. Wszyscy nazywają go nieznanym rycerzem, który pojawił się na polu walki nieoczekiwanie i tak samo zniknął. Poszukują go po skończonej bitwie zachwyceni jego dzielnością książęta. Ich zaskoczenie i radość w momencie odsłonięcia twarzy Dymitra nie ma w sobie niczego z sentymentalnej reakcji na przewidzianą z góry i oczekiwaną niespodziankę.

Książę moskiewski to patriota, pragnie przede wszystkim wolności dla swojej ojczyzny i tym kieruje się w przygotowaniach do decydującej bitwy. Niemniej Ozierow pokazuje go w takim okresie, kiedy jest on jakby opętany pragnieniem odzyskania Ksenii. Walczy więc także dla niej i o nią. Chce podbić jej serce swą bohaterską postawą, wykazać się w walce, poświęcić życie. Mające się rozpocząć starcie stanowi zatem najwłaściwszą do tego okazję. Odczuwa się tu atmosferę eposu rycerskiego i wyczynu bohatera *Rękawiczki Schillera*.

Swoista zapowiedź romantyzmu wynika w *Dymitrze Dońskim* nie tylko z sytuacji bohatera głównego, wiodącej roli wątku miłosnego, wyczuwa się go również w kolorystyce historycznym utworu, pokazanym poprzez odtworzenie jednego z ważniejszych wydarzeń w dziejach starej Rusi, oraz kolorystyce orientalnym, przywołanym w opisie tatarskiego wojska.

Najbardziej jednak tendencje romantyczne przejawiają się w *Fingalu* — tragedii osnutej na motywach zdobywających ówczesnie popularność *Pieśni Osjana*. Czerpie stąd Ozierow materiał do opisu pejzażu, tła, heroizmu postaci tytułowej, charakterystycznego smętnego nastroju. Chociaż i tu poeta nie ustrzegł się pewnych aluzji politycznych oraz zachował charakterystyczny dla tragedii konflikt, tj. zmusił bohaterkę do dokonania wyboru między posłuszeństwem i obowiązkiem wobec ojca a miłością do Fingala, to jednak dominującą rolę wyznaczył przeżyciom miłości, jej różnym przejawom i stanom, podkreślając tym samym niezwykłą sugestywność, nastrojowość i liryczność swojego dzieła.

W *Fingalu* Ozierow przedstawił ze szczególną siłą zmaganie miłości tytułowego bohatera z pragnieniem zemsty ojca Moiny za śmierć syna, który poległ z ręki Fingala w równej walce. Zemsta Starna jest motorem akcji tragedii. Przygotowuje on dla Fingala pułapkę; obiecuje dać mu za żonę swą córkę i tym zwabić go do siebie, by potem zabić. Po jego przybyciu starzec cały czas stara się uśpić czujność bohatera, chytrze tłumacząc wszystkie swoje zabiegi zmierzające do jego zguby. W uporczywym dążeniu do tego celu, w opętaniu Starna pragnieniem pomszczenia syna, w pojawiającej się przed jego oczyma zjawie młodzieńca, czekającego jakoby na ofiarę, która ma złagodzić jego życie pozagrobowe, czuje się tchnienie romantycznej tajemniczości, zagadkowości, lęków, wyobrażeń o innym życiu. Świat romantycznych myśli i pojęć zapowiada postawa Fingala w finale analizowanej tragedii. W odróżnieniu od *Jaropelka i Olega* oraz *Dymitra Dońskiego*, których bohaterowie pozostają przy życiu i wszystko kończy się dobrze, tutaj postacie główne giną, jak działo się to w klasycystycznym modelu tragedii, przy czym zaznaczyć trzeba, że umierają nie tylko źli. Starn, rozdrażniony miłością córki do Fingala, którego nie udało mu się pokonać, zabija Moinę i sam przebija się sztyletem, zadowolony, że nie dopuścił do spełnienia miłości Fingala i zadał mu cierpienie, czym pomścił syna. Tytułowy bohater został sam, nieszczęśliwy jak późniejsi bohaterowie romantyczni. Stojąc nad ciałem Moiny, myśli już tylko o szybkim z nią złączeniu, o czym świadczą wyrzeczone przezeń ostatnie słowa dramatu. Miejscem akcji jest świątynia, w której miał się odbyć ślub Fingala, w finale zaś grób brata Moiny, gdzie Starn sprowadza swą ofiarę i planuje dokonanie zbrodni. Zamiast uroczystości weselnych i połączenia się z wybrankiem serca następują zaślubiny Moiny ze śmiercią.

Podobnie rozwiązany jest główny wątek ostatniej tragedii Ozierowa *Po-likksena*, osnutej na legendach związanych z bohaterami wojny trojańskiej.

Motyw miłości do zmarłego już dawno narzeczonego staje się w tej sztuce motywem przewodnim. Na grobie Achillesa ma być złożona ofiara z ciała przeznaczonej mu niegdyś na żonę Polikseny. Żąda tego syn Achillesa i zgadzają się z tym inni wojownicy, którzy uważają, że od tego zależy ich powrót do ojczyzny. W tej chwili nie mają pomyslnych wiatrów, ofiary bowiem domagają się sami bogowie. Konflikt rodzi się wówczas, gdy dowiaduje się o wszystkim Hekuba, dla której Poliksena jest jedyną ostoją, zwłaszcza że druga jej córka Kasandra ma wkrótce opuścić Troję jako niewolnica Agamemnona. I to właśnie on będzie bronił Polikseny. Toczący się spór stanowi podstawę akcji dramatycznej, ale do rozstrzygnięć ostatecznych przyczynia się rola postaci tytułowej. Poliksena nie przestała kochać Achillesa i pragnie połączyć się z nim, choć żal jej matki i siostry. Zaskakuje i zawstydza kłócących się wojowników swoim czynem, który jest godny najdzielniejszego męża — zabija się na grobie Achillesa. Miłość i wierność Polikseny dominują nad wszystkimi innymi motywami i składnikami struktury ostatniej tragedii Ozierowa. Uwagę zwracają tu — tak jak i w poprzednich utworach — liryczne wypowiedzi postaci kobiecych, niespotykane w dawnej tragedii i swoją sugestywnością zapowiadające wyznania romantycznych bohaterek. Silna więź Polikseny ze zmarłym narzeczoną, magia jego działania na nią przypominają, jak słusznie sądzi I. Miedwiediewa, sytuację z ballady Wasyla Zukowskiego *Ludmila*³.

W rozumieniu przez Ozierowa roli uczucia w życiu człowieka jest coś niezwykłego, metafizycznego. Dramaturg celowo wybiera do swoich tragedii znane powszechnie wątki historyczne i antyczne, specjalnie też przekształca je po swojemu, prawie nigdy nie jest wierny faktom, przynajmniej w rozstrzygnięciach konfliktów. Stara się podkreślić, iż przyjaźń, miłość, w ogóle każda silna więź uczuciowa czyni cuda, przeciwstawić się może nawet samemu przeznaczeniu, losowi, przyczynić się przynajmniej do złagodzenia biegu wydarzeń czy na jakiś czas odwrócić grożące niebezpieczeństwo albo też pomóc znieść cierpienia bez skargi. Jest to niewątpliwie nowość w gatunku tragedii, choć poeta jeszcze na tym etapie rozwoju literatury rosyjskiej nie bardzo wiedział, jaką formę nadać niebanalnym kolizjom i konfliktom swych dzieł scenicznych. Nie ośmielił się bowiem całkowicie, tak jak Puszkina, zerwać z podstawowymi zasadami poetyki klasycznej. Uwydatniło się to m.in. w kompromisowych rozwiązaniach akcji, jak np. w *Poliksenie*, mniej może w *Edypie w Atenach*. W utworze tym rozwija Ozierow z kolei temat miłości ojcowskiej, zwyciężającej przeciwności losu i prowadzącej do pomyslnego zakończenia.

³ Zob. Arystoteles: *Poetyka*. Przeł. i opr. H. Podbielski. Wrocław—Warszawa—Kra-ków—Gdańsk—Łódź 1983.

Antyгона jest jedynym oparciem i nadzieją dla błądzącego po świecie Edypa, który w omawianej tragedii zatrzymał się w Atenach. Zamieszanie, jakie powstało w mieście z powodu jego przybycia, wywołuje niezadowolenie wśród ludu ateńskiego, żądającego ofiary Antyfony, ponieważ w momencie jej śmierci ma do Aten powrócić spokój. Rozpacz Edypa nie ma granic, a bezradny Polinejkes oskarża nawet bogów (!). W ostatniej chwili jednak do świątyni Eumenid wraca król Aten Tezeusz, który uważa, że Edypa nie mógł los dotknąć boleśniej, niż to już uczynił, toteż ofiara jego córki jest zbędna. Zginąć powinien raczej Kreon jako prawdziwy sprawca całego nieszczęścia. W tejże chwili piorun zabija wysłannika tebańskiego króla. Zakończenie tragedii jest więc bardziej nieprawdopodobne niż kompromisowe.

Ozierow kładzie w swojej tragedii nacisk głównie na cierpienie w życiu człowieka, jego zdolność do poświęceń, na walkę z niepowodzeniami, bunt i namiętności. Na czoło wysuwa bohaterów osamotnionych, często słabych, jak np. jego Edyp, bezradnych, uskarżających się na swój los, lecz wytrwałych i wiernych swym uczuciom, co musi być kiedyś dostrzeżone i nagrodzone, choćby przez szczęśliwy traf, jak dzieje się to w analizowanym utworze. W związku z tym zmienia się u Ozierowa koncepcja tragizmu. Tragizm ów przejawia się w jego sztukach w rozwoju konfliktu i charakterze ludzkich przeżyć, w sprzecznościach, gdyż wydarzenia zdążają w kierunku szczęśliwego zakończenia. W tragedii antycznej natomiast szczęście zmieniało się stopniowo w nieszczęście — jego apogeum stanowiła w finale śmierć bohaterów⁴.

Zakończenia dzieł Ozierowa stanowią swoisty wariant rozwiązań w tradycyjnym rosyjskim typie tragedii, tak kształtowany, by na plan pierwszy, jak już powiedzieliśmy, wysunąć rolę ludzkich uczuć. W *Edypie w Atenach* Tezeusz wypowiada znamienne zdanie, które stanowić może myśl przewodnią dzieł Ozierowa: „Смягчит небесный гнев Эдипа добродетель” (149).

Najważniejszą i najpiękniejszą zarazem część tworzą te fragmenty tragedii, które nadają wyraz ludzkim uczuciom. One też zadecydowały niegdyś o popularności utworów Ozierowa. Ale nie tylko ich istotna funkcja dramatyczna podbiła publiczność. Zachwyciła ją treść lirycznych wyznań oraz ich język, wymowność porównań i epitetów. Elegijne wypowiedzi bohaterów stały się symptomem przelomu, który miał niebawem w tym gatunku dramatu nastąpić, przelomu romantycznego. Jest bowiem w metaforze nastrojotwórczych monologów więcej pierwiastka romantycznego niż sentymentalnego. Nie ma w nich przesady, łzawości, czułości, nadmiaru nienaturalnych wykrzyknień. Uczucie miłości jest przedstawione bardzo plastycznie i sugestywnie, za pomocą niebanalnych

⁴ Wiele z tych możliwości było wykorzystanych już w przygotowaniu premiery *Edypa w Atenach*. Pisz o tym Miedwiediewa w cytowanej pracy.

porównań, godnych pióra poety romantycznego. Oto fragment wyznań Fingala i Moiny:

Когда бы знала ты, как много я страдал
 Со дня, как в первый раз твои красы увидел!..
 Дотоле, мыслью дик, любовь я ненавидел,
 Считал её мечтой и слабостью умов,
 Как стужа наших зим, был дух во мне суров.
 Твой взор переменял нрав дикий и суровый:
 Он дал мне нову жизнь, дал сердцу чувства новы
 И огонь, палящий огонь пролив в моей крови,
 Мне дал почувствовать страдания любви,
 Уныние, тоску, отчаянье разлуки,
 И страх немилым быть, и ревности все муки.
 Не утолялся огонь в прохладности ночей,
 И сон не мог тебя скрыть от моих очей.
 Сей голос, коим ты со мною говорила,
 Твой тихий, светлый взгляд, твоя улыбка мила,
 Твое дыхание и легкий шум шагов,
 Как вешний ветерок, журчащий меж листов,
 И все, что ты, пленя мое воображенье,
 В разлуке множило любовное мученье,
 [.]
 И праху матери, который в гробе тлеет,
 Природе, словом, всей известна страсть моя,
 О коей небесам сказать готова я.
 Поверь, Моина здесь не менее Фингала
 Терзалась мыслню, разлукою страдала.
 Как часто с берегов или с высоких гор
 Я в море синее мой простирала взор!
 Так каждый вал вдали мне пеною своею
 Казался парусом, надеждою моею,
 Но, тяжко опустясь к глубокому песку,
 По сердцу разливал мне мрачную тоску.
 Как часто в темну ночь, печальна и уныла,
 Обманывать себя я к морю приходила;
 Внямая шуму волн, биющихся о брег,
 Мечтала слышать в нем твой быстрый в море бег.

(s. 198—199)

Zaiste trudnego zadania podjął się poeta, by dostosować przestarzały już wiersz aleksandryjski, nadający się do wzniosłych, retorycznych wypowiedzi bohaterów dawniejszych tragedii, do przekazania tu nowej i tak bogatej treści, oddającej w całej pełni różnorodność stanów wewnętrznych związanych z przeżywaniem miłości. Uwagę zwracają nie tylko niezwykle wymowne, ekspresywne porównania, ale i określenia wprowadzające odbiorcę w charakterystyczny smętny, melancholijny nastrój, wywołany opisem rozstania Fingala i Moiny i przerywany, ożywiany radośniejszymi chwilami ponow-

nych spotkań zakochanych. Szczególną rolę w cytowanych fragmentach odgrywają kontrastowe zestawienia, ułatwiające wczucie się w przeżycia bohaterów i silnie oddziałujące na widza. Zanim Fingal poznał Moinę, nie wiedział, co to miłość, był zimny jak najchłodniejsza zima w jego dzikim i surowym kraju, doznawszy zaś tego uczucia, poczuł żar w swym sercu. Takie nagle przemiany cechują kreację romantycznych postaci, których stany uczuciowe, podobnie jak u Ozierowa, porównywane były z odpowiednio dobranymi zjawiskami przyrody. W sposób niepojęty oddziałuje na Moinę nocny pejzaż. Dziewczyna spaja się z nim i zdaje się jej, że rozumie tęskny śpiew morskich fal, a w zamglonej dali widzi samotny żagiel z powracającym Fingalem. On sam zaś porównuje się do ponurego, surowego i tajemniczego pejzażu swojego kraju.

Zwiastunem estetyki romantycznej w tragediach Ozierowa jest nastrój grozy, strachu i tajemniczości. Wywołuje go wyrażanie przez bohaterów swoich lęków, przeczucie, przewidywań i wyobrażeń. Autor wprowadza nawet motyw snu, charakterystyczny dla metody twórczej romantyków, aby np. za jego pomocą przedstawić obawy księżniczki Przedślawy z *Jaropelka i Olega*:

На возвышении увидела я трон;
 Пред троном жертвенник; на троне царь, но бранный,
 Не Ярополк то был, а некий образ странный...
 Он пламенем дышал, скрывала взоры бровь,
 И с рдяных риз его точилась черна кровь.
 Я ужаснулась и очи отвратила.
 Богиня нежных чувств Олега мне явила;
 Минуту радостну имела я во сне.
 Увенчан лаврами, стремился он ко мне,
 Он руку простирал, и я к нему стремилась,
 Как грянул гром и твердь земная расступилась
 Изшло чудовище... Свенальд... его был взгляд,
 Но вместо влас змеи, вздымаяся, шипят;
 Вступив он к Тартару в путь мрачный, искривленный,
 С собой Олега влек рукой окровавленной.
 Бледна, отчаянна ему летела вслед...

(s. 96)

Zawartość treściowa snu wykazuje wiele zbieżności z niesamowitymi zdarzeniami z balladowych opowieści. Określenia: dziwny, mroczny, posępny często występują w wypowiedziach postaci w analizowanych tragediach, wywierając na odbiorcy wrażenia, jakich do tej pory nie miał okazji przeżyć. W śnie Przedślawy występuje martwy Swenald, który krwawą ręką ciągnie za sobą księcia Olega. W *Fingalu* przed oczami Starna staje często cień jego zmarłego syna, w *Poliksenie* Achilles zza grobu wyciąga rękę po swoją narzeczoną. Cmentarz, groby, upiory to częste elementy składowe

ła pejzażowego wszystkich tragedii Ozierowa, w których niejednokrotnie pojawia się wizja śmierci w różnych jej wariantach.

Niektóre wypowiedzi bohaterów analizowanych sztuk zadziwiły widzów również swym refleksyjnym charakterem. Mówiący bowiem wygłaszali w nich swe poglądy na temat różnych odwiecznych problemów, zastanawiali się nad sensem pewnych znanych powszechnie prawd życiowych, snuli rozważania natury filozoficznej, uskarżali się na niesprawiedliwości losu. Oto dla przykładu słowa Antyfony:

День радости есть миг, печали день есть век,
И умирающий несчастный человек
Сей оставляет мир, как путник утомленный.

(s. 164)

Edypa:

О боги сильные, властители природы,
Которыми падут и восстают народы!
Пред вами веки — миг, вселенная — черта,
И смертный на земли — как слабая мечта.

(s. 150)

[.]

Родится человек лет несколько процветать,
Потом скорбеть, дряхлеть и смерти дань отнестъ.
Один шед малый путь, другой прошед подоле,
В гробу покоятся сном крепким в равной доле.

(s. 142)

czy Przedślawy:

Вернест Олегу друг, а дружба — как любовь;
В ней те же чувства, те ж нежные старанья;
Любви вся прелесть в ней, лишь нет ее страданья.

(s. 97)

Te kontemplacyjne wypowiedzi przenika myśl o bezsilności człowieka wobec sił nadprzyrodzonych, jego osamotnieniu, o przemijaniu życia itp. Przystoją owe myśli ludziom mądrym, niezadowolonym z otaczającej ich rzeczywistości, ludziom gardzącym przyziemnością i małościowością, które to cechy bliskie były bohaterom literatury późniejszej. Wynurzenia wewnętrzne postaci tragedii Ozierowa kryją w sobie załączki spowiedzi romantycznej.

Kolejną częścią składową omawianych dzieł dramatycznych, wykazującą wiele cech preromantycznych, jest pejzaż. Przede wszystkim chodzi tu o pejzaż cmentarny, nocny, przy poświęcie księżyca, mroczny, tajemniczy. Stanowi on tło i miejsce akcji przede wszystkim w *Fingalu*. Toczy się ona w świątyni i przed namiotami rozmieszczonymi w gęstym, ciemnym lesie niedaleko mogiły brata Moiny. Akt trzeci rozgrywany jest tuż przy kopcu mogilnym pośród wysokich drzew. Wojownicy w *Poliksenie* wychodzą z namiotów i udają się na grób

Achillesa, gdzie mają złożyć ofiarę. Późnym wieczorem i nocą przed namiotami księżęcymi i na polu bitwy działają bohaterowie *Dymitra Dońskiego*. Pole, las, wzgórze, cmentarze stanowią otwartą, nieskończoną przestrzeń dla czynów postaci tragedii Ozierowa. Taką samą otwartością, wielkością charakteryzuje się też pejzaż przywołany. Typowe jego elementy to, oczywiście, wysokie ciemne sosny, mroki nocy, burze, błyskawice, niespokojne morze, czyli takie zjawiska, które najplastyczniej i najwierniej mogą oddać różne stany emocjonalne bohaterów, najczęściej smutki i cierpienia. Jakże często romantycy swój wewnętrzny bunt przeciw otaczającej rzeczywistości pokazywali za pomocą właśnie burzy. Oni, podobnie jak Moina, rozumieli szum fal wzburzonego morza i porównywali swoje życie do samotnego żagla na morskich odmętach. Strudzony Edyp mówi, iż jego życie — to szczątki rozbitego przez morskie burze okrętu.

Monumentalność to kolejna nowa cecha pejzażu Ozierowowskich tragedii, szczególnie *Edypa w Atenach*, rozgrywającego się w ogromnych świątyniach, na polach i w cyprysowych gajach. Bezkresna jest przestrzeń przywołana w tym utworze. Stanowią ją bowiem miejsca dłużej tułaczki Edypa.

Przestrzeń pejzażowa sztuk Ozierowa mogła być źródłem ogromnych możliwości w tworzeniu oryginalnej scenerii, możliwości wykraczających znacznie poza granice tradycyjnego miejsca akcji we wcześniejszych tragediach. U Ozierowa pejzaż odgrywał rolę charakteryzującą, nastrojotwórczą, głównie zaś pomagał podkreślić ogrom cierpienia i wyrazić myśl o sile więzi uczuciowych, łączących miotanych przeciwnościami losu bohaterów. Nieograniczona przestrzeń sugeruje ponadczasowość, wieczność poruszanych przez poetę problemów.

Wszystko to złożyło się na sukces sceniczny omawianych dramatów, polegający na wywołaniu w widzach wrażeń estetycznych nie odczuwanych przy odbiorze tragedii klasycystycznych. Kontemplacyjne, liryczne, elegijne monologi i wypowiedzi, ich nowatorstwo leksykalne, metaforyka zapoznawały publiczność z nowym typem przeżyć. Wraz z pejzażem tworzyły specyficzny klimat zapowiadający sytuacje z utworów romantycznych. W *Historii literatury rosyjskiej* w rozdziale poświęconym Ozierowowi mówi się, że choć jego sztuki swego czasu cieszyły się wielką popularnością, to ich roli w dziejach dramaturgii rosyjskiej nie należy przeceniać⁵. To prawda, ale wydaje się, iż nie można też jej nie doceniać. Tragedie Ozierowa w teatrze rosyjskim pierwszego dziesięciolecia XIX wieku — to coś do tej pory niespotykanego. Publiczność petersburska oniemiała z zachwytu, gdy usłyszała pierwsze słowa dialogu Antygony i Edypa na początku drugiego aktu⁶. Król Edyp uskarża się na swój tułaczy los, nie ma już sił iść dalej i stawiać czoła cierpieniom. To słaby

⁵ *Historia literatury rosyjskiej*. Red. M. Jakóbiec. T. 1. Warszawa 1976, s. 380—381.

⁶ Reakcje publiczności są dość dokładnie przedstawione w pracy Miedwiediewej.

człowiek, którego przeżycia są bliskie każdej istocie ludzkiej. Kochająca córka podtrzymuje go na duchu. A wszystko to przekazane ze smutkiem i wzruszeniem, za pomocą specjalnie dobranych słów podkreślających liryczną tonację wypowiedzi.

Kiedy Puszkina powziął zamysł tragedii o tematyce historycznej i kiedy przystąpił do pracy nad nią, począł krytycznie wypowiadać się na temat dorobku dramaturgicznego Ozierowa. Zaatakował wszakże nie styl i język, lecz zajął się innymi problemami, których omawianie nie jest celem niniejszych wywodów. Wypada tylko zaznaczyć, iż w Ozierowskich tragediach historycznych Puszkina bulwersowała nieobecność prawdy historycznej, zbyt swobodne podejście do faktów oraz wynikająca stąd specyficzna koncepcja tragizmu. Uwagi te na pewno są słuszne, te zwłaszcza, które dotyczyły interpretacji wydarzeń dziejowych, właściwie przedstawionych dopiero w *Borysie Godunowie* — dramacie o znaczeniu przełomowym. Do przełomu nie prowadzi jednak droga prosta i krótka. Jest to proces złożony, w którego tworzeniu Władysław Ozierow odegrał rolę bardzo poważną.

Галина Мазурек-Вита

ТРАГЕДИИ ВЛАДИСЛАВА ОЗЕРОВА

Резюме

В настоящей статье проводится анализ трагедий Владислава Озерова (1769—1816) с точки зрения их связей с русской романтической литературой. Связи эти проявляются в серьезном подходе к любовному сюжету и роли чувства в жизни человека, а также в обращении большего внимания на внутреннюю жизнь и судьбы героев, в языке и стиле их высказываний, в пейзажных записках и др.

В трагедиях Озерова намечаются черты нового типа драмы. Они предсказывают появление в русской драматургии произведений переломного характера.

Halina Mazurek-Wita

VLADISLAV OZEROV'S TRAGEDIES

Summary

The present article analyses Vladislav Ozerov's (1769—1816) tragedies from the point of view of their relations with the Romantic trend in Russian literature. These relations manifest

themselves, first of all, in a more serious treatment of the love plot and the role of feelings in the changing human fate, in drawing attention to the changes of the heroes' inner lives, in the language as well as the style of monologues and utterances of the appearing characters, in the mood creating and characterizing role of landscape and in its specificity.

In Ozerov's tragedies one observes the symptoms of a breakthrough which appeared in Russian dramaturgy in the moment of the appearance of Alexander Pushkin's *Boris Godunov*.