

# Wadim Kożynow

---

## Literatura rosyjska a termin "realizm krytyczny"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/3, 353-382

---

1981

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.

WADIM KOŻYNOW

## LITERATURA ROSYJSKA A TERMIN „REALIZM KRYTYCZNY”

W większości prac o klasycznej literaturze rosyjskiej, opublikowanych w ciągu ostatnich 40 lat, termin „realizm krytyczny” występuje jako wyjściowy i fundamentalny. Cały rozwój literatury od dojrzałego Puszkina do Bunina rozpatruje się w świetle tego terminu; poza jego nawiasem pozostają — jeśli mowa o wielkiej literaturze — jedynie poszczególne wyjątki i odchylenia, nie grające rzekomo głównej, centralnej roli, a chodzi przeważnie o poezję liryczną (przede wszystkim o twórczość Tiutczewa i Feta).

Co więcej, w ujęciu licznych badaczy literatury termin ten obejmuje również wiek XVIII. Tak np. L. Timofiejew proponuje dawno już przygotowane „rozstrzygnięcie”, zgodnie z którym rozwój literatury od końca XVII w. do lat dwudziestych XIX w. zostaje określony jako droga „tworzenia się i kształtowania” realizmu krytycznego, „droga, która wyprowadziła ją (tj. literaturę rosyjską) w twórczości Puszkina na wyżyny realizmu krytycznego”<sup>1</sup>.

Chodzi, oczywista, nie o sam tylko termin; wyraża on w ten czy inny sposób kąt widzenia, pod którym rozpatrywana jest i badana historia rosyjskiej sztuki słowa. Powiem od razu, że ten kąt widzenia bardzo — jak mi się wydaje — przeszkadza prawdziwemu rozumieniu i — co więcej — samemu odbiorowi literatury rosyjskiej; powoduje też nader smutne następstwa na wszystkich poziomach nauki o literaturze — od akademickich monografii do podręczników szkolnych.

W dalszym ciągu spróbuję uzasadnić powyższe twierdzenie. Zacząć

---

Wadim Walerianowicz Kożynow (ur. 1930), radziecki teoretyk i historyk literatury, autor prac: *Виды искусства* (1960), *Основы теории литературы* (1962), *Происхождение романа* (1963), *Как пишут стихи* (1970), *Книга о русской лирической поэзии XIX века* (1978).

Przekład według: В. Кожинов, *Русская литература и термин „критический реализм”*. „Вопросы литературы” 1978, nr 9, s. 95–125.]

<sup>1</sup> Л. Тимофеев, *Вопросы решенные и нерешенные*. „Вопросы литературы” 1974, nr 8, s. 240.

jednak wypadnie od ujętej w największym skrócie historii problemu, tj. historii terminu „realizm krytyczny”.

Do nauki o literaturze termin ten przedostał się z szeregu wystąpień programowych Maksyma Gorkiego, dotyczących lat 1933—1935, ale sam pisarz, ściśle biorąc, nie ponosi za to „odpowiedzialności”. Gorki usiłował określić w tych wystąpieniach podstawowe zadania literatury radzieckiej i w celu ich wyraźniejszego wykazania przeciwstawiał tę literaturę — jako przede wszystkim „afirmującą” — literaturze przeszłości, jako w przeważającej mierze „negującą”, krytycznej.

Po raz pierwszy użył Gorki zwrotu „realizm krytyczny” prawdopodobnie w liście z 1933 roku:

Realizm burżuazyjno-szlachecki był realizmem krytycznym (...) Nasz realizm ma możliwość i prawo afirmować, jego krytyka zwraca się w stronę przeszłości i jej śladów w dobie dzisiejszej. Głównym zaś jego zadaniem jest afirmacja socjalizmu<sup>2</sup>.

Później, w przemówieniu wygłoszonym na posiedzeniu Prezydium Komitetu Organizacyjnego Związku Pisarzy Radzieckich w dniu 7 IX 1933, Gorki mówił:

Określenie tego, czym był krytyczny, analizujący realizm dawnej literatury, a czym powinien być nasz realizm, który ma co afirmować, ma czego bronić — to wielka praca czekająca naszą krytykę<sup>3</sup>.

W *Rozmowie z młodymi* (1934) Gorki mówił o literaturze XIX i początku XX wieku:

Łatwo było o krytykę wszystkiego, co istnieje, natomiast nie było czego afirmować, oprócz jawnego bezsensu życia społecznego, a także w ogóle „bytu” (zauważę od razu, że do literatury rosyjskiej aż do końca XIX w. zupełnie się to nie stosuje; cytujemy zresztą dalej — W.K.). Twierdzono tak głośno i często, poczynając dla przykładu od Byrona do zmarłego w r. 1932 Thomasa Hardy’ego, od *Pamiętników z grobu Chateaubrianda* i innych do Baudelaire’a i Anatola France’a<sup>4</sup> (ma więc Gorki na myśli literaturę zachodnioeuropejską).

W dalszym ciągu Gorki dawał ostry wyraz swojemu niezadowoleniu ze współczesnej literatury radzieckiej:

Zyjemy i pracujemy w kraju, w którym zrywy „chwały, honoru, bohaterstwa” stają się faktami na tyle zwykłymi, że wielu z nich prasa już nawet nie odnotowuje. Literaci zaś nie odnotowują ich dlatego, iż ich uwaga wciąż jeszcze kieruje się wzdłuż starego łożyska realizmu krytycznego, który — co było naturalne i usprawiedliwione — „specjalizował się” w „ujemnych zjawiskach życia” (...). Jedną z poważnych przyczyn konserwatywnej niezłomności realizmu krytycznego bywa (...) brak wiadomości, ignorancja [невежество], nieumiejętność widzenia, „wiedzenia”, „wiedzy”<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> М. Горький, *Собрание сочинений в 30-ти томах*. Т. 30. Москва 1956, s. 294.

<sup>3</sup> *Ibidem*, t. 27, s. 85.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 217—218.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 219.

W ten sposób termin „realizm krytyczny” występował u Gorkiego jako określona strona, aspekt, ogniwo w proponowanym przezeń programie rozwoju literatury radzieckiej — programie, w myśl którego główne zadanie pisarzy polega na „afirmacji”.

Jednakże ważne jest podkreślenie, iż Gorki w swoich opiniach o klasycznej literaturze rosyjskiej bynajmniej nie był skłonny do absolutyzowania pierwiastka „krytycznego”. W jednym ze swych najbardziej znanych artykułów Gorki mówił:

Stop romantyzmu i realizmu jest szczególnie charakterystyczny dla naszej wielkiej literatury: to on nadaje jej ową oryginalność, ową siłę, która coraz bardziej zauważalnie i głęboko wpływa na literaturę całego świata<sup>6</sup>.

Opinie Gorkiego o realizmie krytycznym dawnej literatury, o jej „specjalizacji” w „ujemnych zjawiskach życia” itp., brzmiały jednak wtedy, w połowie lat trzydziestych, znacznie głośniej i trwale zakorzeniły się w świadomości większości badaczy literatury. Z początku termin „realizm krytyczny” stosowano do zachodnioeuropejskiej literatury w. XIX, lecz później stał się on swego rodzaju kluczem również do historii klasycznej literatury rosyjskiej.

Nie można nie wspomnieć, że w późniejszym okresie niejednokrotnie rozlegały się głosy wzywające do rewizji tego stanowiska. Przypomnijmy choćby głośną dyskusję na temat „Problemy realizmu w literaturze światowej”, która odbyła się w dniach 12—18 IV 1957:

Do aspektu krytycznego (...) rosyjscy pisarze realisci z reguły się nie ograniczają — oświadczył wtedy D. Błagoj. — I to stanowi głęboko swoistą cechę realistycznej literatury rosyjskiej, w bardzo istotny sposób odróżniającą ją od innych literatur europejskich.

Dalej D. Błagoj jak gdyby przywołuje na świadka samego Gorkiego, cytując jego przed chwilą przytoczone słowa o „stopie romantyzmu i realizmu” w literaturze rosyjskiej<sup>7</sup>.

W tym samym dniu wypowiedział się również A. Ławrecki, który oświadczył w szczególności:

To odrzucenie ideału pozytywnego, które Gorki przenosił z zachodnioeuropejskiego realizmu krytycznego na rosyjską literaturę w. XIX, można obecnie uznać tylko za pozostające w sprzeczności z pełnymi pasji zdaniem, w których ten sam Gorki pisał o literaturze rosyjskiej jako dumie narodu<sup>8</sup>.

Ani te jednak, ani inne wezwania nie podważyły supremacji terminu „realizm krytyczny”. Były, po pierwsze, nazbyt bojaźliwe i kompromisowe, a po drugie — brakowało im powiązania z jakimkolwiek jasnym, pozytywnym rozstrzygnięciem problemu. Sama wreszcie myśl o „swoistości” literatury rosyjskiej miała charakter nazbyt nieokreślony.

<sup>6</sup> М. Горький, *О том, как я учился писать*. В: *Собрание сочинений*, т. 24, с. 471.

<sup>7</sup> *Проблемы реализма*. Москва 1959, с. 297, 298.

<sup>8</sup> *Ibidem*, с. 532.

Zacznijmy od tego, co już i tak wyraźnie wyszło na jaw — od problemu wzajemnego stosunku XIX-wiecznej literatury zachodnioeuropejskiej i rosyjskiej.

Kierunek zwany „realizmem krytycznym” ukształtował się na Zachodzie w drugim 30-leciu XIX w. w twórczości Balzaka, Dickensa, Thackeraya, Flauberta i innych. Było to jakby trzecie stadium rozwoju realizmu: poprzedzał je realizm renesansowy (we Francji, Anglii, Hiszpanii XVI i początku XVII w.) i realizm Oświecenia (w. XVIII), do których w żaden sposób nie da się zastosować określenie „krytyczny”. Realizm Rabelais’go, Szekspira, Cervantesa pojawia się jako całościowe, syntetyczne ujęcie bytu; niemożliwe jest tu wykrycie jakiegokolwiek dominującej zasady stosunku do świata. W realizmie oświeceniowym zaś krytycyzm łączy się z aktywnym wyłonieniem rozumnego ideału społecznego i w gruncie rzeczy zostaje przezeń zrównoważony, co występuje zupełnie jasno w twórczości Swifta, Diderota, Godwina i innych.

Realizm krytyczny na Zachodzie uformował się w rozwiniętym i mniej lub bardziej stabilnym społeczeństwie burżuazyjnym, które jak gdyby nie zakładało żadnego wyjścia poza swoje granice. Realizm dojrzałego Balzaka, Dickensa, Thackeraya, Flauberta, Maupassanta, Hardy’ego jest w rzeczy samej krytyczny dzięki swej zasadniczej, wszechogarniającej tonacji emocjonalnej, gdyż w gruncie rzeczy nie wcielają się w ten realizm jakiegokolwiek ideały społeczno-historyczne. Nie znaczy to, że jest on w ogóle „pozbawiony ideałów”; sztuka poza ideałami jest niemożliwa. Ale ideały realizmu krytycznego wiążą się przede wszystkim z ludzkim życiem osobistym (co szczególnie jaskrawy wyraz znalazło w twórczości Dickensa).

Nawet w historycznych powieściach realistów krytycznych — w *Historii Henry Esmonda* Thackeraya czy w *Salammbô* Flauberta — wartości estetyczne ucieleśniają się w czysto osobistych stosunkach ludzkich (charakterystyczne jest pod tym względem również przedstawienie bitwy pod Waterloo w *Targowisku próżności*).

Całkowicie inny obraz znajdujemy w literaturze rosyjskiej tego okresu. Z rzadkimi wyjątkami opiera się ona na ideałach społecznych i, szerzej, narodowych. Centralni jej bohaterowie — czy to Ławrecki i Liza Kalitina, czy Andrzej Bołkoński, Pierre Bezuchow i Natasza Rostowa, Rachmietow i Wiera Pawłowna, bracia Karamazow, główne postacie *Rzeczy minionych i rozmyślań*, cała galeria „mężów sprawiedliwych” Leskowa, liryczni bohaterowie poezji Niekrasowa i Tiutczewa<sup>9</sup> lub szkiców Gleba Uspienskiego, Korolenki itd. — w ten lub inny sposób mierzą się właśnie ideałami narodowymi, jakkolwiek nawet głęboko różnymi co do swego charakteru.

<sup>9</sup> Przekonującą analizę porównawczą tych poetów zawiera praca: Н. Скатов, *Еще раз о „двух тайнах русской поэзии” (Некрасов и Тютчев)*, stanowiąca fragment jego książki *Некрасов. Современники и продолжатели*. Ленинград 1973.

Żywioł w rosyjskiej literaturze najbardziej krytyczny, negujący, bierze się z wyobrażeń o ideale narodowym, i nie czym innym jak tym właśnie daje się wyjaśnić skrajne natężenie tego żywiołu w satyrze Szczedrina, Niekrasowa, późnego Tołstoja. Tymczasem zachodniemu realizmowi krytycznemu satyra w czystej, obnażonej formie wcale nie jest właściwa, gdyż z reguły wiąże się nierozdzielnie z określonym ideałem społeczno-politycznym, tak jak to było, dajmy na to, w zachodnioeuropejskiej satyrze oświeceniowej XVIII wieku.

W ogólności porównanie rosyjskiej i zachodnioeuropejskiej literatury XIX w. rodzi w sposób nieunikniony jedną bezsporną i oczywistą opinię: jeśli już chcemy zaliczać rosyjską klasykę lat dwudziestych—siedemdziesiątych do realizmu krytycznego, powinniśmy radykalnie odgraniczyć ten realizm krytyczny od jego zachodnioeuropejskiego imiennika. Mowa bowiem w takim wypadku nie o dwóch wariantach, dwóch swoistych przejawach jednego zjawiska artystycznego, lecz o dwóch różnych zjawiskach.

Znacznie bardziej stosowne i płodne będzie zresztą, rzecz prosta, inne rozwiązanie: należy w ogóle zrezygnować ze stosowania terminu „realizm krytyczny” do literatury rosyjskiej — przynajmniej do okresu przed latami siedemdziesiątymi—osiemdziesiątymi (o czym jeszcze będzie mowa).

Rzecz nie polega jednak tylko na ściśle artystycznych różnicach pomiędzy literaturą rosyjską a zachodnioeuropejską. Nie można również pominąć socjologicznego aspektu problemu. Realizm krytyczny na Zachodzie powstał i rozwijał się jako odbicie (w najszerszym sensie tego słowa) dojrzałego i ustabilizowanego społeczeństwa burżuazyjnego. Tymczasem rosyjski realizm krytyczny, zgodnie z istniejącymi wyobrażeniami, ukształtował się w połowie lat dwudziestych XIX w. (nie mówiąc już o tym, że początki jego prehistorii umieszcza się w końcu XVII lub co najmniej w połowie XVIII w.), gdy na peryferiach całkowicie szlacheckiej Rosji zaczynają się dopiero formować stosunki burżuazyjne.

Wszelka natrętna socjologizacja sztuki jest mi głęboko obca, lecz w danym wypadku chodzi o najogólniejsze, wyjściowe podstawy społeczne rozwoju literatury. I już sama przez się teza o pokrewieństwie typologicznym literatury zachodnioeuropejskiej i rosyjskiej, przynajmniej w latach dwudziestych—pięćdziesiątych, w gruncie rzeczy — jakiegokolwiek by przy tym czynić zastrzeżenia — w ogóle przekreśla kwestię socjologii twórczości literackiej. Jeśli szlachecka Rosja mogła zrodzić taki sam typ sztuki jak burżuazyjna Anglia czy Francja, znaczy to, że gleba społeczna nie ma wcale fundamentalnego znaczenia dla zasad artystycznego odbicia świata.

O głębokich socjologicznych i artystycznych różnicach — czy też, ściślej, niezgodnościach — zachodnioeuropejskiego i rosyjskiego realizmu krytycznego można byłoby powiedzieć bardzo wiele. Przypomnę choćby, że XIX-wieczną literaturę rosyjską wiąże się nierozzerwalnie z ruchem wyzwoleniczym, gdy tymczasem zachodni realizm krytyczny nie ma bez-

pośredniego związku z analogicznymi ruchami: ruchy te rodziły na Zachodzie bynajmniej nie realizm, lecz romantyzm Victora Hugo, George Sand, de Costera, Williama Morrisa itd.

Nie zamierzam zresztą konstruować swojego artykułu na podstawie analizy różnic między XIX-wieczną literaturą zachodnią a rosyjską. Zadanie moje polega na konkretnym określeniu charakteru rosyjskiego procesu historycznoliterackiego.

\*

Trzeba powiedzieć przede wszystkim, że wtłaczanie XIX-wiecznej literatury rosyjskiej — nader różnorodnej oraz obfitującej w głębokie przełomy i przemiany — w ramy jednego kierunku może się wydawać już samo w sobie przedsięwzięciem nieprawdopodobnym i nawet dziwnym. Jakiegokolwiek by przy tym czynić zastrzeżenia dotyczące specyfiki twórczości Puszkina i Gogola, Aksakowa i Hercena, Szchedrina i Dostojewskiego, Czernyszewskiego i Tołstoja, Gleba Uspienskiego i Czechowa — logika podstawowego wspólnego określenia okazuje się czynnikiem nazbyt potężnym, skłaniającym do niwelowania, sprowadzania do wspólnego mianownika tej niebywalej różnorodności, która cechowała rosyjską sztukę słowa w epoce jej najbujniejszego rozkwitu.

Badacze, a w ślad za nimi również dydaktycy na wszystkich szczeblach edukacji literackiej, chcąc nie chcąc widzą swoje główne zadanie w tym, aby ukazać w twórczości każdego artysty jedną i tę samą zasadę realizmu krytycznego.

Ale chodzi nie tylko o swoistość poszczególnych artystów. Rozwój literatury rosyjskiej w w. XIX dzieli się mniej lub bardziej przejrzysto na kilka całkowicie odmiennych okresów. Wraz z nastąpieniem każdego nowego okresu zmieniały się zasadniczo wszystkie aspekty literatury — od tematyki do języka, od podstawowej tonacji emocjonalnej do stylu, od stosunku względem rzeczywistości do systemu gatunków.

Konkretna istota artystyczna literatury rosyjskiej w każdym z tych okresów — w epoce puszkiniowskiej i następnie gogolowskiej, w fazie dominacji „szkoły naturalnej” na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w epoce największego rozkwitu powieści (lata sześćdziesiąte—siedemdziesiąte) i wreszcie w okresie czechowowskim — objawia radykalne różnice. Dlatego też dzieje się nieuchronnie tak, że wydobyć pojedynczego wspólnego pierwiastka przynosi rezultat nader beztreściwy i płaski.

Absolutyzacja realizmu krytycznego prowadzi ponadto z reguły do tego, że termin ów nabiera wartościującego sensu. Mimo iż w ciągu dwóch ostatnich 10-leci niejednokrotnie ogłaszano uroczysto, że rozmaite kierunki literackie są na swój sposób równouprawnione oraz że koncepcja „realizm—antyrealizm” cechuje się nienaukowym podejściem i wulgarnością, określenie „realista krytyczny” po dziś dzień często-gęsto traktuje

się jako coś w rodzaju tytułu honorowego (taki a taki pisarz „wzniósł się do realizmu krytycznego” — oto typowa formuła literaturoznawcza).

Najsmutniejszy zaś jest fakt, że absolutyzacja realizmu krytycznego zmusza czytelników, poczynając od lat szkolnych, do wyszukiwania w rosyjskiej klasyce „specjalizacji” w „ujemnych zjawiskach życia” — gdy tymczasem wielkość literatury ojczystej zasadza się przede wszystkim na głębokim artystycznym ujęciu wartości ludzkich i narodowych oraz, w szczególności, na tworzeniu obrazów należących do porządku heroicznego i tragicznego. Jest to przy tym charakterystyczne w jednakowej mierze dla pisarzy o najróżniejszych przekonaniach ideowych — dla Hercena i Aksakowa, Niekrasowa i Tiutczewa, Czernyszewskiego i Leskowa, Gleba Uspińskiego i Tołstoja, Turgieniewa i Dostojewskiego.

Nie chcę bynajmniej powiedzieć, że w klasyce rosyjskiej brakowało potężnego żywiołu krytycznego, negującego. W żaden sposób jednak nie mogę zgodzić się z poglądem, jakoby żywioł ów podporządkowywał sobie i określał naturę rosyjskiej sztuki słowa.

I możliwe, że jeszcze ważniejsza okazuje się druga strona sprawy: czym uwarunkowana jest współczesna (i najwyraźniej wieczna) nieprzemijająca wartość dzieł klasyki rosyjskiej, fakt, iż dożyły one naszych dni, a z pewnością dożyją i przyszłych?

W jednej z ostatnich prac M. Bachtina znalazła się śmiała i zarazem najzupełniej trafna uwaga o losie „poematu” Gogola:

Skupywanie martwych dusz i rozmaite reakcje na propozycje Czyczykowa (...) odsłaniają (...) swoją przynależność do ludowych wyobrażeń na temat związku życia i śmierci (...). W tej perspektywie można dostrzec dokładniej również zestawienia z realnymi obrazami i wątkami ustroju pańszczyźnianego (sprzedaż i kupno ludzi). Obrazy te i wątki przestają istnieć wraz z kresem owego ustroju. Obrazy i sytuacje fabularne Gogola są natomiast nieśmiertelne, należą do wielkiego czasu. Zjawisko należące do małego czasu może być czysto negatywne, wyłącznie znieprawdzone, lecz w czasie wielkim staje się ono ambiwalentne i zawsze akceptowane, jako uczestniczące w byciu. Z płaszczyzny, na której można ich tylko unicestwić, tylko nienawidzić lub tylko znosić, z płaszczyzny, na której już ich nie ma, wszyscy ci Pluszkinowie, Sobakiewiczze itd. przeszli na płaszczyznę, gdzie pozostają wiecznie, gdzie pokazani są z całym swym współuczestnictwem w wiecznie stającym się, ale nie umierającym byciu<sup>10</sup>.

Innymi słowy, niezbędne jest konsekwentne rozgraniczenie dwu całkowicie różnych spraw: problemu subiektywnego odbioru i spożytkowania dzieł Gogola (tudzież oczywiście każdego innego klasyka) przez współczesnych i następców — oraz, z drugiej strony, problemu obiektywnej istoty tych dzieł, wyznaczającej ich estetyczną nieśmiertelność.

Każdy utwór klasyczny należy rozpatrywać nie tylko — czy raczej nie tyle — w wymiarze „małego”, ile w wymiarze „wielkiego” czasu.

<sup>10</sup> М. Бактин, *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975, s. 495.



I dotyczy to oczywiście zarówno tych zjawisk sztuki słowa, które w epoce swych narodzin dawały się rozpatrywać jako bez reszty „krytyczne”, „negujące”, jak i tych, które odbierano w planie czysto „idealnym” — tak jak było z poezją Feta (o której jeszcze będzie mowa).

Ten problem rozgraniczenia subiektywnego odbioru i obiektywnej istoty sztuki posiada wyjątkową wagę. Jeśli przyjrzymy się uważniej, dostrzeżemy, że problem ów pojawia się stale w pracach literaturoznawczych, lecz najczęściej postawiony jest w sposób nie dość świadomy i gruntowny.

Wiadomo dobrze, że np. w latach czterdziestych—sześćdziesiątych spuścizna dojrzałego Puszkina interpretowana była jako ucieleśnienie „czystej sztuki”. Sto lat później zaś, w okresie triumfu koncepcji realizmu krytycznego, Puszkina został, jeśli można się tak wyrazić, w pełni rehabilitowany. Kolejne jego utwory interpretowano, na odwrót, w duchu wybitnie krytycznym.

Tymczasem sztuka Puszkina — czy też, jeśli kto woli, jego artystyczny realizm — wyróżnia się taką wieloznacznością, pełnią, wszechstronnością, że epitet „krytyczny”, oznaczający wyraźnie określone nastawienie, okazuje się po prostu bezsensowny (rzecz, ma się rozumieć, nie w słowie jako takim, ale w dyktowanej przez nie interpretacji Puszkiniowskiego realizmu).

Jako przykład wielce charakterystyczny i w dodatku niedawny może służyć praca M. Jeremina o *Jeźdźcu Miedzianym*<sup>11</sup>, w której ten poważnie myślący i utalentowany badacz traktuje cały poemat w planie czysto krytycznym. A ponieważ nie da się — jeśli oprzemy się na bezpośrednim sensie tekstu — zaprzeczyć, że Puszkina opiewał w poemacie piękno Petersburga, M. Jeremin stawia przed sobą zadanie rozszyfrowania „podtekstu” dzieła: jak się okazuje, Puszkina za pomocą różnego rodzaju aluzji i przemilczeń (a wszystko z powodu cenzury!) w rzeczywistości bynajmniej nie sławi Petersburga, lecz dokonuje jego odbrązowienia<sup>12</sup>.

Jednocześnie zaś M. Jeremin ma rację, oponując przeciw J. Kupriejanowej, której zdaniem w *Jeźdźcu Miedzianym* państwowość stanowi najwyższą sankcję „narodowych losów Rosji, jej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości”<sup>13</sup>. Jest to w równym stopniu nieprzekonująca jednostronność.

W artystycznym świecie Puszkina, jak to głęboko i na ogół słusznie pisał W. Skwoznikow,

nie ma jednoznacznej, godzącej odpowiedzi. Przedstawiane przezeń „bożyszcze” i wszystko, co jest wyrazem prawdziwego postępu (a co poeta utrwała w kształcie prawdziwego piękna) jest niezniszczalne — kwestionowanie tego jest „darem-

<sup>11</sup> В мире Пушкина. Сборник статей. Москва 1974, s. 150—207.

<sup>12</sup> Zob. np. *ibidem*, s. 188—192.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 192.

ne”, „złość” dzikiego żywiołu jest bezsilna. Ale żywioł to bynajmniej nie tylko dzikość! To również owo ogromne i wieczne życie natury i narodu, które pozostało za burtą harmonijnie wykończonego „grodu Piotrowego”, które nie pozwala się wtłoczyć w formy szlacheckiej państwowości i kultury (...). Twierdzenie, że taki żywioł został „pokonany”, Puszkina (...), podaje w wątpliwość.

Krótko przed śmiercią Dostojewski zapisał w swym notatniku taką myśl: „Naród. W nim jest wszystko. To przecież morze, którego nie widzimy, zamknięci i odgradzeni od narodu czuchońskimi błotami.

Kocham cię, grodzie mój Piotrowy,

Przepraszam, ja go nie kocham. Same okna, dziury — i pomniki”.

I nawiązanie, i polemika są głęboko znaczące! Dostojewski wypowiada słowa Puszkina, bliskie każdemu Rosjaninowi. I nie kwestionuje historycznego prawa Puszkina do „kochania” tego dziwnego ogrodzenia na błotach. Ale (...) obecnie „naród” — „morze”, którego żywiołową potęgę przeczuwał już poemat Puszkina — ukazuje się w o wiele jaśniejszym świetle. Dysharmonia, umownie mówiąc, „morza” i „grodu”, żywiołu i państwowej majestaty czności odzywa się już nieznośnym bólem. Nie da się już jej przedstawić po puszkiniowsku: w stanie pewnej równowagi. Także jednak wzajemna niezgoda tych pierwiastków wyznaczona została wcześniej przez Puszkina<sup>14</sup>.

Wieloznaczność czy raczej wszechstronność Puszkiniowskiego świata artystycznego wyraża się w szczególności w tym, że przecież szczęście Eugeniusza niszczy nie Jeździec Miedziany, ale przeciwstawny również jemu samemu, Jeźdźcowi, żywioł. Interpretacje poematu nader często ograniczają się do wyjaśnienia opozycji „Jeździec Miedziany — Eugeniusz”. Tymczasem bez trzeciego głównego „bohatera” — żywiołu — Puszkiniowski poemat jest po prostu nie do pomyślenia. I Jeździec Miedziany „winien” jest tylko tego, że rzucił wyzwanie owemu żywiołowi, który w swoim buncie mimochodem zrujnował życie Eugeniusza. Wszystko komplikuje się jeszcze bardziej (czy raczej staje się jeszcze bardziej wieloznaczne) wskutek tego, że Eugeniusz, gnębiony przez żywioł, grozi Jeźdźcowi Miedzianemu właśnie n i m, żywiołem. Nie dosyć tego, on sam w tym momencie ukazuje się nagle jako cząsteczka, jako wyraz żywiołu, który jego samego niszczy:

Mgłą zasłyły oczy. Strach go zmrowił.  
Zawrzała ogniem w sercu krew  
I oto wzbiera głuchy gniew  
Przeciw dumnemu kolosowi.  
Ścisnąwszy pięści, tłumiąc łzy,  
Jak czarną mocą opętany,  
„Cóż, budowniku mój miedziany?  
Cóż, cudotwórco?” — syknął zły.  
„Już ja cię”...

W sto lat po stworzeniu *Jeźdźca Miedzianego* Michaił Priszwin pisał:

<sup>14</sup> *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Производство. Литературное развитие.* Москва 1965, s. 93.

Jak mógł Puszkina, ujmując się za Eugeniuszem, sławić Piotra? Jakże można tak się podzielić? Trzeba z pewnością dysponować wielkim bogactwem ducha<sup>15</sup>.

Jest to odbiór znamieny dla artysty w. XX, gdyż Puszkina wcale się nie „dzielił”, była mu jeszcze dostępna wizja nierozczłonkowanej jednolitości bytu. I dotyczy to nie tylko Piotra i Eugeniusza, czyli, mówiąc abstrakcyjnie, państwa i jednostki, ale i żywiołu:

Lub rozsadzwszy sine lody  
Ku morzom Nawa gna swe wody,  
Huczając wiosenne wita dni.

Tutaj żywioł jest piękny; straszny jest tylko w swoim „bezmysłnym i bezlitosnym” buncie:

⟨...⟩ Tak gromada  
Złoczyńców — najpierw do wsi wpada,  
Rozbija, kradnie, grabi, rżnie,  
W zgiełku, rwetesie wrzeszczy, klnie,  
Gwałt, pogoń, alarm — łapać! stój!

Ale nawet i wtedy żywioł nie przestaje być w oczach poety „Bożym żywiołem”, „Bożym gniewem”:

⟨...⟩ Jak groźne skały  
Z topieli rozchełstanej, grzmiąc  
Wstawiały fale ⟨...⟩

I dopóki żywioł nie zaczął, „burząc się zajadle”, niszczyć „wszystkiego”,

⟨...⟩ nad brzegami  
Zaczął się ciżbą tłoczyć lud<sup>16</sup>,  
Patrząc, jak pianą i bryzgami  
Strzelają góry z wiru wód<sup>17</sup>.

Jednym słowem, trzy siły, występujące w poemacie, znajdują się „w stanie pewnej równowagi”, są mniej lub więcej równouprawnione. Dlatego też próby interpretacji poematu w planie „krytycznym” są w sposób oczywisty nieprzekonujące: Puszkina nikogo nie „krytykuje”.

W pełnej mierze odnosi się to również do dzieła, które bywa z reguły interpretowane całkowicie jednoznacznie — do tragedii *Mozart i Salieri*. Odnajdujemy tu to samo „krytyczne” podejście: Salieri jest tu bohate-

<sup>15</sup> М. Пришвин, *Незабудки*. Москва 1969, s. 229.

<sup>16</sup> *Словарь языка Пушкина* (t. 2, s. 724—725) wskazuje, że użyte w oryginale słowo „народ” występuje u poety w trzech znaczeniach: 1) narodowość, nacja, 2) ludność, mieszkańcy jakiegoś kraju, 3) ludzie, grupa ludzi, tłum. Tutaj słowo „народ” ma niewątpliwie jedynie trzecie znaczenie.

<sup>17</sup> А. Пушкин, *Жездзец Мiedziany. Оповиешч пetersburska*. Przełożył J. Tuwim. Wstępem i przypisami opatrzył S. Fiszman. Wrocław — Warszawa — Kraków 1967, s. 7, 49—51, 11, 35, 29, 23.

rem „demaskowanym” (D. Granin uznał nawet za stosowne porównanie go z Bułharynem!<sup>18</sup>). Ale jeśli tak, to *Mozart i Salieri* wcale nie jest tragedią, gdyż w prawdziwej tragedii — na co wskazał już Hegel — występują równoprawne (czyli mające równą słuszność) siły.

Istota *Mozarta i Salieriego* scharakteryzowana została w przygotowywanej do druku pracy młodego literaturoznawcy Władimira Fiodorowa (uniwersytet w Doniecku).

Mozart i Salieri — dowodzi Fiodorow — są obydwaj równoprawnymi bohaterami tragedii i każdy z nich rozstrzyga na swój sposób jednostkowy konflikt tragiczny, wewnętrzny konflikt człowieczego ducha.

Tragedia Salieriego to tragedia świadomości, która potrafi pojąć wszystko, lecz w samym akcie poznania unicestwia to, co poznawane:

Dźwiękom śmierć zadawszy,  
Muzykę niby trupa rozkroiłem <...>

Puszkin przedstawia, jak tragedia świadomości i tragedia twórczości przenikają się wzajemnie, przechodzą jedna w drugą i wspólnie składają się na tragedię ducha ludzkiego.

Skądinąd już Bielinski zauważył, że „jako umysł, jako świadomość, Salieri znacznie przewyższa Mozarta”, co więcej, był zdania, że „Salieri ma swoją logikę; stoi za nim swojego rodzaju sprawiedliwość”, ale sprawiedliwość „paradoksalna”<sup>19</sup>. W rzeczywistości zaś jest to w pełni „ortodoksyjna” słuszność wyższej świadomości, która występuje jako sama w sobie, w oderwaniu od całości bytu.

Jednym słowem, Puszkin nie „demaskuje” Salieriego, ale odsłania tragiczną kolizję Salieriego i Mozarta.

Ogólna treść czy też może sam typ tej kolizji uległ następnie w literaturze rosyjskiej rozwinięciu, co dotyczy najwyraźniej wszystkich kolizji Puszkiniowskich. Głębsze niż gdziekolwiek indziej ujęcie znalazło to w kolizji wielkiego inkwizytora i Chrystusa u Dostojewskiego.

Usprawiedliwiając zabójstwo Mozarta, Salieri powiada:

Jakiż pożytek z niego? Jak cherubin  
Przyniósł nam z nieba kilka rajszych pieśni,  
Nieuskrzydłone by wzbudzić pragnienie  
W nas, synach ziemi, i ulecieć potem!  
A więc ulatuj! Im prędzej, tym lepiej.

Wielki inkwizytor rozumuje w całkowicie tym samym duchu (choć chodzi mu nie o estetyczny, lecz o moralny byt człowieka):

Nie ma nic bardziej pożądanego dla człowieka nad wolność sumienia, ale nie ma też nic bardziej męczącego. I oto zamiast dać twarde podwaliny, aby raz na zawsze uspokoić ludzkie sumienie — przyjąłeś <...> wszystko, co przetrasta siły ludzkie <...>, pozostawiając im tyle trosk i tyle nie rozstrzygniętych zadań <...>.

<sup>18</sup> „Новый мир” 1971, nr 11, s. 208.

<sup>19</sup> В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*. Москва 1955. Т. 7, s. 558—559.

Czyż tak jest stworzona natura ludzka, żeby (...) być zdana na wolny wybór swego serca? <sup>20</sup>

Ale u Dostojewskiego ostateczne zwycięstwo przypada już jednej ze stron. Chrystus nie sprzeciwia się ani jednym słowem, całuje tylko swojego wroga i ten, zdruzgotany, wypuszcza go na wolność w przeddzień zapowiedzianego już *autodafé*. Nie znaczy to, że wielki inkwizytor nie ma za sobą swojej relatywnej ziemskiej racji (opowiada się on przeciw „wzbudzaniu” w ludziach — „synach ziemi” — daremnego „nieuskrzydłego pragnienia” najwyższej swobody moralnej), jednakże kolizja jako całość pozbawiona jest owej „równowagi”, która właściwa jest *Mozartowi i Salieriemu* i którą nie jest nam już teraz tak łatwo uprzytomnić sobie i dostrzec. Słowa Mozarta o Salierim:

Gdyby tak wszyscy potęgę harmonii  
Mogli odczuwać! <sup>21</sup>

nie są bynajmniej omyłką czy błędem; nie ma też w nich jakiegś obiektywnej ironii. Salieri w rzeczy samej całym swoim jestestwem i silniej niż ktokolwiek inny odczuwa nadludzką potęgę mozartowskiej harmonii i właśnie dlatego zabija jej nosiciela.

\*

Realizm Puszkina nie jest więc bynajmniej „krytyczny”; jest to realizm natury *renesansowej*. Zdanie sobie sprawy z tej rzeczywistej istoty Puszkiniowskiej twórczości wisi dziś, jak to się mówi, w powietrzu. O „renesansowości” sztuki Puszkina mówią najrozmaitsi autorzy <sup>22</sup>. Chodzi przy tym oczywiście nie tylko o Puszkina jako o swoisty unikat, ale i o cały współczesny mu oraz poprzedzający go rozwój literatury rosyjskiej. Pisałem już o tym niejednokrotnie i nie chcę się powtarzać <sup>23</sup>. Należy tu odwołać się do pracy jednego z najbardziej znanych specjalistów od literatury rosyjskiej XVIII i początku w. XIX, G. Makogonienki — pracy, w której autor dowodzi, że od czasów Piotra Wielkiego aż do Gogola

„rosyjska kultura jako całość, a rosyjska sztuka i literatura w szczególności

<sup>20</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow. Powieść w czterech częściach z epilogiem*. Przełożył A. Wat. Warszawa 1978. T. 1, s. 308—310.

<sup>21</sup> A. Puszkina, *Mozart i Salieri*. Przełożył S. Pollak. W: *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1954, s. 135, 140, 145.

<sup>22</sup> Zob. np. niedawne artykuły B. Miejlacha („Новый мир” 1974, nr 6, s. 222), N. Skatowa („Огонек” 1974, nr 23, s. 8), J. Elsberga („Контекст 1974”. Москва 1975, s. 188—189).

<sup>23</sup> Zob. В. Кожинов: *К методологии истории русской литературы*. „Вопросы литературы” 1968, nr 5; *Эпоха возрождения в русской литературе*. „Вопросы литературы” 1974, nr 8; *К социологии русской литературы XVIII—XIX веков*. W zbiorze: *Литература и социология*. Москва 1977.

aktywnie rozwiązywały ogólnoodrodzeniowe problemy (...) epokę tę, choćby umownie<sup>24</sup>, nazwać można rosyjskim odrodzeniem”<sup>25</sup>.

Ale zapewne najbardziej interesujące jest to, że nawet ci badacze literatury, którzy nie zgadzają się formalnie z określeniem epoki od Piotra Wielkiego do Puszkina (i młodego Gogola) jako epoki rosyjskiego odrodzenia, w gruncie rzeczy w takim czy innym stopniu przyłączają się do tego, dojrzałego już, nowego ujęcia procesu historycznoliterackiego.

Tak np. L. Timofiejew w konkluzjach swojego wspomnianego już artykułu jak gdyby odrzuca „ogólne pojęcie rosyjskiego odrodzenia”; jednocześnie wszakże natykamy się tu na następujące niedwuznaczne wypowiedzi:

Idee odrodzenia (...) stanowią wraz z innymi treść rosyjskiego XVIII-wiecznego procesu literackiego (...), liczne jego (tj. odrodzenia) rysy odnajdziemy w Rosji i XVII, i XVIII wieku (...). (...) epoka odrodzenia w szerszym sensie — to epoka zapoczątkowująca proces kształtowania się społeczeństwa burżuazyjnego. Stąd też jej typologiczny charakter, a zarazem — jej specyfika narodowa, w szczególności w odniesieniu do Rosji<sup>26</sup>.

W ten sposób L. Timofiejew — choć z licznymi zastrzeżeniami — przyznaje, że postawienie pytania o rosyjskie odrodzenie jest rzeczą nieodzowną. Jeszcze ciekawszy jest inny moment. Timofiejew utrzymuje w swoim artykule, że historia literatury rosyjskiej do Puszkina (od końca XVII w.) jest historią powstawania realizmu. Realizm ten Timofiejew określa w ogólnym planie jako „krytyczny”. Jednakże konkretna charakterystyka rozwoju rosyjskiego realizmu od końca XVII w. do Puszkina brzmi tak:

Ustala się on w miarę postępowania sekularyzacji literatury, narastania pierwiastka humanistycznego, wyzwiania się jednostki<sup>27</sup>.

Ale przecież wszystkie wskazane przez Timofiejewa procesy są procesami właściwymi nie czemu innemu, jak tylko kształtowaniu się i rozwojowi realizmu odrodzeniowego, procesami, które dokonywały się np. we Francji czy Anglii w końcu XV i w XVI wieku. Nie wyczerpują one treści epoki renesansowej, gdyż nie mniej dla niej istotne jest utrwalenie się samoświadomości narodowej (również ona, ma się rozumieć, formuje się w Rosji XVIII i początku XIX w. w nierozłącznej jedności z samoświadomością jednostkową), w każdym razie jednak chodzi akurat o podstawowe momenty w rozwoju realizmu renesansowego. Z realizmem krytycznym wszystko to nie ma nic wspólnego.

<sup>24</sup> „Umowność” nie jest tu niczym usprawiedliwiona, co staram się pokazać w artykule *Типология и своеобразие*. „Контекст 1975”. Москва 1977.

<sup>25</sup> Г. П. Макогоненко, *Проблемы Возрождения и русская литература*. „Русская литература” 1973, nr 4, s. 69.

<sup>26</sup> Тимофеев, *op. cit.*, s. 246, 238, 237.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 242.

Innymi słowy, L. Timofiejew w cytowanym fragmencie swojego artykułu mówi już nie po prostu o „rysach odrodzenia” w rosyjskiej literaturze rozpatrywanej epoki, lecz w ten czy inny sposób konstatuje zasadniczo renesansową naturę kształtującego się w Rosji realizmu. I jest to zupełnie słuszne.

Czasy od końca XVII do drugiego 30-lecia XIX w. były epoką powstawania i rozwoju rosyjskiego realizmu renesansowego; ukoronowanie tej epoki to twórczość Puszkina i młodego Gogola (głównie jego opowieści „ukraińskie”). O żadnym realizmie krytycznym nie może tu być nawet mowy.

Renesansowy realizm w Rosji ma charakter głęboko swoisty — zarówno dzięki samej swoistości Rosji (która, ściśle biorąc, nie jest krajem czysto europejskim, lecz łączy w sobie cechy kulturowe Europy i Azji), jak i dzięki temu, że rosyjskie odrodzenie opierało się na 200-letnim już doświadczeniu rozwoju nowej literatury na Zachodzie. Jednakże w podstawowych cechach typologicznych literatura rosyjska od XVII w. do pierwszego 30-lecia XIX w. pokrewna jest zachodnioeuropejskiej literaturze epoki odrodzenia.

Decydującą podstawą tej epoki i na Zachodzie, i w Rosji była względna jedność, „równowaga” narodu, jednostki i państwa. Mówiłem już o tym we wspomnianych wyżej artykułach. Jedność ta bynajmniej nie usuwała ostrych i nawet zaciętych sprzeczności między państwem a narodem oraz między państwem a jednostką, ale tak czy inaczej znalazła dobitny wyraz — jeśli mówić o Rosji — i w stworzeniu jednego z największych miast świata, Petersburga (oraz wszystkiego, co się z nim wiąże), i w pełnej rozmachu działalności „naszego pierwszego uniwersytetu” — Łomonosowa, i zwłaszcza w wojnie ojczyźnianej lat 1812—1815.

Jako kontrargument mógłby mi ktoś przypomnieć, powiedzmy, pugaaczowszczyznę i los Radiszczewa. Po pierwsze jednak, i powstania chłopskie, i tragiczne konflikty między jednostką a państwem są w równym stopniu charakterystyczne dla odrodzenia zachodnioeuropejskiego. Z drugiej zaś strony, nie należy zapominać, że Pugaczow, aby zespolic wokół siebie szerokie warstwy ludu, musiał dopiero ogłosić się zdradziecko obalonym prawowitym przywódcą państwa<sup>28</sup>, Radiszczew natomiast został zesłany w sytuacji, gdy odbywała się rewolucja francuska, i po 10 latach nie tylko powrócił do Petersburga, ale otrzymał też dość wysokie stanowisko państwowe. Pisał wtedy (i chyba nie należy podejrzewać go o nie-szczerłość):

---

<sup>28</sup> Puszkina zanotował swoją rozmowę z uraliskim Kozakiem: „Opowiedz mi, proszę D. P’janowa, jak to Pugaczow był twoim przybranym ojcem na weselu. — Dla ciebie to Pugaczow, odpowiadał starzec gniewnie, a dla mnie to był wielki hodsudar Piotr Fiodorowicz”.

Wyżej i wyżej wzlatuj ku słońcu, orle rosyjski,  
Ześlij nam światło na ziemię, poniechaj piorunów groźnych,  
Pokój, swoboda i prawda niosą się ku nam od tronu<sup>29</sup>.

— czyli słaWił państwo. Uważa się, co prawda, że rok później Radiszczew całkowiec już rozczarował się co do dobrych zamiarów państwa i dlatego zażył truciznę (jest to hipoteza, a nie bezsporna prawda), ale jeśli nawet tak było, fakt bezpośredniej działalności państwowej Radiszczewa świadczy o możliwościach pewnej jednoścI państwa i nawet najradykałniej usposobionej jednostki.

Rzeczywiste wzajemne nieprzejednanie pomiędzy ożywioną przez wartości ogólnonarodowe jednostką a państwem ujawniło się dopiero po powstaniu dekabrystów. Do lat czterdziestych kultura rosyjska całkowiec „odseparowała się” od państwa. Było to jednak zarazem końcem rosyjskiego odrodzenia, którego najwyższy wzlot przypada, tak jak na Zachodzie, na końcową fazę epoki (lata dwudzieste—trzydzieste). Zachowując jednolitość wizji świata, literatura wyzbyła się zarazem złudzeń charakterystycznych dla XVIII i początku XIX wieku. W *Jeźdźcu Miedzianym*, jak już była o tym mowa, ucieleśniło się i r ó w n o u p r a w n i e n i e, i nieprzejednana opozycja podstawowych sił historycznych.

\*

Okres najwyższego wzlotu renesansowego realizmu był zarazem (i jest to zupełnie prawidłowe) okresem ostatecznego kształtowania się nowej literatury w Rosji. Od tego czasu rozpoczyna się naprawdę intensywny rozwój literacki.

Dojrzała twórczość Gogola (od połowy lat trzydziestych), a także twórczość Tiutczewa i jego szkoły, Lermontowa, W. Odojewskiego, późna poezja Boratyńskiego i Jazykowa itp. — to już nie renesansowy realizm. Kontrastową, dysharmonijną sztukę tych artystów należałoby określić jako rosyjski barok<sup>30</sup>. Jest to sztuka przenikliwie obnażająca sprzeczności bytu, sztuka niespokojnego napięcia i ostrych kontrastów, skomplikowanych form i metaforycznej symboliki.

Typologicznie sztuka ta jest pokrewna późnym dziełom Szekspira i Cervantesa, sztuce Tassa, d’Aubigné, Scarrona, Gongory, Quevedo, Calderona, Johna Donne, Milтона, Webstera itd., tj. zachodnioeuropejskiej literaturze barokowej. W literaturze tej znalazł swój wyraz kryzys epoki odrodzenia, uwarunkowany przez rozpad tej względnej jednoścI narodu, jednostki i państwa, o której była mowa.

<sup>29</sup> А. Н. Радищев, *Осминадцатое столетие*. 1801.

<sup>30</sup> W tym samym stadium, podobnie jak na Zachodzie, w literaturze rosyjskiej po raz pierwszy tworzy się silny nurt masowej beletrystyki, tzw. ludowy barok — utwory Marlinskiego, Kukolnika, Bieniediktowa, Sienkowskiego i innych.



W sztuce baroku, wziętej jako całość, kontrastowo łączy się specyficzna, naznaczona piętnem beznadziejności, heroicznosc i tragizm z groteskowym komizmem, zwanym często „barokową satyrą” (satyra ta zasadniczo się różni od np. oświeceniowej). Żywiły te mogą się łączyć w twórczości jednego artysty, np. w późnej twórczości Cervantesa.

Jest to zjawisko charakterystyczne również dla Gogola. Jego twórczość jednak zazwyczaj rozcinana bywa sztucznie na dwie połowy — romantyzm (np. *Taras Bulba*, *Portret*) i realizm krytyczny (*Martwe dusze*, *Płaszcz*). Tymczasem już Bielinski w r. 1847 pisał słusznie o *Tarasie Bulbie*:

Poemat ten pisała ta sama ręka, która stworzyła *Rewizora* i *Martwe dusze* (...). *Taras Bulba* jest pełen tyleż komizmu, ile tragicznej wielkości<sup>31</sup>.

I w prywatnym liście z tego samego okresu:

(Gogol) jest w równym stopniu tragikiem co komikiem (...), rzadko kiedy bywa osobno tym lub tamtym (...). Między Gogolem a szkołą naturalną (która stanowiła już wyraz rosyjskiego realizmu oświeceniowego — W. K.) leży cała przepaść (...). Nie ma w nich (tj. postaciach Gogola) ani przywar, ani cnót. Oto dlaczego zawczasu czuję troskę na myśl, że będę musiał pisać o Gogolu (...), trzeba będzie mówić wiele rzeczy nie tak, jak się myśli<sup>32</sup>.

Ostatnia uwaga wiąże się z tym, że Bielinski interpretował w swoich artykułach twórczość Gogola w duchu satyry oświeceniowej (a nie barokowej). W późniejszych czasach Dostojewski pisał z oburzeniem, iż Bielinski

ze skandaliczną płytkością i lekceważeniem odnosił się do typów Gogola, a w radosny zachwyt wprawiało go to tylko, że Gogol piętnował<sup>33</sup>.

Z przytoczonych przez nas opinii Bielinskiego wynika, że Dostojewski się mylił. W rzeczywistości krytyk rozumiał naturę sztuki Gogola. Jednakże liczni zwolennicy Bielinskiego opierali się tylko na jego wypowiedziach publikowanych i aż do naszych dni twórczość Gogola traktuje się nader często w duchu „piętnującym”, czysto krytycznym. Nie tak dawno wprawdzie J. Kupriejanowa podjęła próbę (dosyć zresztą nieśmiałą) nowego ujęcia zawartości artystycznej *Martwych dusz*, twierdząc w szczególności, że „nie wolno, jak to się zwykle czyni, widzieć w nich wyłącznie piętnowania”<sup>34</sup> — wiele jednak pozostaje jeszcze w tym kierunku do zrobienia.

Istnieje, nawiasem mówiąc, legenda głosząca, iż swojego rodzaju pio-

<sup>31</sup> Белинский, *op. cit.*, t. 10, s. 244.

<sup>32</sup> *Ibidem*, t. 12, s. 461. W jednym z listów Bielinski pisał, że mówiąc o Gogolu, „przedstawił coś niecoś w postaci takiej, która mało ma wspólnego z (jego) przekonaniem, co się dotyczy tego przedmiotu (...) O różnicy między szkołą naturalną a Gogolem (...) powiedzieć w druku (...) nie ośmielę się” (*ibidem*, s. 432).

<sup>33</sup> Ф. М. Достоевский, *Письма*. Т. 2. Москва—Ленинград 1930, s. 365.

<sup>34</sup> „Русская литература” 1971, nr 3, s. 68.

nierem wyobrażeń o czysto krytycznej istocie twórczości Gogola był nie kto inny niż Puszkina, albowiem właśnie on mówił o Gogolowskim talentie do

tak jaskrawego przedstawiania nikczemności [пошлости] życia, szkicowania nikczemnego [пошлого] człowieka z taką siłą, ażeby owe bła ho stki, które umykają oczom, mogły właśnie ostro błysnąć w oczy wszystkim<sup>35</sup>.

Charakterystykę tę odbiera się jako wskazanie na czysto negującą siłę Gogola, ponieważ słowo „пошлый” znaczy przede wszystkim „nikczemny” w sensie „podły [низменный]”. Za życia Puszkina jednak wraz ten wcale jeszcze nie miał swojego późniejszego negatywnego sensu (zaczął się on ustalać dopiero w latach czterdziestych). Poeta użył tego słowa w swoich utworach prawie 40 razy (zob. *Словар языка Пушкина*) i wyłącznie w znaczeniu „pospolity”, „zwykły”, „ogólnie wiadomy”, „ogólnie przyjęty”. Oto charakterystyczne przykłady: „Zarys (...) pełen jest myśli, po większej części fałszywych, choć ogólnie przyjętych [пошлых]”; „Dzięki najnowszym romansom osobistość ta, już spospolitowana [пошлая], trwożyła i oczarowywała jej wyobraźnię”; „Wstyd mi było dla zbijania krytyk powtarzać szkolne albo powszechnie znane [пошлые] prawdy”; „Kleopatra to nie była pospolita [пошлая] kokietka i nie ceniła siebie tanio”<sup>36</sup> itp.

W grotesce Gogola, jak najzupełniej trafnie powiedział Puszkina, „ostro”, „jaskrawo”, z niezwykłą „siłą” zaprezentowana została p o s p o l i t o ść pospolitego człowieka. Wiąże się to ze specyficznym tragicomizmem, typowym dla sztuki barokowej. Komizm ten może organicznie wchłaniać elementy i we właściwym sensie tego słowa tragiczne, i nawet heroiczne (np. obraz trojki w *Martwych duszach*). Toteż tzw. „romantyczne” utwory Gogola są oczywiście całkowicie jednorodne z „realistycznie krytycznymi”: różnica polega tu tylko na obiektach, nie zaś na zasadach twórczych.

Gdy dojrzał Bielincki stał się przywódcą rosyjskiego realizmu oświeceniowego, usiłował interpretować w tym duchu również twórczość Gogola (choć, jak widzieliśmy, miał świadomość, że pomiędzy Gogolem a „szkołą naturalną” leży „cała przepaść”). Podyktowane to było m. in. również faktem, że już w latach czterdziestych rosyjski barok wycofuje się na drugi plan literatury, ustępując miejsca realizmowi oświeceniowemu.

W okresie tym literatura rosyjska rozwija się, o czym już była mowa, wręcz gwałtownie, co niejednokrotnie podkreślał tenże Bielincki — czujny świadek i uczestnik ruchu literackiego lat trzydziestych—czterdziestych.

<sup>35</sup> Н. В. Гоголь, *Полное собрание сочинений*. Т. 8. Москва—Ленинград 1952, s. 292.

<sup>36</sup> А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений в 10-ти томах*. Москва 1958. Т. 7, s. 302; t. 6, s. 344; t. 7, s. 200; t. 6, s. 604.

W roku 1847 pisał np., że doroczne przeglądy literackie, sporządzane przez A. Bestużewa w latach 1823—1825,

są dla nas dziś interesujące jako zabytek, mimo że rozpoczęto je zaledwie 24 lata temu! Tak szybko postępuje naprzód nasza literatura! Lecz jak zamierzchłym, jak starożytnym zabytkiem wydaje się *Обозрение русской литературы 1814 года!*<sup>37</sup>

Ważne tu są obie daty: rok 1814 to jeszcze jak gdyby wiek XVIII (choć dokonało się już główne wydarzenie określające dojrzałość rosyjskiego odrodzenia — wojna ojczyzniana; nie mogło ono odbić się natychmiast na stanie literatury), lata zaś 1823—1825 to początkowy etap rozwoju, który w ciągu następnego ćwierćwiecza stał się „zabytkiem”. Ale to, co było przed nim, jest już całkowicie „zamierzchłym, starożytnym zabytkiem”.

Zaledwie 6 lat od chwili, gdy zginął Puszkina, Bielinski zauważył:

Pojawia się już potomstwo Puszkina. Na Rusi wzrost wszystkiego mierzy się nie na lata, lecz na godziny, i pięć lat dla tego kraju to prawie stulecie<sup>38</sup>.

W stwierdzeniu tym nie ma chyba hiperboli. Mniej lub bardziej ściśle charakteryzuje ono ruch literatury rosyjskiej w drugim 30-leciu XIX wieku. Można powiedzieć, że około 1830 r. w literaturze rosyjskiej dominował jeszcze żywioł renesansowy; do momentu zgonu Puszkina królowała estetyka baroku, a w r. 1843, kiedy Bielinski napisał cytowane słowa, na pierwszy plan wysuwały się już tendencje oświeceniowe.

Według bezpośredniego i niewątpliwie trafnego odczucia Bielinskiego literatura rosyjska w ciągu tych lat

daży naprzód z niewiarygodną szybkością (...). Można poczuć zawrót głowy, kiedy pomyśli się o dystansie, jaki dzieli zaprzeszłe dziesięciolecie (1820—1830) od przeszłego (1830—1840), a dziesięciolecie przeszłe od minionych już dwu lat obecnego<sup>39</sup>.

Pomimo tych obserwacji Bielinski doszedł do takiego wniosku: „Przeżywamy naraz wszystkie momenty życia europejskiego, które na Zachodzie następowały kolejno po sobie”<sup>40</sup>. Nie całkiem ściśle jest tu zwrot „momenty życia europejskiego”; poprawniej należałoby powiedzieć: „momenty, przez które przeszło wcześniej życie i literatura Europy”. Sama myśl jest jednak całkiem słuszna.

Interpretuje się ją zresztą niekiedy błędnie. Twierdzi się, że Bielinski miał na myśli synkretyzm ówczesnej literatury rosyjskiej, to, iż twórczość Puszkina oraz jego współczesnych i następców łączy w sobie cechy renesansu, oświecenia, romantyzmu, realizmu krytycznego itd.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Белинский, *op. cit.*, t. 10, s. 284.

<sup>38</sup> *Ibidem*, t. 7, s. 100—101.

<sup>39</sup> *Ibidem*, t. 6, s. 463—464.

<sup>40</sup> *Ibidem*, t. 4, s. 198.

<sup>41</sup> Zob. np. „Контекст 1974”, s. 188.

Ale z wypowiedzi Bielinskiego to nie wynika. Mówi on tylko, że literatura rosyjska jednocześnie (według jego określenia: „naraz”) przeżywa te stadia, które Europa Zachodnia przeżywała w określonym następstwie czasowym. Nie oznacza to jeszcze wcale, że twórczość wziętego oddzielnie artysty w jednym i tym samym odcinku czasu łączyła w sobie rozmaite kierunki. Prawda, że realizm renesansowy to sztuka zasadniczo synkretyczna, w której trwają nie rozdzielone żywioły, charakterystyczne dla baroku, klasycyzmu, oświecenia itd. Swoistość renesansowego realizmu jako „kierunku” sprowadza się w znacznej mierze właśnie do syntetyczności. Trzeba w nim jednakże widzieć nie jakieś połączenie różnych kierunków, lecz samodzielną historyczną formę literatury.

Co się tyczy natomiast późniejszego rozwoju literatury, to tutaj już wyraźnie brak puszkiniowskiej czy, inaczej mówiąc, renesansowej syntetyczności, lecz przeciwnie, występują najrozmaitsze dążności i żywioły artystyczne.

W schemacie tradycyjnym cały rozwój literacki od dojrzałego Puszkina do Czechowa uклада się w ramy realizmu krytycznego — z izolowanymi „enklawami” romantyzmu (w dodatku prawie wyłącznie w sferze liryki). Nie dająca się z niczym porównać wielokształtność artystyczna tej epoki sprowadza się w istocie do różnicy stylów *i n d y w i d u a l n y c h*.

Oczywiście, mówi się niemało o rozmaitych typach i postaciach realizmu krytycznego, o jego rozwoju i zmienianiu się w czasie, itp. Ale pojęcie to ma własną logikę. Jeśli mianem realistów krytycznych określamy Gogola i Hercena, Turgieniewa i Dostojewskiego, Szczedrini i Tołstoja, G. Uspienskiego i Czechowa, to różnice artystyczne między nimi nieuchronnie wydają się mniej istotne niż pokrewieństwo i jedność. W rzeczywistości zaś różnice te są bez wątpienia olbrzymie i, co najważniejsze, posiadają zasadniczy, „jakościowy” charakter. W ramach istniejącego schematu natomiast jak gdyby się rozplywają.

Tworzy się z tego obraz doprawdy dziwny. Od roku 1825 do 1895 Rosja przeżyła bezprzykładny rozwój społeczny, na scenę wysuwały się całkowicie nowe siły historyczne, trwała walka najróżniejszych czy nawet sprzecznych wzajemnie żywiołów społecznych — a sztuka słowa w zasadzie nie podlegała zmianom. Nawiasem mówiąc, udaremnia to kompletnie wszelką myśl o socjologii XIX-wiecznej literatury rosyjskiej.

Ważne jest przy tym podkreślenie, że wskazywanie ideologicznych rozbieżności Aksakowa i Hercena czy Dostojewskiego i Czernyszewskiego bynajmniej nie ratuje sytuacji. Socjologia literatury zaczyna się wtedy, gdy badamy podłoże społeczne zjawisk ściśle *a r t y s t y c z n y c h*, nie zaś ideologiczne stanowiska pisarzy.

Sprawa polega jednak nie tylko na tym. Samo pojęcie „realizm krytyczny” w zastosowaniu do literatury rosyjskiej drugiego 30-lecia XIX w. jest, jak już mówiliśmy, kompletnie pozbawione socjologicznego uzasadnienia. Pojęcie to pojawiło się jako uogólnienie szczególnych właściwości za-

chodnioeuropejskiej literatury lat czterdziestych—sześćdziesiątych, literatury rozwiniętego społeczeństwa burżuazyjnego, które wyzbyło się oświeceniowych, romantycznych czy innych złudzeń. U podstaw realizmu krytycznego leży właśnie „krytyka”, negacja; jest on, jak już wspominaliśmy, pozbawiony wielkich ideałów społeczno-estetycznych, co widać z pełną jasnością w twórczości Thackeraya, Flauberta, Maupassanta i innych.

W Rosji, ściśle biorąc, rozwinięte społeczeństwo burżuazyjne nigdy się nie pojawiło: do r. 1917 nie zdążyło się jeszcze ukształtować. Co prawda, swego rodzaju ekwiwalent takiego społeczeństwa stworzył ten triumf żywiołu mieszczańsko-urzędniczego, który był charakterystyczny dla lat osiemdziesiątych—dziewięćdziesiątych — czasów następujących po załamaniu się ruchu narodników i poprzedzających początek nowej epoki rewolucyjnej. Literaturę tych czasów — a przede wszystkim twórczość Czechowa — istotnie można określić jako „literaturę realizmu krytycznego”. Ale pojęcie to w oczywisty sposób nie odpowiada istocie twórczości Hercena, Niekrasowa, Czernyszewskiego, Turgieniewa lub też, z drugiej strony, Dostojewskiego, Leskowa, Tolstoja czy wreszcie Gleba Uspienskiego i Korolenki.

Wróćmy jednak do problemów doby popuszkinowskiej. Po przemianę tendencji barokowych, charakterystycznych dla literatury lat trzydziestych i początku czterdziestych, należałoby oczekiwać pojawienia się zjawisk należących do porządku klasycystycznego. Jednakże tej szczególnej sytuacji społeczno-historycznej, jaka rodzi klasycyzm, w Rosji zabrakło. Nie ma w tym niczego wyjątkowego. Klasycyzm prawie nie ujawnił się w Anglii i w Hiszpanii, gdyż dla jego narodzin niezbędna jest owa specyficzna współzależność państwa i podstawowych sił stanowych, która naprawdę ukształtowała się jedynie w XVII-wiecznej Francji, gdzie zresztą obok klasycyzmu rozwijała się w dalszym ciągu intensywnie również sztuka baroku.

W Rosji zatem tuż po krótkim okresie żywiołowego rozkwitu baroku zaczyna kształtować się oświecenie i sentymentalizm. Kierunki te są i na Zachodzie dość ciasno ze sobą splecione; w Rosji zaś występują jednocześnie, „naraz”, według wyrażenia Bielinskiego. Typowo oświeceniowe opowieści Hercena *Kto winien?* i *Doktor Krupow* oraz sentymentalni *Biedni ludzie* Dostojewskiego powstają, rzecz można, równolegle. Oba kierunki rozwijają się w ramach „szkoły naturalnej”.

Idąc dalej: charakter niewątpliwie sentymentalny ma twórczość młodego Tolstoja, który czerpie natchnienie głównie ze spuścizny Rousseau i Sterne'a (pojmwował tych pisarzy, ma się rozumieć, zupełnie inaczej niż Karamzin), oraz *Zapiski myśliwego* Turgieniewa. Do realizmu oświeceniowego w ten czy inny sposób należy dojrzała twórczość Turgieniewa, Niekrasowa (co prawda, w ich późnej twórczości znajdziemy również wyraźne rysy romantyczne), Szczedrina, Czernyszewskiego, Slepowa, Pomiłowskiego i innych. Pisarze ci zostali zaliczeni (choć z pewnymi za-

strzeżeniami) do realizmu oświeceniowego w 3-tomowej pracy zbiorowej *Развитие реализма в русской литературе* (1972—1974).

Twórczość wreszcie Dostojewskiego i w znacznej mierze Leskowa, późna twórczość Tiutczewa, Feta, Połonskiego, A. Tołstoja, poetów-słowianofilów, dramaty poetyckie Ostrowskiego, poezja i proza Apollona Grigorjewa, twórczość K. Leontjewa, Mielnikowa-Pieczerskiego, S. Maksimowa, a z drugiej strony dojrzała twórczość G. Uspienskiego i licznych pisarzy-narodników należy bez wątpienia do romantyzmu, który stanowi w ten sposób potężną i wieloraką warstwę w literaturze rosyjskiej lat pięćdziesiątych—siedemdziesiątych.

Jeden z oponentów zarzucał mi, że „podporządkowuję” wielkich artystów XIX w. „tym czy innym ideologicznym nurtom epoki (oświeceniowi, narodnictwu, ruchowi »poczwienników«)” i przez to oferuję fałszywą, a nawet wulgarną interpretację „wzajemnego związku literatury pięknej i myśli społecznej”<sup>42</sup>.

Wątpliwe jednak, czy jest to zarzut uzasadniony, ponieważ bynajmniej nie zamierzam twierdzić, iż XIX-wieczny rosyjski realizm oświeceniowy i romantyzm ukształtowały się jako „produkty” nurtów ideologicznych. Kierunki literackie i w ten czy inny sposób dające się z nimi zestawić ruchy ideologiczne rodzą się na określonej glebie społeczno-historycznej całkowicie niezależnie. Ideologia może jedynie odegrać rolę „fermentu” w twórczej „reakcji”. Nie dosyć tego, dla XIX-wiecznej Rosji, w której literatura miała pierwszoplanowe, decydujące znaczenie w rozwoju całej kultury, charakterystyczny jest, skoro już o tym mowa, stosunek odwrotny: to właśnie zjawiska artystyczne odgrywały rolę „fermentu” w formowaniu się ruchów ideologicznych. Czołowi ideolodzy w. XIX wychodzili od literatury, a nie odwrotnie. Rosyjski ruch oświatowy lub narodnictwo raczej już „podporządkowują się” literaturze, niż „podporządkowują” ją sobie. Swoją dobitny wyraz znalazło to chociażby w samym określeniu narodnictwa jako ideologii „romantycznej”: romantyzm jest przecież, co oczywiste, fenomenem pochodzenia artystycznego, estetycznego.

Warto poruszyć jeszcze jeden fragment cytowanego już artykułu. Chodzi o Dostojewskiego:

Przeciw zaliczeniu go do romantyzmu przemawia już choćby to, że w jego twórczości złudzenia, związane z patriarchalizmem, pokonywało odczucie burzliwości życia Rosji, jego wiecznego ruchu, patos duchowych poszukiwań jednostki, jej marzenie o powszechnym szczęściu dającym się urzeczywistnić tylko w przyszłości<sup>43</sup>.

Co można powiedzieć w tej sprawie? Dostojewski stawiał najwyżej troje XIX-wiecznych artystów zachodnioeuropejskich — Hugo, Byrona

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 190—191.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 190.

i George Sand. Wszyscy troje są najbardziej typowymi przedstawicielami romantyzmu, i wszystkim trojgu — a szczególnie Hugo — wyraźnie są właściwe te same cechy, które rzekomo „wyłączają” Dostojewskiego z romantyzmu. Pozostaje przypuścić, że oponent posługiwał się przy rozstrzyganiu problemu jakimiś nader ograniczonymi modelami romantyzmu (najwidoczniej tym, co stanowiło jego wczesny, niedojrzały wyraz).

Sztuka Dostojewskiego zdradza szczególne pokrewieństwo ze sztuką Hugo (choć jest od tej ostatniej, ma się rozumieć, nierównie głębsza i wyższa). W dostrzeżeniu tego faktu przeszkadza jedynie bezpodstawny dogmat, zgodnie z którym wszyscy XIX-wieczni pisarze rosyjscy to realisci krytyczni.

Jeśli w twórczości pisarza znajduje ktoś elementy „negatywnego” wizerunku bytu, psychologii, stosunków społecznych — prawie automatycznie zalicza tego pisarza do realistów krytycznych. Pod pojęciem romantyzmu rozumie się jedynie coś wyjątkowo „idealnego”, wzniosłego, oczyszczonego z „niskich” cech.

Tymczasem w rzeczywistości proza romantyczna — chociażby proza Hugo — opiera się na oczywistych kontrastach tego, co wysokie, i tego, co niskie (i to skrajnie niskie), i łączy w nierozdzielny sposób „idealny” patos z żywiołem romantycznej ironii.

Jest dla mnie niewątpliwe, że dojrzała twórczość Dostojewskiego jest przede wszystkim twórczością romantyczną; można powiedzieć z pełnym uzasadnieniem, że twórczość ta jest najwyższym i najpełniejszym wyrazem światowego romantyzmu w ogólności <sup>44</sup>.

Tymczasem większość badaczy literatury zalicza do romantyzmu wyłącznie lirykę drugiej połowy XIX w. — powiedzmy, późną twórczość Tiutczewa i Feta — jako że w liryce tej brak „negatywnych” wizerunków życia. Nie zauważa się nawet przy tym, że późna liryka Tiutczewa jest wyjątkowo bliska twórczości Dostojewskiego swoim patosem, problematyką, samym tonem.

Osobno należy zająć się Fetem, tym bardziej że nie tak dawno temu pisałem o nim na łamach pisma „Woprosy litieratury” i artykuł mój spotkał się z polemiką. Niemożność umieszczenia poezji Feta w ramach „realizmu krytycznego” regularnie rodzi wyobrażenia o jej oczywistej „niepełnowartościowości”.

Tak np. W. Kuleszow nie znajduje w twórczości poety „rozumienia (...) ponurych i tragicznych” warunków życia ludu ani też „bolesci obywatelskiej” i z tego powodu wydała Feta poza granice „głównego nurtu literatury rosyjskiej”, mówiąc nadal o „kameralnym świecie” jego poezji <sup>45</sup>. Naturalnie, nadal także uważa, że znane wersy Feta

<sup>44</sup> Dostojewskiego zalicza się do realizmu krytycznego w gruncie rzeczy jedynie dlatego, że termin ów posiada sens wartościujący.

<sup>45</sup> „Вопросы литературы” 1975, nr 9, s 145-150, 151.

В сыртах не встретишь Геликона,  
 На льдинах лавр не расцветет,  
 У чукчей нет Анакреона,  
 К зырянам Тютчев не придет.

[W stepach nie spotkasz Helikonu, / Na krach nie wzrośnie lauru liść, / U Czukczów brak Anakreona, / Do Zyrian Tiutczew nie chce przyjść.]

— zawierają w sobie „cynicznie szowinistyczną tonację emocjonalną”<sup>46</sup>, gdy tymczasem wśród takich samych „stepów” i na takich samych „krach” mieszkali przecież i Rosjanie<sup>47</sup>. W. Kuleszow opiera się na literalnym rozumieniu słów „Tiutczew nie chce przyjść”. Mowa zaś bez wątpienia o tym, że „w stepach” i „na krach” nie mogą rodzić się poeci tacy jak Anakreon i Tiutczew — pogląd, który zbija Fet swoim „Но муза правду соблюдая... [Lecz muza, prawdy wiernie strzegąc...]”. Jeśli iść drogą proponowanego przez Kuleszowa literalizmu, wypada już tylko sądzić, że do Czukczów Tiutczew przyjść może (powiedziano nam przecież tylko, że „nie chce przyjść” do Zyrian), Zyrianie zaś mają swojego Anakreona (choć nie będą mieli Tiutczewa) itd.

Zapewne, wiersz nie jest dostatecznie wyczelowany i umożliwia różne interpretacje. Tłumaczy się to jednak jego wyraźnie improwizowanym charakterem (utwór został napisany naprędce na odwrocie rachunku z drukarni i po pewnym czasie autor poprawił w nim tylko jedno słowo w ostatnim wersie: niezliczonych — ogromy — tłumnych). I nie ma wątpliwości, że fałszywa interpretacja wiersza tłumaczy się tylko „reputacją” jego autora<sup>48</sup>.

W płaszczyźnie „wielkiego czasu” liryka Feta bezwarunkowo wpływa w „główny nurt literatury rosyjskiej” i wykazuje bezpośrednią współzależność, podobnie jak liryka Tiutczewa, z eposem Dostojewskiego i Tołstoją. Dowiódł tego znakomicie i przekonująco artykuł T. Głuszkowej, wytyczający w szczególności linię Puszkina — Fet — Tołstoj — Czechow<sup>49</sup>.

Móglby ktoś powiedzieć, że robię dobrą minę do złej gry, jako że w swoim artykule T. Głuszkowa nadzwyczaj ostro wypowiada się o moich pracach. Cóż jednak począć — jej stronice na temat Feta są w samej rzeczy znakomite. Co się zaś tyczy bardzo ostrych zarzutów pod moim adresem, dziwią mnie one, gdyż nie wypływają w żaden sposób z moich analizowanych przez Głuszkową opinii.

Pisałem, że w późnych swoich wierszach Fet osiąga „donośność” li-

<sup>46</sup> Zob. *ibidem*, s. 142—144.

<sup>47</sup> „Czukczowie” i „Zyrianie” to w gruncie rzeczy zwyczajne synekdochy posługujące się nazwą części zamiast całości (tzn. zamiast całej masy Hiperborejczyków, z Rosjanami włącznie).

<sup>48</sup> Obszerną polemikę z W. Kuleszowem zob. w mojej monografii *Книга о русской лирической поэзии XIX века*. Москва 1978, s. 251—255.

<sup>49</sup> Zob. „Вопросы литературы” 1976, nr 9, s. 66—75.





biorą się oskarżenia o „szaleńczą błyskotliwość”, „skłonność (...) do mówienia jak gdyby przez zęby” i zwłaszcza o „protekcjonalny ton wobec autora (?) i czytelnika”.

Dalej zresztą T. Głuszkowa zrzuca na mnie całą kaskadę zupełnie już nie dających się wyjaśnić oskarżeń: mowa tu i o „ordynarnej próbie rozcięcia osobowości artysty”, i o „paradoksalności zdradzającej niebezinteresowność (!) samego myślenia”, i o „mętliku niewolniczej improwizacji”, i nawet o „wulgarnym socjologizmie”, itd., itd. A wszystko to mieści się jakoby w mojej opinii, głoszącej, iż wiersze, w których „wyraził się talent”, bynajmniej nie zawsze posiadają „bezwzględną wartość poetycką”.

Oczywiście T. Głuszkowa ma prawo posiadać i proponować swoje własne rozumienie słowa „talent”. Po co jednak wszystkie te oskarżenia pod moim adresem? Przecież to rozumienie słowa „talent”, które zastosowałem w swojej wypowiedzi, jest w istocie rzeczy powszechnie przyjęte w literaturze rosyjskiej. Można zacytować dziesiątki i nawet setki wypowiedzi poetów, od Żukowskiego do Twardowskiego, oraz teoretyków poezji, od Iwana Kiriejewskiego do Michaiła Bachtina — wypowiedzi, w których pojawia się właśnie to rozumienie słowa „talent”. Jasne, że sporządzenie tutaj takiego zestawienia cytatów byłoby niemożliwe. Przytoczę jedną tylko wypowiedź jednego tylko Bielinskiego, którego prace T. Głuszkowa, jak wynika z jej artykułu, ceni wyjątkowo wysoko:

Talent, jako zdolność wytwarzania, tworzenia, odnosi się raczej do formy utworu, i z tego punktu widzenia talent jest siłą zewnętrzną, która może w człowieku istnieć niezależnie od rozumu, serca oraz innych intelektualnych i moralnych stron ludzkiej natury. Forma potrzebuje jednak treści i tu oto zyskuje całą swoją wagę samodzielna działalność sił duchowych człowieka<sup>52</sup>.

Bielinski wielokrotnie w różnych formach dawał świadectwo temu samemu rozumieniu słowa „talent” i T. Głuszkowa, jeśli jej to odpowiada, powinna by przedadresować na niego lub na jego poprzedników te oskarżenia, które wniosła przeciwko mnie. A już w każdym razie nie jestem w żaden sposób winien „paradoksalności”, „improwizacji”, „chałupnictwa” i tym podobnych rzeczy, gdyż w swoim rozumieniu słowa „talent” idę po prostu w ślad za półtorawiekową tradycją, której T. Głuszkowa z jakichś powodów nie zauważyła lub nie chce zauważyć (nawiasem mówiąc, ta rodzima tradycja ma swoje korzenie w klasycznej estetyce niemieckiej, w spuściznie Goethego i Schillera, Hegla i Schellinga).

Ale dość już o tej dziwnej polemice. Wróćmy do opinii T. Głuszkowej o Fecie, opinii, z których powodu wspomniałem w ogóle o jej artykule. Zwraca uwagę, że autorka nie idzie tutaj po linii najmniejszego

---

<sup>52</sup> Белинский, *op. cit.*, t. 9, s. 455.

oporu: uświadamia sobie właśnie te cechy twórczości Feta, w których najczęściej widzi się odbicie pewnej niepełnowartościowości — chodzi zwłaszcza o „lekkość” jego żywiołu lirycznego. Pisze np. Głuszkowa, że Fet jest

uskrzydłony, „lekki” — nie lekkością biernego myślenia, młodzieńczego egoizmu, obojętności, ale lekkością pochodzącą z przeczucia zwycięskiej, triumfującej siły, z żywiości trwożnie radosnego, nagle rozbłyśniętego uświadomienia sobie, że jest się człowiekiem (...). Chodzi (...) o odczuty znieścacka fakt, że człowiek „stoi samotnie” — przed wiecznością, zagładą, życiem<sup>53</sup>.

(nie całkiem stosowne jest tu tylko Puszkiniowskie słowo „самостоянье”, ponieważ u Puszkina wyraża ono całkiem inny sens). Autorka demonstrowuje, jaki wyraz znajduje ten sam żywioł u Puszkina, Tołstoja, Czechowa. W naturalny sposób pojawiają się w świadomości i inne korelacje — i z Dostojewskim (chociażby z *Młodzikiem*, z monologami Miti), i z Hercenem (dotyczące młodości rozdziały *Rzeczy minionych i rozmyślań*), i z Leskowem (przypomnę tytuł najbardziej znany — *Urzeczony pielgrzym*), itd.

W początkach tego stulecia poeta i krytyk Boris Sadowskiej pisał (być może z nadmierną zapalczewością):

Fakt, że Rosja całkowicie przegapiła Feta, jest sam przez się straszny: każe on powątpiewać w nasze prawo do bytu narodowego<sup>54</sup>.

Należy się cieszyć, że sytuacja dzisiaj zmienia się zasadniczo (nawet przecież W. Kuleszow nazywa Feta „genialnym lirykiem”). I stronicie o Fecie w artykule T. Głuszkowej są ważkim wkładem we wspólną sprawę.

Niezależnie zresztą od wszelkich wyrazów uznania genialności Feta jego liryka dopóty nie zajmie należnego miejsca w historii klasycznej literatury rosyjskiej, dopóki wszystko będzie się sprowadzać do realizmu krytycznego. Badacze literatury szukali długo i, jak im się wydaje, znaleźli zdecydowany „krytycyzm” i w *Wojnie i pokoju*, i w poezji Puszkina, i nawet u Dierżawina i innych. Ale w dojrzałej twórczości Feta w gruncie rzeczy nie istnieje codzienne życie i dlatego też brak w niej elementów „negatywnych”: w realizm krytyczny w żaden sposób nie da się poety wtłoczyć. Stąd przekonanie o oczywistej niepełnowartościowości jego dorobku.

Nasuwa się pytanie: czy geniusz może tworzyć w absolutnej niezgodności z ogólnym ruchem literatury (idącej drogą „realizmu krytycznego”)?

Wszystko jednak staje się jasne, jeśli wyjść od faktu, że Fet debiutuje w latach czterdziestych w nurcie sentymentalizmu — tak jak młody

<sup>53</sup> „Вопросы литературы” 1976, nr 9, s. 70.

<sup>54</sup> Б. Садовской, *Русская камена*. Москва 1910, s. 141.

Turgieniew — a pod koniec życia objawia się jako genialny liryk rosyjskiego romantyzmu i staje obok Dostojewskiego.

\*

Tak więc w literaturze rosyjskiej lat czterdziestych—siedemdziesiątych rozwija się realizm oświeceniowy, sentymentalizm i nieco później romantyzm; realizm krytyczny natomiast zaczyna się kształtować dopiero wówczas, gdy w pełni objawiły się następstwa społeczne reformy chłopskiej — w latach siedemdziesiątych i zwłaszcza osiemdziesiątych.

Rozwój tych kierunków miał głęboko swoisty charakter. Po pierwsze, dzięki gwałtownemu ruchowi literatury rosyjskiej kierunki owe formowały się w ciągu jakiejś półtorej do dwóch dekad po rozkwicie rosyjskiego odrodzenia (oświecenie zachodnioeuropejskie np. oddzielone jest od renesansu całym stuleciem). Nadawało to rosyjskiemu realizmowi oświeceniowemu, sentymentalizmowi, romantyzmowi szczególną artystyczną pełnię i siłę; w twórczości Hercena, Ostrowskiego, Leskowa, Dostojewskiego trwa jeszcze jak gdyby żywioł renesansowy (podobnie jak i na Zachodzie można go odczuć np. u najwybitniejszych artystów połowy XVII w. — Corneille’a i Miliona).

Po drugie, rosyjskie kierunki literackie opierają się, rzecz jasna, na już zakończonym doświadczeniu zachodnioeuropejskiego oświecenia, sentymentalizmu i romantyzmu, rozszerzając i pogłębiając to doświadczenie; jednocześnie zaś w ten czy inny sposób stykają się również ze współczesną literaturą Zachodu, czyli przede wszystkim z realizmem krytycznym. Ta ostatnia okoliczność bez wątpienia stymulowała nasilenie się krytycznych i we właściwym sensie realistycznych tendencji we wszystkich kierunkach — w tej liczbie również w romantyzmie (także zresztą na Zachodzie realizm krytyczny wywarł wyraźny wpływ np. na późną twórczość romantyka Hugo).

Wreszcie, znów dzięki gwałtowności rozwoju, poszczególni artyści mogli „zdążyć” w swojej drodze twórczej przejść od jednego kierunku do drugiego. Tak np. Dostojewski debiutował jako sentymentalista, a następnie przeszedł do romantyzmu; od realizmu oświeceniowego do romantyzmu zmierzali Gleb Uspienski i po części Niekrasow, Turgieniew, Ostrowski i inni.

Wszystko to daje podstawy do sformułowania problemu „syntetycznego” charakteru XIX-wiecznej literatury rosyjskiej. Szczególnie niewątpliwy charakter syntetyczny posiada dojrzała twórczość Tolstoja — przede wszystkim *Wojna i pokój*<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Boczarow pisał niegdyś o renesansowym charakterze *Wojny i pokoju*, objaśniając to faktem, że w epopei Tolstoja „żyje, umownie mówiąc, renesansowa sytuacja lat sześćdziesiątych” (С. Бочаров, *Литература и новый человек*. Москва 1963, s. 303). Moim zdaniem realny stan rzeczy uległ tu odwróceniu. „Sytuacja rene-

Nie należy jednak zapominać, że postawienie problemu syntezy powinno zostać poprzedzone ścisłą i obiektywną analizą. Niezbędne jest na początku wyraźne uświadomienie sobie, co mianowicie „syntetyzujemy” — w innym wypadku „synteza” będzie beztreściwą etykietką. Jednym słowem, należy ujawnić i zbadać konkretne kierunki literackie epoki.

Pojęcie „realizm krytyczny” (ze wszelkimi zastrzeżeniami dotyczącymi postaci, typów i form tego realizmu), przykładane do literatury rosyjskiej od Puszkina do Czechowa, nieuchronnie zaciera bezprecedensową wielokształtność i nieprzerwany rozwój tej literatury, a z drugiej strony przeszkadza w zgłębieniu jej historycznych zmian i sprzeczności — nie mówiąc już o tym, że samo to pojęcie, uogólniające cechy twórczości Thackeraya, Flauberta, Maupassanta i innych, pozostaje w całkowitej niezgodności z podłożem społecznym i istotą artystyczną literatury rosyjskiej w okresie sięgającym co najmniej do lat siedemdziesiątych XIX wieku.

Problem kierunków pojawia się ze szczególną wyrazistością przy badaniu następstwa etapów rozwoju literatury rosyjskiej: każdy nowy etap w istocie „neguje” etap poprzedni.

W latach czterdziestych Bielinski, wychodząc od zasad osiągniętego w tym czasie dojrzałość realizmu oświeceniowego, nieraz mówił o przestarzałym charakterze sztuki Puszkina i Gogola. Pisał np., że

poezja Puszkina (...) wypowiada się bardziej jako uczucie lub jako kontemplacja aniżeli jako myśl (...). Puszkina należy do tej szkoły sztuki, której pora w Europie całkowicie już przeminęła i która nawet u nas nie potrafi wytworzyć ani jednego wielkiego poety. Duch analizy, nieposkromiona dążność badawcza, myślenie namiętne, pełne nienawiści i miłości, stały się obecnie życiem wszelkiej prawdziwej poezji. Oto pod jakim względem życie wyprzedziło poezję Puszkina<sup>56</sup>.

O Gogolu pisał Bielinski ostrzej w liście prywatnym:

Strach pomyśleć o Gogolu: przecież we wszystkim, cokolwiek napisał, jest sama tylko natura, jak w zwierzęciu. Ignorancja absolutna<sup>57</sup>.

Opinie te rozpatruje się nierzadko jako „omyłki” wielkiego krytyka. Miał on jednakże całkowitą rację z punktu widzenia realizmu oświeceniowego. Widział jasno zasadniczą, gruntowną różnicę między sztuką Puszkina i Gogola a np. Hercena i Gonczarowa.

W latach sześćdziesiątych natomiast Dostojewski z pozycji dojrzałego romantyzmu krytykuje od podstaw realizm oświeceniowy w swoim zna-

---

sansowa” znalazła jaskrawy wyraz właśnie w wojnie ojczyźnianej roku 1812 i Tołstoj, głęboko przyswajając sobie przedstawianą epokę, ucieleśnił w *Wojnie i pokoju* cechy sztuki renesansowej.

<sup>56</sup> Белинский, *op. cit.*, t. 7, s. 344; podkreślenia W. K.

<sup>57</sup> *Ibidem*, t. 12, s. 95.

nym artykule *G.-bow i problem sztuki*. Ze szczególną jaskrawością to samo przeciwstawienie występuje również w jego późniejszym artykule *Środowisko* (1873), ponieważ właśnie u podstaw realizmu oświeceniowego leży ta „filozofia środowiska”, którą Dostojewski atakuje:

Czyniąc (...) człowieka zależnym od każdego błędu w ustroju społecznym, teoria środowiska doprowadza człowieka do całkowitej anonimowości, do całkowitego uwolnienia go od wszelkiej osobistej powinności moralnej, od wszelkiej samodzielności<sup>58</sup>.

Wreszcie w pełni prawidłowy jest późniejszy stosunek do romantycznej twórczości Dostojewskiego, charakterystyczny dla właściwych realistów krytycznych — zupełny chłód Czechowa i w gruncie rzeczy negatywna postawa Bunina. Nie mniej charakterystyczny jest stosunek do Dostojewskiego późnego Tolstoja, który w wielu sprawach przeszedł na pozycje realizmu krytycznego. Zajęty pod koniec życia lekturą *Braci Karamazow*, pisał Tolstoj, że powieść jest „sztuczna”, „wydumana”, nawet „antyartystyczna”, że występuje w niej „niewłaściwy stosunek do ważnych spraw”<sup>59</sup> (czyli ironia) itp.

\*

Poruszając kwestię przemian, wzajemnego oddziaływania i walki kierunków w literaturze rosyjskiej w. XIX, zdają sobie jasno sprawę z tego, że granice tych kierunków są mniej lub bardziej umowne i że nie da się w całości wprowadzić twórczości (a nawet oddzielnego okresu rozwoju twórczego) tego czy innego — zwłaszcza wielkiego — artysty w łożysko określonego kierunku.

Ale jest dla mnie w równym stopniu jasne, że koncepcja, w myśl której cały rozwój literatury rosyjskiej od dojrzałego Puszkina do Bunina przebiega w ramach realizmu krytycznego, jest koncepcją błędną i bezpłodną. Z typologicznego punktu widzenia twórczość Puszkina jest w pełni zgodna z tym, co nazywamy realizmem renesansowym, twórczość Gogola — z barokiem, Hercena i Turgieniewa — z realizmem oświeceniowym, Dostojewskiego — z romantyzmem, itd.

W ciągu ostatnich lat tego rodzaju wyobrażenia dominują w pracach licznych badaczy literatury. Jak już odnotowaliśmy, w niedawno opublikowanym dziele *Развитие реализма в русской литературе* (1972—1974) twórczość Hercena, Czernyszewskiego, Szczedrina, całego szeregu tzw. pisarzy demokratycznych lat sześćdziesiątych zaliczono — jakkolwiek z różnymi zastrzeżeniami — do realizmu oświeceniowego. Z drugiej strony, w pracy zbiorowej *К истории русского романтизма* (Moskwa 1973) do

<sup>58</sup> Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений*. Т. 9. Санкт-Петербург 1895, s. 180.

<sup>59</sup> Zob. Л. Н. Толстой о литературе. Москва 1955, s. 610—611, 616.

romantyków zaliczono wielu pisarzy-słowianofilów, „poczwienników” i narodników (zob. artykuły W. Kuleszowa, M. Nolmana, N. Os'makowa).

Zadanie polega na tym, ażeby od oddzielnych, szczegółowych przewartościowań i zakwestionowań przejść do ostatecznego nowego ujęcia całego rozwoju XIX-wiecznej literatury rosyjskiej.

Jest w pełni zrozumiałe, że dla czytelnej i konkretnej systematyzacji rosyjskich kierunków literackich XIX w. niezbędne będzie działanie badawcze na bardzo wielką skalę, a zarazem wybitnie konkretne. Mój cel polegał tylko na tym, aby postawić niektóre z najbardziej podstawowych pytań oraz odrzucić schemat pozbawiony jakiegokolwiek socjologicznego i estetycznego uzasadnienia.

Przełożył *Stanisław Barańczak*