

Cezary Marcinkiewicz

Związek dramatów Iwana Turgieniewa z tradycją europejską : gatunki, ich funkcje

Prace Naukowe. Pedagogika 8-9-10, 947-957

1999-2000-2001

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Cezary Marcinkiewicz (Częstochowa)

Związek dramatów Iwana Turgieniewa z tradycją europejską (gatunki, ich funkcje)

Dzieje teatru rosyjskiego w pierwszej połowie XIX wieku, w latach, kiedy rozpoczynał swoją działalność Iwan Turgieniew jako dramaturg, trudno przedstawić jako linię konsekwentnie ewoluującą. „Linia ta nie jest prosta, lecz zygzakowata, a w pewnym okresie zdawała się w ogóle zanikać”¹. Droga ta, jak ją widział Bielinski, była wyboista i po odcinkach, zdumiewających wykończeniem, solidnością, zarzucona, przez nikogo nie kontynuowana, a repertuar teatru sceny rosyjskiej – pisał dalej autor – jest niezwykle biedny. Przyczyna jest oczywista: nie mamy literatury dramatycznej... Co państwo polecą nam obejrzeć po *Rewizorze* i *Mądreemu biada*?².

Ten surowy werdykt Bielinskiego, być może, nie oddaje w tym wypadku w pełni całościowego obrazu rozwoju teatru, lecz zawiera wnikliwe spostrzeżenie o teatrze i dramatopisarstwie rosyjskim w ogóle.

Z podobną oceną literatury i teatru doby pomikołajewskiej spotykamy się i u Aleksandra Urusowa, subtelnego i wielkiego znawcy tych zagadnień. „Trudno nie przyznać – pisał w roku 1862 – że nasza literatura dramatyczna i nasza scena były zawsze zjawiskiem drugorzędnym, zależnym. Rzecz oczywista, *Mądreemu biada*, *Rewizor*, czy też niektóre ze sztuk Ostrowskiego potrafią się zawsze same obronić. Nie tworzą one wszelako żadnej szkoły. Teatr nasz nie był nigdy, jak w innych krajach, jednym z ogniw łączących życie społeczne z literaturą, organem, za pomocą którego rozwijałyby się nowe idee i przekazywane zostawałyby widzom w artystycznym kształcie. Miał zawsze więcej wspólnego z biurokracją niż z publicznością. Przyglądając się dziejom naszej sceny, zobaczymy, w jaki sposób – gdy w literaturze stare elementy, zrutynizowane chwytły zastępowano nowymi, świeżymi – w teatrze zmiany te dokonywały się nieporównanie wolniej, zaś starzyzna z uporem stroiła sobie głowę... W ogóle teatr nasz odegrał w dziejach kultury rosyjskiej dość żałosną rolę. Przypadały mu zawsze w udziale idee porządnie wyświechtane i przestarzałe, jakieś okruchy idei, niczym zaczytane i zdezaktualizowane czasopiśmo”³.

¹R. Śliwowski, *Od Turgieniewa do Czechowa*, PIW, Warszawa 1970, s. 25.

²W. Bielinski, *Wybór dzieł literackich*, pod redakcją A. Walickiego, Wrocław 1962, s. CVII.

³A.J. Urusow, *Statji, pisma. Wspominanija o niom*, Moskwa 1907, s. 25–26.

Z perspektywy historycznej – jak to słusznie zauważył współczesny polski badacz René Śliwowski – sąd Urusowa nie wydaje się jednak zbyt krzywdzący dla teatru rosyjskiego, choć wymaga pewnych sprostowań i uzupełnień⁴. Począwszy przecież od trzeciego dziesięciolecia XIX wieku, oprócz sztuki Gribojedowa, która w całości ukazała się w druku w roku 1833, i *Borysa Godunowa* Aleksandra Puszkina, z roku 1825, życie teatralne Rosji ożywiała cała plejada twórców, którzy występowali nie tylko z własnymi utworami, lecz często przeszczepiali i eksploatowali pomysły i schematy autorów zachodnioeuropejskich, nadając im rodzimy koloryt i rosyjski wydzźwięk. Do autorów tych zaliczyć należy również i młodego Iwana Turgieniewa.

W literaturze krytycznej prace monograficzne o Iwanie Turgieniewie rozpoczynają się zwykle od analizy *Zapisków myśliwego*, zaś wcześniejsza twórczość pisarza jest traktowana zazwyczaj marginesowo. A przecież przed *Zapiskami myśliwego*, które ukazały się w roku 1864, Turgieniew tworzył już ponad dziesięć lat. Był to okres burzliwej twórczości dramaturgicznej młodego pisarza, obejmujący lata 1834–1855.

Turgieniew debiutuje w okresie tak zwanej „pauzy twórczej”, a więc w latach czterdziestych XIX wieku, bo wcześniej – jak to słusznie zauważył znany rosyjski krytyk K.K. Istomin – czyli w okresie obejmującym lata 1834–1842, Turgieniew ulegał niewolniczo romantyzmowi zachodnioeuropejskiemu, który wyrażał się głównie intensywną działalnością przekładową oraz oryginalną twórczością własną w duchu Byronowskim.

Po zgonie Aleksandra Puszkina (1837), Lermontowa (1841) oraz po zamilknięciu w 1842 r. Gogoła w literaturze rosyjskiej lata 1842–1855 stanowią pewien zamknięty okres, który zwykle określa się terminem: „lata 40-te” – oczywiście w niechronologicznym rozumieniu tego słowa – tworzy się luka, której nie są w stanie wypełnić młodzi pisarze, choć debiutują z wielkim powodzeniem. Jednym z nich był właśnie Iwan Sergiejewicz Turgieniew (1818–1883), który podjął próbę odrodzenia teatru narodowego przez wprowadzenie form dramatycznych dotąd w Rosji nie znanych, nie stworzył jednak szkoły dramaturgicznej.

W jego utworach uderza przede wszystkim różnorodność form i gatunków oraz ich eksperymentatorski charakter, ale Turgieniew zapoczątkował dzieło odnowy dramaturgii i następnie stworzył realne przesłanki przejścia rosyjskiego teatru narodowego od romantycznej komedii Puszkina do realistycznego dramatu Aleksandra Ostrowskiego.

Pierwszym chronologicznie utworem dramatycznym Iwana Turgieniewa był szkic *Steno* ukończony w grudniu 1834 roku, który niestety nie dotarł do nas w całości. Następnie w roku 1843 ogłosił swoją pierwszą jednoaktową komedię *Nieostrożność*, a później stworzył w roku 1845 komedię-wodewil *Bez pieniędzy* (druk 1846, wystawienie 1852), w roku 1848 komedię w jednym akcie *Gdzie cienko, tam się rwie* (druk 1848, wystawienie – 1852) i komedię w dwóch aktach *Na łaskawym chlebie* – (druk 1857, wystawienie 1862) i w 1849 – komedię trzyaktową *Kawaler*

⁴R. Śliwowski, *Od Turgieniewa ...*, s. 25.

(druk 1849, wystawienie 1849) i scenę komediową *Śniadanie u marszałka szlachty* (druk 1856, wystawienie 1859), w roku 1850 ukończył pięcioaktową komedię *Mieściac na wsi* (druk 1855, wystawienie 1872) oraz jednoaktówkę *Rozmowa na gościńcu* (druk 1851) i komedię w jednym akcie *Prowincjuszka* (druk i wystawienie 1851), w roku 1851 ukończył obrazek sceniczny *Wieczór w Sorrento* (druk 1891). Z tego przeglądu, w którym uwzględniono jedynie utwory ukończone, a pominięto liczne szkice i plany dramaturgiczne, wynika, jak wspomniano wyżej, że w latach 1834–1855 główną uwagę Iwana Turgieniewa pochłaniała dramaturgia, a głównie komedie, choć „komedie” – to pojęcie, którego nie można uważać za coś, co stanowi dostateczny argument dla określenia gatunkowej specyfiki danego dzieła. „Komedie” – to pojęcie, które nie posiada u Turgieniewa ścisłego związku z gatunkiem dzieła, ponieważ nie mieści się w ramach ogólnie przyjętej klasyfikacji. Tym bardziej że nawet sam autor, wydając np. w roku 1869 kolejną swoją sztukę *Mieściac na wsi*, opublikował ją w tomie zebranych utworów z podtytułem *Sceny i komedie*. Można by się zatem zgodzić, że po prostu „sceny” lub „sztuki” są właśnie tymi pojęciami, w oparciu o które można spróbować przeanalizować specyfikę zachodzących przemian w samej strukturze gatunkowej. Tym bardziej że „gatunki, jak to zauważył jeden ze współczesnych badaczy Władimir Frołow w swojej najnowszej pracy pt. *Dramaturgia i teatr*, w dobie obecnej ukazują się w tak skomplikowanym zespole odzwierciedleń, że naprawdę niekiedy trudno jest się zorientować, gdzie w dramacie zaczyna się komedia, a gdzie w komedii pojawia się tragedia”⁵. Tak więc gatunki mieszając się przedziwnie, występują w najróżnorodniejszych modulacjach.

Charakterystyczna dla dramatu tendencja do syntetyzowania najbardziej nieoczekiwanych (w obrębie rodzaju dramatycznego) to zaledwie jedna cecha szczególna gatunków i to całkiem nie nowa. Już dawno zniknęły komedie „czyste” oraz „czyste” tragedie. Proces mieszania się wewnątrzrodzajowych cech gatunkowych zachodził nieprzerwanie. Zaś dramaturgia XIX wieku nabrała dodatkowej właściwości, jeszcze bardziej utrudniającej klasyfikację uznanych gatunków. Sąsiadujące z dramatem rodzaje literackie – epos i liryka, zaczęły bardzo silnie oddziaływać na gatunki, na kompozycyjną budowę sztuk. Pojawili się dramaturdzy–epicy i dramaturdzy–lirycy, tworzący dzieła, w których połączyły się ze sobą liryka i epos, tworząc najprzeróżniejsze właściwości gatunkowe.

Proces zbliżenia dramatu do eposu i liryki, zmieszania się w dramacie elementów międzyrodzajowych i międzygatunkowych, rozpoczął się w Rosji w pierwszym ćwierćwieczu XIX wieku, od Gribojedowskiego *Mądremu biada* i *Borysa Godunowa* A. Puszkina i trwał dalej w twórczości N. Gogola, I. Turgieniewa, a następnie A. Ostrowskiego, Suchowo-Kobylina, L. Tołstoja i Antoniego Czechowa.

Dramaturgia Iwana Turgieniewa nie stanowi pod tym względem wyjątku i rozwój gatunków przebiegał w niej zasadniczo według wciąż tych samych praw i kierunków. Elementy eposu i liryki, tak jak i w twórczości poprzednich pisarzy, udo-

⁵W. Frołow, *Dramaturgia i teatr*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 21.

skonałają dramat; nadal zespala się dramat z komedią, elementy tragiczne przeplatają się z konfliktami komediowymi itp.

Rozwój komedii rosyjskiej zatem, począwszy od Gogoła i Gribojedowa, Szchedrina i Szuchowo-Kobyłina, doprowadził do rozszerzenia pojęcia gatunku. Wzbogacenie sfer, pojmowania myśli komediowej, włączenie takich sytuacji, które zwiększały znaczenie społeczne i filozoficzne sztuk – to z jednej strony, praktycznie obalenie znanych Arystotelesowskich formuł utworów komediowych, z drugiej – coraz wyrazistsze zbliżanie się komedii wysokiego lotu do tragedii i dramatu. Te dwa aspekty określają ewolucję dokonującą się w ówczesnym komediopisarstwie.

Arystoteles, traktując teoretycznie doświadczenia komedii antycznej, dał definicję odpowiadającą w praktyce gatunkowi komediowemu uprawianemu w jego czasach. Zasadniczym elementem formuły Arystotelesowskiej było stwierdzenie, że komedia „przedstawia ludzi gorszych”, że „śmieszność – to jakaś pomyłka i nieład, nikomu nie sprawiające przykrości i dla nikogo nie groźne”⁶. Wynikałoby z tego, że komedia, posługując się śmiechem, mogła przedstawiać tylko te zjawiska, które nie przynosiły szkody, nie wywoływały niepokoju duchowego i nikomu nie zagrażały. W definicji tej występuje wyraźne rozgraniczenie komedii i tragedii, która działa za pośrednictwem strachu i, ukazując cierpienie, wywołuje współczucie. Jest także, oczywiście, trafną charakterystyką komedii jako określonego sposobu odtwarzania życia i dlatego w ciągu wieków ta formuła Arystotelesowska była stale aktualna. Jednakże praktyczny rozwój dramaturgii współczesnej poszedł dalej.

Ponieważ w komedii szczególnie liczne zadania spoczywają na akcji, nieco na uboczu pozostaje problem indywidualizacji bohaterów. Porównując komedię z tragedią, Diderot np. pisał: „komedia przedstawia typ, a tragedia indywidualność ... Bohaterem tragedii bywa człowiek z tymi lub innymi własnymi cechami ..., przeciwnie w komedii, główna postać powinna przedstawiać sąd wielu ludzi”⁷. Niektóre postacie komedii to ludzie stanowiący uosobienie jakiejś określonej cechy, np. Molirowski Harpagon ze *Skapca* czy Żazikow ze *Splukanego* Turgieniewa. Dążenie do „typowości” postaci w komedii, do zarysowania tylko cech bardzo ogólnych w wielu utworach współistnieje z daleko posuniętą indywidualizacją i bogatym życiem psychicznym – jest to nowatorski nurt przede wszystkim komedii francuskiej, zwłaszcza Molirowskiej. Taką postacią jest np. Alcest w słynnej komedii pt. *Mizantrop*. Nurt nieklasyczny czy „nieregularny”, europejskiej komedii, a czasem określany jako komedia romantyczna, to przede wszystkim twórczość pisarzy angielskich, takich jak: W. Szekspir, R. Green, J. Fletcher, czy pisarzy hiszpańskich: Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon i inni. Zmieniająca się w różnych czasach koncepcja komizmu prowadziła w rezultacie do stworzenia ogromnej ilości odmian komediowych, między którymi nie dałoby się wyznaczyć wyraźnych różnic strukturalnych. Wyraża się to również w stopniu wykorzystania przez różne odmiany komedii komizmu słownego, uważanego za środek bardziej subtelny niż komizm sytuacyjny. Podobnymi środkami posługiwała się komedia regularna czy salonowa

⁶Arystoteles, Cyt. za: W. Frołow, *Dramaturgia i teatr*, tamże, s. 55.

⁷Cyt. za: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys literatury*, Warszawa, 1962, s. 396.

i komedia popularna. „Jedno jest oczywiste – jak słusznie czytamy w książce pt. *Zarys poetyki* – tuszowanie i różnicowanie odcieni komizmu prowadziło komedię ku różnym formom przejściowym w stronę dramatu poważnego”⁸. Przykładem takich form mogą być komedie hiszpańskich pisarzy, jak np.: Lope de Vega, u którego sensacyjność sytuacji, awanturnicze powikłania i intrygi, znajdujące nierzadko pomysły, a czasem humorystyczne rozwiązanie, różnią te utwory od większości komedii Calderona pogłębionych psychologicznie, nie wolnych od akcentów powagi, a nawet grozy; ale które przygodę i tajemnicę ujmują w sposób poetycki. Często utwory tych pisarzy zaliczano do komedii płaszcza i szpady, choć były wyraźnie różne.

Rozwój komedii regularnej, klasycystycznej był również dość wyraźnie zróżnicowany. Fabuła komedii Molierowskiej czy C. Goldoniego obfituje zwykle w liczne perypetie wynikające ze sprzecznych działań bohaterów, często także z ciągłych nieporozumień. Wynik czy zakończenie owych nieporozumień bywa zazwyczaj korzystne dla postaci pozytywnych, a opłakane czy niepewne dla osób negatywnych i wyśmiewanych. Arystotelesowskie zagadnienie stosunku ważności fabuły i charakterów postaci znalazło jednak wyraz w dwóch tendencjach kompozycyjnych: komedie Goldoniego zasługują raczej na miano komedii intrygi, ponieważ ich powikłania wysuwają się tutaj na plan pierwszy, natomiast w komediach Moliera (także Marivaux), jak to znajdujemy w książce pt. *Zarys poetyki*, ważniejszą wydaje się być sprawa przedstawienia charakterów i postaw ludzkich, one są zasadniczym tematem, a zarazem motorem fabuły, często mocno zredukowanej (np. w *Mizantropie*). Dlatego też podobne komedie określa się często raczej jako komedie charakteru. Chociaż i ten typ komedii z czasem uległ zasadniczej przemianie, dając prymat wnikliwej analizie psychologicznej postaci nad podstawowym dla komedii elementem komizmu i humoru. W ramach ewolucji strukturalnej doszło nawet do degradacji pomyślnego zakończenia jako wyróżnika gatunkowego. Zmienił się także drugi aspekt rozwoju komedii, aspekt określający poważne zmiany w strukturze gatunku, jakim jest komizm. Śmiech w komedii nie jest już jedynym celem, chociaż pozostaje elementem dominującym. Obok niego, dopełniając go i wzbogacając, działają elementy dramatyczne, wywołujące reakcje uczuciowe, od wzruszenia do cierpienia, a także motywy przeżyć tragicznych (głęboki ból, gniew, rozpacz i gorycz).

Komedia, wykorzystując uniwersalność komizmu, zbliża się do tragedii i dramatu, nawiązuje z nimi skomplikowane związki, staje się gatunkiem syntetycznym. Proces transformacji komedii, polegający na łączeniu w utworze dwóch wzajemnie dopełniających się sposobów przedstawiania świata – śmiesznego i poważnego, rozpoczął się właściwie wraz z zanikiem tragedii w jej klasycystycznej postaci, wraz z twórczością Szekspira, a rozwój dramatu mieszczańskiego w XVIII wieku sprawił, że komedia romantyczna coraz bardziej traciła charakter gatunku antytragicznego. „Komedia zaczęła ogarniać takie sfery życia, psychologii, filozofii, polityki, do których przenikały wyłącznie jej nieliczne arcydzieła. Fantazja, groteska, chwytły dramatyczne i elementy tragedii, pamflet i patos krytyczny – wszystko to zlewa się

⁸E. Miodyńska-Brookes, A. Kulawiak, M. Tatar, *Zarys poetyki*, PIW, Warszawa 1978, s. 107.

w komedii w dwa nurty – śmieszny i poważny, dając uogólniony obraz życia⁹. Klasycznym pod tym względem wzorem może być komedia Gribojedowa *Mądremu biada*, „Sztuka ta – jak stwierdza wspomniany wyżej autor książki *Dramaturgia i teatr* – wielkością koncepcji, ilością i różnorodnością typów, wychwyconych przez Gribojedowa prosto z życia, przewyższa każdą. Jest i dramatem, i tragedią, lecz także i przede wszystkim komedią, mimo iż akcję jej prowadzi Czacki – postać o ogromnym potencjale pozytywnym”.¹⁰ W utworze tym, kontynuuje dalej Frołow, Czacki jest bohaterem komedii, ale mógłby też być bohaterem tragedii, ze względu na mądrość i tę buntowniczą kategoryczność, z jaką walczy i broni godności człowieka¹¹.

Tak więc, zespół pozytywnych idei, charakterów nie narusza tutaj samej istoty komedii jako gatunku; przeciwnie, rozwija go i poszerza. Jednakże rzadko udaje się tak, by wielkie utwory komiczne, w naturze których leży ośmieszanie ludzkich niedostatków, nasycić pozytywnym patosem, tak by nie naruszyć w nich walorów śmieszności. W tej sytuacji wszystko sprowadza się do tego, by „siły dobra i zła”, istniejące i walczące ze sobą, ukazywane były w takich okolicznościach, które nie naruszałyby cechy gatunku, nie były sztuczne, zachowały harmonię pomiędzy śmiesznością i powagą.

Tak więc, w aspekcie rozwoju współczesnego komediopisarstwa rosyjskiego, którego określają poważne zmiany w strukturze gatunku, można stwierdzić, że komedia, wykorzystując uniwersalność komizmu, zbliżyła się już znacznie do tragedii i dramatu. Niemąła w tym zasługa również i Iwana Turgieniewa, który podejmując próbę odrodzenia narodowego teatru rosyjskiego, tworzył także nowe struktury gatunkowe, w których mieszały się ze sobą najbardziej nieoczekiwane formy.

Pierwszym chronologicznie utworem dramatycznym Turgieniewa, jak wspomnieliśmy uprzednio, jest poemat dramatyczny *Steno*, ukończony w grudniu 1834 roku, a nawiązujący do *Manfreda* Byrona.

Pomysł napisania poematu dramatycznego zrodził się u Turgieniewa w tym czasie, gdy w Rosji kończyła się fala naśladownictwa poematów południowych Puszkina i „traciły popularność owe niezliczone kalki Jeńców i Aleko-ludzi skłóconych ze światem i wymyślających mu z egzotycznych wzniesień i brzegów morskich”.¹² Wiedząc o tym, Turgieniew pisze swój poemat dramatyczny, sięgając nie tylko po formę utworu, zwanego byronicznym, lecz w odróżnieniu od wielu naśladowców tej formy poematu, którzy sięgali do Byrona za pośrednictwem Puszkina, czerpie wprost z angielskiego poety, uwzględniając przy tym doświadczenia rodzime. Nawet w pobieżnym zestawieniu *Manfreda* Byrona i *Steno* Turgieniewa widać wyraźnie nie tylko zbieżności, lecz i spore różnice. Przede wszystkim *Steno* to nie *Manfred*, lecz jak to podkreślił wspomniany polski rusycysta w swojej pracy o Tur-

⁹W. Frołow, *Dramaturgia ...*, s. 66.

¹⁰Tamże, s. 69.

¹¹Tamże, s. 69.

¹²A. Semczuk, *Iwan Turgieniew i ruch literacki w Rosji w latach 1834–1855*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 14.

gienia, „raczej Jeniec (lub jego kalka) z charakterystycznym dla tegoż autora wyciszeniem jego buntu, sprowadzeniem go do tragedii jednostkowej psychiki ludzkiej”.¹³ Z kolei *Manfred* to utwór symboliczny, dramat–misterium, którego akcja toczy się w sferze fantazji, a postacie występujące wywodzą się przeważnie z mitologii. W *Steno* natomiast następuje niemalże całkowite odmitologizowanie wątku fabularnego – akcja sprowadza się do realnego środowiska, do ruin rzymskiego Koloseum i Zatybrza, a bohaterowie tego poematu są realnymi ludźmi, choć nie pozbawionymi egzotyizmu.

Nadto, „mimo dialogowej formy i podtytułu: «poemat dramatyczny» (analogicznego zresztą z podtytułem Byrona), *Steno* jest poematem; nie posiada bowiem węzła dramatycznego.”¹⁴ „Więcej, jak słusznie twierdzi A. Semczuk, realnością swej fabuły przywodzi na myśl nie tyle poematy południowe Puszkina, ile ich naśladownictwa w Rosji z lat 1828–1833”¹⁵.

Zależność tych dwu utworów nie jest problematyczna i chociaż większość monologów jest po prostu swobodnym przekładem z Byrona, a nawet swojego rodzaju „parafrazą niektórych fragmentów z *Manfreda*, jak to podkreślił L. Grossman, to mimo to utwory są różne”.¹⁶ Przystawiając typowe dla romantyzmu dylematy (natura–cywilizacja, prostota–wiedza, szczęście–cierpienie itd.), Turgieniew jednocześnie znacznie uwypukla zagadnienia filozoficzne, nadając im kształt i formę obowiązującą dla poetyki romantyzmu rosyjskiego z końca lat 30. XIX wieku.

W poemacie dramatycznym *Steno* nie można widzieć po prostu parafrazy tekstu Byrona, lecz trzeba go traktować jako swoistą, chociaż niedojrzałą prezentację myśli młodego autora. Tym bardziej że przykład ten nie był rozumiany nawet przez samego pisarza jako przyswojenie zapożyczonego tekstu i „cudzego ideału”, lecz jako praca twórcza, która powinna doprowadzić do sformułowania „ideału własnego”, świecącego równie pięknym blaskiem. Po drugie, tłumaczenie stanowiło niejako sprawdzian własnych zdolności poetyckich, możliwości i talentu¹⁷.

Jeżeli pierwsze próby dramatyczne utworu *Steno* zaliczamy raczej do poezji niż dramaturgii, to jego następną sztukę, *Nieostrożność* (1843), można uznać za oryginalną sztukę sceniczną.

Komedia Turgieniewa *Nieostrożność*, w przeciwieństwie do klasycznego utworu, przedstawia egzotyczny dramat „żarliwych namiętności” młodej, nieszczęśliwej kobiety. Jest to, jak słusznie stwierdza radziecki badacz L. Grossman, swojego rodzaju odłam romantycznego, hiszpańskiego dramatu, w stylu „płaszczka i szpady”.¹⁸

Sztukę *Nieostrożność* I. Turgieniew wydaje niemalże jednocześnie z poematem *Parasza*. Zestawienie tych dwóch utworów jest nieprzypadkowe. Utwory te bardzo

¹³Tamże, s. 14.

¹⁴Tamże, s. 13.

¹⁵Tamże, s. 14.

¹⁶L. Grossman, *Tieatr Turgieniewa*, Pietierburg 1924, s. 24–26.

¹⁷I.S. Turgieniew, *Wospominanija. Połnoje sobranije soczinienij*, t. XII, Pietierburg 1898, s. 71–72.

¹⁸L. Grossman, *Tieatr Turgieniewa*, s. 37.

przejrzystości i wszechstronnie odzwierciedlają ewolucję ówczesnej twórczości pisarza, jego niełatwą drogę do przyszłej realistycznej „prozy życia”.¹⁹

Pierwszy utwór *Parasza* – to poemat liryczny, nawiązujący do tradycji romantycznych Lermontowa i Puszkina, choć liryka ta jest już bez właściwego jej napięcia emocjonalnego. Jest to poemat redukujący do minimum partie liryczne, a eksponujący część obyczajowo-opisową, pokazując (z właściwą tylko jemu ironią) destrukcyjny wpływ trywialnego środowiska na człowieka, jego osobowość i los.

Pisząc ten poemat, Turgieniew wbrew samemu sobie ewoluował ku stanowisku pisarza z kręgu Bielinskiego, wokół którego formowała się w tym czasie opozycja antyromantyczna, choć ewolucja ta u Turgieniewa przebiegała powoli, bez gwałtownych zwrotów, charakterystycznych np. dla Bielinskiego, i polegała na przestawieniu akcentów w problematyce wysuniętej przez Wissariona Bielinskiego w odniesieniu do młodych pisarzy–realistów.

W wyniku tego zbliżenia z Bielinskim i z jego szkołą naturalną Turgieniew w roku 1845 wystąpi nawet z deklaracją teoretyczną w swojej recenzji *Fausta* Goethego. Turgieniew, podobnie jak i wielu krytyków rosyjskich tego okresu, pojmuje romantyzm jako apoteozę osobowości, tj. preferowanie indywidualnych przeżyć i doznań poety oraz pełny jego indyferentyzm wobec rzeczywistości społecznej, a przecież – powiada – „kamieniem węgielnym społeczeństwa nie jest jednostka jako niepodzielna całość, lecz ludzkość, społeczeństwo, które posiada swoje wieczne, nienaruszalne prawa”.²⁰

Uwzględniając tę teorię, Turgieniew w niedalekiej przyszłości napisze szereg opowiadań z cyklu *Zapiski myślowego*, którymi na trwałe wejdzie do literatury rosyjskiej, lecz drogę tę wyznaczyły utwory takie właśnie jak romantyczny poemat *Parasza* i komedia *Nieostrożność*.

Uważna lektura tej komedii prowadzi do wykazania jej eksperymentalno-nowatorskiego charakteru. W utworze tym, postulując tezę społecznego zaangażowania literatury, Turgieniew z jednej strony – usiłuje rozliczyć się z teatrem, który dominuje utwory konserwatywne (propagujące idee oficjalnego optymizmu) pełne retorycznego patosu, a z drugiej – pragnie przewyciężyć tę tradycję „pseudomajestatyzmu” i zaszczerpić na grunt rosyjski nowe wartości – stworzyć dzieło oryginalne i postępowe, odpowiadające duchowi czasu.

Tak więc w komedii *Nieostrożność* znajdujemy, jak to zauważył Bielinski, te same walory i problematykę, choć osiągnięte odmiennymi środkami – środkami parodiowania romantycznego dramatu (lub tragedii) i jej bohaterów”.²¹

Oczywiście ironia, humor i drwina zawarte w poemacie odnoszą się przede wszystkim do charakterystyki głównej postaci i służą autorowi do ostatecznego zdyskredytowania, obnażenia tak zwanego „byronicznego bohatera” – typowego wzorca romantycznych poematów z pierwszej połowy XIX wieku.

¹⁹A. Semczuk, *Iwan Turgieniew*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970, s. 96.

²⁰Tamże, s. 96.

²¹W.G. Bielinskij, *Russkaja literatura w 1843 godu. Sobranije soczinenij w III tomach*, Gosudarstvennoje izdatielstwo chudożestvennoj literatury, Moskwa. 1948, t. II, s. 372–375.

Turgieniew wyśmiewa niesamowite namiętności swoich bohaterów, ironizuje, a jednocześnie wyszydza zamiłowanie do tajemniczych hiszpańskich wątków fabularnych, drwi z samego gatunku dramatu romantycznego, (w tym także ze swojego własnego młodzieńczego stosunku do teatru romantycznego, który wymagał pewnej umowności i egzotyki). Stąd w *Nieostrożności* mroczna i milcząca miłość don Pablo, krwawa scena zabójstwa Doni Dolores zawierają w sobie wyraźne akcenty groteskowości.

Parodię, zawartą w *Nieostrożności*, osiąga jednak nie tylko przez celowe nagromadzenie (spiętrzenie) namiętności ludzkich; skupienie żarliwych uczuć staje się z czasem zbyt obcesowe i zbyt wyraźne, przybierając charakter parodii. „Dlatego też, jak to zauważył G. Bierdnikow, w utworze tym nie ma stylistycznej jedności, ponieważ postacie sztuki przedstawione są bynajmniej nie w ściśle romantycznych barwach, lecz przeciwnie, w obyczajowym (realistycznym), choć czasem komediowym, planie”²².

Wydaje się, że główne źródło tego zjawiska można upatrywać w zespoleniu, łączeniu tych wszystkich ultraromantycznych elementów z elementami społeczno-komediowymi i właśnie one stwarzają wrażenie parodii, groteski.

Nieokiełzane namiętności, zawiła intryga miłosna z krwawym finałem Don Raphaela de Luna zawierają wyraźne cechy parodii i niemalże ostentacyjne elementy krytyki społecznej.

Parodię wynikającą z łączenia ultraromantycznych namiętności bohaterów z chłodnym, wyrafinowanym rozsądkiem widać szczególnie w końcowej scenie utworu, kiedy dawny romantyczny bohater, zabójca Doni Dolores, po upływie dziesięciu lat przekształca się w urzędnika państwowego, hrabiego Pablo Torreno.

Zagadkowy, króciutki epilog, nakreślony zaledwie w paru wierszach, pozwala zauważyć przeistoczenie romantycznego bohatera, a tym samym odejście od romantycznych kanonów do realizmu.

Epilog ten jest zbudowany na poprzedzającej słownej deklaracji głównego bohatera, którą wygłasza w momencie zabójstwa: że „krew ma oczyszczającą siłę”. Jeszcze bardziej problem ten staje się zrozumiały na tle wszystkich „dramatów hiszpańskich” Prospera Mérimée, na których wzorował się Iwan Turgieniew.

Książka Prospera Mérimée *Teatr Klary Gazul* przedstawia obraz klasycznego hiszpańskiego teatru w jego hipertroficznej przeróbce ostrych osobliwości²³. Stąd wynikające celowo przesadnie wyolbrzymione formy tragizmu dochodzące czasami do groteskowych efektów teatru „niesamowitości”. „Wstrząsające wydarzenia, nagłe, ślepe i bezlitosne namiętności ludzkie, ich dzikie przestępstwa, zdrada, zemsta, wewnętrzna rozterka, «tortury» moralne, sztylet i trucizna – wszystko to stworzyło wrażenie nowej, silnej formy scenicznej w tych malutkich scenkach o treści osobliwej i lakonicznej” – pisze badacz dramaturgii Turgieniewa L. Grossman.²⁴ „Podobnie jak i w zbiorce słowiańskich piosenek – pisze dalej krytyk – Mérimée sięga do

²²G.P. Bierdnikow, w ks.: *Turgieniew i teatr*, „Iskusstwo”, Moskwa 1953, s. 17–18.

²³L. Grossman, *Teatr Turgieniewa*, s. 30.

²⁴Tamże, s. 31.

swojego ulubionego chwytu artystycznego, jakim jest żartobliwa mistyfikacja, u podstaw której leży głęboka i wnikliwa znajomość starego hiszpańskiego dramatu.²⁵ Wydając pięć swoich małych komedii jako fragmenty twórczości dramatycznej hiszpańskiej aktorki Klary Gazul (która w rzeczywistości nigdy nie istniała), Mérimée sięga zatem celowo do źródła starego dramatu hiszpańskiego. Turgieniew natomiast, ze sztuki Mérimée przeniósł wiele elementów poetyki, sprzyjających wypracowaniu ostrych dramatycznych spięć i kolizji oraz wartkości akcji scenicznych. Autorowi chodziło o pewien eksperyment artystyczny – sprawdzenie na gruncie rosyjskim poetyki „płaszczka i szpady”. Z zadania tego Turgieniew niewątpliwie wywiązał się znakomicie, przekazując zabawną treść poprzez sztukę słowną i w formie bardzo subtelnej, ledwie dostrzegalnej parodii. Stylizacja sztuki Mériméeego *Teatr Klary Gazul* to przede wszystkim celowa stylizacja starego dramatu hiszpańskiego. Tym bardziej że, jak pisał Grossman we wspomnianej pracy: „Uwaga na afiszu: akcja dzieje się w Hiszpanii – oddziaływała na widzów teatralnych bardzo mocno”²⁶. Tak więc, podejmując niełatwe zadanie odnowienia repertuaru rosyjskiej sceny narodowej, autor świadomie sięga do stylizacji *Teatru Klary Gazul* Prospera Mériméeego. Analogia sztuki Turgieniewa ze sztuką Mériméeego była zamierzona; świadczy o tym przede wszystkim fakt, że zaledwie rok po napisaniu swojej sztuki, przedmowie do nowej komedii *Dwie siostry* Turgieniew otwarcie przyznaje się do wpływu Prospera Mérimée. „Mądrzy ludzie powiadają, że dramat powinien, jak bicz, odzwierciedlać współczesny byt, znane, określone społeczeństwo ... Wybaczcie, dalej nie pamiętam. Z mądrymi ludźmi przyjemnie się zgodzić, ale nie zawsze należy iść za ich przykładem. I dlatego ja, będąc przekonanym, o swojej bezsilności, nadałem w swojej sztuce imiona hiszpańskie. Przywykliśmy zresztą (nie bez przyczyn) wyobrażać sobie Hiszpanię jako kraj miłosnych i niezwykłych przygód, ale jeden Hiszpan, któremu przeczytałem swój utwór, zauważył, że moi bohaterowie są tak samo podobni do Hiszpanów, jak i do Chińczyków. W wyniku tego stwierdzenia – konstatuje dalej Turgieniew – nadałem wszystkim osobom komedii imiona zupełnie dowolne, nie należące do żadnego z narodów”.²⁷

Wypowiedź tę, podaną w dość żartobliwym tonie, autor kończy słowami, że „*Teatr Klary Gazul* – znany utwór dowcipnego i mądrego Mérimée – podsunął mi myśl napisania błahostki podobnej do jego”.²⁸ *Nieostrożność* jest zatem pastiszem, ale „pastiszem osobliwym: pastiszem do kwadratu”.²⁹ Turgieniew bowiem nie nawiązuje bezpośrednio do starohiszpańskiego teatru. „Jest to wytworna stylizacja wytwornej stylizacji pisarza, w którym Turgieniew szczególnie cenił umiejętności dramaturgiczne i z którym łączyły go więzy przyjaźni zadzierzgniętej zresztą już później”³⁰ – jak to stwierdził Śliwowski w swojej pracy.

²⁵Tamże, s. 31.

²⁶Tamże, s. 35.

²⁷I.S. Turgieniew, *Statji i piśma. Połnoje sobranije soczinienij*, Moskwa 1956, t. XXIII, s. 95.

²⁸R. Śliwowski, *Od Turgieniewa do Czechowa*, s. 43.

²⁹Tamże, s. 43.

³⁰Tamże, s. 41.

Literatura

- Bielinski W., *Wybór dzieł literackich*, pod redakcją A. Walickiego, Wrocław 1962.
- Bielinskij W.G., *Russkaja literatura w 1843 roku. Sobranije soczinienij w III tomach*, Gosudarstwennoje izdatielstwo chudożestwiennoj literatury, Moskwa. 1948, t. II.
- Bierdnikow G.P., w ks.: *Turgieniew i teatr*, „Iskusstwo”, Moskwa 1953.
- Frołow W., *Dramaturgia i teatr*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys literatury*, Warszawa, 1962.
- Grossman L., *Teatr Turgieniewa*, Pietierburg 1924.
- Miodyńska-Brookes E., Kulawiak A., Tataro M., *Zarys poetyki*, PIW, Warszawa 1978.
- Semczuk A., *Iwan Turgieniew i ruch literacki w Rosji w latach 1834–1855*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968.
- Śliwowski R., *Od Turgieniewa do Czechowa*, PIW, Warszawa 1970.
- Turgieniew I.S., *Statji i pisma. Połnoje sobranije soczinienij*, Moskwa 1956, t. XXIII.
- Turgieniew I.S., *Wospominanija. Połnoje sobranije soczinienij*, t. XII, Pietierburg 1898.
- Urusow A.J., *Statji, pisma. Wospominanija o niom*, Moskwa 1907.