

Zofia Dziechciaruk

PROBLEMY TEORETYCZNO LITERACKIE
W CZASOPIŚMIE "MOSKOWSKIJ TIELEGRAF"¹

Walka o nową treść i kształt romantyzmu prowadzona na łamach czasopisma "Moskowskij Tielegraf" (1825-1834), jednego z najwybitniejszych pism literackich ówczesnej Rosji, świadczy zarówno o stanie estetyki tamtych lat, jak i o potrzebie stworzenia nowej romantycznej teorii literatury. Współpracownicy pisma i bracia Polewojowie, a w latach trzydziestych głównie Ksenofont Polewoj, pełniący faktycznie funkcję redaktora, zdawali sobie sprawę, iż bez pozytywnych osiągnięć w tej dziedzinie nie można rozwijać poważnej krytyki literackiej, nie sposób także poprzestawać wyłącznie na negowaniu zasad normatywnej poetyki pseudo-klasyków w walce z przesądami hamującymi rozwój nowego kierunku.

Samo pojęcie teorii literatury, jak wynika z przeglądu ówczesnych czasopism, było w owym czasie bardzo nieokreślone i wieloznaczne. Rozumiano pod nim najczęściej poetykę i retorykę, bądź obie te dziedziny razem wzięte.

Artykułów poświęconych wyłącznie zagadnieniom teorii literatury znajdujemy w czasopiśmie Mikołaja Polewoja właściwie niewiele, jeśli nie liczyć pracy Schlegla z r. 1826 "O teorii dramatycznej i teorii piękna u dawnych i nowych narodów" (nr 3,4), częściowo artykułu Picteta "Klasycyzm i romantyzm", zamieszczonego w 1828 r. w nr 17, a kontynuowane-

go w nr 24 w tym samym roku pod tytułem "O klasycyzmie i romantyzmie w odniesieniu do porównań i obrazów poetyckich" oraz "Myśli Viktora Hugo o teorii poezji", przytoczonych w 1832 r. w nr 19 i 20 pod tytułem "O poezji dawnych i nowych narodów". Wszelkie natomiast wypowiedzi dotyczące szeregów zagadnień teorii literatury i poetyki zawarte są głównie w recenzjach licznych poetyk, podręczników retoryki i wykładów na temat literatury.

Omawiając na łamach pisma w roku 1831 (nr 5) książki Koszańskiego i Galicza poświęcone retoryce², recenzent pisze o potrzebie nowej retoryki, która powinna zastąpić przestarzałą, opartą na wzorcach starożytnych. Autor proponuje nazwać naukę "o pięknym pisaniu wierszem" - poetyką (piitika), a "o pięknym wysławianiu się prozą" - retoryką. Przedmiotem retoryki będzie zatem: "znajomość utworów prozatorskich i formy zewnętrznej, jaką one otrzymują" (1831, nr 5, s.90)³. Współczesna retoryka powinna, zdaniem autora, oprzeć się na podstawach filozoficznych, uwzględnić dorobek estetyki, poetyki, gramatyki i logiki. Dopiero wówczas można mówić o "pełnym wykładzie literatury pięknej" (iziaszoznoj słowiesnosti), rozumianej tym razem jako teoria literatury (w innych wypadkach terminem tym określano literaturę piękną wogóle) i ograniczano się nawet wyłącznie do terminu "słowiesnost", rozumianego ogólnie jako nauka o literaturze.

Próbie uporządkowania terminologii i wyjaśnienia nieścisłości w kwestii teorii literatury podjął w roku 1832 Ksenofont Polewoj w recenzji pracy Iwana Dawydowa "Zasady literatury rosyjskiej", wydanej w Moskwie w tym samym roku. Autor recenzji na wstępie domaga się uściślenia samego pojęcia literatury, gdyż nie może być mowy o teorii literatury, jeśli jej przedmiot - literatura - nie został sprecyzowany. Polemizując z rozpowszechnionym i głoszonym nawet w jego czasopiśmie poglądem, iż geniusz poety nie pod-

porządkowuje się żadnym prawom i normom i dlatego wszelka teoria jest mu niepotrzebna, Ksenofont Polewoj uściśla to twierdzenie dodając, iż "geniusz czyni więcej niż tego wymaga podporządkowanie się prawom, on sam odkrywa dla nas prawa"(1832 nr 10, s.295). Literaturę tworzą jednak nie tylko ludzie genialni, ale i masa średnich pisarzy, tym zaś, zdaniem autora, potrzebne są określone zasady teoretyczne, pewne prawa, stwarzające możliwości wypowiedzania się w twórczości literackiej. Potrzebę takiej teorii posiadają wszystkie rozwinięte narody, nie tylko Grecy i Rzymianie, a obecnie, jak podkreśla Polewoj, pod wpływem niemieckiej filozofii i estetyki powstaje i w Rosji konieczność przekształcenia starych pojęć teoretycznych. Ważne jest jednak sprecyzowanie samego przedmiotu teorii literatury, czyli - literatury pięknej. Należy ją przede wszystkim odróżnić od nauki i innych form działalności ludzkiej, jak np. polityka, i określić dokładnie jej granice. Krytykowany przez niego Dawydow myli niestety pojęcie literatury raz ze sztuką, innym razem z nauką. Zdaniem Ksenofonta Polewoja język literatury jest mniej doskonały niż język sądów naukowych, gdyż tworzy go człowiek w sposób subiektywny, ale za to w literaturze konieczny jest element twórczości, i to właśnie odróżnia ją od nauki: "Literatura jest więc sztuką i w tym sensie należą do niej tylko dzieła liryczne, epickie i dramatyczne, to jest tylko te dzieła, w których człowiek stawia sobie za jedyny cel przejawianie swej siły twórczej w słowie"(ibidem, s.312).

Zdaniem Ksenofonta Polewoja, błędy Dawydowa pochodzą z faktu, iż utożsamia on terminy, które mają różne znaczenie: literatura i literatura piękna - "littérature" i "słowiesność", (Litteratur i Schöne Litteratur, Littérature i Belles Lettres)⁴.

Należało zatem odróżnić literaturę w szerokim sensie (piśmiennictwo) od literatury pięknej. Niejako korzystając

z okazji, autor recenzji wyrzuca Dawydowowi, iż ten opiera się na starych autorytetach naukowych - Kaczenowskim i Mierzłakowie i że ogranicza się wyłącznie do utworów Chieraskowa jako wzorców, nie uwzględniając dorobku nowej teorii literatury, głównie niemieckiej. Podobnie w rok później ten sam autor domaga się uściślenia terminu i przedmiotu teorii literatury przy okazji oceny książki Wasilija Piłaksina "Przewodnik po historii literatury", wydanej w Petersburgu w 1833 r. (1834, nr 2).

Podstawowym błędem ówczesnych prac poświęconych zagadnieniom teorii literatury było, jak wskazują recenzenci pisma, uleganie wpływom teorii klasyków, schematyzm, scholastycyzm, ciasnota pojęć i zasad. Krytykując w r. 1828 P. Ennekena, autora książki "Poetyka elementarna" ("Poétique élémentaire") Mikołaj Polewoj wskazuje na szkodliwość holdowania starym teoriom Ducisa, Dorata, La Motte'a czy Gresseta.

Bardzo trudno jednak doszukać się we wszystkich artykułach i recenzjach, zamieszczonych w ciągu dziewięciu z górą lat na łamach pisma "Moskowskiej Tielegraf", jakiegokolwiek pozytywnej, jasno określonej czy zamkniętej w system teorii literatury lub chociażby jej omówienia. Nie taka zresztą teoria była celem ówczesnych zwolenników romantyzmu. Ich poglądy wyrastały z buntu przeciwko ograniczeniom i więzom starych klasycznych zasad i sprowadzały się do zaprzeczenia dawnych wzorców i prawideł, przyjmując za podstawę prawo do swobody twórczej głównie w dziedzinie formy, kryteria historyczne i narodowe, a więc zakładały zmienność form i ich zależny od miejsca i czasu niepowtarzalny kształt. Wynikało to z uznawania priorytetu treści, idei nad formą, o którym pisali zarówno Niemcy, Francuzi, jak i Rosyjscy autorzy.

W recenzji "O powieściach i romantyzmie. Przysięga przy Grobie Pańskim" w r. 1833 A. Marliński definiując romantyzm powtarza za A. Schleglem i Pictetem, iż jest to "nieograniczone dążenie ducha ludzkiego do wyrażania się w ograniczonych realnych formach" (1833, nr 15, s. 406).

Ten ogólnie pojęty "duch" jest jednak dla ówczesnych romantyków kategorią zmienną i nieograniczoną, stąd różnorodność, zmienność i nieograniczoność formy. W roku 1828 krytycy pisma cytują w tej kwestii przeważnie wypowiedzi Schellinga, w latach trzydziestych zaś głównym ich autorytetem stanie się w kwestii teorii literatury Wiktor Hugo. W artykule "O poezji dawnych i nowych narodów", przetłumaczonym w piśmie Polewoja w r.1831, francuski romantyk pisał, że nadszedł czas wielkich przemian, kiedy należy odrzucić wszelkie stare zasady, gdyż pseudoklasycy głoszący hasło "naśladowajcie doskonale wzory" i stwierdzający równocześnie, iż nie sposób naśladować idealnie owych wzorców, pełni są sprzeczności i tylko dezorientują poetów. "Precz z teoriami, poetykami i systemami" - stwierdza Wiktor Hugo. "Powiedzmy śmiało: nie ma zasad ani wzorców, albo mówiąc jaśniej - są ogólne prawa obejmujące całą sztukę w ogóle i prawa szczegółowe, które dla każdego utworu wynikają z warunków istnienia, właściwych dla każdego przedmiotu" (1832, nr 20, s.452).

Nowa francuska teoria literatury, oparta wyłącznie na negacji, burzeniu starego porządku, nie zadowalała jednak recenzentów pisma Polewoja, gdyż nie widzieli oni pozytywnych rezultatów ani w dorobku teoretycznym, ani w praktyce literackiej nowej szkoły (z wyjątkiem kilku sławnych nazwisk).

"Burzenie - oto dewiza obecnej literatury francuskiej. Wszystko dawne obalono w proch i niczego nowego nie stworzono" - czytamy w piśmie (1833, nr 5, s.113).

W latach trzydziestych spotykamy się często na łamach czasopisma Polewojów z próbami określenia kierunku literackiego, prądu, ruchu czy wreszcie środowiska literackiego (nie ma tu zresztą mowy o ścisłej definicji) przeciwstawianego jednostkom wybitnym, geniuszom. Jedynie "masa pisarzy" (narod literaturnyj), poziom jej twórczości, jej

zainteresowania i styl tworzą, zdaniem Polewoja i jego współpracowników, obraz literatury danego kraju. Przy całym uznaniu dla geniuszy zaczęto równocześnie uznawać rolę narodu jako twórcy, który wydaje nie tylko geniuszów, ale i pisarzy przeciętnych. Wynikało to z innego niż w latach dwudziestych, innego też niż u niemieckich romantyków spojrzenia na naród i historię, na rolę każdego narodu w rozwoju myśli ludzkiej, sztuki i literatury, a związane było niewątpliwie ze wzrostem tendencji demokratycznych i realistycznym widzeniem konkretnych zjawisk literackich przez samego redaktora.

W ślad za niemieckimi i francuskimi teoretykami pismo głosiło prawo pisarza do swobody wyboru formy, konieczność odrzucenia normatywnego podziału na rodzaje i gatunki oraz występowało przeciw zbyt sztywnemu pojmowaniu granic i wymogów danego gatunku. Uznawano także za wskazany i możliwy synkretyzm gatunków literackich.

Poezja, tak bujnie rozwijająca się w XIX wieku na zachodzie i w Rosji, była przedmiotem dużego zainteresowania ze strony recenzentów i krytyków "Tielegrafu". Problemom teoretycznym związanym z liryką i poezją w ogóle poświęcano jednak niewiele uwagi, rozpatrując ją głównie w dziale krytyki, w licznych szkicach krytycznych, recenzjach i polemikach.

W roku 1832 i 1833 znajdujemy w piśmie próbę określenia istoty poezji lirycznej poprzez przeciwstawienie jej epice i dramatowi: "Poeta epik i dramaturg może i powinien nosić w sobie ideę długo przed tym, zanim ją wyrazi; musi być wytrwały w swojej pracy i przy tym natchniony, koncentrować się całą siłą wyobraźni na swojej idei. Poeta liryczny, odwrotnie, żyje natchnieniem przelotnym, chwilowym. (...) Ale przy tym chwilowym natchnieniu musi mieć bogaty zapas trwałej siły - powinien niezmiennie mieć stale jednakowe natchnienie" (1832, nr 4, s. 569).

Druga, równie ważna obok natchnienia osobliwość poety - to "współczesność" (sowremienność) jego poezji, gdyż musi on być "dzieckiem określonej ojczyzny i czasu".

"Strzeżcie się tych lirycznych poetów, którzy nie znają ani ojczyzny, ani swego czasu - to samozwańcy. Człowiek nie może czerpać natchnienia z tego, czego nie widzi i nie rozumie" (ibidem, s.231).

Wypowiedź ta wskazuje jeszcze raz na typową dla braci Polewojów i ich pisma w latach trzydziestych metodę historycznej i narodowej oceny zjawisk i tendencję do realistycznego pojmowania zadań literatury.

Poezja związana jest nierozzerwalnie z wierszem jako tworzywem, ten zaś dla romantyków łączył się zawsze z właściwościami muzyki. Wybór odpowiedniej formy wiersza i rytmu łączono często w czasopiśmie "Moskowskij Tielegraf" z pojęciem ludowości w poezji.

Problemom wersyfikacji i związku poezji z muzyką poświęcił dużo miejsca Ksenofont Polewoj w recenzji "Ukraińskich melodii" Mikołaja Markiewicza w nr 13 czasopisma w 1832 roku. Omówienie to zasługuje na uwagę, świadczy bowiem o dużej erudycji i znajomości przedmiotu u ówczesnego nieoficjalnego redaktora "Tielegrafu". Poglądy Ksenofonta Polewoja odzwierciedlają zarówno osiągnięcia klasyków, jak i aktualny wówczas stan wiedzy w tej dziedzinie.

Najpierw, jak sądzi Polewoj, poezja miała formę śpiewu, "język podlegał rytmicznemu prawom śpiewu". Kiedy zaś straciła swój pierwotny charakter, "swobodny charakter czystego natchnienia (...) zniżyła się do słownych form wyrazu". Wtedy zaczęto tworzyć wiersze i był to "pierwszy krok ku prozie" (1832, nr 13, s. 59). Język poetycki zachował wszelako, zdaniem Ksenofonta Polewoja, swój muzyczny charakter przejawiający się w rytmie. Aby więc dobrze poznać poezję "trzeba koniecznie zajmować się muzyką", gdyż między nimi istnieje ścisły, choć trudny do określenia związek, na

którym opiera się prozodia wszystkich narodów. Miara (metrum) i rytm konieczne są, zdaniem autora, zarówno w poezji, jak i w muzyce, a ilość stóp, iloczas i powtarzające się akcenty stanowiące podstawę prozodii, wywołują "przyjemne uczucie prawidłowości i jedności w różnorodności" (ibidem, s. 65).

Trzem elementom prozodii (stopom, iloczasowi i akcentowi) odpowiadają więc, według Ksenofonta Polewoja, analogiczne elementy rytmu w muzyce. Szczególnie zaś harmonijnie stosunek muzyki do poezji kształtuje się w twórczości ludowej, w której lud tworzy swe wiersze wraz ze śpiewem.

Z przeglądu wszystkich zagadnień teoretycznoliterackich na przestrzeni istnienia pisma wynika, iż poświęcano w nim najwięcej uwagi problemom genologii, szczególnie zaś gatunkowi powieści i dramatu, które zaczynają się bujnie rozwijać dopiero w dobie romantyzmu. Określenia gatunków i form poetyckich spotykane na jego łamach nie odznaczają się jednak teoretyczną precyzją ani ścisłością i wskazują zwykle na jakąś pojedynczą cechę wyróżniającą daną formę czy gatunek. W elegii podkreślano zatem jej posępność, w anakreontyku natomiast - radość życia, przy czym nieodmiennie domagano się od twórcy szczerości wypowiedzi poetyckiej, natchnienia płynącego z głębi duszy.

Tradycyjne rodzaje i gatunki, już od dawna określone w poetykach pseudoklasycyzmu, nie interesowały recenzentów i krytyków pisma Polewoja. Omawiano je raczej w aspekcie historycznym, poświęcając więcej uwagi nowym, kształtującym się gatunkom: powieści poetyckiej, poematowi dygresyjnemu, dramatowi i nowej, jak ją nazywano, "romantycznej tragedii", a także powieści obyczajowej i historycznej.

W 1825 r. w nr 5 Mikołaj Polewoj próbuje określić genre "Eugeniusza Oniegina" Puszkina. Wychodząc z założenia, że jako powieść poetycka powinien być on podporządkowany pewnym wymogom powieściowym, np. podziałowi na rozdziały, Polewoj

twierdzi jednocześnie, iż "zasady, którymi kieruje się poeta tworząc swój kapryśny utwór mieszczą się w jego wyobraźni twórczej", zaś rodzaj, do jakiego należy powieść, to ten sam rodzaj, do którego należą poematy Byrona i Goethego (s.44). O tego rodzaju utworach, określonych tym razem jako poematy, czytamy znacznie później w roku 1833: "W naszych czasach poematami nazywają poetyckie filozofowanie, związane z jakimś opowiadaniem: takimi są poematy Byrona i Mickiewicza" (1833, nr 25, s.332).

Mikołaj Polewoj ucieka się w swym określeniu poematu "Eugeniusz Oniegin" w roku 1825 do porównania z utworem muzycznym, zgodnie zresztą ze stylem ówczesnych krytyków romantyzmu, sięgających często po takie porównania (literaturę zestawiano wówczas równie chętnie z malarstwem lub rzeźbą). "W muzyce istnieje specjalny rodzaj utworów zwanych capriccio - mają one miejsce również w poezji. Takimi są "Don Juan" i "Beppo" Byrona, takim jest "Oniegin" (1825, nr 5, s. 46). W rok później Mikołaj Polewoj określi po raz pierwszy na łamach "Telegrafu" powieść jako "połączenie poematu i dramatu" (1826, nr 10, s.144). Identycznego określenia użyje Aleksander Marliński w swojej recenzji książki Polewoja "Przysięga przy Grobie Pańskim" w 1833 r. w nr 15 pisma: "... po dramacie powstaje powieść (...), która nie jest niczym innym jak poematem i dramatem" (1833, nr 15, s.419). I doda: "Starożytni nie znali powieści, powieść jest bowiem analizą duszy, historią serca" (ibidem).

Zdaniem jednego z recenzentów pisma, autorzy powieści winni dbać o to, aby żywo przedstawiać zarówno "obrazy zwyczajów i obyczajów, szkice charakterów, jak i najmniejsze szczegóły, świadczące o głębi ludzkiego serca" (1832, nr 17, s.102).

Dyskutując z Tadeuszem Bułharynem na temat znaczenia i roli powieści, recenzent pisma, występujący w imieniu redaktora "Telegrafu", sądzi że: "(...) aby stworzyć powieść

nie wystarczy być uczonym, filozofem czy politykiem. Tym panom potrzebny jest tylko rozum, powieściopisarzowi potrzebna jest jeszcze wyobraźnia, dusza i szczególne powołanie do twórczości powieściopisarskiej" (1834, nr 4, s. 650).

Wcześniej, w r. 1831, w recenzji o powieściach Zschokkego czytamy, iż nie starzeją się one dlatego, ponieważ autor potrafi przedstawić w nich człowieka "bez upiększeń, takiego jakim jest w rzeczywistości, przedstawia go jednak pędzlem poetyckim" (1831, nr 10, s. 238).

Nie odstępując się zatem od realnej rzeczywistości, faktycznych zdarzeń i konkretnych postaci jako przedmiotu prozy, redaktor "Telegrafu" i ludzie jego kręgu przeciwstawiają się jednocześnie (dotyczy to głównie lat 30-ych) wyborowi takich zdarzeń i faktów, które ukazują życie ludzkie w niskich, niegodnych człowieka przejawach. Sam sposób przetworzenia faktów i zjawisk życia powinien być, ich zdaniem, poetycki, a więc godny wysokiej rangi sztuki. Stąd bierze się niechęć krytyków pisma do realistycznego przedstawiania codziennej rzeczywistości (jak to będzie miało miejsce w wypadku "Opowieści Biełkina" lub przejawia się później w polewojowskiej ocenie prozy Gogola).

W roku 1832 znajdujemy jeszcze jedną wypowiedź na temat znaczenia powieści i cech, w które powinien być wyposażony prozaik - powieściopisarz: "W naszych czasach powieść jest najważniejszym i, co za tym idzie, najtrudniejszym rodzajem utworów literackich (poetycznych soczynień), do którego potrzebna jest siła ducha, głębokie poczucie piękna, wiele wyobraźni i wreszcie - świetny styl" (1832, nr 10, s. 230).

Przechodząc do powieści historycznej, cytowany autor zastanawia się nad jej przedmiotem i stwierdza, że historia każdego narodu stanowi niewyczerpany materiał, jeśli tylko "spojrzeć nań w sposób poetycki" (ibidem, s. 231).

Rozważaniom nad powieścią historyczną poświęcił wiele

miejsca Wasilij Uszakov w r. 1830, tym razem w recenzji powieści Tadeusza Bułharyna "Dymitr Samozwaniec". Powieść historyczna to, jego zdaniem, nie tylko "historia w charakterach", prawda historyczna "powinna w niej zostać przyprawiona wymysłem pisarza".

Sama znajomość historii i wierność wydarzeniom historycznym nie zadowalała recenzentów powieści historycznej. Najpoważniejszą stawała się kwestia artystycznego, "poetyckiego" przetworzenia materiału historycznego w fantazji twórczej pisarza. W innym miejscu uzupełniono ten warunek jeszcze jednym - żądano od pisarza "narodowego", patriotycznego punktu widzenia na przyszłość ojczyznoego kraju.

Autor recenzji powieści Zagoskina "Mogila Askold" daje w roku 1834 swoisty "przepis" na powieść historyczną. Radzi czerpać materiał z kronik dawnej Rusi, "uzupełnić to wnioskami z rosyjskiej historii i poddać kontroli własnej duszy rosyjskiej. Wtedy zacznie się praca fantazji i jeśli pan jest poetą - powieść już gotowa" (1834, nr 1, s. 167-168).

Powieść uzyskiwała więc w oczach krytyków "Tielegrafu" wysoką rangę nie tylko jako współczesna forma epicka, ale również jako forma twórczości o charakterze "poetyckim", dająca pisarzowi możliwość wypowiedzi wewnętrznej poprzez "obnażanie duszy bohatera" i nieograniczone możliwości fantazji twórczej. Nie samo więc opowiadanie, relacja o prawdziwych, realnych wydarzeniach przeszłości i teraźniejszości określają, ich zdaniem, charakter powieści, a subiektywne przetworzenie tych zdarzeń w wyobraźni pisarza, jak go określa Mikołaj Polewoj, "poety opisu" (opisatielnyj poet) (1829, nr 3).

W roku 1829 Mikołaj Polewoj porównuje powieść i nowelę w celu dokładniejszego ich określenia⁴. Powieść stanowi, jego zdaniem, próbę talentu dużego formatu. Autor musi w niej rozwinąć i doprowadzić do rozwiązania "historię złożonych

wydarzeń i namiętności", tutaj sprawdza się on jako "twórca akcji, narrator, jako poeta i historyk serca". W noweli zaś, jak sądzi, zadowala czytelnika tylko niewielka objętość, pewna prawda szczegółów, kilka żywych obrazów - szkiców. "Powieść - to ogromny barwny obraz, nowela - obrazek naszkicowany ołówkiem" (1829, nr 3, s. 395).

Nie wyklucza to, jego zdaniem, faktu, iż niektóre nowele przewyższają pod względem problematyki i artyzmu wiele obszernych powieści. Uważa jednak, że dobrą nowelę może napisać prawie każdy przyzwoity pisarz (poriadocznij pisatiel), ale napisanie dobrej powieści - to sprawa trudna i odpowiedzialna.

Polemizując z Wiktorem Hugo, który określił wiek XIX jako "wiek dramatu", Polewoj nie zgadza się z jego zdaniem ani z wypowiedziami innych teoretyków literatury, którzy "uważając powieść za współczesną epopeję" sądzą, że wiek XIX jest wyłącznie wiekiem epopei w prozie. Redaktor "Telegrafu" uważa, iż jego wiek jest także wiekiem liryki, gdyż jest początkiem nowego okresu, a wszystkie epoki twórcze w historii ludzkości nosiły początkowo charakter liryczny. Nie sądzi zatem, aby należało dawać wyłącznie pierwszeństwo któremukolwiek z rodzajów literackich, gdyż, jak mu się wydaje, "w każdym wieku i zawsze wszystkie dziedziny poezji (literatury - Z.D.) były równorzędne, jednakowo istniały i powinny istnieć w duszy ludzkiej" (1833, nr 1, s. 129).

Nie widząc we współczesnej literaturze wzorców epopei w klasycznym pojęciu, dostrzega on istnienie nowoczesnej "naszej własnej epopei". Za taką uważa, mimo że to dramat "Fausta" Goethego, poematy "Giaur" i "Korsarz", a także "Konrada Wallenroda" Mickiewicza. Nie łącząc więc pojęcia epopei wyłącznie z formą prozatorską, Mikołaj Polewoj skłonny jest wszelako uznać powieść za "epopeję prozy literackiej". Gatunki prozy będą więc odpowiadać gatunkom poezji: "liryka -

krasomówstwu, dramat - historii, epopeją będzie powieść" (ibidem, s.139).

Jeśli zdaniem Wiktora Hugo epopeja poetycka występuje "w przemieszaniu z innymi gatunkami", to jest rzeczą zrozumiałą, jak sądzi Polewoj, że "epopeja w prozie - powieść przechodzi w poetycki dramat - historię: oto źródło powszechnej dziś powieści historycznej" (ibidem, s.129 - 130). Polewoj stara się wyjaśnić to zjawisko łączenia gatunków faktem, że rozgraniczenie gatunków i rodzajów stało się zbyt uciążliwe i niewygodne, epopeja była zbyt oderwana od realistycznego, obiektywnego dramatu i historii. To oderwanie i rozgraniczenie odbijało się niekorzystnie zarówno na epopei, która "stała na koturnach klasycyzmu", jak i na powieści, która "stanęła na koturnach westchnień i okliwej miłości", z dramatu zaś "czyniła albo banalny melodramat, albo nadętą tragedię, pozostawiając historii bądź suchą opowieść, bądź retoryczne frazesy" (ibidem, s.130).

Dla zamknięcia rozważań nad problemem poetyki powieści na łamach pisma Polewoja warto przytoczyć jeszcze jedną wypowiedź pochodzącą z roku 1833. Dotyczy ona przedmiotu, który wybiera powieściopisarz dla swego utworu, pojętego w typowym dla Polewoja lat trzydziestych "szerokim sensie". "Kto może zakreślić granice poecie? (czyt.pisarzowi - Z.D.). Goethe wziął za przedmiot swojej fantazji zakochanego studenta, Wiktor Hugo kościół katedralny, W.Scott jakieś wydarzenie historyczne i każdy z nich jest w swoim rodzaju wielki, albowiem każdy przedstawił swój przedmiot w sposób poetycki" (1833, nr 2, s.329).

Dla krytyków pisma, podkreślmy to jeszcze raz, ważne jest więc nie to, co przedstawia powieściopisarz, lecz sposób przetworzenia prawdy życia w fantazji twórczej, przy czym punkt widzenia pisarza powinien być narodowy i historyczny, co z kolei powinno znaleźć odbicie w narodowym, oryginalnym języku prozy. Oceniając twórczość Marlińskiego,

autor artykułu, z którego pochodzi poprzedni cytat, broni go przed zarzutami krytyków, rzekomo nie znajdujących w jego nowelach "prawdziwie rosyjskiego przedmiotu". Recenzent powołuje się w swej obronie na prawo pisarza do swobody wyboru przedmiotu, "który pobudził jego fantazję" (ibidem, s.334). "Trzeba być twórcą z własnymi środkami, to jest z własnym językiem, własnym czasem i światem. Tylko tego wymaga sztuka" (ibidem, s.335). Nie chodzi więc o to, aby pisarz koniecznie przedstawiał "Ruś", ale "aby tworzył jak Rosjanin, a nie jak Niemiec" (ibidem).

Analogiczne wymagania stawiano twórcom dramatycznym, krytykując tragedię pseudoklasyczną za jej oderwaną od miejsca i czasu, w którym powstała, kosmopolityczną formę. Już w 1826 roku w artykule Schillera "O poezji dramatycznej i teorii piękna u dawnych i nowych narodów" czytelnicy pisma znaleźli wypowiedź, dotyczącą tym razem problemu niemieckiego teatru narodowego, na którego brak wskazywał autor, dopatrując się przyczyny owego stanu w nieukształtowanej jeszcze świadomości narodowej Niemców i przemożnym wpływie teatru francuskiego, jak również greckiego, hiszpańskiego i angielskiego.

Na charakter narodowy jako cechę odróżniającą teatr nowożytny od klasycznego wskazywał przetłumaczony w roku 1829 artykuł Ecksteina "O literaturze dramatycznej nowożytnych narodów" (1829, nr 9). Obok zasadniczego warunku, jakim była narodowa forma dramatu romantycznego, wskazywał jeszcze Eckstein na jego szczególny, "idealny" charakter, na panowanie w nim ducha obyczajów klas wyższych, które cechuje "pewna delikatność uczuć, grzeczność i wdzięk rycerski, tak różny od plebejskiego" (s.7). Widać zatem, iż fascynacja rycerskim średniowieczem, tak silna w literaturze niemieckiej, wywarła swoje piętno również na dramacie francuskim.

Większość wypowiedzi teoretycznych dotyczących dramatu

romantycznego i określenie jego zasadniczych cech wyszło spod pióra francuskich pisarzy, których wypowiedzi pismo przytacza najczęściej. Z wyjątkiem wspomnianego artykułu Schillera, należy tu wymienić głównie zamieszczone jako wyraz podobnych poglądów wypowiedzi Ecksteina, Alfreda de Vigny'ego i Wiktora Hugo. Na rosyjskim gruncie literackim rozwijali ich teorie bracia Polewojowie i Wasilij Uszakow.

Pierwsze określenia istoty dramatu jako rodzaju i próbę określenia dramatu romantycznego jako gatunku znaleźli czytelnicy "Tielegrafu" w artykule Schillera w nr 4 z 1826 roku. Pierwiastek dramatyczny polega, zdaniem Schillera, na przedstawieniu rzeczywistości "w rozmowie różnych osób (...), gdzie poeta niczego nie mówi od siebie" (s.312). Oprócz tego autor zwraca uwagę na rolę akcji w dramacie i na człowieka jako centrum sztuki.

W omawianym już artykule o dramacie nowożytnym, którego przekład znajdujemy w piśmie Polewoja w r.1829, również Eckstein powołuje się chętnie na niemieckich teoretyków, tym razem braci Schleglów, którzy porównywali teatr starożytny do rzeźby Fidiasza, romantyczny zaś do malarstwa Rafaela, bądź uciekali się do analogii z dziedziny architektury, łącząc dramat starożytny z architekturą greckich świątyń, a romantyczny z chrześcijańskim gotykiem. Podstawy tych analogii kryją się, jak wskazuje Eckstein, w stosunku między formą a ideą w sztuce romantycznej i przewadze tej ostatniej nad formą. Stąd pochodzi pragnienie romantyków wyrażania w sztuce - podobnie jak to ma miejsce w religii - "tego co niewyraźne, nieskończone".

Przeciwstawienie obu teatrów - starożytnego i nowożytnego - doprowadziło, jak wiadomo, do negacji zasady przestrzegania czystości gatunków i trzech jedności, obowiązujących w dramacie klasycznym i pseudoklasycznym. Podobnie negatywny stosunek do formalnych wymogów greckiej i francuskiej poetyki dramatu klasycznego cechował wszystkie

prawie artykuły zamieszczone na łamach pisma Polewoja. Eckstein wskazywał na przemieszanie pierwiastka tragicznego i komicznego już w dramacie hiszpańskim i narodowym dramacie angielskim, głównie u Szekspira, uważając je za jeden z przejawów romantyzmu. Krytycznie potraktował Eckstein zasadę trzech jedności, głównie jedności miejsca i czasu, które szkodzą jedności akcji, hamując ją i ograniczając. W ten sposób "jedność akcji pojmuje się w materialnym, a nie moralnym sensie" (1829, nr 12, s. 422).

Podobnie wypowiada się Alfred de Vigny pisząc o własnym przekładzie tragedii Szekspira "Otello" (wypowiedź tę zamieszczono w piśmie Polewoja w r. 1830 w nr 24). Jest tu mowa o nowoczesnym pojmowaniu dramatu, w którym pierwiastek komiozny przemieszany jest z tragicznym, a prostota ze wzniosłością. Pisarz występuje przeciwko "staremu systemowi dramatycznemu", to jest przeciw starym zasadom dramatycznym, przeciwstawiając im swój nowy "romantyczny system", oparty nie na trzech jednościach, ale, podobnie jak to miało miejsce u Ecksteina, na jednej - jedności akcji.

W artykule imiego znakomitego Francuza Wiktora Hugo "O poezji starożytnych i nowożytnych narodów" czytelnicy pisma "Moskowskij Tielegraf" znaleźli dalsze rozwinięcie myśli Ecksteina i Alfreda de Vigny'ego. Francuski romantyk dopatrywał się w dramacie "połączenia duszy i ciała", motywów radości i okrucieństwa, smutku i wesela - zupełnie jak w życiu - i stwierdzał, iż: "szybko rozpada się wobec zasady rozumu i dobrego smaku wszelki samowolny podział na rodzaje. Nie więcej wysiłku potrzeba, aby unicestwić zasady dwu jedności, albowiem tylko jedność akcji (...) pozostaje dawno poza wszelkim sporem" (1832, nr 20, s. 438).

Naczelną zasadę jednolitości i harmonii całości utworu scenicznego nazywa Wiktor Hugo "zasadą teatralnej perspektywy" (ibidem, s. 444).

Na podobnych twierdzeniach francuskiego autora opierał

swoje wywody Mikołaj Polewoj pisząc w rok później (1833, nr 2, w art. "Dzieła Puszkina"), iż "dramat romantyczny zasadza się na bezwzględnej jedności akcji", co stwarza nie tylko "olbrzymie możliwości rozwinięcia szczegółów i charakterów w akcji, ale i wymaga koniecznie tego rozwoju" (s.316). W tym doszukuje się on, podobnie jak i inni współpracownicy "Tielegrafu", argumentów przeciwko teorytom klasycyzmu, którzy krytykowali rzekomą anarchię i brak teorii w dramacie romantycznym. Dramat romantyczny posiada, jego zdaniem, swoje "pewne, niewzruszone zasady". "Dramat romantyczny ma swoje surowe zasady i własny porządek rozwoju akcji, który, jak zauważa K. Delavigne, może być jeszcze bardziej surowy niż klasycyzm. Pozorna lekkość romantyzmu - to swoboda uzyskana pod tym warunkiem, że okupi się ją jeszcze większą jasnością" (ibidem, s.311).

Taka definicja "nowych zasad" nie była zbyt przejrzysta i nie różniła się wiele od zamieszczanych wcześniej w piśmie wypowiedzi skierowanych przeciwko klasykom, którzy, broniąc trzech jedności i patetycznych tyrad bohaterów dramatu, pytali romantyków, czego ci dokonali? Jedną z odpowiedzi na takie pytanie, pochodząca z roku 1830 (nr 16), brzmi: "Zrobiliśmy to co trzeba, daliśmy wolność literaturze, nasze utwory spowodowały krach i kazały zapomnieć o starych przesądach w dziedzinie sztuki dramatycznej. To się już skończyło: żadna nowa forma nie wywoła teraz oburzenia" (1830, nr 16, s.553).

Wiele miejsca, szczególnie w latach trzydziestych, poświęcono w piśmie rozważaniom nad stosunkiem sztuki do rzeczywistości w utworach dramatycznych, zwłaszcza odzwierciedleniu prawdy historycznej w tragedii historycznej. Z artykułu Viktora Hugo, którego tłumaczenie czytelnicy "Tielegrafu" znaleźli w nr 20 z roku 1832, wynika pogląd, iż rzeczywistość w sztuce należy oddzielać od rze-

czywistości w naturze, a nie łączyć, jak to czynią niektórzy romantycy, gdyż "sztuka nie może przedstawiać samej natury" (s. 455). Mimo że są to zupełnie różne sfery, jedna bez drugiej - sztuka bez życia - nie mogą istnieć.

"Sztuka oprócz swojej ojczyzny ideałów obejmuje jeszcze dziedzinę ziemską, obiektywną" (ibidem, s. 456).

Autor dramatyczny, zdaniem francuskiego romantyka, powinien dokonać wyboru "nie tego co piękne, ale tego co charakterystyczne". Nie należy również w sposób sztuczny "dodawać" do akcji szczegółów i rysów, które mają rzekomo tworzyć tzw. "koloryt lokalny", gdyż "nie powinien się on znajdować na powierzchni, ale w samym sercu utworu" (ibidem, s. 459).

Zagadnienie prawdy, prawdziwości zdarzeń w dramacie historycznym rozpatrywano w czasopiśmie Polewoja w różnorodnych aspektach. W roku 1829 w artykule poświęconym ocenie dramatów Schillera czytamy, iż jego niewątpliwą zasługą było wprowadzenie na scenę "prawdziwych bohaterów historii w takiej postaci, w jakiej przedstawiają ich kroniki historyczne" (1829, nr 20, s. 490). Pseudoklasycy wybierali dla swoich tragedii oddalone dzieje historii. Stąd nie było, jak sądzi autor artykułu, wogóle mowy o wierności faktom i ścisłości historycznej. Schiller "stworzył prawdziwą tragedię historyczną, w której uczestniczą i przemaszają zdarzenia, a nie fantazja poety" (ibidem, s. 491). Chodzi tutaj, oczywiście, nie o fantazję poety w sensie wyobraźni twórczej, z którą liczone się jako z koniecznym warunkiem przetworzenia rzeczywistości historycznej w dramacie, ale o wymyślone, nie znajdujące odpowiednika w historii zdarzenia, które często w tragedii klasycystycznej przedstawiano.

Anachroniczne, nazbyt "współczesne" traktowanie materiału historycznego, ahistoryczne potraktowanie wydarzeń uważano za taki sam błąd, jak przedstawienie wymyślonych

wypadków historycznych. Znajomość epoki, wyczucie historycznej prawdy winny dyktować dramaturgowi formę jako konsekwencję treści, idei. Mikołaj Polewoj pojmuje to następująco: jeśli autor czytający historię uchwycił główną ideę, myśl wieku, to inne szczegóły, sposób przedstawienia miejsc, charakterów, postaci i nawet język powstanie niejako "sam przez się". Wtedy można "zgrzeszyć przeciwko chronologii, archeologii, ale nie przeciw estetyce" (1833, nr 2, s.296).

Bohaterowie nowoczesnego dramatu pojmowani byli jako przeciwieństwo koturnowych bohaterów tragedii klasycystycznej, wygłaszających obszerne tyrady kochanków, tyranów, "wiecznie opowiadających, a nie działających". W centrum dramatu widziano człowieka indywidualnego, jednostkę, a nie charakter czy maskę. Alfred de Vigny podkreślał szczególnie znaczenie tego faktu, pisząc, że autor sztuki "tworzy w dramacie człowieka nie jako rodzaj (espèce), ale jako samoistną jednostkę (individu)". Jest to bowiem "jedyny środek, aby wzbudzić zainteresowanie w stosunku do człowieka" (1830, nr 24, s.438).

Ludzkie wnętrze, namiętności - walka z losem - oto przedmiot nowoczesnego dramatu. Wiktor Hugo uważał więc za idealny taki dramat, w którym człowiek przedstawiony jest wszechstronnie zarówno od strony zewnętrznej - w rozmowach i "działaniu" (akcji), jak i wewnętrznej - w monologach: "Trzeba, aby każda postać została wprowadzona pod szkło optyczne sceny, ze swymi najbardziej wyrazistymi, istotnymi (...) cechami. Nawet to co ludowe i przyziemne powinno mieć prawo głosu" (1832, nr 20, s.159-160).

Aby jednak uchronić dramat od trywialności, autor radzi pisać go wierszem, choć niektórzy uważają to za przeżytek, szczególnie w wydaniu tragedii pseudoklasycystycznej. Zdaniem Wiktora Hugo "wiersz jest optyczną formą myślenia" i dlatego "szczególnie odpowiada perspektywie scenicznej" (ibidem, s.466).

Nie miał to być bynajmniej obowiązujący w klasycyzmie rymowany sześciostopowy jamb, przeciwko któremu występowano w piśmie Polewoja wcześniej, w r.1829 (nr 17), ale nowoczesny, elastyczny wiersz wolny, "nie wychodzący poza granice sceny mówionej" (ibidem, s.467).

Jeszcze wcześniej, w 1825 roku, rozważając problem obowiązujących w klasycyzmie form metrycznych, głównie aleksandrynów, i przekształcenia ich na gruncie rosyjskim już przez Książnika i Żukowskiego, autor recenzji poświęconej dramatom rosyjskiemu stwierdza, że "tragédię można pisać każdym wierszem" i odwołując się do największego autorytetu poetyckiego tego okresu, dodaje: "Wydaje się nam, że jeśli by Puszkina napisał tragédię swoim ulubionym rozmiarem jambicznym, wiersze byłyby prześliczne" (1825, nr 2, s.170).

Zdając sobie sprawę z faktu, iż dramat romantyczny stanowi bardzo nowoczesną formę utworu, przeżywającą ciągle zmiany, współpracownicy "Telegrafu" postulowali konieczność nieustannego rozwoju tego gatunku. W roku 1830 jeden z recenzentów pisał, iż dramat "bardziej niż inne dziedziny wymaga ciągłego odnawiania pożytki (...). Scena wymaga życia, życia, życia" (1830, nr 10, s.263).

Za gatunek dramatyczny najbliższy życiu uważano komedię, uznając, nawet w tej epoce, jej realistyczny charakter. Wasilij Uszakow dopatruje się istoty komizmu w kontraście, sprzeczności, a nawet konflikcie pewnych postaci komedii z epoką, z rzeczywistością i zapewne ma na uwadze świetny przykład komedii Gribojedowa "Mądremu biadł", wysoko ocenianej przez pismo Polewoja.

W jednym z artykułów pochodzących z tego samego okresu pisma zastanawiano się także nad celem komedii. Nie ma ona, zdaniem autora, leczyć wad rzeczywistości, ale "wystarczy, że wada została pokazana, że na jej czole postawiono piętno (...). Naszą (to znaczy komediopisarzy - Z.D.) sprawą jest

drażnienie zła, a to wymaga, aby ktoś koniecznie na nie wskazał" (1830, nr 21, s. 87).

W recenzji "znakomitej komedii" Gribojedowa, zamieszczonej na łamach pisma w r. 1833, znajduje się wypowiedź traktująca o procesie powstania postaci bohaterów komedii w ogóle. Wiele osób dopatrywało się prototypów komedii "Mądremu biada" w swoim otoczeniu, podawano nawet ich przypuszczalne nazwiska. Recenzent twierdzi, iż taki pogląd nie jest słuszny, "albowiem poeta nigdy niczego niewolniczo nie opisuje; zbiera on rozproszone w umysłach zarysy swojej idei i uwiecznia je w pięknych formach" (1833, nr 18, s. 246).

Bohaterowie komedii, nie będąc wierną kopią konkretnych postaci, są tylko ich odbiciem, "nie są wymyśleni, ale są odzwierciedleniem żywych ludzi" - pisze inny autor w poprzednio cytowanej recenzji poświęconej komedii rosyjskiej (1830, nr 21, s. 87).

Dlatego również język postaci komedii czy wodewilu powinien być wzięty z życia, czasem może to być nawet dialekt lub żargon, albowiem, zdaniem autora, "im naturalniej, tym lepiej" (ibidem, s. 86).

Tej samej prostoty w sposobie odzwierciedlenia rzeczywistości, maksymalnego zbliżenia z życiem żądano w "Telegrafie" również w odniesieniu do innych gatunków "komediowych", takich jak wodewil, satyra czy bajka.

Próba przeglądu materiałów teoretycznoliterackich występujących na łamach pisma Mikołaja Polewoja wykazuje, iż, mimo ich fragmentarycznego, z uwagi na brak większych artykułów teoretycznych, i niezbyt jasno sprecyzowanego charakteru, zagadnienia teorii stanowiły dla redaktorów i współpracowników czasopisma sprawę istotną i ważką. Nosiły one zdecydowanie "romantyczny" charakter, odzwierciedlając typowe dla owego okresu poglądy oraz ich ewolucję - od raczej "idealnego" charakteru poglądów teoretyków niemieckich, poprzez postulowanie zbliżenia literatury z rzeczywistością

i odzwierciedlenia prawdy w utworze literackim w duchu teorii i krytyki francuskiej (zwłaszcza w latach trzydziestych), z drugiej zaś strony - w duchu własnych poszukiwań rosyjskiej narodowej formy, głównie w dziedzinie powieści i dramatu. Niektóre problemy w sensie teoretycznym zostały jedynie zasygnalizowane, najczęściej w rozważaniach wstępnych do większych artykułów krytycznych i znajdowały pełniejsze, a zarazem bardziej konkretne rozwinięcie w obszernym i bogatym dziale krytyki.

PRZYPISY

¹ Artykuł stanowi uzupełnienie wydanej przez autorkę w serii Prac Komisji Słowianoznawstwa PAN - Oddział w Krakowie w r. 1975 pracy: Estetyka i literatura romantyczna w czasopiśmie Mikołaja Polewoja "Moskowskij Tielegraf". Przytoczony tu materiał nie był nigdzie publikowany.

² Są to: "Retoryka ogólna" N. Koszańskiego oraz "Teoria krasomówstwa dla wszystkich gatunków utworów prozaicznych w wyjątkach z Niemieckiej Biblioteki Filologicznej" A. Galicza, obie wydane w r. 1831.

³ Wszystkie daty umieszczone w nawiasach oznaczają rocznik czasopisma "Moskowskij Tielegraf" z ukazaniem daty i strony, z której cytaty pochodzą. Cytaty tłumaczyła autorka artykułu.

⁴ Obok terminu "literatura" i "słowiesnost'" używano jeszcze w tym okresie na oznaczenie literatury pięknej terminu "poezija". Posługiwali się nim bracia Polewojowie (np. Mikołaj jeszcze w r. 1831 w nr 1). Oprócz tych terminów używano na określenie literatury w szerokim sensie terminu "pismiennost'" - odpowiednika naszego piśmiennictwa.

Софья Дзехцярук

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ В ЖУРНАЛЕ "МОСКОВСКИЙ ТЕЛЕГРАФ"

Автор проводит обзор статей, рецензий и дискуссий на страницах журнала "Московский телеграф" за годы 1825-1834 по вопросам предмета и роли теории литературы в новом, романтическом ее понимании, литературных направлений в аспекте борьбы романтизма с классицизмом, видов и жанров, особенно популярных в эпоху романтизма, а также понятий "национального" и "народного" в литературе и искусстве.