

Cezary MARCINKIEWICZ

## Rosyjska literatura dramaturgiczna Aleksandra Ostrowskiego w drugiej połowie XIX wieku. Stan badań

Aleksander Ostrowski rozpoczął swoją działalność literacką w okresie, kiedy dramaturgia rosyjska przeżywała długotrwały okres stagnacji. Wprawdzie utworzyły sobie drogę na scenę twory tej miary co *Mądremu biada* Aleksandra Gribojedowa, *Rewizor* Mikołaja Gogola, ale nie były one w stanie całkowicie uzdrowić dramaturgii rosyjskiej, chociażby z tego względu, że dzieła te reprezentowały jedynie gatunek komediowy, a poza tym stanowiły one znikomą część repertuaru teatralnego, który opierał się bądź to na przekładach sztuk autorów obcych, bądź też na twórczości podrzędnych autorów rodzimych.

W pierwszej połowie XIX wieku w dramaturgii rosyjskiej zaistniały dwa niezwykle ważne zjawiska, a mianowicie dalsze pogłębienie się demokratyzacji widowni (proces ten rozpoczął się w końcu XVIII wieku) oraz cały nurt dekabrystowski, który aczkolwiek najsilniej przejawiał się w poezji, to jednak przeniknął dogłębnie całą sferę działalności intelektualnej w pełnym napięć pierwszym ćwierćwieczu XIX stulecia. Dekabryści pragnęli uczynić z teatru szkołę wzniosłych idei obywatelskich i humanistycznych, patriotyzmu i umiłowania wolności. Komedia *Mądremu biada* była pod względem swej wymowy ideologicznej, sytuacji w niej przedstawionych i wyrażonych nastrojów utworem na wskroś dekabrystowskim. Odzwierciedleniem idei dekabrystów była również w znacznym stopniu działalność literacka Aleksandra Puszkina.

W dramaturgii rosyjskiej rozwinęła się tendencja, która zarysowała się już w końcu XVIII wieku. Tendencja ta znalazła wyraz w dążeniu do wyrzeczenia się schematyzmu i racjonalizmu, właściwych utworom klasycznym, w odtwarzaniu charakterów ludzkich, uczuć i namiętności<sup>1</sup>. Pewne osłabienie świadomości racjonalistycznej, wiary w przekonywającą moc propagandy retorycznej daje się zauważyć w klasycystycznych tragediach Mikołaja Nikolewa i Jakuba Kniaźnina. Jednocześnie w twórczości Fonwizina normy klasycystyczne zostały poddane zmianom charakterystycznym nie tylko dla gatunku komediowego. *Synalek szlachecki* jest przykładem zacierania się granic pomiędzy tragedią i komedią, tematyka polityczna łączy się w tym utworze z satyrą na obyczaje i instytucje społeczne. Fonwizin znajduje nowe podejście do problemu konfliktu pomiędzy obowiązkiem

<sup>1</sup> Zob.: *Russkije dramaturgi. Monograficzeskije ocerki w trioch tomach*. Redakcionnaja Kollegija G.P. Bierdnikow, B.I. Bursow, G.P. Makogonienko, B.S. Mejlacha, s. 9.

a namiętnością. Uwypukla on z jednej strony środowisko, jako czynnik niezależny, z drugiej zaś przejawia głębokie zainteresowanie człowiekiem jako jednostką.

Okres lat 20. – 30. wieku XIX znamionuje różnorodność tendencji społeczno-politycznych i środków wyrazu artystycznego w dramaturgii rosyjskiej. Najważniejszym zjawiskiem zaistniałym w tym okresie jest pojawienie się realistycznej metody przedstawienia rzeczywistości. Ugruntował ją Aleksander Puszkina, tworząc znakomite dzieła *Borys Godunow*, a także *Małeńkie tragedie*. Usunięto z pola widzenia to, co było najważniejsze dla klasycystów i romantyków: „nietypowość”, wprowadzono to, co typowe i naturalne. Puszkina w *Małych tragediach* dał realne odzwierciedlenie złożoności i wielopłaszczyznowości historycznie określonych charakterów, dokonując swoistej typizacji psychologicznej. Gdy jednak rozważymy problem twórczości Aleksandra Ostrowskiego wobec tradycji literatury rodzimej, to należy stwierdzić, że najsilniejsze więzy łączą go z takimi poprzednikami, jak Denis Fonwizina, Wasilij Nareżnyj oraz Mikołaj Gogol.

Mikołaj Gogol — twórca komedii realistycznej, wypowiadał się również i o teorii komedii, podkreślając jej szczególne znaczenie dla społeczeństwa rosyjskiego. W artykule *Na czym polega istota poezji rosyjskiej i jej cechy szczególne* stwierdza on, iż oryginalność komedii leży w jej „prawdziwie społecznym charakterze”. „Są dowody na istnienie komedii u starożytnych Greków, jednakże Arystofanes kierował się raczej osobistymi pobudkami, atakował nadużycia popełniane przez jakiegoś poszczególnego człowieka i nie zawsze miał na uwadze prawdę. [...] U naszych autorów komediowych zadziałała przyczyna społeczna, a nie ich pobudki osobiste, powstałi oni nie przeciw jednej osobie, ale przeciw całej masie nadużyć, przeciw zejściu społeczeństwa z prostej drogi”<sup>2</sup>.

Gogol głosił jednocześnie równość komedii i tragedii, co udowodnił w praktyce, wprowadzając do *Rewizora* również elementy tragedii. Gogol rozpoczął nowy okres w dramaturgii rosyjskiej. Będąc twórcą „szkoły naturalnej,” wprowadził on realia (zwłaszcza w komedii *Ożenek*), które przejął pod koniec lat czterdziestych Aleksander Ostrowski. Autor *Rewizora* jest twórcą wszechstronnej charakterystyki opartej zarówno na psychologii, jak i na znajomości warunków społecznych, które w znacznym stopniu decydują o takiej, a nie innej osobliwości ludzkiej. Krytyka pewnych postaw i cech charakteru zwraca swe ostrze nie przeciw jednostce, lecz przeciw układom społecznym. Sposób potraktowania postaci negatywnych u Gogola i Ostrowskiego jest podobny.

Pomiędzy Gogolem a Ostrowskim istniał pewien swoisty „pomost”, którym była tzw. „szkoła naturalna”. Jej zasługą było między innymi to, iż wprowadziła w pole widzenia pewne środowiska i typy dotychczas pomijane przez literaturę piękną. *Szkic fizjologiczny*, będąc odkrywczym, utrzymywał jednocześnie pewne stereotypy, co również znalazło swoje odbicie w rysunku niektórych postaci we wczesnym okresie twórczości Aleksandra Ostrowskiego. *Szkoła naturalna* przedstawiła powiązanie człowieka ze środowiskiem, wykazywała uzależnienie poglądów, dążeń, a nawet pewnej sfery obyczajowości ludzkiej, od bazy materialnej stanu społecznego, do którego dana jednostka należy.

Pierwszy utwór dramatyczny Ostrowski napisał w 1847 roku (w dwa lata po ukazaniu się zbiorku *Fizjologia Petersburga*) — był to *Obraz szczęścia rodzinnego*. Ostatnim dziełem dramaturga były również *Sceny rodzinne* — *Nie z tego świata* powstałe na rok przed śmiercią, a więc w 1885 roku. Trzydziestosiedmioletni okres działalności dramatopi-

<sup>2</sup> N. W. Gogol, *W czom że nakoniec suszczestwo russkoj poezji i w czom jejo sobiennosti. Polnoje sobranije soczinienij*, t. VIII, Moskwa 1952, s. 400.

sarskiej Ostrowskiego przypadł na lata rozwoju wielkiej prozy rosyjskiej, albowiem w okresie tym tworzyli Iwan Turgieniew, Lew Tołstoj, Aleksander Hercen, Teodor Dostojewski, Michał Sałtykow-Szczedrin — jeśli ograniczyć się tylko do nazwisk najbardziej znaczących. Temu wspaniałemu rozwojowi prozy nie towarzyszył rozkwit dramaturgii. Powstają wprawdzie dzieła tej miary, co *Śmierć Pazuchina* Sałtykowa-Szczedrina (1857), *Wesele Kreczyńskiego* (1854), *Sprawa* (1861), *Śmierć Tarielkina* (1869) Aleksandra Suchowo-Kobylina czy *Gorzki los* Aleksieja Pisiemskiego (1859), ale dzieła te, wnosząc trwale wartości do dramaturgii rosyjskiej, nie były zjawiskiem, nie stworzyły też nowego teatru rosyjskiego. Jedynie Aleksander Ostrowski zasługuje w pełni na miano twórcy narodowego teatru rosyjskiego.

Aleksander Ostrowski nie był związany z jakąś określoną szkołą literacką, mimo wyrażnej paranteli z linią gogolowską, sam też takiej szkoły nie stworzył. Doskonały znawca teatru związał się z nim do końca swego życia, nie tylko pisał dla teatru, ale sam reżyserował swoje sztuki, decydował (na ile to było możliwe, przy ówczesnym poziomie techniki teatralnej) o scenografii, obsadzie, kostiumach. Był więc w rosyjskiej literaturze dziewiętnastowiecznej zjawiskiem wyjątkowym. Najważniejszym dziełem jego życia było 48 oryginalnych utworów dramatycznych, nie licząc utworów napisanych we współautorstwie z innymi dramaturgami, oraz wielu przeróbek i tłumaczeń autorów obcych. Temu bogactwu, gdy idzie o ilość, odpowiada różnorodność form dramatycznych, Ostrowski tworzył bowiem komedie, dramaty, kroniki historyczne, napisał jedną baśń sceniczną, a wiele utworów określił jako „sceny”, dając w ten sposób do zrozumienia, że sprawa gatunku nie stanowi dlań zagadnienia naczelnego — za najważniejsze uważał bowiem realne odzwierciedlenie rzeczywistości rosyjskiej, co stawia go w rzędzie najważniejszych przedstawicieli realizmu w literaturze rosyjskiej. Stałą pozycję w rosyjskim i radzieckim repertuarze teatralnym stanowi obecnie około dwudziestu utworów Ostrowskiego. W Polsce do najczęściej wystawianych należą: *Burza*, *Wilki i owce*, *Las* oraz *Intratna posada* (wystawiana również jako *Pamiętnik szubrawca*).

Dogłębne i wszechstronne opracowanie monograficzne o Aleksandrze Ostrowskim byłoby sprawą trudną ze względu zarówno na stan ilościowy, jak i jakościowy spuścizny tego dramaturga, który powodowany troską o rodzimy repertuar, mniej więcej w rocznych odstępach czasu tworzył coraz to nowe dzieło. Dlatego też celem pracy jest analiza twórczości Ostrowskiego w latach 1875 – 1886. Gdy idzie o podział na poszczególne okresy w działalności dramatopisarskiej autora *Burzy*, najbardziej adekwatna wydaje się periodyzacja podana w *Krótkiej encyklopedii literackiej* wydanej w Moskwie w 1968 roku<sup>3</sup>.

Pierwszy okres twórczości obejmuje lata 1847 – 1860, drugi — 1860 – 1875, trzeci — 1875 – 1886. W latach 1847 – 1860 Ostrowski tworzy swoje dzieła w duchu tradycji gogolowskiej. Najdobitniej świadczą o tym utwory *Obraz szczęścia rodzinnego*, *Nieoczekiwane zdarzenie*, *Kruk krukowi oka nie wykole*, *Nie dobrali się*, *Biedna narzeczona*, w których wyraźnie rozbrzmiewa nuta demaskatorska, gdy idzie o stosunek autora do przedstawionej rzeczywistości. Jediną postacią wyraźnie pozytywną jest Maria Andriejewna (*Biedna narzeczona*). Relacja o przedstawionych wydarzeniach jest zrównoważona pod względem emocjonalnym, zaś mocno wyeksponowana warstwa obyczajowa przybliża je do „szkiców fizjologicznych”. W omawianym okresie Ostrowski przechodzi na pewien czas na pozycje słowianofilskie, czego dowodem są trzy utwory: *Do cudzych sań nie siadaj* (1852),

<sup>3</sup> *Kratkaja literaturnaja encyklopedija*, pod redakcją A. Surkowa, Moskwa 1968, t. V, s. 490 – 499.

*Bieda nie hańbi* (1853) oraz *Nie tak żyj, jakby się chciało* (1854). Pod wpływem postępowej krytyki dramaturg zwraca się ponownie w stronę realizmu krytycznego, zwrot ten został zapoczątkowany utworem *Na kimś się mello, na nas skrupi* (1855), w którym Ostrowski w osobie Tita Titycza Bruszkowa przedstawił swego rodzaju „prawzór” kupca o despotycznym usposobieniu, powtarzany wielokrotnie w różnych utworach późniejszego okresu. Szczególnie ważnym utworem pierwszego etapu jest dramat *Burza* (1859), demaskujący „królestwo mroku”, jak nazwał Mikołaj Dobrolubow ów spetryfikowany i patriarchalny układ stosunków rodzinnych w Rosji pierwszej połowy XIX stulecia.

Pierwszy okres twórczości dramatopisarskiej Ostrowskiego pozwala na uchwycenie charakterystycznych cech, które będą dominowały w ciągu całego dramatopisarstwa. W zakresie tematyki Ostrowski rzadko wychodzi poza strefę rodzinno-majątkową, zaś gdy idzie o środki artystyczne operuje kontrastem, intryga jest bardzo prosta, jakby scena była konkretnym domem, tylko pozbawionym jednej ściany. Szczególnie drobiazgowo rozpracowany jest materiał językowy, ponieważ stanowi on bodajże najważniejszy komponent charakterystyki przedstawionych postaci. Akcja rozwija się powoli i w zasadzie pozbawiona jest zaskakujących, niespodziewanych zwrotów. Rysunek postaci głównych jest bardzo szczegółowy, postacie epizodyczne są dalekie od anonimowości, dramaturg przejawia dużą dbałość o ich indywidualizację, przy czym uderza spora ilość postaci drugoplanowych i epizodycznych, co z jednej strony zbliża sztukę do realnej rzeczywistości, z drugiej zaś — pozbawia ją pewnej spójności i niezbędnego syntetycznego ujęcia przedstawionych problemów.

Okres drugi (1860 – 1875) odzwierciedla rosyjską rzeczywistość po ogłoszeniu reform i charakteryzuje się niebywałą barwnością palety twórczej dramaturga; zacierają się jeszcze bardziej granice gatunków dramatycznych, tak więc powstają „obrazki z życia moskiewskiego”, „z życia prowincji” oraz „sceny”. Uderza różnorodność typów społecznych przedstawianych w utworach tego okresu: obok całej galerii tzw. „maleńkich ludziej”, a więc drobnych urzędników, subiektów, nauczycieli, rzemieślników, zubożałych rodów kupieckich, Ostrowski przedstawił także typy „możnych tego świata” — jeszcze silnych, ale spotykających się ze sprzeciwem ze strony jednostek uczciwych, ambitnych, zarabiających ciężką pracą na swoje utrzymanie. Następuje pewne zaostrzenie konfliktów, wyraźniej rysują się namiętności ludzkie, częściej też konflikt prowadzi do nieuniknionej katastrofy. W okresie tym powstają dramaty i komedie historyczne, a także utwór baśniowy *Śnieżynka* (1873). W utworach *Las* oraz *Wilki i owce* Ostrowski wyraża swój negatywny stosunek do klasy ziemiańskiej, zaś postać aktora Genadija Nieszczastliwcewa (*Las*) jest swego rodzaju hołdem złożonym ludziom sztuki wyrastającym ponad przeciętność, jednostkom niezależnym, szlachetnym i bezinteresownym.

Zadaniem przedstawionej pracy jest przebadanie ostatniego okresu twórczości obejmującego lata 1875 – 1886. Data końcowa jest umowna i odnosi się do śmierci dramaturga, ostatni utwór bowiem powstał w roku 1885. Okres ten obejmuje następujące utwory oryginalne:

1. *Bogate narzeczone* — 1875 r.;
2. *Prawda dobra, ale szczęście lepsze* — 1876 r.;
3. *Ostatnia ofiara* — 1877 r.;
4. *Panna bez posagu* — 1878 r.;
5. *Serce nie kamień* — 1879 r.;
6. *Niewolnice* — 1880 r.;
7. *Talenty i wielbiciele* — 1881 r.;

8. *Piękny mężczyzna* — 1882 r.;

9. *Niewinni winowajcy* — 1883 r.;

10. *Nie z tego świata* — 1885 r.

Tematyka utworów tego okresu jest w zasadzie podobna i dotyczy głównie tragicznych losów kobiety w Rosji w warunkach powstawania stosunków kapitalistycznych. Ostrowski stara się pogłębić portret psychologiczny swoich bohaterów (szczególnie zaś bohaterek), wykazując całą złożoność sytuacji kobiety, której naturalnym pragnieniem jest posiadanie własnego domu, osiągnięcie szczęścia poprzez zamażpójście z miłości, a następnie — macierzyństwo. Tym zamiarom staje na przeszkodzie jej uzależnienie, co najpełniej oddaje tytuł jednego z utworów, a mianowicie *Niewolnice*. Nie wszystkie postacie kobiece przedstawione w utworach tego okresu można uważać za udane, jednakże Ostrowski stworzył kilka doskonałych, pogłębionych psychologicznie bohaterek, do których przede wszystkim zaliczyć należy Łarysę (*Panna bez posagu*) oraz Kruczyninę (*Niewinni winowajcy*). Pozytywnym postaciom kobiecym dramaturg przeciwstawia wiele negatywnych sylwetek mężczyzn: bezdusznych egoistów, karierowiczów przybierających maski przyzwoitości i rycerskości. Na uwagę zasługuje również wiele niezwykle interesujących postaci drugoplanowych, realizujących pewne założenia artystyczne i ideowe autora (np. Szmaga w *Niewinnych winowajcach*, Robinson w *Pannie bez posagu*). Moralizm dramaturgii Ostrowskiego w ostatnim okresie ewoluuje w stronę chrześcijańskiej pokory i apoteozy cierpiętnictwa, co znalazło wyraz w utworze *Nie z tego świata*.

Wyeksponowane postacie kobiece w utworach Ostrowskiego nie są nowością w literaturze rosyjskiej. Wystarczy wspomnieć D. Fonwizina (postać Prostakowej w *Synalku szlacheckim*), A. Puszkina (postać Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie*) czy też prozaików: W. Odojewskiego, A. Hercena, I. Turgieniewa, M. Sałykowa-Szczedrina. W odróżnieniu od swoich poprzedników, którzy widzieli w kobiecie przeważnie cechy negatywne (np. D. Pisariew), lub też nierzadko wyznaczających jej rolę swoistego „tła” dla przedstawienia postaci męskich (np. w niektórych utworach prozatorskich Turgieniewa) — Ostrowski uczynił kobietę autonomicznym podmiotem, a zarazem nosicielem określonych wartości etycznych.

W omawianym okresie Aleksander Ostrowski przedstawił pełny obraz środowiska aktorskiego, wyrażając jednocześnie swój stosunek do sztuki, odniósł się negatywnie do klasy ziemiańskiej, równocześnie starając się nadać jej ducha czasu, wprowadził do swoich utworów wiele postaci nowej generacji kupców i przedsiębiorców jako swoistego *signum temporis* rodzącego się kapitalizmu w Rosji.

Każdy podział w zakresie nauk humanistycznych jest do pewnego stopnia umowny, tym bardziej gdy dotyczy dzieł jednego i tego samego twórcy literackiego. Dlatego też trudno byłoby rozpatrywać ostatni okres twórczości Ostrowskiego jako skończoną, integralną całość w oderwaniu od okresów poprzednich. Uwaga krytyki na przestrzenie kilkudziesięciu lat (tzn. do lat 20. naszego stulecia) skupiała się głównie na poszczególnych zagadnieniach (estetyka, etyka, wierność realiom życiowym) z uszczerbkiem dla utworów, które nie doczekały się należytej oceny krytyki. Aczkolwiek pierwszy utwór Ostrowskiego *Obraz szczęścia rodzinnego* krytyka rosyjska przyjęła całkowitym milczeniem, to jednak już w roku 1847 po ukazaniu się komedii *Niewypłacalny dłużnik* (*Bankrut*) pojawia się recenzja w prasie codziennej<sup>4</sup>. Bibliografia literatury o Ostrowskim za okres 1847 – 1917

<sup>4</sup> Grigoriew, *Rukowodstwo dla młodych ludzi, naznaczajuszczich siebia k torgowym dielam*, „Moskowskij Gorodskoj Listok” 1847, nr 99, s. 398.

obejmuje 1388 publikacji poświęconych całkowicie lub też częściowo, dziełom dramaturga<sup>5</sup>. O Ostrowskim pisali m.in. Mikołaj Dobrolubow, Mikołaj Czernyszewski, Mikołaj Ogariow, Taras Szewczenko, Iwan Turgieniew, Lew Tołstoj. Jednakże najwięcej materiałów krytycznych dotyczy pierwszych utworów dramaturga, takich jak *Biedna narzeczona* czy *Bieda nie hańbi*. Mikołaj Czernyszewski dopatruje się w utworze *Bieda nie hańbi* niezaprzeczalnych walorów polegających na realistycznym przedstawieniu rzeczywistości rosyjskiej na scenie.<sup>6</sup>

Ze względu na to, że przedmiotem naszych badań jest ostatni okres działalności Ostrowskiego, pomijamy literaturę krytyczną odzwierciedlającą percepcję jego dzieł w środowisku literackim zróżnicowanym, gdy idzie o jego poglądy społeczne na grupę liberałów, rewolucyjnych demokratów oraz tzw. koła oficjalne. Godny odnotowania jest jednak dwugłos o Ostrowskim, bo tak można nazwać artykuły Dobrolubowa stanowiące do dziś swoisty klucz do zrozumienia niektórych aspektów estetyki, a także poglądów etycznych i społecznych dramaturga.

Szczegółową analizę utworów Ostrowskiego z pozycji rewolucyjnego demokraty dał Mikołaj Dobrolubow w swoim artykule *Królestwo mroku* (1859 r.)<sup>7</sup>. Analiza ta w myśl zasad „krytyki realnej” polegała na unaoznaczeniu faktów przedstawionych przez dramaturga, na zestawieniu tych faktów z pominięciem subiektywnych osądów samego krytyka. Odtworzoną przez dramaturgię Ostrowskiego rzeczywistość dobitnie charakteryzuje tytuł artykułu *Królestwo mroku*. Bezpośrednio po premierze *Burzy* Dobrolubow pisze znamienity artykuł *Promień światła w królestwie mroku*<sup>8</sup>. Jak stwierdza Andrzej Walicki<sup>9</sup>, Dobrolubow w centrum rozważań stawia postać Katarzyny, która, nie mogąc pogodzić się z rzeczywistością „królestwa mroku”, decyduje się na samobójstwo. Krytyk dopatruje się w tej decyzji bohaterki dramatu symbolu buntu narastającego wśród mas ludowych i dlatego finał sztuki odczytywał optymistycznie, zwiastować on miał bowiem nadciągającą burzę społeczną. O ile w latach sześćdziesiątych krytycy z obozu demokratycznego widzieli w Ostrowskim początkowo pisarza-realistę, o tyle ich następcy w latach siedemdziesiątych poddawali krytyce utwory Ostrowskiego, głównie ze względu na ich zakres tematyczny. Mikołaj Szelgunow, działacz rewolucyjny, krytyk i publicysta, stwierdza, iż w poprzednim okresie Ostrowski był odkrywcą zastygłego życia zamoskworieckiego, ale dziś to już za mało<sup>10</sup>. Według Szelgunowa świat myśli bohaterów i bohaterek utworów Ostrowskiego jest nadal tak samo ciasny, jak u niegdysiejszych Kitów Kityczów. Język jest ubogi, co staje się oczywiste przy tłumaczeniu tych utworów na języki obce. Ludowość utworów Ostrowskiego powiązana jest z zastygłym bytem, przypisana jest ona niejako ludziom na niskim poziomie intelektualnym. Język jest miarą rozwoju intelektualnego, ale jego swoistość nie może być uważana za istotny wyróżnik ludowości. Ostrowski — jak twierdzi Szelgunow — rysuje tylko typy, nie zagłębiając się w życie duchowe postaci. Bardziej

<sup>5</sup> Dane pochodzą z: *Bibliografija literatury o A.N.Ostrowskom 1847 – 1917*. Opracowanie K.D. Muratowej. Nauka, Leningrad 1974.

<sup>6</sup> M. Czernyszewski, *Biednost' nie porok. Komiedija A.Ostrowskiego*, Moskwa 1854. Izbrannyje proizwiedienija. Goslitizdat, Moskwa 1934, s. 329.

<sup>7</sup> N. Dobrolubow, *Tiomnoje carstwo, Litieraturno-kriticzeskije stat'i*, Goslitizdat, Moskwa 1935, s. 182.

<sup>8</sup> Zob.: N. Dobrolubow, „*Łucz swieta w tiomnom carstwie*”, „*Sowriemiennik*” 1859, nr VII i IX.

<sup>9</sup> Zob.: A. Walicki, *Mikołaj Czernyszewski i rosyjska krytyka literacka lat 50-tych i 60-tych: Literatura rosyjska*. Podręcznik pod red. M. Jakóbca, t. II, PWN, Warszawa 1971.

<sup>10</sup> Zob.: N. Szelgunow, *Biessilije tworczeskoj mysli*, „*Dielo*” 1875, nr 2 i 4.

dogłębnej krytyce poddaje twórczość Ostrowskiego Aleksander Skabiczewski<sup>11</sup>. Stwierdza on, iż dramaturg nie nadaża za rozwojem wydarzeń. Dobrolubow swoimi krytykami na długo pogodził okcydentalistów z dramaturgiem, a z drugiej strony swoją interpretacją środowiska przedstawionego przez Ostrowskiego nieco ostudził zachwyty słowianofilów. Zdaniem Skabiczewskiego Dobrolubow był nie tyle krytykiem, co publicystą, „realna krytyka” nie była w swej istocie krytyką dzieł, lecz krytyką faktów, rzeczywiście, zaś dokonana przezeń analiza utworów Ostrowskiego nie uwzględnia całości komediopisarstwa rosyjskiego.

Bardziej przychylnie wypowiedział się na łamach pisma „Sanktpetersburskie Wiadomości” odnośnie do komedii *Bogate narzeczone* Wasilij Markow<sup>12</sup>. Stwierdza on, iż „Ostrowski porzuca obyczajowy albo raczej obyczajowo-etnograficzny grunt, któremu holdował w pierwszym okresie swej twórczości, i przenosi się do bardziej obszernej sfery myśli i pojęć zabarwionej odcieniem idealnym”<sup>13</sup>. Markow dopatruje się pewnych filiacji wspomnianej komedii z literaturą światową, a w szczególności z hinduską *Glinianą kolumną*, z utworem Wiktora Hugo *Marion Delorm*.

Los kobiety upadłej przedstawił także Dumas-syn, który w pewnym stopniu winił społeczeństwo za całkowitą niezdolność do rozwiązania problemu kobiet zbłąkanych, natomiast inny komediopisarz francuski Emil Augier uważał, że kobieta upadła już nigdy nie wróci do stanu równowagi moralnej i pozostanie na zawsze „niepoprawną”. Specyfikę komedii Ostrowskiego, gdy idzie o kompozycję, Markow określa następująco: „W sztuce pana Ostrowskiego, pomimo jej poważnych zalet, mało jest ruchu scenicznego, mało dramatyzmu, jest ona podobna raczej do przepięknej etiudy psychologicznej w udratyzowanej postaci, ale bez elementów porywającej walki dramatycznej”<sup>14</sup>. W innym miejscu krytyk stwierdza, iż Ostrowski posiada swoją własną metodę przedstawiania charakterów, polegającą na kontrastowaniu tak, że poszczególne postacie nawzajem stanowią punkt odniesienia. Markow stwierdza również, że w *Bogatych narzeczonych* autor wychodzi poza ciasne ramy narodowe i po raz pierwszy w dramaturgii rosyjskiej porusza problem ogólnoludzki. Wartości treściowe wynagradzają pewne braki kompozycji dramatycznej.

Piotr Boborykin na łamach czasopisma „Słowo” podnosi problem gatunku utworów Ostrowskiego<sup>15</sup>. Występuje on w obronie tożsamości gatunku, stwierdzając, iż dramat winien pozostawać dramatem. Jedyne Gogol w historii teatru rosyjskiego przestrzegal owej tożsamości, gdy idzie o komedie bez wprowadzania tak zwanych elementów pozytywnych. Gdy idzie o Ostrowskiego, Boborykin nie waha się stwierdzić, iż ze względu na wzajemne przemieszczanie się elementów komedii i dramatu nie tylko w różnych tematycznie spokrewnionych sztukach, ale nawet w jednym i tym samym utworze, najbardziej przystawalnym określeniem dla dzieł dramaturga jest „teatr” (jak u Francuzów), nie zaś „dramat” ani „komedia”. Dokonując klasyfikacji ze względu na pewne „cechy zewnętrzne”, Boborykin dokonuje egzemplifikacji na utworach powstałych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Warto jednak odnotować kilka uwag, które można przenieść na utwory ostatniego okresu działalności dramaturga. Odnośnie do komizmu Boborykin przyznaje raczej

<sup>11</sup> Zob.: A. Skabiczewski, *Osobnennosti russkoj komedii*, „Otietywnyje Zapiski” 1875, nr 1, s. 1 – 37 i nr 2 s. 199 – 248.

<sup>12</sup> Zob. w: N. Denisiuk, *Kriticzeskaja literatura o proizwiedienijach A.N. Ostrowskogo*, Moskwa 1907.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 291 – 292.

<sup>15</sup> Zob.: P. Boborykin, *Ostrowskij i jego sowrieminniki*, „Słowo” 1878, nr 7 i 8, s. 33 – 51.

Ostrowskiemu, stwierdzając, iż gdy chodzi o komizm słowny, jest on mistrzem (ale ów komizm słowny jest inny niż u Francuzów, zaś sytuacje komiczne są tu z natury swej prymitywne). Trafna jest też uwaga o języku: ludzie „królestwa mroku”, a więc kupcy, urzędnicy, raznoczyńcy, subiekci, mówią językiem barwnym, pięknym, natomiast postacie z sfer bardziej ucywilizowanych mówią językiem bezbarwnym, książkowym, pozbawionym wyrazu. Ostrowski jest pisarzem orientującym się na etykę, widzi on życie w jego nurcie etycznym, nie zaś w dramatycznych konfrontacjach i napięciach. Aczkolwiek Boborykin odpiął wiele zarzutów stawianych Ostrowskiemu przez innych krytyków, to jednak sam stwierdził, że nie wszystko u Ostrowskiego odpowiada wymogom czasu. Według Aleksandra Aniksta wspomniana publikacja Boborykina jest pierwszym opracowaniem dramatu w ruchu pozytywizmu<sup>16</sup>.

Dymitr Koropczewski bardziej zdecydowanie, niż to uczynił Boborykin, stanął w obronie spuścizny Aleksandra Ostrowskiego<sup>17</sup>. Według niego Ostrowski reagował na problemy współczesne chociażby dlatego, że „Dawny zacofany niezgrabnie zginający się despota zaczyna powoli tracić swoją władzę i odchodzić na drugi plan”<sup>18</sup>. Nastąpiło to już w epoce reform, kiedy pojawiają się despoty z pewną ogładą nazywający siebie już nie kupcami, lecz „komersantami” i „negocjatami”. Jednakże ich ogłada jest czysto zewnętrzna. Koropczewski analizuje metodą twórczą Ostrowskiego — m.in.: „Dramaturg nie ma do dyspozycji środków pomocniczych jak beletrysta — nie dysponuje środkiem opisu, ani interwencji autora w fabułę. Posiada on tylko dwa oręży: żywość akcji i dosadność języka. I jednym, i drugim Ostrowski władał w najwyższym stopniu. Tak zwana ekspozycja jest tak u niego po mistrzowsku ukryta, że jest prawie nigdzie niezauważalna: po pewnym czasie jego postacie już są nam znane, jesteśmy już w posiadaniu charakterystyki każdej z nich. Jeszcze wyżej należy postawić język jego sztuk”<sup>19</sup>. Ocena ta stanowi jaskrawe przeciwieństwo w stosunku do cytowanej już uprzednio wypowiedzi M. Szelgunowa. Jeśli u wielu krytyków w latach 70. – 80. przeważał pogląd, że Ostrowski „wypisał się i nic nowego nie jest już w stanie wnieść”, to zdaniem pisarza Eugeniusza Garszyna na problem ten tłumaczy sama epoka charakteryzująca się pewnym zastojem intelektualnym. „W życiu społeczeństwa są okresy charakteryzujące się brakiem jakichkolwiek określonych charakterów. Przeżywamy właśnie taki okres bezkrólewia intelektualnego. Przed artystą przesuwa się jakieś postacie bez twarzy, bez wymiarowości, bez granic. I próżno by winić artystę, że obniżył on loty w ostatnich latach swej działalności twórczej. Nie, on nie obniżył lotów, to społeczeństwo przestało zasilać jego wyobraźnię”<sup>20</sup>.

Pomimo wyraźnego wzrostu zainteresowania twórczością Ostrowskiego, który daje się zaobserwować w roku 1886 (data śmierci dramaturga), droga twórcza Ostrowskiego nie doczekała się odpowiedniego opracowania, nie dokonano ani analizy mistrzostwa dramaturga, ani też do lat dwudziestych naszego stulecia nie powstały publikacje o działalności i życiu Ostrowskiego. Brak było również prac prezentujących historię sceniczną jego sztuk, o grze wybitnych aktorów w jego sztukach. Zadanie to rozwiązać mieli badacze okresu późniejszego<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> Zob.: A. Ankst, *Teorija dramy w Rossii ot Puszkina do Czechowa*, Nauka, Moskwa 1972.

<sup>17</sup> Zob.: D. Koropczewskij, *Bytopisatel' dnieżnoj sily*, „Dielo” 1886, nr 2, s. 70 – 85, nr 3 i 4, s. 1 – 54.

<sup>18</sup> D. Koropczewskij, *Sowriemiennaja chronika*, „Dielo” 1886, nr 3 – 4, s. 16.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>20</sup> J. Garszyn *Kriticzeskije opyty*, Sankt-Pietierburg 1888, s. 89 – 90.

<sup>21</sup> Zob.: także w: G. Pirogow, *Aleksandr Nikołajewicz Ostrowskij*. Sieminarij. Uczpedgiz, Leningrad 1962, s. 30.



W latach dwudziestych rozpoczyna się nowy okres w badaniach spuścizny literackiej Aleksandra Ostrowskiego. Pojawia się szereg artykułów<sup>22</sup> i zbiorów<sup>23</sup>. Celem tych publikacji było wykazanie z jednej strony aktualności pewnych zagadnień poruszanych przez dramaturga, jak i postaci, które powołał w swych sztukach (Katarzyna, Lubim Torcow, Nieszczęśliwce). Podjęto również analizę środków leksyki, składni i stylistyki.

Publikacje lat trzydziestych uwzględniają w większym stopniu styl Ostrowskiego, a także elementy kompozycyjne. Nadal niezbadane pozostawały zagadnienia języka postaci, dialogów, monologów, dialektyki rozwoju akcji i kompozycji poszczególnych sztuk. Powstają prace pamiętnikarskie zebrane przez Aleksandra Rewjakina na podstawie 212 wspomnień<sup>24</sup>. Badacze literatury poświęcają wiele uwagi historii scenicznej sztuk Ostrowskiego, ale dotyczą one wcześniejszych sztuk. W latach czterdziestych pojawiają się wprawdzie opracowania dotyczące utworów Ostrowskiego z lat 1875 – 1886, ale dotyczą one głównie zagadnień inscenizacyjnych, zagadnienia literaturoznawcze są w zasadzie zawężone do wymowy ideologicznej poszczególnych postaci sztuk i do interpretacyjnego przekazu przez aktorów i reżysera takich lub innych treści zgodnie czy wbrew intencji dramaturga<sup>25</sup>. Powstają również szkice biograficzne, jak np. Aleksandra Rewiakina<sup>26</sup> czy Sergiusza Durylina<sup>27</sup>. Praca Rewiakina nie zawiera pogłębionej analizy wartości artystycznych dzieł Ostrowskiego, obfituje natomiast w wiele schematycznych uogólnień socjologicznych. Na uwagę zasługuje jednak próba analizy języka utworów dramaturga. Słusznie zauważa on, iż „Ostrowski bez głębszego zaangażowania traktował język jako środek charakterystyki postaci. Nie był kopytą, ani fotografem. Odtwarzając język postaci nie ukrywał on swoich sympatii, ani antypatii”<sup>28</sup>. Myśl tę rozwinie i wzbogaci o nowe bardziej głębokie badania inny znawca Ostrowskiego — Jefim Chołodow w publikacji *Język dramy*.

Omawiając znaczenie Ostrowskiego, Rewiakin dokonuje pewnych uproszczeń wynikających z obowiązujących wówczas kanonów traktujących literaturę jako artystyczne odzwierciedlenie stosunków społeczno-ekonomicznych danej epoki. Na uwagę zasługuje próba wykazania wpływu Ostrowskiego nie tylko na literaturę rosyjską, ale również i na teatr. Praca posiada charakter dydaktyczno-poznawczy. W publikacji Durylina znajdujemy omówienie trylogii Ostrowskiego o środowisku aktorskim (*Las, Talenty i wielbiciele, Nie-winni winowajcy*). Omówienie to jest jednak dość pobieżne i w zasadzie sprowadza się do przedstawienia środowiska zawodowego aktorów. Reasumując: szkice biograficzno-krytyczne Rewiakina, Durylina, Dierżawina<sup>29</sup>, Dubińskiej<sup>30</sup>, stanowią pewnego rodzaju kompendium wiedzy o Ostrowskim i jego dziele, nie mogły być poświęcone szczegółowej

<sup>22</sup> Por. artykuł A.W. Lunaczarskiego, *Ob Aleksandrie Nikolajewicze Ostrowskom i po powodu jego*, „Izwestija” 1923, nr 78 i 79.

<sup>23</sup> Por. Skornik, *Tworczestwo Aleksandra Nikolajewicza Ostrowskiego*, a w nim artykuł S.K. Szambinago *Iz nabludienij nad tworczestwom Ostrowskogo*.

<sup>24</sup> Zob.: A. Rewiakina, *Aleksandr Nikolajewicz Ostrowskij w wspomnienjach sowriemennikow*, Academia 1931.

<sup>25</sup> Por. *Prawda — choroszo, a szcascie luczsze. Materialy i issledowanija*. Moskowskoje wsierossijskoje Tietratralnoje Obszczestwo 1847, *Talenty i poklonniki* — to samo wydawnictwo 1947, *Biez winy winowatyje* — to samo wydawnictwo 1947.

<sup>26</sup> A. Rewjakina, *Aleksandr Nikolajewicz Ostrowskij*, Uczepedgiz, Moskwa 1949.

<sup>27</sup> S. Durylin, *Aleksandr Nikolajewicz Ostrowskij. Oczerk žywni i tworczestwa*, Moskwa – Leningrad 1949.

<sup>28</sup> A. Rewjakina, op. cit., s. 265.

<sup>29</sup> Zob.: K. Dierżawin, *Aleksandr Nikolajewicz Ostrowskij*, Moskwa – Leningrad 1950.

<sup>30</sup> Zob.: A. Dubinskaja, *Aleksandr Nikolajewicz Ostrowskij, Oczerk žywni i tworczestwa*, Moskwa 1951.

analizie wartości artystycznych dzieł dramaturga. Ostatni okres twórczości Ostrowskiego został w nich przedstawiony skrótowo. Wprawdzie Rewiakin szczegółowo omawia utwór *Niewinni winowajcy*, jednak pozostałe utwory tego okresu pozostawia niejako na uboczu. Niewiele też wnosi nowego, gdy idzie o lata 70. – 80., praca Lidii Lotman, *Ostrowski i dramaturgia rosyjska jego czasów*<sup>31</sup>. Jedynie w rozdziale dziewiątym (przedostatnim) autorka stara się przedstawić, jak w utworach Ostrowskiego z lat siedemdziesiątych odzwierciedlona została nowa rzeczywistość rosyjska w okresie po reformie. Omawiając utwór *Ostatnia ofiara*, Lotman ogranicza się głównie do socjologicznego aspektu problemów przedstawianych w utworze. Podobnej analizie poddaje autorka również dramat *Panna bez posagu*. Pozostałe utwory ostatniego okresu nie zostały wymienione.

Wymownym dowodem tego, iż ostatni okres twórczości Ostrowskiego pozostaje jakby poza polem widzenia krytyki, jest praca Awrama Szejna<sup>32</sup>, licząca 430 stron, gdzie zaledwie strony 377 – 383, składające się na rozdział zatytułowany *Po „Pannie bez posagu”*, poświęcone są utworom Ostrowskiego z lat osiemdziesiątych. Lata osiemdziesiąte, jak stwierdza autor publikacji, stanowiły swego rodzaju pauzę, życie ulegało stagnacji. „Wszystko to stwarzało duże trudności dla dramaturga. Należało nadać nowy kształt sztuce dramaturgicznej, taki, który pozwoliłby tę rzeczywistość odzwierciedlić. Powiedzmy od razu: Ostrowskiemu nie udało się tych kształtów odnaleźć. Ale uparcie poszukiwał on w życiu rosyjskim postaci i kolizji, które mogłyby leć u podstaw dramatu”<sup>33</sup>. Najważniejszą sprawą dla Ostrowskiego według Szejna było przedstawienie postaci pozytywnej jako przeciwwagi zła. Taką nową postacią kobietą stała się Wiera Filipowna Karkunowa (*Serce nie kamień*). Determinizm Katarzyny Kabanowej (*Burza*) jest obcy Wierze Filipownie, jest ona bowiem kobietą z innej epoki, kobietą gotową pójść na odstępstwa i tak też czyni, wychodząc za mąż za Erasta po śmierci męża.

Do sztuk, w których osiłą akcji staje się postać kobieca, należą również *Wielbiciele i talenty*, gdzie toczy się spór dobra (uosabia je Mieluzow) ze złem (którego uosobieniem jest Wielikawow). Aleksandra Niegina nie posiada tej nieustraszczonej, która była właściwa Katarzynie, by móc pozostać w służbie sztuki, idzie ona na kompromis. Za najbardziej udane dzieło lat osiemdziesiątych uważa Szejn *Niewolnice* ze względu na oryginalny rozwój akcji oraz rozwiązanie konfliktu. Natomiast postaci Zoi Okojomowej (*Piękny mężczyzna*) i Kseni (*Nie z tego świata*) Szejn kwalifikuje jako klęskę dramaturga.

Najbardziej wszechstronnie w najnowszej krytyce radzieckiej problemy artystyczne twórczości Ostrowskiego zostały naświetlone w pracy Jefima Chołodowa *Mistrzostwo Ostrowskiego*<sup>34</sup>. Już sam tytuł implikuje sposób ujęcia zagadnienia. Chołodow skupia uwagę głównie na wartościach artystycznych, odsuwając na dalszy plan zagadnienia natury artystycznej, którym w publikacji Rewjakina nadana została niezasłużenie wysoka ranga. Chołodow podkreśla związek Ostrowskiego z kierunkiem Gogolowskim w literaturze rosyjskiej. Mówiąc o zasługach Ostrowskiego, jako o twórcy narodowego teatru rosyjskiego, autor stwierdza: „Teatr — to nie tylko repertuar i nie tylko trupa. Teatr to również publiczność. Ostrowski nie stworzył teatru rosyjskiego, że dramaturg miał do czynienia bądź to z publicznością «świeżą», to znaczy nie przygotowaną pod względem estetycznym lub też

<sup>31</sup> Zob.: L. Lotman, *Aleksandr Nikolajewicz Ostrowskij i russkaja dramaturgija jego wremieni*. Akademia Nauk SSSR, Moskwa – Leningrad 1961.

<sup>32</sup> Zob.: A. Szejn, *Mastier russkoj dramy. Etiudy o tworczeństwie Ostrowskiego*, Moskwa 1973.

<sup>33</sup> *ibidem*, s. 377 – 378.

<sup>34</sup> J. Chołodow, *Mastierstwo Ostrowskiego*, Moskwa 1967.

z publicznością, której gusta były całkowicie wypaczone obfitością dramatów pseudoromantycznych pustych wodewili i komedii salonowych”<sup>35</sup>.

Do utworów z lat 1875 – 1886 Chołodow odwołuje się jednak rzadko. Tak np. w rozdziale *Dlaczego język jest dobry* brak jest przykładów z dzieł wspomnianego okresu. W rozdziale *Tytuł sztuki* uwaga badacza skupiona jest na wszystkich utworach, których tytuły uważa za znaczące, lub też na utworach posiadających tytuły podwójne, tzn. uległy zmianie w trakcie pracy nad sztuką. Do takich należą między innymi *Prawda dobra, ale szczęście lepsze*, *Ostatnia ofiara*, *Niewolnice*, *Talenty i wielbicieli*. Analizując kompozycję utworów Ostrowskiego, Chołodow opiera się głównie na takich dramatach, jak *Burza*, *Panna bez posagu*, *Kruk krukowi oka nie wykole*, *Wilk i owce*, *Las*, *Chleb zapracowany*. Z problematyki kompozycji sztuk Ostrowskiego na uwagę zasługuje zagadnienie przypadkowości i konieczności ujęte w formie polemiki z krytyką sztuki *Biedna narzeczona* na łamach czasopisma „Otieczestwiennyje Zapiski”. Dalej badacz Ostrowskiego podejmuje polemikę z sądami o utworach *Odmęty*, *Bieda nie hańbi*, *Nie było grosza, aż tu nagle*. Przypadkowość rozwiązania intrygi w sztuce *Prawda dobra, ale szczęście lepsze* Chołodow tłumaczy lakonicznie: „Szczęście lepsze. Właśnie szczęście — to znaczy szczęśliwy wypadek rozwiązuje węzeł fabularny komedii”<sup>36</sup>. Chołodow wiele miejsca poświęca analizie języka utworów Ostrowskiego. Zagadnieniu temu poświęca oddzielną publikację zatytułowaną *Język dramatu*, w której ostatni okres działalności Ostrowskiego znajdzie o wiele pełniejsze odzwierciedlenie. Względnie oryginalne spojrzenie na twórczość Ostrowskiego z punktu widzenia wyboru kręgu zagadnień reprezentuje inna publikacja Chołodowa *Dramaturg po wsze czasy*<sup>37</sup>. Część pierwsza pracy poświęcona jest Ostrowskiemu jako wyrazielowi określonych tendencji w literaturze XIX wieku, zaś w części drugiej przedstawiony został problem percepcji dzieła dramaturga przez współczesnego odbiorcę. Spadek zainteresowania twórczością Ostrowskiego i bezlitosna krytyka, z którą spotkały się utwory tej miary co *Las*, *Na kimś się męło*, *na nas skrupi*, *Po zapustach — post*, *Późna miłość*, *Bogate narzeczone*, *Prawda dobra, ale szczęście lepsze*, stanowi przedmiot rozważań Chołodowa w pierwszej części pracy zatytułowanej *Ostrowskij i jego wriemia*. Autor konstatuje m.in.: „Bynajmniej nie każdy artysta o ukształtowanej już osobowości posiada zdolność uchwylenia zmian życiowych i zdolność odezwać na nie w swej twórczości. Czy społeczeństwo miało prawo występować z pretensjami w stosunku do takiego artysty? Czyż nie byłoby rzeczą sprawiedliwszą pozostawać wdzięcznym Ostrowskiemu za ów świat typów z życia, które przemijają, świat postaci przez niego stworzony”<sup>38</sup>. Zmiany w życiu społecznym, jak stwierdza Chołodow, były tak wielopłaszczyznowe i złożone, że jedynie literatura jako całość mogłaby im sprostać, nie zaś jeden pisarz i do tego dramaturg, uwzględniając fakt, iż cenzura była szczególnie bezlitosna, gdy chodziło o utwory dramatyczne.

Jak to już zostało odnotowane wyżej, część druga poświęcona jest zagadnieniu percepcji dzieła Ostrowskiego przez współczesnego odbiorcę radzieckiego, z uwzględnieniem tej wielkiej dozy etyki, która stanowiła jeden z zasadniczych składników teatru Ostrowskiego. Autor polemizuje z jego zdaniem niewłaściwym odczytaniem niektórych dzieł Ostrow-

<sup>35</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 289.

<sup>37</sup> J. Chołodow, *Dramaturg na wsie wriemia. Ostrowskij i jego wriemia. Ostrowskij i nasze wriemia*, Moskwa 1975.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 77.

skiego przez poszczególne teatry radzieckie. Na przykład w Teatrze im. A. Puszkina w Moskwie postać Eulalii Styrowej (*Niewolnice*) uległa silnemu zniekształceniu, przeobraższy się w egzaltowaną młodą damę.

Krąg poruszonych w publikacji zagadnień wybiega dość znacznie poza sprawy czysto literaturoznawcze, zawężając się niekiedy do zagadnień z pogranicza literatury i teatru. W swej najnowszej pracy monograficznej poświęconej Ostrowskiemu A. Rewiakini<sup>39</sup> porusza niektóre zagadnienia będące przedmiotem rozważań w omawianej już monografii *Aleksandr Nikołajewicz Ostrowskij. Żyżń i twórczestwo*. Tym razem autor nie traktuje dzieła Ostrowskiego jako materiału ilustrującego pewne prawidłowości społeczno-ekonomiczne, więcej uwagi poświęcając wartościom artystycznym. Omawiając kompozycję utworów dramaturga, Rewiakini dokonuje egzemplifikacji, opierając się również na takich utworach, jak *Piękny mężczyzna* czy *Grzesznicy bez winy*, jednakże najczęściej odwołuje się do utworów wcześniejszych, głównie do *Burzy*, *Intratnej posady* oraz *Lasu*. Uwypuklając zaś ewolucję twórczości Ostrowskiego w stronę bardziej zajmującej intrygi, badacz stwierdza nie bez racji, że „Ostrowski w swoich pierwszych utworach zupełnie lekceważył intrygę (*Obraz szczęścia rodzinnego*). Później coraz bardziej posługuje się intrygą, szczególnie po mistrzowsku traktując ją w sztukach *Burza*, *Gorące serce*, *Prawda dobra, ale szczęście lepsze*, *Trafiła kosa na kamień*, *Późna miłość*, *Niewinni winowajcy*”<sup>40</sup>. Tak duża rozpiętość czasowa, gdy idzie o zakres omawianego materiału literackiego, nie pozwoliła autorowi na bardziej pogłębioną analizę twórczości Ostrowskiego z lat 1875 – 1886, mimo iż analizując kompozycję jego utworów, jako ilustracją, posługuje się Rewiakini utworem *Niewinni winowajcy*, nazywając go dramatem społeczno-psychologicznym.

Z najnowszych opracowań krytycznych o Aleksandrze Ostrowskim jedynie praca E. Chłodowa *Język dramy*<sup>41</sup> uwzględnia ostatni okres twórczości dramaturga w znacznie większym zakresie niż w pozostałych pracach tego niewątpliwie najwybitniejszego znawcy spuścizny Ostrowskiego.

Można stwierdzić, iż praca ta jest wynikiem wieloletnich studiów literaturoznawcy nad twórczością Aleksandra Ostrowskiego. Jednak nie należy zapominać, że nie ostatni okres działalności dramatopisarskiej Ostrowskiego stanowi przedmiot rozważań badacza, lecz całokształt jego twórczości, a ostatni okres uzyskał w omawianej publikacji należną mu rangę.

Nic nowego, gdy chodzi o twórczość Ostrowskiego w latach 1875 – 1886, nie wnoszą dwa interesujące skądinąd opracowania, które można zaliczyć do biograficzno-monograficznych. Są to prace autorstwa Włodzimierza Łakszyna<sup>42</sup> oraz Michała Łobanowa<sup>43</sup>. Autorzy na podstawie najnowszych dokumentów przedstawili drogę życiową Aleksandra Ostrowskiego z szerokim uwzględnieniem środowiska, tła obyczajowego, głównych tendencji w literaturze rosyjskiej, sporów w środowisku krytyków, a także sytuacji polityczno-społecznej w Rosji, której jednym z najważniejszych elementów była bezwzględna cenzura, z którą Ostrowski musiał się borykać przez wiele lat. Analiza wartości literackich

<sup>39</sup> A. Rewiakini, *Iskusstwo dramaturgii A.N. Ostrowskogo*, Moskwa 1974.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>41</sup> J. Chłodow, *Język dramy. Ekskurs w twórczeskaję laboratoriju Aleksandra Nikołajewicza Ostrowskogo*. *Iskusstwo*, Moskwa 1978.

<sup>42</sup> W. Łakszyn, *Ostrowskij*. *Iskusstwo*, Moskwa 1976.

<sup>43</sup> M. Łobanow, *Ostrowskij. Molodaja Gwardija*, Moskwa 1979.

dział Ostrowskiego siłą rzeczy stanowi we wspomnianych publikacjach problem drugoplanowy.

Z przebadanej literatury krytycznej w języku rosyjskim o Aleksandrze Ostrowskim wynika, iż ostatni okres twórczości dramaturga nie doczekał się dotychczas integralnego, wyczerpującego opracowania.

Pomimo bogatego rozwoju rusycystyki w Polsce zadziwiająco skąpa jest literatura krytyczna o dramaturgii Aleksandra Ostrowskiego, zaś lata 1875 – 1886 pozostawały i pozostają nadal poza polem widzenia badaczy. W jednej z najważniejszych publikacji dotyczących przedmiotu, a pochodzących z okresu międzywojennego<sup>44</sup>, znajdujemy jedynie dwie krótkie wzmianki o Aleksandrze Ostrowskim, zaś o latach 70. – 80. w przypisie na str. 85 autorzy zamieścili uwagę, iż Ostrowski powrócił w owym okresie do komedii, ale... „z małym powodzeniem wymienił dawniejszy swój świat na nowy”.

W okresie powojennym zainteresowanie twórczością Ostrowskiego wyraża się nie tylko w opracowaniach krytycznych, co w recenzjach dotyczących wystawienia poszczególnych sztuk tego autora przez szereg teatrów w Polsce. Pojawiają się również opracowania krytyczne, ale dotyczą one bądź to wcześniejszego okresu twórczości dramaturga<sup>45</sup>, bądź też stanowią pewnego rodzaju kompendia i nie zawierają pogłębionej analizy rozpatrywanego okresu<sup>46</sup>.

T. Poźniak<sup>47</sup>, omawiając problemy związane z inscenizacją Ostrowskiego w Polsce na przełomie wieku XIX i XX, podejmuje również zagadnienie oceny dramaturga przez krytykę polską lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia z uwzględnieniem zagadnienia gatunku sztuk Ostrowskiego. Publikacja, aczkolwiek dotyczy głównie zagadnień związanych z inscenizacją poszczególnych sztuk (zwłaszcza *Burzy* i *Intratnej posady*), zawiera sporo materiału dotyczącego percepcji twórczości Ostrowskiego w Polsce. Próbę syntezy dramaturgii Ostrowskiego podjął R. Śliwowski w zbiorze rozpraw poświęconych dziewiętnastowiecznej dramaturgii rosyjskiej<sup>48</sup>. Krytyk ujmując dramatopisarstwo Ostrowskiego w pewne kręgi tematyczne, rezygnując niemal całkowicie z analizy jego walorów artystycznych. Jest to zupełnie zrozumiałe, jeśli uwzględnić, iż obiektem jego zainteresowań jest nie tylko cała twórczość dramatopisarska Ostrowskiego, ale również i jego działalność na polu organizacyjnym, gdy idzie o stworzenie rosyjskiego teatru narodowego. Całość ta ujęta w zbyt wąskie ramy organizacyjne z konieczności przyjęła charakter propedeutyczny.

B. Białokozowicz w recenzji dotyczącej prac badaczy radzieckich o Aleksandrze Ostrowskim<sup>49</sup> i Antonim Czechowie zwraca uwagę, iż w publikacji G. Pirogowa pominięte zostały takie zagadnienia, jak rola i znaczenie specyfiki realizmu w twórczości dramaturga.

<sup>44</sup> A. Brückner, T. Lehr-Splawiński, *Zarys dziejów literatur i języków słowiańskich*, Lwów 1929.

<sup>45</sup> Por.: J. Urbańska (wstęp) [w:] A. Ostrowski, *Burza*, Wrocław 1958, W. Filler, *Komedia rozgrywająca się w otchłani*. „Zeszyty Teatralne”, Zielona Góra 1964, nr 2, s. 4 – 5.

<sup>46</sup> Por.: S. Pollak, *Wielki realista teatru rosyjskiego*, „Przyjaźń” 1948, nr 5, s. 25 – 27. J. Koenig, *A. Ostrowski*, „Zeszyty Teatralne”, Zielona Góra 1964, nr 2, s. 1 – 2.

<sup>47</sup> T. Poźniak, *Aleksander Ostrowski w Polsce na przełomie wieku XIX i XX*, „Slavia Orientalis” 1966, nr 2, s. 199 – 214.

<sup>48</sup> R. Śliwowski, *Od Turgieniewa do Czechowa. (Z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX wieku)*, PIW, Warszawa 1970, s. 166 – 246.

<sup>49</sup> B. Białokozowicz, *Nowe prace radzieckie o Aleksandrze Ostrowskim i Antonim Czechowie*. Recenzja, G. Pirogow, A. Zacharkin, *Realizm A.N. Ostrowskiego i A.P. Czechowa*. Uczonyje zepiski Moskowskiego Ordiena Trudowego Krasnogo Znamieni Gosudarstwiennogo Piedadagogiczeskogo Instituta im. W.I. Lenina, t. 274, Moskwa 1967.

Z nowszych prac o Ostrowskim, powstałych za granicą, zwraca uwagę publikacja wydana w byłej NRD autorstwa W. Eisdola poświęcona poetyce imion i nazwisk<sup>50</sup>. Zawiera ona bardzo szczegółową analizę semantyczną imion i nazwisk bohaterów sztuk Ostrowskiego z podziałem na dwa aspekty: indywidualny i społeczny.

Na podstawie przedstawionego wyżej stanu badań nad twórczością dramatyczną Aleksandra Ostrowskiego można stwierdzić, iż jego utwory sceniczne z lat 1875 – 1886 nie zostały dotychczas dostatecznie wszechstronnie przeanalizowane.

<sup>50</sup> *Die Namen in Werk des Dramatikers A.N. Ostrovskij. Inaugural Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophisches Fakultät der Freien Universität Berlin Vorgelegt von Wolfgang Eisdol aus Dresden, Berlin 1960.*