

Cezary Marcinkiewicz

Dzieje dramatu rosyjskiego w drugiej połowie XIX wieku na przykładzie twórczości A. Ostrowskiego (1823 – 1886)

Aleksander Ostrowski rozpoczął swoją działalność literacką w okresie, kiedy dramaturgia rosyjska przeżywała długotrwały okres stagnacji. Wprawdzie utworowały sobie drogę na scenę utwory 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 głównie 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 namiętności¹. Pewne osłabienie świadomości racjonalistycznej, wiary w przekonującą moc propagandy retorycznej daje się zauważyć w klasycystycznych tragediach Mikołaja Nikolewa i Jakuba Kniażnina. Jednocześnie w twórczości Fonwizina normy klasycystyczne zostały poddane zmianom charakterystycznym nie tylko dla gatunku komedio-

¹ Zob.: *Russkije dramaturgi. Monograficzeskije ocerki w trioch tomach*. Redakcionnaja Kollegija G.P. Bierdnikow, B.I. Bursow, G.P. Makogonicenko, B.S. Mejlacha, Leningrad-Moskwa 1961, t. II (pod red. B.S. Mejlacha), s. 9.

wego. *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 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 *Maleńkie tragedie*. Usunięto z pola widzenia to, co było najważniejsze dla klasycystów i romantyków: „nietypowość”, wprowadzono to, co typowe i naturalne. Puszkina w *Maleńkich 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 Fonwizin, 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, powstali oni nie przeciw jednej osobie, ale przeciw całej masie nadużyć, przeciw zejściu społeczeństwa z prostej drogi”². 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.

² N.W. Gogol, *W czym że nakoniec suszczestwo russkoj poezji i w czym jejo osobiennosti. Polnoje sobranije soczinienij*, t. VIII, Moskwa 1952, s. 400.

Pierwszy utwór dramatyczny Ostrowski napisał w 1847 roku (w dwa lata po ukazaniu się zbioru *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 dramatopisarskiej 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 wyraźnej paranteli z linią gogolowską, sam też takiej szkoły nie stworzył. Doskonale 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 sztuk 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 adekwatną wydaje się być periodyzacja podana w *Krótkiej Encyklopedii Literackiej* wydanej w Moskwie w 1968 roku³.

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 wykoło*, *Nie dobrali się*, *Biedna narzeczona*, w których wyraźnie rozbrzmiewa nuta demaskatorska, gdy idzie o stosunek autora do przedstawionej rzeczywistości. Jedyną postacią wyraźnie pozytywną jest Maria Andriejewna (*Biedna na-*

³ *Kratkaja literaturnaja encyklopedija* pod red. A. Surkowa, Moskwa 1968, tom 5, s. 490–499.

rzeczona). Relacja o przedstawionych wydarzeniach jest zrównoważona pod względem emocjonalnym, zaś warstwa obyczajowa mocno wyeksponowana przybliża je do szkieletów fizjologicznych. W omawianym okresie Ostrowski przechodzi na pewien czas na pozycję słowianofilskie, czego dowodem są trzy utwory: *Do cudzych sań nie siadaj* (1852), *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 się skrupi* (1855), w którym Ostrowski w osobie Tita Titycza Bruskowa 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 niespodziewanych zwrotów. Rysunek postaci głównych jest bardzo szczegółowy, postacie epizodyczne są dalekie od animowości, 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 różnorodnością 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 zaostrenie konfliktów, wyraźniej rysują się namietności 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 holdem złożonym ludziom sztuki wyrastającym ponad przeciętność, jednostkom niezależnym, szlachetnym i bezinteresownym.

Ostatni okres twórczości obejmuje natomiast lata 1875–1886. Data końcowa jest tu oczywiście umowna i odnosi się li tylko do śmierci dramaturga, ostatni utwór autora powstał bowiem w roku 1885. Okres ten obejmuje następujące utwory oryginalne: *Bogate narzeczone* — 1875 r., *Prawda dobra, ale szczęście lepsze* — 1876 r., *Ostatnia ofiara* — 1877 r., *Panna bez posagu* — 1878 r., *Serce nie kamień* — 1879 r., *Niewolnice* — 1880 r., *Talenty i wielbiciele* — 1881 r., *Piękny mężczyzna* — 1882 r., *Niewinni winowajcy* — 1883 r., *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 zamążpójście 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 postaci, do których przede wszystkim zaliczyć należy Łarysę (*Panna bez posagu*) oraz Kruczyninę (*Niewinni winowajcy*). Pozytywnym postaciom kobiecym dramaturg przeciwstawia wiele negatywnych postaci mężczyzn: bezdusznych egoistów, karierowiczów przybierających maski przyzwoitości i rycerskości. Na uwagę zasługuje również cały szereg 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 ewoluje 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 ogóle w literaturze rosyjskiej. Wystarczy wspomnieć D. Fonwizina (postać Prostackowej w *Synalku szlacheckim*), A. Puszkina (postać Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie*) czy też prozaików: W. Odojewskiego, A. Hercena, I. Turgieniewa, M. Sałtykowa-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 przedstawieni postaci męskich (np. w niektórych utworach prozatorskich Turgieniewa) — Ostrowski uczynił kobietę autonomicznym podmiotem, a zarazem nosicielem określonych wartości etycznych.

Tak więc, w przedstawionych sztukach A. Ostrowskiego (a później także i u Turgieniewa), wspartych na fundamencie położonym przez Gogola i Gribojedowa, ukształtował się zatem nowy rodzaj komedii realistycznej. Ciekawe, że realizm niemiecki Hebbła, zrodzony z bajronicznego romantyzmu, był śmiały i krzykliwy, a realizm francuski Zoli usiłował w sposób fotograficzny przedstawić wycinek życia i wziąć pod lupę ciemniejsze i bardziej szorstkie sceny ówczesnej codzienności, natomiast w rosyjskich sztukach z tego okresu poznajemy raczej życie wewnętrzne postaci w ich otoczeniu. Stoimy tu wobec życia, a zamiast obserwować wypadki poprzez nieistniejącą czwartą ścianę, jesteśmy, jakby w sposób paradoksalny zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz scen, obserwując postacie, jak się poruszają, a jednocześnie wchodząc do ich wnętrza⁴.

⁴ Alladaye Nicoll, *Dzieje dramatu od Ajschylosa do Anouilha*, PiW, Warszawa 1983, t. I, (tłumaczenie: H. Krzczkowski, W. Nicpokółczycki, J. Nowacki), s. 507.

Cezary Marcinkiewicz

Russian drama in the second half of the 19th century as exemplified by the works of A. Ostrovsky (1823–1886)

Summary

Alexander Ostrovski was an exceptional and unusual dramatist in XIXth century Russian literature. 48 original drama compositions were work of his life. He also wrote co-authorship with other dramatists, and he made adaptations and translations of foreign authors. That abundance, correspond to variety of dramatic form. Ostrovski created comedies, dramas, historical chronicles and the one stage fairy tale. Many of his creations he described as "scenes" what allowed us to understand that a case of literary gene doesn't present main problem for him — he considered as most important real reflection of Russian reality, what includes him to most important representatives of realism in Russian literature.