

LITERATUROZNAWSTWO

Barbara Stawarz
Kraków

Wzruszenie poważne
Rosyjska teoria elegii (XVIII–XIX wiek)

U podłoża aktu twórczego znajduje się poczucie straty, którym, zgodnie z sugestią wielu interpretatorów, żywi się literatura, a nawet więcej, jak ujmuje rzecz metaforycznie Andrew V. Ettin, gdy zabraknie elegijnego poety, na placu zostaje tylko śmierć¹, co oznacza, że żywa obecność elegii od starożytności do czasów najnowszych świadczy o potrzebie uświadamiania i wyrażania zagłady tkwiącej u podstaw bytu. Zanim jednak elegia stanie się gatunkiem, którego podstawowym wyznacznikiem jest specyficzne operowanie kategorią czasu a pojęcie nieodwracalności jednym z jej najważniejszych komponentów, przejdzie długą drogę transformacji, którego początek znajduje się w starożytności, w poezji greckiej epoki archaicznej.

Antyczny system genologiczny, za którego twórcę uznaje się Arystotelesa, w następnym etapie rozwoju koncepcji gatunku, w filologicznej szkole aleksandryjskiej III i II wieku wspierał się będzie na założeniu, iż podstawą wyróżnienia gatunku jest kryterium metryczno-tematyczne i do takiej teorii nawiążą rzymscy teoretycy literatury: Horacy, Kwintyliani i Diomedes, wzbogacając ją wszakże o własne przemyślenia. Horacy w *Liście do Pizonów* opiera, co prawda, swoją koncepcję gatunku literackiego na specyficznie pojętej jedności metrum i zawartości treściowej, ale nie czyni ich jedynymi wyznacznikami gatunku. Podobnie postępuje Kwintylian, który w X księdze *Institutio oratoria*, przedstawia własną propozycję wyróżniania gatunku literackiego już nie tylko na podstawie kryterium tematyczno-metrycznego, ale też stylistyczno-językowego, natomiast gramatyk Diomedes w IV wieku

¹ Por. A.V. Ettin, *Literature and the Pastoral*, Yale University Press, New Haven 1984. Cyt. za: M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007, s. 32.

n.e. w dziele *Ars grammatica* przyjmuje zasadniczo koncepcję metryczno-tematyczną, nie uważa jednak wyróżnika wersyfikacyjnego za absolutnie obowiązujący, czego przykładem jest elegia o wyróżniającej ją z kontekstu innych form treści żałobnej i lamentacyjnej².

A jednak elegia, gatunek o niewątpliwie długim życiu, swój początek, zaistnienie w świadomości starożytnych Greków zawdzięcza przede wszystkim wyróżnikowi wersyfikacyjnemu, który, mimo iż w późniejszych czasach już od okresu rzymskiego, uznany zostanie za kryterium o mniejszym ciężarze gatunkowym, to prymarny i w pewnym sensie zawsze współobecny z innymi cechami dystyngtywnymi³.

Instrument akompaniujący, w opinii badaczy, wskazuje na pochodzenie i na wschodnie korzenie elegii, której nazwa wywodzi się z armeńskiego *elegen* (trzcina, stroik), oznaczającego trzcinę, z której wyrabia się flety. Dawne, pochodzące od aleksandryjskich scholiastów etymologie wywodzące nazwę elegii od *ἐλεέω* – „krzyczę biada” są, jak podaje Grażyna Urban-Godziek, błędne⁴, chociaż w tradycji teoretycznej stosunkowo dobrze utrwalone, gdyż dotychczas rodowód gatunku wywodzono z rytualnego okrzyku *eleléu*, z greckiego *eleo* (płaczę, zawodzę – łacińskie odpowiedniki to *fileo* – płaczę, *miseror* – lituję się)⁵ i łączono z pieśnią lamentacyjną bliską trenowi⁶, śpiewaną podczas pogrzebu⁷.

² Por. S. Stabryła, *Problemy genologii antycznej*, Warszawa-Kraków 1982, s. 15-25.

³ Dwuwersowa strofa złożona z heksametru i pentametru przez długi czas skojarzona zostanie z elegią jako gatunkiem, chociaż początku jej wprowadzenia ani też autorstwa nie byli w stanie wskazać starożytni, co skomentował Horacy w *Liście do Pizonów* pisząc: „Kto jednak elegijne dystychy wprowadził, dotąd uczeni wiodą spór nie rozstrzygnięty”. Horacy, *Dzieła. Pieśni, epody, satyry, listy*, Przekład, wstęp i Horacjańskie imiona własne S. Gołębiowski, Warszawa 1986, s. 222.

Budzące sporo kontrowersji czysto formalne kryterium wyróżnienia elegii, wydaje się wskazywać na istotny aspekt znaczeniowy gatunku, rozwinięty dopiero w epoce rzymskiej. Grecy tworząc rozbudowaną teorię wiersza iloczasowego połączyli ją z tzw. teorią ethosu, zgodnie z którą poszczególne skalom muzycznym przypisywano określony charakter i wpływ na słuchacza. Por. J. Danielewicz, *Wstęp*, [w:] *Liryka starożytnej Grecji*, Opracował J. Danielewicz, BN, seria II, Wrocław 1987, s. XXVIII–XXIX.

Ethos melodii zależał między innymi od wysokości dźwięku, przy czym, jak pisał w swojej pracy *Problémata* Pseudo-Arystoteles, dźwięki niskie uważano za „miękkie i spokojne” a wysokie za „podniecające”, co korespondowało ze stwierdzeniem Ptolemeusza, iż: „[...] ta sama melodia ma w wyższych tonacjach działanie pobudzające a w niższych działanie przygnębiające, ponieważ wysoki dźwięk rozwija duszę, a niski ją osłabia”. Por. ibidem, s. XXVIII.

⁴ Por. G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie*, Kraków 2005, s. 13.

⁵ Por. I. Adamczewska, *Elegia*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, s. 199.

⁶ Por. *Elegia*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 117.

⁷ Por. *Elegia*, [w:] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 52.

Tematyka funeralna w twórczości poetyckiej Greków epoki archaicznej jednak nie występuje poza jednym w zasadzie (oprócz fragmentów elegijnych Simonidesa z Keos, którego spuścizna utożsamiana jest z poezją treniczną), ale wielce znaczącym wyjątkiem – elegii Archilocha, jambografa i autora hymnów, który wywarł wpływ na grecką lirykę w takim stopniu, jak Homer na twórczość epicką.

Pod koniec epoki archaicznej, pod wpływem doskonalącej się tragedii, elegia rozbudowuje wątki biesiadne i żałobne, co zwłaszcza w odniesieniu do tematyki funeralnej wiąże się z imieniem Antymacha z Kolofonu, którego kontynuator Parthenios z Nicei stanie się podstawowym łącznikiem pomiędzy literaturą grecką a epoką poezji łacińskiej⁸.

Modelem gatunkowym, do którego odwoływać się będą poeci późniejszych epok, stanie się elegia zrodzona w czasach tzw. „złotego wieku” literatury rzymskiej, zwłaszcza za czasów panowania Augusta, stąd też będzie nazywana augustowską, chociaż utrwali się inna jej nazwa – rzymska subiektywna elegia miłosna, stworzona przez Gallusa, Tibullusa, Propercjusza i Owidiusza⁹.

Praktyka literacka przez dłuższy czas nie będzie jednak miała przełożenia na refleksję teoretycznoliteracką, wystarczy bowiem przytoczyć wypowiedź żyjącego w drugiej połowie IV wieku rzymskiego gramatyka Diomedesa, który w traktacie pt. *Ars grammatica* dokonując klasyfikacji poezji wyodrębnił elegię na podstawie wyróżników wersyfikacyjnych¹⁰. Żałobny charakter gatunku nie budzi wątpliwości Diomedesa, jednak wymieniając uprawiających tę formę Rzymian: Propercjusza, Tibullusa i Gallusa jako naśladowców poetów greckich Kallimacha i Euforiona, nie uwzględnia Owidiusza, co oznacza, iż *Tristia* nie były dla teoretyka naznaczone elegijnie¹¹.

⁸ Por. G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie*, ss. 33-34, 47.

⁹ *Fasti* oraz przede *Tristia* Owidiusza w znacznie większym stopniu niż pisane również na wygnaniu *Epistulae ex Ponto* (*Listy nad Morza Czarne*), traktowane jako forma kontaminująca cechy elegii i listu poetyckiego, wpłyną na późniejszy byt elegii, a prawdziwą karierę zrobi ten wariant gatunku w renesansie i romantyzmie ze względu na ukonstytuowanie się w cyklu rzymskiego poety kilku zasadniczych, a przy tym nowatorskich elementów, do których należy zaliczyć: a) pojawienie się refleksji o charakterze autobiograficznym, co wiązać należy z nowym w kulturze starożytnych podejściem do ego, do pojęcia samoświadomości i idei indywidualizmu, kierującej zainteresowanie autora ku własnej osobowości, b) wprowadzenie topiki wygnania i niewoli, c) utrwalenie i poszerzenie motywu winy i kary, d) danie wyrazu głębokiej duchowej depresji, która objawia się stanami smutku i przygnębienia.

¹⁰ „Elegia to utwór złożony z wierszy heksametrycznych i pentametrycznych użytych na zmianę, [...]”. Diomedes, *Klasyfikacja poezji*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, Opracował S. Stabryła, BN, seria II, Wrocław 1983, s. 434.

¹¹ Do definicji Diomedesa zbliżone są określenia elegii podawane przez teoretyków bizantyjskich – Proklosa i Oriona, podobnie zresztą, idąc śladem Diomedesowych ustaleń, postępują autorzy średniowiecznych encyklopedii i leksykonów, wywodząc elegię z żałobnego płaczu, np. Izydor z Sewilli, który w dziele pt. *Originum* określa wiersz elegijny jako smutny utwór pisany stosownym do takie-

Teoretycy renesansu, wpisani są w epokę zabiegającą o propagowanie myśli o przewadze ciała nad duchem. Julius Caesar Scaliger w swojej *Poetyce w siedmiu księgach* (1561) wyraża się w sposób jednoznaczny pisząc o elegii, „że jej tematyka była początkowo żałobna, [...] Nam się to nie podoba. Sądzę, że została nazwana od skarg zakochanych. Jest słowo tragiczne *eleleu*, którego, jak sądzę, starożytni używali przy wejściowych drzwiach przyjaciółek. Gdy zaś osiągnęli to, co było ich życzeniem, sławili również ów los pomyślniejszy, jak gdyby dziękując temu rodzajowi pieśni¹². Pieśni, co podkreśla teoretyk, nadającej się „do żalenia”¹³ czy utworu, w którym, jak rzecz ujmuje inny renesansowy autor poetyki (*Sztuka wierszowania i sztuka wierszy* – 1486) Conradus Protucius Celtis, wyraża się nieszczęścia i cierpienia ducha¹⁴. Nazwę elegii (*poema elegiacum*) wyprowadza on od *eleos*, oznaczającej litość, którą, jak można wnioskować z wypowiedzi kolejnego autora poetyki tego czasu – Minturna, należy nie tylko wyrazić, ale również wzbudzić u odbiorcy¹⁵.

Elegię jako gatunek różnorodny i zmienny będzie postrzegali również profesor uniwersytetu w Padwie Francesco Robortello, który w pracy *De elegia* wskaże na takie cechy retoryczne jak: łagodność i spokojny tok; przejrzystość, utrzymanie w stylu nie nazbyt wysokim, ale też nie nadmiernie skromnym oraz na zdolności do stworzenia napięcia emocjonalnego¹⁶, mogącego, jak zdaje się sugerować teoretyk, ulec wzmocnieniu dzięki układaniu wierszy elegijnych w cykle.

Zmiany w poetyce odbioru sygnalizują traktaty okresu baroku między innymi, a może przede wszystkim, prace Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, które w owym czasie (lata dwudzieste XVII wieku) wywołały duże zainteresowanie wśród teoretyków poezji ze względu na przedstawiony w nich program barokowe-

go nastroju metrum, co powielają Wincenty z Beauvais (*Speculum doctrina*) i Eberhard Allemanus w traktacie *Labortinus*, natomiast autorzy poetyk będący również praktykami (np. Mateusz z Vendôme, Eberhard z Béthune) skłonni są zakres tematyczny gatunku poszerzyć o motywy miłosne. Por. G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa*, s. 86-88.

¹² Julius Caesar Scaliger, *Poetyka*, [w:] *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, Wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temierusz, Przepisy J. Mańkowski i E. Sarnowska-Temierusz, BN, seria II, Wrocław 1982, s. 296.

¹³ Ibidem, s. 296.

¹⁴ Por. Conradus Protucius Celtis, *Sztuka wierszowania i sztuka wierszy*, [w:] *Poetyka okresu renesansu. Wybór*, s. 13.

¹⁵ „Przeto będzie właściwym zadaniem poety elegijnego mówić tak rzewnie, żeby wywołać współczucie”. Antonio Sebastiano Minturno, *O poecie*, [w:] ibidem, s. 255. Współczucie, czy może raczej współodczucie, współodczuwanie, o którym mówi Minturno, jest nawiązaniem do Arystotelesowskich kategorii *mimesis* i *katharsis* i oznacza postulat jedności międzyludzkiej uzyskanej na drodze zastosowania odpowiedniej strategii perswazyjnej, u tego teoretyka wysłowionej w sposób dosyć enigmatyczny, sprowadzonej w zasadzie do przekształceń w obrębie stylu poetyckiego i wersyfikacyjnego uporządkowania.

¹⁶ Por. G. Urban-Godziek, *Elegia...*, s. 91.

go konceptyzmu¹⁷. Na temat elegii wypowiedział się teoretyk w osobnej księdze swoich *Wykładów poetyki (Praecepta poetica)* pt. *O zaletach i wadach elegii czyli Owidiusz (De virtutibus et vitiis carminis seu Ovidius)*, kierując uwagę ku zagadnieniu instrumentacji głoskowej w elegii, którą należy tak układać, aby, jak pisał, nie burzyć stosownej i miłej dźwięczności liter i zgłosek w wierszu¹⁸. Sarbiewski potwierdza swoją teorię w praktyce, pisząc elegię *Iter Romanum (Droga rzymska)*, w której, jak dowodzi jeden z badaczy, warstwa dźwiękowa tekstu jest emocjonalnie wartościowana za pomocą instrumentacji głoskowej opisów miast i krain. Subiektywizm w ujmowaniu treści, sugerowany przez Sarbiewskiego w traktatach, udowodniony w jego twórczości, wynika z nowego przeznaczenia elegii, która nastawiona na szok odbiorczy w swoich zadaniach zaczyna zbliżać się do antycznej tragedii, skoro w traktacie *De perfecta poesi* teoretyk stwierdza, że celem poety przy układaniu elegii jest wywołanie silnego wzruszenia, eksplodującego wstrząsem uczuciowym¹⁹.

Obrazowanie poetyckie w naturalny sposób w baroku się poddaje zasadzie konceptu, który jako wyszukany pomysł determinujący budowę utworu, będzie rozwijał się nie tylko w poezji łacińskiej, ale też w językach narodowych. Estetyczna specyfika tego chwytu czy też stylu poetyckiego polegała na umiejętności sprzężenia niejednorodnych idei, tworzenia zaskakujących obrazów i kojarzenia odległych pojęć, co zaowocowało efektem napięcia wytworzonego pomiędzy np. przeżyciem religijnym a skrajnie zmysłowym przeżyciem erotycznym.

Takie nachylenie elegii teoretycy XVII wieku usprawiedliwiali raczej względami moralizatorskimi. Jacobus Pontanus – autor traktatu wydanego w 1600 roku pt. *Poeticarum institutionum*, oświadczał, że najczęściej elegia traktuje o lubieżnej miłości, która sprowadza żale, gorycz i utrapienia, jak o tym pisał Horacy w *Liście do Pizonów*²⁰, natomiast Sarbiewski wspominał o bezwstydnym naśladowaniu ko-

¹⁷ W rozważaniach o istocie *acutum* (puenty) Sarbiewski kładzie nacisk na zdziwienie, niespodziankę jako źródło przeżyć estetycznych a w zaskakującym zestawieniu dwu pojęć, znaczeń, przecięciu dwu linii rozumowania w puencie dostrzega odbicie praw geometrii. Puenta (*acutum*) jest, według Sarbiewskiego, sposobem naśladowania głębszych praw w odróżnieniu od *argutum* – powierzchownej niespodzianki słownej. Por. Cz. Hernas, *Literatura baroku*, Warszawa 1989, s. 112-113.

¹⁸ Por. A.W. Mikołajczak, *Elegia w teorii i praktyce twórczej Sarbiewskiego*, [w:] *Elegia przez wieki*, Pod red. I. Lewandowskiego, Poznań 1995, s. 163-164. Sarbiewski omawia wszystkie samogłoski od A do U i niektóre spółgłoski pisząc np.: „A wyraża dostojność, godność i wzniosłość, utwór zaś czyni dźwięcznym i szlachetnym, [...]. E jeśli częściej pojawia się w wierszu, przydaje mu delikatności i dziwnie mile brzmi dla uszu” [...]. I kilkakrotnie powtórzone wyraża delikatność, subtelność i nikłość”, natomiast O może wyrażać coś zamkniętego i skrytego a U podkreśla wielkość, lecz z dodatkiem pewnej dewiacji i brzydoty. Cyt. za: ibidem, s. 165.

¹⁹ Wzruszeniom zaś tym powinien towarzyszyć gwałtowny wstrząs uczuciowy, będący wynikiem przeżywania strachu i litości. M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homer)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 153.

²⁰ Por. G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa*, s. 98.

chających się, aby z wyraźną satysfakcją pouczyć czytelnika o winach, błędach, kłopotach i utrapieniach nieskromnego życia²¹. Za przyczyną wrażliwości estetycznej baroku poezja liryczna przekształca się jednoznacznie w poezję emocji, a elegia w wariacie czy to funeralnym, czy miłosnym, odchodząc od tzw. petrarkizmu, zatracając swoje wyróżniki metryczne, a tym samym swoją *differentia specifica*, co badacze skłonni są wiązać z faktem przeniesienia gatunku do poezji w językach narodowych, w których może egzystować w sposób swoisty i niepowtarzalny jako wytwór danej kultury mimo odniesień do wszystkich wcześniejszych zaistnień gatunku zarówno w praktyce literackiej, jak też w postaci przedmiotu rozważań w traktatach teoretycznych różnych czasów.

Początku teorii elegii we Wschodniej Słowiańszczyźnie można upatrywać w traktatach Fieofana Prokopowicza, mimo że współcześni badacze skłonni są wszelkie rozważania na temat teoretycznej podbudowy tego gatunku rozpoczynać od pracy Wasilija Trediakowskiego pt. *Новый и краткий способ к сложению российских стихов*²².

Fieofan Prokopowicz – autor pisanych po łacinie podręczników poetyki (*De arte poetica*) i retoryki (*De arte rhetorica*), będących wynikiem jego wykładów dla studentów Akademii Kijowsko-Mohylańskiej w latach 1705–1707, daje stosunkowo precyzyjną definicję elegii i, w porównaniu ze wszystkimi wcześniejszymi ujęciami, właśnie prace tego duchownego należy uznać za pierwszą poważną refleksję nad gatunkiem.

Oczywiście wzmianki o elegii a właściwie termin elegia, elegijny można odnaleźć w gramatykach i retorykach czasów wcześniejszych, których autorzy koncentrują się jednak wyłącznie na zagadnieniach metrycznych. W pracy z 1596 roku *Грамматика словенска* Ławrientij Zizanij oprócz typowych dla tej dziedziny rozdziałów, takich jak ortografia, prozodia, etymologia czy składnia, zamieszcza rozdziały o metrum (*О метре*), w których charakteryzuje stopy i określa podstawowe rodzaje metrum: heroiczny, elegiacki i jambiczny, a jego współczesny Mielecij Smotricki w swojej *Грамматyce* (*Грамматика*) z 1619 roku rozwija poszczególne zagadnienia, również wspominając dystych elegijny²³.

Ujęcie elegii jako gatunku o randze porównywalnej z rangą ody zawierać natomiast będzie kompendium Symeona Połockiego, pełniące rolę podręcznika reto-

²¹ Dlatego też elegie, jak pisze w swoim traktacie Sarbiewski, „przepełnione są marzeniami sennymi, cudownymi zjawiskami, monologami, żalami, przemianami, stąd także zmyślone i ogólnikowe imiona, uczucia oraz czynności kochanek, do których się zwracają, motywy, których nie znali z własnego doświadczenia, ale których wprowadzali jedynie dlatego, by żadnego elementu w naśladowaniu nie opuścili”. M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, s. 153.

²² Por. Г. Гуковский, *Русская поэзия XVIII века*, Ленинград 1927, s. 48; К.Н. Григорьян, „Ультраромантический род поэзии” (*Из истории русской элегии*), [w:] *Русский романтизм*, отв. ред. К.Н. Григорьян, Ленинград 1978, s. 84.

²³ Por. А.С. Курилов, К.В. Пигарев, *У истоков русской науки о литературе*, [w:] *Возникновение русской науки о литературе*, отв. ред. П.А. Николаев, Москва 1975, s. 24.

ryki (*Praecepta rhetorica*, *Книга риторика практика* – 1646-1653)²⁴, najważniejszego, a będącego w użyciu u twórców Kijowa, jeszcze przed pojawieniem się kolejnych podręczników w drugiej połowie XVII wieku, napisanych specjalnie dla Kolegium Kijowskiego (m. in. *Fons Castalias* – 1685, *Rosa inter spinas* – 1686, *Camoena in Parnaso* – 1689)²⁵.

Traktaty zatem Fieofana Prokopowicza, uznane za prace głęboko osadzone w tradycji XVII wieku, uznane są równocześnie za początek nowego okresu w rozwoju myśli teoretycznej, przynajmniej do połowy wieku XVIII²⁶. Lata 1707-1746 to bowiem czas powstawania prac inspirowanych zdecydowanie *Poetyką* Prokopowicza takich jak: *Poetyka* Ławrientija Gorki (1707), *Hortus poëticus* Mitrofana Dowgalewskiego (1737) czy *Praecepta de arte poëtica* Gieorgija Koniskiego²⁷.

Fieofan Prokopowicz w *Poetyce* składającej się z trzech ksiąg próbuje przedstawić w porządku hierarchicznym wszystkie najbardziej istotne problemy teoretyczne: od ogólnych uwag na temat pochodzenia sztuki poetyckiej poprzez zagadnienia przedmiotu, celu poezji i dyspozycji twórczych artysty, po najważniejsze formy poetyckie. Prokopowicz odrzucając wywodzące się z platońskiej *furor poëticus* koncepcje „boskiego daru”, „boskiego natchnienia”, przedstawia się jako zwolennik propagowania nauki o poezji, która sprzyjając mistrzostwu poety, pozwoliłaby mu na wypracowanie własnego stylu. Tradycja teorii antycznej oraz teorii XVI i XVII wieku wpłynęły na takie ujęcie problemu istoty poezji, zgodnie z którym literatura pełniąc funkcje dydaktyczne usprawiedliwia swoje istnienie w świecie, a pojęcie pożytku i pomocy niesionej ludziom urasta do rangi naczelnych. Dlatego też za najważniejsze formy poetyckie uznaje Prokopowicz utwory poezji epickiej i dramatycznej, które pod każdym względem przewyższają poezję bukoliczną, satyryczną, elegijną, liryczną i epigramatyczną, co w znacznym stopniu przypomina klasyfikację dokonaną przez M. Sarbiewskiego stwierdzającego wprost w traktacie *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer*, iż „niedoskonałymi gatunkami poezji są: elegia i poniekąd liryka, a epigram w ogóle nie należy do dziedziny poezji”²⁸. Sarbiewski odnosi swoje sformułowanie do kategorii *mimesis*, z którą nie korespondują wymienione przez niego odmiany poezji, jako iż nie przynoszą „doskonałego i dostatecznie różnego od wymowy naśladownictwa pewnej rzeczywistości”²⁹.

²⁴ Por. R. Łużny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska. Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodniosłowiańskich XVII-XVIII w.*, Kraków 1966, s. 30.

²⁵ Ibidem, s. 31-41.

²⁶ Por. P. Лужный, „Поэтика” Феофана Прокоповича и теория поэзии в Киево-Могилянській академії (Первая половина в.), [w:] *Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры*, ред. коллегия: Д.С. Лихачев, И.З. Серман, Москва-Ленинград 1966, s. 48.

²⁷ Por. R. Łużny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej*, s. 76-90.

²⁸ M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej...*, s. 19.

²⁹ Ibidem, s. 19.

F. Prokopowicz nie podąża wiernie za Sarbiewskim, a w zasadzie w ogóle nie powołuje się na ten niewątpliwy w owym czasie autorytet i nie egzemplifikuje swoich wywodów na temat poezji elegijnej i lirycznej z nowszej literatury³⁰. Różnica w rozumieniu elegii i jej miejsca w pejzażu gatunków będzie dotyczyła także poetyki odbioru. Zdaniem polskiego teoretyka, elegia może wywoływać kathartyczny wstrząs, ale w sposób umiarkowany, co w samym założeniu można uznać za dość paradoksalne: „Wzruszenie poważne zasadniczo przystoi tylko tragedii, a towarzyszyć im powinien, wedle nauki Arystotelesa, gwałtowny wstrząs uczuciowy, będący wynikiem strachu i litości. Podobne wzruszenie wzbudza też nieraz elegia, ale rzadziej i z umiarkowaniem³¹”.

Przyczyną zaś owego „umiarkowania” jest pierwotne przeznaczenie elegii, tzn. fakt, iż „od samych swych początków naśladowała słowami wewnętrzne akty ludzkie, tj. uczucia smutne i żałosne”³². Fieofan Prokopowicz stawia natomiast na większą ekspresję, wrażliwość uczuciową i estetyczną w przeżywaniu i wyrażaniu stanów smutku, które muszą uzyskać pewien stopień nasilenia i stać się płomiennymi i mocnymi³³. Prokopowicz, jak wielu jego poprzedników i następców, wyrazi wątpliwość dotyczącą predestynacji elegii do wypowiedzania smutku. Powołuje się na autorytet Owidiusza i Horacego, wskazując, co prawda, na funeralny rodowód gatunku, ale też na zacieranie się granic formy w czasach późnoantycznych, stąd stwierdzenie teoretyka, że elegia preferuje stan smutku, ale też służy do wyrażania wszelkich namiętności: gniewu, miłości, radości, bóleści, co może oznaczać, że Prokopowicza bardziej niż zakres tematyczny elegii interesuje stopień natężenia tych stanów i zdolność artysty do ich wypowiedzania. Wyrażać zaś je może tylko w odniesieniu do człowieka, bowiem, budując swoją hierarchię gatunków i rodzajów, teoretyk ukraiński stosuje kryterium ważności przedmiotów, przeto na samej górze umieszcza „czyny mężów znamienitych” w epepei, na dole natomiast przedstawienia zwierząt, rzeczy oraz układów czasoprzestrzennych. Elegia, podobnie jak u Sarbiewskiego, zajmuje miejsce pośrednie, ale powyżej liryki, jako gatunek *par excellence* antropocentryczny, wyrażający uczucia człowieka w przeciwieństwie do mniej znaczących tematów, do których „zniża” się liryka.

Wskazany antropocentryzm elegii zmusza Prokopowicza do określenia perspektywy, z jakiej twórca będzie kierować przeżyciami czytelnika i ustalenia predyspozycji psychicznej poety do przekazywania uczuć ekstremalnych, które, jak

³⁰ Por. R. Łużny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej*, s. 68-69.

³¹ M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej...*, s. 49.

³² Ibidem, s. 307.

³³ „Лучше всего, чтобы элегия изображала сильные и пылкие страсти [...]”. Ф. Прокопович, *О поэтическом искусстве три книги для пользы и наставления учащегося русского юношества преподанное в Киеве в Православной Могилянской Академии*, [w:] *Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса. Антология в четырех томах*, т. I, под ред. К.Э. Штайн, Ставрополь 2002, s. 74.

pisze w rozdziale pt. *Patos (Пафос)*, typowe są także dla poezji elegijnej. Nie powołuje się przy tym na tradycję Horacego, głoszącego w *Liście do Pizonów*, iż „Jeśli łzy chcesz wywołać, pierwaj musisz cierpieć, dopiero wówczas wzruszą mnie twoje, [...] nieszczęścia”³⁴, ale na spuściznę retoryczną, proponującą zestaw ćwiczeń wspomagających wyobraźnię. Ów trening psychologiczny, który w pewnym stopniu można uznać za antecedencję teorii wczuwania, czyli empatii, traktuje Prokopowicz jako ważny element w odzwierciedlaniu istoty przeżycia smutku i rozpacz, według niego najczęściej dręczących istotę ludzką³⁵. Teoretyk bogato egzemplifikuje swoje stwierdzenie fragmentami z *Eneidy* Wergiliusza i *Tristiów* Owidiusza, uznając je za fundamentalny przykład elegii, wedle których można klasyfikować przyczyny smutku. Jest to np. a) wątek wygnańczy; b) świadomość własnego bezgranicznego nieszczęścia niepodlegającego pocieszeniu; c) wątek konfrontacji z nieszczęściem innych; d) paradoks polegający na sprzeczności pomiędzy oczekiwaniami a faktem dokonanym; e) żal, że śmierć nie nastąpiła wcześniej, razem z innymi. Najtrafniejsze przykłady przeżycia zbudowane są na zasadzie paradoksu, zderzeniu dwu przeciwstawnych całości znaczeniowych takich jak u Owidiusza zestawienie opisu piękna wiosny i własnego życia w surowych warunkach wygnania. Takie ujęcie nie dziwi, jeśli wziąć pod uwagę barokową predestynację Prokopowicza mimo niewątpliwie już oświeceniowych znamion jego teorii.

Wydaje się, iż ważną uwagę, jaką zamieszcza Prokopowicz w rozdziale *Patos*, dotyczącą komunikacji metaforycznej i przekształceń w obrębie składni, jest spostrzeżenie i zalecenie stosowania w elegii stylu średniego z użyciem słów jasnych i metafor naturalnych, które nie powinny być skażone wadą wielosłowia, nawet jeżeli rozrastają się w wyrażenie peryfrastyczne, co tłumaczy teoretyk właściwą człowiekowi powściągliwością w stanach uniesienia i rozpacz. Człowiek będący pod wpływem silnego impulsu, zwłaszcza tragicznego, nie poszukuje, według Prokopowicza, słownych ozdobników ani też języka nazbyt kwiecistego i fantazyjnego, toteż cały ciężar odpowiedzialności za przekazanie ekspresji przejmują figury: powtórzenie, antyteza, pytanie retoryczne, apostrofa, zamilknięcie, retardacja, parenteza a zwłaszcza wykrzyknienie³⁶. Postulat prostoty dotyczy również wersyfikacji, toteż pisane po łacinie utwory powinny podporządkować się rytmowi dystychu elegijnego, bez możliwości stosowania przerzutni, natomiast dla wierszy

³⁴ Horacy, *Dzieła. Pieśni, epody, satyry, listy*, Przekład, wstęp i Horacjańskie imiona własne S. Gołębiowski, Warszawa 1986, s. 222.

³⁵ „[...] если переживание печальное, то вообрази, что ты претерпел подобного рода несчастье и сильно чем-либо опечален. Так поступай и в прочих случаях. Настроив себя таким образом, ты по какому-то природному побуждению станешь предаваться самому скорбному раздумью, которое и сумеешь применить к выведенному в твоём стихотворении лицу”. Ф. Прокопович, *О поэтическом искусстве*, s. 62-63.

³⁶ Ibidem, s. 65.

elegijnych pisanych w językach wschodniosłowiańskich (на родном языке) najodpowiedniejszym jest jedenastozgłoskowiec.

Wykładając swoją teorię elegii, posiłkuje się Fieofan Prokopowicz prawie wyłącznie przekładami z *Tristiów* Owidiusza (*Скорбные элегии*). Potwierdza poprzez taki wybór, z jednej strony przynależność tych utworów do gatunku elegii, z drugiej afirmuje wiersze Rzymianina także poprzez własne tłumaczenie między innymi na język polski fragmentu elegii 8 z księgi I owego cyklu³⁷. Wielką atencję, jaką żywi Fieofan Prokopowicz dla źródeł antycznych, poczytuje się za pewną słabość wschodniosłowiańskiej filozofii początku XVIII wieku, za niemożność oderwania się od wzorców starożytnych, chociaż przecież, w opinii Grigorija Gukowskiego, właśnie Prokopowicz kontaminował w sobie cechy uczonego-humanisty epoki odrodzenia z oświeceniowym ukierunkowaniem myśli europejskiej jego czasów³⁸.

Dopiero rozważania teoretyczne Wasilija Trediakowskiego traktowane są jako pierwsza poważna próba zdefiniowania pojęcia elegia, poparta ponadto praktyką twórczą poety, bowiem zakreślając granice gatunku, teoretyk rosyjski prezentuje własne, a więc oryginalne, utwory elegijne, które, zdaniem współczesnych badaczy, w pełni zasługują na miano pierwszych rosyjskich elegii a rok 1735 za datę inicjalną dla tej formy. Wydaje się jednak, że nie tyle poetycka egzemplifikacja a rozpoznanie i przedstawienie cech dystynktywnych elegii jest właściwą zaletą pracy Trediakowskiego, który powołując się na dziedzictwo antycznych (Filetas, Owidiusz, Tibullus, Propercjusz, Gallus) i bezpośrednich francuskich poprzedników (hrabina de La Suze) określa nastrojową predestynację gatunku będącego, niezależnie od prezentowanych w wierszu treści, utworem smutnym i żałosnym³⁹. Nawet jeśli Trediakowski w dwóch własnych elegiach bazuje na wątku miłosnym, to wskazany przezeń fundament nastrojowy tej formy, zostaje odebrany przez późniejszych elegików rosyjskich i teoretyków gatunku za wskazówkę tyleż ważną, co zobowiązującą. Trediakowski nazywany przez jemu współczesnych „pracowitym filologiem” był, jak to określają badacze, ostatnim wielkim przedstawicielem

³⁷ Wспак од морза до źróдеł пójдą rzeczне тоніе,

Нав[s]тец і Слoнце своје закірује коніе,

Заорзà небу, зіеміа в гвіазды сія розшвіеці,

Огієн водę выточы, вода огієн взніеці,

Всштыко пójдзе напрэців праву прыродзена:

Ісć свым трыбем не зехце жадна чэсć створзена

І, со јест неіподобне, то сія всштыко станіе,

F. Prokopowicz, *Dzieła wybrane*, 1962, s. 245. Cyt. za: R. Łuźny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej*, s. 63-64.

³⁸ Пор. Г.А. Гуковский, *Русская литература XVIII века*, Москва 2003, s. 23.

³⁹ „Подлинно, хотя важное, хотя что любовное, пишется в элегии; однако всегда плачевного и печальною речью то чинится”. В. Тредиаковский, *Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего подлежащих званий*, [w:] *Три века русской метапоэтики*, s. 115.

kultury szkolnej oraz pierwszym rosyjskim filologiem typu zachodniego⁴⁰, dlatego też mając zapewne świadomość własnej odpowiedzialności i podporządkowując się klasycystycznej zasadzie „podobania się innym” opatruje pieczołowicie każdy wywód stosownymi uwagami. Własnym elegiom narzuca określony schemat. Po pierwsze tłumaczy się z wyboru wariantu miłosnego, który wydaje mu się być najbardziej ze względu na podjęty temat niebezpieczny, gdyż może tu dojść do naruszenia kanonu obyczajowego, ale jako środek przeciwdziałający obiera strategię rezygnacji z wszelkiego autobiografizmu a jako dominantę tematyczną miłość w ramach związku małżeńskiego. Pierwsza elegia bazuje zatem na wątku rozłąki małżonków, druga na wątku straty po śmierci jednego z nich⁴¹. Podane przez Trediakowskiego przykłady nie mogą naruszyć ram poetyki normatywnej, zwłaszcza że poeta przywiązuje ogromną wagę do pojęcia gustu, rozróżniając trzy jego warianty: dobry gust, zły gust i brak gustu. Gust dobry, dobry smak rozumiany jest jako przestrzeganie reguł gramatycznych, znajomość języka słowiańskiego i ksiąg cerkiewnych, co wiąże się z odpowiednim wykształceniem i wychowaniem. Konsekwencją podobnego myślenia jest mocne osadzenie literatury w tradycji rodzimej i postulat stosowania indywidualnego stylu (pisze o tym między innymi we wstępie do wydanego przezeń w 1751 roku tłumaczeniu romansu historyczno-politycznego poety szkockiego Johna Barclay’a pt. *Argenis*).

W sposób oczywisty gorset norm klasycystycznych nie pozwolił Trediakowskiemu na daleko idące innowacje, ale pozostała idea pronarodowego ukierunkowania literatury, czego przykładem jest m. in. oryginalny, napisany wierszem tonicznym, utwór poety pt. *Плач в стихах*, odwołujący się do rodzimej twórczości literackiej. Trediakowski nie łączy starożytnego gatunku elegii ze słowiańskim gatunkiem płaczu, choć przecież wzorcem elegii doskonałej pozostanie dlań nade wszystko elegia żałobna Owidiusza, a sam rzymski poeta niedoścignionym ideałem („Слово элегия значит: стих плачевный и печальный, по свидетельству славного пииты римского Овидия, оплакивающего в одной из своих элегий скорую смерть друга своего, сладкого элегияческого пииты латинского Албия Тибулла,”⁴²), mimo że z piszących po łacinie poetów wymienia także Tibullusa, Propercjusza, Korneliusza Gallusa, wcześniejszy grecki wariant reprezentowany jest dla niego przez elegię Filetasa, natomiast XVIII-wieczny przez utwory hrabiny de La Suze. System gatunkowy zaproponowany przez teoretyka traktuje się jednak

⁴⁰ Рог. Л.В. Пумпянский, *Тредиаковский*, [w:] *История русской литературы*, т. III, Москва-Ленинград 1941, s. 254.

⁴¹ „В первой плачет у меня вымышленный супруг о том, что разлучился с любезною своею супругою, также мечтательною, Илидарою и что уж ее не уповаеет вمدеть за дальностию; а во второй неутешно крушится о том, что уведомился он о смерти своей Илидары, а однако любить ее и по смерти перестать не может”. В. Тредиаковский, *Новый и краткий способ к сложению российских стихов*, s. 115.

⁴² Ibidem, s. 115.

jako mniej „zachodni” w stosunku do teorii Prokopowicza⁴³, gdyż ulega tu zmianie miejsce rodzajów w drabinie gatunkowej. Najważniejszą pozycję zajmuje poezja epicka, na miejsce drugie, równie prestiżowe, wysuwa się poezja liryczna z jej głównym gatunkiem – odą, natomiast kolejne miejsce zajmuje dramat, by zaraz po nim usytuowała się poezja elegijna, epigramatyczna, dydaktyczna i satyryczna.

Ustalenia Trediakowskiego, jak się wydaje, będą miały dla życia gatunku w Rosji o wiele większe znaczenie i konsekwencje niż teoria Michaiła Łomonosowa, który w swoich, bez wątplenia ważkich traktatach (*Письмо о правилах российского стихотворства* – 1739, *Краткое руководство к риторике* – 1743, *Предисловие о пользе книг церковных в российском языке* – 1757), wymieni elegię w związku ze swoją koncepcją trzech stylów, przyporządkowując gatunkowi styl średni i stawiając go na równi z satyrą i eklogą. Stylem średnim powinny być pisane sztuki teatralne jako utwory wymagające, jak to określa Łomonosow, „zwykłego ludzkiego serca, aby żywo przedstawić akcję”⁴⁴, co oznacza, że i elegie, dla których ów styl jest rekomendowany, mogą komunikować analogiczne, tzn. owe zwykłe ludzkie sprawy. Jednak Łomonosow definiujący elegię z punktu widzenia stylistyki i wersyfikacji nie znajduje bezpośrednich kontynuatorów swojej myśli w najbliższym czasie, tzn. w ciągu ostatnich trzech dekad XVIII wieku, kiedy to powstają znaczące prace teoretyczne: Andrieja Bajbakowa (*Правила пиитические в пользу юношества* – 1774) i braci I. I. Moczulskich (*Словесное слово и песнопение*). Autorzy tych traktatów, zwłaszcza Bajbakow, występują z propozycją przyjęcia odmiennego niż u Prokopowicza i Trediakowskiego kryterium wyróżniania rodzajów i gatunków literackich, zastępując zasadę podziału według przedmiotu przedstawienia, zasadą podług sposobu przedstawienia. Bajbakow, wyodrębniający rodzaje przedstawienia: narracyjne, dramatyczne i mieszane, przeznaczając poezji elegijnej miejsce w rodzaju pierwszym, czyli narracyjnym, obok poezji epigramatycznej i lirycznej, wyraźnie akcentując jakość podmiotu literackiego w jego stosunku do świata przedstawionego⁴⁵. Stwierdzenie to powielają bracia Moczulscy pisząc, iż rodzaj narracyjny to taki, w którym „стихотворец не вводит других лиц. Сим родом пишутся элегии, лиры и епиграмы [...]”⁴⁶.

⁴³ Пор. А.С. Курилов, К.В. Пигарев, *У истоков русской науки о литературе*, [w:] *Возникновение русской науки о литературе*, s. 48.

⁴⁴ Пор. В.М. Ломоносов, *Предисловие о пользе книг церковных в российском языке*, [w:] *Три века русской метапоэтики*, s. 148.

⁴⁵ „[...] пиита говорит один, других лиц не вводя, размером стихотворческим, с вероятною выдумкою”. А.Д. Байбаков, *Правила пиитические в пользу юношества*, Москва 1774, s. 22. Cyt. za: А.С. Курилов, К.В. Пигарев, *У истоков русской науки о литературе*, [w:] *Возникновение русской науки о литературе*, s. 62.

⁴⁶ И. и И. Мочульские, *Словесное слово и песнопение*, Москва 1790, s. 82-83. Cyt. za: *ibidem*, s. 66.

Sposób przedstawienia, podstawa rozróżnienia rodzajów i gatunków, w pewien sposób koresponduje z najważniejszymi uwagami Aleksandra Sumarokowa, który, chociaż ironicznie i jakby wbrew założeniom klasycyzmu, próbuje ustalić relację pomiędzy, jak by to należało współcześnie określić, autorem zewnętrznym i autorem wewnętrznym utworu, sugerując duże pomiędzy obu kategoriami zbliżenie, mające swoje podłoże i uzasadnienie w psychicznej predestynacji danego twórcy i jego usytuowaniu w świecie. Oznacza to, że tzw. podmiot czynności twórczych, nie będąc tylko funkcją autora-pisarza, wymaga określonej odeń struktury psychicznej, w przypadku elegii depresyjnej i podatnej na emocje⁴⁷.

Nie tylko Sumarokow, bo i Michaił Chieraskow, powołując się na elegię Aleksieja Rzewskiego⁴⁸, zwraca uwagę na proces twórczy rozgrywający się pomiędzy podmiotem twórczym a wytwarzanym dziełem, które, aby powstać, wymaga osobistego zaangażowania autora, jego spontaniczności w wyrażaniu uczucia (zwłaszcza miłości), prawdziwie przeżytego, dlatego też przekonującego dla odbiorcy.

Podobne stwierdzenie nie czyni jednak wielkiego wyłomu w klasycystycznym myśleniu o elegii, skoro na początku wieku XIX Aleksiej Mierzłakow w pracy *О талантах стихотворца* wydrukowanej na łamach czasopisma „Вестник Европы”, powołując się na autorytet Platona, podporządkuje wszystkie psychiczne dyspozycje twórcy prawu rozsądku i logiki, zgodnie z którymi poczynania poety wpisane są w regułę „podobania się”. To ona ma zmobilizować pisarza i wymusić niejako na nim zdolność adekwatnego do przekazywanej treści wystąpienia, której celem jest uzyskanie zadowolenia jako określonego efektu estetycznego. Zasadzie tej podlega również elegia wymagająca uruchomienia, wyrażenia i przekazania

⁴⁷ Когда ты мягкосерд и жалостлив рожден
И ежели при том любовью побежден
Пиши элегии, впевай любовны узы
Плачевным голосом стнящей де ла Сюзы.

(*Две эпистолы. В первой предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве; Эпистола II*)

Противнее всего элегии притворство,
И хладно в ней всегда без страсти стихотворство,
Колико мыслию в него не углубись:
Коль хочешь то писать, так прежде ты влюбись.
(*Наставление хотящим быти писателями*)

А.С. Сумароков, *Избранные произведения*, Вступительная статья, подготовка текста и примечания П.Н. Беркова, Б-ка поэта, Большая серия, Ленинград 1957, s. 125.

⁴⁸ „Г. Ржевский отличился жалобливыми элегиями, трогал чувствительные сердца, чистым слогом движения страстей рисовал и оплакивал страдания любви несчастливой”. М.М. Херасков, *Рассуждение о российском стихотворстве*, [w:] *Три века русской метапоэтики*, s. 174.

takiej dyspozycji jak – czułość, łagodność (нежность)⁴⁹. Zarówno słowa delikatność, jak i czułość nie są pojęciami szczegółowo określającymi naturę przeżycia estetycznego przypisanego odpowiedniemu gatunkowi, gdyż rosyjska myśl teoretyczna znajduje się w owym czasie w początkowej fazie tworzenia. Kierunek jej rozwoju, jak się wydaje, w dużej mierze zależy od z jednej strony poziomu wykształcenia danego teoretyka, z drugiej od jego predyspozycji i usytuowaniu w procesie historycznoliterackim. Uzasadniona zatem jest literackość, poetyckość stylu teoretyków-pisarzy i precyzja wypowiedzi autorów poetyk i słowników zajmujących się niejako zawodowo teorią dzieła literackiego, która wraz z upływem czasu, na przełomie XVIII i XIX wieku oraz w pierwszym dziesięcioleciu XIX stulecia ewoluuje w dwóch kierunkach, ma uzmysłwić inność i w pewnym stopniu oryginalność literatury rosyjskiej wraz z całym repertuarem jej gatunków oraz diachroniczność procesu historycznoliterackiego. W takim ujęciu dzieło zaczyna funkcjonować w czasie, związane z kontekstem kulturowym.

Wspomniane już kryterium podziału na rodzaje i gatunki podług sposobu przedstawienia, przyjęte jako podstawowe przez A. Bajbakowa, pozostanie obowiązującym także dla teoretyków początku XIX stulecia: Aleksandra Nikolskiego i Iwana Borna. A. Nikolski w traktacie *Основания российской словесности* (1807) wyróżniając trzy typy przedstawienia (narracyjny, dramatyczny i mieszany) podporządkuje typowi narracyjnemu poezję liryczną a jej gatunek elegijny i wskaże na tak istotny dla losów liryki aspekt jak wyrazistość w strukturze utworu podmiotu lirycznego wraz z uwzględnieniem potrzeby ekspresji jego własnych subiektywnych doznań i przeżyć⁵⁰.

Elegia z pozycji tworu ponadgatunkowego w pracach wcześniejszych teoretyków spada do poziomu formy gatunkowej i podobne miejsce zajmie w pracy Iwana Borna *Краткое руководство к российской словесности* (1808), podążającego za ustaleniami francuskiego teoretyka Charlesa Batteauxa, autora przetłumaczonego w owym czasie na język rosyjski traktatu *Principes de La Littérature*, chociaż w swoich ustaleniach Born odwołuje się do tradycji literatury rosyjskiej.

⁴⁹ „Свойства ума различны: каждое из них господствует в каком-нибудь одном роде поэзии. Например, тонкость принадлежит эпиграмме; нежность – элегии [...] Правила рассудка, по словам Платона, не цепи, которые нас связывают, но крылья, возносящие нас к небесам”. А.Ф. Мерзляков, *Теория изящных искусств*, [w:] *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, в двух томах*, Составление, вступительная статья и примечания З.А. Каменского, Москва 1974, s. 119, 121.

⁵⁰ „Поэзия лирическая, или поэзия песней, есть такой род сочинений, в котором пиит, необыкновенно тронутый или восхищенный каким-нибудь предметом, описывает или воспевавший в сем необыкновенном положении духа или в сем восхищении”. А.С. Никольский, *Основания российской словесности*, Санкт-Петербург 1807, s. 116-117. Cyt. za: А.С. Курилов, К.В. Пигарев, *У истоков русской науки о литературе*, [w:] *Возникновение русской науки о литературе*, s. 136.

Analogiczne miejsce, jako gatunek poezji lirycznej, zajmie elegia w o wiele bardziej skomplikowanym systemie genologicznym Iwana Lewitskiego (*Курс российской словесности для девиц* – 1812), który szczególne znaczenie przypisuje ponadto pojęciom: fikcyjności i marzenia⁵¹. Poezja, jak ją określa teoretyk, marzycielska bliska jest pojęciu niewyraźności w twórczości Wasilija Żukowskiego, zwłaszcza że Lewitski w hierarchii estetycznej stawia ją najwyżej, nazywając najpiękniejszą, jako że jest sztuką przeżycia wewnętrznego.

W poetykach XVIII i początku XIX wieku najważniejszym niewątpliwie kryterium podziałów genologicznych była zasada oddziaływania na odbiorcę⁵², tzn. w podmiocie obcuującym z danym utworem wywoływane są określone doznania. Podział podług uczucia czy namiętności (по чувству, по страстям) można odnaleźć w traktacie z 1785 roku *Растущий виноград* czy w kompendium N. Janowskiego *Новый словотолкователь* (1804), w którym, jak pisze jego autor: „Важность должна иметь место в стихах героических, простота в пасторальных, нежность в элегии”⁵³.

Podobny model klasyfikacji gatunkowej przyjmie również Iwan Riżski, autor poetyki *Наука стихотворства* (1811), wielce znaczącej w owym czasie ze względu na wyraźną koncentrację teoretyka na problemach czysto genologicznych, pracę zapowiadającą również nadejście nowej epoki, w której poeta nie odtwarza rzeczywistości, ale suwerennie tworzy swój poetycki świat. Postulat poetyki kreacjonistycznej, za którego prekursora można uznać Riżskiego, znajduje swój wyraz w wyraźnym rozgraniczeniu przez teoretyka kompetencji poety (стихотворец) i krasomówcy (вития). Ma ona swoje źródło w przeżyciu estetycznym określanym jako zachwyty lub namiętność i połączonym w ostatecznym rozrachunku w „namiętność wyobraźni” (страсть воображения) będącej inspiracją dla twórcy. Jednak, o ile krasomówca znajduje impuls w naturze, o tyle, co w ocenie Riżskiego jest wyższym stopniem doznania, dla poety genezę sztuki stanowi wyobraźnia i jej wytwór – marzenie poetyckie⁵⁴. W elegii, odmianie poezji lirycznej, konstruowana jest taka

⁵¹ „Вымысел есть произведение духа, как свободное произведение фантазии, чистый образ коего в природе не находится – и ясное присутствие духа во оном ощутимо. Мечтание же есть свободное произведение фантазии, далеко отступающее от законов природы и разума – при котором приметны токмо слабые следы размышляющего духа и ясное присутствие одного повреждается”. И.М. Левитский, *Курс российской словесности для девиц*, ч. II, *Основания стихотворного искусства*, Санкт-Петербург 1812. Cyt. za: ibidem, s. 158.

⁵² W 1802 roku Jakow Galinkowski przyjął wersyfikacyjne kryterium podziału na gatunki, zgodnie z którym elegia znalazła się obok elegii i idylli w dziale poezji pasterskiej. Por. А.С. Курилов, *Русская теоретико-литературная мысль в начале XIX века*, [w:] *Возникновение русской науки о литературе*, s. 136.

⁵³ Н.М. Яновский, *Новый словотолкователь*, ч. II, Санкт-Петербург 1804, s. 567. Cyt. za: ibidem, s. 164.

⁵⁴ „То, чем восхищается, или воспламеняется страстью вития, действительно находится в природе, и входит в его душу через чувства или через разум; напротив того предмет страсти и

sytuacja liryczna, w której kształt podmiotu skorelowany być musi z określonym przeżyciem czy też stanem ducha nazywanym przez Riżskiego zmartwieniem, strapieniem (огорчение), mającym swoje źródło w nieszczęściu własnym lub cudzym, ale elegia w ujęciu teoretyka nie tylko u swego początku wyrażała stan smutku, miała pełnić funkcję terapeutyczną dla podmiotu o osobowości szczególnie wrażliwej: „Чувствительное сердце, огорченное несчастьями собственными или других, находя некоторое как бы облегчение в том, чтоб излить из себя угнетающие чувствования горести, изобрекло для того сей особый род стихотворения”⁵⁵. Gatunek tak zaprojektowany wzbogacił się z upływem czasu o odczucia subtelne (нежные) a nawet o wesołość, jednak, według Riżskiego, cechą dystynktywną elegii jest jej zdecydowane ograniczenie się do przekazu dwóch stanów: smutku, rozpaczy (печаль) i radości, które – chociaż opozycyjne – stają się pod wpływem uczucia miłości komplementarne względem siebie⁵⁶. Rosyjski teoretyk uświadamia, komunikowany wielokrotnie przez innych, problem ambiwalencji uczuć i stanów, próbując doprecyzować dominującą w elegii korelację uczuciowo-nastrojową, której jednak obca jest intensywność przeżywania i związane z nią gwałtowność i ekspresyjność⁵⁷.

Elegia, w ujęciu Riżskiego, ma opisywać stan braku emocjonalnego rezonansu, który przez współczesną medycynę kojarzony bywa z blokadą uczuciową, charakterystyczną dla osób chorych na depresję. Ale w przypadku traktatu teoretyka trudno mówić o antecedenckiej romantycznej idei „choroby wieku”, chociaż niewątpliwie ważna uwaga dotyczy wkomponowania podmiotu elegii w pewien czasoprzestrzenny porządek, niwelujący wahania procesów psychicznych, które nie odbywają się w teraźniejszości, ale funkcjonują dzięki pamięci, nie tracąc wszak swojej wiarygodności. Nazywa ją Riżski szczerością (искренность) i wynosi do poziomu największej wartości w elegii. Pamięć, wspomnienie i przypomnienie odgrywają w utworze elegijnym fundamentalną rolę w budowaniu znaczeń, odnoszących się do przeszłości i na nowo odtwarzanych. Pamięć wskrzesza, ale też osłabia odczucia, unifikuje je do jednego poziomu i zatrzymuje w czasie podmiot kontemplujący, który doświadczać powinien przyjemności⁵⁸. Przyjemność połączona

восторга стихотворца по большей части есть собственное его, то есть его мечтания творение. Следовательно чувствования первого суть действительные (réelles), второго мечтательные (illusoirs). Мечтательное изящество, созидаемое стихотворцем, несравненно выше действительного”. И. Рижский, *Наука стихотворства*, Санкт-Петербург 1811, s. 14.

⁵⁵ Ibidem, s. 262.

⁵⁶ W tym względzie I. Riżski powołuje się na definicję elegii podaną przez francuskiego teoretyka Jeana-François Marmontela. Ibidem, s. 263.

⁵⁷ „Во первых ее содержание ограничивается двумя токмо родами чувствований, то есть печали и радости, а во вторых сии самые чувствования бывают определенной степени. Все, что приводит сердце в необыкновенное волнение; все, что его изумляет или терзает, отнюдь несвойственно элегии;”. Ibidem, s. 263.

⁵⁸ „[...] печаль и радость тогда токмо бывают предметом элегии, когда уже пройдет их, так сказать, пыл, то есть когда оне сделаются тише и спокойнее, или когда оне совсем как бы

jest z łagodnością i uspokojeniem, gdyż wspomniane uzyskuje walor pozytywny, bez względu na faktyczny charakter zdarzeń i stanów z przeszłości, co oznacza, że dzięki elegijnemu uobecnieniu tego co było, można u odbiorcy wywołać, jak pisze Riżski, stan „przyjemnego zadumania” lub „upojenie łagodnością”. Na poziomie chwytów retorycznych znajdzie owa zasada odzwierciedlenie w tzw. „lekkości” oraz w posuniętej do niedbałości prostocie stylu. Takimi stwierdzeniami wpisuje się niewątpliwie Riżski w program oświecenia w jego sentymentalistycznym wariacie i – jak wszyscy teoretycy przeszłości – elegii doskonałej upatruje w wierszach Propercjusza, Tibullusa i Owidiusza, na gruncie literatury rosyjskiej wskazując utwory Aleksandra Sumarokowa.

Rosyjska myśl teoretyczna zaowocowała oprócz poetyk, retoryk, wypowiedzi na tematy filologiczno-estetyczne, kompendium, które można nazwać pierwszym słownikiem terminów literackich. Stał się nim wydany w Petersburgu w 1821 roku trzypiętomowy *Словарь новой и древней поэзии* Nikołaja Ostołopowa, praca, chociaż niedoceniana przez współczesne literaturoznawstwo, bowiem traktowana jako kompilacja traktatów XVII i XVIII wieku nie uwzględniająca propozycji Aleksandra Baumgartena zawartych w jego *Poetyce* ani też niemieckiej myśli idealistycznej, to jednak podająca w ujęciu alfabetycznym definicje najważniejszych pojęć literaturoznawczych, porządkująca również obszar wiedzy o elegii. Ostołopow docieka genezy gatunku i w tym zakresie wykazuje znaczną kompetencję potwierdzoną znajomością wielości źródeł powstania tej formy poetyckiej, która, jak podaje, może mieć charakter lamentacyjny wywodząc się z pochwały zmarłych, może być związana ze stanem szaleństwa albo też wyraża żal lub żal wywołuje. Teoretyk powołuje się na Didymosa, Owidiusza i Scaligera, przyjmując lamentacyjny charakter elegii⁵⁹. Ostołopow wymienia wszystkich ważniejszych greckich i rzymskich twórców i teoretyków elegii, decydując o dwóch jej odmianach trenicznej oraz erotycznej i ustala cechy dystynktywne gatunku: a) nastawienie na empatię a nie na szok odbiorczy w przekazywaniu treści zarówno lamentacyjnej, smutnej, jak i miłosnej, radosnej; b) danie wyrazu uczuciu, namiętności, kontrolowanych wszak przez zasadę *decorum*; c) odzwierciedlenie chaosu myśli człowieka czującego i przeżywającego; d) prostota stylu pozbawionego chwytów dekoracyjnych, sztucznych oraz elementów żartobliwych („Елегия не любит мыслей изысканных, ни тех кои только замысловаты. [...] там, где требуется одного чувства, остроумие не должно иметь места”⁶⁰); e) metrum dowolne z uprzywilejowaną pozycją jambu 6-stopowego. Słownik Ostołopowa nie tyle poszerza

погаснут, а только при их воспоминании рождаются в душе одне боле улаждающие, нежели волнующие ее ощущения”. Ibidem, s. 264.

⁵⁹ „И так Елегия, следуя истинному словопроизведению, есть поэма, посвященная слезам и жалобам”. Н. Остолопов, *Словарь новой и древней поэзии*, ч. II, Санкт-Петербург 1821, s. 356.

⁶⁰ Ibidem, s. 367.

ramy teorii wcześniej zaprezentowanych w poetykach, ile systematyzując pojęcia staje się w pewnym sensie podsumowaniem, „ostatnim słowem” literaturoznawstwa oświeceniowego w Rosji, nastawionego na sformułowanie zasad tworzenia także w odniesieniu do elegii.

W tym samym czasie, bo już w 1824 roku Wilhelm Küchelbecker wystąpił z pozycji krytyka literackiego z bezpośrednią reakcją teoretyczną na zaistnienie elegii w poezji jego czasu. Artykuł pisarza *О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие* wywołał burzliwą polemikę w środowisku literackim, której zresztą Küchelbecker się spodziewał: „предвижу, что угрозу очень не многим и многих против себя вооружу”⁶¹. Przeciwnikami jego oceny elegii byli m. in. Faddiej Bułharyn, Aleksander Bestużew, Piotr Wiaziemski czy nawet Aleksander Puszkina, chociaż rok wcześniej z analogiczną krytyką elegii wystąpił Orest Somow w artykułach pt. *О романтической поэзии*. Obaj krytycy unaoczniają, w jaki sposób podmiotowa ekspresja elegii, postulowana nawet przez poetyki normatywne, uległa uschematyzowaniu a wyizolowane figury i tropy zdominowały styl gatunku, przyczyniając się do jego nieuchronnego upadku. Przykłady rozwiązań stereotypowych to, według Somowa: „унылые мечты, желания неизвестного, утомление жизнью, тоска по чем-то лучшем”⁶², co potwierdza swoim parodystycznym utworem i wypowiedzią krytyczną w czasopiśmie „Благонамеренный” S. Ponomariewa, podpisująca się pseudonimem Motylkow⁶³.

Sztampa, o której piszą krytycy początku lat 20-tych, zdominowała elegię, co w opinii Küchelbeckera, doprowadziło do naruszenia proporcji w systemie genologicznym romantyzmu, zaniedbującego gatunek ody. Dla poety ujmującego literaturę z określonej perspektywy światopoglądowej elegia stała się formą zbanalizowaną, zdevaluowaną poprzez praktykę powtarzania i zapożyczeń literackich: „Картины везде одни и те же: луна, которая – разумеется – уныла и бледна, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз

⁶¹ В.К. Кюхельбекер, *Сочинения*, Ленинград 1989, s. 436.

⁶² О. Сомов, *О романтической поэзии*, „Соревнователь просвещения и боготворения”, 1823, № XI, s. 145. cyt. za: Л.Г. Фризман, *Эволюция русской романтической элегии (Жуковский, Батюшков, Баратынский)*, [...] *К истории русского романтизма*, ред. коллегия: Н.В. Манн, И.Г. Неупокоева, У.Р. Фохт, Москва 1973, s. 92.

⁶³ Юности беспечной младость
Счастье прежних бывших дней,
Сердца девственная радость,
Призрак памятный для ней?
Миновалось, миновалось!
Цвет увял души моей;
Скорбь, как змей, мне в грудь закралась
И грызет и точит в ней

Мотыльков, „Благонамеренный”, 1824, ч. XXV, № 5, s. 352. Cyt. za: Л.Г. Фризман, *ibidem*, s. 93.

представляют заходящее солнце, [...] в особенности же – туман; туманы над водами, туманы над бором, туманы над бором, туманы над полями туман в голове сочинителя”⁶⁴. W zasadzie jednak krytykując epigońską poezję elegijną Küchelbecker występuje przeciwko przypisanemu jej przecież kardynalnemu sposobowi kontaktu autor – czytelnik, zgodnie z którym wypowiedź elegijna zakłada duży stopień utożsamienia autora z podmiotem czynności twórczych i koncentrację na przeżyciach osobistych. Elegia zatem, według niego, w opozycji do wysokiej ody, nie buduje jakości estetycznie wartościowej poprzestając na eksponowaniu momentów emocjonalnych takich jak: smutek, wzruszenie lub przyjemność⁶⁵. Negacja wtórności w poezji elegijnej wiąże się u Küchelbeckera z deprecjonowaniem nie tylko faktu niesamodzielności i braku talentu twórcy, ale z odrzuceniem gatunku jako zacierającego funkcję informującą, niosącego wyrażenie nieokreśloności poprzez sugerowanie „niskiej”, banalnej, bo prywatnej, sfery emocjonalnej. Poeta nie akceptuje elegii z powodu jej elitarności, swoistej specjalizacji artystycznej wynikającej z nastawienia na adaptację wzorców zachodnich bez możliwości wzbogacenia języka o wyrażenia rodzime⁶⁶.

Wilhelm Küchelbecker w swoim krytycznym artykule w przeciwieństwie do autorów poetyk, rdzennych teoretyków literatury opisujących dzieło i sytuację literatury, ujawnia jej znaczenie z intencją bezpośredniego na nią oddziaływania. Nie formułuje zasad tworzenia, jak czynili to jego poprzednicy, ale poprzez wskazanie niedoskonałości i w opozycji do innych form (zwłaszcza gloryfikowanej ody), nie akceptując światopoglądu elegii, w określony jednak sposób definiuje gatunek. W swoich poszczególnych realizacjach przedstawiać ma on niepodlegające czasoprzestrzennej indywidualizacji życie wewnętrzne człowieka i strukturę jego przeżywania, które polega na zawieszeniu pomiędzy emocjonalnymi i nastrojowymi ekstremami, uśredniając je w procesie racjonalizacji, by zatrzymać podmiot liryczny w stanie znużenia, nierozstrzygalności, nudy, tzn. w stanie, który, chociaż odwieczny, opisywać będzie literatura współczesna.

⁶⁴ В.К. Кюхельбекер, *Сочинения*, s. 440.

⁶⁵ „В элегии – новейшей и древней – стихотворец говорит об самом себе, об *своих* скорбях и наслаждениях. Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она должна быть тиха, плавна, обдуманна; Удел элегии – умеренность, посредственность (Горациева *aurea mediocritas*). [...] Она только тогда занимательна, когда, подобно нищему, ей удастся (сколь жалкое предназначение!) вымолить, выплакать участие или когда свежестью, игривою пестротою цветов, которыми осыпает предмет свой, на миг приводит в забвение ничтожность его”. Ibidem, s. 437.

⁶⁶ „В элегии – новейшей и древней – стихотворец говорит об самом себе, об *своих* скорбях и наслаждениях. Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она должна быть тиха, плавна, обдуманна; Удел элегии – умеренность, посредственность (Горациева *aurea mediocritas*). [...] Она только тогда занимательна, когда, подобно нищему, ей удастся (сколь жалкое предназначение!) вымолить, выплакать участие или когда свежестью, игривою пестротою цветов, которыми осыпает предмет свой, на миг приводит в забвение ничтожность его”. Ibidem, s. 437.

SUMMARY

Serious emotion. The Russian theory of elegy (18th-19th century)

The article is devoted to statements by Russian theorists of the 18th and 19th centuries on elegy, in reference to the theory of the genre since ancient times. The paper presents the views of the authors of poetics, rhetoric, and the first dictionaries of literary terms: including F. Prokopovich, V. Trediakovsky, M. Lomonosov, A. Merzjakov, I. Rizhsky, and N. Ostolopov.