

KATARZYNA SYSKA
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Uniwersytet Jagielloński

SENTYMENTALNOŚĆ DZIŚ: IDYLICZNA, ELEGIJNA I KOMICZNA

Od połowy lat osiemdziesiątych na łamach rosyjskiej krytyki oraz w postulatach samych twórców pojawiały się dość liczne głosy o nasileniu się tendencji sentymentalnych w literaturze. Chronologicznie pierwsze (rok 1984) było hasło „nowej szczerości” (*новая искренность*). Pod takim tytułem czołowy moskiewski konceptualista Dmitrij Prigow wydał tom poezji, dając w przedmowie teoretyczną wykładnię nowego pojęcia. Nowa szczerość miała oznaczać ostry zwrot w twórczości poety – od skrajnie postmodernistycznych gier językowych, demaskujących treściową pustkę mowy, która ma kamuflować otaczający człowieka chaos, do prób odnalezienia nowego lirycznego i osobistego języka. Idea reaktywacji liryki osobistej w warunkach postświadomości nie pozostała zapomnianym manifestem – jej praktykiem i popularyzatorem stał się Timur Kibirow – jeszcze jeden poeta z kręgu niegdysiejszych konceptualistów. Jego wiersz *Льву Рубинштейну* został uznany za programowy utwór nurtu szczero-sentymentalnego (nazywanego najczęściej postkonceptualizmem) w nowej rosyjskiej poezji. Jest to jednak sentymentalizm specyficzny, który materiałem swojej refleksji czyni nie idylliczne pejzaże, a rzeczywistość schyłku i upadku Imperium i chwilę obecną – życie na jego ruinach. Słusznie zauważają badacze, że w twórczości Kibirowa *homo sovieticus* przepoczwarza się w *homo sentimentalis*, dla którego spokojny, banalny mieszczański byt wydaje się najwyższą z możliwych form istnienia w warunkach wszechobecnego chaosu. Można rzec – jakie sentymenty, taki sentymentalizm. Nad fenomenem „wadliwej” uczuciowości obywatela Związku Radzieckiego, a później Federacji Rosyjskiej w okresie transformacji jako źródłem twórczości poetyckiej zastanawiał się Siergiej Gandlewski. Efektem tej refleksji stała się koncepcja sentymentalizmu krytycznego, a więc takiej postawy, jaka nie przymyka oczu na nieludzkie zbrodnie reżimu, nie dyskredytuje jednak całej radzieckiej

przeszłości z tego względu, że właśnie tam i wtedy toczyły się osobiste losy zwykłych ludzi¹.

Postulaty poetów postkonceptualistów szybko stały się przedmiotem zainteresowania krytyków literackich i rozprzestrzeniły się na obszar dramaturgii i prozy. Już jednak wielość nazw stosowanych w krytyce dobitnie świadczy o małej precyzyjności wyznaczników i granic neosentymentalnych tendencji, a co za tym idzie – braku jednomyślności w określaniu przedstawicieli kierunku. Wśród propozycji nazw pojawiały się te najwcześniejsze, związane jeszcze z konceptualizmem: postkonceptualizm (Dmitrij Kuźmin), romantyczny konceptualizm, post-postmodernizm (Michaił Epsztejn), jak i późniejsze, zorientowane na wartości sentymentalne: nowa szczerłość (*новая искренность*, D. Prigow), neosentymentalizm, postradycjonalizm, nowy autobiografizm, nowy tradycjonalizm, nowa powaga (*новая серьезность*, N. Iwanowa)², nowa sentymentalność, nowa utopijność i transsentymentalność (M. Epsztejn)³, sentymentalizm krytyczny (S. Gandlewski), sentymentalizm metafizyczny i nowa czułość (*новая чувствительность*, M. Zołotonosow)⁴, serdeczna literatura (Paweł Basinski) oraz sentymentalny naturalizm (Naum Lejderman)⁵. Częstą praktyką jest także stosowanie przez jednego krytyka jednocześnie kilku nazw. Wśród pisarzy, których część tekstów bywa nazywana neosentymentalnymi, poza wymienionymi poetami pojawiają się między innymi następujące osoby: Ludmiła Ulicka, Marina Palej, Galina Szczerbakowa, Aleksiej Warłamow, Nikołaj Kolada czy Jewgienij Griszkowicz.

Wyrażna większość proponowanych terminów bądź zawiera w sobie pierwiastek „sentymentalnego”, bądź pozostaje w obrębie semantycznego pola sentymentalizmu (czułość, szczerłość, serdeczność), co wskazywałoby na ten prąd jako źródło inspiracji. Uważna lektura prac wyżej wspomnianych krytyków może jednak tylko utwierdzić czytelnika w przekonaniu, że ma do czynienia z bardzo różniącymi się od siebie koncepcjami oraz że żadna z nich nie obejmuje refleksji nad wyjściowym znaczeniem pojęcia sentymentalności. Michaił Epsztejn, który bodajże najszerzej zajmował się proklamowanym przez siebie fenomenem nowej sentymentalności (transsentymentalności), wywodzi ją z kryzysu postmodernizmu i charakteryzuje jako próbę powrotu do bezpośredniej wypowiedzi lirycznej, banalności i uczuć jako podstawowej materii twórczej⁶. Z kolei wybitny literaturoznawca Naum Lejderman wpisuje neosentymentalizm w szereg neotradycyjnych struktur, takich jak neo/postrealizm, neoromantyzm czy *czernucha*, będąca wariantem nowego naturalizmu, które stały się popularne w latach dzie-

¹ С. Гандлевский, *Критический сентиментализм* [w:] *Поэтическая кухня*, Sankt-Petersburg 1998, s. 13–17. Oryginalnie esej został napisany w roku 1989.

² Н. Иванова, *Неопалимый голубок: «пошлость» как эстетический феномен*, „Знамя” 1991, N. 8, s. 211–223; *Преодолевшие постмодернизм*, „Знамя” 1998, N. 4, s. 193–204.

³ М. Эпштейн, *Прото-, или конец постмодернизма*, „Знамя” 1993, N. 3, s. 196–209.

⁴ М. Золотоносов, *Сентиментализм с приставкой «нео»*. — „Московские новости” 1993, N. 6 (7 февраля), s. 26.

⁵ Н. Лейдерман, *Траектории экспериментирующей эпохи*, «Вопросы литературы» 2002, N. 4, s. 3–47.

⁶ М. Эпштейн, *Постмодерн в русской литературе*, Moskwa 2005, s. 441.

więćdziesiątych. Istota odradzania się tradycyjnych stylów polega w tym ujęciu na próbach budowania obrazu świata jako porządku, Kosmosu, w opozycji do postmodernistycznego modelu Chaosu⁷. W praktyce badacz w znacznym stopniu utożsamia neosentymentalizm ze współczesnym naturalizmem i związaną z nim tak zwaną prozą kobiecą (*женская проза*)⁸. Natalia Iwanowa umieszcza interesujące nas zjawiska w ramach „nowego tradycjonalizmu” (termin Iwanowej) – strategii twórczej alternatywnej wobec postmodernizmu, zorientowanej na tradycyjne dla rosyjskiej literatury wartości estetyczne i etyczne⁹. U innych badaczy pod pojęciem sentymentalności kryją się różne rzeczy: dominacja pierwiastka emocjonalnego w konstrukcji bohaterów, zwrot w pisarstwie do osobistego doświadczenia, reaktywacja autobiografizmu, akcent na codzienne prywatne życie zwykłych ludzi, skłonność do wykorzystywania w poetyce estetycznego kiczu czy bliżej nieokreślona „serdeczność” (P. Basinskij).

Warto zwrócić uwagę, że poza M. Epsztejnem, który Wieniczkę – bohatera poematu *Moskwa-Pietuszki* nazywa „nową biedną Lizą”, żaden z badaczy nie odwołuje się do konkretnych cech historycznego sentymentalizmu, które byłyby jakoś reaktywowane w jego wariancie „neo”. W sposób nieunikniony pojawia się zatem wiele pytań: na jakiej podstawie krytycy używają tych określeń; co rozumieją pod terminem „sentymentalny”; czy ma to coś wspólnego z nurtem przełomu XVIII i XIX wieku, i jeśli tak – co konkretnie; i w końcu – jakimi metodami możemy rozpoznawać, badać i opisywać nowe inkarnacje sentymentalności i odgraniczać je od innych tendencji współczesnej literatury?

Już sama nazwa implikuje kłopotliwą niejednoznaczność, wynikającą z niezośamości samych pojęć: sentymentalizmu (*сентиментализм*) i sentymentalności¹⁰ (*сентиментальность*) oraz odpowiadających im przymiotników: *сентименталистский* i *сентиментальный*. Pierwsze ma najczęściej charakter naukowy i odnosi się do konkretnej epoki w historii kultury oraz do kompleksu zjawisk dla niej charakterystycznych. Drugie jest potoczne (poziom bytu), często

⁷ Lejderman pisze: (...) хотя неосентиментализм был маргинальной линией литературного процесса в XX веке, но линией живучей, которая время от времени заявляла о себе значительными произведениями. I dalej: «Новая сентиментальность», (...) будучи прямым продолжением «неосентиментализма», (...) действительно становится в 1980—1990-е годы заметной и сильной тенденцией литературного процесса. (...) «Новая сентиментальность» по пафосу своему противоположна постмодернистскому скепсису, и возвращает она к традициям художественной системы романтического типа. Op. cit., s. 46.

⁸ Por. rozdział *Феномен «чернухи»: от неонатурализма к неосентиментализму* w akademickim podręczniku współczesnej literatury: Н. Лейдерман, М. Липовецкий, *Современная русская литература 1950–1990 годы*, Moskwa 2003, t. 2, s. 560–568.

⁹ *Литература последнего десятилетия – тенденции и перспективы*, „Вопросы литературы” 1998, N. 2, s. 15.

¹⁰ Pragnę odnotować, że tekstami źródłowymi są dla mnie głównie teksty rosyjskojęzyczne i zaznaczony tu problem terminologiczny – zakresy znaczeniowe słów *сентиментальность* i *сентиментализм* mogą być w pełni zrozumiałe tylko w kontekstach tego języka. Wydaje się, że w języku polskim termin „sentymentalność” nie zyskał popularności – sentymentalizm określa zarówno aspekt kulturowy, jak i potoczny. Rozróżnienie tych znaczeń na poziomie przymiotników w ogóle nie funkcjonuje – „sentymentalny” jest specjalistycznym określeniem literaturoznawczym i potoczną cechą zjawisk.

lekkie pejoratywne i może być synonimem takich cech, jak: przesadna uczuciowość, podwyższona wrażliwość, a nawet kicz. Niestety, jak konstatują wciąż nieliczni badacze problemu, w praktyce oba pojęcia bywają używane zamiennie, co znacznie utrudnia precyzyjną dyskusję na temat zjawisk sentymentalnych i neosentymentalnych, nasuwa się bowiem pytanie, czy „neosentymentalny” odwołuje się do ogólnego, historycznie niekonkretnego konceptu emocjonalności, czy też do XVIII-wiecznego sentymentalizmu¹¹. W pierwszym przypadku powstaje konieczność odgraniczenia tego zjawiska od innych kulturowo określonych typów uczuciowości, na przykład romantycznej czy modernistycznej. W drugim niezbędne okazuje się sięgnięcie do dość odległej już epoki sentymentalizmu w celu ustalenia pewnego estetyczno-światopoglądowego kanonu dla komparatystycznego zestawienia. Niestety, sentymentalizm nie należy do najlepiej zbadanych prądów, na co zwraca uwagę wielu jego rosyjskich badaczy. Sytuacja ta zazwyczaj jest tłumaczona krótkim trwaniem tej formacji oraz jej słabym oddzieleniem od sąsiednich – klasycyzmu i romantyzmu. W efekcie stan wiedzy na temat czulej epoki przypomina raczej zbiór motywów i wątków, „obłok semantyczny” pewnych pojęć niż całościowy obraz¹².

Na zasygnalizowany wyżej problem niejednoznaczności definicji sentymentalizmu nakłada się główny obiekt naszego zainteresowania – współczesna sentymentalność, a więc formacja z gatunku „neo”, zawsze wstępująca z pierwotnym wzorem w skomplikowane i nieoczywiste relacje¹³. Szczególnie w kontekście charakterystycznej dla postmodernistycznej poetyki zasady gry literackiej i intertekstualności, należy oczekiwać daleko idących przeobrażeń i wieloznacznych nawiązań.

¹¹ Por. М. Томилина, *Чувствительная модальность в художественной системе английского романа XVIII века* [w:] «Другой XVIII век», Moskwa 2002, s. 105–115; М. Кожевников, „Сентиментализм” – происхождение и эволюция термина [w:] «Проблемы истории, филологии, культуры», Magnitogorsk 2003, zeszyt 13, s. 419–424; А. Курилов, *Классицизм и сентиментализм: соотношение понятий* [w:] «Живая мысль: К 100-летию со дня рождения Г.Н. Пospelова», Moskwa 1999, s. 188–204.

¹² Obłokiem semantycznym nazywa Michaił Iwanow zarówno prace na temat historycznego sentymentalizmu, jak i próby śledzenia tradycji sentymentalnej w późniejszej literaturze. Autor książki *Судьба русского сентиментализма* (Sankt-Petersburg 1996) podkreśla, że późniejsze badania dotyczyły głównie śledzenia wyrwanych z kontekstu całości epoki sentymentalnych motywów lub bohaterów (s. 46). Istnieją, oczywiście, uznane opracowania rosyjskiego sentymentalizmu, m.in.: Г. Гуковский, *Русская литература XVIII века*, Moskwa 1999; Ю. Лотман, *Карамзин. «Сотворение Карамзина». Статьи и исследования 1957–1990. Заметки и рецензии*, Sankt-Petersburg 1997; П. Орлов, *Русский сентиментализм*, Moskwa 1997; z polskich publikacji wnikliwym potraktowaniem tematu odznacza się książka Magdaleny Dąbrowskiej *Rosyjska opowieść sentymentalna przelotu XVIII i XIX wieku*.

¹³ Na takie niebezpieczeństwo zwraca uwagę M. Iwanow, podkreślając elastyczność granic sentymentalizmu: *Сентиментализм как культурологическое понятие при малой структурности оказывается и малоупругим, оказывающим слабое сопротивление при неосторожном и необоснованном вторжении в свою сферу. Границы становятся размытыми, а система взаимодействия между опорными понятиями – нарушена. Есть опасность и исказить облик сентиментализма и допустить самообман в накоплении «сентиментальных корней» в произведении автора, обратившегося к «чувствительной» традиции.* Op. cit., s. 23.

Zachodzi więc konieczność znalezienia kategorii szerszej, ujmującej istotę sentymentalności, która byłaby rozpoznawalna poza okresem historycznego sentymentalizmu.

Michaił Iwanow, autor książki o XIX- i XX-wiecznych falach sentymentalności (*Судьба русского сентиментализма*) za taką kategorię uznał Bachtinowski chronotop idylliczny¹⁴. Sentymentalny sposób postrzegania rzeczywistości w żadnym wypadku nie ogranicza się jednak do idylli. Równie typowa jest dla niego postawa elegijna, w dużej mierze przeciwstawna idyllicznej. Nie należy też zapominać o tak charakterystycznym, szczególnie dla literatury spod znaku Laurence'a Sterne'a, sentymentalnym humorze.

Takie pojęcia jak komizm, idylliczność odsyłają do klasycznych kategorii estetyki – tak zwanych modusów estetycznych (heroizm, tragizm, komizm i tak dalej), które w dużym uproszczeniu można zdefiniować jako system relacji podmiotu (bohatera/narratora) wobec obowiązującego konceptu rzeczywistości. Stosowanie takich pojęć jak modus, patos literacki czy modalność jest w rosyjskim literaturoznawstwie dość rozpowszechnione¹⁵. Właśnie ów modus wydaje nam się tą szeroką ponadgatunkową i ponadepokową kategorią przydatną do badania współczesnej sentymentalności, tym bardziej że wielu rosyjskich teoretyków w swoich typologiach obok tradycyjnych kategorii tragizmu, komizmu, heroizmu czy dramatyzmu uwzględnia również sentymentalność. Z modusem sentymentalnym rzecz ma się jednak podobnie jak z samą epoką sentymentalizmu – jego definicja jest dość niekonkretna. Jurij Boriew uwzględnia bliżej niedookreśloną kategorię estetyczną „wzruszającego” (*трогательное*). Giennadij Pospiełow i Elena Rudniewa piszą o patosie sentymentalnym głównie w wymiarze moralno-społecznym, a jego źródła są upatrywane przede wszystkim w kryzysie ustroju feudalnego i reakcji na zepsucie klas uprzywilejowanych, którym została przeciwstawiona naturalność i moralna czystość człowieka prostego. Podobnie rozumie sentymentalność Wiktor Chaliziew, który używa terminu *сентиментальный тип авторской эмоциональности*. Z kolei M. Tomilina proponuje pojęcie „czułej modalności” utworu, która sprowadza się do obecności w nim ponadprzeciętne emocjonalnych bohaterów.

¹⁴ М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, s. 234, Moskwa 1975.

¹⁵ Należy pamiętać, że modus jest pierwotnie terminem filozoficznym, który legł u podstaw logiki modalnej Arystotelesa. W *Metafizyce* filozof wprowadził tak zwane pojęcia modalne, czyli odnoszące się do sposobu istnienia (łac. *modi existendi*) – możliwości, konieczności. Bardziej intensywnie modalność (wypowiedzenia modalne) stosowane są w dziedzinie lingwistyki. W sferze literaturoznawstwa do tej kategorii odwoływali się między innymi zachodni badacze Northrop Frye i Alastair Fowler (*literary mode*), a także J. Genette (dopełniająca cecha gatunkowa). Za zwiastun literackiego modusu można uznać słynny esej Fryderyka Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, który odkrył różnicę pomiędzy idyllą, elegią i komedią jako gatunkami, a idyllicznością, elegijnością i komizmem jako „sposobami odczuwania”, niezależnymi od gatunku i epoki; [w:] *Teorie badań literackich za granicą*, t. 1, s. 93–102. Wśród współczesnych rosyjskich badaczy zagadnienie to było obecne między innymi w badaniach G. Pospiełowa, J. Rudniewej, M. Tomilinej i W. Chaliziewa. Na niedostateczne wykorzystanie tej kategorii w polskich badaniach literackich zwraca uwagę Włodzimirz Bolecki w artykule *Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesans)* [w:] „Teksty Drugie” 2001, nr 5(67), s. 31–49.

Sentymentalność jest nieobecna natomiast w typologii modusów artystycznych (*модусы художественности*) współczesnego badacza Walerija Tiupa, która wydaje nam się najbardziej kompleksowa i na której zostaną oparte nasze dalsze rozważania. Inspirowany Bachtinowską koncepcją „architektonicznych form spełnienia artystycznego”¹⁶, Tiupa określa modus jako sposób realizacji zamysłu artystycznego, wszechstronnie przejawiający się w tkance dzieła literackiego i determinujący konkretne rozwiązania artystyczne, a także programujący sposób odbioru dzieła przez czytelnika.

Модус художественности – это всеобъемлющая характеристика художественного целого. Это тот или иной строй эстетической завершенности, предполагающий не только соответствующий тип героя и ситуации, авторской позиции и читательского восприятия, но и внутренне единую систему ценностей, и соответствующую ей поэтику¹⁷.

Podstawą wyodrębnienia owego metadeterminantu ideowej treści i artystycznej formy dzieła, sposobu estetycznego zwieńczenia tekstu jest zawsze aktualna relacja *Ja* z otoczeniem. Określony modus to efekt napięcia między dwiema płaszczyznami istnienia człowieka: samookreśleniem *Ja* – podmiotu – i jego wyobrażeniem o własnej roli w utrwalonym porządku świata (rozumianym jako los). Na tej podstawie Tiupa buduje typologię głównych modusów artystycznych, w którą wchodzi chronologicznie: heroizm, satyra, tragizm, komizm oraz ich nowoczesne odpowiedniki – idylla, elegia, dramatyzm i ironia¹⁸.

Pierwsze cztery modusy należą do epoki, którą Siergiej Awierincew w swoim trójdzielnym systemie zmian typów świadomości artystycznej nazwał tradycjonalizmem. Tradycjonalizm (normatywizm) stanowił mentalną dominantę kultury od późnego antyku aż do schyłku XVIII wieku. Zasadzał się na przekonaniu, że samorealizacja jednostki polega na wypełnieniu przeznaczonych jej zadań w obiektywnie istniejącym porządku świata (los, religia, społeczeństwo). „Świadomość roli” w sferze sztuki rodziła normatywną estetykę, w której artysta jawił się jako wykonawca ponadjednostkowego kanonu. W drugiej połowie XVIII wieku, a więc w okresie przypadającym na sentymentalizm, doszło do ostatecznego kryzysu tradycjonalizmu. Sprzeciw wobec poprzedniego paradygmatu i poszukiwanie nowej definicji miejsca człowieka świecie (i w akcie twórczym) znalazły szczególnie mocny wyraz w twórczości sentymentalnych klasyków – Lawrence’a Sterne’a i Jakuba Rousseau. Dominujący w ich poetyce bunt przeciw kanonowi i sztywnej klasyczności oraz torowanie drogi subiektywności

¹⁶ Architektoniczna forma spełnienia artystycznego (*архитектурная форма художественного завершения*) to w ujęciu Bachtina niezbędny element przedmiotu estetycznego, „nastawiony na emocję, na wartość wewnętrznego dążenia i napięcia” (*Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 21). Wśród form architektonicznych wymienia Bachtin między innymi epickość, komizm, tragizm, humor i heroizację.

¹⁷ В. Тюпа, *Художественный дискурс (Введение в литературоведение)*, Seria „Лекции в Твери”, Twer 2001, s. 38.

¹⁸ Pełną wersję tej typologii, wzbogaconą o przykłady literackie, można znaleźć w następujących pozycjach: С. Бройтман, Н. Тамарченко, В. Тюпа, *Теория литературы*, t. 1, Moskwa 2004, s. 56–77; В. Тюпа, Л. Фуксон, М. Дарвин, *Литературное произведение: проблемы теории и анализа*, Kemerowo 1997, s. 58–79.

jako podstawowej zasadzie twórczej określiły nowy – indywidualny twórczy typ świadomości artystycznej, który od romantyzmu aż do dziś dominuje w europejskiej kulturze¹⁹. Zmiany w przestrzeni świadomości artystycznej wynikają oczywiście z bardziej globalnego przededefiniowania koncepcji natury ludzkiej, jednostki i jej miejsca w porządku świata. W tym kontekście sentymentalizm jawi się jako epoka przejściowa między dwoma skrajnie różnymi paradygmatami kultury: normatywnym jeszcze klasycyzmem, w którym jednostka utożsamia się ze swoją rolą w porządku świata i mierzona jest kategorią użyteczności, a romantycznym egotyzmem, który absolutyzuje znaczenie *Ja* i wyraźnie rozluźnia jego związki z otoczeniem.

Ów przejściowy charakter sentymentalizmu stanowi w naszym przekonaniu jeden z najważniejszych jego wyznaczników i znajduje odzwierciedlenie w dominujących w literaturze tej epoki modusach artystycznych: komizmie, idylli i elegii. Według Tiupy modus komiczny (charakterystyczny dla sentymentalnego humoru) reprezentuje świadomość relatywizmu ról i przekonanie, że nie da się sprowadzić *Ja* do gotowej funkcji, co owocuje wesołą grą z porządkiem świata – rola staje się dla człowieka komiczną maską. Podstawową płaszczyzną samookreślenia podmiotu przestaje być obiektywny ponadjednostkowy los. Dochodzi do aktualizacji granic naturalnych – między człowiekiem a przyrodą (rozumianą jako żywy organizm), oraz intersubiektywnych – „intymnych relacji między wewnętrznymi ludźmi”²⁰. Ideał bohatera sentymentalnego to zatem człowiek prywatny, funkcjonujący w małej grupie bliskich ludzi: kochający członek rodziny, przyjaciel, kochanek. Idylla wyraża poczucie nierozdzielności i harmonii jednostki ze światem (który rozumiany jest jako życie natury i życie innych bliskich jednostek). Głównymi przejawami tego rodzaju modusu (w ślad za Bachtinowskim chronotopem idyllicznym) jest na poziomie topiki przebywanie bohaterów w ograniczonym, dobrze znanym i kochanym miejscu, zdomowionym przez pamięć kilku pokoleń (chata, dom, wieś). Kameralność i wielopokoleniowe zasiedlenie miejsca sprawiają, że czas skłania się tu ku cykliczności, podporządkowując się niezmiennemu rytmowi przyrody. W efekcie granice pomiędzy życiem i śmiercią oraz między indywidualnymi istnieniami upłynniają się, jednocząc mieszkańców idylli z sobą nawzajem i z przyrodą. Zakres ich zainteresowań i działań jest również ograniczony do najprostszych, a zarazem najistotniejszych czynności – jedzenia, kochania, rodzenia się i umierania, które są uwznioślane i przedstawiane jako obrzędy codzienności²¹. Taka czasoprzestrzeń determinuje

¹⁹ Por. *Поэтика древнегреческой литературы*, red. С. Аверинцев, Moskwa 1981, s. 7. Na tezy Awierincewa powoływał się również Samson Brojtman, uznając okres sentymentalizmu za początek epoki modalności artystycznej, w której dokonuje się radykalna zmiana postrzegania jednostki, jawiącej się odtąd jako „изменяющаяся внутренняя мера «я» и «другого», как подвижное, модальное, «двухполюсное» их взаимоотношение”; por. С. Бройтман, Н. Тамарченко, В. Тюпа, op. cit., s. 223.

²⁰ М. Бахтин, *Проблема сентиментализма* [w:] *Собрание сочинений в семи томах*, t. 5, Moskwa, „Русские словари” 1997, s. 305.

²¹ O chronotopach, w tym idyllicznym por.: М.М. Бахтин, *Вопросы литературы...*, s. 234–407. Analizy *Staroświeckich ziemian* Mikołaja Gogola z punktu widzenia modusu idyllicznego dokonał też Iwan Jesaulow w pracy *Спектр адекватности в истолковании литературного произведения*, Moskwa 1997, s. 22–41.

konkretne stosunki między postaciami, które pozostają w układzie tak zwanej małej grupy – niewielkiego zbioru osób połączonych bliskimi, pozytywnymi relacjami²². Idylliczny wzorzec (i w tym widział Schiller specyfikę poezji sentymentalnej w odróżnieniu od naiwnej) występuje jednak raczej jako postulat niż fakt wcielony²³. Świat małej grupy istnieje w sąsiedztwie zagrażającego mu wielkiego świata, jego krucha konstrukcja często ulega zachwianiu bądź zniszczeniu. W związku z tym Iwanow zauważa, że zarówno w sentymentalnych realizacjach idyllicznego chronotopu, jak i szczególnie w późniejszych jego transformacjach – pierwotna harmonia spełnionego szczęścia miewa wyraźną domieszkę smutku, pojawia się obca temu czasowi śmierć jako definitywny koniec. I jeśli nasz autor owe fakty interpretuje w obrębie przemian idyllicznej czasoprzestrzeni, my chcielibyśmy widzieć w nich subdominację innego, w wielu aspektach przeciwstawnego, ale równie charakterystycznego dla sentymentalizmu, a szczególnie późnej jego fazy, modusu elegijnego. Elegia jest modusem nieprzystawalności *Ja* do świata, utraty poczucia jedności z naturą i wynikającego stąd zaostrożonego poczucia własnej przemijalności, objawiając się zatopieniem w przeszłości, wzmocnieniem wrażenia indywidualizmu i alienacji²⁴.

Bieguny elegijności i idylliczności są zapewne w znacznym stopniu związane z przejściowym charakterem epoki, w której odrodzenie się sielankowego ideału, będące reakcją na wybujały racjonalizm wieku świateł, współlistniało z formowaniem się romantycznego indywidualizmu. W kontekście posentymentalnych transformacji nosicieli świadomości idyllicznej Iwanow mówi nawet o fenomenie „niewyklutych romantyków” (*невьлупившиеся романтики*), w którym to my bylibyśmy skłonni upatrywać raczej przejawów elegijnego stosunku do rzeczywistości. Rosyjska badaczka elegijnego modusu – Jewgienija Rogowa w ślad za W. Tiupą widzi w tej kategorii, wyrosłej wprawdzie na gatunku elegii, perspektywę transgatunkowego i transhistorycznego badania zjawiska, które najpełniejszą realizację znalazło w ramach sentymentalnej literatury końca XVIII wieku. Dla Rogowej gwarantem ciągłości i rozpoznawalności modusu elegijnego jawi się podmiot będący nosicielem tego rodzaju świadomości (*элегический субъект*), „неотъемлемой чертой которого является его пограничное положение между жизнью и смертью, созерцательное отношение к жизни”²⁵. Elegia jest organicznie związana z idyllą, z niej wyrasta i do pewnego stopnia staje się

²² Na temat teorii małej grupy patrz: М. Иванов, *Судьба...*, s. 73–80.

²³ W. Chaliziew, który kategorie estetyczne rozumie jako „typu emocjonalności autora”, tak komentuje specyfikę zagrożonej idylli: Идиллический мир далек от бурных страстей, от всяческой розни, от каких-либо преобразующих жизнь действий. При этом идиллическое бытие не защищено, уязвимо, подвластно вторжениям враждебных ему сил. В художественной литературе настойчиво заявляет о себе тема разрушения идиллических очагов. Вспомним «Старосветских помещиков» Н. Гоголя или историю любви Мастера и Маргариты в романе М. Булгакова. (*Теория литературы*, Moskwa 1999, s. 71). Również Bachtin, śledząc obecność idyllicznego chronotopu w powieściach końca XVIII i XIX wieku, zauważył, że jednym z głównych tematów staje się właśnie zniszczenie idylli (op. cit., s. 381).

²⁴ В. Тюпа, *Художественный...*, s. 40–41.

²⁵ Е. Рогова., *Элегический модус художественности в литературном произведении*, tekst rozprawy doktorskiej, Kamerowo 2005, s. 25.

jej przeciwwagą. Jej podmiot traci harmonijną jedność z przyrodą i *Innymi*, co wywołuje nostalgiczny smutek za utraconym ideałem. Rekompensatą staje się jednak poczucie własnej niepowtarzalności, w której świetle śmierć przestaje być elementem naturalnego cyklu zmiany pokoleń, a odbierana jest jako bezpowrotne zniszczenie unikalnej osoby. Swoista ambiwalencja – rozdarcie między nieosiągalnym ideałem jedności z otoczeniem a mocno doznawaną wartością własnej indywidualności stanowi sedno doświadczenia elegijnego podmiotu i owocuje nastrojem smutku, nostalgii, niespełnienia, samotności i w końcu – śmierci.

Zaproponowaną tu diadę organicznie dopełnia trzeci element – wspomniany już sentymentalny humor (modus komiczny). Ten rodzaj humoru (szczególnie w wydaniu Sterne'owskim) wyróżnia się na tle wielorakich podtypów tak szerokiej kategorii jak śmiech. Od szeroko opisanego przez Bachtina śmiechu karnawałowego, obrzędowego, różni go jego „osobowy, indywidualno-inicjatywny”²⁶ charakter. Źródłem komizmu staje się tu odnotowana już wyżej przez W. Tiupę ambiwalentna świadomość rozbieżności społecznej roli/maski bohatera i jego nieuchwytniej, nieschematycznej jednostkowości. Owa iluzoryczność społecznego bycia *Ja*, nietożsama z jego prawdziwą naturą, wiąże się z jednym z głównych filozoficznych tematów sentymentalizmu – kontrastem egzystencji konwencjonalnej, sztucznej (należącej do przestrzeni dużej grupy – państwa, społeczeństwa) i bycia naturalnego – w prywatnej sferze łagodnych emocji. Śmieszna maska nie prowadzi do zanegowania rzeczywistości ani nie ośmiesza bohatera, tylko podkreśla jego autentyczną twarz. Posługując się sformułowaniem W. Tiupy: „комический разрыв между внутренней и внешней сторонами *я-в-мире*, между лицом и маской (...) может вести к обнаружению подлинной индивидуальности”²⁷. Swoista łagodność sentymentalnego śmiechu (nigdy nieprzybierającego form ostrej ironii, satyry czy sarkazmu) wynika z sąsiedztwa z serdeczną uczuciowością.

W naszym przekonaniu rozumienie dość płynnego konceptu sentymentalności jako wzajemnie dopełniającego się układu trzech konstytutywnych dla historycznego sentymentalizmu modusów: komicznego, idyllicznego i elegijnego stwarza perspektywę bardziej precyzyjnego odnajdywania i interpretowania transformacji *sentymentalnego* we współczesnych tekstach. Ujęcie takie zakłada, oczywiście, uwzględnienie nieraz daleko posuniętych przeobrażeń pierwotnych modusów, jak i zasady dominacji jednego z nich przy różnym stopniu subdominacji innych.

²⁶ В. Хализиев, В. Шикин, *Смех как предмет изображения в русской литературе 19 века* [w:] „Контекст 1985”, Moskwa 1986, s. 180, tłumaczenie własne. Por. również: Г. Жиличева, *Комический модус художественности в русских романах XX века*, tekst rozprawy doktorskiej, Nowosybirsk 2002, s. 34.

²⁷ В. Тюпа, *Художественность* [w:] *Введение в литературоведение*, Moskwa 1999, s. 475.

Summary

Sentimentality Today: Idyllic, Elegiac and Comic

Since the late 1980's literary critics have noticed a renaissance of sentimental trends in Russian literature. The so-called „new sentimentality” or „new sincerity” seems to be one of the most essential phenomena in contemporary literature in Russia and at the same time one of the less investigated, as the concept of sentimentality itself is not well-defined. In this paper I attempt to present actual possibilities of conceptualizing the sentimentality beyond the framework of historical sentimentalism and develop my own idea, based on the theory of aesthetic modes: idyllic, elegiac and comic ones.