

Barbara Stawarz

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Między grozą a przyjemnością O wyrażaniu emocji w elegii rosyjskiej końca XVIII i początku XIX wieku

Problem wyrażania i wyrażalności w języku rosyjskim uczuć, emocji oraz nastrojów jest powodem konfliktu, stanowiąc równocześnie ogniwo scalające opozycyjne stowarzyszenia *Беседа любителей российского слова*¹, *Дружеское литературное общество*² oraz zwolenników koncepcji estetycznych Mikołaja Karamzina.

Karamzin proponuje wyrażanie precyzyjne, wskazując jako wzorzec język francuski – język rosyjskich elit intelektualnych, dla których ten sposób komunikacji jest pierwszym i najważniejszym sposobem porozumiewania się, ale także literackiego kształtowania myśli. Język rosyjskiej literatury musi, zatem, ulec zmianie, gdyż, jak rzecz uzasadnia Karamzin, nie jest on zdolny do wyrażania wiążących się z kategorią przyjemności wszelkich subtelności, tzn. do eufemistycznego wyrażania myśli zwykłych, codziennych³. Karamzin, próbując znaleźć określenia dla doznań harmonijnych, odkrywa je w wyrażeniach nieostrych, o słabym ekspresyjnym natężeniu, przede wszystkim z udziałem słów: приятный, кроткий, нежный pr.: кроткие, нежные переживания, nazywających stany, które mogą stać się w akcji odbiorczym przeżyciami wyzwolonymi między innymi przez stosowanie właści-

¹ *Беседа любителей русского слова (należy tu przede wszystkim Aleksander Szyszkow, Siergiej Szyrinski-Szychmatow, Dmitrij Chwostow, Aleksander Szachowskoj, Nikołaj Gnidicz, Iwan Kryłow)* powstaje w Petersburgu z inicjatywy najwybitniejszego przedstawiciela tej formacji Gawriiła Dierżawina w 1811 roku i istnieje w zasadzie tylko do śmierci poety w 1816 roku.

² Inicjatorem powstania tego mającego orientację preromantyczną, nadzwyczaj krótko funkcjonującego stowarzyszenia (1797-1801), w skład którego wchodził przede wszystkim wychowankowie Uniwersytetu Moskiewskiego (m.in. Andriej Kajsarow, Michaił Kajsarow, Aleksiej Mierzlakow, Wasilij Żukowskij, Aleksander Turgieniew, Aleksander Wojejkow) był Andriej Turgieniew, młodo zmarły (1781-1803), uważany za nader utalentowanego, poeta.

³ Por. Н.М. Карамзин, *Отчего в России мало авторских талантов?* [w:] Н.М. Карамзин, *Избранные сочинения в двух томах*, Составление, подготовка текста и примечания Г. Макогоненко, т. 2, Москва-Ленинград 1964, s. 185.

wej, tzn. sterowanej emocjonalnie, powstałej pod wpływem doznania indywidualnego, kombinacji dźwięków, zapachów i barw, czemu daje wyraz w całej swojej twórczości, również o charakterze metapoetyckim (np. *Протей или несогласия стихотворца*), w tekstach teoretycznych (*О богатстве языка, Что нужно автору? Нечто о науках, искусствах и просвещении*) i w korespondencji prywatnej.

Tak sformułowana w karamzinowskich pracach reforma spotka się ze zdecydowanym sprzeciwem ze strony admirała Aleksandra Szyszkowa, który w traktacie z 1803 roku *Рассуждение о старом и новом слоге российского языка* (znajdzie, jak mu się wydaje, adekwatną nazwę dla takiego postawienia sprawy przez Karamzina, określając ją jako *чужебесие*) powoła się na rdzennie słowiańskie korzenie języka rosyjskiego, języka ksiąg cerkiewnych, który scharakteryzuje przy pomocy takich pojęć i kategorii jak piękno, bogactwo i siła. Szyszkow jednak, podobnie jak Karamzin, będzie kładł nacisk na jasność i prostotę wyrażania⁴, postulując postępowanie czy też pracę nad językiem, mające doprowadzić do takiego uchwycenia jego pierwotnego, zdomowionego w kulturze cerkiewnej sensu, który będzie konsolidacją wyrażania wzniosłego i przedmiotu, bez względu na jego jakość, wagę czy też trywialność⁵ oraz sposób postrzegania przez twórcę⁶. W swoim daleko idącym żądaniu autonomizacji języka rosyjskiego Szyszkow, obrońca bastionów klasycyzmu, nie osiąga spodziewanego skutku, skoro po latach krytyka określa Biesiadę, jako co prawda niestrudzoną, ale też i niezdatną uczennicę rosyjskiego romantyzmu⁷.

Obie jednak formacje bez względu na uzyskane wyniki, w równym stopniu zabiegają o to, aby w pełni sprostać potrzebie odnajdywania właściwych środków dla wyrażania nie tylko konstrukcji ideowych, ale nowej, chociaż z punktu widzenia konwencjonalnego, krasomówczego pisarstwa dydaktycznego budzącej niepokój twórczy tej dziedziny doznań ludzkich, które mieszczą się w obszarze określonym przez odczucie smutku, lęku i grozy. To właśnie te nastroje pociągają poetów z opozycyjnych grup, wskazując im obiecujący wzorzec i punkt odniesienia, którym jest poezja elegijna w jej kształcie zachodnioeuropejskim, sygnowanym przez twórczość Edwarda Younga⁸, Thomasa Graya, Thomasa Parnella, natomiast na rodzimej glebie przez Gawriiła Dierżawina jako poety i teoretyka literatury.

⁴ Por.: А.С. Шишков, *Рассуждение о старом и новом слоге Российского языка*, Тверь 2008, s. 32.

⁵ Ibidem, s. 12.

⁶ Ibidem, s. 24.

⁷ Por. Г.А. Гуковский, *Пушкин и русские романтики*, Москва 1965, s. 21.

⁸ Utwory E. Younga, przede wszystkim utwór *The complaint, or night-thoughts on life, death and immortality* ukazały się wielokrotnie w różnych tłumaczeniach w Rosji, w Petersburgu i w Moskwie w latach 1778 -1801.

Inspirująca rola Dierżawina wydaje się o tyle zdumiewająca, że przecież sam twórca elegii nie pisał⁹, czy może raczej nie posługiwał się taką nazwą gatunkową w swoich wierszach, jak i nie wprowadzał problemu tego gatunku do rozważań nad istotą poezji, które zawarł w pracy *Рассуждение о лирической поэзии или об оде* powstałej stosunkowo późno, bo w latach 1811-1815, dokumentującej w formie teoretycznej genologiczne przemyślenia twórcy, egzemplifikowane literacko co najmniej dwadzieścia lat wcześniej. Poeta nie tylko dokonuje formalnych klasyfikacji, ale przede wszystkim zastanawia się nad możliwościami języka rosyjskiego i szerzej języka w ogóle, słowa i jako płaszczyzny komunikacji artystycznej, i słowa jako zagadnienia filozofii człowieka. Język rosyjski posiada w opinii tego przecież przedstawiciela oświecenia pełną i całkowicie satysfakcjonującą w odniesieniu do języków starożytnych i współczesnych zachodnich zdolność do retorycznego oddziaływania na sferę intelektu i sferę emocji, a nawet więcej przewyższa je eufonicznie¹⁰ wyrażając najbardziej subtelne i migotliwe odczucia i stany, w pewnym sensie niemożliwe do wystowienia w innych językach. Owo niewątpliwie panegiryczne ujęcie języka rosyjskiego może budować Dierżawin dzięki swoim przekonaniom estetycznym, odwołującym się i do klasycystycznej zasady mimesy oraz dydaktyczności literatury, i do nowego już pojmowania procesu poetyckiego i roli w nim natchnienia („Вдохновение рождается прикосновением случая к страсти поэта, как искра в пепле оживляясь дуновением ветра”¹¹), na które wpływają czynniki zewnętrzne oraz stan ducha poety będącego w określonym nastroju i sposobnego równocześnie ten nastrój przekazać innym, co oznacza, że poeta posiada głęboką świadomość własnej zdolności wyrażania emocji w odwołaniu do potencji języka. Poezja ma, zatem, w jego mniemaniu nie tylko wyrazić, ale też zarazić emocją, zgodnie z kardynalnym założeniem, że na siłę wyrażania, jak rzecz nazywa „uczuc płomiennych”, wpływa zwięzłość, nie tożsama zresztą z długością utworu¹², oraz oryginalność, tzn. taki kształt metafory, która szokuje „nowością”, ale bez uszczerbku dla jasności obrazu, w którego budowaniu uczestniczy słowo postrzegane przez Dierżawina głównie w jego funkcji muzycznej z dyspozycją dźwiękonaśladowczą¹³ i o personifikacyjnym

⁹ Znamienne, że monografiści elegii Grigorij Gukowski (Г. Гуковский, *Элегия в XVIII веке*, [w:] *Русская поэзия XVIII века*, Ленинград 1927, s. 48-102) i Leonid Frizman (Л. Фризман, *Жизнь лирического жанра, Русская элегия от Сумарокова до Некрасова*, Москва 1973) w zasadzie nie przywołują nazwiska Dierżawina omawiając kolejne etapy rozwoju tego gatunku.

¹⁰ Por. Г.Р. Державин, *Рассуждение о лирической поэзии или об оде*, [w:] *Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология в четырех томах. Т. I, XVII-XIX вв., Барокко. Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Реализм*, под общей ред. К.Э. Штайн, Ставрополь 2002, s. 258.

¹¹ Por.: *ibidem*, s. 220.

¹² Por.: *ibidem*, s. 233.

¹³ Por.: *ibidem*, s. 248.

ukierunkowaniu. W utworze lirycznym ponadto musi być utrzymana zasada jedności emocji wymagająca koncentracji na jednym przedmiocie i właściwe tempo wiersza¹⁴, co wyjaśnia fakt, że we wzbudzaniu jednolitego w intensywności nastroju jest Dierżawin uznany za mistrza, zwłaszcza w wierszu *На смерть князя Мещерского* z roku 1779, który to utwór na rodzimym gruncie dał efekt w postaci serii wierszy wpisujących się w nurt poezji cmentarnej z elegią jako jej gatunkiem koronnym.

Wiersz Dierżawina z genologicznego punktu widzenia i w rozumieniu samego autora jest odą (w 1779 roku ukazał się pod tytułem *Ода на смерть к М. К****), którą traktuje w zasadzie jako formę ponadgatunkową odwołując się do jej starożytnej interpretacji, co da poecie, w ramach tzw. Dierżawinowskiej reformy ody¹⁵, możliwość zniwelowania sztywnych gatunkowych i stylistycznych granic. W *На смерть князя Мещерского* konwencja łamie się już na poziomie wyboru bohatera wiersza, postaci o wątpliwych zasługach moralnych i statusie społecznym, który zresztą w tkance wiersza zaistnieje obrzeźnie, niemal pretekstowo, gdyż wychodząc poza właściwy cel utworu wsparty na trójczłonowej kompozycji skarga – pochwała – pocieszenie, Dierżawin koncentruje się na jednym aspekcie – na wyrażeniu i wzbudzeniu przerażenia, przerażenia wobec znikomości istnienia i znikomości poznania.

Uzyskanie spodziewanego efektu (zachwytu lub strachu) może się udać przy zastosowaniu wszystkich przedstawionych w traktacie *Рассуждение о лирической поэзии или об оде* założeń: wyrażania dosadnego, ale podporządkowanego regule wzniosłości, eliminacji pustostłowa aż do granic sentencjonalności i bazowania na jednej kategorii nastrojowej, która uzyska swój ekstremalny wymiar poprzez wyrazistość obrazu poetyckiego i tak bardzo cenione przez twórcę efekty fonetyczne. Podstawowym zamiarem poety jest uruchomienie tej sfery przeżywania, która nie jest smutkiem, żalem czy rozpaczą, ale lękiem i przerażeniem przed śmiercią, w tradycyjnej funeralnej elegii klasycyzmu neutralizowanym przez obudowę mitologicznymi reminiscencjami i toposami. To, że w wierszu Dierżawina przyjmuje wyrazistą postać pożerającego potwora z kosą („Как молнией, косою блещет”¹⁶; „Глощает царства алчна смерть.” s. 85), symbolizującego totalność unicestwienia, jest efektem nawiązania nie tylko do makabryzmu baroku, ale, zdaniem Jefima Etkinda, do czternastu różnych tradycji (m.in. do Biblii – psalm 102, w. 15; jako „błada śmierć” do poezji Horacego, do średniowiecznych Totentanz, do folklo-

¹⁴ Por.: ibidem, s. 231.

¹⁵ Por.: Н.Ю. Алексеева, *Державинские оды 1775 года (К вопросу о реформе оды)*, [w:] <http://www.derzhavin-poetry.ru/articles/derzhavinskie-ody-1775-goda.html> (01.04.2013).

¹⁶ Г.Р. Державин, *Стихотворения*, Вступительная статья, подготовка текста и общие примечания Д.Д. Благого. Примечания В.А. Запавова, Б-ка поэта, Большая серия, Ленинград 1957, s. 85. Wszystkie cytaty utworów lirycznych G. Dierżawina zostały zaczerpnięte z wyżej wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście strony.

ru czy metafizyki oświeceniowej¹⁷) i ma poprzez kontrastowość obrazów („Где стол был яств, там гроб стоит;” s. 86) wyzwolić doznanie estetyczne powstające w efekcie zetknięcia się dwóch porządków obrazowych, ale o wspólnym celu – epatowania zniszczeniem.

W jednym z porządków zniszczenie, mieszczące się w kręgu wartości ostrych (zgodnie z koncepcją estetyczną M. Wallisa)¹⁸, wprowadzone jest wraz z sugestią rozrywania, rozszarpywania, wwiercania, powiązanych z obrazami ostrych krawędzi, pazurów, zgrzytania („Уже зубами смерть скрежетет” s. 85), blasku kosi, przenikliwego dźwięku dzwonu. Drugi z porządków komunikuje zniszczenie poprzez obrazy pochłaniania, połykania, w tym wchłaniania przez powiązaną z fenomenem czasu wodę, której sposób bycia ma polegać na destabilizowaniu kształtu (ślizganie się na krawędzi otchłani) i na ostatecznym niszczeniu wszelkiego bytu („Как в море льются быстры воды, Так в вечность льются дни и годы;” s. 85) bez możliwej symbolicznej śmierci-odrodzenia. Znajdzie to zresztą potwierdzenie w ostatnim, przedśmiertnym, niedokończonym wierszu Dierzawina z 1816 roku *Река времен в своем стремленьи* (czytany pionowo jest akrostychem – „Руина чти”), w którym egzystencja ściśle powiązana z procesem pamiętania podlega całkowitej i nieznającej wyjątków zagładzie.

Zanim jednak powstanie ten wysoko ceniony przez kolejne formacje wiersz, w którym unicestwienie oznacza zapomnienie, prawdziwie pobudzającym czy też wzbudzającym lęk w utworze *На смерть князя Мещерского* zdaje się być obraz śmierci patrzącej, obserwującej, inwigilującej, przed której wzrokiem nie ma możliwości ucieczki i nic nie daje przed nią schronienia, a szczególnie podatni na pastwę jej wzroku są pozbawieni lęku („Увы! где меньше страха нам, Там может смерть постичь скорее;” – s. 86). Bezkompromisową wyrazistość obrazu kształtuje Dierzawin poprzez dobitność powtórzenia, tutaj anaforycznie użytego „глядит”, koncentrującego całą uwagę na fenomenie patrzenia, wypatrywania, śledzenia oraz na sentencjonalnym ujęciu przemysłów egzystencjalnych („На то, чтоб умереть, родимся.” – s. 85) i równie oszczędnie prezentowanego niepokoju epistemologicznego we frazie: „Здесь персть твоя, а духа нет. Где ж он? — Он там. — Где там? — Не знаем.” (s. 86). Utwór będący w zasadzie elegią funeralną¹⁹ jest wierszem bez pocieszenia, minimalistycznie spełniającym swój podstawowy wymóg konsolacyjny („Жизнь есть небес мгновенный дар; [...] Благословляй

¹⁷ Por.: E. Эткинд, *Рождение «крупного слога» (Державин и поэзия Фридриха Второго Прусского)*, [w:] *Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре, Гаврила Державин, 1743–1816*, Т. 4, Нортфилд – Вермонт 1995, s. 179–180.

¹⁸ Por.: M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie T. Pękala, Kraków 2004, s. 197-199.

¹⁹ Takі przynajmniej panuje pogląd wśród badaczy spuścizny Dierzawina. Por. np. Д.Д. Благой, *Гаврила Романович Державин*, [w:] Г.Р. Державин, *Стихотворения*, Вступительная статья, подготовка текста и общие примечания Д.Д. Благого. Примечания В.А. Западова, s. 21.

судеб удар.” – s. 87) a odcyczna wzniosłość służy oddaniu grozy eschatologicznej, której podstawy ma zbudować jeden z najbardziej uporczywych ludzkich lęków – braku niszy, schronienia przed nieustanną obserwacją – tutaj u Dierżawina braku osłony przed okiem śmierci.

Dierżawin, mimo że pasowany na reformatora ody, nadal będzie hołdował zasadzie wzniosłości jako jedynej skonsolidowanej z odczuciem lęku, podobnie, jak jemu współcześni filozofowie, teoretycy i poeci. Należy do nich Edmund Burke, który występuje z tezą, iż „wszelkiego rodzaju udręczenie w postaci bólu i strachu przybliży nas do wzniosłości bardziej niż doznanie przyjemności. Ponieważ jednak doznaniem silniejszym od bólu jest śmierć [...] lęk przed śmiercią jest najsilniejszym rodzajem trwogi, dopiero jego doznanie najlepiej pozwala nam doświadczyć uczucia wzniosłości”.²⁰ Immanuel Kant dzieli natomiast to, co wzniosłe na matematyczne i dynamiczne²¹, a komentator jego koncepcji – Jean Paul przywołuje ustalenia Friedricha Schillera²², wzniosłego upatrujący w tym, co przerasta możliwości pojmowania oraz w tym, co zagraża życiowej energii człowieka²³. Jean Paul zwraca również uwagę na akustykę jako na ważny sposób udostępniania się wzniosłego zmysłom, pisząc, iż słuch jest „bezpośrednim posłem siły i przerażenia. [...] Bez jakiegokolwiek doświadczenia nowicjusz-człowiek będzie drżał przed słyszalną wielkością;”²⁴. Podobną świadomością potęgi dźwięku wykazuje się Dierżawin, którego chwyt akustyczne będą oprócz obrazu miały tę szczególną moc, iż na równi z Youngiem i Grayem może stać się on inspirującą siłą dla autorów elegii końca XVIII i początku XIX wieku, bez względu na środowiskową przynależność poetów formujących swoje utwory na szeroko rozumianym wątku zniszczenia.

Podejmą go i twórcy z kręgu Biesiady: Siergiej Szyrinski-Szychmatow, Michaił Murawjow, Mikołaj Gniedicz, szyszkowista Paweł Goleniszczew-Kutuzow, uznawany za karamzinistę Aleksander Benitski, Michaił Miłonow sytuujący się pośrodku (co daje mu dużą niezależność jako bliskiemu karamzinistom, ale też uczestniczącemu w posiedzeniach Biesiady), związany z formacją Дружеское литературное общество Andriej Turgieniew czy komentowany przez pryzmat filozofii epikurejskiej Konstantin Batiuszkwow.

²⁰ Cyt. za: A. Łowczanin-Łaszkiwicz, *Motyw śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich Zameczysko w Otranto H. Walpole’a, Italczyk A. Radcliffe i Mnich M. G. Lewisa*, [w:] *Gotyccyzm i groza w kulturze*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Płuciennika, Łódź 2003, s. 23.

²¹ Kant pisze m.in. o takich zjawiskach przyrody jak strzeliste skały, wulkany w swej niszczącej potędze, siejące spustoszenie orkany, bezkresny ocean, które tym silniej pociągają, im większy budzą lęk. Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przełożył oraz opatrzył przedmową i przypisami J. Gałec-ki. Tłumaczenie przejrzał A. Landman, Warszawa 1986, s. 158.

²² Por.: F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, i J. Prokopiuk, wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 178.

²³ Por. Jean Paul, *Teoria wzniosłości*, przeł. Krystyna Krzemień, [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybrał i oprac. T. Namowicz, BN, seria II, Wrocław 2000, s. 490.

²⁴ Ibidem, s. 490.

Elegia z jednej strony nawiązuje do nieodległej żałobnej tradycji gatunku, z drugiej natomiast jej nową siłą ożywczą staje się podłoże archetypowe, charakterystyczna dla tego gatunku, zgodnie z koncepcją Northropa Frye'a, faza zachodu słońca, jesieni i właśnie śmierci²⁵. Obrazy zniszczenia: cmentarz, mogiła, nagrobek, prochy, ruina, jesień, noc pojawiające się u twórców rosyjskich z dużą częstotliwością, jedną ich w poszukiwaniach elegijnej odnowy, ale sztafaż formalny i przekaz ideowy ich utworów zależny będzie tyleż od przywiązania do estetycznych założeń formacji, z którą sympatyzują, co w równym stopniu od ich światopoglądu, który, jak pokaże m.in. twórczość Wasilija Żukowskiego, skoryguje wariant elegii o melancholijnym nachyleniu jako niezgodny z chrześcijańską wizją świata.

Znaczącym przykładem łączenia językowej tradycji klasycyzmu z prawosławną podstawą światopoglądową jest niewątpliwie utwór *Ночь на гробах. Подражание Юнгу* (1812) Siergieja Szyrinskiego-Szychmatowa, szyszkowisty, aktywnego uczestnika Biesiady, członka Akademii Rosyjskiej, który rezygnując z intratnych apanaży przyznanych przez cara, po uwolnieniu swoich poddanych, wstępuje do klasztoru przyjmując imię Anikita i po odbyciu wielu pielgrzymek do miejsc świętych zostaje archimandrytą w cerkwi prawosławnej w Atenach, gdzie przebywa do końca życia w 1836 roku. Wiersz *Ночь на гробах. Подражание Юнгу* ze względu na imponujące rozmiary (około 1600 wersów) można w równym stopniu potraktować jako poemat filozoficzny, ale też, przynajmniej w części wstępnej, odnaleźć w nim rozwiązania czysto elegijne. Szyrinski-Szychmatow wskazuje zresztą drogę do odczytania wiersza powołując się na niewątpliwy dla niego autorytet Younga („Подруга Мудрости, способствуй мне, о Ночь! И направляй мои стремления отважны; Ты Юнгу на гробах вдыхала мысли важны,”²⁶), którego wiersz *Nocne rozmyślenia o życiu, śmierci i nieśmiertelności* (*The Complaints, or Night Thoughts*

²⁵ Frye konstruując swoją teorię wspomina również o kardynalnym dla tej formy micie samotności i postaci zdrajcy (oszusta, oszustwa), co, jak pokazuje droga rozwojowa elegii pierwszego dziesięciolecia XIX wieku i kolejnych aż do momentu wyczerpania się gatunku, będzie znakomicie asymilowało się z przedstawionymi przez badacza w wizji tragicznej sferami świata (świat ludzki, zwierzęcy, roślinny, świat minerałów i świat nieuformowany). Elegia zaczyna realizować od tego momentu prawie wyłącznie ową tragiczną wizję świata gdyż, idąc tropem myśli Frye'a, jej bohaterem staje się człowiek pojedynczy bądź odosobniony, bohater zdradzony lub opuszczony, otoczony drapieżnymi ptakami i osadzony w posępnym świecie roślinnym i równie ponurym świecie mineralnym, którego reprezentacją jest pustynia, skała, ruiny lub ponure kształty geometryczne. Por. N. Frye, *Archetypy literatury*, przeł. A. Bełska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, opracował H. Markiewicz, t. II, *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, Kraków 1976, s. 316, 319, 320.

²⁶ С.А. Ширинский-Шихматов, *Ночь на гробах. Подражание Юнгу (отрывок)*, [w:] *Поэты 1790-1810-х годов*, Вступительная статья и составление Ю.М. Лотмана. Подготовка текста М.Г. Альтшулера, Б-ка поэта, большая серия, Ленинград 1971, s. 420. Wszystkie cytaty utworu *Ночь на гробах. Подражание Юнгу (отрывок)* zostały zaczerpnięte z wyżej wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście strony.

on Life, Death and Immortality) wpływający nie tylko na przedstawicieli „Burzy i naporu”, ale w zasadzie na cały preromantyzm europejski (w tym polski), bywa z genologicznej perspektywy traktowany jako poemat dydaktyczny lub, co jest powszechną niemal praktyką literaturoznawczą, jako inicjujący fenomen natury ponad- czy pozagatunkowej tzw. poezję nocy i grobów²⁷. Young tworzy ją na gruncie dobrze już znanym, elegii żałobnej, rozrastającej się u twórcy w dziewięć nocy, dziewięć części poświęconych bliskim zmarłym, ale z nową perspektywą obecności podmiotu i z zaznaczoną jego konstytutywną rolą w poznaniu i wyrażaniu uczuć i myśli egzystencjalno-eschatologicznych poddanych estetyce grozy i wzniosłości, które mają wywołać poruszenie, czyli we współczesnej terminologii – szok odbiorczy.

Szyrski-Szychmatow podążając po ponad sześćdziesięciu latach drogą angielskiego poety popełnia, krytykowany i parodiowany zresztą przez „Arzamas”, błąd wielosłowa, archaizowanej leksyki i obrazowego nadmiaru, ale równocześnie pokazuje, jak pozytywnie interpretować motyw cmentarza, miejsca odpoczynku dla duszy, które oprócz przyjemności obcowania ze zmarłymi, predestynuje pod osłoną i opieką władczą, wzniosłą i piękną Nocy oraz wyciszającego emocje, ocalającego Snu do rozmyślań nad triadą człowiek – śmierć – Bóg. Rozmyślanie (forma literacka uprawiana wcześniej przez Michaiła Łomonosowa) czy może raczej w tym przypadku chrześcijańska, dobrze zakorzeniona w średniowiecznej tradycji religijnej medytacja nastawiona na naturalistycznie precyzyjne przedstawienie męki Chrystusa (poeta będzie w przyszłości autorem utworu o zdecydowanie religijnej podstawie *Иисус в Ветхом и Новом Заветах, или Ночь у креста* – 1824), wydaje się Szyrskiemu-Szychmatowowi formą o zasadniczym celu – przezwyciężenia lęku przed śmiercią poprzez wzbudzenie bojaźni i jej złagodzenie umocnieniem w wierze („И верой исторгать из сердца смертный страх,” – s. 421). Lęk przed zniweczeniem ma być pokonany na drodze przeżycia wzajemnie wykluczających się, ale intensywnie emocjonalnych, okrutnych i makabrycznych lub wspaniałych i pięknych scen, i obrazów oraz uświadomienia pozornie paradoksalnych stwierdzeń typu: Śmierć jest dowodem na istnienie nieśmiertelności („И в смерти почерпать бессмертия доводы!” – s. 419) w przestrzeni cmentarnej – punkcie przecięcia się przeciwstawnych porządków: czasu i wieczności a także świata materialnego i duchowego, miejscu zgody z samym sobą, istnienia bez rozdwojenia („И смертного душа, сама с собой в совете,” – s. 420), kiedy człowiek, jak pisze twórca, karmi się na ziemi obecnością niebios, oglądając zjawiska w ich przeciwstawności i kontrastowości („Здесь время с вечностью сошлись на земли И мир вещественный с духовным сопрягли;” – s. 421). W miejscu duchowej całości człowieka

²⁷ Poezja cmentarna tego czasu bywa traktowana przez krytykę literacką jako zjawisko absolutnie nowe w poezji rosyjskiej. Por. В.В. Сиповский, *Русская лирика*, вып. I. XVIII век, Петроград 1914, s. 136.

– ciszy cmentarza – daje się przedstawić doświadczenie przemijalności ludzkiej w obrazach drapieżnej Złej Śmierci–Łowczego, niemożliwej do zatrzymania i usidlającej człowieka, z którym współżyje, dzieląc z nim życie od narodzenia, podobnie jak, w zgodzie z prawem równości wobec zniszczenia, rozpada się cały wszechświat, zbudowany na grobach i turpistycznie epatujący w utworze odrażającymi obrazami trupa, kości, rozkładu, smrodu i pożerającego rozpadającą się materię robactwa. Szyrinski-Szychmatow szokuje na poziomie zmysłów i intelektu, każde zjawisko przedstawiając w dwoistej perspektywie. Tak odpowiada na pytanie o kondycję człowieka – zdanego na igraszki namiętności tułacza, wydanego na pastwę wolności, tzn. na udrękę wyboru tysięcy dróg wyrzutka, który wszak jest wartością samą w sobie jako istota różniąca się od innych bytów, obdarzona bogactwem uczuć, wyobraźnią, pamięcią i rozumem, zdolna do postrzegania piękna stworzenia, odczuwania *sacrum* i przeczuwania swojej przynależności do innego świata. Tak przedstawia ludzkie zwątpienie, objawiające się na poziomie somatycznym zimnym dreszczem i skurczem serca – symptomami lęku przed niebytem, przed powołaniem z nicości, rodzeniem się jako przypadek, pojawiający się, aby zniknąć, rozsypać się, a w swojej części duchowej, by jak iskra, para lub oddech złąć się ze światem materialnym. Pytanie o nieśmiertelność duszy kojarzy twórca z metafizycznym lękiem o byt człowieka i byt w ogóle, będącym przecież lękiem egzystencjalnym, trwogę, bojaźnią, bez której jednak, jak stwierdził za kilkanaście lat (w 1844 roku) Søren Kierkegaard, nie ma wiary religijnej: „Gdy więc jednostka, za pośrednictwem lęku, kształtowana jest w obliczu wiary, wówczas lęk wykorzenia właśnie to, co sam tworzy”²⁸. Podobnie u Szyrinskiego-Szychmatowa groza i zachwyt – przeżycia estetyczne jako przeżycia metafizyczne w sposób naturalny wskażą na związek religii i egzystencji ducha ludzkiego w utworze, który prolegijnie zainicjowany nie może prowokować smutku, znużenia, przygnębienia i melancholii, niebudujących pozytywnych w sensie religijnym rozstrzygnięć. U pisarzy rdzennie religijnych, jakim jest Szyrinski-Szychmatow, ale także Wasilij Żukowski, nie należy dopatrywać się tendencji wyłącznie nekrofilskich, które polegają na czerpaniu rozkoszy z tego, co martwe, gnijące, rozpadające się – dowód na życie przeszłością i chorobliwe żywienie się nią, gdyż tutaj wszelkie tworzące napięcie chwytły, znane dobrze od czasów średniowiecza, mają jedynie uświadomić metafizyczną perspektywę przyszłości.

Pisarze z ducha oświeceniowi przyjmując angielską poezję grobów z zamiarem godzenia nowej kreacji podmiotu przeżywającego i wyrażającego z nawykiem stosowania tzw. „gotowego” słowa, tworzą, jak np. Siemion Bobrow, zjawisko „oświe-

²⁸ S. Kierkegaard, *Lęk, który zbawia za pośrednictwem wiary*, [w:] Tenże, *Pojęcie lęku. Proste rozważania o charakterze psychologicznym, odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierworodnego autorstwa Vigiliusa Haufniensisa*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Szwed, Kęty 2000, s. 161.

ceniowego baroku²⁹, polegające głównie na nadwyżce retorycznej, chaotycznym spiętrzeniu obrazów i nagromadzeniu tautologii, które w swoim natłoku zaciemniają obraz poetycki i w znacznym stopniu obnażają niesamodzielność twórczą poety, ale też uświadamiają ważną psychologiczną prawidłowość – strach, przerażenie, splątanie emocjonalne, eksploduje wielostworem skorelowanym z nadmiarem środków wyrazu. Istotnym wydaje się również inny aspekt tego zjawiska, tzn. przecucie twórców tego czasu, iż procesy psychiczne są obietnicą literatury, w tym elegii, oraz że istnieje różnicowanie pomiędzy uczuciami a namiętnościami o dużej sile pobudzającej, nietrwałymi ze swej natury emocjami i spokojnymi w przebiegu, ale dłużej trwającymi nastrojami.

Wszechmocny i silniejszy niż śmierć smutek („Всемощна грусть! сильнее смерти грусть!”³⁰), z wiersza Bobrowa *Цархас в чужой могиле* (1809), stanie się metaforą stanu, dla którego będzie poszukiwał poeta również innego wyrażenia typu „робкая скорбь” w przeświadczeniu, że słowo smutek nie oddaje intensywności strachu i przerażenia w obliczu nieskończoności śmierci – właściwej idei jego wierszy (*Прогулка в сумерки, или Вечернее наставление Зораму* – 1785, *Хитрости Сатурна, или Смерть в разных личинах* – 1789, *Полночь* – 1804, *Ночь* – 1801-1804) z rozbudowanym obrazem zniszczenia i kondensacją dźwięków językowych potwierdzających skuteczność i estetyczną funkcjonalność materiału fonicznego w budowaniu grozy. Obraz Bobrowa przemawia poprzez wielość odwołań do tradycji antyčno-średniowiecznej i dantejskiej, do unaocznienia sensualnego, do formy sięgającej obrazów archetypowych i wyobraźni materialnej, tutaj rodzącej skojarzenia negatywne, odrażające lub budzące niepokój (krwawy księżyc, krwawa śmierć, wstające z morza czarne chmury, żelazna ręka śmierci, jej rozpostarte skrzydła, podziemny wiatr piekła – „Где начинался ад, подземный дует дух И воет в глубине, смущая смертных слух” – *Хитрости Сатурна, или Смерть в разных личинах*, s. 84). Obraz ten jest zawsze zsynchronizowany z efektem akustycznym, z dźwiękiem zniszczenia: trzaskiem rozpadającego się kamienia nagrobnego, suchych kości tronu śmierci („Сухова матерь тьмы, царица ночи темной, [...] На троне, из сухих составленном костей,” – s. 83”), świstem lotu, jęczącymi ptakami siedzącymi na krzyżach („Там стонут птицы роковые, Сидя на высоте крестов” – *Ночь*, s. 127), jęczącym stworzeniem w dzień Apokalipsy, jęczącym dzwonem, dźwięczącymi skrzydłami anioła śmierci. Słyszenie i wsłuchiwanie się w dźwięk zniszczenia jest nie tylko dodatkowym czy tylko wspomagającym pracę intelektu efektem, ale alternatywną formą odpowiedzi na pytanie o Nie-

²⁹ Рог. С.Ю. Хурумов, „Кладбищенская” английская поэзия в восприятии С.С. Боброва, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Москва 1998, s. 7.

³⁰ С.С. Бобров, *Цархас в чужой могиле*, [в:] *Поэты 1790-1810-х годов*, s. 159. Wszystkie cytaty utworów S. Bobrowa zostały zaczerpnięte z wyżej wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście strony.

bucie („Куда отсель, Как я уже престану быть? Престану быть! – ужель? Ум содрогается – уже не быть!” – *Цархас в чужой могиле*, s. 160). Bobrow dopuszcza się niefortunnnych metafor i porównań (noc o czerwonych oczach i sowa o ognistych oczach) oraz kakofonicznego, nieskoordynowanego brzmienia dźwięków w jednej frazie (np. „На крыты бледным мхом хребты дремотных гор” – *Полночь*, s. 116), gubi się w przesycie środków retorycznych, doprowadzając niemal do samozagłady projekt wyrażania nastroju, aby nim zarazić. Przeczuwa jednak perspektywiczność dla poezji tematyki cmentarnej, którą wprowadza przy pomocy środków dostępnych klasycyzmowi, aby przekazać grozę eschatologiczną, nie znajdując odpowiedniejszego dla niej wyrażenia niż „smutek trwalszy od nieskończonej śmierci”, mającej wszak swoją przeciwwagę w obietnicy duchowego życia wiecznego.

Przyszłość jednak, która w strefie pamięci, jaką jest cmentarz – przedmiot wzniosły i wyzwalający strach, budowana jest także w oparciu o tożsamość człowieka świadomego nie tylko swojej unikatowości, lecz i przynależności do grupy społecznej i kulturowej. Cmentarz, zatem, postrzegany z perspektywy osobistej w wierszu Nikołaja Gnedicza *На гробе матери* (1805), z zapadniętym grobem matki – ciasnym domem bez wyjścia, czarnym nachylnym krzyżem i kamieniem pokrytym mchem nie wzbudzi już przerażenia, ale smutek zaniedbania pamięci, zapomnienia miejsca pochówku, do którego wraca człowiek – syn marnotrawny matki rodzonej, syn macochy-losu i syn ojczyzny po otuchę, ale też, aby rytualnie oddać hołd, doświadczyć katartycznej mocy łez w oczekiwaniu na spotkanie w innym świecie („Тень матери – очам явись [...] Чтоб, в мир духов переселенный, Я мог и там тебя узнать!”³¹). Wyzwalanie strachu w elegii pełni funkcję nauki-przestrogi przed utratą łączności rodzinnej i kulturowej lub przed pychą wynikającą z uzurpacji człowieka, z jego przeświadczenia o możliwości zadomowienia na ziemi. Gnedicz jest już jednym z tych, którzy pozostając na rozdrożu pomiędzy epokami i konwencjami przyjmują poezję cmentarną z jej rekwizytornią i ewokacją grozy, ale redukują skomplikowany, kunsztowny i mroczny obraz swoich proklasycystycznych współczesnych.

Poeci związani z Karamzinem (Aleksander Benitcki, Gawriił Kamieniew, Iwan Dmitriew) poszukują formy, która zneutralizuje efekt chaosu umacniając strach wynikający z utraty bezpieczeństwa. Położony większy nacisk na stan psychiki podmiotu, zwielokrotni uczucie zagrożenia, ale bez mieszania stylów i skomplikowanej metaforyki, której miejsce zajmie przymiotnik w funkcji epitetu („Трупы и кости полусгнивши Красноголовый точит червь”³²; „Страшная птица тотчас

³¹ Н. Гнедич, *На гробе матери*, [в:] *Русская элегия конца XVIII – начала XIX века. Антология*, подготовка текста, составление, вступительная статья и примечания В. Афанасьева, Москва 1983, s. 60.

³² А. Бенитский, *Развалины*, [w:] *Русская элегия конца XVIII – начала XIX века. Антология*, s. 56.

спустилась С кучи на камень;”; „Что ж я тут слышу? Томный и тихий лишь стук.”³³), natomiast hiperbola jako podstawa czy też baza jednego, ale bardzo wyrazistego obrazu (zwłaszcza u Benitckiego jest to przerażający widok rozpadających się trumien, roztrzaskanych kamieni nagrobnych, zarośniętych ścieżek, zasłoniętych bluszczem resztek budowli, ogołconych z liści drzew) znajdzie odzwierciedlenie również w tytułach, krótkich i jednoznacznie brzmiących (np. I. Dmitriew – *Грусть* – 1803, A. Benitcki – *Развалины* – 1805, G. Kamieniew *Кладбище* – 1796). Zarówno Benitcki, jak i Kamieniew³⁴ wypowiadając się w elegiach językiem strachu, unieruchamiają odbiorcę (wewnątrz- oraz zewnątrztekstowego) i porażają jego zmysły obrazem zniszczenia, kiedy to rzeczy materialne tracą całkowitość, zmieniając kształt lub rozpraszając się. Benitcki stawia na percepcję i jednoznaczną uchwytność treści, Kamieniew, równie skutecznie budujący obraz, oprócz naocznościowego charakteru poznania sugeruje jego głębszy duchowy wymiar. Elegia przełomu wieków, w tym Kamieniewa, pokazuje, że poezji przypadnie udział wyrażania zaawansowanego procesu poznawczego, zaczynającego się niewątpliwie od wyczulenia poszczególnych zmysłów na impulsy zewnętrzne (stąd wymóg usytuowania podmiotu w ponurej przestrzeni cmentarza) po stymulowanie ludzkiej uczuciowości ku bardziej złożonym formom odczuwania, których źródłem jest zdolność wczuwania się w perspektywę widzenia świata innych ludzi oraz zdolność współodczuwania z przyrodą.

Uczestniczy w tym procesie, chociaż z nieco innych pozycji Iwan Dmitriew, który mimo iż inspirowany jest tradycją antyczną poprzez strategię naśladowstwa, (*Элегия. Подражание Тибуллу* – 1795), nie rezygnuje z pomysłu unowocześnienia języka elegii poprzez nadanie mu lekkości i płynności. Wiersz o stosunkowo rozległej frazie, w którym powołuje się na rzymskiego elegika, nie przeczy temu projektowi także z tego powodu, że przynajmniej w połowie jest idyllicznym przedstawieniem zwróconego ku rzeczywistości ziemskiej życia i jako blisko spowinowacony z poezją pasterską przyjmuje jej prostolinijne obrazy i niewyrafinowane chwytły. Mariaż tych dwóch gatunków będzie znakomitą egzemplifikacją poszukiwań karamzinistów, którzy tworząc model człowieka czułego, a więc wrażliwego, będą zmagali się z problemem empatii, wzbogacającej, co prawda, człowieka o zdolność doświadczenia stanów innych ludzi, ale też skazującej go na ból współbycia w cierpieniu z Innym. U Dmitriewa, nie rezygnującego z funeralnego pejzażu, („Я счастье полагал во счастья родных, И что же? – только их я обнимаю гробы!”³⁵) stan szczęścia możliwy jest nie tylko we wspólnocie z innymi, ale poprzez czerpanie z ich radości jako źródła własnej, toteż nie istniejąc samodzielnie

³³ Г. Каменев, *Кладбище*, [в:] *Поэты 1790-1810-х годов*, s. 599.

³⁴ Ibidem, s. 599.

³⁵ И. И. Дмитриев, *Элегия. Возьмите, боги, жизнь, которую вы мне дали!*, [w:] *Русская элегия конца XVIII – начала XIX века. Антология*, s. 26.

empatyczny człowiek czuły i czujący poszukuje utraconej części swojej istoty na cmentarzu – miejscu bliskich zmarłych, które, przynajmniej u tego twórcy, pozbawione makabryczno-naturalistycznych szczegółów, stanowi przestrzeń uśpiania stanów i działań skrajnych, stwarzając iluzję spokoju, osiągniętego przez zmarłych a oczekiwanego przez żyjącego. Co typowe dla karamzinizmu, spokój ów jest waloryzowany sensualnie, określane jako słodki i skomponowany z czasownikiem *вкушать* potwierdzającym niejako skłonność tej formacji do unaoczniania wszelkich abstrakcyjnych treści („Мир вечный вам! вкушайте сладость Спокойства в пристани от бед”; „Чувствительный! вкушай отраду”³⁶) a smakowanie oznacza doświadczanie zmysłowe trudnej do wypowiedzenia w inny sposób istoty spokoju oraz dowód na tożsamość poznania i odczuwania.

Na przełomie wieków zetkną się ze sobą dwa warianty elegii, odmiana cmentarna, oraz elegia, której styl bywa określane jako „słodki”. Jeśli pierwsza z nich wzbudza strach, grozę, smutek, to „słodka” jej odmiana łagodzi ekstrema, jedna przeraża i poraża, zatrzymuje i unieruchamia, otwierając na nieskończoność, druga neuroleptycznie wycisza emocje. Obie jednak obrazują poszukiwania twórców i teoretyków tych czasów odpowiedzi na pytania o rozpoznanie i typologię stanów emocjonalnych człowieka, rozumienie ich i kierowanie nimi, której próbuje udzielić Michaił Murawjow, traktowany przez karamzinistów jako mentor w życiu, moralności i literaturze, otoczony nawet „obowiązkowym kultem” panującym w całym ich środowisku³⁷. Poeta ten, również elegik (np. *Скоротечность жизни* – 1775, *Время* – 1775, *Размышление* – 1775, *Сожаление младости* – 1780, *Ночь* – 1785, *Зрение* – 1785, *Сила жизни* – 1797, *Неизвестность жизни* – 1802, *Размышление* – 1800), jest autorem prac teoretycznych, w których pisze o adekwatności języka wobec odczuć i stanów takich jak radość, smutek, nadzieja, strach, pragnienie, zawiść, miłość do drugiego człowieka oraz rozważa problem emocji (*Удовольствие и скорбь*), w które uwikłany został człowiek a interesując go zwłaszcza dwie skrajności – przyjemność oraz cierpienie.

Przyjemność jako przeciwieństwo przykrości skomentował już Arystoteles jako „pewne poruszenie duszy oraz pełny i dostrzegalny powrót do stanu naturalnego”³⁸ oraz ustalił warunki jej zaistnienia, uznając, że przyjemnym są te zwłaszcza rzeczy,

³⁶ И.И. Дмитриев, *Грусть*, [w:] И.И. Дмитриев, *Полное собрание стихотворений*, вступ. ст., подгот. текста и примеч. Г.П. Макогоненко, Б-ка поэта. Большая серия, Ленинград 1967, s. 345.

³⁷ Рог. Д.И. Митин, *Формирование элегической школы в русской поэзии конца XVIII – начала XIX в. М.Н. Муравьев, В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков*, дисертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, 2007 <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-elegicheskoi-shkoly-v-russkoi-poezii-konsa-xviii-nachala-xix-v-mn-muravev-va-z#ixzz2VtKV2jOx> (05.06. 2013).

³⁸ Arystoteles, *Przyjemność*, [w:] Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 160.

które dziejąc się zgodnie z naturą są w stanie odzyskać swój stan naturalny. Przyjemnym są również przyzwyczajenia oraz to, czego człowiek pragnie wewnętrznie. Utożsamiając pragnienie z dążeniem do przyjemności ustala filozof następującą typologię: pragnienia nieświadome powstałe bez refleksji człowieka (należą do nich tzw. naturalne, zrodzone z potrzeb ciała) i świadome (pragnienia doświadczane w następstwie własnych przekonań). Przyjemne jest to, co nie wynika z przymusu, przyjemne jest również niedoświadczenie zła oraz, co stanie się ważnym aspektem literatury romantyzmu – przyjemność można czerpać z zemsty, jak również ze zwycięstwa i posiadania władzy, które rodzą poczucie wyższości. Do katalogu przyjemności dołącza Arystoteles poznawanie i dziwienie się oraz w równym stopniu powtarzalność, jak i zmianę. Niewątpliwie z propozycji Stagiryty największą nośność dla kształtowania gatunku elegii uzyskają koncepcje: przyjemności czerpanej ze wspomnień (elegia romantyczna) i przyjemności czynienia dobra³⁹ (elegia oświeceniowa) z podtekstem współodczuwania (elegia preromantyzmu i sentymentalizmu).

Również, zdaniem Murawjowa, całe życie człowieka przebiega na poszukiwaniu przyjemności i ucieczce od bólu, chociaż, jak stwierdza, przyjemność i ból, dwa sposoby na zachowanie bytu, są narzędziami natury, aby uczynić człowieka wrażliwym na sprawy użyteczne i powściągliwym wobec szkodliwych. Wyrobić ma się u niego nawet wstręt wobec tych ostatnich⁴⁰, jako że jedna i ta sama rzecz bywa użyteczna poprzez umiarkowanie i szkodliwa w nadmiarze. Ból nazywa on strażnikiem życia, informującym duszę o niebezpieczeństwie.

W podobnym duchu wypowiada się współczesna medycyna, na przykład neurolog Antonio R. Damasio uznający ból i przyjemność za części układu biologicznego, który powstał niewątpliwie w celach przystosowawczych, lecz działają one w bardzo odmiennych warunkach. Ból to odbiór zmysłowych reprezentacji lokalnych dysfunkcji tkanki żywej⁴¹, natomiast przyjemność, podobnie jak ból blisko związana z emocjami, jest jakościową składową pewnych emocji, jak i ich aktywatorem. Podczas gdy ból jest skojarzony z emocjami negatywnymi, takimi jak udręczenie, strach, smutek lub odraza, których kombinacja zazwyczaj tworzy to, co można określić mianem cierpienia, przyjemność łączy się z wieloma odcieniami szczęścia, dumy i pozytywnych emocji łą.

Murawjow przyczyny owych pozytywnych emocji łą, jak je nazywa Damasio, pojmuje w duchu oświeceniowym i podaje źródła ich powstawania: nowość, symetrię części, piękno (piękno dzieli na fizyczne i moralne, poznawalne poprzez funkcję rozumu, objawiające się w moralności, postępowaniu ludzi, w ich uczuciach

³⁹ Ibidem, s. 121.

⁴⁰ М.Н. Муравьев, *Удовольствие и скорбь*, [w:] М.Н. Муравьев, *Полное собрание сочинений*, ч. третья, Санкт-Петербург 1820, s. 28.

⁴¹ A. R. Damasio, *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. M. Karpiński, Poznań 2000, s. 86.

i słowach⁴²), wzniosłość oraz umiar w wykorzystywaniu własnych możliwości. Kryterium zadowolenia, przyjemności jest takie, że przedmioty obdarzone pięknem fizycznym lub moralnym, sprowadzają na człowieka czy może raczej wprowadzają go w odczucia przyjemne, w przywiązanie, szacunek, zdziwienie, pragnienie. Sposobem na zwiększenie doznań przyjemnych i zmniejszenie cierpienia jest, jak rzecz nazywa, wzbogacenie rozumu i naprawa serca, któremu to celowi służy nauka, sztuka i literatura, nazywane pięknymi ze względu na ich zdolność wytwarzania i wyrażania piękna, znajdującego się we wszystkich tworcach przyrody i w działaniach ludzkich⁴³. Ale przyjemność, tak określoną, pojmuje Murawjow elitarnie, rezerwując ją tylko dla grupy ludzi wykształconych i szlachetnych, zdolnych do autonaprawy. Przyjemność jest korzyścią jako indywidualne rozwijanie zdolności intelektualnych i tzw. wrażliwości serca, ale w imię i dla społeczeństwa, co oznacza, że stwierdzając, iż prawdziwym bohaterem jest ten, kto poświęca swoje najbardziej drogie pragnienia dla dobra ogólnego⁴⁴, jest Murawjow bliski poglądom wypowiedzianym przez Jeremiego Benthama i Nikołaja Czernyszewskiego.

Za przyczynę niezadowolenia uznaje natomiast powtarzalność („Внутреннее чувство уверяет каждого, сколь неприятно беспрестанное повторение тех же самых предметов”⁴⁵), niepodatność na doskonalenie się, brak symetrii, nieprzyzwoitość i nieuczciwość, ale także braki fizyczne oraz głupotę i nienawiść, które wzbudzają w człowieku analogicznie nienawiść, również wstręt i pogardę. Przyjemność, a właściwie jej umiowanie (*Любовь удовольствия*), jest tyleż skłonnością wrodzoną, co szkodliwą⁴⁶, jeżeli nie zostanie ujarzmiona intelektualnie w ramach pracy nad własną psychiką i fizycznością (*Владычество над самим собою*)⁴⁷, mającą przynieść ostateczny i najbardziej pożądany efekt – niezależność od zdarzeń zewnętrznych i od wewnętrznych rozterek oraz gwałtownych, eliminujących władzę intelektu namiętności, które uważa Murawjow za właściwą przyczynę deregulacji danych człowiekowi dyspozycji, prowadzącą do zniekształcenia obrazu świata poprzez błąd poznawczy.

⁴² М.Н. Муравьев, *Удовольствие и скорбь*, s. 30.

⁴³ Ibidem, s. 30.

⁴⁴ Ibidem, s. 40.

⁴⁵ Ibidem, s. 29.

⁴⁶ Według A.R. Damasio ból i przyjemność wywodzą się z dwóch odrębnych genealogii procesów regulacji. Ból łączy się z karą i z zachowaniami takimi, jak wycofanie i zamarcie w bezruchu. (Por. A.R. Damasio, *Tajemnica świadomości. Ciało i emocje współtworzą świadomość*, s. 87). W takim sensie można komentować wyzwalanie strachu u elegików religijnie predestynowanych, którzy poddając odbiorcę presji odrażających, okrutnych obrazów klęski świata materialnego, chcą wywołać efekt zamarcia w stanie grozy, aby uruchomić zmysł moralny człowieka i uwrażliwić go na perspektywę metafizyczną. Murawjow nie stosując pojęcia kary mówi jednak o wstręcie, który jest pewną odmianą cierpienia psycho-fizycznego wobec tego, co szkodliwe i niemoralne.

⁴⁷ Por.: М.Н. Муравьев, *Любовь удовольствия*, [w:] М.Н. Муравьев, *Полное собрание сочинений*, ч. третья, s. 38.

Cierpienie i przyjemność znajdują naturalne miejsce w poezji Murawjowa, klasyfikowanego jako sentymentalista i zwolennik przesłań Horacego, niwelujący granicę pomiędzy iluzją a rzeczywistością, a także pomiędzy podziałami gatunkowymi dzięki zastosowanemu kryterium subiektywności⁴⁸, które określiło również wiersz elegijny twórcy, doskonale potwierdzający jego teoretyczne założenia o walorach przyjemności – stanu możliwego przy rozsądnym rozporządzeniu czasowością, nieodłącznym i nieodwołalnym elemencie życia. Głoszoną w pracach teoretycznych niezależność od namiętności fałszującej porządek poznawczy przenosi w sferę artystycznych przekształceń, wolnych od efektownych metafor zarówno funeralnych, jak i idyllicznych, aby uruchomić sferę świadomości, tego fundamentalnego stanu psychicznego, w którym jednostka ma zdać sobie sprawę z wpisania w wieczny porządek i przystać na nieuniknioną, bolesną momentalność swojej egzystencji: („Необходимый час, безвестный, безвозвратный, – Кто знает, далеко ль от каждого из нас?”⁴⁹). Ciężar bólu świadomości, iż można znaleźć dla siebie zaledwie jeden punkt w przestrzeni czasu („Во времени одну занять мы можем точку” – *Время* – s. 137), zdaje się znosić właściwie pojmowana i odczuwana przyjemność – przyjemność ciszy, samotności i milczenia, która wydłuża czas („К приятной тишине склонилась мысль моя, Медлительней текут мгновенья бытия” – *Ночь*, s. 159), przyjemność porzucenia blichtru świata dla przestrzenności przyrody, przyjemność słyszenia i słuchania jej głosu, przyjemność czerpania z uroku każdej pory roku („Все года времена имеют наслажденья: Во всяком возрасте есть счастье свое” – *Время*, s. 137) i każdego etapu życia, którego starość, część ostatnia, zapewnia pocieszenie poprzez wolność od emocji („Старость, дней твоих отрада, Как вечерняя прохлада, Успокоит томну грудь” – *Скоротечность жизни*, s. 116) i od złego smutku. Zły smutek, którego źródłem jest pokuta – połączenie żalu za negatywne działanie z poczuciem winy za jego skutek („Раскаянье есть желчь, которая простирает Во недра времени противну грусть свою” – *Время*, s. 137), to argument przeciwko poddaniu się zewnętrznej stymulacji nastrojów i emocji. Regulowane przez jednostkę („Не вне, а в нас самих и бед и счастья семя,” – *Размышление*, s. 245), są konsekwencją stanu ducha mającego wszak odniesienie do obowiązującego systemu wartości, potwierdzając stawianą przez twórcę w pracach teoretycznych tezę o dostępności odczuwania przyjemności jedynie przez człowieka moralnie usposobionego („Мгновенье каждое имеет цвет особый, От состояния сердечна занятой. Он мрачен для того, чье сердце тяжело злобой, Для доброго – златой.” – *Время*,

⁴⁸ Рог.: Д.И. Митин, *Формирование элегической школы в русской поэзии конца XVIII – начала XIX в. М.Н. Муравьев, В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков.*

⁴⁹ М.Н. Муравьев, *Неизвестность жизни*, [w:] М.Н. Муравьев, *Стихотворения*, вступительная статья, подготовка текстов и примечания Л. И. Кулаковой, Б-ка поэта, Ленинград 1967, s. 128. Wszystkie cytaty utworów lirycznych M. Murawjowa zostały zaczerpnięte z wyżej wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście strony.

s. 137). Metafora ziarna szczęścia lub nieszczęścia odpowiada założeniu kontrolowanego indywidualnie, a więc możliwego, bycia etycznie „czystym” jako warunku przyjemności, która jest pocieszeniem w życiu. Pocieszenie – *consolatio*, nieodłączny element kompozycyjny elegii żałobnej, u Murawjowa staje się jej częścią zasadniczą, głównym i najważniejszym segmentem wierszy, zwieńczonych namiętnością – *exhortatio* („И помня краткость дней, от гордости чуждайся. Ты по земле пройдешь – там будешь вечно жить.” – *Неизвестность жизни*, s. 128). Wydaje się, że ten kształt elegia twórcy mogła uzyskać pod wpływem lektury prac i dzieł antycznych myślicieli, którzy uformowali niezależny w swej strukturze gatunek pocieszenia (m.in. Cyncerona *Pocieszenie dla samego siebie* – utwór napisany po śmierci córki). Narzuca się tutaj zwłaszcza analogia z traktatem Boecjusza – *De consolacione philosophiae* (*O pocieszeniu, jakie daje filozofia*)⁵⁰, w którym filozof prowadzi rozważania o złu i dobru moralnym, o godziwości ludzkich czynów, o istocie szczęścia, o drogach, które do niego prowadzą oraz o usprawnieniu w umiłowaniu mądrości, którą starożytni nazywali *techné toubiou*, czyli sztuka życia⁵¹. Słowa Boecjusza: „Powiedz, dlaczego, śmiertelni, szukacie szczęścia na zewnątrz, chociaż macie je w sobie?”⁵² przypomina Murawjow i w swoich elegiach, i w pracy *Владычество над самим собою*, w której powołując się również na traktat Adama Smitha *Teoria uczuć moralnych* z jego kontemplacyjną teorią cnoty, tworzy definicję człowieka cnotliwego właśnie, nie tylko panującego bez względu na zewnętrzne okoliczności i usytuowanie w społeczeństwie nad samym sobą tzn. nad sferą emocji, ale też posiadającego władzę nad własnym „wewnętrznym człowiekiem”, nazywanym półbogiem⁵³. Posługa społeczna, należąca do zewnętrznego porządku życia wymaga koordynacji z czynnikiem duchowym, nadrzędną instancją moralną, która doprowadzona do świadomości i nazwana przenikliwym, dalekowzrocznym sędzią skutkuje uzgodnieniem i harmonizacją przeciwstawnych sfer ludzkiej psyche, dając w konsekwencji pełne wyposażenie poznawcze. Niewątpliwie optymizm Murawjowa jest wynikiem jego oświeceniowych korzeni, ale sam fakt refleksji nad fenomenem „człowieka wewnętrznego” kojarzonego z osądem

⁵⁰ Traktat ten był zapewne znany Murawjowowi, skoro otrzymał on w 1777 roku od Nikołaja Nowikowa i Michała Chieraskowa propozycję przetłumaczenia na język rosyjski dla czasopisma „Утренний свет” prac rzymskiego filozofa.

⁵¹ Traktat Boecjusza-platonika odwołuje się do hellenistycznej tradycji *pathei mathos* – nauki, która poprzez cierpienie była mocno obecna w świadomości Greków. Boecjusz pisze wprawdzie o przywróceniu stanu szczęśliwego, ale nie poprzez przywrócenie pozytywnych uczuć, lecz stanu doskonałości, spełnienia, spokoju, doprowadzając do pełnej mocy naturę rozumną człowieka przez wskazanie zasadniczych prawd, które zostały zatracone lub zapomniane. Por. Ks. Jacek Grzybowski, *Boecjusz, czyli posłannictwo filozofii. Analiza przemiany i duchowej drogi ku dobru na podstawie „De consolacione philosophiae”*, *Warszawskie Studia Teologiczne*, XX/2/2007, s. 111-114.

⁵² Boecjusz, *O pocieszeniu*, II, 4, cyt. za ibidem, s. 113.

⁵³ М.Н. Муравьев, *Владычество над самим собою*, [w:] М.Н. Муравьев, *Полное собрание сочинений*, ч. третья, s. 44.

sumienia pozwala twórcy na wejście w nową epokę, w której jednak „człowiek wewnętrzny” nie będzie traktowany jedynie jako konieczna forma represji i kontroli, nie wchodząc zresztą w układ z życiem społeczeństwa.

Motyw pocieszenia wszak i u innych poetów będzie miał rangę zasadniczego elementu konstrukcyjnego elegii, ale prokaramzinowska przyjemność u poetów, przynajmniej przez pewien czas związanych z twórcą (m.in. Michaił Miłonow, krytycznie ustosunkowany do obu formacji, szyszkowistów oraz karamzinistów czy Andriej Turgieniew przeżywający okresowe fascynacje Karamzinem, Schillerem i Szekspirem – inicjujący razem z Aleksiejem Mierzłakowem działalność stowarzyszenia Дружеское литературное общество), przeradza się w stan pocieszenia-otuchy (отрада), zarezerwowany jednak nie dla każdego, ale dla pewnej grupy ludzi niosących brzemień przygnębienia, stanu, który za kilka lat zrobi zawrotną karierę w elegii rosyjskiej (powstanie nawet specyficzna odmiana tej formy – унылая элегия), szybko jednak zbyt często eksponowany przyczyni się do jej upadku. Na początku XIX wieku otucha i przygnębienie wejdą we wzajemny układ, kryjący, nieuświadomiany w pełni przez twórców wewnętrzny konflikt pomiędzy stanem „уныние”, który definiowany bywa jako pewien rodzaj smutku, zniechęcenia czy znużenia o określonej przyczynie, jaką jest brak nadziei i niemożność pocieszenia⁵⁴ a pocieszeniem (отрада), niosącym uspokojenie, wyciszenie o niewyartykułowanej, ale przecież oczekiwanej poprawie losu, wychylającej się poza terażniejszość.

Wyjście poza terażniejszość u Miłonowa, uzależnionego od myślenia o elegii w kategoriach jej funeralnego przeznaczenia oraz antycznego początku (*К Неере (Элегия из Тибулла), На кончину Державина. Элегия, Мысли при гробе князя Кутузова-Смоленского (В апреле 1813)*), jest wyjściem ku śmierci a właściwie jej oswojeniem, możliwym i pożądanym stanem oczekiwania na ponowne połączenie z bliskimi, jedynej, jak się zdaje wartości dla „ja” nie istniejącego niezależnie, odrębnie od Innych („При них взор странника стремится отдохнуть, О братья, вместе течь и вместе кончить путь!”⁵⁵), który pocieszenie odnajduje przy grobie („К могиле, где ее отрада заключенна:” – s. 522) pielęgnując stan przygnębienia („Люблю в душе моей уныние питать.” – s. 519) także z powodu jego somatycznego charakteru, głęboko zakorzenionego w biologii człowieka i jako taki usuwalnego poprzez kathartyczną moc łez („Дух скорбью услажден, грудь плачем облегченна!” s. 522). Уныние (łączone także z mądrością), stan, dla którego trudno znaleźć stosowny polski odpowiednik językowy, będzie więc traktowane

⁵⁴ Według Władimira Dala унывать oznacza „грустить безнадежно, падать духом, робеть, отчаиваться, терять всякую бодрость и надежду, не находить ни в чем утешенья”. Рог. В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. четвертый, Москва 1982, с. 499.

⁵⁵ М. Милонов, *Уныние*, [w:] *Поэты 1790-1810-х годов*, s. 520. Wszystkie cytaty utworu m.in. М. Miłonowa *Уныние* zostały zaczerpnięte z wyżej wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście strony.

w aspekcie pocieszenia-przyjemności, które z relacji człowieka ze światem usuwa frustrującą sferę emocji, usypia je, ale także umożliwia refleksję nad śmiercią i intelektualne zapanowanie nad nią („Смерть менее страшна, коль думаем о ней” – s. 521). Myśl o współzależności żywych i umarłych, ale też niebudząca zdziwienia analogia losów człowieka i przyrody, której fazę zamierania prezentuje semantyka jesieni (*Падение листьев. Элегия*) u Miłonowa pozwala na opanowanie lęku, co przekłada się również na panowanie nad obrazem poetyckim i kształtującym go językiem, nieskomplikowanym i pozbawionym wyszukanej metaforyki, co przy podobnych wymogach stawianych elegii (elegia pocieszenia) i wprowadzanych motywach (jesień, cmentarz, ruiny, śmierć, empatia) nie jest już tak oczywiste dla wchodzącego w nową epokę Turgieniewa.

Andriej Turgieniew (1781-1803), za życia i po śmierci okrzyknięty wielką obietnicą poezji rosyjskiej, którego wszystkie elegie napisane zostały w krótkim czasie dwóch lat 1802-1803 (*Ума ты светом озарен, И в двадцать лет уж я довольно испытал!, Мой друг! Коль мог ты заблуждаться, Элегия. Угрюмой Осени мертвящая рука*) nie zaprzecza możliwości pocieszenia, ale w jego elegiach odnaleźć można załączek wszystkich najważniejszych obrazów i motywów tego gatunku od Aleksandra Puszkina, jego szkoły, Michaiła Lermontowa, schellingianistów po znacznie późniejsze powołania się na tę formę aż do czasów współczesnych. Przede wszystkim odstępując od uogólnień wyraźnie polaryzuje dwie osobnicze grupy – ludzi tzw. szczęśliwych oraz cierpiących, udręczonych i dręczonych przez smutek, słabych, bezradnych, popadających we frustrację wobec wszelkich zewnętrznych także o charakterze metafizycznym wymogów i nakazów⁵⁶. Dla nich bycie „twardym”, jak to zostaje określone, okazuje się niewykonalne z powodu niemożliwości rzutowania się w przyszłość, korespondującej ze stanem nadziei („О ты, кого еще надежда обольщает, Беги, беги сих мест, счастливый человек!” – *Элегия. Угрюмой Осени мертвящая рука*, s. 242) oraz marzenia zakładającego pozytywny projekt przyszłego czasu. Założenie izolacyjności „ja” nie zapowiada jeszcze postawy autobiograficznej, jednak wyraźne jest ukierunkowanie na wytwarzanie poznawczego stosunku do siebie, chociaż tylko z racjonalistycznego dystansu („Ума ты светом озарен И видишь бездны пред собою;” – *Ума ты светом озарен*, s. 239) i poprzez pozbawioną pamięci ciała i miejsc regresję w przeszłość (ukonkretnienie przestrzeni w pamięci stanie się charakterystyczną cechą elegii Puszkina). Pełni ona funkcję konsolacyjną pozwalając na odtwarzanie minionego czasu (minionego stanu ducha), który tożsamy jest z czasem niewinności, rozumianej nie tyle w duchu arkadyjskim, ale jako czas idealistycznego stosunku do życia i perfekcyjnego jego wykorzystania („Свободы ты

⁵⁶ Por. А.И. Тургенев, *Ума ты светом озарен*, [w:] *Поэты 1790-1810-х годов*, s. 239. Wszystkie cytaty elegii А. Тургенiewa zostały zaczerpnięte z wyżej wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście strony.

постиг блаженство, [...] Любви постигнул совершенства” – *Ума ты светом озарен*, s. 239), toteż utrata doskonałości, uwzględniającej aspekt doświadczenia pełnego, nie znajdzie zadośćuczynienia jedynie w cnotliwym, aktywnym i ukierunkowanym na przyszłość prospołecznym życiu. Z postawą idealistyczną zwiąże się u Turgieniewa (później niezwykle mocno akcentowany przez Lermontowa) fenomen oszustwa, poczucie bycia oszukanym („Но жизнь обман” – *Элегия. Угрюмой Осени мертвящая рука*, s. 243), tworzące pragnienie wznowienia czy nawet więcej ożywienia poprzedniego stanu. Ofiara oszustwa – efekt utraty niewinności, może, zatem, odnaleźć pokarm dla dalszego życia nie tylko w odтворzeniu przeszłości poprzez wspomnienie („И должен лишь в прошедшем жить, В прошедшем радость находить;” – *И в двадцать лет уж я довольно испытал!*, s. 239), ale w swoistej jej reanimacji i zatrzymaniu się czasu a w nim niezmiennego się człowieka, co musi kolidować z wielokrotnie powtarzaną przez Turgieniewa myślą o życiu ku nieuniknionej śmierci, umocnioną oczywistością opinii J. J. Rousseau („Ainsi s’eteint tout ce qui brille un moment sur la terre!..”), motta do wiersza *Элегия. Угрюмой Осени мертвящая рука*, w którym obrazy utworu Graya – cmentarz, ruina i, co jest już oryginalnym pomysłem Turgieniewa, jesień w wyobrażeniu istoty niszczącej, są szokującymi efektami nastrojotwórczymi (zwłaszcza unicestwiająca, śmiercionośna ręka jesieni). Z drugiej natomiast strony, paradoksalnie owo miejsce grozy stanowić ma przepustkę do przeszłości wskrzeszonej poprzez pamięć i w takim wymiarze dającej rozkosz przypomnienia i wejścia w nieistniejący realnie świat. Otwarcie na przeszłość w elegii Andrieja Turgieniewa jest nie tylko poświadczeniem odmowy uczestniczenia w egzystencji świata i frustracji zniszczalnością bytu z powodu indywidualnego zranienia i predestynacji, ale i przeczcuciem istotności odkrywanego w owych czasach zjawiska empatii, której dwoiste oblicze sugeruje poeta, stwierdzając nieautonomiczność człowieka, jego i „niepełność” w izolacji od Innego i uzależnienie, które jest przeszkodą w osiągnięciu szczęścia. Współuczestnictwo w stanach uczuciowych drugiego człowieka będzie nowym doświadczeniem literatury tamtego czasu, która usiłuje wskazać wektor w jej rozwoju, uświadomić, że rozwój poznawczy dzieli się na kilka etapów, spośród których stopień wyższy uzyskuje faza wyjścia poza dziecięcy egocentryzm ku umiejętności współodczuwania. Turgieniew, nieśmiało jeszcze, wskaże jednak pułapkę empatii. Przejęcie przede wszystkim cierpienia (niepoślednią rolę odgrywa włączenie się w rytm życiowy przyrody zamierającej) i brak ochrony przed nim prowadzi do ścisłego utożsamienia z innymi, co paradoksalnie jest tyleż niebezpieczne, jak i pożądane oraz ocalające w wąskim zakresie zamknięcia się w przestrzeni czasu przeszłego w poszukiwaniu pocieszenia i wsparcia ze strony zmarłych w akcie wspomnienia.

Autorzy elegii końca XVIII i pierwszego dziesięciolecia XIX wieku wychodzą poza wąsko rozumianą funeralność, aby przetestować wypróbowane (środowisko tzw. archaistów) i nowe przekształcenia artystyczne (karamziniści i ich zwolennicy)

oraz układy kompozycyjne elegii, która nie zachowując zasady symetrycznej architektury klasycznego wiersza elegijnego, nadal pozostaje elegią żalobną, wierszem o bezpowrotnej utracie. W elegii od tego momentu będzie rozbudowywać się tylko jeden jej segment (np. część konsolacyjna lub *luctos* – skarga), zwłaszcza kosztem laudacji, toteż i konsekwencją zachwiania dotychczasowej równowagi jest na ogół wypadnięcie z tytułu określenia gatunkowego. Poeci zdają się rozumieć, że proces emocjonalny wczuwania się w drugą osobę, także zestrojenie się z przyrodą, musi przejść od zdolności słyszenia do umiejętności słuchania, wsłuchiwania się, co tłumaczy wyprowadzenie „ja” w przestrzeń cmentarza i ruiny, aby w zastygnięciu w bezruchu i samotności doświadczyć mógł koncentracji na dźwięku i na ciszy, stymulujących wyobraźnię, prowokujących lęk, ale też dających przyjemność wskrzeszania własnego nieistniejącego już wizerunku, jedyne, na który można przystać w zmieniającym się ku śmierci życiu.

SUMMARY

Between terror and pleasure. On expressing emotions in Russian elegies at the turn of 18th and 19th c.

The paper addresses the issue of expressing in the Russian language a wide range of deeply felt emotions and moods, which had at the time become a bone of contention, yet at the same time fusing together various dissident associations (e.g. Karamzinists, Shyshkovites and their followers) that operated in Russia at the turn of 18th and 19th century.

The elegiac poets (*inter alia* A. Shirinsky-Shakhmatov, N. Gneditch, A. Benitsky, G. Kamenev, I. Dmitrev, M. Muraviov, A. Turgenev), whilst drawing extensively on both Western and domestic poetic paradigms strove to invent the means of expression well matched to giving vent to a scope of deep emotions like sorrow, anxiety and terror (i.e. archaists). This was achieved through introducing a poet's alter ego into a desolate landscape of a graveyard, or crumbling ruins, so that it could experience in perfect solitude the sheer complexity of emotions evoked by a complete silence, only occasionally punctuated by sound.

This was meant to stimulate one's own imagination, to become, as it were, a breeding ground for a deep eschatological anxiety, whilst at the same time being evocative of pleasures associated with resurrecting one's own, already non-existent image, through a heart-felt empathy (Karamzinists) with complex emotional landscaping of another human being as a brand new writing experience in the literature of the period.