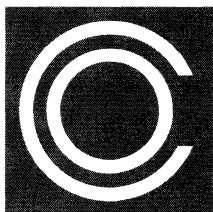


colloquia
orientalia
bialostocensia

LITERATURA/HISTORIA

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersYTETU W BIAŁYMSTOKU
NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA



colloquia
orientalia
bialostocensia

LITERATURA/HISTORIA

11

KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD” UWb
KATEDRA LITERATURY UKRAIŃSKIEJ
UNIwersYTET W ODESSIE
STOWARZYSZENIE NAUKOWE
„OIKOUMENE”

KOMITET REDAKCYJNY SERII:

Mariya Bracka, Piotr Chomik, Lilia Citko, Agnieszka Czajkowska, Krzysztof Czajkowski, Grzegorz Czerwiński, Joanna Dziedzic, Anna Janicka, Tadeusz Kasabuła, Andrzej P. Kluczyński, Kamil Kopania, Krzysztof Korotkich, Grzegorz Kowalski, Lucy Lisowska, Jarosław Ławski [Przewodniczący], Barbara Olech, Iwona E. Rusek, Michał Siedlecki, Łukasz Zabielski, Paweł Kuciński

Recenzent tomu:

prof. dr hab. Włodzimierz Szturc

Redaktor tomu: Natalia Maliutina, Jarosław Ławski

Opracowanie graficzne i skład: Alter Studio

Korekta: Zespół

Fotografie archiwalne pochodzą ze zbiorów prywatnych

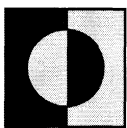
Projekt okładki: Hubert Pilcicki, Alter Studio

Indeks: Sonia Demianova, Jarosław Ławski

Summary: dr Jacek Partyka UwB

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, 2014

ISBN 978-83-64081-12-5



K B F
WSCHÓD - ZACHÓD



Wydawca tomu:

Alter Studio

15-082 Białystok

ul. Świętojańska 8 lok. 5

tel./fax 85 732 01 88

e-mail: biuro@alterstudio.com.pl

www.alterstudio.com.pl

**Драматургия в ракурсах новейших
теоретических исследований**

**Dramat w nowych ujęciach teoretycznych
Studia slawistyczne**

Redakcja naukowa
Natalia Maliutina i Jarosław Ławski

Białystok – Odessa 2014

COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA

Wschód, Pogranicza, Kresy, obrzeża i krańce, peryferie i prowincja to miejsca o szczególnej mocy kulturotwórczej. Równocześnie jest to przestrzeń oddziaływania odmiennych centrów cywilizacyjnych, religijnych, językowych, symbolicznych i literackich. Białystok i Podlasie, dawne ziemie Wielkiego Księstwa Litewskiego i całej jagiellońskiej Rzeczypospolitej to miejsce i dynamiczna przestrzeń pograniczna w głębokim znaczeniu: stykają się tutaj przecinające Europę na pół płyty kontynentalne cywilizacji łacińskiego Zachodu i bizantyjskiego Wschodu. Ścierają się tu, ale nie niszcząc wzajemnie, Orient ze światem Zachodu, Bałtowie ze Słowianami, prawosławni z katolikami, Białorusini z Polakami, Ukraińcy i Rosjanie. To źródło niemal wygasłej, niegdyś żywej tradycji żydowskiej, wyniszczonej przez Szoah, powoli odbudowującej się w nowym otoczeniu kulturowym i etnicznym. Tu znajdują się wielkie centra religijne i kulturalne wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa: Ostra Brama, Żyrowice, Święta Góra Grabarka, Poczajów, Troki, Ławra Supraska, Grodno, Żytomierz, Bar, nade wszystko Ławra Kijowsko-Pieczerska; tu leżą ośrodki polskiego islamu: Kruszyniany i Bohoniki, centra religijne Karaimów, źródła chasydyzmu.

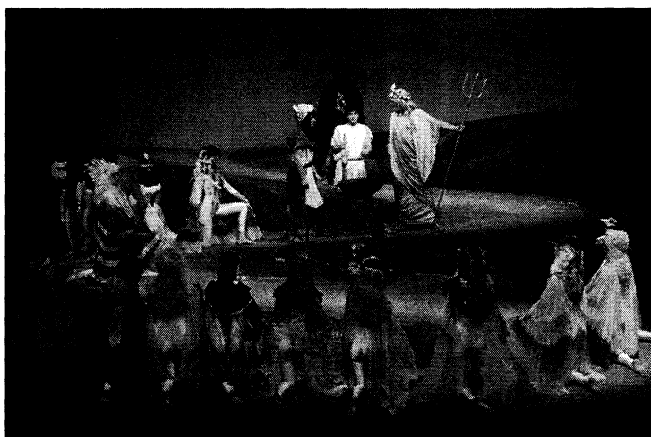
Białostockie Kolokwia Wschodnie to idea służąca międzykulturowej i międzyreligijnej wymianie myśli, utrwalaniu źródeł pamięci i tożsamości kulturowo-historycznej, badaniu świadectw literackich, artystycznych, przedstawiających przenikanie się wiar, kultur i tożsamości.

„**Colloquia Orientalia Bialostocensia**” to naukowa seria wydawnicza, której zadaniem jest publikowanie materiałów źródłowych i prac naukowych dotyczących szeroko rozumianego dziedzictwa europejskiego Wschodu. Jego części stanowią...

- Kultura, literatura, historia Europy Środkowej i Wschodniej.
- Cywilizacyjne i kulturowe pogranicza Europy i innych kontynentów, Orientu, Południa, Śródziemnomorza.
- Pierwsza Rzeczpospolita oraz kultury krajów słowiańskich, bałtyckich, germańskich, romańskich.
- Wielkie Księstwo Litewskie, Podlasie i Polesie, Inflanty, Kresy, pogranicze wschodnie, Prusy Wschodnie.
- Kultury mniejszości: Białorusinów, Żydów, Karaimów, Ukraińców, Rosjan, Niemców, Romów, Tatarów, staroobrzędowców, prawosławnych, protestantów.
- Tradycje, obrzędy, symbole i mity narodów Wschodu, języki ludów zamieszkujących tę kulturową przestrzeń.

RADA NAUKOWA SERII WYDAWNICZEJ
COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA:

Andrzej Baranow (Uniwersytet Pedagogiczny w Wilnie, Litwa)
Krystyna Barkowska (Uniwersytet w Dyneburgu, Łotwa)
Adam Bezwiński (UKW, Bydgoszcz)
Olena Bondarewa (Kijów, Ukraina)
Grażyna Borkowska (IBL PAN, Warszawa)
Tadeusz Bujnicki (UW, Warszawa) – Przewodniczący
Urszula Cierniak (AJD, Częstochowa)
Mieczysław Jackiewicz (UW-M, Olsztyn)
Wołodymyr Jerszow (Uniwersytet w Żytomierzu, Ukraina)
Dmitry Karnaukhov (Nowosybirsk, Rosja)
Zbigniew Kaźmierczyk (Uniwersytet Gdański)
Anna Kieżuń (Uniwersytet w Białymstoku)
Halina Krukowska (Uniwersytet w Białymstoku)
Ryszard Löw (Tel-Aviv, Izrael)
Jan Leończuk (Książnica Podlaska, Białystok)
Natalia Malutina (Odessa, Ukraina)
Elżbieta Mikiciuk (Uniwersytet Gdański)
Małgorzata Mikołajczak (UZ, Zielona Góra)
Antoni Mironowicz (Uniwersytet w Białymstoku)
Swietłana Musijenko (Grodno, Białoruś)
Aleksander Naumow (UJ, Kraków)
Viviana Nosilia (Uniwersytet w Padwie, Włochy)
Jerzy Nikitorowicz (Uniwersytet w Białymstoku)
Eulalia Papla (UJ, Kraków)
Danuta Piwowska (UJ, Kraków)
Jarosław Poliszczuk (Kijów, Ukraina)
Rościśław Radyszewski (Uniwersytet Kijowski, Ukraina)
German Ritz (Universität Zürich)
Krzysztof Rutkowski (UW, Warszawa)
Tadeusz Sucharski (AP, Słupsk)
Wanda Supa (Uniwersytet w Białymstoku)
Halina Turkiewicz (Uniwersytet Pedagogiczny w Wilnie, Litwa)
Alois Woldan (Universität Wien)
Igor Wasiliewicz Żuk (Uniwersytet w Grodnie)



SPIS TREŚCI

Наталья Малютина	
Вступительная статья	13
Jarosław Ławski	
Poetyka dramatu – ujęcia slawistyczne	27
Część I.	
Драма как дискурс междисциплинарной коммуникации	
Dramat jako dyskurs komunikacji interdyscyplinarnej	31
Данута Улицка	
Драматургизация литературоведческой деятельности	33
Анна Маронь	
Комментарий как форма метанаррации (на материале драматургии Николая Коляды)	49
Część II.	
Жанровая динамика драмы	
Gatunkowa dynamika dramatu	69
Александра Литовская	
К вопросу о становлении европейской комедии	71
Татьяна Шахматова	
Водевильность и мелодраматичность как категории театральной эстетики	93

Татьяна Семьян

Перерождение современной драмы: визуальные трансформации текста как особенность и как тенденция 111

Maria Jolanta Olszewska

„Tragedia ludowa” XIX i XX w. Przemiany gatunkowe. Rozważania ogólne 133

Чаść III.**Трансфигурация категории героя**

Transfiguracja kategorii bohatera 175

Grzegorz Kowalski

Figura *trickstera* w dramacie romantycznym (na przykładzie twórczości Juliusza Słowackiego). 177

Elwira Tomczyk

Symbolizm i tragizm. O *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego . . . 195

Jolanta Dragańska

Więźniowie „ego”. Dramaty Amelii Hertzówny w świetle psychologii głębi C. G. Junga 235

Наталья Малютина

Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме. 267

Часть IV.**От поэтики текста до поэтики театральных экспериментов**

Od poetyki tekstu do poetyki teatralnych eksperymentów. 283

Anna Janicka

Łesia Ukrainka i Gabriela Zapolska – dramaturgia przekroczenia. Propozycje wstępne. 285

Jarosław Ławski

Ironia w strukturze dramatu: *Kassandra* Łesi Ukrainki 305

Marcin Minkiewicz

Stand-up jako gatunek komediowy. Geneza, teoria, interpretacja . . . 327

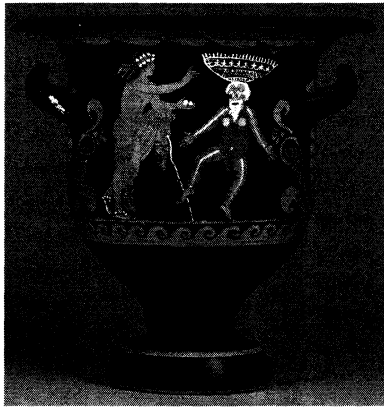
Наталья Сейбель

Постдраматические эксперименты Хайнера Мюллера 347

Елена Фомина

Пространство в современной драматургии. 367

Анна КостенкоФормирование драматической шутки в украинской
и русской театральных традициях конца XIX – начала XX века . . 385**Noty o Autorach** 399**Summary** 401**Indeks nazwisk** 403**Указатель имен** 415



Natalia Maliutina
(Odessa)

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

*«Драматургия строится по железным законам,
которые решительно никому не известны»
Тристан Бернар*

Исследования драмы XX века отмечены устойчивым разрушением стереотипов. В «Теории литературы» (2004) под редакцией Н. Тмарченко названы три наиболее значительных варианта теории драмы¹.

- Теория драмы как произведения, создающего особого рода переживание события и судьбы героя читателем-зрителем. Это переживание обозначается понятиями катастрофы и катарсиса. В основе данного подхода-концепции Аристотеля, Ф. Шиллера, Ф. Ницше, Л. Выготского.
- Теория драмы как теория драматического действия, использующая понятия конфликта и сюжета. Такой подход представлен научными позициями Г.-Ф. Гегеля, Г. Гете.
- Теория драмы как драматического слова. Здесь уместно будет вспомнить работы одного из зачинателей этого подхода – С. Балухатого.

Думается, что настало время более глубокого изучения драматургических произведений, объединив методы анализа тех или иных

¹ Теория литературы / под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 2 : Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – С. 306–307.

категорий драмы (действия, сюжета, конфликта, жанрово-родовой спецификации, героя (персонажа), театральной традиции, интермедальной природы высказывания и т.п.).

Идея создания такой монографии зародилась во время международной конференции «Пьеса Леси Украинки «Оргия» и проблемы новой драмы и театра», которая состоялась 25-28 сентября 2012 г. в Симферополе-Ялте.

Научная дискуссия ученых из Украины, России, Польши выявила плюрализм методологических подходов, концепций, позиций, наблюдений, которые затем переросли в разделы книги. Важно отметить, что статьи монографии представляют разные научные школы (Одессы, Харькова, Казани, Самары, Челябинска, Белостока, Варшавы), в том числе и возникшие как центры изучения драматургии (классической и современной). Оказалось, что в многообразии голосов исследователей проявились закономерности, позволяющие говорить об устойчивости того или иного явления. Это послужило поводом для объединения научных текстов в четыре раздела:

1. Драма как дискурс междисциплинарной коммуникации.
2. Жанровая динамика драмы в аспектах историко-генетического, типологического, герменевтико-рецептивного изучения.
3. Трансфигурация категории героя от романтической драмы до современной новой драмы.
4. От поэтики текста до поэтики театральных экспериментов в современной драме.

Первый раздел коллективной монографии «Драма как дискурс междисциплинарной коммуникации» представлен статьей Д. Улицкой «Драматургизация литературоведческой деятельности», в которой рассматривается сфера понятий, терминов и жанровых названий, присущих драме и прочно закрепившихся в современном литературоведческом дискурсе. Изучаются такие жанры литературоведческого высказывания как: научный перформанс, различные формы диалогов либо их имитации (интервью, полилоги, солилоква), киносценарии, научные тексты, имитирующие поэтику драмы. Теоретические и методологические работы анализируются с точки зрения мышления и высказывания их авторов, определяемых моделью драмы (театра).

Подобное явление Д. Улицкая наблюдает и в речи политиков, которые говорят о фарсе, сценарии, режиссуре и т.п.

Исследователи неоднократно отмечали, что не только лексика, но и понятийные концепты драматургии укрепились в той или иной сфере нашей жизни. Достаточно вспомнить спортивные соревнования, не случайно изначально называемые «игры». В разыгрываемых на футбольном поле баталиях и в характере их комментирования по телевизору Ж.-П. Рингаэрт усматривает подлинную драматургию, со всеми присущими ей элементами². Так что заявленная проблема драматизации и драматургизации коммуникативно-репрезентативной сферы научной, культурной жизни ещё нуждается в глубоком исследовании³.

В то же время ученые все чаще анализируют такие междискурсивные явления драмы, которые расширяют сферу поэтики текста, указывают не только на действие, героев, но и на отстраненный от нарратора способ видения мира. Так Анна Маронь рассмотрела комментарий как форму метанаррации о времени и о себе в драматургии Николая Коляды, в которой стираются отчетливые признаки авторской индивидуальности, усиливается экзистенциальное ощущение бытия, в частности оценочного аспекта, общего для нарратора и зрителя.

Важно отметить, что научные подходы к проблеме жанровой динамики драматургии изменяются в связи с теми существенными переориентациями понимания и изучения категории жанра, которые оформились за последние два десятилетия. С одной стороны, появились работы о жанре как типе высказывания, изучение которого аккумулирует приёмы лингвистической генологии и когнитологии, различных теорий речевых жанров и их эволюции⁴. С другой, наметился некоторый поворот в понимании жанра как явления типологического и политипического⁵. Исследователи отказываются от

² Ryngaert J.-P. *Dramaturgie du ballon rond*. Revue d'études théâtrales. – Paris, 2010, reg. 14. – s. 63–68.

³ Об этом см. в «Dramatyczność i dialogowość w kulturze / pod red. A. Krajewskiej, D. Ulickiej, P. Dobrowolskiego, Poznań, 2010».

⁴ *Polska genologia literacka* / red. nauk. D. Ostaszewska, R. Cudak. – W.-wa : PWN, 2007. – 305 s.

⁵ Sawicki S. *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne* // *Polska genologia literacka* / red. nauk. D. Ostaszewska, R. Cudak. –

оперирования термином жанр как понятием классификационного характера, распространённым в поэтиках классицизма, Возрождения и Просвещения. В то же время понимание жанра как модели, вбирающей ряд признаков, присущих политипической общности явлений, значительно расширяет возможности исследователей в случае анализа синкретичных (в родо-жанровом, а также видовом отношении) произведений.

Вполне естественно, что исследователи драматургии и театра отходят от аристотелевской концепции драмы как рода и жанров, используют методики анализа гибридных родо-жанровых форм, стратегии интермедиального изучения культуры, арсенал рецептивной поэтики, когнитологии, герменевтики и мн. др.

Показательно, что создатели словарей (или лексиконов) современной (новейшей) драмы не предлагают специальной словарной статьи о жанрах драматургии⁶.

В «Словаре театра» Патриса Пави отмечается, что в силу многозначности понятие «театральный жанр» (а именно им оперирует исследователь) утрачивает свою незыблемость и устойчивость, поскольку текст как модель литературной формы, в то же время, выходит за её рамки. Историко-генетический подход к драматическим и театральным жанрам всё чаще сменяется типологией дискурсов и способов их функционирования⁷.

Тем не менее, когда речь идёт о жанрах и видах драмы (например, комедии характеров и ситуаций, трагикомедии, фарсе, мелодраме и т.п.), исследователь оперирует довольно-таки устойчивыми

W-wa :PWN, 2007. – s. 137–144; Литературные жанры: теоретические и историко-литературные аспекты изучения: Материалы Международной науч. конф. «VII Поспеловские чтения» (Москва, 2005) / под ред. И. Ремнёвой и А. Эсалнек. – М. : МАКС Пресс, 2008. – 320 с.; Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2009. – 519 с.

⁶ Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego / red. J.-P. Sarrazac. – Kraków : KA, 2007. – 195 s., Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков : Вып. 1-2: Сб. науч. статей / отв. ред. С. П. Лавлинский, А. М. Павлов. – Кемерово, 2011. – 510 с.

⁷ Пави П. Словник театру / пер. з франц. М. Якубяка. – Львів, 2006. – С. 159, 160.

признаками содержания и формы соответственно тем нормативам, когда возник и распространился тот или иной жанр, но при этом учитывает и его современное состояние.

Не случайно Н. Ищук-Фадеева дала своей книге «Жанры русской драмы» подзаголовок «Часть 1. Традиционные жанры русской драматургии», подчёркивая тем самым, что рассматривается генезис и структура традиционных жанров драматургии: трагедии, комедии и драмы, в которых исследовательница находит неклассические формы взаимодействия (например, драма Л. Н. Толстого «Живой труп» рассматривается как переходное явления между мелодрамой и новой драмой)⁸.

Следует сказать, что проблема родо-жанровой динамики довольно подробно изучена за последнее время на материале украинской и русской модерной и современной драмы⁹. Жанровые и стилевые тенденции русской драмы XX века проанализированы в связи с такими явлениями «новой драмы» как «эпическая драма»¹⁰ и «лирическая драма»¹¹. Продуктивным является также историческое изучение модификации структуры одного жанра, например, польской комедии XX и русской комедии конца XX – начала XXI века (в работах А. Краевской и С. Гончаровой-Грабовской)¹².

⁸ Ищук-Фадеева Н. И. Жанры русской драмы. Ч. 1 : Традиционные жанры русской драматургии : [пособие по спецкурсу]. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. – 88 с.

⁹ Свєрбілова Т. Г. Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) . – Черкаси : ТОВ «МАКЛАУТ», 2011. – 566 с.; Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. : аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса : Астропринт, 2006. – 352 с.; Бондарєва О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. – К., 2006, 512 с.

¹⁰ Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX в.– Томск : Издат. Томск.гос. пед. ун-та, 2001. – 241 с.

¹¹ Журчева О. В. Автор в драме : формы выражения авторского сознания в русской драме XX века. – Самара : Изд-во СГПУ, 2007. – 418 с.

¹² Krajewska A. Komedia polska dwudziestolecia międzywojennego. Tradycjonalіści i nowatorzy, Poznań 2004; Гончарова-Грабовская С. Комедия в русской драматургии конца XX – нач. XXI века, М., 2006, 280 с.

Можно отметить, что жанровая проблематика драматургии включается

в спектр изучения иных проблем драматургии: автора, драматического действия, конфликта, героев, разных аспектов поэтики современной драмы¹³, различных дискурсивных практик и культурных явлений¹⁴, взаимосвязи жанров драматургических и театральных¹⁵.

Не случайно интерес к жанровой динамике драматургии проявляется не только в различных аспектах, подходах, но и требует объединения многих теоретико-методологических стратегий. Следует сказать, что эти стратегии вырабатываются и уточняются исследователями в связи с анализом того или иного вопроса.

Весьма показательны в этом смысле главы М. И. Ольшевской, А. Литовской, Т. Шахматовой, Т. Семьян, А. Яницкой, включённые в один обширный раздел «Жанровая динамика драмы в аспектах историко-генетического, типологического, герменевтико-рецептивного изучения».

В работе А. Литовской прослежены истоки и пути развития европейской комедии в связи с сосуществованием и диалогом двух парадигм драматургического мышления: закрытой (представленной в комедиях Менандра) и открытой (представленной в разностилевых комедиях Аристофана). Это позволяет увидеть ту логику жанровой дифференциации, которая выразилась в неклассических комедийных формах, например, трагикомедии. Установлены некоторые закономерности преемственности аристофановской комедии в комедии дель арте, Шекспира, Лопе де Вега, Мольера.

¹³ Журчева О. В. Автор в драме : форма выражения авторского сознания в русской драме XX века. – Самара : Изд-во СГПУ, 2007. – 418 с., сборники изданные по результатам научно-практических семинаров «Новейшая драма XX–XXI века» 2008–2013 гг., особенно «Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы». – Самара : СамГУ, 2011. – 152 с.

¹⁴ *Revue d'études théâtrales* / red. C. Naugrette. – Paris : Press Sorbonne Nouvelle, 2010, reg. 14. – 238 s.

¹⁵ *Iconographie théâtrale et genres dramatiques. Mélanges offerts à Martine de Rougemont / sous la direction de G. Declercq et J. de Guardia.* – Paris : Press Sorbonne Nouvelle, 2008. – 267 s.

Метажанровый подход к жанрам водевиля и мелодрамы представлен в работе Т. Шахматовой, которая усматривает в них ту «квинтэссенцию театральности», которая составляет сферу «памяти жанра». Вот почему та или иная форма отнесения к поэтике мелодрамы и водевиля воспринимается Т. Шахматовой как воспроизведение и обыгрывание характерного способа видения мира. Стилизация отличительных черт мелодрамы и водевиля в драматургии XX века, начиная с неклассических драм А. Чехова, рассматривается как диалог Автора с определённой театральной эстетикой, об этом свидетельствует, в частности, тонкая чеховская ирония.

В разделе М. И. Ольшевской исследованы процессы жанровой динамики народной польской драмы (с характерным для неё семейно-бытовым конфликтом), обусловленные расширением подтекстового и надтекстового сценического пространства в связи прочтением подобных пьес XX ст. (Л. Стаффа, С. Выспянского, В. Анчица, Я. Каспровича, А. Немоевского, В. Оркана и др.) в общей философско-эстетической парадигме понимания трагедии и трагизма эпохи модернизма.

В контексте изменения подхода к трагедии и трагическому, которые становятся, прежде всего, аксиологическими и этическими категориями, рассматривается, почему признаки крайней натурализации действительности, быта воспринимались в близких к неонатурализму пьесах польских драматургов как обобщённо-архетипная знаковость. Это позволяло заполнить поле такой знаковости метафизически-символическим смыслом. В рамках типологии традиционных сюжетов и конфликтов народной драмы исследовательница выделяет целый ряд распознанных искушённым читателем (зрителем) жанровых разновидностей, среди которых: мистерийные баллады, осовремененная народная семейная трагедия, различные близкие к трагедийным формы народной драмы. Подход М. И. Ольшевской позволяет реализовать преимущества контекстного «прочтения» драматургии, глубже представить историко-генетические и рецептивные аспекты драмы.

В разделе Анны Яницкой проанализированы своеобразные стратегии воплощения натурализма как способа видения мира и доминанты поэтики в драматургии двух писательниц, родившихся на

Вольни,-Леси Украинки и Габриэли Запольской.Если первая писала о натурализме,рассматривая его формы в критических статьях,то вторая ,творчество которой считают эталоном натуралистской драмы,экспериментировала с формой символистско-аллегорической пьесы,что вполне отвечает своеобразию драматического творчества Леси Украинки .Таким образом расширяется пространство взаимных соответствий,странных схожести и несхожести творческих индивидуальностей в одну эпоху.

Если в модерной драме жанровое насыщение текста и его рецепция не всегда сказывались на её форме, то в новой драме конца XX – нач. XXI века изменились стратегии маркировки и функции таких традиционных элементов драмы, как список действующих лиц, оформление действия, ремарки и реплики. Это явление исследовано в разделе Т. Семьян, которая связывает жанровое восприятие текста драмы с его визуальным обликом. Т. Семьян рассматривает перформативный характер современной драмы, открывающий новые сценические возможности и новую эстетику. Исследование такого семантико-эстетического потенциала позволяет выявить сценические возможности интерпретации драмы и некоторые общие стилистические тенденции драматургии нашего времени.

Категория «драматический герой»/«персонаж» перетерпела значительные изменения в драматургии XX столетия.

Уже в XIX в. Понятие «драматический герой» утрачивает значение исключительности и мифичности, присущие героям трагедии, за ним закрепляется значение главного персонажа произведения. В современном театре чаще функционирует как антагонист¹⁶.

По мнению Н. Ишук-Фадеевой, жанровая спецификация драматического героя связана со способностью комического героя быть субъектом, творцом, создателем, а трагического – с его судьбой гибриста, который является скорее объектом, нежели субъектом действия¹⁷. В новой драме рубежа XIX – XX ст. исследовательница

¹⁶ Паві П. Словник театру, Львів, 2006, С. 80.

¹⁷ Фадеева Н. Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1987. – № 4. – С. 10–17.

отмечает черты переходности трагикомического героя, утратившего смысл действия.

Вполне правомерное для произведений эпического и лирического рода различие понятий герой и персонаж в драматургии рассматривается исследователями как в основном функциональное и довольно условное. Персонаж воспринимается как некая «социальная маска», социальный тип, лишённый индивидуальных черт и сильно детерминированный средой¹⁸.

Согласно наблюдениям К. Руты-Рутковской, в драматургии XX ст. проявился двойственный статус категории «драматический герой»: она существует как текстовый конструкт, который по определению содержит возможность транспозиции в сценический, театральный персонаж, существуя, таким образом, «между словом и телом, мыслью и реальностью»¹⁹.

Исследователи отмечают, что разрушение традиционного героя-характера, личности, которая реализует себя во взаимодействии с окружающим миром, ярко проявились уже в драматургии романтизма²⁰.

Деструкция драматического героя в драматургии XX века привела к тому, что он функционирует, по мнению учёных, как некий конструкт, деструктивная практика, речевая стихия, утрачивающая связь с человеком, в связи с чем в текстах пьес часто действуют «голоса»²¹.

Показательно, что в словаре новейшей драмы под редакцией Ж.-П. Сарразака соответствующая словарная статья оформлена с характерным уточнением «Персонаж (кризис персонажа)»²². Иссле-

¹⁸ Сизова М. К вопросу о «социальной маске» в новой драме // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков : проблема героя : материалы IV научно-практического семинара, 23–23 апреля 2011. – Самара, 2012. – С. 75-79.

¹⁹ RUTA-RUTKOWSKA K. Przemiany bohatera w polskim dramacie dwudziestego wieku // Postać literacka: teoria i historia, red. E. Kasperski, Warszawa 1998. – s. 143-154.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, с. 146. Nouvelle, 2010, reg. 14. – 238 s.

²² Iconographie theatrale et genres dramatiques. Mélanges offerts a Martine de Rougemont / sous la direction de G. Declercq et J. de Guardia. – Paris : Press Sorbonne Nouvelle, 2008. – 267 s.

дователь заявил проблему, которая требует детального изучения: кто говорит в современной драме? Исходным пунктом мышления являются следующие суждения: можно считать, что освобожденные от телесного плена слова произносит некоторый Голос, «...который не является ни непосредственно отавторским, ни голосом нарратора – эпического субъекта, реализующего определеннный проект – ни также голосом актёра»²³.

Продолжением обсуждения предложенного круга проблем стали статьи Гж. Ковальского и Н. Малютиной в разделе «Трансфигурация категории героя от романтической драмы до современной новой драмы». Гж. Ковальский рассматривает фигуру трикстера в романтических драмах Ю. Словацкого «Князь Марек» и «Мазепа» как отражение модели мифологического трикстера, соединившей архетипные черты природной и культурной среды. Исследователь приходит к выводу о широко понимаемой им амбивалентности героев-трикстеров Ю. Словацкого (Косаковского и Мазепы), коррелируемой сосуществованием мифологических, античных, а также национальных – польских и украинских (учитывая происхождение Ю. Словацкого и его героя Мазепы) – истоков характеров.

Такой подход намечает деформацию целостности категории «герой романтической драмы». Речь идет о противоречивом соединении в облике героя устойчивого (может быть, традиционного героического начала) и, вместе с тем, героического и гротескного двойника-антигероя.

Разрушение категории драматического героя (как деятельной и действующей личности, субъекта речи) достигает крайних проявлений в современной русской новейшей драме. Не случайно Н. Малютина прослеживает, как в драмах Н. Коляды, В. Ливанова, И. Вырыпаева утрачиваются антропологические маркеры Голоса, роль которого связывается с экзистенциальным восполнением (в воображении зрителей, читателей) пространства действия за счёт условной ассоциативной визуализации. Голос становится аналогом физического присутствия некоего коллективного разума, опыта

²³ Там же, с. 131.

(соединившего представления зрителя, автора, режиссеров, героев, актеров). Тем самым Н. Малютина включается в полемику литературоведов, анализирующих пути деформации, децентрализации и, вообще, исчезновения героя в новейшей русской драме²⁴.

Разные аспекты связи драматического героя с категорией трагизма в натуралистско-символистской драматургии 20 ст. исследуют Эльвира Томчик и Иоланта Драганьська. Символистский характер образной сферы текста Эльвира Томчик связывает с особым настроением, проникающим все элементы структуры драмы С. Пшибышевского «Снег». В свою очередь Иоланта Драганьська обратилась к драме почти забытой польской писательницы начала 20 века Амалии Хертцувны, творчество которой вписывается в контекст европейской сессии. Внимание исследовательницы сосредоточено на психоаналитических аспектах трагического существования человека в макро- и микропространстве. Выявляется внутренняя связь художественных поисков Амалии Хертцувны с психоаналитическими экспериментами Карла Густава Юнга.

Творческий коллектив авторов монографии рассматривает тексты драматических произведений с учётом двойственной театрально-литературной природы драмы. Не случайно в последнее время всё больше появляется «сценариев» для сценического воплощения, даже не предполагающих строго выписанные тексты драм (как в случае творчества Е. Гришковца), различных вариантов перформанса, в которых на первый план выходит событие репрезентации. Вместе с тем, существовали и существуют «пьесы для чтения» (лезендрама, buchdrama), радиопьесы. Среди новых методов создания текстов исследователи называют блоги, пьесы-вербатим, созданные путём монтажа дословно записанной речи²⁵.

Отметим, что большинство проектов по изучению современной драмы (как русской, так и европейской) позиционируются как

²⁴ Журчева О. «Децентрализация» героя как стратегия русской драмы второй половины XX – начала XXI веков // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков : проблема героя: материалы научно-практического семинара 23-24 апреля 2011 года – Самара, 2012. – С. 137-146.

²⁵ Паві П. Словник театру, Львів, 2006, С. 80.

научно-практические (то есть театральные семинары), которые с достаточной регулярностью проводятся в Кракове, Киеве, Твери, Самаре, Казани, Челябинске, Тольятти.

Показательно в этом смысле название уже пятой Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТ сессия», проводимой в Челябинске: «Литература и театр: модели взаимодействия»²⁶.

Продуктивным является исследование творчества того или иного драматурга как единого литературно-театрального интермедиального эксперимента. В связи с этим появился ряд работ о постдраматическом театре, среди которых внимание многих учёных привлекает работа Х.-Т. Леманна о постдраматическом театре²⁷.

Наблюдения Х.-Т. Леманна над новыми стратегиями сознательно внелитературного театра вдохновили Н. Сейбель, которая представила в монографии анализ постдраматических экспериментов Хайнера Мюллера, творчество которого ещё недостаточно переведено на славянские языки и недостаточно известно.

По мнению Н. Сейбель, сценичность охватывает и определяет все уровни мюллеровского текста с его эпической дистанцией по отношению к материалу, фикциональностью, демифологизацией и деперсонализацией, а также становится способом реализации интертекста. Рассматриваются также мюллеровские эксперименты с художественным временем и пространством как возможность воссоздания авторской картины мира.

Стоит подчеркнуть, что традиционные категории поэтики текста рассматриваются исследователями одновременно и как явления театральной поэтики. Так, Я. Лавский в своём разделе «Ирония в структуре драмы «Кассандра» Леси Украинки» вначале представляет теоретическое осмысление роли иронии в драматургии модернизма (или «новой драме») как источника потенциального разрушения драматической структуры текста. Затем

²⁶ Фадеева Н. Драматический герой и его модификации в трагедии и комедии // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1987. – № 4. – С. 10–17.

²⁷ Lehmann H.-T. Teatr postdramatyczny. – Kraków : KA, 2009. – 510 с.

он исследует, как виртуозно использует приемы трагедийной иронии Леся Украинка в своих драматических поэмах, что позволило ей одновременно представить и аллегорический (судьба Украины) и универсальный (общечеловеческий трагизм существования) планы семантики текста.

Специфика художественного пространства в пьесах Н. Коляды стала предметом специального рассмотрения в статье Е. Фоминой. Попытка систематизации двух типов пространства (конкретно-бытового и нереального) привела Е. Фомину к выводам о том, что организация пространства служит в пьесах Н. Коляды формой «до-страивания» образа персонажа и передачи его конфликта с собой. Пространство включается в сложные связи между героем и сюжетом, которые существуют в драме по принципу взаимонаполнения.

Проведенный анализ убеждает в антропоцентричности художественного пространства в драматургии создателя «уральской школы» современной драмы.

Еще одну новаторскую пограничную форму театрального представления, появившуюся на Западе под названием «standup», рассмотрел в своем разделе Мартин Минкевич. Это малоисследованное явление, по его мнению, не является в строгом смысле ни театральной формой, ни кабарежно-эстрадной. Выступающий на сцене актер-комик ведет свободный не регламентированный тематикой монолог или диалог со зрителем, направленный на развлечение или на сообщение какого-то содержания.

Своеобразным продолжением и развитием мыслей предыдущего исследователя стали наблюдения А. Костенко над процессами формирования драматической шутки («жарта») в русской и украинской театральной традиции конца XIX – начала XX ст. С одной стороны, отмечается авторефлексивное, иронично-пародийное направление «маленьких комедий-шуток» А. Чехова «Медведь», «Предложение» и др. С другой, прослеживаются два пути реинтерпретации украинского водевиля драматургами: ориентация на фольклорные традиции и литературные штампы («жарти» Д. Дмитренко, А. Велисовского), а также на бытовую реалистический театр (шутки-сценки Л. Яновской, В. Товстоноса, П. Саксаганского).

Сохраняя зрелищность и коммуникативную природу анекдота, такие шутки наполнялись сатирически обличительными интенциями.

Завершая вступительную статью к коллективной монографии, хочу отметить, что интерес к теории драмы и театра свидетельствует, прежде всего, о том, что драматургия не просто существует, развивается, привлекает внимание читателей и зрителей, но и по своему отражает изменение общественного сознания. Вот почему в этой книге представлена рефлексия не только о том, что происходит в тексте или на сцене, но и о том, как мы воспринимаем этот мир, человека в нём, искусство общения и отражения. Значит, давайте ещё раз заглянем в зеркало.

Jarosław Ławski
(Białytok)

POETYKA DRAMATU – UJĘCIA SŁAWISTYCZNE

Przedkładana książka to zbiór studiów, które powstały w latach 2011–2014 jako wynik współpracy filologów polskich i ukraińskich. Obejmują one refleksję nad dramatem XX i XXI wieku w ujęciu teoretyków literatury, rusycystów, ukrainistów, polonistów i komparatystów. Książka stawia następujące pytania badawcze:

– Jakie nowe kategorie wprowadza literaturoznawstwo współczesne – szczególnie teoria literatury i komparatystyka – dla opisu dramatu XX-wiecznego.

– Jakie szanse otwierają się przed badaniami nad dramatem ukraińskim, rosyjskim i polskim w przypadku zastosowania porównawczych i interdyscyplinarnych strategii interpretacyjnych i użycia nowych metodologii.

– Czy pojawiają się współcześnie nowe gatunki dramatyczne lub *quasi*-teatralne i jaką funkcję w ich popularyzacji pełnią media takie, jak kino i telewizja.

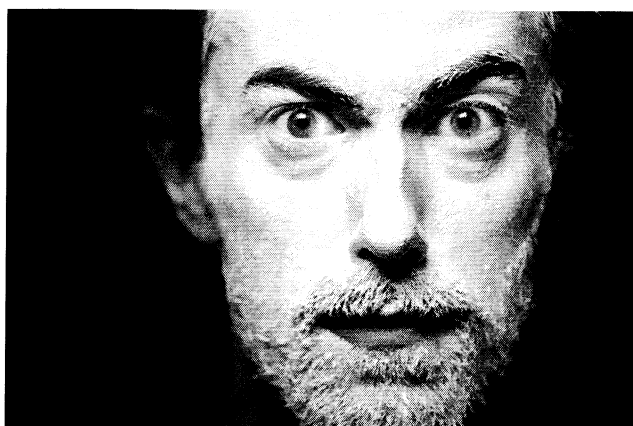
– Jakie są nowe horyzonty metodologiczne badań nad genologią – szczególnie gatunkami teatralnymi.

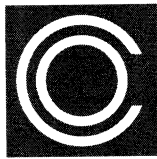
Książka przynosi konkretne rozważania o komedii, wodewilu, procesie dramaturgizacji, miejscu żartu i dowcipu w strukturze dramatu (Aleksandra Litowska, Tatiana Szachmatowa, Anna Maroń, Danuta Ulicka). Jeden z artykułów analizuje nowy gatunek z pogranicza komedii i kabaretu – stand-up (Marcin Minkiewicz). Inny zgłębia postać trickstera

w dramatach Juliusza Słowackiego (Grzegorz Kowalski). Nie zabrakło tu także głosów pokazujących perspektywę użycia jungizmu do analizy dramatów Amelii Hertzówny (Jolanta Dragańska), jak też prób analizy twórczości Łesi Ukrainki czy Stanisława Przybyszewskiego na szerokim tle komparatystycznym polsko-ukraińsko-rosyjskim (studia Jarosława Ławskiego, Anny Janickiej i Elwiry Tomczyk). Osobne miejsce zajmują analizy przemian gatunku „tragedii ludowej” (Maria Jolanta Olszewska). Szczególnie ważne wydają się analizy takich zjawisk, jak „personifikacje głosu” (Natalia Maliutina), metamorfozy przestrzeni w dramacie współczesnym (Elena Fomina), zjawisko „postdramatu” (Natalia Seibel).

Książka powstała jako efekt współpracy naukowej Katedry Literatury Ukraińskiej Narodowego Odeskiego Uniwersytetu im. Ilii Miecznikowa, kierowanej przez prof. Oksanę Szuptę-Wiazowską, a reprezentowanej przez prof. Natalię Maliutinę, z Katedrą Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”, działającą na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Bezpośrednim impulsem do współpracy była zorganizowana w 2011 roku w Symferopolu i Jałcie, przy pomocy prof. Wiktora Humeniuka z symferopolskiej ukrainistyki, sesja naukowa poświęcona dramatowi *Orgia* Łesi Ukrainki. To w czasie tego spotkania podjęto inicjatywę wydania wspólnego tomu. Stronę polską w czasie sesji reprezentowali: prof. Danuta Ulicka (Uniwersytet Warszawski), dr Anna Janicka i prof. Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku) oraz mgr Grzegorz Kowalski z Książnicy Podlaskiej w Białymstoku.

Prezentowany zbiór studiów *otwiera*, jak sądzę – pomimo dramatycznych zmian w Europie Środkowej i Wschodniej – a nie kończy współpracę filologów i komparatystów, teoretyków literatury i kulturoznawców z Polski, Ukrainy, Rosji i innych krajów europejskich.

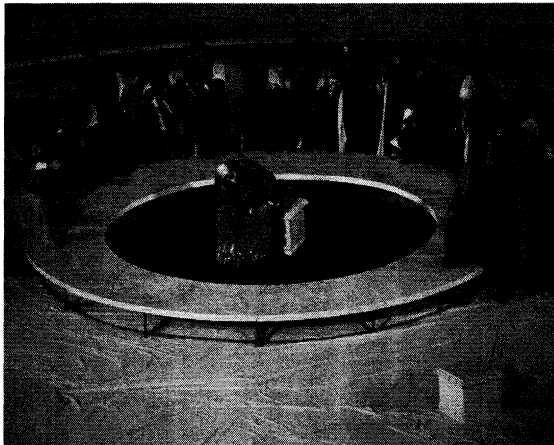




Глава I.

*Драма как дискурс междисциплинарной
коммуникации*

*Dramat jako dyskurs komunikacji
interdyscyplinarnej*



Danuta Ulicka
(Warszawa)

ДРАМАТУРГИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1. Лексика и фразеология теоретического литературоведческого изложения

Начнем с нескольких примеров из литературоведения двадцатого столетия. Часто-густо, как в теоретических работах, так и реконструирующих историю теорий, в методологических, аналитических и интерпретационных текстах мы наталкиваемся на понятия, термины и жанровые названия, которые прочно срослись с драмой.

Об актуальном состоянии методологии литературных исследований как „спектакля теории” пишет Элизабет Брусс. Знарок реалистического романа называет „спектаклем” (насилия) батальные сцены в *Трилогии* Сенкевича²⁸. „Игру личных местоимений на сцене театра речи” и „личные роли в литературной коммуникации” рассматривает Александра Окопень-Славиньска, а „проект исполнителя в литературном произведении” – Ежи Зьомэк²⁹. (Ziomek) Ранее, еще в 1937 году, исполнителем на-

²⁸ E. Bruss, *Beautiful Theories. The Spectacle of Discourses in Contemporary Criticism*, Baltimore – London 1982; R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010, s. 269.

²⁹ A. Okopień-Sławińska, *Jak formy osobowe grają w teatrze mowy?*, w: tejże, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. Preliminaria*, Kraków 1998; jej, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: dz. cyt.; J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele*

звала адресата письма Стефания Скварчиньска³⁰. Она же создала также теорию литературных подражательных жанров, то есть жанров, которые отыгрывают свои праформы (обычно прикладные, но также артистические, религиозные, художественные и музыкальные). Эту генологическую трактовку, явно выведенную из миметической стратегии, Михал Гловински расширил, указывая на более общее в литературе явление отыгрывания одной формы другой формой, следовательно, на своеобразный формальный театр в театре, который он назвал собственно формальным миметизмом³¹. В терминах игры, роли интерпретируются творения многих модернистских писателей, таких как Виткацы и Гомбрович³².

Упомянутые польские концепции создавались под влиянием феноменологической философии литературы Романа Ингардена. Ингарден, который перед выездом к Гуссерлю (Husserl) в Геттинген был воспитанником философской львовско-варшавской школы, из зародившейся там логики множества и прагматичной семантики вывел концепцию квазисуждений как перформативных изречений, близкую теории актов речи Остина (Austina). Поэтому его теория литературного произведения была потом определена как „сила и действие”³³. Симулятивный характер перформативов польский феноменолог убедительно изложил в краткой разработке *Функции*

literackim a problemy genologiczne, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, studia pod redakcją T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977; por. też jego *Genera scribedi*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 114-124.

³⁰ S. Skwarczyńska, *Współautorstwo adresata*, w: teje, *Teoria listu* [1937], red. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006, s. 88-107.

³¹ M. Głowiński, *Dialog w powieści*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Studia z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973; jego, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4; por. też: J. Lalewicz, *Mimetyzm formalny i problem naśladowanie w komunikacji literackiej*, w: *Tekst i fabuła*, studia pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1979; B. Kaniewska, *Mimetyzm formalny w polskiej prozie współczesnej*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3.

³² Z. Łapiński, *Ja Ferdynand. Gombrowicza świat interakcji*, Lublin 1985; J. Jarzębski, *Gry w Gombrowicza*, Warszawa 1982; J. Siedlecka, *Mahatma Witka*, Warszawa 2005

³³ Z. Łempicki, *Dzieło literackie – moc i działanie*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 10, s. 3 (przedruk w: *Wybór pism*, opr. H. Markiewicz, t. 2, Warszawa 1966).

речи в театральном зрелище³⁴. Но его литературоведческая концепция основана на драматургической категоризации. Проявляется она также и в работах по общей эстетике, прежде всего, в признании ее предметом – эстетической с и т у а ц и и, ядром которой является эстетическое с о б ы т и е, то есть а к т, разыгрывающийся между произведением искусства и его получателем, всегда имеющий временные и пространственные параметры, можно сказать – разыгрывающийся в определенной хронотопом сценографии, акт – что важнее всего – однократный и неповторимый. Как такое одноразовое событие Ингарден рассматривал также каждую читательскую конкретизацию. В терминах драматургической поэтики он концептуализировал также историко-литературный процесс, представляя его как поле игр между автором, произведением, редактором, издателем и читателями – экспертами (рецензентами, историками, исследователями) и обычными „литературными потребителями”. В этих играх возникает и исчезает или переживает возрождение „литературный факт”, как бы сказал Ю. Тынянов, создаваемый, по мнению Ингардена, во взаимодействии, как индивидуальном, так и получающем направление от медиативного института. Этот „факт” никогда не является готовым, определенным раз и навсегда, а остается нестабильным и неустойчивым, именно как театральное зрелище.

Драматургическая терминология распространилась также вне узко понимаемых литературных исследований, в дисциплинах, сопровождающих кристаллизацию и созревание литературоведческих теорий.

В **языкознании**, естественно, наиболее известны акты речи Остина, но сцена и сценическая рамка – это основные термины семантики Чарльза Фильмора (Fillmore’a) и когнитивистики Рональда Ленгакера (R. Langacker), а до этого – теории мышления и речи Льва Выготского. Сцена означает в них структуру,

³⁴ R. Ingarden, *Funkcje mowy w widowisku teatralnym*, w: jego, *O dziele literackim. Badania z pogamicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.

organizującą swoikoupność opra poznaania³⁵. Opra ota w terminach teatra opisująco także **sooiologoi, psioologoi, antropologoi i politologoi**. Sooialne wiaimodziaie, w kooreo oelovek woiid na scene ooszeownej oizni, wia za osnowu teorii aktera - sieci Bruno Liatour (Bruno Latour), nawerняка ne bez woiidziaia klassioeskoio diaoiozow Wiktora Tęrnera (Turnera) (ob *Ooszeownych igrah, polah i metaforah*), koncepcii teatralizacji ooszeownej oizni Erwinga Goffmana (Ervinga Goffman) (*Samopredstawienie w powsiedniewnej oizni*) i Guioia Detorda (Guya Deborda) (*Ooszeowno spektakla*)³⁶. W **ooszeownej psioologii** oti kanonioeskoie polożenia isoolowaoal Erik Bernę (Eric Berne), analizując maski, naioeaoeie ludźmi w ooszeownych mieoach, ooby skryoć swoie naierzenia («*Wo oio igrająo ludoi*»).

K terminam „akter” i „zrelioe” pribegali ohotno także **filosofoi**. Sreioi nich – Derrioa – osobenno w rozmyoleniaoh o mimizie i reprezentacji³⁷. Suo oioessoa reprezentacji koak beskoioechnoi serii oioażeńioi on iaro isooloioal w esse *Dublirowany spektakl* – nesooloioalno poswaoeowny panomime³⁸. No „oeksuoalnoie postanowioi”, „oeksuoalnoie igry”, prooagonist, antaogonist, monoolog w sioionu, parabaoa – oio woobooe osnowneie terminologioeskoie

³⁵ Ch. J. Fillmore, *Scenes-and-frame semantics*, w: *Linguistic structures processing*, ed. A. Zampolli, Amsterdam 1977; R. W. Langacker, *Obserwacje i rozważania na temat zjawiska subiektywizacji*, przeł. M. Majewska, Kraków 2005 r.

³⁶ B. Latour, *Splatając na nowo to, co soioeozne: wprowadzenie do teorii aktoia-sieoi*, wstęp K. Arbiszewski, przeł. A. Derra, K. Arbiszewski, Kraków 2010; V. Turner, *Dramas, Fields and metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca 1974; E. Goffman, *Człowiek w teatrze oioia codziennego*, opr. i słowem wstępnyo poprzeeoił J. Szacki, przełoożyli H. i P. Śpiowakowie, Warszawa 1981; G. Debord, *Soioeoznoie spektaklu oraz rozważania o soioeoznoie spektaklu*, przeł. oraz wstępem i koioentarzami opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2006; E. Berne, *W co grająo ludzie? Psioologia stosunków mięozyludzkoioh*, przeł. P. Izdebski, Warszawa 1997.

³⁷ Por. „[...] dwa typy ludoi widowiska: móweo lub kaioiozioeoa z jednej sioionoi, aktoi z drugieoi. Oi pierwoi sami siebie reprezentują, reprezentant i reprezentowane stanowią w nich jedno. Aktoi, na odwrót, roioi się z rozłaoiu mięoz reprezentantem i reprezentowanym”, J. Derrida, *Teoremat i teatr*, w: jego, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1999, s. 396 i n.)

³⁸ J. Derrida, *La double séance*, w: jego, *La dissémination*, Paris 1972.

метафоры во всем философско-литературном творчестве Дерриды³⁹. Они наблюдаются не только в размышлениях о пантомиме и театре жестокости Арто (Artauda), но также о других искусствах (напр. о занятии живописью) и в рефлексиях о науке. Особенно часто они появляются в рассмотрении фрейдовского психоанализа (что, кстати, понятно, поскольку сам Фрейд за образец своей концепции конфликтной индивидуальности взял греческую трагедию).

К дерридианской драматургической интерпретации Фрейда Жиль Делез (Gilles Deleuze) добавил еще, согласно собственному ее прочтению, „маску” и „костюм”. Сам же Делез метафорой театра воспользовался при парадигматическом описании состояния современности. В этом описании старому „театру представлений” противопоставлен был новый „театр повторений”, и отсюда выведено эстетико-эпистемологическое обвинение по отношению к современности, которая „представляла понятия вместо того, чтобы драматизировать Идеи”⁴⁰. К драматургическим аналогиям прибегали также философы религии – Юзеф Тишнер в «*Философии драмы*», Ганс Урс фон Бальтазар (Hans Urs von Balthasar) в «*Теодраматике*»⁴¹. Метафора мира – Божьих игр – была им наверняка более близка, чем *theatrum mundi*. Язык драмы появляется также часто в высказываниях политиков, которые охотно, – хотя, скорее всего, неосознанно – говорят о фарсе, абсурде, сценарии, режиссуре и парламентских декорациях.

Стоит остановиться на этих примерах из области литературоведения XX в. и близких ему сфер, ибо обращение к глубинам истории требовало бы активизации других контекстов, необходимых для правильной интерпретации напр. *Penetucijuy* Монтескье (так на польском языке толкуется заглавие его философских эссе), формулы Канта „И Г р а познавательных сил”, философии истории Гегеля, изложенной в терминах трагедии и фарса, немецкой романтической

³⁹ Terminy te weszły do powszechnego obiegu; por. S. Jaworski, *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6.

⁴⁰ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przekł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 39.

⁴¹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006; H. U. von Balthasar, *Teodramatyka*, t. 1: *Prolegomena*, przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona, Kraków 2005.

теории иронии как перманентной парафразы, начатой Киркегором, а окончательно сформулированной Полем де Маном⁴². Исчерпывающий обзор только самой истории применения понятий, названий, терминов и терминологических метафор, отсылающих к драме и театру, должен был бы в конечном итоге достичь начал поэтики, для истоков которой одинаково важны как трактат Аристотеля, так и диалоги Платона.

Чтобы не строить эффектных, но шатких мостов между несоизмеримыми научными культурами древности и современности, я останусь в двадцатом веке. Драматургические пристрастия теории литературы последнего столетия обнаруживает не только упомянутый словарь терминов, но также репертуар употребляемых писательских жанров.

2. Драматические жанры литературоведческого высказывания

Наиболее выразительная драматургическая форма литературоведческого высказывания – это научный **перформанс**. Осуществляемые на циклически организовываемых Университетом и Академией Наук фестивалях польской науки в Варшаве, на литературных (достаточно вспомнить международный фестиваль имени Конрада в Кракове, художественным руководителем которого многие годы был профессор теории литературы Ягеллонского университета, Михал Павел Марковский) фестивалях, на разных уличных собраниях перформансы не удивляют. Они выполняют риторические функции: должны убеждать, поощрять и побуждать к научной деятельности, служат снятию с нее чар и демократизации. Но научная перформативная практика имеет место также в университете. В Польше ее инициатором был профессор Тадэуш Славэк

⁴² W rozprawie *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa* Kierkegaard pisał: „Patz, oto ironista. (...) Życie jest dlań teatralnym przedstawieniem, a najbardziej fascynują go wymyślne sploty dramaturgicznej intrygi. Jest zawsze widzem, nawet wtedy, gdy jest aktorem” (przeł. A. Djakowska, Warszawa 1999): P. de Man, *Pojęcie ironii*, w: jego, *Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybylski, wstęp A. Warmiński, Gdańsk 2000.

(Tadeusz Ślawek), ректор Шленского университета (UŚ). Он проводил мультимедийные лекции о деконструкции под джазовую музыку, которую на контрабасе импровизировал Богдан Мизерски (Bohdan Mizerski). Вне актового университетского зала Тадэуш Славэк представлял также литературно-художественно-музыкальное, почти оперное зрелище *Жизнь и смерть Вильяма Блейка* (2006), в котором речитатив автора и контрабас Мизерского сопровождали песни в исполнении сопрано Иоанны Костющик-Ендрусик и видео инсталляция Евы Саталецкой. (Опера эта в конечном итоге также дождалась теоретико-литературного научного осмысления и практической версии авторства Линды Гутчеон (Hutcheon)⁴³. Научные перформативные спектакли создает за последние годы голландская исследовательница рассказа Майк Балл (Mike Ball), театральные спектакли ставит выдающийся историк искусства и теоретик литературы из Гарвардского университета, Светлана Бойм (Boym)⁴⁴. Подобной наукой в действии в конце-концов занимаются не только литературоведы. Известен в том же смысле Роялд Хоффманн (Roald Hoffmann), лауреат Нобелевской премии по химии (1981), а также поэт, драматург и, так сказать, „интеллектуальный перформер”, творец и исполнитель нью-йоркской программы кабаре „Развлекательная наука”⁴⁵.

В историческом смысле, научные спектакли не являются новым явлением. С определенным преувеличением можно сказать, что первая философская поэтика, диалоги Платона, не только имела драматургическую композицию, но и ее герой был первым перформером, разыгравшем в греческом собрании познавательный процесс. Актер и режиссер перформенса — это, конечно, Сократ, который инсценировал расследование правды, умело впутывая в конфликтные аргументы своих собеседников и приостанавливая разрешение спора.

⁴³ Linda Hutcheon (z mężem, Michaeliem Hutcheon) *Bodily Charm: Living Opera*, Lincoln, Nebraska U.P. 2000.

⁴⁴ Por. ich strony internetowe: www.svetlanaboym.com; www.mikeball.com; www.roaldhoffman.com.

⁴⁵ Por. także interesującą monografię *Beyond the Finite. The Sublime in Art and Science*, edited by Roald Hoffmann and Iain Boyd Whyte, Oxford 2010.

Возможное преувеличение только частично, потому что в настоящее время подобно инсценирует схожий процесс, (с той лишь разницей, что на бумажной сцене), философ науки, Поль Фейерабенд (Paul K. Feyerabend) в *Диалогах о знаниях*⁴⁶.

Выдающийся знаток физики и астрономии сознательно обращается, притом не только к диалогам Сократа, но также и, прежде всего, к близкому его концепции *Диалогу о двух главнейших системах мира* Галлилея, направленному – что важно – против двухмерной логики и метафизики Аристотеля и его концепции научного высказывания.

Именно в эти, теоретико-литературные научные высказывания, поэтика драмы ворвалась совершенно spectacularно. Подобные высказывания либо фиксируют реальные диалоги, либо их имитируют. Среди первых отмечается **интервью**, которое с точки зрения познавательной ценности эффективно конкурирует с Аристотелевским трактатом. Известные беседы Дэрека Аттриджа (Dereka Attridge'a) с Жаком Дэрридой, Робертом Мойниханом с Полем де Маном и Гарольдом Блюмом, Элизабет Рудинэско с Жаком Дэрридой о Лакане, опубликованные в книгах интервью с Юлией Кристевой, Жаном-Луи Худебином, с Луци Иригари⁴⁷, а в Польше – с Хэнриком Маркевичем, Янушем Славинским и многими другими наиболее признанными теоретиками литературы – дают часто более понятные объяснения их концепции, чем изощренные и трудные монографии. В этом отношении интервью напоминают средневековые диалоги мастера с учеником. Современный реальный разговор исследователей (пусть образцовым примером будет диалог *Дело*

⁴⁶ P. K. Feyerabend, *Dialogi o wiedzy*, przeł. J. Nowotniak, Warszawa 1999.

⁴⁷ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*, z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11-12; „...dla mnie tak, skoro nazywam się de Man...”, z Paulem de Manem rozmawia Robert Moynihan, przeł. A. Przybysławski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11; *Pochwała psychoanalizy*, dialog Jacquesa Derridy i Elisabeth Roudinesco, przeł. M. Loba, „Literatura na Świecie” 2003, nr 3-4; *Filozofia to wypchany ptak*, z Haroldem Bloomem rozmawia Robert Moynihan, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9-10; *Pozycje*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2007; L. Irigary, *Ta plec (jedną) płcią niebędącą*, przeł. S. Królak, Kraków 2010.

Ставрогина Рышарда Пшибыльского и Марии Янион⁴⁸) или разговор с исследователем воссоздает не только соответствующий драме обмен репликами, но и ситуативность события – встречи, разыгрываемой при конкретных обстоятельствах, одноразовой, неповторимой и непредсказуемой, которая не ведет к финальным решениям, которые венчали катехетический средневековый диалог или иезуитский XVII века.

Интервью заключается однако не только в обмене репликами, но также в диалогизации слова. Поэтому оно может принимать поддельную форму, как в своеобразном реальном, хотя и осуществляемом в письмах разговоре Вячеслава Иванова и Михаила Гершензона *Корреспонденция из двух углов*, который разыгрался – как классическая мещанская драма – в четырех стенах комнаты подмосковного санатория в 1920 году. В полной мере уже придуманный разговор, но с самим собой, провел в 1967 году Роланд Барт, придав ему характер драматического *солилоквиума*, в коем мистифицированные диалоги ведутся от первого, второго, и третьего грамматического лица, форму автобиографии, а потом еще дополнительно ее драматизировал, войдя в роль рецензента опубликованной книги⁴⁹.

Вымышленным разговором-диалогом между Гегелем, Жаном Жене́ и Жаком Дерридой, в совершенстве поставленным и сыгранным, является также *Стекло* Дерриды. Имеющий место в этом трактате диалог разыгрывается благодаря записи, создающей своеобразную как бы „сцено-графию”. Каждая страница разделена на три колонки, заполненные цитатами из работ Гегеля и Жене́, в виде приведенных *in extenso* голосов, посредником которых является в средней колонке автор⁵⁰. Такой графический расклад, сигнализирующий диалогичность высказывания, применили также в критическом издании *Курса общего языкознания* де Соссюра Рудольф Энглер и

⁴⁸ *Sprawa Stawrogina*, Warszawa 1996. Książka ta jest zarazem polilogiem, do dyskusji włącza się bowiem autor posłowania, Tadeusz Komendant, tekstem *Stawrogin, mój bliźni* (a tym samym, za sprawą tytułu, także i autor *Sade'a – mojego bliźniego*).

⁴⁹ R. Barthes, *Barthes puissance trois*, „La Quinzaine Littéraire”, 1 marca 1975 r.

⁵⁰ J. Derrida, *Glas*, Paris 1974.

Тюллио де Мауро⁵¹. И здесь страница разделена на колонки, в которых реконструировались заметки отдельных слушателей женеvских лекций. Благодаря форме записи издатели воспроизвели одноразовый, неповторимый спектакль, которым является академическая лекция. О том, что этот сцено-графический замысел приближал или, по крайней мере, «намекал» „позднему внуку” на прошедшее научное зрелище, свидетельствует неудача польских издателей, которые пробовали реконструировать в форме повествования парижские лекции Мицкевича и Норвида о Словацком. Повествовательное издание оказалось полностью несоизмеримо с драматической ситуацией произнесения в присутствии аудитории зрителей⁵².

Упомянутые интервью, беседы, диалоги, полилоги и *солилокви* – это один полюс драматургического литературоведческого дискурса. Охватывает он устные высказывания, лишь вторично закрепляемые на письме. На противоположном полюсе находятся литературоведческие высказывания, стилизованные под драматическое событие или подражающие поэтике драмы. Диапазон таких высказываний распространяется от **фиктивных драматических произведений**, к произведениям наполовину вымышленным, и к повествовательным текстам, имитирующим драматическую ситуацию. К первому типу (**фиктивных драм**) принадлежит драматическое творчество Анны Бужинской (профессор теории литературы Ягеллонского университета и, вместе с тем, литературный руководитель Театра имени Юлиуша Словацкого в Кракове)⁵³. Другой тип, **полуфикциональный**, представляет драматическая трилогия Ларса Клемберга (Larsa Kleberga) *Падение звезд* 1988, особенно интересная для теоретика литературы, учитывающая разговоры, которые ведут друг с другом в части первой Брехт с

⁵¹ Informuje o tym wyczerpująco tłumaczka i autorka wstępu do: F. de Saussure, *Szkice z językoznawstwa ogólnego*, przekład, wstęp i redakcja naukowa M. Danielewiczowa, Warszawa 2004.

⁵² A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska*, CKN, *O Juliuszu Słowackim*. Por. o tym komentarze w pracy zbiorowej pod red. Marii Kalinowskiej, Jarosława Ławskiego i Magdaleny Bizior-Dombrowskiej *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej*, Warszawa 2011.

⁵³ A. Burzyńska, *Nicland. Cztery sztuki teatralne*, Kraków 2004

Эйнштейном, а в части второй – важнейшие творцы большой театральной реформы: Пискатор, Таиров, Гордон Крейг, Всеволод Мейерхольд и классик предыдущего театра Константин Станиславский, а в части третьей – опять Эйнштейн, партнером которого является Михаил Бахтин⁵⁴. Такое наполовину вымышленное драматическое творчество характерно также для польских теоретиков литературы, для примера назовем Кшиштофа Рутковского, автора историко-литературной драмы о Мицкевиче *Мастер – Зрелище*⁵⁵. Родственными с драмой в жанровом отношении являются **киносценарии**, которые создавались чуть ли не сначала теории литературы (прежде всего, русскими формалистами, потом творцами французской Новой Волны и *nouveau roman*, сегодня – Тэрри Иглтоном (Eagleton), автором проекта фильма о Витгенштейне, и многими польскими теоретиками, такими как: профессор Польской академии наук, института литературных исследований, Владзимеж Болецки РРН IBL, профессор Марек Беньчик и Дорота Сивицка из лаборатории романтической литературы Института литературных исследований Польской академии наук).

Наиболее интересны, однако, теоретико-литературные повествовательные тексты, **имитирующие** поэтику драмы. Среди них можно выделить /1/ трактаты с фабулой, чаще всего записанные в виде романа и /2/ типичные с виду научные труды, в которых, однако, нарушены стандарты научного высказывания, и они приближаются к с точки зрения повествования к жанровой разновидности, названной бесфабульным (бессюжетным) романом⁵⁶.

Начнем с этих последних. Их характерный признак – это внутренняя диалогизация высказывания. Прототипное безличное научное повествование, осуществляемое с беспристрастной точки зрения, – с „ничьей” позиции (*from nowhere*), как ее определил Томас Нагель – повествование, которое говорит от имени объективной определенной и категорической правды, заменяется в них

⁵⁴ L. Kleberg, *Upadke gwiazd. Tyrpytk*, przeł. J. Kempniński, P. Szymanowski, Gdańsk 2003.

⁵⁵ K. Rutkowski, *Mistrz – widowisko*, Gdańsk 1996.

⁵⁶ B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999.

рассказом представленного, конкретного тождественного субъекта, учитывая оставленные автобиографичные следы, с эмпирическим исследователем-автором.

Познавательная повествовательная ситуация обычно является явной и детально представленной; исследователь-автор информирует о генезисе (также эмоциональном) своего мероприятия, занимаемой познавательной, этической и идейной позиции, обстоятельствах написания, разыгрывая на глазах читателя переживаемую познавательную драму. Структура высказывания представляет изоморфное воспроизведение (изоморфную копию) познавательных и артикуляционных дилемм, свидетельствуя о неминуемом конфликте между разнонаправленным и многосенсорным, нелинейным процессом познания и его записью, неминуемо секвенционной, ограниченной природой языка. Отсюда повествование, которое формально ведется от первого лица, является многосубъектным. Из-за включения в главный текст привычных в научной работе паратекстовых „ремарок” (примечаний, экскурсов, комментариев, библиографии) к голосу автора присоединяются голоса других мыслителей, с которыми он разворачивает полемику, споры, бывает, что и ярые ссоры.

Его многопозиционный персональный рассказ не имеет телеологического характера. Полифонизацию сопровождают многочисленные парентетические предложения, то есть Бахтинское „оговариваемое слово”, которое множит познавательные точки зрения, и внедряемое условное наклонение, которое выражает неуверенность и относительность достигнутого исследовательского результата. Все высказывание дополнительно оркеструют многоэтажные эпиграфы-цитаты, в которых громким эхом раздаются реминисценции, намеки и парафразы чужих слов.

Примером такой вписанной в литературоведческий текст концепции многоголосого научного дискурса, который уподобляется драматическому дискурсу, является повесть Жозефа Хиллиса Миллера *Нить Ариадны*⁵⁷. Автор, когда-то феноменолог, а потом деконструкционист, тематизирует в ней и демаскирует иллюзию

⁵⁷ J. Hillis Miller, *Ariadne's Thread. Story Lines*, New Haven – London 1992.

популярной повествовательной концепции научного высказывания, предложенную Хайденом Уайтом, и распространенную посредством его *Метаистории*⁵⁸ в постсовременной философии науки от истории и социологии на экономику и генетику. Хиллис Миллер *tacite* противопоставляет ей поэтику драмы.

В своей бессюжетной научной повести Хиллис Миллер представляет познавательную и писательскую драму всерьез. Зато историко- и теоретико-литературные сюжетные романы оперируют обычно пародийно-иронической модальностью. Соответствующая такой модальности критическая дистанция субъекта высказывания к предмету и способам его представления демаскирует повествовательный порядок научного познания еще интенсивнее.

3. Драматургизация романизированной теории

Теоретики литературы писали пародийно-ироничные и автоироничные сюжетные романы на заре дисциплины, вспомним хотя бы В. Шкловского, Ю. Тынянова или В. Каверина. Заметной научной специальностью эта разновидность романа стала однако не после работ Умберто Эко (он написал по существу только один роман, который на худой конец можно признать теоретико-литературным, – *Имя розы*), но британского структуралиста, исследователя модернистской прозы, Дэвида Лоджа (Lodge'a).

Лодж как теоретик не известен. Пользуется зато мировой славой как автор популярных романов, в которых инсценирует и разыгрывает разные модные теории литературы: деконструкцию в *British Museum в должностях дрожат* (1965), readers' response criticism в *Малом мире* (1984), когнитивизм в *Думая* (2001), нейролингвистические теории познания и языка в *Осужденных на тишину* (2008).

Уже само подражательное представление теории в романе, жанре, который позволяет воссоздавать познавательный процесс как акт действия, расписанный на голоса героев, и реконструировать целое научное событие в контекстах индивидуальных и институционных

⁵⁸ H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973; por. też: jego, *The Fiction of Narrative*, Baltimore 2010.

практик, а не только, как в трактате, давать отчет по его результату, соединяет произведения Лоджа с драмой. Сам Лодж, как драматический субъект, не появляется в них непосредственно; однако его режиссерское присутствие выразительно сигнализируют стратегии иронии и пародии, которые обрамляют представления и оцениваяюще освещают пародируемые теории. Занимая такое положение, Lodge повторяет критический жест Аристофана – чуть ли не первого в истории писателя, который именно в виде драмы (комедии) карнавализовал официальную поэтику.

Романом Лоджа, который особенно четко манифестирует связь теории литературы с драмой, является *Автор, автор*⁵⁹. К театральному зрелищу отсылает уже его заглавие, которое повторяет возглас публики, вызывающей автора на сцену после премьеры спектакля. Повторение двойное: грамматическое и риторическое, учитывая цитату. Но произведение отсылает к драме также посредством фавулы и поэтики.

Его героем является Генри Джеймс – писатель и теоретик (как сам Lodge), который в своих романах разработал тип повествования, названного сценической презентацией. Заключается она во многоперспективном, персонализированном представлении событий с многих точек зрения одновременно, именно как в драме. И подобно тому как в драме, события представлены не нарратором, который исчезает, спрятанный за голосами действующих лиц. Принципы этого повествования (*point of view theory*) Джеймс изложил во вступлении к своим романам⁶⁰. Представляют они собой своеобразные дидактики, обрамляющие само сценическое представление мира.

Джеймс все же является в романе Lodge'a не только героем, но и рассказчиком. Роман – это его мистифицированная автобиография. Автобиография иммитируется эффективно, поскольку Лодж воспользовался подделкой стиля самого Джеймса. Разыграл автобиографию Джеймса, написав ее так, как бы тот сам ее написал. Сыграл вдвойне – ибо представленные в романе биографические факты

⁵⁹ D. Lodge, *Autor, autor*, przeł. J. Kozłowski, Poznań 2004.

⁶⁰ Zebrane w: H. James, *The Art of Novel: Critical Prefaces*, New York – London 1947.

воссоздают, в свою очередь, научную биографию Джеймса авторства Леона Edela *Генри Джеймс: жизнь*⁶¹. Из реконструируемых Эделем событий Лодж выбрал один эпизод, помещая его в кульминационном моменте фабулы. Не случайно он связывается с неудачной попыткой Джеймса написать драму: spectacularным провалом премьеры его пьесы Guy Domville, которую романский Джеймс подсматривает через щель в занавесе.

Роман Лоджа, следовательно, драматизирован как в сюжетном плане, так и в повествовательном. Если учесть, что в этом романе-фикции, стилизованном под биографию Джеймса, представляющей его вымышленную автобиографию, Лодж заключил собственную биографию, выдавая себя за другого, и пользуясь героем для изображения сцен из собственной жизни и творчества, драматургизация усилится еще более. В романе затерлись границы между фикцией и реальностью, невозможно в нем установить тождественность героя, рассказчика и автора. Сам автор, Лодж, исполняет роль актера, героя, рассказчика и режиссера одновременно, который в финале выходит на просцениум, чтобы как в парабазе раскрыть всю искусно проведенную игру. Затерлись и жанровые границы между биографией и автобиографией, как фиктивной (Джеймса), так и реальной (Лоджа), а также границы дискурса между теорией и фикцией (романский Джеймс провозглашает внутренние монологи, в которых рассуждает о теории точек зрения и сценического повествования словами-цитатами из вступлений реального писателя Генри Джеймса).

Попытаемся подытожить: этот и другие романы Лоджа имитируют как поэтику, так и сущность драмы. Суть драматического искусства заключается в „приостановке модальности, делает невозможной постановку вопроса о связи субъекта с высказыванием, проектирует сферу между фикцией и реальностью, производит специфическую теоретико-познавательную матрицу, которая убирает и перечеркивает фигуру наблюдателя в интересах разыгрывающего актера”⁶². Прежде всего, однако, эти романы драматизируют теорию.

⁶¹ L. Edel, *Henry James: a life*, New York 1985.

⁶² A. Krajewska, *Dekonstrukcja jako problem estetyki (na przykładzie dramaturgicznego dyskursu J. Derridy)*, w: Derrida/Adirred, pod redakcją naukową D. Ulic-

Благодаря своеобразной гипотипозе Lodge оживляет теории литературы и представляет их „в действии” (напомним, это представление живой сцены вместо описания, применяемое, например, в художественных фильмах, оживляющих картины, как *Ночная стража* Питера Гринуэя). А если вспомнить, что „drama” значит по-гречески именно „действие”, а „теория” – это „видение”, процедура окажется совместимой с праформой теоретического высказывания. Имеет она, вопреки Хайдэну Уайту, не повествовательную, а именно драматургическую природу.

Анна Маронь
(Rzeszów)

КОММЕНТАРИЙ КАК ФОРМА МЕТАНАРРАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМАТУРГИИ НИКОЛАЯ КОЛЯДЫ)

На протяжении тысячелетий комментарий изучался как важная метадискурсивная форма, содержащая наблюдения, замечания, касающиеся комментируемого текста. Необходимо отметить, что комментарии относились к различным типам текстов: религиозным, философским и литературным. Они также касались других видов искусства, напр.: живописи, музыки, скульптуры и др. Сам литературоведческий комментарий, по замечаниям И.С. Беляевой, в строгом смысле слова – это и метод, и жанр, и инструмент литературного исследования⁶³. Главной целью такого комментария является облегчить читателю понимание значений данного текста на всех его уровнях. Такая многосоставная природа комментария содержит в себе потенциал к литературной игре.

По мнению учёных, интенции автора комментария, как человека своего времени, более заметны, когда исследуем комментарий с позиции временной дистанции. О таком подходе к анализу комментария пишет Н.В. Брагинская, отмечая, что такой «комментарий меняет свою функцию, говорит более об его авторе чем о произведении, которому предназначен сам комментарий»⁶⁴.

⁶³ Беляева С.И., Комментарий к литературному тексту: определение границ // СЛОВО: сборник научных трудов студентов и аспирантов, Тверь 2008.

⁶⁴ Брагинская Н.В., Komentarz – próba definicji / N. W. Braginska // Strukturalizm

Поскольку комментарий является традиционным явлением рефлексии в литературе, не случайно испокон веков он сопровождает развитие драматургии. Конечно, в зависимости от данной эпохи, культурных традиций, а также географического пространства, комментарий в драме приобретал свою определённую форму, смысл, функциональные особенности.

Как отмечает Н.В. Брагинская, «для большинства восточных театральных систем, в которых играет живой человек-актёр, типичным является сохранение фигуры объясняющего, чтеца, ведущего – при полной или частичной немоте актёра»⁶⁵. Необходимо добавить, что не только в восточных, но также и в других классических культурах, театральных традициях это явление приобретает свой индивидуальный характер. Необходимо добавить, что комментарий также может принимать форму пантомимы, жестикуляции, танца и т.п.⁶⁶.

Упомянутая Н.В. Брагинской фигура объясняющего, чтеца, ведущего при полной или частичной немоте актёра является общей, характерной закономерностью как для театра Востока так и Запада. Именно такую модель комментария Брагинская считает универсальной прототеатральной формой⁶⁷.

Елен Кунц, анализируя функции комментария в драме, считает, что его «можно определить как антитезу: комментарий противопоставит действию (...). Поэтому комментарий кажется инородным телом, которое врывается в структуру событий и, не без трудностей, находит себе место в полифонии диалога»⁶⁸.

w Europie Środkowej i Wschodniej: Wizje i rewizje / red. Danuta Ulicka i Włodzimierz Bolecki. – Warszawa: IBL PAN 2012. – (Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej; t. 92), c. 26.

⁶⁵ Там же, с. 29.

⁶⁶ См. там же, с. 29-31.

⁶⁷ См. Брагинская Н.В., *Демонстрация изображения – архаический тип театрального представления: к постановке проблемы* / Н.В. Брагинская // *Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод: сб. статей* / Гос. Эрмитаж; под ред. А.В. Камчатовой. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2006, с. 3-10.

⁶⁸ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego* / red. J.-P. Sarrazac, KA, Kraków 2007, с. 78.

В античной трагедии материализацией комментария являлся Хор. По замечаниям Р. Барта, он был воплощением комментария, именно потому, что его слова изменяли незначительные жесты в события⁶⁹.

Изучая комментарий с точки зрения функций, которые он способен выполнять, отмечаем, что зачастую он может диктовать, навязывать читателю/зрителю определённый способ интерпретации. Такую связь между комментарием Хора и комментарием зрителя описал Р. Барт на примере античной трагедии: «Античная публика, для которой Хор являлся особенной формой пространственного продолжения, погружалась в трагическое действие, проникала это действие своим комментарием и каждый из её этапов подвергала рефлексии»⁷⁰.

Представленный Бартом тип комментария, произносимый либо Хором, либо являющийся эффектом рефлексии публики, относился к сценическому действию или к окружающей действительности. В истории развития драматургии находим также примеры комментария к самой драме. Образцовой самокомментирующейся драмой является пьеса Л. Пиранделло *Шесть персонажей в поисках автора*, в которой вместо действия появляется авторский комментарий к самой пьесе: «Я хотел бы объяснить, что из них я отбросил: конечно, не самых Персонажей, но их драму, которая, бесспорно, их интересуется больше всего, но меня совсем нет, по причинам, о которых я уже вспоминал»⁷¹. При помощи именно такого комментария Л. Пиранделло обеспечивает переход от драмы к метадраме.

XX век принёс существенные изменения в функционировании и в статусе комментария в театре. Эти перемены отчётливо заметны также в драматургии Б. Брехта, в которой комментарий из маргинального по отношению к действию перемещается в центр драматического действия, становится его неотъемлемой частью.

Исключительным примером являются пьесы С.И. Виткевича, являющиеся комментарием его философских, эстетических теорий,

⁶⁹ См. Barthes R., *L'ancienne rhétorique, aide-mémoire* (1970), // *Oeuvres complètes*, t. II (1966–1973), Paris 1994.

⁷⁰ *Słownik ...*, с. 79.

⁷¹ Pirandello L., *Dramaty*, PIW, Warszawa 1960, с. 31.

изложенных в других его работах, прежде всего научного характера. Сам Виткевич не ограничивался только обращением к автокомментариям. В его пьесах обнаруживаем рассуждения, комментарии к теориям общеизвестных философов (напр.: Лейбница, Фрейда и др.), а также отнесения к теории искусства, к литературе, а также к медицине, психологии, о чём подробно пишет А. Краевская⁷².

Итак, в современной драматургии комментарий может приобретать разные формы: он может относиться к сценическому действию, к самой драме, а также к окружающему миру, к широко понимаемым явлениям действительности.

Изменения в театральной системе вообще не могли не повлиять на комментарий. В современной драматургии именно такую роль зачастую выполняют ремарки. На их особенности в современной драматургии указала Н.И.Ищук-Фадеева. По мнению исследователя, ремарка стала одним из главных выразительных средств авторской позиции в драме, пройдя путь от организации сценического действия через акцентуацию героя, трансформацию жанра и передвижение паратекста к центру⁷³. Однако, следует добавить, что сам статус ремарки до сих пор вызывает противоречивые суждения, так как не только раньше, но и сегодня ремарки иногда воспринимаются как второстепенные элементы, а даже и как элементы не входящие в состав драмы, о чём упомянула К. Рута-Рутковска⁷⁴.

Одним из выразительных примеров изменения способа функционирования ремарки в современной драматургии является творчество Николая Коляды. Ремарка в пьесах екатеринбургского драматурга часто приобретает форму развернутого повествовательного монолога. Поэтому можно полагать, что ремарка в пьесах Коляды выполняет не только традиционную вспомогательную роль, а,

⁷² Krajewska A., *Dramat komentarza* // Krajewska A. *Dramat współczesny. Teoria i interpretacje*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005, с. 159-202.

⁷³ См. Ищук-Фадеева Н.И., *Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы* / Н.И.Ищук-Фадеева // *Драма и театр: Сборник научных трудов*. – Тверь 2001. – Вып. 2, с. 5-16.

⁷⁴ См.: Ryta-Rutkowska K., *Polska tradycja metadramatu. Wybrane zagadnienia*, Warszawa 2012, с. 23.

скорее, тексто- или смыслообразующую роль. Она является особенным авторским комментарием, так как драматург активно проявляет себя в своих пьесах: он и автор, и одно из действующих лиц. Ремарка для Коляды – это средство характеристики героев, способ создания атмосферы действия, а также средство выражения авторской позиции, это зачастую разговор драматурга с читателем/зрителем.

Активная авторская позиция проявляется в комментировании Колядой происходящего на сцене и в жизни, в комментировании поступков своих героев. Например, предворяя пьесу *Бенефис*, состоящую из двух монологов, драматург открыто обращается к режиссеру-постановщику:

ОТ АВТОРА. Оба монолога в пьесе «Бенефис» исполняет один и тот же актер. Антракта нет. Переодевание должно происходить на сцене, при зрителях⁷⁵.

Также вступительная ремарка в пьесе *Нелюдимо наше море..., или Корабль дураков* является обращением автора к постановщику. Однако, в ней находим также и обращение к читателю/зрителю, просьбу драматурга задуматься, войти в определённое эмоциональное состояние, вызванное воспоминанием образа осеннего утра, воссозданного нарратором.

Для начала очень важна партитура звуков. Каких? Наверное, шум дождя, наверное, скрип берез... Вспомните, какие звуки присущи раннему-раннему утру осенью?⁷⁶

Похожие комментарии находим и в пьесе *Игра в фанты*, в которой нарратор, с одной стороны, представляет объяснения для режиссёра, но, с другой, видно также намерение игры как с постановщиком так и с читателем/зрителем. Нарратор требует инсценизации пауз, но сам оставляет рецепиенту возможность собственной интерпретации. Замечания по поводу формального создания пьес превращают эту ремарку в своего рода метанаррацию о творческой лаборатории драматурга, о том, как писать пьесы, об их структуре.

Во втором действии должно быть очень много пауз.

⁷⁵ Коляда Н., *Бенефис* // *Носферату*, Екатеринбург 2003, с. 59.

⁷⁶ Коляда Н., *Нелюдимо наше море..., или Корабль дураков* // *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 201.

Люди – думают. Если в первом действии пауз почти не было, то во втором – их должно быть много. Автор лишь обозначил некоторые из них⁷⁷.

Финальная ремарка *Игры в фанты* обращена не только к режиссёру, но также к актёрам – исполнителям пьесы. Нарратор высказывается так, как хотел бы, чтобы выглядело восприятие пьесы публикой.

Примечание для “Господ-Артистов”. Автору не хотелось бы, чтобы после закрытия занавеса в зале раздались “бурные, продолжительные” аплодисменты. Лучше – тишина⁷⁸.

Такие типы комментариев обнаруживают желание контроля автора над дальнейшей судьбой его пьесы. Создаётся впечатление полного контроля над тем, что написано драматургом, что всё продумано с начала до самого конца.

Совершенно противоположный случай обнаруживаем в пьесе *Черепаша Маня*, в которой высказывания нарратора создают впечатление, что всё складывается на ходу, прямо перед глазами читателя/зрителя. В этой пьесе Коляда, простодушный, открытый зрителю нарратор, демонстрирует своё присутствие, начиная с рассуждений о месте действия:

Куда их девать? Куда поселить моих героев?

А пусть живут в моей квартире. (...)

И у СЛАВЫ с ИРОЙ – пусть будет то же самое в квартире. Только я на первом этаже живу, а они пусть живут на пятом. Ну, чтоб хоть какая-то разница была. А дом пусть стоит на горе, чтобы внизу – весь город видно было. Ну, чтоб красиво было бы, верно? А то “чернуха” эта надоела до чёртиков. И вам, и мне.(...)

На паласе стоит настольная лампа. Только она и горит в комнате, больше нету света. Лампа освещает крохотное существо – ЧЕРЕПАХУ МАНЮ, которой недавно исполнилось триста лет, но об этом никто не знает кроме меня и вас. (...)

Двенадцатое сентября.

⁷⁷ Коляда Н., *Игра в фанты* // <http://kolyada.ur.ru/fanty/> (22.05.2011).

⁷⁸ Там же.

Мне нравится число “двенадцать”. Потому что оно находится перед несчастным тринадцатым днём месяца. Я всегда верил и верю в приметы. Число двенадцать – маленький, последний, крохотный кусочек счастья перед несчастьем...⁷⁹

Эта вступительная ремарка не только передаёт ощущение, что пьеса создаётся прямо на ходу, в настоящий момент, как будто специально для читателя/зрителя драматург выдумывает историю. Она также даёт драматургу возможность рассказать о себе, нарисовать свой образ, хотя не известно, реальный он или только является авторской визией. Помещая своих героев в похожее пространство, в котором, по его словам, он сам живёт, автор ставит себя в ряд с ними, он «свой среди своих»⁸⁰.

Показательны и высказывания автора про число двенадцать, которое, по наблюдениям Х.Э. Керлота, «символизирует космический порядок и спасение»⁸¹. Именно это и происходит в пьесе – после бурной ссоры супругов устанавливается мир, покой.

Ремарки в *Черепаше Мане* дают нарратору возможность высказать своё мнение о современном театральном языке, о речи персонажей в пьесах. Часто авторский комментарий приобретает оттенки саморефлексии, в которых обнаруживаем извинение за несдержанность, эмоциональность, субъективные предпочтения, иногда позы, жесты, актёрствование.

Они так бесконечно могут разговаривать.

Вот вы говорите: нельзя да нельзя ругаться в пьесах, что театр должен развлекать, убажывать, успокаивать и т. д., ну, а как тут без мата, без “чернухи”, когда – тупик?

Хватит. Пусть говорят как надо. Иначе это никогда в жизни не кончится.

Вдруг начинается дикий ор, крик, визг, ругань:⁸²

⁷⁹ Коляда Н., *Черепаша Маня // Персидская сирень и другие пьесы*, Екатеринбург, Каменск-Уральский 1997, с. 115.

⁸⁰ Сальникова Е., *В отсутствие несвободы и свободы // Современная драматургия*. – 1995. – №1-2, с. 206.

⁸¹ Керлот Х.Э., *Словарь символов*, Москва 1994, с. 579.

⁸² Коляда Н., *Черепаша ...*, с. 120.

рецепции. Игра с рецепиентом ощущается особенно явно, когда нарратор посередине пьесы позволяет себе объявить конец.

...Ладно, я пишу тут слово «Конец», а дальше – пусть они без меня. Правда, честное слово, я не управляю ими, не могу больше: они ругаются, как сапожники, а это так некрасиво и абсолютно против моих намерений, взглядов и принципов. Всё. До свидания.

КОНЕЦ⁸⁵

Такая самоирония имеет несколько формальный и при этом обманчивый характер: раскрывая свои намерения, автор вовсе не собирается помочь зрителю в восприятии пьесы, а, напротив, нарратор вступает в диалог со зрителем, провоцирует его, втягивает в пространство игры с собой и с миром.

Такое псевдоотстранение автора от действия пьесы, несомненно, является авторским комментарием к действию, к поведению героев. С одной стороны, это способ проинтерпретировать какие-то общие принципы сосуществования людей в современном мире и, в этом смысле, такой комментарий выходит за рамки текста драмы, дискурса высказывания автора. Он приобретает характер метанаррации о времени и о себе. Можно сказать, что в нём стирается отчётливое присутствие авторской индивидуальности. Усиливается оценочность, модальность комментария, общего, по-видимому, для нарратора и читателя/зрителя. Однако, с другой стороны, это своеобразная игра драматурга с рецепиентом его пьесы.

В подтексте псевдофинальной ремарки нарратор читателя/зрителя убеждает, что пьеса не может закончиться просто скандалом и поэтому продолжает действие, чтобы в финальной ремарке оставить своих героев, притворяясь, что их дальнейшая судьба уже не зависят от него. Последующие строки ремарки раскрывают надежды нарратора на лучшее будущее.

Вот и всё.

А что будет дальше – я не знаю. Откуда мне-то знать, я что – Господь Бог?

Наверное, наверное, наверное всё-таки начнутся наконец-то

⁸⁵ Там же, с. 129.

светлые-светлые дни, без “чернухи”. Так хочется. Может быть, начнутся, а?

Конечно, начнутся. Должны начаться светлые дни, должны...

Я верю: начнутся светлые дни.

И для тебя, и для меня, и для него, и для неё. Для нас⁸⁶.

Финальная ремарка пьесы *Венский стул* является авторским комментарием не только к произошедшему действию, но также и к жизни вообще. Это комментарий к отношениям между мужчиной и женщиной, мысли о любви, о возможности найти её. Нарратор не только передаёт общие мнения, представления об идеальной, счастливой любви, о возможности найти близкого человека, но также раскрывает свой внутренний мир, хотя эти сведения или замечания (в отличие от предыдущей пьесы) мало оптимистические.

Вяло догорает, тухнет ткань.

Исчезла тюрьма, сумасшедший дом, темница, четыре стены.

Влюблённая пара взлетела к звёздам.

Вы говорите, что это бред, что это – выдумка, что это – невозможно? Верно.

Невозможно встретиться друг с другом в этом огромном сумасшедшем мире. Невозможно взлететь к звёздам. Но иногда получается.

Кто-то может. Когда очень-очень любит.

Я пробовал.

Теперь хожу по земле⁸⁷.

В этой ремарке отражается и личная жизнь автора. Субъектом переживания в финальном фрагменте является автор-драматург, который раскрывает перед рецепиентом свой мир. Таким образом, можем предполагать, что Коляда как личность (биографический автор) является участником пьесы. Эта финальная ремарка является авторским комментарием к жизни, к миру, в котором сложно найти любовь. Нарратор передаёт своё состояние, которое транспонируется на восприятие пьесы. Для полного раскрытия сути финальной

⁸⁶ Там же, с. 136.

⁸⁷ Коляда Н., *Венский стул // Персидская сирень и другие пьесы*, Екатеринбург, Каменск-Уральский 1997, с. 113.

ремарки необходимо обратиться к вступительной ремарке, в которой нарратор пишет, что всё: и герои, и место действия – появились непонятно откуда, каким образом, неизвестно почему. В финальной ремарке таким же образом всё исчезает.

Вступительная ремарка к пьесе *Картина* также написана от первого лица. Она напоминает рассуждения, воспоминания о прошлом вместо традиционного описания места действия, которое характеризуется только после искусственного прекращения потока воспоминаний самого нарратора. При помощи воспоминаний, может быть, вполне естественных, а, может, полностью искусственных, выдуманных, драматург раскрывает самого себя перед читателем/зрителем. Он стремится прокомментировать самого себя, своё отношение к прошлой и к настоящей жизни. Такой приём несомненно сближает нарратора с публикой, служит стиранию границ.

Я шёл по улице, там, где подвальчик, на углу Бажова и Куйбышева, (...), так вот, тот подвальчик, в котором я когда-то стоял в очередях и сдавал пустые бутылки, а потом покупал на вырученные деньги “Беломор” и хлеб. Так вот, я там у пельменной и подвальчика шел, и солнце было. (...) в этой пельменной я когда-то сторожем работал, много-много лет назад. Только это и помнить, а всё остальное – забыть. У меня полный карман денег, я в “коже”, разодет, раздухарен, а когда-то я мыл подъезды, сторожил пельменную, был вахтером, и не думал такого странного и страшного о том, что внутри меня кто-то живёт. Потому что бред это. Молчать. Дальше⁸⁸.

Сам нарратор категорически останавливает себя, искусственно прерывает поток своих воспоминаний, своих мыслей, в которых отражается авторское состояние. Эти мысли, воспоминания заставляют читателя/зрителя воспринимать пьесу именно сквозь призму эмоциональности нарратора.

Такой способ введения в текст ремарки, содержащей воспоминания, реминисценции из прошлого, создаёт ощущение присутствия реалий, т.е. действительно существующей на углу Бажова и

⁸⁸ Коляда Н., *Картина // Персидская сирень и другие пьесы*, Канал, Екатеринбург, Каменск-Уральский 1997 с. 187.

Куйбышева пельменной, действительно произошедшей истории. Это определённый приём искусственного погружения в воспоминания, эмоции, который является способом завоевать доверие читателя/зрителя. Тут нарратор ведёт себя как актёр, заставляя публику поверить себе. Похожий пример обнаруживаем в пьесе *Сказка о мёртвой царевне*, в которой нарратор также приводит автобиографические элементы.

... Есть на свете одна ветеринарная больница. (...)

Вы врете, если говорите, что нет такой больницы, что я ее придумал. Она есть. Есть. Рядом с моим домом. Я сам носил туда лечить своих кошек.(...)

Римма, ветврач этой больницы – умерла. (...) Ирка Лаптева-Римма – умерла... Ее нет больше на свете. Неправда. Я пишу эти строчки, а она стоит сзади меня: в белом халате, штанах, кроссовках. На губе у Ирки – шрам. Стоит сзади, улыбается и тихо-тихо говорит мне: «Не ври только, балда...»⁸⁹

Мы не знаем, насколько эти воспоминания биографичны, или это лишь приём для создания в сознании читателя/зрителя ощущения реальности, которое ещё более усиливает финальная ремарка, в которой нарратор повторяет те же замечания о реальности существования героини. Однако, следует обратить внимание на особенного рода игру нарратора с рецепиентом, он одновременно говорит, что история придуманная, но в тот же момент, замечает, что она не является ложью, что она могла случиться, а, может, и действительно произошла.

В белом, искрящемся платье ступает по звездам ИРКА ЛАПТЕВА.

Это она умерла, много лет назад.

Это она хотела, чтобы я написал про нее.

Это про нее я придумал эту историю.

Придумал, стараясь не врать.(...)⁹⁰

Каждая фраза ремарки проникнута высокими чувствами, болью

⁸⁹ Коляда Н., *Сказка о мёртвой царевне // Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 277.

⁹⁰ Там же, с. 337.

нарратора за героиню пьесы, состраданием, сентиментализмом, которые транспонируются на восприятие всей пьесы. Он понимает, что уже ничего не изменить, и эта страница жизни бесповоротно закрыта для него. А те, кого он когда-то любил, уходят навсегда, «будто две звездочки», и вот уже «нет их больше».

Особенным комментарием о вечных проблемах экзистенциального характера, комментарием к миру, к жизни, и, прежде всего, к смерти является вступление к пьесе *Родительский день*.

...Люди рождаются, живут судьбой, выбранной или предназначенной, старятся и умирают. Умерших в народе помнят всегда. Помнят и чтут. Всех помнят – не только хороших, но и плохих тоже. Так уж у нас повелось: умерший человек всегда становится хорошим. Потому его и помнят. (...) ⁹¹.

Отсутствие дидактического элемента свидетельствует о том, что нарратор не выделяет себя из среды, а, напротив, он сливается с ней. В этих рассуждениях отсутствует фигура автора как субъекта, они воспринимаются как поток коллективного сознания. Это «общие» рассуждения – единые и для нарратора и для читателя/зрителя. Они всем известны, общедоступны и не имеют конкретной адресации.

Соображениями, мыслями нарратора о смерти пропитана также вступительная ремарка пьесы *Канотье*. Она передаёт авторское отношение к смерти, превращается в разговор нарратора со смертью.

... Она гуляет по дворам, по грязным подъездам. (...) Пугает, пугает и – убегает, хрипит: «Я здесь, рядом, помните! Не забывайте!...»

Сука ты, Смерть. Ненавижу тебя. Ты всегда рядом, всегда близко. Ненавижу. (...)

В коммунальных квартирах смерть сидит в кнопках дверных звонков. Нажмешь на кнопку – она и вылетает. Правда, правда. Попробуйте. (...) ⁹².

Интересный пример обнаруживаем во вступительной ремарке к пьесе *Откуда-куда-зачем*. Это не только автокомментарий о том,

⁹¹ Коляда Н., *Родительский день* // *Коробочка*, Журнал «Урал», Екатеринбург 2009, с. 96.

⁹² Коляда Н., *Канотье* // *Пьесы для любимого театра*, Екатеринбург 1994, с. 143.

как создаются его пьесы, а, скорее всего, рассуждения о бытии, о существовании человека вообще. Можно также предположить, что нарратор комментирует свой творческий процесс, своё отношение к представленной им истории.

Господи, как мне грустно, как мне тоскливо. Я сейчас буду писать о том, что произойдёт скоро. Я знаю, что это произойдёт, потому что много раз было именно так: я садился и писал, я выдумывал всякую глупость несусветную, как мне тогда казалось, а потом эта глупость, эта выдумка, этот маразм становились явью, настоящим, и я никак не мог оттолкнуть от себя мысли о том, что это я сам, сам, сам вызвал Это из небытия, что это я сам, сам, сам написал Это, что это я сам, сам, сам придумал Это, что я сам виноват в Этом, что через меня Это Стало На Свете. (...) ⁹³

На первый, взгляд настоящая ремарка напоминает актёрский монолог – исповедь, который вполне возможно перенести на сцену. Это, пожалуй, не единственный такой случай в драматургии Николая Коляды, по поводу которого Е. Сальникова замечает: «Не то чтобы предполагается звучание этого пассажа в реальном спектакле, не то чтобы драматург припас для себя реплику. Но такие фрагменты «от первого лица», от имени драматурга – то, что должно здесь существовать, подразумеваясь в отношении автора к героям, и внутреннем соизмерении и сопоставлении себя с ними» ⁹⁴. Необходимо отметить, что в конце XX – начале XXI веков именно такое явление, «когда в литературный текст встроены комментарии, раскрывающие отношение автора к тем структурным нарративным принципам, которые в них применены» ⁹⁵, которые обнаруживают процесс создания произведения, всё более распространяется во всех родах литературы.

Интересно, что в этой вступительной ремарке драматург не только не описывает подробно место действия, а даже отказывается

⁹³ Коляда Н., *Откуда-куда-зачем // Носферату*, Екатеринбург 2003, с. 212.

⁹⁴ Сальникова Е., *В отсутствии...*, с. 205.

⁹⁵ Люксембург А.М., *Игровая поэтика: введение в театрию и историю // Игровая поэтика: сб. Научных трудов ростовской школы игровой поэтики*, Ростов-на-Дону, 2006, Вып. 1, с. 5-28.

от этого, что вообще не характерно для Николая Коляды, у которого, как правило, обширные обстановочные ремарки, непосредственно связанные с действием пьес.

В квартире стоит стол, стул ... Впрочем, ну его к чёрту, что там стоит. Опять как всегда долго расписывать (мол, для атмосферы надо) про шкафы, про стул, про стол – надоело, не буду. Как говорится, какой стол, таков и стул. Придумайте сами, если хотите. Квартира какая-то, да и всё. Не буду я ничего писать про атмосферу, к чёрту, к чёрту⁹⁶.

Как и в предыдущей пьесе, так и в *Полонезе Огинского*, главному тексту предшествует обширный авторский монолог. В этой развернутой вступительной ремарке Николай Коляда раскрывает перед читателем/зрителем свой мир иногда через свои воспоминания, мысли, а иногда прямо. В многочисленных постановках этой пьесы, настоящий монолог звучал в записи перед началом действия, в исполнении самого автора. По словам театрального критика Е. Сальниковой, в такой ситуации текст ремарки «воспринимался как некое нескончаемое заклинание, как напряженная и в то же время осторожная фиксация реально существующего мира и его обитателей, как попытка сберечь их такими, какие они есть, чтобы нельзя было спутать ни с кем и ни с чем»⁹⁷.

Улица, улица, улица. Я иду. Смотрю в асфальт. День, ветер, солнце, холодно. Я могу смотреть в асфальт, не на лица. В этом городе меня не знает никто и я не знаю никого. Ни-ко-го. Ни с кем я не встречаюсь, не поздравляюсь, не поцелуюсь (“Здравствуй, как дела, милый, все хорошо? .”) Нет. Не встречаюсь. Я и не хочу ни с кем встречаться. Не надо мне никого. Потому что со мной идет во мне Мой Мир, где много людей, с которыми я, встречаясь, здороваюсь и целуюсь (“Здравствуй, как дела, милый, все хорошо?.”) МойМир. Моймир. Мой Мир. МОЙМИР. МОЙ-МИР⁹⁸.

Этот развернутый монолог Коляды посвящен раскрытию темы авторского мирозерцания. Как отмечает Н. Лейдерман, вводом

⁹⁶ Коляда Н., *Откуда...*, с. 212.

⁹⁷ Сальникова Е., *В отсутствии...*, с. 210.

⁹⁸ Коляда Н., *Полонез Огинского // Пьесы для любимого театр*, Екатеринбург 1994, с. 87-88.

«образа-понятия» «МОЙ МИР» Николай Коляда называет ту территорию, где «человек – единоличный хозяин, где он выстраивает целую Вселенную по тем правилам, которые отвечают его представлениям и духовным потребностям. Распад же «МОЕГО МИРА» означает утрату смысла, чувства целесообразности бытия и оборачивается отторжением личности от жизни»⁹⁹.

В этом авторском монологе находит отражение философское начало всего творчества Николая Коляды. Можно сказать, что присутствие субъектности нарратора является критерием существования мира (есть я – есть мир). На особое внимание заслуживает сам способ записи драматургом понятия «МОЙ МИР»: то малыми буквами, то прописными, то отдельно, то вместе – будто одно слово. Это позволяет предполагать, что мир драматурга неоднородный, разнообразный, что он подвергается переменам.

Коляда как человек театра, создатель и директор своего театра, автор многих пьес, действие которых происходит в театре, либо героями которых являются актёры как профессионалы, так и актёры по поведению, актёрствующие персонажи, жизнь, которых есть театр, не мог не высказаться на эту тему в ремарках своих пьес. Самый выразительный пример представляет собой вступительная ремарка к пьесе *Teatr*, в которой отразились мечты драматурга, желание иметь свой, собственный театр.

Фойе маленького провинциального полуподвального или глубоководного театра. Ах! Вот о таком я мечтаю! Слышите вы, там, в последнем ряду, о чём я мечтаю? Вам не понять. Вот взять бы в моей хрущёвке вырыть бы поглубже подвал, а потом там фонарей кучу, а потом занавес, артистов, зрителей и играть, играть, играть ... Хотя бы даже вот эту пьесу, что пишу. А что? Она на двоих. Затрат мало. (...)

Ну, можно и другие пьесы, не обязательно эту. Да и вообще пьесы – неважно какие, а главное чтоб, главное, понимаете ли, чтоб, понимаете ли ... чтоб в антракте и перед спектаклем играл бы маленький оркестрик: скрипочка, или что-то такое нежное бы.

⁹⁹ Лейдерман Н.Л., *Драматургия Николая Коляды: Критический очерк*, Каменск-Уральский 1997, с. 116.

Никто не выроет там подвал глубже. (...)Так и не будет Театра. У меня.

А вот у них – есть. Счастливые!¹⁰⁰

Видимо действительно в этой ремарке нашли выражение мечты драматурга по поводу создания собственного театра, в котором он мог бы ставить свои пьесы, театра, который стал бы трибуной с которой он мог бы провозглашать свои творческие идеи, своё видение мира, ведь пьеса *Театр* написана в 1996 году, а драматург добился открытия своего театра лишь в 2001 году. Кажется, лучшего подарка Коляда так и не мог бы получить, о чём сам драматург высказывался в интервью для екатеринбургского журналиста:

В свой день рождения, 4 декабря, я получил документы так называемого Некоммерческого партнерства «Коляда-Театр». Мании величия у меня нет, но я решил назвать свой театр именно так – был языческий бог Коляда, рождественская песня зовётся колядой. Мне хочется, чтобы в этом театре был постоянный праздник для зрителя, а для актёров – радость, жизнь. Я в лепёшку расшибусь, но это будет лучший театр в городе. У него будет своя труппа, свой штат и зал мест на 100-120¹⁰¹.

Итак, на примере проанализированных ремарок можно сделать вывод, что драматург занимает активную позицию в своих пьесах, комментирует происходящее, объясняет поступки героев, координирует восприятие режиссёра-постановщика, читателя/зрителя.

Без авторского голоса, без авторского комментария, без его пристального участия, пьесы утрачивают исключительную художественную ценность. Про этот способ функционирования драматурга в его пьесах Сальникова замечает, что «главное в его манере – постоянная сопричастность героям, их переживаниям, их страданиям и мечтам. Все они как будто принадлежат внутреннему миру самого драматурга. Потребности этого мира создают художественную

¹⁰⁰Коляда Н., *Театр // Персидская сирень и другие пьесы*, Екатеринбург, Каменск-Уральский 1997, с. 225.

¹⁰¹Николай Коляда: «Никогда не говори никогда» из интервью журналу «Деловой квартал», № 43, от 10 декабря 2001 // <http://ekb.dk.ru/news/nikolaj-kolyadanikogda-ne-govori-nikogda-236606018>

ткань пьес Коляды, в которых все изображаемое рождается прежде всего из непосредственных душевных ощущений, во всей их непричесанности, стилистической эклектике, противоречивости. Проблемы формы не имеют тут самостоятельного значения, не являются первоначалом. Личностная и творческая индивидуальность автора предстает перед нами в гораздо более концентрированном и явном виде, несокрытой и не пере-творенной. Она в этом не нуждается»¹⁰².

Ремарки в драматургии Коляды представляют собой своеобразные авторские рефлексии, в которых выражается эмоциональная атмосфера пьесы, внутреннее состояние нарратора, а также его оценки, комментарии, воспоминания. В этом случае можно говорить о переходе паратекста в текст.

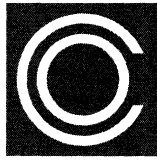
Основной задачей ремарок является не представление, описание обстановки действия, внешней характеристики героев, а выражение эмоциональности, настроения, и, прежде своего, авторского, зачастую, актёрского видения мира. Роль автора у Коляды не ограничивается только реализацией субъективного мироощущения персонажей. Благодаря его активности в драме создается «эффект объективности существования изображаемой ситуации»¹⁰³.

В то время как исследователи всё чаще анализируют междискурсивные явления драмы, которые расширяют сферу поэтики текста, указывают не только на действие, на героев, но и на отстраненный от нарратора способ видения мира, можем рассматривать комментарий как форму метанаррации. В драматургии Николая Коляды она принимает форму комментария о времени, об окружающей действительности, и, прежде всего, о себе. Это метанаррация, в которой стираются отчётливые признаки авторской индивидуальности, усиливает экзистенциальное ощущение бытия, в частности, оценочного аспекта, общего для нарратора и читателя/зрителя.

¹⁰² Сальникова Е., *В отсутствии...*, с. 205.

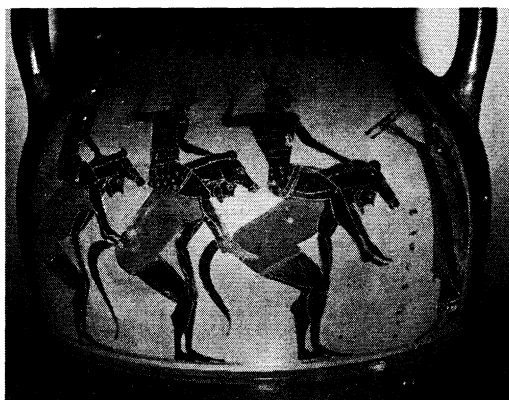
¹⁰³ Ивлева Т. Г., *Автор в драматургии А.П. Чехова*, Тверь 2001, с. 101.





Глава II.

Жанровая динамика драмы
Gatunkowa dynamika dramatu



Александра Литовская
(Charków, Ukraina)

К ВОПРОСУ О СТАНОВЛЕНИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КОМЕДИИ

Несмотря на актуализацию в конце прошлого века идей об универсальности жанра комедии для драматургии, системное переосмысление роли этого жанра в истории развития европейского театра так и не было осуществлено. Представляется закономерным, что в ходе такого переосмысления особенно важным является обращение к истокам – к творчеству драматургов античности. Следует подчеркнуть, что древнеаттическая комедия, представленная творчеством Аристофана, практически не рассматривается исследователями в качестве значимого фактора в процессе формирования европейской драматической традиции в целом, и жанра комедии в частности.

Среди историков литературы и театра распространено мнение, что истоки комедии Европы следует искать в творчестве Менандра, а комедия Аристофана является непродуктивной линией в истории жанра. В. Н. Ярхо в работе «Античная драма. Технология мастерства» утверждает, что «на драматургию нового времени аристофановская комедия прямого влияния не оказала», поскольку «еще слишком тесно была связана со своими фольклорными истоками, слишком специфична по художественному методу, по средствам изображения общественных отношений и лиц, в эти отношения вступающих». Следовательно, «путь от Еврипида

к европейской бытовой комедии лежал через Менандра и Теренция, минуя Аристофана»¹⁰⁴.

Согласно О. М. Фрейденберг, творчество Аристофана следует рассматривать как явление допонятийного мышления, которое также не имело (и не могло иметь!) аналогов, поскольку «в последующей европейской литературе оказалось продолженным только то от античности, что могло найти отклик в развитом понятийном мышлении. ...Евполид, Магнет, Кратин или Аристофан не укладывались в понятийные нормы»¹⁰⁵. Следуя логике исследовательницы, в понятийные нормы не укладывается «смесь» в жанрах, в одном и том же произведении, в его частях» двух стилей, которые «можно сравнить с одновременными двумя планами, серьезным и комическим»¹⁰⁶. Такое смешение, как полагает О. М. Фрейденберг, не получает развития в литературе Европы, когда «имелись отделенные друг от друга литературные драматические жанры»¹⁰⁷.

Аристофан действительно долгое время, вплоть до XVII в., оставался непонятым и непринятым европейской литературой. Однако смешение жанров, объединение комического и трагического в одном произведении, как показывают работы М. Л. Андреева, А. В. Бартошевича, М. М. Бахтина, Э. Бенгли, Ф. Ф. Зелинского, П. Зюмтора, Л. Пинского, В. Е. Хализева и др., оказывалось существенно необходимым для развития литературы и драматургии Европы на каждом новом витке их становления.

Традиционное представление об эволюции античной комедии как о последовательно сменяющих друг друга этапах – древней, средней и новой комедии – было предложено александрийскими филологами III в. до н. э. Современникам новой комедии казалось очевидным, что именно произведения Менандра являются наивысшим достижением литературы и театра эллинистического мира.

¹⁰⁴ Ярхо В. Н. *Античная драма: технология мастерства*, М., 1990, с. 3–4.

¹⁰⁵ Фрейденберг О. М. *Образ и понятие // Миф и литература древности*, М., 1978, с. 360.

¹⁰⁶ Там же, с. 346.

¹⁰⁷ Там же, с. 348.

При этом возникает парадоксальная ситуация, когда согласно античной традиции, берущей начало от Аристотеля, «отцом комедии» по-прежнему называют Аристофана.

Создается впечатление, что если Аристофан и является «отцом» чего-либо, то, видимо, европейской сатиры. Так, Ю. Боров полагал сатиру самостоятельным литературным родом, одним из образцов которого являлись произведения Аристофана. Сатира Аристофана – «наиболее социальная по своей природе сатира»¹⁰⁸. Т. Г. Мальчукова рассматривала комедии Аристофана в качестве истока мениппеи¹⁰⁹. Поскольку мениппея собственно драматическим жанром не является, при такой трактовке только усиливается разрыв между древнеаттической комедией и традицией европейского театра.

На понимание специфики становления и развития древнегреческой комедии в синхронии и принципиальной значимости этих процессов для осмысления дальнейшей динамики формирования европейского театра влияет представление о театре Древней Греции как о воплощении некоторой целостной концепции отношения к миру, единой для различных исторических этапов античности. Эта концепция, как полагает большинство исследователей античной литературы, наиболее полно раскрывается в древнегреческой трагедии. Так, М. Л. Гаспаров пишет, что трагедия является «цельной формой художественного мышления, характерной для всего классического периода»¹¹⁰, то есть V–IV вв. до н. э.

На эту проблему, характерную для изучения драматургии в целом, указывал В. Е. Хализев. Исследователь отмечал, что история литературы и теория драмы «и поныне вслед за Аристотелем обобщает главным образом опыт трагедийного творчества», в результате чего сформировалось «представление о трагедии как центральном жанре драматургии»¹¹¹.

¹⁰⁸ Боров Ю. Б. *Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия*, М., 1970, с. 125.

¹⁰⁹ Мальчукова Т. Г. *Комическое в античной литературе и европейская традиция*, Петрозаводск, 1989.

¹¹⁰ Гаспаров М. Л. *Сюжетосложение греческой трагедии // Избр. тр.*, т. 1, М., 1997, с. 449.

¹¹¹ Хализев В. Е. *Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения: межвуз. сборник.*, Л., 1988,

На наш взгляд, утверждая целостность мировоззренческой концепции при рассмотрении периода в истории античного театра от Эсхила до Аристофана (и тем более от Эсхила до Менандра), исследователи не принимают во внимание тех радикальных трансформаций в политической, общественной, экономической, культурной сферах греческого полиса V–IV вв. до н. э., которые не могли не повлиять на представления человека о мире и его месте в этом мире.

Н. И. Ищук-Фадеева в работе «Типология драмы в историческом развитии» последовательно рассматривает систему принципиальных различий между древнегреческой трагедией и комедией, которые явились следствием как законов жанров, так и воплощением трансформаций философско-эстетических представлений античного мира.

Герой трагедии – «скорее объект, нежели субъект действия», поскольку «античная эстетика полностью лишила драматический характер самостоятельности и практически трактовала его как производное сюжета»¹¹². Сюжет комедии неразрывно связан с исторической действительностью переходной эпохи, когда разрушаются представления о предопределенности миропорядка внешними факторами, например, волей богов. Осознание определяющей роли человека в организации миропорядка делает необходимым появление героя, который «сам вынужден творить современную историю» в мире, «не ставшем, но становящемся», пребывающем в процессе изменения как общественно-политических, так и философско-эстетических оснований своего уклада.

Согласно Н. И. Ищук-Фадеевой, «создание сюжетов из современной жизни с логической необходимостью требовало героя, способного действовать по законам истинной драматической борьбы». Трагический герой «невольно становится объектом приложения невидимых, но могущественных сил», комический – «субъектом, творцом, созидателем»¹¹³. В то время, как трагический герой повествует, комический герой – действует.

с. 18.

¹¹²Ищук-Фадеева Н. И. *Типология драмы в историческом развитии*, Тверь, 1993, с. 11.

¹¹³ Там же, с. 348.

Важно и другое различие: если герой трагедии «остро ощущает свою отъединенность», то герой комедии – «часть полиса, один из многих, солидарный и с автором, и со своими согражданами», он действует «не как самостоятельный индивид, а как представитель коллектива»¹¹⁴.

Время создания комедий Аристофана – конец V – начало IV в. до н. э. – это эпоха Пелопонесской войны, которая окончилась поражением Афин, неудачных афинских военных экспедиций, политических переворотов, обозначивших ослабление демократии. Вместе с тем это эпоха становления философии Сократа и эпоха, когда трагедия достигла своей вершины, и дальнейшее ее развитие в рамках законов жанра оказалось невозможным. Следует напомнить, о том непонимании современников, которым были встречены попытки Еврипида расширить тематику и проблематику трагедии. В то время, как трагедия оставалась скованной каноном, требовавшим использовать мифологические сюжеты и следовать достаточно строгим правилам формальной организации, комедия Аристофана воплощала относительную свободу на всех уровнях: сюжетном, композиционном, метрическом, лексическом.

Усугубление несходства на всех уровнях драматического произведения свидетельствует, на наш взгляд, не только о развитии жанровой дифференциации античного театра, но о возникновении двух различных форм драматического конструирования. Появление героя, способного изменять мир вокруг себя, согласуется с новыми принципами организации пьесы и с новыми задачами, которые ставит перед собой драматург. Необходимость в эпоху кризиса осмыслить разрозненные аспекты картины мира в их целостности и взаимообусловленности – вот та задача, которую выполнял Аристофан в своих комедиях.

Мы полагаем, что в произведениях Аристофана начинают формироваться те тенденции, которые теория драматургии XX века связывает с открытой формой драматического конструирования. Дробление действия на небольшие эпизоды, свобода в организации

¹¹⁴ Там же.

традиционных частей пьесы, введение нескольких фабул, ослабление причинно-следственной логики, определяющей последовательность эпизодов, позволяет комедиографу показывать связь между явлениями и событиями, на первый взгляд, между собой не связанными. Так, в «Лягушках» равнозначными и взаимообусловленными оказываются выбор лучшего трагедиографа, будущее Афин, отношения рабов и их хозяев, осмысление недавних исторических событий и размышления о нравах современных афинян.

Раскрытие неоднозначности, противоречивости эпохи осуществляется через одновременное использование двух типов конфликтов: локального и субстанциального (согласно терминологии В. Е. Хализева¹¹⁵). Локальный конфликт, связанный с поставленными в прологе задачами, может быть разрешен в рамках обозначенных в комедии условий (мирный договор со Спартой в «Ахарнянах», победа Эсхила над Еврипидом в «Лягушках» и т. д.). Но проблематика комедий не исчерпывается разрешением локального конфликта. В ходе развития действия раскрываются обусловленные афинской действительностью субстанциальные конфликты, разрешение которых не представляется осуществимым ни в условном мире театра, ни в исторической действительности. Так, остается открытым конфликт Демоса (Народа) и его правителей во «Всадниках», механически прерывается агон Правды и Кривды в «Плутосе», неоднозначным представляется решение Диониса в «Лягушках».

Открытость сюжета согласуется с разомкнутостью сценического пространства. Герои Аристофана постоянно обращаются напрямую к зрителям, вовлекая их в действие. Пространство и время комедий представляют собой единство реальных пространственно-временных отношений (указания на исторические события, введение реальных городских объектов в сценографию и т. д.) и подчеркнута фантастических (перемещение из Афин на Олимп или путешествие в Спарту и обратно, осуществленное за время народного собрания).

Синтез реального и фикционального как на уровне сюжета, так и на уровне пространственно-временных отношений определяет

¹¹⁵Хализев В. Е. *Драма как явление искусства*, М., 1978.

своеобразие комедий Аристофана. Древнегреческий комедиограф связывает историческую действительность и художественный мир своих произведений, не только вводя указания на реальные события, объекты, исторических лиц в структуру повествования, но и делая драматическое произведение действенным средством осмысления центральных противоречий существующего миропорядка.

Аристофану присуща и жанровая открытость: он использует опыт практически всех существующих литературных жанров и форм словесности. Помимо трагедии, обращение к которой неоднократно анализировалось исследователями, Аристофан вводит в свои произведения тексты Гомеровских эпосов, лирики, историографии. Комедиограф использует формы пророчеств, политических и судебных речей, философских диалогов и др.

Все эти черты, на наш взгляд, свидетельствуют о том, что формирование двух принципов драматического конструирования происходит уже на античном этапе становления европейской драматургии. Изначально закрытая форма связана с трагедией, открытая – с комедией Аристофана.

Дальнейшая история античной драматургии показывает, что такая дифференциация является не только межжанровой, но происходит и в рамках одного жанра. Этим жанром оказывается комедия, развитие которой не прекращается и после падения полисной системы Древней Греции.

В эпоху эллинизма полис утратил свое значение. Все государственные вопросы (законы, суд, войско, война и мир) сосредотачиваются в руках царей. Обычный человек в государственные дела вмешаться не может. Происходит отделение частной жизни человека от жизни полиса. Трансформацию мировоззренческой концепции довольно точно характеризует определение, данное М. М. Бахтиным: «жизнь и смерть воспринимаются только в пределах замкнутой индивидуальной жизни», при этом жизнь берется «во внутреннем субъективном аспекте»¹¹⁶.

¹¹⁶Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Литературно-критические статьи, М, 1986, с. 233.

Это объясняет обращение Менандра к проблемам семьи и быта. В его комедиях, из которых полностью сохранилась только «Брюзга», действие вращается вокруг любовных отношений молодежи, имущественных проблем старшего поколения, стремления и тех, и других, несмотря на все перипетии, остаться в рамках общественных приличий.

Закономерно, что теперь аристофановская комедия, в которой полис и человек были неразделимы, оказывается непонятной и чуждой и зрителям, и автору «Поэтики» Аристотелю, и филологам Александрии.

Однако драматурги эллинистической эпохи перенимают такое принципиальное завоевание аристофановской комедии, как выведение в качестве литературного персонажа обычного человека и готовность этого персонажа активно вмешиваться в судьбы окружающего мира. В новой комедии Менандра, как и у Аристофана, герои действуют и изменяют мир вокруг себя. Но каков этот мир?

Ни о политике, ни о политичности речь у Менандра не идет. Свою действенность, стремление воздействовать на свою жизнь герой реализует, не меняя среду в широком плане, т. е. полис, а влияя на семью, быт, личные отношения.

Конфликт в новой комедии есть, но он только локальный. Сосредоточенность на разрешении локального конфликта при относительно стабильных социально-исторических условиях определяет композиционное построение менандровской комедии. Михаэль фон Альбрехт отмечает, что «действие замыкается в себе и органически членится на части: «начало, середину и конец», – оно состоит из необходимых или вероятных событий и по крайней мере частично вытекает из духовно-душевных особенностей действующих лиц». Таким образом, по мнению исследователя, «менандровская комедия ...переносит аристотелеву трагическую теорию на другое поле»¹¹⁷.

К этому следует добавить, что в речевом плане Менандр стремится к единообразию языка, который приближается к обыденному. Значительно меньше, чем у Аристофана, у Менандра отступлений

¹¹⁷ Альбрехт М. фон. *История римской литературы*, М., 2002, т. 1, с. 119.

от речевых норм, нет ни аристофановской грубости, ни обилия неологизмов, ни пародирования различных диалектов.

Творчество Менандра в рамках комедийного жанра реализует потенциал закрытой формы, которая до появления новой комедии была приметой жанра трагедии. Как нам представляется, продуктивнее рассматривать произведения Аристофана и Менандра не как последовательные этапы в ходе эволюции комедии, а в качестве исходных пунктов для становления двух комедийных традиций.

Таким образом, в Древней Греции происходит становление, с одной стороны, комедии кризисной эпохи Аристофана, с доминантой открытости, с другой стороны, комедии Менандра, комедии относительно стабильного эллинистического периода, с доминантой закрытости. Аристофановская комедия во многом опирается на трагедию, вводя в комический дискурс трагические сюжеты, эпизоды, реплики, приемы. Менандровская комедия использует иные достижения трагедии. Менандр опирается на упорядоченность трагической сюжетной схемы, что позволяет развивать внутреннее действие комедии. Герои новой комедии действуют не только в соответствии с интригой, но и в результате изменения характеров.

Обе традиции получили дальнейшее развертывание в европейском театре последующих столетий, однако пути их развития были различны. Нередко обе традиции пересекались, дополняя и обогащая друг друга.

Так происходит в конце III века в Риме. Становление римского театра, как справедливо указывает Д. В. Трубочкин, является «не сменой театральной системы», но «началом нового и небывалого восприятия уже сложившейся в средиземноморском мире театральной системы»¹¹⁸. По мнению исследователя, новая публика «была решающим фактором этого нового театра»¹¹⁹.

Это еще период мира и государства в становлении, когда устанавливаются новые границы (а одновременно ломаются старые) и новые принципы взаимодействия различных национальных культур

¹¹⁸ Трубочкин Д. В. *«Все в порядке! Старец пляшет...»: Римская комедия плаща в действии*, М., 2005, с. 17.

¹¹⁹ Там же.

на этих границах. Рим становится «тем единственным городом Средиземноморья, который, не имея собственной театральной традиции, дает площадку всему современному ему театральному миру – т. е. всем сценическим жанрам и всем людям театра»¹²⁰.

На раннем, плавтовском, этапе формирования римской комедии оно обуславливается схождением в одной точке таких факторов, как карнавальная свобода сатурналий, политическая значимость (театр оказывается действенным средством при сборе голосов), консолидирующая функция театральных представлений, которые единственные «из всех массовых событий римской жизни» выражали «всеобщее согласие Рима и мира перед лицом богов»¹²¹.

Паллиата в силу новых условий становления отходит от «отъединенности» менандровских героев от жизни общества. Близость к архаическим истокам и вновь актуализировавшаяся политическая функция римской комедии плаща обуславливает воссоединение общественного и индивидуального. В контексте этого единства в художественный мир комедии возвращается фольклорный хронотоп с неразрывной взаимосвязью жизни, смерти, смеха, еды и телесного низа.

Плавтовская комедия перенимает интригу как основу развертывания сюжета от новогреческой комедии, но в плане композиции доминирующими оказываются принципы монтажности, дробления эпизодов, активной роли зрителей, подчеркнутой театральной условности – то есть практически те же черты, что мы могли наблюдать в композиции пьес Аристофана. С Аристофаном, по мнению М. фон Альбрехта, роднит Плавта и подчеркнуто игровой характер действия. Исследователь отмечает, что мир в плавтовских комедиях «не целен, не замкнут в себе: он многогранен, открыт на все стороны, полон неожиданностей»¹²².

Фон Альбрехт указывает, что «комедия в духе Менандра задала такие строгие требования, что заметное расширение канона по сравнению с образцом было едва ли осуществимо, если не

¹²⁰ Там же, с. 15.

¹²¹ Там же, с. 138.

¹²² Альбрехт М. фон. *История римской литературы*, М., 2002, т. 1, с. 227.

задевать самые устои жанра»¹²³. Следовательно, вполне обоснованным является стремление Плавта формировать новую традицию за счет возможностей, которые давали такие жанры низовой комедики, как мим.

Одновременно с этим в восприятии комедии прослеживается поляризация: знатоки, ориентирующиеся на наследие Менандра и требующие строгого соблюдения канона, и публика, стремящаяся получить удовольствие от зрелища¹²⁴. Наглядно иллюстрирует эту поляризацию «Послание к Пизонам» Горация. В работе, которая стала образцом для многочисленных поэтик следующих веков, Гораций отмечает, что стиль Плавта слишком груб и примитивен.

При общности сюжетной основы в творчестве Плавта и Теренция вновь раскрывается разнонаправленность векторов развития европейской комедии. Комедия Плавта совпадает с эпохой становления новой историко-культурной системы, что выражается в плане драматургических принципов в большем удельном весе архаической образности и открытости в плане организации действия. Комедия Теренция представляет противоположную тенденцию, направленную на предельное закрепление установленных норм и доведение их до совершенства, что в итоге приводит к исчерпанности возможностей дальнейшего развития.

Если становление театра в Риме определялось взаимодействием средиземноморской театральной традиции и новой публики, то в средневековой Европе театр и драматургия рождаются заново после многовекового небытия. П. Зюмтор указывает, что возникновение театра в X–XI веках происходит «в русле латинской традиции», но «не как продолжение античной драмы»¹²⁵.

Согласно М. Л. Андрееву, новый виток становления жанра проходит через трансформацию стабильных форм религиозного культа под влиянием архаики ритуала. Смещение жанров, размыкание формы способствует перезарождению драматургии. Главной чертой, определяющей возможность активного развития драматургии в

¹²³ Там же, с. 35.

¹²⁴ Там же, с. 42.

¹²⁵ Зюмтор П. *Опыт построения средневековой поэтики*, СПб., 2003, с. 457.

Средние века, является «мобильность», «почти безграничная свобода» в плане жанровых норм.

Мощным фактором в процессе перезарождения театра была календарная обрядность с ее мироощущением, которое сохраняло характерное для фольклорного хронотопа восприятие единства жизни и смерти, смеха и еды и т. д. На пересечении «ритуальной драматургии богослужения, ритуальной драматургии карнавала и потенциальной драматургии Евангелия» возникает новая драма¹²⁶.

Первоначально замкнутость пространства церкви, в котором происходило действие, согласовывалось с предусмотренными церковной обрядностью сюжетами, персонажами, мотивами, речевыми моделями. Постепенно увеличивается объем и значение элементов, заимствованных из «других частей календарного цикла, либо из библейского текста, либо из поэтической традиции»¹²⁷. Затем происходит обращение к тем библейским сюжетам, которые позволяют вводить эпизоды из мирской жизни, близкие и понятные всем зрителям.

Выход драматизированного действия за пределы церкви приводит к преодолению стилевой заданности: тематики, каноничности образной системы, драматического пространства и времени, нормативности латинского языка литургии.

Вместе с усилением светских мотивов, которые вводятся в литургическую драму по принципу присоединения автономных элементов, «композиция игры, центростремительная и линейная одновременно, уже не опирается на вполне однородную установку»¹²⁸. Наиболее ярко ослабление причинно-следственной логики в развитии сюжета обнаруживается в «играх о святых» и мираклях.

Расширение элементов собственно сюжетного уровня согласуется с трансформациями драматической формы. Не будучи комедией в понимании античной поэтики, средневековая драма обогащается смеховой образностью, пришедшей из карнавальской традиции:

¹²⁶ Андреев М. Л. *Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X–XIII вв.)*, М., 1989, с. 81.

¹²⁷ Зюмтор П. *Опыт построения средневековой поэтики*, СПб., 2003, с. 458

¹²⁸ Там же, с. 461.

вводится обыденная речь, пародирование ученых-схоластов, ярмарочных торговцев, врачей-шарлатанов, использование приемов нарочитого жеста, гэга, голосовых эффектов и переодеваний, характерных для ярмарочных представлений.

По мнению М. Л. Андреева, жанровая свобода таких феноменов ранней средневековой драмы, как «Действо о Воскресении», «Действо об Адаме», «Игра о святом Николае», «Игра в беседе», неотделима от ее идеологической универсальности, от ее мирообъемлющего характера, от ее устремленности к центральным темам культуры»¹²⁹.

Очевидно, что на средневековом этапе принципы открытой формы оказались плодотворными для перезарождения театра. Однако под влиянием ряда факторов, как собственно литературного, так и историко-политического плана, в Средние века, с одной стороны, происходит «внутрижанровая дифференциация и специализация», в результате чего утрачивается высокий уровень жанровой свободы¹³⁰. С другой стороны, влияние карнавальнoй традиции оказывается настолько мощным, что церковь, первоначально интегрировавшая ее в литургию, оказывается не в силах противостоять этой силе, что приводит к попыткам запретить театральные представления в XVI в.¹³¹.

На наш взгляд, тенденции, определившие развитие средневековой драмы, оказались подготовкой того расцвета драматургии, который произошел в эпоху Возрождения. Были проработаны механизмы, действенные для пересоздания театра, а именно: нарушение жанровых границ, использование различных языковых традиций, тематическая универсальность, смешение трагического и комического, высокого и низкого, смеховая образность.

Новый этап становления драматургии начинается с освоения античного наследия. Избирательность этого освоения обусловлена как тем, что произведения многих авторов утеряны, так и тем, что гуманисты Ренессанса избрали в качестве ориентира поэтические

¹²⁹ Андреев М. Л. *Средневековая европейская драма: происхождение и становление (X–XIII вв.)*, М., 1989, с. 189.

¹³⁰ Там же, с. 190.

¹³¹ Зюмтор П. *Опыт построения средневековой поэтики*, СПб., 2003, с. 457.

нормы римской литературы. Поэтому образцом для итальянских драматургов оказываются комедии Плавта и Теренция. Таким образом, сюжеты и законы драматического построения новой аттической комедии ложатся в основание литературной драмы нового времени.

Раньше всего этот процесс начинается в Италии, где наиболее отчетливо наблюдается разрыв между литературной комедией и театральной практикой. Достаточно скоро оказалось, что воспроизведение принципов организации новой аттической комедии и менаандровских сюжетов не привело к обновлению театра. Итальянская комедия эрудита не смогла стать тем отражением кризиса стабильной системы ценностей и воззрений, каким явились для европейской литературы «Декамерон» или «Божественная комедия». В условиях смены представлений о мире обнажилась ограниченность закрытой формы.

В то время как литературная комедия стремится к нормативности, закрытости и кодификации, театр Италии порождает явление, выстраиваемое на полностью противоположных принципах, – комедию дель арте.

Нам представляется справедливым вывод М. Л. Андреева, согласно которому для литературы самой Италии «экспансия» комедии дель арте явилась «своеобразным симптомом кризиса, переживаемого литературной комедией», а «способ разрешения этого кризиса, предложенный импровизированной комедией, одновременно парадоксальным образом способствовал его углублению»¹³².

Фабулы собственно комических пьес театра масок опираются на те же локальные семейные конфликты, что и произведения Менандра, Теренция, Плавта, Беолько, Макиавелли. Однако сценарий комедии дель арте формирует действие таким образом, что важна не развязка интриги, а ход действия, каждый отдельный эпизод, вставной номер, монолог или лацци.

Комедия дель арте и комедия эрудита представляют собой две крайних точки развития европейской комедии Ренессанса. В комедии эрудита реализуется доведенная до предела закрытость как в

¹³² Андреев М. Л. *История литературы Италии*: в 3 т., т. 2, кн. 2, М., 2010, с. 442.

плане сюжета, так и в плане драматургического построения. Комедия дель арте – наоборот, демонстрирует предельную открытость.

Вместе с тем достижение граничной свободы в организации драматического произведения, сопровождается снижением значимости текста, лежащего в его основании. У Аристофана открытость формы, монтаж были необходимыми художественными средствами для раскрытия субстанциального конфликта, сведения воедино разнородных аспектов действительности. В комедии дель арте конфликт заключается не в тексте, а в самом факте существования данного театрального явления, воплощающего свободу ренессансного мировоззрения в эпоху католической реакции с ее строгой системой ограничений.

Чтобы европейская комедия (и европейская драма) получила стимул к дальнейшему развитию, необходимо было появление такого феномена, как комедия дель арте, с ее отказом от литературности, фольклорностью, карнавальностью, фрагментарностью,

При всех национальных различиях и специфичности историко-культурного контекста в Испании и Англии драматургия стремится к преодолению драматургического канона ренессансного классицизма. В первую очередь, речь идет о сознательном отказе от пиетета перед вновь открытой гуманистами античностью и заимствованными у древних поэтическими нормами.

В творчестве Лопе де Вега и Шекспира происходит синтез высочайших достижений открытой и закрытой формы. Традиция закрытости продолжает развиваться по линии наследования античных сюжетов, традиция открытости обусловлена обращением к фольклорным истокам, уже существующим театральным опытом (прежде всего, комедии дель арте) и тем, что авторы осознают необходимость расширения тематического поля комедии.

Именно у Лопе де Вега впервые четко артикулируется необходимость отхода от нормативности в драматургии. В «Новом руководстве к сочинению комедий» Лопе де Вега подчеркивает, что «комедии писал без правил»¹³³, хотя был прекрасно с ними знаком.

¹³³ Вега Лопе де. *Собр. соч.*: в 6 т., т. 1, М.: Искусство, 1962, с. 47.

Драматург допускает смешение трагичного и смешного, выход за временные рамки одного дня, разнообразие в использовании пространства, введение в действие королей, подобно тому, как Плавт сделал героем «Амфитриона» Юпитера. Лопе де Вега призывает к правдоподобию речи персонажей, что требует простоты и ясности языка и противостоит искусственности и чрезмерной напыщенности. По мнению драматурга, необходимо прибегать к различным метрическим размерам.

В испанском театре происходит своеобразный возврат к неразрывности связи между зрителями и действием, что было предопределено самой организацией театрального пространства – места для зрителей находились на самой сцене. Это позволяло и зрителям, и актерам ощущать себя «участниками единого сакрально-праздничного действия»¹³⁴. Таким образом реализовывалась всеобщность и универсальность театрального действия. Как отмечает В. Силюнас, «жизнь постигалась как тотальное зрелище, жить означало быть зримым»¹³⁵.

Соблюдение правил и успех у зрителей, а также близость к реальной жизни противоречат друг другу. Лопе указывает, что путь новой комедии лежит вне норм и канонов.

Но вместе с тем красной нитью по всему «Новому руководству» проходит мысль о необходимости единства фабулы: «По действию единою должна / Быть фабула; нельзя ей распадаться / На множество отдельных происшествий», «Она должна такую быть, чтоб часть / Была в ней неразрывно с целым слита»¹³⁶.

Лопе при всей постулируемой открытости стоит за единство сюжета. Однако стремление охватить действительность в ее противоречивости и многоаспектности, ориентация на показ взаимосвязи элементов разного порядка подталкивает к отказу и от этого единства. Достаточно наглядно это видно в комедии «Девушка с кувшином», где сочетается несколько фабул, разворачивающиеся через систему многочисленных эпизодов, смешиваются приемы комедии

¹³⁴ Силюнас В. *Театр Золотого века*, М., 2012, с. 89.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ Вега Лопе де. *Собр. соч.*: в 6 т., т. 1, М.: Искусство, 1962, с. 53.

и трагедии, есть самостоятельные линии сюжета, не получающие разрешения в финале комедии.

Следует особенно подчеркнуть тот факт, что комедия Возрождения возвращает человеку его право менять мир. Действующий персонаж древнеаттической комедии вновь оказывается вершителем судьбы. Правда, в комедиях Лопе лишь своей судьбы – своей любви.

В работе по типологии драмы Н. И. Ищук-Фадеева высказывает важную мысль о том, что «ярко выраженная активная» форма воплощения драматического действия в эпоху Ренессанса является унаследованной от действенности комического героя античности, его активного участия в создании сюжета¹³⁷. Как и в древнеаттической комедии, на первый план выходит действенность героя, что влечет за собой и «иную эстетику сценической организации»¹³⁸.

Исследовательница пишет, что «способность действовать драматический герой нового времени получает именно от комедии, а не от трагедии»¹³⁹. Н. И. Ищук-Фадеева указывает на тот факт, что «подобно древнему комическому герою», герой драмы нового времени подчиняет время и пространство себе, «своей преобразующей задаче»¹⁴⁰.

Таким образом, действие «становится внешним проявлением сущности героя, оно выступает как материальный знак его силы, отсюда повышенная событийность драматического произведения», действие является «душой», а сюжет – «его внешним проявлением»¹⁴¹. На наш взгляд, все это свидетельствует о принципиальной значимости и концептуальной обоснованности преобладания внешнего действия в ренессансной драме.

Если в целом для комедий Лопе де Вега характерно сохранение единства действия и поступательности в развитии сюжета, то у Шекспира мы сталкиваемся с распространением открытости и на сюжетный уровень.

¹³⁷ Ищук-Фадеева Н. И. *Типология драмы в историческом развитии*, Тверь, 1993, с. 57.

¹³⁸ Там же.

¹³⁹ Там же, с. 13.

¹⁴⁰ Там же, с. 25.

¹⁴¹ Вега Лопе де. *Собр. соч.*: в 6 т., т. 1, М.: Искусство, 1962, с. 53.

В творчестве Шекспира многие исследователи драматургии усматривают черты, отличающие произведения английского драматурга от «комедии классического типа»¹⁴². На комедии Шекспира как на начальный этап становления открытой формы драматического конструирования и развития эпических тенденций в театре Европы неоднократно указывали А. В. Бартошевич, С. В. Владимиров, Н. И. Ищук-Фадеева, П. Пави, Л. Пинский, В. Е. Хализев и др. Сочетание смешного и серьезного, введение многообразных мотивов, стремление охватить все стороны жизни обуславливали специфику построения комедий Шекспира.

В противоположность основной европейской тенденции к укрупнению структурных элементов у Шекспира наблюдается унаследованное от средневекового народного театра дробление действия на многочисленные короткие сценические эпизоды¹⁴³. Так, во «Сне в летнюю ночь», благодаря быстро сменяющимся друг друга небольшим фрагментам действия, создается особая панорамная картина мира, в которой одновременно разворачиваются многочисленные сюжетные линии: отношения молодых влюбленных, попытки Пэка исполнить замысел Оберона, подготовка ремесленников к постановке пьесы в честь афинского герцога.

Шекспировские конфликты не исчерпываются решением противоречий, обусловленных интригой комедии. Как и в комедиях Аристофана, одновременно сочетаются два типа конфликта, причем субстанциальный конфликт, связанный с противоборством феодального и ренессансного мировоззрения, поляризацией мира природы и мира человека, не всегда исчерпывается финалом комедии.

Осознание театром своей театральности и саморефлексия комедии, которые мы наблюдали у Аристофана и Плавта, обнаруживаются и у Шекспира. На эту черту комедий Шекспира как на антитезу традиционной комедии указывает А. В. Бартошевич: «сознающий себя комизм – вот еще одна особенность комического у Шекспира»¹⁴⁴.

¹⁴² Бартошевич А. В. *Поэтика раннего Шекспира*, М., 1987, с. 45.

¹⁴³ Хализев В. Е. *Драма как явление искусства*, М., 1978, с. 169.

¹⁴⁴ Бартошевич А. В. *Поэтика раннего Шекспира*, М., 1987, с. 27.

Наконец, исследователи творчества Шекспира единодушны в том, что бахтинская концепция карнавала и народного гротеска является ключом к пониманию путей формирования комического у Шекспира. Так, А. В. Бартошевич пишет, что для того, «чтобы заставить народный комический театр средневековья служить идеалам гуманистической нравственности», Шекспир вернул фарс к его истокам – «обрядовой карнавальной игре»¹⁴⁵.

В этом плане представляется значимым сопоставление Аристофана и Шекспира как авторов, воплощающих мировоззренческую концепцию, для которой характерно неразрывное единство частного и общественного. Так, для М. М. Бахтина и Аристофан, и Шекспир, равно как Сервантес и Рабле, являлись воплощениями принципов народной смеховой культуры и фольклорного хронотопа в литературе. По мнению В. Б. Шкловского, общность произведений Аристофана, Рабле, Шекспира, Сервантеса в «сдвиге, перестановке, преодолении обычного»¹⁴⁶, поскольку время этих гениев – «время пересоздания искусства»¹⁴⁷.

Таким образом, в эпоху Возрождения на очередном поворотном для европейской комедии этапе определяющими ее становление факторами оказываются обращение к народной смеховой культуре и фольклору, сочетающиеся с разрушением устоявшихся драматических канонов, смещением жанровых признаков, подчеркиванием условности возникшего хронотопа и вместе с тем активным вовлечением зрителей в театральное действие.

То, что в Италии, Испании и Англии было осуществлено в период Ренессанса, во французской литературе происходит в эпоху классицизма. Вершиной этого процесса является творчество Мольера, который выполняет задачи пересоздания театральной системы в целом, и жанра комедии в частности.

Как и Лопе де Вега, Мольер постулирует отказ от ориентации на древние образцы и поэтические нормы. Он пренебрегает всеми

¹⁴⁵ Там же, с. 20.

¹⁴⁶ Шкловский В. Б. *Франсуа Рабле и книга М. М. Бахтина* // Избранное, т. 2, М., 1983, с. 240.

¹⁴⁷ Там же, с. 237.

единствами, смешивает жанры, стремится развлекать публику всех сословий. В жанровом плане у Мольера нет никаких ограничений: он соединяет трагедию, комедию, фарс, одновременно вводит философские рассуждения и вставные эпизоды в духе комедии дель арте.

В комедиях Мольера важную роль играет фантастика. Едва ли не единственный из писателей своего времени Мольер не отказывается от мифологических комедий с чудесными явлениями богов («Амфитрион»). Драматург плодотворно использует приемы театра в театре, нарушения театральной иллюзии. Эпизодность построения сюжета позволяет вводить повторы, делать отступления, вставлять танцы и песни.

Вместе с тем у Мольера открытость формы согласуется с существенными трансформациями в мировоззренческом плане. Мольер показывает субстанциальные конфликты действительности, будучи убежденным, что они разрешимы. Там, где Аристофан или Шекспир указывают на противоречие как стабильную примету действительности, Мольер, в силу классицистического мировосприятия, предполагает возможность решения конфликта.

Важно и другое: именно у Мольера получает толчок к развитию та черта драматургии, которая намечалась еще у Менандра и Теренция, – характер персонажа. У Мольера характер определяет действие, но в силу того, что в рамках сюжета характер не развивается, действие еще по преимуществу внешнее. Чтобы показать характер Дон Жуана, нужны его встречи с доньей Эльвирой, доном Карлосом с отцом и т. д. Поэтому открытость формы сохраняет у Мольера как художественное, так и идейное значение.

После Мольера западноевропейская комедия сосредотачивается на обрисовке характеров и сатире. Все меньшее значение получает специфика построения произведения. Сюжет – канва, в рамках которой можно раскрывать и критиковать недостатки окружающей действительности. Форма организации комедии теряет связь с мировоззренческими проблемами, что обесмысливает приемы монтажа, нарушение театральной иллюзии, создание фантастического хронотопа на пересечении вымысла и реальности. Происходит поворот от

индивидуально-общественного к собственно индивидуальному изображению и восприятию жизни.

В древней Греции этот поворот обусловил становление традиции Менандра. В истории европейской литературы этим поворотом, который следует за возрожденческим представлением о единстве мира и человека, определяется развитие традиции закрытой формы в комедии. После Мольера она на долгое время захватывает монополию в драматургии Европы.

Задачи обновления жанра, «пересоздания искусства», осмысления слова устоявшихся представлений о мире, необходимость сопоставить не связанные между собой явления общественной и частной жизни являются теми «жизненными аналогами образности» (В. Е. Хализев), которые обуславливают обращение драматургов к открытому драматургическому построению.

Комедийная традиция, ведущая начало от Аристофана, оказывается наиболее продуктивной средой для реализации этих принципов. Драматурги последующих эпох редко обращаются непосредственно к текстам Аристофана, но именно в творчестве афинского комедиографа впервые полноценное литературное воплощение получают тенденции открытой формы и раскрываются художественные принципы фольклорного хронотопа.

Следовательно, обе комедийные традиции, сформировавшиеся в театре Древней Греции, получили дальнейшее развитие в истории европейской комедии. Традиция Менандра разворачивалась через систему последовательного наследования сюжетов. Аристофановская традиция развилась дискретно, будучи обусловленной такими историко-культурными явлениями, как политические кризисы, трансформация этических и эстетических ценностных ориентиров, исчерпанность устоявшейся жанровой системы, обращение к фольклорным началам театра.



Татьяна Шахматова
(Kazań, Rosja)

ВОДЕВИЛЬНОСТЬ И МЕЛОДРАМАТИЧНОСТЬ КАК КАТЕГОРИИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

Водевиль и мелодрама – жанры, явившиеся на русскую сцену в начале XIX века (1810-1840 годы исследователи справедливо окрестили временем «засилья» водевиля и мелодрамы на русской сцене) и были поначалу восприняты как нечто чужеродное, недолговременное, однако отношения этих легких жанров с русской сценой и русской драматургией затянулись и продолжают по сей день.

Поэтика и художественный мир водевиля и мелодрамы оказались наилучшим образом приспособлены к требованиям сценичности и отвечали ожиданиям и запросам массового зрителя. Впоследствии учёные назовут эти жанры «квинтэссенцией театральности». Вполне закономерно, что взаимодействие «высокой» драматургии с водевильной и мелодраматической поэтикой началось еще в театре первой половины XIX века и продолжалось на протяжении всего XIX столетия. Так, стремясь придать своим пьесам занимательность, обеспечить их успех у публики, поиграть с ожиданиями зрителя, элементы водевиля и мелодрамы использовали А.Грибоедов, Н. Гоголь, А. Островский, И. Тургенев, А. Чехов и др. Многие драматурги сознательно проходили школу водевильного и мелодраматического письма, стремясь глубже познать законы сцены (Грибоедов, Островский). В XX веке, несмотря на то, что как чистые жанры водевиль и мелодрама существуют на периферии

театрального процесса, их влияние на творчество драматургов первого ряда, как и в XIX веке, достаточно ощутимо.

Водевиль и мелодрама приходят на русскую сцену почти одновременно со сцен европейских театров. Их появление и расцвет в Европе был связан с событиями Великой французской буржуазной революции и утверждением романтизма в литературе. Генетически это жанры массового уличного революционного театра, первоначальная установка которых заключалась в эмоциональном воздействии, полемической заостренности, яркости, доступности, агитационности. В своей последующей истории водевиль и мелодрама приобретают буржуазный лоск и становятся развлекательными жанрами стационарного репертуарного театра, легкой, «хорошо сделанной» пьесой интриги. Оба жанра можно смело назвать синтетическими, поскольку в основе их поэтики лежит сочетание драматического слова, музыки, искусства танца и пантомимы. Кроме того, они успешно воплощали понятие театральности как возможности «воспроизведения человека актерствующего в жизни, утаюющего свое лицо под маской»¹⁴⁸ – так воспринимались традиционные сценические амплуа. Таким образом, эти жанры сочетали игровое драматическое действие и зрелищность и всё это даёт нам возможность рассматривать эти жанры совместно. Вслед за Э. Бентли, назвавшим мелодраму «квинтэссенцией драматургии», можно говорить о водевиле и мелодраме как об экстрактах всех элементов сценичности, запечатленных в конкретных жанровых формах, которые при этом полярно заряжены по своему настроению.

Необходимо особо отметить, что собственной традиции легкой драматургии в России не было. Устойчивая оппозиция высокой драматургии в виде развлекательной драмы в русском театре появляется только в начале XIX века. Конец XVII и XVIII века – это время риторической, школьной драмы и драмы классицизма. Развлекательные элементы этой драматургии восходили либо к народной смеховой культуре (фарс, балаган), либо к традиции французской комедии

¹⁴⁸Хализев В.Е. Драма как явление искусства [Текст] / В.Е. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – С. 10.

положений¹⁴⁹. Однако в начале XIX века на русскую сцену проникают два европейских «пришельца», которые и создают альтернативу серьезной драматургии, занимая нишу массовой пьесы. Этими пришельцами были мелодрама и водевиль.

Важнейшей причиной необыкновенной популярности этих жанров у публики являлось то, что они представляли себя как модель театра вообще, синтезируя свойства разных театральных видов – драмы, оперы, балета, пантомимы. Сценическое совершенство этих жанров дополнялось конкретной социальной ориентацией.

Еще В.Г. Белинский, пытаясь найти основы философии так называемого среднего жанра, жанра бытовой драмы говорил, что его появление связано с необходимостью выразить «положительную сторону бытия». Эта ценностная установка характерна для мелодрамы и водевиля. Надо оговориться, рассуждая о философии, психологии, поэтике водевиля и мелодрамы, мы нередко будем говорить о похожести этих жанров. Дело в том, что представления о мире у водевиля и мелодрамы практически идентичны: оба жанра используют классическое представление о гармонии мира, которая нарушается досадными, часто роковыми обстоятельствами, но в итоге вновь благополучно восстанавливается. Более того, эти жанры используют одни и те же сюжетные ходы, эффективные ситуации, приемы обрисовки персонажей и пр. По большому счету, различает эти жанры атмосфера. «Мелодрама это грустный водевиль, а водевиль – веселая мелодрама», афористично заметила в обсуждении на одной из конференций исследователь Т.Г. Свербилова.

Каким же образом мелодрама и водевиль выражают «положительную сторону бытия»? Какие черты психологии массового зрителя актуализируют эти жанры?

С точки зрения установок для массового зрителя мелодрама удовлетворяла требованию влечь поплакать над чужими бедами и отвлечься от своих, а водевиль – развлечься, насмеявшись до слез. Будоража зрительскую эмоциональность, водевиль и мелодрама

¹⁴⁹Одесский М.П. Поэтика русской драмы: последняя треть XVII – первая треть XVIII в. [Текст] / М.П. Одесский. – М.: РГГУ, 2004. – С. 136 – 140.

оперируют «изначальными средствами воздействия художественного слова, исконными и универсальными средствами художественности (динамика, рельеф, контраст), облекая их в столь же «чистые» формы театрального действия».¹⁵⁰

Водевиль и мелодрама касаются одних и тех же тем и сюжетов, эффектных ситуаций, конфликт этих жанров локален, полностью исчерпывается в финале. С точки зрения мировидения, эти жанры дополняют друг друга как плюс и минус: легкое, подчеркнуто игровое отношение к жизни водевиля и серьезное, лишенное полутонов мелодраматическое восприятие действительности. Однако веселый водевиль и слезная мелодрама смыкались в своей конечной задаче – отобразить и обосновать «положительную сторону бытия», близкую и желанную для среднего человека, ни своим страданием, ни радостью не желавшим выделяться из массы. Трогательное, бедственное или смешное происшествие должно закончиться благополучно.

Синтезировав суждения о психологии мелодрамы (Д.С. Балухатый, А.Д. Степанов, Э. Бентли), и психологии водевиля (Ю.В. Калинина, М.Н. Сербул) можно прийти к выводу о том, что эти жанры удовлетворяют таким желаниям зрителя, как неприятие трагедии, желание торжества справедливости, желание рационального мироустройства и, как следствие, симпатии активному герою, способному своей волей улучшить жизнь.

Эти жанры собрали и растиражировали развлекательные эффекты массовой драматургии, сочетая игровое драматическое действие и зрелищность. Л.Д. Гудков замечает, что «массовая литература вся строится вокруг «действия» (не рефлексии, медитации, самопрезентации), а именно ценностной прагматики активного действия (его тематизации, коллизий, моделей, прослеживания последствий во взаимодействии с партнером, опыта самоотождествления в процессе подобного взаимодействия и пр.)».¹⁵¹ Проблемной является

¹⁵⁰ Балухатый С.Д. Поэтика мелодрамы [Текст] / С. Д. Балухатый // Вопросы поэтики. – Л., 1990. – С. 78.

¹⁵¹ Гудков Л.Д. Массовая литература как проблема. Для кого? [Текст] / Л.Д. Гудков // НЛЮ, 1996. – № 22. – С. 96.

конкретная ситуация, «при том, что звездное небо над головой и моральный закон внутри ощущаются как императивы»¹⁵².

Конфликт водевиля и мелодрамы асоциален, общественно незначителен, это конфликт-казус, демонстрирующий, по выражению В.Е. Хализева, «амбивалентность» бытия. Мир этих жанров устроен гармонично, но нарушен досадной, роковой случайностью, после устранения которой мировой порядок будет восстановлен. Такая установка на создание идеального мира вызывает к жизни определенные художественные приемы.

Исследователь В. Прозоров, размышляя над уровнями вовлечения читателя в текст (любого качества) приходит к выводу о том, что успешный писатель должен проделать с читателем следующие операции. Во-первых, необходимо удерживать внимание (т.е. заставить следить за событиями), во-вторых, – вызвать сочувствие к герою, в-третьих, – привести читателя к неожиданному открытию, чем-то удивить, заставить задуматься¹⁵³. Первые два уровня характерны как для массовой, так и для высокой литературы, третий – признак поэтики произведений литературного верха.

У Дж. Кавелти встречаем похожую схему приемов успешного воздействия массовой литературы, в которой два первых уровня – удержания внимания и сочувствия – предстают более подробно. В схеме Кавелти выделяются четыре основных приема создания захватывающего мира формульной литературы:

1. Создание стереотипного персонажа и ситуаций. Сложность заключается в том, чтобы подновить ожидаемый публикой стереотип, но не сделать его слишком сложным (например, Шерлок Холмс – интеллектуальный гений, сочетающий в себе черты поэта-романтика).

Ориентация формульной литературы на отвлечение и развлечение делает необходимым подвигнуть читателя и зрителя к интенсивному, немедленному сопереживанию. Это достигается с помощью трех литературных приемов:

¹⁵² Там же. – С. 95.

¹⁵³ Прозоров В. Другая реальность. По страницам литературной классики [Текст] / В. Прозоров. – Саратов, 2005. – С. 39 – 46.

2. напряжение (саспенс). Постоянное ощущение страха за положительный персонаж.
3. идентификация (несколько иная, чем в миметической литературе). Читатель создает образ идеального «я» и, сопереживая ему, обеспечивает себе временный уход от собственной реальности. Миметическая литература, напротив, заставляет спроецировать свое «я» на отношения реальной жизни.
4. создание слегка видоизмененного воображаемого мира.

Исследования, посвященные проблемам поэтики мелодрамы¹⁵⁴ и водевиля¹⁵⁵, демонстрируют, что все четыре пункта воздействия формульной литературы присущи этим массовым жанрам.

Персонажи водевиля и мелодрамы схематичны. Это стандартный набор ампула, обусловленный сюжетными функциями персонажей (герой, друг, помощник, злодей, комический простак и т.д.). Ампула заостряет определенную черту (в связи с диспозицией лиц), герой одержим единственной целью, достигнув которую становится абсолютно счастливым или наоборот.

На протяжении всего действия зрителя держит в напряжении захватывающая интрига, являющаяся средством организации сюжета. Интригой водевиля движет игра персонажей (одевание и

¹⁵⁴ Балухатый С.Д. Поэтика мелодрамы [Текст] / С.Д. Балухатый // Вопросы поэтики. – Л.: Изд-во ленингр. ун-та, 1990.; Бентли Э. Жизнь драмы [Текст] / Э. Бентли. – М.: Искусство, 1978; Степанов А. Психология мелодрамы [Текст] / А. Степанов // Драма и театр II, – Тверь, 2001. – С.38-56; Стенник Ю.Б. Становление жанра сентиментальной драмы в России [Текст] / Стенник Ю.Б. // Русская драматургия и литературный процесс. – СПб – Самара, 1991. – С.53-84; Плохотнюк Т.Г. Русская советская мелодрама 20-х годов (поэтика и типология) [Текст] / Т.Г. Плохотнюк. Автореф. на соиск. уч. ст. к.ф.н. – Томск, 1990 и др.

¹⁵⁵ Калинина Ю.В. Русский водевиль XIX века и одноактная драматургия А.П. Чехова [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Ю.В. Калинина. – Ульяновск, 1999, Успенский В.В. Русский классический водевиль [Текст] / В.В. Успенский // Русский водевиль. – Л.; М.: Искусство, 1959. – С.3 – 51., Сербул М.Н. Русский водевиль 1810-1820-х годов [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук. / М.Н. Сербул. – Томск, 1989., Паушкин В. Социология, тематика и композиция русского водевиля [Текст] / В. Паушкин // Старый русский водевиль. – М.: ГИХЛ, – 1937. – С.7 – 53 и др.

сбрасывание масок, розыгрыши, обманы, переодевания). Интрига мелодрамы создается нагромождением «ужасного» в судьбе персонажей. «Непрестанный ток драматизма» (Балухатый) осуществляется за счет «*эффективных ситуаций*», которые усложняют, запутывают действие, вызывая у зрителя смех или слезы: ложная смерть, получение писем с неожиданным содержанием, разлука и воссоединение, решение покончить жизнь самоубийством, дуэль, ситуация неузнавания после долгой разлуки, насильственная выдача замуж и т.п.

Поскольку действие движут случайности, ситуации *qui pro quo*, ход борьбы часто слабо мотивирован или немотивирован вообще, то массовые жанры пользуются самыми древними приемами организации сценического действия. Балухатый называет их «принципами согласованного воздействия композиционных элементов». В терминологии Кавелти это саспенс, (понятие, с которым встречаемся в курсах обучения драматургическому письму¹⁵⁶). Саспенс водевиля и мелодрамы состоит из трех принципов организации сценического действия: *принципа рельефа* (выделение ударных моментов текста, например, актывые концовки), *принципа контраста* (стилей, характеров, хронотопа и т.д.), *принципа динамики* (поступательное движение действия с приемами торможения и замедления. Например, важное действие, могущее снять препятствие, опаздывает. Часто динамика организуется введением тайны или принципа неожиданности).

Кроме этих принципов в мелодраме и водевиле особая роль в создании сценической цельности принадлежит музыке и куплету, усиливающих драматизм сюжета и придающих действию динамизм. А также такая организация действия, которая дает возможность для включения ярких сценических эффектов и пантомимы (действия злодеев в мелодраме часто сопровождаются раскатами грома, бурей, грозой, сцена может быть объята пламенем пожара).

Итак, понятия «водевильность» и «мелодраматичность» можно отнести к универсальным составляющим понятия сценичность.

¹⁵⁶ Egri L. The art of dramatic writing [Text] / L. Egri. – Touchstone Books, 1972. – 320 с.; Фрэй Джеймс Н. Как написать гениальный детектив [Текст] / Н. Дж. Фрэй. – М.: Амфора, 2005. – 316 с. и др.

Благодаря слаженной работе всех перечисленных элементов зритель способен отождествить себя с героем. В мелодраме это сопереживание и страх за полюбившийся персонаж, боязнь роковых изменений в его судьбе, в водевиле сопереживание основано на вере в изобретательность человеческой природы, на вере в счастливую звезду. Мелодрама потрясает до слез, водевиль до слез смешит. Можно предположить, что такая эмоциональная полярность свидетельствует о том, что в «видоизмененном воображаемом мире» театральных массовых жанров водевильность и мелодраматизм выполняют функции, сходные с функциями комического и трагического «большой» литературы.

Таким образом, мелодраматическое и водевильное – это не только определения, связанные с конкретными жанрами и их художественными приемами, удерживающими зрительский интерес, но и определенная мировоззренческая установка, взгляд на жизнь.

В самом широком смысле «формами осознания всеобщих способов отношения человека к миру»¹⁵⁷ называют философские категории освоения мира. Отношение человека к миру, закрепленное в формах искусства измеряется эстетическими категориями. Долгое время считалось, что понятия эстетики, такие как прекрасное, возвышенное, безобразное, низменное, трагическое, комическое, героическое обслуживали и будут обслуживать искусство во все времена в виде неизменных универсалий. Но в XX веке стало очевидно, что эстетика и философия постоянно расширяют свое категориальное поле, осваивая новые проявления эстетического в жизни.

Мелодраматическое и водевильное присутствуют в повседневной реальности. Наглядно демонстрируют тягу к театрализации жизни современные «реальные» телевизионные проекты. В жизни, как в театре, нередки настоящие игровые ситуации: запутанные любовные треугольники (успех телепроектов «Дом» и «Остров желаний»), потеря и внезапное нахождение родственников («Жди меня»), внезапные карьерные взлеты («Фабрика звезд»), розыгрыши, нелепые встречи, слезные расставания и т.д. Не всегда происходящее

¹⁵⁷Философский словарь [Текст] / под ред. И.Т. Фролова. – М., 1981. – С. 148.

поднимается до уровня трагедии или комедии. Чаще это трогательно или забавно, а самое главное, – авантюрно, театрально и именно так и воспринимается субъектом.

Иначе говоря, театр вырабатывает свой категориальный аппарат, основываясь на категориях, присущих самой жизни, наиболее адекватных игровой стихии драмы.

Особое мировидение водевиля и мелодрамы, выражается в способах авторского изображения событий. Водевильное и мелодраматическое апеллируют к определенному строю чувств, который, с одной стороны, обращен к повседневному человеческому опыту и «концентрирует закрепленный в устойчивых чувствах нравственный и эстетический опыт многих поколений»¹⁵⁸ – внимание к личной сфере жизни человека, желание справедливости и устройства личных дел, ощущение значимости жизни человека. С другой – это особый дух авантюризма, стихия игры, обратимости, определенное упрощение жизненных коллизий, неприятие трагедийной стороны бытия.

Мировоззренческие установки жанров реализуются в авторском способе подачи событий.

Говоря об эмоциональном осмыслении событий в произведении, Г.Н. Поспелов употребляет термин пафос, распространяя это понятие на содержательную сферу произведения. Виды авторского пафоса «не внеположены друг другу». Ученый говорит о группах разновидностей пафоса. «Возвышенное и героическое, трагизм и драматизм относительно близки друг другу, т.к. возникают в идейно-эмоциональном осмыслении противоречивости объективной человеческой жизни»¹⁵⁹. В.Е. Хализев дополняет эту мысль наблюдением о неоднородности самих эстетических категорий, которые он называет типами авторской эмоциональности в освещении жизни. Например, трагическое проявляется как героическое мужество, бессмысленное мученичество, пантрагизм (театр абсурда) – в

¹⁵⁸ Крутоус В.П. О «мелодраматическом» [Текст] / В. П. Крутоус // Вопросы философии, 1981. – № 5. – с. 125-137

¹⁵⁹ Поспелов Г.Н. Теория литературы [Текст] / Г.Н. Поспелов. – М.: Высшая школа, 1978. – С. 191.

определенные культурные эпохи та или иная составляющая трагического преобладает¹⁶⁰.

Все это говорит о наличии иерархии типов авторской эмоциональности (или, в терминологии Пospelова, пафоса). Со временем появляются новые типы, которые создают новые группы их взаимодействий и пересечений.

Так, мелодраматическое включается в ближайший смысловой ряд – сентиментальное (чувствительность, порождаемая симпатией к «униженным и оскорбленным»), идиллическое (радостная растроганность мирным, устойчивым и гармоничным сложением жизни), романтическое (умонастроение, связанное с подъемом чувства личности, полнотой душевного бытия). Однако мелодраматическое отличается подчеркнутой эмоциональностью, неожиданностью, запутанностью сюжетных ходов.

Водевильное включается в ряд – комическое, юмористическое, сатирическое, ироническое. При этом водевильный взгляд отличает особая легкость, беззаботность в отношении к жизни, неприятности которой можно подкорректировать смехом.

Общий и самый существенный, на наш взгляд, отличительный признак этих понятий – это присутствие так называемого театрального эффекта¹⁶¹. Т.е. мелодраматическое и/или водевильное действие, в какой бы сложный жанровый сплав они ни входили, немедленно выдают свое игровое, искусственное, театральное начало. Именно этот признак является причиной устойчивости, узнаваемости мелодраматического и водевильного в составе любого жанрового и даже родового литературного сплава (так, мелодрама и водевильность выходят за рамки театральных форм и нередко прослеживаются в эпических или лирических жанрах. Вспомним о водевильном герое плутовского романа или откровенном мелодрама-тизме некоторых ситуаций прозы Ф.М. Достоевского).

Легкая проникаемость и склонность к диффузии при сохранении внутренней устойчивости мелодраматического и водевильного

¹⁶⁰Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник [Текст] / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М: Высш. шк., 2002. – С.85-99.

¹⁶¹Пави П. Словарь театра [Текст] / П. Пави. – М: Прогресс, 1991. – С. 369.

позволяют говорить если не о категориальном статусе этих понятий, то об особом наджанровом положении водевиля и мелодрамы в системе драматических жанров.

В конце 1970 – начале 1980-х годов в отечественной науке появляется понятие метажанра, понятие, которое, как нам кажется, наиболее полно раскрывает природу исследуемых жанров. О метажанре в своих работах говорят Р.С. Спивак, Е.Я. Бурлина, Ю. Подлубная, Н. Л. Лейдерман, как о некоем «наджанре», «сверхжанре», «ведущем жанре». Метажанр это «некая принципиальная направленность содержательной формы <...>, свойственная целой группе жанров и опредмечивающая их семантическое родство»¹⁶². Метажанр являет структурный принцип построения мирообраза, который возникает в рамках литературного направления или течения и «становится ядром» бытующей жанровой системы. Присущий метажанру, или «ведущему жанру», «принцип построения художественного мира распространяется на конструктивно близкие, а затем на все более отдаленные жанры. Например, метажанровым принципом в классицизме, пишет Н. Л. Лейдерман, является «драматизация», которая распространилась с трагедии и комедии на ораторские жанры (оду, сатиру) и дидактическую прозу.

Е. Я. Бурлина определяет метажанр как «сложившийся пространственно-временной тип завершения произведения, выражающий определенную конкретно-историческую концепцию»¹⁶³.

В докладе, прочитанном на международной научной конференции „Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения” (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 22-23 декабря 2005 г.) Ю. Подлубная, которая рассматривает метажанр вслед за Лейдерманом, выделила следующие признаки метажанра:

¹⁶² Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 – 70-е годы [Текст] / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – С. 135.

¹⁶³ Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза [Текст] / Е.Я. Бурлина. – Саратов, 1987. – С. 45.

1. распространение – метажанр объемлет большее, чем жанр, количество литературных явлений.
2. внеродовая направленность – «Нельзя не согласиться с Е. Я. Бурлиной, – пишет Подлубная, – определяющей метажанр как „способ функционирования метода” не просто в литературе, но в культуре в целом. Так, например, очевидно, что „философский метажанр” в лирике – явление не просто литературное, но осуществляющееся на границе литературы и философии; „мемуарный метажанр” – на границе литературы, эссеистики и жизнетворчества; „соцреалистический метажанр” – также явление не только литературное, но сопрягающее литературу с другими видами соцреалистического искусства: музыкой, живописью, скульптурой, кино, – а также, что немаловажно, идеологией и мифологией коммунизма (изучая соцреалистический метажанр, необходимо изучать все сферы преломления соцреалистической эстетики). Метажанр оказывается неким синтетическим по своей природе образованием»¹⁶⁴.
3. стремление к синкретизму. Метажанр предстает как некая архетипическая модель, которая способна актуализировать те или иные элементы своего жанрового канона в зависимости от потребностей культурной эпохи. Так, например, жанр сказки, занимавший маргинальное положение в советской литературе, оказался созвучен времени своим миропониманием – верой в наступление «светлого будущего» и «потенциальным утопизмом». Благодаря сходству сказочного канона с миропониманием советского искусства, сказка входит в канон советского искусства и становится метажанром советской литературы и кино¹⁶⁵.

На наш взгляд, сложный статус водевиля и мелодрамы в системе драматических жанров вполне объясняется понятием метажанр.

Подобно тому, как меняется от эпохи к эпохе тип драматизма

¹⁶⁴Подлубная Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения [Электронный ресурс] / Ю. Подлубная. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/index.html>, свободный. – Проверено 29.01.2009.

¹⁶⁵См.: Кларк К. Советский роман: история как ритуал [Текст] / Пер. с англ. Под. ред. М. А. Литовской. -Екатеринбург, 2002.

(эволюция происходит, как правило, во всех видах искусства)¹⁶⁶, изменяется и понятие мелодраматического, водевильного, поскольку, как и драматическое, эти явления имеют универсальный, наджанровый характер, и принадлежат не только драме и театру.

Любое целостное мироощущение в ту или иную эпоху характеризуется некоей доминантой. Например, в 20-70-е гг. XIX века, когда мелодрама, и переводная, и русская, встречалась на сцене в чистом жанровом варианте, основной чертой мелодраматического считались преувеличенные страсти, нагромождение ужасного, таинственного в судьбе героя. Именно этот тип мелодраматизма характерен для «Белых ночей», «Униженных и оскорбленных» и др. произведений Ф.М. Достоевского, хотя нельзя отрицать, что жалость к герою играет здесь не последнюю роль. Даже у И. С. Тургенева, гораздо более рационального и эмоционально сдержанного, если в судьбе персонажа проскальзывает намек на мелодраму, то как раз в связи с мстительным, непостижимым роком: например, внезапно приезжает Варвара Лаврецкая, считавшаяся погибшей, разбивая надежды на счастье Федора и Лизы («Дворянское гнездо»).

В другие эпохи на первый план выходит жалостливость, слезливость, желание поплакать над судьбой несчастного героя. Мелодраматизм девяностых годов XX века – это жалость на грани с чувством гадливого отвращения. Герои Н.Коляды, Л.Петрушевской, погрязшие в быте, обворованные и внешне и внутренне пронзительно ничтожны. Возможно, в том и заключалась задача подобных пьес, вызывавших в свое время бури негодования критики зрителей, чтобы отрезвить отчаявшегося среднего человека живущего в период государственных катаклизмов.

Мелодраматизм «новой новой драмы» начала XXI века возникает порой помимо авторского задания, демонстрируя вневременную универсальность действия жанровых законов. Особенно ярко это проявляется в пьесах о жизни незолотой молодежи в индустриальном городе. Нагромождение жестокостей и ужасов в судьбе героев

¹⁶⁶ См. Кривцун О. А. Эстетика: Учебник. – 2-е изд., доп. [Текст] / О.А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 2003. – С. 256-278. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 2003. – С. 256-278.

В. Сигарева («Пластилин»), Ю. Клавдиева («Собиратель пуль») неизбежно вызывают в зрителе желание пожалеть мальчиков, чьи судьбы искалечены уродливыми отношениями в семье, безразличием школы, уличным бандитизмом. Сквозь жесткий реализм и физиологичность подобных пьес (обычно они строятся в форме монолога-исповеди) прорывается жалоба на жизнь, жалость к себе, желание простого человеческого счастья: «Он:... Больше всего на свете я хочу, чтобы все было так, как я думаю<...> Больше всего на свете я хочу, чтобы у меня была девушка. Больше всего на свете я хочу, чтобы никогда не кончалась эта ночь. Больше всего на свете я хочу жить»¹⁶⁷.

Подобное происходит и с категорией водевильного в искусстве. Значение этой категории связано, как и в случае с мелодрамой, с генетикой жанра. Порожденные Французской революцией, мелодрама и водевиль – жанры парижских площадей – изначально были пронизаны ощущением «исторического абсурда». Водевиль преодолевает абсурд беззаботным легкомыслием, словно вопреки обстоятельствам. Приспосабливаясь к русской сцене, водевильный жанр существенно стер из памяти свое революционное прошлое. Веселье и игровое интриганство, используемые для наказания порока, могло восприниматься как вера в успешность активной жизненной позиции. Таков характер водевильности в «Красавце-мужчине» А.Н. Островского. Выражению позитивной стороны бытия служит мечта о достойной жизни в Рио-де-Жанейро великого комбинатора, забавное донжуанство Костика из «Покровских ворот», или необыкновенные способности к изобретению оригинальных способов заработать денег (кстати, в те же постперестроечные девяностые) героя современного плутовского романа «Аля Эш или Лучше наличными» Е. Минаева и Л. Вяземского. В других случаях водевильное комически заостряет абсурдную сторону бытия. Такое мироощущение характерно для водевилей А.П. Чехова¹⁶⁸.

¹⁶⁷Клавдиев Ю. Собиратель пуль и др. ордалии [Текст] / Ю. Клавдиев. – М.: КоровыКниги, 2006. – С. 61.

¹⁶⁸Паперный З. С. «Вопреки всем правилам...»: пьесы и водевили Чехова [Текст] / З.С. Паперный. – М., 1982. – 285 с.

Именно метажанровый статус мелодраматического и водевильного для театральной эстетики, на наш взгляд, объясняет тот факт, что, даже несмотря на то, что к середине XIX века водевиль и мелодрама перестали занимать ведущие позиции в репертуаре русского театра, они продолжали оказывать огромное влияние на всю русскую драматургию. Так, например, исследователь водевиля Е. Лепковская говорит о том, что в стремительном темпе некоторых комедий XIX – XX века угадывается резвый водевильный темп¹⁶⁹. Б.И. Зингерман пишет о существовании водевильных образов в драматургии А.П. Чехова наряду с реалистическими¹⁷⁰. С.Д. Балухатый, вообще считает возможным обнаружить мелодраматический каркас в любой пьесе, «где пьесный материал не сценичен, не художественно выразителен сам по себе»¹⁷¹.

Безусловно, подобная демонстрация работы «памяти жанра», когда жанр «по немногим жанровым образцам, даже по фрагментам»¹⁷² воспроизводит несущие части своей поэтики связан, во-первых, с наличием у мелодрамы и водевиля устойчивой, только им присущей мирообъясняющей семантики, закрепившей определенные социальные модели поведения, во-вторых, с принадлежностью этих жанров к сфере массовой литературы. «Все вторичное – по определению – имеет известные четкие черты. Массовая литература, возможно, и есть материальный носитель «памяти жанра» – носитель, обладающий значительным постоянством и инерцией, менее подверженный литературным революциям, чем большая литература. Всякий писатель <...> так или иначе соприкасается с массовой литературой, в какой-то мере усваивает черты жанра через нее»¹⁷³. Таким образом, нет ничего

¹⁶⁹ Лепковская Е. Волшебство водевиля [Текст] / Е. Лепковская // Русский водевиль. – М.: Искусство, 1970. – С. 420.

¹⁷⁰ Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение [Текст] / Б.И. Зингерман. – Изд-во РИК Русанова, 2001. – С. 53

¹⁷¹ Балухатый С.Д. Поэтика мелодрамы [Текст] / С.Д. Балухатый // Вопросы поэтики. – Л.: Изд-во ленингр. ун-та, 1990. – С. 78.

¹⁷² Бахтин М.М. Тетралогия [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 183.

¹⁷³ Чудаков А.П. Мир Чехова. Возникновение и утверждение [Текст] / А.П. Чудаков. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 73.

удивительного в том, что мелодрама и водевиль ощутимо влияют на творчество драматургов не только XIX века, но и наших современников (например, Л. Петрушевская, Н. Коляда и др.).

Итак, можно предположить, что сценический успех пьесы во многом зависит от умения автора создать систему эффектов вовлечения зрителя в действие и спрогнозировать (обмануть/оправдать/обыграть) его ожидания. Прежде всего, зритель, даже самый искушенный, ждет от театра театральности. Для русского зрителя образ театра, если так можно выразиться, архетипическая театральная модель, связаны с жанрами водевиля и мелодрамы. Поэтому сценичность драматического текста во многом зависит от того, насколько грамотно при создании пьесы автор использовал мелодраматические и водевильные эффекты.

Однако не всегда мелодраматическое и водевильное явно заложены автором в текст. Как метажанровые категории мелодраматизм и водевильность могут проявляться на уровне сценического действия. Причем любопытно, чем нейтральнее слова и поступки персонажа, тем больше пространства для режиссерской свободы: интонационной, пластической игры, манипуляций с предметами и т.п.

Для примера можно вспомнить начало второго действия чеховского «Дяди Вани».

«Столовая в доме Серебрякова. Ночь. Слышно, как в саду стучит сторож. Серебряков (сидит в кресле перед открытым окном и дремлет) и Елена Андреевна (сидит подле него и тоже дремлет).

Серебряков (очнувшись). Кто здесь? Соня, ты? Елена Андреевна. Это я. Серебряков. Ты, Леночка... Невыносимая боль! Елена Андреевна. У тебя плед упал на пол. (Кутает ему ноги.)».

Скучная, ничем не примечательная картина. В спектакле «Дядя Ваня» (Казань, ТЮЗ, постановка 1999 г.) режиссер Г. Цхвивара решает эту сцену с намеком на возможный роковой исход ситуации «молодая жена – старый муж». На тканевом экране обрисовывается тень стрелочника с колотушкой, под фуражкой рожки, кому-то ногу отпиливают, а на переднем плане просыпается Серебряков – приснилось. Ветер колышет бумажные стены гостиной. С едва скрываемым раздражением Елена Андреевна ухаживает за больным мужем. При этом

Серебрякова действительно жаль. Не он же виноват в своей старости. Лучше бы Елена Андреевна не ходила, от лени шатаясь, а за стариком ухаживала, хоть какое-то дело. Но она – натянутая струна – еще чуть-чуть и подмешает чего-нибудь в капли... Нет, появляется Соня.

Еще один пример – решение образов Яши и Дуняши в спектаклях «Вишневый сад», просмотренных нами на ежегодном театральном фестивале «Мелиховская весна» в мае 2007 года. Отношения слуг Раневской в истории постановок по Чехову изображались по-разному: от трагедии, до мелодрамы и опереточных кульбитов. Пытаясь подчеркнуть всю бездну трагедии, некоторые режиссеры выпускают Дуняшу беременной в четвертом действии (Липецкий государственный академический театр драмы им. Л.Н. Толстого, реж. В. Пахомов). Но встречаются и примеры прямо противоположного решения. В совместном спектакле Новосибирского городского драматического театра (реж. Сергей Афанасьев) и французского театра de l'Enfumerae (реж. Паскаль Лярю) общий ностальгический тон спектакля оттеняется водевильным решением образов Дуняши, Яши и Епиходова, обозначающих, но не развивающих любовный треугольник. Однако функция этих героев не только в том, чтобы время от времени обрывать действительно колоссальное напряжение спектакля умильными выходками милой провинциальной барышни или разговорами о загранице в лакейской интерпретации. В спектакле обозначена одна из проблем современной чеховианы – Россия и Европа. И водевильность слуг здесь вовсе неслучайна. Дуняша в цветном платье «а ла рюсс» и неизменной желтой ромашкой в слегка растрепанной прическе – это русская экзотика в европейском представлении. Но она не так проста, как кажется. Выходя в четвертом действии с заметно округлившимся животиком (иронический книксен дописывающим чеховскую драму), Дуняша печально произносит положенное: «Пришлите из Парижа письмо. Ведь я вас любила, Яша, так любила!...», – проворно выдергивает из под платья подушку и что есть мочи лупит Яшу по голове, – «Я нежное существо, Яша!». Кстати, по авторской ремарке, Дуняша произносит свои слова, глядясь в зеркальце и пудрясь.

Можно спорить, где водевильное и мелодраматическое обладают большей художественной выразительностью, в режиссерской трактовке или в авторском задании, в тексте или спектакле. Однако надо помнить, что если эти элементы чужды тому общему типу драматизма, который организует все элементы пьесы в единое художественное целое, то даже у талантливого режиссера они могут переродиться лишь в эффектную внешнюю обертку спектакля. Тем не менее, это сложная проблема искусствоведческого характера. Мы представляем свою задачу уже: как попытку определить значение мелодраматического и водевильного, заложенного автором в свой текст (не обязательно сознательно) для последующего успешного воплощения пьесы в театре.

Творчество А.П. Чехова иллюстрирует тезис о том, что концу XIX века сложилась определенная традиция обращения с поэтикой водевиля и мелодрамы в «высокой драматургии». В драме XX века эта традиция продолжилась и своеобразно преломилась в связи с социальными, политическими и собственно литературными изменениями, а главное, изменением картины мира человека XX века.

В «чистом» варианте водевиль и мелодрама встречаются в XX века все реже, однако понятия «мелодраматическое» и «водевильное» приобретают статус категорий театральной эстетики. В творчестве драматургов XX и начала XXI века воспроизводятся и обыгрываются не только элементы поэтики этих жанров, продолжающих жизнь по инерции «памяти жанра», но и мировоззренческие константы мелодраматического и водевильного видения мира.

Татьяна Семьян
(Czelabińsk, Rosja)

ПЕРЕРОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ: ВИЗУАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ ТЕКСТА КАК ОСОБЕННОСТЬ И КАК ТЕНДЕНЦИЯ

Жанрово-родовые видоизменения происходят в литературе постоянно, на этом строятся поиски новых литературных форм, так происходят литературные открытия и совершаются эксперименты. Но есть периоды, когда трансформации литературных форм происходят наиболее активно, выходят на поверхность литературной жизни, становятся ключевой и всеохватной тенденцией. Такими острыми процессами трансформации канонов характеризуется существование актуальной драмы.

Современная драма является средоточием интересов, как науки, так и культуры; её бурно обсуждают критики и учёные, зрители и читатели, театральные и кинорежиссеры. Мнение о том, что современная драма активно видоизменяется и трансформирует классические каноны высказано много раз: изменился герой, конфликт, лексика, стратегия работы со зрителем при театральной постановке. Ниже будет подробно исследован тот аспект существования драматического произведения, который представлен в литературном тексте и, конкретнее, в его внешнем облике, поскольку визуальное воплощение текста яркий маркер тех изменений, которые происходят в современной драме.

Современная теория литературы указывает, что существуют визуальные определители каждого литературного рода в его

каноническом варианте¹⁷⁴. Коротко говоря, вертикальное расположение одинаковых по числу слогов строчек (фраз, синтаксических фрагментов) с увеличением левого и правого поля страницы характеризует визуальный облик стихотворного текста; плотно заполненное пространство страницы с линейным расположением текста обозначает эпические жанры. Акцентировано сегментированный визуальный облик отличает драматические тексты: традиционными элементами здесь являются – название, список действующих лиц, маркировка действий, явлений, картин, обозначение ремарок и реплик. Можно также отметить, что визуальный облик драмы в целом характеризуется вертикальной доминантой, которая является генетической отсылкой к первоначальному периоду, когда драма имела стихотворную форму.

Визуальные качества драмы отчетливо являют действенную природу этого вида искусства: в списке действующих лиц, которые будут представлены на сцене, в том, что текст поделен на акты (действия), реплики, в которых явлены мысли и переживания героев, ремарки, выражающие авторское слово скупое, но напрямую.

С античных времен определились основные визуальные особенности драматических текстов, которые, незначительно трансформировавшись, сформировали классические элементы внешней композиции драмы. Уже античная драма представляла текст внешне сегментированным, дробным; запись текста и не могла быть иной, поскольку действие, предвварясь прологом, представляло собой чередование монологических и диалогических сцен («эпизодиев») с песнями хора («стасимами»). Ремарки существовали и выполняли традиционную и сегодня функцию указания на место и время действия, перемещения героев по сцене. Краткий экскурс в историю визуального облика драматического текста показывает, что изменения внешних форм выражения, с одной стороны, развиваются в векторе привычных, конвенционально проверенных элементов текста, с другой стороны,

¹⁷⁴Семьян Т.Ф. Визуальный облик прозаического текста : Монография. Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2006.

визуально и содержательно изменяясь, выражают мировоззренческие перемены в сущности драмы.

Долгие века, практически до второй половины XX века классический набор визуальных средств оставался неизменным. Внимание к визуальному облику текста, осознание его содержательного потенциала способствовало появлению ярких образцов внешне выразительных текстов. Безусловно, изменение традиционного визуального облика свидетельствует о глубинном пересмотре задач и эстетических особенностей одного из классических родов литературы.

Поиски новых форм ведутся по пути синкретизма форм и методов, в стратегии сращения, а значит и взаимообогащения разных видов искусства – драмы и музыки, драмы и изображения, драмы и эпоса. В связи с этими процессами элементы классической драмы в современных текстах меняют свой вид/объём и статус. Накопился интересный эмпирический материал, можно привести яркие образцы современных пьес, которые имеют радикально неклассический вид. Хотя, при всей экспериментальной сущности актуального искусства, существует достаточное количество произведений, которые сохраняют классическую матрицу.

Итак, самый яркий случай нарушения канонов – когда в пьесе отсутствуют как таковые все основные традиционные элементы драматического текста. Можно назвать несколько таких пьес. Например, в пьесе французского драматурга Жоржа Перека «Увеличение» текст поделен на пронумерованные от 1 до 6 предложения. Блоки в 6 предложений отделены звездочками, но в некоторых блоках отсутствует весь порядок цифр:

1

Вы опять идёте к Начальнику вашего отдела.

5

Его в кабинете нет

6

В этом случае вы ждёте в коридоре, когда он вернётся.

*

1

Вы ждёте в коридоре, когда вернётся Начальник вашего отдела.

2

Он вернётся или нет, чёрт возьми!

6

К Иоланте!¹⁷⁵

Очевидно, что пронумерованы неперсонифицированные реплики диалога. Стиль реплик лаконичный, отрывистый, имитирующий стилистические особенности устных поведенческих инструкций либо устной речи. Удивительны и действующие лица пьесы – это Предложение, Альтернатива, утвердительное предположение, Отрицательное предположение и т.д. Сюжет пьесы представляет собой варианты рекомендаций по поведению в офисе.

Необходимо сказать несколько слов об изменившихся стандартах нумерации действий и других частей пьесы. Современные драматурги могут не использовать традиционные обозначения частей пьесы и предпочитают только цифровое обозначение. Классическая терминология, например, «Действие первое явление третье» сегодня почти не используется, авторы лаконично нумеруют очередную часть произведения, причём объём части зависит от их авторской воли и может быть значительно меньше других, как например, в пьесе Фолькера Брауна «Смерть Ленина» шестнадцатая часть имеет объём 11 строк вместе с ремарками и репликой одного участника этой части Ленина.

Классическое деление пьесы на пять действий уже тоже в прошлом. Современные драматурги не ограничивают себя – количество частей может доходить до сорока.

Текст пьесы «Торговцы» Жоэля Помра, которого называют одним из наиболее ярких современных драматургов и режиссёров Франции, визуально также представлен в виде пронумерованных блоков вертикально расположенного, иногда по одному

¹⁷⁵Перек Ж. Увеличение // Антология современной французской драматургии. Т.2 Пер. с фр. М. : Новое литературное обозрение, 2011. С. 278.

слову в строчке, текста, не разбитого на реплики и ремарки. Это рассказ женщины о своей жизни и только её речь составляет всё произведение:

28

Она

даже

жалела,

что он остался цел и невредим,

потому что,

сказала она,

не того

она хотела,

нет, не того.

Она хотела совсем другого¹⁷⁶.

Всего пронумерованных эпизодов – 40.

Фразы в пьесе могут быть отделены увеличенными пробелами, что визуально также выглядит необычно:

Он сказал,

всё кончено,

друзья мои, всё кончено,

вот и всё,

мне очень жаль¹⁷⁷.

Приемы, сегментирующие текст пьесы, в данном случае выполняют интонационно-партитурную функцию, т.к. сюжет пьесы драматичный, героине тяжело вспоминать о происходящих событиях, и такое расположение текста демонстрирует неторопливый темп

¹⁷⁶ Помра Ж. Торговцы // Антология современной французской драматургии. Т.2
Пер. с фр. М. : Новое литературное обозрение, 2011. С. 515.

¹⁷⁷ Там же, С. 548.

речи героини, паузы значительной протяжённости, затруднённая, взволнованность эмоциональной речи.

В этой пьесе Жоэля Помра отсутствует такой традиционный элемент, как список и представление действующих лиц, хотя в сюжете участвуют не только главная героиня и её подруга, но многочисленные родственники и жители города, но, как становится понятно из авторского предисловия, эти участники пьесы присутствуют на сцене в виде пантомимы. Авторское предисловие – это ещё один нетрадиционный элемент новой драмы, который необходим современному драматургу как компенсация отсутствия тех привычных составляющих текста (реплики и ремарки), от которых он отказался.

От ремарок отказывается в своей пьесе «Семь еврейских детей» одна из самых известных сегодня английских драматургов Кэрил Черчилл. Пьеса поделена на семь пронумерованных текстовых блоков, расположенных вертикально, никакие визуальные элементы драмы не обозначены. В примечании в начале пьесы сообщается, что слова могут быть поделены между героями любым способом. Неслучайно пишут о кризисе персонажа в современной драме. Персонаж словно бы освобождает место для фигуры чтеца, просто голоса. В каждой сцене – новый герой, иное время и другой ребенок. Количество актеров не ограничено. Понятно, что каждый пронумерованный фрагмент – это отдельная реплика нового персонажа.

Творчество российских драматургов находится в русле мировых тенденций, и следует тем же стратегиям построения текста, разрушающим традиционную визуальную поэтику.

Отечественные драматурги взорвали литературный процесс: всего несколько лет назад простой читатель, отвечая на просьбу назвать имя русского драматурга, вспомнил бы, в лучшем случае, Островского или Чехова, а сегодня имена Гришковца, Вырыпаева знает даже не читающая публика. Безусловно, большую роль в деле популяризации современного драматического искусства сыграли визуальные средства представления – телевидение и кинематограф. Сами драматурги идут к потенциальному читателю через кинематограф. Яркий пример – творчество Ивана Вырыпаева.

Иван Вырыпаев со своей дебютной киноработой фильмом «Эйфория» сразу стал знаменитым и премированным режиссером, обладателем специального приза жюри на фестивале «Кинотавр» в 2006 году и почти одновременно участником конкурсной программы Венецианского кинофестиваля. В одном из интервью И. Вырыпаев сказал: «То, что сегодня происходит в кино, напоминает 1999 г., возникновение новой драмы в театре /.../ Я делал этот фильм так же, как свой спектакль. Я не вижу никакой разницы между театром и кино, кроме технологической. Отличие в одном: кино – это изображение, фотография, а театр – это текст и энергия произнесения текста»¹⁷⁸.

Следующий фильм Вырыпаева, снятый в 2009 году, представляет собой экранизацию его пьесы «Кислород». В тексте пьесы нет традиционного деления на реплики: вместо действий текст состоит из пронумерованных *композиций*¹⁷⁹, их десять по числу библейских заповедей, комментирование и осмысление которых современным человеком и представляет собой сюжет пьесы. В свою очередь каждая *композиция* делится на *куплеты*, каждый куплет – речь одного, мужского или женского персонажа, названных Он и Она, и *припевы*, повторяющиеся несколько раз в пределах одной композиции и резюмирующие основную идею данного куплета, связанную с трактовкой конкретной библейской заповеди. Несмотря на то, что нет прямых указаний автора, наверное, можно утверждать, что такая визуальная стратегия текста вызывает аллюзии с композицией античной драмы, где течение действия происходит в смене речевых партий с хоровыми.

Отказавшись от классических элементов внешней композиции пьесы, И. Вырыпаев ориентирует читателя на особенности восприятия голосового воспроизведения текста под музыкальный аккомпанемент. В сценических постановках исполнители проговаривают

¹⁷⁸ Хлюстова Н. «Не верю в грязные кеды». Интервью с Иваном Вырыпаевым [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/08/30/111792>.

¹⁷⁹ Курсивом выделено авторское определение структурно-композиционного элемента.

слова в ритмах клубного техно. Критика высказывается, что ультра-авангардная форма сочетается с вечными нравственными проблемами: Раскольников мучился, убив старушку-процентщицу, а молодой человек Саша, убив жену и закопав её в огороде, не мучается: «Вы слышали, что сказано древним: не убивай; кто же убьет, подлежит суду? А я знал одного человека, у которого был очень плохой слух. Он не слышал, когда говорили, не убей, быть может, потому, что он был в плеере. Он не слышал, не убей, он взял лопату, пошел в огород и убил».

Пьеса была объявлена манифестом поколения 30-летних («Это Саша и Саша, люди третьего тысячелетия. Запомните их такими, какие они есть. Это целое поколение. Запомните их, как старую фотографию. Это поколение на головы, которого, где-то в холодном космосе со стремительной скоростью летит огромный метеорит»). И. Вырыпаев, безусловно, лицо современного поколения драматургов, а его творчество воплощает общестилистические черты современной драмы: в плебейский, сниженный антураж помещены проблемы библейского масштаба, отсюда и синкретизм языка, смешение языковых уровней – библейских цитат и сниженной, иногда ненормативной лексики.

Современная драматургия минимизирует количество персонажей, а при театральной постановке и актеров. Может быть, и в этом случае логично говорить об осознанном или неосознанном возврате к поэтике античной драмы, которая начиналась с участия одного актера, постепенно Эсхил и Софокл добавили второго и третьего. Современная драма в обратном движении убавляет персонажей, сводя к двум, одному.

Так, в пьесе Фабриса Мелькио «Так узнал я, что ранен тобою, любовь моя» – всего один персонаж, названный ОН. Поскольку отсутствуют реплики второго персонажа, визуальное пространство текста выглядит монолитным, повторяет особенности произведений эпического жанра. Такой же пример – пьеса Николая Коляды «Шерочка с Машерочкой». В ней два персонажа – женщина Ада Сергеевна и кошка, поэтому пьеса имеет логичный подзаголовок «Монолог», а реплики героини занимают две страницы типографского шрифта.

Сюжеты пьес – будто бы разговор героя с самим собой, исповедь самому себе.

Действие пьесы британского драматурга Марка Равенхилла «Продукт» представляет собой речь кинопродюсера Джеймса, уговаривающего актрису Оливию сняться в кино. Джеймс подробно рассказывает киносценарий, сочиняя по ходу дополнительные детали, эпизоды, продумывая мотивировку поведения женского персонажа, и всячески старается заинтриговать Оливию, заморозить её именами то Гуччи, то Версаче. Джеймс пытается уговорить Оливию сняться в каком-то третьесортном фильме, неслучайно и пьеса называется «Продукт». Кино будет сниматься по всеми узнаваемыми клише массового искусства – гламур, соблазнение, секс, немного актуальной политики.

Марк Равенхилл – профессиональный филолог – смеётся над такими «продуктами» киноиндустрии; основанная интонация пьесы ироничная, гротесковая. Хотя по сюжету пьесы продюсер пытается обмануть актрису, раскрыть обман читателю помогает подозрительно эмоциональная, сбивчивая речь Джеймса: «Ты – крупным планом Удивление, ужасное предчувствие, не знаю, я просто хочу.... Просто сыграй это». Ритмическая стремительность речи персонажа передана через парцелляцию, слитно произнесённые/написанные слова (Да маматётсясоседка да»), значительное количество глаголов с семантикой движения, фразы Джеймса рубленые, информативные: «Ты с детства сидишь у окна, и он встаёт, чтобы тебя пропустить, и ты открываешь багажный отсек, расположенный над сиденьями, – а багаж у тебя весь от Гуччи, Гуччи снаружи, Гуччи внутри, это будет великолепно смотреться, а ты открываешь багажный отсек и видишь....»¹⁸⁰.

В речи Джеймса много местоимения «ты», поскольку продюсер моделирует за актрису сюжет кинокартины, он же произносит реплики героев будущей картины (стюардесса в самолёте, попутчик героини, сама героиня), причём в тексте Равенхилла эти реплики

¹⁸⁰ Равенхилл М. Продукт // Антология современной британской драматургии. Пер. с английского. М. : Новое литературное обозрение, 2008. С. 654.

никак не маркированы, а идут общим потоком как абзацы лаконичного объема. Общий вид текста пьесы сегментированный, «разрыхлённый», каждый пассаж речи Джеймса отделён пробелом. В пьесе есть интересный пример переноса фразы на другую строку немотивированный синтаксически, но объяснимый как партитурный знак, знак паузы: «И наступает пустота. Пустота, которую заполнял он. И ты опять начинаешь жить. Ты опять начинаешь летать вокруг глобуса»¹⁸¹. Продюсер модулирует голосом, проигрывает перед актрисой ситуацию личной драмы героини будущего кинофильма, он передаёт эмоции, и этот перенос фразы выражает эмоционально наполненную паузу, после которой слов *жить* должно быть акцентировано.

Оливия молчит на протяжении всей пьесы, читатель даже не знает её реакции на рассказ Джеймса, нет и ремарок, через которые можно было бы догадаться, о чём думает актриса. Только в финале пьесы Джемс сообщает кому-то по телефону: «Але. Она в восторге. В восторге. Просто в восторге». Очередной кинопродукт будет изготовлен.

В таких драматических произведениях активно востребована техника имитации внутренней речи, поскольку пространство произведения представляет собой внутренний диалог. В литературной форме внутренний диалог является воспроизведением индивидуумом в собственной речи различных смысловых позиций, определенным образом взаимодействующих между собой. Внутренний диалог передается различными формами: употреблением местоимения «вы», «ты», посредством вопросов, которые можно считать риторическими, потому что не происходит ответа на них. В пьесе Фабриса Мелькио персонаж любит женщину, в которую влюблен, но не решается с ней заговорить («Я никогда не осмелюсь с тобой заговорить»). Весь текст пьесы – это его монолог, который он произносит внутри себя, обращаясь к возлюбленной, которая молчит, поскольку даже не замечает его. Используя определенно-личные предложения со значением обращения, драматург тем самым активизирует

¹⁸¹ Там же, с. 675.

технику внутренней речи: «Видишь, я перебросил руку через спинку скамейки, это чтобы лучше видеть тебя /.../ Молчишь, точно я ничего не сказал».

В пьесе известного швейцарского драматурга (и писателя) Томаса Хюрлимана «Синхрон» ремарки присутствуют в традиционном виде, заключены в скобках и функционал их классический – кратко описать движение персонажей в рамках пространства сцены («Они садятся за столик справа»), но в целом визуальный облик пьесы не канонический. Текст пьесы представляет собой XXV пронумерованных сцен. Классически оформленные сцены с репликами персонажей (Сибиллы, Цумпе, Фрунца) и ремарками перемежаются сценами, представляющими собой зону речи, оформленную как монолог одного из персонажей. В этих блоках монолитного текста присутствуют элементы внутреннего диалога в виде вопросов и обращений: «Кто вы? Кто вы?! Я? Кто я? Где Сибилла? Сибилла! Фрунц! Ваш друг? Да. Меня зовут Фрунц. Как моего друга. Она только что была здесь. Кто. Сибилла. Сибилла. Моя подруга. Ее зовут Сибилла?»¹⁸².

Другая причина, по которой в современной драме актуализируются элементы внутренней речи, и, как следствие, меняется классический визуальный облик – усиление авторской позиций, активизация авторской зоны речи. Ярко это проявляется именно в ремарках современных пьес. Можно говорить о том, что в настоящий момент в драматических произведениях существует два вида ремарок.

Первый вид ремарки – это своего рода инструкция в помощь актеру-режиссеру, описание жест, костюма, интерьера, когда ремарка представляет собой чисто функциональный элемент. Ремарки такого типа чаще всего сохраняют традиционные визуальные особенности, т.е. объем их незначительный, всего несколько фраз.

Другой вид ремарки это зона расширения границ – во-первых, жанрово-родовых, потому что здесь драма сближается с эпосом – в

¹⁸² Хюрлиман Т. Синхрон [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://world-play.ru/?page=catalog&cat=3970&id=3971>

детализации, в описательности. Во-вторых, это расширение авторского поля – в таких ремарках автор может более открыто, ярко, индивидуально объявить свои интересы, эстетические предпочтения. Очень показательно, что современные драматурги (и отечественные – Сигарев, Коляда, Вырыпаев и зарубежные – Жоэль Помра) активно совмещают занятие режиссурой, что дает им возможность быть со зрителем почти без посредников.

Как и ремарка первого вида, объемная ремарка остается «плюсом автора», но ещё более нагруженным, в ремарках данного вида обнаруживается обращенность к адресату, напрямую или опосредовано. Расширение границ, желание автора выйти на открытый контакт с адресатом (зрителем/читателем), может быть, реализация своих писательских потребностей увеличивает объем ремарки в значительной степени. В современной отечественной драме яркий пример – пьесы Михаила Угарова, который очень любит пространные на 1,5-2 страницы (особенно начальные) ремарки («Зелёные щёки апреля»). Пьеса «Газета “Русский Инвалид” за 18 июля...» начинается объёмной, в две страницы ремаркой, написанной в традициях классической описательной прозы: «В глубине гостиной – фонарь из пяти окон, с мелкими оконными переплетами. В фонаре – сад, где есть финиковая пальма с пожелтевшими концами перьев, она произошла когда-то из косточки, брошенной в землю неизвестно кем. Виноградец оплел поверху оконные рамы, а теперь свободно падает вниз. В мелких площадках круглый год цветут темные фиалки...»¹⁸³. Угарову ставили в вину, что это не драматургический текст, а проза, и пьесу невозможно ставить. В одном из интервью драматурга спросили, может ли он сформулировать, где граница между драматургией и прозой и есть ли она вообще? Угаров ответил: «Конечно, нет. Драма и проза – это все очень условно. Это школьные понятия. Для удобства. Сколько ни пишу пьесы, ответить на вопрос, что такое пьеса, не могу»¹⁸⁴.

¹⁸³ Угаров М. «Газета “Русский Инвалид” за 18 июля...» [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/1426>.

¹⁸⁴ Новикова С. «Писать пьесы – безнравственно». Интервью с Михаилом Угаровым // Дружба народов. 1999. №2. [Электронный ресурс] Режим до-

Объёмной ремаркой, в которой описано не только художественное пространство пьесы, но и значительная часть первого действия, начинается, например, пьеса Николая Коляды «Птица Феникс».

В пьесах самого талантливого отечественного драматурга Василия Сигарева ремарки не только выводят в действие, в атмосферу глухой и убогой провинциальной жизни, в них слышится вполне отчётливый голос кого-то, кто находится внутри изображаемых событий, кто видит и понимает эту жизнь изнутри во всей её пошлости, обыденности и трагизме. Безусловно, этот голос является выразителем авторского миропонимания. Это не бесстрастный информатор, это именно повествователь, потому что он не только описывает действия, которые производят персонажи, его речь стилистически строится как процесс говорения – из риторических вопросов, парцелированных конструкций, просторечных оборотов: «С чего начать-то? Не знаю даже. С названия города может? Так это вроде и не город вовсе. И даже не городского типа поселок. И не деревня. И вообще не населенный пункт это никакой. Станция это. Просто станция. Станция где-то посередине Необъятной Родины Моей. Только посередине не значит, что в сердце. Ведь Необъятная Родина Моя странное существо и сердце у нее, как известно, в голове. Ну да бог с ней. С головой, в смысле. Нам бы, где мы находимся определиться. По моим расчетам это область поясницы, крестца или даже... Нет, даже не или, а так оно и есть. Именно там мы и находимся. Прямо в самом центре этого. В эпицентре. Уж больно здесь все какое-то не такое... Даже очень не такое. Такое не такое, что кричать хочется, вопить, орать, что бы только услышала: «Ну и засра... Ну и нечистоплотная ты барышня, Родина Моя Необъятная!» А услышит ли? Поймёт?»¹⁸⁵. Слышатся здесь гоголевские мотивы, лирическое отступление о птице-тройке, рассуждения о судьбе Родины, конечно, в другом стилистическом ключе, что неудивительно – взгляд автора направлен из другого хронотопа.

ступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/1999/2/ugarov.html> (дата обращения 31.01.2011).

¹⁸⁵ Сигарев В. Чёрное молоко [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://vsigarev.ru/doc/moloco.html>.

Ремарки в пьесе В. Сигарева «Чёрное молоко» передают субъективные впечатления неперсонифицированного рассказчика, который описывает то, что может быть видно только ему, но не зрителям, ремарка выражает субъективные переживания и субъективный фокус зрения. Завершая «чернушный», жёсткий и жестокий сюжет, последняя ремарка выводит интонацию пьесы в качественно другое эстетическое пространство:

«Уходят.

Остаётся только чёрная лужа на полу.

Но в ней почему-то отражается не потолок, а небо. Ночное небо. Луна отражается. Планеты. И звёзды. Много звёзд. Миллионы. Миллиарды. Вся вселенная в этой луже отражается. И звёзды мерцают в ней. Горят. Светятся.

И вот она уже не черная, а снова белая.

Белая, как молоко. Белая, как снег. Белая, как...

ТЕМНОТА

ЗАНАВЕС»¹⁸⁶.

Р. Барт писал, что драма есть не что иное, как цитация жанра романа, а специфическая логика драмы объясняется совмещением в одном лице повествователя и персонажа, что служит ключом к драме¹⁸⁷.

Такое совмещение повествователя и персонажа сделало популярным драматурга Евгения Гришковца. Знаменитые монодрамы «Как я съел собаку» и «ОдновреМенно», прославившие Гришковца перед широкой публикой, стилистически наследуют сказовые традиции русской литературы, сближающие его с Лесковым, Зошенко и, пожалуй, прежде всего, с Довлатовым.

Из всех известных сегодня драматургов массовый читатель сразу назовёт имя Евгения Гришковца. С феноменом такой всеобщей любви современная литература уже знакома на примере творчества Сергея

¹⁸⁶ Сигарев В. Чёрное молоко [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://vsigarev.ru/doc/moloco.html>

¹⁸⁷ Барт Р. Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., составление и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 312-334.

Довлатова, с которым у Гришковца, безусловно, много общего: тема маленького человека, сказовая стилистика, отсутствие позы, морализаторства, снисходительное отношение к человеческим слабостям, доверительная интонация. Считается, что в пьесе «Как я съел собаку» Гришковец рассказывает свою собственную историю – воспоминания из детства, службы на флоте, матросских буднях. И все-таки, как и в творчестве Довлатова, это псевдобиографизм. «Выдаёт тайну» предваряющие основное действие указания, заменяющие традиционную ремарку и напоминающие, что перед читателем пьеса, предназначенная для исполнения актёром: «Текст можно дополнять собственными историями и наблюдениями. Те моменты, которые особенно не нравятся, можно опускать. Эту историю желательно рассказывать не меньше часа, но и не более полутора часов»¹⁸⁸.

Ремарки в пьесе Гришковца обнаруживают новые качества. Текст ремарок, как это возможно в классических образцах драмы, помещён в скобки, но представляет собой не описание действий персонажей или смену декораций, а также как и текст во вступительной части, указывает возможные, лучшие варианты сценической постановки: «(В этом месте лучше показать картинки или фотографии моряков или изобразить, какими они бывают и что они делают)»; «И хочется вот так лечь (нужно лечь), и свернуться калачиком (нужно свернуться), и постараться занимать как можно меньше места (нужно так и сделать, полежать... некоторое время, понять, что не получается, и сказать следующее) – не получается... нет..., бесполезно».

Процитированный фрагмент обладает качествами перформативного высказывания. Форма высказывания служит не описанию, а преобразованию ситуации, манипулированию ментальными состояниями или поведением слушающих. Такие высказывания являются не просто языковыми построениями, а реальными действиями говорящего.

Гришковец *перформансирует* в своих пьесах стихию разговорной речи, посредством таких приёмов, как парцеллированные

¹⁸⁸ Гришковец Е. Как я съел собаку [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://lib.ru/PXESY/GRISHKOWEC/sobaka.txt>

конструкции, разговорная лексика, междометия, и даже ненормативное написание слов, имитирующее разговорную фонтику («Тогда было, да... Серега, скажи, щас-то – пионерский лагерь. Неее – нормально...»).

Современную драму стали описывать как перформативное явление. Это качество драмы, безусловно, базируется на теоретическом постулате о двойственной природе драмы как искусства, которое предназначено для постановки на сцене, что определяет наличие визуальной составляющей в самом феномене этого рода литературы. Наука, осознавая необходимость обновлять методологические подходы и методы анализа, движется по пути разработки коммуникативных представлений в различных областях: в философии, социологии, литературоведении. В современном мире понятие коммуникации обретает онтологический статус и проявляется в самых разных сферах социальной и культурной жизни в акцентированной демонстративности. Известно, что принцип демонстрации фиксируется в понятии перформатива. В статье, которую сегодня уже можно назвать хрестоматийной, «Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения» Марк Липовецкий призвал к тому, что надо, наконец, просто «набить руку» на интерпретации перформативных текстов именно как перформативных. В сложных техниках анализа лингвисты несколько опережают литературоведов и давно изучают перформативность, поскольку это понятие была выработано в анализе языкового материала. В литературоведческой науке методика анализа перформативных текстов, к которым относят явления современной драмы, мало разработана (известны работы С. Лавлинского¹⁸⁹, М. Липовецкого, Б. Боймерс¹⁹⁰). Представляется важным, интересным и продуктивным исследовать аспект визуальной презентации текстов драмы – область, которая обладает очевидными

¹⁸⁹ Лавлинский С.П. Перформативный потенциал новейшей русской драмы // Литература и театр: проблемы диалога : Сборник научных статей / Сост. Л.Г. Тютелова. Самара : ООО «Офорт», 2011. С. 224-233.

¹⁹⁰ Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М. : Новое литературное обозрение, 2012.

перформативными качествами и позволяет осмыслить те смещения границ между видами и родами искусства, которые коснулись и современной драмы.

Перформативный характер современной литературы ярко представлен в текстах смешанной, креолизованной природы, где вербальные и иконические знаки совмещены в одном эстетическом и смысловом пространстве. Конечно, это, прежде всего, происходит в сферах детской литературы, визуальной поэзии и, реже, прозаических произведениях (У. Эко, Д. Осокин). В драме феномен креолизованного текста – событие уникальное; в отечественной драматургии им стало творчество Оли Мухиной. Сегодня Оля Мухина не пишет для театра, но её пьесы переведены на многие языки. Оля Мухина пишет в жанре «пьесы с картинками» («Печальные танцы Ксаверия Калудского», «Александр Август», «Любовь Карловны», «Таня-Таня»), в которых сохранены внешние каноны – список действующих лиц, деление на части, картины, реплики, ремарки, но присутствует ещё и невербальный компонент текста в виде рисунков и фотографий.

Эти «картинки», опространствливая текст, выполняют ряд сложных функций: коммуникативную, эстетическую, орнаментальную, служат созданию необходимой атмосферы, стилистически представляют эпоху и даже визуализируют персонажей пьесы на фотографиях. Оля Мухина приводит фотографии, имитирующие персонажей, создавая иллюзию достоверности, документальности. Подобные примеры можно вспомнить в творчестве французской писательницы Маргерит Дюрас, в книгах современного художника Гриши Брускина¹⁹¹.

Важно понимать, что речь идёт не об иллюстрациях художника, который в своих изображениях может предлагать личную интерпретацию произведения; визуально-иконический знак, который в данном случае обсуждается, является собственно авторским и становится полноценной частью произведения, частью метатекстовой

¹⁹¹Брускин Г. Прошедшее время несовершенного вида. – М.: НЛО, 2001, Мысленно вами. М.: НЛО, 2003, Подробности письмом. – М.: НЛО, 2005, Прямые и косвенные дополнения М.: НЛО, 2008.

структуры. Современная наука определила такой вид текста как смешанный, креолизованный, семиотически осложненный, в структурировании которого задействованы средства разных семиотических кодов. Учитывая предшествующий литературный опыт, а также возрастание роли зрительного компонента восприятия, активно «воспитывающегося» современными медиасредствами, эта тенденция может оказаться одной из самых продуктивных.

Как новаторскую можно оценить пьесу Оли Мухиной «Летит». По мнению критиков, эта пьеса о нашем времени, о сегодняшней России, о современной «золотой молодежи», «о тех людях, у которых все есть, но при этом нет чего-то главного. /.../ Эта история одновременно и очень русская, и общечеловеческая – о молодых людях, которые слишком быстро без труда и таланта получают всё»¹⁹². Мухина рассказывает, что пьесе предшествовали пятнадцать её бесед-интервью с самыми модными персонажами московского гламурного бомонда. На этом основании некоторые критики и даже сам автор относят пьесу к жанру вербатим – драматургии документа, прямой речи реальных людей.

Визуальный облик текста пьесы «Летит» повторяет стилистику глянцевого журнала, изобилует рекламными фотографиями (часто со снижающими рекламный пафос надписями) и фотографиями западных и российских селебрити, звезд мирового кино (например, английского актера Джуда Лоу) и моделей, которые визуализируют для читателя персонажей произведения. Необычный визуальный облик пьесы делает произведение особой художественной акцией, цель которой обнажить специфические явления времени. Нарочитая демонстрационность выражает специфическое качество актуального искусства – представлять себя в форме акцентировано яркого перформанса.

Перформативный характер современной драмы проявляется в синкретизме её поэтики, демонстрирующей активность авторов,

¹⁹² Болотян И. «Русская драматургия работает с исчезающим миром». Интервью с Джоном Фридманом // Современная драматургия. 2010. № 2. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://community.livejournal.com/newdrama/2111850.html>.

работающих над созданием какого-то нового вида действия, симбиотическая природа которого открывает новые возможности и новую эстетику. В работах, изучающих искусство перформанса, авторы пишут: «На данный момент современное искусство представляет круг явлений, дискретных по языку, стремящемуся к чистому визуальному акцентированию /.../ В настоящее время границы между перформансом и другими видами театральных представлений размыты, и все они определяются широким термином “искусство действия”»¹⁹³.

Ярким примером здесь может быть назван проект, существующий с 2003 года, «Студия SounDrama» – театральное явление, в котором происходит стирание границ между различными видами искусства, в том числе оперой, мюзиклом, опереттой, балетом и психологической драмой. По словам директора проекта Ники Гаркалиной: «Для московского зрителя понятие «саундрамы» как театрального пространства, где главным действующим лицом является звук, уже становится привычным»¹⁹⁴.

Современная теория визуализации текста опирается на основные положения актуальной философии. Трактую перформативность как саморепрезентацию, как способ вызвать понимание и отношение со стороны других участников коммуникации, логично говорить о том, что, текст выражает физические и ментальные проявления автора. Визуально-графические приемы (расположение текста на странице и шрифтовая акциденция), могут представлять интонацию, имитировать момент усиления эмоций и увеличения силы голоса, голосовой нажим, означающий логическое ударение (в данном случае визуальные элементы текста можно рассматривать как паралингвистический компонент), создавать эффект суггестивной речи¹⁹⁵, изменённого психофизического состояния.

¹⁹³ Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom/city_266/fah_348/#first

¹⁹⁴ Гаркалина Н. Саундрама. 60-я параллель. 2008. №3. С. 52-57.

¹⁹⁵ Умберто Эко высказал мнение, что пробелы вокруг слова и другие типографские приёмы, пространственная организация страницы придают тексту суггестивные возможности.

Исследователи достаточно подробно изучили функции шрифтовых акцентов в прозаических произведениях, поскольку в эпических жанрах выделение шрифтом частый приём, в отличие от драмы. Современные драматурги обратили внимание на интересный потенциал шрифтовых выделений, и поэтому уже можно сделать некоторые комментарии относительно семантических и эстетический позиций этого приёма в текстах пьес.

Среди примеров – использование прописного шрифта, в его каноничных функциях изображения усиления эмоций, силы голоса, т.е. моментов эмоционального и физического напряжения, что в целом соответствует семантике этого шрифтового знака (Грэйс Д. «Американский пилот», Харроуэр Д. «Ножи в курицах»).

В пьесе Фолькера Брауна на протяжении всего произведения использовано полужирное выделение ключевых, несущих важную смысловую нагрузку слов-сигналов: «несчастье – всего лишь **мгновение** истории, не конец...», «С ним всегда так: стоит рядом и чувствует себя **оттеснённым** на обочину»¹⁹⁶.

Особенно важными являются непосредственные замечания драматурга о визуальных знаках в тексте. Прозаики достаточно часто оставляют в своих дневниках, записках редактору (как А. Белый) высказывания о том, как печатать их произведения, драматурги делают это крайне редко, тем драгоценнее для исследования подобные факты. В пьесе «Top girls» в части «Сведения о персонажах», среди которых реальные исторические личности и литературные персонажи, Папесса Иоанна и Терпеливая Гризельда, Кэрил Черчилл даёт замечания по расположению текста: «Как правило, персонаж начинает говорить сразу после того, как предыдущий заканчивает, НО:

1. Если персонаж начинает говорить до того, как предыдущий закончил, место, где он вступает в разговор обозначено значком / . [...]

3. Иногда один из персонажей начинает говорить свой текст не после того, кто говорил непосредственно перед ним, а раньше, и

¹⁹⁶Браун Ф. Смерть Ленина / Браун Ф. Избранное. Сборник: пер. с нем.; сост., предисл. А Гугнина. М. : Радуга, 1991.С. 361,368.

тогда место, где он вступает, обозначено значком *»¹⁹⁷. Эти ценные для постановщиков и исследователей замечания позволяют не только проникнуть в творческую лабораторию драматурга, но глубже осмыслить стилистические установки времени

¹⁹⁷Черчилл К. Top girls // Антология современной британской драматургии. Пер. с английского. М. : Новое литературное обозрение, 2008. С. 21-22.



Maria Jolanta Olszewska
(Warszawa)

„TRAGEDIA LUDOWA” XIX I XX WIEKU PRZEMIANY GATUNKOWE. ROZWAŻANIA OGÓLNE

*Utwór sceniczny tworzy się w istocie
po to, żeby przypomnieć człowiekowi, na
jakim świecie żyje i jaką wagę mają czyny,
których dokonuje. Słowem, funkcja dramatu
jest wyjaśnieniem widowni, jak należy pa-
trzeć na ludzkie poczynania*

Nicola Chiaromonte¹⁹⁸

Artykuł ten podejmuje ciekawe zagadnienie z historii genologii, jakim są przemiany w obrębie jednego gatunku dramatycznego – w tym konkretnym przypadku – dramatu ludowego powstałego pod koniec XVIII wieku i kształtującego obraz wsi i bohatera chłopskiego w teatrze aż do schyłku wieku XX¹⁹⁹. Na przełomie XIX i XX wieku osiągnął on swą najwyższą estetyczną formułę – tragedię ludową – osadzoną w tradycji kategorii tragizmu w podstawowym Arystotelesowskim tego słowa rozumieniu. Tragedia ludowa czy chłopska (drugi człon nazwy można traktować wymiennie) stanowi zatem genologiczną

¹⁹⁸N. Chiaromonte, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzysiak, wybór i oprac. S. Kasprzysiak i P. Kłoczawski, Warszawa 1996, s. 350-351.

¹⁹⁹Istnieje obszerna monografia poświęcona dramatowi ludowemu R. Górski, *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969.

odmianę dramatu ludowego²⁰⁰. W dziejach twórczości dramatycznej, począwszy od Oświecenia po współczesność, dramat ludowy stanowi co prawda dość wąski wycinek, ale dający się wyodrębnić i opisać jako zjawisko literackie, które ma swój rodowód i dużą liczbę reprezentacyjnych dzieł.

Dramaty ludowe nigdy nie należały do wiodących, ekspansywnych gatunków dramaturgicznych. Właściwie należałoby mówić o ich marginesowym usytuowaniu na ówczesnej mapie teatralnej. Sytuacja nie uległa zmianie aż do czasów nam współczesnych. Także przez krytyków utwory te rzadko były wysoko oceniane od strony warsztatowej z zakresu technik pisarskich, jak i ideowej. Ówczesny teatr nie był zresztą przygotowany do wystawiania nowego typu sztuk „ludowych”, które poza utworami Wyspiańskiego czy Żegadłowicza nader rzadko pojawiały się na scenie, poza wodewilami, feeriami czy melodramatami niechętnie witane przez publiczność. Wystawienie sceniczne często, jak np. miało to miejsce w przypadku prapremiery *W noc lipcową...* Bolesława Górczyńskiego, deformowało realistyczną strukturę sztuki, a tragicizm sprowadzało na poziom melodramatu. Rzadko w tych sztukach grywali aktorzy tragiczni. Awans estetyczny dramatu chłopskiego wyznaczała droga, jaką odbył on ze scen teatrzyków ogródkowych i miejskich na deski sceniczne zawodowych renomowanych teatrów: Warszawy, Krakowa, Lwowa, Łodzi i Poznania, gdzie był oglądany przez publiczność wykształconą, mającą inne potrzeby kulturalne niż odbiorca ludowy. Niemniej jednak trzeba pamiętać, że:

[...] społeczną akceptację realistycznego dramatu chłopskiego utrudniały, żywotne w świadomości Młodej Polski [...], wodewilowo-idylliczne wyobrażenia wsi, sterujące gustami publiczności i koncepcjami inscenizacyjnymi teatrów. Ułatwiała one karierę widowiskom folklorystycznym, odwołującym się do czytelniczych i zadamowionych społecznie konwencji scenicznych.

Nowatorskie natomiast, a niejednokrotnie odkrywcze psychologicznie i cenne ze względów poznawczych, realistyczne konstrukcje bohaterów chłopskich – mimo wysiłków krytyki – z trudem torowały sobie drogę na

²⁰⁰ N. Chiaromonte, *Granice duszy*, przeł. S. Kasprzyśiak, wybór i oprac. S. Kasprzyśiak i P. Kłoczawski, Warszawa 1996, s. 350-351.

sceny teatralne. Realizm psychologiczny młodopolskiego dramatu ludowego, uznawany za jego cechę wyróżniającą, nie satysfakcjonował widać oczekiwań ówczesnej widowni, odnoszącej ciągle jeszcze repertuar ludowy do manifestacyjno-patriotycznych lub ludycznych sytuacji odbiorczych²⁰¹.

Dramat ludowy, o mało wyrazistych genologicznie wyznacznikach, kształtował się jako wypadkowa różnych, artystycznych dążeń i kierunków, wpisujących się w historię zarówno literatury, jak również teatru. Ale tak naprawdę tragedia „ludowa” w pełni zaistniała tylko w sferze literackiej, funkcjonując jako „fakt” literacki, wpisujący się w ogólne tendencje literackie epoki. Dlatego traktując ją jako zjawisko literackie należy odczytywać ją przede wszystkim w szerszym kontekście rozwoju literackiego, ze szczególnym uwzględnieniem przemian w obrębie dramatu, nie zapominając jednak o teatrze, zwłaszcza o doświadczeniach Wielkiej Reformy Teatru.

Strukturę artystyczną dramatu „ludowego”, badanego zgodnie z założeniami literackiej teorii dramatu, analizowanego i ocenianego więc z punktu widzenia jego wartości literackich, można badać w różnych przekrojach, co pozwala na odkrycie zasady kształtującej całość wypowiedzi. Nie można przy tym wyeliminować wpływu „ducha” epoki, szczególnie estetyki dramatu Młodej Polski, kształtującej te utwory na zupełnie innych zasadach, jak miało to miejsce w teatrze mieszczańskim czy romantycznym. Polski dramat „ludowy” pozostawał pod wpływem obowiązujących wzorców zachodnich, poczynawszy od „sztuki dobrze skrojonej”, a następnie dzieł dramatycznych Sudermanna, Ibsena, Maeterlincka, Hauptmanna, d’Annunzia, Tołstoja, które po różnych przemianach z powodzeniem wchłonął w swe struktury. Młoda Polska przynosi zasadnicze zmiany w kształtowaniu tekstu dramatycznego, zwłaszcza w dziedzinie wykorzystywania wszelkich jego niedialogowych partii. Trzeba wziąć pod uwagę zróżnicowanie typologiczne dramatu okresu przełomu wieków. Okres ten przynosi także kolejną, niezwykle ważną – po romantycznej – rewolucję formalną, przemianę struktury dramatu wyznaczającą w obrębie tej dramaturgii

²⁰¹ Istnieje obszerna monografia poświęcona dramatowi ludowemu R. Górski, *Dramat ludowy XIX wieku*, Warszawa 1969.

różne nurty²⁰². Przy tym każdy z tekstów potrafił zachować własny, indywidualny charakter:

Przeobrażenia w zakresie dramatu [w tym także „ludowego” – przyp. M.J.O.] można by scharakteryzować jako przemianę wartości, więcej: całkowite odwrócenie hierarchii czynników strukturalnych. Przesunięcie to dotyczy przede wszystkim takich pojęć, jak akcja, charaktery, dialog, które teraz uzyskują zupełnie inny sens i funkcję w strukturze całości. Zestawienie ich nowego wyrazu z tradycyjnym pojęciem tych terminów wykaże, że wielki dystans dzieli dramat Młodej Polski od poprzedzającej go epoki²⁰³.

W interesującym nas okresie około dwustu lat – od końca XVIII wieku po koniec wieku XX dramat ludowy podlegał wyraźnej ewolucji, przybierając różne formy i posługując się w odmienny sposób językiem, decydującym o jego kształcie formalnym i jego artystycznym wyrazie. Proces ewolucji tragedii „ludowej” przebiegał od widowisk oświeceniowych, melodramatów chłopskich i pierwszych prób dramatów realistycznych „z życia ludu” ku rodzinnej „tragedii chłopskiej”, w której rys ludowości jest jednym z elementów realistycznego wypełniania fabuły i czasoprzestrzeni sztuk aż po utwory manifestujące swój ponadczasowy sens wpisane we wzorce tragediowe, misteryjno-moralitetowe lub paraboliczne. Analiza wybranych tekstów, skupiona na zmianach w obrębie tematyki i problematyki wiejskiej, rodzajów fabuły, kreacji bohaterów, środków teatralnych i języka dramaturgicznego pokazuje ewolucję gatunkową, polegającą na ograniczeniu widowiskowości na rzecz prawdy życiowej, a następnie na ujawnieniu w losach chłopskich elementów tragizmu, co z kolei pozwala na wskazanie uniwersalnych wyznaczników ludzkiej kondycji. Zasadniczo jest to ewolucja charakterystyczna dla ówczesnego dramatu młodopolskiego²⁰⁴.

²⁰² Temu zagadnieniu poświęciłam obszerną pracę: M. J. Olszewska, „*Tragedia chłopska*”. *Od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. Tematyka – kompozycja – idee*, Warszawa 2001. Ten artykuł opiera się głównie uzupełnionych na rozpozniach i wnioskach zaprezentowanych w tej książce.

²⁰³ L. Tatarowski, *Poglądy na ludowość w czasopiśmiennictwie młodopolskim*, Warszawa – Wrocław 1979, s. 82.

²⁰⁴ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu (1880–1950)*, przeł. E. Misiołek, Warszawa 1976; H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

Za punkt wyjścia dla tej ewolucji należy uznać operę narodową (komiczną) *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1793/94) Wojciecha Bogusławskiego. Za kolejny, ważny etap w rozwoju dramatu „ludowego”, zapowiadającego tragedię ludową należy uznać obszerną, różnorodną twórczość dramatyczną Władysława Ludwika Anczyca (np. *Gorzalka, Emigracja chłopska*) i Jana Kantego Galasiewicza (na przykład *Ciarachy*), natomiast za moment zwrotny i przełomowy opublikowanie w 1890 roku rodzinnej tragedii ludowej *Świat się kończy! Dramat z życia ludu wielkopolskiego* Jana Kasprowicza, sytuującej się w kręgu przekształconych w duchu idealistycznym wzorców naturalistycznych, a za punkt szczególnie i kulminacyjny wystawienie *Kłątwy* Wyspiańskiego w roku 1899, będącej twórczym przekształceniem zasad tragedii antycznej. Od końca XIX wieku aż po współczesność wykształcają się dwa nurty tragedii „ludowej”.

Do pierwszego, wychodzącego od analizy środowiska wiejskiego i od tej strony dochodzącego do ujęć syntetycznych należą wpisujące się w różnie rozumiany i przekształcany paradygmat naturalistyczny utwory dramatyczne, poza wymienionym już dramatem Kasprowicza, sztuki: Ignacego Sewera Maciejewskiego i Tadeusza Micińskiego (*Marcin Łuba*), Andrzeja Niemojewskiego (*Familia*), Władysława Orkana (*Postroźni, Skapany świat*), Macieja Szukiewicza (*Na wymowie*), Andrzeja Galicy (*Przysięga*), Juliusza Kędziory (*Burza*) i współcześnie Joanny Górczyckiej (*Odmieniec, Kozi róg*). Siłą napędową i tragediotwórczą w tych utworach staje się bezwzględna walka o ziemię, która, podobnie jak w Zolowskiej powieści, urasta do rangi fatum i kłątwy, co otwiera te teksty na metafizykę. W ten sposób wyżej wymienieni twórcy, ujmując problem wiejskiego losu od strony realizmu, wbudowują w strukturę swych utworów mit tragiczny. Historia rozgrywająca pomiędzy wiejskimi opłotkami nabiera wymiarów uniwersalnych.

Do drugiej grupy sztuk, objętych przez nas wspólnym terminem tragedia „ludowa”, poczynając od wspomnianej powyżej *Kłątwy* Wyspiańskiego i jego *Sędziów*, można zaliczyć utwory: Orkana (*Wina i kara, Franek Rakoczy*), Bolesława Górczyńskiego (*W noc lipcową*), Leopolda Staffa (*Południca*), Emila Zegadłowicza (*Nawiedzeni, Lampka oliwna, Głaz graniczny*), Karola Huberta Rostworowskiego (*Niespodzianka*),

a ze współczesnych, przy pewnych zastrzeżeniach, Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz (*Wijuny*) i Wiesława Myśliwskiego (*Drzewo*).

Trzeba pamiętać, że sięganie do tematyki wiejskiej oraz próby jej nowego, estetycznego opracowania nie są związane tylko z praktyką teatralną, choć oczywiście ważne okazuje się znalezienie uzasadnia dla wyboru formy teatralnej dla przedstawienia wiejskiego świata i bohatera. Gatunkiem w jakimś sensie pokrewnym dramatu ludowemu jest powieść ludowa, podejmująca podobny temat, ale realizująca go w sposób rozmaity poczynając od powieści tendencyjnej i melodramatycznej aż po powieść obyczajową i psychologiczną. Dokonane zestawienia w zakresie: tematów, koncepcji bohaterów, schematów fabularnych, operowania kategoriami czasu i przestrzeni, wykorzystywania wątków, motywów i obrazów itp. muszą prowadzić do nieustannej konfrontacji dramatu ludowego z poczytnymi wtedy powieściami i nowelami chłopskimi m.in. Józefa Ignacego Kraszewskiego, Adolfa Dygasińskiego, Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Sewera (Maciejowskiego), Stefana Żeromskiego, Orkana czy Władysława Reymonta, a współcześnie np. Lubkiewicz-Urbanowicz, Edwarda Redlińskiego czy też Wiesława Myśliwskiego. Z tego porównania niewątpliwie zwycięsko wychodziła powieść. Niski poziom artystyczny dramatów ludowych, którym bliżej było do sztuki popularnej niż wysokiej, sprzyjało traktowaniu ich „jako odprysku prozy, swego rodzaju ubocznej produkcji, zagospodarowania resztek materiałowych. Z drugiej strony – zestawiając [...] [formy epickie z dramatycznymi – przyp. M.J.O.], sprawdzając stopień i sposób ich realizacji, czyli przede wszystkim mierząc doskonałość wykonania, niemal sprawdzając zawartość „dramatu w dramacie” potwierdzono w ten sposób niską jego ocenę”²⁰⁵.

Warto zastanowić się, dlaczego ten sam w gruncie rzeczy temat ludowy autorzy w tym okresie próbowali realizować raz w dramatycznej, a raz w epickiej formie. W przypadku powieści i dramatu o tematyce ludowej kategorii dramatyczności czy epickości w sposób mało

²⁰⁵ I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948, s. 151.

satisfakcjonujący odpowiadają im tylko właściwym tematom. Zwłaszcza, że „teatralność jest przed gatunkowa i poprzedza wszelką świadomość gatunkową. Wystarczy zwyczajna ludzka sytuacja, żeby ustanowić odpowiednik sytuacji teatralnej, żebyśmy mieli do czynienia z elementami gry. Teatralne bywają także powieści”²⁰⁶. Przykładem tego mogą być powieści ludowe Kraszewskiego, choćby *Chata ze wsią*, Orzeszkowej *Bene nati*, Zapolskiej *Małazska* z powodzeniem poddane adaptacjom scenicznym, cieszącym się dużym powodzeniem wśród publiczności. Ze względu na dużą teatralność *Dziurdziów* również w ich przypadku myślano o przeniesieniu na scenę²⁰⁷. Okazuje się, że w ostatecznym rozrachunku wyjaśnienie kwestii wyboru przez autora dramatyczności czy epickości, pomijając modę narzuconą przez epokę czy też czynniki materialne, nie jest sprawą łatwą do rozstrzygnięcia, najczęściej wpływ na to miały czynniki sytuacyjne.

Dramat ludowy wpisuje się, o czym była już mowa, w złożoną historię literatury, dramaturgii i teatru drugiej połowy XIX wieku i pierwszych dekad wieku XX. Wtedy już funkcjonowały dwa różne obiegi teatralne: teatr – przedsiębiorstwo o charakterze komercyjnym i rozrywkowym oraz teatr „świątynia sztuki”, „teatr tragiczny”, będący domeną sztuki „wysokiej”²⁰⁸. Ze względu na zapotrzebowanie publiczności na sztuki ludowe o charakterze rozrywkowym w ich wodewilowo-operetkowym kształcie utwory te na stałe zagościły na scenach popularnych teatrzyków ogródkowych, miejskich oraz prowincjonalnych, stanowiąc żelazny punkt ich repertuaru. Temat ludowy powoli wkraczał także do repertuaru teatrów rządowych. Już wtedy zostało zakwestionowane powszechne

²⁰⁶ L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1986.

²⁰⁷ Problem konfrontacji powieści i dramatu na przykładzie twórczości S. Żeromskiego omawia: E. Kalemba-Kasprzak, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowica do Przełęckiego*, Poznań 2000, s. 15; o pojęciu powieści ludowej pisze m.in. K. Kłosiński, *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, Katowice 1990, s. 26–29.

²⁰⁸ K. Kłosiński, dz. cyt., s. 19; por. O. Frejdenberg, *Mit i literatura drevnosti*, Moskwa 1978, s. 434, 440 i nast. Autorka stawia tezę w kontekście genezy tragedii antycznej, że narracja jest późniejsza niż przedstawienie dramatyczne; por. tejsze, *Metafora*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 321–348.

przekonanie, że temat wiejski nie daje szansy na stworzenie pełnowartościowej estetycznie wypowiedzi dramaturgicznej i może zainteresować tylko ludowego odbiorcę.

Dramat o tematyce wiejskiej, włączony w rytm literackich przemian epoki, był nierozzerwalnie złączony z praktyką teatralną Młodej Polski i XX-lecia międzywojennego, przy czym „nie istnieje [...] żadna istotna cezura oddzielająca dramat międzywojenny od młodopolskiego; cezura w zakresie prozy jest nadzwyczaj słaba”²⁰⁹. Kształtowanie się modelu dramatu współczesnego w wyniku demontażu tradycyjnych zasad komunikacji gatunkowej łączyło się z coraz bardziej powszechnym poczuciem anachronizmu zastanych form genologicznych, a zwłaszcza negacji zasad *pièce bien faite*, co ostatecznie musiało doprowadzić do przekształcenia podstawowych dla dramatu arystotelowskiego pojęć takich jak: akcja, charaktery, czas i miejsca akcji, stylu wypowiedzi, narracji dramatycznej środków teatralnych i języka dramatycznego, do świadomej rezygnacji z efektownych chwytów teatralnych, na rzecz „ekscentryzmów” (termin Dobrochny Ratajczakowej), wprowadzających minimalizm dramaturgiczny oraz preferujących jasność gry aktorskiej i świadomość konwencji scenicznej. Słowo, do tej pory będące podstawą wypowiedzi dramaturgicznej, wzmacniano lub nawet zastępowano innymi środkami ekspresji, nadając szczególne znaczenie pantomimie²¹⁰. Budowanie nowej, opozycyjnej formy dramaturgicznej wobec tradycyjnych konwencji dla twórców tego okresu stało się sposobem manifestowania nowoczesnego postrzegania świata. W myśl ówczesnych postulatów estetycznych w strukturze gatunkowej miał odbijać się skomplikowany i niejednoznaczny kształt epoki nowożytnej, której pesymizm wyrastał z poczucia nieodwracalnego kryzysu wszelkich wartości i rozchwiania epistemologicznego.

²⁰⁹ Szeroko o możliwościach efektów teatralnych w powieści, zbliżeniu za pośrednictwem tematyki ludowej, powieści i sztuki teatralnej, o zakresie i sposobach wykorzystania *mimesis* teatralnej przez *mimesis* powieściową pisze interesująco: K. Kłosiński, dz. cyt., s. 128-142.

²¹⁰ D. Ratajczakowa, *Komedia w epoce Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 523; por. R. Taborski, *Komedia – sztuka – dramat. Z badań nad gatunkami dramatycznymi w Polsce 1840–1918*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, z. 1.

W obliczu narastających tendencji modernistycznych w sztuce teatralnej tego okresu pojawiła się ważna kwestia sposobów funkcjonowania dramatu ludowego w ramach nowej strategii komunikacyjnej²¹¹. Szybko okazało się, że u progu XX wieku dramat ludowy nie pozostał jednak tylko spetryfikowaną formułą stosowaną do skomercjalizowanej twórczości literackiej i teatralnej, ale wtedy właśnie zostały podjęte poważne próby modernizacji gatunku, o czym świadczą wspomniane sztuki Kasprowicza, Orkana, Niemojewskiego, Szukiewicza, Wyspiańskiego, Staffa, Zegadłowicza i Rostworowskiego. W swej wcześniejszej, skostniałej formule dramat chłopski skazany byłby na wegetację na deskach podrzędnych teatrów, gdzie w końcu umarłby śmiercią naturalną. W chwili, kiedy teatr komercyjny utracił swe znaczenie jako czynnik, mogący zagwarantować innowacyjność i wolność twórczą, wtedy dramat ludowy, podobnie jak inne gatunki np. komedia lub tragedia zaczął podlegać procesowi stopniowej „literaturyzacji”. Przez zbliżenie się do literatury „wysokiej” mógł oczekiwać z jej strony gwarancji dla swej niezależności estetycznej. Dzięki temu dramat ludowy pozostał otwarty na wartości literackie, a sceniczne preferencje, uzasadnione gustami komercyjnej publiczności zeszyły na plan dalszy.

Początkowo, o czym była mowa, gatunkowo dramat chłopski zbliżył się do paradygmatu naturalistycznego, a wkrótce do krystalizujących się wtedy, wysoko cenionych form tragediowo-misteryjnych, które realizowały koncepcje estetyczne powstałe w wyniku młodopolskich sporów aksjologicznych o piękno – prawdę – dobro, dotyczących sposobów wartościowania świata jako całości²¹². Gra z zastaną konwencją dramatyczną i teatralną stała się podstawą dla działań twórczych, nie zawsze jednak satysfakcjonujących i pełnowartościowych estetycznie²¹³. Pisarze, dystansując się wobec utrwalonych, a właściwie już skostniałych w utworach dramatycznych norm, decydujących o pojawianiu się i sposobach organizacji wszelkich rozróżnialnych rozwiązań literackich, próbowali je przełamać z różnym zresztą powodzeniem tak jak ma to miejsce w *Świat*

²¹¹ R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 14.

²¹² B. Szymańska, *Spór o wartości w epoce Młodej Polski*, w: *Stulecie...*, s. 9-20.

²¹³ A. Okopień-Sławińska, *Rola konwencji w procesie historyczno-literackim*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Warszawa 1976, s. 61 i nn.

się kończy! Kasprowicza, *Familii Niemojewskiego*, *Skapanym świecie* Orkana lub na nowo zinterpretować, twórczo przekształcając elementy tradycji literackiej, o czym świadczą *Kłątwa* i *Sędziowie* Wyspiańskiego, *Południca* Staffa, *Lampka oliwna* Zegadłowicza.

W ten sposób dochodzimy do istoty zagadnienia tragedii ludowej. Świetność polskiej myśli estetycznej na temat tragedii i tragizmu przypada na koniec wieku XIX i na pierwsze lata wieku XX. Ten czas intensywnego myślenia o tragedii i tragizmie zaowocował „polską” teorią tragizmu zaprezentowaną w pismach Ostapa Ortwina, Stanisława Brzozowskiego, Stanisława Lacka i Michała Sobieskiego, a nawet „kontrteoria” Irzykowskiego (*Dostojny bzik tragiczności*). Koncepcja tragedii modernistycznej i tragizmu wyrastała z przeświadczenia, że współczesny świat po doświadczeniach Wielkiej Rewolucji Francuskiej i romantyzmu charakteryzuje się bezpowrotną utratą harmonii w jej oświeceniowym znaczeniu. Ulegając coraz większej fragmentaryzacji, nie daje się już zamknąć w jednoznacznie czytelnej formułę. Akt „egzorcyzmowania chaosu” (termin Ryszarda Nycza)²¹⁴ musi być poprzedzony „czasem destrukcji”, a scalanie świata na nowo odbywa się przez „wytworzenie fragmentarycznej siatki topologicznych odniesień do pewnego nadrzędnego mitycznego czy symbolicznego *uniwersum*”²¹⁵. W przypadku autorów tragedii modernistycznej, w tym także tragedii ludowej, aktywna postawa wobec współczesności i twórcza, nastawiona na dialog wobec tradycji stała się świadomą strategią artystyczną opartą na świadomie podjętych działaniach intertekstualnych. Ich działalność artystyczna nie łączyła się zatem z poczuciem klęski moralnej i alienacją, tylko wyrastała z potrzeby przewyciężenia stanów melancholii związanej z opisem świata w kategoriach pustki, wyczerpania i poczucia braku sensu²¹⁶. Tak więc tragedia młodopolska w swym ideowo-estetycznym założeniu

²¹⁴ R. Nycz, „Wyrażenie niewyraźnego” w *literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienia)*, [w:] *Literatura wobec niewyobraźnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa 2000, s. 99.

²¹⁵ Zob. J. Parandowski, *Humanizm Leopolda Staffa*, „Wiadomości Literackie” 1929, nr 28.

²¹⁶ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 16 i nn.

miała być pozytywną odpowiedzią na dekadencją przestrzeń negacji, której można – według poety – przeciwstawić zrekonstruowane, niepodlegające redukcji czy eliminacji centrum aksjologiczne mocno osadzone w strukturze semantycznej tragediowego tekstu.

Na przestrzeni wieków tragedia jest tym gatunkiem, który pozwala podjąć trudne rozważania na tematy ostateczne, a zwłaszcza śmierci, tak jak wyłożył to Hegel w *Fenomenologii ducha*:

Śmierć jest czymś najstraszliwszym, i żeby trwale zachować to, co umarło, na to trzeba największej siły [...]. Życiem ducha nie jest takie życie, które lęka się śmierci i ucieka przed zniszczeniem, chcąc pozostać nieskazane, lecz takie życie które potrafi śmierć wytrzymać i w niej się nadal zachować [...] potęgą jest duch tylko wtedy, kiedy negatywności patrzy prosto w oczy i przy niej się zatrzymuje²¹⁷.

U podstaw całokształtu twórczości twórców modernistycznych leży zatem ważne doświadczenie egzystencjalne – „studiowanie życia jako fenomenu, którego wieczna i skryta istota pozostaje zagadką”²¹⁸. Twórcy tego okresu, zgodnie z indywidualnym podejściem do koncepcji sztuki, wierzyli, każdy w różnym stopniu i zakresie, że człowiek jest zdolny do duchowego męstwa, do tego aby przezwyciężyć traumę śmierci, czyli pokonać zawartą w niej negatywność, a dzięki osiągniętej wiedzy tragicznej osiągnąć wyższy stopień świadomości. Wykorzystywali świadomość śmiertelności do rekonstrukcji bytu, nie traktując jej jednak, tak jak Martin Heidegger, jako ostateczną negatywność. Nieuchronność śmierci, utożsamiana z przeznaczeniem, z *fatum*, przeniesiona ze sfery fizjologii w płaszczyznę estetyczną pozwoliła im stworzyć dystans wobec rzeczywistości, co z kolei dało im szansę na zbudowanie konstrukcji estetycznej, odzwierciedlającej „blask transcendencji i niewypowiadalnej do końca tajemnicy”, umożliwiło uniwersalizację śmierci i rekonstrukcję języka wartości²¹⁹. Ale za nim to nastąpiło tragedia chłopska musiała

²¹⁷ G. W. Hegel, *Fenomenologia ducha*, t. I, przeł. A. Landman, Warszawa 1963, s. 44.

²¹⁸ W. Bolecki, *Impresjonizm w prozie modernizmu (wstęp do modernizmu w literaturze polskiej XX wieku)*, w: *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska i R. Nycz, Lublin 2004, s. 244.

²¹⁹ D. Ratajczakowa, *Drogocenny mit tragedii*, w: tejsze, *W kryształach i w płomieniu*.

przejsć określoną ewolucję, charakterystyczną, o czym była mowa, dla modernistycznego dramatu.

Rodzinne tragedie „ludowe”, podobnie jak ówczesne powieści o tematyce wiejskiej, wychodząc od analizy środowiska wiejskiego, dążyły do oddania „absolutnej prawdy życia” środowiska wiejskiego. Do tragedii i tragizmu sztuki te zbliżały się od strony przekształconego na polskim gruncie, specyficznie rozumianego paradygmatu naturalistycznego²²⁰. Twórcy tych sztuk nie tyle dążyli do skopiowania życia codziennego na scenie, aby w ten sposób uzyskać maksymalne podobieństwo do pozateatralnej rzeczywistości, co do osiągnięcia na scenie efektu realności. W tym celu wykorzystywali wspólną z widzami wiedzę na temat świata, doceniając przy tym rolę dekoracji pełniących funkcję podobną do kluczowych opisów w powieści realistycznej czy naturalistycznej, a zatem podzielali przekonanie, że bohaterowie nie mogą występować na neutralnym gruncie teatralnym, gdyż żyją i działają we właściwym tylko dla siebie otoczeniu. Realia na scenie budują wrażenie rzeczywistości wiejskiej, ale również dostarczają informacji o życiu mieszkańców i ich postawie wobec świata, co jednocześnie odciążało dialog sceniczny. Tym samym autorzy tych sztuk docenili organiczny związek pomiędzy otoczeniem a zachowaniem bohaterów i potrafili wyciągnąć z tego odpowiednie wnioski. Tak więc dekoracja w tych dramatach pełni funkcje nie tylko tła, ale stawała się czymś zdecydowanie więcej – niezbywalną częścią określonego świata przedstawionego, w szczególności sposób służącą charakterystyce jego mieszkańców i będącą nośnikiem sensów naddanych. Odkrywanie postulowanej prawdy o rzeczywistości w tych utworach łączyło się zatem z walką z dotychczasową fasadowością, idealistycznymi złudzeniami i iluzorycznością dramatu ludowego, wpisanego w formułę teatru mieszczańskiego i *pièce bien faite* (w tym wypadku: melodramatu, farsy, wodewilu, śpiewogry, operetki), gdzie reakcja publiczności wyznaczała estetyczne i aksjologiczne prawa dramatu.

Pierwsze sztuki o tematyce wiejskiej, czyli sztuki Kasprowicza, Orkana, Sewera, Niemojewskiego, Szukiewicza, Galicy i Kędziory, oparte

Studia i szkice o dramacie i teatrze, t. 2, Wrocław 2006, s.141.

²²⁰ G. Matuszek, *Akt pierwszy. W chłopskim milieu*, w: tejsze, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 309-326.

były na przekonaniu o możliwości dotarcia do ogólnej prawdy o świecie i ludzkiej egzystencji przez analizę tego, co szczegółowe (metoda „mikroskopu” czy „szkieł powiększających”). Zołowski postulat uczynienia z teatru „studium” i „obrazu życia”, z mniejszym lub większym skutkiem realizowany w powyżej wskazanych sztukach, musiał prowadzić do akceptacji referencyjnego stosunku do rzeczywistości i ujęć werystycznych oraz do uznania ich dominacji nad ekspresyjną funkcją sztuki. Dlatego dowartościowanie obserwacji bezpośredniej i związanych z nią technik analitycznych, mających swe uzasadnienie w przyjętych założeniach teoriopoznawczych, prowadziło do utraty przez te utwory charakteru syntetycznego i wymuszało skupienie uwagi twórców na analizie „dokumentów ludzkich”.

Wies i jej mieszkańcy są tu zazwyczaj „podglądani” przez przybyśsza z zewnątrz, funkcjonującego na zasadzie *porte parole* autora sztuki. Bohaterowie – ludzie z „krwi i kości” – zostali umieszczeni w ich naturalnym *milieu*, co znalazło swe odzwierciedlenie w budowie dramatu i wyraziło się głównie w rezygnacji z akcji opartej na intrydze na rzecz sytuacji oraz na zakwestionowaniu zasad „piramidowej” konstrukcji dramatu według teorii Gustava Freytaga (*Die Technik des Dramas*, 1863). Jednocześnie w tego typu sztukach ludowych, dzięki wpisaniu ich w przekształconą na gruncie polskim konwencję naturalizmu, dramaturgom udało się odsłonić archetypowe warstwy w człowieku i przez odwołanie się do najbardziej pierwotnych reakcji ludzkich zbudować dramat „ludowy” na podłożu archetypowym – na namiętnościach, pożądaniu, miłości, zbrodni i śmierci.

W ten sposób twórcy zbliżali się do współczesnej teorii „kozła ofiarnego” René Gerarda w jego *Sacrum i przemoc czy Kozła ofiarnego*. „Kozłowi ofiarnemu” przypisana została kulturotwórcza rola w rozładowywaniu negatywnych emocji społecznych, dzięki czemu może nastąpić zmiana w zachowaniu społeczeństwa. Jeden z bohaterów tragedii zostaje obarczony grzechami całej wspólnoty, okazuje się winny społecznego kryzysu i odpowiedzialny za spadające na społeczność nieszczęścia. Staje się ofiarą, przy czym nie jest to bynajmniej ofiara dobrowolnie złożona z siebie na zbawienie świata z miłości do Boga i ludzi. Skupia on na sobie całą nienawiść społeczną i swoją śmiercią ją likwiduje. Jego męka

i śmierć, mające charakter rytualny, pozwalają na oczyszczenie z przemocy w wymiarze społecznym. Społeczność zostaje oczyszczona z agresji i może zintegrować się na nowo i odrodzić. Pojęcie ofiary zostało tu ściśle powiązane z agresją społeczną i jej rozładowywaniem, co doskonale udało się pokazać dramaturgom w poszczególnych scenach takich dramatów jak *Familia* Niemojewskiego czy *Skapany świat* Orkana.

W ten sposób w tych analizach środowiska wiejskiego prowadzonych z uwzględnieniem czynników o charakterze biologicznym i środowiskowym tworzyła się „szczelina”, przez którą w okrutny świat naturalistycznej walki o byt wkracza metafizyka. Tak więc szybko okazało się, że z „wiejskiego” świata nie uda się jednak wyeliminować antropologizmu i metafizyki obecnej chociażby w postaci tragicznego mitu ziemi powiązanego z mitem kozła ofiarnego. Dlatego prawie równoległe obok grupy dramatów „ludowych”, rodzinnych tragedii chłopskich, pojawiła się grupa utworów dramatycznych również sytuujących akcję na wsi i powołujących do życia bohaterów chłopskich, ale zwracających się w stronę rzeczywistości wiejskiej ze stanowiska określonej „abstrakcyjnej” prawdy. Oznacza to, co poświadcza m.in. *Poetyka* Arystotelesa, że schemat akcji i bohaterów dzieła tragediowego poprzedza zaistnienie samego dzieła. Jest to związane z tym, że:

Tragedia w swej istocie nie dotyczy problemów społecznych i politycznych, nie propaguje żadnej idei, lecz proponuje ukazanie najważniejszych problemów, które pochłonięci codziennością często ignorujemy. Stawia człowieka wobec nieskończoności, wobec jego możliwości i ograniczeń, sugeruje istnienie znajdujących się poza ludzkim zasięgiem tajemniczych sił, których działania nie da się przewidzieć i których moc znacznie przewyższa możliwości człowieka²²¹.

Celem tragedii jest demonstrowanie z perspektywy ogólnej i uniwersalnej fatalnej niestałości ludzkiego losu i związanej z tym problematyki zła w różnych wymiarach. Wybór tragedii, której pojęcie wykracza poza wąsko, doktrynalnie rozumianą gatunkowość, łączył się z charakterystycznym dla tej epoki traktowaniem literatury jako aktu

²²¹ Definicja tragedii według A. Nicolla, [cyt. za:] T. Pyzik, *Teoria tragedii. Ze studiów nad koncepcją tragedii w angielskich i amerykańskich badaniach literackich po II wojnie*, Katowice 1976, s. 131.

poznawania świata. Wybór gatunku miał charakter filozoficzny, a dokładniej rzecz traktując epistemologiczny i jednocześnie aksjologiczny. Wybór tragedii ujawnia sposób poznawania przez danego twórcę świata, co nie pozostawało bez wpływu na przyznanie temu gatunkowi szczególnego znaczenia przy rozwiązywaniu problemów o charakterze egzystencjalnym, światopoglądowym i filozoficznym. W takim ujęciu staje się rzeczą oczywistą, że tragedia, o czym świadczą m.in. teksty estetyczne Ortwin, Lacka, Stena, czy Wyspiańskiego stała się również próbą odtworzenia języka aksjologicznego, a przez to mniej lub bardziej udaną próbą wykreowania aksjologicznego uniwersum w świecie pozbawionym takiego „centrum sensu”.

Ma to swoje znaczenie w kontekście wielowiekowego „sporu o tragedię”, czyli w poszukiwaniach definicji tragedii jako formy historycznie niezmiennej, realizującej „rdzenne” cechy tego gatunku²²². Twórcy tego okresu, zgodnie z przyjętą koncepcją filozofii gatunku, świadomie rezygnowali od mówienia o tragedii „w ogóle”, czyli szukania idealnego wzorca tragedii zgodnie z dyrektywami *Poetyki* Arystotelesa na rzecz tragedii współczesnej.

Od piętnastego wieku każde pokolenie próbuje przepisywać na nowo tekst Arystotelesa, interpretując go lub rozszerzając. Nigdy jednak nie powiedziano niczego – jak twierdzi wybitny krytyk i teoretyk dramatu i teatru John Gassner – co miałyby znaczenie absolutne i co wykraczałoby w jawny sposób poza zakres uprzedzeń lub dążeń danego okresu, narodu czy danej grupy *littérateurs*, widzów albo czytelników. Już sama próba definicji zakresu tragedii wprowadza, jak się zdaje, tylko coraz większe zamieszanie wśród krytyków i dramaturgów. W każdym razie, tragedia to niezupełnie to samo w każdym kraju i u każdego pisarza. Sam Sofokles, uważany przez większość krytyków za tragika idealnego, nie stosował się do żadnego schematu²²³.

Oznacza to, że właściwie każda epoka musi rozwiązać własny „problem tragedii”, a zatem badać go w związku z własną estetyką,

²²² I. Sławińska, *Problem tragedii w końcu XIX w.*, w: *tejtże, Tragedia w epoce Młodej Polski*, s. 8-34; por. H. Życzyński, *Teoria dramatu*, Cieszyn 1922, rozdz. 2, *Tragedia*, s. 90-115.

²²³ J. Gassner, *Perspektywy nowej tragedii*, „Dialog” 1971, nr 6, s. 129.

odwołując się do form literackich właściwych danej epoce²²⁴. Tak więc tragedia jest gatunkiem historycznie zmiennym. Tej zmienności podlega także tragedia ludowa. Dowartościowanie tej nowoczesnie rozumianej tragedii, mającej najlepiej wyrażać najważniejsze prądy duchowe swoich czasów związane z koncepcją „teatru tragicznego” i „mysteryjnego” nie oznacza i nie może oznaczać zatem bezpośredniego powrotu do form tradycyjnych, usankcjonowanych przez wiekową obecność w kulturze, ahistorycznych, syntetycznych i stałych²²⁵. Problem tragedii od czasów starożytnych „niepokojący i zawyły” Młoda Polska rozwiązywała zgodnie z duchem epoki, w której kwestiom związanym ze sztuką wielką i nieśmiertelną nadawano priorytetowy charakter. W dodatku:

Tragedia, aby mogła zaistnieć, potrzebuje [...] szczególnie sprzyjających warunków. Na pewno nie wystarczy jej tylko pewien typ tradycji teatralnej. Musi pojawić się twórca o światoodczuciu tragicznym. [...] Tragizm musi odczuwać także publiczność, zbiorowy bohater epoki musi zdobyć się na wielki wysiłek duchowy²²⁶.

Twórcy młodopolscy w swym myśleniu o tragedii i tragizmie, a dotyczy to także tragedii ludowej, wykraczali poza wąskie ramy myślenia normatywnego i genologicznego. Zarówno Wyspiański, ale również Orkan, Kasprowicz czy Staff, tworząc swe tragedie ludowe oparte na schemacie winy – kary – ofiary byli przekonani, że zgodnie z przyjętą koncepcją etyczną i estetyczną omawiane utwory realizujące filozofię tragedii powinny dostarczać szczególnej wiedzy. A zatem celem tragedii modernistycznej, również w jej wariacie „ludowym”, jest poznanie, będące udziałem bohatera, podlegającego moralnej ewolucji (walka z losem, uwikłanie w cierpienie i śmierć). Postawiony w sytuacji granicznej – w szczególnym momencie iluminacji tragicznej – *anagnorisis* – zdobywa nową świadomość – tragiczną, która objawia mu pełną wiedzę

²²⁴ I. Sławińska, dz. cyt., s. 8.

²²⁵ A. Hutnikowicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 175.

²²⁶ P. Mitzner, *Tragizm w teatrze polskim XX wieku*, „Odra” 1981, nr 9, s. 31 **pisał**: „[...] w dziejach teatru mało jest wartości tak delikatnych i trudnych do osiągnięcia, jak tragizm. Nic też nie rodzi się tak rzadko, jak prawdziwa tragedia. Powstaje ona bowiem jako arcydzieło, albo nie powstaje w ogóle. Gdy jej nie ma, na scenie wybucha śmiech albo płacz, z życia wzięte postaci snują się, przeżywając swoje nieszczęścia”.

o strukturze bytu. W ten sposób chłopski bohater, w ramach akcji tragediowej przekształcając się w bohatera tragicznego, mógł przekroczyć swój stan społeczny i stać się człowiekiem w uniwersalnym tego słowa znaczeniu, a jego los potwierdzał tragizm ludzkiej egzystencji w ogóle²²⁷. Dlatego tak ważną funkcję spełniał wpisany w utwór dramatyczny proces tragiczny, oparty na dojrzewaniu bohatera do poznania Prawdy przez cierpienie zainicjowane przez układ zdarzeń, składających się w logiczną całość i ukazanych z punktu widzenia perspektywy eschatologicznej. W ten sposób „tragedia ludowa” zbliżyła się do formuły tragedii modernistycznej rozumianej jako najwyższa postać samopoznania człowieka w sytuacji granicznej.

W szczytowym okresie swego rozwoju „tragedia ludowa” była reprezentatywna dla wiejskiego środowiska, czyli rozgrywała się „tu i teraz”, ale jednocześnie dzięki wbudowanemu w jej strukturę mitowi tragicznemu również „zawsze i wszędzie”, potwierdzając tym samym wartość języka „tragedii” jako wiarygodnego narzędzia opisu stanu współczesnego dramatu ludzkiej świadomości w procesie poznania świata, Boga i zła. Język czy filozofia gatunku tragediowego oraz horyzont przez niego wyznaczony dla wartości estetycznych, etycznych, światopoglądowych posłużył artystom, co w przypadku młodopolan miało szczególne znaczenie, do rozpoznania świata i miejsca zajmowanego w nim przez człowieka. Będąc rodzajem metafizycznej refleksji nad rzeczywistością, tragedia odwołuje się do całościowej wizji bytu, dzięki czemu człowiekowi zagubionemu w chaosie współczesności przywracała utracony wymiar eschatologiczny, jednocześnie uświadamiając mu, że jego egzystencja jest tylko częścią szerszego planu – Wieczności.

Te dążenia przenoszą się na uformowany artystycznie model świata i egzystencji, mający swój fundament w historycznie zmiennych perspektywach metafizycznych. Jednak ta kreacyjna zdolność do formowania tragicznej filozofii bytu i ludzkiej egzystencji w ramach jednostkowego dzieła sztuki nie była sprawą prostą i należała do jednego z najważniejszych estetycznych i etycznych problemów epoki. Twórcy

²²⁷ J. Popiel, *Modernistyczne tragedie „winy i kary” (Kasprowicz, Orkan)*, „Ruch Literacki” 1993, z. 5.

przestali troszczyć się o „czystość” gatunkową, a ta zamierzona „nieczystość” wymagała wprowadzania nowych koncepcji estetycznych. Twórcy młodopolscy nie czynili tego w formie dyskursywnej, ale głównie przez działania praktyczne. Tak naprawdę to każdy z wielkich twórców, tworząc poszczególne dzieła teatralne, wypracował własną „filozofię gatunku”, w którą próbował wpisać nowe sposoby mówienia o świecie i ludziach, co musiało łączyć się z nieustannym rewidowaniem estetycznych, poznawczych, jak również światopoglądowych i filozoficznych założeń gatunkowych, szczególnie technik wypowiedzania się i nowych funkcji przypisywanych didaskaliom. Tragedia młodopolska stała się, zgodnie z dążeniem twórców tej epoki, próbą przewyciężenia fragmentarycznego sposobu myślenia na rzecz, o ile to możliwe we współczesnym świecie, budowania całościowego modelu bytu. Tak więc tragedia, w tym tragedia ludowa, była dążeniem do syntezy. Ale nigdy jednak nie będzie to model „idealny”, gdyż powstaje w świecie chaosu, rozbitym, nękanym moralnymi konfliktami²²⁸.

Droga do zrozumienia podlegającej przeobrażeniom tragedii młodopolskiej prowadzić powinna przez rozumienie jej struktur przez wymuszenie na widzach zmiany przyzwyczajzeń odbiorczych. Dlatego w myśleniu o tragedii w końcu XIX wieku i u progu XX wieku trzeba za każdym razem odtwarzać system wartości, panujący w danym kręgu kulturowym i „ukazywać historycznie zmienne wyznaczniki „dostojeństwa” tragedii w świadomości estetycznej pokoleń i epok”, gdyż jak się okazało nie istnieje nic takiego jak prototyp tragedii²²⁹.

Powiedzmy od razu – pisał przy okazji tragedii Wyspiańskiego *Sędziowie* Stanisław Lack, jeden z czołowych krytyków epoki – nie mówimy o budowie Tragedii w ogólności. Takiej budowy abstrakcyjnej nie ma. Można mówić o Tragedii, to znaczy, że w każdej tragedii znajdują się

²²⁸ Z. Bieńkowski, *Modelunki. Szkice literackie*, Warszawa 1966, s. 11.

²²⁹ M. Janion, *Tragizm*, w: tejsze, *Tragizm, historia, prywatność. Prace wybrane*, t. II, pod red. M. Czerwińskiej, Kraków 2000, s. 135; por. tejsze, *Spór o tragedię redivivus*, w: tejsze, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków 1960, s. 267-289; B. Dziemidok, *Teoria tragizmu w estetyce Młodej Polski*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, [praca zespoł.] pod red. S. Krzemień-Ojaka i K. Rosner, Warszawa 1972.

pierwiastki tragiczne, ale nie można mówić o budowie tragedii, bo każda tragedia z konieczności jest zbudowana inaczej. Dlatego każda tragedia, krytycznie, domaga się własnej teorii. Pojęcie «budowa» odpowiada pojęciu «teoria». Nie wszystkie dramaty są tragediami, aby zrozumieć i pojąć estetykę danej tragedii, trzeba odtworzyć teorię danej tragedii, na przykład „[...] trzeba stworzyć teorię *Sędziów*. Ona w *Sędziach* jest i trzeba ją wydobyć, tzn. trzeba budowę tragedii poznać i trzeba poznać zasady artystyczne, na których się budowa opiera. Łatwo pojąć, jaka jest różnica: mówimy, że trzeba stworzyć teorię, a nie receptę, a nie regułę, choćby to była recepta Wyspiańskiego, do której Wyspiański jakby musiał się stosować [...]. To jednak nie wszystko: budowę tragedii pojmiemy, jeśli zrozumiemy, dlaczego taki przebieg wypadków jest konieczny, dlaczego nie mógł być inny, tzn. na jakich podstawach artystycznych opiera się i stoi²³⁰.

Tragedia w praktyce teatralnej przez wpisana w jej strukturę filozofię sytuacji granicznej umożliwiała wprowadzenie w jej obręb technik misteryjnych i moralitetowych o charakterze pozagenologiczny obejmujących sens pozaestetyczny, dotyczący problemów aksjologicznej motywacji ludzkiej egzystencji, kwestii etyczno-światopoglądowych, prawdy, *sacrum* itp²³¹. Umożliwia to otwarcie sztuki tragicznej na szeroko pojętą metafizykę i zgodnie z istotą tragedii w jej sferze szukania uzasadnienia dla wydarzeń, nie dających się wyjaśnić za pomocą praw naturalnych, co należy uznać za fundamentalną zasadę organizującą budowę, sposób istnienia, styl utworu i konstruującą jego specyficzną literackość i teatralność.

Podsumowując te rozważania, należy stwierdzić, że twórcy młodopolscy odkrywają nie tylko tragiczność jako podstawowy rys bytu, co zadają pytanie, podobne do postawionego współcześnie przez Paula Ricoeura: co to znaczy żyć w świecie tragicznym, w którym zło jest nieusuwalną cechą świata, „winą bytu”? Tragedia – w takim odczytaniu – staje

²³⁰S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*, zebrał i przedmową poprzedził dr Stanisław Pazurkiewicz, Częstochowa 1924, s. 262, 264.

²³¹E. Kalemba-Kasprzak, dz. cyt., s. 39, 43; szerzej na temat misterium pisze: A. Ziółowicz, „*Misteria polskie*”. *Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996, s. 7-20.

się objawieniem rewelacji o ludzkim istnieniu. W myśl tej koncepcji jej lektura ma charakter iluminacji, objawienia prawdy o tajemnicy życia i śmierci. Śmierć w skali tragediowej staje się doświadczeniem poznawczym w chwili *anagnorisis*, kiedy dochodzi do rozpoznania metafizycznej istoty świata, co łączy się nierozzerwalnie z procesem samopoznania, rozumianego jako umiejętność umieszczenia siebie w przyjętej metafizycznej perspektywie. A zatem modernistyczna tragedia opiera się przede wszystkim na akcie rozpoznania – *anagnirisis* – w sytuacji ostatecznej. Poznanie to w wymiarze tragicznym pełni funkcję *katharsis*. A zatem taka jest ostateczna konkluzja: tragedia w myśleniu dwudziestowiecznym jawi się jako najwyższa postać samopoznania człowieka w „sytuacjach granicznych” i jest sposobem patrzenia na sprawy, odczuwamy w niej bowiem i oceniamy los ludzki (Eric Bentley)²³².

Zawarta w utworze wizja tragiczna nie daje się przedstawić w kategoriach nieoteoretycznych, bo tylko w płaszczyźnie estetycznej możliwe jest do przeżycia niebywałe, nieludzkie okrucieństwo wpisane w fabułę tragedii. Inaczej wizja ta okazałaby się zbyt skandaliczna i niedopuszczalna dla odbiorcy. Siły uderzające w człowieka tożsame z fatalizmem działają w innej płaszczyźnie niż codzienność. Wizja tragediowa istnieje tylko wykreowana w symbolicznym języku tragedii, którego domeną są symbol, metafora, obraz, widowisko. Formuły pojęciowe niszczą jej wielowarstwowy sens. Dlatego też interesujące nas tragedie ludowe to przede wszystkim dramaty kultury, odślaniające sferę działania kulturowego „ja”. Pozornie zatem w tej tragediowej, scenicznej wizji wsi i jej mieszkańców, mamy do czynienia z egzystencją bohaterów w świecie Natury, w rzeczywistości istnieją oni w sferze mitu kultury. Wiejski sztafaż pełni w tym przypadku, tak jak w *Kłątwie* i *Sędziach* Wyspiańskiego, *Południcy* Staffa, misteriach balladowych Zegadłowicza, *Niespodziance* Rostworowskiego funkcję umowną. Dlatego utwory te należy odczytywać przede wszystkim jako rodzaj próby zmagania się z konwencjami kulturowymi, zdobywania kulturowej samoświadomości i nawiązania i dialogu z tradycją. Cały tekst literacki nastawiony jest zatem na uruchamianie kodu kulturowego, przy czym sposób tego uruchamiania w danym

²³² T. Pyzik, dz. cyt., s. 116.

utworze ma znaczenie podstawowe. Estetyczne transpozycje z uwzględnieniem widowiskowości i teatralności łączą się w tym przypadku z pytaniem o sferę aksjologiczną związaną z istotą tragedii. Poznanie tragiczne może kierować się tylko logiką sztuki, co eliminuje wszelkie działania moralizatorskie.

A zatem celem tragedii ludowej spod znaku głównie Wyspiańskiego, Staffa, Zegadłowicza i Rostworowskiego nie jest opowieść o życiu wsi, rodzaj wiejskiego obrazka, tylko wyrażenie doświadczenia granicznego – świadomości życia i śmierci, ukazanie uniwersalnego człowieka, wplątanego w odwieczny konflikt między dobrem i złem – uczestnika ich metafizycznego starcia, zarówno w świecie, jak i ludzkiej duszy. Dlatego młodopolskim artystom tragediowa forma wydała się tak użyteczna do rozwiązania podstawowych problemów egzystencjalnych, filozoficznych i estetycznych czy to w przypadku tragedii mieszczańskiej czy to tragedii ludowej. Niewątpliwie dużą rolę w tym przypadku odegrały związki tragedii modernistycznej z teatrem i przekonanie, że pełną realizację może ona osiągnąć tylko przez wizję teatralną. Przedstawienie teatralne w „teatrze tragicznym” wykazywało zdolność transformacji w wielkie widowisko misteryjne i nabierało charakteru święta, w ramach którego widz z biernego świadka przekształcał się w człowieka-aktora.

Tragedia ludowa, ta najwyższa i najbardziej oryginalna forma nowoczesnego dramatu ludowego, pojawiła się w momencie *apogeu*m znaczenia stanu chłopskiego i łączyła się z dążeniami twórców do jego udostojnienia, co w jakiś sposób wpisuje się w wywodzącą się jeszcze z romantyzmu fascynację kulturą ludową. Kiedy dramat chłopski wznosił się na poziom tragedii, wtedy chłop uległ przekształceniu w bohatera tragicznego i stał się uniwersalnym człowiekiem, co w dużym stopniu zlikwidowało jego przynależność narodową i kulturową. Pod wpływem inwazji nowoczesności, kiedy rozpadła się wiejska wspólnota patriarchalna i utracił swą wartość i znaczenie etos chłopski, a świat ulegał coraz większej desakralizacji i sekularyzacji procesowi zanikania tego, co święte i związane z odczuwaniem metafizycznej Tajemnicy Istnienia, towarzyszyło deprecjonowanie rangi tragedii ludowej i sytuujących się w jej pobliżu form misteryjno-moralitetowych, które w zmaterializowanym świecie powoli traciły sens swego istnienia. Dramat chłopski w roku

1945 znalazł się w szczególnym punkcie swego rozwoju. W tym kontekście pojawia się pytanie o dalsze możliwości rozwojowe „tragedii ludowej” – o jej samolikwidację lub odnowę.

Teatr pierwszej połowy dwudziestolecia międzywojennego przyjął jeszcze falę tragedii po Młodej Polsce, ale pod koniec lat dwudziestych tragizm ten zaczął się już wydawać zwietrzały. Tragedia traciła powoli kredyt zaufania udzielony jej za czasów niewoli. Zbliżająca się druga wojna, narastające nastroje katastroficzne, widmo totalitaryzmu nad Europą, a w teatrze panujący neorealizm – nie tworzyły klimatu przychylnego tragedii²³³.

Po wojnie tragizm, choć jego dowartościowanie i rozwój wydawałby się czymś naturalnym, został jednak zahamowany. W zestawieniu z dorobkiem prozy i poezji doświadczenia pierwszych lat powojennych, osiągnięcia dramaturgii w dziedzinie dramatów „ludowych” były dość skromne. Ponieważ potrzeby sceny kierowały dramat ku tematyce współczesnej, dlatego też wystawiane sztuki realizowały zagadnienia i problemy współczesności zgodnie z zasadami poetyki dramatu realistyczno-obyczajowego, ze skłonnością nawet do uwzględnienia reportażowej wierności szczegółów. Ponieważ potrzeby sceny kierowały dramat ku tematyce współczesnej, dlatego też wystawiane sztuki realizowały zagadnienia i problemy współczesności zgodnie z zasadami poetyki dramatu realistyczno-obyczajowego, z tendencją do uwzględnienia reportażowej wierności szczegółów. Całość przepojona była moralistyką i skłonnością do światopoglądowych uogólnień. Na przykład w *Odwetach* (1948) Leona Kruczkowskiego wprowadzone zostały wątki związane z problematyką wiejską, ale zdominowane przez zagadnienia rewolucyjne, ze szczególnym uwzględnieniem wątpliwości, i potrzeby dokonywania trudnych wyborów ideowych. W ten sposób sztuka ta, ulegając silnej ideologizacji, odchodziła od aktualnych ujęć konfliktów powojennej wsi postawionej w nowej, trudnej i niejednokrotnie tragicznej sytuacji polityczno-społecznej. Wieś pokazana na scenie była wsią przyszłości, a więc skolektywizowaną i zelektryfikowaną. Na jej terenie działała spółdzielnia produkcyjna, założona przez śmiałych i świątłych

²³³ P. Mitzner, dz. cyt., s. 36.

młodych gospodarzy „biedaków” i „średniaków”. Akcją sztuki wyznaczała walka z „kułakami” i poświęcone prawami konwencji ideologiczne nad nimi zwycięstwo. Programowy socrealizm uniemożliwił twórcze poszukiwania na gruncie dramatu „ludowego”. Tym samym realistyczny dramat chłopski, misteryjno-liturgiczny, balladowy, baśnie, fantazje sceniczne, a nawet komedie chłopskie musiały zniknąć ze sceny, zastąpione przez produkcyjny dramat „ludowy”.

W konsekwencji to, co „ludowe”, „wiejskie”, osadzone silnie w mentalności chłopskiej i w tradycji, stawało się podejrzone politycznie, świadczyło o chęci podtrzymania przy życiu „dawnych prawd i przesądów”²³⁴. Realistyczna lub baśniowo-mityczna wieś została na scenie zastąpiona przez spółdzielnię produkcyjną, a chłop dawniej pokazywany jako „wielki oracz” lub „święty”, bohater na miarę antycznych lub Szekspirowskich dramatów, o których marzyli Prus, a później Kasproicz, Orkan, Wyspiański, Staff i Rostworowski, zamieniał się w socjalistycznego robotnika rolnego, rzecznika lub przeciwnika idei kolektywizacji wsi, uczestnika różnych z góry narzuconych akcji, np. skupu żywca, ziarna, a więc świadomy tego, że musi realizować wytyczne planu sześćioletniego przez wywiązywanie się z obowiązkowych dostaw. Chłop, walcząc z przesądami i kułactwem stawał się teraz świadomym uczestnikiem budowania socjalistycznego państwa „ludowego”.

Produkcyjny dramat „ludowy” przybierał najczęściej kształt szeregu silnie zideologizowanych obrazów o charakterze tendencyjnym i publicystycznym na temat polityki rolnej państwa socjalistycznego. Nawet tak doświadczony dramaturg jak Kruczkowski nie był w stanie stworzyć przekonującej socjalistycznej tragedii „ludowej”. Przejęte przez dramat „ludowy” cechy powieści produkcyjnej, a zatem zapożyczona z powieści tendencyjnej fabuła, kontrast dwu przeciwstawnych obozów i bohaterów będących nośnikami idei, w połączeniu z uproszczeniami, schematyzmami, brakiem prawdy sytuacyjnej i charakterów, strach przed popełnieniem błędów ideologicznych (choćby wyeksponowana postać zawsze czujnych ideologicznie towarzyszy partyjnych), nasycenie treści

²³⁴ J. Ratajczak, *Dramat chłopski: krotchwila i tragedia*, „Dialog” 1972, nr 4-5, s. 189.

dramatycznych tendencyjnością, tanią, agitacyjną publicystyką przekreślało możliwość stworzenia pełnowartościowego utworu o tematyce chłopskiej na gruncie ideologii socrealizmu.

Dopiero po roku 1956, na fali odwilży październikowej, nastąpił odwrót od doraźnej agitacji i powrót do dawnej tematyki wiejskiej. Odrodzenie w przypadku utworów o tematyce wiejskiej nie nastąpiło jednak na gruncie dramaturgicznym, tylko prozy, gdzie wyodrębnił się widoczny nurt powieści „ludowej”, manifestującej plebejskość rozumianą w kategoriach światopoglądowych i estetycznych²³⁵.

Toteż – pisze Ratajczak – po krótkim okresie wiejskiej powieści produkcyjnej nastąpiło tu od razu rozbitcie schematu dydaktycznych dykteryjek i uproszczonego wizerunku chłopa (*Mój drugi ożenek* J. Mortona), powrót do wzorców powieści pozytywistycznej (*Pożegnania i powroty* A. Srogi), a po dokonaniu, czy raczej w wyniku wciąż na nowo podejmowanych zwiadów socjologicznych (H. Wercell, B. Kogut, E. Bryll) i odrzuceniu pokutujących w temacie wiejskim stereotypów Oracza, Piasta, Janka Muzykanta lub Szeli – „mały realizm” ustąpił miejsca „realizmowi poetyckiemu”, wykorzystującemu i eksponującemu wydatnie pierwiastki mitotwórcze. Od Wilhelma Macha (*Życie duże i małe*) wiodła zatem droga poprzez powieści Jana Bolesława Ożoga, Stanisława Czernika i Juliana Kawalca – do Tadeusza Nowaka i pisarzy najmłodszych: Myśliwskiego, Redlińskiego, Ryndaka, Wójcika²³⁶.

Poetycka, wysnuta z marzeń sennych i wspomnień powieściowa wieś Brylla i Nowaka pokazywana jest przez pryzmat baśni i legendy. Wieś Kawalca i Myśliwskiego to wieś magiczna i zmitologizowana. Współczesny dramat „ludowy” nie dorównuje ani pod względem ilości tekstów wybitnych, ani ich różnorodności czy rangi artystycznej

²³⁵Obszernie na ten temat piszą: H. Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie*, Warszawa 1972; Z. Ziątek, *Nurt ludowy i przemiany prozy*, „Tygodnik Kulturalny” 1974, nr 15, s. 1; tegoż, *Tematyka wiejska w prozie współczesnej*, w: prac. zbior., *Literatura a współczesne przemiany społeczne. Sondaże*, red. A. Brodzka i M. Żmigrodzka, Warszawa 1972; tegoż, *Nurt ludowy w prozie współczesnej (próba bilansu)*, „Regiony” 1975, nr 1; por. S. Lichański, *Temat wiejski w najnowszej prozie polskiej*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. III, red. A. Brodzka i Z. Żabicki, Warszawa 1965.

²³⁶J. Ratajczak, dz. cyt., s. 191.

utworom epickim i lirycznym o tematyce wiejskiej. Warto przy tej okazji wspomnieć, że obok tradycyjnie rozumianych utworów dramatycznych, często wręcz epigońskich, pojawiły się także nowe gatunki i typy sztuki widowiskowej jak na przykład nowele filmowe, spektakle telewizyjne czy słuchowiska radiowe, stanowiące niewątpliwą konkurencję dla sztuk teatralnych. W ramach dramatów scenicznych podjęte zostały próby unowocześnienia zastanej konwencji dramatu „ludowego”, ale współczesny dramat „ludowy” okazał się mało podatny na radykalne zmiany estetyczne. Tragedię zaczęła wypierać farsa. Estetyka groteski wydaje się najlepiej odzwierciedlać absurdalność i beznadziejność współczesnego świata.

Podsumowując te nasze rozważania w ramach typologii dramatu ludowego można zatem ostatecznie wyróżnić:

- śpiewogry, operetki „ludowe”, farsy i krotochwile „ludowe”, wiejskie wesela, opery „ludowe” itp. (na przykład Kurpiński),
- dramaty „ludowe” (Anczyc),
- melodramat ludowy (Galasiewicz, Galica),
- realistyczny dramat „ludowy” (Anczyc, Galasiewicz, Sewer),
- rodzinną tragedię „ludową” (Kasprowicz, Orkan, Niemojewski, Szukiewicz, Kędziora, Gorczycka),
- tragedię „ludową” (Wyspiański, Orkan, Staff),
- misterium balladowe (Zegadłowicz),
- socrealistyczny dramat „ludowy” (np. Warmiński),
- uwspółcześioną rodzinną tragedię ludową (Gorczyńska),
- współczesną balladę „ludową” (Lubkiewicz-Urbanowicz),
- misterium „ludowe” (Myśliwski).

Po tych ustaleniach genologicznych warto poddać dokładniej analizie strukturę wewnętrzną tragedii ludowej, przyjmując zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami, że stanowi ona *apogeu*m dramatu ludowego. Pomimo wciąż podejmowanych prób unowocześniania dramatu ludowego zasadniczo wciąż dominowała forma tradycyjna, zamknięta. Dramatopisarstwo traktowane było jako rodzaj rzemiosła – umiejętność konstruowania sztuki. Właściwie do końca XIX wieku, a w dramaturgii popularnej dłużej, za pierwszoplanowy element dramatu uważano akcję. Konstrukcja dramatu w zasadzie opiera się na dobrze zrobionej fabule,

na obowiązującym wzorcu charakteryzowanym jako Arystotelesowsko-Heglowski²³⁷. Wszelkie zaś dodatkowe informacje, niezbędne odbiorcy do zrozumienia sztuki, zawarte są w dialogach, w kwestiach postaci. Przekonanie o prymacie akcji, czyli świadomym dążeniu bohatera do ściśle sprecyzowanego celu i chęć jego realizacji, nad innymi elementami struktury dramatu miało swe potwierdzenie w poetykach normatywnych zarówno u Arystotelesa, jak i w wypowiedziach estetycznych twórców współczesnych, a szczególnie w cenionej *Die Technik des Dramas* Freytaga.

Według jego teorii na konstrukcję dramatu bliską zasadom niezwykle popularnej wtedy m.in. dzięki Sardou i Dumasowi synowi *pièce bien faite*, składało się pięć zasadniczych części: ekspozycja, czynności prowadzące w górę, aż do punktu kulminacyjnego, będącego momentem decydującym dramatu, czynności prowadzące w dół aż do katastrofy. Wszystko kończyło wyraziste zakończenie. W ten sposób utwór sceniczny realizował tradycyjny schemat piramidy²³⁸.

Stawał się wyrazem dążeń do osiągnięcia jak najlepszej techniki, stając się popisem sprawnego rzemiosła nastawionego na efekt teatralny, co uzasadnia wprowadzenie w obręb fabuły dramatu podstawowych chwytów charakterystycznych dla intrygi w *pièce bien faite*. To tłumaczy, dlaczego akcja w tych sztukach tak często jest sztuczna i zawikłana. Fabuła utworu dramatycznego składała się z szeregu posunięć strategicznych, które pozwalały na stworzenie komplikacji, napięć, nieoczekiwanych zwrotów akcji, przygotowywały i odwlekały *scène à faire* tak, aby doprowadzić widza do zaskakującego rozwiązania intrygi. W układ zdarzeń z góry wpisana była „niespodzianka”, ale finał, zgodnie z obowiązującą konwencją i oczekiwaniami odbiorcy, był zazwyczaj przewidywalny ze względu na wyznaczone sztuce cele kompensacyjne i użyteczne, dydaktyczno-moralizatorskie. Publiczność,

²³⁷ P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu (1880–1950)*, przeł. E. Misiółek, Warszawa 1976; H. T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.

²³⁸ H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, w: *Prace zebrane Henryka Markiewicza*, t. IV, pod red. S. Balbusa, Kraków 1996, s. 132-134.

zgodnie z postulatami czołowego krytyka i propagatora estetyki sztuki mieszczańskiej Franciszka Sarceya, dyktowała prawa teatru i decydowała o rozdaniu kar i nagród. Kluczowa definicja estetyki *pièce bien faite* opierała się bowiem na kategorii odbioru.

Natomiast melodramat, który również dostarczył wzorców konstrukcyjnych dramatomu ludowemu, operował akcją w sposób bardzo ograniczony. Nikła akcja doprowadzona została do pewnego momentu i następnie zawieszona czy nawet przerwana, po czym już nie kontynuowana, tylko podjęta na nowo. W ten sposób akcja przekształca się w sytuację. Stąd w sztuce obowiązywała określona zasada – po eksponowanym obrazie następowała przerwa, a po niej znów podejmowano działania sceniczne. Efekt dramatyczny, uzależniony od sytuacji, rozumiany był jako silny moment w sztuce, który miał wzbudzać napięcie i aplauz publiczności. Dramaturdzy chętnie po niego sięgali, aby ukierunkować zainteresowania widowni i utrzymać w napięciu jej uwagę. Z punktu widzenia celowości i funkcjonalności obraz taki przypominał zakończenie rozdziału w powieści. Natomiast konstrukcyjnie melodramat oparty był na ciągu (szeregu serii) obrazów – zatrzymanych sytuacji – ilustrujących aktualny stan rzeczy, prezentowanych wydarzeń, postaw, wzajemnych relacji bohaterów. Dlatego też zaplanowanie kompozycji sztuki było sprawą dużej wagi, ponieważ aby osiągnąć pożądany efekt autor powinien skomponować poszczególne sceny (między innymi zgrupowanie i pozy postaci, wkomponowanie w dekorację pointy) jak również całość przedstawienia. Niewątpliwie elementy melodramatu czy konstrukcji dramatycznych można z powodzeniem odnaleźć w każdej tragedii ludowej, a zwłaszcza w sztukach Anczyca i Galasiewicza, ale pełnią one tam inną funkcję niż w sztukach wpisanych w tę konwencję.

Zasadniczą zmianę w myśleniu o konwencji teatralnej przynosi dopiero wystąpienie Emila Zoli, który w *Théâtre II. Le Naturalisme au théâtre* podważył zasady romantycznej tragedii, jak również koncepcję „sztuki dobrze skrojonej”, opowiadając się za nową formą dramatyczną, która byłaby w stanie udźwignąć nowoczesną tematykę i koncepcję człowieka, zdeterminowanego biologicznie i społecznie²³⁹. Zola wyszedł

²³⁹ G. Matuszek, dz. cyt., s. 17-53.

od potrzeby pokazania na scenie pełni współczesnego życia. Przez analizę „dokumentów ludzkich” dążył do demaskacji kłamstw społecznych i do odkrycia prawdy ogólnej. Rozwój dramatu zgodnie z założeniami Zoli zmierzał od modelu antropocentrycznego do deterministycznego, co w konsekwencji musiało prowadzić do rezygnacji z dominującej roli akcji podporządkowującej sobie pozostałe elementy strukturalne sztuki. Zwrot w stronę tematyki współczesnej, odkrywanie tragizmu w otaczającej człowieka codzienności, która teraz staje się najważniejszym jego źródłem, ma swe czytelne konsekwencje w konstrukcji utworu dramatycznego. Obraz środowiska budowany jest przez „drobne sceny”. W konsekwencji intryga, która była podstawowym wyznacznikiem ówczesnego dramatu, traciła swe znaczenie na rzecz obrazu życia i w ten sposób przestawała służyć egzemplifikacji.

Funkcję akcji przejęły postacie i sytuacje prowadzone z pozycji epickiego obserwatora. „Wzrost znaczenia obrazu w literaturze przyniósł zmianę narracji teatralnej, przesunął ciężar dramatu w stronę epiki, doprowadził do fragmentaryzacji struktur dramatycznych”²⁴⁰. Dramat naturalistyczny, zgodnie z zasadami skrajnego mimetyzmu, miał stworzyć na scenie pełną iluzję życia, dlatego też sztuka, jako „fragment” czy „wycinek” rzeczywistości (podglądanej przez „dziurkę od klucza” czy przez „okno”), musiała przybrać kształt kompozycyjnie otwarty: zaczynała się najczęściej sceną niemą, umożliwiającą widzom wejście w obraz środowiska i sytuacji, a kończyła się sceną finalną, pozbawioną mocnego finału oraz pointy zamykającej akty. Te zabiegi kompozycyjne, np. dość dobrze spożytkowane przez Orkana we *Skapanym świecie*, miały na celu podkreślenie przypadkowości prezentowanego fragmentu rzeczywistości. Fragmentaryzacja i odwołanie się do estetyki obrazów dramatycznych ma w sztukach tego okresu, w tym również w tragedii ludowej, znaczenie nie tylko estetyczne, ale również poznawcze i aksjologiczne. Dzieje się tak, ponieważ obraz musi w tym przypadku wejść w kompetencje słowa literackiego i odwrotnie – słowo dramatyczne przez swój udział we współtworzeniu sytuacji, może syntetyzować doświadczenia różnych sztuk. W tragedii ludowej zasada użycia obrazu polegała na

²⁴⁰ D. Ratajczak, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wrocław 1994, s. 272.

wprowadzeniu sytuacji dramatycznej i słów, pełniących funkcję dialogu i komentarza. Dlatego też dramat rozgrywał się nie tyle w linearnym czasowym porządku, co przestrzennym.

Dramat w aktach opierał się na jedności działania, dramat w obrazach – na jedności tematu. Dramat w aktach wymagał przede wszystkim jedności czasu tego działania, a jedność miała znamie wtórne; dramat w obrazach natomiast użytkował głównie chwilową jedność przestrzeni, nastawiony na demonstrację typów, charakterystykę środowisk lub epok, przy czym jedność czasu nie była dlań wcale konieczna. Odmienność struktury dramatycznej wiązała się ściśle z odrębnością podstawowych jednostek konstrukcyjnych – aktów i obrazów – wyznaczających inne sposoby scenicznego myślenia i budowania przedstawienia²⁴¹.

Zjawisko transformacji dramatu, podobnie jak miało to miejsce na gruncie doświadczeń powieściowych, przejawiało się w rozbięciu tradycyjnego schematu zdarzeniowego, a więc w luźnej, epizodycznej kompozycji, na którą często składały się obrazy o charakterze autonomicznym. W ten sposób dramat, w tym również dramat „ludowy”, zbliżał się do prawdy życia, uderzając silnie w fasadowość i sztuczność wiejskiego świata ze śpiewogry, melodramatu czy operetki „ludowej”, gwarantowaną przez prawa konwencji. Zwarta struktura dramatyczna pod wpływem technik naturalistycznych najczęściej rozpadała się na szereg luźnych obrazów. Pojedyncze sceny – obrazy możemy wyodrębnić przykładowo w *Świat się kończy!* – sceny na polu, w *Skapanym świecie* I akt weselny i nocny epilog są autonomicznie funkcjonującymi obrazami. W *Familii* i *Na wymowie* każdy z aktów można potraktować jako oddzielne sceny, co osłabia efekt dramatyczny i prowadzi do zatarcia ostrości konfliktu i wyrazistości zakończenia. Myślenie obrazami, ale już o dużym nacechowaniu symbolicznym, charakteryzuje także *Kłótnię* i *Sędziów Wypiańskiego*, misteria balladowe Zegadłowicza, jak również współczesne sztuki Lubkiewicz-Urbanowicz i Myśliwskiego. Obrazy te nacechowane są emocjonalnie, w większości noszą cechy oniryczne, wizyjno-halucynacyjne jak np. w scenie na polu w *Świat się kończy!* Kasprowicza czy w nocnych scenach w epilogu *Skapanego świata*, w *Lampce oliwnej*

²⁴¹ Tamże, s. 15-16.

Zegadłowicza lub dramatach Lubkiewicz-Urbanowicz. Sztuki te rozgrywają się na pograniczu dwóch rzeczywistości: materialnej i niematerialnej, rzeczywistości realnej i snu, majaków i fantasmagorii. Obrazy takie najczęściej, tak jak w tragediach „ludowych” Wyspiańskiego, budowane są na zasadzie oksymoronu, przeciwstawnych emocji, co umożliwia burzenie dotychczasowego ładu estetycznego i daje efekt „złego” smaku lub wieloznaczności.

W ramach struktury tragedii „ludowych” w ten sposób dochodzi do konfrontacji dwóch zjawisk, które za Johannesem Volketem możemy nazwać *das Tragische des Willens* i *das Tragische der Innerlichkeit*, przekształcających się w dwa typy dramatu: *Handlungsdrama* („dramat akcji”) i *Seelehdrama* („dramat przeżyć duchowych”). Pomimo omówionego rozluźnienia struktury dramatu i wprowadzenia scen – sytuacji o charakterze psychologicznym tragedia „ludowa” nigdy do końca nie zrezygnowała z dynamicznej akcji, która zapewnia sztuce jedność strukturalną. Dlatego pomimo niedociągnięć warsztatowych, pewnej niespójności pomiędzy poszczególnymi aktami i obrazami w ich obrębie, dominujący wciąż klasyczny typ akcji piramidalnej z wyraźnym punktem kulminacyjnym i mocnym finałem rozgrywający się z żelazną konsekwencją sprawił, że dramat prowadzi od zawiązania akcji (z różną siłą dramatyczną potraktowanego) aż do katastrofy i rozwiązania, czyli zgodnie ze wznoszącą się linią napięcia dramaturgicznego (kadencją), a następnie z opadającą (antykadencją). Większość scen, nawet najbardziej drastycznych, rozgrywało się na oczach widzów (rzadko sceny drastyczne jak choćby morderstwo matki w *Przysiędze* rozgrywają się poza sceną). Akcja, eksponująca efekty dramatyczne jak np. morderstwo starego Mięty w *Świat się kończy!* czy Hażbiety we *Skapanym świecie*, jest tak prowadzona, aby w pełni objawił swą moc fatalizm losu ludzkiego, chwytający człowieka jak w sieć lub pułapkę, skazując go na okrutne cierpienie, nieuniknioną klęskę i ostatecznie śmierć. Dzięki całościowo potraktowanej akcji, na którą położony został akcent dramaturgiczny, zachowana została jedność strukturalna sztuk, nastąpiło bowiem przyporządkowanie materiału pewnej naczelnej idei, wyrażonej przez akcję lub jej sytuacyjną namiastkę.

W tych tragediach niezwykle ważny staje się wybór wydarzenia „probierczego”, u dramatyзованego przez swój konfliktowy charakter

i pozwalającego na zawiązanie akcji i uzyskanie efektu tragicznego. W *Świat się kończy!* takim wydarzeniem jest wykupywanie gruntu przez Niemców pod budowę cukrowni we wsi, w *Familii* i *Na wymowie* przekazanie gospodarstwa dzieciom, w *Skapanym świecie* testament ojca, w którym ten pod groźbą wydziedziczenia zabronił Kantemu ożenić się z ukochaną Zużką itp. Akcja dramatów skupiona jest, jak widać przede wszystkim wokół konfliktów rodzinnych i społecznych, tym wyrazistszych, bo zgodnie z koncepcją Arystotelesa, rozgrywających się pomiędzy ludźmi sobie bliskimi. Wraz z przebiegiem akcji konflikt pogłębia się i bez żadnych perypetii prowadzi wprost ku katastrofie: ku morderstwu lub samobójstwu.

Katastrofa w myśl zasad konwencji tragicznej jest rezultatem zawiązanej w ekspozycji akcji, a klęska bohaterów wydaje się nieunikniona. Ich los musi się dopełnić. Jednowątkowość akcji (wątek erotyczny jest zazwyczaj drugorzędny i niesamodzielny) wobec tragicznej, wewnętrznej logiki, ujawniający się w pełni w zakończeniu, wyraża napięcie dramatyczne. Dramat często kończy się sceną „zastygnięcia” lub „znieruchomienia”. Napięcie dramaturgiczne w ostatnich scenach tragedii wyraźnie ulega osłabieniu. W ostatniej scenie *Świat się kończy!* na wieść o samobójczej śmierci męża Cierpikowa zastyga i wypowiada słowa zgody na zastaną strukturę świata. W *Skapanym świecie* w milczeniu pograża się zdruzgotany Kanty, bezmyślnie wpatrzony przed siebie i wsłuchany w stukot kołyski oraz słowa kołysanki, śpiewanej przez Haźbietę. Dopełnieniem tej końcowej sceny jest epilog *Noc*, rozbudowany obraz, w którym zasada przestrzenno-czasowa została wzbogacona o jedność nastrojowo-znaczeniową. Bohaterowie zastygli tu w oczekiwaniu na spełnienie losu – śmierci. Wymowna jest także ostatnia scena dramatu *Na wymowie*, kiedy Maryna, widząc wieszającego się starego męża, chce mu najpierw pomóc, po czym zastyga w pozie pełnej rezygnacji. *Familia* kończy się cichą śmiercią pogodzonego z losem Skiby. Podobną sceną zastygnięcia: modlitwą gromady wiejskiej kończą się *Kłątwa* i *Sędziowie* Wyspiańskiego, *Wina i kara* Orkana, *Południca* Staffa i *Niespodzianka* Rostworowskiego. W przeważającej ilości omawianych tekstów rytm tragedii chłopskiej jest antykadencyjny. Po nagromadzeniu okropności (zbrodni, samobójstw, kłótni, kradzieży itp.) zarówno bohaterowie

dramatów, jak i widzowie (czytelnicy) muszą doznać ulgi lub przynajmniej odczuć empatię.

Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że akcja dramatów rozpoczyna się w momencie bliskim katastrofy i jej układ (czy raczej należałoby powiedzieć układ szeregu obrazów) jest taki, że prowadzi wprost ku końcowej katastrofie, kiedy to w pełni musi ujawnić swą moc *Fatum*. „W tragicznym zdarzeniu bowiem dopiero po katastrofie w uogólnieniu, jakie tragiczny wypadek narzuca, budzi się poczucie, że «tak być musiało»,²⁴². W tragedii ludowej człowiek nie decyduje do końca o własnym losie, gdyż podlega prawu konieczności. W losie bohaterów, podobnie jak w przypadku innych bohaterów tragicznych, w tragiczny węzeł splata się wolność z koniecznością. W ten sposób ujawnia swą obecność nacechowana fatalistycznie siła metafizyczna, determinująca zachowanie bohaterów, którym w tragicznym świecie niespodziewanie wszystko wymyka się spod kontroli i ujawnia swą niepoznawalność oraz okrucieństwo. W świecie tragicznym „człowiek ściiera się z tym, co niewiadome, dlaczego imię *Fatum* wydaje się równie dobre, jak każde inne”²⁴³. Światem omawianych młodopolskich tragedii „ludowych” nieodwołalnie rządzi logika tragedii, pulsująca ukrytym rytmem pod pozorem tylko, jak się szybko okazuje, realistycznymi wydarzeniami. Dlatego tak ważny okazuje się wybór, a następnie sposób konstrukcji sytuacji, będącej nośnikiem znaczeń tragicznych.

W dramacie ludowym przestrzeń i czas są precyzyjnie dookreślone, ale ten mimetyzm spełnia w tym wypadku inną funkcję niż w dramacie wpisanym w realistyczną konwencję. Luźna tkanka struktury dramatycznej tragedii ludowej, oparta została na logice koncepcji dramaturgicznej, ponieważ mamy do czynienia z utworami, w których nie mówi się o jednostkach i ich skomplikowanych relacjach, a cały dramat nie został wywiedziony z psychiki bohaterów, dlatego wydarzenia nie odnoszą się do indywidualnego ludzkiego świata i nie podlegają zsubiektywizowaniu. Nie mamy tu do czynienia z introspekcją. Zgodnie z założeniami tragedii

²⁴² S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*, Poznań 1923, s. 117.

²⁴³ J. Sosnowski, *Śmierć czarownicy*, w: tegoż, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpleniu*, Warszawa 1993, s. 32.

etyka wynika z kosmosu. Tym samym sztuka nie ogranicza się do relacji międzyludzkich, ale gra toczy się między człowiekiem a siłami transcendentnymi, trudnymi do nazwania przez swą niepodważalność. Tragedie ludowe rozgrywają się w materialnym wymiarze rzeczywistości i wśród dobrze rozpoznawalnych ziemskich realiów, ale mają one znaczenie umowne. Przedstawione na scenie środowisko nie służy bynajmniej zbudowaniu tła czy charakterystyce bohaterów, ponieważ jego funkcja podporządkowana została logice tragedii. W ramach struktury tragediowej tendencja do respektowania realistycznej wizji świata łączy się ze świadomym odchodzeniem od niej w stronę ujęć syntetycznych, symbolistycznych lub parabolicznych. Ale to realistyczne ujęcie było niezbędne po to, aby uwiarygodnić świat przedstawiony. Autor starał się stworzyć na scenie iluzję, że stanowi on autentyczną, wiarygodną relację o doświadczeniu człowieka w czasie historycznie wymiernym, w przestrzeni umiejscowionej geograficznie i szczegółowo scharakteryzowanym otoczeniu.

To konwencja dramatu naturalistycznego przyzwyczaiła widzów do skupienia uwagi odbiorców na charakterystycznych funkcjach przestrzeni dramatycznej²⁴⁴. Odbiorca pojmuje i uznaje relacje między mikrokosmosem sceny a makrokosmosem świata zewnętrznego jako tożsame. „Jakie jest miejsce tragedii? Agora, plac przed pałacem władcy, a zatem przestrzeń, gdzie oddaje się cześć bogom i załatwia sprawy publiczne. Było to tak oczywiste, że obywano się bez jakichkolwiek didaskaliów”²⁴⁵. Dlatego w większości dramatów ludowych didaskalia są potraktowane przez autora tragedii dość powściągliwie. Wystarczyło bowiem pokazać izbę chłopską, kilka sprzętów albo wnętrze karczmy, aby widz odniósł przestrzeń przedstawioną do współprzedstawionej. Warto zwrócić uwagę na niewielką ilość rekwizytów nagromadzonych w przestrzeni scenicznej. Np. *Skapany świat* można właściwie zagrać na pustej scenie, zachowując jedyny rekwizyt, jakim jest kołyska. Do znaczących rekwizytów w dramatach chłopskich należą: butelka wódki, sznur, siekiera, nóż, ale również okno lub drzwi.

²⁴⁴ S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, w: te same, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 114, 119.

²⁴⁵ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, w: *Problemy dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 81-82.

Przestrzeń dramatyczna w dramatach chłopskich jest jednorodna i zamknięta. Przestrzeń zamknięta zazwyczaj konkretyzuje akcję i ją uszczegóławia tak, że trudno jest nadbudować nad nią paraboliczne znaczenia²⁴⁶. Jej uniwersalizację umożliwia fakt, że tak naprawdę mamy do czynienia z „każdą” wsią, a zatem można mówić o umowności i typowości przestrzeni wsi ukazanej na scenie. Dlatego tragedie „ludowe”, będące kompozycją umowną, eksponującą sztuczność i jednoznaczność, nastawione są na demonstrację innych funkcji *milieu* – miejsca dramatycznego – centrum akcji w tym przypadku izby, podwórka itp., ogólnie rzecz ujmując przestrzeni wsi.

Dramaturgia przełomów wieków XIX i XX, dramaturgia symbolistyczna, nawiązując do tradycji romantycznej, traktowała teren dramatu również jako znak treści emocjonalnych czy nawet filozoficznych. Kompozycja przestrzeni scenicznej i dramatycznej zmierzała przede wszystkim do wydobycia uniwersalnych znaczeń utworu. Wybór miejsca, w jakim autor umieszczał zdarzenia dramatu, często umotywowany był przez nośność znaczeniową tego miejsca, a nie logikę związków przyczynowo-skutkowych między zdarzeniami w nim rozgrywanymi²⁴⁷.

W ten sposób przestrzeń sceniczna w prezentowanych tu tragediach ludowych stawała się nośnikiem symbolicznych powikłań, narzucała określony sposób widzenia świata. Doskonale omówiła ten problem Irena Sławińska na przykładzie *Sędziów*. Przestrzeń zamknięta staje się przestrzenią osaczenia i alienacji, gdzie „postacie nie znalazły się w następstwie swoich działań, ale w następstwie mechanizmów, których przyczyna i znaczenie muszą pozostać niedocenione, niezrozumiałe przynajmniej w dramatycznym *uniwersum*”²⁴⁸.

Przestrzeń zamknięta utrudnia realizację postawy „nad-”, ponieważ ma znak emocjonalny ujemny. W stosunku do niej dominuje postawa „od” nad postawą „do”. Koloryt takiej przestrzeni jest ciemny, a atmosfera zimna i odpychająca. Dlatego paraliżuje ona ruchy człowieka, a więc w przestrzeni tej czuje się on skrępowany, sztywny i nienaturalny. Nie

²⁴⁶ I. Sławińska, *Odczytywanie dramatu*, w: *Problemy...*, s. 73.

²⁴⁷ E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1972, s. 20.

²⁴⁸ J. Błoński, dz. cyt., s. 86.

mogąc w przestrzeni tej realizować swoich planów, czuje się w niej wyeliminowany, gdyż ta przestrzeń jest obca dla niego, chciałby zerwać pęta, jakie mu ona narzuca. W dużym stopniu odczucie przestrzeni zależy od nastroju osoby, która się w tej przestrzeni znalazła, ale i odwrotnie charakter przestrzeni działa na człowieka. Przestrzeń zamknięta budzi najpierw bunt, ale potem człowiek kurczy się w sobie, a nie wyładowywana agresja przyczynia się do obniżenia nastroju, pustki uczuciowej i negatywnych uczuć. W tej przestrzeni życie przybiera ciemny koloryt i zamienia się w udrękę i przykry obowiązek. Logika życia uczuciowego znajduje swoje odbicie w przestrzeni, co uwidacznia się w chęci przekształcenia świata na obraz i podobieństwo swoje²⁴⁹.

Nawet wtedy, kiedy akcja tragedii chłopskiej przenosi się w przestrzeń otwartą – jak choćby w *Świat się kończy!* na rozgrzane do białości południowym słońcem pole lub tak jak w epilogu *Skapanego świata* na nocne polany gorczańskie rozświetlone blaskiem ognisk, jednak i tu człowiek osaczony jest przez zło. Na polu Walek Mięta dusi ojca, podpuszczony przez złego Wojtaszka, a na polanie gorczańskiej została zamordowana Hażbieta. Tak naprawdę okazuje się, że przestrzeń otwarta nosi również cechy przestrzeni zamkniętej. Człowiek w tragedii „ludowej” nieodwołalnie skazany jest na bytowanie w przestrzeni zamkniętej. Nawet jeśli uruchomione zostają metafizyczne płaszczyzny przestrzenne, np. w *Familii* przestrzeń egzystowania „ducha” babki Skibowej, w *Na wymowie* Ameryka lub w *Sędziach* góry Moria i Synaj, istniejąca w przestrzeni mentalnej bohaterów, to droga wiedzie tam przez cierpienie lub śmierć. Przekształcenie przestrzeni bliskiej i „oswojonej” w obcą przestrzeń alienacji utrwalają wszystkie tragedie „ludowe”. Zarówno np. Walek Mięta, Cierpiakowie (*Świat się kończy!*), Skiba (*Familia*), Kanty (*Skapany świat*), Maryna (*Na wymowie*), Młoda (*Kłątwa*) lub Samuel (*Sędziowie*), czują się tak jakby jakieś nieznanne siły wypchnęły ich z przestrzeni codziennego doświadczenia w inny wymiar przestrzenny. Bohaterowie ci, podobnie jak Edyp, który skupia na sobie klątwę bogów i przekleństwo, które spada na Teby, tak na nich skupia się przekleństwo rodu ludzkiego.

²⁴⁹ A. Kępiński, *Lęk*, wstępem opatrz. M. Czerwieński, Warszawa 1995, s. 49.

Na nich to koncentruje się całe działanie siły zła. W ten sposób wieś zamienia się w przestrzeń epifanii zła.

Oni to podobnie jak wspomniany Edyp dochodzą do prawdy, a przestrzeń wsi ulega transformacji z rzeczywistej w symboliczną przez fakt swego zamknięcia i koncentryczność (koło) stając się „metaforą nieruchomego świata: więzienia”²⁵⁰. Jest jednocześnie przestrzenią poszukiwań znaku transcendencji, elementu wieczności w naturze, doznań eschatologicznych, gdzie świat się kończy, upadają wartości moralne, bez końca toczy się koło pomsty i zbrodni. Ucieczka ze „skapanego świata” prowadzi tylko przez zbrodnię i śmierć. W tej przestrzeni doświadczenia codziennego, gdzie Bóg objawia swą okrutną twarz, człowiek musi stoczyć walkę z Losem lub go rozpoznać i poddać się, w ten sposób skazując siebie na bycie ofiarą.

Tej tendencji do zachowania jedności miejsca towarzyszy dążenie do zachowania jedności czasu. Akcja dramatów nie może rozgrywać się w ciągu jednej doby, ale kondensacja czasu jest tu zamierzona. Przede wszystkim żadnemu z twórców nie zależało na wyeksponowaniu upływu czasu. Tylko w jakiś sposób zaznacza go Szukiewicz w *Na wymowie*, co ma związek z pokazaniem upadku moralnego rodziny Budyków, a zwłaszcza ojca Budyki, który z zamożnego gospodarza, najpierw dobrowolnie staje się tym „na wycugu”, a potem czeka go los żebraka, żyjącego z łaski w przykościelnym chlewiku. W innych sztukach, choć akcja toczy się w miarę szybko, autorom udało się osiągnąć efekt psychologiczny zachowania jedności czasu. Mistrzem w operowaniu czasem tragicznym był Wyspiański, w ramach struktury dochodzi do koncentracji czasu, ale również do współgrania różnych przestrzeni czasowych związanych z obecnością dramatu inteligencji i (czas dnia, linearny) i czasu tragedii (czas nocy, mityczny).

W *Świat się kończy!* od rozpoczynających dramat scen w domu zajezdny i w karczmie, czyli od zręków starego Mięty do morderstwa ojca przez Walka i dwóch samobójczych śmierci Małgosi i Cierpika widzom wydaje się, że upłynęło tylko kilka godzin. Podobne wrażenie odczuwamy oglądając *Familię*: sceny w karczmie, zebranie rodziny,

²⁵⁰ I. Sławińska, *Odczytywanie...*, s. 73.

podpalenie Grzebieniów, ekspiacja i śmierć Skiby mają miejsce w ciągu jednej doby. W *Skapanym świecie* od ślubu Kantego i Hażbiety (scen weselnych) przez sceny kłótni do zamordowania Hażbiety upływa w naszym odczuciu niewiele czasu. Podobne wrażenie odnosimy w czasie przedstawienia *Kłatwy i Sędziów* Wyspiańskiego, *Winy i kary*, *Franka Rakoczego* Orkana i *Niespodzianki* Rostworowskiego.

W budowie akcji świadomie wprowadzone są spowolnienia lub przyspieszenia, wzmacniające efekt tragiczny. W ten sposób czas sceniczny wyłączony został spod realnego prawa chronologii, a to, co historycznie zmienne staje się wieczne jako istniejące w przestrzeni mitu. W przypadku tragedii „ludowej” można zatem mówić o epifaniczności i mityczności czasu i przestrzeni, zdolnych do tego, aby wyrażać jednocześnie krótkotrwałość i wieczność. Zauważalna jest intensyfikacja czasu i przestrzeni, przy jednoczesnym współwystępowaniu (symultanizmie) różnych czasów i przestrzeni.

Akcja, czas i przestrzeń tracą swą konkretność i ujawniają archetypiczny charakter, związany z rytualnością ludzkich zachowań. Rytualny charakter zachowań pozwalał na uruchomienie mitycznego myślenia o świecie, czasie i przestrzeni. Nie ma tu bezpośredniego odwołania się do znanych mitów, ale ciąg zdarzeń układa się w pewien powtarzalny porządek np. śmierci i odrodzenia, ofiary i odkupienia, walki ojca z synem. W świecie omawianych tragedii „ludowych” ujawnia się wyraźne pokrewieństwo między rytuałem a morderstwem, napięcie między zabójstwem a składaniem ofiary. Zabijanie i odkupienie staje się ludzką sprawą, niezbywalnym składnikiem ludzkiego losu, a szerzej rzecz ujmując, kultury. Przywołany rytuał ofiarniczy pozwala na dotarcie aż do granic człowieczeństwa. „Wszelkie miejsce święte, w którym wypełnia się mit jest miejscem centralnym i pretenduje do tego, by być centrum świata”²⁵¹. Takim centrum świata staje się właśnie tragediowa wieś – miejsce epifanii zła.

Tak więc tragediowo-misteryjny charakter dramatów ludowych dobrze koresponduje z koncepcją teatru jako zjawiska o charakterze egzystencjalnym i personalistycznym. Zgodnie z założeniami

²⁵¹ E. Grassi, *Kunst und Mythos*, Hamburg 1957, s. 84; [cyt. za:] J. Nowakowski, *Wyspiański. Studia o dramatach*, Kraków 1972, s. 128.

Arystotelesowskiej *Poetyki* postać przez długie lata spełniała funkcję służebną wobec czynności, czyli fabuły, gdyż naśladowanie akcji było podstawowym celem tragedii antycznej. Dopiero wraz z rozwojem nowożytnego indywidualizmu, którego rzecznikami w swych pismach byli między innymi Lessing, Hegel i Hebbel, charakter zaczął stanowić właściwy punkt centralny idealnego dzieła sztuki. Dyskusja na temat postaci scenicznych i modusu ich struktury nie ominęła także dramatu ludowego.

Od czasu – jak pisał Stanisław Witkiewicz – kiedy lud przestał być dla reszty społeczeństwa stadem szarych wróbli, w którym nie rozpoznawano, kto Maciek, kto Wojtek i brano tylko chłopca jako rodzaj, nie przypuszczając nawet tego bogactwa indywidualności charakterów, które w nim dziś widzimy, znaczenie jego i w literaturze, i sztuce wzrasta z każdą chwilą²⁵².

Młodopolska tragedia ludowa, szczególnie w okresie początkowym, realizująca ze zmiennym skutkiem mimetyczną koncepcję estetyczną, postulowała, aby za zasadę konstruowania postaci uczynić wierność wobec realnych wykoncypowanych w obserwacji cech osobowości, co znalazło swe potwierdzenie w dążeniu do studiowania każdej istoty ludzkiej, według naturalistów, godnej poznania. Zola, a za nim naturaliści niemieccy z Gerhartem Hauptmannem włącznie, wprowadzili na scenę bohatera „zdegradowanego”, który nie posiadał cech wyjątkowych. Człowiek zdeterminowany biologicznie i wpisany w środowisko stawał się teraz obiektem eksperymentalnej obserwacji. Z tym, że epicki ogląd postaci w sztukach polskich w odróżnieniu od np. niemieckich, został mocno ograniczony. Na scenie pojawił się zatem zindywidualizowany bohater chłopski, który z jednej strony reprezentował konkretne środowisko wiejskie (obrazy chłopskiej „żądzy, patologii i zbrodni”), ale jednocześnie przez swój sposób istnienia w dramacie ujawniał posiadanie cech uniwersalnych. Obraz wiejski stawał się pretekstem do nakreślenia syntetycznego modelu życia ludzkiego.

Przestrzeń świata wiejskiego, tracąc w powyższych dramatach swój realistyczny wymiar, stawała się przestrzenią misteryjnego doświadczenia

²⁵² S. Witkiewicz, *Przedmowa*, [do:] *Ojca Nędzy*, „Biblioteka Warszawska” 1898, t. I, s. 476.

i wtajemniczenia. W ten sposób w powyżej omówionych dramatach w ich losach splatają się dwie wizje: realistyczna (historyczna) i ujawniona tragiczna i metafizyczna, dopiero razem dające pełny obraz rzeczywistości, zgodny zresztą z dążeniem epok, realizującej z różnym skutkiem marzenia o pełni. Stopień tragizmu i prawdziwości efektu tragicznego zależy od sprawy, za którą można oddać życie. Możliwość samopoznania sprzyja refleksji aksjologicznej, innymi słowy mówiąc, to przez bohaterów, a głównie przez bardzo wyraziste postacie kobiece lub dziecięce, ich czyny i postawy w tragediach zmanifestowany został wyznawany system wartości, poddany z kolei osądowi moralnemu²⁵³. A tam, gdzie zaczyna się etyka, jak twierdził Hegel, można mówić o tragedii. Dramatyczna możliwość samopoznania udzielona bohaterom sprzyja refleksji aksjologicznej.

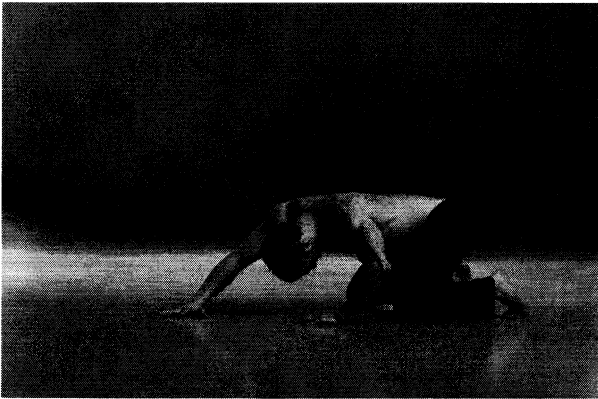
W chwili „tragicznego oświecenia”, kiedy stają twarzą w twarz z Przeznaczeniem, dany został im dar rozpoznawania swego miejsca w świecie, co pozwala im na przekroczenie statusu społecznego i wyjść poza przypisane im w realnym świecie role społeczne. Nowe doświadczenia egzystencjalne o charakterze nobilitacyjnym, będące udziałem chłopskich, a właściwie już nie-chłopskich bohaterów, nie mogą być odczytywane w perspektywie środowiskowej, tylko ogólnoludzkiej. Dowartościowanie takiej perspektywy wymusza zmiany w konstrukcji postaci chłopskich i łączy się z pomniejszeniem znaczenia cech realnych na rzecz symbolicznych. Wystarczy wskazać na postać Haźbiety ze *Skapanego świata* czy Anny z *Winy i kary* Orkana lub Joasa w *Sędziach*. Przez swe istnienie jakby w dwu wymiarach, przez swą przynależność do tragiczno-moralitetowo-misteryjnego świata dramatu chłopskiego, który ujawnia swe drugie dno, bohaterowie wpisani zostają w typową dla tego typu wypowiedzi dramaturgicznych problematykę winy – kary – ofiary. Podstawowym doświadczeniem tych chłopskich, a właściwie już nie-chłopskich, bohaterów stają się zbrodnia i śmierć. Cierpienie nie ma w tych dramatach, może poza *Winq i karą*, charakteru zbawczego. To świadome zanegowanie sensu zbawienia w losie bohaterów chłopskich omawianych tragedii „ludowych” potwierdza tragizm ludzkiej egzystencji. Ponieważ negują ideę kompensacji zła, dlatego też trudno

²⁵³ Obszernie na ten temat pisze: M. J. Olszewska, „*Ziemi przypisane*” – portrety kobiet w wybranych dramatach ludowych, w: tejsze, *W poszukiwaniu sensu. Szkice o literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2005, s. 343-354.

mówić w tym przypadku o kategorii sumienia. We współczesnym świecie nie może zostać przywrócona harmonia naruszona przez przekroczenie prawa moralnego. Cierpienie, które staje się ważnym elementem ludzkiej świadomości, prowadzi bohaterów nie ku zbawieniu, tylko ku wiedzy tragicznej. To tłumaczy, dlaczego pełnowartościowy wstrząs kataraktyczny nie jest dany ani bohaterom, ani widzowi; nie doznają oni tragicznej ulgi, pogrążeni raczej w trwodze i przerażeniu, dalecy od oczyszczenia z emocji.

Tragedia „chłopska”, istniejąca w kilku wariantach, różna w swej treści, formie, kompozycji, treści, za pomocą odmiennych języków scenicznych i stylów ukazywała człowieka w powszechnej sytuacji, podejmowała podstawowe problemy egzystencjalne i filozoficzne, stając się dramatycznym komentarzem do ludzkiego życia. społeczny. Nieobecność tragedii w obszarze kulturowym danej epoki postrzegana jest jako sygnał kryzysu duchowego. Młoda Polska i początek XX-lecia międzywojennego okazał się czasem niezwykle kreatywnym w poszukiwaniu języka tragicznego i konstruowaniu tragicznej wizji świata i człowieka²⁵⁴. Można zatem powiedzieć, że tragedia ludowa myśleniem tragicznym objęła całość społeczeństwa – sięgnęła aż do chłopskiej zagrody, potwierdzając zjawisko demokratyzacji tragizmu.

²⁵⁴ E. Miodońska-Brookes, „Tragedia Edypa” i „tragedia drobnoustrojów”. *Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości (Glossy do „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego)*, w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, s. 47-50.

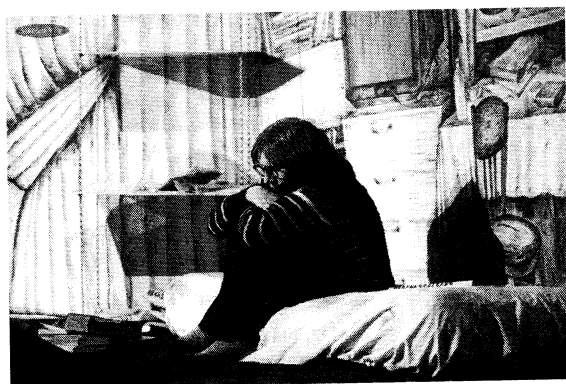




Глава III.

Трансфигуризация категории героя

Transfiguracja kategorii bohatera



Grzegorz Kowalski
(Białystok)

FIGURA *TRICKSTERA* W DRAMACIE ROMANTYCZNYM (NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI JULIUSZA SŁOWACKIEGO)

„*Trickster*”: model bohatera

Trickster to figura, typ bohatera mitycznego o cechach archetypowych, trudny do uchwycenia w definicji model postaci, zawierający jednak określone cechy dystynktywne, które pozwalają go odróżnić od innych modelowych bohaterów mitycznych: herosa kulturowego (cywilizatora), mistagoga (mędrca-mistyka), demiurga (stworzyciela), wielkiej matki (*magna mater*) – i tym podobnych.

Wśród typowych, dystynktywnych cech *trickstera* wymienić należy przede wszystkim trzy główne [więcej na ten temat zob²⁵⁵. 10, oraz 13, s. 19-34]:

A. Skłonność do oszustw i łamania reguł: *trickster* to boski oszust, obecny w większości mitologii przechera, figlarz i błazen, nieraz objawiający swą niszczycielską, złowrogą siłę. Szczególna tendencja *trickstera* do robienia sztuczek, płatania figli i oszukiwania jako jego głównej metody działania wyraża się właśnie w nazwie omawianego modelu tej postaci: wyraz *trickster* pochodzi od ‘tricks’ – czyli angielskiego słowa oznaczającego ‘sztuczki’ – i zaczął on być używany w tym kontekście pod koniec XIX wieku, w pracach na temat mitologii Indian Ameryki Północnej.

²⁵⁵ J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2002, s. 95-97.

B. Niezróżnicowanie: jest to fundamentalna cecha osobowości, duchowości *trickstera*. Oznacza ona, że w jego naturze nie da się wydzielić żadnych granic, na przykład granicy między zwierzęcością a człowieczeństwem, Naturą a Kulturą. Niektórzy badacze, odwołując się do teorii archetypów i psychologii analitycznej C. G. Junga, określają naturę *trickstera* jako połączenie dwóch archetypów: Cienia i Starego Mędrca [zob. 2, s. 9-21]. Jego sposób działania zaś opisują jako wykorzystanie Persony (społecznej maski, która się w człowieku wykształca, by przystosować go do obowiązującego modelu kulturowego) w sposób zupełnie przeciwny społecznym umowom, konwenansom i kulturowemu porządkowi – czyli na dobrą sprawę w sposób przeciwny roli Persony: nie aby porozumieć się ze wspólnotą i być przez nią akceptowanym, ale by ją oszukać. Odwołując się do kosmogonicznych ram mitologii, w których występuje ten typ postaci, można powiedzieć, że *trickster* zawiera w sobie pierwiastki, które istniały jako załączek Kosmosu w pierwotnym Chaosie, nierozdzielone jeszcze i niezróżnicowane, co pozwala bohaterowi o cechach *trickstera* przekraczać wszelkie ustanowione w Kosmosie granice, które obowiązują nawet najwyższych bogów (Zeus, Odyn, Jumala, etc.).

C. Liminalność: jest to cecha *trickstera*, odnosząca się do jego sposobu działania, jego umiejscowienia w przestrzeni kreowanego przez mit świata, a będąca poniekąd konsekwencją wewnętrznego niezróżnicowania. Działalność *trickstera* dokonuje się zawsze w przestrzeni granicznej: między sferami *sacrum* i *profanum*, między światem ludzi a dziedziną bogów, na granicy rozumu i szaleństwa, grzechu i ofiary. Z tych oto przyczyn postać *trickstera* często pełni funkcję przewodnika dusz (*psychopompós*) [na temat postaci Hermesa, *trickstera* występującego tej właśnie funkcji zob. 4], „świętego szaleńca” [zob. 10], a także kozła ofiarnego. *Trickster* funkcjonuje w przestrzeni określanej jako „pomiędzy”, toteż jego sytuacja egzystencjalna, status aksjologiczny, w ogóle wszelka identyfikacja i przynależność są zawieszane, niepewne, otwarte.

Te wszystkie cechy wyznaczają specyficzną rolę, jaką *trickster* pełni w mitach: jest to funkcja burzyciela ładu i porządku, generowanie twórczego chaosu, który napędza kosmiczny mechanizm-cykl stwarzania i niszczenia, umierania oraz powrotu do życia. Często produktem

ubocznym tej działalności jest kosmiczna katastrofa, taka, jak powstanie Zła, wycofanie się boga-stwórcy w przestrzeń niedostępną, pozostawienie świata na pastwę nieszczęścia. W mitologiach ludów pierwotnych (przede wszystkim wspomnianych Indian) *trickster* był nieuczciwym partnerem w stworzeniu i występował jako kluczowa postać w tzw. powtórnej kosmogonii, czyli ponownym stworzeniu świata po jakiejś kosmicznej katastrofie albo innym wydarzeniu, które zmieniło jego pierwotny kształt. W religiach objawieniowych, gdzie tego typu narracja mityczna jest nieobecna, rola *trickstera* jest nieco inna, ale zawsze sprowadza się do podważenia zastanego porządku, a następnie jego radykalnej przemiany.

Z kolei *trickster* literacki zachowuje zarówno swój unikalny sposób działania, jak również cechy dystynktywne, choć oczywiście z przestrzeni mitu, religii, metafizyki przeniesiony zostaje zazwyczaj w kontekst historyczny lub społeczny. Można ostatecznie wskazać nawet przykłady z historii, czy też polityki, w których realne postaci działają w społeczeństwie na podobieństwo i na prawach *trickstera*. Kimś takim, dzięki szczególnemu statusowi, jakim cieszyli się w antycznej Grecji filozofowie, był Sokrates, z kolei na dworach królewskich podobną funkcję pełnił błazen.

W tekstach badawczych często podkreśla się te podobieństwo postaci błazna i *trickstera*, jako pozostających w pewnym sensie „poza prawem”, wymykających się powszechnie szanowanemu porządkowi. Predyspozycja, gotowość do przekraczania dozwolonych granic oraz wprawa w zwodzeniu, oszukiwaniu, często czynią z *trickstera* kreację zabawną, często obecną w komedii (przykładem takiego bohatera może być Puk ze *Smucy letniej* Williama Szekspira). Jednakże, co koniecznie należy podkreślić, ambiwalencja tego typu postaci często niebezpiecznie zbliża ich działania do granicy między tym, co jeszcze jest śmieszne i poddające się kontroli, a tym, co już jest straszne, niepokojące, niemożliwe do okiełznania. Gdy przedrzeźniający króla błazen zajmuje jego miejsce i trwale – nie zaś tymczasowo – odwraca porządek świata, wówczas nikomu już nie jest do śmiechu. Rzadko jednak mogło to mieć miejsce w przypadku błaznów, czyli figlarzy zinstytucjonalizowanych. Tymczasem w przypadku *tricksterów*, a więc – najczęściej – postaci obdarzonych nadprzyrodzonymi, niezwykłymi mocami oraz błazeńską naturą, której źródło jest metafizyczne,

scenariusz taki realizował się bardzo często. Przykładem potwornego *trickstera*, wzbudzającego grozę i powodującego straszne konsekwencje, może być nordycki bóg Loki: gwałtowny, porywczy, zwierzęcy, przekraczający wszelkie możliwe granice, łącznie z granicami płci – jako jednocześnie ojciec i matka potworów, boski hermafrodyta [zob. 3].

*

Pomimo że figura *trickstera* jako pewien często występujący w mitach model bohatera o określonych cechach została rozpoznana przez badaczy kultury pod koniec XIX wieku, a na szerszą skalę dopiero w wieku XX, to jednak model ów w całości niemal, z całym zasobem cech specyficznych, przeniknął do literatury dużo wcześniej – o czym świadczy np. wspomniana już postać Puka. Zjawisko to można łatwo wytłumaczyć poprzez stwierdzenie, że literatura wielokrotnie czerpała z mitu, a poza tym zarówno mit, jak i dzieło literackie mają wspólne źródło i zakorzenienie w ludzkiej wyobraźni, która potrafi przeradzać się w objaśniającą świat opowieść.

W XIX wieku, szczególnie w epoce romantyzmu bohaterowie o cechach *trickstera* pojawiają się w literaturze dość często. Na ich popularność miały niewątpliwie wpływ romantyczne fascynacje: zainteresowanie innością, granicą między dobrem a złem, zwierzęcością i mrokiem, drzemiącymi w człowieku. Stąd też upodobanie do kreowania bohaterów ambiwalentnych, anielsko-szatańskich: byronicznych, faustycznych, goetyckich... Źródłem inspiracji dla powstania takich postaci byli nieraz bohaterowie mityczni, wymykający się często typowym dla chrześcijańskiej etyki antynomicznym kategoriom, jak właśnie dobro i zło.

Figura *trickstera*, a wraz z nią zupełnie nowa wizja świata, zaczyna się pojawiać także na kartach pism Juliusza Słowackiego. Ma to miejsce w okolicach tzw. przełomu mistycznego w jego twórczości (1842): przełomu, który doprowadził poetę do stworzenia systemu religijno-filozoficznego, zwanego genezyjskim. Wykorzystanie modelu mitycznego *trickstera* w interpretacji dzieł Słowackiego pozwala lepiej zrozumieć niektóre zawarte w nich sensory, ponieważ semantyka, symbolika i intertekstualna struktura jego dramatów sięga właśnie świata mitów i symboli, z ich tkanki jest zbudowana. Spróbujmy przyjrzeć się temu zjawisku

na przykładzie postaci Klemensa Kosakowskiego z dramatu *Książd Marek*, pisanego tuż po przełomie mistycznym (wyd. 1843), oraz tytułowego bohatera dramatu *Mazepa*, wydanego niedługo czas przed tą wielką duchową przemianą poety (w roku 1840).

Mazepa i Kosakowski jako „tricksterzy”

Porównywanie postaci Mazepy i Kosakowskiego z modelem *trick stera*, zacząć należy od rozpoznania w nich cech wyróżniających ten model.

A. Skłonność do oszustw i łamania reguł.

Iwan Mazepa, paż Jana Kazimierza, od samego początku daje się poznać jako figlarz, żartowniś, skłonny do psot i uwodzicielski. Potrafi wybrnąć z każdej kłopotliwej sytuacji. Zapytany przez Kasztelanową o to, jak dostał się do wysokiego okna, odpowiada:

MAZEPA
Z włosów mam różnych drabinę.
KASZTELANOWA
Z włosów kochanek?
MAZEPA
Tak jest [11, s. 202].

W ten sposób paż wykpiwa zasłyszane niechcący słowa Kasztelanowej na temat swej słabości do płci pięknej i usypia tym samym czujność Amelii, pięknej żony Wojewody, która – zgodnie z intuicją Kasztelanowej – natychmiast staje się przedmiotem pragnień Mazepy. Podobnie radzi on sobie z królem: bezkarnie czyta jego listy, a mimo to unika wszelkiej odpowiedzialności. Król, po wyznaniu swego sługi, nazywa go jedynie „świszczypałą” i broni przed Wojewodą [11, s. 254]. Mazepa jest urzekający, jego łobuzerstwo ma mnóstwo wdzięku! Dzięki temu udaje mu się zwodzić króla, Zbigniewa, Amelię, nawet samego Wojewodę.

Cechy Mazepy pozwalają mu na swobodne poruszanie się w przestrzeni zamku: na przykład gdy staje on nagle w oknie zamku albo gdy niedostrzeżony zakrada się do sypialni Amelii – oraz wtedy, gdy zostaje zamurowany w alkowie, bo także z tej pułapki udaje mu się w końcu wymknąć. Mazepa jest **jedyną postacią w całym dramacie, która ma podobną właściwość, wolność poruszania się**. Inni bohaterowie są wręcz osaczeni przez zamek, nad którym władze ma tylko Wojewoda.

Kosakowski nie jest już bohaterem w podobnym stopniu zjednującym sobie czytelnika. Posługuje się on z pewnością oszustwem, kłamstwem, ale robi to już nie z takim wdziękiem, jak Mazepa. Najlepszy przykład stanowić może cały wątek *Księdza Marka*, dotyczący „skryptu książęcego” na sto tysięcy dukatów. Wszystko wskazuje w tekście na to, że Kosakowski przywłaszcza sobie ogromną pożyczkę od sułtana, zaciągniętą na cele konfederacji.

To jednak nie umiejętność sprawnego kłamania, robienia „sztuczek” i wprowadzania swoich antagonistów w błąd stanowi u Kosakowskiego sposób przekraczania granic, omijania ustanowionych reguł. Cechą, która to umożliwia, jest w jego przypadku szaleństwo. Przytoczmy fragment jego rozmowy z Rabinem, gdzie Kosakowski dokonuje autoprezentacji:

Ale mi to Bóg nadarzył,
 Że magnateria ucieka;
 A potrzeba znów człowieka,
 Co by się na wszystko ważył
 I los, który się wałęsa,
 Ćwiekami przybił do siebie.
 Takim obaczą w potrzebie
 Kosakowskiego Klemensa...
 (...)
 Ja na wroga wyprowadzę
 Nawet karczmy, nawet mury;
 A kiedy trzeba? do góry
 Jak wulkanem je wysadzę
 Bez drzenia, bez drgnięcia powiek. –
 Teraz wiesz – com jest za człowiek [12, s. 55].

Kosakowski to człowiek zdolny do wszystkiego, nieokiełznany gwałtownik, nieuznający żadnych granic w realizacji swoich celów szaleniec. Jako o wojowniku, wiedzionym przez szal, mówi o nim wielokrotnie także inna bohaterka dramatu, Judyta.

Kosakowski i Mazepa to dwie różne natury, odmienne osobowości, odpowiadające dwóm typom *trickstera*: jego wcieleniu komediowemu, błazeńskiemu (w przypadku Mazepy) oraz potwornemu, szaleńczemu (w przypadku Kosakowskiego). Te różne właściwości i jednego,

i drugiego bohatera służą jednak w obu dramatach podobnej funkcji: przekraczaniu granic, omijaniu reguł.

B. Niezróżnicowanie.

Obaj bohaterowie – Mazepa i Kosakowski – zostali obdarzeni przez Słowackiego osobowościami, w których zciera się podział na dobro i zło, diabelskość i anielskość, Szatańskość i Chrystusowość [zob. 9]. Mazepa często przyrównuje się do **motyla**, zaś Kosakowski do **lwa** – i porównania te faktycznie odzwierciedlają natury obu postaci. Są to natury zupełnie różne: jedna frywolna, sowizdrzalska, druga zaś potworna, gwałtowna. Obie jednak mieszczą się w rejestrze zachowań typowych dla *trickstera*. W mitach także znajdziemy *tricksterów* krańcowo od siebie odmiennych, takich jak „lekki”, latający Hermes, oraz potworny Loki, gwałtownik i morderca.

W osobach obu bohaterów ma miejsce przemieszanie natury ludzkiej z naturą zwierzęcą. Ważnym tego skutkiem, mającym ogromne konsekwencje, jest ich seksualność. Skłonność Mazepy do nieustannego zakochiwania się i zdobywania serc swoich wybranek jest bezpośrednią przyczyną tragedii, jaka ma miejsce w finale dramatu. Uwodzenie przez Mazepę Amelii, żony Wojewody, u którego paż gości wraz z królem, jest zarzewiem konfliktu, kumulującego się z każdym aktem i prowadzącego do konfrontacji między wszystkimi głównymi bohaterami tekstu.

Popęd seksualny i namiętności odgrywają znaczącą rolę także w osobowości Kosakowskiego, który darzy pełnym żaru uczuciem Judytę i w niej także wzbudza pomieszaną z nienawiścią miłość. Jego nieznaną granic namiętność do Żydówki skutkuje próbą zgwałcenia Judyty oraz śmiercią stojącego w jej obronie Starościca. Zabicie młodzieńca wzbudza gniew Księdza Marka i kończy się wypędzeniem Kosakowskiego za bramy miasta. To jednak próba gwałtu na córce Rabina okazuje się wydarzeniem bardziej brzemiennym w skutki. Czyn Kosakowskiego wywołuje wściekłość Judyty i znaczącą zmianę, jaka zachodzi w jej duchowości. Żydówka, wcześniej określająca się jako niewolnica, odkrywa w sobie dumę i siłę, a także pokłady złości, jakie się w niej nagromadziły w związku z poniżaniem jej przez chrześcijan: co ostatecznie prowadzi do popełnienia przez nią zdrady konfederatów na rzecz Moskali.

C. Liminalność.

Porządek, który lekceważą Mazepa i Kosakowski, nie jest święty w takim znaczeniu, w jakim to pojęcie pojawia się w religioznawstwie, ale na pewno można go nazwać ładem uświęconym. W *Mazepie* – będzie to tradycja, której centrum stanowi porządek domu, rodziny i jej pana, szlachcica na zagrodzie. W *Księdzu Marku* – to szacunek dla „starej Polski”, wraz z jej podziałami społecznymi i obowiązującymi rolami, do których tytułowy bohater nie może dopasować Kosakowskiego: starosta, podskarbi, cześnik, miecznik... Być może jednak dzięki temu właśnie Kosakowski jako jedyny jest w stanie wykroczyć przeciw wszystkim przestarzałym formom, zasadom, wartościom, porządkowi, które w wizji Słowackiego muszą ulec zmianie, by dokonał się przełom duchowy, zapowiadany przez Księdza Marka słowami: „nowy rozkaz, nowe prawo” [12, s. 87].

Obaj bohaterowie znajdują się cały czas w sytuacji liminalnej, w sytuacji „pomiędzy”. Pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem, chłopcem a osobą dorosłą, męskością a kobiecością (dotyczy to szczególnie Mazepy), demonizmem a świętością i wreszcie: pomiędzy życiem a śmiercią.

W dramacie *Mazepa* momentem, w którym bohater stoi na granicy życia i śmierci jest scena uwięzienia w alkwie. Scena ta daje nam obraz tego, jak niepewne, niestałe jest życie bohatera o cechach *trickstera*. Sypialnia Amelii, do której przybywa Mazepa, nagle zamienia się w jego grobowiec, zamurowany przez Wojewodę. Jako swój grób właśnie opisuje zamurowaną alkwę Mazepa:

(...) Lecz jakże drżało moje łono,
Gdy usłyszałem już mur rosnący przede mną.
Zamurowali. – Ciszę uczułem podziemną –
W oczach stanęły różne młodości obrazy... [11, s. 254].

Mazepa mówi o „ciszy podziemnej”, choć pomieszczenie, w którym zostaje uwięziony, bynajmniej nie znajduje się pod ziemią. Paź nieprzypadkowo jednak używa słowa „podziemna”, gdyż to właśnie w alkwie Amelii główny bohater symbolicznie przechodzi przez grób, przez doświadczenie śmierci. Mazepa mdleje i w tym samym momencie umiera zamurowany wraz z nim kanarek. Można powiedzieć, że kanarek umiera niejako zamiast Mazepy, że wraz ze skrzydlatym towarzyszem niedoli

ginie jakaś część istoty pazia. Po wyjściu na wolność bowiem nie ma on już w sobie nic ze „złotego sowizdrzała” i urwisa, a staje się raczej figurą niezłomnego obrońcy dwojga zakochanych – Zbigniewa i Amelii – „aniołem mścicielem”, jak sam mówi.

W *Księżdzu Marku* sytuacja „pomiędzy”, określająca życie Kosakowskiego, jest chyba najbardziej widoczna na początku aktu trzeciego, gdy bohater ten, wygnany przez Księdza Marka, powraca do Baru i – niewidzialny dla innych, jak cień – wynosi trupy umarłych na dżumę poza granice miasta. Obraz, jaki przedstawiają nam słowa Kosakowskiego, przywołuje na myśl dantejskie wizje piekła:

Każdy człowiek straszny, blady,
Sine włóczą się gromady
Z krwią i ogniem pod powieką,
Zgniłe prześcieradła wleką,
A głowy w skrwawionych chustach
Wspierają na rękach chudych,
Z węglem i ze krwią na ustach,
Pełni płam zielonorudych,
Ponurzy jak rozbójnicy,
Jak wilcy na krew gotowi [12, s. 91].

Kosakowski przechodzi przez Piekło, w które rzucił go los i doświadczenie to, podobnie jak w przypadku Mazepy, wywołuje w nim zmianę: Kosakowski pragnie odkupić winy, zbawić Księdza Marka, poświęcić nawet własne życie, jeśli będzie trzeba. Liminalność obu tych bohaterów prowadzi równocześnie do zmian świata, w którym działają oraz do zmian w nich samych.

Rola „trickstera” w historii

Dochodzimy w tym miejscu do najistotniejszego pytania: jaką rolę pełni bohater o cechach *trickstera*, przeniesiony ze swego macierzystego środowiska w świat literatury?

Wydaje mi się, że stwierdzić przynależność do modelu *trickstera* możemy u bohatera literackiego w przypadku, gdy bohater ten: a) posiada zestaw cech, które wskazaliśmy jako dystynktywne, właściwe temu modelowi oraz: b) gdy cechy te predysponują bohatera do roli

ambivalentnego antagonisty, który przeciwstawia się despotycznemu władcy lub jakiemś narzuconemu porządkowi. *Trickster* „literacki” nie działa już w czasie mitycznym (*ab origine*), ale historycznym: uprawia anarchię lub sabotuje jakieś ważne inicjatywy, nie jest jednak przy tym jedynie prymitywnym niszczycielem. Jego obecność musi być w jakiś sposób uzasadniona: czy to przez potrzebę kompensacji, równowagi, czy też konieczność zmian. Tylko wtedy bohater taki może się realizować jako *trickster*, a więc postać ambiwalentna, wcielenie wartościowego i fascynującego chaosu.

Trickster przeniesiony z mitycznego *sacrum* w historyczne *profanum* może w dłuższej perspektywie doprowadzić swoją rolę do wypaczenia. W historii, nad którą nikt nie czuwa, postać z jego cechami musi zostać powstrzymana. W przeciwnym wypadku zamieni się w złowieszczego uzurpatora i szaleńca, zajmując miejsce swojego antagonisty. Przykładem może być średniowieczny i renesansowy błazen, w którym Monika Sznajderman dostrzega liczne cechy mitycznego *trickstera*: „król jest w tym kontekście bogiem, błazen zaś – jego odwiecznym antagonistą i prześmiewcą, mitologicznym wrogiem i zarazem człowiekiem najbardziej pośród całego dworu do króla zbliżonym” [13, s. 119]. Autorka, przywołując słowa innych badaczy, podkreśla jednak, że „błazeńska chimera” niekiedy „miast otworzyć przed człowiekiem perspektywę boskiego samotworzenia, zawiesza go w ciemnościach”.

Należy zapytać, czy te problemy dotyczą omawianych tu bohaterów Słowackiego?

Kontekst błazna wydaje mi się bardzo ważny w interpretacji roli Iwana Mazepy, który, choć jest paziem królewskim, został przez Słowackiego wyposażony we wszelkie cechy dworskiego trefniasia. Wyśmiewa się on z innych dworzan, porównując na przykład pana Paska do Cerbera. Przede wszystkim jednak jest tym, który może drwić z króla, co widać w napisanej z fenomenalnym poczuciem humoru scenie XIII aktu I [IV, 210-212]. „Sowizdrzale” – mówi do swego pазia Jan Kazimierz. Mazepa zostaje w dramacie nazwany sowizdrzałem trzy razy, a do tego, jak pamiętamy: urwisem, młokosem, także głupcem. O jego błazenadzie i zarazem bliskości z osobą władcy świadczy również jedna ze „sztuczek” Mazepy: rana, zadana samemu sobie, by usunąć podejrzenia z osoby królewskiej

– podejrzenia, które mogłyby ujawnić kluczowy powód, dla którego święta królewska, a konkretnie sam król odwiedza zamek Wojewody.

Mazepa przedrzeźnia działania władcy, ośmieszając je, odbijając niby „krzywe zwierciadło” albo wprost wykpiwając. Król wjeżdża w dostojnym orszaku – Mazepa wlatuje przez okno. Król postanawia uwieść Amelię – Mazepa robi to samo, ale nie za pomocą wzniosłych słów, jak Jan Kazimierz, tylko krotochwilnych pochlebstw, dowcipu oraz junackiej wręcz bezpośredniości. Król odmawia „litanije smętne”, a Mazepa przemienia się na chwilę w historiografa i poetę, by odpowiedzieć władcy na jego pytania tym samym wzniosłym, dostojnym, ale wyraźnie sztucznym tonem, który słychać w królewskim *Ave Maria*. Z tą różnicą, że paż doskonale zdaje sobie sprawę z tej sztuczności, przejaskrawia ją i bawi się dworskimi konwencjami ze wspianą wprawą ironisty. Mazepa jest błaznem ambiwalentnym, bo o ile króla jedynie ośmiesza i ostatecznie kompromituje jako intryganta, a także człowieka słabego, o tyle już innego władcę, Wojewodę, doprowadza do śmierci wraz z całą rodziną. I wreszcie: Mazepa kończy swoją rolę na obaleniu porządku, który narzucił w swym zamku Wojewoda, a który to porządek był typową dla polskiej szlachty samowolą „pana na zagrodzie”. Królewski paż, jak każdy prawdziwy *trickster*, „odchodzi z niczym” [10, s. 96]. Jego rola – tak jak w mitach – sprowadza się tylko do podważenia władzy, a nie zastąpienia jej. Mazepa pragnie gwałtownie zmienić, przemodelować świat dlatego, że odbiera ten świat, jako zły, skostniały, pełen kłamstwa i obłudy – a nie tylko z uмиłowania błazenady.

Kosakowski z kolei z pewnością nie posiada cech błazeńskich. Nie jest także żadnym władcy uzurpatorem. Zauważmy: po powrocie z wygnania, po zetknięciu z piekłem zadżumionego miasta, zdaje się on lepiej rozumieć zaistniałą w Barze sytuację: na przykład, że Książd Marek nie „gęda o cudach” [12, s. 55], by zwodzić lud, ale dlatego, że za wydarzeniami w Barze stoi głębszy, duchowy sens. Zrozumiawszy to, Kosakowski pokazuje, że zależy mu nie na władzy, ale na zwycięstwie i dobrym imieniu, próbuje więc naprawić winy, choć jest na to za późno.

Poczynaniom Kosakowskiego przyświeca chęć pomocy konfederatom i skutecznego rozprawienia się z wrogiem. Jednakże jego brak wiary i niezrozumienie właściwego, duchowego sensu wydarzeń w Barze

skutkują tym, że z początku postrzega on Księdza Marka jako egzaltowanego, naiwnego:

Bo choć ksiądz o Bogu gada,
To w szable wierzy gromada;
Choć tu ksiądz o cudach gęda,
Od szabli idzie komenda;
Choć tu w żywot wieczny wierzą,
Do mnie żywoty należą.
Ja miasto mam w moim łonie,
Ja go ogrzewam – ja bronię [12, s. 55].

Prowadzi to do konfliktu z Księdzem Markiem i dlatego właśnie, nie z potrzeby posiadania władzy, a wskutek działania ukrytych przed Kosakowskim mechanizmów świata, szlachcic staje się antagonistą karmelity. Taka rola jest jednak potrzebna, jeśli spojrzeć na *Księdza Marka* jako na dramat, w którym objawia się plan Opatrznościowy, czyli jako na pewną wizję dziejów.

Cały układ znaków i symboli ukazanych w dramacie – takich jak: topika Zesłania Ducha Świętego, symbolika rodem z Apokalipsy św. Jana oraz zapowiedzi przyszłego odrodzenia wspólnoty w lepszym świecie – wyznacza granice wszelkich przemian, ukazanych w *Księdzu Marku*: od Baru aż po jakiś bliżej nieokreślony „stary świat”, od zawiązania konfederacji aż po przyszłe, odległe dzieje świata „nowego”. Mowa zatem o przemianach doniosłych i uniwersalnych. Kosakowski to ich *spiritus movens*. Najpierw porusza do głębi Judytę, siejąc zniszczenie na polu bitwy. Dość wymienić skojarzenia, które wówczas miała: „Judasz Machabeusz”, „Goliat”, „ogień w grzmocie”, wreszcie „smok w pismach Izraela”. Kosakowski porusza, pobudza do działania potężnego ducha Judyty.

Później czyni to samo z księdzem Markiem, zabijając Starościca. Prorok, czyli przywódca duchowy, dopiero w tym momencie zyskuje pełnię władzy nad konfederatami, bo wypędza konkurenta, „przywódcę od szabli”; dopiero wtedy wiedzie armię straceńców na mury. Jednocześnie śmierć Starościca jest przyczyną śmierci Rabina, jako że wygnany Kosakowski w obłądździe daje umówiony znak swojej kompanii. To wzbudza kolejne fale lawiny: mściwą zdradę Judyty, uwięzienie Marka, podpalenie szpitali w jego obronie... Istna Apokalipsa! Musi do niej dojść, by mogła

się narodzić nowa wspólnota, duchowa ojczyzna, o której mówi Ksiądz Marek, przywołująca na myśl Królestwo Niebieskie [zob. 14, s. 191].

Kosakowski jednak połowicznie tylko zdaje sobie sprawę z tego, co dzieje się w Barze. Nie ma – tak jak ksiądz Marek, czy Judyta – otwarte-go, profetycznego wglądu w metafizyczne kulisy świata. Na tym polega jego siła, ale i dramat, wyrażony słowami:

Bo to ja, com tu zaszczeplił
 Ruinę, gwałt, mord rumiany.
 W żądzach niepohamowany,
 Kiedy mię szatan oślepił (...)
 I przeze mnie ten ksiądz stary
 Odbieżany szedł na boje (...)
 We łzach, w obłąkaniu stoję... [12, s. 92, 98].

Kosakowski nie rozumie mechanizmów działania Opatrzności, ale niewątpliwie jest Jej ważnym narzędziem. Przez osobę i działania „diabła Klemensa”, Szatana i Chrystusa zarazem, człowieka i lwa, przejawia się *sacrum*.

Czy można powiedzieć to samo o działaniach i roli Mazepy?

Sacrum na pewno nie objawia się w *Mazepie* w postaci Stwórcy czy Opatrzności. Myślę jednak, że mimo to jest ono odczuwalne: jako Fatum, ciężące nad bohaterami, jako Los, który determinuje wszystkie wypadki przedstawione w utworze. Wyraźnie widać w *Mazepie* ślady czyjegoś planu: Kasztelanowa przewiduje przyszłe wypadki – na przykład, że Mazepa zamieni dom Wojewody w piekło [11, s. 202] – z kolei tytułowy bohater wspomina o starej, cygańskiej wróżbie, według której zasiądzie on na tronie [11, s. 224]. Jest to odwołanie do legendy o autentycznej postaci Iwana Mazepy, który ponoć, nim został hetmanem, przybył na Ukrainę przywiązany do konia. Zgodnie z legendą był to akt zemsty jakiegoś polskiego szlachcica na Mazepie [zob. 8, s. 435-439]. Finał *Mazepy* Słowackiego, w którym główny bohater zostaje przywiązany do konia i w takiej postaci wypuszczony na wolność, jest zatem zgodny zarówno z legendą, jak i z usłyszaną przez niego wróżbą. W dramacie wyraźnie wyodrębniają się życiowe ścieżki bohaterów, będące śladem działania Losu.

Sensy te zawierają się także w porównaniu Mazepy do motyla: motyl „w wichru kręcony powiewie” może lecieć beztróska, nie natrafiając na przeszkody, ale może też ulec jakiemuś silnemu podmuchowi i wówczas

wszystkie przywileje małego ironisty – Mazepy, odbiera mu wyrok większego, największego ironisty – Losu. Tak właśnie się stanie w finale dramatu. Życie, istnienie pazia, wziął Słowacki w nawias podwójnej ironii: jest on jednocześnie jej wcieleniem, ale i ofiarą: jednocześnie pędzącym Kozakiem, ale i więźniem tego pędu [zob. inne konteksty i interpretacje obrazu pędzącego Mazepy: 1, s. 50].

Poprzez zagadkowe działanie Losu realizuje się rola Mazepy, która, podobnie jak w przypadku Kosakowskiego, również jest w pewnym sensie apokaliptyczna. O tym, jak skończyć się musi konflikt, przedstawiony w dramacie, wiadomo już od początku utworu, gdy Kasztelanowa mówi: „Już ja widzę, że Waćpan ten dom zrobisz piekłem, / Że tu Waćpan przez okno wniesiesz niepokoje” [11, s. 202].

Oddziałując destrukcyjnie na poszczególnych domowników, samego Wojewodę, nawet Króla, Mazepa „przewraca na nice” świat zamku, w którym łatwo rozpoznać obraz polskiego dworu, ośrodka władzy. Zwróćmy uwagę, jak się ta destrukcja odbywa, w jaki sposób zachodzi. Postaci dramatu powiązane są ze sobą w ten sposób: Król, Wojewoda i Zbigniew kochają się w Amelii. Amelia kocha Zbigniewa. Ale władzę dzierżą Wojewoda i Król. Zdawałoby się, że konflikt jest pewny. Wcale jednak doń nie dochodzi, póki wszyscy zajmują się udawaniem, graniem swoich ról niejako wbrew sobie. Każdy jest tu w jakiś sposób uzależniony. Wolność w jakimkolwiek sensie jest w zamku nieobecna. Król stoi ponad Wojewodą jako król, a Wojewoda nad królem jako gospodarz: „Króla mam za pana, / Ale nie w moim domu” [11, s. 224]. Wojewodę, Zbigniewa i Amelię łączą więzi rodzinne, a za nimi idzie poczucie rodowego honoru.

I nagle, w sam środek tego czworokąta tłumionych żądz i namiętności, wpada Mazepa: niezależny, naturalny, beztroski w swojej naiwności. Na nim więc skupiają się nagle wszystkie te uczucia, każde z osobna. Dochodzi do konfliktu, z którego tylko Mazepa i Król uchodzą z życiem.

Tym samym paż nie tylko burzy skostniały, okrutny porządek, panujący w zamku, ale także ujawnia marność ludzkiej egzystencji, na którą największy wpływ okazują się mieć, jak u Szekspira, ciemne namiętności; zemsta, władza, żądza. *Novum* stanowi tutaj rola pazia, spowodowanego jedynie potrzebą wolności, swobody, rola związana z modelem

trickstera: zawsze, w każdym porządku historycznym, znajdzie się taki Kozak, taki duch, który nie pozwoli na jego okrzepnięcie, choć zapłaci za to wielką cenę [jak pisze jeden z badaczy: „U Słowackiego problem zamknięcia i przedarcia się przez granice zostaje spotęgowany, nie jest jedynie symbolizacją dziejów postaci, ale wręcz **samą treścią losów bohatera**” – 7, s. 118].

Myślę więc, że mamy w postaci Mazepy do czynienia z dziewiętnastowieczną transpozycją wzorca osobowego, modelu, określanego przez badaczy kultury jako *trickster*. Prastare treści mityczne zostają zreinterpretowane i włączone do romantycznej wizji świata. Mazepą jako *trickster* burzy porządek historyczny, a nie boski, jak w religiach pierwotnych. Spotykają go konsekwencje moralne – lecz nie interwencja sił boskich. Siły te przejawiają się jednak w dramacie poprzez niewyjaśnialność niektórych dziwnych splotów wydarzeń, poprzez zagadkową ironię losu. Przeziera ona ze wszelkich działań, pozornie chaotyczna i okrutna, działa jednak z jakąś przemyślnością i objawia jakąś mądrość życiową. A posługuje się, niby narzędziem, Iwanem Mazepą, który jest jednocześnie jej wirtuozem i niewolnikiem.

*

Interesujące w tym wszystkim, że w obu dramatach – a można by rozpatrzeć pod tym kątem inne tytuły i innych bohaterów, na przykład Semenkę ze *Snu Srebrnego Salomei* – osobowości o cechach *trickstera* są u Słowackiego reprezentowane przez postaci kulturowo związane z Ukrainą. Iwan Mazepa, jako bohater znanej w Europie legendy, opiewającej jego przygody od szaleńczej jazdy po stepach aż po objęcie urzędu hetmana Ukrainy Lewobrzeżnej, jest tego oczywistym przykładem. Ale także Klemens Kosakowski, choć wywodzący się, jak można wnioskować po tekście *Księdza Marka*, z Litwy, został przez poetę obdarzony bardzo licznymi cechami ukraińskiego watażki, Kozaka-awanturnika, człowieka wyjętego spod prawa i dzikiego. I podobnie jak tytułowy bohater dramatu *Mazepa* znika nam w finale z oczu, by być, jak zapowiada Wojewoda, „roztarganym” przez konia – domyślamy się tu zapowiedzi szalonej jazdy, o której mówi legenda – tak też Kosakowski pod koniec utworu odjeżdża

w szalonym pędzie ku stepom i dalszym, nieznanym przeznaczeniom, uwożąc martwe ciało kochanki. No i wreszcie: akcja obu dramatów, w których zobrazowane zostają konwulsyjne, dziejowe przemiany – a dopełnić możemy te zestawienie jeszcze wspomnianym *Snem srebrnym Salomei* – toczy się właśnie na Ukrainie. Skąd taka tendencja u Słowackiego?

Trudno oczywiście odpowiedzieć na to pytanie jednoznacznie, jest to raczej temat na oddzielne opracowanie. Niemniej można wskazać przynajmniej kilka prawdopodobnych przyczyn. Słowacki, urodzony na Ukrainie i bardzo do niej przywiązany, traktował ją ambiwalentnie: jako jednocześnie krainę idylliczną, piękną, pełną zadumy i wzniosłej melancholii – ale także, ze względu na wypadki historyczne, takie jak koliszczyzna, jako ojczyznę ludzi niespokojnych, „ziemię kurhanów”, na której gwałtowne i nieokiełznane ludzkie namiętności od wieków zderzają się ze sobą [zob. 6, s. 95-96]. Ta ambiwalencja „żywołu ukraińskiego” dotyczy u Słowackiego w równym stopniu Ukrainy z jej historią, jak i bohaterów z Ukrainą powiązanych, noszących w sobie kresowe namiętności, gorącą krew i „serce złote” (tak o Kosakowskim mówi Starościc).

Tak szeroko pojmowane „lud ukraiński” oraz „ukraiński żywioł”, znalazły szczególne miejsce w historiozofii Słowackiego, co najwyraźniej uwidacznia się w *Śnie srebrnym Salomei*, dramacie, którego tłem historycznym jest koliszczyzna. Hajdamaccy chłopci i kozactwo występują tu w funkcji narzędzia, za pomocą którego Opatrzność doświadcza polską szlachtę, oczyszczając ją z moralnych wad i wypaczeń oraz uświadamiając jej rolę w historii. Powstańcy i „rzezunie” stają się zarazem męczennikami, bo doznają ze strony Polaków krwawej zemsty, co w kontekście planu Boskiego pozwala ich poczynania pojmować jako rodzaj dziejowej ofiary, nawiązującej figuralnie do poświęcenia się Chrystusa na krzyżu [zob. na ten temat 6, s. 101-103].

Można zatem powiedzieć, że ambiwalentna rola *trickstera*, wcielającego twórczy chaos, niezbędny dla zachowania dynamiki przemian świata, oraz cechy postaci tego typu są u Słowackiego silnie skorelowane z „żywołem ukraińskim”, któremu poeta przypisuje taką właśnie, ambiwalentną, ale także niezbędną, nieodzowną z perspektywy przyszłego zbawienia i odrodzenia rolę w historycznych zmaganiach z „żywołem polskim”.

LITERATURA:

1. Babinski Hubert F., *Nowe spojrzenie na „Mazepę” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki”, Rocznik LXIV, 1973.
2. Dudek Z. W., *Symbolika Trickstera a duchowość chrześcijańska*, w: „Albo-albo: Problemy psychologii i kultury”, nr monograficzny „Trikster” (4/98 – 1-4/99), Warszawa.
3. *Encyclopaedia Britannica*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/346586/Loki>.
4. Kerényi Karl, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
5. Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987.
6. Nachlik Jewhen, *Słowacki ukraiński*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999.
7. Próchnicki Włodzimierz, *Romantyczne światy: czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992.
8. Raszewski Zbigniew, *Mazepa*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu*, pod red. St. Furmanika, Wrocław 1966.
9. Rymkiewicz Jarosław M., *Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, S. III, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.
10. Sieradzan Jacek, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2002.
11. Słowacki Juliusz, *Mazepa*, w: Słowacki J., *Dziela wszystkie*, oprac. J. Kleiner, t. IV, Wrocław 1952–1975.
12. Słowacki Juliusz, *Książę Marek*, w: Słowacki J., *Dziela wszystkie*, oprac. J. Kleiner, t. VI, Wrocław 1952–1975.
13. Sznajderman Monika, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000.
14. Treugutt Stefan, *Książę niezłomny na murach Baru*, w: *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, pod red. Z. Stefanowskiej, Kraków 1972.



АРМЯНИ

Республиканский
Музей Армении

сентябрь по ноябрь
НИКОЛА КОСТА

“...непопулярно наше море...
КОРАБЛЬ ДУРАКОВ”

Elwira Tomczyk
(Białystok)

SYMBOLIZM I TRAGIZM. O *ŚNIEGU* STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO

Śnieg jest sztuką znakomicie nadającą się do czytania i oglądania na scenie, a jednocześnie wymusza interpretacyjną podróż w głąb swoich sensów. Domaga się też rozchylenia ciężkich kotar biografii samego Przybyszewskiego, jego romansów i alkoholizmu, skandalizujących anegdot i plotek po to, by odnaleźć prawdę o człowieku zmagającym się z własną naturą. Aby odkryć istotę kondycji człowieka zderzonego z losem, któremu – podobnie jak bohater tragedii greckiej – nie jest w stanie sprostać.

Okazuje się, iż symboliczna struktura dramatu (z uwzględnieniem maeterlinckowskiego i ibsenowskiego sposobu budowania narracji) i zawarta w niej problematyka sprawiają, że utwór może być uznany za nowożytną tragedię.

I. Sentymalna idylla?

Mit chuci stawiał modernistę przed trudnym wyborem. Bohater literacki mógł wybrać wolność od wszelkich ograniczeń społeczno-kulturowych, od całej produkcji *cogito* (porządku myśli), od ciężaru *superego* (porządku wartości, zakazów i powinności) i zatracić swoje „ja” w odurzeniu, szaleństwie, chaosie instynktów. Alternatywnie – mógł powtarzać metafizyczno-religijne szablony poprzez zakotwiczenie „ja” w świecie schematycznym, gdzie chuć (płeć, seks, libido,

energia witalna) kontrastują ujemnie z tłem religijnego ideału kultury i społecznej normy²⁵⁶.

Bohater *Śniegu* – Tadeusz, mąż cichej i spokojnej Bronki, wbrew panującej modzie, wybrał tę drugą możliwość. Zdecydował się na szczęście małżeńskie w spokojnym dworku szlacheckim. Należy jednak przyjrzeć się bliżej próbie podporządkowania się Tadeusza sferze zakazów i powinności, choćby z tego powodu, że to właśnie Przybyszewski jest twórcą mitu chuci. I jak nikt inny, właśnie on starał się udowodnić w każdym tekście, że istnieje tylko miłość w postaci niszczącego wszystko instynktu płciowego. Co zatem naprawdę znajdziemy w białym, szlacheckim dworku? I jakie w rzeczywistości uczucia dominują w tym, zdaje się, szczęśliwym małżeńskim związku?

[...] w każdej miłości musi być duma, królewska pewność siebie i tej istoty, którą się kocha, a tę pewność uczułem tylko przy tobie²⁵⁷ (Akt I, sc. 8)

– tymi słowami zwraca się Tadeusz do Bronki, czyniąc ją jedyną „królową swego serca”. Dowody miłości małżonkowie okazują sobie, nie ograniczając się tylko do egzaltowanych słów. W ich zachowaniu odnaleźć można wiele czułych gestów, charakterystycznych dla sentymentalnych schematów romansowych. Tadeusz do przytulań, obejmowań, bawienia się włosami, całowań włosów dodaje nieskończone dowody miłości w postaci pięknych listów i prezentów. Bronka dysponuje o wiele mniejszym arsenałem miłosnych rekwizytów. Uczucia do męża okazuje zazwyczaj poprzez swój dziecięcy wręcz szczebiot, przez ciągłe czytanie otrzymanych od męża listów i ciągły, matczyzny wręcz lęk o niego. Prawdopodobnie Tadeusz jest pierwszym mężczyzną, w którym się zakochała, toteż w jej świadomości – zgodnie z regułami psychologii miłości – zrodziło się poczucie, że świat jej osobistych doznań i działań znacznie się rozszerzył, a siły i możliwości wzmocniły się. Stąd słyszalny wszędzie jej szczebiot i uwielbienie wszystkiego, co związane jest z mężem. Zamiast zabiegów wokół własnej osoby, starała się ona przede wszystkim

²⁵⁶ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s.112.

²⁵⁷ S. Przybyszewski, *Śnieg*, wstęp i przypisy R. Taborski, Warszawa 1985. Wszystkie cytaty przywołane w artykule pochodzą z tego wydania.

o zaspokojenie potrzeb męża. Próbowwała odgadnąć jego pragnienia, usiłowała sprawiać mu niespodzianki, na przykład zapraszając Ewę. Ta chęć służenia drugiej osobie jest stereotypowym elementem wielkiej miłości, w dodatku miłości dojrzałej. W przypadku Tadeusza i Bronki okaże się ona jedynie pozorem, który osoby postronne (Kazimierz) dostrzegają dość szybko.

Sytuację psychologiczną bohaterów można wyjaśnić językiem freudowskim i jungowskim. Terminy takie, jak *superego*, *nadjaźń* – oznaczające świadomość zbiorową – kojarzą się z wartościami prezentowanymi przez Bronkę, która jako małżonka stoi na straży – broni porządku ustanowionego przez normy społeczne. Bronka czuwa nad pozorną równowagą i – jak *superego* – odrzuca wszystko, co może wywołać ujawnienie nieświadomych procesów dziejących się w duszy Tadeusza. W świetle teorii Freuda dziwna namiętność, czy tylko czułość małżonków, byłaby sprawą przeniesienia. Mężczyźni wydaje się, że kocha żonę, jej ciało, duszę, w istocie kocha wyprojektowaną na Bronkę Ewę. Urojeniowa seksualność przekształca bowiem wszystko w odbicie, w obraz, czego dowodem w utworze jest urządzenie mieszkania Tadeusza na podobieństwo domu Ewy.

Autor *Miłości i filozofii miłości. Przyczynku do „biologii osobowości”* – Henryk Birnbaum – twierdził, że miłość kobiety i mężczyzny to dwie różne sprawy. Kobieta w miłości zwykle czeka, aż zostanie wybrana, często też nie dostrzega, iż mężczyzna stara się o nią, nie kochając jej naprawdę²⁵⁸. Może właśnie dlatego Bronka bezkrytycznie i naiwnie akceptuje wszystkie rekwizyty miłości, uznając je za spełnienie swoich marzeń o wielkim uczuciu.

By tę miłość jak najdłużej utrzymać przy życiu, postanawia uciec się do wypróbowanego już przez prababki sposobu. Chce dać mężczyźnie dużo wolnego czasu, niejako uwolnić go z pęt szczęśliwego uczucia po to, by po rozłące bardziej do niej zatęsknił. Odbija się w tym fortelu próba powtórzenia odwiecznego rytu powrotu do Wielkiej Całości, gdzie zakaz i transgresja tego zakazu układają się w całość, zaś Pełnia realizuje

²⁵⁸ Cyt. za: M. Gołaszewska, *Imiona miłości. Nowożytna myśl o życiu erotycznym*, Kraków 1992, s.135.

się poprzez następujące po sobie okresy postu i karnawału, a kochankowie „przechodząc przez okres czystości lub umiarkowania powracają do seksualnego morza, by tam [...] odzyskać niewinność bestii”²⁵⁹.

Dlaczego więc wspaniały plan Bronki nie powiedzie się? Dlaczego zamiast wzmocnienia miłości męża doprowadziła do rozpadu ich związku? Odpowiedź wydają się oczywista. Bohaterka zupełnie nie była świadoma tego, iż Tadeusza i Ewę łączyła jakaś wielka, dzika namiętność. Naiwność młodziutkiej żony nie pozwoliła domyślić się, że małżeństwo z nią – cichą i dobrą Bronką – było okresem postu, pełniło rolę puszystego śniegu, który tuli i usypia, ale musi zniknąć w stosownym momencie. Mianowicie w chwili, kiedy w życiu Tadeusza pojawi się siła irracjonalna, demoniczna – silniejsza niż uosabiana przez Bronkę sfera *cogito* i ciężar *superego* rozumianego jako porządek wartości, zakazów i nakazów.

Przedtem jednak pojawiają się inne, mniej zauważalne elementy antycypujące nieszczęście. Młodzi wspominają swoją podróż po ślubie, która była pędem przez zasy – co mogło zapowiadać trudności i problemy, jakie będą musieli pokonać w życiu. Poza tym Bronka przypomina pewien przesądny zwyczaj, któremu nie sprostала, polegający na tym, że panna młoda powinna przed ołtarzem płakać, by potem mieć radosne życie:

[...] alem ja nie płakała – krzyzczyć, krzyzczyć pragnęłam ze szczęścia i uniesienia, krzyzczyć z radości, że niezadługo popędzimy sankami w uprzęży twych dzikich ogierów do ciebie, do twego domu... (Akt I, sc. 7)

Bronka nic nie wie o przeszłości męża, może najwyżej przeczuwać, że wszelkie, teatralne wręcz, dowody miłości były próbą zagłuszenia rodzącej się w Tadeuszu tęsknoty za dawnym życiem w krętych podziemiach i komnatach gotyckiego mieszkania Ewy. Gotyckiego, więc dzikiego, mrocznego, występnego, bo kojarzącego się z całą sferą erotyki rozgrywającej się w grubych murach libertyńskich zamków gotyckich. W takiej sytuacji Bronka, niczym śnieg, pełniłaby rolę „amortyzatora”, materii wyciszającej, kojącej zbolalałą duszę męża. Trzeba chyba powiedzieć, że zadziałała w tym miejscu siła ironii tragicznej. W momencie, kiedy szczęście małżeńskie odnosiło zwycięstwo nad mroczną

²⁵⁹ O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornalski, Kraków 1996. s. 8.

przeszłością Tadeusza i Bronka zyskiwała niekwestionowaną pewność uczuć męża, los sprowadził do ich domu niosącą nieszczęście Ewę.

Rzecz można ująć jeszcze inaczej. To, co dzieje się między małżonkami, nie jest niczym innym, jak realizacją romansu obyczajowego, schematu powieści z różą bądź z Harlequina. Poprzez ciągle flirty, komplementy, pełne pustej retoryki listy, wyznania tęsknoty – po krótkich przecież rozstaniach – małżonkowie grają, odtwarzają role sentymentalnych kochanków. Toteż pojawiająca się w dramacie zasłona – ciężka kotara, zza której wychodzi Ewa – symbolicznie przypomina o tym, że to, co dzieje się pomiędzy małżonkami w salonie szlacheckiego dworku, stanowi grę konwenansów, jest teatrem, czyli miejscem, w którym życie utożsamia się z przedstawieniem życia, a przedstawienie życia staje się życiem. Cała umowność sielanki, świadomość założonych masek jest wyreżyserowana przez Tadeusza, ale zupełnie nieprzeczuwana przez jego żonę.

Można zapytać, dlaczego w dramacie podporządkowanym poetyce ekspresji chuci Przybyszewski cały akt pierwszy poświęca ekspozycji miłości małżeńskiej? Wydaje się, że czyni to z artystyczną premedytacją tylko po to, by dokonać demitologizacji małżeństwa, odrzec je z kotar konwenansów, schematów i idyllicznie wystylizowanego szczęścia. W rzeczywistości odsłania obraz świata „podpowierzchniowo” prawdziwego – wypełnionego konwulsyjną miłością demoniczną, walką, kosmiczną, mroczną siłą, której jedynym celem jest intensyfikacja upojenia nieskrępowanego zakazami, wzrastającego wraz z przekroczeniem norm i obaleniem tabu²⁶⁰. Rewelatorem tej prawdy czyni zaś pozornie smętne go i znudzonego życiem Kazimierza.

II. Antycypacje

Magia sympatyczna i zasada symetrii

Snując rozważania na temat antycypacji tragedii, można postawić pytanie, czy istnieje jakaś jedna, ogólna zasada organizująca bieg wypadków? Założywszy, że *Śnieg* stanowi tragedię w wymiarze innym niż arystotelesowskie pojmowanie tragedii, należy szukać też innych niż

²⁶⁰ Tamże, s. 28.

antyczne fatum praw rządzących symbolicznym światem dramatu. Niewątpliwie nad losami postaci zawisa konieczność. Bohaterowie muszą zrealizować zasadę naśladowania pewnych spełnionych czynności. Bronka topi się w stawie przede wszystkim dlatego, że taką śmiercią zginęła jej siostra, i że odtąd przekleństwo samobójczej śmierci unosi się nad całą rodziną. Według Ireny Sławińskiej, takie opowiadanie o przeszłości, wraz z aluzjami i przecuciami, zapowiada katastrofę:

Opowieści te wiążą się w jakiś sposób z tym wszystkim, co się teraz pełni, jakkolwiek dotyczą innych ludzi. I tak np. w *Śniegu* przewija się historia Bronki, utopionej w stawie. Nie istnieje żaden konieczny związek z dziejami Bronki, a jednak ciągle powracające fragmenty tej opowieści coraz bardziej wzmacniają sugestię, że i Bronka znajdzie śmierć w czarnym stawie²⁶¹.

Przedstawienie przeszłości jako mścicielki, która dosięga ludzi poprzez pokolenia, wzmacnia finezyjnie budowany przez Przybyszewskiego nastrój, realizując jednocześnie irracjonalną motywację katastrofy. Historia Bronki i jej siostry pokazuje, że bohaterowie dramatu podlegają jakiejś alogicznej, fatalistycznej sile, która swą moc objawia poprzez prawo podobieństwa.

James G. Frazer zauważył, że na zasadzie podobieństwa opiera się jedna z dwóch gałęzi magii sympatycznej – magia homeopatyczna²⁶². Do dramatu *Śnieg* stosuje się jedynie z a s a d a magii rozumiana jako przekonanie o istnieniu bezosobowej, nieświadomej, rozstrzygającej o losie świata siły, objawiającej się poprzez homeopatię lub przeniesienie. W utworze chodzi o samą magię teoretycznie, o zasadę magiczną, gdyż na scenie nie dokonują się praktyki magiczne, ale niejako zawisa nad nią pewna reguła, która w bezpośrednim działaniu objawia się tylko raz, w pozornie nieumotywowanym, pozbawionym przesłanek rozwiązaniu. Zasada ta rozumiana jako objawienie praw przyrody – według Stanisława Mrazka – pozostaje w ścisłym związku z poglądami Przybyszewskiego. W artykule *O „nową” sztukę* pisał on:

²⁶¹ I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948, s. 44.

²⁶² J. G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1962, s. 37. Por. St. Mrazek, *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław 1980, s.113.

Poza tą ciasną i małą świadomością, poza tym świadomym Ja [...] kryje się olbrzymia, transcendentalna świadomość wszystkich stanów, jakie dusza dotychczas przeżyła, świadomość wszechżycia, wszechpotęg i tajemnic przyrody. [...] Przedstawiciel nowej sztuki [...] stara się wniknąć w zagmatwanie wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem, jednym słowem, nie da się mieć świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem²⁶³.

Według tej zasady zjawia się w domu szczęśliwego małżeństwa Kazimierz, uruchamiając fatalistyczny bieg wypadków. Następnie Bronka – niczym nieświadomie przywołująca zło bohaterka greckiej tragedii – naiwnie zaprasza do domu Ewę, swoją dawną przyjaciółkę i byłą kochankę Tadeusza.

Świat przedstawiony utworu jest rozdwojony. Dualistycznej naturze człowieka, jego dwunaturowości odpowiada wprowadzenie przez autora do dramatu zasady symetrii, odbić. Wszystko rozpada się na szereg sytuacji – rozmów, w których postaci wyrażają uczucia i określają wzajemne stosunki między sobą. Rozmowy mają zwykle strukturę wyznań, stanowią swoiste *confessiones*. Z tym, że zwykle wyznania kierują się ku przeszłości, tu zaś jest odwrotnie – maska przeszłości służy konstruowaniu pragnień o miłosnym spełnieniu. Można powiedzieć, że słowa – już w momencie wypowiedzania przez bohaterów – stają się ich maskami.

Język erotycznego słumienia, tak charakterystyczny dla czwórki bohaterów, polega na tym, że Tadeusz głośno wspominając moment spotkania z Bronką, przelewa na nią swoje marzenia o Ewie. Bronka, mówiąc o przeszłości u boku Tadeusza, zauważa, że to Kazimierz jest jej bratnią duszą – oboje swobodnie poruszają się w przestrzeni śniegu. Ewa odkrywa, że dom Tadeusza jest zwierciadłem jej domu, że wraz z Tadeuszem są jedną osobą, jednym życiem, jedną duszą, jednym istnieniem²⁶⁴. Jedno jest sobowtórem drugiego, ale jednocześnie ujawnia relację pana i niewolnika. Demoniczna kobieta mówi mu:

Tyś o mnie nie zapomniał. Cały twój dom jest mną przesiąknięty. Jak tylko przekroczyłam próg twojego domu, czułam, że to mój dom, że tu niepodzielnie panuję, że sama jedna wypełniam wszystko naokół. (Akt II, sc. 1)

²⁶³ S. Przybyszewski, *O nową sztukę*, w: *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. 149-152.

²⁶⁴ Badacze romantyzmu stwierdzają, że dom bywa często obrazem duszy i ciała człowieka.

Kazimierz – zapowiedź pierwszej tragedii

Pojawienie się w dramacie Kazimierza, brata głównego bohatera, nie stanowi jeszcze bezpośredniego zagrożenia dla małżeństwa Tadeusza i Bronki. I pomimo że Bronka odczuwa samotność spowodowaną wyjazdem męża do miasta, a Kazimierz delikatnie flirtuje ze swoją uroczą bratową, nie ma mowy o tym, by okoliczności doprowadziły do rozbitcia związku małżeńskiego. W warstwie literalnej dramatu jest on typowym przedstawicielem znudzonego włóczęgą po świecie i cierpiącego na artystowsko-dandysowski spleen dekadenta. Swoje życie określa zaś słowami:

Znużyła, znudziła mnie ta wieczna włóczęga po całym świecie. Zresztą to wszystko blaga. Wrażenia artystyczne, muzea, teatr, cyrk. Włochy, Paryż – to blaga, blaga, blaga. Tylko coraz większa nuda. Wszędzie jedno i to samo, i tak człowiek wlecze się z kąta w kąt z tą samą ustawiczną nudą... (Akt I, sc. 1)

Obserwując szczęśliwą miłość małżeńską brata, Kazimierz snuje wizję szczęścia z idealną kobietą, jaką miałyby być dziewczyna podobna do Bronki. Kontestując przy tym kilka mitów miłosno-erotycznych, zdradza akcenty mizoginicznego stosunku do kobiet:

Mam dosyć tych głupich, próżnych samiczek pawich, które grają rolę demonów i pieprzą je mozolną i niesmaczną żonglerią temperamentu i namiętności, dosyć tych maślankowatych i kłiwych aniołów natchnienia. Dosyć tych zgarbionych wiedźm, co rozbijają się na łysej górze nauki, wiedzy i pracy społecznej. (Akt I, sc.1)

Wojciech Gutowski wyjaśnia, że pisarz w mizoginizmie dostrzegął histeryczną i obronną reakcję przed dominacją pierwiastka kobiecego w psychice mężczyzny²⁶⁵. Cała więc zaciekłość Kazimierza wobec kobiet byłaby sadystycznym znęcaniem się nad kobietą w samym sobie. Z kolei marzenie o prostej towarzysze życia byłoby powieleniem młodopolskiej mody polegającej na mitologizowaniu dobrej, bezmyślnej chłopki:

Czuć kobietę przy sobie, która nie zna ani zasad, ani teorii, ani kierunków, ani żadnych izmów, tylko jest sercem, gorącym, czystym sercem. Ha! Zapomniałbym wtedy o bladzie i nudzie. (Akt I, sc. 1)

²⁶⁵ W. Gutowski, dz. cyt., s. 111.

W realistycznej sferze dramatu Kazimierz jest więc melancholijnym, słabym człowiekiem szukającym coraz to innych podniet mających prze-móc nękającą go nudę. Kolejną próbą przezwycięzenia tego stanu mia-ło być jego, rzekomo pierwsze, prawdziwe uczucie do Bronki, o którym opowiadał bratowej z patetyczną teatralnością artystycznej cyganerii. Również śmierć bohatera nie jest niczym innym, jak próbą wyzwolenia się z krępującej go nudy. Pozwala on sobie na śmierć, ponieważ taką drogę wybiera kochana przez niego kobieta, która – można powiedzieć – ciągnie go w lej stawu. Jakby dla towarzystwa. Jednak Kazimierz funk-cjonuje w dramacie również jako jedna z postaci antywerystycznych, często wprowadzanych przez Przybyszewskiego do utworów²⁶⁶. Obok bohaterów realistycznych, obdarzonych motywacją psychologiczną po-jawiają się bowiem osoby konstruowane na zupełnie innych zasadach²⁶⁷. Są one wyposażone we wszystkie zewnętrzne akcesoria normalnych bo-haterów scenicznych. Autor ponadto pozwolił im brać udział w rozwoju akcji dramatycznej, co jeszcze bardziej je uwiarygodniało.

Przyjmując takie pochodzenie sceniczne Kazimierza, należy bliżej przyrzeć się obecności tej postaci w domu Tadeusza i Bronki. Już imię bo-hatera wskazuje na to, że jest on tym, który zniszczyć – skazać – ma spokój małżeński. Jest on pierwszym ogniwem uruchamiającym fatalny bieg wy-padków. Poprzez sugestie, dziwne, zdawałoby się niczym nieuzasadnione, pytania czy też powtarzanie pewnych gestów zasiewa niepokój, antycypuje zaplanowaną przez Przybyszewskiego w ostatnich scenach katastrofę.

²⁶⁶ S. Przybyszewski, *Wybór pism*, opr. R. Taborski, Wrocław 1966, s. XLVI.

²⁶⁷ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, w: tegoż, dz. cyt., s. 297. Pierwszą gru-pę stanowią personifikacje wewnętrznych konfliktów rozgrywających się w duszy głównego bohatera. Przybyszewski rozszczepiał swoje postaci na dwie oddzielne istoty sceniczne, uosabiające przeciwstawne aspekty ich wewnętrznych przeżyć i w ten sposób tworzył nowe, antywerystyczne, choć wydawałoby się zupełnie sa-modzielne osoby. Drugą kategorię takich bohaterów stanowią odautorscy rezone-ry, którzy, podobnie jak kiedyś chór grecki, nieustannie komentują rozgrywane się wypadki, sugerują pewne rozwiązania i wyciągają wnioski, do których bez ich pomocy trudno byłoby niekiedy dojść. Czasem taka postać może uosabiać sumie-nie ludzkie. Do tej właśnie kategorii należy Kazimierz. Trzecią grupę tego rodzaju bohaterów tworzą postaci bardzo często występujące w dramatach europejskich – głównie u Maeterlincka. Zazwyczaj są to symboliczne konstrukcje epizodyczne, zapowiadające śmierć głównych bohaterów. W *Śniegu* jest to Makryna.

Didaskalia pierwszej sceny pierwszego aktu informują o obecności Kazimierza obok kominka, do którego dorzuca nerwowym ruchem sosnowych polan. Można by zapytać, dlaczego bohater jest zdenerwowany, a polana są właśnie sosnowe? Sosna, obok wielu innych znaczeń, symbolizuje samotność, rozdarcie człowieka, współczucie²⁶⁸. Wplecione w czynność podsycania ognia słowa: „za późno, za późno” mogą świadczyć o bezradności wobec życia i nieumiejętności darzenia kogoś szczerą miłością – to w wymiarze werystycznym. Mogą też wyrażać smutek z powodu nieodwołalności zaczynającego się wypełniać fatum.

Jeśli uzna się jeszcze, że osoba Kazimierza stanowi personifikację sumienia brata, okaże się, że od samego początku małżeństwo Bronki pełne było niespokojnego smutku, a w konsekwencji narażone na klęskę. Kazimierz zaś pełnił tylko rolę rezonera wewnętrznych stanów Tadeusza, obnażając w ten sposób prawdziwe uczucie łączące Bronkę i jej męża. Pomagał on również im samym, niejako metodą akuszerską, wydobyć z siebie, zwerbalizować przeczuwane stany i niepokoje.

To Kazimierz dziwnymi, czasem pełnymi ironii, pytaniami próbował uświadomić Bronce to, co naprawdę łączyło kiedyś Ewę i Tadeusza. W innym miejscu, podczas zapewnień Tadeusza, że znajomość z dawną kochanką zakończyła się w dniu ślubu z Bronką i w momencie otrzymania od Ewy serdecznego, gorącego i wylewnego listu, Kazimierz – jakby zapowiadając mające nastąpić niedługo wydarzenia – odpowiedział, że ów list mógł być tylko złym i mściwym kobiecym podstępem. Także ciągłe przywoływanie przez bohatera motywu śniegu i upadku antycypowało nieszczęście. Wszelkie czynione przez Kazimierza rezonatorskie zabiegi sugerują czytelnikowi, że mit małżeńskiej idylli zostanie niedługo rozbity i zdemaskowany. Jednocześnie działania bohatera uruchamiają ten nieunikniony bieg wypadków i przyspieszają moment katastrofy.

Można by jeszcze zastanowić się nad tym, stosując myślenie kontrfaktyczne, co wydarzyłoby się po przybyciu do dworku Ewy, gdyby nie było w nim Kazimierza? Czy udałoby się dawnym kochankom ukryć uczucie przed niczego nieświadomą Bronką? Przecież wszelkie

²⁶⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 395.

wspomnienia dotyczące śmiertelności wód stawu pojawiają się dopiero w aktach następnych i intensyfikują wraz z dojrzewaniem w bohaterce prawdy o uczuciu łączącym męża i jej przyjaciółkę.

Egzegeza tytułu

Zazwyczaj tytuł dzieła ujawnia najważniejszy wątek, metatekstową dominantę, której podporządkowana jest cała konstrukcja utworu. Jerzy Paszek twierdzi, że istnieją dwie szkoły tworzenia modernistycznych, wieloznacznych, ambiwalentnych tytułów²⁶⁹. Poetyka pierwszej szkoły polegała na tym, że do rangi tytułu awansował refren utworu. Drugim sposobem jest zastosowanie zasady metafory rozwiniętej, według której tytuł oparty jest na szeroko rozbudowanym i uzasadnionym obrazie głównym. Zazwyczaj bywała to persewerująca w tekście metafora, leitmotiv obrazowy.

W przypadku dramatu Przybyszewskiego pomysł na tytuł polega na zastosowaniu metafory rozwiniętej, wziętej z konwencji tworzenia tytułów lirycznych. W utworze śnieg występuje zarówno w funkcji czysto lirycznej – jako motyw poetyckiego opisu, ale pojawia się też jako symbol wewnętrznych nawarstwień duszy ludzkiej, tego wszystkiego, czym Tadeusz usiłuje zagłuszyć swoją najgłębszą, najpierwotniejszą tęsknotę²⁷⁰. Według Sławińskiej, utwór oparty jest na motywie śniegu, dlatego należy prześledzić różne płaszczyzny semantyczne motywu.

Słowo to symbolizuje głównie chłód, biel, śmierć. Jest też związane z symboliką ziarna, stanowi jeden z symboli określających ryt przetrwania²⁷¹. Tadeusz, analizując swoje – wygasłe pozornie – uczucie do Ewy, mówi:

Wiesz jak cię kochałem. Śnieg biały, miękki, śnieg przyprószył wszystkie wspomnienia, i ból, i walki, i cierpienia, a gdy śnieg zniknie...[...] To byłoby źle. (Akt II, sc. 1)

Okazuje się więc, że w dramacie do białego, czystego śniegu przyrównywana jest Bronka. To ona musi ustąpić Ewie, tak jak śnieg ustępuje

²⁶⁹ J. Paszek, „Świat ognia” w literaturze lat 1890 – 1918, w: M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolski świat wyobraźni*, Kraków 1977, s. 143.

²⁷⁰ S. Przybyszewski, *O nową...*, dz. cyt., s. 45.

²⁷¹ W. Kopański, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s.1281.

miejsca wiosnie. Bohaterka sama określa siebie słowami: „a więc byłam tylko tą niemą poduszką pod twą skołataną głową” (Akt III, sc.1). Tadeusz porównuje ją do czystego śniegu, którego zadaniem jest otulanie zmarzłej grudy ziemi do czasu, aż wyrosną z niej nowe kielki. Bohater sprowadza rolę Bronki do czynnika regenerującego siły męża, umożliwiającego dalsze istnienie w walce.

A może byłaś dobrą, kojącą ręką, co przytuliła jakiegoś zranionego ptaka [...], tak mu dobrze było przy tobie, dopóki był chory, a teraz mu skrzydła nowym pierzem porosły, mięśnie się wzmocniły i gotuje się do lotu... gotować się nie potrzebuje, bo już strzepnął swoje skrzydła. (Akt III, sc. 4)

Tadeusz obmyty w wodzie – Bronce (*pra-ile* u Przybyszewskiego), odzyskuje siły, ale traci osobowość. Mówi do żony: „Przy tobie zapomniałem tęsknić, boś ty wszelką moją tęsknotę zaspokoić zdołała”. Może jednak tę osobowość odzyskać w walce i unicestwieniu w ogniu, który personifikuje Ewa. Śnieg pojmowany metaforycznie dotyczy też Kazimierza. Porównuje on stan swojej duszy przed poznaniem Bronki do czystego, niewinnego, ale i zimnego śniegu:

Z wolna w ciągu tygodni pokochałem cię moją pierwszą miłością, bom, Bronka, nigdy dotąd nie kochał. A dusza moja była zimna, biała i czysta, jak ten śnieg, tam, na polu. (Akt III, sc. 3)

Ten pejzaż wewnętrzny duszy Tadeusza nie jest niczym innym, jak kolejnym aktem autokreacji artysty-dandysa, który w pierwszych scenach dramatu wyliczał ze znużeniem wszystkie przeżyte dotąd przygody, kładące się ciężkim cieniem na jego, nie czystej bynajmniej, duszy. Zaś w chwili, gdy poznaje Bronkę, dziewczynę, jakiej nie dane mu dotąd spotkać, postanawia wybielić swą duszę.

W kulturze środkowo- i północnoeuropejskiej istnieje ponadto mitologia śniegu, na przykład tego pierwszego, związanego z Bożym Narodzeniem. W dramacie nawiązuje do niego właśnie Bronka: *Zdaje się mi, że to dzień Bożego Narodzenia* (Akt III, sc. 4). W tym aspekcie śnieg oznacza zmianę, nastanie czegoś nowego, może budzenie się jej świadomości? Pamiętając jednak, że bohaterka myli Boże Narodzenie z Wielkim Piątkiem, otrzymujemy niezwykle sugestywną antycypację śmierci. Żona Tadeusza mówi:

Pomyśl tylko Ewciu, jak zerwaliśmy się dziś wszyscy wcześniej. Zdaje się, że to dzień Bożego Narodzenia... U nas był taki zwyczaj, że ten dzień dzieciom różgami przypominano, dlatego tak rychło zrywaliśmy się z łóżek.

Zdziwiona Ewa opowie przyjaciółce: „Ależ bój się Boga, to w Wielki Piątek czy w Wielką Sobotę” (Akt III, sc. 4).

Warta prześledzenia jest też dynamika śniegu, wskazująca na płynność tej symbolicznej substancji. Od obrazów wielkiej śnieżycy, poprzez majestatyczny, powolny ruch, śnieg przechodzi w doskonałą statykę – bezruch (zaspę). Czasem zmienia się w lód, by następnie obrócić się w wodę. Ta zaś symbolizuje rozkład i odrodzenie, może być znakiem wody żywota, lecz i otchłanią piekielną, niebezpieczną dla życia²⁷². W dramacie pojawia się czarny staw, woda stojąca i mętna, w której utopiła się siostra Bronki. W głębię stawu powróci też w ostatnich scenach utworu sama Bronka.

Śnieg może być odczytywany jako znak nieświadomych pragnień, erotyzmu, Schopenhauerowskiej *Geschlechtsliebe* – przez Przybyszewskiego nazywanej chucią²⁷³. Przyjęcie rozumienia śniegu jako sfery nieświadomych popędów sprawia, że całe uniwersum sztuki w dramacie zaczyna być metaforyczne, a utwór przenika symboliczna obecność śniegu, który nieustannie pada, tworzy śnieżycę, zaspę, jest rozrywany, w śniegu brodzi Bronka z Kazimierzem. Takie symboliczne pojmowanie materii śniegu łączy się z poglądami Przybyszewskiego, który – podobnie jak Strindberg i europejscy dramatopisarze przełomu wieków – doszukiwał się źródeł konfliktów tragicznych głównie w fatalnej sile płci. Wrzucał on człowieka pomiędzy niezbadaną potęgę popędu płciowego z jednej strony a przeciwstawiające się temu popędowi, ale z reguły ulegające mu, poczucie moralne z drugiej strony. Śnieg byłby więc warstwą reprezentującą nakazy moralne istniejące w duszy Tadeusza.

Jeszcze ogólniejszego wymiaru nabiera śnieg rozpatrywany w aspekcie teorii *nagiej duszy* – odkrywającej i gloryfikującej podświadomość, jako *mare tenebrarum* instynktów, wśród których pierwsze

²⁷² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 24.

²⁷³ Już w romantyzmie zaśnieżone przestrzenie – szczyty Alp, Arktyka były symbolicznym wyobrażeniem przestrzeni wizyjnej, oznaczającej świat nieświadomych pragnień.

miejsce zajmują seks i wola mocy. Pod takim śniegiem kryłaby się naga dusza, która jest w istocie poetyckim synonimem kłębiącego się, ciemnego żywiołu. Jego istnienie przeczuł Przybyszewski przed psychoanalizą i psychologią głębi.

Jest „naga dusza” modernistyczną freudowską id, „to” podświadomości, bergsonowską jaźnią głęboką, *Le moi profond*, a więc tym, co w nas pierwsze, pierwotne, a zarazem najistotniejsze. Jest tym, co żywiołowe dynamiczne a tłumione śniegiem, rozumianym jako cezura świadomości, nawyki i postulatory kultury, osłaniające się jedynie w stanach szczególnego napięcia i naruszenia równowagi²⁷⁴.

Imiona

Podstawowa funkcja imienia, symboliczno-archetypiczna włącza osobę bądź postać literacką w szeroki kontekst archetypów i symboli związanych z kobiecością i męskością²⁷⁵. Funkcja genezyjska, kreacyjna mówi, że mieć imię to istnieć, a nadawać je to „tyle, co stwarzać”. Nadawanie imienia równoznaczne jest ze stwarzaniem. Inna zaś funkcja – rozpoznawcza i charakteryzująca stanowi odpowiednik łacińskiego przysłowia: *Nomen est omen*. Imię jest bowiem przepowiednią, wróżbą, prorocstwem. Zawiera jakby zaszyfrowaną moc osoby²⁷⁶. Do grupy imion o funkcji mitotwórczej, mitologizującej zaliczyć należy Ewę. Jest to bowiem funkcja, według której imię ma znane i rozpoznawalne znaczenie kulturowe. Magiczna, funkcja imienia pozwala wypowiadającemu je mieć nad kimś pewną władzę. Związana często z etymologią imienia, ostatnia funkcja – profetyczna przepowiada przyszłość tego, który je nosi bądź określa jego rolę we wspólnocie.

Kazimierz, o którym była już mowa, to postać o podwójnej ontologii – istniejąca w wymiarze werystycznym i jako składnik treści

²⁷⁴ A. Hutnikiewicz, *Stanisław Przybyszewski*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, tom II, pod red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, Warszawa 1967, s. 118. Por. H. Janaszek-Ivaničková, *Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego*, Wrocław 1981, s. 13.

²⁷⁵ Funkcje imienia omawiam za: J. Ławski, *Dlaczego Maria? Symboliczne funkcje tytułu w poemacie A. Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę „Marii”*. *Materiały z sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995*, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s.141.

²⁷⁶ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. G. Woliczko, Poznań 1991, s. 117.

psychicznych Tadeusza – będzie on miał za zadanie skażenie małżeńskiego szczęścia. Swoimi aluzyjnymi pytaniami, niedopowiedzeniami i przemilczeniami wprowadzi on atmosferę niepewności i niepokoju, towarzyszącą bohaterom do finału.

Imię Tadeusza sugeruje, że osoba tak nazwana powinna być silna, śmiała i odważna. Z analizy tej postaci wynika, że Przybyszewski mógł obdarzyć bohatera tym imieniem nieco ironicznie, podkreślając w ten sposób rozdźwięk pomiędzy marzeniami o nietzscheańskim nadczłowieku a dekadencją niemocą. Tułaczka Tadeusza po świecie była bowiem nieudaną próbą odnalezienia absolutu, przejawiającego się uzyskaniem spokoju wewnętrznego, odzyskaniem utraconego raju. Po demonicznym związku z Ewą bohater, świadomy grzechu pierworodnego i pełen poczucia winy, próbował uciec od wyrzutów sumienia. Wydawało mu się, że spotkanie z Bronką, czystą dziewczyną, powoli zapomnieć o mrocznej przeszłości. Chciał wraz z nią stworzyć cichy, spokojny dom zaspokajający ludzką potrzebę bezpieczeństwa i akceptacji, poczuć się jeszcze raz Adamem, mieszkającym w szlacheckim dworku otoczonym oranżerią i przywołujący skojarzenia z biblijnym rajem. Jednak w poetyckim świecie *Śniegu* widoczny z okien ogród zamiast pomagać w budowaniu małżeńskiej idylli staje się znakiem świadomości nieszczęśliwej, pełnej poczucia winy i daremnej tęsknoty.

Okazuje się, że odejście od symbolizującej zwierzęcość i pierwotne instynkty Ewy i przejście na wyższy stopień duchowy, czyli zamieszkanie z Bronką, było pomysłem chybionym. Żona nie potrafiła zrównoważyć cięższej nad Tadeuszem fatalnej przeszłości, nie mogła być panią jego losu, gdyż potęga instynktu biologicznego jest silniejsza niż błękitny płomień ograniczonej zwyczajami kulturowymi miłości Bronki. Ewa-ogień (*pra-ogień* istnienia według Przybyszewskiego) stanowi symbol życia objawiający się nietzscheańską tęsknotą za wielkością i wolnością. I właśnie poczucie nadczłowieczej mocy, wolności każe bohaterowi rozierać krępujące go więzy małżeńskie, opuścić spokój cichego i ciepłego zakątka i podążyć na oślep za Ewą. Wolno przypuszczać, że genetyczne wręcz obciążenie *spleenem* i doprowadzi Tadeusza do stwierdzenia, że zarówno walka czy zdobywanie światów, jak i miękkie dywany, wesołe kominki są błagą.

Rosyjski krytyk, Waław Worowski, bezwzględnie dyskredytował tę postać za jej wewnętrzną nicość. Twierdził, że mąż Bronki nie jest wodzem czy budowniczym nowych światów, bojownikiem, a jego działania są spokojne i mieszczańskie – dalekie od zawojowania nowych światów²⁷⁷. Pseudoartysta, dandys, wędrując „bez kierunku” przez świat, bezskutecznie poszukując samego siebie, odkrywał tylko pustkę egzystencjalną i niewiarę w usensowanie życia. Zaś życiowa aktywność i dynamizm – wyprawa do Afryki – były tylko maskowaniem własnej słabości i dezercji przed życiem. Kazimierz Wyka stwierdził, że konstytutywną cechą jednego z modernistycznych wariantów wędrówek jest to, że prowadzą one donikąd, nie mają kresu ani celu, punktu dojścia ani punktu wyjścia. Są wyrazem kryzysu ideowo-filozoficznego przeżywanego przez młode pokolenie twórców²⁷⁸. Zatem początkowo ogarnięty perwersyjną miłością do Ewy, następnie tułający się bez celu i wreszcie rozczarowany małżeńskim spokojem Tadeusz nie przejął zaszyfrowanej w swym imieniu mocy.

Bronka zaś realizuje zawarte w imieniu postulaty *obrony* praw moralnych i stania na straży porządku ustanowionego przez sferę *superego*. Jej imię, poprzez częste kojarzenie go w utworze z metaforycznym śniegiem, wskazuje na rozwijający się aż do tragicznego rozwiązania n o w y, modernistyczny konflikt tragiczny.

Makryna – bóg magiczny czy natura pożerająca?

Makryna, zjawiająca się pod koniec dramatu, jest trochę jak Frazerowski człowiek-bóg magiczny, który:

[...] czerpie swe niezwykle siły pewnego powinowactwa z naturą. [...]

Cała jego istota, ciało i dusza są tak czule nastrojone na harmonię świata, że wystarczy dotknięcie jego ręki lub zwrot głowy, by drzenie przeniknęło cały wszechświat i wzajemnie – boski jego organizm wyczulony jest na tak nieznaczne zmiany w otoczeniu, że uszłyby one uwadze zwyczajnego śmiertelnika²⁷⁹.

²⁷⁷ T. P. Agapkina, *Rosyjskie kontakty Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982, s. 170.

²⁷⁸ H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 397.

²⁷⁹ Cyt. za: S. Mrazek, dz. cyt., s. 123.

Dotknięte jego – w przypadku *Śniegu* jej – mocą postaci również uspokajają się w obliczu przeznaczenia. Bronka zapytuje Kazimierza: „co to znaczy, żem taka senna, taka zmęczona?” (Akt III, sc. X). Pojawienie się Makryny ściśle związane jest z Bronką, której losy Gutowski wyjaśnia w następujący sposób:

Bronka po spełnieniu swej misji musi powrócić w głębinę, do krwi ziemi, pociągając za sobą Kazimierza. Oboje są słabi i muszą powrócić do łona okrutnej, pożerającej Tellus – Mater, która ku jednostce słabej kieruje tylko procesy gnilne. Wody czarnego stawu są (przecież) przestrzenią rozkładu, regresu, a zatem wejścia do labiryntu krwionośnych żył natury²⁸⁰.

Natura pożerająca jest jednym z najważniejszych ujęć natury w Młodej Polsce. Jako medium zniszczenia przybywa ona do dramatu pod postacią Makryny i tłumaczy tę dziwną zasadę magiczną, według której tak właśnie potoczyły się losy bohaterów. Tą zasadą będzie prawo natury i chuci. Okazuje się, że Makryna jest Naturą – akuszerką Narodzin i Śmierci. Mówi do Bronki:

Znam cię, zanim na świat przyszłaś. Tuliłam cię, pieściłam, całowałam, by cię do życia ocknąć. Teraz przychodzę, by te same powieki, które moim pocałunkiem do życia budziłam, zamknąć... ale już nie pocałunkiem, tylko tymi, palcami... (Akt III, sc.4)

Te słowa nasuwają konstatację, że stary topos śmierci nie jest tu greckim chłopiędziem z wygaszoną pochodnią życia, ani grecką Mojrą, czy rzymską Parką, ani wreszcie chrześcijańskim szkieletem z kosą²⁸¹. Jest to postać kobieca niosąca zawsze ukojenie, najczęściej przez rytualne nakładanie dłoni. Wiązana z schopenhauerowsko-hinduską ideą woli życia i popędu do działania, śmierć przywoływana jest tu wymiennie z nirwaną – to nie tyle Thanatos, ile Euthanasia, dobra, bezbolesna śmierć w ramionach

²⁸⁰ W. Gutowski, dz. cyt., s. 31.

²⁸¹ B. Bulanowska, *Między transcendencją a głębinami podświadomości. O postaci symbolicznej w młodopolskim dramacie poetyckim*, w: *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 117. Badaczka podkreśla, że piastunka Bronki jest postacią symboliczną, więc poprzez to skomplikowaną i proponuje traktować ją jako syntezę trzech Mojr. Makryna jest więc gwiazdą Bronki, jej losem.

wszechogarniającej Matki, bogini Narodzin i Śmierci²⁸². W scenie trzeciej aktu trzeciego Bronka obejmuje szyję Kazimierza i mówi:

Tak mi się dusza wyczerpała, takam senna, tak bym chciała, byś mnie kołysał, kołysał bez końca, do takiego cichego, wiecznego snu, boś taki nieskończenie, nieskończenie dobry.

Kazimierz i Bronka muszą odejść, gdyż samobójstwo w tym dramacie to okrutny obrzęd rewitalizujący Naturę. Z energii trupów Matka Natura wyzwoli kolejny spektakl libido, niekończący się taniec miłości i śmierci.

Ewa – medium zniszczenia

Nadanie jednej z bohaterek imienia Ewa otwiera przestrzeń kontekstów i asocjacji. Najoczywistszym jest skojarzenie z biblijną kobietą, która w genezyjskim praczasie skusiła mężczyznę. Pojawiający się w utworze widoczny z okien ogródkaże się odwołać do archaicznej topiki ogrodu i przypomnieć historię Kuszenia i Upadku pierwszych ludzi. Jako postać biblijna Ewa niesie ze sobą ambiwalentny trop interpretacyjny – oznacza życie, przetrwanie, ale i upadek, który przez nią się dokonuje.

Ewa z dramatu Przybyszewskiego odpowiada także dwóm apokaliptycznym postaciom kobiecym, które pojawią się w czasach ostatecznych. Apokalipsa opisuje bowiem Nowe Jeruzalem, używając metafory światła, którego upostaciowaniem jest „kobieta odziana w słońce”. Na przeciwnym biegunie ukazana jest ciemność, skondensowana w obrazie nierządniczy babilońskiej²⁸³. Bohaterka pojawia się w dramacie właśnie w dwóch rolach – jako personifikacja rwącej wzwyż siły życiowej, dającej moc bycia nadczłowiekiem, jak też otwiera swoim przybyciem do szlacheckiego zaścianka całą demoniczną otchłań zepsucia i perwersji.

Femme fatale. Potęga instynktu płciowego

Bronka i Ewa zajmują w utworze dwie różne przestrzenie, personifikując tym samym wewnętrzne niepokoje Tadeusza. W trakcie trwania

²⁸² M. Podraza-Kwiatkowska, *Od alegorii do symboli*, w: tejsze: *Symbolizm i symbolika w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 141.

²⁸³ Tamże, s. 174.

dramatu mężczyzna oddał się od Bronki – uosabiającej zasadę rzeczywistości – a tym samym bezkrytycznie ulega personifikowanej przez Ewę zasadzie rozkoszy. Jest więc Ewa wyuzdaną kapłanką schopenhauerowskiej chuci. Symbolizuje złowieszczą potęgę instynktu płciowego, od którego fatalnej siły człowiek nie jest w stanie uciec w spokojne, dobre ramiona Bronki.

Bronka, Bronisława, z zażenowaniem i wstydem pensjonarki wspomina, że również między nią i Ewą istniała kiedyś dziwna, homoerotyczna relacja:

Byliśmy razem na pensji i łączyła nas dziwna jakaś miłość. Ona kochała mnie do szaleństwa, tak że miłość jej czasami była dla mnie udręczeniem i męką. To znowu była tak nieskończenie dobrą, była jagnięciem, z którym się bawić mogłam: niewolnicą, która myśli na mym czole czytała, to znowu kapryśną jak tyran, zazdrosną o każdą myśl moją, o każde drgnienie serca. (Akt I, sc. 1)

Z pozorów nic nie wskazuje na istnienie tych nieformalnych związków, gdyż język erotyki zostaje w dramacie zaszyfrowany. Bohaterowie w specyficzny sposób posługują się egzaltowanym słownictwem. Można to nazwać językiem erotycznego stłumienia, ponieważ tylko niedopowiedzenia i dwuznaczności wskazują na jawny kontrast między domową atmosferą a sferą wszechwładnego libido.

Tadeusz nazywa Ewę – Lwicą. Gutowski zauważa, że Lwica stanowi znaną figurę kobiecej agresywności, która występuje w roli inspiratorki erotycznego pojedynku, demonstruje mechanizm bezuczuciowego pożądania²⁸⁴. Lwica jest również symbolem nieświadomości dążącej ku rozerwaniu krępującego małżeństwa. Ewa-Lwica obrazuje pragnienie zatracenia się w istnieniu pierwotnym, animalnym, w drapieżnej piękności. Powiada do Tadeusza:

Przecież mnie ustawicznie wołałeś, przecież ustawicznie za mną tęskniłeś! [...] Cały dom twój jest mną przesiąknięty... tu niepodzielnie panuję, [...] sama wypełniam wszystko naokół. (Akt III, sc. 1)

Narastająca drapieżność Ewy kojarzy się również z boską Mantis,

²⁸⁴ W. Gutowski, *Nagie dusze...*, dz. cyt., s. 33.

kochanką-morderczynią, która pięknieje wraz z wyczerpywaniem się sił czy wręcz śmiercią partnera²⁸⁵. Bohaterka zdradza cechy romantycznej kobiety demonicznej, jaką była kochająca niszczeniem i tajemnicą Aspazja z powieści Żmichowskiej²⁸⁶. Postać Ewy wolno interpretować również w kontekście symboli znaczących, do których należy postać sfinksa rozumianego również jako kod tajemnic seksualności²⁸⁷. Ewa – sfinks jako zagadka życia i miłości, oczywiście miłości połączonej ze śmiercią, stanowi pewną odmianę wampira – „kobiety, sfinksa, natchnienia dla artysty i śmierci dla człowieka”²⁸⁸. Zaś świat dramatu wypełnia wewnętrzny psycho-erotyczny monolog Tadeusza. Erotyka wydobyta na światło dzienne staje się tajemniczym, groźnym, potężnym i fascynującym, ale niemożliwym do opanowania, motywem działania – niezależnym od woli, rozumu i sumienia²⁸⁹.

Posługując się zasadą emanacji i personifikacji sił wewnętrznych, Stanisław Przybyszewski powołał do życia Bronkę i Ewę. Funkcjonujące w różnych sferach – w świecie realnym i w pod- lub nieświadomości Tadeusza i powiązane są (szczególnie Ewa) z nietzscheańską wizją nadczłowieka i schopenhauerowską koncepcją popędu płciowego. Ów sposób konstruowania postaci każe sięgnąć do teorii dramatu Przybyszewskiego, gdzie autor pisze o specyficznym statusie ontologicznym postaci występujących w jego utworach:

Wyłaniam z duszy bohatera to wszystko, co tragedię jego życia stanowi i tworzę nową postać i tworzę zatem projekcję wewnętrznej walki i rozterki i mam od razu dwie silne i ustawicznie na siebie oddziaływające postacie²⁹⁰.

²⁸⁵ Por. R. Caillois, *Modliszka*, w: *Odpowiedzialność i styl*, przeł. D. Dolotowska, Warszawa 1967.

²⁸⁶ N. Żmichowska, *Poganka*, Warszawa 1967, s. 126.

²⁸⁷ Warto przywołać tu obraz G. Moreau *Edyp i Sfinks*, na którym piękny młodzieniec, Edyp, zapatrzony jest w oczy kobiecego sfinksa, który wskoczył mu na piersi i wbił się w niego pazurami.

²⁸⁸ Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 179.

²⁸⁹ W. Mackiewicz, *W poszukiwaniu twórczej tożsamości. Przybyszewski i Nietzsche*, „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 11.

²⁹⁰ Cyt. za: R. Taborski, *W kręgu młodopolskiego dramatu i teatru. Dwa szkice*, Kielce 1991.

W momencie przybycia Ewy zakłócona zostaje harmonia domowego ogniska. Zaczynają kontrastować ze sobą dwie przestrzenie – ciepłego domu (zarówno uczuciowo, jak i poprzez palący się kominek) i zimny, śniegu znajdującego się na zewnątrz. To zróżnicowanie widać dokładnie w didaskaliach. W akcie I czytamy:

Widz patrzy na wytworny pokój jadalny, którego poprzez wielkie, wysokie okno i przez oszkloną, zimową oranżerię widać nagie, szronem okryte drzewa ogrodu i płaty gęstego śniegu. W kącie wielki, staroświecki komin, obok polana sosnowe.

Akt II rozpoczyna się podobnie:

[...] za oknem skrzy się biały całun śniegu, na kominku ogień [...].

Zarysowana tak kontrastowo przestrzeń sceniczna będzie ulegać transformacjom aż do momentu, gdy okaże się, że to przeciwieństwo jest pozorne, gdyż zima jakby wchodzi w całą przestrzeń utworu, istnieje w pod- lub nieświadomości bohaterów. W pierwszej scenie drugiego aktu zjawia się, wprost ze spaceru po ośnieżonej okolicy, zmarznięta Ewa, która zaczyna ogrzewać przy kominku ręce i mówi: „Och, jak mi zimno, a zdawało mi się, że się przy was rozgrzeję”.

Rozważania o relacjach ciepła i zimna służą prezentacji pewnych cech bohaterki dramatu. Proponowano rozumienie ognia płonącego w kominku jako obrazu domowego ogniska, zaś białych, miękkich płatów śniegu jako wyobrażenia duszy Bronki²⁹¹. Ale takie tłumaczenie byłoby symplifikacją, gdyż ogień symbolizuje także żądzę i dziką namiętność. Warto więc prześledzić sytuacje związane z kominkiem. W ciągu całej akcji Bronka ani razu nie zastąpi Ewy w tak codziennej czynności, jaką jest dorzucanie drewna do kominka. Nigdy też sama, z własnej woli, nie zbliży się do niego. Raz tylko, przed pojawieniem się Ewy, młodzi marzą, siedząc przed kominkiem. Wtedy jednak był to jeszcze ogień spokojny, ujarzmiony w ognisku (domowym), dający odpoczynek i zapraszający

²⁹¹ Cyt. sady I. Szczygielskiej za: S. Mrazek, *Gestyka w dramatach Stanisława Przybyszewskiego*, w: tegoż: *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, s. 1-2.

do odpoczynku²⁹². W chwili pojawienia się Ewy, ogień w kominku staje się nie tylko rozkoszą, ale i torturą, z zamierającego czerwonego żaru przeradza się w las płomieni. Sugeruje pragnienie zmiany, przyspieszenia czasu, sprowadzenia całego życia do kresu, do wyjścia poza samo życie. Trzeba zauważyć, że to Ewa rozgrzebuje żarzące się drewno, pozwala, by ogień stał się nieokiełznanym żywiołem:

Zamyślona, patrzy nieruchomo w ogień, dorzuca gałęzi do ognia, jakby nie słyszała, co Tadeusz mówi, nie zważa [...] przeciera sobie czoło, milczy, rozgrzebuje ogień i dorzuca świeżych gałęzi. (Akt II, sc.1)

Jednocześnie rozpala ona w Tadeuszu pierwotny i podstawowy ogień seksualizmu, jak napisałby Octavio Paz – wnosi czerwony płomień erotyzmu, zabijając niebieski i drżący płomień Bronki²⁹³. Często symbol ognia pojawia się w literaturze po to, by przywołać żywioł przeciwny – wodę, co ma miejsce równie w tym utworze. Ewa będzie więc zawsze ukazywana jako przeciwieństwo Bronki, która ma akwaticzne pochodzenie i szuka sobie innych niż Ewa miejsc w przestrzeni scenicznej – najczęściej stoi przy oknie, niespokojnie zapatrzona w śnieżycę, będącą przecież jeszcze jednym postromantycznym aspektem symboliki śniegu (przeźreni groźnej, chaotycznej, konwulsyjnej, zamykającej człowieka w nim samym).

Przenikanie się początkowo tak wyraźnie rozgraniczonych przestrzeni (ogień w kominku – śnieg za oknem) przypisanych dwóm przeciwstawnym żywiołom ognia i wody sugeruje zmianę w życiu Tadeusza. Oznacza zacieranie się granicy oddzielającej występna i rozsiała przeszłość i spokojną terażniejszością z Bronką. Zapowiadane w ten obrazowy sposób przekraczanie zakazów, wdzieranie się w ustabilizowane już życie zamkniętej, zadawałoby się, przeszłości łączy się z tragicznym w skutkach dualizmem etycznej i demonicznej hemisfery Tadeusza.

Hemisfera, to kolejna próba nazwania sił, które targają bohaterem. Doprowadzają one pod koniec dramatu do tragedii, której ofiarą staje się niewinna, czysta Bronka. Pierwsza hemisfera – południowa, stanowi

²⁹² Por. G. Bachelard, *Psychoanaliza ognia*, w: *Wyobrażenia poetycka*, przeł. A. Tatar-kiewicz, Warszawa 1975.

²⁹³ O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, przeł. P. Foremniak, Kraków 1996, s. 8.

domenę rozumu i cnoty, i jest uosobiona przez Bronkę. Druga – północna, prezentuje obraz przerażenia i wstydu, obsceniczną dziedzinę, gdzie buszują impulsy, popędy, instynkty. Jest ona mrocznym biegunem, nazywanym w psychologii Freuda wyparciem, a przeciwstawiona słonecznemu biegunowi sublimacji. Zatem pojawienie się w życiu małżeństwa Ewy oznacza – mówiąc językiem Przybyszewskiego – przedarcie się bohatera przez granicę poznawalnego i odkrycie nagiej duszy, podległej całkowicie instynktowi seksualnej rozkoszy.

III. Nastroje

Tęsknota za tęsknotą

Cały świat Przybyszewskiego i jego dzieł przeniknięty jest rozdzierającą gwałtownością tęsknoty i cierpienia, upodobaniem do bólu, a nawet – na co wskazuje Tomasz Burek – sadomasochizmu²⁹⁴. Ewa wprowadza do domu Tadeusza atmosferę podekscytowania i tęsknoty. Kazimierz mówi Bronce:

Bo Ewa jest tą tęsknotą, on [Tadeusz – przyp. E.T.] za nią tęskni, on może jej wcale nie widzi, nic o niej nie wie, ale to tak, jakby była w nim, jakby go szarpała, jakby go smagała w jakiś straszliwy pościg. (Akt III, sc. 3)

W innym miejscu tak określa uczucie, które wyzwala Ewa:

[...] człowieka szarpie taka straszna tęsknota, by wyjść poza siebie i wszystko, gdy żadne szczęście, żadna rozkosz nie wypełni duszy, nie jest w stanie ujarzmić tego wewnętrznego niepokoju, okiełznać tego wściekłego rozpędu, który gna, gna, gna człowieka na oślep, po trupach, po ofiarach swej zbrodni, przed siebie naprzód. (Akt III, sc.3)

Również Kazimierz podświadomie pragnie Ewy, widząc w niej własne, niezaspokojone pragnienia, czując, że przy niej stałby się silniejszy. Ona zapłodniłaby jego wyjałowioną, smutną jak „beżarne słońce jesienne” dekadencją duszę. Jest więc Ewa literackim obrazem archetypu przetrwania człowieka? Stanowi ona przecież siłę życiową Tadeusza, jest

²⁹⁴ T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, studia pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982, s. 15.

tą, która sprawia, że Tadeusz – zgodnie ze swoim imieniem – staje się silny i odważny – „żarzy się w nim żarna krew konkwistadora”. Zaś Bronka mówi do Ewy:

Przy tobie budzą się tęsknoty i pragnienia, których się nie znało. Ty możesz przykuć i ciągnąć za sobą człowieka choć nie wiesz, że ktoś w twoje ślady idzie, a on znów nie wie, dokąd go twój urok zaprowadzi... a jednak idzie na ślepo... przed siebie... dalej...dalej... (Akt II, sc. 5)

Nie należy zapominać, że Ewa jest też obiektem tęsknoty Bronki. Podczas burzliwej rozmowy z Tadeuszem o jego piekielnej tęsknocie za Ewą wyznała mężowi:

Tadziu, przepraszam cię, zdaje mi się, żem robiła ci wyrzuty z twojej tęsknoty... wiesz, to niesprawiedliwe wyrzuty, bo i moja tęsknota wybiegła daleko poza ciebie. [...] za Ewą, za Ewą, za Ewą! (Akt III, sc.1.)

Kobieta-Ewa staje się w tym dramacie synonimem Bytu, którego zagadki tak szatańsko kuszą i domagają się gwałtownych rozwiązań. Stwarza ona możliwość przedarcia się do Wieczności, a jednocześnie niweczy ją swoją cielesnością²⁹⁵.

Klucz biograficzny pozwala ujrzeć postaci Ewy i Bronki jako personifikacje niepokoju istniejących w duszy nie tylko Tadeusza, ale i samego Przybyszewskiego. Okres pisania *Śniegu* pokrywa się z czasem, kiedy w życiu dramaturga panowała niepodzielnie Jadwiga Kasprowiczowa. I nie chodzi tu, bynajmniej, o chwile uniesień i dramatycznego odejścia pani Jadwigi od dzieci i męża-poety. Powstanie *Śniegu* zeszło się w czasie z tą fazą związku z Kasprowiczową, w której uwielbiana kobieta okazała się bezlitośnie opiekuńczą Bronką i demoniczną Ewą zarazem. Dyscyplina domowa, porządek i ład narzucone przez Jadwigę zaowocowały sukcesem, jakim okazał się *Śnieg*, sięgający wyżyn artystycznych poprzednich utworów scenicznych Stacha. Ujarzmienie arcycegyana nie było sprawą łatwą dla energicznej żony. Nigdy dotąd nie doświadczył Przybyszewski tak mocnej ręki nad sobą. Stanisław Helstyński zauważa:

²⁹⁵ W. Mackiewicz, *W poszukiwaniu...*, dz. cyt.

Po matce, która ukrywała jego sprawki przed ojcem, po Marcie, znoszącej z rezygnacją rolę popychadła w jego domu, po Dagny, godzącej się na ekstrawagancki, pijacki tryb życia, sprawiło przeznaczenie, że natrafił na kobietę, która przywiedziona do rozpacz świadomością utraty zanego człowieka i dzieci, trzymała go w ryzach strachem, terrorem, histerią, krzykiem i – gdy trzeba było – skandalem²⁹⁶.

W dramacie kryzys małżeński, związany z pojawieniem się w szlacheckim zaścianku zmory przeszłości – Ewy, pojawia się po dwóch latach. Również po dwóch latach *piekielnej łaźni* z Jadwigą napisał rozwścieczony Przybyszewski do łagodnej i dobrej przyjaciółki, Anieli:

Zagościł w mym domu szatan, kobieta zła, przewrotna i ordynarna, która mnie doszczętnie zniszczyła i tak zeskandalizowała, że się wszyscy ode mnie odwrócili. [...] Rozpiłem się z rozpacz i wstrętu przed samym sobą, że muszę z taką kobietą żyć. Miałem dwa ciężkie deliria, które mi porządnie mózg nadszarpaneły – jestem całkiem opuszczony, niezdolen do pracy – i tylko jedna, maniacka myśl, wyrwać się z tego ohydneho bagna, ale na to potrzeba pieniędzy²⁹⁷.

Już fragment tego listu wyraźnie pokazuje, jak niesprawiedliwy był rozpuszczony swawolą i pijaństwem Przybyszewski. Chęć wprowadzenia jakiegoś porządku do domu i ładu do życia odczuwał jako krzywdę. Nie znosił żadnego rygoru, trzymania w ryzach. Można pokusić się o konstatację, iż zarysowana w *Śniegu* sytuacja fabularna być może jest przełożeniem na literacką fikcję rzeczywistego epizodu z życia smutnego szatana.

Kim bądź czym jest więc Ewa? *Piekielnym marzeniem* Tadeusza, *snem Kazimierza* i *bolesną zmorą* Bronki? Zajmuje centrum erotycznego świata dramatu, personifikuje piekielne pragnienie jakiejś wielkiej mocy i potęgi rwącej wzwyż, ku niebu. Jest amoralną kobietą – lwem, niszczycielką, uosobieniem natury, może sztuki. Chciałoby się powiedzieć, że to kobieta pełni w tym dramacie rolę mężczyzny, ojca zapładniającego kobiecie dusze artystów²⁹⁸. Tylko że taka zamiana ról wymaga zapłaty:

²⁹⁶ S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1966, s. 267.

²⁹⁷ Cyt. za: S. Helsztyński, dz. cyt., s. 267-268.

²⁹⁸ Rolę mężczyzny momentami przejmują nawet Bronka. W scenie ósmej aktu pierwszego pieści włosy Tadeusza, mówiąc: „Ach jakie ty masz dziwne miękkie włosy. Wiesz, mam wrażenie, że się włosów nie dotykam, tylko jakiejś nieskoń-

zniszczenia tego, co kulturowe, społeczne, moralne, dekalogiczne. Pociągnie to za sobą wyginięcie zatracającego się w tej perwersyjnej erotyce „rodu” Kazimierza i Tadeusza.

Należy tu jeszcze dodać oryginalne uwagi rosyjskiego interpretatora – Wacława Worowskiego. W znanej pracy *Ewa i Gioconda. Literaturnyje paraleli* wyraził on swój ambiwalentny stosunek do samego Przybyszewskiego i bardzo krytyczny do bohaterów *Śniegu*. Badacz kategorycznie obnażył duchową jałowość Ewy, która wzbudzała zazwyczaj największe zainteresowanie – zarówno krytyki, jak i publiczności. Worowski stwierdził, że bohaterka nie jest spełnieniem jakiegokolwiek tęsknoty, ani też nie prezentuje silnej osobowości. Pisał, że jej cierpienie, to „najbardziej prozaiczna żądza nowych wrażeń, nowych, bardziej wyrafinowanych rozkoszy”. Określił obraz Ewy jako „antyhistoryczny”, gdyż w jej cierpieniach nie odnalazł niczego, co by mogło skłonić człowieka do walki, niczego „silnego i dumnego”, żadnego „smutku budzącej się osobowości, zrywającej pęta wchłaniającego w siebie wszystko mieszczaństwa”. Krytyk posunął się nawet dalej, dodając, że Ewa jest uosobieniem mieszczaństwa, tyle „że mieszczaństwa znajdującego się na szczytach kultury, przesyconego i nudzącego się”. Z myślą tą godzi się też Tamara Agapkina, za którą te dywagacje cytuję nie bez pewnej aprobaty²⁹⁹.

Budowanie nastroju

Pora dnia, w której rozgrywa się duchowy dramat bohaterów, jest ważnym elementem kreującym nastrój niesamowitości i sugerującym oscylowanie na granicy świata świadomego i nieświadomego. Mrok, zmierzch, wczesny wieczór – tak często towarzyszący rozmowom bohaterów – ewokują maeterlinckowską atmosferę oczekiwania na zbliżającą się tragedię. Wprowadzają w stan, kiedy człowiek nabiera przeświadczenia o dwoistości bytu, jego dwuwymiarowości. Całą akcję dramatu – poza aktem drugim, gdzie wschodzące czerwono słońce

czenie miękkiej, puszystej roślinności... Wiesz, przed dworem mego ojca był klomb takiej delikatnej, puszystej trawy; nie uwierzysz, z jaką rozkoszą tarzałam się w niej. Tak bym się w twoich włosach tarzać chciała.”

²⁹⁹ T. Agapkina, *Rosyjskie kontakty Przybyszewskiego*, w: *Stanisław Przybyszewski...*, dz. cyt., s. 169-170.

zapowiada wschodzenie (rozwijanie się) dramatycznego napięcia – spowija mrok.

Należy podkreślić, że zmierzch jest dziwną przejściową porą pomiędzy dniem i nocą, porą, kiedy rzeczy tracą swoje kontury, zmniejsza się rola wzroku, wyostają się zmysły słuchu i dotyku, zaś napływające myśli często niosą ze sobą jakiś nieokreślony bliżej smutek. Jednocześnie jest to czas nocnego życia duszy, otwierania się ukrytych w pokładach podświadomości potrzeb, impulsów, instynktów. W bohaterach utworu zmierzch wyzwala nieustannie „nieokreśloną jakąś tęsknotę”, opiewaną tak pięknie przez Przybyszewskiego w *Hymnie do tęsknoty*.

Jeśli chciałoby się wyobrazić pokój, w którym rozmawiają bohaterowie, należałoby zobaczyć, jak chce A. Hutnikiewicz, wypełnione mrokiem pomieszczenie, rozświetlone drgającymi płomieniami palącego się w kominku ognia. Te wypełniające pokój refleksy i pełzające po ścianach cienie budują teatr lęków i przeczuc. W takiej właśnie scenerii teatru statycznego, gdzie fakty zewnętrzne istnieją poza sferą oglądu, pozwala Przybyszewski śledzić refleksy tych faktów w świadomości bohaterów dramatu, ich dojrzewanie do zrozumienia własnej kondycji ontycznej, a w przypadku Bronki – do przyjęcia konieczności losu³⁰⁰. Wagę nastroju, towarzyszącemu w *Śniegu* tragicznym wydarzeniom, docenili głównie reżyserzy zabierający się do wystawiania tego dramatu. Dość pełny i zarazem bardzo sugestywny opis atmosfery daje na przykład Meyerhold w swoim reżyserskim egzemplarzu utworu:

„Za oknami jęczy zamieć, jak człowiek w przedśmiertnym bólu. W salonie ciemno, w korytarzu ciemno, w baszcie pali się latarnia rzucająca czerwone światło na przeciwległą ścianę i draperię u okien. Początkowo kominek pali się słabo, ale w miarę jak Kazimierz dorzuca suchych szczap, kominek rozpala się silniej, lecz płomień przez cały czas chwieje się. Tak w scenie I. Kiedy słyhać dzwonki, ktoś lekko trzasnął drzwiami [...] i wtedy właśnie w przedpokoju zaświecił ogień, który rzucił promień światła na korytarz, ogień przebijający przez okienko. [...] Potem sługa wnosi lampę i oto po raz pierwszy pokój rozjaśnia się (za oknami od początku do końca aktu piękny odbłask zachodu)³⁰¹.”

³⁰⁰ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 116.

³⁰¹ Cyt. za: T. Agapkina, dz. cyt., w: *Przybyszewski...*, dz. cyt., s. 185.

W powyższym opisie zwraca uwagę skoncentrowanie na światłocieniach, dźwiękach i barwach jako środkach, za pomocą których reżyser próbował oddać nastrój, umocnić symbolizm na scenie. Notatki Meyerholda pokazują, że nie tylko wykorzystał on notatki Przybyszewskiego, ale i wprowadzał nowe elementy, takie jak: dźwięk (jęk zamieci, dzwonienie dzwonek, trzaskanie drzwiami, głosy w korytarzu), kolory (odblaski czerwonego ognia z kominka, chwiejące się płomienie, promienie światła ciemności).

W didaskaliach aktu trzeciego pojawia się opis: *Wczesny ranek. Słońce czerwieni się na śniegu poza oknami*. Wschodzące krwawo słońce nasuwa melancholijną myśl o związku miłości i piękna ze śmiercią, której doświadczą bohaterowie dramatu. Dzieje się tak dlatego, że zachowanie bohaterów i pejzaże ich miłości – obrazowane realnym widokiem za oknem – stanowią jednolitą całość symboliczną.

Interpretując przedstawiony w didaskaliach dramatu obraz czerwonego słońca, należy wspomnieć o tym, iż Bachelard zalicza niebo z wschodzącym bądź zachodzącym krwawo słońcem do przestrzeni wrogiej. Obraz ten antycypuje więc wchodzenie Tadeusza, ale i Bronki, w sferę sił demonicznych, wśród których główną rolę odgrywa seksualność.

Ekspresja pozasłowna

W związku z konstrukcją dramatu, opartą na tym, że cały utwór rozpada się na szereg sytuacji-rozmów, pojawiają się w utworze charakterystyczne ciągi gestyczne. Prześledzenie takich zachowań bohaterów jest uzasadnione głównie tym, że zapowiadają one tragedię w sposób bardziej sugestywny niż słowa, które stają się tylko maskami bohaterów. Dopiero odczytywanie znaczeń kryjących się poza słowami, zrywanie ze słów owych masek odsłania tragizm sytuacji.

Okazuje się, że w przypadku bohaterów *Śniegu* język przestaje być instrumentem porozumienia. Większą wagę zyskują gest i intonacja, w których kryją się właściwy sens i intencja wypowiadających. Przybyszewski tworzy jakby określone sylwetki gestyczne bohaterów, które mają za zadanie współtworzyć nastrój dramatu. Kotarbiński, aktor i dyrektor krakowskiego teatru, z którym Przybyszewski współtworzył nowoczesny teatr, twierdził, że gest, ruch, wyraz ciała staje się pierwszym

instynktownym znakiem wrażeń, wzruszeń i namiętności. O rodzaju tych gestów bądź całego ich ciągu decydują uczucia bohaterów wynikające z uświadomienia sobie zaistniałych czy groźących konsekwencji i one właśnie są podstawą do konstruowania sylwetek gestycznych postaci³⁰².

Uczuciem, które prawie zawsze towarzyszy bohaterom *Śniegu*, jest doświadczenie smutku. Jest ono bliskie Kazimierzowi, przeczuwającemu kres szczęśliwego małżeństwa brata, dotyka również Bronki w momencie, kiedy już wie, że na drodze jej szczęścia z mężem stanęła Ewa. Bohaterowie, obok strachu, zaskoczenia, przerażenia czy grozy, obdarzeni zostają również uczuciem miłości. Często biorą się za ręce, obejmują, gładzą włosy. Najczęściej jednak za tymi, zdawałoby się oznaczającymi głębokie uczucie, ciągami gestycznymi kryje się – umiejętnie zastosowana przez Przybyszewskiego – ironia. Przejawia się ona tym, że kochankowie wykonują szereg czułych gestów, wypowiadają mnóstwo treści ujawniających z całą jaskrawością fantasmagoryczność, iluzoryczność czy nawet maskaradowość teatru miłości.

Poza gestami ekstrawertycznymi, wyrażającymi uświadomione procesy uczuciowe zachodzące w psychice bohaterów, istnieją w zachowaniu postaci gesty introwertyczne – zdradzające stany, w których świadomość postaci zatrzymuje się na progu nieświadomego, zaś bohater świadomie nie potrafi skonkretyzować przyczyny, dla której wykonuje określone gesty. By wyrazić taki stan duszy, Przybyszewski stosuje zawsze ten sam gest polegający na potarciu dłonią czoła. Ma on wskazywać na istnienie w człowieku uczuć i stanów nienazwanych i zaledwie przeczuwanych. Czynność taka stanowi dowód wewnętrznego niepokoju i skłonności postaci do autoanalizy. W *Śniegu* zachowuje się tak Tadeusz, kiedy lokaj zapowiada przyjsście Makryny. Czasem towarzyszy on również Ewie.

Inną, powtarzającą się wśród bohaterów czynnością, jest dokładanie drewna do kominka – czyni to Kazimierz, ale też i Ewa. Czynności te obecne już od samego początku dramatu wprowadzają uczucie niepokoju i smutku.

³⁰² S. Mrazek, dz. cyt., s. 116-118.

IV. Symbol a tragizm

Tragedia czy melodramat?

Nowy aspekt losu – niepojętej siły tkwiącej w samym człowieku oraz nowy bohater – bez siły i woli – przyczyniły się do powstania zupełnie innego oblicza tragedii końca XIX wieku. Przybyszewski twierdził, że bohater nowoczesnego dramatu, podobnie do bohatera greckiego, jest zabawką – tyle że nie w rękach bogów, ale własnych instynktów – „sporności i przełomów własnej duszy, nieznanymi, a zaledwie przeczuty potęg swego serca”³⁰³. Dramat powstawał więc na podstawie istotnego konfliktu z siłą wyższą, działającą jako los. W konflikcie tym brały udział świadomość ludzka i poczucie moralne. Człowiek z otwartymi oczyma – jak dzieje się to z Bronką – szedł ku katastrofie, koniecznej i nieuniknionej. Bowiem tylko śmierć mogła otworzyć błędne koło – „taniec miłości i śmierci”, w którym zamyka się życie ludzkie. Takie zarysowanie konfliktu sprawiało, iż miał on charakter ogólny, ponadczasowy – przedstawiało odwieczną walkę instynktu z poczuciem moralnym, choć wiązało się również z dekadencją pokoleniem Przybyszewskiego. Sformułowana przez niego panseksualna, filozoficzno-estetyczna teoria mówiła o potrzebie poznania przez artystę duszy jako ważniejszego, wyższego od mózgu, pierwiastka natury ludzkiej. Jednak objawienie się jej artyście mogło odbyć się tylko w stanach patologicznych bądź w rozszalałej sferze seksualnej, będącej totalną, straszliwą i mroczną siłą determinującą całkowicie postępowanie człowieka.

Na takim tle stworzył Przybyszewski nową odmianę tragizmu, którego istotą okazał się dramat uczuć, przeczuć, wyrzutów sumienia, szamotania się z samym sobą, dramat niepokoju, lęku i strachu. Punktem wyjścia stała się dusza, jej wewnętrzna struktura, dynamika.

W myśl tych sformułowań mikrokosmosem, który odzwierciedla dramatyczny porządek kosmicznych sił rządzących światem człowieka, staje się psychika człowieka, a w *Śniegu* dusza Tadeusza. Na początku dramatu widzimy przecież bohatera, który wierzy, iż udało mu się

³⁰³ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, w: *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. 283.

pokonać irracjonalną zasadę rozkoszy. Czasem nawet wątpi, czy kiedykolwiek coś czuł do Ewy. Pewny natomiast jest miłości do Bronki, ona zaś, pewna szczęścia i bezpieczeństwa, przekonana jest, iż nic nie łączyło go z Ewą. W kontekście mających nastąpić zdarzeń pewność ta staje się emblematem *ironii tragicznej*. Pierwszym symptomem tego, że ta pewność szczęścia jest jednak ciężarna katastrofą, staje się Kazimierz. W wymiarze ontycznym bardziej brat Makryny niż Tadeusza. To on wywołuje z pamięci czy niepamięci Tadeusza zażegnany – zdawało się – niepokój duszy. Jego rozmowy z Bronką, a potem z bratem, to ciężka chmura katastrofy zawisająca nad sielankową idyllą małżeństwa.

Fakt, że ulega Ewie, jest dla niego już katastrofą, zdradą własnych postanowień i ideałów miłości szczęśliwej, a przede wszystkim początkiem tragicznego końca. Bo czy dawna kochanka przybyła do szlacheckiego domu, by tym razem na zawsze pozostać z Tadeuszem i nie wyniszczyć mu duszy? Czy może, jak modliszka, zdobywszy go, zapraśnie jego śmierci? Z niezwykłą subtelnością niedopowiedzeń zbudował Przybyszewski scenę siódmą aktu trzeciego, w której Ewa jako dosłowne wcielenie szatana upomina się nie tylko o duszę Bronki, ale i Tadeusza. Bohater kategorycznie stwierdza, że nigdy nie poniesie dla niej bliżej niesprecyzowanej ofiary. Nie wiemy jednak, czego żąda Ewa-szatan. Czy chce śmierci Bronki, czy Tadeusza?

Z wcześniejszych rozmów bohaterów wiadomo, że Bronka jest już świadoma sytuacji, jaka zapanowała w ich domu. Niemożliwe jest więc oddalenie Ewy i kontynuowanie sielankowej idylli. Absurdem byłoby też pozostawanie w tak nieznośnej atmosferze domu wszystkich obecnych tam osób. Nie wydaje się też realnym rozwiązaniem sytuacja, w której Bronka byłaby z Kazimierzem, a Ewa z Tadeuszem. Może zatem Ewa-Mefisto żąda, by Tadeusz dokonał jakiegoś strasznego czynu. Czego więc chce Ewa? Mówi, że to stanie się jeszcze tego samego dnia. Wiadomo jednak, że popełnione tego dnia samobójstwo Bronki i Kazimierza odbędzie się bez udziału czy woli Tadeusza. Trzeba więc rozważyć, czy właśnie ta śmierć dwojga najbliższych mu osób nie sprowołuje Tadeusza do podążenia w głęboki lej wody – śladem Bronki i brata. Postaci te przecież, jak i Tadeusz, są osobami słabymi, które

muszą – o czym przekonuje Gutowski – powrócić do łona okrutnej, pożerającej natury³⁰⁴.

Można zastanowić się nad jeszcze jedną sugestią. Czy Ewa nie prowokuje byłego kochanka, by ten popełnił zbrodnię, zabijając ją samą? Uczyniła tak przecież Carmen, bohaterka opowiadania Prospera Merimée. Sprowokowany don Jose zabił Cygankę, po czym sam popełnił samobójstwo. Czy taki los czeka Tadeusza? Mówił przecież, że stokroć niż bycie z Ewą miłsza mu śmierć.

Nie dowiemy się tego z dramatu, gdyż Przybyszewski opuszcza kurtynę w momencie, gdy bohaterowie doprowadzeni zostają do skrajnych sytuacji. Sugestię, że Ewa chce śmierci Tadeusza, wzmacniają słowa Makryny, która wskazując na nią stwierdza: „Ja tę panią znam i ona mnie dobrze zna” (Akt III, sc. 8). Makryna, postać czysto symboliczna, przybywa po to, by wysłać Bronkę i Kazimierza do ciemnego stawu. Po ich samobójczej śmierci nie odchodzi jednak. Słowami „A teraz ja tu pozostanę...” zamyka cały dramat.

Jeżeli zostaje Makryna, zostaje też śmierć, co oznacza, że teatr miłości i śmierci nie zakończył się. To, co stanie się z Tadeuszem, czego żądała od niego Ewa i dlaczego Makryna pozostała na pokojach domu, musi pozostać w sferze przeczuć i domysłów – tym razem naszych, widzów bądź czytelników. Możemy pokusić się o jeszcze jeden, przekonujący trop interpretacyjny. Matuszewski pisał:

Przybyszewski przypuszcza, że poza brutalnym instynktem płciowym kryje się głęboka tęsknota dwóch dusz dążących do zjednoczenia się bezwzględnego, twierdzi jednak, że zjednoczenie to może nastąpić dopiero w sferze transcendentnej, gdzie zniknie różnica płci, a „On” i „Ona” utworzą jedną istotę – Androgyne. Na ziemi miłość jest i pozostanie fatalnością, której towarzyszą męki i brud³⁰⁵.

W świetle tych uwag śmierć Tadeusza i Ewy byłaby jedyną drogą do osiągnięcia androgynicznej pełni. Okupionej jednakże faustowskim zaprzęciem duszy, czego Tadeusz uczynić nie chce.

³⁰⁴ W. Gutowski, dz. cyt., s. 31.

³⁰⁵ Cyt. za: S. Mrazek, dz. cyt., s. 134.

Tragedia przeznaczenia

Po kieleckim wystawieniu dramatu rozgorzała na łamach „Życia Literackiego” dyskusja oceniająca osoby dramatu. Maciąg stwierdził, że postać Bronki jest przykładem losu człowieka uwikłanego w działanie jakichś dziwnych sił tkwiących w nim samym. Krytyk stwierdził, że jest to problem egzystencjalny, znany dobrze z *Obcego* Camusa, gdzie autor pokazuje człowieka kierowanego przez jakąś siłę, nad którą nie panuje, a która go określa³⁰⁶.

Jeśli chce się odczytać *Śnieg* jako tragedię, należy ciężar rozważań przesunąć w kierunku głębszej analizy postaci Bronki. Żaden dramat postaci nie istnieje bowiem bez wartości, a sensotwórczy ład, umożliwiający zmaganie się Tadeusza z własną naturą-Ewą, ustanawia w dramacie właśnie Bronka. To ona uosabia wartość sakralną – miłość małżeńską. Choć, jak wiadomo, w świecie Przybyszewskiego jest to porządek kruchy i złudny. Bohaterka, przeżywając traumatyczne chwile deziluzji, zostaje postawiona przez Przybyszewskiego w sytuacji granicznej, w której psychika osiąga kres możliwości odczuwania i reagowania. W sytuacji takiej człowiek występuje jako istota obezwładniona własną niemocą, ciężącą nad nim jak antyczne fatum.

Istotnym etapem w drodze do osiągnięcia pełnej świadomości własnej kondycji ontycznej Bronki jest rozpacz, w jaką popada bohaterka po odkryciu prawdy o uczuciu łączącym Ewę i Tadeusza. Deziluzja Bronki, nazwana przez Przybyszewskiego „budzeniem się jakby ze snu”, następuje w dramacie szybko. Bohaterka zauważa poruszenie męża, które wywołuje w nim Ewa. W pewnym momencie uświadamia sobie, że mieszkanie, które urządził Tadeusz, jest lustrzanym odbiciem domu przyjaciółki. Następnie Kazimierz, młodopolski cygan, poprzez ciągłe dywagacje o transcendentji, poprzez „filozofię o tych sprzecznościach, które się w jakimś punkcie ze sobą złać muszą”, wprowadza we wrażliwą i przeczuloną duszę dziewczyny niepokój i niezrozumienie osaczającej ją sytuacji.

Trzeba też podkreślić, że wszyscy – poza Bronką – byli w jakiś stopniu „zaczadzeni sztuką”³⁰⁷, więc (niekoniernie świadomie) próbowali

³⁰⁶ Przybyszewski jak żywy, *Rozmowa Gawlika, Grenia, Maciąga i Otwinowskiego*, „Życie Literackie” 1987, nr 13, s. 7.

³⁰⁷ T. Weiss, *J. A. Kisielewski*, w: *Obraz literatury polskiej. Literatura okresu Młodej*

zatrzyć granicę, która oddziela świat fikcji od świata realnych, życiowych konieczności, do którego przynależała żona Tadeusza. Bronka, zbyt mocno osadzona w rzeczywistości, nie będąc artystką, mogła jedynie przeżywać, próbować nią być. Mówiła o tym Ewie w następujący sposób:

Ja nie wiem, ja nie wiem. Widzisz, ja tego wszystkiego nie rozumiem, ja tylko umiem czuć. Coś mi całą duszę rozpieca, głowę mi rozsada, a ja nie wiem, co to jest...(zamyślona) Kazio mówił, że jest jakiś punk, w którym wszystkie sprzeczności z sobą się zlewają... (Akt III, sc. 5)

Można przypuszczać, że stan, o którym mówi Bronka, jest odczuciem przez nią sytuacji granicznej. Po niej następuje zazwyczaj śmierć. Bohaterka wyznawała:

[...] ja myślałam o tym, że ten czarny lej stawu może się tak w nieskończoność pogłębić, że to co było dołem, zlewa się z niebem... (zamyślona) Dokąd? Albo w czarną otchłań stawu, albo wwyż, ku majestatowi nieba... (Akt II, sc. 5)

W ten sposób po raz pierwszy zwerbalizowała Bronka dręczące ją niejasne tęsknoty, przeczucie, a nawet pragnienie śmierci spowodowane głównie ruiną jej odosobnionego systemu wartości. Z każdym kolejnym aktem widzimy etapy dojrzewania w Bronce świadomości nieszczęśliwej, dojrzewanie do tragedii. Można powiedzieć, że Bronka odbywa inicjacyjną drogę, która wiedzie do uświadomienia sobie konieczności zagłady.

Pierwszy akt pokazuje bohaterkę – dziecko, naiwną, niewinną, wierzącą w szczęście małżeńskie. Dopiero po przybyciu Ewy odkrywa ona, że istnieje rodzaj miłości, której nie potrafi przeżyć. Może jedynie ją przeżyć. Odtąd dojrzewające w Bronce poczucie odosobnienia i niemożności sięgnięcia do sfery zarezerwowanej dla tęskniących za tęsknotą, zmienia jej psychikę. Zaś próby wzbicia się na poziom artystowskich afektacji – tak oczywistych dla trójki pozostałych bohaterów, kończą się w przypadku bohaterki niepowodzeniem. Wrażliwa, a może nawet nadwrażliwa dziewczyna popada w irracjonalne stany, graniczące czasem z cyklofrenicznym

obłądem. Z cichej i potulnej żony staje się osobą gwałtowną. Mówi nerwowo, chaotycznie, czasem poetycko. Czasem w jej wypowiedziach pojawiało się uczucie wzgardy i nienawiści prowadzące do chęci zabicia Ewy. Kazimierz nazywał jej zachowanie „obłądem samiczki”, która nie potrafi poradzić sobie z krwiożerczą miłością. Po takich gwałtownych stanach Bronka znów stawała się potulna i wesoła. Taka ambiwalencja uczuć mogła zakończyć się tylko śmiercią bohaterki.

Znaczącym etapem w dojrzewaniu Bronki są przeżycia erotyczne, których siłą i pięknem dostrzegła dzięki Tadeuszowi. Scena ósma aktu pierwszego już poprzez płonący w kominku ogień wprowadza nastrój intymnego podekscytowania. Przybyszewski w takiej właśnie scenerii przedstawił małżonków przeżywających wspomnienie szału pierwszych chwil uniesień, których znakiem było pojawienie się w rozmowach młodych symbolu – pędzącego konia. Bronka nie jest artystką i jej otarcie się o sferę artystycznej bohemy (zachwyty pędzącymi końmi pozwala przywołać opis przeżyć, jakie towarzyszyły szalonej Julce, bohaterce dramatu Kisielewskiego *W sieci* podczas oglądania *Szału* pędzla Podkowińskiego), jak też rozbudzona wrażliwość erotyczna wyzwoliły w niej konflikt dramatyczny. Zarówno w wymiarze duchowym, jak i w aspekcie społecznym przyniosły cierpienie i śmierć.

W ostatnich scenach dramatu Bronka jest kobietą opętaną instynktem zraty – śmierci, którego nie potrafiła opanować, a który wywołał w niej całą gamę uczuć: od furii po dziwny spokój i smutek. Uczucie to można nazwać smutkiem tragicznym, wolnym od wszelkich podnieceń i oburzeń, któremu nie towarzyszy nawet życzenie, żeby się stało inaczej³⁰⁸. Żona Tadeusza ponosi śmierć, ponieważ realizuje przeczuwaną już wcześniej konieczność losu, fatum rodu i miłości. Drugą przyczyną, dla której bohaterka o neurotycznej osobowości podążyła w czarny ślepek stawu jest fakt, że odkryła w sobie potęgę, o których istnieniu nie wiedziała, a które uświadomione przeraziły ją (instynkt płciowy). Bratowa Kazimierza nie potrafiła poradzić sobie z otwierającymi się przed nią i zarazem zalewającymi ją – dosłownie i symbolicznie – wodami nieświadomości, namiętności, nienawiści.

³⁰⁸ M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, opr. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976, s. 63.

Bronka. Postać jakby z innego dramatu, nieprzystająca do tego świata artystycznej konwencji i pozy, staje się jednocześnie najważniejszą i najciekawszą postacią utworu. Płaci najwyższą cenę za wejście w nieznany świat doznań i emocji. Inicjacja w życie, śmieronnością dla bohaterki sferę „mężczyzna – kobieta” staje się jednocześnie powolnym godzeniem się na wypełnienie się losu. Bohaterka przegrywa tragicznie z własną naturą. Okazuje się, że Bronka w najgłębszych strukturach swojej osobowości też jest Ewą, co można było odczytać już wcześniej, z pozasłownej warstwy tekstu. Okno nie otwiera – stojącej wciąż przy nim Bronki – na to, co na zewnątrz, lecz stanowi formę lustra. Toteż fakt, iż bohaterka, zajmując przestrzeń skrajnie inną niż Ewa, nie jest całkowitym zaprzeczeniem uczuć uosabianych przez kochankę Tadeusza. Raczej staje się kolejnym pozorem, tak naprawdę będącym tylko elementem realizującej się w utworze zasady symetrii. W świecie dramatu wszyscy bowiem noszą w sobie, mniej lub bardziej świadomie – Ewę. W każdym z bohaterów wygrywa więc biegun szaleństwa, ich podświadoma chęć przygody, wolności, ujawniająca się jako szalony pęd na koniu, perwersyjna, libertyńska miłość czy też kusząca niepowtarzalnością „atrakcja śmierci” – w przypadku Kazimierza.

Bronka przegrywa również ze swoim losem. Jest bezsilna wobec przeznaczenia, które ją zwycięża zarówno w sferze snów, wspomnień, przeczuć tragedii, jak i poprzez pojawienie się Ewy, która przyspiesza wypełnienie się fatum. Bohaterka wybrała śmierć dlatego, że w pewnej chwili uznała swoją tragedię za zupełnie godny człowieka los. W kontekście Camusowskiej fascynacji śmiercią nie popełniła ona samobójstwa dlatego, że mąż kochał inną, ale dlatego, że zrozumiała, iż istnieje pewien sposób przeżywania miłości, który nie jest jej dostępny, że nie może więc być równorzędnym partnerem dla człowieka, którego kocha³⁰⁹.

Konstrukcja postaci Bronki – według Maciąga – jest na tle wszystkich postaci kobiecych w literaturze polskiej rewolucyjna. Wśród przesłodzonych kobiet romantycznych i pozytywistycznych bohaterka jawi

³⁰⁹ Przybyszewski *jak żywy...*, dz. cyt., s. 8.

się postacią zupełnie nową, odkrywającą psychologię miłości, w której przeżycia erotyczne korespondują z przeżyciami egzystencjalnymi. Takie potraktowanie kobiety było nowością w ówczesnej literaturze polskiej – Przybyszewski nie przedstawił w *Śniegu* banalnego trójkąta erotycznego, ale odsłonił problem różnej natury miłości i różnej głębi jej przeżywania³¹⁰.

Rosyjskie dzieje „Śniegu”

Dramaty Przybyszewskiego były wystawiane często, mimo że realizacja sceniczna utworów, w których realistyczna faktura przeplata się z symboliczną treścią, przedstawiała specyficzne trudności dla teatru, wymagała specjalnej, subtelnej reżyserii i gry aktorskiej³¹¹.

Dzieje sceniczne dramatów Przybyszewskiego pokazują, że *Śnieg* był najczęściej wystawianą sztuką tego autora – zarówno na scenach polskich, jak i rosyjskich teatrów. Tamara P. Agapkina zauważa, że w pierwszym piętnastoleciu XX wieku zainteresowanie rosyjskich czytelników Przybyszewskim było tak wielkie, że śmiało można zestawić je z popularnością Adama Mickiewicza i Henryka Sienkiewicza³¹². Okazuje się, że w pierwszych latach „rosyjskiej sławy” cygana *Śnieg*, wraz z powieścią *Homo sapiens* i dramatem *Dla szczęścia*, stanowił najpopularniejszy utwór autora (ponad 10 wydań w 9 przekładach, nie licząc maszynopisów)³¹³.

Przed premierą dramatu, w grudniu 1903 roku w teatrze Meyerholda, rosyjscy muzycy zestawili dramat z muzyką Czajkowskiego. Pisano o tym, że *Śnieg* przypomina poemat symfoniczny i nie bez powodu powstał w czasach wykonania VI symfonii patetycznej Czajkowskiego – uważanego w tamtych czasach za piewę „bólu świata”³¹⁴.

³¹⁰ Tamże.

³¹¹ R. Taborski, *Dole i niedole dramatów Przybyszewskiego*, w: *Trzech dramatopisarzy modernistycznych*, Warszawa 1965, s. 14-15.

³¹² T. P. Agapkina, *Rosyjskie kontakty Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, s. 163.

³¹³ G. Matuszek, *Przybyszewski w oczach współczesnych*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 9/10, s. 164.

³¹⁴ T. P. Agapkina, dz. cyt., s. 164.

W większości krytyka rosyjska dyskredytowała bohaterów genialnego Polaka. Samego Przybyszewskiego krytykowano zaś za oderwanie od realnego życia, za lubowanie się w duchowych przeżyciach, które są bardziej „cielesne” niż „duchowe”. Nie zabrakło też aspektu marksistowskiego w ocenie. Jeden z rosyjskich marksistowskich historyków literatury, konstatując wyraźny związek *Śniegu* i *Dla szczęścia*, pisał:

Cóż ciekawego przedstawiają sobą ci egoiści, zwiotczali i mściwi inteligentni ludzie, którzy uciekli od swoich drobnych sprawek miłosnych? Jaki jest sens uwieczniania w utworach literackich ich mizernych egzystencji? W chwili gdy dookoła życie tryska strumieniem, ścierają się partie i klasy, poezja modernistów podobnych panu Przybyszewskiemu kontynuuje grzebanie się w śmieciach i zgniliznie³¹⁵.

Wacław Worowski uczciwie przyznawał, że *Śnieg* zdobył uznanie publiczności, sam badacz jednak nie podzielał tego zachwytu. Wręcz demaskował marność bohaterów tego dramatu, jednocześnie wysoko oceniając *Dla szczęścia*. Szczególną rolę w popularyzacji twórczości Przybyszewskiego w Rosji odegrali symboliści rosyjscy, z którymi łączyły autora *Confiteoru* dość osobiste kontakty. Dzięki „Skorpionowi” – oficynie wydawniczej symbolistów – wydany został w 1904 roku pierwszy czterotomowy wybór utworów młodopolskiego arcycegyana. Na uwagę zasługuje problem kontaktów Przybyszewskiego z teatrem rosyjskim, zwłaszcza z jednym z najwybitniejszych jego reżyserów i nowatorów – Wsiewołodem Meyerholdem. Wystawienie przez niego *Śniegu* było kolejną próbą realizacji „nowego” teatru, w którym reżyser chciał zrezygnować z estetyki realizmu psychologicznego i praktycznie zastosować zasady symbolizmu³¹⁶.

W Centralnym Państwowym Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie odnaleziono reżyserski egzemplarz dramatu *Śnieg*. Zawiera on luźne notatki i własnoręczny rysunek – szkic Meyerholda przedstawiający jadalnię w domu Tadeusza i Bronki. Zgodnie z rysunkiem i opisem – które stanowią rozwinięcie oszczędnych didaskaliów

³¹⁵ Cyt. za: T. P. Agapkina, dz. cyt., s. 168.

³¹⁶ Tamże, s. 184.

utworu – w pokoju znajdują się okna wychodzące na zimowy ogród i park, z widokiem na sąsiednią ścianę domu oplecioną bluszczem. Jeden z kątów w pokoju przechodzi w zaokrąglone pomieszczenie, które rzeczywiście znajduje się już w baszcie. Ponadto Meyerhold wyliczył siedemnaście przedmiotów i określił ich miejsce na scenie – między innymi fotele, kanapy, krzesła, stara broń, gobeliny – i uściślił ich wygląd³¹⁷. Reżyser wprowadził też pewne zmiany do tekstu. Ze względu na rosyjską widownię wykreślił ironiczno-mizoginiczne uwagi Kazimierza o kobietach-”wiedźmach”. W Meyerholdowskiej interpretacji postaci Tadeusza zabrakło też autorskich uwag o duchowej i fizycznej sile bohatera.

Premiera tak przygotowanej sztuki odbyła się w Chersoniu 19 grudnia 1903 roku w Towarzystwie Nowego Dramatu, czyli w teatrze Meyerholda. Mimo niektórych niezwykle entuzjastycznych recenzji³¹⁸, Agapkina, opierając się na ówczesnych materiałach prasowych i późniejszych sądach historyków rosyjskiego teatru, stwierdza, że spektakl w Chersoniu zrobił klapę.

Publiczność była zaskoczona, udawała, że wszystko rozumie lub z tępy m obrzydzeniem marszczyła niskie czoła, potem długo się śmiała.

– pisał Remizow w „Wiestniku”. Inni recenzenci przyznawali, że nie rozumieją, dlaczego przez dłuższy czas na scenie panował mrok³¹⁹.

Mimo kolejnego niepowodzenia nowatorsko wystawianego w Tyflisie *Śniegu* – gdzie wszystkie trzy akty zaczynały się w całkowitych ciemnościach, Meyerhold powtarzał spektakl w repertuarze lat 1903 – 1906. Reżyser właśnie ten dramat chciał wykorzystać w Teatrze Studio Stanisławskiego. Do premiery planowanej na maj 1905 roku w Moskwie nie doszło, ponieważ Meyerhold po krótkiej działalności w Teatrze Studio rozstał się ze Stanisławskim.

³¹⁷ Opis pokoju podaję za: T. P. Agapkina, Tamże, s. 184.

³¹⁸ Cyt. za: T. P. Agapkina, dz. cyt., s. 186. Pisano, iż została odegrana symfonia „śniegu i wschodzącej oziminy, uspokojenia i niepokromionej żądz”, zaś reżyserowi odgrywającemu rolę Tadeusza nadzwyczajnie udało się scena III aktu, gdzie „niepojęty strach kołatał, drapał w serce: *Nianka twoja przysłała*”.

³¹⁹ Tamże, s. 187.

Śnieg cieszył się wyjątkową popularnością wśród rosyjskich aktorów. W ciągu szesnastu dni pobytu Przybyszewskiego w Odessie, jesienią 1904 roku, obok sztuk *Dla szczęścia*, *Złote runo*, odbyły się dwa spektakle *Śniegu*.

Jolanta Dragańska
(Białystok)

WIEŻNIOWIE „EGO”. DRAMATY AMELII HERTZÓWNY W ŚWIETLE PSYCHOLOGII GŁĘBI C. G. JUNGA

I. Autorka znana i nieznaną...

Amelia Hertzówna to pisarka zupełnie osobna w epoce, której przyszło jej żyć. W dobie emancypacji nie była emancypantką, przynajmniej w sensie literackiej „walki piórem”. Była kobietą wykształconą wszechstronnie, zgłębiała niemal jednocześnie nauki ścisłe i humanistyczne. Nie założyła rodziny. Znana za granicą jako naukowiec, w Polsce zapomniana na kilkadziesiąt lat. Dopiero dzięki pracy ks. prof. Mariana Lewko z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i wydaniu jej *Dramatów zebranych* nastąpiło odrodzenie zainteresowania twórczością pisarki. Dziś coraz częściej zajmują się nią badacze, jej nazwisko jest przywoływane w publikacjach, dyskusjach i w czasie konferencji³²⁰.

³²⁰ Informacje i wzmianki o Hertzównie i jej twórczości w: A. Skórzewska, *W poszukiwaniu nowego sposobu myślenia. Inny bohater, inna opowieść, inna forma w dramatach Amelii Hertzówny*, źródło: http://www.badania-literackie.pl/obcy/231-245_Skorzewska.pdf, 12.02.2012 rok; A. Z. Makowiecki, *Hertzówna Amelia*, w: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 2000, s. 15; *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Błoński [i.in.], Wrocław 1992; G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości*, w: *Wokół twórczości drugiego pokolenia pozytywistów polskich*, red. A. Mazur, Opole 2004; *Hertzówna Amelia*, w: *Encyklopedia powszechna wydawnictwa Gutenberga*, Kraków 1933-1934; J. Dragańska, *Starość, młodość, zmęczenie. O dramatach Amelii Hertzówny*, w: *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, wstęp

Amelia Hertzówna urodziła się w Warszawie w roku 1878 w zasymilowanej rodzinie żydowskiej z tradycjami naukowymi i literackimi. Była czwartym dzieckiem Maksymiliana i Pauliny z domu Lande. Dramatopisarka ukończyła siedmioklasowe gimnazjum żeńskie a następnie podjęła studia na zagranicznych uniwersytetach m.in. w Brnie i Berlinie, Paryżu, Monachium, Heidelbergu i Lipsku. Zgłębiała nauki z zakresu matematyki, fizyki, chemii (z której uzyskała stopień doktora w 1904 roku), historii, archeologii, sztuki i języków starożytnego Wschodu, historii

J. Ławski, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, t. II, Białystok 2013; J. Kosicka-Gerould, *Amelii Hertzówny teatr okrucieństwa i erotyzmu*, w: „Dialog” 2001, z. 5-6; J. Niesiobędzki, „Wielki król” *Amelii Hertzówny w Teatrze Polskim w Bydgoszczy*, „Fakty” 1976, nr 5; J. Waligóra, *Młodopolski dramat wewnętrzny*, Kraków 2004; K. Czachowski, *Nieznana poetka dramatyczna*, „Gazeta Polska” 1932, nr 231; K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1933*, t. II, *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, s. 31-32; K. Gajda, *Twórczość dramatyczna Amelii Hertzówny*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”, R. 1980 z. 72; K. Irzykowski, *Dramat*, „Rocznik Literacki” 1933, s. 50; L. Eustachiewicz, „Zburzenie Tyru” *Amelii Hertzówny*, „Dialog” 1960, nr 1; L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski*, Warszawa 1986, s. 277-279; L. Eustachiewicz, *Elementy preegzystencjalizmu w literaturze polskiej*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1958, nr 1, s. 19-22; L. Eustachiewicz, *Między współczesnością a historią*, Warszawa 1973, s. 245; L. Eustachiewicz, *Typologia dramatu Młodej Polski na tle porównawczym*, w: *Z problemów literatury polskiej XX w.*, red. t. Jerzy Kwiatkowski, Zbigniew Żabicki, t. I, Warszawa 1965, s. 379; M. Hulewiczowa, *Hertzówna Amelia*, w: *Polski słownik biograficzny*, red. Hawełka A., Heryng T., Wrocław – Warszawa – Kraków 1961, s. 472; M. Lewko, *Wstęp*, w: *Dramaty zebrane*, Amelia Hertzówna, Lublin 2003; M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992; M. Podraza-Kwiatkowska, *Sommambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje i literaturze Młodej Polski*, Kraków – Wrocław 1985; *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977; S. Adamczewski, [przegląd dramatów], „Rocznik literacki” 1933, s. 50; S. Łapiński, „Siostra” (*dramat w 3 aktach*) *panny Amelii Hertzówny*, „Scena i sztuka” 1912, nr 50; S. Łapiński, *Teatr Polski*. „Siostra” *A. Hertz*, „Rozwój” 1912, nr 264; S. Węgrzynowski, *Ofiary Otchłani. O młodopolskich bohaterkach dramatów Amelii Hertzówny*, w: *Gorsza kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa*, red. D. Adamowicz, Y. Anisimovers, O. Taranek, Wrocław 2008; *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, tu M. Wojdak, *Gdy zabrakło happy endu, czyli o jednoaktówce przelomu XIX i XX wieku*, J. Waligóra, *Kategoria narratora w dramacie młodopolskim*, W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. III (1907–1918), Warszawa 1919, s. 140; W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.

kultury i literatury. Drukowała prace w zagranicznych pismach francuskich, angielskich, niemieckich, kanadyjskich i włoskich. Była znanym i cenionym naukowcem egiptologiem. Równolegle do pracy naukowej prowadziła prace literackie. Na przestrzeni pięciu lat (1905–1910) napisała swoje najważniejsze utwory: *Yseult o Białych Dłoniach*, *Zburzenie Tyru*, *Fleur-de-Lys*, *Pastorale* i *Wielki król*. W 1941 roku została aresztowana przez Gestapo i rok później, w wieku 64 lat, została zamordowana na Pawiaku.³²¹

Dzieła tej wybitnej kobiety charakteryzują się możliwością wielu niejednokrotnie sprzecznych odczytań. Uznana na świecie archeolog nie łączyła się z żadną grupą artystyczną swej epoki. Zatem problemem, przed którym stoi badacz Hertzówny, jest weryfikacja jej dorobku literackiego, odczytanie sensów i znaczeń przy ujęciu całościowym, to jest takim, który obejmuje jej zaplecze intelektualne, doświadczenia, zdobyte nauki, poglądy i idee, jakie jej przyświecały. Jej twórczość daje się interpretować wieloma kluczami, przy czym żaden nie wydaje się być wyczerpującym, co więcej otwiera kolejne możliwości odczytań.

W czasie, w którym autorka *Zburzenia Tyru* tworzyła swoje pierwsze dramaty, bardzo silny był powszechny wpływ głoszonych przez pierwszych psychiatrów Freuda i Junga tez o istnieniu nieświadomości, „drugiego ja”, nieznanego, mającego nieświadomiony wpływ na nasze zachowania. Popularne stały się w literaturze tej doby motywy schodzenia w głąb duszy, ciemne lochy symbolizujące podświadomość, zwrot ku własnej głębi.³²²

Zdecydowałam się na odczytanie utworów Amelii Hertzówny jako prezentacji rzeczywistości wewnętrznej. Jej sztuki, podobnie jak Tadeusza Micińskiego, są „czymś w rodzaju bardzo rozbudowanego pejzażu duszy”³²³ – jak napisała Maria Podraza-Kwiatkowska w *Literaturze Młodej Polski*. Istnienie autorskiej podmiotowości zaznacza się na wszystkich planach dramatu, który przestaje budować świat zewnętrzny lub odsyłać

³²¹ Najwięcej informacji o życiu i twórczości Amelii Hertzówny można znaleźć we *Wstępie do Dramatów zebranych Amelii Hertzówny* (Lublin 2003) opracowanym przez Mariana Lewko.

³²² Zob. twórczość A. Langego, M. Maeterlincka, T. Micińskiego, S. Przybyszewskiego.

³²³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 141.

do niego, ale staje się artykulacją autorskiego „ja”.³²⁴ Amelia Hertzówna za pomocą konstrukcji bohaterów wyraża poglądy na istotę funkcjonowania życia wewnętrznego i pokazuje, w jaki sposób to, co spotyka człowieka, może wpłynąć na jego osobowość i życie zewnętrzne. C. G. Jung chwilę przed Hertzówną opisał złożone procesy zachodzące w ludzkiej psychice, które prowadziły do strukturalnej przemiany osobowości, w konsekwencji do zaburzeń i chorób. Za pomocą jego ustaleń dają się wyjaśnić zachowania bohaterów: Yseult, Baltis, Fleur de Lys i Gilles’a.

II. Jungizm

Założenia psychologii głębi Carla Gustava Junga, zwłaszcza wybrane jego koncepcje, pomagają zrozumieć sytuacje, w jakich znaleźli się bohaterowie dramatów Hertzówny. Postacie, które autorka stworzyła, są w głównej mierze podszyte Cieniem. Ludzka psychika jest pod wpływem nieustannych oddziaływań czynników zewnętrznych (doświadczenia, przeżycia) i wewnętrznych (*jaźń*). Bohaterowie dzieł Hertzówny w przeszłości doznali strukturalnej przemiany osobowości na drodze opętania przez Cień – opanowała ich pewna treść psychiczna, myśl lub część osobowości. U Yseult była to zdradzona miłość, u Gilles’a pragnienie posiadania wszechwładzy, u Baltis obsesja piękna swego ciała. *Ego* ostatniej jest dodatkowo zdominowane przez archetyp Animusa. Opętanie przez Animę lub Animusa powoduje pojawienie się u osoby cech płci przeciwnej – u mężczyzn cech kobiecych, u kobiet męskich. Yseult, Baltis i Gilles mają skłonności sadystyczne i masochistyczne, które są wynikiem spychania do podświadomości treści niewygodnych dla *ego*, próbą zapomnienia o sobie – jednostce słabej i samotnej, a takimi w istocie są Yseult, Baltis i Gilles. Wszyscy oni posiadają zaburzone osobowości.

Ze względu na bliskość obu zjawisk (sadyzmu i masochizmu) mówi się o charakterze sadomasochistycznym, który staje się udziałem wszystkich omawianych postaci w niniejszym artykule. Bohaterowie ci wyrażają swoje skłonności w charakterze autorytarnym, który pod maską siły i władzy skrywa załężnione, słabe istoty.

³²⁴ J. Waligóra, *Młodopolski „dramat wewnętrzny”*, Kraków 2004, s. 63.

Warunkiem ujawnienia się sadystycznych skłonności jest pojawienie się w pobliżu kogoś, kto nie może się obronić. Istotą sadyzmu jest pragnienie posiadania absolutnej i nieograniczonej kontroli nad istotami żywymi.³²⁵ Doświadczenie absolutnej władzy nad innymi tworzy iluzję transgresji ludzkich ograniczeń i jest właściwe zwłaszcza dla tych, których życie pozbawione jest produktywności i zadowolenia. Sadyzm jest zasadniczo bezcelowy. Jednak dla zaburzonej jednostki jest to sposób przekształcenia własnej niemożności w doświadczenia wszechmocy, jak pisze Erich Fromm, jest „religią ludzkich kalek”³²⁶. Sadyzm kompensuje takie uczucia, jak brak poczucia bezpieczeństwa, tchórzostwo, niemożność, bezsilność.

Ego

Według Junga, treści świadomości odnoszą się do złożonego czynnika określanego mianem *ego* („ja”). Tworzy ono centrum pola świadomości i jest podmiotem wszystkich jej aktów. „Stosunek jakiejś treści psychicznej do „ja” stanowi kryterium świadomości „ja”, albowiem żadna treść nie jest świadoma, jeśli nie została przedstawiona podmiotowi”³²⁷ – pisze Jung. „Ja” posiada dwa podłoża: somatyczne i psychiczne. Oba składają się z czynników świadomych i nieświadomych. *Psychiczne „ja”* leży w polu świadomości, które jednak spoczywa na *ogóle treści nieświadomych*.³²⁸

Carl Gustav Jung uważał, że *ego* w szczególnych sytuacjach (proces twórczy, przełomowe momenty życia) w kontakcie z archetypami uzyskuje rodzaj emocjonalnego „naładowania”. Energia psychiczna rośnie do tego stopnia, że może ono ulec inflacji, którą Jung nazywa także owładnięciem. *Ego* ulega wówczas silnemu oddziaływaniu nieświadomości zbiorowej. Proces inflacji jest etapem koniecznym do osiągnięcia indywidualności, ale może się stać także doświadczeniem zgubnym, kiedy *ego* traci swą autonomię, co wywołuje u człowieka stany psychotyczne.

³²⁵ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przeł. J. Karłowski, Poznań 1998, s. 323.

³²⁶ Tamże, s. 325.

³²⁷ Cyt. za: C. G. Jung, *Ja, w: Aion. Przyczynki do symboliki Jaźni*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 11.

³²⁸ Por. tamże, s. 12-13.

Indywiduacja – dynamiczna budowa osobowości – to proces wejścia w fazę kulturowego rozwoju, która następuje po fazie naturalnej – socjalizacji, identyfikacja płci, instynktów. Polega na integracji sfery archetyków i *ego*, czego skutkiem jest przemiana osobowości albo w formie pozytywnej, permanentnych zmian i organizacji psychiki, albo w formie kryzysowej. Pierwsza polega na odrodzeniu wewnętrznym, które jest wynikiem asymilacji wartości kolektywnych: Cienia (względność dobra i zła), Animy i Animusa (wzmocnienie pierwiastka męskiego i żeńskiego), Wielka Matka (prawo natury i życia), Stary Mędrzec (prawo ducha i kultury), *Jazń* (Bóg). Druga forma – kryzysowa jest widoczna w zaburzeniach psychicznych typu nerwicowego i afektywnego, które zachodzą w przypadku słabego *ego*. W przypadku zaburzeń głębokich, które biorą swój początek w dzieciństwie lub okresie dojrzewania, proces idywiduacji jest zablokowany. Przebieg kryzysowy może zakończyć się rozpadem osiowej struktury psychiki. Jak zostanie pokazane w dalszej części rozprawy wszyscy główni bohaterowie pierwszych trzech dramatów Amelii Hertzówny posiadali słabe *ego*, które nie poradziło sobie z asymilacją bolesnych treści płynących z wydarzeń zewnętrznych.

Przemiana subiektywna przybiera różne formy, w zależności od siły i indywidualnych predyspozycji *ego*. Może ona prowadzić do zubożenia lub wzbogacenia osobowości, przemiany struktury wewnętrznej, identyfikacji z grupą bądź przedmiotem kultu. Strukturalna przemiana osobowości to problem dotyczący bohaterek dramatów Amelii Hertzówny, widoczny jest on na przykładzie Baltis i Yseult.

Nieświadomość

Myśliciel twierdził, że w wyniku wyparcia dochodzi do zerwania cienkiej nici łączącej pragnienie ze świadomością i w ten sposób staje się ono nieświadome, a na jego miejsce pojawia się pewne racjonalne uzasadnienie, o ile człowiek poszukuje jakiejś przyczyny tego stanu rzeczy³²⁹.

Jung w miejsce popędu wprowadza pojęcie „energii psychicznej” jako podstawy interpretacji psychologicznych, i która oznacza pewną

³²⁹ Por. C. G. Jung, *O nieświadomości*, w: *Przełom cywilizacji*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 11.

wielkość, rodzaj „gwałtownego pragnienia”³³⁰. Pojawia się ona w formie aktualnej w takich zjawiskach jak popęd, chcenie, pragnienie, afekt, uwaga, a w formie potencjalnej w postawach, gotowościach, możliwościach. Źródłem tej energii jest napięcie zachodzące pomiędzy świadomością a nieświadomością. Psychikę można traktować jako względnie zamknięty system energetyczny³³¹. W tym ujęciu nieświadomość zawiera wszystko, co psychiczne, wszystko, czego wartość progowa nie dociera do świadomości, a co znajduje się tam pierwotnie (nigdy nie było uświadomione) lub znalazło się na zasadzie *wyparcia* i *zapomnienia* (przejście treści ze świadomości do podświadomości). „Zapomnienie” nie oznacza rzeczy bezpowrotnie utraconych w nieświadomości. W procesie tym pewne treści stały się podprogowe, czyli na tyle utraciły swoją intensywność energetyczną, iż nie może ona osiągnąć poziomu świadomości.

Jung stworzył *kompensacyjną teorię* nieświadomości zbudowaną na *wyparciu*. Wszystkie impulsy, życzenia, myśli, które kolidują z naszym codziennym racjonalnym życiem są wypierane do nieświadomości. To tam z czasem zbiera się wszystko, co stłumione, niepotrzebne, przeszkadzające i narasta do takiej wielkości, która zaczyna oddziaływać na świadomość³³². W sytuacji, gdy treści nieświadome stale są niezauważane, narastają do tego stopnia, że siłą zdobywają wpływ na świadomość czym wywołują stan chorobowy³³³.

Cień

Kolejnym istotnym w analizie bohaterów pojęciem jest Archetyp Cienia. Jest on najłatwiej dostępny doświadczeniu, gdyż stanowi on problem moralny, który rzuca wyzwanie całej *ego*-osobowości. Nikt nie może zrealizować (zaakceptować) Cienia nie rozwijając stanowczości moralnej. Podstawą samopoznania jest uznanie istnienia ciemnych stron swojej osobowości. Zawartością tego archetypu jest to wszystko, czego w sobie nie akceptowaliśmy lub nie akceptowałyby społeczeństwo,

³³⁰ Por. tamże, s. 13.

³³¹ Por. J. Prokopiuk, *C. G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, w: C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1981, s. 16.

³³² Por. C. G. Jung, *O nieświadomości*, tamże, s. 24.

³³³ Por. tamże, s. 25.

w którym funkcjonujemy. Zachowania i postawy, które są niemoralne, złe, dwuznaczne, dziwne, niezgodne z naszą *Personą*³³⁴. Owe gorsze cechy charakteru mają zabarwienie emocjonalne i mogą wywołać obsesje lub opętania³³⁵.

Cień indywidualny to ciemna strona naszej osobowości, zaś Cień zbiorowy obejmuje „zło kolektywne”, czyli prymitywną naturę człowieka, sprzeczną z akceptowanymi wartościami w kulturze (w chrześcijańskiej Europie symbolicznym wyrazem cienia kolektywnego jest szatan, diabeł, czarownica)³³⁶.

Osobowość maniczna

Anima, mówi Jung, potrafi wymknąć się z pod władzy świadomej woli. Podsuwa myśli, wzbudza niechciane i niepożądane nastroje i afekty, skłania do złych postępów, zakłóca stosunki z innymi ludźmi. Wobec tego człowiek czuje się niejednokrotnie bezsilny, nie wiedząc czemu drzemą w nim takie uczucia, racjonalnie niedające się wytłumaczyć, jak w przypadku miłości toksycznej³³⁷.

Osobowość maniczna przybiera postać bohatera, Boga-człowieka. *Ego* staje się nią o tyle, o ile pozornie przyciąga do siebie siłę Animy. Każdy człowiek nosi w sobie chęć podziwu dla siebie, że potrafi dokonać więcej niż inni. Wszyscy zaś poszukują też „namacalnego” bohatera lub górującego nad nimi mędrca, podświadomie potrzebuje autorytetu, przywództwa. Nie należy jednak, zdaniem Junga, dopuścić do tego, by człowiek popadł naiwnie w niewolę jakiegoś archetypu, zmuszony potem odgrywać jakąś rolę kosztem swojego człowieczeństwa. Opętanie przez archetyp zmienia osobę w postać kolektywną, rodzaj maski, za którą jego indywidualna osobowość nie może się rozwijać i stopniowo zanika³³⁸.

³³⁴ *Persona* – jest zwróconą na zewnątrz maską naszego *ego*, za pomocą której nawiązujemy kontakt ze światem zewnętrznym. Jest to nasz tzw. społeczny obraz, czyli to jak postrzegają nas inni. Pełni funkcję regulacyjną pomiędzy światem wewnętrznym a zewnętrznym. Stałe przystosowanie *Persony* sprzyja zachowaniu zdrowia psychicznego, jednak utożsamianie się z nią powoduje zaburzenia.

³³⁵ Por. C. G. Jung, *Cień*, w: *Archetypy i symbole*, tamże, s. 69.

³³⁶ Por. J. Prokopiuk, *C. G. Jung, czyli gnoza XX wieku*, tamże, s. 24.

³³⁷ Por. C. G. Jung, *Osobowość maniczna*, tamże, s. 89.

³³⁸ Por. tamże, s. 96-97.

III. W kręgu Hertzówny

Modernistyczna psychologia spotykała się w pewnym zakresie z ustaleniami psychologii analitycznej Zygmunta Freuda i Carla G. Junga. Miały na nią także wpływ dzieła literatury europejskiej, na przykład Augusta Strindberga czy Henrika Ibsena³³⁹.

Zygmunt Freud zauważył, „że poza popędem do zachowania żywej substancji i łączenia jej w coraz większe całości, musi istnieć przeciwstawny mu popęd, który dąży do rozkładania tych jednostek i sprowadzania ich do pierwotnego, nieorganicznego stanu. Zatem – poza Erosem – także popęd śmierci”³⁴⁰. Instynkt śmierci, który jest skierowany przeciwko samemu sobie, jest tym samym popędem autodestrukcyjnym. Może być także ukierunkowany na zewnątrz i wtedy jednostka taka niszczy innych zamiast siebie.

Postacie wykreowane przez autorkę *Fleur de Lys* naznaczone są jungowskim Cieniem. Na drodze strukturalnej przemiany osobowości pod wpływem zaistniałych zdarzeń zmieniają się w osoby o cechach autorytarnych. Erich Fromm kilka lat później (po wydaniu dramatów Hertzówny) wydał szereg prac poświęconych opisaniu zjawiska sadomasochizmu i jego źródeł.

Fromm pisze o trzech rodzajach skłonności sadystycznych. Pierwszy polega na pragnieniu dominacji nad innymi ludźmi, drugi pragnienie dominacji połączone z chęcią wykorzystania drugiego człowieka, trzeci to dążenie do zadawania innym bólu fizycznego lub psychicznego oraz patrzenie na torturowanie i cierpienie innych. Autor podkreśla znaczenie racjonalizacji takich zachowań u osób z wyżej wymienionymi skłonnościami i zależność sadysty od ofiary³⁴¹. Gilles de Rais tłumaczy sobie swoje makabryczne zbrodnie celem dotarcia do „początku”, Yseult chęcią zemsty, Baltis brakiem perspektyw na ocalenie. Żadne z nich nie myśli o sobie tak, jak o kimś z zaburzeniami układu psychicznego.

Masochizm i sadyzm jako zjawiska psychiczne czynią z cierpienia nie cel, a środek do celu, jakim jest zapomnienie o sobie – jednostce

³³⁹ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tamże, s. 93.

³⁴⁰ Cyt. za: E. Fromm, tamże, s. 24.

³⁴¹ Por. E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Zielilscy, Warszawa 2000, s. 144.

słabej i samotnej. Masochista zatem będzie potęgował przykre uczucia lub podporządkowywał się bezwarunkowo innej jednostce, by się z nią stopić, na przykład z Bogiem, narodem. Sadysta zaś będzie próbował podporządkować sobie drugiego człowieka, by przezwyciężyć dręczące go poczucie samotności i bezsilności. Tak i tu cierpienie jest środkiem do celu³⁴². Oba zjawiska są względem siebie komplementarne i są podstawą charakteru autorytarnego.

Z postawą autorytarną łączy się żądza niszczenia – destrukcyjność. Według Fromma, chęć zniszczenia jest ostatnią, rozpaczliwą próbą zniesienia czynników zewnętrznych zagrażających bezsilnej i wyobcowanej jednostce. Obiekty podlegające niszczeniu są najczęściej pozbawione racjonalnych przyczyn, są przypadkowe. Destruktywne impulsy mają charakter namiętności i zawsze uda im się znaleźć jakiś przedmiot, a w przypadku, gdy jednak z jakichś przyczyn nie mogą znaleźć obiektu destrukcji, kierują siłą zniszczenia do wewnątrz „ja”. Nadmierna siła zjawiska autodestrukcji może prowadzić do wystąpienia choroby fizycznej lub samobójstwa³⁴³. Działania destruktywne mogą być uzasadnione, gdy wrogość i izolacja jednostki się pogłębia, na przykład przez nieustępujące poczucie lęku. Innym czynnikiem jest „zablokowanie życia”. Fromm rozumiał przez to określenie zahamowanie możliwości realizacji intelektualnych, emocjonalnych i zmysłowych pragnień³⁴⁴.

Agresja i destrukcyjność nie są danymi biologicznie i spontanicznie realizowanymi popędami³⁴⁵. Są wywoływane bodźcami bądź warunkowane środowiskowo. Zabijanie i okrucieństwo – dają przyjemność bohaterom dramatów Hertzówny wyczerpującą się samą w sobie. Erich Fromm podaje, że taka forma agresji złośliwej jest szkodliwa nie tylko dla ofiary, ale także dla napastnika³⁴⁶. Nie jest ona wrodzona, jak agresja obronna. Jest znamienne dla osób o zaburzonej osobowości. Jednostka może bowiem posiadać takie struktury charakterologiczne, które sprawią, że w odpowiednich okolicznościach obudzą się w niej

³⁴² Tamże, s. 150-154.

³⁴³ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, s. 175.

³⁴⁴ Tamże, s. 176.

³⁴⁵ Tamże, s. 25.

³⁴⁶ Tamże, s. 206.

pędy destrukcyjne lub wręcz sama zacznie je tworzyć, jak Yseult, Baltis i Gilles de Rais³⁴⁷.

Przyjrzyjmy się teraz bohaterom dramatów Hertzówny w świetle jungowskiej psychologii głębi.

„Yseult o Białych Dłoniach”

Treścią dramatu jest odtworzenie wewnętrznych zmagania tytułowej bohaterki, której prawdziwe oblicze zakrywa zasłona niedopowiedzeń i domysłów. Głównym problemem utworu jest nieszczęśliwa zdradzona miłość, która doprowadziła bohaterkę do psychicznej ruiny. Yseult została potwornie skrzywdzona przez męża. Jej krzywda jest tym większa, iż jako jednostka nieprzystosowana i słaba, o niskim poczuciu własnej wartości, uczyniła z Tristrama centrum swojego życia.

Zdrowie psychiczne człowieka zależy od zbudowanych przez niego relacji z innymi ludźmi. Bez silnych więzi afektywnych ze światem będzie cierpiał na całkowitą izolację i skrajne poczucie zagubienia. Związki można budować na różne sposoby. Zdrowym przejawem jest tworzenie relacji w oparciu o miłość, jednak wymaga to niezależności i produktywności. Jeśli poczucie wolności nie rozwinęło się dostatecznie tworzy się relacje symbiotyczne – człowiek staje się wtedy częścią innych albo innych czyni częścią siebie. W takiej sytuacji rozwija się sadyzm, gdy jednostka próbuje sprawować kontrolę nad innymi, lub masochizm – osoba dąży do tego, by to z kolei inni sprawowali nad nią kontrolę³⁴⁸. Yseult kiedy Tristram żył wtopiła swoją egzystencję w jego. Jej celem życia była miłość i oczekiwanie na jego powrót:

Yseult:

Przecież on był życiem moim i duszą moją! Wszak lata całe siedziałam tu, przy tym oknie, patrząc na gościniec, prowadzący z północy. Serce moje i oczy moje leżały na kamieniach tej drogi, którą on miał przyjechać. A gdy ciemno było, zamykałam oczy, które nie mogłyby go zobaczyć, i drżałam przy każdym szczęknięciu oręża straży, przy każdym wyciu psa, rzeniu koni. Rozumiesz, lata całe. A on przyjeżdżał czasami. Wtedy zamykał oczy, jak ja, całował usta moje i mówił „Yseult!” I wtedy wiedziałam, że on dlatego

³⁴⁷ Tamże, s. 205.

³⁴⁸ Tamże, s. 258.

zniszczył życie moje, by móc małżonkę swoją nazywać tym imieniem, imieniem tamtej. I to wszystko ma umrzeć bezpowrotnie, nie być: i ból mój straszny, i poniżenie, i miłość moja, i te długie lata, które strawiłam tu na zamku? Ja sama mam to wykreślić z życia mego, zapomnieć? Ależ ja zapomnieć nie mogę.³⁴⁹

Główną formą przywołanej już w tekście przemiany osobowości jest opętanie, które polega na tym, że jakaś treść psychiczna lub myśl z jakichś przyczyn opanowuje jednostkę. Owe obsesyjne treści pojawiają się jako uparte przekonania, plany, idiosynkrazje. Opętanie jest utożsamieniem się *ego*-osobowości z jakimś kompleksem wyobrażeń³⁵⁰. Treść toksycznej miłości opętała świadomość bohaterki. Jej osobowość zdominował Cień. Negatywna energia archetypu została skierowana do wewnątrz. Księżna ma skłonności sadystyczne i masochistyczne, sama sobie zadaje nieustanny ból, rozpamiętując upokarzającą, druzgocącą przeszłość.

Yseult emanuje mściwą destrukcyjnością. Jest to reakcja na intensywne i niesprawiedliwie doznane cierpienie. Taka forma agresji występuje po doświadczeniu, szkodzie, jaka została wyrządzona, a tym samym nie stanowi reakcji na zagrożenie, jak w przypadku Baltis (zagrożenie utraty piękna i życia, o czym będzie mowa w dalszej części). Destrukcyjność mściwa jest dużo bardziej gwałtowna od innych form agresji, bywa nienasycona, lubieżna i niezwykle okrutna, co widać po tym, co mówi i jak mówi protagonistka.

Pani zamku Arundel żywi stłumione pragnienia zemsty, żalu, goryczy, które ośwładnęły jej umysł. Wszelkie treści Cienia opanowały *ego*, tak iż bohaterka żyje na granicy egzystencji. Karmi swoje rozgoryczenie. Czyni z cierpienia środek do celu jakim jest zapomnienia o sobie – istocie słabej i upokorzonej. Nie jest w stanie zintegrować treści Cienia, pogodzić się z porażką, gdyż to jest poza polem jej świadomości. Jej myśli zostały ośwładnięte natrętnymi widzeniami, projekcjami zemsty. W ten sposób przepędza swoje życie.

³⁴⁹ A. Hertzówna, *Yseult o Białych Dłoniach*, w: *Dramaty zebrane*, wstęp i opr. M. Lewko, Lublin 2003, s. 31-32.

³⁵⁰ Por. C. G. Jung, *Odrodzenie*, w: *Archetypy i symbole*, s. 136.

Yseult:

Róże na ich grobie! Każdy truver śpiewa o różach na grobie Tristrama z Lijones i Yseulty z Irlandii, każdy truver śpiewa o ich miłości. Ale przysięgam, że gdyby oni wtedy nie umarli, nie śpiewani by ani o Tristramie, ani o Królowej Kornwalskiej, tylko o zemście Yseulty o Białych Dłoniach, o mojej zemście!³⁵¹

Na pragnienie zemsty zawsze składa się jeszcze jeden czynnik, który obecny jest także u Yseult. Człowiek bierze sprawiedliwość w swoje ręce, gdy Bóg lub powołane do tego osoby zawodzą. Brat wdowy po Tristramie – tchórzliwy Messire Kaedin nie bronił czci swej siostry, o czym ta mówi Biskupowi z wyrzutem:

Yseult:

Czemu nie umiał bronić praw moich przyjaciół Tristramowy! Dlaczego nie pomścił mnie, gdy był czas po temu, dlaczego nie zabił go w jej ramionach? Zdaje mi się, że nic by mi już do szczęścia nie brakowało gdyby on był w lochach razem z nimi.³⁵²

Tytułowa postać w czasie przedstawionym w dramacie jest kobietą o zaburzonej osobowości. Jednak z konwersacji Biskupa z Yseult dowiadujemy się, że nie zawsze tak było; nie zawsze była osobą zgorzkniałą, przepełnioną żalem, podszytą Cieniem. To konkretne doświadczenie miłości wywołało przemianę psychiki:

Biskup:

Straszna jesteś, Yseult! Nie dziwię się, że mąż twój odwrócił się od ciebie: serce twoje to gniazdo węzów.

Yseult:

To jego wina! Serce moje było podobne niegdyś do ogrodu pełnego wonnych kwiatów. Było smutne i słodkie, jak zachodzące słońce. Czyż nie skrzywdzili mnie oni?³⁵³

Księżna jest owładnięta destrukcyjnymi uczuciami:

Biskup:

Należy przebaczać.

³⁵¹ A. Hertzówna, *Yseult o Białych Dłoniach*, w: *Dramaty zebrane*, s. 34.

³⁵² Tamże, s. 36.

³⁵³ Tamże, s. 33.

Yseult:

Nie przebaczę, i w godzinie śmierci mojej nie przebaczę, i potępioną i potępioną będę po śmierci, bo przebaczyć nie mogę. Czyż nie skrzywdzili mnie oni?³⁵⁴

Widać w powyższej wypowiedzi podwójne powtórzenia fraz: „czyż nie skrzywdzili mnie oni?” oraz „i potępioną”. Widać, że te myśli są natręctwem bohaterki, która je w sobie podsyca i starannie pielęgnuje. Rozpamiętywanie bolesnych doświadczeń staje się sensem życia Yseult. Zemsta jest w człowieku głęboko zakorzenioną i gwałtowną namiętnością. Dzieję się tak dlatego, że stanowi ona pewien akt magiczny. Niszcząc tego, który wyrządził nam krzywdę w pewnym sensie dokonuje się unieważnienia jego czynu³⁵⁵. Taka forma magicznej reparacji teoretycznie pozwoliłaby odbudować Yseult utracony honor i godność zdradzonej kobiety. Tak się jednak nie dzieje, gdyż pragnienie zemsty w przypadku bohaterki nie stanowi aktu oczyszczenia, ale środek do celu, jakim jest zapomnienie o sobie, odczuwanie masochistycznej przyjemności z samoudręczania się.

Ogromne upokorzenie, z którym Yseult sobie psychicznie nie poradziła, w dużej mierze było wynikiem tego, że bohaterka darzyła męża uczuciem patogennym:

Yseult:

(...) Dawniej nie było istoty ludzkiej, nie było kwiatu, pieśni, chwili dnia, która by nie miała części mojej miłości; ale później kochałam tylko jego i wszystko inne niczym mi było, i ja niczym byłam bez niego.³⁵⁶

Kiedy Tristram umarł, nie potrafiła pogodzić się z jego stratą, gdyż utraciła „obiekt” swego zatracenia. W związku z tym przeniosła swoje uczucia i potrzebę zapomnienia o sobie na obiekt martwy, żyjący w jej umyśle. Na poziomie psychiki masochistycznie zadreżczała siebie, wyobrażała sobie tortury zadawane niewiernemu mężowi i jego kochance.

Yseult o Białych Dłoniach odsłania się przed Biskupem. Opowiada mu o swojej praktyce schodzenia w głąb duszy. Początkowo Biskup

³⁵⁴ Tamże, s. 33.

³⁵⁵ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, s. 306.

³⁵⁶ A. Hertzówna, *Yseult o Białych Dłoniach*, w: *Dramaty zebrane*, s. 31.

niczego nie rozumie, przeraża go bohaterka, która szeptem opowiada o tym, jak dokonuje na sobie aktów samoudręczeń:

Biskup:

Nie zostaną tu ani chwili dłużej, nie chcę nic mówić z tobą. Odejdź, albo zawołaj ludzi, słyszysz, rozkazuję ci.

Yseult:

Nie, teraz powiem, już wszystko. (*Szeptem*): A jeśli oni wtedy nie umarli, a jeśli ja kazałam złożyć do ziemi puste trumny? Jestem panią nieograniczoną w moim zamku, jeden Kurwenal mógłby mnie zdradzić, a przecież to tak łatwo zamknąć usta ludzkie na wieki. A później...³⁵⁷

W ciemnej otchłani lochów widać opisywaną przez Junga sferę Cienia, która jest obecna w psychice każdego człowieka. Jak opisano powyżej, Jung wyznaczył dwa typy Cienia: indywidualny i zbiorowy (archetypowy). Cięż indywidualny tworzą kompleksy, jest to mroczna strona „ja”, na którą składają się wyparte wspomnienia i przeżycia. Powstaje na skutek kształtowania się *ego*, czyli ośrodka świadomości. Cięż zbiorowy to archetypowa warstwa psychiki i wyraża się w takich ideach i symbolach, jak szatan, piekło, grzech, Hades³⁵⁸.

W symbolizowaną przez lochy sferę Cienia schodzi Yseult w „towarzystwie” kata, którym jest ona sama dla siebie. Jej katem są jej natrętnie myśli, którym z masochistyczną lubością się poddaje:

Yseult (*również szeptem*):

Kat idzie ze mną i ustawia tam na dole narzędzia tortur. Przysięgam, że nikogo nie ma na torturach, to ja sama jęczę, i głos mój odbija się od ścian więzienia. Nie, tam nie ma ramienia, które na próżno przeży się pod ciężarem żelaza, chcąc zerwać więzy przykuwające je do kamieni lochu; jeśli kajdany dźwięczą, to tylko dlatego, że upadły z rąk pachołka. Tam przecież nigdy nie ma nikogo oprócz nas dwojga mnie i kata (...).³⁵⁹

Poszukiwanie kontaktu z Cieniem można by uznać za zdrowy przejaw dążenia do zrozumienia własnej psychiki i stanu, w jakim się ona znajduje, to jest do integracji treści archetypu ze świadomością. Zaakceptować

³⁵⁷ Tamże, s. 34.

³⁵⁸ Zob. S. Węgrzynowski, *Ofiary Otchłani. O młodopolskich bohaterkach dramatów Amelii Hertzówny*, w: *Gorsza kobieta. Dyskursy imności, samotności, szaleństwa*, s. 75.

³⁵⁹ A. Hertzówna, *Yseult o Białych Dłoniach*, w: *Dramaty zebrane*, s. 35.

istniejący a stłumiony lęk, bezradność, upokorzenie i agresję, by zacząć życie na nowo. Jednak w wypadku protagonistki chęć samopoznania wyraźnie ustępuje praktyce samoudręczania i nękania innych, choćby w swojej wyobraźni i pragnieniu:

Yseult:

(...) O wy, serca barbarzyńców, zabić to się u was zemstą nazywał (*Śmieje się*): Zgłodzić wroga? Nie, niech żyje i cierpi, i niech wie, że tylko śmierć może być końcem jego bólu. I niech się boi tej śmierci, jak tylko ludzie bardzo nieszczęśliwi bać się jej mogą.³⁶⁰

Jeszcze wyraźniej skłonności sadystyczne trzeciego rodzaju, które opisał Erich Fromm, to jest dążenie do zadawania cierpienia innym i odczuwanie z tego przyjemności, widać w postępowaniu Yseult względem starego już Kurwenala:

Yseult:

Co się tyczy Kurwenala... A wiecie, że mieliście rację mówiąc, że starość zapomina. Mimo czulej swej rozpaczy Kurwenal zapomniałby o Tristramie, zniósłby nawet czaszkę w tym hełmie. Ale ja jestem przy nim i co dzień słowami rozkrwawiam ranę jego serca, co dzień przypominam mu o panu jego i sama płacząc patrzę, jak łzy płyną po jego starczej twarzy, jak z oczu jego wyziera wielka rozpacz beznadziejna – i niezmierna radość zalewa mi serce.³⁶¹

Główna bohaterka dramatu przejawia zarówno skłonności sadyistyczne, jak i masochistyczne. Oba zjawiska są dla siebie komplementarne. Symptodem masochizmu jest często skłonność do autoagresji, na przykład przez zamiłowanie do obsesyjnych myśli, tęsknotę za stanem chorobowym, lubowanie się w swoim cierpieniu, czego Yseult jest przykładem:

Yseult (szeptem):

Tam w dole nawet szept słyszą. Czy wiesz, że lochy są pod tą salą. Często siaduję tutaj i każę przyjezdnym truverom śpiewać pieśni, zawsze tylko o Tristramie i Yseulcie. I oni to słyszą, tam, w dole. I wtedy zdaje mi się, że palce ich skutych rąk wpijają się w mur i cały zamek drży od ich bezsilnego bólu nad przeszłością.³⁶²

³⁶⁰ Tamże, s. 34.

³⁶¹ Tamże, s. 36-37.

³⁶² Tamże, s. 35.

W dramatach Amelii Hertzówny obecna jest ironia³⁶³, akcentująca sprzeczności i ambiwalencje podmiotu, który nieustannie się konstrytuje, przyjmując różne postaci i maski, wcielającego się w rozmaite fragmentaryczne „ja” fasadowe. Yseult raz objawia się jako dobra i pobożna, innym razem jako godna pożałowania kobieta cierpiąca, jeszcze innym jako przerażająca postać szatana. Dramat kończą słowa przerażonego Biskupa:

Messire Kaedin:

No i cóż, mówiliście z siostrą moją?

Biskup:

Ja z nią? Sam szatan mówił ze mną dzisiejszego wieczora.³⁶⁴

Szatan symbolizuje archetyp Cienia zbiorowego. Postać protagonistki została owładnięta destrukcyjnymi myślami. Biskup postrzega ją jako ucieleśnionego Demona.

Yseult nie wygrała walki ze swoim Cieniem. Stała się ofiarą otchłani własnej nieświadomości. Zdobyła wyimaginowaną władzę nad osobami, które nie żyją. Wtopiła się w ten kompleks wyobrażeń, by zapomnieć o sobie. Znika moje „ja” – znika moja słabość. Problem ten dotyczyć będzie także kolejnych omawianych postaci Baltis i Gilles’a de Rais. Walka z Cieniem może zakończyć się powodzeniem, jeśli jednostka, jak pisze Gustaw C. Jung, „uchwyci się ostatnich zrębów zdrowego rozsądku, zachowa więź wiążącą ją ze społecznością ludzką”³⁶⁵. Wtedy dochodzi do nowej kompensacji, która może zostać zintegrowana ze świadomością. Jednak w przypadku osobowości zaburzonych zachodzi dysfunkcja nastawienia świadomego, gdyż jedynie błędne nastawienie świadomości do zdarzeń wywołuje ruch przeciwny

³⁶³ Więcej o ironii i estetyce młodopolskiej w: M. Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012; W. Gutowski, *Mędzy inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013; W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001; *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002; P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków – Wrocław 1984; M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003; W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994.

³⁶⁴ A. Hertzówna, *Yseult o Białych Dłoniach*, w: *Dramaty zebrane*, 37.

³⁶⁵ C. G. Jung, *Walka z cieniem*, w: *Przełom cywilizacji*, tamże, s. 234.

ze strony nieświadomości, która właśnie wtedy dokonuje aktu owładnięcia psychiki³⁶⁶.

„Zburzenie Tyru”

Stany nadwrażliwości emocjonalnej powodują u bohaterów cierpienie i wyobcowanie, ale są też czynnikami pobudzającymi ludzką kreatywność, dzięki czemu możliwy jest rozwój świata. Jednostki „nerwowe” ze względu na bogactwo swojego życia wewnętrznego są predestynowane do odgrywania ważnych ról społecznych³⁶⁷. W przypadku głównej bohaterki aktu I dramatu *Zburzenie Tyru* nadwrażliwość nerwowa nie jest czynnikiem kreatywnym lecz destrukcyjnym, wymierzonym we własne „ja”.

Baltis jest tragiczną postacią *Zburzenia Tyru*, ofiarą otchłani własnej nieświadomości. Kobieta skryta pod płaszczem pozornej siły jest słabą, zależnioną jednostką, w której świadomości nie pozostało nic innego jak odebrać sobie życie i w ten sposób uratować wartość dla niej najwyższą – swoje piękno. Córka Adonibala będzie dumna i wyniosła. Nie posiada naturalnych odruchów ludzkich uczuć, takich jak współczucie, przerażenie, żal, rozpacz na widok martwych ciał. Obraz klęski, rzezi po walkach jest dla niej po prostu odrzucającą brzydotą, przedmiotem, nie zaś ludzką tragedią. Jest osobą do cna egotyczną i zadufaną.

Jak wspomniano już przy omawianiu *Yseult o Białych Dłoniach*, osoba ludzka nie jest w stanie żyć bez więzi z innymi, gdyż grozi to całkowitą izolacją i zagubieniem. W związku z tym jeśli posiada dobrze rozwinięte poczucie wolności, tworzy je w oparciu o miłość i dobro. Jeśli jednak jest inaczej, to buduje je na fundamencie symbiotycznym. Przypadek Baltis idzie dalej, nie umie ona wytworzyć więzi ani w oparciu o miłość, ani w oparciu o zależności jak Yseult, więc nawiązuje związki wyłącznie z samą sobą (narcyzm). Jej *ego* całkowicie utożsamiło się z *personą* – „ja” fasadowym, czyli obrazem najpiękniejszej dziewicy Tyru i tylko ta myśl króluje w jej psychice. Bohaterka staje się dla siebie

³⁶⁶ Por. tamże, s. 233.

³⁶⁷ Por. J. Waligóra, *Młodopolski „dramat wewnętrzny”*, tamże, s. 94.

całym światem, kocha Tyr „kochając” siebie – swoje urodę, której jest w pełni świadoma:

Baltis:

(...) Słyszysz, i ja mam ją [matkę – przyp. mój – J. D.] pozbawiać tej radości. Chodź, matko moja, służ twojej pięknej córce, wiąż jej sandały, czesz jej złote włosy (...).³⁶⁸

Miłość do samego siebie jest częstym sposobem radzenia sobie z potrzebą posiadania trwałych związków. Niejednokrotnie miesza się z sadyzmem. Jest to niebezpieczna droga, która wiedzie w skrajnych przypadkach do szaleństwa³⁶⁹. Ponad to Baltis zostaje opętana przez archetyp Animusa. Powoduje to pojawienie się u bohaterki cech męskich. Dziewczyna przywdziewa męską maskę siły, pogardy i dumy. Nie trwoży się jak matka, nie płacze, nie rozpacza.

O ile Hertzówna przedstawiając w dramacie *Yseult o Białych Dłoniach* psychikę bohaterki ograniczyła się do ukazania jedynie skutków opętania przez Cień, o tyle w *Zburzeniu Tyru*, na przykładzie Baltis, zrekonstruowała przebieg stawania się ofiarą otchłani własnej jaźni. Główna bohaterka jest postacią o niedojrzałej, zaburzonej osobowości. *Ego* takich osób ulega rozszczepieniu. Jedna część centrum świadomości lokuje się w „ja” fasadowym, czyli personie, druga zaś w „ja” somatycznym, czyli ciele³⁷⁰. Podzielone w ten sposób *ego* wytwarza silne mechanizmy obronne, uniemożliwiające integrację własnego Cienia, to jest przyjęcia do świadomości i zaakceptowania swojej słabości, lęków i bezsilności.

Bohaterka, jako kobieta o tak zaburzonej osobowości, utożsamiła się z ciałem i wizerunkiem „najpiękniejszej dziewczicy Tyru” do tego stopnia, że nie zdawała sobie sprawy z nietrwałości takiego podłoża. Myśl ta opętała ją tak bardzo, że Baltis nie lęka się utraty życia, ale pośmiertnej brzydoty i zbezczeszczenia swoich włosów:

³⁶⁸ A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, w: *Dramaty zebrane*, s. 48.

³⁶⁹ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tamże, s. 259.

³⁷⁰ Por. Z. W. Dudek, *Psychologia integralna Junga. Człowiek archetypowy*, Warszawa 1995, s. 145.

Baltis:

Bólu się boję, tak, ale śmierci... Nie wiem. Gdybym wiedziała, że mnie zasuszą miękkimi, cudnymi zasłonami, które nie zostawiłyby nawet czerwonej pręgi na mojej białej szyi, ale tak... Oni mnie zębami rozerwą, oni szpony krogulcze zatopią w moim ciele. O oni... Jakże się brzydzę nimi i jak się ich boję. (...) ³⁷¹

Odczuwanie lęku jest jedną z manifestacji oddziaływania negatywnej energii Cienia. Strach i poczucie zagrożenia są kompensowane przez przyjmowanie postawy władzy (wobec rodziców, Gerstakona, Tachot) i skłonność do agresji, w tym przypadku skierowanej do wewnątrz „ja” (myśli samobójcze). Zablockowana w ten sposób negatywna energia psychiczna znalazła ujście na zewnątrz w postaci projekcji nierozwiązanego Cienia na proroka Ezechiela. Projekcja ta zawładnęła umysłem Baltis i zdeterminowała jej dalsze działania ukierunkowane na samozagładę:

Baltis:

Zeszłej nocy nie mogłam zasnąć. Coś się snuło po komnacie i przechodziło koło mojego łóża. **Drżałam z trwogi**, serce biło mi w ustach i kiedy **strach** zwierzał mi szczęki, myślałam, że krew tryśnie pod zębami. (...) Przed wschodem słońca poszłam. Kiedy stanęłam przed drzwiami domu (...) naprawdę zapomniałam na chwilę (...), że Tyr jest obłączony, i że umrę wkrótce, i że się boję śmierci. (...) A wtedy przyszedł on. (...) Spojrzył na mnie, a ja wiedziałam, że najnędrniejszy ciura, najpodlejszy pies w babilońskim obozie nie ma oczu takich i nie jest tak strasznym, jak on. Śmierć wyczytałam z jego oczu i więcej niż śmierć. Czułam, jak pił krew z mego ciała, a on patrzył się tylko na mnie. ³⁷²

Myśl o śmierci, o utracie swego piękna opanowuje umysł Baltis. Podminowana Cieniem obmyśla przewrotny plan ocalenia swej urody, pomimo zagłady Tyru. Pragnie, aby czarownica Tachot zabalsamowała jej ciało, by w ten sposób mogła zachować urodę po śmierci:

Baltis:

Nie będzie Babilończyk bezceścił mojego ciała, nie będzie trup mój rzucony ma pastwę sępów i szakali, nie, wiecznie piękna i młoda będę leżała w sklepionym grobie moim. (...) [do matki – przyp. mój – J. D.] Zrobisz

³⁷¹ A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, w: *Dramaty zebrane*, s. 50.

³⁷² Tamże, s. 64-65.

wszystko, co Tachot każe, będziesz jej pomocną, ona zna tajemnicze sztuczki, które trupom wieczne życie dają.³⁷³

Strach³⁷⁴, podobnie jak ból, okazuje się jednym z najbardziej nieprzyjemnych uczuć. Człowiek jest w stanie zrobić wszystko, by ich uniknąć. Jednym ze sposobów unikania strachu jest właśnie władza i agresja³⁷⁵. Erich Fromm w *Anatomii ludzkiej destrukcyjności* pisze: „Kiedy dana osoba jest w stanie wydobyć się z biernego stanu przerażenia i zdobyć się na atak, ból z konieczności towarzyszący strachowi rozwiewa się w nicłość”³⁷⁶. Baltis w obliczu zagłady miasta w sposób destruktywny podjęła próbę uniknięcia strachu i bólu – sama na sobie dokonała zniszczenia.

Psychika bohaterki została zdominowana (opętana) przez kompleks wyobrażeń. Najczęstszym przypadkiem, który dotyczy bohaterki dramatu *Zburzenie Tyru* Baltis jest utożsamienie się z Personą, czyli systemem przystosowawczym lub manierą obcowania ze światem. Baltis niebezpiecznie utożsamiła się z wizerunkiem swojej osoby, jako „najpiękniejszej dziewicy Tyru”³⁷⁷. Dziewczyna wierzy, że jest dokładnie tak, jak sądzi. Zaczyna żyć już tylko dla siebie:

³⁷³ Tamże, s. 58.

³⁷⁴ Między strachem a lękiem zachodzi różnica. Strach pojawia się jako odpowiedź na racjonalne zagrożenie, które odczuwający jest w stanie nazwać. W przypadku lęku przyczyna jego zaistnienia pozostaje nieznana, wywołuje nierozwiązywalne napięcie i niepokój. Przyczyna strachu leży w świecie zewnętrznym, przyczyna lęku we wnętrzu człowieka. Baltis bohaterka *Zburzenia Tyru* odczuwa strach, boi się utraty życia z rąk Babilończyków, którzy niszczą miasto i mordują jego ludność. Jest to zagrożenie realne. Inni bohaterowie, np. Yseult (*Yseult o Białych Dłoniach*), Gilles de Rais i Fleur de Lys (*Fleur de Lys*) odczuwają lęki, ich życiu nie zagraża bezpośrednio niebezpieczeństwo. O psychologicznym rozróżnieniu lęku i strachu pisali: Z. Freud, *Histeria i lęk*, Warszawa 2009; K. Horney, *Neurotyczna osobowość naszych czasów*, rozdział 3 „Lęk”, Poznań 1997; A. Kępiński, *Lęk*, Kraków 2002; J. Koziński, *Koncepcje psychologiczne człowieka*, Warszawa 1998.

³⁷⁵ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, w: tamże, s. 217-219.

³⁷⁶ Cyt. Za: tamże, s. 219.

³⁷⁷ Por. C. G. Jung, *Odrodzenie*, w: *Archetypy i symbole*, tamże, s.136-137.

Kupiec:

Tak, ciebie nic nie obchodzi, ani król, ani Tyr, ani ród twój. Nad własnym losem umiesz tylko lży ronić.³⁷⁸

Bohaterka „jest” tym – pięknnością, samym Tyrem – czym w istocie swej nie jest, a czym jest jedynie we własnym i innych mniemaniu³⁷⁹. Stąd potrzeba dotarcia do prawdy o sobie, głębi własnej psychiki. Niestety, Baltis to się nie udaje, gdyż jako opętana przez archetyp Cienia, nie jest i nie może być tego świadoma. Jednostka opętana przez Cień ma o sobie zawsze dobre wyobrażenie i zawsze wpada we własne sidła, gdyż wtedy funkcja niższa pokrywa się z ciemną stroną człowieka. Człowiek ten żyje poniżej swoich możliwości, ale nie jest w stanie tego dostrzec. Zauważyć to mogą dopiero inni. I tak matka bohaterki mówi o niej: „i ty już nie jesteś dawną Baltis”³⁸⁰, a w innym miejscu ojciec: „Nie poznaję cię, Baltis. Dawniej nie śmiałaś oczu podnieść, gdy patrzyłem na ciebie, (...) a teraz...”³⁸¹.

Baltis, jak przystało na postać zdominowaną przez archetyp, odznacza się silną religijnością. Wierzy w pogańskie bóstwa, składa im wielokrotnie w utworze pozdrowienia, wzywa także paradoksalnie imiona tych, którzy mogą sprowadzić nieszczęście, gdyż wie, że Tyrowi nie jest w stanie nikt już pomóc:

Baltis (całując rzeźbiony obraz bogini na kubku):

Astarte z Sydonu, bądź pozdrowiona, o Gołębiooka.

Kupiec:

Nie wzywa się bogów zburzonych miast, to nieszczęście przynosi.

Baltis (zamyślona):

Alboż w Tyrze jest jeszcze miejsce na szczęście i nieszczęście, teraz, gdy śmierć jest w nim wszechwładną panią.³⁸²

Bohaterka wypowiada tu w zadumie znamienne słowa, które także odnoszą się do oceny stanu jej psychiki. Córka Adonibala nie widzi już żadnej nadziei na życie, ma świadomość, że jest to już nieodwołalny

³⁷⁸ A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, w: *Dramaty zebrane*, s. 49.

³⁷⁹ Por. C. G. Jung, *Odrodzenie*, w: *Archetypy i symbole*, tamże, s. 137.

³⁸⁰ A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, w: *Dramaty zebrane*, s. 57.

³⁸¹ Tamże, s. 54.

³⁸² Tamże, s. 53.

koniec. Jej myśli są zdeterminowaną wizją śmierci, do której zaczyna już sama dążyć, mimo możliwego ratunku Tyru:

Baltis:

Żądasz za wiele: gorące, płomienne słowa, gdy śmierć moja stoi w kącie komnaty i czuję na twarzy jej lodowaty oddech.

Gerstakon:

O, poczeka ona trochę.

Baltis:

Umrę dziś jeszcze.

Gerstakon:

Dziś, czemu dziś? Może jutro szturm nie będzie, ale gdyby nawet weszli do miasta, to i za tydzień nie dojdą do waszego domu. Każdy dom będzie fortecą, każdy kamień bruku pociskiem, każda ręka maszyną obronną. Po trupach naszych wejdą do Tyru, a martwi będą wałem obronnym żywych. A może w ostatniej chwili odsiecz przyjdzie, wrogi odciągną, zyskamy warunki...

Baltis:

Ale ja jednak umrę dziś jeszcze.

Gerstakon:

Dlaczego?

Baltis:

Wróżba.³⁸³

Psychiczność bohaterki rozwiązuje jej egzystencjalne pęknięcie przez identyfikację z odgrywaną rolą „najpiękniejszej dziewczyny Tyru”, minimalizację uczuć – brak miłości do rodziców i kochanka, brak współczucia cierpiącej ludności miasta, brak refleksji nad widokiem umarłych. Baltis zatracza się w redukowaniu samej siebie do statusu rzeczy – zabal-samowanego trupa, który ma zachować jej piękno. Rozszczepienie *ego* maskuje przemiana w byt nieosobowy, a zapomnienie o sobie likwiduje ból i strach spowodowany świadomością, że jest się jednostką słabą, bezbronną, na granicy śmierci³⁸⁴.

„*Fleur de Lys*”

Głównymi bohaterami sztuki *Fleur-de-Lys* są Gilles de Rais, jego córka o tytułowym imieniu oraz nadworny Biskup Francesco Prelati. To prawdopodobnie pierwsza sztuka podejmująca temat seryjnego

³⁸³ Tamże, s. 63-64.

³⁸⁴ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tamże, s. 261.

mordercy-pedofila i demagoga. Umieszczenie takiej postaci w sztuce wskazuje na śmiałość autorki. Temat ten balansował na granicy tego, co dopuszczalne w szanujących się kręgach literackich, a zupełnie niedopuszczalne w teatrze³⁸⁵. W zamku Tiffanges dzieje się coś niedobrego, o czym mała Fleur-de-Lys nie wie, ale jednocześnie to przeczuwa. Bezskutecznie podejmowała kilkakrotnie próbę dowiedzenia się. Dziecko w naturalny sposób przejawiało ciekawość i dążenie do poznania i zrozumienia tego, co się wokół niej dzieje. Niestety w żaden sposób nie mogła uzyskać odpowiedzi. W konsekwencji w jej duszy zrodził się konflikt, o którym dalej będzie mowa.

Fleur-de-Lys podświadomie w pewnym momencie wypowiada zdanie, które jest metaforycznym opisem drugiej bohaterki, małej Odette:

Gilles:

Nie zamykaj oczu, Fleur-de-Lys, korzystaj ze światła, słońce niezadługo zajdzie.

Fleur-de-Lys:

Tak, już jest w lesie, czepia się gałęzi drzew, żeby choć chwilkę jeszcze pozostać w górze. Boi się zejść.

Gilles:

Dlaczego?

Fleur-de-Lys:

Może nie wie, dokąd idzie.³⁸⁶

Bohaterka w ten sposób próbuje ponownie uzyskać odpowiedź na już w przeszłości zadawane pytania. Jej podświadomość szuka przez skojarzenie złotowłosej Odette ze słońcem możliwości rozwiązania nękającego ją problemu. Nie wie co dzieje się z dziećmi, które znikają na dworze ojca. Fleur-de-Lys wykorzystuje rozwiązanie w formie porównania, by dociec prawdy. Według Carla G. Junga, porównanie to zjawisko typowe dla archaicznego myślenia dzieci³⁸⁷. Protagonistka zastanawia

³⁸⁵ Por. J. Kosicka-Gerould, *Amelii Hertzówny teatr okrucieństwa i erotyzmu*, „Dialog” 2001, z. 5-6, s. 241.

³⁸⁶ A. Hertzówna, *Fleur de Lys*, w: *Dramaty zebrane*, s. 101.

³⁸⁷ Por. C. G. Jung, *O konfliktach duszy dziecięcej*, w: *O rozwoju osobowości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 35.

się, czy słońce podobnie jak Odette boi się „zniknąć” i przez to czepia się gałęzi, by jeszcze chwilę dłużej zostać, podobnie jak rówieśniczka błagała ją wcześniej o ratunek.

W artykule *O konfliktach duszy dziecięcej* myśliciel zaznacza, że ów charakterystyczny, okrężny sposób wypytywania jest typowy, wiąże się bowiem z niejasnym ujęciem całego problemu. Dla protagonistki kwestia śmierci – znikających dzieci jest całkowicie niezrozumiała. Próbuje zrozumieć, o co może w tym wszystkim chodzić, skoro nikt jej nie chce tego wyjaśnić w sposób bezpośredni. Jej dziecięca psychika poszukuje alternatywnych sposobów dotarcia do prawdy na zasadzie analogii do zachodzącego słońca. Próbuje nakłonić ojca do rozmowy, jednak ta zostaje w ważnym dla niej momencie przerwana przez Odette. Fleur-de-Lys jest zła na dziewczynkę, gdyż podświadomie miała nadzieję, że w końcu uzyska od ojca odpowiedź na nurtujące jej duszę pytania. Jednak po raz kolejny napotkała opór. Nie poznała prawdy. W związku z tym jej podświadomość uparcie będzie dalej do tego dążyła, o czym przekonują kolejne zdarzenia.

Dowiadujemy się, że Fleur de Lys dlatego nie zna Biblii³⁸⁸, nie wie, kim jest Jezus, nie wie, co dzieje się z przywiezionymi do zamku dziećmi, gdyż de Rais postanowił wychować ją w nieświadomości złego i dobrego:

Gilles:

Czy wiesz, dlaczego wychowałem Fleur-de-Lys w nieświadomości złego i dobrego?

Biskup:

Nie.

Gilles:

Pewnie! Ja sam dopiero teraz wiem, na co czekałem, a jednak, jakie to proste. (*Szeptem*). Przecież on musiał wziąć w posiadanie jej duszę, bo dusza jej była pusta, nic nie broniło mu dostępu... (*Urywa*). Dziś po raz pierwszy przemówił przez jej usta.³⁸⁹

³⁸⁸ Zob. D. Trzeźniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005; W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

³⁸⁹ A. Hertzówna, *Fleur de Lys*, w: *Dramaty zebrane*, s. 104–105.

Na śmierć Odette Fleur-de-Lys reaguje w sposób pozbawiony emocji. Nie może dziwić czytelnika fakt, że nie jest przerażona widokiem martwego dziecka, że zadaje ze spokojem pytania, gdyż stoi wobec przedmiotów i informacji zupełnie nowych, które przeczuwała w swej intuicji, ale nie było jej wcześniej dane ich poznać. Wychowywana bez poczucia dobra i zła w sposób oczywisty nie mogła doznać grozy, okrutności i niemoralności czynów ojca, który przecież tak bardzo ją kochał. Skoro jej opiekun, przewodnik, rodzic wykonuje podobne czynności oznacza to, że nic jej nie grozi powielając jego zachowanie. Sztuka kończy się dramatycznym wyznaniem Fleur-de-Lys, że ona, podobnie jak ojciec, także chce zabić.

Gilles zrywa się w tym momencie z klęczek, Biskup przerażony wykonuje znak krzyża, a Fleur-de-Lys patrzy na nich zupełnie zdziwiona. Słowo „zabić” w słowniku dziecięcym, choć wydaje się groźne, jest całkiem niewinne, oznacza tyle, co „usunąć kogoś”. O ile w przypadku bezdusznego Biskupa Prelati i sadomasochistycznego Gilles’a nie mamy większych wątpliwości, co do świadomego charakteru motywów ich woli, o tyle w przypadku protagonistki sytuacja jest nieco inna. Z treści utworu jasno wynika, że co prawda bohaterka dzięki wyjaśnieniom Prelatego ma już większą świadomość, czym jest uśmiercanie, jednak kierują nią inne, niż tylko destrukcyjne popędy. Chce rozwiązać wewnętrzny konflikt, poznać, w jaki sposób dzieci „znikają”, a tym samym może odkryje, dokąd odchodzą i co z nią samą także się kiedyś wydarzy. Umysł jej posłużył się typową dziecięcą regułą oszczędności: jeśli mamy do czynienia z dwiema niewiadomymi, należy je powiązać ze sobą, a gdy poznamy wielkość pierwszej (jak się zabija), poznamy również wielkość drugiej (co dzieje się „po” zabiciu)³⁹⁰.

Gilles de Rais jest ofiarą otchłani własnej nieświadomości. Jung podkreślał, że jeśli uprzytomnić sobie, iż dziecko w procesie rozwoju przechodzi od stanu nieświadomego (niemowlę) do świadomości, wówczas dostrzegalny stanie się fakt, że wpływy środowiska, w którym ono dorasta, zbierają się w sferze nieświadomości. Pierwsze wrażenia życiowe są najsilniejsze i najbardziej brzemiennie w konsekwencje, dlatego

³⁹⁰ Por. C. G. Jung, *O konfliktach duszy dziecięcej*, tamże, s. 35.

za sprawą ojca i biskupa ośmioletnia Fleur-de-Lys także stanie się taką ofiarą. To, co nieświadome, jest niezmiennie, dlatego aby możliwa była jakakolwiek zmiana charakteru, konieczny jest proces integracji treści archetypowych i ich korekta³⁹¹.

Egiptolog Prisse d'Avennes stwierdza, że ścisły związek lotosu z kultem słońca pozwala widzieć w kwiecie obraz duszy otwierającej się na światło nadprzyrodzone³⁹². Protagonistka łamie znaczenie swojego imienia, symboliki Lilii³⁹³. Jej dusza jest tak samo mroczna i ciemna, jak jej ojca. Nie otwiera się na dobro i świat wartości, bo z psychologicznego punktu widzenia nie może to się stać. Carl G. Jung pisze, że: „nawet najlepsza metoda świadomego wychowania może zostać pozbawiona skuteczności, jeśli wychowaniu indywiduum pokaże się zły przykład”³⁹⁴.

Paradoksalnie Gilles de Rais miał nadzieję uchronić córkę przed skazą zła, co jednak się nie powiodło. U protagonistki zaszedł naturalny proces wychowania poprzez przykład, o którym szerzej pisze Jung w tekście *Znaczenie nieświadomości dla wychowania indywiduum*³⁹⁵. Fleur-de-Lys posiada podobne cechy charakteru co jej ojciec, oboje są kapryśni, mają silną wolę, mocne osobowości i wrażliwość na sztukę. Dziewczynka ma talent artystyczny, maluje i ma bogatą wyobraźnię. Jung twierdzi w swoich pracach, że dziecko za pomocą sztuki i fantazji kompensuje sobie to, czego mu brakuje³⁹⁶. Protagonistce najwyraźniej brakuje przestrzeni do życia wolnej od panującej na zamku mrocznej, przynębiającej atmosfery, towarzystwa dzieci i otoczenia innego, niż dotychczas poznany, tajemniczy świat Ojca i Biskupa. Stąd też nie protestowała, by wyjechać z Rossignolem. W jej pragnieniu chodzenia po

³⁹¹ Por. C. G. Jung, *Znaczenie nieświadomości dla wychowania indywiduum, w: O rozwoju osobowości*, tamże, s. 171.

³⁹² Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 190; *Hieroglifem pisane dzieje... Starożytny Wschód w wyobraźni romantyków. Studia*, red. W. Szturc, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2007.

³⁹³ Zob. B. Kuryłowicz, *Semantyka nazw kwiatów w poezji Młodej Polski*, Białystok 2012.

³⁹⁴ C. G. Jung, *Znaczenie nieświadomości dla wychowania indywiduum*, tamże, s. 167.

³⁹⁵ Tamże.

³⁹⁶ C.G. Jung, *O konfliktach duszy dziecięcej*, tamże, s. 24.

wodzie ujawnia się to samo pragnienie, co u Gilles'a – by przekroczyć granice człowieczeństwa. On zdaje się być potężnym, ona chce być jak on. Jego pociąga urok młodości, ona jest zachwycona urodą Odette. Widok zmarłej nowopoznanej koleżanki wzbudza we Fleur-de-Lys estetyczny zachwyty. Jest gotowa zabijać, a ponieważ wychowywana była z dala od chrześcijańskich i jakichkolwiek wartości, nie lęka się głosu sumienia, potępienia i kary Boga.

Im bardziej człowiek czuje się pusty, samotny i bezsilny, tym bardziej wzmacnia się w nim sadomasochizm. Niesadystyczne dziecko może zmienić się w sadystycznego podlotka lub dorosłego w wyniku sprzyjających okoliczności³⁹⁷. Mała Fleur-de-Lys stanie się sadystką, ponieważ ma to samo poczucie bezsilności co jej ojciec, tyle że u niej jest to spowodowane specyficznym niedostatkiem psychicznym. Kiedy brakuje podnieć, kiedy dziecko otacza atmosfera pustki i braku radości, zastyga wewnątrz. Nie istnieje nic, co poddawałoby się jego działaniu, nikt, kto reagowałby na nie, dzięki czemu czułoby, że „jest” i zyskiwało swoją tożsamość w relacji do innych. Fleur-de-Lys choć kochana przez ojca, żyje pozostawiona sama sobie w podświadomym poczuciu bezsilności i uwięzienia w zamku. Do momentu wtajemniczenia w zabijanie, dziewczynka szukała kompensacji takiego stanu rzeczy w sztuce, w wyobrażeniu, w przyrodzie. Kiedy nadarzyła się lepsza sposobność ku temu, by zyskać pobudzające bodźce – bezwiednie z tego skorzystała.

Co do tego, że agresja biologicznie przystosowana służy życiu, nie ma wątpliwości. Jednak niepowtarzalną cechą człowieka, niespotykaną u żadnego innego gatunku, jest to, że mogą nim powodować popędy każące mu zadawać cierpienie, tortury i śmierć dla odczuwania samej przyjemności. Gilles de Rais zabija z sadystycznym okrucieństwem. Ludzie jako jedyni potrafią być okrutni bez racjonalnego powodu i bez odnoszenia z tego żadnych biologicznych czy ekonomicznych korzyści³⁹⁸.

Złośliwa agresja nie służy przetrwaniu, zachowaniu życia, ale jest komponentem funkcjonowania zaburzonej jednostki. Destrukcyjność w takich wypadkach stanowi odpowiedź na psychiczną potrzebę

³⁹⁷ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tamże, s. 333.

³⁹⁸ Tamże, s. 243.

człowieka uwikłanego w opętanie przez archetyp Cienia. Jest to zakorzenione w samej jego egzystencji. Tworzy się w wyniku różnorodnych oddziaływać społecznych i jednostkowych uwarunkowań psychicznych³⁹⁹.

Człowiek według Fromma wyposażony jest w pęd przekroczenia osobistych, społecznych lub egzystencjalnych ograniczeń, by wyjść poza ramy ograniczeń, w których funkcjonuje. To może rodzić pozytywne skutki, jak na przykład wielkie odkrycia i indywidualne rozwijające osiągnięcia, ale może też prowadzić do destrukcji. Można bowiem tę potrzebę transgresji zaspokajać tak, jak robił to bohater dramatu: sprawując władzę nad słabymi, odczuwając ich strach, torturując, mordując, obserwując ludzkie cierpienie. Pęd do niszczenia tylko dlatego, że coś zostało stworzone. Jest tu także obecna potrzeba „skuteczności”, która u Fromma oznacza tyle, co poczucie, że się jest, ponieważ się działa. U osób z dobrze rozwiniętą osobowością, aktywność przejawia się w formach kreatywnych. W przypadku osób zaburzonych – odwrotnie – w formie niszczenia⁴⁰⁰.

Motywy popełnianych przez Gilles’a zbrodni nie jest nienawiść, lecz poczucie nieświadomego znudzenia i niemożności, a także potrzeba doświadczenia, że jest ktoś, kto zareaguje na jego „skuteczność”, czyli działanie. Na głębszych pokładach psychiki jest bezsilny, więc w ten sposób dokonuje się kompensacja – Gilles torturując i mordując odczuwa, że posiada moc sprawczą. „Zabijanie to jeden ze sposobów doświadczenia tego, że się jest i że się jest w stanie wyrzucić wrażenie na innym człowieku”⁴⁰¹. W przypadku osób o silnie ukonstytuowanej psychice i poczuciu tożsamości podobne zdarzenia nie mają miejsca.

Człowiek posiada psychiczne potrzeby egzystencjalne konieczne do przetrwania, o czym już była mowa. Jedną z nich jest potrzeba

³⁹⁹ Tamże, s. 243. Bohaterowie dramatów Amelii Hertzówny przywołują na myśl specyficzne rozróżnienie życia na formy *Bios* (typowo ludzką, aktywną) i *Zoé* (czysto biologiczną, pasywną). Poprzez *Bios* człowiek jest w stanie aktualizować swoje życie w zmieniających się sytuacjach, wspólnotach, etapach dojrzewania. *Zoé* wyklucza ze wspólnoty, u Arystotelesa oznacza życie popędowe (Gilles de Rais), ale może także oznaczać życie wegetatywne (Yseult). Zob. A. Wydrycka, *Między bios a zoé. Poetycka antropologia w liryce Młodej Polski. Interpretacje*, Białystok 2012.

⁴⁰⁰ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tamże, s. 263.

⁴⁰¹ Cyt. za: tamże, s. 279.

poczucia wewnętrznej jedności. Osoby o zaburzonej osobowości uzyskują ją przez podporządkowanie wszystkich swoich sił jednej wszechogarniającej namiętności, jak namiętność niszczenia, władzy, bogactwa, czy jak w przypadku Gilles'a makabrycznego zabijania dzieci⁴⁰². Jak pisze Fromm, celem tych wszystkich zabiegów mających przywrócić jedność wewnętrzną jest „zapomnienie o sobie” w sensie znieczulenia na głos rozumu. Jest to usiłowanie tragiczne, gdyż jest skuteczne jedynie chwilowo (w momencie dokonywanych zbrodni) lub jeśli jest ono długotrwałe, jak na przykład pasja nienawiści, czy pragnienie dotarcia do początku zła, wykoślawia naturę człowieka, wyobcowuje go, skazuje na izolację i trwale uzależnia. Jednostka nie jest już w stanie bez tego funkcjonować, jeśli nie uświadomi sobie swojego błędnego koła ucieczki przed samym sobą. Gilles, pomimo tego, że jest już tylko zależnioną jednostką, nadal potrzebuje młodych ciał, by zaspokoić swe sadystyczne rządze i urojone fantazje.

Gilles jest sadystą – znęca się nad słabszymi, ale komplementarnie ujawnia się także w nim masochizm – poddaje się silniejszemu, który sprawia mu cierpienie. Podobnie jak dwie wcześniej analizowane postaci, Yseult i Baltis, tak i de Rais czuje się wyizolowany i boi się samotności: „Nie mogę pozostać samotny tutaj”⁴⁰³. Opuścili go już wszyscy, za wyjątkiem Biskupa i dwóch miernych służących. Jednocześnie cały czas próbuje oszukiwać siebie. Spycha swoje lęki do nieświadomości, tłumacząc sobie, że nic nie może zagrozić jego bezpieczeństwu.

Cechą elementarną sadysty jest podporządkowanie i tchórzostwo. Poczucie uległości jest dla sadysty koniecznością. Dopuszcza się on makabrycznych czynów, bo czuje się pogrążony w niemocy, nieżywy (znudzony) i bezbronny. Próbuje sobie skompensować te braki poprzez sprawowanie władzy nad innymi. Przemienia robaka, którym się czuje, w boga. Lecz nawet wtedy cierpi z powodu swojej niemocy. Może zabijać i torturować, jednak pozostaje wewnątrznie zależnionym, przerażonym, samotnym człowiekiem, więc potrzebuje wyższej od siebie instancji,

⁴⁰² Zob. tamże, s. 259 oraz G. Bataille, *Historia oka i inne historie*, przekł. i wstęp T. Komendant, postł. T. Swoboda, Gdańsk 2010.

⁴⁰³ A. Hertzówna, *Fleur de Lys*, w: *Dramaty zebrane*, s. 110.

której mógłby się podporządkować (masochizm).⁴⁰⁴ W powyższy opis aż nadto dobrze wpisuje się morderca dzieci Gilles de Rais, posłuszny Biskupowi i lękający się Boga.

IV. Okrucieństwo, słabość, ofiara

Gdy analizujemy postaci Yseult, Baltis i Gilles'a widać wyraźnie, że z pozoru silne postacie, dominujące nad otoczeniem, żyją znacznie poniżej swoich możliwości psychicznych. Zdominowane przez negatywną energię nierozwiązanego Cienia – stają się ofiarami własnej psychiki. Nieświadomie wszelkie swe działania kierują przeciwko sobie.

Sadyzm i masochizm są komplementarne („kompleks symbiotyczny”)⁴⁰⁵ – są dwiema stronami tej samej fundamentalnej sytuacji: poczucia życiowej niemocy. Ta niemoc dotyka zarówno zdradzonej Yseult, pięknej Baltis, jak i okrutnego Gilles'a. Zarówno sadysta, jak i masochista potrzebują innych istot, aby „dopełnić” siebie – jednostki słabe i wybrażone. Sadysta innym człowiekiem dopełnia siebie, masochista czyni siebie dopełnieniem drugiego. Yseult i Gilles de Rais odnajdują się w związkach symbiotycznych, Baltis zaś – narcystycznych (miłość skierowana do siebie). Zgodnie z założeniami Junga dzieje się tak dlatego, że żadne z nich nie posiada w sobie centrum swojej osobowości a lokuje ją w innym obiekcie (Yseult w Tristramie, Baltis w urodzie, Gilles w postawionym celu – dotarcia do istoty zła).

Ów kompleks jest podstawą charakteru autorytarnego, jakim odznaczają się owi bohaterowie. Postacie te przejawiają chorobliwy podziw i pragnienie władzy. Kochają potężnych i gardzą jednostkami słabymi, przybierają maski buntowników, lubią warunki ograniczające ludzką wolność, są fatalistami, poddają się losowi. Są wielbicielami przeszłości, występują w czyimś imieniu, są pozornie odważni (w milczeniu znoszą cierpienia) i najczęściej posiadają silną wiarę.

Psychika bohaterów została zdeterminowana przez traumatyczne doświadczenia, z którymi musieli się w życiu zmierzyć. Jednak żadne z nich nie potrafiło zmierzyć się z problemem. Bolesne treści zostały

⁴⁰⁴ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tamże, s. 327.

⁴⁰⁵ Por. E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, tamże, s. 156.

wyparte do sfery Cienia, która potem zdominowała osobowość, uczyniła centrum świadomości.

Hertzówna pokazuje także mechanizm dziedziczenia z pokolenia na pokolenie okrucieństwa i przemocy. Ustalenia psychologii głębi Junga pozwalają wyjaśnić i zrozumieć, dlaczego dziecko „Kwiat Lili”, które powinno być czyste i dobre, takie nie jest. De Rais nie jest wsparciem dla córki, ale źródłem opresji. Arystokrata ponosi odpowiedzialność za deprawację Fleur-de-Lys – niewinnego Kwiatu Lili.

Mordercy i zbrodniarze nie cofają się do poziomu zwierzęcia, gdyż zwierzęta nie posiadają instynktu niszczenia dla samego niszczenia. Tylko człowiek jest do tego zdolny. Ofiary otchłani psychicznej są ludźmi, którzy zawiedli, popełnili błąd (lub „na nich” popełniono błąd, jak w przypadku Fleur-de-Lys). Z różnych przyczyn nie mogli „rozwinąć” swojego człowieczeństwa⁴⁰⁶.

Poczucie jednostki, że jest słaba lub wręcz że nie istnieje, zostaje skompensowane przez wybuch żądzy władzy. Żeby wygrać walkę z Cieniem, potrzeba wprawdzie go sobie uświadomić, zajrzeć w głąb siebie i podźwignąć doświadczenie, z jakim psyche sobie nie poradziło. Jest to trudne zadanie, gdyż niełatwo jest myśleć o sobie jak o kimś słabym, niepełnym, a niejednokrotnie złym, ale jest to jedyna droga do pokonania siebie i transgresji, a w dalszej konsekwencji rozwoju, zamiast regresu własnej osobowości.

Wszystkie omówione postacie dramatów Amelii Hertzówny, łącznie z okrutnym mordercą, wzbudzają... litość. W gruncie rzeczy są ofiarami własnej psychicznej otchłani.

⁴⁰⁶ Por. E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, tamże, s. 294.

Natalia Maliutina
(Odessa, Ukraina)

ПЛАСТИКА ПЕРСОНИФИКАЦИИ ГОЛОСА КАК КАТАЛИЗАТОР ДЕЙСТВИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ

Говоря о драматургии постдраматического театра, учитывая опыт анализа Г.-Т. Леманна⁴⁰⁷, стоит, на мой взгляд, обратиться к театральным средствам восполнения драматического действия, заявленным в тексте драмы. Речь может идти о расширении зрительского восприятия за счёт достраивания текстового пространства спектакля в связи с определёнными стереотипами рецепции, которые учитываются или не учитываются автором и, в свою очередь, режиссёром. Немало писали уже о таких приёмах расширения пространства действия в пьесах как «сцена в сцене», «театр в театре», интертекстуальность, тематизация изображения (рефлексии персонажей как языковая игра) и др.

Важнейшим свойством театра, как отмечает О. Журчева, является «...процесс самопроекции зрителя (катарсис и самоидентификация). В результате взаимопроникновения сценического действия и рецепции театр становится «пространством» самого зрителя, возможностью развития самого себя и всех своих возможностей. Таким образом, сценическая реальность (включая конфликт) формируется и окрашивается зрительским я»⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ Lehmann H.-T., *Teatr postdramatyczny*, Kraków, KA, 2009, 510 с.

⁴⁰⁸ Журчева О., *Природа конфликта в новейшей драме XXI века, Новейшая драма XX – XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического се-*

Ещё одним средством «добраивания» действия в восприятии реципиента может служить отказ автора/режиссёра от физического появления на сцене персонажа, присутствие которого заменяется Голосом. Он (Голос), является фактом личности, индивидуальности персонажа, но, в то же время, в практике театрального существования, не идентичен ему. Вообще, замена физического присутствия персонажа Голосом совершенно симптоматична в современной драме. Часто исследователи отмечают, что персонажи в новой драме существуют только как речевое бытие, дискурсивная практика, языковое пространство или «речевой конструкт» (А. Юберсфельд, Э. Касперский, Л. Менсовска).⁴⁰⁹

Говоря о Голосе как о категории драмы, хотелось бы вспомнить, прежде всего, о понятии «нарративного голоса» в бахтинском и постбахтинском понимании. Говоря о последнем, имею ввиду деконструктивистский подход в работе Жака Дерриды «Голос и феномен: введение в проблему знаков в феноменологии Гуссерля» (1967). Голос, в противовес графическому, по мнению Ж. Дерриды, устанавливает абсолютную близость между означаемым и означающим, во время его звучания создаётся иллюзия автономности, суверенности сознания, самоценности «я»⁴¹⁰. Живая звучащая речь совмещает в себе идеальность, трансцендентность и присутствие.

Такое понимание учитывает Ж.-П. Сарразак, который называет в своём «Словаре современной и новейшей драмы» две сферы функционирования понятия «голос»:

1) физическое или фонетическое явление, вызванное высказыванием вслух;

минара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева – Самара: Изд.-во «Универс. групп», 2009., с. 18-26.

⁴⁰⁹ Ubersfeld A., *Czytanie teatru*, Wydawnictwo PWN, 2007, Kasperski E., *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień*, w: *Postać literacka. Teoria i historia*, pod red. E. Kasperskiego i B. Pawłowskiej-Jądryk, Warszawa 1998, s. 9-41, Mięszowska L., *Dyskurs postaci. Postać dyskursu. W poszukiwaniu metod badania dramatis persona we współczesne j dramaturgii rosyjskiej*. W: *Formacje dyskursywne w kulturze, językach i literaturze europejskiej XX wieku*. Tom IV. Red. L. Rożek. Częstochowa 2005, s. 359-370.

⁴¹⁰ Деррида Ж., *Голос и феномен: введение в проблему знаков в феноменологии Гуссерля*, СПб: «Алетейя», 1999, 208 с.

голос драматурга или поэта, который так или иначе проявляет себя и распознаётся в произведениях для театра, которые используют «эффекты голоса» (Vinaver, Lemahier), он создаёт театр слов (Саррот) и нарушает интегральность (тождественность) голосов персонажей (Бекетт, Новарина)⁴¹¹.

Как отмечает далее Ж.-П. Сарразак, в современной и новейшей драме различают источники голоса: например, голос, находящийся внутри пространства отображённой картины мира, но существующий вне сцены, и голос вне пространства картины мира, существующий на сцене либо вне её⁴¹².

Вполне понятно, что в традиционной драме Голос является инструментом, при помощи которого достигается индивидуализация персонажа. Характеристики Голоса (тембр, эмиссия, манера произносить звуки ...) являются средством психологического портретирования. Хочу отметить, что довольно часто в драматургии XX ст., например, в драме абсурда, наблюдается эффект отделения Голоса от телесного облика персонажа, с которым тот внутренне всё-таки связан.

В нашей работе мы остановимся на рассмотрении функционирования Голоса в драме как субъекта речи и самосознания. При этом берем во внимание, что феноменология голоса в речевой структуре текста пьесы связывается с тенденциями гротескного типа образности и гротескного принципа построения художественного целого в эпоху художественной модальности⁴¹³. Речь идет о разрушении субъектной идентификации, о размывании границ между сознаниями героев, об отношении героя к себе как к другому. Как отмечают М. Лагода и А. Павлов, «гротескный субъект в драматических произведениях новейших авторов может быть и персонаж пьесы, и субъект высказывания в афише, ремарках»⁴¹⁴. Исследова-

⁴¹¹ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, tłum. M. Boroński, M. Sugiera, Kraków, KA, 2007. – 195 s.

⁴¹² Там же, С. 66.

⁴¹³ Лагода М. А., Павлов А. М. Гротескный субъект // *Поэтика русской драматургии рубежа XX – XXI веков* : Вып. 1–2 : Сб. науч. ст. / Отв. ред. С. П. Лавлинский, А. М. Павлов. – Кемерово, 2011. – С. 291–295.

⁴¹⁴ Там же, С. 291–295.

тели И. Болотян и С. Лавлинский рассматривают ряд ситуаций гротескного несовпадения героев пьес А. Гладиллина «Другой человек» и А. Строганова «Чайная церемония», в частности, столкновение персонажа с «вероятностным» и образами себя самого⁴¹⁵. Подобные размышления наталкивают на мысль о том, что гротескный субъект является порождением особенной продуктивности рецептивного творчества: зачастую такие формы остранения порождаются лишь в зрительском восприятии. Не всегда текст позволяет достаточно выразительно и понятно разделить сферы субъектной идентичности.

Мы попытаемся рассмотреть случаи «достраивания» текстовой и сценической реальности в результате звучания Голоса в пьесах современных драматургов.

Так, в одноактной пьесе-монодраме Жана Кокто «Человеческий голос» (1930), по мотивам которой Пуленк написал одноименную оперу, брошенная любовником Героиня говорит по телефону с реальным (или воображаемым) Голосом. Мы наверняка не знаем, есть ли субъект, которому принадлежит многократно охарактеризованный и вроде бы слышимый нею голос, но в самом действии осуществляется показ материализации Голоса: отчаявшаяся Героиня обвивает шею проводом телефона, по которому проходит Голос её бывшего любовника.

Героиня. Помнишь, как Ивонна удивлялась, что человеческий Голос проходит через телефонные провода. Я обвила шею проводом. Твой голос ... обвивает мою шею⁴¹⁶.

Опираясь на мысль Р. Барта, отметим, что деперсонализация субъекта в этой драме «создаётся самим актом рассказывания»⁴¹⁷. «Космология слова» передает характер воздействия звучащего в её сознании Голоса любовника на состояние героини. Обратим внимание на то, что в драматургии романтического, неоромантического и

⁴¹⁵ Там же, С. 293.

⁴¹⁶ Kosiński D. *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie // Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera. – Kraków.: KA, 2009, s. 267.

⁴¹⁷ Барт Р., *Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., состав. и вступ. ст. Г. К. Косикова, М., Прогресс, 2000. – С. 312-334.*

символистского театра (например, в пьесах Ю. Словацкого, М. Метерлинка, С. Выпянского, Л. Стаффа) Голос как феномен антропологического присутствия (или пространства) часто звучит в тексте, не ассоциируясь ни с каким физическим телом. В таких случаях звучание Голоса усиливает экзистенциальное восполнение ситуации, трансцендентные характеристики, напоминающие о таких метафизических категориях, как рок, судьба, Пророчество, гнозис, тайна, таинство, мистерия, Дух ...

В театре М. Метерлинка персонаж зачастую гротескно остраивается от собственной речи. Экзистенция звучания голоса приобретает в пьесах М. Метерлинка универсальное значение и, можно предположить, отчасти заменяет или же дополняет традиционное драматическое действие. Именно в таком смысле польская исследовательница Дорота Яжомбек пишет о том, что голоса персонажей формируют трансцендентное поле инсценизации, в котором важно не то, что и как говорится, но то, что осуществляется разговор⁴¹⁸.

Зачастую это поле возникает в результате хора голосов, которые варьируются, накладываются один на другой, дублируют, усиливают один другой, и может быть, в определённом случае голос «берёт на себя» и функцию тематизации способа рецепции, что позволяет исследователям увидеть в интерпретации пьес М. Метерлинка авторефлексивный и когнитивный эксперимент. О такой интерпретации «Слепых» вспоминает Матеуш Боровский, анализируя инсталляцию канадского режиссёра Дениза Мерлоу 2002 года. Отказавшись от какой бы ни было декорации, Мерлоу использовал эффект полной темноты, в которой высказывались на сцене персонажи. Индивидуализация их достигалась лишь темпом проговаривания фраз, специфичной манерой говорить, подачей голоса. Только в финале моментальная вспышка света открыла зрителям, что вместо живых персонажей на сцене всё время находились двенадцать закреплённых на штативах масок, на которые, благодаря компьютерным эффектам, проектировали подобие лиц⁴¹⁹.

⁴¹⁸ Там же, С. 293.

⁴¹⁹ Kosiński D. *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie // Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera. – Kraków.: KA, 2009, s. 277.

Таким образом, звучание голосов в темноте усилило напряжение зрителя, с одной стороны, а, с другой, активизировало его сосредоточенность на собственных процессах восприятия, рефлексии. Зритель получил возможность почувствовать состояние слепых персонажей Метерлинка и визуализировать психические процессы познания (или ощущения) пространства. Такое расширение воспринимаемого зрителями действия составило своеобразный когнитивный эксперимент режиссёра. Возникает явление погружения в бытийность, известное ещё со времени постановки пьес М. Метерлинка, Поля Верлена, Шарля Ван Лерберга, Пьера Кийара, Рашильд на сцене театра д'Ар.

Звучащее слово не только формировало действие, сценическое пространство, но и вызвало у зрителей определённый трансцендентный план погружения в некое таинство, истоки которого находились в душе каждого сидящего в зале.

Показательно, что Голос в символистских драмах становится посредником между сферой экзистенциального сознания и индивидуального восприятия. Так, например, в драме бельгийского драматурга Шарля ван Лерберга «Почуявшие» или «Они почуяли» («Les Fleurs») разворачивается психологическое действие как диалог между девушкой, у которой умирает мать, и звучащими за дверью Голосами. Голоса требуют открыть дверь, заявляют, что принесли атрибуты похорон (воду для обмывания тела или гроб). Создаётся впечатление о пространстве смерти как об экзистенциальном пространстве. Реплики Голосов подчеркнута суггестивны.

Голос. Что же это такое? Что же это такое? Открывать не хотят. Дверь заперта. Ого! Где тут. Выставить придется. Все вымокло! ... Трр! Труп! Трр! Труп!⁴²⁰

Такой диалог, как отмечает Д. Яжомбек, основывается не только на представлении или характеристике действия и героев, а на беседе как форме экзистенциального опыта человека, на созерцании действительности, которая, как последовательность событий или рефлексий, давно определена, зафиксирована и остаётся только принять её⁴²¹.

⁴²⁰ Там же, s. 168.

⁴²¹ Jarzabek D. *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*. – Kraków: KA, 2006. – s. 77-78.

Развивая эту мысль, исследовательница отмечает усложнение функции слова в такой беседе, поскольку оно не является только средством передачи, выражения, а воспринимается как «...совместное создание: настроения, интеллектуальных размышлений, игры»⁴²². Стоит принять во внимание и её замечание о том, что разговор или беседа в широком смысле не используется в такой драме как средство чего-то, а инсценируется в драматическом тексте наподобие самостоятельной драмы, действием которой становится существование героя во взаимоотношениях, в том числе, и с самим собой⁴²³.

Не случайно, по-видимому, современные драматурги нередко инсценируют общение героя с Голосом (Голосами), что, может быть, связано с кризисом личностной идентификации, с одной стороны, и исчерпанностью традиционных средств воссоздания действия, с другой.

Эффект остранения Голоса активно используется в современной драме, причём зачастую артикулируется его особенность и даже материальность.

Следует уточнить, что большинство исследователей рассматривает природу телесного начала Голоса в постдраматическом театре, прослеживая постепенное отделение Голоса от языка, а затем и от тела актёра (персонажа).

Как отмечает в своих работах Эрика Фишер-Лихте, Голос в своей материальности сам являет собой язык, что связывается с перформативностью звучащего слова⁴²⁴.

Можно сослаться на наблюдения Дариуша Косиньского над тем, как в современном театре разрушается подчинённость голоса примату языка и тела⁴²⁵.

Исследователь вспоминает о том, что в театре Ежи Гротовского, например, текст служит лишь претекстом к появлению Голоса. По

⁴²² Там же, с. 61.

⁴²³ Там же, с. 62–63.

⁴²⁴ Kosiński D. *Między słowem a ciałem. Głos w dramacie // Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, red. M. Borowski, M. Sugiera. – Kraków.: KA, 2009, s. 167.

⁴²⁵ Там же, с. 168.

контрасту с разрушенной языковой конструкцией тем выразительнее могла проявиться пластика Голоса (понимаемого, в данном случае, как экзистенция актёрского существования на сцене)⁴²⁶.

Следует сделать оговорку о том, что мы говорим о категории Голоса в западноевропейском театре, учитывая то, что восточные традиции театра свидетельствуют о необязательности связей Голоса с телом и языком (вспомним, например, о роли маски, не предполагающей звучания речи). Это заставляет также вспомнить о кукольном театре, в котором голос аниматора связывается с куклой или анимацией⁴²⁷.

Вообще, кукольный театр демонстрирует огромные возможности пластики персонификации Голоса. Можно привести в пример пьесу для кукольного театра Олеси Емельяновой «Волк и семеро козлят», созданную на основе известной сказки. Как мы помним, Волку необходимо изменить свой голос, уподобив его голосу Козы, для того, чтобы козлята могли идентифицировать его с их матерью (Козой). Показательно, что в пьесе Волк относится к голосу как к инструменту или к вещи, заявляя Петуху:

Волк. Голос свой давай сюда!

На что Петух весьма мудро отвечает:

Петух:

Голос – это не пятак,

Не скирда соломы!

И его, увы, никак

Не отдать другому!⁴²⁸

Можно предположить, что в кукольном театре Голос приобретает особенную фактурность и материальность, вполне заменяя персонаж – куклу.

Эффект отделения Голоса от тела персонажа наблюдаем в пьесе Н. Коляды «Чайка спела» («Безнадёга»). В патологическом восприятии постоянно пьющих членов одной семьи, которые хоронят сына Валерку, отбывавшего тюремный срок, возникает Голос невидимо

⁴²⁶ Там же, с. 168.

⁴²⁷ Там же, с. 168.

⁴²⁸ Там же, с. 169.

присутствующего покойника, напоминающий «скрипы балки». Этот Голос слышат только два персонажа: убитая горем любящая мать и ненавидящий его родственник моряк Саня. Голос обращается к матери либо с растянутым по слогам «ма-ма-а» либо с шутливо-абсурдным «ма-ма-аа Пи-ло-ра-ма», и она под воздействием Голоса попадает в некий гипноз, в котором утрачивается грань между кажущимся и реальным. Важно отметить, что Голос Валерки по-разному воспринимается и о разном сообщает матери и родственнику Сане. Можно предположить, что Голос связан с тем субъективным представлением о Валерке, которое сформировалось у этих двух персонажей и его звучание является экзистенциальным восполнением картины бытия обоих героев.

Обратим внимание на то, что в пьесах Н. Коляды «Откуда-куда-зачем», «Девушка моей мечты» звучащие из телефонной трубки или из автоответчика голоса безусловно создают драматическое действие, разворачивающееся, тем не менее, в форме заданного ситуацией монолога. Пьеса «Девушка моей мечты» так и названа автором «Монолог в одном действии».

Разговор героини (Она) с умершей соседкой по телефону становится фактом экзистенциального переживания уникальности внутреннего мира этой героини. Силой словесной визуализации общего их с соседкой мира (в котором поёт Марика Рёк, «Девушка моей мечты»), лает старый Тобик, идёт по телевизору вечная «Санта Барбара») ей удалось услышать голос соседки, Эллы Николаевны. Несмотря на оборванный телефонный разговор и полное повторение этим (другим) голосом её слов, само физическое звучание Голоса приобретает способность созидания картины мира.

«... Она улыбается и плачет. Посмотрела на стенку, из-за которой по-прежнему несутся крики и музыка, и вдруг увидела, что рисунок на стене приобрёл реальное очертание, дверь нарисованная стала настоящей, проём дверной светится, а за ним видна другая квартира: там кровать, на кровати сидит старушка в платочке, а у ног её собака – голову опустила, хвостом виляет. Старушка сидит, улыбается»⁴²⁹.

⁴²⁹ Коляда Н. Персидская сирень и другие пьесы. – Екатеринбург, Каменск-

В пьесе Н. Коляды «Откуда-куда-зачем» театральное действие создаёт пересечение, наложение разных голосов. Звучит Голос Автора в большой вступительной ремарке, голос героини (Она), прекратившей общение с миром после смерти одноклассницы. Неоднократно подчёркивается значимость её голоса для гармонизации окружающего её мира комнаты: время от времени просыпаясь, начинает кричать кошка (заметим, что в этой пьесе даже кошка кричит, а не мяукает, как ей полагается – Н.М.). Каждый раз в ремарке передаётся успокаивающее звучание голоса героини, хозяйки кошки: «... и тогда хозяйка подаёт голос, кричит ей: «Зин-а-а! Зин-а-а!»», и кошка, услышав голос человека, успокаивается, засыпает». Звучавшие из автоответчика голоса коллег и знакомых, как в драме абсурда, означают невозможность коммуникации (все говорят, не предполагая ответную реакцию и вообще присутствие собеседника). Прослушивание голосов на автоответчике (в том числе и голоса умершей Яны) становится способом ухода от мира и себя путём снятия ответственности. Эта мысль буквально обыгрывается в речи героини («Человек помер, а я в связи с этим взяла, да и отключила телефон, на автоответчик запёрлась, отвечай за меня он, не я») ⁴³⁰.

Отречение героини от мира, создаваемого голосами из автоответчика, вызывает у неё острое осознание ненужности, затерянности. Это экзистенциальное состояние прорывается вопросами «Откуда-куда-зачем Господи?!... Откуда я иду, куда я иду, зачем я иду, кто-то слышит меня или нет?!» ⁴³¹.

Таким образом, звучание Голосов вызывает внутреннюю драму Героини, позволяет её обозначить и разыграть. Несомненно, именно Голоса создают экзистенциальное наполнение действия.

Внутреннее состояние персонажа, с которым (довольно условно) связывается звучание голоса, приобретает обобщенное значение бытия вообще, заряженного авторским существованием в тексте пьесы. Это заставляет вспомнить о презентации чеховского героя,

Уральский, 1997. – С. 310.

⁴³⁰ Коляда Н. Персидская сирень и другие пьесы. – Екатеринбург, Каменск-Уральский, 1997. – С. 310.

⁴³¹ Lit.lib.ru /e/ emelxjanowa_o_w/text_o...

в котором драматург, по мысли Л. Тютеловой, «...пытается не столько показать «Другого», сколько уловить единство внутреннего существования каждого, в том числе и своего внутреннего существования, автономного, по отношению к событию, но неавтономного по отношению к общей стихии жизни»⁴³².

Голоса в пьесах Н. Коляды воспроизводят рефлексии об утрате связей между человеком и миром, о разрушении привычных констант бытия, в котором накопление повторяющихся слов становится сигналом бедствия. Не случайно эти голоса приобретают характер механического воспроизведения (они записываются на автоответчик и воспроизводятся уже как нечто искусственное, подобно записанным на плёнку голосам Суфлёрсов в пьесе П. Хандке «Каспар»).

В монологе Вадима Ливанова «Смерть Фирса», представляющей авторские рефлексии, направленные на образ Фирса, отправным пунктом действия служит репетиция финала чеховского «Вишневого сада». На сцене действует один персонаж – Актёр, который переживает личную трагедию по мере воплощения внутреннего состояния Фирса. Роль катализатора этой трагедии играет Голос режиссёра, заявленный наряду с Актёром в списке действующих лиц.

Голос Режиссёра возмущается бездарной игрой Актёра и всей труппы. Он заявляет, что «Вишневый сад» – это пьеса про Фирса. Это трагедия, которую должен пережить зритель, ждущий катарсиса. Поэтому Голос Режиссёра возмущённо реагирует на раньше, чем нужно, прозвучавшие спецэффекты – «Звук лопнувшей струны. Звук топоров».

Голос режиссёра. Рано! Рано начали рубить!! Стоп! Дайте ему умереть по-человечески⁴³³.

Голос режиссёра выполняет, по сути, функцию alter-ego героя, который постепенно приходит к отождествлению себя с Фирсом. Так что нельзя отказать Голосу в психологической нагрузке.

⁴³²Тютелова Л. Г. «Я» и «Другой» в мире Островского и Чехова // Литература и театр, Материалы Международной конференции, посвящ. 90-летию Л. А. Финка, Самара, 2006, с. 180.

⁴³³Biblioteka.teatr-obraz.ru/node/...

Трагифарс разыгрывается по принципу «театра в театре»: суггестивный образ театра обнажает природу человеческого восприятия в той ситуации, когда человек перестал ирать перед собой и другими. Не случайно Елена Богатырёва отмечает, что в новой драме «предметом изображения может оказаться сам факт театрального представления, порождающий двойственную иллюзию реальности – театр в театре, либо изображаемый мир определяется как театр, и, наоборот, стирая границу между ними, либо подражание действительным персонажам и событиям оговаривается фактом их вымысла»⁴³⁴.

Насыщение пространства текста голосами в «новой новой драме» может восприниматься и как разрушение конфликта, действия, да и реальности как таковой. Как отмечает Елена Богатырёва, в текстах рубежа XX-XXI вв. «развоплощается сам акт имитации, подражания реальному положению вещей», тем самым утрачивается сама возможность для явления быть воспринятым и в качестве сущего, и в качестве должного»⁴³⁵.

Думается, обращение к Голосу как к определённом миру (иногда – авторскому, иногда – зрительскому) в «новой новой драме» – это ещё и форма включения какого-то отношения к миру. Подобное явление наблюдается в пьесах Ивана Вырыпаева. В пьесе «Кислород» контрапункт голосов двух героев (заявленных автором как Он и Она) образует подобие действия. По мысли Л. Тютеловой, «Он и Она, чьи слова и организуют действие пьесы, представляют собой в первую очередь два голоса, которые могут быть восприняты и как голоса некоторых персонажей, людей своего поколения, они же Саша и Саша, к теме любви которых постоянно возвращаются в пьесе. Но эти два голоса – это и голоса актёров, вышедших на сцену. Они тоже люди поколения конца XX века. Их размышления на темы пьесы звучат не как «чужой текст» в актёрском исполнении, а

⁴³⁴ Богатырёва Е. Наследие конфликта: соображения об эпистемологическом проекте «новой драмы», Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. отв. ред. Т.В. Журчева, Самара, 2009, с. 40.

⁴³⁵ Там же, с. 41.

как прямое включение настоящего мира в эстетическую реальность произведения»⁴³⁶.

Голос в пьесах Ивана Вырыпаева также, по-видимому, становится знаком экзистенциального пространства. Обратим внимание, что тип героя в его драмах «Кислород», «Июль», «Бытие N2» исследователи называют «самоопределяющаяся и саморазоблачающаяся личность как Человек (представитель рода человеческого), а тип конфликта определяют как экзистенциальный конфликт «... с Другим как «чужим». В качестве чужого выступает Высшее Начало, Бог, Высший Разум»⁴³⁷.

В пьесе «Июль» (2006) характеристики Голоса заявлены уже в ремарке.

Ремарка

Мы слышим мужской голос. Это всё словно по радио или через репродуктор. Говорит незнакомый нам мужчина. Мы его не знаем, но тот, к кому этот голос обращается, его узнал. Это голос его старшего сына⁴³⁸.

Показательно, что Герой, находящийся в палате психической больницы глухой и слепой, все картины представляются в его восприятии во время сна. Тем не менее, он способен понять каким-то удивительным сверхъестественным образом, что это Голос его сына Глеба, сообщающего о скором приезде всех сыновей с целью забрать отца к себе.

Голос Глеба. Здравствуй, папа. Это мы – твои сыновья – дежурные из Архангельска. Наконец-то мы смогли тебя разыскать... И вот теперь мы едем к тебе, завтра в дорогу – два дня пути и мы у тебя⁴³⁹.

⁴³⁶ Тютелова Л. «Кислород» Ивана Вырыпаева и основные особенности «новой драмы», Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. отв. ред. Т.В. Журчева, Самара, 2009, с. 62.

⁴³⁷ Болотян И. Жанровые модификации новейшей русской драмы: опыт типологического описания, Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. отв. ред. Т.В. Журчева, Самара, 2009, с. 104.

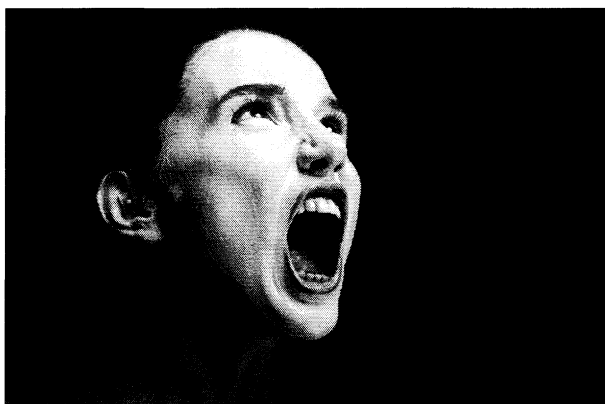
⁴³⁸ Вырыпаева И., http://www.theatre-library.ru/files/v/vyrypaev/vyrypaev_3.html

⁴³⁹ Там же.

Этот Голос, действительно, из другого мира, как отзвук упорядоченной регламентированной жизни, в которой ещё действуют законы морали. Не случайно именно Голоса детей сообщают, что завтра они увезут тело умершего отца в Архангельск.

Таким образом, некоторые наблюдения над экзистенцией Голоса в театральной практике современной русской драмы позволяют думать о том, что эффект звучания Голоса как присутствия героя может служить средством расширения пространства действия, прежде всего, словесного и виртуально-пластического, а иногда и визуального, если отсутствие зрительного ряда восполняется условной ассоциативной визуализацией.

Так что, заявляя о человеческой индивидуальности, пластика персонификации Голоса создаёт дополнительные возможности её проявления и существования на сцене. Можно предположить, что в новейшей драме утрачиваются характеристики голоса как антропологического феномена, инструмента индивидуализации персонажа. Звучание Голоса восстанавливает эмоциональное напряжение между явлением, бытием и представлением на сцене, с одной стороны, а также авторскими рефлексиями, с другой. Поэтому зачастую голоса в пьесах современных авторов скрывают механизмы авторефлексии. Их роль связывается с экзистенциальным восполнением пространства действия, пластической визуализацией внутреннего конфликта между представлением на сцене и эмоциональным опытом зрителя, автора, героев, актеров, режиссера, отражающим универсальность проговаривания как бытия некоторого коллективного разума.





Глава IV.

*От поэтики текста до поэтики театральных
экспериментов*

*Od poetyki tekstu do poetyki teatralnych
eksperymentów*



Anna Janicka
(Białystok)

GABRIELA ZAPOLSKA I ŁESIA UKRAINKA – DRAMATURGIA PRZEKROCZENIA. PROPOZYCJE WSTĘPNE

*Pamięci moich wołyńskich Dziadków –
Katarzyny z Tuszyńskich Janickiej i Juliana Janickiego*

Konstelacja, konstelacje...

Twórczość literacką i prace krytyczne Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz) zwykło się rozpatrywać w najrozmaitszych konstelacjach ideowych i estetycznych. Najczęściej – nie bez przyczyny – związki pisarki z literaturą europejską oglądano poprzez nawiązania do estetyki symbolicznej, tradycji romantycznej i biblijnej bądź też porządku mitologicznego⁴⁴⁰. Przyglądając się wielości nawiązań, odwołań i powinowactw pomiędzy twórczością autorki *Kasandry* a literaturą europejską, Eulalia Papla konkluduje: „Prace krytyczne Łesi, z reguły o charakterze komparatystycznym i traktujące zjawiska z perspektywy procesu historycznoliterackiego, eseistyczne wędrówki w czasie i przestrzeni to swoista literacka mapa Europy. Szerokie zainteresowania ukraińskiej

⁴⁴⁰Por. J. Poliszczuk, *Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki „Kassandra”*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2008; N. Malutina, *Dramaturgia słowa w teatrze poetki Łesi Ukrainki*, w: *Zapomniany dramat*, t. 1, pod red. M. J. Olszewskiej i K. Ruty-Rutkowskiej, Warszawa 2010.

pisarki kulturą zachodnią nie mogły pozostać bez wpływu na jej twórczość artystyczną⁴⁴¹.

Stałym punktem odniesienia bywała też, rozpatrywana szeroko, kultura wczesnochrześcijańska, „katakumbowa”⁴⁴². Ostatnio w *Ukraińskim palimpseście* Oksana Zabużko poszerzyła ten horyzont odniesień o konteksty polskie. Odwołując się do własnych lekturowych doświadczeń, pisarka podkreślała: „Ważną lekturą, kiedy miałam czternaście, piętnaście lat, okazało się *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza. Myślę, że istotną rolę w tym odbiorze odegrał opis wczesnochrześcijańskiej kultury, która w Związku Radzieckim była nie tylko nieznaną, ale zabronioną. Jej namiastkę odnajdywałam również w dramatach Łesi Ukrainki, co dodawało wartości lekturze Sienkiewicza. Ale u Łesi Ukrainki klimat związany z chrześcijaństwem był jednak bardziej antyczny, a Sienkiewicz pokazywał wartości wczesnego chrześcijaństwa z pozycji kogoś, komu one były bliskie”⁴⁴³. Lakoniczna wypowiedź współczesnej ukraińskiej pisarki ciekawie uruchamia polskie konteksty związane z twórczością autorki *Orgii*. Przede wszystkim pokazuje mechanizm powiązań, możliwość lektury równoległej, wzajemnie wzbogacającej, jak również respektującej różnice.

W odniesieniu do literackich związków pomiędzy Łesią Ukrainką a literaturą polską punkty węzłowe porządku konstelacyjnych nawiązań wyznacza w dotychczasowych badaniach przede wszystkim nazwisko Stanisława Wyspiańskiego – u obu pisarzy myślenie za pomocą mitu określa kształt refleksji nad historią, nad dziejami narodów. Mit – by użyć tu formuły Wojciecha Gutowskiego – staje się matrycą służącą odczytaniu historii⁴⁴⁴. Przyglądając się estetycznym i ideowym powinowactwom

⁴⁴¹E. Papla, *Kultura Zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki*, „Kijowskie Studia Polonistyczne”, red. R. Radyszewski, t. XIX, Kijów 2012, s. 173.

⁴⁴²Zob. E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008; *Filhellenizm w Polsce. Wybrane tematy*, red. M. Borowska, M. Kalinowska, K. Tomaszuk, Warszawa 2012.

⁴⁴³*Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w rozmowie z Izą Chruślińską*, przedmowa A. Michnik, Wrocław 2013, s. 55. Por. też: Ł. Masenko, „Kod Łesi Ukrainki” w *chudożnomu diskursi Oksany Zabużko*, „Kijowskie Studia Polonistyczne”, t. XIX, dz. cyt.

⁴⁴⁴W. Gutowski, *Mit jako matryca (i przewyciężenie) historii*. (*O „Erosie i Psyche” Jerzego Żuławskiego*), w: *Ateny, Rzym, Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, dz. cyt.

między pisarzami, Nadija Poliszczuk zauważa: „I Łesia Ukrainka, i Stanisław Wyspiański należą do twórców, którzy zarówno współkreują ów swoisty, wschodnieuropejski paradygmat estetyczny, jak i wpisują się organicznie w ogólnoeuropejskie dziedzictwo kulturowe modernizmu, budują świadomość wspólną wszystkim europejskim kulturom. Jej życiodajne źródło dostrzegają przy tym w klasycznej kulturze antyku. Modernistyczna percepcja świata antycznego to filozoficzny klucz do istoty ludzkiego bytu, przenikniętego tragicznym odczuwaniem świata. Wgłębiając się wciąż w mitologiczne fabuły, zarazem oboje pozostają zdystansowani wobec zewnętrznego, fabularnego kształtu mitu”⁴⁴⁵.

W tak ukształtowaną estetycznie, światopoglądowo i aksjologicznie⁴⁴⁶ przestrzeń konstelacyjnych nawiązań, powinowactw i odniesień można by także wpisać Stanisława Przybyszewskiego, Karola Huberta Rostworowskiego, Tadeusza Micińskiego, Jerzego Żuławskiego czy też Leopolda Staffa⁴⁴⁷. Stworzyłoby to intrygujący swoją nieoczywistością, komparatystyczny obszar modernistycznej refleksji o wpływie dziedzictwa kulturowego na kształt współczesności, widziany w perspektywie eksperymentu dramaturgicznego rozciągniętego pomiędzy paradygmatem naturalistycznym a symbolizmem⁴⁴⁸. Warto w tym miejscu przywołać przekonujący argument z klasycznej już monografii Lesława Eustachiewicza, który podkreśla: „Dramaturgia przełomu w. XIX i XX była szeroko otwarta na impulsy płynące z różnych literatur, toteż w sposób adekwatny opisać i ocenić ją można tylko na tle porównawczym”⁴⁴⁹.

⁴⁴⁵N. Poliszczuk, *Porażka z fatum. Wizje antyku w „Kasandrze” Łesi Ukrainki i „Meleagrze” Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Ateny, Rzym, Bizancjum...*, s. 601.

⁴⁴⁶Zob. w tym kontekście: S. Wójtowicz, *Dramatopisarstwo Łesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych*, Wrocław 2008.

⁴⁴⁷Zob. N. Malutina, *Polska ta ukraińska moderna drama: prechrestia tradycji*, Odesa 2013.

⁴⁴⁸Interesująco o „transformacji naturalizmu w modernizm” pisze Natalia Malutina. Zob. tejeż: *Fenomenologia tragizmu w polskim i ukraińskim dramacie naturalistyczno-symbolicznym*, w: *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, seria I: *Prace dedykowane Profesorowi Swietłanowi Musijenkowi*, układ i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2014.

⁴⁴⁹L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1986, s. 5.

Znamienne, że w rzetelnie zrekonstruowanej przez badacza przestrzeni komparatystycznych odniesień nie znajdziemy nazwiska Łesi Ukrainki – jednej z najwybitniejszych europejskich modernistek. Trzeba więc, poprzez rozpoznawanie, nazywanie i problematyzowanie tych – tak istotnych dla literatury polskiej i ukraińskiej – konstelacyjnych powiązań przywrócić jej niejako naturalną (a zagubioną) obecność w tradycji europejskiego dramatu przełomu XIX i XX wieku.

Zamyśl niniejszego szkicu nie dotyczy jednak uzupełnień tak zarysowanych związków pomiędzy twórczością Łarysy Kosacz a modernizmem polskim czy europejskim. Zapisana w nim intencja polega na próbie przekroczenia tak ukształtowanej konstelacji i zamyśle ujawnienia konstelacji kolejnej. Opiera się ona na odmiennych niż poprzednia wartościach estetycznych. Kategorią scalającą staje się tu bardzo silny – i ten sam! – podmiot: *p o d m i o t k o b i e c y*⁴⁵⁰. Okazuje się on niezwykle istotny także dlatego, że konstelacja „uniwersalistyczna” unieważniała płęć – świat przedstawiony w dziełach Łesi Ukrainki traktowany był jako świat wartości uniwersalnych. Uruchomienie kobiecej konstelacji pozwoli przywrócić kulturowym eskapadom i poszukiwaniom pisarki *k o b i e c ą s y g n a t u r ę*, zobaczyć świat stworzony przez pisarkę z perspektywy kobiecego podmiotu; pozwoli przededefiniować podmiot uniwersalny w podmiot indywidualny⁴⁵¹ zgodnie z logiką, którą narzuca płęć. Innymi słowy – pozwoli zobaczyć kobietę w „tym” tekście. I zapytać o nią poprzez „inne” kobiece teksty.

W tej nowej konstelacji związków z literaturą polską Łesia Ukrainka oświetlałaby twórczość polskich modernistek, zaś ich dzieła ujawniałyby

⁴⁵⁰O kategorii podmiotu kobiecego zob. I. Iwasiów, *Osoba w dyskursie feministycznym*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, pod red. E. Balcerzana i W. Boleckiego, Warszawa 2000; A. Pekaniec, *Strategie podmiotowe w kobiecej literaturze dokumentu osobistego*, w: tejsze, *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Kraków 2013.

⁴⁵¹I. Iwasiów, *Tożsamość przez płęć*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów Kraków, 22-25 września 2004*, t. I, zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, Kraków 2005, s. 225.

w jej tekstach to, co dotychczas niedoczytane⁴⁵². Konstelacja zbudowana wokół kategorii kobiecego podmiotu pozwala nie tylko, z jednej strony, zrezygnować z kryterium genologicznego, ale też potraktować mniej restrykcyjnie cezury historycznoliterackie; z drugiej zaś uruchamia kategorię doświadczenia kobiecego zapisanego w tekście, ujawnia kobiecą sygnaturę.

Kobiecego horyzontu komparatystyczny skupiony wokół twórczości Łesii Ukrainki realizuje silnie artykułowany ostatnio w ukraińskiej humanistyce postulat rewizji ukraińskiej klasyki⁴⁵³, ponadto służy zmniejszeniu dystansu pomiędzy dyskursem spod znaku krytyki feministycznej a porządkiem refleksji historycznoliterackiej, realizując w przestrzeni komparatystyki „teorię rozproszenia”, zaproponowana przez Grażynę Borkowską. Badaczka pisze: „Interesuje mnie generalna zmiana tonu, nowy sposób myślenia, zasadniczy zwrot w kierunkach feministycznej refleksji na temat kultury, podmiotowości, relacji międzyludzkich, kontekstu społecznego, krzywdy, życia i śmierci. Ów «zwrot» chętnie opisałabym poprzez figurę rozproszenia. Rozproszenie rozumiem dwojako: z jednej strony, oznacza ono przyswojenie pewnych reguł dyskursu *genderowego* przez badaczy luźno (luźniej) związanych z krytyką feministyczną i pracami *stricte genderowymi*; z drugiej zaś – byłoby ono równoznaczne z otwarciem feministycznego i *genderowego* myślenia na inny, «cudzy» kontekst badawczy, duchowy i płynące stamtąd inspiracje. W tym pierwszym przypadku mielibyśmy do czynienia z uwewnętrznieniem reguł dyskursu feministycznego/*genderowego* przez szeroko rozumiane myślenie literaturoznawcze, kulturowe, filozoficzne; w drugim zaś – z przyjęciem w samej krytyce feministycznej i kierunkach pokrewnych perspektywy ogólniejszej: etycznej, metafizycznej, historycznej”⁴⁵⁴.

Istotną kwestią okazuje się też znaczenie tak ukształtowanej formacji

⁴⁵²O różnych wariantach takiej lektury zob. A. Janicka, *Perspektywa historia literatury a czytanie feministyczne*, w: tejsze, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013.

⁴⁵³*Ukraiński palimpsest...*, s. 175.

⁴⁵⁴G. Borkowska, „Zwrot” w badaniach *genderowych*. *Teoria rozproszenia*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja...*, s. 198. Zob. też w tym kontekście: A. Janicka, *Dokąd prowadzi „trzecia droga”?*, w: tejsze, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, dz. cyt.

dla odczytywanego w kontekście postmodernizmu oblicza modernistycznej kultury europejskiej, która do tej pory nie uwzględniała perspektywy słowiańskiej. Tamara Hundorowa zauważa: „Historiocentryczny paradygmat rozwoju kultury europejskiej opiera się niemal wyłącznie na doświadczeniach narodów posiadających swoje państwa i jest odbiciem tendencji do tworzenia pewnego uniwersalnego, racjonalnego modelu (...). Takie podejście zyskuje nowy sens w dzisiejszej epoce postmodernizmu na różnych poziomach, co w najbardziej ogólnym ujęciu pozwala na przewartościowanie europejskiego kanonu kulturowego, panującego co najmniej od czasów Kartezjusza, i nadaje charakter prawie całemu teoretycznemu dyskursowi XX wieku. Pytanie o zmianę formuły «europejski modernizm» na «europejskie modernizmy» staje się szczególnie aktualne w związku z perspektywą słowiańską»⁴⁵⁵.

Można więc, poprzez kobiecą konstelację polskiej literatury zbudowaną wokół naczelnej ukraińskiej modernistki, nadważyć „eurocentryczny kulturowy mit”⁴⁵⁶, jak również wzmocnić perspektywę pytań o „środkoeuropejski wariant modernizmu”⁴⁵⁷ w jego kobiecej/emancypacyjnej/feministycznej odmianie. Kategoria „dialogu międzykulturowego” nabiera wówczas dodatkowych znaczeń i zyskuje wymiar – by tak rzec – pragmatyczny, wzbogacona w pewnym sensie o wielokrotnioną odmienność: „inność kobiecego podmiotu” i odmienność rodzącej się modernistycznej podmiotowości „innej” kultury – Europy Środkowo-Wschodniej. Hundarowa podkreśla: „Perspektywa osiągnięcia samodzielności przez owego «Innego» otwiera się (...) w przejściu od «Kosmo-poli-tyzmu» do «kosmo-Poli-tyzmu», od «modernizmu» do «modernizmów», od «kanonu» do «praktyki»”⁴⁵⁸.

Jak widać, destabilizacji mogą ulec aż trzy porządki. Po pierwsze,

⁴⁵⁵ T. Hundorowa, *Europejski modernizm czy europejskie modernizmy?*, przeł. A. Korniejenko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 2004,

⁴⁵⁶ Tamże, s. 526.

⁴⁵⁷ Tamże.

⁴⁵⁸ Tamże, s. 528. Zob. też w tym kontekście: M. Pawłyszyn, *Ukraiński postkolonialny postmodernizm*, przeł. A. Korniejenko i A. Hnatiuk oraz A. Korniejenko, *Kilka uwag do ukraińskiego dwugłosu o modernizmie i postmodernizmie*, oba teksty w: *Odkrywanie modernizmu...*, dz. cyt.

dokonana zostaje rewizja kanonu literatury ukraińskiej poprzez nawiązanie polsko-ukraińskiego dialogu, odzyskanie „wielgłosu” w ramach twórczości kobiecej; po wtóre następuje wzmocnienie środkowo- i wschodnioeuropejskiego wariantu refleksji nad kwestią kobiecą; i w końcu – nadwątleniu ulega okcydentalistyczny paradygmat modernizmu europejskiego, przypisanego kulturowo Europie Zachodniej.

Ufundowany na przenikaniu się dyskursów, skupiony na odzyskiwaniu kobiecego doświadczenia nowy kontekst intepretacyjny dla twórczości Łesi Ukrainki miałyby też ten walor, że dzięki zmianie konstelacyjnych powinowactw z literaturą polską mógłby ujawnić nowy, ożywczy wymiar intelektualnych poszukiwań autoki *Don Juana ujarzmionego*⁴⁵⁹ i uwyżnić feministyczną dyspozycję jej talentu. O takiej potrzebie mówi – przywoływana już – Oksana Zabuzko, której wypowiedź warto tu przywołać w całości; także dlatego, że uruchamia ona kontekst współczesnej kultury ukraińskiej: „Nawet dzisiaj jestem w stanie rozpoznać w ukraińskich dziewczętach, czy <przeszły> szkołę Łesi Ukrainki, czy nie. Nie ma bowiem lepszej szkoły dla kobiet jak <szkoła> Łesi Ukrainki. Uważam, że jej dramaty, szczególnie *Kasandra*, *Kaminnyj gospodar* oraz *Rufin i Pryscylla*, powinny stanowić w teatrach szkolnych lektury obowiązkowe do wystawiania przez młodzież. Nic lepiej nie wpłynie na intonacyjne ustawienie inteligentnego głosu kobiecego jak odgrywanie kobiecych postaci z jej dramatów. Co więcej, nic lepiej nie ukształtuje kobiecej wrażliwości i kobiecej mądrości. Później, po przejściu <szkoły> Łesi Ukrainki, w okresie, kiedy dziewczyna kształtuje się, tworzy własną kobiecą tożsamość,

⁴⁵⁹Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w odniesieniu do tego dramatu pojawia się kilka propozycji tłumaczenia jego tytułu. I tak, w niniejszym tekście posługuję się klasyczną propozycją przekładu S. E. Burego zawartego w zbiorze: Ł. Ukrainka, *Kasandra i inne dramaty*, przekład S. E. Bury, wstęp W. Kubacki, wybór i nota S. Kozak, Kraków 1982. W przywoływanej książce-wywiadzie z Oksaną Zabuzko mamy tytuł oryginalny – *Kaminnyj gospodar*. Pojawiła się też propozycja Eulalii Papli – *Kamienny włodarz*. Badaczka przekonuje, że w tłumaczeniu S. E. Burego zniesienie epitetu „kamienny” kłóci się z ideą utworu, dla której przymiotnik ten ma znaczenie zasadnicze, zaś przekład E. Jakóbca – *Kamienny gospodarz* jest nadto „rustykalny”, co również zakłóca ideowe przesłanie dramatu. Zob. tejsze, *Kultura Zachodu...*, dz. cyt., s.173, przypis 11. W niniejszym tekście używam tłumaczenia *Don Juan ujarzmiony*, ponieważ jest ono najbliższe temu, na co wskazuję w tym tekście – nicowaniu legendy o Don Juanie poprzez uwypuklenie demaskatorskiej roli postaci kobiecej.

nie można będzie jej wmówić, jakie kobiece role czy modele są w życiu właściwe. Bohaterki Łesi Ukrainki mnie tak właśnie uformowały⁴⁶⁰.

Myśl Łesi Ukrainki, włączona w obieg dyskursu emancypacyjnego i twórczości kobiecej polskiej literatury od drugiej połowy XIX wieku po dwudziestolecie międzywojenne, może współtworzyć przestrzeń artykułowania się podmiotowości kobiecej w tej części Europy, także dzięki ujawnieniu własnej, wyrazistej osobności. Osobność tę buduje palimpsestowa całość, na którą składają się, z jednej strony, ukraińskość i kulturowa odrębność, z drugiej – nowoczesność i europejskość poświadczona swobodnymi przechadzkami po antycznej bądź biblijnej tradycji czy też współczesnych pisarce estetykach.

W tak zarysowanym obszarze konstelacyjnych odniesień, które wydobędą kobiecą perspektywę z tekstów Łesi Ukrainki, a tym samym wzbogacą własną, znaleźć się mogą: Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka, Gabriela Zapolska, Józefa Sawicka-Ostoja, Maria Jehanne-Wielopolska, Amelia Hertzówna, Stanisława Przybyszewska.

Przywołanie tak wielu nazwisk polskich pisarek nie jest przypadkowe. Nie oznacza też zgodności ich perspektywy z perspektywą ukraińskiej modernistki. Sugeruje jedynie, że można ich literacki głos potraktować jako wspólny zapis dramaturgii kobiecego doświadczenia. Z Orzeszkową łączy Łesię oparty na dystansie i powściągliwości stosunek do ideologii feministycznej, umiejętność budowania – szczególnie w listach i tekstach publicystycznych – zasady „parlamentarnego środka”⁴⁶¹, który chroni obie pisarki przed ideologicznym

⁴⁶⁰ *Ukraiński palimpsest...*, s. 50. Zdaniem Oksany Zabużko, prekursorką w badaniach feministycznych nad twórczością Łesi Ukrainki na gruncie ukraińskim była Sołomija Pawłyczko. Zob. dz. cyt., s. 192-197.

Feministyczną lekturę tekstów Łesi Ukrainki proponuje też Wira Ahajewa. Por. tejże, *Žinocnyj prostr. Feministycznyj diskurs ukraińskiego modernizmu*, Kijów 2008.

⁴⁶¹ O tej strategii Orzeszkowej piszę w osobnym tekście. Zob. A. Janicka, *Eliza Orzeszkowa i Maria Konopnicka – dwugłos o kwestii kobiecej*, w: *Twórczość Elizy Orzeszkowej w estetycznej przestrzeni współczesności*, red. S. Musijenko, Grodno 2011. O wyważonym stosunku Łesi Ukrainki do kategorii „męskości” i „kobiecości” w kulturze wspomina też Oksana Zabużko: „Pisała w listach na przykład o tym, że racja męska wcale nie jest uniwersalna, jak wyobrażają to sobie mężczyźni, i potrzebuje dopełnienia przez rację kobiecą, choć także na swój sposób ograniczoną, ale tylko z połączenia tych obu sposobów myślenia można złożyć

zacierzwieniem. Kulturę widziała raczej Lesia Ukrainka jako przestrzeń dopełniania się i twórczego przenikania żywiołu „kobiecego” i „męskiego”, nie zaś jako przestrzeń – opartego na wykluczeniu – konfliktu.

Z Marią Konopnicką dzieliła trudny los narodowej wieszczki, ponosząc – podobnie jak autorka *Roty* – wszystkie konsekwencje realizacji takiej postawy pisarskiej, łączył je też poetycki temperament, który można określić jako brak pokory czy poetycką niecierpliwość; kobieca wiwisekcja narracji mitologicznych pozwala wskazać powinowactwa pomiędzy autorką *Don Juana ujarzmionego* a Józefą Sawicką-Ostoją i Marią Jehanne-Wielopolską; skłonność do nicowania historii i mechanizmów władzy łączy dramaty Lesi Ukrainki z dramaturgią Stanisławy Przybyszewskiej; profilowana przez kobiecą wrażliwość ironia⁴⁶² jako mechanizm odsłaniania prawdy pozwala przywołać wysublimowane utwory dramatyczne Amelii Hertzówny⁴⁶³ i zestawić ze sobą erudycyjny rozmach ujawniający się w ich tekstach.

A Zapolska? Czy tu znajdziemy jakąś nić wspólną? Niniejszy szkic ma być próbą odpowiedzi na to pytanie.

Związek z ziemią

Lesia Ukrainka i Gabriela Zapolska urodziły się na Wołyniu, pochodziły też z podobnych środowisk.

Łarysa Kosacz przysłała na świat w Nowogrodzie Wołyńskim 25 lutego 1871 roku w – jak podaje Eulalia Papla – rodzinie ziemiańskiej

«coś spójnego i sprawiedliwego» (*Ukraiński palimpsest...*, s. 186).

⁴⁶²Propozycję taką przedstawił Jarosław Ławski w tekście *Lesia Ukrainka i Amelia Hertzówna – paralele ideowe i estetyczne* wygłoszonym na konferencji w Symferopolu („Piesa Lesi Ukrainki *Orgia* ta problemy nowitnoy dramy i teatru”, 25-28 września 2012 r., Symferopol – Jałta).

⁴⁶³Można oczywiście wskazać różnice pomiędzy pisarką ukraińską a autorkami polskimi. Wydaje się jednak, że nawet one ciekawie ze sobą „dialogują”, określając tym samym wewnętrzną dynamikę skrojonego ze sprzeczności i aporii europejskiego modernizmu. Warto w tym miejscu przywołać uwagi Lesława Eustachiewicza odnoszące się do niejednorodnej przestrzeni dramaturgii tego czasu. Badacz podkreśla: „Jej [tj. dramaturgii przełomu XIX i XX wieku] dynamika stanowiła przy tym wynik ścierania się estetycznie przeciwstawnych poetyk – naturalizmu, symbolizmu, neoromantyzmu i ekspresjonizmu – między którymi trwało jednak **ciągłe przenikanie wzajemne środków wyrazu, krzyżowanie technik**”.

inteligencji Kosaczów i Drahomanowów, należących do ówczesnej elity intelektualnej: „Po ojcu prawniku dziedziczyła otwarty i sceptyczny umysł, po matce pisarce (pseud. Ołena Pczilka) – talent literacki. Staranne domowe wykształcenie pogłębiała samodzielnie studiami: znajomość języków klasycznych oraz francuskiego i niemieckiego (nie wspominając o rosyjskim, a także polskim) wyniosła z domu, potem opanowała angielski i włoski, co umożliwiało jej swobodny dostęp do europejskiej kultury”⁴⁶⁴. Jednak dzieciństwo pisarki to przede wszystkim rodowy wołyński majątek Kołodziejów, gdzie Łarysa spędzała większość czasu wraz ze swoim rodzeństwem i gdzie doświadczała niezwykłości tego miejsca, jego urodzajności, muzyczności, swojskości⁴⁶⁵.

Gabriela Korwin-Piotrowska (późniejsza Gabriela Zapolska) urodziła się w roku 1857 we wsi Podhajce pod Łuckiem w polskiej rodzinie ziemiańskiej. Jej ojciec Wincenty – marszałek szlachty powiatu łuckiego, był właścicielem majątków Podhajce i Kiwerce. Dzieciństwo przyszła pisarka spędziła również na Wołyniu, nie odebrała jednak wyczerpującego wykształcenia domowego, co najwyżej wystarczające. Jej nieszczęśliwe dosyć dzieciństwo upływało pomiędzy znanymi w całej okolicy dziwactwami ojca a chorobami skupionej na sobie matki, byłej tancerki baletu warszawskiego. W wieku 11 lat dla uzupełnienia edukacji wysłana została do szkół we Lwowie⁴⁶⁶.

Jednak twórczość obu pisarek, zarówno wspominającej sielskość wychowania na wsi Łesi Ukrainki, jak i pozbawionej w dzieciństwie ciepła rodzinnego Zapolskiej, pokazuje, jak dalece pejzaż Wołynia uformował ich wyobraźnię, ukształtował tożsamość i nazaczył sposób patrzenia na świat. *Przestrzeń Wołynia* nie stała się nigdy w tekstach pisarek tylko tłem, krajobrazem, opisowym ornamentem czy stylistycznym ozdobnikiem, była raczej figurą przeżywania świata, symbolicznie

⁴⁶⁴ E. Papla, dz. cyt., s. 170.

⁴⁶⁵ E. Papla, *Poetka i pieśń. Muzyka w życiu i twórczości Łesi Ukrainki*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007, s. 409.

⁴⁶⁶ Wszystkie informacje biograficzne podaję za Jadwigą Czachowską. Zob. tejsze, *Gabriela Zapolska. Monografia bio-bibliograficzna*, Kraków 1966, s. 13.

przyswojonym krajobrazem⁴⁶⁷. Można chyba mówić o swoistej dynamice relacji z ziemią wołyńską: od doświadczenia przestrzeni, poprzez przeżycie miejsca, aż po telluryczną z nią więź. Ukraiński eseista i antropolog Jewhren Małaniuk, autor sugestywnych *Szkiców z historii naszej kultury*, podkreśla, że „w odróżnieniu od zmiennych czynników historyczno-politycznych usytuowanie geograficzne: topografia, pejzaż, klimat są trwałym elementem kulturotwórczym”⁴⁶⁸. Pisz on: „Kultura [...] to funkcja trwania człowieka na danym terenie”⁴⁶⁹.

W twórczości Łesii Ukrainki ziemia wołyńska organicznie niejako zapisze się w jej dziełach, przenikając do poetyckiej frazy wiersza. Przywoływana już badaczka podkreśla: „Melodyjności wiersza uczyła się Łesia od pieśni ludowej. Wskazują na to cechy strukturalne jej liryków, wczesnych zwłaszcza: regularny, rytmiczny sylabotonyk, budowa stroficzna, nadająca wierszom wyrazisty kontur intonacyjno-melodyczny, unikanie przerzutni, refreny, anafory i inne liczne powtórzenia”⁴⁷⁰.

Pisarka wykazuje też sporą determinację, aby utrwalić dziedzictwo swojej rodzinnej ziemi, skąd – jak można przypuszczać – czerpie też inspirację do zbudowania własnej, osobnej niejako formuły patriotyzmu (który można by nazwać *patriotyzmem zakorzenienia*). Już w młodości podejmuje próby utrwalenia wołyńskich pieśni wraz z zapisem nutowym. Pod koniec życia wraz z mężem Kłymem Kwitką i zaprzyjaźnionym etnomuzykologiem Fiłaretem Kołesą doprowadza do wydania ukraińskich dum ludowych⁴⁷¹. W słowie i dźwięku⁴⁷² utrwala „swojskość” wo-

⁴⁶⁷ J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003, s.298. Autor cytuje też wiersz *Bukowina* Rose Ausländer, którego pierwsze wersy można odnieść do Zapolskiej i Łesii Ukrainki: „Krajobraz który mnie / wynalazł” (R. Ausländer, *Bukowina*, przeł. z niemieckiego K. Lipiński, „Borussia” 1994, z. 8, s. 153).

⁴⁶⁸ E. Papla, *Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekoncesans*, w: *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 269.

⁴⁶⁹ Cyt. za: E. Papla, dz. cyt., s. 269. Badaczka szerzej omawia w swoim tekście sposób myślenia i strategię retoryczną J. Małaniuka. Jej zdaniem, kluczową kategorią historiozoficznych rozważań eseisty jest „geokultura”.

⁴⁷⁰ E. Papla, *Poetka i pieśń...*, s. 409.

⁴⁷¹ Tamże.

⁴⁷² Zob. w tym kontekście – przywoływane przez Eulalię Papłę (dz. cyt., s. 415, przy-

łyńskiej ziemi, zaś jej twórczość poetycka pokazuje, że figura „pieśni” (zdecydowanie wykraczająca poza znaczenia stylistyczno-formalne czy dosłowne⁴⁷³) oznacza zakorzenienie w tradycji miejsca. Tak ukształtowaną frazę poetycką nazwać więc można „rytmem ziemi”.

Z interesującej nas, „kobiecej” perspektywy, najciekawszą realizację motywu „zakorzenienia” w rodzinnej ziemi znajdziemy w dramacie *Pieśń lasu* (1911). Wołyńską, wywodzącą się z dzieciństwa genealogię utworu opisuje Łesia w jednym z listów do matki: „A właściwie to od dawna tę *mawkę* <w pamięci nosiłam>, jeszcze z tych czasów, jak Ty w Żaboryci opowiadałaś mi o *mawkach*, kiedy szliśmy przez jakiś las z niedużymi, lecz bujnymi drzewami. Potem w Kołodziażnem w księżycową noc biegłam sama do lasu (nikt z waz o tym nie wiedział) i tam wypatrywałam *mawki*. (...) Widać sążone mi było kiedyś o tym napisać (...). Oczarował mnie ten obraz na wiek cały”⁴⁷⁴.

Modernistyczny konflikt pomiędzy naturą a cywilizacją przybiera w utworze, rozgrywającym się w wołyńskich realiach i wywiedzionym z wołyńskich legend, kształt relacji miłosnej pomiędzy leśną nimfą Mawką a wiejskim chłopcem Łukaszem. Wyprofilowaną nieco przez tradycję antyczną⁴⁷⁵ postać Mawki uznać można za kobiece wcielenie metafizyczności i zarazem realności ziemi; bohaterka symbolizuje przeciwieństwo światła natury, w której mieści się także cierpienie i doświadczenie śmierci; i w sposób symboliczny, i dosłowny – wyrasta z ziemi (podczas kłótni z żoną Łukasza „Mawka zmienia się nagle w wierzbę o zeschniętych liściach i płaczących witkach”⁴⁷⁶). Siła dziewczyny bierze się z jej związku z ziemią – płodną, urodzajną, cyklicznie odradzającą się. To przecież w pewnym

pis 28) – uwagi M. Tomaszewskiego o dźwiękowości natury i muzyczności kultury. Por. M. Tomaszewski, *Wprowadzenie do teorii utworu słowno-muzycznego*, w: *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1976*, Kraków 1978, s. 171.

⁴⁷³ E. Papla, dz. cyt., s. 412.

⁴⁷⁴ Ł. Ukrainka, *Twori w 10 tomach*, Kijów 1863–1865, t. X, s. 324. Cyt. za: E. Papla, dz. cyt., s. 415.

⁴⁷⁵ T. Hundorowa, *Europejski modernizm czy europejskie modernizmy?*, przeł. A. Korniejenko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, pod red. i ze wstępem R. Nycza, Kraków 2004, s. 521–522.

⁴⁷⁶ Ł. Ukrainka, *Pieśń lasu*, wybór i słowo wstępne F. Nieuważny, Warszawa 1989, s. 236.

sensie natura przechowuje (wtedy, kiedy Mawka zostaje porzucona i zdradzona) jej głos i ponownie oddaje go przeistoczonej już dziewczynie:

[Łukasz] Zaczyna grać najpierw cichutko, później corac głośniejsze, z wolna przechodzi na nutę owej «Wiośnianki», którą niegdyś grał M a w c e. Brzmienie fujarki [którą syn Kyłyny wystrugał w wierzbę, w którą przemieniła się nimfa] zaczyna przemawiać słowami.

Jak słodko wygrywa,
 przenika do żywa
 niby nożem piersi białe,
 serce z nich wyrывa!⁴⁷⁷

Intrygującym momentem jest śmierć leśnej nimfy, którą można interpretować nie tylko w kontekście witalistycznej filozofii Bergsona, ale też w ramach współczesnej krytyki feministycznej. Krystyna Kłosińska przypomina, za Hélène Cixous i Naomi Schor, wywodzącą się z ekonomii/filozofii daru, możliwość kobiecego przymierza ze śmiercią w imię życia⁴⁷⁸. Zamieniona w wierzbę⁴⁷⁹ Mawka „spopiela się” („Wierzbą nagle bucha płomieniem. Ogień, dosięgnąwszy wierzchołka, przerzuca się na chatę, zajęła się słomiana strzecha i pożar wnet ogrania domostwo”⁴⁸⁰), by nie ulec wcześniejszym namowom leśnego „Pokuśnika”, a tym samym ocalić swoje (utracone już przez jego zdradę) uczucie do Łukasza. Przekonuje przy tym ukochanego, że „spopielała” zasili ziemię i powróci w wiosnianej bujności natury, co pozostaje zgodne z symboliką ognia jako żywiołu zniszczenia i odrodzenia jednocześnie. Gaston Bachelard precyzuje: „Ogień jest w największym stopniu żywotny. Ogień jest intymny i uniwersalny. Płonie w naszym sercu, płonie w niebie. Wypełza z głębin substancji i zjawia się jako miłość. Wpełza w materię i ukrywa się utajony jak nienawiść i zemsta.

⁴⁷⁷ Tamże, s. 247.

⁴⁷⁸ K. Kłosińska, *Praca żaloby; Życie utratą*, w: tejże, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006.

⁴⁷⁹ O symbolice wierzb zob. D. Simonides, *Dlaczego drzewa przestały mówić? Ludowa wizja świata*, Opole 2010; Z. Ożóg-Winiarska, *Symboliczno-mityczne arboretum w poezji Józefa Ratajczaka*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum...*, s. 947-962; A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 2006; J. i R. Tomicczy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Warszawa 1975.

⁴⁸⁰ Ł. Ukrainka, *Pieśń lasu...*, s. 248-249.

Ze wszystkich zjawisk jest jedynym, który może całkowicie łączyć obie wartości: dobro i zło⁴⁸¹.

Bohaterka umierając ocala więc istotę i sens istnienia; staje się kobietą, symboliczną wersją modernistycznego instynktu życia. Eulalia Papła podkreśla, że ulubiona przez poetkę *Pieśń lasu* jednoczy jej dwie wielkie pasje: muzykę i antyk⁴⁸². Sylwia Wójtowicz dopowiada, że „o wizji kultury obecnej w dramatopisarstwie Łesi Ukrainki można mówić jako o «kulcie wartości» duchowych. Przywodzą one na myśl Platońską triadę ideałów: dobra, prawdy i piękna, wokół których skoncentrowane są wartości poznawcze, etyczne i estetyczne⁴⁸³”.

Wydaje się jednak, że do tych kulturowych wartości trzeba koniecznie dodać – jako wartość równie bezwzględna, bo dla modernistów chyba najistotniejszą – pasję życia, której pisarka „nauczyła się” na Wołyniu i której w dramacie nadała postać Mawki. Przywoływany już Jewhren Małaniuk tego typu ścisłą zależność wiąże z archetypiczną świadomością zbiorową, wskazując na więzy krwi i miejsca⁴⁸⁴.

Warto też podkreślić, że poddając się cyklicznemu rytmowi natury Mawka ocala także piękno (muzykę); mielibyśmy więc tu do czynienia z dość rzadką sytuacją połączenia przynależnego naturze istnienia (Mawka należy do „leśnych istot”) i przynależnego kulturze piękna, bez uruchamiania antagonistycznych relacji tych przeciwstawnych sobie przeciwieństw – także w dramacie-feerii – porządków. Piękno więc staje się w ujęciu Łesi Ukrainki wartością mediacyjną. Tak rozumiana wartość wpisuje się w znacznie szerszy horyzont estetycznych i aksjologicznych poszukiwań pisarki⁴⁸⁵.

Równie konsekwentnie relację pomiędzy kobietą a ziemią rozwija polska pisarka. Zapolska kojarzy urodzajność wołyńskiej ziemi z substancjalnością i witalnością istnienia. Od debiutanckiej *Małazki* poprzez

⁴⁸¹ G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, tłum. A. Tatariewicz, Warszawa 1975. Zob. też: S. Wójtowicz, przypisy 102, 104, 105, s. 168-169.

⁴⁸² E. Papła, *Poetka i pieśń...*, dz. cyt., s. 418.

⁴⁸³ S. Wójtowicz, dz. cyt., s. 29.

⁴⁸⁴ E. Papła, *Retoryka i mity...*, dz. cyt., s. 269.

⁴⁸⁵ Im właśnie poświęca swoją pracę Sylwia Wójtowicz. Zob. tejsze, dz. cyt.

Szmat życia aż po Szaleństwo – by wymienić tylko niektóre tytuły – a autorka *Przedpiekla* wołyński/podolski pejzaż kojarzy z kobiecą tożsamością.

W szkicu powieściowym *Małaszka* tytułowa bohaterka wywodzi się z ukraińskiego ludu. Już w pierwszym akapicie autorka sytuuje ją po stronie „niemoralnej” nagości, która stanie się w oczach nieprzychylnego pisarce krytyki powodem do oskarżenia autorki o skłonność do pornografii: „Usiadła sobie na płocie. Wiatr igrał z jej spódniczką, odsłaniając nagie, brudne kolana”⁴⁸⁶. Dzieje Małaszki zapisują potężniene namiętności, które ostatecznie stają się powodem upadku dziewczyny, jednak kwestią niezwykle intrygującą pozostaje sprawa świadomej seksualności dziewczyny. Małaszka należy do tych z nielicznych bohaterek Zapolskiej, które potrafią rozpoznawać atrakcyjność własnego ciała. Jest witalna, wyzywająco pewna siebie. Cechy to pozwalają mówić o znaczącym przekroczeniu konwencji ludowej, w której nie mieści się kategoria świadomej seksualności.

Małaszka z jednej strony uosabia „wcielenie ludu nie takim, jakim wymarzyły go sielanki poetów, ale jakim jest rzeczywistość (...)”⁴⁸⁷, z drugiej zaś charakteryzuje ją „arystokracja piękności”⁴⁸⁸. Siłą swoją niewątpliwie czerpie z ziemi, która ją „wydała”; dziewczyna staje się jej kobiecym uosobieniem – jest w niej witalność, nadmiar, melancholia, także charakteryzujący naturę instynkt. Widać to szczególnie w zestawieniu z atroficznymi, banalnymi pięknościami z miasta: „A najprzód te włosy miękkie, długie i gęste; dwie śliczne kosy sięgające do kolan, a potem te dwa sznury perłowych zębów, błyszczących w czerwonej ust oprawie! A weźmy w dodatku silne rumiane policzki, wspaniałe ramiona i biodra, śmiałe linie gorsu i to bogactwo zdrowia, jakie śmiało się z całej jej postaci. Błada panienska zdawała się jakimś mglistym widziadłem wobec tej wiejskiej jagody, tak strojnej w najpiękniejsze, bo ręką bożą stworzone powaby”⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ G. Zapolska, *Małaszka. Powieść*, w: tejsze, *Szkice powieściowe*, Kraków 1958, s. 7.

⁴⁸⁷ W. Marrené, *Trzy nowellistki. Gabriela Śnieżko-Zapolska*, „Świt” 1885, nr 8, s. 57.

Więcej o kategorii piękna i przekroczeniu konwencji w: A. Janicka, dz. cyt.

⁴⁸⁸ Tamże.

⁴⁸⁹ G. Zapolska, *Małaszka...*, s. 81.

Małaszka bezwzględnie zmierza ku zagładzie, staje się zbrodniarką. Instynkt, zgubnie połączony z głodem piękna, doprowadza do tragedii. Nie zmienia to jednak faktu, że pozostaje kobietą inną niż większość bohaterek Zapolskiej – z przymierza z naturą czerpie siłę, witalność, pożądanie.

Z Mawką Łesi Ukrainki łączy ją także motyw „s p o p i e l e n i a”, które dopełnia tragiczne losy wołyńskiej bohaterki:

Małaszka patrzy na ten słup płomieni, dymu i iskier nieruchoma, z szeroko otwartymi oczami.

(...) Dobięła do chaty – belki z trzaskiem wałą się jedna po drugiej. Szeroki otwór zaprasza do tego ognistego salonu, po którym straszny żywioł hula z piekielną mocą. Małaszkę porywa nagły szal. Ogień ciągnie ją ku sobie, jak bezdenna głębia wodna. Purpurowe fale mają dla niej urok niepojęty. Nie boi się ich. Wszak ona życie całe płonęła tak, jak płonie teraz jej chata – przecież ogień płonął w jej żyłach. (...)

Gorejące morze zamyka się poza szaloną kobietą i pochłania ją na zawsze⁴⁹⁰.

Pisarka konsekwentnie rozwija skojarzenie zmysłowej, witalnej kobiecości z bujną, żyzną ziemią ukraińską w mało znanej powieści *Szaleństwo* (1909). Rena Brzeziewicz, zmuszona zamążpójściem do opuszczenia rodzinnego majątku: „Jak szalona wpadła pomiędzy olbrzymio rozrośnięte drzewa, osypane bielą wiosennego kwecia. I padła na delikatną zieleń trawy, całując ją, rwąc pełnymi garściami, zanurzając zgorączkowane palce w rozpuchłą świeżością ziemię. Cała miłość, wiążąca istotę, poczętą, zrodzoną i wzrosłą wśród bujności natury, wezbrała w niej i skoncentrowała się w tem pożegnaniu umiłowania najwyższego”⁴⁹¹.

Dzieje głównej bohaterki skonstruowane zostały zgodnie z charakterystyczną dla pisarki dramaturgią kobiecego losu – kondycją pomiędzy porzuconą rolą a nieodnalezioną tożsamością. W przypadku Reny Brzeziewicz oznacza to, spowodowany niewiedzą na temat własnej seksualności (bohaterka nie wie, kto jest ojcem jej dziecka), dramat osuwającego

⁴⁹⁰ G. Zapolska, *Małaszka...*, s. 82.

⁴⁹¹ G. Zapolska, *Szaleństwo*, Warszawa 1923, s. 45.

się w szaleństwo macierzyństwa. Rena zdaje sobie sprawę z tego, że istnieje seksualność zintegrowana, oparta na instynkcie i świadomości ciała, wyrosła z ziemi i kobiecego przymierza z naturą (tu warto przywołać Tatianę, piastunkę Reny z dzieciństwa, która staje się powiernicą wszystkich tajemnic bohaterki); jednak wie też, że przymierze to odebrała jej na zawsze społeczna szkoła konwenansu. Pomimo dostatku i udanego małżeństwa: „(...) Rena wychudła, pozostała sama jakby spalona, jakby przez nią przeszedł pożar, który pozostawił z niej tylko zewnętrzną, na szkielecie nerwów trzymającą się, piękną i strojną powłokę”⁴⁹².

Znamienny i znaczący wydaje się fakt, że również Zapolska przypisuje ziemi podolskiej/wołyńskiej jej tylko właściwe dźwięki. Podobnie jak u Łesii Ukrainki ten szczególny pejzaż można usłyszeć. Co więcej, także u polskiej pisarki ziemia niejako przemawia kobiecym głosem; jej dźwięk – pieśń – zapisuje bowiem i uwalnia kobiecą opowieść:

„Cicho jak w baśni rozpięty swe skrzydła wiatraki, zebrane po trzy, po dwa, jak stare baby, zmęczone terkotem i smutkiem życiowym. Ledwie je znać, ledwie się dzwigają wśród pól.

Gdzie niegdzie zaczerni drzewo wśród kępki lasowej. Ale przycichnie wnet. To znów odezwie się symfonia dalekich, psich rozmów i jęków. Przebija ciemnię i skona w ciemności.

Jękliwa gra w oddali, w głębi sadu jakaś harmonijka. Gra coś rwącego trzewia, coś, co aż prosi się o samobójczą śmierć, coś, co nie sie krzykiem tonącej warjatkki, skaczącej z grobli w głąb stawu. To się nazywa <pieśń> (...)”⁴⁹³.

Wspomnienie rodzinnej ziemi okazuje się więc w przypadku bohaterki *Szaleństwa* wspomnieniem „wyrosłej” z tej ziemi własnej kobiecości – bujnej, zmysłowej, choć teraz mającej już kształt, leczonej przez męża-lekarsza, neurastenii, co było wynikiem podolskiej dzikości i rodowej degeneracji. Sustancjalność ziemi dała jej siłę i niezależność, pochodzenie – skłonność do chorób nerwowych: „Rena, dziecko skuzynowaconych blisko ze sobą ludzi, pochodząca z rodu, gdzie nerwica i histerja nie opuszczały prawie nikogo, gnała do późnej nierzacy po

⁴⁹² Tamże, s. 48.

⁴⁹³ Tamże, s. 122.

ugorach i łąkach, wydając (gdy była sama) dzikie, niezrozumiałe okrzyki. (...) Żyła bowiem całym życiem stepów, bujnością ludzi prymitywnych, chłopskich natur, nie mając na to sił, zrodzona z matki, wychowanej «pod kłosem», będącej znów córką kobiety-lalki, sentymentalnej i czułej»⁴⁹⁴.

Powrót do siebie, zarówno w znaczeniu metaforycznym, jak i dosłownym, oznacza dla Reny ponowne przymierze z ziemią: „Rena dyszała całą wonią kwiecica i spokojem, ku niej ulatującym. Zdawało się jej, że wznosi się ku źródłom życiowym, że odzyskuje czystość swych pojęć, pragnień i wyobrażeń. (...) Uczuła się sobą samą, sobą dawną, lecz tak, jakby zaczęła swe życie u samego źródła»⁴⁹⁵. Jednak przymierze to uobecnia się poprzez śmierć – kobieta popełnia samobójstwo. Gest odebrania sobie życia staje się, paradoksalnie, jedyną dostępną bohaterce formą zgody na siebie.

U obu pisarek – polskiej i ukraińskiej – związek pomiędzy kobiecością a ziemią ma charakter niemal organiczny, łączy też w sobie modernistyczną ambiwalencję życia i śmierci, rozkoszy i zniszczenia, stając się jednym z wariantów (nazwijmy go kobiecym i środkowoeuropejskim) modernistycznego witalizmu.

Propozycje przekroczeń...

Czy w twórczości pisarek można wskazać inne jeszcze powinowactwa związane z kreowaniem postaci kobiecych? Wydaje się, że zdecydowanie tak, pomimo – co oczywiste – równie zdecydowanych różnic. Różnice te jednak, związane przede wszystkim z odrębnością estetyki czy poetyki (u Zapolskiej dominacja dykcji naturalistycznej, u Łesi Ukrainki – symbolizmu), nie przeszkadzają pisarkom w niezwykle konsekwentnym poszukiwaniu odrębności kobiecego podmiotu.

Jak zapisują jego wrażliwość i kondycję? Przede wszystkim jako dramaturgię przekroczenia. U Zapolskiej bohaterki przekraczają społecznie narzuconą rolę i wyruszają na poszukiwanie własnej tożsamości, uwikłane tragicznie pomiędzy porzuconą rolą a niemożliwą do odzyskania tożsamością⁴⁹⁶. Łesia Ukrainka odślania ten sam mechanizm przekroczenia, tyle tylko, że czyni to w obrębie innej estetyki. W jej dramatach

⁴⁹⁴ Tamże, s. 73.

⁴⁹⁵ Tamże, s. 132-133; 138.

⁴⁹⁶ Piszę o tym więcej w: A. Janicka, *Figury tożsamości a role spełniane*, w: tejże, dz. cyt.

to właśnie kobieta dźwiga na sobie tragizm/fatalizm mitu i przekleństwo historii (tak właśnie dzieje się w *Kasandrze* i *Don Juanie ujarzmionym*); historii, która – co niezwykle interesujące – staje się dla pisarki narzędziem wydobywania z mitu kobiecej perspektywy. Podobnie więc jak bohaterki Zapolskiej, bohaterki dramatów autorki *Orгии* skazują się na poszukiwanie siebie w przestrzeni „pomiędzy”, w tym przypadku – „pomiędzy” mitem a historią. Feminizacja mitu (strategiczna postać Anny)⁴⁹⁷ byłaby więc kolejnym przekroczeniem jego uniwersalnego wymiaru, po konsekwentnie przez pisarkę realizowanej strategii intymizacji, personalizacji struktur mitologicznych, o której przekonująco pisze Jarosław Poliszczuk⁴⁹⁸.

Poszukiwaniom bohaterek towarzyszy specyficznie realizowana i rozumiana kategoria wzniosłości. U Zapolskiej jest ona przełamana przez naturalizm, poddana antropologicznej wiwisekcji, u Łesii Ukrainki podszyta dykcją tragiczną, rozpięta pomiędzy alegorycznością tematu narodowego a modernistycznym symbolizmem, retoryczna i epifaniczna jednocześnie. U Zapolskiej uwikłana w perspektywę codzienności i szczegółu, u Łesii wyniosłe ironiczna. U jednej i drugiej przewrotnie powiązana z etycznym wymiarem piękna, a także pokonywaniem przeznaczenia (bez względu na to, czy ma ono kształt mitycznego fatum czy też społecznego fantazmatu).

Trzeba też podkreślić, że każda z pisarek odegrała przełomową rolę w historii swoich narodowych teatrów. Zapolska, co zgodnie podkreślają polscy historycy teatru, wyprowadziła dramaturgię polską drugiej połowy dziewiętnastego wieku z niewoli konwencji, ożywiając dramat polski nie tylko tematycznie, ale też formalnie. Zapolska jako jedna z pierwszych w drugiej połowie dziewiętnastego wieku eksperymentuje na scenie, wprowadza świadomie i konsekwentnie elementy naturalistyczne, formułę „szkicu scenicznego” w *Pariasach*, posługuje się strukturą cyklu, ożywia i wykorzystuje napięcie pomiędzy słowem a milczeniem.

Łesia Ukrainka zajmuje miejsce chyba jeszcze bardziej strategiczne, wprowadzając dramaturgię ukraińską na drogę nowoczesności, przy

⁴⁹⁷ Formuły tej użył Jarosław Ławski. Zob. tegoż autora w niniejszym tomie: *Ironia w strukturze dramatu: „Kassandra” Łesii Ukrainki*.

⁴⁹⁸ Zob. J. Poliszczuk, *Antyczny mit o zagładzie...*, dz. cyt.

jednoczesnym bardzo trwałym osadzeniu jej w najlepszej tradycji dramatu europejskiego (Eurypides)⁴⁹⁹. Obie pisarki, eksperymentując na scenie, spełniały się jednocześnie niebagatelnie i twórczo w dziedzinie krytyki teatralnej.

Także w wymiarze biograficznym można wskazać istotne, związane nie tylko przecież z wołyńskim pochodzeniem, podobieństwa. Zarówno Zapolska, jak i Łesia Ukrainka były pisarkami miary europejskiej – podróżowały, tłumaczyły, przyglądały się życiu literackiemu w różnych częściach Europy i poddawały je własnej, wyrazistej ocenie. Losy obu pisarek nazaczyło też niezwykle dramatyczne doświadczenie choroby i jej nieustanne pokonywanie, co wiązało się z licznymi i kłopotliwymi pobytami na kuracji, w sanatoriach czy szpitalach.

Obie też były kłopotliwymi dosyć bohaterkami refleksji historyczno-literackiej i niełatwo poddawały się osadzeniu w konwencji literackiej czy porządku estetycznym. Do tej pory wymykają się przyporządkowaniom.

Polska skandalistka i ukraińska wieszczka okazują się bowiem pisarkami osobnymi na tle własnej epoki⁵⁰⁰ i reprezentatywnymi jednocześnie. Każda z nich mieści się w skali estetycznej i ideowej swego czasu i jednocześnie skalę tę przekracza. Mają własne i osobne wizje emancypacji, własne i osobne kryteria estetyczne, własne i osobne definicje modernizmu i symbolu.

Kobiety nowoczesne. Wołynianki. Modernistki⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ W. Kubacki, *O dramatach Łesi Ukrainki*, w: *Łesia Ukrainka, Kasandra i inne dramaty...*, dz. cyt., s. 8-9.

⁵⁰⁰ Zarówno Zapolskiej, jak i Łesi Ukraince przydawano zarzuty obcości estetycznej i ideowej w stosunku do własnej epoki. Zapolska żyła z piętnem naturalistki, skandalistki, „pornografistki”; Łarysa Kosacz była napiętnowana jako pisarka zanadto estetyzująca.

⁵⁰¹ Lakonicznych przedstawionych tu pomysłów wynika z faktu, że rozwijam je w innym miejscu, tu zaś chcę zasygnalizować jedynie jako puentę dla swoich rozważań.

Jarosław Ławski
(Białystok)

**IRONIA W STRUKTURZE DRAMATU:
KASANDRA ŁESI UKRAINKI**

*Bo noc nad światem zapadnie,
A ponad mgłami obłoków
Los siedzi. Nikt nie odgadnie
Jutrzejszych jego wyroków.*

Konstanty Maria Górski⁵⁰²

Dramat kultury i ironia

Ironia jest żywiołem estetycznym, który stanowi wyzwanie dla tekstu dramatycznego. I dla jego twórcy, który zazwyczaj usiłuje skonstruować spójną całość pod względem budowy, przebiegu fabuły (lub jej braku), wymowy, znaczenia.

Tymczasem ironia ze swej natury służy: grze znaczeniami, destrukcji zastanego porządku znaczeniowego, destrukcji struktury dramatycznej lub takiemu jej rozbiciu, które uniemożliwia scalenie (i wystawienie) tekstu jako spójnej znaczeniowo całości. Opiera się ona, by użyć najprostszych definicji, na odwrotności tego, co słowo sygnalizuje w warstwie dosłownej, wobec tego, co autor przekazuje w istocie. Ironista-autor w najprostszym ujęciu mówi więc coś, czego nie mówi, przekazując

⁵⁰²K. M. Górski, *Panatenaje*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, opr. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1987, s. 82.

komunikat o zupełnie innej treści⁵⁰³. Odwrotnej od zasygnalizowanej w warstwie dosłownej za pomocą antyfrazy (pytania retorycznego, lity, aluzji, niedopowiedzenia, apozjopezy, użycia stylu, intonacji, akcentu, wymowy i mnóstwa innych sposobów).

W kolejnych etapach rozwoju żywiołu ironicznego zostaje on rozpoznany w mnogich formach jako trop, figura, akt, postawa bohatera, idea (antyidea), gest. Wyrażony może być słowem, gestyką (ruch, mimika, gestykulacja), sposobem zastosowanej scenografii i kostiumu, muzyką, a nawet swego rodzaju brakiem, nieobecnością, zaniechaniem. Gestem ironicznym jest konstrukcja ironicznej struktury, przebiegu akcji, typu bohatera.

Ironia jest zjawiskiem nowożytnym, charakterystycznym dla kultur, osiągających ten pułap rozwoju w sztuce, który nazwę tu dojrzałością, a nawet swego rodzaju fazą dekadencją, przekwitaniem, nadmiarem⁵⁰⁴. O tej dojrzałości, sądzę, świadczy zawsze kilka czynników, które stanowią warunek konieczny pojawienia się sztuki ironicznej. Wprawdzie językowe użycia ironii są powszechne, na przykład w życiu publicznym, polityce, gdzie kwitnie retoryka, ale nie są to reprezentacje dojrzałej sztuki ironicznej. Można sobie wyobrazić nawet jaskiniowca, komunikującego gestem ironiczny przekaz (gestem, bo słabo wykształciła się jeszcze mowa), ale do sztuki ironicznej jest stąd bardzo daleko. Być może (raczej: na pewno) źródła teatru są rytualne, związane z religią, magią, sacrum/profanum⁵⁰⁵. Ale to właśnie religia wyklucza ironię jako czynnik destrukcyjny.

Żeby pojawiła się ironia, musiał narodzić się człowiek Renesansu. I to nie tylko ten spod znaku neoplatonizmu Marsilia Ficino, czy Giovanniego Pica della Mirandoli. Zapowiedzią ironisty (autora, artysty, aktora, widza) jest astronom i anatom, uczony. Raczej właśnie rewolucja

⁵⁰³ Zob. rozważania o istocie ironii: P. Łąguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz. (Z zagadnień teoretycznych ironii)*, wstęp W. Maciąg, Kraków 1984; W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992; J. Ławski, *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, B.N. I, nr 314, Wrocław 2009.

⁵⁰⁴ Znowż trzeba tu podkreślić, że pojawienie się ironii jako świadomej strategii twórczej może być zarazem sygnałem twórczej żywotności kultury, jak i zupełnego, nietwórczego wyczerpania. Obie tendencje mogą się zresztą zbiegać.

⁵⁰⁵ Patrz: W. Szturc, *Rytualne źródła teatru. Obrzęd, maska, święto*, Kraków 2013.

Kopernika, Giordano Bruno, a wcześniej Gutenberga, dalej Reformacja – umożliwiły uwolnienie potencjału ironicznego człowieka. Co zadziwiające – droga do ironicznego intelektualisty romantyzmu, modernizmu i postmodernizmu wiedzie przez odkrycie antynomii ciała i ducha, przez ujawnienie cielesności, która musi zostać zanegowana. Taki proces znajdziemy w *Dekameronie* Boccaccia, *Żywotach pań swawolnych* Brantôme’a, w *Gargantui i Pantagruelu* Rabelais’ego, w powieści łotrzykowskiej, romansie renesansowym i w końcu w *Orlandzie szalonym* Lodovica Ariosta, w komedii sowizdrzalskiej.

Geograficznie rzecz ujmując: ironia rodzi się w krajach, które wcześniej przyjęły chrześcijaństwo i wcześniej poddały je negacji, modernizacji, próbie. A zatem w Europie Zachodniej i Południowej. Dopiero potem – i z trudem – przenika do krajów słowiańskich, skandynawskich i bałkańskich, których kultury etniczne (lub wykształcającego się ethosu) istnieją serio, są naznaczone powagą religii i autorytetem państwa⁵⁰⁶. Dlatego w Polsce, na Ukrainie i w Czechach takimi dalekimi zapowiedziami przyszłej sztuki ironicznej są: adaptacje romansu, widowiska i sztuki o charakterze ludycznym, gatunki wyrażające humor, radość, dystans (fraszka, dialog, nawet epitalamium), a w okresie baroku spotęgowane aż do groteski przedstawienia motywu *danse macabre*, *vanitatis*, *sic transit gloria mundi*, etc⁵⁰⁷.

W kulturze polskiej nowożytna pełnia ironii pojawi się w Oświeceniu i osiągnie szczyt w romantyzmie (IV cz. *Dziadów* Mickiewicza, prawie cały Słowacki, Norwid, wielu innych). W kulturze ukraińskiej widzę samotną wyspę *Eneidy* Kotlarewskiego, dalej most romantycznej i modernistycznej sztuki, gdzie jednak ironia nie jest żywiołem dominacji, a literatura posługuje się nią ostrożnie, służąc podtrzymaniu i odrodzeniu

⁵⁰⁶ Jeszcze mniej niż katolicyzm i protestantyzm na ironię zdają się otwarte kultury wyrastające z duchowości Bizancjum, a jeśli już podejmują ironiczną kontestację, to – jak w rosyjskim postmodernizmie – z całym rozpasaniem, z nadekspresją. Zob. *Postmodernizm rosyjski i jego antycypacje*, red. A. Gildner, M. Ochniak, H. Waszkielewicz, Kraków 2007; W. Supa, *Biblia a współczesna proza rosyjska*, Białystok 2006.

⁵⁰⁷ Por. A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 2006; A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.

idei narodowej⁵⁰⁸. Co zdumiewa, w literaturze ukraińskiej pełnię ironii widać w narodowej wersji literatury postmodernistycznej przełomu XX/XXI wieku. A pamiętajmy, iż postmodernizm z dystansem traktuje kategorię narodowości (chyba że spojrzeć na nią *sub specie* filozofii Richarda Rorty'ego jako na użyteczne głupstwo) i pojęcia jakiegokolwiek służby, teleologii, misji sztuki⁵⁰⁹. Oczywiście, widzę głębokie zapowiedzi ironii i groteski w baroku literackim ukraińskim, ale daleko stąd do dramatu ironicznego.

Konkludując – ironia jest miarą wysokiej dojrzałości kultury ludzkiej; ale też miarą jej najwyższej dojrzałości staje się opanowywanie destrukcyjnego żywiołu ironii, tamowanie go lub przekształcanie ironicznej destrukcji w estetyczną i filozoficzną konstrukcję. Warunkiem możliwości pojawienia się języka ironicznego w sztuce była rewolucja renesansowa, odkrywająca samoświadome „ja” człowieka i artysty. Żeby jednak ironia zafunkcjonowała jako samoistny żywioł estetyczny, a nie tylko figura języka w retoryce parlamentarnej albo języku codziennym, muszą być spełnione określone warunki⁵¹⁰. Moim zdaniem następujące:

– Wykształcenie się w pełni samoświadomej podmiotowości. „Ja” wolnego od narzucanej mu i przyjmowanej bezrefleksyjnie jakiegokolwiek wizji świata. Dopiero w takiej sytuacji pojawia się zupełnie wolny artysta, którego wolność obejmuje akty afirmacji i negacji porządku świata i samego siebie.

– Osiągnięcie przez język takiej sprawności, bogactwa, że może zaistnieć zjawisko swobodnej gry słowami i ich znaczeniami. Język narodowy musi wtedy udźwignąć precyzję wysławiania nie tylko prostej ironii, ale i ironii losu, ironii tragicznej. Musi to być język zdolny do przekazywania treści filozoficznych.

⁵⁰⁸ Por. *Ukraiński palimpsest. Oksana Zabużko w Romowie z Izą Chruślińską*, przedmowa A. Michnik, Wrocław 2013.

⁵⁰⁹ W czasie styczniowo-lutowych wydarzeń w Kijowie 2014 roku jednym z głównych orędowników idei narodowej był herold postmodernistycznej literatury ukraińskiej – Jurij Andruchowycz. Zob. apel pisarza: *Współczujcie nam. Myślcie o nas. I tak zwyciężymy, chociaż oni będą się wściekać*, „Gazeta Wyborcza” 24 stycznia 2014.

⁵¹⁰ Piszę o tym: J. Ławski, *Łudwik Tieck: „Kot w butach”*. *Ironia, romantyzm, nowoczesność*, w: *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*, t. 2, red. E. Białek, G. Kowal, Wrocław 2011.

– Wzorce estetyczne (filozoficzne, światopoglądowe etc.) ulegają w danej kulturze takiemu utrwaleniu i wydoskonaleniu, a przez to starzeją się, że możliwe jest i nawet konieczne ich podważanie, kontestacja. W tym sensie warunkiem rozkwitu ironicznej sztuki jest sytuacja kulturowego przełomu, chociażby kiedy dobrobyt przechodzi załamanie, przesyta staje się wartością kwestionowaną albo gwałtownie zagrożoną, na przykład przez katastrofę historyczną.

– Sztuka w pełni ironiczna wymaga ironicznego odbiorcy – widza, czytelnika, słuchacza. Zazwyczaj samoświadomość artysty dalece wyprzedza możliwości odbioru sztuki ironicznej (zazwyczaj: przełamującej utrwalone wzorce i nawyki) przez przyzwyczajoną do kanonu gatunków, estetyk, tonu serio lub tonacji satyryczno-humorystycznej publiczność⁵¹¹.

Kiedy wskazane warunki są spełnione – a ich spełnienie wymaga horyzontu setek lat – może pojawić się „ironiczna” i rewolucyjna sztuka. Dotyczy to także dramatu, który ironiczną pełnię osiąga w Polsce w romantyzmie, w Niemczech w kilku dramatach Ludwiga Tiecka (szybko odrzuconych przez publiczność, po czym autor wybiera inne wzorce), w Rosji w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina i (inaczej) w *Bohaterze naszych czasów* czy *Demonie* Lermontowa.

A w literaturze ukraińskiej – ale to mój sąd nader subiektywny – pierwszą artystką dramatu ironicznego, ewokującego ironię tragiczną, jest Łesia Ukrainka. I u niej rzeczywiście widać dojrzałość całej kultury ukraińskiej – tę wysublimowaną dojrzałość, najwyższej próby, której miernikiem jest ironia.

Kultura dramatu i ironia

Kiedy już ironia pojawia się w dramacie nowożytnym, problemem staje się jej dawkowanie. Mamy tu do czynienia z czterema sytuacjami: artysta wplata w dzieło nieironiczne elementy ironiczne (język, motywy etc.), zachowując tonację serio. Dalej: ironia jest zasadą konstrukcji i języka

⁵¹¹ Jest to dylemat artystów środkowo- i wschodnioeuropejskich, których odbiorcę charakteryzuje jasno sprecyzowany horyzont „narodowych” oczekiwań wobec dzieła i twórcy: języka, idei, symboliki etc. Zob. M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*, w: tejsze, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002.

całego tekstu dramatycznego: jest on wtedy scalony przez kolejne chwyt-y ironiczne, którym kres kładzie w końcu autor sztuki (tak jest w *Kocie w butach* i *Świecie na opak* Tiecka). W innej jeszcze sytuacji – znamiennej dla dramatu już czasów Brechta, Becketta, Ionesco i Gombrowicza – ironia występuje jako jedna z kategorii estetycznych w polifonicznym widowisku, które określają tak spowinowaczone, bliskie sobie kategorie, jak: satyra, groteska, sarkazm, absurd, a potem też centon, camp, pastisz.

W innej jeszcze strategii (*de facto* rzadkiej) autor tak dalece eksperymentuje z użyciem ironii, nasyceniem nią różnych poziomów tekstu, że tekst rozpada się, ma charakter niescenicznej zabawy w zabawę teatrem, pozostaje nawet rękopiśmienną próbą (*casus Horsztyńskiego* Słowackiego)⁵¹².

Jak dramatopisarz operuje ironią w dramacie? Trzeba tu odróżnić strukturalnie rozróżnialne chwyt-y od historycznie ukształtowanych (i nazwanych w pewnym czasie) strategii (choćby: permanentna parabaza, bluszczowatość etc.). Mnie interesuje tu ten pierwszy – teoretyczny – poziom, choć przypisuję mu określone historycznie realizacje. Ironia w dramacie przejawia się w następujących strukturach dzieła:

- Figura mowy – w dialogu, monologu.
- Figura milczenia, ciszy, przemilczenia, zamilknięcia.
- Sygnifikator leksykalny, gdy postać używa słowa „ironia” w nieironicznej lub ironicznej wypowiedzi.
- Antroponim – jako imię, nazwisko, określenie postaci.
- Postać naznaczona ironiczną wymową (bałwan, karzeł, trefniś, aktor, komediant, mim, „inny”, odmieniec itp.).
- Sytuacja dramatyczna: scena, akt, ciąg scen (co nie musi zachodzić w dramacie w pełni ironicznym)⁵¹³.
- Typ ironicznej konstrukcji dramatu (choćby motyw „teatru w teatrze” związany z motywem świata jako teatru; ale też na przykład ironiczne rozbitcie podziału na akty, sceny etc.).

⁵¹² Por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Gorzkie arcydzieło*, w: *Trzyznaście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996.

⁵¹³ Zob. D. S. Muecke, *Ironia. Podstawowe klasyfikacje*, przeł. G. Cendrowska, w: *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002; M. Korzeniewicz, *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej. Przemiany postaw estetycznych Słowackiego*, Wrocław 1981.

– Struktura podmiotowa tekstu – od czasu romantyzmu pisarze dramatyczni dążą do serio lub ironicznego (lub jedno i drugie) panowania nad znaczeniami tekstu. „Ja” autora pojawia się w prologu, epilogu, wewnątrz dramatu w wydzielonej scenie albo przez postać – rezonera lub postać samego autora. Nazywam ten typ gry autora z własnym tekstem, odbiorcą i samym sobą – nowożytną strukturą podmiotową dzieła. Jedną z jej form jest sławna romantyczna i postmodernistyczna „permanentna parabaza” („wychylenie” się autora z tekstu własnego). Ale już w romantyzmie mamy teksty tak złożone, jak *Balladyna* Słowackiego (a wcześniej dramaty Ludwiga Tiecka), gdzie autor wyjawia się w tekście i serio (jak Słowacki w liście dedykacyjnym do *Balladyny*), i buffo (jak w jej *Epilogu*)⁵¹⁴. Nadto – cały tekst bywa czasem jedną, wielką strukturą ujawniającą kreacjonistyczne zapędy autora (w ostateczności panuje on już tylko sam nad sobą).

– Struktury ironii kreacyjnej – w dramacie autor celowo gra z innym tekstem dramatu, autorem, sceną, postacią, żonglując ironicznie choćby motywami z Szekspira, Byrona, Mickiewicza, Szewczenki. Istnieje wielka niejednoznaczność odczytań tego typu intelektualnych gier: od świadomej gry dramatopisarza z innym dramatopisarzem aż po tylko przypuszczalne (w różnym stopniu prawdopodobieństwa) nawiązania (sposoby przywołania tego typu ironii kreacyjnej: intelektualizm i auto-intertekstualizm, aluzja, cytat, pastisz, parafraza, centon, kolaż).

– Ironia ironii – takie użycie różnych (wymienionych wcześniej) strategii użycia ironii, takie jej nagromadzenie, że wartością kwestionowaną ironicznie staje się sama ironia, co prowadzi do (a) jej zniesienia; (b) rozpadu tekstu i jego sensów; (c) ustanowienia nieironicznego kontrprojektu ideowego serio; (d) szumu ironicznego – chaosu sensów i znaczeń, z których nie daje się odczytać przesłanie, a nawet znać jego brak⁵¹⁵.

⁵¹⁴ Zob. K. Lipiński, *Bóg, szatan, człowiek. O „Fauście” J. W. Goethego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1995; L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007; W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994.

⁵¹⁵ Piszę o tym obszernie w: „Do czego zmierzasz ironiją taką?”. „Horsztyński” jako ironiczna katabaza języka i wyobraźni, w: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 38-349.

– Odwrotnością niszczycielskiego potęgowania ironii aż do jej autonegacji (ironia ironii) jest wykorzystanie jej jako tropu dialogu kulturowego. Cały tekst, wszystkie jego sytuacje i postaci mają wówczas charakter ironicznego dialogu z tradycją: epoką, kulturowymi wcieleniami symbolu czy mitu, ich interpretacją, z pewną estetyką (na przykład komiczną i wzniosłą), z pewną kulturą (choćby całą narodową). W tym wymiarze Pasolini kontestuje mit Medei, wcześniej Henryk Heine gra ironicznie z całą kulturą niemiecką, Kotlarewski pisze ukraińską *Eneidę*, a Imre Madách nie naśladuje *Fausta* w swej *Tragedii człowieka*, lecz go ironicznie trawestuje w duchu tragedii losu⁵¹⁶.

Dopiero zastosowanie – w odpowiedniej konfiguracji – wskazanych technik operowania ironią (nie są to wszystkie) pozwala (lub czasem, mimo chęci, nie pozwala) zaistnieć tak złożonym zjawiskom, jak – wpływające z konstrukcji tekstu dramatycznego – ale już przedtekstowe zjawiska, przynależące do sfery rozumienia świata i miejsca w nim człowieka, jak: ironia losu, ironia tragiczna, postawa ironiczna. W pierwotnym znaczeniu etymologicznym starogrecka *eironeia* oznacza oszukiwanie, podstęp, typ zachowania chytrego polegającego na udawaniu.

Ma ona wtedy zdecydowanie negatywne znaczenie. Jako chwyt artystyczny bawi, przeraża, zaskakuje, budzi wstręt, ale w końcu też daje do myślenia. Staje się impulsem refleksji. Na najwyższym poziomie umiejętnie zbudowana intryga ukazuje sytuację człowieka, który kierując się wolą zostaje skonfrontowany z sytuacją, kiedy wyniki jego działań i zamiary prowadzą do innych niż zamierzone lub zgoła przeciwnych rezultatów. Mówimy wtedy o *ironii losu*⁵¹⁷. Los człowieka zderza się jako pozornie będący wynikiem naszych wyborów z Losem w znaczeniu kosmicznym, boskim, historiozoficznym czy metafizycznym, ulegając sile tego drugiego⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Zob. E. Papla, *Kultura Zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki*; R. Radyszewski, *Czterdziestoletnia recepcja literaturoznawcza twórczości Łesi Ukrainki w Polsce*; W. Sobol, *Naukowa i przekładowcza recepcja twórczości Łesi Ukrainki w Polsce* [teksty ukraińskie], „Kijowskie Studia Polonistyczne” T. XIX, Kijów 2012, s. 153-186.

⁵¹⁷ Zob. A. Doda-Wyszyńska, *Ironia i ofiara*, Poznań 2007; R. Koschany, *Przypadek: kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006.

⁵¹⁸ Por. M. Kalinowska, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego*

Ironia losu nie jest wtedy intrygą, ale typem wysokiej świadomości, samopoznaniem. Bardzo często ma ona charakter tragiczny. Odślania ironię tragiczną, kiedy w wyniku konfrontacji człowieka z losem zniszczeniu ulega jedna z wartości równorzędnych (w Schelerowskim rozumieniu tragizmu)⁵¹⁹.

Ironia losu, której szczególną formą jest ironia tragiczna, funkcjonuje w wymiarze indywidualnym i zbiorowym jako: ironia egzystencjalna, ironia historii (dotyczy i jednostek, i zbiorowości splątanych nierozdzielnie), ironia o charakterze metafizycznym (czy kosmicznym) – sam fakt, że ktoś lub coś istnieje, implikuje w ludzkiej myśli ideę istnienia otwartego na nieskończoność, tymczasem ironiczną kodą każdego istnienia jest śmierć, nicność. Ot praironia istnienia.

W konsekwencji możliwy jest taki typ bohatera lub taki typ człowieka (autora), który jako następstwo swej wiedzy o tragiczno-ironicznych mechanizmach życia przyjmuje postawę ironiczną. Dystans w ocenie oczywistości i nieufność stają się wtedy (radosną? błazeńską czy smutną?) regułą w kontakcie ze światem i zasadą formułowania o nim sądów (braku sądów, sądów nieoczywistych itp.).

O ile taką postawę można nazwać filozofią życia, o tyle jest ona sama w sobie poglądem filozoficznym. Jednak najczęściej jest tylko postawą, której próby nie byli w stanie znieść nawet prawodawcy ironii, absurdu, groteski, wybierając niemal zawsze na miejsce konsekwentnej postawy ironicznej jakąś filozofię, ideę, pogląd, estetykę, nawet podaną w nie do końca serio formie. Tak było z Tieckiem, Słowackim, Goethem, Norwidem, Bonawenturą, Fryderykiem Schleglem, Gombrowiczem. I z pisarzami ukraińskimi przełomu XX i XXI wieku⁵²⁰.

Ironia w dramacie jest żywołem myśli i estetyki, który rzadko daje się wykorzystać przez autora w pełni świadomie. Częściej – przywołany

dwudziestowiecznej recepcji, Toruń 2003; M. Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobrażeń Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012. O „losie”: R. X.

⁵¹⁹ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, Lwów 1938; M. Pyka, *O uczuciach, wartościach i sympatii: David Hume, Max Scheler*, Kraków 1999.

⁵²⁰ Zob. studia o polsko-ukraińskich związkach, paralelach ujętych komparatystycznie: N. Malutina, *Polskaja to ukraińska moderna drama: perechrestja tradicij*, Odessa 2013, Rozdział II.

– rozsądza i destrukuje system znaczeniowy dzieła. Chyba że jako techniczny chwyt służy ewoluowaniu wyższych stanów samoświadomości bohatera, odbiorcy i w końcu dramaturga – ironii losu, ironii tragicznej lub postawy ironicznej. Tak jest, jak sądzę, w znakomitych dramatach Łesi Ukrainki, pisarki światowej klasy, której *Kasandra* będzie teraz przedmiotem namysłu. Właśnie – jako dramat ironii tragicznej.

Mit jako prawda „ja” i prawda wspólnoty

Kasandra, ukończona w maju 1907 roku w Jałcie, jest dramatem znakomitym, spójnym, na swój sposób błyskotliwym. Blisko jej do tragedii, wykorzystany tu przecież mit konotuje kategorie losu, fatum, wolności, prawdy. Ale nie jest to ani w wymiarze gatunkowym, ani w sferze głębinnej wymowy – tragedia klasyczna.

Łesia Ukrainka nazwała swe dzieło „poematem dramatycznym”⁵²¹. Jest w takim jego określeniu głęboka mądrość. Bo Ukrainka nie imituje ani struktury dramatu, tragedii, ni tym bardziej formy poematu. Gdzie tu miejsce na ironię? Jaki typ ironii u niej dostrzegam? O tym już zaraz. Zauważam najpierw brak jakichkolwiek znaków ironiczności w tytule, brak podtytułu. Tytuł wprowadza krąg znaczeń i odczuć nacechowanych groźnie: to, co powie *Kasandra*, niesłuchana przez opanowanych iluzją pokoju współobywateli, stanie się tragicznym losem wszystkich.

Los *Kasandry* to zawsze los tego, który bezsilnie patrzy do końca na to, co nieuniknione. Patrzy na to, co musi się dopełnić. Postać *kassandryczna* ma najgłębszą, pełną i najdłużej trwającą świadomość tragiczną, pozbawioną jednak nieodrodnego elementu klasycznej sytuacji tragicznej: możliwości działania, konieczności wybierania, nawet wybierania, które niesie za sobą zniszczenie jednej z dwu równorzędnych wartości. *Kasandra* ma wiedzę tragiczną i jednocześnie jest postacią, która nie ma kontaktu z otoczeniem. Nie ma losu *Kasandry*, jeśli wspólnota słucha jej

⁵²¹ Wszystkie cytaty z *Kasandry* Łesi Ukrainki za: Łesia Ukrainka, *Kasandra i inne dramaty*, przeł. E. S. Bury, wstęp W. Kubacki, wybór i nota S. Kozak, Kraków 1982. Tu: W. Kubacki, *O dramatach Łesi Ukrainki*, s. 7. Cytaty z *Kasandry* oznaczam skrótem K, po którym podaję numer strony w przypisie. Polski przekład konfrontuję wydaniem: Łesia Ukrainka, *Kasandra*, w: *Dzieła w 7 tomach*, t. II, Kijów 1951.

proroctwa – wtedy mamy prorokinię, jasnowidzącą, mistyczkę. Ale nie osłupiałą, bezsilną, cierpiącą i bezradną Kasandrę⁵²².

W samą strukturę mitu osobowego Kasandry wpisana jest ironia tragiczna: wiedzy i bezsilności, możliwości (ostrzeżenia), która jest niemożliwa, prawdy, która nie wyzwala i nie ocala, ale niszczy.

Ironia i tragizm tkwią więc w samej istocie mitu Kasandry. Łesia Ukrainka w wielu dramatach – na przykład w *Orgii* – używa słowa ironia⁵²³. Także w *Kasandrze* słowo to pada (w didaskaliach)⁵²⁴, ale ironia nazywana jest też przytykiem, złośliwością, naganą. Znajdujemy w *Kasandrze* cały arsenał środków służących ewokowaniu ironii: dialogi ironiczne, zamknięcia i milczenie, ironiczno-tragiczne sytuacje⁵²⁵. Żywioł ironii pojawia się tu od samego początku naprzemiennie z żywiołem sarkazmu, jak w początkowym dialogu Kasandry z Heleną:

HELENA

Ciesz się sestro!

KASANDRA

Ciesz się Heleno, bo nie jesteśmy siostrami.

HELENA

O, wiem dobrze, żem ci nienawistna, jak śmierć.

KASANDRA

Jesteś jej rodzoną siostrą⁵²⁶.

Sarkazm pokazuje jednocześnie, że obserwujemy świat, który już tylko czeka na zgon. Nie ma tu mowy o ironii jako zabawie, radosnym romantycznym niszczeniu, służącym budowaniu nowego świata. Brak

⁵²² W literaturze polskiej postać Kasandry w sposób ważny dla następnych pokoleń utrwala *Odprawa posłów greckich* (1578) Jana Kochanowskiego.

⁵²³ W *Orgii* to PREFEKT przemawia do Mecenasza „ironicznie” (K, 109), ale też w specyficzny sposób ironiczno-tragiczne jest spuentowanie całego dramatu samobójstwem Antena.

⁵²⁴ W *Epilogu* do *Kasandry* ironię przypisano rozmówcy Kasandry: „AGAMEMNON (z ironią) Na pewno nie, bo tam by ci nie wierzyli” (K, 75). Wcześniej jednak to Helena broni się przed ironicznymi „docinkami” bohaterki (K, 56).

⁵²⁵ Cały tekst naszpikowany jest ironią wypowiedzi Kasandry. Jej „nadwiedza” paraliżuje komunikację ze zwykłymi śmiertelnikami, a jej spokój staje się ironicznym kontrapunktem dla pozornego szczęścia Trojan.

⁵²⁶ K, 17.

ironii kreacyjnej – na szerszą skalę rozwiniętej zabawy cudzymi słowami, motywami, ideami. Jeśli pojawiają się odwołania mityczne – jak do mitu Panthesilei⁵²⁷ – to serio; jeszcze zgęszczają one grozę świata. Świat Łesi Ukrainki to *universum serio* – bez błaznów i sowizdrzałów, bez humoru i zabawy. Motywy pijackie w dialogach strażników grodu podszyte są wiedzą o zbliżającym się końcu Troi. Nie widać tu ani, jak chciał Wacław Kubacki, żywiołu Eurypidesa, ani, jakże częstego u romantyków, zanurzenia w żywiole ironii Arystofanesa, Ariosta, Tiecka czy Fryderyka Schlegla⁵²⁸.

Jakiz to więc ironiczny świat? Osobliwy. Własny – Łarysy Kosacz. I nie znajduję w tekście, jak tłumaczono polskim czytelnikom dramatu, ani ujęcia „psychologicznego i socjologicznego” mitu, ani tylko „historiozofii katastrofizmu”⁵²⁹. To „coś” o wiele bardziej jednorodnego – to ironia tragiczna Łesi Ukrainki – a jednocześnie nieogarnialnego słowem, nieuchwytnego.

Zauważmy najpierw modyfikację klasycznej struktury dramatu, tragedii – zamiast aktów i scen – VIII części oraz – co ważne! – Epilog: *Epilog rozgrywa się kilka lat po zburzeniu Troi, w Grecji* (73). Stosowanie struktur takich, jak prolog, list dedykacyjny, interludium, epilog jest jedną z technik ironicznego konstruowania dramatu w XIX wieku, środkiem służącym tworzeniu permanentnej parabazy⁵³⁰. Autor w różnych maskach lub bez nich co chwila pojawia się w swoim dziele, by burzyć iluzję dramatyczną i podkreślać panowanie nad światem, który tu, na naszych oczach właśnie tworzy. Struktury podmiotowe mają charakter

⁵²⁷ Mit ten rozwinął w arcydzielnej formie tragedii Heinrich von Kleist w *Panthesilei* (1811).

⁵²⁸ W. Kubacki, dz. cyt., K, 9 : „Pisarka nie należy do żadnego kierunku. Stoi po prostu u źródeł nowoczesnego dramatu europejskiego, którego dzieje rozpoczął Eurypides”. S. Kozak, *Łesia Ukrainka (1871–1913)*, w: K, 371: „[...] Łesia Ukrainka daje wyraz historiozofii katastrofizmu, w przekonaniu, że rozwój dziejów odbywa się na mocy nieubłaganej konieczności. Stąd wynika tragiczność ludzkiego istnienia, heroizm zarówno jednostkowych, jak zbiorowych działań i twórczych poczynań [...]”. To wszystko prawda, ale nie cała.

⁵²⁹ Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna*, dz. cyt.

⁵³⁰ M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia*, w: *Studia romantyczne*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1973; *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005.

serio lub buffo, a czasem w jednym dziele podmiot autora pojawia się raz serio, raz ironicznie⁵³¹. Autor bawi się pisaniem o pisaniu, iluzją i deziluzją, przesłanianiem i odsłanianiem „prawdy”.

Niczego takiego nie ma w *Kasandrze*. Tu *Epilog* staje się, pomimo czasowego oddalenia od katastrofy Troi, przedłużeniem i spotęgowaniem tragiczno-ironicznej struktury mitu, który, jak podkreśliłem, już w swej pierwotnej formie naładowany jest ironiczno-tragicznym żywiołem. Łesia Ukrainka traktuje mit podobnie jak romantycy – jest to u niej logos istotowy. Mit to prawda, a świadomość prawdy mitu wyrażona w dziele literackim staje się najwyższym przejawem artystycznej, indywidualnej i zbiorowej samowiedzy. Gorzkiej samowiedzy.

W pewnym sensie autorka nie musi się pojawiać w *Kasandrze* ani przez postaci, ani przez strukturalnie wydzielone części dramatu – bo całe dzieło jest w najgłębszym wymiarze strukturą podmiotową. Wyraża ową głębinną samowiedzę człowieka. Jakiego człowieka?

Kassandra nieprzypadkowo określona została mianem poematu dramatycznego. Mit ulega w niej bowiem swoistemu uwewnętrznieniu, pewnej humanizacji. Jest to mit poddany feminizacji (liryzacji i... sarkazmowi), bo cały świat *Kasandry* przynależy do kobiet, a gineceum jest przestrzenią dramatyczną. Daje to sztuce z jednej strony wymiar pewnej kobiecej empatii, z drugiej – okrucieństwa. Mit sfeminizowany okazuje się też mitem uwewnętrznionym⁵³². W *Kasandrze* żyje... los Kasandry. Kobieca wrażliwość zderza się z losem, fatum, koniecznością, których – jak czynność przędzenia, snucia nici – powstrzymać nie sposób.

Tragedia typu Sofoklesowego czy Eurypidesowego ulega na przełomie XIX i XX wieku liryzacji, interoryzacji (co nie do końca znaczy: pogłębieniu psychologicznemu), jak i feminizacji. Dlatego staje się poematem – to jest dialogiem... Poematem w wyższym niż formalne

⁵³¹ Tak jest w *Balladynie* Juliusza Słowackiego – serio *List dedykacyjny*, pięć aktów tragedii i ironiczny *Epilog*. Zob. L. Libera, *Zraniona iluzja*, dz. cyt.; E. Świdorska, *Wielogłosowy teatr Balladyny*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, T. II: *Universum*, dz. cyt.; Z *Balladyną* Słowackiego zestawia Florian Nieuważny *Pieśń lasu* Ukrainki. Zob. tegoż, *Fenomen Łesi Ukrainki*, w: Łesia Ukrainka, *Pieśń lasu*, Warszawa 1989, s. 15.

⁵³² Zob. ukraińskie czytanie Łesi Ukrainki: G. Lewczenko, *Mit protiv istorii. Hemisfera liriki Łesi Ukrainki*, Kijów 2013.

znaczeniu: pieśnią życia, symfonią tragizmu, ironiczno-tragicznym *katharsis*. Oczyszczeniem bez pocieszenia. Ale i bez rozpaczy czy nihilizmu. U Łesi Ukrainki jest to „coś więcej”, co czyni z przyzwoitego spożytkowania mitu arcydzielną jego realizację.

„Mit” jest tu „mną”, „ja” staje się „mitem”.

Poza symbol i parabolę

Właśnie subtelność zastosowanej ironii znamionuje *Kasandrę*. Łesia Ukrainka ufa mitowi. Nie musi w niego wpisywać dziesiątków innych mitów, inkrustacji, odwołań, by poprzez dialog wyrazić głębię ironiczno-tragicznego losu. Znamienne stanie się oczyszczenie i kondensacja symbolicznej rekwizytorni, jaką są didaskalia: „*Komnata w gineceum palacu Priama. Helena [...] przedzie purpurową welnę na złotym kołowrotku; ubrana z przepychem, z paska zwisa okrągłe srebrne lustro. Do komnaty wchodzi Kasandra, zamyślona, ze wzrokiem utkwionym w przestrzeni; [...]*”⁵³³. Gineceum (świat kobiet), kołowrotek (los, czas, tkanie przeznaczenia), lustro (ironiczne odbicia, na wspak znaczenia, drugie dno), wzrok (głębia i powierzchowność „widzę”), milczenie (i słowo – istnieje ono tylko dzięki ciszy, którą napełnia) – w tym wydestylowanym świecie napełnionych znaczeniami symboli-rekwizytów lub symboli-czynności mit odsłania swą głębię – jeszcze głębszy pokład, ironiczno-tragiczny grunt istnienia. Ironia dotyka tu właściwie wszystkich poziomów istnienia.

Zwykło się dramaty Łesi Ukrainki – przecież nieprzypadkowo ten pseudonim artystyczny zrosł się z poetką: Ukrainka! – analizować na dwóch planach: ukraińskim – jako parabolę ukraińskiego losu, pisaną alegoriami za pomocą mitycznych, symbolicznych, obrzędowych znaków. To wtedy wspaniałe opowieści o tej „stepowej Helladzie”⁵³⁴, o Troi-Ukrainie, która ginie i nie ginie, podlega zagładzie, by trwać jako konstrukt, opowieść, mit. Oto idea bez narodu albo naród bez

⁵³³ K, 17.

⁵³⁴ O mityzacjach przestrzeni ukraińskiej, w tym o Siczy-Troi, zob. E. Papła, *Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans, w: Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004.

państwa-miasta, Trojanie bez Troi, a pośród nich Kasandra-Ukrainka, wieszcząca bezsilnie kres.

Konstrukcja *Kasandry* daje prawo do takiej lektury – ale na różnych poziomach dosłowności. Można wtedy w zamroczonych Wartownikach widzieć spitych przez Sinona (Rosjan, Polaków) nieszczęsnych Kozaków, którym już zbrakło sił, by słuchać krzyku Kasandry: „Czuwać, wartownicy! Nie spać!”⁵³⁵. Taka alegoreza może też pokazać w *Kasandrze* los wschodnioeuropejskiej inteligentki, wyzwalającej się i od obcych-najeźdźców, i od swoich-obcych-mężczyzn. Trzeba nawet, by nie zgubić prawdy losu autorki, zobaczyć w Troi całą Ukrainę. Jej los. Jaki? Wiemy, widzimy nawet w chwili gdy piszę szkic interpretacji⁵³⁶.

Jest więc parabola i alegoria nieodzownym, a nie tylko uprawnionym, wymiarem semantyki tekstu. To rzeczywiście przypowieść o ironiczno-tragicznym obrocie koła historii, które, gdy już się zdaje, że nadeszło szczęście państwa i narodu, przynosi katastrofę i zagładę.

Ale jako Polak muszę dodać, że tak samo ów plan mógłby odczytać i Polak, i Białorusin, a nawet Litwin. W jakim tylko chcemy stopniu jest to opowieść o wszystkich Trojanach-Środkowoeuropejczykach. I każdym, kto w Troi zobaczy swój los zawieszony między Grecją a Persją⁵³⁷.

Jednak ironiczno-tragiczny węzeł z mitu Kasandry odśłania u Łesi Ukrainki także wymiar uniwersalny. „Także” znaczy tu – na tych samych prawach. Właśnie w tej sferze ujawnia się całe bogactwo mitu w ujęciu

⁵³⁵ K, 69.

⁵³⁶ Jest to wiedza ograniczona do kręgu Środkowoeuropejczyków, nieznaną na Zachodzie, a nawet nieprzyswajalną dla Rosjan. Kultura ukraińska zdaje się więc tkwić w pewnym stereotypie kultury „przechodniej”, a nawet nie w pełni wykształconej, młodszej, trzeciorzędnej. Trudno nawet polemizować z takim stanem (nie) wiedzy. Zob. też: N. Jakowenko, „Ukraina między Wschodem i Zachodem”: projekcja pewnej idei, w: tejże, *Druga strona lustra. Z historii wyobrażeń i idei na Ukrainie XVI-XVII wieku*, przeł. K. Kotyńska, red. T. Chynczewska-Hennel, Warszawa 2010.

⁵³⁷ Zob. ukraińską lekturę mitu Troi. J. Poliszczuk, *Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki „Kasandra”*; N. Poliszczuk, *Porażka z fatum. Wizje antyku w „Meleagrze” Stanisława Wyspiańskiego i „Kasandrze” Łesi Ukrainki*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008.

Kosacz. To mit zantropologizowany, pokazujący ironiczno-tragiczny los jako sumę doświadczeń Kasandry – córki, kobiety, kochanki pieśczonej w wyobraźni czuły obraz na wespół dziecinnego Dolona, nigdy niespełnionej żony i matki. To Kasandrze powierza Łesia Ukrainka filozoficzne rozpoznania – przez własną egzystencję – filozoficznych kwestii: prawdy, słowa, losu, wiedzy, woli, czynu, milczenia bogów. To zdumiewające, że ten dramat kobiety ukazuje też w zwielokrotnieniu bezsilność mężczyzn poddanych fatum.

Na poziomie uniwersalnym *Kassandra* zdaje się wskazywać, iż naszym indywidualnym i zbiorowym istnieniem rządzą dwie siły: niepojęte *Życie* i objawiający się w strukturalnej matrycy mitu – *Los*.

Życie – właśnie dlatego trzeba tu przypomnieć często cytowane słowa Kasandry, pomieszane ze skowytem ludzi z ginącej Troi:

KOBIETA Z PAŁACU 2

Nigdy

KASANDRA (*w ekstazie, patrząc, jak języki płomieni liżą coraz to nowe królewskie budynki*)

Tutaj, do mnie, kwiaty ogniste! Trojanki! Zakwitły granaty! Kwiaty weselne!

Dochodzi głos starej kobiety – zawodzący płacz, potem niesamowite wycie.

POLIKSENA

To nasza matka.

KASANDRA

To weselna pieśń! Matka przygotowuje swe córki do ślubu. Kasandra przez cały czas kłamała. Nie ma niewoli, nie ma ruin! Jest tylko życie! Życie!...

*Lament nasila się, potem raptownie się urywa, słyhać rumor i chrzęst spadających stropów, w górę strzelają nowe słupy ognia oświetlając czerwonią plac przed pałacem*⁵³⁸.

Sceny te przypominają mi nie *Wesele* Wyspiańskiego⁵³⁹, ale przedziwną *Medeę* Pasoliniego. Nie widzę tu apologii życia w duchu Nietzschego, ale raczej... co? Czy muszę „to” nazywać?

⁵³⁸ K, 73.

⁵³⁹ Bardzo często w literaturze naukowej spotyka się zestawienie: antyk Łesi Ukrainki – antyk Wyspiańskiego.

Los – oto mit trojański uzupełnia pisarka greckim *Epilogiem*. Ze struktury jednego mitu wyrasta w naturalny sposób jego kontynuacja: z Klitemnestrą, Ifigenią, Egistosem. Z Troi i Kasandry przeskakujemy do *Elektry* Sofoklesa i Eurypidesa czy *Oresteji* Ajschylosa. Życie to nieprawdopodobna struktura namiętności, które zderzają się z losem, losów, które burzą żądze, żądz, które rujnują życie itp. itd. Czy Mit-Bóg jest u źródła Życia, czy Życie przemienia się w Boski Mit – w Mity, snujące się jeden po drugim? *Epilog* Kasandry każe nam wybierać. Kasandra za chwilę zginie, a ciąg mitycznych mordów i miłości, teatr matek i dzieci, królów i poddanych, kobiet i mężczyzn, ojczyzn i obcych potoczy się dalej:

AGAMEMNON (*z niepokojem, błagalnym tonem*)

Królewno! Proszę cię, wyjaśnij, co mają znaczyć twoje słowa? Przecież teraz los tego domu związany jest z twoim losem.

KASANDRA (*z dziwnym spokojem*)

Wiem, królu... Ale nie wierz żadnemu memu słowu, słuchaj królowej, nastawiaj też uszu na słowa Egistosa i nie przejmuj się tym, co mówi twoja niewolnica. Kiedyś była prorokini Kasandra, ale ona spłonęła w pałacej się Troi, jej słowa spopielaly i wiatr rozniósł je po morzu... Jedna iskierka z tego pożaru padła tu, w serce prostej niewolnicy, wybuchła na chwilę i zgasła. (patrzy na swój pastorał) Jakie to dziwne! Skąd wziął się tu ten pastorał? Do kogo należy? I czyj to diadem? (zdejmuje z głowy diadem i rzuca Klitemnestrze pod nogi, następnie łamie pastorał i też rzuca na ziemię) Teraz nie ma już nic z Kasandry. Daj mi jakąś robotę, królowo, potrafię wszystko, prócz prorokowania.

AGAMEMNON (*bierze ją za rękę i wiedzie do palacu*)

Jesteś królowną i zawsze nią pozostaniesz.

KLITEMNESTRA (*szeptem do Egistosa*)

Potrzebny nie jeden, lecz dwa miecze. Dobrze je naostrz. Ty ugodzisz króla, a ja Kasandrę.

*Uderza piorun. Gwałtowna ulewa. Egistos i Klitemnestra biegną do palacu*⁵⁴⁰.

Zostaje więc tutaj ukazane coś, co samą Kasandrę przerasta. Coś, co wie autorka sztuki, a czego wyraz powierza kolejnej tragiczno-ironicznej

⁵⁴⁰ K, 76-77.

parze mitycznych herosów: Klitemnestrze i Egistosowi. Co to? Bóg? Los? Życie? Mit-Bóg? Wiedza? „To”? Chodzi, być może, o trudną do wypowiedzenia ironiczno-tragiczną wiedzę-świat świadomości o życiu i świecie, istnieniu i ginięciu. Tu Łesia Ukrainka jest pisarką największych tajemnic istnienia. Ukrainką-Trojanką-Kobietą.

Na najwyższym poziomie ironiczno-tragiczna świadomość pisarki obejmuje cały świat wyobrażony poematu dramatycznego – także bogów:

HELENA

Tylko ty ośmielasz się zmagać z bogami. I za to cię karzą.

KASANDRA

No cóż, ich siła w karze, a moja w zmaganiu⁵⁴¹.

Los człowieka jest wprawdzie tragiczny, ale wzniosły jak zmaganie. Tryumf bogów będzie pewny, ale cząstkowy. Cząstkowy, więc ironiczny, bo nie jest w stanie znieść ludzkiego oporu i zmagania się. Wyrażenie „pomimo wszystko” trzeba by w świecie *Kasandry* przełożyć jako wezwanie: [żyjmy] *pomimo bogom, pomimo losu, pomimo śmierci*. Być może dzika energia seksualizmu, upostaciowana w figurze „ogiera”-Erosa⁵⁴², przeistaczająca się poprzez ludzkie życie w tryumfalny chaos Thanatosa, jest ostatecznym wymiarem sensu, jaki daje się odczytać z okrzyku Kasandry: „Nie ma niewoli, nie ma ruin! Jest tylko życie! Życie!...”. Być może.

Ale czy to nie byłby truizm? Ten truizm oddala i przekreśla *Epilog*. I kiedy Kasandra – czy szczerze? – woła „Daj mi jakąś robotę, królowo, potrafię wszystko prócz prorokowania”, wydaje na siebie wyrok: [Klitemnestra] „Ty ugodzisz króla, a ja Kasandrę”. To Życie? Czy Mit-Bóg?

A Kasandra? Umarła wieszczka, niech żyje wieszczka? Zdaje się, że Łesia Ukrainka mówi więcej.

⁵⁴¹ K, 19. Oczywiście, zarysowuje się tu horyzont nowoczesnego heroizmu, który nazywalibyśmy preegzystencjalistycznym. Taki zresztą wydzwięk ma wiele liryków poetki, w tym przepiękny wiersz *Święta noc*, dający wizję kosmicznego heroizmu. Zob. teźże, *Święta noc*, przeł. M. Wawrzekiewicz, *Siedem strun*, opr. T. Chrościelewski, Lublin 980, s. 104-105.

⁵⁴² Kasandra do Heleny: „Zawołałam: >Powożony przez Afrodytę, mknie Ares niesyty, jak oszalały żądzą ogier. Gotujcie katakumby!<” (K, 20).

Kassandra wydaje mi się, co dość oczywiste, na wyższym pięttrze semantyki dramatem o artystce, artyście. O artyście-widzącym i o prawdzie, której nie ma on komu przekazać, pomimo obecności wspólnoty, z którą się identyfikuje. Mit Kasandry staje się wtedy wypowiedzeniem i zarazem mitologizacją na wyższym pięttrze losu/egzystencji samej Łesi Ukrainki, Łarysy Kasandry, Łesi Trojanki⁵⁴³. Jest wyrazem wyższej samoświadomości, metaujęciem, swoistą automitobiografią. Wyraża jej przeżywanie życia, miłości, umierania, wiedzy i bezsilności. Jest jej tragiczno-ironiczną samoświadomością geniuszu, któremu przysługuje medium ukraińskiego słowa, tej greki naddnieprzańskich Słowian, słowa, co ożywa i ginie. Sztuka jednak – jako widzenie wypowiedziane i wypowiadane – jest wyrazem ironiczno-tragicznej samowiedzy artystki.

Lecz – to nie wszystko. Ona, sztuka, jest też samoświadomością, lustrem, usprawiedliwieniem istnienia i wiedzą o nim. W głębszym znaczeniu staje się początkiem i końcem, źródłem i ujściem, przez które wytryska i w którym ginie życie. Tak, jest też modernistycznym Absolutem, który naigrywa się nawet z nieabsolutnych, wszechwładnych-bezsilnych bogów. Jednakże ten, kto jak *Kassandra-Łesia* ma ten dar widzenia-wiedzy, dar tragiczno-ironiczny, ten sięgnął dna poznania bytu, historii i samowiedzy. Symbol *Kasandry* to symbol najgłębszego, ale wieloznacznego poznania. Epifania głębi – nawet jeśli głębia ta też (choć nie tylko) jest otchłanią.

I tu od symbolu, ironii i tragizmu niespodziewanie wracam do paraboli i alegorii. Bo *Łesia Ukrainka* jest *Łesią Ukrainką*, reprezentantką wspólnoty ukraińskiej, która jako naród manifestuje w artystce ową samowiedzę i przynależność do wielkiej mitycznej matrycy świata, wielkiej mitopei, którą kobiety i mężczyźni, narody i ludzkość snują i opowiadają z ust do ust od czasów Troi i wcześniejszych.

W tym sensie los *Kasandry* zapisuje przesłanie: oto jesteśmy już, bo wiemy, jak to jest żyć, jak to jest podlegać prawom tego samego dla wszystkich mechanizmu iluzji i deziluzji, deziluzji i nadziei, nadziei i tragedii, tragedii i ironii... Nie mogę nie przypomnieć znanych słów

⁵⁴³ Współcześni Ukraińcy dopatrują się w imieniu i losie pisarki symbolicznych znaczeń, pewnego naddatku sensu, który im samym jest (co rozumiem) potrzebny. Zob. I. Olszewskij, *Łesia Ukrainka. Mistyka imieni i doli*, Łuck 2005.

polskiego myśliciela, Maurycego Mochnackiego, który w historycznym czasie zagrożenia jego własnej wspólnoty jako artysta wyraził był zdanie, że nie ginie to, co ma w sztuce zapis swego istnienia: „Jak myśl jednego człowieka zamyka w sobie, że tak powiem, istotę jego istoty, tak zebranie w całość wszystkich razem myśli *reprezentuje* istotę narodu”⁵⁴⁴. Istotą istoty artysty jest jego słowo. Ale ono reprezentuje istotę wspólnoty, z której on wziął swe życie. I tak jest u Łesi-Ukrainki.

Nie dziwi mnie też, że na dawnym greckim wybrzeżu Taurydy zapisała pisarka ostatnie słowa historii, którą kończą Klitemnestra i Egistos. *Jałta*, S. S. 1907. Ale Jałta nie była już wtedy grecka. Ani ukraińska.

Na jeszcze jednym, najwyższym poziomie znaczeniowym staje się dla mnie *Kasandra* poematem o bezsilności istnienia i jego ambiwalencji. Objawia on ten rodzaj ironiczno-tragicznej świadomości, którego ani tragizm losu, ani katastrofizm nie wyrażają. To raczej ironia pełnej samowiedzy: że wiedząc-widząc wszystko, artysta sam nie wie, albo wie, choć nie wie... *Poematyczność* dramatu zapisuje tu pewną ironiczną predyspozycję umysłu artysty, który nie daje się zwodzić żadnej iluzji, a jednak, chcąc nie chcąc, ciągle coś wybiera... siebie, wspólnotę, ukochanego, współobywateli. Ale wybrawszy ich, znów czuje gorzyc ironiczną samotnej bezsilności⁵⁴⁵. I tak *ad infinitum*.

Ironię można by tu nazwać nastrojeniem umysłu, odcisniętym w dramatycznej formie poematu. Poematu, co nie jest ni tym, ni tamtym. I to nieokreśloność Wszystkiego ujawnia wielkość dramatopisarki.. Co jest ironiczne, bo jej dramat to... poemat.

Środki zastosowane przez Łesię Ukrainkę – ta poematyzacja struktury dramatu – zdają się typowe dla epoki przełomu XIX i XX wieku⁵⁴⁶.

⁵⁴⁴ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, Warszawa 1830, s. 52-53.

⁵⁴⁵ W czasie sesji naukowej w Symferopolu i Jalcie (2012) przedstawiłem rozważania pokazujące istotne zbieżności w pokazywaniu mechanizmów historii u Łesi Ukrainki i polskiej pisarki Amelii Hertzówna (1879–1942). Zob. o Hertzównie: J. Dra-gańska, *Starość, młodość, zmęczenie. O dramatach Amelii Hertzówny*, w: *Starość. Doświadczenie egzystencjalne – temat literacki – metafora kultury*, T. II, *Zapisy i odczytania*, koncepcja i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

⁵⁴⁶ Por. J. Waligóra, *Dramat historyczny w epoce Młodej Polski*, Kraków 1993; tegoż,

Efekt – znakomity i trwały. Od feerii złorzeczeń przechodzących w ironiczne błazeństwo bezsilnych uchroniły Łesię Ukrainkę symbol i mit, nośniki indywidualnego sensu osobowości Kasandry, na równi z parabolą i alegorią, które odsyłają do losu wspólnoty Trojan. Oba poziomy ujmując metaświadomość artystki upostaciowana w Kasandrze, a tę warstwę znaczeniową zdaje się ogarniać jeszcze jedna, inna sfera, której już tylko medium była znakomita Ukrainka, Łesia.

Oto ironia pisania – powiedzieć tyle, by wypowiedzieć coś, czego się nie mówiło. Co? To coś, co jest naszym – Losem? Może losem, a może czymś innym?...

W *Kasandrze* otrzymujemy świetny przykład, przykład jedyny w swoim rodzaju, sztuki ironii o najwyższym stopniu subtelności. Ukraińskiej. I ludzkiej.

Symferopol/Jałta 2012 – Styczeń 2014, Białystok

Młodopolski „dramat wewnętrzny”. Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych, Kraków 2004; J. Wróbel-Best, *Misteria czasu. Problematyka temporalna Tadeusza Micińskiego*, Kraków 2012; E. Miodońska-Brookes, *„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”*. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 1997. Zob. rozprawę Elwiry Tomczyk o *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego w niniejszym tomie.

Иван Вырыпаев

"ИЮЛЬ"

текст для исполнения



Marcin Minkiewicz
(Białystok)

STAND-UP JAKO GATUNEK KOMEDIOWY. GENEZA, TEORIA, INTERPRETACJA

Jeśli chcesz powiedzieć ludziom prawdę – rozśmiesz ich. Inaczej cię zabiją.
Oscar Wilde

Stand-up to zjawisko z pogranicza teatru, kabaretu i widowiska ludeycznego. Bardzo trudno przyporządkować je do konkretnego gatunku, ponieważ powstało w zasadzie autonomicznie i stanowi fenomen wśród form teatralnych. Początkowo stand-up nie rościł sobie nawet pretensji do bycia nazywanym mianem sztuki. Jego początki więcej mają wspólnego z formą buntowniczej ekspresji niż ze zjawiskiem artystycznym. Pierwsze stand-upy nie były tworzone przez aktorów czy nawet komików, ale przez zwykłych ludzi:

W barach wychodzili na scenę robotnicy, przedstawiciele mniejszości etnicznych czy imigranci. Zapomniani przez polityków, przetwarzali frustracje w żarty: prowokujące, często wulgarne i atakujące władze. Ale oczyszczały one z negatywnych emocji wykonawcę i publiczność.⁵⁴⁷

Stand-up wyrósł z potrzeby odreagowania, był czymś w rodzaju zbiorowej terapii. Idealnym narzędziem do przekazania ciężkich, krzywdzących „prawd” stał się żart. Nazwane i wypowiedziane lęki i frustracje

⁵⁴⁷ <http://www.rp.pl/arttykul/9131,451724.html?p=1> (03.01.14)

pomagały wyrzucić z siebie negatywne emocje. Dzięki temu stand-up stawał się coraz bardziej popularny, rozwijał się i dojrzewał, aż w końcu zaczęto go uważać jako osobny rodzaj komedii.

Kolebką stand-upu są Stany Zjednoczone. Jako gatunek komediowy zaczął być tam rozróżniany w latach sześćdziesiątych. Komik Jim Mendrinos w swoim felietonie *The First Stand-Up* proponuje konkretną datę wyznaczającą początek tego zjawiska:

Słowniki *Oxford English Dictionary* oraz *Webster's Collegiate Dictionary* zaczęły rozpoznawać termin „komik stand-upowy” w 1966 roku.⁵⁴⁸

Stand-up posiada więc, przynajmniej w Ameryce, bogatą, pięćdziesięcioletnią historię. Obecnie gatunek ten całkowicie zdominował tamtejszy rynek komediowy i cieszy się popularnością, którą możemy przyrównać do tej, którą na polskim gruncie zyskały kabarety. Stand-up szybko zaczął przekraczać granice kulturowe i językowe. Wzbudzał zainteresowanie komików z innych krajów, zafascynowanych otwartą formułą, prostotą i możliwościami tego gatunku.

Do Polski stand-up przybył stosunkowo niedawno (około 10 lat temu). Momentalnie wprowadził jednak niemały zamęt. Stało się tak, ponieważ akurat ta szczególna forma znacząco różniła się od rodzimej tradycji komediowego występowania na scenie. Władysław Chłopicki w referacie *Stand-up w Polsce a tradycja kabaretu literackiego* uważa wręcz, że zderzenie kabaretu ze stand-upem było zderzeniem kulturowym⁵⁴⁹. Nie sposób odmówić mu racji. Kiedy na Zachodzie pod postacią stand-upu szalała w czystej formie wolność słowa, musieliśmy zmagać się z PRL-owską cenzurą. Kiedy amerykańscy komicy prześcigali się w wymyślaniu sposobów na jak najdobitniejsze i najbardziej bezpośrednie przekazanie żartu – u nas Piwnica pod Baranami czy Olga Lipińska specjalizowali się w obmyślaniu skomplikowanych sposobów na pokazanie takiego dowcipu, który umknie oku cenzora, a trafi do widza. Nic więc dziwnego, że kiedy stand-up w końcu pojawił się na

⁵⁴⁸ <http://historyofcomedy.blogspot.com/2004/12/first-stand-up.html> (03.01.14)

⁵⁴⁹ W. Chłopicki, *Stand-Up w Polsce a tradycja kabaretu literackiego*. Referat wygłoszony został podczas I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej *Jaki jest kabaret*, która odbyła się w dniu 3 listopada 2011 roku w Katowicach.

polskich scenach i stał się tam z kabaretem – zapanował chaos. Pojawiła się ogromna potrzeba porównania i powtórnego zdefiniowania obu gatunków.

Niestety, głównym problemem badawczym jest brak jednoznacznej, klarownej definicji. Nawet na Zachodzie, gdzie to zjawisko z powodzeniem funkcjonuje już od półwiecza, różne źródła wciąż bardzo odmiennie do niego podchodzą. W słownikach z Oxfordu i Cambrige możemy znaleźć następujące próby wyjaśnienia tego pojęcia:

Stand-up comedian – komik występujący przed publicznością i opowiadający żarty⁵⁵⁰

Stand-up comedian – ktoś, kto stoi przed grupą ludzi i opowiada żarty w formie występu⁵⁵¹

Definicje te wprowadzają podstawowe założenia stand-upu – mamy do czynienia z wykonawcą i publicznością. Jednak już na tak podstawowym etapie analizy pojęcia pojawia się pewien problem wynikający ze zderzenia kultur. Mam na myśli zwrot „opowiadać żarty”.

Żarty, gagi, dowcipy

Nie każdy opowiadający żart na scenie jest stand-upowcem. Gdyby tak było, można by do tego grona dołączyć uczestników programów takich, jak *Maraton uśmiechu*. Oni również wychodzą na scenę i opowiadają dowcipy – mniej lub bardziej znane, jednak wciąż krążące w świadomości publicznej. Warto zaznaczyć, że żart zachodni (opisywany w powyższych definicjach) jest żartem wymyślonym osobiście. Nie bez kozery pierwszym przykazaniem *Biblii Komedii* Judy Carter jest „Nie przywłaszczaj sobie żartów bliźniego swego”.⁵⁵² W założeniach stand-upu leży fakt, że padające ze sceny dowcipy muszą być autorskie. Dlatego uczestnicy programów takich, jak *Maraton uśmiechu*, stand-upowcami nie są – chociaż minimalizm tej formuły podpowiadałby, że formalnie pasują do tego grona.

⁵⁵⁰ <http://www.oxforddictionaries.com> (03.01.14)

⁵⁵¹ *Cambridge Learner's Dictionary*, pod red. Patricka Gillarda, Cambrige 2001.

⁵⁵² J. Carter, *The Comedy Bible From Stand-up to Sitcom – The Comedy Writer's Ultimate How To Guide*, Sydney 2001, s. 56.

W języku polskim „opowiadanie żartów” przypomina coś dalekiego od inscenizowanej sztuki scenicznej. Polscy komicy estradowi najczęściej posiłkują się tekstem, rekwizytem, formą aktorską. Zgodnie z naszą komediową tradycją na scenie nie opowiada się żartów. Zamiast tego można grać w skeczach, wykonywać monologi, śpiewać piosenki, przytaczać anegdoty, innymi słowy – ubrać gagi w formę. Dowcip może opowiedzieć każdy, szczególnie sprośny wujek przy wigilijnym stole, dlatego określenie scenicznych „wypocin” mianem „żartu” ma nacechowanie pejoratywne.

Inaczej odbiera się to na Zachodzie. Tam komicy często mówią wprost, że zajmują się opowiadaniem kawałów. Stand-upowiec Jimmy Carr swoje występy rozpoczyna od stwierdzenia:

Witam, panie i panowie, nazywam się Jimmy Carr, a to są moje dowcipy.⁵⁵³

Jasno przynajmniej tym samym do tego, co będzie robił i wyznacza sobie granice, których nie przekroczy. Na Zachodzie, szczególnie w formule stand-upu, żarty są nagie, często jednozdaniowe i podawane jeden za drugim. Co ciekawe, w słowiańskiej tradycji takie bezpośrednie dowcipy często są domeną konferansjerów, którzy wypełniają nimi przerwy między występami kolejnych wykonawców. Jeżeli zagłębimy się w historię estrady, być może uda nam się znaleźć formę pokrewną stand-upowi. Nie powinniśmy jej jednak szukać w występach kultowych już kabaretów, ale u konferansjera, który stał przed wejściem na scenę przed publicznością.

Rozmowa z publicznością

Chłopicki w swoim referacie⁵⁵⁴ opowiada o interesującym zjawisku, jakie można było zaobserwować podczas występów kabaretu *Zielony Balonik*. Zwyczajem było, że przed wejściem na widownię publiczność natykała się na postać wygłaszającą różne formy literackie. Witająca ona wchodzących, nierzadko wyśmiewając ich, a nawet lekko obrażając. Jest to zachowanie, które współcześnie bardzo często poprzedza występ

⁵⁵³ <http://www.youtube.com/watch?v=J51bdfee1Qo> (03.01.14)

⁵⁵⁴ W. Chłopicki, dz. cyt.

stand-upera. Podobny ton wypowiedzi utrzymuje się z resztą przez cały występ, nadając mu niepowtarzalny, typowy dla tego gatunku charakter. Jest to cecha na tyle istotna, że w definicjach bardziej specjalistycznych zwrot „opowiadać żarty” zostaje zastąpiony pojęciem „rozmowy” z publicznością:

Stand-up – rodzaj komedii praktykowany zazwyczaj przez solowych wykonawców, mówiących bezpośrednio do publiczności, w założeniu spontanicznej wypowiedzi.⁵⁵⁵

Stand-up to występ, w czasie którego wykonawca (performer) stoi przed widownią i rozmawia z nią wyłącznie w celu ich rozbawienia.⁵⁵⁶

Te definicje są już pełniejsze, ponieważ zwracają uwagę na jedną z ważniejszych, być może nawet fundamentalnych cech stand-upu – w przypadku tej formy mamy do czynienia z naruszeniem pojęcia „czwartej ściany”. W teatrze głównym założeniem „czwartej ściany” jest odizolowanie aktorów od widowni. Aktor, wyobrażając sobie ceglany mur dzielący go od publiczności, pozbawiony jest świadomości bycia obserwowanym, przez co może grać swoją rolę pełniej. Tymczasem stand-uper natomiast robi coś dokładnie odwrotnego – burzy „czwartą ścianę”, zwracając się bezpośrednio do swoich widzów, prowadząc z nimi rozmowę. Co ciekawe, podobny mechanizm opisuje Jan Ciechowicz, wskazując na jedną z cech „monologu koncertowego”:

Monologista, prowadząc swoją opowieść, dąży bez przerwy do „rozmowy” z publicznością. Bardziej wyrazista staje się tutaj funkcja fatyczna słowa, którego przeznaczeniem jest nawiązywanie kontaktu z odbiorcą. Nie wystarczają pojedyncze wypowiedzi skierowane do słuchaczy w stylu: „Opowiem Państwu zabawną historię”. Narrator zaczyna wciągać publiczność w środek opowieści.⁵⁵⁷

Ciechowicz napisał te słowa w 1984 roku, a więc niemal 20 lat przed pojawieniem się stand-upu w Polsce. Wskazuje to na fakt, że naruszenie „czwartej ściany” w teatrze nie jest nowym pomysłem. Jednak dopiero stand-uperzy uczynili z tego zabiegu cechą nadrzędną występów,

⁵⁵⁵ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/693256/stand-up-comedy> (03.01.14)

⁵⁵⁶ O. Double, *Getting a joke*, Los Angeles 2005, s.17.

⁵⁵⁷ J. Ciechowicz, *Sam na scenie*, Wrocław 1984, s. 9.

ważniejszą nawet niż opowiadanie historii. Dzięki przełamaniu „czwartej ściany” stand-up przestał być tylko podgatunkiem komediowym, a stał się czymś więcej – forum, miejscem, gdzie widownia jest zaangażowana i może aktywnie współtworzyć występ. Dobrze to zjawisko objaśniają komicy z grupy *Stand-up bez cenzury*:

Katarzyna Piasecka: Fakt czynnego udziału publiczności oznacza, że nie przyszła ona jedynie na występ, ale na wieczór – na spotkanie. Dla przykładu mieliśmy niedawno występ we Wrocławiu, gdzie stopniowo ludzie zaczęli się na siebie otwierać i rozmawiać z nami, ze sobą...

Abelard Giza: ...ktoś krzyknął: „Niech mi Pan powie dlaczego tak jest?” Odpowiedziałem: „Właśnie nie wiem!” Widać było, że facet zaangażował się i naprawdę mocno to przeżywał.⁵⁵⁸

Otwarta formuła stand-upu szczególnie mocno widoczna jest przy inicjatywach takich, jak „open mike”, które bardzo często wieńczą występy stand-uperów. „Open mike” to formuła, podczas której każda osoba z publiczności może wejść na scenę i dostać swoje pięć minut przy mikrofonie. Mamy wtedy do czynienia z ciekawym zjawiskiem – stand-upem tworzonym przez widownię – dla widowni, która nagle zostaje skonfrontowana ze swoimi własnymi oczekiwaniami.

Nie należy jednak zapominać, że chociaż stand-uper często improwizuje odpowiadając widowni, to on jest w centrum przedstawienia i to on to przedstawienie kształtuje. Stand-up nie jest miejscem dyskusji – widownia zostaje skonfrontowana ze światopoglądem performerera. Może go skomentować, a stand-uper ma obowiązek na komentarz odpowiedzieć, ale trudno nazwać to dialogiem. Stand-up to sztuka występowania solo. Dobitnie przypomina o tym Louis CK na początku jednego ze swoich programów:

Nie krzycie podczas występu. Jeżeli chcecie mi coś powiedzieć, już mówię jak to załatwić. Napiszcie to na kartce, wyjdźcie potem korytarzem, idźcie do domu i zabijcie się, bo to samolubne. To ma być występ retoryczny. Nie ma nic wspólnego z wami.⁵⁵⁹

⁵⁵⁸http://www.wszczecinie.pl/wywiady,cala_trojka_bez_cenzury_wywiad_z_stand-up_bez_cenzury_cz_2,id-19785.html (03.01.14)

⁵⁵⁹<http://www.youtube.com/watch?v=6pBBfklDaaw> (03.01.14)

Louis w powyższej wypowiedzi odnosi się do zjawiska „hecklera”, po polsku „przeszkadzacza”. „Heckler” to rodzaj znudzonego widza, który głośno daje wyraz swojemu niezadowoleniu, wykrzykując w stronę performerów niedwuznaczne uwagi i komentarze. Widownia nie zawsze akceptuje stand-upera, dlatego z każdym występem wiąże się duże ryzyko „hecklowania”. Zwraca na to uwagę krakowski stand-uper Tomasz Biskup:

Stand-up to formuła dla scenicznych twardzieli. Wychodzisz sam, nikt cię nie wesprze, nikt nie wypełni dziury, jeśli się zatniesz. Stoisz samotnie przed, a czasami nawet przeciwko publiczności.⁵⁶⁰

Receptą na „hecklera” jest jego całkowite poniżenie. Każdy stand-uper musi umieć rozmawiać z hecklerami i skutecznie odbierać ich ataki.

Wolimy, gdy widz jest aktywny i bierze udział w naszym występie. Jeżeli jednak odezwie się do mnie bezczelnie – co się zdarza – wówczas musi się liczyć z tym, że ja odezwę się tak samo wobec niego.⁵⁶¹

„Hecklerzy”, szczególnie na Zachodzie, bywają bezlitośnie tłamszeni przez komików. Sprawny stand-uper potrafi przekuć sprzeczkę z „hecklerem” w improwizowany lincz, skutecznie wywołujący spontaniczne reakcje widowni. Mistrzami w odpieraniu ataków „hecklerów” są chociażby Jimmy Carr, czy wspomniany wyżej Louis CK:

Osoba na widowni zachowuje się głośno i przeszkadza w występie Luisa. Ten zwraca jej uwagę.

Louis CK: Możesz przestać gadać? Przeszkadzasz mi w tym, co robię.

Heckler: Dobra, wybacz.

Louis CK: Nie przepraszaj, tylko więcej tego nie rób. Dzięki. Tak czy inaczej. (...) Leciałem kiedyś samolotem, a ludzie w samolotach... Wicie jak to jest lecieć, ale nie móc znaleźć bramki. A samolot czeka...

H: Tak samo miał kiedyś Mike.

L: Słucham?

H: Nie, mój... Mojego przyjaciela spotkało coś podobnego.

L: Mam to gdzieś.

⁵⁶⁰T. Biskup, *Kabaret, stand up, impro, aktorzy*, <http://jegoeminencja.pl/2013/09/22/kabaret-stand-up-impro-aktorzy/> (03.01.14)

⁵⁶¹http://www.wszczecinie.pl/wywiady,cala_trojka_bez_cenzury_wywiad_z_stand-up_bez_cenzury_-cz_2,id-19785.html (03.01.14)

- H: Mój przyjaciel Mike...
- L: Wszyscy mamy gdzieś tego Mike'a.
- Widownia się śmieje.
- H: W każdym razie było zabawnie.
- L: Co było zabawne?
- H: W przeciwieństwie do ciebie.
- Widownia robi „uuuuu” .
- L: Słucham?
- H: W przeciwieństwie do ciebie.
- L: Było zabawne w przeciwieństwie do mnie?
- H: Tak.
- L: Mogę o coś spytać?
- H: Śmiało.
- L: Co się stało... z paradą?
- H: Jaką?
- L: Paradą głupich cip, na której czele szłaś.
- Widownia pokłada się ze śmiechu.
- H: Mało śmieszne.
- L: Mało?
- H: Tak.
- L: Pewna jesteś?
- H: Prędzej obraźliwe.
- L: Obrażliwe?
- H: Tak.
- L: Możesz jaśniej?
- H: Masz żarty o gwałcie, które są obraźliwe.
- L: Nie lubisz gwałtu?
- H: Nie.
- L: Nie?
- H: Nie.
- L: To dziwne. Gdyby twoja matka nie zgwałciła bezdomnego Chińczyka, nie byłoby cię tutaj.⁵⁶²

Louis w swoich zmaganiach z „hecklerem” korzysta z gagów, które Chłopicki opisuje jako „put downs”⁵⁶³. Są to żarty wygłaszane kosztem osób na widowni, krótkie, celne, działające w myśl zasady „jedna

⁵⁶² Płyta DVD: *Louie*, sezon 1, odcinek 6.

⁵⁶³ W. Chłopicki, dz. cyt.

osoba się obrazi, resztę będzie to bawić”. Chłopicki klasyfikuje je jako tanią, niewyszukaną, chociaż skuteczną metodę wywołania reakcji widowni. Podczas występów stand-upowych jest ona niestety na porządku dziennym. Stand-up bardzo często musi być skierowany przeciwko komuś lub czemuś. Zabieg wykreowania wspólnego wroga, obiektu drwin, wzmacnia wspólnotę między performerem a widownią i umożliwia lepszy odbiór stand-upu. Jeśli stand-uper nie potrafi przykuć uwagi widowni do treści swojego monologu, bardzo często zacznie rozglądać się po sali w poszukiwaniu innego obiektu, który można wyśmiać. Zbuntowany „heckler” idealnie nadaje się do tego celu, często nieświadomie współtworząc występ stand-upowy.

„Heckler” jest dobrym „wrogiem”, ponieważ narusza poczucie wspólnoty, którą stand-uper próbuje wykreować podczas swojego występu. Jak wcześniej zauważył Biskup, żeby występ się udał, widownia musi „kupić” komika, uznać go za swojego. Jeśli tak się nie stanie, wcześniej lub później publiczność przejdzie na stronę „hecklera” i stand-uper zostanie wygwizdany. Aby zachować poczucie więzi między nadawcą a obiorcami, stand-uperzy stosują wiele zabiegów:

Cechą definiującą stand-upu jest wymiana energii między osobą występującą, a publicznością, dzielenie się wiedzą, odczuwanie wspólnoty kulturowej, etnicznej, językowej. Stand-upowiec przychodzi w jakieś miejsce i musi odnieść się do konkretnej rzeczywistości, którą tam zastał – mówi co zobaczył w drodze do miejsca w którym występuje, odnosi się do lokalnych odniesień ważnych dla publiczności.⁵⁶⁴

Stand-uperzy często narzekają na warunki drogowe, złą pogodę, brak parkomatów przed klubem... Wszystkie te improwizowane wstawki mają na celu uświadomienie widowni, że występ jest elastyczny, nie wyuczony, a każdy tekst można zmienić – wszystko w zależności od tego, co publiczność interesuje. Stand-uperzy na początku występu pytają „Co u was?”. Widać, że mają przygotowany materiał, ale nie przyszli go deklamować, tylko „pogadać”. Wprowadzają widownię w atmosferę rozmowy, podchwycając wszelkie spontaniczne zachowania widowni, obracają

⁵⁶⁴ W. Chłopicki, dz. cyt.

je w żart, podkreślają, że znajdują się tu i teraz, przed tą konkretną publicznością. O tej nietypowej relacji między komikiem a widzem wspomina Michał Walczak – dramaturg i autor tekstów stand-upowych:

Stand up daje więcej wolności niż teatr. (...) Można sobie pozwolić na brak cenzury. Publiczność nie przychodzi na spektakl, który zobowiązuje do określonej formy. Goście wchodzi do klubu, gdzie wszystko się może zdarzyć.⁵⁶⁵

Bardzo duże znaczenie w odbiorze stand-upu ma właśnie miejsce, w którym występ się odbywa. Gatunek ten staje się coraz bardziej popularny i częściej gości na telewizyjnych kabaretach, trzeba jednak pamiętać, że pierwotną przestrzenią stand-upową są kluby i piwnice. Dobry stand-uper potrafi zapanować nad kilkutyśniczną publicznością, jednak siłą rzeczy największe zbliżenie z widownią można osiągnąć na małych scenach. Atmosfera jest tam gęsta, komika i widza dzieli mniejszy dystans. Podobnego zdania jest stand-uper i improwizator Michał Sufin:

Ja lubię etap piwniczny. Przez lata i różne etapy polskiej rozrywki był on świetną sprawą, np. *Hybrydy*, *Piwnica pod Baranami* i różne inne takie miejsca w latach 70. okazuje się, że właśnie w piwnicach działo się najciekawiej. Dają one bezpośredniość, której się nigdzie indziej nie osiągnie. Mimo to mam nadzieję, że te piwnice będą coraz większe, żeby szersza publiczność mogła zakosztować *stand-upu* w wersji polskiej.⁵⁶⁶

Stand-up, poprzez swoją niepowtarzalną formułę oraz obecność w bardzo specyficznych miejscach, kształtuje nowy, specyficzny rodzaj widza. Jest to widz, który szuka spotkania, wypatruje opinii, przekłada rozmowę nad prezentację. W świetle ostatnich wydarzeń można też powiedzieć, że jest to widz wierny... i hojny. W maju 2013 roku warszawski „Klub Komediiowy”⁵⁶⁷ zmuszony został do opuszczenia lokalu przy ulicy

⁵⁶⁵ <http://www.rp.pl/artykul/451724.html?print=tak&p=0> (03.01.2014)

⁵⁶⁶ <http://www.rp.pl/artykul/9131451724.html?p=1> (03.01.14)

⁵⁶⁷ Warto zaznaczyć, że *Klub Komediiowy Chłodna* stanowił ewenement na skalę krajową, jeśli chodzi o rozpiętość repertuaru. Codziennie odbywało się tam co najmniej jedno wydarzenie artystyczne mieszczące się w definicji komedii – stand-

Chłodnej. Zdecydowano się wówczas na internetową zbiórkę funduszy na reaktywowanie „Klubu” w innym miejscu. Internauci w ciągu miesiąca wyłożyli na ten cel ponad 35000 złotych. Powodzenie akcji takich jak ta, budzi wątpliwości – czy stand-up to tylko gatunek komedii, czy już zjawisko społeczne? Więcej o fenomenie widzów stand-upowych wspomina Katarzyna Piasecka:

Jak wybieracie kluby – na zasadzie szukania swojego widza docelowego?

Katarzyna Piasecka: Pewnie tak. Nie zagramy na przykład w Filharmonii Zielonogórskiej, bo to zupełnie nie jest ten widz. Klub powoduje atmosferę spotkania towarzyskiego i luzu. Przyjazny klimat, niewielka scena i goście otwarci na taki rodzaj rozrywki – to jest to! Chcemy robić wieczory w miejscach nie za bardzo *nafafanych* – takich, do których przychodzą normalni, luźni ludzie. Widz także szuka nas – obserwuje stand-up w internecie, zbiera informacje na ten temat i sam nas znajduje.⁵⁶⁸

Reasumując, widownia jest bardzo ważnym elementem występu stand-upowego, elementem, bez którego taki występ nie ma prawa się udać. Wszystkie działania komika mają na celu zjednanie sobie publiczności, wejście w jej świat i stworzenie z nią jednej wspólnoty. To już nie jest burzenie „czwartej ściany”. Dobrzy performerzy potrafią tak skutecznie zasymilować się z widownią, że kwestionują istnienie pozostałych trzech teatralnych „ścian”.

Bycie sobą

To, czy stand-uperowi uda się porwać publiczność, zależy przede wszystkim od jego charyzmy. Tutaj wszystkie definicje się ze sobą zgadzają – głównym motorem napędowym każdego stand-upu, jest nie tekst, nie treść, ale sam komik i jego osobowość.

-upy, improwizacje, monodramy, pokazy filmów, burleski, wieczory anegdoty, a także mnóstwo innych form rozrywki wymyślonych przez samych bywalców lokalu. Wszystko to sprawiało, że *Klub Komediowy* mógł poszczycić się większą ilością wydarzeń kulturalnych niż niejeden teatr. Repertuar *Klubu* można oglądać na stronie: <http://teatrywarszawa.com/2012/12/aktualnosci/klub-komediowy-chlodna-repertuar/> (03.01.14)

⁵⁶⁸http://www.wszczecinie.pl/wywiady,cala_trojka_bez_cenzury_wywiad_z_stand-up_bez_cenzury_cz_2,id-19785.html (03.01.14)

Woody Allen: Komik to nie jest człowiek mówiący śmieszny tekst, to śmieszny człowiek mówiący tekst.⁵⁶⁹

Grzegorz Halama: Najkrótsza definicja stand-up? Osobowość plus poczucie humoru.⁵⁷⁰

Najważniejszą cechą stand-upera jest szczerowość. To ona buduje zaufanie i nie porozumienia z widownią. Komik musi być, celny, autentyczny i interesujący. Musi być też przede wszystkim sobą – osobą z krwi i kości, stojącą przed widownią tu i teraz. Publiczność stand-upowa nie znosi udawania, a więc także aktorstwa – jest owładnięta wszechobecną potrzebą ujrzania czegoś „prawdziwego”. Widownia chce zobaczyć w stand-uperze zwyczajnego człowieka, jednego ze „swoich”.

Nie da się udawać osobowości, publiczność odrzuci sztuczne zachowanie.⁵⁷¹

„Bycie sobą” to wymaganie nieustannie stawiane stand-uperom na całym świecie. Komicy pragnący sprostać temu wyzwaniu starają się być jak najbardziej naturalni, zachowywać się i mówić w sposób, w jaki to robią prywatnie, etc. Rosnąca potrzeba utrzymania autentyczności prowadzi nieraz do okropnych rezultatów. Nieustająca pogoń za jak największą naturalnością powoduje często eskalację wulgarności. Przyczynę tego stanu rzeczy ciekawie wskazuje Chłopicki:

Na scenie ludzie stają się zwyklesji niż są w rzeczywistości i więcej przeklinają, Chyba starają się przekonać widownię, że są autentyczni. Ich język staje się tak potoczny, że „musi” to być autentyczne.⁵⁷²

Wulgaryzmy i kolokwializmy to stałe elementy stand-upu. Swoją pozycję w kształtowaniu tego gatunku ugruntowały na tyle mocno, że często pojawiają się wątpliwości, czy stand-up w ogóle można robić nie przekinając (tymczasem są jednak stand-upowcy, którzy podejmują się tego wyzwania i nie używają przekleństw – w Polsce jest to na przykład Grzegorz Halama, za granicą między innymi Bill Cosby). Główną przyczynę stosowania wulgaryzmów wskazuje Chłopicki – mają podkreślić

⁵⁶⁹ M. Helitzer., *Comedy Writing Secrets*, Cincinnati 2005, s. 25.

⁵⁷⁰ <http://www.rp.pl/arttykul/451724.html?print=tak&p=0> (03.01.2014)

⁵⁷¹ Tamże.

⁵⁷² W. Chłopicki, dz. cyt.

„wiarygodność” wypowiedzi i zacieśnić więź łączącą komika z widownią. Taktyka ta zazwyczaj się sprawdza, trzeba jednak zaznaczyć, że nadmierne i nieuzasadnione używanie „języka ulicy”, bardzo szybko może wywołać skutek odwrotny do zamierzonego (szczególnie, jeśli publiczność wyczuje w tym fałsz i nieudaną autokreację). Wtedy stand-uper z „wyzwolonego” staje się drażniącym.

Co ciekawe, nadużywanie wulgaryzmów może zmęczyć nie tylko widownię, ale i samych stand-uperów, czego dowodem jest chociażby irytacja Tomasza Biskupa:

Nie wiem dlaczego, ale początkujący stand-uperzy lubują się w mówieniu o gównie, pierdzeniu, okresie, ruchaniu pandy. Bardziej zaawansowani też często z tego nie wyrastają i budują całą swoją karierę na wulgarach i obelchach. Popularnymi tematami są też kaleki i religia. Każdy, kto bierze się za stand-up, próbuje jak najbardziej zszokować, na samym starcie wyskoczyć z „czymś odważnym”. Często kończy się tym, że publiczność zamiast się śmiać, hamuje palącą potrzebę zwymiotowania. Inna przywara tego nurtu to pewien lekko drażniący styl mówienia. Takie wymądrzanie się, połączone z nadmiarem zadziorności. Zbyt wyraźne odniesienia do amerykańskich komików też lekko irytują.⁵⁷³

Wyśmiewanie i obrażanie konkretnych zjawisk i osób, a nawet naruszanie zasad dobrego smaku leżą u podstaw stand-upu. Wulgaryzm służy realizacji tych zabiegów – należy jednak pamiętać, że granica pomiędzy wywołaniem u widowni śmiechu i uczucia niesmaku, może być bardzo płynna. Dobry komik powinien cechować się doskonałym wyczuciem i wiedzieć, które teksty można zachować w programie, a które lepiej odrzucić. Jeżeli tego nie potrafi, musi się liczyć na przykład z opinią Sikory, który uważa, że najwięcej wulgaryzmów można odnaleźć w stand-upie słabym:

Jak każdy gatunek sztuki ma swoich liderów i ogony. Ogony pracują głównie na złą opinię o stand up-ie. Nie mając zbyt ciekawych myśli i spostrzeżeń napychają swoje programy wulgarnością. Udają takich wyzwolonych i przez to zwracają na siebie uwagę. Cóż, jak się nie ma talentu to zawsze można być wyzwolonym. Znajdzie się trochę osób, które się na to nabiorą.⁵⁷⁴

⁵⁷³ <http://jegoeminencja.pl/2013/09/22/kabaret-stand-up-impro-aktorzynyn/> (03.01.2014)

⁵⁷⁴ http://www.sikora.art.pl/publicystyka_stand_up.php (03.01.2014)

Wulgarność jest jednak akceptowalna, o ile czemuś służy – akcentuje żart, jest w jakiś sposób uzasadniona, lub – jak mówi Sikora – mieści się w ramach „swobody ekspresji”:

Liderzy wyglądają na takich, którzy mają coś do powiedzenia od siebie. Słownictwo szorstkie, ale w ramach swobody ekspresji a nie pustego epatowania. Takich mogę oglądać bez przykrych doznań.⁵⁷⁵

Kolejną strategią stosowaną przez stand-uperów jest ekshibicjonizm. Komicy na scenie bardzo często ujawniają prywatne informacje o sobie. Dzielą się też doświadczeniami, o których zazwyczaj się nie wspomina (na przykład Cezary Jurkiewicz często barwnie opisuje swoje narkotyczne przygody). Bardzo dobrym przykładem jest też jest Krzysztof Unrug, który w czasie swojego stand-upu otwarcie mówi o tym, że jest gejem. Wielu stand-upowców podczas występów odczuwa palące poczucie obowiązku ujawniania wszystkich faktów ze swojego życia, które uznają za ciekawe, niepospolite, drażniące. Stand-up nie znosi milczenia, dlatego komicy bardzo często łamią tematy tabu. Jeżeli dany temat ociera się choć trochę o ich osobiste doświadczenia, staje się bardzo obiecującym materiałem na żart.

Ekshibicjonizm często przeradza się w samokrytyczne żarty swoim kosztem. Ten rodzaj humoru do perfekcji doprowadził Jack Carroll – poruszający się na wózku inwalidzkim czternastolatek z porażeniem mózgowym, który zaprezentował swój stand-up podczas brytyjskiej edycji programu *Mam talent* i zajął tam drugie miejsce:

Wykorzystuję porażenie w występie, bo w komedii często twoje słabości są twoją siłą. To oczywista prawda, która często jest ignorowana – kiedy sam o tym wspomnisz, ludzie się relaksują i mogą spokojnie śmiać się z dowcipów.⁵⁷⁶

Wyśmiewanie własnego wyglądu i cech charakteru to dla stand-uperów niewyczerpane źródło gagów. Antoni Syrek-Dąbrowski często żartuje z tego, że jest rudy, Bartek Walos – z tego że jest niski. Louis CK w czasie

⁵⁷⁵ Tamże.

⁵⁷⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=taTSxDVEHRM> (03.01.2014)

swoich występów prawie zawsze informuje widownię, ile ma lat, po czym zasypuje ją całą masą gagów dotyczących kondycji ciała ludzkiego w wieku średnim (często bogato ilustrując wypowiedź swoim przykładem). Nazwisko i wygląd Abelarda Gizy pomogły mu stworzyć swój wizerunek obcokrajowca, chociaż Abelard w rzeczywistości jest Polakiem. Szczególnie ten ostatni przykład pokazuje, że pewna „niedoskonałość” często jest stand-uperowi na tyle potrzebna, że jeśli mu jej brakuje, to należy jakąś wymyślić. Widownia kocha stand-uperów za dystans – a trudno odnaleźć jego lepszy przykład, niż śmianie się z samego siebie.

Stand-up a monolog:

Od kiedy stand-up pojawił się w Polsce, zaczęła rosnąć potrzeba porównania go do jakiegoś rodzimego gatunku komedii. Początkowo, ze względu na kryterium formalne, stand-upy mylono z monologami kabaretowymi (nic dziwnego, ogromna część polskich stand-upperów wywodzi się ze środowiska kabaretowego). Z czasem jednak różnice między tymi gatunkami stały się coraz bardziej rażące. Do poprawnego rozróżniania obu form szybko przyczynili się sami stand-uperzy. Wielu z nich było urażonych przyrównywaniem ich do kabaretu i często dawali (i wciąż dają) temu znak w swoich występach. Antoni Syrek-Dąbrowski publicznie nazywa środowisko kabaretowe „kompletnym szambem”⁵⁷⁷, natomiast Cezary Jurkiewicz zasłynął następującym stwierdzeniem:

Wow, kabarety! Fajnie uczestniczyć w czymś, co tak szybko się rozprzestrzenia. To tak, jak mieć AIDS w latach osiemdziesiątych.⁵⁷⁸

Na odpowiedź stand-uperów związanych z kabaretem (i samych kabareciarzy) nie trzeba było długo czekać. Kabaret *Hrabi* w swoim programie zaproponował własną definicję obu gatunków:

Wszyscy się teraz kłócą o to, jaka jest różnica między stand-upem, a monologiem. My wymyśliliśmy takie rozróżnienie – stand-up i monolog, to jest coś takiego, że wychodzi gość na scenę i opowiada o tym, co go wku... I tutaj jeżeli jest „rza”, to jest to monolog, a jeżeli jest „rwia” to jest to stand-up.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=iwqm5PnZSRw> (03.01.2014)

⁵⁷⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=ab9WP2wj6AU> (03.01.2014)

⁵⁷⁹ Cytat pochodzi z programu kabaretu *Hrabi* o tytule *Co jest śmieszne* (premiera 2011).

Wkrótce potem wrocławski kabaret *Nic nie szkodzi* zaprezentował skecz o Stańczyku rozmawiającym z widownią o swoich bolączkach. Język błazna odbiegał jednak od realiów epoki i wyraźnie parodiował zjawisko stand-upu. Stańczyk, podobnie jak stand-uperzy, rozmawiał z publicznością, skakał z tematu na temat, a swój występ rozpoczął od nadużywanego przez komików stand-upowych zwrotu „Wiecie, co mnie wkurza?”. Widowni jednak występ błazna nie przypadł do gustu i zaczęła wychodzić. Wtedy na scenie zdarzyła się ciekawa sytuacja:

Widzowie wychodzą rozeźleni z występu Stańczyka.

Widz1: To najgorzej dwa wydane dwa denary w moim życiu, to w ogóle nie jest śmieszne.

Widz2: Jest pan beznadziejny.

Stańczyk: Do dupy z taką publicznością...!

Widz2: ...do dupy?

Widzowie zatrzymują się i słuchają uważnie.

Stańczyk: Co, bawi was słowo dupa?

Widz: Znowu to powiedział!

Widz2: Łamie tabu!

Widz1: Odważny!

Stańczyk: Dupa, sraczka.

Widz1: Niesamowicie płynnie przeskakuje z tematu na temat!

Widz2: Ja się z tym utożsamiam!

Stańczyk: Kupa, kupa, kał.

Widz1: Nie dość, że inteligentny, to jeszcze z lekką nutką satyry!

Widz2: Tak, świetny jest...

Stańczyk: Dupa, klop!

Widz1: Ja go rozumiem, ja też tak mam!

Stańczyk: Wiecie co, ja mam już tego dość! Ja wam mówię normalne żarty, a wy normalnie się nie śmiejecie! A jak mówię dupa... Jesteście normalnie kretykami i debilami!

Widzowie: Bravo!

Widz2: Świetna pointa!

Widz1: Proszę pana, to najlepiej wydane dwa denary w moim życiu!⁵⁸⁰

Stand-uperzy nie pozostali dłużni i podczas występów celnie obśmiewali wady i przywary gatunków okołokabaretowych. Ta „wojna definicyjna”

⁵⁸⁰ http://www.youtube.com/watch?v=9OPGJqS1W_Y (03.01.2014)

szybko zaczęła przynosić pozytywne skutki. Ostrze satyry bardzo często godziło prosto w punkt, celnie odsłaniając wady, przywary i schematy – zarówno kabaretu, jak i stand-upu. Gdy emocje opadły, wielu komików, (szczególnie tych, którzy zajmowali się zarówno stand-upem, jak i kabaretem) zaczęło pogłębiać definicje gatunków, którymi się parali. Jednym z nich był Tomasz Biskup (krakowski stand-uper i członek kabaretu PUK), który opracował jasny i klarowny zestaw cech rozróżniający stand-up od monologu kabaretowego lub teatralnego. Swoje tezy oparł na prostym stwierdzeniu:

Przede wszystkim, stand-up jest monologiem, ale nie każdy monolog jest stand-up'em.⁵⁸¹

Biskup zwrócił tym samym uwagę na to, że poza stand-upem istnieją inne rodzaje monologów – w tym kabaretowy lub teatralny. Istnieje kilka sposobów na ich rozróżnienie, może to jednak być problematyczne. Do każdej reguły wyróżniającej stand-upera z reszty monologistów można znaleźć komika, który świadomie jej nie przestrzega i wciąż nazywa swoje dzieło stand-upem. Dzieje się tak dlatego, że stand-up to gatunek bardzo silnie uwarunkowany indywidualnością performerera. Jeżeli ten zdecyduje się wprowadzić do występu jakiś nowy element, definicja się poszerza. Biskup jest tego świadomy i do każdej zasady przytacza szereg przykładów komików, którzy je łamią⁵⁸².

Wciąż wskazuje jednak cały szereg cech, które sprawdzają się u znacznej większości sktand-uperów i mogą pomóc przy rozróżnieniu ich od reszty monologistów. Jedną z najprostszych reguł jest kryterium rekwizytów:

W monologu aktorzy/kabareciarze często korzystają z rekwizytów, kostiumów, etcetera. W stand-up'ie posiłkowanie się czymkolwiek oprócz mikrofonu i wody na stoliczku jest niedopuszczalne! Dowolny akt sceniczny, w którym komik używa gadżetów nie jest stand-up'em.⁵⁸³

⁵⁸¹ <http://jegoeminencja.pl/2013/08/14/czym-sie-rozni-stand-up-od-monologu/> (03.01.2014)

⁵⁸² Biskup był tak skuteczny w obalaniu własnych tez, że udało mu się nawet odnaleźć przykład stand-upu, który nie jest monologiem. Bracia Sklar, bo o nich mowa, to para amerykańskich stand-uperów, którzy na scenie występują w duecie: <https://www.youtube.com/watch?v=cGuGeBT3MFY> (03.01.2014)

⁵⁸³ <http://jegoeminencja.pl/2013/08/14/czym-sie-rozni-stand-up-od-monologu/> (03.01.2014)

Kryterium niewystępowania rekwizytów łatwo obalić. Ricky Gervais w swoich stand-upach korzysta z rzutnika i omawia wyświetlane na nim slajdy, Zach Galifianakis i Tim Minchin w czasie występów potrafią zagrać na pianinie. Michał Kempa wygrał program *Stand-up! Zabij mnie śmiechem*, gdy podczas jednej z edycji korzystał z wielkich plansz z tekstem, które pokazywał publiczności, zamiast je wygłaszać. Wszyscy oni niewątpliwie są stand-uperami, zdecydowali się jednak złamać schemat gatunku, aby wprowadzić do swoich występów coś nowego.

Kolejnym kryterium wskazanym przez Biskupa jest, wspomniane już, „bycie sobą”, czyli niewcielanie się w żadną rolę:

Komik w stand-up'ie jest sobą, podczas gdy w bardziej osiadłych w naszej kulturze formach monologu tylko na chwilę wciela się w postać. W drugim wypadku aktor wyjdzie na scenę, pogada, pogada, zejdzie i być może za parę skeczy wróci z kolejnym solowym numerem, ale już jako kto inny. Komediant stojący musi dbać o ciągłość, mówić jako on sam, swoim głosem.⁵⁸⁴

I tutaj pojawia się pewien problem. Czy na pewno w stand-upie nieobecna jest żadna kreacja? Sformułowanie „być sobą” jest nieco mylące – to że komicy nie udają na scenie kogoś innego, nie znaczy wcale, że nie mogą udawać samego siebie.

Czasami stand-uperzy tak zatracają się w swoim pędzie ku naturalności i swobodzie, że zaczynają przerysowywać pewne swoje cechy, mniej lub bardziej świadomie tworząc swój „imidż sceniczny”. Stają się zmienioną wersją swojej własnej osoby, „bardziej naturalną” i „bardziej swojską”, przystosowaną do występów publicznych. Ten dysonans występujący pomiędzy faktyczną osobowością stand-upera a wariacją swojej osobowości, którą prezentuje na scenie, powodują niezliczone spory dotyczące istnienia (lub braku) w występach stand-upowych elementu kreacji.

Bardzo ciekawe rozróżnienie wprowadza Sikora:

⁵⁸⁴<http://jegoeminencja.pl/2013/08/14/czym-sie-rozni-stand-up-od-monologu/> (03.01.2014)

Monolog to produkt artystyczny, kreacja (czy to postaci czy zawartości tekstowo-tematycznej) wykonywany jednoosobowo. Stand-up to naturalne wyrażanie siebie bez elementów kreacji – a może dokładniej (bo kreacja jednak jakaś jest), kiedy wszelkie elementy kreacji współgrają w pełni z naturalnym wyrażaniem siebie.⁵⁸⁵

Według tej opinii, w przypadku stand-upu możemy mówić nie tyle o kreacji, co o autokreacji. U wielu komików proces ten rozgrywa się niedostrzegalnie (na scenie są po prostu naturalni). Często jednak, u bardziej świadomych twórców, widać, jak „wyrażanie siebie” może być nagięte na potrzeby występu. Sikora rozwija tą myśl w komentarzu do swojego tekstu:

Kreacja w stand up-ie zdecydowanie jest. Tyle, że jest kamuflowana – czego w sztuce się nie robi, a wręcz się eksponuje. (...) Widziałem paru wykonawców zagranicznych, którzy swój stand-up robią na poziomie sztuki. Ale właśnie u tych widzę niekamuflowaną kreację.⁵⁸⁶

Jeżeli podsumujemy kryteria Biskupa, zwracając szczególną uwagę na ich słabe punkty i częste odstępstwa do zasady, możemy dojść do wniosku, że stand-upu i monologu nie da się rozróżnić – stand-up to taki monolog, w którym komik nie używa rekwizytów (chyba, że się ich używa) i nie wciela się w postać (chyba że niedostrzegalnie). Jaki jest sens stawiania wymienionych warunków, skoro dla każdego z nich można znaleźć komika, który świadomie go nie przestrzega i wciąż nazywa swoje dzieło stand-upem? Biskup, świadomy tego stanu rzeczy, do swoich kryteriów dodał jeszcze jedno, najważniejsze chyba zdanie:

Stand-up to taki monolog, który wykonawca nazywa stand-up'em, przy jednoczesnej akceptacji tego określenia ze strony publiczności obeznanej ze stand-up'em.⁵⁸⁷

Finalne stwierdzenie Biskupa może brzmieć jak tautologia, ale bardzo dobrze sprawdza się przy rozpoznawaniu stand-upowców i odróżnianiu ich od monologistów, aktorów, parodystów czy kabareciarzy.

⁵⁸⁵ http://www.sikora.art.pl/publicystyka_stand_up.php (03.01.2014)

⁵⁸⁶ Tamże.

⁵⁸⁷ <http://jegoeminencja.pl/2013/08/14/czym-sie-rozni-stand-up-od-monologu/> (03.01.2014)

Szczególnie trafne wydaje się tutaj kryterium „samonazwania się”. Skoro stand-up opiera się w największej części na byciu sobą, to któż może zabronić stand-uperom przystosowywania zasad gatunku do swoich potrzeb?

Wszystko to sprowadza się do reguły: „tyle definicji, ilu artystów”. Reguły Biskupa są przydatne, ponieważ sprawdzają się w większości przypadków i wyznaczają ogólne cechy stand-upu. Jednak w kwestiach problematycznych spory definicyjne należy rozpatrywać indywidualnie. I – zgodnie z finalną sugestią Biskupa – decyzję o przynależności gatunkowej monologu oddać widowni. Skoro głównym zadaniem stand-upera jest zostać zaakceptowanym przez publiczność, być może faktycznie jest ona nieomylna w rozpoznawaniu, co stand-upem jest, a co nie.

Наталья Сейбель
(Czelabińsk, Rosja)

ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА

Самые разнообразные театральные поиски 1970–90-х годов, среди которых синтез театра с иными видами искусства (и не искусства) занимает чуть ли не центральное место, получили название постдраматического театра, закрепившееся в литературо- и искусствоведческой среде после выхода одноименной книги Х.-Т. Леманна (1999). Как пишет Леманн, «речь идет об исключительно *опасном театре* [курсив авт.]: ведь он порвал со многими условностями. Тексты не отвечают ожиданиям, с которыми принято подходить к драме. Во многих случаях в представлении сложно уловить вообще какой-либо смысл, установить какую-либо последовательность значений»⁵⁸⁸. Эксперименты, направленные на создание окололитературной или вовсе внелитературной игры, ассоциативного и провокативного театра, существенно усложнили отношения литературной драмы и спектакля. «Новые театральные практики осмысляются даже непредвзятым сознанием как полемические»⁵⁸⁹. Освобождение от текста, переосмысление текста, полемика с ним – стратегии постдраматического театра. И не только театра: «8 тысяч лет назад началась наша письменная культура, с тех пор люди, владеющие текстом – как письменным, так

⁵⁸⁸ Леманн Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леманн // НЛО. – 2011. – № 11 [Электронный ресурс] / <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/11/le22.html>

⁵⁸⁹ Там же

и устным, – являлись руководителями того, что мы называем цивилизацией», – констатирует П. Гринуэй и призывает изменить этот «закон»⁵⁹⁰. Положение литературной драмы в этой ситуации шатко. Процесс формирования «игровой эстетики, которая не воспринимает всеобъемлющих театральных условностей и формальностей»⁵⁹¹ вылился в возникновение разнообразных драматических «конгломератов». Театральный проект, театральная читка, театр, синтезированный с цирком, политической акцией, разного рода единичные или серийные «события», «репетиции» как специфический жанр «готового» представления если не вытесняют репертуарный театр с литературно-драматической основой, то вторгаются в процесс естественного его развития. В этой связи литературная драма еще с конца 60-х – начала 70-х годов сталкивается с необходимостью модернизации: «Чисто театральные новации, претендовавшие на автономию, на полную независимость от литературного текста, во многих случаях предвосхищали открытия в области драмы и указывали, в каком направлении эти открытия должны быть сделаны»⁵⁹². Один из наиболее ярких примеров первого проникновения сугубо театральных технологий в литературную драму: написанные в 1960-м году «Затворники Альтоны» Ж.-П. Сартра, где кино- и аудиофрагменты – неотъемлемая часть текста. Однако такой драматический экфрасис надолго остался для литературы явлением исключительным.

Когда речь идет о театре Германии, процесс «постдраматизации» оказывается едва ли не особенно важным. «Такой образ действий в контексте ГДР имел огромное политическое значение, – пишет Э. Фишер-Лихте⁵⁹³. – Он воспринимался как отказ от при-

⁵⁹⁰Гринуэй П. Репродукции теперь лучше оригинала: Лекция в Музее экранной культуры 18 декабря 2012 [Электронный ресурс] // <http://polit.ru/article/2012/12/18/pg/>

⁵⁹¹Фишер-Лихте Э. Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в новый мир / Э. Фишер-Лихте // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / ред. – сост. В.Ф. Колязин. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 482.

⁵⁹²Зингерман Б. Очерки по истории драмы XX века / Б. Зингерман. – М.: Наука, 1979. – С. 27.

⁵⁹³Фишер-Лихте Э. Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в новый мир / Э. Фишер-Лихте // Германия XX век. Модернизм. Авангард.

знания абсолютной незыблемости уже осмысленного культурного наследия». Уже К.Х. Шмидт в довольно старой (и устаревшей) работе по обзору драматургии ГДР указывал на существенные жанровые сдвиги в драме, происходящие начиная с конца 60-х годов; сатирические ревью, документальная драма, драматическая сказка – спектр выделенных им жанрообразований⁵⁹⁴ довольно широк. Основными стратегиями немецкой драмы эпохи постдраматического театра стали: 1) экфрасические эксперименты внутри самого текста (прямое указание на необходимость введения интерактивных технологий, видеоинсталляций, клоунады и т.д.); 2) жанровый синтез; 3) «эпизация» драмы (отказ от членения на ремарки, диалоги, предоставления театру полной свободы прочтения).

Едва ли не первым драматургом, сознательно ступившим на путь подобных преобразований, стал Хайнер Мюллер. Его экспериментальные по форме пьесы, вызывающие многочисленные вопросы именно необычностью своей структуры, создавались, как писал автор, с установкой на вторичность формы, на то, что выбор художественных средств «это чисто профессиональный момент»⁵⁹⁵, что задача драматурга «по возможности оказать воздействие»⁵⁹⁶ на общество. Если для этого нужно разрушить драматическую форму, Мюллер охотно шел на такое разрушение. В комментариях к своим пьесам он ориентировал постановщика на эксперимент: «С “Волоколамским шоссе” вообще следовало бы работать в актерских школах, а не в профессиональных театрах»⁵⁹⁷; «Функцией пьесы <«Маузер»> является тренировка способности экспериментировать»⁵⁹⁸.

Одна из важнейших составляющих постдраматического театра – его подчеркнутая фикциональность. О корреляции вымысла и значимых признаков литературного текста в XX веке написано

Постмодернизм / ред. – сост. В.Ф. Колязин. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 489.

⁵⁹⁴ Шмидт К.Х. Послесловие / К.Х. Шмидт // Драматургия ГДР / Под ред. Г.П. Злобина, Е. Ф. Книпович и др. – М.: Искусство, 1975. – С. 574-575.

⁵⁹⁵ Мюллер, Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012. – с. 446.

⁵⁹⁶ Там же.

⁵⁹⁷ Там же, с. 449.

⁵⁹⁸ Там же, с. 251.

немало: от строгой системы фикций, определяющих жизнь человека и общества, предложенной в книге Г. Файхингера «Философия как если бы» до идеи произвольности фантазии Э. Гуссерля, от изучения, кто определяет степень фикциональности – автор/читатель/текст, в «Нарратологии» В. Шмида до рассмотрения триады «реальное/вымышленное/воображаемое» у В. Изера. «Двуфокусная оптика искусства с ее постоянными колебаниями между реальным и воображаемым нигде не выступает так репрезентативно как в области театра»⁵⁹⁹. Не беря в расчет широкую изеровскую трактовку вымысла как селекции фактов действительности, всегда производимой литературой, остановимся на специфически мюллеровских фантазмагориях, фантазийных моделях и смысловых «перевертышах». В его творчестве достаточно пьес с сугубо литературной основой, таких как постшекспировские «Макбет», «Тит» и «Гамлет» или написанный «по стопам» Шодерло де Лакло «Квартет», – пьес, в которых интереснее говорить не о характере вымысла, а о степени сатиры, направленной на реальность. Однако не только абстрактно-всеобщие его сюжеты органично превращаются в конкретно-исторические и узнаваемые, но и те, в основе которых актуальная история, обретают фиктивность за счет последовательного приведения реальности к абсурду. По определению автора, театр – «это аппарат решения жизненно важных вопросов»⁶⁰⁰, «лаборатория социальной фантазии»⁶⁰¹, «инструмент прогресса»⁶⁰², поэтому обнажая противоречия и дисгармонию социума, он легко преодолевает грань гротеска. Так, одна из самых ранних и, казалось бы, наименее критичных по отношению к восточногерманской действительности пьес «Рвач» (1957) начинается прямым указанием автора на сложную пропорцию вымысла и реальности, определившую суть сюжета: «События подлинные.

⁵⁹⁹Прозорова Н.И. Философия театра / Н.И. Прозорова. – М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012, с. 15.

⁶⁰⁰Мюллер, Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012. – с. 424.

⁶⁰¹Там же, с. 461.

⁶⁰²Там же.

Герои и их поступки вымышленные»⁶⁰³. Мир – строящийся мир социализма – полон несоответствий: эксплуатация – достаток /свобода – нищета, скорость работы /качество исполнения, антифашист, ставший несознательным рабочим /добросовестный работник при обоих режимах. Название «рвач» – смысловой перевертыш: Балке «рвет жилы», устанавливает новые нормы, делает невозможное на благо завода и получает обвинения в стремлении заработать и поставить остальных рабочих в невыносимые условия, когда плановые нормы будут завышены в соответствии с его показателями. Герой становится врагом своих же товарищей. Любые оценки и исторические штампы опровергаются, будучи приведенными развитием событий к абсурду. Официальное лицо идеального советского рабочего: бывшего антифашиста и саботажника, ныне ставшего сознательным передовиком производства – разваливается. Герой Мюллера всегда «был хорошим рабочим»⁶⁰⁴: при фашистах «делал ручные гранаты. Его гранаты были всегда в полном порядке»⁶⁰⁵, при коммунистах попал в «дураки активисты»⁶⁰⁶. Мир меняется, герой – нет. Традиция гриммельсаугеновского дурака очевидна: Симплициус и Балке в равной мере не способны приспособиться к миру, изменить себя в части последовательности, добросовестности, старательности. Меняющиеся внешние обстоятельства самим своим ходом помещают такого героя в разряд положительных или отрицательных. Не зря многочисленные трактовки «Рвача» 70–80-х годов приписывали пьесе смысл «становления социалистического сознания рабочих»⁶⁰⁷.

Со сменой режимов сдвигаются границы «своего/чужого». Но «маленький человек» по-прежнему уязвим. Он – точка, на которой сходятся социальные противоречия. При фашистах к нему были приставлены согладатаи, при коммунистах его избивают за излишнее

⁶⁰³ Мюллер Х. Рвач / Х. Мюллер // Драматургия ГДР / Под ред. Г.П. Злобина, Е. Ф. Книпович и др. – М.: Искусство, 1975. – С. 75.

⁶⁰⁴ Там же, с. 100.

⁶⁰⁵ Там же.

⁶⁰⁶ Там же, с. 103.

⁶⁰⁷ Шмидт К.Х. Послесловие / К.Х. Шмидт // Драматургия ГДР / Под ред. Г.П. Злобина, Е. Ф. Книпович и др. – М.: Искусство, 1975. – С. 572.

рвение сослуживцы, а партийные органы грозят посадить на восемь лет, если он не справится со своей рискованной работой. Хорошее никогда не хорошо настолько, чтобы не вызывать общественных подозрений – наглядно показывает выстроенная Мюллером фиктивная гротескная модель, в которой социальные противоречия доведены до предела абсурда.

Одно из важнейших направлений формального эксперимента Мюллера – игра ракурсами и сознаниями. Он считает, что история свершается не путем индивидуального выбора, поступка, свершения, а через опыт и выбор масс: «По-моему, опыт приобретается только коллективно. Одиночка опыта не приобретает, а вот коллектив – да. Но коллектив большей частью организован так, что опыт тотчас вытесняется, и потому главное – предотвратить этот процесс, помешать ему»⁶⁰⁸. Транслятором коллективного опыта не может быть герой, совершающий свой личный выбор на глазах у зрителей, только сверх-типический персонаж сродни героям эпоса. Мир приобретает объем не за счет различных позиций, а за счет отсутствия единой у героя, который способен всех «принять и понять». Уже Балке в «Рваче» отличается таким всепониманием. Чем дальше, тем больше афиша, перечисляющая героев Мюллера, напоминает каталог. Это больше не обзор позиций и мировоззрений, это «семейный альбом» или (как в «Тите») семейный склеп. Яркий пример – «Переселенка» (1961). Никакая интерпретация не могла сделать из этой «истории советской деревни» лояльную к ГДР пьесу, потому следствием ее постановки стало исключение Х. Мюллера из Союза писателей, запреты на публикацию, вынуждение к публичному покаянию и ссылка Б.К. Трагелена (режиссера первой постановки). Пьеса, в которой появляются несценические персонажи (Гитлер и Фридрих II, обозначенные автором как «привидения») и двойники (Флинта 1, Флинта 2). Игры с подменой исполнителей (включая игру их гендерной принадлежностью), с шутами – историческими деятелями до сих пор считались прерогативой театра и редко «прописывались» в тексте. «Переселенка» – исклю-

⁶⁰⁸ Мюллер, Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012. – с. 449.

чение. Тотальная сатира Мюллера базируется на обнажении основополагающей лжи. Само определение «Переселенец» в послевоенной Германии – ложь. Как писал современник драматурга У. Йонзон: «“Беженцы” – и лишь потому, что это определение было строжайше запрещено к употреблению властями мы стали “переселенцами”»⁶⁰⁹. Сатирическая фантазмагория возникает постепенно, почти незаметно деформирует бытовую историю труда, любви и выживания немецкого крестьянства. Незлобивость и неспособность к сопротивлению основных героев делает жестокость окружающего их мира особенно наглядной. Понимая всех, мюллеровский персонаж и сам не замечает, как утрачивает себя, и стремится к финалу уже не восстановить справедливость, а восстановить границы собственного мира, для чего иногда нужно раздвоиться, вступить в диалог с собой (примеры, диалоги Флинты с его «Я» в «Переселенке», разделение на «К1» и «К2» в «Волоколамском шоссе», на Гамлета и Исполнителя его роли в «Гамлете»). Мюллеровские герои существуют не как характеры, а как воплощенные метафоры, и разрушение жанрово-родовых границ пьесы, соединение традиционного драматического диалога и монолога с «эпическим отступлением» – один из путей такой метафоризации. В политических драмах Мюллера каждый персонаж воплощает одну из сторон социального конфликта в максимально обобщенной форме: Жертва (Кетцер в «Переселенке», жена в «Битве», Филоктет в одноименной пьесе), Политик, делающий выбор между Правдой и Законом – с одной стороны, и Пользой – с другой (Хаген в «Германии. Смерти в Берлине», Одиссей в «Филоктете», командир, разжаловавший Беленкова, в «Волоколамском шоссе», Дебюиссон в «Миссии»), Тиранин, способствующий развалу государства (Фридрих в «Германии», Сатурнин в «Гите Андронике») и др. Маски (в том числе буффонные, клоунские), сны, превращения активно способствуют тому, чтобы лишить героев индивидуальности. Как говорил автор в одном из интервью: «Персонажи взаимозаменяемы»⁶¹⁰. Итог,

⁶⁰⁹ Йонзон У. Я о себе самом / У. Йонзон // Иностранная литература. – 2003. – № 9. – С. 151.

⁶¹⁰ Шмидт К.Х. Послесловие / К.Х. Шмидт // Драматургия ГДР / Под ред. Г.П. Злобина, Е. Ф. Книпович и др. – М.: Искусство, 1975. – С. 447.

которого добивается Мюллер, деперсонализация и в то же время демифологизация рассказываемой истории. «Каждое событие, – писал автор в комментариях к пьесам, – цитирует другие, подобные, схожие исторические события, поскольку они сотворены или творятся по его модели»⁶¹¹.

Фикциональность мюллеровской драматургии проявляется не только в ее абсурдности, но и в ее подчеркнутой театральности, в декларативном отказе от жизнеподобия. Мюллер постоянно напоминает своему зрителю, что тот присутствует при разыгрываемом представлении, а не собственно истории. «Постдраматическая драма» Мюллера включает сугубо игровые элементы, такие как брошенный из зала на сцену обрубок руки в эпизоде, когда Аарон передает Титу ложный приказ императора отрубить себе руку во имя спасения сыновей, или «битва» клоунов в антракте «Филоктета». Его герои «нуждаются в месте для его монолога»⁶¹² [здесь и далее перевод наш – Н.С.], они «сами себе режиссеры, открывают занавес, пишут фобулу, суфлируют»⁶¹³. В «высокий» драматический текст Мюллера с почти шекспировской регулярностью вторгается шут/клоун, «мудрость бренчит шутовскими бубенчиками»⁶¹⁴, метафора не «жизни/театра», а «жизни/цирка» материализуется на самых разных уровнях. Функция зрителя в постдраматическом театре принципиально меняется: «Зрители должны “активизироваться”, должны стать “соигроками” в театральной постановке. Не внутреннее театральное общение между персонажами на сцене теперь в центре внимания, но активное участие в сценических отношениях между актерами и зрительным залом»⁶¹⁵. Процесс этот, собственно, обозначился значительно раньше. Не случайно в вышедшей в 1954 году работе

⁶¹¹ Там же, с. 414.

⁶¹² Müller H. Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar / H. Müller. – Berlin., Henschelverlag, 1986, S. 12.

⁶¹³ Там же, 17.

⁶¹⁴ Прозорова Н.И. Философия театра / Н.И. Прозорова. – М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012, С. 17.

⁶¹⁵ Фишер-Лихте Э. Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в новый мир / Э. Фишер-Лихте // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / ред. – сост. В.Ф. Колязин. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 483.

Г.-Г. Гадамера уже обозначены три этапа развития отношений театра и зрителя: мистериальный («эпоха религиозного присутствия»), сочувственно-наблюдательный («эпоха нравственной трансцендентности»), расположившей зрителя в «темной камере одиночества») и возрождающегося единства⁶¹⁶. Однако лишь намеченное Гадамером движение нашло мощное выражение в пьесах Мюллера.

«Филоктет», благодаря буффонным вставкам, перестает быть фрагментом мифа о Троянской войне, а превращается в провокацию зрителя, призванного сделать выбор, что правильнее: честность или интересы государства, народа, гибнущего войска. Развернутые ремарки-хоры в «Анатомии Тита» включают шекспировскую историю в контекст современной германской действительности и, в то же время, являются лирическим признанием автора в бессилии перед величием и трагичностью описанной драмы, в которой невозможно указать на одного преступника. «Не репертуарная пьеса»⁶¹⁷, «Маузер», рассчитанная на то, что зрители во время исполнения следят по тексту за актерами и даже читают отдельные эпизоды, а те, в свою очередь, путают и провоцируют публику нарушениями порядка и правил «игры», является экспериментом, призванным «каждый раз заново»⁶¹⁸ организовать публику для решения судьбы героя. Мюллер экспериментирует и с коллективным сознанием труппы, и с коллективным сознанием зала. Наряду с драмами, в которых ясно очерчены границы роли, Мюллер создает огромное количество пьес, где границы диалога – проблема, предназначенная для решения режиссером и актерами. Таковы «Гамлет-машина», «Волоколамское шоссе», «Описание картины», «Гораций». Например, текст между различными «ликами» протагониста в первой части «Волоколамского шоссе» драматург предлагает распределить в зависимости от политического выбора постановщика и оба варианта – помилование и расстрел – играть в равной мере реалистично. Отсутствие знаков

⁶¹⁶ Гадамер Г.-Г. О праздничности театра // Г.-Г. Гадамер Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 160.

⁶¹⁷ Мюллер, Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012. – С. 250.

⁶¹⁸ Там же, С. 251.

препинания здесь дает полную свободу для перевода его в монолог, диалог, внутренний диалог, партию хора, представление текста как моно- или поли- пьесы:

А у костров все те же разговоры
Мы с фронта Голодны Вы ешьте ешьте
Что там на фронте расскажите нам
Что говорить Фронт завтра будет здесь⁶¹⁹.

По глубокому убеждению Мюллера, театр должен быть политическим, должен каждый раз при каждой следующей постановке определяться со своей политической позицией, проверять и поверять ее актуальным опытом и постоянно присутствующим историческим сознанием. А потому его пьесы несут в себе мощный динамический потенциал, позволяют корректировать основную идею в соответствии с обликом меняющегося мира, обязывают исполнителя каждый раз не просто обновлять акценты, но пересматривать состав происшествий, соотношение частей и целого в пьесе.

Сценичность может выступать как обязательный жанровый элемент, например, кровавой драмы («Макбет», «Гит Андроник», «Миссия», «Германия») или буффонады («Филоктет», «Геракл-5») в которых сами действия схематичны и символичны. В таких текстах не только подробнейшим образом оговариваются (и «обговариваются» – в хорах, в монологах других персонажей и т.д.) поступки героев, описываются пейзажи, но и появляются вставные эпизоды: сны, обобщающе-метафорические картины. Но сценичность может быть способом реализации мюллеровского интертекста. Он пишет «*Höllenmärchen*»⁶²⁰, адскую сказку, в которой каждый узнаваемый персонаж появляется со своим «семантическим шлейфом», тянувшимся еще из фольклора, с культурной памятью, включающей его бытование во многих предшествующих текстах.

В нарочито игровой конструкции легко соединяются различные философские и исторические пласты.

⁶¹⁹ Там же, С. 363

⁶²⁰ Müller H. Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar / H. Müller. – Berlin., Henschelverlag, 1986, С. 21.

Мюллер активно разрушает традиционные технологии построения театрального хронотопа. Как писал М. Мамардашвили, «всякий настоящий театр есть критика театра. Показ неизобразимости того, что изображено»⁶²¹. Масштаб описываемых Мюллером событий таков, что требует не театральных, но поэтических форм. Необходимое для «Тита Андроника», «Волоколамского шоссе» и др. пьес оперирование на сцене эпохами, нациями и армиями в рамках драматических средств невозможно. «Я не могу – пишет автор – обойтись традиционными драматическими формами. Ведь иначе получится абсурд... Здесь требуется <эпический> повествовательный уровень, который однако тоже должен быть драматическим»⁶²². Поэтому в драматических текстах появляются эпические по своей природе фрагменты: монологи «в зал», поэтические прологи, хоры, появление неосуществимых в рамках традиционного театра ремарок-метафор, ремарок-метаморфоз, несоответствие афиши составу действующих лиц и т.д.

«Телесное» пространство театра расширяется за счет упразднения «четвертой стены», что само по себе вовсе не является мюллеровским экспериментом (еще Людвиг Тик в своих сказках для театра делал «публику» действующим лицом спектакля). Мюллер опробует разные формы «интерактива»: от частичного перенесения действия в зал до вовлечения в действие зрителей как стороны, принимающей за героя решение, от введения несценических эпизодов до обмена предметами и репликами. Но еще активнее он разрушает условное пространство, на котором происходит сценическое действие. Это никогда не комната, дом, город. Это пространство, отражающие исторические и морально-этические модели. Самая прозрачная из мюллеровских аллегорий – образ имперской столицы, воплощающей всю мощь государственной машины вне зависимости от эпохи и страны. Древний Рим, в котором легко опознаются признаки современного Берлина («Анатомия Тита», «Гораций»),

⁶²¹ Мамардашвили М.К. Дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно [Электронный ресурс] // <http://philosophy.ru/library/mmk/tochno.html>

⁶²² Мюллер, Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012. – С. 443.

или Берлин, так похожий в своем варварстве и кровожадности на Древний Рим («Битва», «Германия. Смерть в Берлине»), в равной мере наделены бездушием, аморализмом, абсурдностью, «прагматизмом безличности»⁶²³. Этот город в традиции не драматической, но эпической представляет собой пересечение пространственных горизонтали и вертикали.

Вертикальную структуру столичного города в пьесах Мюллера определяет оппозиция плебса и юридически-чиновничьего аппарата. Так, в пьесе «Гораций» (1968) представлены лишь две стороны этой антитезы: город и Гораций. Город – это войско и граждане. Здесь нет судей, правителей, чиновников – людей, для кого справедливость – профессия. Все решения выносят римляне: «Один из римлян воскликнул: / Он победил. Рим господствует над Альбой. / А другой римлянин возразил: / Он убил свою сестру»⁶²⁴. Их мудрость – бытовая целесообразность, которой они в равной мере руководствуются в решении вопросов политики и морали. Если предшественники Мюллера, разрабатывавшие сюжет о битве Куриациев и Горациев отдавали предпочтение римской стороне и обозначали цели войны (особенно это касается Брехта, хоры которого прямо указывают на захватнические действия представителей Альбы Лонги), то автор «Горация» не акцентируется на «споре о главенстве»⁶²⁵. Война друг с другом менее важна, чем угроза со стороны общего врага – этрусков, гибель войска не целесообразна, решение о мирном выходе из спора диктуется простой житейской логикой. Однако именно эта житейская мудрость (вспомним Эразма Роттердамского для которого она была одним из ликов Глупости) глуха и к человеческим эмоциям, и к морали. Она действует с безразличием античного рока: «Жребий был брошен. / Жребий определил сразиться на поединке»⁶²⁶. Вопрос индивидуального и общего в «Горации»

⁶²³ Колязин В. Предисловие / В. Колязин // Х. Мюллер. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. – М.: Росспэн, 2012. – С. 24.

⁶²⁴ Мюллер, Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012. – 528 с.

⁶²⁵ Там же, С. 230.

⁶²⁶ Там же.

решается идеалистически-прямолинейно: «Ни один римлянин / Не должен значить меньше, чем целый Рим, иначе Рим погибнет»⁶²⁷. Здесь ведется поиск равновесия интересов, и хотя удовлетворение обеих сторон конфликта приводит к абсурдной ситуации чествования и казни одного и того же человека. Не освещенная моралью разумность толпы на глазах зрителя превращается в абсурд, источников которого два: безразличная «прямая» логика – с одной стороны, и фанатизм – с другой. Позже, в «Анатомии Тита» (1984) городская «вертикаль» включает еще одно звено. Рим – это и борющиеся за власть представители царских домов (Сатурнин, Бассиан, Тамора, их дети и приближенные, включая Аарона), преданные, но слепые в своем фанатизме защитники абстрактного, идеализированного Рима (Тит, Лавиния, Луций) и толпа граждан (встречающая войска, заседающая в советах и т.д.). С одной стороны этого конфликта – вседозволенность власти. Не враги своими кознями разрушают Рим, хотя Аарон, наследуя своему шекспировскому прототипу, делает для этого немало. Бассиан и Сатурнин, будучи неспособными поделить власть, открывают дорогу вражде и смуте. Их военная слава достается за счет благополучия города: «НОВАЯ ПОБЕДА ОПУСТОШАЕТ СТОЛИЦУ МИРА РИМ... ПОСЛАННИК ВОЗВЕСТИВШИЙ О ПОБЕДЕ ЛЕЖИТ С РАЗОРВАННЫМИ ЛЕГКИМИ НА СТУПЕНЯХ КАПИТОЛИЯ»⁶²⁸. С другой стороны – пассивность и цинизм плебса, который предстает здесь воплощением стихийного здравого смысла, лишённого «положительной идеи», но трезвого и скептического. Толпа по-животному безразлична к любой трагедии, она – «текучая» и подвижная субстанция, равновесие в которой может рухнуть в любой момент и следствием станет бунт. Даже жертва Рима – Тит Андроник – не составляет ему идеологической оппозиции. Он легко расставался с сыновьями, принесенными в жертву Риму, их гробы открывают парад победителей: «ЧЕТЫРЕ СЫНА ЕЩЕ ЖИВЫ ЧЕТВЕРО ЗНАМЕНОСЦЕВ

⁶²⁷ Там же, С. 232.

⁶²⁸ Müller H. Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar / H. Müller. – Berlin., Henschelverlag, 1986, S. 21.

/ ИХ БЫЛО ДВАДЦАТЬ ПОСЛЕ ПЕРВОЙ ПОБЕДЫ»⁶²⁹. Осознание жестокости государства приходит лишь тогда, когда требуемые от него жертвы перестают быть очевидно необходимыми империи. Только тогда приходит прозрение «ВЕРНОСТЬ ЭТО НЕ ТО ЧТО ДВИЖЕТ МИРОМ»⁶³⁰. С одной стороны, произвол и патриотизм, перерастающий в тупое послушание и безразличие, – вот три разрушительных для государства силы, воплощенные в социальной «вертикали» мюллеровского города.

С другой стороны, горизонталь в пьесах Х. Мюллера выстраивается из конфликта равных: конфликта в семье. Она деформируется под гнетом социальных обстоятельств. Человек, последовательно исполняющий свой долг и живущий интересами Рима, рано или поздно сталкивается с тем, что интересы семьи приходят в противоречие с интересами государства. И тогда он должен сделать выбор.

В пьесе «Гораций» поприще семейных связей в тоталитарной империи показано дважды: Гораций и сестра, Гораций и отец. Удвоение усиливает конфликт и возводит его в статус закономерности. Аргументы родства, дома, семьи не идут в расчет. Они не принимаются не только извне (гражданами, городом, властью), они кажутся недостаточными самим членам семьи. Еще ярче это несоответствие отчаяния и разумности аргументации в «Анатомии Тита»: вопль отчаяния и стройность аргументов, в которых на первом месте интересы Рима. Действительно консолидироваться семья может только для войны с общим врагом. Ни радость победы, ни торжество свадьбы, ни горе утраты не объединяет как «гражданская война».

Город, в котором так очевидна диспропорция человеческого и государственного, интересов гражданина и интересов чиновничье-государственного механизма, обречен. Поэтому и появляются в тексте сновидческие хоры о будущем: «ТРАВА ВЗРЫВАЕТ КАМЕНЬ / СТЕНЫ ИЗГОНЯЮТ ЦВЕТЫ / ДЫХАНИЕ ХИЩНЫХ КОШЕК ВЕЕТ В ПАРЛАМЕНТЕ / ГОРЯЩИМ ОБЛАКОМ И ВОНЬЮ

⁶²⁹ Там же.

⁶³⁰ Там же, С. 44.

МЕРТВЕЧИННОЙ / ТЕНИ ГЕЕН СКОЛЬЗЯТ И СТЕРВЯТНИКИ ЛЕТАЮТ ПО АЛЛЕЯМ / И ГАДЯТ НА ТРИУМФАЛЬНЫЕ КОЛОННЫ»⁶³¹.

В равной мере распадаются семейные связи, и рушится основа государства – уважение и доверие власти. В итоге оказывается, что абсолютная власть государства страшна даже не собственным произволом, а теми моральными деформациями, которые она производит в душах своих граждан.

Также эпически свободно распоряжается Х. Мюллер и сценическим временем, зачастую нарушая естественную и необходимую для театра хронологическую последовательность ретроспективными ходами или параллельно происходящими событиями. Яркий пример – пьеса «Рвач», где в сквозной нумерации актов вдруг возникают неожиданные «сбивки»: 1,2,3,4,5,6а,6б,7а,7б,8а,8б,9,10,11,12а,12б,13,14,15. Нумерованные «а» и «б» сцены представляют события, происходящие одновременно в разных пространствах, в равной мере приводящие к последствиям, составляющим суть последующего акта. История – не результат единичных усилий, целей и желаний, а коллективно осуществляемый процесс, в котором имеют неожиданные последствия и странным образом преломляются усилия многих. Судьба Балке, а вместе с ним и выполнения плана и развития завода, зависит и от настроений в пивной, где вынашивают планы мести бывшие «передовики производства», и от успешности переговоров в парткоме и от множества других обстоятельств. Распадающаяся цельность пространства в данном случае компенсирована одновременностью происходящего. Место действия, как и в более поздних пьесах, целый город (абстрактный, «любой» восточногерманский город), но зато время максимально концентрировано. Ритм действию придает и производственная ситуация: печь надо починить максимально быстро, – и параллельно происходящие события, сокращающие путь к выполнению (или невыполнению) плана.

⁶³¹ Müller H. Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar / H. Müller. – Berlin., Henschelverlag, 1986, S. 16.

Еще одна цель мюллеровских экспериментов с художественным временем – предоставить театру свободу определения дистанции по отношению к материалу. Никакая история (ни советская, ни древнегреческая) не интересует писателя сама по себе, в отрыве от современности, но «точку отсчета» имеет возможность определить режиссер. Задача актера в постдраматическом театре, пишет Эрика Фишер-Лихте, «состоит не в том, чтобы представить якобы заданного в тексте персонажа, но, основываясь лишь на своем Я, создать что-то качественно новое в силу своей индивидуальности... создать конфликт между актером и персонажем»⁶³².

Настаивая на актуальности «поучительных пьес» Брехта, Мюллер писал, что «дистанция (отношение) к материалу – органический элемент пьесы, входит в ее ткань и должна найти свое воплощение в спектакле»⁶³³. Речь идет, в первую очередь, о дистанции как отношении, о собственной позиции автора и исполнителя. Однако в пьесах данного автора дистанцирование от материала зачастую осуществляется через варьирование временных отрезков. Яркий пример – «Волоколамское шоссе I». Текст представляет собой внутренний монолог рефлектирующего о своей правоте командира, приказавшего расстрелять дезертира, который, однако, в итоговой ремарке автор рекомендует разделить между несколькими актерами. Основаниями для такого деления могут послужить принципы действия/вспоминания или расстрела/помилования. Однако, как пишет Г. Эдельман, «миг, когда командир вспоминает, может наступить и непосредственно после войны, и в войну, и в настоящее время, сейчас»⁶³⁴. В зависимости от соотношения хронологических пластов спектакль будет воплощать «субъективный... или объективный феномен»⁶³⁵. В качестве объективного фактора

⁶³² Фишер-Лихте Э. Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в новый мир / Э. Фишер-Лихте // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / ред. – сост. В.Ф. Колязин. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 480.

⁶³³ Мюллер, Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012, С. 416.

⁶³⁴ Там же.

⁶³⁵ Там же.

выступает фактор времени: «Человек, горюющий о том, что ему пришлось сделать, живет в определенном обществе»⁶³⁶. Взгляд в прошлое через призму настоящего, оценка событий с точки зрения их результата – общая установка драматурга: «Маяковского, – писал он о своей пьесе «Маяковский», – нельзя показать вне его самоубийства. Это зеркало, в котором пишущий о поэте видит его фигуру... Оно стало историческим событием, выражением разлада великого художника с новым обществом»⁶³⁷. Комментируя «Волоколамское шоссе III», Мюллер предостерегает режиссера: «Расчленение текста зависит от предполагаемого времени сообщения... Для действия безразлично, говорит ли надломленное (само)сознание или залатанное»⁶³⁸. В рамках одного текста автор сталкивает несколько значимых для немецкой истории «срезов» и слоев: 1934, 1953, современность. Выбор точки отсчета, при этом, остается за театром – и это выбор политический.

Мюллер – последователь и ученик Брехта. О глубинной связи его творчества с брехтовскими реформами написано немало. «Брехту довелось выполнить миссию подведения в форме экспериментально-философской драмы итога развития немецкой истории первой половины XX века, Мюллеру же досталась миссия в некотором смысле более сложная – осмыслить итог “отмены” негатива первой половины и позитива второй половины века в поисках выхода немецкого общества из исторического тупика»⁶³⁹. Если Брехт «преобразовал драму изнутри ее самой (отвергнув традиционное значение фабулы, предложив новую конструкцию драматического спектакля – монтаж эпизодов, и новую конструкцию драматического характера – монтаж контрастных друг другу душевных свойств) и извне, разработав новый принцип

⁶³⁶ Там же.

⁶³⁷ Там же, с. 459.

⁶³⁸ Там же, с. 380.

⁶³⁹ Колязин В. Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера – между реализмом и постмодернизмом (этюды) / В. Колязин // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / ред. – сост. В.Ф. Колязин. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 461

взаимоотношений между сценой и зрительным залом, основанный на эффекте остранения»⁶⁴⁰, то Мюллер опробует принципы не столько монтажа, сколько коллажа. В плане формы он предлагает активно обращаться к «технологии, скажем, изобразительного искусства»⁶⁴¹, в связи с чем в пьесах появляются такие фрагменты, как «Братья 1» или «Ноктюрн» в пьесе «Германия. Смерть в Берлине», комментарии о Гомере и Прометее в «Цементе» – представляющие собой не то ремарки, не то сценарии киноряда, не то эпические фрагменты, предназначенные для хора или «человека театра». Пьеса становится полем формального эксперимента при главном для автора условии – ясном понимании актуального политического значения будущего спектакля.

В драме он действует в направлении, аналогичном тому, в каком магические реалисты, а за ними М. Павич, экспериментировали в прозе. Независимо друг от друга они прошли путем «развала» структуры и создания «интерактивного» текста. Они отрицают диктат фабулы (или действия – в драме). Достаточно вспомнить, как полемизирует с традиционной структурой романа, развивающейся по закону хронологической последовательности событий, Павич в статье «Начало и конец романа», чтобы увидеть близость позиций с автором, создающим пьесы, в которых «хронология неструктурна и несущественна»⁶⁴². Мюллер, по его собственному определению создает «драматургию бильярдного шара»⁶⁴³, в которой отсутствуют развитие действия, кульминация, градация напряжения с усилением к концу пьесы. Взамен всего этого он предлагает пятиактный эксперимент, где каждое следующее действие строится по своим законам, имеет своих персонажей, время, действие, художественные приемы. Задача такого усложнения – «взвалить на людей как можно больше, чтобы они не знали, за что взяться в

⁶⁴⁰ Зингерман Б. Очерки по истории драмы XX века / Б. Зингерман. – М.: Наука, 1979, С. 40.

⁶⁴¹ Мюллер, Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012, С. 424.

⁶⁴² Там же, С. 443.

⁶⁴³ Там же, С. 423.

первую очередь,... чтобы заставить людей сделать выбор»⁶⁴⁴. Так Мюллер пишет свои знаменитейшие пьесы «Германия. Смерть в Берлине» и «Битва», с такой же целью предлагает режиссерам объединить в единый блок отдельно написанные «Филоктета», «Горация» и «Маузер». Рядоположными событиями при таком соединении драм в едином спектакле оказываются Троянская война, битва Рима и Альбы Лонги, Октябрьская революция. Моральный выбор в, казалось бы, различных ситуациях сведен к единому итогу. История ставит человека на грань преступления, делает его заложником событий, вынуждает подходить максимально близко к черте, за которой он теряет достоинство, самоуважение, становится лицемером, обманщиком и убийцей. Но только он сам решает, переступить ли эту грань. И ему придется жестоко расплачиваться, если он ее преступит.

Соединение разных фрагментов в единое целое дает Мюллеру, таким образом, представить зрителю свою концепцию истории, в которой действуют универсальные законы, повторяются одни и те же ситуации, и человек каждый раз должен сделать свой выбор, понимая, что это дорога, на которой очень легко оступиться.

Другая цель фрагментарного построения пьес – акцентирование внимания зрителя и постановщика на частном, а не целом: на эпизоде, реплике, варьирующемся от части к части мотиве и т.д. «Вообще привычка к финальному напряжению на театре, – писал Мюллер, – это целая проблема. Если пьеса написана плотно или представляет собой конгломерат сцен, а постановки ориентируются на финал, то воздействие частей куда слабее»⁶⁴⁵. Целостность текста при этом, признавал автор, страдает, однако нельзя не обратить внимание, насколько частотны в его творчестве пьесы, представляющие собой монологи, развивающиеся по лирическим, а не драматическим законам, а следовательно, требующие иного подхода. В этих случаях отказ от «действенности» решает задачу внутреннего равновесия текста и его частей.

⁶⁴⁴ Там же

⁶⁴⁵ Мюллер, Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем. – М.: РОССПЭН, 2012, С. 443.

Вариативность приемов и структур, используемых Мюллером, необходима ему для решения главной проблемы – морального и политического выбора человека, поставленного историей и обществом в ситуацию несвободы, отчаяния, необходимости отстаивать свои убеждения и свое достоинство.

Елена Фомина
(Samara, Rosja)

ПРОСТРАНСТВО В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

О современной драматургии сейчас говорят много и часто. Проводятся конференции и семинары, издаются многочисленные сборники. Ведутся дискуссии о конфликте и действии в современной драматургии, о герое, много говорят об авторской самоидентификации и авторском присутствии, о герое. Но почему-то совершенно незаслуженно оставляют за бортом категорию пространства, рассматривая ее лишь в контексте какой-либо, якобы более широкой, проблемы.

Однако освещение проблемы пространства кажется мне довольно интересным и продуктивным направлением работы. Именно на этом я и остановлюсь. Сначала я рассмотрю основные способы организации пространства в пьесах. Затем сосредоточусь на пространственных образах в драматургии Николая Коляды.

Если говорить о каких-то общих тенденциях в организации пространства в современной драме, то, мне кажется, можно выделить два основных типа пространства.

Во-первых, это условное, обобщенное пространство. Оно может представлять собой как что-то ирреальное, фантастическое, так и вполне материальное, но подразумевающее под собой нечто глобальное, всеобъемлющее.

Во-вторых, это пространство конкретное, с обилием бытовых деталей, характеристик. К этому типу также относятся тексты, в

которых есть точное обозначение того или иного реально существующего места.

Так, если говорить об условном пространстве, можно вспомнить пьесу Евгения Гришковца «Планета»:

«Вот вы видите здесь окно, за окном комната, в комнате женщина. И если она подойдет к окну и посмотрит, то она увидит двести с лишним человек, которые заглядывают к ней в окно... Согласитесь, это довольно странно, неприятно... и двусмысленно... Что она тогда может сделать? Она сможет уйти, или выключить свет, или задернуть шторы, а потом постараться поменять квартиру... Так что, когда она будет подходить к окну, я буду махать веточками, или ... делать что-нибудь такое, чтобы она видела... ну то, что обычно видит человек, когда смотрит в окно своего дома.

А меня она не может ни видеть, ни слышать, потому что меня нет в жизни этой женщины. Да и её в моей жизни тоже нет. Потому, что я даже не знаю, где находится это окно. В этом городе... На какой улице? В другом городе? Опять же, на какой улице. Вполне возможно, что я даже и краем глаза не видел именно этого окна.

А окна... их так много! Города разные, а окна одинаковые. Идешь вечером по улице, вокруг много окон. Они все теплые, особенно если зима. Но на окна обычно не смотришь, когда идешь по улице. Обычно смотришь себе под ноги, чтобы не наступить в лужу или в грязь... или еще чего похуже. Вообще, обычно смотришь под ноги. А вокруг окна. Окна. А если заглянуть во двор... В какой-то двор, там окна кажутся меньше, потому что они дальше»⁶⁴⁶.

Это просто квартира и окно, каких миллионы. Посредством такой организации места действия создается обобщенный образ. Автор не сообщает нам о каких-то мелких бытовых деталях, не пытается конкретизировать пространство, тем самым делая его не то чтобы условным, но универсальным.

В качестве еще одного примера можно привести «Валентинов день» Ивана Вырыпаева. В самом конце пьесы героиня Катя отправляется в путешествие в инопланетный мир. Посредством

⁶⁴⁶Гришковец Е., Планета, <http://tululu.org/read58463/>.

такого ухода в ирреальное пространство решается внутренний конфликт героини. То есть в данном случае условное пространство помогает преодолеть противоречие, столь мучительно переживаемое героиней:

«ПОСЛЕДНЕЕ ПИСЬМО КАТИ

Дорогая, Валечка. Валя. Валентина! Пускай самолеты летают в небе, пускай корабли бороздят моря, пускай пограничники охраняют границы России. Пускай все делают все, что хотят, мне на это абсолютно наплевать. Потому что я отправилась в межпланетную экспедицию.

В рамках международного космического супер -проекта: 'Марс – источник энергии!!'

P.S. Желаю счастья, пока!

P.S.P.S. Да, чуть не забыла! Валя, прошлой ночью мне приснился Бог. Он сказал, что, во-первых, он есть, а во-вторых, что ты умрешь от инфаркта, сегодня в полночь, в ноль часов. Еще раз, пока. Вино твоё я, так уж и быть, выпила. Катя»⁶⁴⁷.

В данном случае об этом ирреальном, искусственно смоделированном пространстве говорится лишь в конце пьесы. Причем, есть описание лишь того пространства, где происходит действие. В данном случае – это квартиры, комнаты и т.п. А данное ирреальное место действия, которое главным образом и влияет на конфликт, остается умозрительным.

Еще один пример организации условного пространства можно найти в пьесе Николая Коляды «Откуда-куда-зачем». Там автор «обнуляет» пространство, давая читателю/зрителю сосредоточиться исключительно на действии. Кроме того, через описание пространства в данном случае ярко проявляется авторская позиция. Более того, здесь концепированный автор материально вторгается в текст. То есть пространство в данной пьесе, как, впрочем, и во всех пьесах Коляды, является одним из главных средств выражения авторского сознания.

⁶⁴⁷Вырыпаев И., Валентинов день, http://www.theatre-library.ru/files/v/vyrypaev/vyrypaev_3.html.

«В квартире стоят стол, стул... Впрочем, ну его к черту, что там стоит. Опять, как всегда, долго расписывать (мол, для атмосферы надо) про шкафы, про стул, про стол – надоело, не буду. Как говорится, какой стол, таков и стул. Придумайте сами, если хотите. Квартира какая-то, да и все. Не буду я ничего писать про атмосферу, к черту, к черту.

Тем более что Она закрыла плотные шторы на окнах, и много дней в квартире темно. Не видно ничего. Света нету. Темень. Только слышно, что под окнами узбекский уличный ресторан – шашлыки или чего-то там жарят-парят, там все сидят под зонтиками, пьют пиво, и целыми днями из магнитофона орет какая-то гнусная мусульманская музыка. Вот и все вам для атмосферы»⁶⁴⁸.

Конечно, стоит сказать, что подобный прием организации пространства не характерен для Коляды. Как правило, пространство у драматурга вполне конкретно и осязаемо. Подобное же условное место действия является больше средством обобщения, способом сосредоточить взгляд читателей/зрителей на действии. Пожалуй, больше всего подобных примером, можно встретить именно в пьесах Евгения Гришковца.

Если говорить о втором типе пространства, т.е. о пространстве конкретном, то здесь уже стоит рассмотреть драматургию Николая Коляды. Но сначала мне кажется целесообразным затронуть вопрос о пространстве города в пьесах тольяттинских драматургов.

Конечно, можно возразить и сказать, что пространство в их пьесах вполне-таки условно. Однако это не так. В пьесах тольяттинских драматургов явно присутствует городской текст. Это и выводит пространство с уровня абстрактного на уровень вполне конкретный.

Как пишет Т.В. Журчева в статье «Пространство города»: «В тольяттинской драматургии создается самостоятельный образ провинциального города»⁶⁴⁹. В пьесах и Вадима Леванова, и братьев Дурненковых, и Юрия Клавдиева достаточно подробно прописано в ремарках, что представляет собой сцена, как актерам следует осваивать сценическое пространство, а зрителю — его воспринимать.

⁶⁴⁸ Коляда Н.В., Откуда-куда-зачем, Екатеринбург, 2002, с. 212.

⁶⁴⁹ Журчева Т., Пространство города, Современная драматургия, 2008, №4, с. 196.

«Олег с Пашей смеются. Юля перестает кричать. Из-за кулис слышен голос Вовы: «на месте, я сказал, сидеть! Сидеть! Вот так...» потом Вова появляется из-за кулис и тут же бросается обратно с криком: «куда, сука! Стоять!» Через некоторое время Вова появляется на сцене»⁶⁵⁰.

Зрительный образ пространства сцены полностью задается автором и практически не оставляет места для интерпретаций. Однако, кроме этого материального сценического пространства, четко обозначенного в ремарках, возникает уже вполне конкретное пространство города. Оно появляется не в авторских отступлениях и ремарках, а в репликах персонажей. Пространство города – это не просто место действия, это образ мира, в котором обитают герои. И именно оно и влияет на героев.

«Конечно, то, что черты городского пространства влияют на персонажей, не есть специфическая особенность “тольяттинской драматургии”. То же самое мы обнаруживаем, например, у екатеринбуржцев. Но там это происходит скорее опосредованно: через внутреннее состояние, через психологию, через какие-то способы взаимодействия с миром. У тольяттинцев это обнаруживает себя в целом ряде пьес непосредственно — через обозначение, называние конкретных реалий города, то есть топонимику».

Собственно “тольяттинский текст”, т.е. проявление в пьесах именно города Тольятти, присутствует, главным образом, у Ю. Клавдиева. Прежде всего, в его самых известных и уже ставших классическими пьесах “Собиратель пуль” и “Пойдем, нас ждет машина”.

Город у Клавдиева — это воплощение той среды, которая агрессивно враждебна по отношению к человеку. Среда эта не абстрактна, не умозрительна, а вполне материальна, конкретна. И имя этой среде — город. В пьесах Клавдиева обнаруживает себя именно “тольяттинский миф”.

«МАША. Вот... я вот думаю – Юль, как всё происходит? Почему? Вот придурки эти – у нас, конечно, бычий город, кто спорит, но просто вот – прийти и всё, вот так, да? И всё – и это называется отдыхать...

⁶⁵⁰Клавдиев Ю. Пойдем, нас ждет машина, <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klavdiev>.

коньяку нажраться, облевать, к девушкам поприставать... почему?

ЮЛЯ. Да что почему?

МАША. Почему у нас в Тольятти отдохнуть – это значит наутро как можно больше всего не помнить?»⁶⁵¹.

В драматургии Николая Коляды тоже создается образ города. Только в пьесах Николая Коляды, как мне кажется, мы имеем дело не с каким-то конкретным населенным пунктом. Это, скорее, одна большая провинция – Дошатов, Шипиловск и много-много еще маленьких городков, таких как «дальний-предальний северный городок»⁶⁵² в «Старой зайчихе».

Но даже когда мы не видим какого-то образа конкретного города, мы понимаем, что пространство враждебно для героя. В этом-то и заключается главная особенность пространства в современной драме – оно противостоит персонажу. Причем, оно всегда служит своеобразным усилителем внутреннего конфликта.

В качестве яркого примера «враждебности» пространства приведу ремарку из пьесы Василия Сигарева «Божьи коровки возвращаются на землю»:

«Вначале не было здесь ничего. Потом пришёл человек и построил Город. Стали дома, улицы, площади, магазины, школы, заводы, сады коллективные. Стали улицы мощеными, а потом асфальтированными с белеными по праздникам бордюрами. Стали ходить по улицам люди, стали сидеть на лавочках, стали чихать от пуха тополиного, стали торговать семечками у заводской проходной, стали влюбляться. Стали рождаться люди – стали умирать...

И стало Кладбище на краю Города. И стали свозить туда люди своих мертвых. Стали класть их в ямы и насыпать в ямы землю. Стали приходиться туда в родительское и на години. Стали оставлять там печенье и конфеты с белой начинкой. Стали руками выпалывать там траву и садить на её месте анютины глазки. И стало расти Кладбище...

Но люди ни только умирали, но и рождались. Потому рос и Город.

⁶⁵¹Клавдиев Ю. Пойдем, нас ждет машина, <http://www.theatre-library.ru/authors/k/klavdiev>.

⁶⁵²Коляда Н.В., Старая зайчиха, Екатеринбург, 2007, с. 7.

И вот однажды Город и Кладбище встретились. Построили люди дом пятиэтажный у самого Кладбища и стали жить в нём. Сперва жутко всем было, в окна боялись выглядывать. А потом привыкли, даже гаражи железные стали вдоль кладбищенского забора ставить, машины в них держать, мотоциклы, вещи разные старые. И даже название своему дому придумали с приколом. «Живые и мертвые» назвали. Так теперь и зовут.

А новых мертвых стали хоронить в другом месте.

А про старых вроде даже и забыли. Не стало на Кладбище ни печенья, ни конфет с белой начинкой. Ни анютиных глазок не стало. Ничего не стало. Всё травой заросло ненормально огромной, буйной. И утонуло в той траве Кладбище. Исчезло. Нету его больше. Умерло. А вместе с ним и мертвые умерли все. Во второй раз умерли. Навсегда уж теперь...»⁶⁵³.

Это пространство не просто враждебно, оно губительно для всего живого, что есть вокруг. Здесь, кстати, есть отличие от пьес Николая Коляды. Дело в том, что у Коляды герой больше воспринимает окружающее его пространство как некое препятствие на пути к нормальной жизни. На самом деле пространство как таковое не несет в себе негатива. В приведенном примере же все наоборот. Здесь пространство, как бы это странно ни звучало, агрессивно настроено по отношению к окружающему миру. У Коляды же все более, если можно так выразиться, нейтрально. Наверное, на такое изображение провинции накладывается и отношение биографического автора, который явно настаивает на своей провинциальности.

Провинция Коляды – это Богом забытые города, где несчастные люди мечтают о светлом будущем. Названия у городов разные: есть и Дощатов, и Шипиловск, и еще много-много населенных пунктов с такими странными названиями. Названия разные, но город по сути один. Точнее, не город, а одна большая провинция. Особенно показательна в данном случае пьеса «Букет», где читатель/зритель сразу погружается в пространство провинциального городка, по которому

⁶⁵³ Сигарев В., Божьи коровки возвращаются на землю, <http://vsigarev.ru/doc/korovki.html>.

периодически проезжает экскурсионный автобус. И слова экскурсовода словно описывают картину, которую можно встретить абсолютно в любом маленьком городке России.

«ЭКСКУРСОВОД. (Быстро, заученно.)... Уважаемые товарищи гости, продолжаем нашу экскурсию. Сейчас мы, осмотрев три церкви, замечательные творения рук мастеров прошлого приехали, так сказать, вот сюда. Кстати, должна вам сообщить, что до Великой Октябрьской социалистической революции рабочих и крестьян, главного события двадцатого века, в нашем городе было – угадываете? – не угадаете! – тридцать шесть церквей! Осмотрели мы с вами и мужской монастырь, жемчужину, так сказать, если можно так выразится, нашего города. Товарищи, не вытирайте окна занавесками, будьте культурными, как не стыдно? Занавески у шофера, между прочим, на подотчёте. Ну и что, что пыль?.. Все видно... Итак, теперь мы с вами начинаем знакомится с боевой и трудовой и революционной тоже славой нашего города. Вот в этом доме по улице Шмидта, 90, куда мы с вами приехали... Улица, кстати, раньше называлась «Спасо-Николаевской»... Так вот, в этом самом доме жил наш земляк, наш, даже можно так сказать, прославленный земляк – рабочий, подпольщик, революционер, известный пролетарский писатель и публицист, чьё горячее слово звало на подвиги народы нашего города во имя торжества и справедливости... А-а, я вам его имя не назвала разве? Да вот, товарищи туристы, на доме доска: “Здесь жил наш земляк И.Ф. Бородаев”. Объясню на ваш вопрос, почему на доме вторая доска, на которой написано: “Здесь работал наш земляк И.Ф. Бородаев. „ Эти мраморные доски, товарищи туристы, повешены местными властями тут потому, что Бородаев активно готовил революцию, наше с вами светлое будущее закладывал... И по некоторым непроверенным данным именно здесь – здесь! здесь! – в этом неказистом дощатовском домишке он печатал свои листовки, которые потом, естественно, распространял. В жизни всегда есть место подвигам, товарищи туристы! Ну, а теперь мы с вами отправимся в краеведческий музей, где имеется обширная экспозиция о нашем прославленном земляке... У всех туристов обычно возникает вопрос: а как же теперь существует этот

дом? Могу ответить, что и сейчас тут живут люди, но совсем не родственники, иначе мы бы знали... Просто, наверное, жители нашего замечательного трудового Доштова!.. Обыкновенные рядовые труженики, как мы все, наверное... Да, да, Миша, закрывай двери, поехали, времени нету совсем, черт...»

И так в каждом городе. Маленькие дома, кругом грязь и бескультурье. И, разумеется, все герои хотят выбраться из таких городов. Пространство мира у драматурга, как правило, – вся Россия «в восьми часах от Москвы, а самолеты не летают» («Куриная слепота»), а то и сама Москва («Канотье», «Полонез Огинского»):

«Городок Чекистов» – это там, где квартиры ещё до войны были построены и, естественно, построены были они для чекистов, которых тогда много было и надо было их куда-то селить. «Городок Чекистов» – это дома в самом центре, это высокие потолки, широкие окна и двери, простор, воздух. Но вот только кухонь в этих квартирах нету. Нету потому, что в тридцатые годы, тогда, давно, пролетариат (ну, так мыслилось, блазнилось, мнилось) не должен был бы дома питаться, а должен был бы строено организованно ходить в пролетарские же столовые. А сверху “Городок Чекистов” выглядит как «Серп и Молот». Правда, это пока не проверено, не уточнено, а существует на уровне ОБС (Одна Баба Сказала)»⁶⁵⁴.

Каждый персонаж мечтает уехать из такой глуши и оказаться в столице. Как говорила героиня пьесы «Мурлин Мурло» Инна:

«Сестричка моя! Мы уезжаем! Всё, Оля, хватит! Мы едем! Мы с Лёшечкой едем к ебене матери! Эту дыру к ебене... Чтоб она провалилась! Я хоть на Красную площадь схожу в Ленинграде! Хоть мир посмотрю, Оля! Туда её, эту дыру!»⁶⁵⁵.

Откуда берется это желание посмотреть на Красную площадь в Ленинграде? Герои хотят чего-то светлого и чистого, они хотят вырваться из грязной провинции. Причем, если Красная площадь находится в Ленинграде, то можно сказать, что герою все равно, куда бежать из своего родного города. Но что в итоге получается?

⁶⁵⁴ Коляда Н.В., Мы едем, едем, едем в далекие края, Екатеринбург, 1994, с. 137.

⁶⁵⁵ Коляда Н.В. Мурлин Мурло, Екатеринбург, 1994, с. 335.

Даже те, которым «посчастливилось» жить в столице, остаются провинциалами, превращают все вокруг себя в привычный для них мир российского захолустья, в провинциальный хаос. Так, в пьесе «Полонез Огинского» герои живут в центре Москвы в просторной квартире. Но от этого их провинциальное сознание не меняется. Сознание героя остается привязанным к тому маленькому городку, в котором он живет или когда-то жил. Так, Иван из «Полонеза Огинского» мучится воспоминаниями о деревне и хочет вернуться туда. А Людмила, напротив, пытается забыть то, что было раньше. Однако пространство «родной провинции» так и остается в ее сознании:

«ИВАН. Мне сегодня приснился борщ. Я ем его. Красный. Хлебаю. И вдруг вижу: в борще полно волос. Черные мелкие волосы. И я их один за другим из тарелки, из ложки выбираю, выбираю. Деревню вспомнил...

СЕРГЕЙ. Говневню. Как ни ссы – последняя капля в трусы. (Хочет.)

ЛЮДМИЛА. Деревня, деревня! Заладил. Бесструнная балалайка. Вечно, вечно. Что вижу, то пою. Одна палка, два струна, я хозяин вся страна. Все мозги прожужкал за десять лет со своей деревней. Я тоже из деревни, но все делаю, чтобы забыть, забыть эти черные годы моей жизни. Едь в свою деревню, раз так скучаешь по борщу с волосами, едь, едь. Вот и комната для нее будет. Едь!

ИВАН. (кричит). Я не виноват, что я тут живу! Я не виноват, что моя жизнь через пень-колоду! Не трогай деревню! Я не виноват, что я Ваня, а не Шницельблум, не Кальтенбруннер! А вы с Серюней – два бессовестных! Оторвались от корней, забыли Родину! Не лезь в мою личную жизнь! Вот так!

Плачет, уткнувшись лицом в колени. Долго молчат. Серюня ест. Людмила ходит по коридору»⁶⁵⁶.

Столица – не для персонажей Коляды. Там они не приживаются и ощущают себя куда хуже, чем в своем провинциальном городке. Среда обитания героев Коляды – «хрущевки, подвалы, бараки, комнаты под канализационными стояками, узкие комнатухи,

⁶⁵⁶Коляда Н.В. Полонез Огинского, Екатеринбург, 1994, с. 131.

похожие на гробы, квартирki-вагончики»⁶⁵⁷. Пространство сужается до конкретного дома, точнее сказать, квартиры. Все в мире, созданном Колядой в пьесах, хаотично и неправильно с точки зрения традиционного уклада жизни. В ремарке, предваряющей пьесу «Полонез Огинского», читатель/зритель встречает следующее описание:

«Вперемешку со старинной мебелью в квартире стоят дешевые простые советские стулья и столы. Места много, и комнаты трудно захламить, заставить вещами, как ни стараются обитатели этого жилища.

Налево от входной двери – комната Димы: грязь и пыль в комнате невозможные. На полу у балкона стоит кровать, а вернее – панцирная сетка от кровати на книгах»⁶⁵⁸.

Получается, что у героев Коляды нет Дома в его архетипическом значении. Не в плане того, что им негде жить. У них нет того спасительного пространства, которое столь необходимо каждому человеку. Они постоянно ощущают себя не на месте. Герои относятся к своему жилищу как к временному пристанищу и совершенно не заботятся об организации гармоничного пространства вокруг себя. С одной стороны, у каждого героя есть свой дом, а с другой – дом не является личным пространством героя. Так происходит разрушение архетипической модели Дома в пьесах Коляды.

В народной культуре дом – центр основных жизненных ценностей. Понятие Дома имеет глубокий философский смысл и обладает рядом признаков. Среди них можно выделить наиболее важные:

- 1) дом – устойчивое пространство, защищающее от враждебных влияний окружающего мира;
- 2) обитатели дома состоят в духовном или кровном родстве;
- 3) в доме господствуют гармоничные взаимоотношения и взаимопонимание;
- 4) дом – постоянное жилище;
- 5) все элементы дома гармонично сочетаются между собой, они значимы для хозяев и символичны.

⁶⁵⁷Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века, Москва, 2006, с. 185.

⁶⁵⁸Коляда Н.В. Полонез Огинского, Екатеринбург, 1994, с. 87.

Исконно Дом представлял собой не только жилище, но и вмещал в себя ценностные смыслы, связанные с воспитанием, формированием личностных качеств. Дом служил вековым оплотом, хранящим в себе семейные традиции, оберегающим от неблагоприятных, заведомо враждебных внешних сил. Дом – модель универсума, которую каждый человек устраивает согласно своим убеждениям и представлениям о гармонии. Дом в сознании каждого связан с образами пространства и времени. Он включает в себя прошлое, как правило, идеальное, настоящее и иногда будущее (при условии того, что герой видит это будущее). В пространственном отношении дом замкнут, недостижим для враждебных ему сил.

У Коляды в пьесах изображен дом, в котором невозможно жить. Это пространство, непригодное для нормального существования. В пьесе «Канотье» его постоянно сотрясает шум проходящей электрички, в доме героев пьесы «Уйди-уйди» течет крыша, в «Корабле дураков» большой частный дом построен так, что практически круглый год стоит посреди огромной лужи. И не подойти к дому, ни выйти из него практически невозможно:

«Когда становятся различимы многие предметы, мы видим: дом стоит в луже: ни подхода, ни выхода. Даже и не лужа это, а озерцо небольшое и посредине него стоит дом.

Последние капли дождя стукнули по крыше. Видно, что в коридоре пять дверей. Вот в одном из окон загорелся свет и ближняя к крыльцу дверь начала, скрипя, открываться. На крыльцо вышла старуха. Зевает, крестится. Боком спускается с крыльца. Хлюпнула вода»⁶⁵⁹.

Вместо Дома в его архетипическом значении Коляда предоставляет героям квартиру. Эта замена вполне адекватна в нынешней социально-экономической ситуации. Как правило, герои пьес Коляды являются обитателями хрущевок или коммуналки. В таких домах обычно очень хорошая слышимость, тонкие стены, то есть герой не может уединиться от других людей, он практически всегда существует в окружении враждебного ему социума.

⁶⁵⁹Коляда Н.В., Нелюдимо наше море, или Корабль дураков, Екатеринбург, 1994, с. 199.

Дом у Коляды не похож на крепость. Это, если можно так выразиться, проходной двор, куда любой может беспрепятственно попасть.

Герой фактически беззащитен перед лицом жестокой окружающей действительности. Он неспособен поменять место жительства, в силу своей материальной несостоятельности. Персонажи вынуждены обитать вместе с ненавистными соседями. Таким способом автор обнажает прием: внутренний конфликт, переживаемый героем, еще более усиливается в силу того, что персонаж находится в пространстве, которое является для него враждебным, чуждым. Автор это подчеркивает в подробных описательных ремарках. Так, например, начинается пьеса «Канотье», действие которой происходит в коммуналке на окраине Москвы:

«У Виктора с желтыми обоями комната: большая, забарахленная, неприбранная – холостяцкая. Много ненужных, бесполезных вещей. Единственное богатство – книги на полках, да еще бюро из красного дерева. А все остальное – будто с помойки принесли: серое продавленное кресло, грубо сколоченные деревянные табуретки – три штуки, на которых груды книг, два маленьких детских стульчика и такой же детский столик на низеньких ножках»⁶⁶⁰.

У героев нет желания обихаживать, обживать свой дом. Все равно это напрасно по той причине, что все испортится под воздействием неумолимо текущего времени, неаккуратных соседей и порой неадекватного поведения самих владельцев квартир. И кажется, что всему виной окружение героя, что автором подчеркивается невозможность персонажа существовать в обществе, жить в тесном соседстве с кем-то, но герой, живущий в квартире один, испытывает те же неудобства. Его квартира – это не Дом, а чужое, открытое для посторонних пространство. Например, пьеса «Рогатка», где герой является собственником квартиры, начинается так:

«Вагончик» – крошечная двухкомнатная квартира Ильи на восьмом этаже нового дома. На окне – тюлевая штора с большой дырой, которая заштопана внахлест черными нитками. Балконная

⁶⁶⁰Коляда Н.В. Канотье, Екатеринбург, 1994, с. 141.

дверь забита матрасом. Так хозяин квартиры зимой спасался от мороза. У стула одна нога привязана веревкой. У потолка – огрызок плафона, будто кто кусал его. Старое, продавленное кресло много раз чем-то обливали. Так и остались пятна. На дверях шифоньера, видно, сушили одежду – полировка слезла. Посредине комнаты – стол. На нем мусор, пустые бутылки, мутные стаканы. Мятые газеты, журналы, пара книг брошены на книжную полку, висящую на одном гвозде. Обои в квартире отваливаются. Все стены в кровавых пятнах. Хозяин квартиры будто назло кому-то давил клопов»⁶⁶¹.

Квартира, в которой обитает инвалид Илья, изолированная, но, тем не менее, она воспринимается героем как что-то ненавистное, неприспособленное для существования и жизни. В ней царит угнетающая атмосфера.

Герои Коляды словно не могут адаптироваться к нормальной жизни, они не ощущают гармонии ни внутри себя, ни вокруг, не могут создать Дома. И это отнюдь не следствие социально-экономической обстановки. Причиной этого, на мой взгляд, является «пороговое» состояние героя, когда он стремится разрешить свой внутренний конфликт, а внешняя обстановка становится неважной. Но дело в том, что внешне благоприятные условия во многом способствуют и душевному благополучию.

Герой этого не осознает и продолжает влачить жалкое существование в грязной коммуналке, маленькой квартире-гробике. Таким способом автор все более усиливает внутренний конфликт, при развитии которого очень важны внешние обстоятельства, служащие, в некоторой степени, катализатором.

В драматургии Коляды складывается весьма парадоксальная ситуация, когда человек не ощущает себя дома, хотя по сути находится в своем собственном жилище. Он экзистенциально одинок и несчастлив. Тоска по истинному дому, поиск своего дома становится одним из важных мотивов у Коляды.

Ситуация поиска Дома очень ярко описана в пьесе «Американка».

⁶⁶¹Коляда Н.В. Рогатка, Екатеринбург, 1994, с. 9.

Примером судьбы героини автор утверждает, что бегство от привычной жизни вряд ли может оказаться способом разрешения экзистенциального конфликта. Поселившись в стране мечты, в самом прекрасном городе мира – в Нью-Йорке, в чудесной квартире с высокими потолками, Елена Андреевна, казалось бы, наконец-то должна почувствовать себя по-настоящему счастливой:

«Я живу в лучшем городе мира Нью-Йорке! Этот город дает соки моему сердцу, он оживляет мое умершее сердце, заставляет его биться ровно и легко! Посмотрите на этот город, разве можно не любить его?! Огни большого города! Эти улицы, эти скребущие небо дома, это небо и эти белые звезды над Нью-Йорком! Небоскребы, небоскребы, а я маленький такой! Город моей последней любви! Я люблю тебя, мой Нью-Йорк! Я – твоя, я – американка!»⁶⁶²

Героиня хотела обрести свой дом, успокоение, но не смогла. И это связано в первую очередь с тем, что внутренний конфликт неразрешен, что человек, который не сумел обрести внутреннюю гармонию и целостность, не сможет построить и гармонии внешней, не сможет организовать вокруг себя пространства настоящего дома. Поэтому и поиск дома, поиск личного пространства, в котором можно быть уверенным и защищенным, не может закончиться успехом. Героям остается лишь мечтать о Доме, вспоминать о нем, если таковой когда-то был.

Воспоминание об утраченном доме актуализируется в пьесе «Полонез Огинского», где главная героиня, Таня, возвращается домой, в свою трехкомнатную квартиру в центре Москвы, из Америки. Но героиню ждет разочарование: в ее квартире уже давно живет прислуга ее покойных родителей. Никто из бывшей прислуги, разумеется, не рад приезду хозяйки. Они считают квартиру своей, а Таня для них – непрошенная гостья:

«ЛЮДМИЛА. <...>Новая жизнь. Нам и старая хороша была. Наглость. Приехала, понимаешь, мы ее мебель, шмотки все почти специально продали, чтоб о всей ихней семье тут ничего не напоминало, а она заявляется – здрастье-пожаловали! Вот она сейчас будет орать, злиться, на говно исходить! Вот сейчас!

⁶⁶²Коляда Н.В., Американка, Екатеринбург, 1994, с. 292.

СЕРГЕЙ. Незванный гость – хуже татарина. Званный гость – лучше татарина. (Смеется.) Шутка. Шут-ка»⁶⁶³.

Такое неприятие Тани остальными обитателями квартиры, возможно, обусловлено тем, что каждый из них создал свой мир и не хочет его менять, каждый из них понимает, что может лишиться всего, лишиться «Моего Мира», потому что у Тани свой «Мой Мир», свои желания и стремления. У героини есть мечта вернуться в свой дом, в свое прошлое, где ей было хорошо и комфортно. Таня пытается в памяти восстановить образ покинутого ей дома:

«ТАНЯ. (легла в чемодан, свернулась клубочком). Мы играли с тобой в прятки, и я залезала сюда, в сундук, который здесь стоял, я помню... Как боюсь я, Димочка, этой двери, о которой я мечтала много лет, вот она рядом, и мне страшно, потому что там за дверью должен быть мой мир, но – там все-все другое... Там были мои улицы, мои дальние страны, игрушки, мои друзья, мои близкие, но кто-то пришел, взломал дверь, все перевернул с ног на голову в моем мире, и теперь я никак не смогу навести в нем порядок, никак и никогда, теперь все нужно строить заново, заново, заново...»⁶⁶⁴

Но такое восстановление утраченного Дома становится невозможным, потому что, во-первых, прислуга давно заняла личное пространство героини, и Тане попросту нет места в квартире, а, во-вторых, девушка психически неуравновешенна и неадекватно воспринимает действительность. И утрата своего личного пространства переживается ей очень болезненно. Но все-таки героиня продолжает мечтать о собственном Доме. И в конце пьесы Таня куда-то уезжает, чтобы его обрести. В пьесе не прописано, куда именно, но читатель/зритель явно понимает, что героиня отправляется в сумасшедший дом. Она мечтает о том, что все будет хорошо, что она обретет свой мир:

«ТАНЯ. <...> и я бегу домой, открываю эту скрипучую дверь, там в углу лежат мои старые, грязные и пыльные, самодельные игрушки, тут – мой пыльный и колючий мир, а мать стоит у огня, посредине комнаты и готовит ужин <...>, я сижу и знаю, что скоро из

⁶⁶³ Коляда Н.В. Полонез Огинского, Екатеринбург, 1994, с. 131.

⁶⁶⁴ Коляда Н.В. Полонез Огинского, Екатеринбург, 1994, с. 111.

своей лавочки придет сюда ко мне мой отец, он придет ужинать»⁶⁶⁵.

Героиня погружается в мечту, она думает о том, что может быть, о прошлом, которое не может осуществиться по определению, оно уже прошло. Так важным здесь становится мотив времени. Герои мечтают о своем личном пространстве, надеются на то, что их желания воплотятся в жизнь. Для Тани не существует настоящего: она находится в промежуточном состоянии, для нее важно прошлое и будущее, а настоящее воспринимается как источник страданий.

Таким образом, с помощью пространственных форм автор подчеркивает, что герои, являясь по сути своей мечтателями, не могут существовать в настоящем, что вся жизнь их – это некий поиск идеальной гармонии, точнее мечты о ней. Герои существуют в ирреальном пространстве «Моего Мира», для них не столь важно, где они живут на самом деле: в их сознании теплится надежда на воплощение вселенской гармонии, но достичь они ее не могут, и внутренний конфликт все сильнее обостряется. Можно сказать, что пространственные образы служат катализатором для развертывания внутреннего противоречия, являющегося основным для развития драматического действия.

Теперь перейдем к выводам. Итак, если пытаться построить классификацию пространства в современной драме, то можно выделить два его типа.

Во-первых, это условное пространство. Оно может представлять собой нечто ирреальное, умозрительное, и обычно служит средством для того, чтобы полностью переключить читателя/зрителя на действие в пьесе. Довольно часто ирреальное пространство создается, для того чтобы быть своеобразным спасением для героя. Например, «Мой Мир» в пьесах Николая Коляды. Это ирреальное внутреннее пространство героев, где они могут примириться с собой.

Во-вторых, пространство может быть максимально конкретным. Так, например, в пьесах драматургов-тольяттинцев мы видим не просто сценическое пространство, но и совершенно явно и точно обозначенное пространство города Тольятти.

⁶⁶⁵ Коляда Н.В. Полонез Огинского, Екатеринбург, 1994, с. 113.

Подобная ситуация складывается и в драматургии Николая Коляды, где читатель/зритель считывает провинциальный текст. Не берусь утверждать, что в пьесах драматурга присутствует текст Екатеринбургa, но что это текст провинции, очевидно.

Кроме того, конкретное пространство с обилием бытовых деталей и подробностей встречается в пьесах Коляды. Каждая пьеса открывается подробной описательной ремаркой с огромным количеством бытовых мелочей. Пространство настолько дисгармонично, что существовать в нем, этом хаосе, практически невозможно. Автор всячески подчеркивает то, что персонажи не могут жить в этом пространстве и пытаются любой ценой вырваться. Те же, кому это удалось, не могут обрести счастья. То есть пространство усугубляет внутренний конфликт, столь мучительно переживаемый каждым из героев.

Кроме того, значимым мотивом у Коляды является мотив Дома. В пьесах драматурга случае происходит полная трансформация, если не сказать разрушение, архетипической модели Дома.

Важным аспектом является и то, что из вполне конкретного пространства, обозначенного в пьесах Николая Коляды, все персонажи стремятся уйти в ирреальное пространство Моего Мира и найти спасение там. Это единственный способ попытаться разрешить конфликтную ситуацию с самим собой. Подобное смешение конкретного бытового и ирреального вымышленного пространства и есть попытка героев преодолеть свой внутренний, остро переживаемый конфликт. Таким образом, в рамках одной пьесы пространство может быть то конкретным бытовым, то переходить в разряд ирреального.

Анна Костенко
(Odessa, Ukraina)

ФОРМИРОВАНИЕ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ШУТКИ В УКРАИНСКОЙ И РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Большинство украинских драматических шуток конца XIX – начала XX в. были озаглавлены влиянием пьес И. Котляревского, Г. Квитки-Основьяненко, Н. Гоголя. Украинские драматурги часто называли свои пьесы «водевилями», хотя в них отмечают не только водевильное, но и комедийное, а также мелодраматично-опереточное начала⁶⁶⁶. Как известно, водевиль пользовался необычайным успехом и популярностью на украинской и русской сценах. Это небольшая комедия, в которой благодаря сценическим штампам (танцевально-вокальным номерам, типичному любовному треугольнику и неожиданной развязке, чёткому распределению героев на положительных и отрицательных и т.п.) изображались интригующие бытовые ситуации⁶⁶⁷. По мнению Ю. Иваненко, П. Перепелицы, Н. Ткачука, украинский водевиль возник почти одновременно с русским. Так, Ю. Иваненко, например, считал, что между первым русским водевилем А. Шаховского «Казак-стихотворец» (1812) и украинским И.

⁶⁶⁶См. Малютіна Н. П. *Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. : аспекти родо-жанрової динаміки*: [монографія] / Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2006. – С. 157.

⁶⁶⁷См. Безпечний І. *Теорія літератури* / Іван Безпечний. – Київ: Смолоскип, 2009. – С. 325.

Котляревского «Солдат-кудесник» («Москаль-чарівник») (1819) существует не только хронологическая близость, но и внутренняя связь.

Пьеса И. Котляревского «Солдат-кудесник» («Москаль-чарівник») полностью соответствует жанровым канонам водевиля: концентрический сюжет, мощная динамика действия, комизм ситуаций, неожиданная развязка, острая интрига, музыкальные номера, утверждение положительных и высмеивание отрицательных явлений и качеств характера, реалистичность сценической действительности, колоритные диалоги действующих лиц, зрелищность и т.д. Н. Ткачук доказывает: знакомство И. Котляревского с канонами французского и русского водевилей, с их странствующими сюжетами, стандартными наборами амплуа, помогло украинскому драматургу обогатить известный мотив неверной жены и глупого мужа собственно национально-украинским колоритом⁶⁶⁸.

По мнению А. Доридор, Н. Сулимы, С. Ковпик, украинский водевиль ведет свое происхождение от интермедии, вертепа, школьной драмы; характеризуется реалистичностью, наличием народного юмора, использованием фольклора, песенного творчества и т.д.⁶⁶⁹. Жанровая (или, как мы предполагаем, метажанровая) форма драматической шутки, которая генетически связана с интермедией, анекдотом, а также с распространенными в XIX веке водевилем и комедией, стала продуктивной для воплощения авторских жанровых стратегий и стиливых возможностей одноактных пьес в тогдашних условиях существования украинского театра. На формирование новой системы драматических жанров XIX в. повлияли жанровые признаки барочной драматургии, что проявилось в использовании всех театральных особенностей интермедии. В сочетании религиозных и светских сюжетов воплощался один из барочных принципов – принцип контраста. К тому же, авторы интермедий решались инсцени-

⁶⁶⁸См. Ткачук М. *Перший український водевіль – «Москаль-чарівник» Івана Котляревського* / Микола Ткачук // Наукові записки ТНПУ: Українська літературознавство. – 2007. Вип. 22. – С. 62-71.

⁶⁶⁹См. Доридор Г. К. *Український водевіль XIX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література»* / Ганна Кирилівна Доридор. – К., 2000. – С 12

ровать различные истории и анекдоты⁶⁷⁰. Н. Возняк заметил, что в таких интермедиях преобладает, прежде всего, комизм ситуации или характеров героев, и уже немного позже – комизм речи героев. Интермедии, как отмечает Н. Сулима, представляют собой весьма сложное явление в украинской (и русской) театральной традиции, ведь они были своеобразным комментированием и толкованием серьезного сюжета драмы. «Однако не всегда сюжет интермедии отражал сюжет того или иного действия серьезной драмы. В таком случае интермедия выполняла функцию или вставного развлекательного номера, или номера, включавшего в себя намеки на те или иные политические события»⁶⁷¹. Именно поэтому «интермедиезация» «серьезной» драмы является проявлением метажанрового синкретизма, гибридности. Интермедия содержала не только развлекательные стратегии, но и несла в себе дополнительную нагрузку, иногда сатирически-обличительного характера, которая не могла реализоваться в основных частях драмы.

Особой популярностью в конце XIX – начале XX века пользовались одноактные драмы, в основе комедийной ситуации которых формировалось драматическое напряжение, которое раскрывалось разными средствами выражения комплекса вербальных и невербальных компонентов художественного действия. Схематизация действия в одноактных пьесах определила активность знаковой сферы высказывания, что сказалось на разнообразной палитре жанровых разновидностей: драматическая шутка, драматический этюд, драматическая поэма, сценка, фарс-мозаика, драматические картины...»⁶⁷². Некоторые литературоведы (в частности Ю. Иваненко, С. Ковпик, Н. Малютина, Т. Шахматова и др.), исследуя родо-жанровые особенности украинского и русского водевиля, заметили: в середине XIX в. все чаще на украинской и русской сценах стали «появляться»

⁶⁷⁰ См. Сулима М. *Українська драматургія XVII – XVIII ст.* / Микола Сулима. – К.: ПЦ «Фоліант»; ВД «Стислос», 2005. – С. 178–182.

⁶⁷¹ См. Там же.

⁶⁷² См. Малютіна Н. *Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття.* автореферат дис. на здобуття наукового ступеня док. філ. наук / Н. П. Малютіна. – Київ, 2007. – С. 11.

маленькие пьески с авторскими обозначениями «водевиль-шутка» или «драматическая шутка». Т. Шахматова отмечает: в период между 1820–1850 гг. на русской театральной сцене, благодаря большой популярности водевильного жанра, происходит «водевильзация» малых форм драматургии, отражающая жанровый процесс эволюции самого водевиля⁶⁷³. Именно поэтому А. Ставицкий, Ю. Иваненко, П. Перепелица не считали драматическую шутку жанром, а скорее – модификацией или разновидностью водевиля, сохраняющей характер легкой, веселой шутки-анекдота⁶⁷⁴.

В некотором роде это мнение справедливо, но не лишено противоречий, поскольку украинские шутки до конца XIX в. функционировали в составе игрового ярмарочного театра, широко использовали народный юмор, обычаи, обряды, были ориентированы на традиционные водевильные сюжеты, имели общие корни с анекдотом, опереттой, мелодрамой, водевилем, с обязательными для него танцевально-вокальными партиями. И только в самом начале XX в. в украинских шутках наблюдается выразительная авторская позиция, тяготение к бытовой сатирической комедии. В русской же драматургии этот жанровый вид наследует не только фольклорную, но и литературную традицию. Это объясняется тем, что русский водевиль характеризуется не только (и не столько) фольклорной основой, а, прежде всего, ориентирован на литературные формы (часто, как их стилизация). Вспомним хотя бы водевили А. Шаховского с их пародийно-ироническим отношением к текстам древнегреческого комедиографа Аристофана. Исследователи отмечают открытый характер русского водевиля для диалога с европейскими образцами драматургии. Русские драматурги, заимствуя зарубежные водевильные сюжеты, не только приспособливали их к отечественной сцене, но и развивали этот зрелищно-театральный жанр, благодаря конкретным требованиям репертуарной политики театра

⁶⁷³ См. Шахматова Т. *Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков*: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. С. Шахматова. – Казань, 2009. – 210 с.

⁶⁷⁴ См. Бувальщина : *Драми. Комедії. Діалоги. Водевілі. Українська драматургія другої половини XIX – початку XX століття* / [упорядкув., авт. передм., прим. О. Ф. Ставицький]. – К. : Дніпро, 1990. – С. 23.

и вкусам самих зрителей⁶⁷⁵. Можем предположить, что украинский водевиль не представлен таким значительным корпусом текстов, как русский, ведь для этого не существовало ни политических, ни театральных условий. Не стоит забывать, что вплоть до конца XIX века большинство украинских драматических пьес ограничивались лишь сельской тематикой. Ю. Иваненко уточняет: эта тематическая узость объясняется царскими указами, которые не позволяли украинской драматургии выйти за пределы фольклорной сюжетики, препятствовали появлению настоящего, профессионального украинского театра⁶⁷⁶. Украинская пьеса вследствие запретов могла быть только народной, оттого фольклор оставался одним из важнейших источников украинской литературы. Лишь в середине 90-х гг. XIX века в украинском литературном контексте ощущается кризис народнической идеологии; украинские драматурги того периода искали новые театральные-сценические формы, новые приемы для воплощения авторских интенций. В связи с модернизацией художественного мышления драматургов, их уходом от шаблонно-традиционных тематических схем, украинская драматическая шутка отходит от водевильных традиций, в ней все заметнее проявляется авторская рефлексия через различные формы юмора, комизма, сатиры, гротеска и т.д. Более того, на украинской сцене появляется ряд драматических шуток, в которых пародируются не только шаблонные водевильные амплуа и сюжеты, но и чеховская театральная традиция.

В нашей статье мы стремимся показать различные пути формирования драматической шутки в русской и украинской литературах. Хотя комедийные пьесы имели общие тенденции, все же их своеобразие отражало особенности развития национальной комедийной традиции. Например, А. Чехов считал свои «маленькие комедии» (шутки) водевилями, однако его пьесы 1880–90-х годов не являлись ими «в строгом значении этого термина, хотя и, несомненно, тяготеги к водевильному жанру»⁶⁷⁷. Шутка же украинского драматурга П. Саксаганского «Шантрапа» (в которой автор создает карикатуру

⁶⁷⁵ См. Иваненко Ю. Український водевіль / Юрій Іваненко // Театр. – 1940. – № 1. – С. 19–23.

⁶⁷⁶ См. Там же.

⁶⁷⁷ См. Тиме Г. А. *У истоков новой драматургии в России (1880 – 1890-е годы)* / Г. А. Тиме. – Л.: Наука, 1991, – С. 81.

на жизнь и быт украинской дилетантской театральной труппы, с ее репертуарной политикой и бездарной клоунадой вместо актерской игры) отходит от водевильных традиций. Так, в структуре показательной для украинской драматической шутки пьесе «Шантрапа» четко просматривается усиление авторской позиции, в ней «исчезают» песни-куплеты как основные элементы театрального действия, возникает иллюзия незаконченного фрагментарного действия, в связи с невозможностью однозначно разрешить конфликт. Авторефлексивные отсылки в поэтике текста приводят нас к мысли о мета-театральной жанровой природе шутки. На эту специфику обратила внимание И. Давыдова, высказывая мнение о том, что, если драматические элементы доминируют над музыкально-вокальными номерами водевиля, необходимо говорить о рождении иной разновидности малых форм драматургии⁶⁷⁸.

По мнению С. Васильевой, обращение А. Чехова к шуткам связано с желанием драматурга поэкспериментировать с водевильным жанром, и было, скорее, подготовкой к написанию «больших» комедий, проработкой анекдотических ситуаций, типов-героев, сюжетов и т.д. А. Чехова заинтересовал один из основных аспектов водевильной поэтики – анекдот (или комичная сценка из жизни), который в дальнейшем найдет свое место во всех комедийных пьесах автора и позволит создавать такие водевили, «невероятные события которых мотивированы абсурдной психологией героев»⁶⁷⁹. Как утверждает Е. Курганов, сам по себе анекдот балансирует между монологом и диалогом и не способен существовать самостоятельно, поэтому непременно пронизывает различные жанры, как устные, так и письменные⁶⁸⁰. Однако на рубеже столетий анекдот, как тип сюжета, выходит за рамки развлекательных жанров или метажанров. Так, в поэтике чеховских шуток исследователи выделяют веселые, иронически-пародийные («Медведь», «Предложение», «Трагик поневоле») и обличительные («Юбилей») шутки.

⁶⁷⁸ См. Давидова И. *Малі форми драматургії* / Ирина Давидова. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 75.

⁶⁷⁹ См. Шахматова Т. *Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков*: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Сергеевна Шахматова. – Казань, 2009. – 210 с.

⁶⁸⁰ См. Курганов Е. *Анекдот как жанр* / Е. Курганов. – СПб. : Акад. проект, 1997. – С. 30.

Пьеса «Медведь», которая имела колоссальный успех на сцене, с первых реплик задает определенный эмоционально-психологический тон: молодая вдова, с ямочками на щеках, решает после смерти мужа, похоронить себя в четырех стенах. Желание Поповой жить воспоминаниями об умершем муже придает мелодраматизм самой ситуации. Однако с появлением Смирного, отставного поручика артиллерии, которому покойный задолжал немало денег, действие обретает динамику. Комизм ситуации (нелепая дуэль) и контраст противоречий главных героев, характерный для поэтики анекдота, способствует трансформации водевильного мотива сватовства в мотив поединка. Хотя конфликт и разрешается традиционно для водевиля, финальная реплика Поповой имеет другую окраску, «принадлежит уже совершенно иному эмоционально-психологическому измерению»⁶⁸¹.

Шутка А. Чехова «Предложение» не утратила зрелищно-развлекательный характер. Однако, мотив «брачных испытаний» обрывает в пьесе новыми смыслами: персонажи... могут с трудом выдерживать эти испытания, демонстрировать слабость, бессилие, но, все же, получать желаемое – «happy-end» сохраняется»⁶⁸². В шутке проявилась одна из важнейших черт поэтики анекдота: несочетаемость двух определенных типов значений, которые ставятся рядом, сопрягаются по контрасту⁶⁸³. Таким образом, неспособность героев вести диалог, понять ход происходящего, выйти из зловещего круга бессмысленного спора, не так увеличивает комизм, как усиливает столкновение разных контекстов героев (Наталья узнает о настоящем намерении Ломова, умоляет его вернуться, но вскоре их полемика возобновляется).

Одной из особенностей драматизации анекдота в шутках А. Чехова считаем переориентацию комического акцента с внеш-

⁶⁸¹ См. Там же.

⁶⁸² См. Васильева С.С. *Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века: Поэтика сюжета*: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 «Русская литература» [Электронный ресурс] / Светлана Сергеевна Васильева. – Волгоград, 2002 – 208 с. // Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/chekhovskaya-traditsiya-v-russkoi-odnoaktnoi-dramaturgii-xx-veka-poetika-syuzheta>

⁶⁸³ См. Курганов Е. *Анекдот как жанр* / Е. Курганов. – СПб. : Акад. проект, 1997. – С. 34.

него на внутренний мир героя. Так, комизм ситуаций отходит на второй план, уступая место комизму характеров героев. Ощутима тенденция драматической шутки к усилению в структуре действия эпического начала, модальности иронии, гротеска. Например, в шутке А. Чехова «Трагик поневоле» присутствует контраст, а точнее, прием неожиданного поворота событий (что довольно характерно для поэтики анекдота). Сюжет передается в форме монолога-исповеди Ивана Ивановича Толкачова про тяготы своей «дачной» жизни. В этом монологе действительность отображается так, что она полностью теряет смысл, и герой всерьез подумывает о самоубийстве.

В шутке А. Чехова «Юбилей» развлекательные тенденции заметно ослабевают, переосмысливается понятие комизма. Анекдотический конфликт не разрешается традиционным пуантом, создается иллюзия незаконченности действия, фрагментарный характер которого обуславливает равноправность всех действующих лиц в пьесе. Так, «диалог глухих», который ведут герои на протяжении всей пьесы, заключается в том, что каждый герой погружен в свой микромир, не желает соприкоснуться, понимать и находить общий язык с другими «мирами»: Шипучин готовится к приходу депутации, Хирину необходимо закончить доклад, Татьяне не терпится рассказать об «ужасной» истории с Катей, Мерчуткиной нужны деньги. Эти разные контексты, которые, по логике анекдота, должны пересечься, взорваться, дать эмоционально-психологическую разрядку, движутся по спирали, нагнетая ситуацию, но не разрешая ее. В конце концов, абсолютная невозможность упорядочить происходящее, разобраться в нем, децентрализуют действие пьесы. Такое разрешение конфликта подчеркивает не только авторскую иронию, но и творческие искания русского драматурга, его желание обновить устоявшиеся взгляды на жанровые и сценические модели водевиля. Пересечение трагического и комического придает анекдотической ситуации в шутке «Юбилей» иронично-сатирическое звучание.

С появлением постоянного профессионального украинского театра можно проследить два пути реинтерпретации украинского водевиля. Одни драматурги подчеркнуто использовали фольклорную традицию и литературные штампы, продолжая обыгрывать сюжеты знаменитых пьес И. Котляревского, Н. Гоголя, Г. Квитки-Основья-

ненко (например, шутки Д. Дмитренко, А. Велисовского, Г. Бораковского, Л. Лотоцкого, Т. Колесниченко, В. Мартиновича и др.) другие же – ориентировались на бытовой реалистический театр (П. Саксаганский, М. Кропивницкий, М. Левицкий, В. Товстонос, Л. Яновская, А. Володский, Т. Сулима-Бачихина и др.)⁶⁸⁴.

Так, например, в основе шуток Д. Дмитренко «Кум мельник или Сатана в бочке» («Кум мірошник або Сатана у бочці») (1888) и А. Велисовского «Быль или На чужой коровой глас не кидай» («Бу-вальщина, або На чужий коровай очей не поривай») (1888) лежит аналогичная пьесе И. Котляровского «Солдат-кудесник» («Москаль-чарівник») анекдотическая ситуация: жена скрывает от глуповатого мужа любовника, которого тот принимает за нечистую силу. В обеих украинских шутках отсутствует внутреннее драматическое действие, образы героев не индивидуализированы, сценичность пьес проявляется в большом количестве музыкального материала, в приемах фарса социально-бытовой комедии, с традиционными для них ссорами, драками, образами неверных жен и глупых мужей.

Украинская шутка Г. Бораковского «Оказия с пампушкой» («Оказія з пампушкою») (1886) содержит несколько анекдотических ситуаций. Схематическая модель анекдота сформирована на основе каламбура, игры слов благодаря двойственному пониманию фамилии Пампушка. Речевой характер высказывания самого Пампушки переключается с образом Возного Тетерваковского из знаменитой оперы «Наталка Полтавка» И. Котляревского: так, к примеру, излишнее употребление старославянизмов усиливает комический эффект шутки. Нелепая выдумка-анекдот про баранину, которую съел бешеный волк, помогает влюбленным избавиться от назойливого сватовства Пампушки, отдавшего, в страхе за свою жизнь, деньги и ценные бумаги. Шутка Г. Бораковского «Оказия с пампушкой» («Оказія з пампушкою») также наполнена вокальными номерами, в которых распознаются и мелодраматические элементы.

В 70–80-х годах XIX в. прослеживается обновление украинского водевиля, который не только отражает нравы сельской среды, показывает сцены из жизни простого народа и панства, сохраняя анекдотическую комедийность сюжета, но и приобретает определенные

⁶⁸⁴См. Іваненко Ю. *Український водевіль* / Юрій Іваненко // Театр. – 1940. – № 1. – С. 28.

сатирические оттенки, направленные против патриархальных норм жизни, сельской безграмотности и мещанства⁶⁸⁵.

Например, шутка М. Левицкого «В риге» («В клуні») на первый взгляд продолжает излюбленный для украинской драматургии XIX в. мотив ухаживания хозяина за служанкой. Безусловно, в шутке М. Левицкого замечаются общие с анекдотом коммуникативные стратегии: традиционный «набор» ситуаций-клише, стереотипных фабульных схем (любовник – в мешке, любовник – черт), которые не только придают комичности пьесе, но, прежде всего, становятся поводом для авторской иронии над типом сельского мышления и над поведением тех, кто дожидается телеграммы о присвоении дворянства. Так, «будущий аристократ» Жан, спрятавшись в мешок от жениха своей служанки, становится свидетелем ухаживаний друга семьи Боба за своей невестой, которая рассказывает любовнику об истинных причинах замужества. Образ Боба, на первый взгляд, олицетворяет маску безобидного шута, однако он, как настоящий буффон, разоблачая и безжалостно срывая маски с других героев, сам остается в ней. Примечательно, что М. Левицкий в шутке «В риге» («В клуні»), с одной стороны, благодаря довольно стандартной анекдотической ситуации, создает карикатуру на сельских «аристократов», с другой же – иронизирует над маской шута-любовника.

В период модернизации украинского театра, когда литературная традиция более заметно повлияла на театральные принципы, когда зрелищность уступила место сопереживанию внутреннему действию пьесы, а идеологический кризис «народничества» привел к идейно-тематическому обновлению сюжетов пьес, украинская шутка заметно драматизируется. В драматической шутке отчасти стираются признаки водевиля и анекдота, авторская позиция все более отчетливо выражает оценочное начало, сатирично-пародийные нотки.

На украинской сцене все большую популярность приобретают шутки, пародирующие актерско-театральную «элиту» того времени. К примеру, в основе анекдотической ситуации в шутке С. Николаева «Артист» лежит прием перепутывания: мать, уверенная в артистическом таланте сына, ошибочно приводит его не к режиссеру, а к психиатру. В этой пьесе происходит «спонтанное пересечение контекстов, когда герой, в силу своей наивности, совершенно не в силах

⁶⁸⁵ См. Там же, С. 23.

понять ситуацию»⁶⁸⁶. Ядром в подобных «недиалогических» шутках является не комичность самой ситуации, а финальный идейный или, правильнее сказать, смысловой «взрыв», который необходим как героям, попавшим в затруднительное положение, так и зрителям. Эффект пересечения разных контекстных планов действительности становится излюбленным приёмом украинских драматургов. Так, в украинской шутке В. Товстоноса «Женщина с голосом», построенной по принципу монолога-исповеди, главный герой рассказывает другу о своей жене, которая желает вести богемную жизнь, не имея при этом таланта. Типичная комедийно-сатирическая ситуация (желание героини быть той, кем не является на самом деле) превращается в карикатуру, высмеивающую мещанский образ жизни и тип мышления, моду «быть интеллигентным».

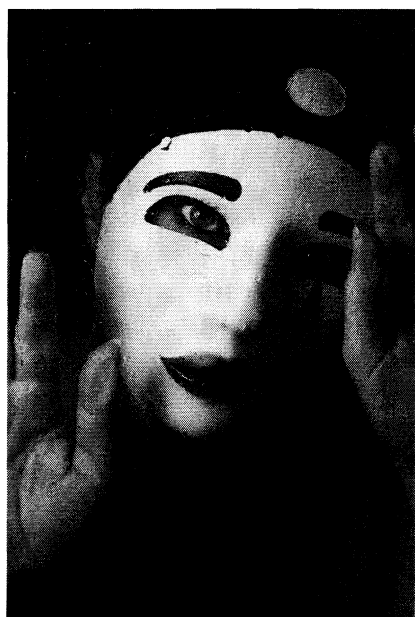
Синтез комических и трагических черт прослеживаем в шутке украинского драматурга С. Черкасенко «Газетная ошибка» («Газетна помилка»). Тут трагикомизм ситуации заключается в наложении различных контекстов мышления героев, которые воспринимают смерть Грошовитого сквозь призму своего отношения к «покойнику». Анекдотическая ситуация перепутывания имен приобретает трагифарсовый оттенок. Когда главный герой читает утреннюю газету и обнаруживает некролог, он с ужасом замечает, что весть о его смерти придает смысл жизни другим героям (у гробовщика, наконец, появляется работа, жена с радостью надевает траур, дабы продемонстрировать свою фигуру, бродяги ждут бесплатный обед и т.д.). Анекдотическая «недиалогичность», наивное непонимание ошибки трансформируется в мотив «живого захоронения»: все герои настолько свыкаются с мыслью о смерти Грошовитого, что ему ничего не остается делать, как действительно умереть.

Нужно отметить, что драматическая шутка просуществовала на украинской сцене вплоть до середины 30-х гг. XX в. Это была весьма популярная жанровая форма, которая до конца XIX века оставалась легкой зрелищной пьеской-анекдотом, ориентированным на фольклорную традицию. Все чаще драматурги создают шутки на тему социально-политической жизни, раскрывают проблемы актерского быта. Мы приходим к **выводу**, что в украинской шутке конца XIX

⁶⁸⁶ См. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб. : Акад. проект, 1997. – С. 29.

– начала XX вв. (в отличие от драматических шуток А. Чехова) проявляется иная природа комического с ее обличительными, сатирическими, пародийно-ироническими стратегиями. Так, украинская драматическая шутка постепенно отходит от водевильного «взгляда» на развитие комического действия, выходит за пределы развлекательных жанров, приобретая оценочно-аналитические стратегии, а ее первоначальная легкость, незатейливость, анекдотичность модифицируется в иронию, сатиру, сарказм, гротеск. Анекдотическая ситуация в подобных пьесах служит основой сюжета, а в развитии действия определяющую роль играет раскрытие характеров героев, внутренняя мотивация поведения и переживаний.

В шутках А. Чехова ощущается определенная нацеленность на иронически-пародийное обыгрывание традиционных для водевиля, мелодрамы и комедии ситуаций-клише. Русский драматург играет и манипулирует комедийными приемами, что позволяет нам выявить в его драматических шутках ту природу комедийного, когда определяющими становятся процессы автореферентности комедийных жанров. Для А. Чехова, по нашему мнению, использование анекдота в одноактных пьесах представляло особый интерес: драматургу, блестяще владеющему мастерством создания комедийных сцен, было необходимо не столько проверить реакцию зрителей на заложенную им театральную установку, сколько «понаблюдать» за развитием характеров своих героев, попавших в смешную ситуацию. Это привело к тому, что у А. Чехова постепенно меняется взгляд на сам комизм: например, в шутке «Юбилей» смех является скорее разоблачением, нежели высмеиванием. Таким образом, создание анекдотической ситуации способствовало раскрытию комического (драматического) потенциала персонажей в шутках А. Чехова, которые по праву можно считать предшественниками будущих комедий.



NOTY O AUTORACH

1. **Малютина Наталья Павловна**, доктор фил. наук, профессор кафедры украинской литературы ОНУ имени И.И.Мечникова (г.Одесса), профессор кафедры русской литературы в Жешувском университете.
2. **Сейбель Наталия Эдуардовна**, доктор фил. наук, профессор кафедры литературы и методики преподавания Челябинского государственного педагогического университета (г.Челябинск).
3. **Семьян Татьяна Федоровна**, доктор фил. наук, профессор кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (г.Челябинск).
4. **Фомина Елена Александровна**, аспирантка Самарского государственного университета.
5. **Литовская Александра Веньяминовна**, канд. фил. наук, преподаватель кафедры латинского языка и медицинской терминологии Харьковского национального медицинского ун-та.
6. **Шахматова Татьяна Сергеевна**, канд. фил. наук, докторант кафедры русского языка и методики преподавания Казанского федерального университета.
7. **Костенко Анна Константиновна**, аспирантка кафедры украинской литературы ОНУ (г.Одесса), член Союза писателей Украины.
8. **Danuta Ulicka**, prof. dr hab., teoretyk i historyk literatury, pracownik Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
9. **Jarosław Ławski**, prof. zw: dr hab., kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku.

10. **Jolanta Dragańska**, mgr, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku [KBF „Wschód – Zachód”].
11. **Marcin Minkiewicz**, mgr, polonista, artysta kabaretowy, absolwent filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku.
12. **Elwira Tomczyk**, mgr, doktorantka Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku.
13. **Anna Janicka**, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku.
14. **Maria Jolanta Olszewska**, prof. dr hab., badaczka literatury XIX i XX wieku, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
15. **Anna Maroń**, mgr, doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Rzeszowskiego.

New Theoretical Terms for Understanding Drama. Slavic Perspectives.

**Natalia Maliutina and Jarosław Ławski (Eds), Białystok –
Odessa 2014. Scholarly Publishing Series ‘Colloquia Orientalia
Bialostocensia,’ Chair in Philological Studies ‘East – West,’ The
University of Białystok, Poland, The Odessa I. I. Mechnikov
National University, Ukraine**

SUMMARY

The present volume is a set of articles written by Polish and Ukrainian scholars in the period from 2011 to 2014. All the texts reflect upon twentieth and twenty-first century drama, assuming the perspectives of literary theory as well as comparative, Russian, Ukrainian and Polish studies. The book poses four questions:

– What new categories describing the twentieth-century drama have been recently introduced by contemporary literary theory and comparative studies?

– What new perspectives on Polish, Russian and Ukrainian drama studies can be opened up by applying comparative and interdisciplinary strategies, and new methodologies?

– Are there any new dramatic or *quasi*-theatrical genres, and to what extent does their popularity depend on their presence on TV and in the cinema?

– Are there any new methodological horizons for genealogical studies (particularly those concerning theatrical genres)?

The book includes formal discussions of the comedy, the vaudeville, the dramatizing process, the place of jokes and humor in the drama structure (Aleksandra Litowska, Tatiana Szachmatowa, Anna Maroń, Danuta

Ulicaha). One of the articles touches upon a new genre that can be situated somewhere on the borderline between the comedy and the cabaret performance, i.e. *stand-up* (Marcin Minkiewicz). Another one discusses the figure of *trickster* in Juliusz Słowacki's dramas (Grzegorz Kowalski). Amelia Hertzówna's dramas are read through the theory of C.G. Jung (Jolanta Dragańska), the works of Lesia Ukrainka and Stanisław Przybyszewski – in the broad context of comparative Polish, Ukrainian and Russian studies (Jarosław Ławski, Anna Janicka, Elwira Tomczyk). A separate text is dedicated to the metamorphosis of the 'folk tragedy' as a genre (Maria Olszewska). Last but not least, the volume analyzes such phenomena as a 'personification of voice' (Natalia Malutina), metamorphoses of space in contemporary drama (Elena Fomina), and the concept of 'post-drama' (Natalia Seibel).

The publication of the volume was possible thanks to the collaboration between Professor Oksana Szputa-Wiazowska from Chair in Ukrainian Literature at the Odessa I. I. Mechnikov National University and Professor Natalia Malutina from Chair in Philological Studies, the Department of Philology at the University of Białystok.

The opportunity for this cooperation occurred during a scholarly session 'Lesia Ukrainka's *Orgy* and problems of contemporary drama and theatre' that was held from 25 to 28 September 2012 in Simferopol. The session was possible thanks to Professor Wiktor Humeniuk. Polish scholars were represented by Professor Danuta Ulicka (the University of Warsaw), Anna Janicka (PhD) and Professor Jarosław Ławski (the University of Białystok) and Grzegorz Kowalski (MA) from Książnica Podlaska in Białystok.

Despite the dramatic political changes that are currently taking place in Central and Eastern Europe, I do hope that the present volume is the beginning (not: the end) of the cooperation between scholars specializing in comparative, cultural and philological studies from Poland, Ukraine and Russia.

INDEKS NAZWISK

A

Adamczewski Stanisław – 236,
Adamowicz Daria – 236,
Agapkina Tamara P. – 210, 220-
221, 231-233,
Ahajewa Wiera – 292,
Ajschylos z Eleusis – 321,
Allen Woody – 338,
Anczyc Władysław Ludwik –
136-137, 157, 159,
Andruchowycz Jurij – 308,
Anisimovets Yulia – 236,
Arbiszewski Krzysztof – 36,
Ariosto Ludovico Giovanni – 307,
316,
Arystofanes z Aten – 316,
Arystoteles – 133, 146-147, 158,
163, 170, 263,
Attridge Derec – 40,
Ausländer Rose – 295,

B

Babinski Hubert F. – 193,
Bachelard Gaston – 216, 222,
297-298,
Bajko Marcin – 251, 313,
Balbus Stanisław – 158,
Balcerzan Edward – 288,

Balthasar Hans Urs von – 37,
Banasiak Bogdan – 36-37,
Baranow Andrzej – 7,
Barkowska Krystyna – 7,
Barthes Roland – 41, 51,
Bartmiński Jerzy – 143,
Bataille Georges – 264,
Beckett Samuel Barclay – 310,
Bentley Eric – 152,
Bereza Henryk – 156,
Bergson Henri – 297,
Berne Eric – 36,
Bezwiński Adam – 7,
Białek Edward – 308,
Bieńczyk Marek – 142,
Bieńkowski Zbigniew – 150,
Birnbaum Henryk – 197,
Biskup Tomasz – 333, 335, 339,
343-346,
Bizior-Dombrowska Magdalena –
42, 261,
Bloom Harold – 40,
Błoński Jan – 165-166, 235,
Boccaccio Giovanni – 307,
Bogusławski Wojciech – 137,
Bolecki Włodzimierz – 50, 142-
143, 288,
Bondarewa Olena – 7,

- Borkowska Grażyna – 7, 235, 289,
 Borowska Małgorzata – 286,
 Borowski Mateusz – 269-271, 273,
 Bracka Mariya – 4,
 Braginska Nina Władimirowna
 – 49,
 Brantôme Pierre de – 307,
 Brecht Bertolt – 310,
 Brodzka Alina – 156,
 Bruno Giordano – 307,
 Bruss Elizabeth – 33,
 Bryll Ernest – 156,
 Brzozowski Stanisław – 142,
 Bujnicki Tadeusz – 7, 34,
 Bulanowska Barbara – 211,
 Burek Tomasz – 217,
 Bury Stanisław Edward – 291, 314,
 Burzyńska Anna – 42,
 Byron George Gordon – 311,
- C**
- Caillois Roger – 214,
 Camus Albert – 227, 230,
 Caroll Jack – 340,
 Carr Jimmy – 330, 333,
 Carter Judy – 329,
 Cendrowska Grażyna – 310,
 Chiaromonte Nicola – 133-134,
 Chłopicki Władysław – 328, 330,
 334-335, 338,
 Chomik Piotr – 4,
 Chróścielewski Tadeusz – 322,
 Chruślińska Iza – 286, 308,
 Chudak Henryk – 298,
 Chynczewska-Hennel Teresa – 319,
- Ciechowicz Jan – 331,
 Cierniak Urszula – 7,
 Citko Lilia – 4,
 Cixous Hélène – 297,
 Cosby Bill – 338,
 Cudak Romuald – 15,
 Czachowska Jadwiga – 294,
 Czachowski Kazimierz – 236,
 Czajkowska Agnieszka – 4,
 Czajkowski Krzysztof – 4,
 Czajkowski Piotr Iljicz – 231,
 Czermińska Małgorzata – 150, 288,
 Czernik Stanisław – 156,
 Czerwiński Grzegorz – 4,
 Czerwiński Marcin – 167,
- D**
- Danielewiczowa Magdalena – 42,
 D'Annunzio Gabriele – 135,
 Debord Guy – 36,
 Declercq Gilles – 18, 21,
 Degler Janusz – 165,
 Deleuze Gilles – 37,
 Demianova Sofia – 4,
 Derra Aleksandra – 36,
 Derrida Jacques – 36, 40-41, 47,
 Djakowska Alina – 38,
 Dobrowolski Piotr – 15,
 Doda-Wyszyńska Agnieszka – 312,
 Dolatowska Krystyna – 214,
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz
 – 41,
 Double Oliver – 331,
 Dragańska Jolanta – 10, 28, **(235-
 266)**, 235, 324, 398, 400,

- Dudek Zenon Waldemar – 193, 253,
 Dumas Aleksander (syn) – 158,
 Dygasiński Adolf – 138,
 Dziadek Adam – 40,
 Dziedzic Joanna – 4,
 Dziemidok Bohdan – 150,
- E**
- Edel Leon – 47,
 Egri Lajos – 99,
 Eurypides – 316-317, 321,
 Eustachiewicz Lesław – 139, 236,
 287, 293,
 Evdokimov Paul – 208,
- F**
- Faryno Jerzy – 139,
 Feldman Wilhelm – 236,
 Feliksiak Elżbieta – 34,
 Fergo Helge – 235,
 Feyerabend Paul K. – 40,
 Ficino Marsilio – 306,
 Filipkowska Hanna – 210, 217,
 Fillmore Charles J. – 36,
 Fomina Elena – 28, **(367-384)**,
 400,
 Fornelski Piotr – 198, 216,
 Forstner Dorothea – 261,
 Frazer James G. – 200,
 Frejdenberg Olga Michajłowna
 – 139,
 Freud Sigmund – 217, 237, 243,
 255,
 Freytag Gustav – 145, 158,
 Fromm Erich – 239, 243-244,
 248, 250, 253, 255, 257, 262-266,
 Furmanik Stanisław – 193,
- G**
- Gajda Kazimierz – 236,
 Gajda Stanisław – 288,
 Galasiewicz Jan Kanty – 137, 157,
 159,
 Galica Andrzej – 137, 144, 157,
 Galifanakis Zach – 344,
 Gassner John – 147,
 Gawlik Stanisław – 227,
 Gervais Ricky – 344,
 Gieysztor Aleksander – 297,
 Gildner Anna – 307,
 Gillard Patrick – 329,
 Girard René – 145,
 Giza Abelard – 332, 341,
 Głowiński Michał – 34, 251, 310,
 Goethe Johann Wolfgang von –
 311, 313,
 Goffman Erving – 36,
 Gołaszewska Maria – 197,
 Gombrowicz Witold – 34, 310, 313,
 Gorczycka Joanna – 137, 157,
 Gorczyński Bolesław – 134, 137, 157,
 Górski Konstanty Maria – 305,
 Górski Ryszard – 133, 135,
 Grassi Ernesto – 169,
 Greń Zbigniew – 227,
 Guardia Jean de – 18, 21,
 Gumkowski Marek – 310,
 Gutenberg Johannes – 307,
 Gutowski Wojciech – 196, 202,
 211, 213, 226, 251, 259, 286,

H

Halama Grzegorz – 338,
Hansen-Fergo P. – 235,
Hauptmann Gerhart Johann – 135,
170,
Hawełka Antoni – 236,
Hebbel Christian Friedrich – 170,
Hegel Georg Wilhelm Friedrich –
143, 158, 170-171,
Heidegger Martin – 143,
Heine Heinrich Christian – 312,
Helitzer Mel – 338,
Helsztyński Stanisław – 218-219,
Hertz Maksymilian – 236,
Hertzówna Amelia – 10, 28, **(235-
266)**, 292-293, 324, 400,
Heryng Teodor – 236,
Hillis Miller Joseph – 44,
Hnatiuk Aleksandra – 290,
Hoffmann Roald – 39,
Horney Karen – 255,
Hulewiczowa Maria – 236,
Hume David – 313,
Humeniuk Wiktor – 28, 400,
Hundurowa Tamara – 290, 296,
Hutcheon Linda – 39,
Hutcheon Michael – 39,
Hutnikiewicz Artur – 148, 208, 221,

I

Ibsen Henrik Johan – 135, 243,
Ingarden Roman – 35, 313,
Ionesco Eugène – 310,
Irigary Luce – 40,
Irzykowski Karol – 142, 236,

Iwasiów Inga – 288,
Izdebski Paweł – 36,

J

Jackiewicz Mieczysław – 7,
Jakowenko Natalia – 319,
James Henry – 46-47,
Jan, św. autor Apokalipsy – 188,
212,
Janaszek-Ivaničková Halina
– 208,
Janicka Anna – 4, 10, 28, 236,
(285-304), 287, 289, 292, 299,
302, 324, 398, 400,
Janicka Katarzyna z Tuszyńskich
– 285,
Janicki Julian – 285,
Janion Maria – 150, 310,
Jarząbek Dorota – 272,
Jarzębski Jerzy – 34,
Jastrzębowska Elżbieta – 286,
Jaworski Stanisław – 37,
Jerszow Wołodymyr – 7,
Jezus Chrystus – 183, 189, 242,
244, 259, 265, 286,
Jóskowiak Artur – 342,
Judas Machabeusz – 188,
Jung Carl Gustav – 10, 178, **(235-
266)**, 400,
Jurkiewicz Cezary – 340-341,

K

Kaczmarek Wojciech – 236,
Kalemba-Kasprzak Elżbieta –
139, 151,

- Kalinowska Maria – 42, 286, 309,
 312-313,
 Kamys Dariusz – 341,
 Karłowski Jan – 239,
 Karnaukhov Dmitry – 7,
 Kartezjusz (właśc. Descartes
 René) – 290,
 Kasabuła Tadeusz, ks. – 4,
 Kasperski Edward – 21, 268,
 Kasprowicz Jan – 137, 141-142,
 144, 148-149, 155, 157, 161-163,
 165, 167-169, 171,
 Kasprowiczowa Jadwiga
 – 218-219,
 Kasprzysiak Stanisław – 133-134,
 Kawalec Julian – 156,
 Kaźmierczyk Zbigniew – 7,
 Kempa Michał – 344,
 Kempiniński Jerzy – 43,
 Kerenyi Karl – 193,
 Kędziora Juliusz – 137, 144, 157,
 Kępiński Antoni – 167, 255,
 Kierkegaard Søren – 38,
 Kiezuń Anna – 7,
 Kisielewski Jan August – 227-
 229, 330,
 Kiślak Elżbieta – 309-310,
 Kleberg Lars – 43,
 Kleiner Juliusz – 193,
 Kleist Heinrich von – 316,
 Klingemann Ernst August Frie-
 drich (ps. Bonaventura) – 313,
 Klossowski Pierre – 41,
 Kluczyński Andrzej P. – 4,
 Kłoczowski Piotr – 133-134,
 Kłosińska Krystyna – 297,
 Kłosiński Krzysztof – 139-140,
 288,
 Kochanowski Jan – 315,
 Kogut Bogusław – 156,
 Kolyada Nikolai – 65,
 Kołaczkowska Joanna – 341,
 Kołaczkowski Stefan – 164,
 Komendant Tadeusz – 41, 264,
 Konopnicka Maria – 292-293,
 Kopaliński Władysław – 193,
 204-205, 207,
 Kopania Kamil – 4,
 Kopernik Mikołaj – 307,
 Korniejenko Agnieszka – 290,
 296,
 Korotkich Krzysztof – 4, 285,
 294-295, 318-319,
 Korzeniewicz Maria – 310,
 Koschany Rafał – 312,
 Kosicka-Gerould Jadwiga – 236,
 258,
 Kosiński Dariusz – 270-271, 273,
 Kostenko Anna – **(385-396)**
 Kotarbiński Józef – 222,
 Kotlarewski Iwan – 307, 312,
 Kotyńska Katarzyna – 319,
 Kowal Grzegorz – 308,
 Kowalski Grzegorz – 4, 10, 28,
(177-193), 287, 400,
 Kozak Stefan – 291, 314, 316,
 Koziółek Józef – 255,
 Koziółek Ryszard – 33,
 Kozłowski Jerzy – 46,
 Krajewska Anna – 15, 17, 47, 52,

Krasiński Zygmunt – 295,
Kraszewski Józef Ignacy
– 138-139,
Królak Sławomir – 40,
Kruczkowski Leon – 154-155,
Krukowska Halina – 7, 208, 294,
316,
Krzeczkowski Henryk – 200,
Krzemień-Ojak Sław – 150,
Kubacki Waław – 291, 304, 314,
316,
Kuciński Paweł – 4,
Kurpiński Karol – 157,
Kuryłowicz Beata – 261,
Kuźma Erazm – 142,
Kwaterko Mateusz – 36,
Kwiatkowski Jerzy – 236,

L

Lack Stanisław – 142, 147,
150-151,
Lalewicz Janusz – 34,
Lande Paulina – 236,
Landman Adam – 143,
Langacker Ronald W. – 36,
Lange Antoni – 237,
Latour Bruno – 36,
Legeżyńska Anna – 288,
Lehmann Hans-Thies – 24, 136,
158, 267,
Leończuk Jan – 7,
Lermontow Michaił Jurjewicz – 309,
Lessing Gotthold Ephraim – 170,
Leś Mariusz M. – 34,
Lewczenko G. – 317,

Lewko Marian, ks. – 235-237,
246,
Libera Leszek – 311, 317,
Lichański Stefan – 156,
Lipińska Olga – 328,
Lipiński Krzysztof – 295, 311,
Lisowska Lucy – 4,
Litowska Aleksandra – 27, **(71-91)**,
399,
Loba Mirosław – 40,
Lodge David – 46,
Löw Ryszard – 7,
Lubkiewicz-Urbanowicz Teresa –
138, 157, 161-162,

Ł

Łaguna Piotr – 251, 306,
Łapiński Zdzisław – 34,
Ławski Jarosław – 9-10, **(27-28)**,
42, 208, 236, 285, 287, 293-295,
303, **(305-325)**, 306, 308, 310-
311, 314, 316, 318-319, 324,
Łapiński Stanisław – 236,
Łempicki Zygmunt – 34,

M

Mach Wilhelm – 156,
Maciąg Włodzimierz – 227, 230,
306,
Maciejowski Sewer Ignacy – 137-
138, 144, 157,
Mackiewicz Witold – 214, 218,
Madách Imre – 312,
Maeterlinck Maurice – 135, 203,
237,

- Majewska Małgorzata – 36,
 Makowiecki Andrzej Zdzisław – 235, 288,
 Malczewski Antoni – 208, 295,
 Maliutina Natalia – 4-5, 7, **(13-27)**, 28, **(267-280)**, 285, 287, 313, 399-400,
 Małaniuk Jewhen – 295, 298,
 Man Paul de – 38, 40,
 Markiewicz Henryk – 34, 158,
 Markowski Michał Paweł – 40,
 Maroń Anna – 27, **(49-66)**, 398, 399,
 Marrené Waleria – 299,
 Masenko Łarysa – 286,
 Matuszek Gabriela – 144, 159, 231,
 Matuszewski Ignacy – 226,
 Matuszewski Krzysztof – 37,
 Mazur Aneta – 235,
 Mendrinós Jim – 328,
 Merimée Prosper – 226,
 Meyerhold Wsiewołod Emilewicz – 221-222, 231-233,
 Michnik Adam – 286, 308,
 Miciński Tadeusz – 137, 237, 287, 313, 325,
 Mickiewicz Adam – 42, 231, 295, 307, 311,
 Miecznikow Ilia – 28,
 Mięowska Lidia – 268,
 Mijalska Magdalena – 37,
 Mikiciuk Elżbieta – 7,
 Mikołajczak Małgorzata – 7,
 Minchin Tim – 344,
 Minkiewicz Marcin – 10, 27, **(327-346)**, 398, 400,
 Miodońska-Brookes Ewa – 166, 172, 305, 325,
 Mirandola Giovanni Pico della – 306,
 Mironowicz Antoni – 7,
 Misiołek Edmund – 136,
 Mitzner Piotr – 148, 154,
 Mochnacki Maurycy – 324,
 Moreau Gustave – 214,
 Morton Józef – 156,
 Moynihan Robert – 40,
 Mrazek Stanisław – 200, 210, 215, 223, 226,
 Muecke Douglas Colin – 310,
 Musijenko Swietłana – 7, 287, 292,
 Müller Heiner – 354, 356, 359, 361,
 Myśliwski Wiesław – 138, 156-157, 161,

N
 Nachlik Jewhen – 193,
 Naugrette Catherine – 18,
 Naumow Aleksander – 7,
 Nawarecki Aleksander – 307,
 Nicoll Allardyce – 146,
 Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława – 143,
 Niedzielski Czesław – 34,
 Niemojewski Andrzej – 137, 141-142, 144, 146, 157,
 Niesiobędzki Jerzy – 236,
 Nietzsche Friedrich Wilhelm – 214, 320,
 Nieuważny Florian – 296, 317,

Norwid Cyprian Kamil – 307,
313,
Nosilia Viviana – 7,
Nowakowski Jan – 169,
Nowotniak Justyna – 40,
Nikitorowicz Jerzy – 7,
Nowak Tadeusz – 156,
Nowicka-Jeżowa Alina – 307,
Nycz Ryszard – 141-143, 288,
290, 296,

O

Ochniak Magdalena – 307,
Okopień-Sławińska Aleksandra –
33, 141,
Olech Barbara – 4,
Olszewska Maria Jolanta – 10,
28, (133-172), 136, 138, 171, 285,
398, 400,
Olszewskij I. – 323,
Orkan Władysław – 137-138, 141-
142, 144, 146, 148-149, 155, 157,
160, 162-163, 167, 169, 171,
Ortwin Ostap – 142, 147,
Orzeszkowa Eliza – 138-139, 292,
Ostaszewska Danuta – 15,
Otwinowski Stefan – 227,
Owczarek Bogdan – 43,
Ożóg Jan Bolesław – 156,
Ożóg-Winiarska Zofia – 297,

P

Pachciarek Paweł – 261,
Papla Eulalia – 7, 285-286, 291,
293-296, 298, 312, 318,

Parandowski Jan – 142,
Partyka Jacek – 4,
Pasolini Pier Paolo – 312, 320,
Paszek Jerzy – 205,
Pawłowska-Jądrzyk Brygida
– 268,
Pawłyczko Sołomija – 292,
Pawłyszyn Marko – 290,
Paz Octavio – 198, 216,
Pazurkiewicz Stanisław – 151,
Pekaniec Anna – 288,
Piasecka Katarzyna – 332, 337,
Pietrzak Jan – 336,
Pilcicki Hubert – 4,
Pirandello Luigi – 51,
Piwińska Marta – 316,
Piwowska Danuta – 7,
Platon – 298,
Podkowiński Władysław – 229,
Podraza-Kwiatkowska Maria –
140, 205, 210, 212, 214, 236-237,
Poliszczuk Jarosław – 7, 285, 303,
319,
Poliszczuk Nadija – 287, 319,
Popiel Jacek – 149, 211,
Popiel Magdalena – 251,
Prisse d'Avannes Émile – 261,
Prokopiuk Jerzy – 193, 241-242,
Próchnicki Włodzimierz – 193,
Prus Bolesław – 138, 155,
Przerwa-Tetmajer Kazimierz –
200, 215,
Przybyszewska Stanisława
– 292-293,
Przybysławski Artur – 38, 40,

Przybyszewski Stanisław – 10, 28,
(195-234), 237, 287, 325, 400,
 Puchalska Mirosława – 208,
 Puszkun Aleksandr Siergiejewicz
 – 309,
 Pyzik Teresa – 146, 152,

R

Rabelais François – 307,
 Radyszewski Rościsław – 7, 286,
 312,
 Raszewski Zbigniew – 193,
 Ratajczak Józef – 155-156, 160,
 297,
 Ratajczakowa Dobrochna – 140,
 143-144,
 Redliński Edward – 138, 156,
 Remizow Aleksy – 233,
 Reszke Robert – 239-240, 258,
 Reymont Władysław – 138,
 Ritz German – 7,
 Rodkiewicz Monika – 37,
 Rorty Richard McKay – 308,
 Rosner Katarzyna – 150,
 Rostworowski Karol Hubert –
 136-137, 141, 152-153, 155, 163,
 169, 287,
 Roudinesco Elizabeth – 40,
 Rougemont Martine de – 18, 21,
 Rożek Lucyna – 268,
 Różewicz Tadeusz – 37,
 Rusek Iwona E. – 4,
 Ruta-Rutkowska Krystyna – 21,
 52, 285,
 Rutkowski Krzysztof – 7, 43,

Rymkiewicz Jarosław Marek
 – 193,
 Ryndak Zbigniew – 156,
 Ryngaert Jean-Pierre – 15,

S

Sade Donatien Alphonse François
 de – 41,
 Sajewska Dorota – 136, 158,
 Sarcey Franciszek – 159,
 Sardou Victorien – 158,
 Sarrazac Jean-Pierre – 16, 50,
 269,
 Saussure Ferdinand de – 42,
 Sawicki Stefan – 15,
 Sawicka-Ostoją Józefa – 292-293,
 Scheler Max – 229, 313,
 Schlegel Karl Wilhelm Friedrich
 von – 313, 316,
 Schopenhauer Arthur – 207,
 Schor Naomi – 297,
 Seibel Natalia – 28, **(347-366)**,
 400,
 Semian Tatiana – **(111-132)**
 Siedlecka Joanna – 34,
 Siedlecki Michał – 4,
 Sienkiewicz Henryk – 138, 231,
 286,
 Sieradzan Jacek – 177, 193,
 Sikora Władysław – 339-340,
 344-345,
 Simonides Dorota – 297,
 Sklar Chuck – 343,
 Sklar Jeremy – 343,
 Skórzewska Agnieszka – 235,

- Skrzynecki Piotr Cezary – 328,
 336,
 Skwarczyńska Stefania – 34, 165,
 Sławińska Irena – 138, 147-148,
 166, 168, 200,
 Sławiński Janusz – 34,
 Słowacki Juliusz – 10, 28, 42,
(177-193), 306-307, 310-311, 313,
 317, 400,
 Sobeski Michał – 142,
 Sobol Walentyna – 312,
 Sofokles – 167-168, 172, 214,
 317, 321,
 Sokrates – 38, 179.
 Sosnowski Jerzy – 164,
 Sroga Alojzy – 156,
 Staff Leopold – 137, 141-142,
 148, 152-153, 155, 157, 163, 200,
 215, 287,
 Stanisławski Konstantin Siergieje-
 wicz – 233,
 Stefanowska Zofia – 193,
 Sten Wiesław – 147,
 Strindberg August – 207, 243,
 Sucharski Tadeusz – 7,
 Sudermann Hermann – 135,
 Sufin Michał – 336,
 Sugiera Małgorzata – 136, 158,
 269-271, 273,
 Supa Wanda – 7,
 Swoboda Tomasz – 264,
 Syrek-Dąbrowski Antoni
 – 340-341,
 Szachmatowa Tatiana – 27, **(93-
 110)**, 399,
 Szacki Jerzy – 36,
 Szczygielska Irena – 215,
 Szekely Louis (Louis C. K.) –
 332-334, 340,
 Szekspir William – 155, 179-180,
 311, 354, 356, 359, 361,
 Szewczenko Taras Hryhorowycz
 – 311,
 Sznajderman Monika – 186, 193,
 Szondi Peter – 136, 158,
 Szturc Włodzimierz – 4, 251, 261,
 306, 311, 316,
 Szukiewicz Maciej – 137, 141,
 144, 157, 167,
 Szupta-Wiazowska Oksana – 28,
 400,
 Szweykowski Zygmunt – 193,
 Szymanowski Piotr – 43,
 Szymańska Beata – 141,
 Szymona Wiesław, OP – 37,
- Ś**
 Śpiewak Helena – 36,
 Śpiewak Paweł – 36,
 Świdarska Emilia – 317,
- T**
 Taborski Roman – 140, 196, 214,
 231,
 Taranek Olga – 236,
 Tatariewicz Anna – 216, 298,
 Tatariewicz Władysław – 229,
 Tatarowski Lesław – 136,
 Tieck Ludwik Johann – 308-311,
 313, 316,

Tischner Józef, ks. – 37,
 Tołstoj Lew Nikołajewicz – 135,
 Tomaszewski Mieczysław – 296,
 Tomaszuk Katarzyna – 286,
 Tomczyk Elwira – 10, 28, **(195-234)**, 233, 325, 398, 400,
 Tomicka Joanna – 297,
 Tomicki Ryszard – 297,
 Treugutt Stefan – 193,
 Troszyński Marek – 193,
 Trzeźniowski Dariusz – 259,
 Turkiewicz Halina – 7,
 Turner Victor – 36,
 Turowicz Maria – 35,
 Turzyński Ryszard – 261,

U

Ubersfeld Anne – 268,
 Ukrainka Łesia (właśc. Kosacz-
 -Kwitka Łarysa) – 10, 28, **(285-304)**, **(305-325)**, 400,
 Ulicka Danuta – 15, 27-28, **(33-48)**, 47-48, 50, 397, 399-400,
 Unrug Krzysztof – 340,

V

Volkelt Johannes – 162,

W

Walczak Michał – 336,
 Waligóra Jerzy – 236, 238, 252,
 324,
 Walos Bartek – 340,
 Warmiński Andrzej – 38, 157,
 Waszkielewicz Halina – 307,

Wawrzekiewicz Marek – 322,
 Weiss Tomasz – 227-228,
 Wesołowska Elżbieta – 236, 324,
 Węgrzynowski Sebastian – 236,
 249,
 White Hayden – 45,
 Whyte Boyd Iain – 39,
 Wielopolska Maria – 292-293,
 Wilde Oscar – 327,
 Witkiewicz Stanisław – 170,
 Wojdak Marta – 236,
 Woldan Alois – 7,
 Wolicka Elżbieta – 208,
 Worcell Henryk – 156,
 Worowski Waclaw – 210, 220, 232,
 Wójcik Zygmunt – 156,
 Wójtowicz Sylwia – 287, 298,
 Wróbel Łukasz – 48,
 Wróbel-Best Jolanta – 325,
 Wydrycka Anna – 263,
 Wyka Kazimierz – 208, 210,
 Wypiański Stanisław Mateusz
 Ignacy – 134, 137, 141-142, 147-
 148, 150-153, 155, 157, 161-164,
 166-167, 169, 171-172, 286-287,
 319-320, 325,

Z

Zabielski Łukasz – 4, 236, 287, 324,
 Zabużko Oksana – 286, 291-293,
 308,
 Zakrzewska Wanda – 261,
 Zampolli Antonio – 36,
 Zapolska Gabriela – 10, 139,
(285-304),

Zawadzka Danuta – 294,
Zegadłowicz Emil Erwin – 134,
137, 141-142, 152-153, 157,
161-162,
Ziątek Zygmunt – 156,
Ziemilska Olga – 243,
Ziemilski Andrzej – 243,
Ziołowicz Agnieszka – 151,
Ziomek Jerzy – 33-34,
Zola Émile Edouard – 145, 159,
170,

Ż

Żabicki Zbigniew – 156, 236,
Żeromski Stefan – 138-139,
Żmichowska Narcyza – 214,
Żmigrodzka Maria – 156, 193,
309-310, 316,
Żuk Igor Wasiliewicz – 7,
Żułowski Jerzy – 286-287,
Życzyński Henryk – 147,

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

Альбрехт Михаэль фон 78, 80
Андреев Михаил 72, 81, 83, 84
Анчиц Владислав 19
Аристотель 13, 38, 40, 73, 78
Аристофан 18, 388, 46, 71, 72,
73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 85,
88, 89, 90, 91
Арто Антонен 37
Аттридж Дэрек 40
Афанасьев Сергей 109

Б

Бальтазар Ганс Урс фон 37
Балухатый Сергей 13, 95, 99, 107
Барт Ролан 41, 51, 124, 270
Бартошевич Алексей 72, 88, 89
Бахтин Михаил 43, 72, 77, 89
Беккет Сэмюэл 269
Белинский Виссарион 94
Белый Андрей 130
Беляева Ирина 49
Бентли Эрик 72, 94, 95
Беньчик Марек 43
Беолько Анджело 84
Бернар Тристан 13
Бернэ Эрик 36

Блэйк Вильям 39
Блюм Гарольд 40
Богатырёва Елена 278
Бойм Светлана 39
Боймерс Биргит 126
Болецки Влодзимеж 43
Болл Майк 39
Болотян Ильмира 270
Боракровский Григорий 393
Бореев Юрий 73
Боровский Матеуш 271
Брагинская Нина 49, 50
Браун Фолькер 114, 130
Брехт Бертольд 42, 51, 358, 362, 363
Брускин Гриша 127
Брусс Элизабет 33
Бужинская Анна 42
Бурлина Елена 103, 104
Ван Лерберг Шарль 272
Васильева Светлана 390
Вега Лопе де 18, 85, 86, 87, 89
Велисовский Алексей 25, 393
Верлен Поль 272
Витгенштейн Людвиг 43
Виткевич (Виткацы) Станислав
Игнаций 34, 51, 52
Владимиров Семен 88

- Возняк Николай 387
Володский Алексей 393
Выготский Лев 13, 35
Вырыпаев Иван 22, 116, 117,
118, 122, 278, 279, 368
Выспанский Станислав 19, 271
Вяземский Леонид 106
- Г**
Гадамер Ганс-Георг 355
Галлилей Галилео 40
Гаркалина Ника 129
Гаспаров Михаил 73
Гегель Георг Вильгельм
Фридрих 13, 37, 41
Гершензон Михаил 41
Гете Иоанн Вольфганг 13
Гладилин Петр 270
Гловински Михал 34
Гоголь Николай 93, 385, 392
Гомбрович Витольд 34
Гончарова-Грабовская Светлана
17
Гораций 81
Гоффман Эрвинг 36
Грейс Дэвид 130
Грибоедов Александр 93
Гринуэй Питер 48, 348
Гришковец Евгений 23, 116, 124,
125, 368, 370
Гротовский Ежы 273
Гудков Лев 95
Гуссерль Эдмунд 34, 268, 350
Гутчеон Линда 39
- Д**
Давыдова Ирина 390
Деборд Гай 36
Делез Жиль 37
Деррида Жак 36, 37, 40, 41, 268
Джеймс Генри 46, 47
Дмитренко Дмитрий 25, 393
Довлатов Сергей 124, 125
Доридор Анна 386
Достоевский Федор 102, 105
Драганьска Иоланта 23
Дурненковы Михаил и Вячеслав
370
Дюрас Маргерит 127
- Е**
Едел Леон 47
Емельянова Олеся 274
- Ж**
Женэ Жан 41
Журчева Ольга 267
Журчева Татьяна 370
- З**
Запольская Габрела 20
Зелинский Фаддей 72
Зингерман Борис 107
Зощенко Михаил 124
Зьомэк Ежи 33
Зюмтор Поль 72, 81
- И**
Иваненко Юрий 385, 387, 388, 389
Иванов Вячеслав 41

Иглтон Тэрри 43
 Изер Вольфганг 350
 Ингарден Роман 34, 35
 Иригари Луси 40
 Ишук-Фадеева Нина 17, 20, 52,
 74, 87, 88
 Йонзон Уве 353

К

Кавелти Джон 97, 99
 Каверин Венямин 45
 Калинина Юлия 95
 Кант Иммануил 37
 Касперский Эдвард 268
 Каспрович Ян 19
 Квитка-Основьяненко Григорий
 385, 392
 Керлот Хуан 54
 Кийар Пьер 272
 Киркегор Сьорен Обю 38
 Клавдиев Юрий 370, 371, 106
 Клемберг Ларс 42
 Ковальский Гжегож 22
 Ковпик Светлана 386, 387
 Кокто Жан 270
 Колесниченко Татьяна 393
 Коляда Николай 15, 22, 25, 49, 52,
 53, 62, 63, 64, 66, 105, 108, 118,
 122, 123, 274, 275, 276, 277, 367,
 369, 370, 372, 373, 376, 377, 378,
 379, 380, 383, 384
 Косиньский Дариуш 273
 Костенко Анна 25, 385
 Костющик-Ендрусик Иоанна 39
 Котляревский Иван 385, 386,

392, 393
 Краевская Анна 17, 52
 Кратин 72
 Крейг Гордон 43
 Кристева Юлия 40
 Кропивницкий Марк 393
 Кунц Елен 50
 Курганов Ефим 390

Л

Лавлинский Сергей 126, 270
 Лавский Ярослав 24,
 Лагода Мария 269
 Лакан Жак 40
 Леванов Вадим 370
 Левицкий Михайло 393, 394
 Лейбниц Готфрид Вильгельм 52
 Лейдерман Наум 63, 103
 Леман Ханс-Тис 24, 267, 347
 Ленгакер Рональд 35
 Лепковская Евгения 107
 Лесков Николай 124
 Ливанов Вадим 22, 277
 Липовецкий Марк 126
 Литовская Александра 18, 71
 Лодж Дэвид 45, 46, 47
 Лотоцкий Лев 393
 Лоу Джуд 128
 Лярю Паскаль 109
 Лятур Бруно 36

М

Магнет 72
 Макиавелли Никколо 84
 Мальчукова Татьяна 73

- Малютина Наталья 13, 22, 23, 267, 387
Мамардашвили Мераб 357
Ман Пол де 38, 40
Маркевич Хенрык 40
Марковский Михал Павел 38
Маронь Анна 15, 49
Мартинович Виктор 393
Мауро Тюллио де 42
Мейерхольд Всеволод 43
Мелькио Фабрис 118
Менандр 18, 71, 72, 74, 78, 79, 80, 81, 84, 90, 91
Менсовска Лидия 268
Мерлоу Дениз 271
Метерлинк Морис 271, 272
Мизерски Богдан 39
Миллер Хиллис 45
Минаев Евгений 106
Минкевич Мартин 25
Мицкевич Адам 42, 43
Мойнихан Роберт 40
Мольер Жан-Батист 18, 89, 90, 91
Монтескье Шарль-Луи де Секонда 37
Мухина Оля 127, 128
Мюллер Хайнер 24, 44, 347, 349, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366
- Н**
Нагель Томас 43
Немоевский Андрей 19
Николаев Сергей 394
Ницше Фридрих 13
Новарина Валер 269
Норвид Циприан Камиль 42
- О**
Окопень-Славиньска Александра 33
Ольшевская Мария 18, 19
Оркан Владислав 19
Осокин Денис 127
Остин Джейн 34
Островский Александр 93, 106, 116
- П**
Пави Патрис 16, 88
Павич Милорад 364
Павлов Андрей 269
Пахомов Владимир 109
Перек Жорж 113
Перепелица Петр 385, 388
Петрушевская Людмила 105, 108
Пинский Леонид 72, 88
Пиранделло Луиджи 51
Пискатор Эрвин 43
Плавт 80, 81, 84, 86, 88
Платон 38, 39
Подлубная Юлия 103, 104
Помр Жоэль 114, 116, 122
Поспелов Геннадий 101, 102
Прозоров Валерий 97
Пуленк Франсис 270
Пшибышевский Станислав 23
Пшыбыльски Рышард 41

Р

Рабле Франсуа 89
 Равенхилл Марк 119
 Рашильд Маргарита 272
 Рингаэрт Жан-Пьер 15
 Роттердамский Эразм 358
 Рудинэско Элизабет 40
 Рута-Рутковская Кристина 21, 52
 Рутковский Кшиштоф 43

С

Савицка Дорота 43
 Саксаганский Панас 25, 389
 Сальникова Елена 62, 63
 Сарразак Жан-Пьер 21, 268, 269
 Саррот Натали 269
 Сартр Жан-Поль 348
 Саталецкая Ева 39
 Свербилова Татьяна 94
 Сейбель Наталия 24, 347
 Семьян Татьяна 18, 20, 111
 Сенкевич Генрик 33
 Сербул Мария 95
 Сервантес Мигель де 89
 Сигарев Василий 106, 122, 123, 124, 372
 Силюнас Видас 86
 Скварчиньска Стефания 34
 Славински Януш 40
 Славэк Тадэуш 38, 39
 Словацкий Юлиуш 22, 42, 271
 Сократ 39, 40, 75
 Соссюр Фердинанд де 41
 Софокл 118
 Спивак Рита 103

Ставицкий Аркадий 388
 Станиславский Константин 43
 Стафф Леопольд 19, 271
 Степанов Андрей 95
 Строганов Александр 270
 Сулима-Бучихина Татьяна 393
 Сулыма Николай 386, 387

Т

Таиров Александр 43
 Тамарченко Натан 13
 Теренций 72, 81, 84, 90
 Тик Людвиг 357
 Тишнер Юзеф 37
 Ткачук Николай 385, 386
 Товстонос Виталий 25, 393, 395
 Толстой Лев 17
 Томчик Эльвира 23
 Трубочкин Дмитрий 79
 Тургенев Иван 93, 105
 Тынянов Юрий 35, 45
 Тэрнер Виктор 36
 Тютелова Лариса 277, 278

У

Уайт Хайден 45, 48
 Угаров Михаил 122
 Украинка Леся 14, 20, 24, 25
 Улицкая Данута 14, 15, 33

Ф

Файхингер Ганс 350
 Фейерабенд Поль 40
 Фильмор Чарльз 35
 Фишер-Лихте Эрика 273, 348, 362

Фомина Елена. 25, 367

Фрейд Зигмунд 37, 52

Фрейденберг Ольга 72

Х

Хализев Валентин 72, 73, 76, 88,
91, 97, 101

Хандке Петер 277

Харроуэр Дэвид 130

Хертцувна Амалия 23

Хоффманн Роялд 39

Худебин Жан-Луи 40

Хюрлиман Томас 121

Ц

Цхвирав Георгий 108

Ч

Черкасенко Сергей 395

Черчилл Керил 116, 130

Чехов Антон 19, 25, 93, 106, 107,
109, 110, 116, 389, 390, 391, 392,
396

Ш

Шахматова Татьяна 18, 19, 93,
387, 388

Шаховской Александр 385, 388

Шекспир Уильям 18, 85, 87, 88,
89, 90

Шодерло Де Лакло Пьер 350

Шиллер Фридрих 13

Шкловский Виктор 45, 89

Шмид Вольф 350

Шмидт Карл 349

Э

Эвполид 72

Эврипид 71, 75, 76,

Эдельман Григорий 362

Эйнштейн Альберт 43

Эко Умберто 45, 127

Энглер Рудольф 41

Эсхил 74, 76, 118

Ю

Юберсфельд Анна 268

Юнг Карл 23

Я

Яжомбек Дорота 271, 272

Янион Мария 41

Яницка Анна 18, 19

Яновская Лидия 25, 393

Ярхо Виктор 71

NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA „COLLOQUIA ORIENTALIA BIALOSTOCENSIA”

Katedra Badań Filologicznych „Wschód- Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku
Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku
Stowarzyszenie Naukowe „Oikoumene”

TOMY WYDANE:

1. *Teodor Bujnicki. Ostatni bard Wielkiego Księstwa Litewskiego*, pod red. Tadeusza Bujnickiego, Białystok 2012.
2. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria I: *Świadectwa i interpretacje*, pod red. Barbary Olech i Jarosława Ławskiego, Białystok 2013.
3. *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, Seria I: *Prace dedykowane Profesorowi Świetłanowi Musijenko*, idea i wstęp Jarosław Ławski, redakcja naukowa: Anna Janicka, Grzegorz Kowalski, Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
4. *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, Seria II: *Wiktor Choriew in memoriam*, idea i wstęp Jarosław Ławski, redakcja naukowa: Anna Janicka, Grzegorz Kowalski, Łukasz Zabielski, Białystok 2013.
5. Grzegorz Czerwiński, *Sprawozdania z podróży muftiego Jakuba Szykiewicza. Źródła, omówienie, interpretacja*, pod red. Jarosława Ławskiego i Grzegorza Kowalskiego, Białystok 2013. (Studia Tatarskie, seria 1).
6. *Sybir. Wysiedlenia – Losy – Świadectwa*, pod red. Jarosława Ławskiego, Sylwii Trzeciakowskiej i Łukasza Zabielskiego, Białystok 2013.
7. *Żydzi wschodniej Polski*, Seria II: *W blasku i w cieniu historii*, pod red. Barbary Olech, Jarosława Ławskiego i Grzegorza Kowalskiego, Białystok 2014.
8. Tadeusz Bujnicki, *Na pograniczach, kresach i poza granicami. Studia*, Białystok 2014.
9. *Podróże do serca islamu. Antologia międzywojennego reportażu polskich Tatarów*, wstęp i opr. Grzegorz Czerwiński, Białystok 2014.
10. Stanisław Kryczyński, *Wspomnienia. Utwory poetyckie. Eseje*, wstęp, wybór i oprac. Grzegorz Czerwiński, Białystok 2014. (Studia Tatarskie, seria 2).
11. *Dramat w nowych ujęciach metodologicznych. Studia polsko-ukraińskie*, pod red. Natalii Malutiny i Jarosława Ławskiego, Odessa–Białystok 2014.

TOMY PRZYGOTOWYWANE:

- *Wielokulturowy świat Siegfrieda Lenza*, red. Jarosław Ławski, Rafał Żytyniec, Białystok – Elk 2014.