

Sonia Demianowa

Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Miecznikowa, Ukraina

GRANICE KOBIECOŚCI. UKRAIŃSKIE DRAMATY O ZIEMI PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

Wstęp

W teoretyczno-estetycznych rozprawach XX wieku badacze nader często zwracają uwagę na postępujący proces desakralizacji świata, szczególnie w kontekście sposobu postrzegania dookolnej rzeczywistości przez artystów w ich dziełach (sztuka jest formą odtwarzania mentalnych wyobrażeń społeczeństwa). Nie mamy w tym wypadku jednak do czynienia z całkowitym zanikiem doświadczeń duchowych u poszczególnych twórców, lecz z próbą reinterpretacji zastanego porządku rzeczy¹.

Model zdesakralizowanego świata wywoływał bowiem w świadomości czołowych artystów dwóch poprzednich stuleci niemal powszechne poczucie egzystencjalnego zagrożenia. Ewokując stany osamotnienia osobowości, przyczyniał się on również do wzmożenia w ich pracach motywów tragicznych. Ten złożony proces kulturowy rozpatrywała choćby Romana Kolarzowa. Analizując estetyczne aspekty ówczesnej sztuki, zwracała ona szczególnie uwagę na jej warstwę ideową, pełną destrukcyjnych akcentów światopoglądowych. Każde takie dzieło warto więc – jej zdaniem – traktować jako osobną kategorię aksjologiczną z charakterystycznymi dla niego zasadami ontologicznymi².

¹ R. Kolarzowa, *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Kraków 2000, s. 24.

² Tamże, s. 25-28.

Interesująca nas tutaj sztuka wydaje się pod każdym względem ponadprzeciętna. Jej potencjał znaczeniowy ma w takim razie po dziś dzień jeszcze bardzo dużo do zaferowania potencjalnym interpretatorom. Nowoczesny dramat – pojmowany jako kulturowo-psychologiczne zjawisko epoki postromantycznej – zachowuje na przykład w swojej poetyce wyraziste właściwości aktu ceremonialnego. Prezentowane w tym miejscu teksty poddamy więc szczegółowej egzegezie, w trakcie przeprowadzania której nie zabraknie odniesień do takich dziedzin badawczych, jak: kulturoznawstwo, antropologia oraz aksjologia.

Ważnym kulturowo-antropologicznie zjawiskiem przełomu dwóch ostatnich stuleci wydaje się proces trasgresywny, rozumiany tu jako psychologiczne dążenie danej jednostki do zmiany swoje aktualnej roli społeczno-biologicznej. Przyjrzyjmy się więc w tym momencie, jak interesujące nas tutaj zagadnienie rozwijało się na gruncie literackim. Niech za sztandarowy przykład posłuży *ukraiński dramat chłopski* końca XIX i początku XX wieku, w którym odwołania do pojęcia transgresji pozostawały w większości różnorodne oraz nie do końca jednoznaczne.

Swoje badania pragniemy skupić na zasadniczych kierunkach zmiany granic tradycyjnie pojmowanej kobiecości w ukraińskich utworach scenicznych doby modernizmu, podejmujących wątek „władzy ziemi”. W kręgu interpretacyjnych dociekań znajdują się tu więc następujące dramaty: *Ziemia* Spyrydona Czerkasenki, *Ziemia* Jeliseja Karpenki. Szczególnie interesować nas jednak będą dwa pierwsze z prezentowanych utworów.

Na początek przyjrzyjmy się jednak tak zwanej transgresji feministycznej – związanej bezpośrednio z XIX-wiecznym ruchem emancypacyjnym kobiet – którą warto traktować jako proces uświadomienia sobie przez daną osobę społecznej roli, wyrastającej z biologiczno-historyczno-ideowych uwarunkowań. W ukraińskich dramatach rodzinnych czynnikiem determinującym rozwój akcji utworów pozostaje głównie obraz ziemi, zaś feministyczny paradygmat w poetyce owych tekstów dotyczy właśnie wątków szeroko rozumianego pogranicza (silnie oddziałującego na naszą nieświadomość zbiorową pod względem kulturowo-antropologicznym).

Warto w tym miejscu dodać, że tendencje literackie pisarzy wschodnio-europejskich (głównie dramatopisarzy) końca XIX wieku sprowadzały się do rozszerzenia w swoich utworach pola semantycznego mitu o nowe znaczenia interpretacyjne. Samą zaś formę myślenia mitologicznego – tak charakterystyczną na przełomie badanych epok – można tu traktować jako uniwersalny oraz symboliczny proces samopoznania człowieka, borykającego się nieustannie z uwarunkowaniami czasu i przestrzeni oraz z zaburzeniami dziejowymi.

Jednym z najpowszechniejszych archetypów mitologicznych pozostaje do dziś motyw ziemi. W literaturze modernistycznej jej obraz traktowany jest jako obraz żywiołu pierwotnego, którego dojmujący brak może zrodzić egzystencjalną destrukcję w świadomości człowieka. Nawiązując do rozważań Romany Kolarzowej o aksjologicznych kontekstach wyobrażenia przyrody we współczesnych dramatach, możemy pokusić się tu o próbę wyznaczenia obrazu ziemi jako sfery globalnej. To również zjawisko o wydźwięku metadyskursywnym – w ścisłej korelacji z prawami przynależnymi uniwersum każdego ludzkiego istnienia³.

Między feminizmem a panerotyzmem

Analizując melodramatyczną sztukę *Ziemia* (1913) Spyrydona Czerkasenki, winniśmy w pierwszej kolejności wziąć pod uwagę specyfikę artystycznej przestrzeni, w której dochodzą do głosu jej dramatyczne postaci. Już na wstępie naszą uwagę przykuwać może choćby fakt, że rzeczywistość chłopska – tak typowa dla dzieł literatury ukraińskiej końca XIX wieku – tutaj objawia się w zupełnie inny sposób. Akcja tego utworu toczy się bowiem w miasteczku. Bohaterowie dramatu – górnicy – choć pochodzą ze wsi, żyją na co dzień w przestrzeni miejskiej. Ich największym dramatem wydaje się tu sztuczna izolacja od ziemi. Wielu z nich ulega moralnemu zepsuciu. Mamy więc w tym miejscu do czynienia z neonaturalistycznym wątkiem ludzkiej degeneracji.

Już od pierwszych stron dramatu Czerkasenki ujawnia się w rozmowach bohaterów sens symbolicznego tytułu sztuki *Ziemia*. Jej bohaterowie nie stracili bowiem punktów orientacyjnych swojej kultury patriarchalnej. W ich systemie wartości dominuje przede wszystkim kult ziemi. Choć marzą oni by wrócić na wieś, są jednocześnie entuzjastami nowego systemu wartości. Konflikt dramatyczny w owym utworze wiąże się z próbą górników (w przeszłości chłopów) powrotu do dawnego życia. Determinuje ich wręcz pogarda dla przewrotnego wpływu miasta:

Юхим. І вчетверте піду!.. Що Юхим наважився зробити, те зробить! Не можу я тут... Хлібороб же я з діда-прадіда. Тягне мене... розуміти – тягне...⁴
(*Ziemia*, s. 6).

³ Tamże, s. 28.

⁴ Korzystam tu z następującego wydania dramatu *Ziemia* autorstwa Spyrydona Czerkasenki: С. Черкасенко, *Земля: Драма в 4 діях*, [w:] Друк 2-ої Артїлі, Київ 1913. Cytaty z owego dramatu lokalizuję w tekście głównym (po tytule utworu, podaję numer jego odpowiedniej strony).

Powyższa problematyka wyznaczała kanony tematyczne polskiej i ukraińskiej literatury przełomu stuleci. Maria Jolanta Olszewska – po zbadaniu szeregu polskich dramatów pogranicza (w tym: *Winy i kary*, *Skapanego świata* oraz *Świat się kończy* Władysława Orkana, *Południcy* Leopolda Staffa, a także *Lampki oliwnej* Emila Zegadłowicza) – wyraziła pogląd, że proces formowania się ustroju kapitalistycznego w Europie doprowadził do zniszczenia moralnych oraz religijnych podstaw rozumienia świata przez jego wiejskich reprezentantów. Dochodzi tu więc do społecznych aberracji. Choroby ciała i duszy są na porządku dziennym⁵. Królują rozpacz, szaleństwo i desperacja. Nad wszystkim ciąży fatum, przypominające zły los antycznych bohaterów⁶. Utrata ziemi przez chłopów prowadzi ich do aksjologicznej zapaści. Pracę na roli traktowali bowiem oni zawsze w sposób kosmologiczny i mitotwórczy. Ich dylematy mają charakter *stricte* egzystencjalny. Wkraczając w pustkę metafizyczną, stają się oni jednocześnie ofiarami psychospołecznych zawirowań.

Akcja dramatyczna dramatu zaczyna się w momencie niespodziewanego pojawienia się chłopca o imieniu Siła, który przybywa do miasta w celach zarobkowych. Jego jednym z nadrzędnych celów jest zdobycie posady górnika. To postać tragiczna, która niszczy więź emocjonalną, jaka zawiązała się między dwójką innych bohaterów: Olgą oraz Mikołajem. Siła – postać iście melodramatyczna – zakochuje się bowiem w Oldze, a uczucie erotycznej żądz, jakie on do niej żywi, powoli niszczy jego duszę. Konflikt rozwija się tu zgodnie z zasadami dramatu neonaturalistycznego. Eros powoduje jednak wewnętrzny proces destrukcji w świadomości Siły, a to z kolei determinuje rozwój zewnętrznych antagonizmów wokół niego, mających bezpośredni wpływ na labilność emocjonalną jego osobowości.

Wspomniany wcześniej Mikołaj – o rodowodzie górniczo-chłopskim – opowiada na początku dramatu Czerkasenki o swoim zbliżającym się ślubie z Olgą. Jego narieczona to jednak typowa *femme fatale*. Łamiąc wszelkie kanony ówczesnego modelu patriarchalnego społeczeństwa, nie dotrzymuje ona bowiem wierności przysięmemu mężowi. Olga manipuluje wszystkimi w rozmowie. Ma ona ogromny wpływ na górników. Obsesja tej postaci wyrasta głównie z jej usilnych pragnień, by jak najpełniej zrealizować swoje podświadome, niewyczerpane żądze erotyczne. Olga pozostaje ponadto osią centralną owego dramatu. Wiąże ona po prostu wszystkich bohaterów w transgresywnych relacjach interpersonalnych.

⁵ M. J. Olszewska, „Tragedia chłopska”. *Od W. L. Anczyca do K. H. Rostworowskiego. Tematyka – kompozycja – idee*, Warszawa 2001, s. 108.

⁶ Tamże, s. 112-113.

Uosobieniem konfliktu wewnętrznego Siły pozostaje właśnie Olga: kobieta-wamp, postać dychotomiczna, która łączy w sobie z jednej strony dominujące cechy męskie, a z drugiej – jako „kobieta-matka/bogini” – wydaje się tu symboliczną wyrazicielką matriarchalnego archetypu ziemi:

Ольга. (тихо сміючись) Стривай, стривай дурнику!.. Я – сама огонь, спялю!.. То чи не забгато ж уже було б того огню? Я тебе люблю, Сило. Як тільки побачила тебе, одразу серце тобі oddala. Ти не огонь, але ти дужий; ти плохий, але незайманий, як дитина... ні, краще – як тихая діброва: в тобі й одпочити можна, як у прохолоді, а захочеться огню, то запали тільки – й не спиниш. Ти – діброва, а я огонь... (Ziemia, s. 29).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na jeszcze jedną rzecz. Wprowadzanie do dramatu Czerkasenki utrzymane zostało przez pisarza w poetyce charakterystycznej dla ballad oraz legend. Utwór ukraińskiego dramaturga to w pewnym sensie przypowieść, której liczne elementy odnajdziemy w fabule jego sztuki. W treści *Ziemi* rozpoznamy ponadto wiele pośrednio zarysowanych idei filozoficznych typowych dla epoki modernizmu. Ich wyróżnikiem pozostaje między innymi uniwersalizacja głównych wątków problemowych w warstwie deskrypcyjno-dialogowej dramatu ludowego. Niech naszej uwadze mnie umknie też fakt, że na wielu XIX-wiecznych pisarzy wschodnioeuropejskich wpływały w dużym stopniu społeczne tendencje polsko-ukraińskiego pogranicza, których ważną dominantą był między innymi szeroko pojęty feminizm. Feministyczna teoria uzyskuje na przełomie dwóch ubiegłych stuleci status metodologii literaturoznawczej. Zaczyna ona wtedy stawiać szczegółowe pytania o kondycję kobiety. Interesują ją między innymi pojęcia płci oraz maskulizmu. Odżegnuje się jednak, przynajmniej na początku, od kwestii społecznych o zabarwieniu politycznym⁷.

Idąc tropem myśli feministycznej, możemy więc główne cechy charakteru Olgi przyporządkować pierwotnej symbolice ognia, związanej tu wprost z ideą przeznaczenia. Tak rozumiana *anima* zawiera w sobie – zdaniem niemieckiej badaczki Angeliki Aliti – następujące konotacje: poczucie władzy, wyjątkowości, „dzikości” oraz życiowej niezależności. Badając mityczny kontekst obrazu kobiety, warto ją ponadto przyrównać do pradawnej kapłanki oraz opiekunki ognia. Funkcje te lokowały ją więc w dawnej hierarchii społecznej – determinowanej jeszcze przez matriarchat – szczebel wyżej od mężczyzny⁸.

⁷ I. Iwasiów, *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Szczecin 2008, s. 26-27.

⁸ A. Aliti, *Dzika kobieta. Powrót do źródeł kobiecej energii i władzy*, przeł. E. Ptaszyńska-Sadowska, Gdynia 1996, s. 160-162.

Przyjrzyjmy się – w kontekście przytoczonych tu desygnatów pojęcia feminizmu – postępowaniu samej Olgi. Nie było ono raczej żadną formą szaleństwa czy protestu, a jedynie zrodzoną z kobiecego instynktu potrzebą zdobycia upragnionego kochanka. Obraz zachowania i temperamentu Olgi (kobiety-bogini) wydaje się więc nieco monochromatyczny. Jego główna treść sprowadza się do osiągnięcia całkowitej dominacji nad pożądanym mężczyzną. Bohaterka dramatu Czerkasenki wydaje się tu w pewnym stopniu symboliczną reprezentantką swojej epoki. Aktywność publiczną kobiet doby modernizmu (czasu wielkich zmian i transformacji) można bowiem określić jako „hysteryczną”, wyrosłą z opozycji matriarchalnego porządku świata wobec modelu patriarchalnego. Tamara Hundorowa wyróżnia na przykład w kanonie postaw społecznych kobiety XX wieku obecność pierwiastka męskiego, rodzącego często wśród jej reprezentantek poczucie dojmującej paniki, agresji oraz panseksualności⁹. Dyskurs feministyczny ma do dziś w literaturze dwa dominujące oblicza: jedną wyrosłą wprost z teorii gender, a drugą z karykaturalnych stereotypów dotyczących relacji między przedstawicielami obu płci¹⁰.

Interpretując dramat *Ziemia*, nie powinniśmy również zapominać, że rola „postaci-rezonera” przypada tu niejakiemu Tonkogłasowowi, który jawnie przestrzega Olgę przed trwałym wiązaniem się w zgubną – jego zdaniem – relację z Siłą. Może ona bowiem – wedle słów tego bohatera – zniewolić duszę swego kochanka mocą uosobianego przez nią żywiołu ziemi. Perypetie czołowych postaci sztuki Czerkasenki przypominają więc losy bohaterów tragedii antycznych, obkładających się nieustannie kłętami:

*Тонкогласов. Не распалиш, Олю: одвологнув він дуже коло землі, й так, серце, прилип до неї, що чорта з два одірвеш. ...І на роботу не ходиш: до шахти, а в степу опинишся. Ні, брат, - це трагедія! З-під неї не вивернишся. Сьогодні не утічеш - утічеш завтра*¹¹ (*Ziemia*, s. 39).

Pod koniec drugiego aktu sztuki Czerkasenki relacje bohaterów bardzo się zaogniają. Źródłem owych napięć okazuje się przede wszystkim pojawienie się w dramacie nowej osoby – żony Siły o imieniu Maria (postaci symbolicznie uosabiającej destrukcyjny żywioł ziemi). Jej imię nie jest tu też przypadkowe.

⁹ T. Hundorowa, *Femina melancholica. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*, Київ, 2002, s. 348.

¹⁰ I. Iwasiów, dz. cyt., s. 29.

¹¹ Wszystkie cytaty z dramatu *Ziemia* Jeliseja Karpenki podaję za wydaniem: Є. Карпенко, *Земля*, Відень: Адрія, 1921. Cytaty lokalizuję w tekście głównym. Oznaczam je skrótem Z., po którym podaję numer strony.

Można je bowiem również skojarzyć z biblijnym obrazem Matki Boskiej: kobiety świętej, patronki życia rodzinnego. Wpływ Marii na pozostałych bohaterów wytwarza między nimi opozycyjne zachowania, które w duchu myśli neonaturalistycznej warto podzielić na dwie tendencje: darwinistyczne (biologiczne) oraz archaiczne (o wydźwięku religijno-duchowym).

Z kolei podczas całego trzeciego aktu Siła pragnie zrównoważyć w swoim życiu dwie z pozoru sprzeczne skłonności: dalszą ciężką pracę w kopalni oraz kontynuowanie swojego romansu z Olgą (archetypem ziemi w świecie zdominowanym przez patriarchalny model społeczny). Jego zachowanie nabiera dramatycznego wydźwięku w scenie kulminacyjnej dramatu, w której to śmierć ponosi Olga.

Wszystko odbywa się na peronie miejscowego dworca tuż przed odjazdem pociągu. Zdesperowany Siła zamierza powrócić koleją na wieś. Jest bardzo zdenerwowany. Będąc w amoku, zabija przypadkowo Olgę, która stara się nie dopuścić do jego wyjazdu. To finał iście melodramatyczny. Motywem zbrodni Siły pozostaje tu jego niekontrolowana agresja, którą – poza kontekstem personalnego dramatu dwojga zakochanych w sobie tragicznie osób – warto traktować także w wymiarze uniwersalnym jako wydarzenie będące: swoistym uosobieniem wiodącego w *Ziemi* motywu śmierci oraz symbolicznym wyrazem patriarchalno-rodzinnych zależności klasowych.

Winę za tragiczną śmierć Olgi bierze jednak w dramacie na siebie jeden z chłopów-górników – postać społecznie wykluczona, wywłaszczona ze swojej rodzinnej ziemi. Przypomina on tu w pewnym sensie Czechowowskich bohaterów-sceptyków (na przykład dra Astrowa). Czuje się on bowiem od urodzenia osobą niepotrzebną:

Тонкогласов. Не вернуть. Іди, Миколо!.. твоє – там (махає рукою), Силине – там (махає рукою в другий бік), а моє – тут... (схиляє голову). Лиши мертвим ховати своїх мерців (Ziemia, s. 78).

Finał dramatycznych splotów okoliczności nabiera jednak w *Ziemi* charakteru tragikomicznego. Dzieje się tak przede wszystkim za sprawą groteskowo wygłaszanych przez poszczególnych bohaterów sztuki Czerkasenki refleksji na temat marności życia. Akcja rozwija się ponadto w dwóch kluczowych, choć opozycyjnych wobec siebie, kierunkach ideowych: realistyczno-naturalistycznym oraz egzystencjalnym (o zabarwieniu uniwersalnym)¹². Wszystko,

¹² Т. Свєрбілова, Н. Малютіна, Л. Скорина, *Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття*, Черкаси: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2009, с. 73.

co w tym utworze ma wydźwięk tragiczny, kształtuje się zaś w granicach jego fabuły melodramatycznej. Ona to właśnie – zdaniem Tatiany Szachmatowej – staje się tutaj autorską formą nowej literackiej wizji¹³. Melodramatyzm oraz tragizm – współwystępujące ze sobą w warstwie dialogowo-opisowej *Ziemi* – można więc tutaj traktować jako świadomą strategią pisarską Czerkasenki, jego swoistą *idée fixe*.

Furia

Z psychologizacją rodzinnych konfliktów spotkamy się również w „chłopskiej” sztuce *Ziemia* (1921) autorstwa Jeliseja Karpenki. To intrygujący utwór, w którym dramatyczna akcja rozwija się – niemal identycznie jak w poprzednio badanym tu przez nas dramacie – równoległe z wewnętrznym konfliktem bohaterów, zmagających się z samozachowawczymi instynktami (uosabianymi przez żądę ziemi) oraz z pozoru tylko „normalną” egzystencją (zdeterminowaną przez instynkt przetrwania).

Interpretowane dramaty skłaniają do szerszych refleksji. Nawiązując bowiem do rozważań psychologów oraz socjologów końca XX i początku XXI wieku, możemy tu pokusić się o próbę wyjaśnienia antagonizmów trawiących życie współczesnego człowieka, a także przedstawić potencjalną diagnozę upadku patriarchalnej kultury na rzecz nowego ładu społecznego – władzy kobiet, symbolizowanych przez żywioł ziemi i pierwiastek witalny. Angelika Aliti i Renata Serian-Schreiber eksplorują w swoich pracach opozycję „człowiek – ziemia”, rozumianą przez nie jako destrukcyjny element obecnego porządku światowego. Interesują je również motywy podboju oraz zniewolenia. To głosicielki tezy, wedle której symbol ziemi – rozpatrywany jako pierwowzór kultury matriarchalnej – wiąże się we wszystkich swoich kobiecych wcieleniach z życiem, jednością oraz z uniwersum¹⁴. Jego dogłębne zrozumienie może więc w wielu przypadkach pomóc odkryć zasadniczą istotę sylwetek psychologicznych poszczególnych bohaterów literackich, a co za tym idzie uzmysłowić fundamenty autorskiej strategii pisarza.

Literacki obraz chłopów w analizowanych przez nas utworach zawiera w sobie wiele paradoksów. Ich przywiązanie do ziemi ma bowiem zazwyczaj zgubne konsekwencje. Będąc tego świadomi, kurczowo się jej trzymają, niszcząc zarazem własne życie. Zachowanie bohaterów warunkują więc w dużym stopniu ich podświadome instynkty.

¹³ Т. Шахматова, *Традиции водевиля и мелодрамы в русской драматургии XX – начала XXI веков: дис. канд. филол. наук: 10.01.01, Казань 2009*, с. 15.

¹⁴ A. Aliti, dz. cyt., s. 16-18.

Przyjrzyjmy się teraz treści pierwszego aktu *Ziemi* Karpenki. Już na samym początku dramatu uczestniczymy w rozmowie dwóch niecodziennych bohaterów – Trochyma i jego syna Charytona, który bolejąc nad swym ojcem cierpiącym na schizofrenię, sam popada w chorobliwy stan o podłożu psychofizycznym:

Трохим. ... Земельки мені! Своєї власної!.. Нема в світі нічого такого, з чим можна зрівняти власний клантик землі (Z., s. 6).

Харитон. Батько пообіцяли дати мені грошей на ліки, а як зачепляться з землею... (Кашляє. Мовчанка.). Не мовчить, говорить. Поради шукаймо... Жити я хочу... (Z., s. 8).

Z kolei Helena, córka Trochyma – postać fanatyczna, destrukcyjna i nienawistna – swoje niezrealizowane pragnienia erotyczne kompensuje własną agresją. To bohaterka pragnąca usilnie zemścić się na tych wszystkich, którzy przez swoje tragiczne przywiązanie do ziemi skazali ją na trwanie w nieszczęściu:

Олена. ...Була б у мене тільки сила! У-у! Я б і батькові і всім гадам горлянки поперегризала б... З-за неї „чорнявої” (показує в вікно) я не маю в чім у неділю за ворота вийти, на поденицині спину гну... (Z., s. 9).

Natomiast Maria – żona Charytona – po śmierci swego męża popada w psychozę, przypominającą starchy obłąd. Jej relacje z najbliższymi zupełnie zanikają. Znacząco je atrofia słów. Tak zarysowane psychofizyczne zaburzenia bohaterki można tu również traktować przez pryzmat motywów egzystencjalnych (dialektycznej jedności pierwiastków męskiego z żeńskim; ciała jako medium między kosmosem a ziemią; psychicznej niestabilności, apatii). Zdaniem Ewy Paczoskiej, ludzkie ciało pozostaje pewną formą przejawów naszej duszy, a niekiedy jej bardzo wyraźną formą manifestacji. Idąc tropem przemyśleń badaczki, można w takim razie stwierdzić, że ludzka egzystencja przypomina w pewnym stopniu „neonaturalistyczne laboratorium”.

„Zestarzała” Maria, agresywna Helena, opętany Trochym, chory Charyton nie mają więc przed czytelnikiem żadnych tajemnic. Determinuje ich postępowanie ciągle stan wewnętrznego cierpienia. Tęskniąc za idealnym życiem, pozostają jednocześnie bardzo zakompleksieni oraz pełni niezrozumiałych lęków. Tajemniczy i zamknięci w sobie nie wydają się wbrew pozorom na zupełnie straconej pozycji. Uczestniczą oni bowiem świadomie oraz podświadomie w metafizycznym misterium nieoczekiwanych splotów okoliczności.

Tymczasem krewny Trochyma – w pewnym sensie *alter ego* pisarza – sprawia tu wrażenie osoby najbardziej racjonalnej. Służąc wszystkim dobrą radą,

stara się zarazem pojednać swego brata z jego własnym synem. Wydaje się on jedynym bohaterem dramatu Karpenki wolnym od destrukcyjnego wpływu żywiołu ziemi:

Брат. Ми житимем. Ти видужаєш, сину. І ти, доню... Очуняєш, підростеш навіть. В тих клятих наймах ти не виросла, як слід, зайли вони тебе... Ось зморшки вже в тебе на лицях. А років тобі... дівча, дитина ти ще (Z., s. 14).

W drugim akcie sztuki Karpenki obsesyjne zachowanie Trochyma zaostrza się jeszcze bardziej. Chcąc bowiem nabyć ziemię, zaprzeda on swoją duszę diabłu. Z rozmowy czołowych postaci dramatu i z przebiegu jego akcji dowiadujemy się o grzesznym i bezbożnym życiu Trochyma, osoby odpowiedzialnej między innymi za pożar domu swego brata oraz miejscowego dziedzica. To bohater wewnętrznie rozdwojony, wierzący – z jednej strony – w Boską Opatrzność czuwającą nad losami jego ziemi i śmiertelnie chorego syna, a z drugiej gotowy w tym samym czasie podpisać pakt z diabłem. „Wewnętrzny konflikt” Trochyma stale więc tu narasta. Świadomy przewin, których dokonał, próbuje on zagłuszyć męki własnego sumienia. Składając symboliczną ofiarę z siebie, odkupuje jednak swoje winy przed niczego niespodziewającą się rodziną.

Wszyscy bohaterowie dramatu Karpenki odczuwają dojmujący brak tradycyjnego systemu wartości. Stają się oni „zakładnikami” fanatycznego pragnienia zdobycia ziemi. Zaprzeczeniem owych tęsknot pozostaje Helena, która na początku trzeciego aktu sztuki chce pozbawić się wszelkich destrukcyjnych „wpływów ziemi”, stworzyć między sobą a nią swoistą barierę. Jej protest wynika niejako z nieświadomości. Powoduje ją bowiem utajona siła zemsty, nieodparta i zarazem niezrozumiała dla niej chęć niszczenia przeszkód stojących jej na drodze do pełnego życia. Dziewczyna opracowuje więc plan zabójstwa dziedzica, którego śmierć przeszkodziłaby – w jej oczach – Trochymowi legalnie powiększyć swoje gospodarstwo. Towarzyszem niecnego planu bohaterki pozostaje Charyton. Oboje maskują wobec siebie swoje krwawe zamierzenia ciągłymi rozmowami o wolności i niepodległości. W wypowiedziach owych postaci dostrzegamy ponadto ich zdolność do wyjścia poza patriarchalny system myślenia. Bohaterów cechują też indywidualizm sądów oraz tendencje neoromantyczne (typowe dla poetyki nowoczesnego dramatu).

Helenę trudno tu jednak nazwać ofiarą. Wydaje się ona postacią racjonalną, wolną od chłopskich stereotypów. Swoją intrygę traktuje w kategoriach przemyślanej konieczności, jako swoistą cenę, którą musi zapłacić za bycie osobą «wolną». Rzucając brutalne wyzwanie staremu porządkowi światowemu, zaprzecza ona poniekąd wzorcom bohatera tragicznego. Jej postępowanie

pozostaje też charakterystyczne dla przebiegu zdarzeń w dramacie psychologicznym, w którym czyny i intencje poszczególnych bohaterów (zależne od ich temperamentu i doświadczenia życiowego) rządzą się własną logiką.

W *Ziemi* Karpenki dostrzeżemy więc bez trudu wpływy motywów feministycznych. Dotychczasowa patriarchalna równowaga między odmiennymi płciami została tu wyraźnie zaburzona. Utwór ukraińskiego pisarza to także psychologiczne studium, stanowiące literacką próbę dotarcia do źródeł kobiecości. Symbolicznego wyrazu nabiera więc w niniejszej sztuce postać Heleny, która w jednej z kulminacyjnych scen dramatu zabija miejscowego dziedzica. Jej tragiczny czyn ma wpływ na Trochyma, który postanawia podzielić się ze swoim synem własnym majątkiem. Jego decyzja okazuje się jednak spóźniona. Charyton bowiem umiera, zamykając w agonalnym uścisku swojej dłoni pieniądze ofiarowane mu przez ojca. Ta symboliczna scena ma destrukcyjny wpływ na Trochyma, który popada w fobię. Wciąż widzi widmo swego zmarłego syna, dręczące jego sumienie. Postanawia podpalić własny dom i popełnić samobójstwo, by uniknąć samosądu lokalnej społeczności. Inne postaci dramatu, uwalniając się od piętna Trochyma, mają zaś nadzieję rozpocząć nowe życie.

Dwie „Ziemie”

W interpretowanym dramacie rodzinnym Czerkasenki obraz ziemi posiada znaczenie archetypiczne. Odnosi się on bowiem wprost do światopoglądu patriarchalnego, a także do kulturowo-antropologicznych stereotypów epoki modernizmu. Czytając sztukę ze współczesnej perspektywy, odnajdziemy tu też paradoksalnie pewne elementy wspólne z późniejszą o niemal wiek Baudrillardowską koncepcją symulaków. Ponadto wydaje się, że istotną rolę pełni w owym tekście idea fatum, rozumianego jako zły los. To on bowiem zdaje się kierować czynami bohaterów, nadając im tragiczny wydźwięk. Ich perypetie oscylują ciągle wokół: wyborów etycznych, cielesno-duchowych pokus, a także problemu odkupienia swoich i cudzych przewin. *Ziemia* Czerkasenki przypomina więc bardzo melodramat utrzymany w konwencji neonaturalistycznej. To na swój sposób również dramat wizyjny, pełen egzystencjalno-psychologicznych meandrów znaczeniowych, pozwalających nam odkryć uniwersalność każdego ludzkiego istnienia.

Z kolei Karpenko ukazuje nam w swym dramacie motyw ziemi przez pryzmat społecznego procesu wzbogacenia się i ludzkiej zamożności. Jakże to inny obraz świata od tego, który obserwujemy w sztuce Czerkasenki. Ziemia nie ma przecież dla Trochyma – jak w przypadku głównych bohaterów pierwszego z omawianych tu utworów – wymiaru sakralnego. Odcina się on wręcz od wie-

lowiekowej tradycji chłopskich przodków, dążąc wciąż do poprawienia swojego materialnego statusu. W tym rodzinnym dramacie obyczajowym rządzi przede wszystkim tragizm, którego symboliczne imiona to: śmierć, szaleństwo, samosąd i wygnanie. Wszystko wydaje się tu na wskroś irracjonalne. Nawet wypowiedzi dramatopisarza obarczają prowokacyjnie Charytona piętnem przewin jego ojca. Syn Trochyma przyjmuje jednak – niejako na przekór rozwiązaniom dramatopisarskim stosowanym w dobie modernizmu przez twórców zachodnio- i środkowoeuropejskich (w tym w odróżnieniu od strategii pisarskich determinujących sztuki Władysława Orkana) – karę za grzechy swego rodzica zupełnie nieświadomie. Nie pojmuje fatalnego wpływu grzechów rodziców na losy ich dzieci. Pozostaje wszakże świadomy konsekwencji przestępstwa dokonanego przez Helenę, która gotowa jest ponieść za nie karę, aby tylko ocalić swą rodzinę od niszczącego wpływu zachowań Trochyma. Ojciec Charytona żałuje jednakże swych występków. Jego tragiczna śmierć wyswabza pozostałe postaci dramatu od ich wcześniejszych udręk. To bohater całkowicie uzależniony od ziemi, uwarunkowany przez destrukcyjną potrzebę pomnożenia swego majątku za wszelką cenę.

Dramat Karpenki ukazuje psychologiczne konsekwencje upadku człowieka, który, demonicznie zaślepiony przez żądzę posiadania ziemi, niszczy zarazem życie swoich dzieci. Zrozpaczony składa w ofierze to, co ma najcenniejszego, to jest samego siebie. To – zdaniem badaczy – utwór mający wiele elementów wspólnych z moralitetem¹⁵. Jego tragiczny wydźwięk wydaje się przestrożą przed zgubnymi skutkami utraty własnej tożsamości kulturowej.

Wnioski

Oba prezentowane tu utwory – autorstwa Karpenki oraz Czerkasenki – mają podobny przebieg akcji. Zaznajamiając się dogłębnie z treścią owych tekstów, zapoznajemy się w pierwszej kolejności z ich egzystencjalno-psychologiczną głębią – tak przecież bliską dziełom neonaturalistycznym wynoszącym na szczyty kategorii psychologizmu – a w drugiej z literackim obrazowaniem typowym dla dramatów rodzinnych, w których dominują: pokoleniowe antagonizmy, konflikty wewnątrz głównych bohaterów oraz ich scysje z najbliższym otoczeniem. Czołowe postaci pozostają tu zawsze zawieszane między chęcią realizacji własnych pragnień a tradycyjnym myśleniem archetypicznym (warunkowanym często przez regresję oraz stereotypy). Poznanie świata ma w ich wypadku wymiar głównie tragiczny. Wisi nad nimi piętno niechybnej kary.

¹⁵ Т. Свербілова, Н. Малюгіна, Л. Скорина, dz. cyt., s. 80.

Tetiana Swerbiłowa uważa na przykład, że neonaturalizm – w odróżnieniu choćby od naturalizmu z jego przewodnią fascynacją prawami przyrody – bierze pod uwagę «psychofizjologię pojedynczego człowieka», a nie «fizjologię społeczeństwa». Głównym stabilizatorem ludzkiej egzystencji w neonaturalistycznym dramacie staje się bowiem ludzka samoanaliza i bezpośrednie dążenie człowieka do harmonii ze sobą, osiąganego przede wszystkim dzięki sztuce autorefleksji. Taka też pozostaje poetyka większości modernistycznych utworów pogranicza, w których do głosu dochodzą w znacznej mierze znamionujące je trendy filozoficzno-społeczne epoki, a w szczególności idee freudyzmu (z jej psychoanalitycznym rozumieniem pojęć «środowiska» oraz «dziedziczności»). Nie dziwi więc fakt, że w dramatach neonaturalistycznych dominują wątki deprecjacji zasad moralnych warunkowanych zazwyczaj przez sporne relacje między przedstawicielami odmiennych płci. Teksty te uzmysławiają więc dobitnie, że ówczesny konflikt społeczny przebiegał szczególnie między „(...) panseksualnymi potrzebami męskiej połowy ludzkości a podświadomymi pragnieniami erotycznej natury jego kobiecej połowy”¹⁶.

Za *idée fixe* modernistycznych dramatów pogranicza można uznać nieustanne współwystępowanie problematyki równouprawnienia płci, cielesności oraz śmierci. Ich czołowi bohaterowie starają się często przeciwdziałać naturalnemu (biologicznemu) rozwojowi zdarzeń, co w wielu wypadkach kończy się dla nich tragicznie. Obecne tu wątki feministyczne są natomiast – z punktu widzenia kulturalno-antropologicznego – skutkiem pojawienia się w kręgu kultury europejskiej przełomu dwóch ostatnich stuleci labilnego światopoglądowo społeczeństwa, które wyrażało radykalną niechęć do trwania w dotychczasowych ramach systemu patriarchalnego. Transgresja relacji międzypłciowych wydaje się więc w powyższym wypadku jedynie następstwem procesów społecznych, zapoczątkowanych na świecie pod koniec XIX wieku. To okres szerszego rozpatrywania w ówczesnej literaturze tematów wiejskich, które stają się niekiedy uniwersalnym tłem do ukazania: procesów transformacji ludzkiej świadomości, nowych ról i statusów kobiet oraz mężczyzn, a także sensu tak zwanych archetypów sakralnych.

Podczas analizy ukraińskich dramatów pogranicza mogliśmy więc prześledzić dwie główne tendencje rozwoju wschodnioeuropejskiej dramaturgii końca XIX i początku XX wieku. Po pierwsze, nawiązywano w owych tekstach niemal powszechnie do szeroko pojętych kwestii filozoficzno-estetycznych

¹⁶ Т. Свєрбілова, *Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики)*, Черкаси 2011, с. 165.

oraz aksjologicznych ówczesnej epoki, a także jawnie odcinano się w nich od dotychczasowej tradycji gatunkowej. W poetyce interpretowanych przez nas dramatów wyraźnie ujawniły się również melodramatyczno-tragiczne motywy prowadzące zazwyczaj do tragicznego finału. Były to przede wszystkim wątki: ofiary, winy i kary, śmierci, a także *katharsis*. W ten sposób w ukraińskich dramatach „chłopskich” doby modernizmu, podejmujących kwestie rodzinnych uwarunkowań społecznych, ważne stało się dążenie ich twórców do jak największej uniwersalizacji treści utworów.

Druga tendencja to po wtóre polegała zaś na flircie modernistycznych dramaturgów z nabierającą coraz większego wigoru na początku XX stulecia literaturą masową spod znaku melodramatu, wodewilu, jak również „teatralności” stawiającej na przejaskrawiony artyzm. Połączenie wątków melodramatyczno-tragicznych na równi z filozoficzno-historyczno-kulturowymi tendencjami ówczesnej epoki (jak choćby nietscheanizmem, freudyzmem, feminizmem czy schopenhaueryzmem) w obrębie interpretowanych przez nas tekstów dowodzi metagatunkowego charakteru ukraińskiego dramatu rodzinnego drugiej połowy XIX oraz początku XX wieku.