

NATALIIA MALIUTINA

UKRAIŃSKA DRAMATURGIA
KOŃCA XIX I POCZĄTKU XX WIEKU

Redakcja naukowa
Bogusław Bakuła, Agnieszka Matusiak

RECENZENCI

prof. zw. dr hab. Jarosław Poliszczuk

prof. Tetiana Meyzerska

REDAKTOR PROWADZĄCY

Szymon Gumienik

REDAKTOR TECHNICZNY

Dariusz Żulewski

KOREKTA

Zespół

PROJEKT OKŁADKI

Krzysztof Galus

Monografia dofinansowana ze środków projektu finansowanego
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą
„Regionalna Inicjatywa Doskonałości” na lata 2019–2022
nr projektu 009/RID/2018/19 kwota finansowania 8 791 222,00 zł



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek i Nataliia Maliutina

Wszystkie prawa zastrzeżone. Książka, którą nabyłeś, jest dziełem twórcy i wydawcy.
Żadna jej część nie może być reprodukowana jakimkolwiek sposobem – mechanicznie,
elektronicznie, drogą fotokopii itp. – bez pisemnego zezwolenia wydawcy.
Jeśli cytujesz fragmenty tej książki, nie zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło

Toruń 2020

ISBN 978-83-8180-334-2

Wydawnictwo prowadzi sprzedaż wysyłkową: tel./fax 56 648 50 70,
e-mail: marketing@marszalek.com.pl

Wydawnictwo Adam Marszałek, ul. Lubicka 44, 87-100 Toruń
tel. 56 664 22 35, 56 660 81 60
e-mail: info@marszalek.com.pl, www.marszalek.com.pl
Drukarnia, ul. Warszawska 54, 87-148 Łysomice, tel. 56 678 34 78

SPIS TREŚCI

| | |
|--|-----|
| Przedmowa | |
| <i>Bogusław Bakula, Agnieszka Matusiak</i> | |
| Teatralne konteksty ukraińskiej dramaturgii XIX i początku XX wieku | 5 |
| 1. Ukraińska dramaturgia końca XIX i początku XX wieku w poszukiwaniu nowych form wyrazu | 27 |
| 2. Wpływ mimetyzmu literackiego na dramaturgię Iwana Karpenki-Karego | 38 |
| 3. Zjawiska przejściowe „nowego dramatu” ukraińskiego końca XIX i początku XX wieku | 78 |
| – Cechy symbolizacji obrazowości | 79 |
| – Tendencje parapsychologiczne | 93 |
| – Psychologiczno-egzystencjalne treści w „dramatach o codzienności” z życia inteligencji | 94 |
| – Intertekstualność sztuk o upadku „szlacheckich gniazd” | 103 |
| – Nowe tendencje gatunkowe dramatu rodzinno-obyczajowego, poświęconego moralnemu kryzysowi wsi | 111 |
| 4. Dramaturgia słowa w teatrze poetyckim Łesi Ukrainki | 120 |
| 5. Dramaturgia Ołeksandra Ołesia w dialogu z dramatem symbolistycznym | 188 |
| 6. Świadomość autorska w dramaturgii Wołodymyra Wynnyczenki | 219 |
| Noty biograficzne mało znanych ukraińskich dramatopisarzy | 251 |
| Bibliografia | 261 |

PRZEDMOWA

Bogusław Bakuła (UAM w Poznaniu)

Agnieszka Matusiak (UWr)

TEATRALNE KONTEKSTY UKRAIŃSKIEJ DRAMATURGII XIX I POCZĄTKU XX WIEKU

System nowożytnej dramaturgii ukraińskiej ukształtował się jako wypadkowa klasycznego XVIII-wiecznego szkolnego dramatu (kultywowanego w Akademii Kijowsko-Mohylańskiej oraz w kolegiach w Charkowie, Czernihowie i Perejasławiu) oraz tradycji ludowej, bazującej na werterpie. Wraz z upadkiem szkolnych teatrów ukraińskie życie teatralne zamarło. Sprzyjała temu niekorzystna sytuacja geopolityczna, albowiem Ukraina Naddnieprzańska pozostawała pod panowaniem Imperialnej Rosji, która po likwidacji Siczy Zaporowskiej w 1775 roku obrała kurs na przyśpieszoną rusyfikację terytoriów etnicznie rusko-ukraińskich (nazywanych Małorosją). Nie lżejsza była także sytuacja w tej części Ukrainy, która należała do Rzeczypospolitej, zaś od 1772 roku, wraz z pierwszym rozbiorem Polski, weszła w skład monarchii austriackiej. Nie zmieniło to pozycji kultury ukraińskiej, która nadal pozostawała pod silnym wpływem kultury polskiej, zorientowanej na zachodnioeuropejskie modele kulturowe. Te uwarunkowania nie tworzyły dobrego gruntu pod rozwój skonsolidowanej narodowej kultury ukraińskiej, osadzonej w języku ojczystym. Sytuację tę

trafnie zdiagnozował Iwan Franko, pisząc: „Kiedy w Rosji i Polsce, choć na obcych wzorcach, mimo wszystko wyrastał narodowy teatr i dramat [...], to Ruś-Ukraina znajdowała się w skrajnie niekorzystnej sytuacji. Bohaterskie, acz bezpłodne, wojny kozackie wyczerpały na długi czas twórczy potencjał narodu, opóźniając jego duchowy rozwój. Rozbiory Polski pod koniec XVIII wieku nie przyniosły żadnej korzyści Ukrainie, a wręcz przeciwnie: oderwawszy od niej Czerwoną Ruś, stworzyły nową barierę dla całościowego rozwoju narodowego; barierę, która z czasem – w miarę rozchodzenia się stopnia i poziomu rozwoju instytucji politycznych, szkół i literatur w Rosji i Austrii – zaczęła być jeszcze bardziej widoczna. Nie zmieniło tego nawet zainicjowanie przez Ukraińców u schyłku XVIII stulecia literatury w swym własnym języku, albowiem była to literatura słaba, przez dłuższy czas postrzegana [przez zewnętrznego odbiorcę – red.] jako odnoga literatury rosyjskiej i pewnie też tylko z tego względu tolerowana [...]. W Galicji, ubogiej i zacofanej, sytuacja do 1848 roku wyglądała jeszcze gorzej [...]. Te odmienne ścieżki rozwoju najsilniej odcisnęły swoje negatywne piętno na twórczości dramatycznej jako na dziedzinie najbardziej wrażliwej na duchowe i polityczne trendy, rozgrywające się w danym społeczeństwie”¹.

Na Ukrainie Naddnieprzańskiej profesjonalne trupy aktorskie pojawiają się wraz z powstaniem rosyjskich teatrów stacjonarnych w Charkowie (1789), Kijowie, Odessie (oba 1803), Połtawie (1810), w których grany był rosyjskojęzyczny repertuar: twórców rosyjskich oraz zachodnioeuropejskich. Szczególnie dużą popularnością cieszyły się sztuki Jakowa Kniaźnina, Oleksandra Ablesimowa, Michaiła Chieraskowa czy Denisa Fonwizina oraz Woltera. Silnym bodźcem wzmacniającym rozwój sztuki teatralno-dramatycznej na ziemiach ukraińskich pod panowaniem rosyjskim było odnowienie działalności teatrów prywatnych. Tendencje wzrostowe na tym polu można było zaobserwować od 1808 roku w Charkowie i Połtawie oraz w Katerynosławiu, Chersonie, Żytomierzu, a z czasem w Berdyczowie. Z kolei na Ukrainie galicyjskiej, a zwłaszcza w najważniejszym jej administracyjnym ośrodku – we Lwowie, od 1776 roku rozpoczęły intensywną działalność niemieckojęzyczne, zaś od 1780 roku i polskojęzyczne wędrownie trupy teatralne, w których występowali również artyści rusko-ukraińskiego pochodzenia.

Dla rozwoju nowożytnego teatru ukraińskiego niebagatelne znaczenie miały także amatorskie teatry domowe, rodzące się na przełomie XVIII i XIX wieku

¹ I. Франко, *Зібрання творів у 50 т.*, Київ 1981: т. 29, с. 310 [przekład własny].

w siedzibach polskiej magnaterii (np. Rzewuskich, Potockich, Walewskich, Szczyńskich-Potockich, Ilinskih itd.), w których, obok polskich aktorów-amatorów, występowała także ludność ruskiego pochodzenia, wywodząca się przeważnie z mieszkańców okolicznych wsi. Najbardziej utalentowani spośród nich zasilili potem sceny teatrów w Kijowie, Charkowie, Warszawie bądź w Petersburgu czy Moskwie².

Pojawienie się na arenie literackiej Imperium Rosyjskiego Iwana Kotłarewskiego, Hryhorija Kwitki-Osnowianenki oraz Tarasa Szewczenki było przełomem dla rozwoju ukraińskojęzycznej sztuki dramatycznej i teatralnej, która – z pominięciem etapu klasycystycznego – odważnie włączyła się w kluczowe dla ówczesnej kultury europejskiej prądy i nurty artystyczne, tj. sentymentalizm, preromantyzm i romantyzm. W 1819 roku na scenie połtawskiego teatru pojawiają się dwie „małorosyjskie opery” autorstwa Iwana Kotłarewskiego: *Наталка Полтавка* (publik. w 1838 roku) oraz *Москаль-Чарівник* (publik. w 1840 roku). Były to wydarzenia epokowe, które stworzyły podwaliny pod profesjonalny ukraiński teatr narodowy. Autorzy tych sztuk również położyli fundament pod rozwój form gatunkowych w ukraińskiej dramaturgii następnego okresu, gdzie dominował dramat obyczajowy i społeczno-obyczajowy z wyraźnym akcentem na rolę żywiołu muzycznego.

Obok szeregu drugorzędnych naśladowców (takich jak Jakiw Kucharenko, Stepan Pysarewski, Kyrył Topola czy Prokop Kotłarow) najbardziej znaczącym kontynuatorem nurtu wytyczonego przez Kotłarewskiego był Hryhorij Kwitka-Osnowianenko, który, debiutując w języku rosyjskim, przeszedł w latach 30. XIX wieku na język ukraiński, tworząc teksty prozą i utwory dramatyczne. Wśród nich godne odnotowania są takie, jak *Шельменко – волостной писарь* (1829), *Сватання на Гончарівці* (1835/1836), *Щельменко-денщик* (opublik. 1840) czy *Бой-жінка* (napisana w 1840 roku, opublikowana w wariacie skróconym w 1848 roku, już po śmierci Osnowianenki; pełna wersja ujrzała światło dzienne w 1979 roku). Kwitka w przytoczonych dramatach rozwinął koloryt folklorystyczno-etnograficzny, przez co gatunkowo są one bliskie wodewilowi, operetce, komedii muzycznej, zachowując jednak w artystyczną wymowność dramatu obyczajowo-społecznego. W 1840 roku Kwitka-Osnowianenko występuje z pięcioaktową sztuką zatytułowaną *Щира любов, або Милий дорогоше*

² Zob.: А. Новиков, *Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку ХХ ст.*, Харків 2011, s. 21–28.

щастя (opublik. 1848), która choć niepozbawiona znamion sentymentalizmu (podobnie jak i jej prototyp prozatorski), zwiastuje wyraźne tendencje realistyczne, które staną się kluczowe w teatrze i dramacie ukraińskim drugiej połowy XIX wieku.

W latach 30.–40. XIX wieku za sprawą Mykoły Kostomarowa pojawia się w ukraińskim dramacie również tematyka historyczna. Trzeba tu wymienić takie sztuki, jak: *Сава Чалий* (1838), *Переяславська ніч* (1840), *Українские сцены из 1649 года* (napisana w latach 40., opublikowana w 1890 roku). Z tego samego okresu pochodzą dramaty historyczne *Іван Золотаренко* Pawła Biłeckiego-Nosenki i *Запороська Січа* Andrija Storożenki. Sztuki te, choć nie miały swojej historii scenicznej, są dla ukraińskiej dramaturgii istotne: nie tylko ze względu na *novum* gatunkowe, ale też i nośność ideową, odsyłającą do kozackich wojen narodowowyzwoleńczych przeciwko polskiej szlachcie. Ta ostatnia ich cecha była szczególnie istotna ze względu na krzepnącą w pierwszej połowie XIX stulecia ukraińską tożsamość narodową.

W podobnym duchu należy odczytać poemat dramatyczny Tarasa Szewczenki *Назар Стодоля* – jedyny zachowany w języku ukraińskim pełny tekst dramatyczny autora *Kobziarza*. Premiera sceniczna utworu odbyła się w Petersburgu w 1844 roku, potem został on na wiele lat zakazany przez carską cenzurę (podobnie jak i pozostała twórczość Tarasa Szewczenki, który za udział w Bractwie Cyryla i Metodego został skazany na zesłanie z zakazem tworzenia i publikowania). Dopiero od lat 60. XIX wieku sztuka ta zaczęła swoje drugie życie.

Lata 50. XIX wieku to dla ukraińskiej sztuki dramatycznej czas silnego застою. Dopiero rok 1857 przynosi ożywienie na ukraińskim scenie kulturowo-literackiej, w tym również i dramatycznej. Cenzura literacka pozwoliła na publikację sztuk ukraińskojęzycznych z pierwszej połowy XIX wieku oraz młodszego pokolenia ukraińskich dramatopisarzy (Andrija Waszczenki-Zacharczenki, braci Hrihorija i Stepana Karpenków, Ołeksandra Zaderaki czy Awrama Welsowskiego), zaś teatralna cenzura – zaczęła zezwalać na włączenie sztuk ukraińskich do repertuaru trup teatralnych (rosyjsko-ukraińskich, polsko-ukraińskich czy też rosyjsko-ukraińsko-polskich), które aktywnie podróżowały po terytorium dzisiejszej Ukrainy.

Bazę dla wyniknięcia ukraińskich trup teatralnych tworzyły amatorskie kółka teatralne, organizowane przez inteligencję zaangażowaną na rzecz krzewienia ukraińskiej świadomości społeczno-narodowej, wśród których pierwszeństwo należy przyznać Opanasowi Markowiczowi (aktywnemu uczestnikowi

Bractwa Cyryla i Metodego) oraz jego żonie Mariji (z domu Wilińskiej), znanej pod pisarskim pseudonimem jako Marko Wowczok. Małżeństwo to wraz z grupą przyjaciół (m.in. Mychajło Werbycki, Mychajło Starycki, Ołeksandr Łazarzewski i in.) organizowało ukraińskie przedstawienia najpierw w Nemyrowie, a potem w Czernihowie. To właśnie na bazie tych teatralnych spotkań towarzyskich zostało wówczas utworzone Czernihowskie Towarzystwo Muzyczno-Dramatyczne. Z czasem, przy wsparciu członków towarzystwa „Hromada”, amatorskie trupy teatralne zaczęły zawiązywać się przy niedzielnych szkółkach parafialnych już nie tylko w ważniejszych ośrodkach miejskich (Jelizawietogród, Charków, Odessa, Kamieniec Podolski, Sumy), ale i w licznych miasteczkach i wsiach Ukrainy. Społecznikowskie zaangażowanie młodej ukraińskiej inteligencji umożliwiło w drugiej połowie XIX wieku wydzwignięcie kultury ukraińskiej z zapaści. Był to nie lada wysiłek, ponieważ na ówczesne lata 60. i 70. przypada okres silnych kolonizacyjnych represji wobec kultury ukraińskiej ze strony Rosji. Niemały wpływ na ten proces miało polskie powstanie styczniowe, które ogarnęło swoim zasięgiem spore połacie prawobrzeżnej Ukrainy. Na fali tych wydarzeń rząd carski, zaniepokojony wzrostem świadomości narodowej wśród Ukraińców, w 1863 roku wprowadził zakaz używania w szkołach języka ukraińskiego i drukowania podręczników w języku ukraińskim. Był to tzw. ukaz Wałujewa, ministra oświaty w carskim rządzie, który otwarcie głosił, że „odrębnego języka ukraińskiego nie było, nie ma i nie będzie”. Zakaz ten nie dotyczył literatury pięknej, bowiem rządowi rosyjskiemu generalnie nie chodziło o całkowitą likwidację znajomości ukraińskiego przez sfery średnie, lecz o zakaz rozpowszechniania tekstów ukraińskojęzycznych wśród prostego ludu. Ukaz miał zapobiegać przekształcaniu się ruchu ukraińskiego z wąskiego grona intelektualnych działaczy w zjawisko masowe. Gdy mimo tego nie udało się stłumić rozwoju życia kulturalnego na ziemiach ukraińskich, w 1876 roku została powołana specjalna komisja, która orzekła, iż dla dobra państwa rosyjskiego rozwój kultury ukraińskiej winien być jednoznacznie zahamowany. W wyniku prac tej komisji car Aleksander II podpisał w niemieckim mieście Bad Ems dekret (tzw. ukaz emski) zabraniający – na całym terytorium imperium rosyjskiego – przywozu ukraińskich książek z zagranicy, drukowania oraz wydawania zarówno oryginalnych, jak i przekładanych na „narzecze małorosyjskie”. Wyjątek stanowiły dokumenty historyczne oraz literatura popularna z zastrzeżeniem jednak, iż musiały one uzyskać najpierw akceptację w głównym zarządzie do spraw prasy i nie odbiegać od ogólnie przyjętych zasad w pisowni rosyjskiej. Zakazano też

odczytów i przedstawień w języku ukraińskim, a nawet dodawania ukraińskich tekstów przy opisach nut. W 1881 roku ten drakoński zapis nieco złagodzone (dopuszczono do druku ukraińskie słowniki oraz zezwolono na przedstawienia teatralne), jednak zasadniczo zakaz ten obowiązywał aż do 1905 roku. Z tego też powodu życie intelektualne Ukraińców przesunęło się do Galicji, gdzie kultura, nauka i literatura ukraińska mogły swobodniej się rozwijać.

Z początkiem lat 70. XIX wieku życie teatralne nabrało tempa w Kijowie, gdzie już od 1859 roku przy Uniwersytecie prężnie funkcjonowało amatorskie koło teatralne. Na tej bazie w środowisku ukraińskiej inteligencji zostało zorganizowane wielkie dramatyczno-teatralne koło, którym kierowali Mychajło Starycki oraz Mykoła Łysenko. Aktywnymi członkami owego koła byli etnograf Pawło Czubynski, uczony i działacz społeczny Ołeksandr Rusow, siostry Maria i Sofia (późniejsza żona Rusowa) Lindfors, historyk i etnograf Orest Łewycki i inni. Działalność artystyczna owej trupy początkowo obejmowała jednoaktowe wodewile, lecz w 1874 roku wystawiła ona z wielkim sukcesem operetkę *Підвяна ніч*, do której libretto napisał Mychajło Starycki, a muzykę skomponował Mykoła Łysenko. W 1875 roku nie mniejszym sukcesem cieszyło się kolejne przedstawienie trupy Staryckiego-Łysenki – opera *Чорноморці*. Niespełna kilka lat później Marko Kropywnycki w Charkowie wystawił swoją pierwszą komedię *Дай серцю волю, заведе в неволю* (powst. 1863, wyst. 1882). I to właśnie zespół Marka Kropywnyckiego, uważanego za ojca ukraińskiego teatru (początkowo związanego z rosyjską trupą G. Aszkarenki), zdobył największą sławę pośród ówczesnych ukraińskojęzycznych trup³. Kropywnycki jesienią 1882 roku zebrał w Jelizawietogrodzie zespół, w którym występowali tak znakomici aktorzy, jak Marija Zańkowecka, Iwan Karpenko-Kary (Tobiłowicz), Mykoła Sadowski, Opanas Saksahanski, Marija Sadowska-Barilotti. Trasy gościnnych występów trupy Kropywnyckiego obejmowały nie tylko tereny obecnej Ukrainy, ale także terytorium dzisiejszej Rosji, Mołdawii, Zakaukazia, Białorusi, Polski. Warto wspomnieć triumfalne tourne do Petersburga z 1884 roku, kiedy to miejscowa prasa stawiała za wzór teatrowi rosyjskiemu żywy i barwny teatr ukraiński. I tak rozpoczęła się nowa doba w historii ukraińskiego teatru – teatru profesjonalnego. Bez wątplenia bez Marka Kropywnyckiego do tego by nie doszło. Jego zasługi trudno przecenić. Był on nie tylko założycielem pierwszej profesjonalnej

³ Zob.: Г. Ашкарєнко, *Спомин про першу українську трупу*, „Рідний край” 1908, № 15, s. 12.

ukraińskiej trupy teatralnej, znakomitym, obdarzonym charyzmą aktorem, ale też i autorem ponad czterdziestu, cieszących się popularnością, dramatów. Warto pamiętać, że był także utalentowanym nauczycielem warsztatu teatralnego, który wykształcił wielu wyśmienitych ukraińskich aktorów, takich jak wspomniana Marija Zańkowiecka, Hanna Karpinska-Zatyrkewicz (do 1900 roku występowała tylko pod nazwiskiem męża jako Zatyrkewicz), O. Maksymowycz, jak również: Iwan Zahorski, Fedir Łewycki, Lubow Linyćka, Hanna Borysohlibska, Jewdokija Bojarska i in.

Bez cienia wątpliwości jednak największą gwiazdą, obok samego Kropywnyckiego, była Marija Zańkowiecka (prawdziwe nazwisko Adosowska. Pseudonim aktorki pochodzi od nazwy wsi, w której aktorka się urodziła: Zańky w powiecie niżyńskim). To ona zagrała właśnie rolę Natałki we wspomnianym, inicjalnym spektaklu *Natałki Połtawki*, tuż po złagodzeniu ukazu emskiego. Oprócz znakomitych umiejętności dramatycznych Zańkowiecka była posiadaczką niezwykłego sopranu, a pieśni ludowe w jej wykonaniu przysparzały dodatkowe grono wielbicieli jej talentu. Miała w swoim repertuarze ponad trzydzieści znakomitych ról scenicznych, a do tych, w których stworzyła niepowtarzalne kreacje należały: Charytyna (*Наймичка* I.I. Karpenki-Karego 1887), Ołena (*Гли-тай, або ж Павук* M. Kropywnyckiego, 1883), Aza (*Циганка* Aza M. Staryckiego, 1892), Katria i Swirkunka (*Не судилось*, 1889; *Чорноморці*, 1882 M. Staryckiego), Hala (*Назар Стодоля* T. Szewczenki, 1882) czy Uliana (*Сватання на Гончарівці* H. Kwitky-Osnowianenki), a także Aksiusza z *Lasu* Aleksandra Ostrowskiego (1891).

Niemaló wysiłku w rozwój profesjonalnego teatru ukraińskiego włożył również Mychajło Starycki, który – oprócz tego, że reżyserował – sam zapewniał teatrowi dekoracje, kostiumy, zorganizował wielki chór i orkiestrę. I to właśnie Starycki zimą 1883 roku (warto pamiętać, że sezon teatralny trwał do wielkiego postu, gdzie obowiązywał urzędowy zakaz wystawiania sztuk teatralnych) stanął na czele teatru, który w 1885 roku uległ podziałowi na dwie mniejsze trupy. W 1888 roku były to już trzy trupy, a z czasem i cztery (M. Kropywnyckiego, M. Sadowskiego [Tobiłowicza], M. Staryckiego i P. Saksahanskiego [Tobiłowicza]).

W związku z rozwojem sztuki teatralnej wynikała paląca potrzeba opracowania odpowiedniego repertuaru. Oryginalnych tekstów ukraińskich było za mało, cenzura nie pozwalała przecież na wystawianie przekładów ani dzieł historycznych lub z życia inteligencji, a jedynie sztuki z życia prostego ludu. Dlatego też

to właśnie życie wiejskie stało się głównym – i w zasadzie jedynym – źródłem twórczego natchnienia dla dramaturgów ukraińskich lat 70.–90. XIX wieku, na które przypada złoty okres teatru ukraińskiego. Największy wkład mają w tym zakresie trzej twórcy: Starycki, Kropywnycki i Iwan Karpenko-Kary (właśc. Iwan Tobilewicz), nazwani „koryfeuszami” teatru i dramatu ukraińskiego.

Obrazowanie w dramaturgii życia ówczesnej wsi ukraińskiej odbywało się pod hasłem upowszechniania realizmu i odstawiania na boczny tor operetkowo-wodewilowych szablonów, jak również niwelowania ze sztuk powierzchniowego sentymentalizmu i kliwego melodramatyzmu. Wszystkie z wymienionych cech były wyraźnie dominujące w przedstawieniach pierwszej połowy XIX wieku, gdzie granica między operetką a wodewilem, jak wspomniano, była prawie niewidoczna: począwszy od *Наталки Полтавки* Iwana Kotlarewskiego po *Чорноморський побит на Кубані* Jakowa Kucharenki i *Сватання на Гончарівці* Hryhorija Kwitky-Osnowianenki. Nie chodzi tu tylko o gatunkowe wyznaczniki tych sztuk, lecz o samo podejście autorów do materiału, o pewne skostnienie w obróbce tego materiału, o statyczność wprowadzanych typów bohaterów (niewyraźna indywidualizacja bohaterów) czy wreszcie o słabe zakorzenienie w społecznym gruncie przedstawianych konfliktów.

Początkowo i koryfeusze nie mogli się wyrwać z magicznego kręgu wytartych schematów ukraińskiej praktyki teatralnej. Widać to zwłaszcza po nadmiernym skoncentrowaniu się w ich sztukach na efektach wizualnych. Ale w tamtych czasach już sama obecność ukraińskich aktorów, dających przedstawienie w języku ukraińskim, propagujących ponadto rodzimą twórczość ludową, wzbudzała niemały entuzjazm wśród ukraińskich odbiorców, pełniąc ważną rolę w krzewieniu świadomości narodowej. Z drugiej strony, poziom intelektualny ówczesnego masowego odbiorcy, wywodzącego się w przeważającej mierze z kręgów ludności wiejskiej, również stanowił pewne ograniczenie, które przy tworzeniu sztuk dramaturdzy ukraińscy musieli uwzględnić.

Silny realizm oraz malowniczy etnografizm teatru koryfeuszy naturalnie był też wynikiem dominacji ideologii narodnickiej i lansowanej przez nią wizji narodu jako odrębnej całości ludowo-etnograficznej, nie zaś narodu jako samodzielnej ciała politycznego. W ówczesnym momencie historyczno-politycznym inna koncepcja istnienia narodu ukraińskiego była niemożliwa. Twórcy ukraińskiego teatru skupili więc swoje starania na jaskrawym demonstrowaniu odrębności ukraińskiej (języka, poezji, muzyki, tańców, zwyczajów i obrzędów) niebezpiecznie zlewającej się z tzw. żywiołem moskiewskim (wielkorosyjskim).

Teatr koryfeuszy był zatem szkołą obywatelskiego obowiązku (miał uczyć, przekonywać, dowodzić), a sami aktorzy traktowani byli przez ogół społeczeństwa bardziej jako działacze społeczni, którzy działają dla dobra ogólnej, ukraińskiej sprawy narodowej, niż tylko artyści.

Dla rozwoju ukraińskiej sztuki teatralnej istotne znaczenie miał 1881 rok. Wówczas to minister spraw wewnętrznych, hrabia Michaił Loris-Mielikow, zniósł zakaz wystawiania sztuk ukraińskich. Natychmiast uczczono to wystawieniem *Natałki Połtawki* z uczestnictwem Kropywnyckiego i Sadowskiego wespół z trupą Aszkarenki. Zezwolenie było obwarowane licznymi zastrzeżeniami, między innymi warunkiem działania ukraińskich trup teatralnych było pominięcie w ich repertuarze utworów z repertuaru zachodnioeuropejskiego oraz utworów z życia ukraińskiej inteligencji – słowem: miały one bazować na literaturze ludowej. Dodatkowym utrudnieniem było też rozporządzenie, stanowiące, iż w tym samym czasie razem z przedstawieniem ukraińskim powinien być wystawiany spektakl rosyjski z taką samą ilością aktów, jak w przypadku sztuki „małorosyjskiej”. Z czasem, przy milczącej zgodzie miejscowych władz, albo zdecydowano się na jakąś wodewilową jednoaktówkę rosyjską, albo już nieco później, sztuka rosyjska (zazwyczaj dwuaktowa) była wystawiana przed spektaklem ukraińskim, jakby dając czas publiczności ukraińskiej na zgromadzenie się. Ukraińscy aktorzy, pragnąc zdobyć i zatrzymać publiczność, zmuszeni byli szczególnie wiele miejsca poświęcić w swych przedstawieniach na atrakcyjne elementy widowiskowe: tańce, śpiewy, sceny komiczne. Miało to też swoje zalety, bowiem w Imperium Rosyjskim powstała swoista moda na teatr ukraiński, którego przedstawienia cieszyły się dużą popularnością nie tylko wśród ludności ukraińskiej. Złagodzenie zakazu emskiego wobec działalności ukraińskich trup teatralnych spowodowało, że najistotniejsze wydarzenia początkiem ukraińskiego życia narodowego w latach 80. XIX wieku związane były właśnie z działalnością ukraińskiego teatru. Do pewnego stopnia ukraińska scena teatralna zastępowała scenę publicystyczno-polityczną, której ówczesnej Ukrainie bardzo brakowało. Teatr w II połowie XIX wieku (podobnie, jak za czasów Iwana Kotlarewskiego) odegrał więc niezmiernie ważną rolę w dziele przebudzenia narodowego i kreowania poczucia własnej tożsamości narodowej.

Trzeba też odnotować 1883 rok, kiedy to, mimo złagodzenia ukazu emskiego, widząc falę ogromnej popularności teatru ukraińskiego, generał-gubernator Kijowa Aleksandr Drentel zakazał ukraińskim trupom teatralnym zbliżania się do miasta „na odległość wystrzału armatniego”. Zakaz ten obowiązywał

przez dziesięć lat. Kiedy w 1893 roku pozwolono przyjechać do Kijowa trupie Sadowskiego z Zańkowiecką i Zatyrkewicz w charakterze gwiazd, publiczność przyjęła ich niezwykle entuzjastycznie. Jednak repertuar proponowany przez Sadowskiego, niestety, trącił myszką, wyraźnie odstając od trendów w teatrach zachodnioeuropejskich, w których odbywała się przecież gruntowna rewolucja, jakiej patronowali Richard Wagner, August Strindberg, Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, Georg Bernard Shaw, by nie wspomnieć o bliższym dla kijowian Antonie Czechowie.

Słów kilka należy się też ukraińskiemu ruchowi teatralno-dramatycznemu w Galicji, który – mimo znacznie większych swobód panujących w monarchii austro-węgierskiej niż w carskiej Rosji – nie wyrósł na miarę osiągnięć sztuki teatru koryfeuszy z Ukrainy Naddnieprzańskiej. Przyczyną tego była ostra polityczna reakcja władz austriackich na rewolucyjne wydarzenia z lat 1848–1849. Dopiero proklamowanie konstytucji w monarchii austriackiej w lutym 1861 roku, dającej znaczne swobody kulturom narodów wchodzących w skład Imperium, nieco ożywiło ukraińskie życie społeczno-kulturowe. Wówczas też zaczęła się rodzić idea utworzenia ukraińskiego teatru narodowego⁴. Orędownikiem tej idei był Julian Ławrowski, poseł i wicemarszałek Sejmu Galicyjskiego, który w sierpniu 1861 roku na łamach gazety „Słowo” opublikował artykuł pt. *Projekt utworzenia ruskiego teatru we Lwowie* [*Проект до заведення руського театру во Львові*]. W tekście tym Ławrowski widział w teatrze szansę estetycznej, moralnej i naukowej oświaty dla ludności ukraińskiej, a przede wszystkim czynnik budzący wśród niej świadomość własnej narodowej kultury, niebezpiecznie rozprzyskującej się, zdaniem działacza, w żywiole polskim⁵. Nie było to łatwe zadanie, ponieważ na ziemiach galicyjskich, w odróżnieniu od Ukrainy Naddnieprzańskiej, brakowało ukraińskich zasobów teatralnych. Dzięki staraniom Juliana Ławrowskiego udało się sprowadzić do Lwowa Omeliana Baczyńskiego, aktora i pedagoga, który w 1864 roku stanął na czele Ruskiego Teatru Narodowego, objętego patronatem społeczno-kulturowego Towarzystwa „Ruska Besida”. W skład trupy oprócz Baczyńskiego i jego żony Teofili wchodziłi amatorzy: Hieronim (Iwan) Pożakowski, Julian Nyżankowski, Anton (Wołodymyr) Buczacki, Hilary Serojickowski (pseud. sceniczny Sankowski), Mychajło

⁴ Zob.: P. Пилипчук, *Становлення українського професійного театру в Галичині (60.-ті роки XIX ст.)*, „Просценіум” 2001, № 1; 2002, № 1–3; 2003, № 1–3.

⁵ Zob.: *ibidem*.

Jurczakiewicz (pseud. Rozmazowski) oraz Stefan Koblianski (pseud. Stefaniw) oraz siostry Anna i Maria Koteckie. Pierwszy sezon teatralny zainicjowało przedstawienie *Marusia*, dla którego podstawę stanowiło opowiadanie o tym samym tytule Hryhorija Kwitki-Osnowianenki. Zresztą cały pierwszy sezon opierał się głównie na dramatach ukraińskich twórców naddnieprzańskich (z kilkoma wyjątkami przekładów z dramatów autorów zachodnioeuropejskich). Teatr niestety nie otrzymał pozwolenia od władz austriackich na status teatru stacjonarnego. Dlatego też większą część swojego czasu spędzał na gościnnych występach w Galicji i Bukowinie, gdzie spotykał się z entuzjastycznym przyjęciem, podobnie jak i we Lwowie, wśród tamtejszej ruskiej-ukraińskiej społeczności. W czerwcu 1865 roku teatr został przekwalifikowany z amatorskiego w profesjonalny. Niestety, kolejne trzy lata ze względów finansowych (teatr był utrzymywany głównie z datków ruskiej-ukraińskiej społeczności zbieranych przez „Ruską Besidę”) doprowadzą do rozpadu trupy Baczyńskiego, przerywając funkcjonowanie teatru. Dopiero 1869 rok otworzył świeżą kartę w historii Ruskiego Teatru Narodowego, którego kierownictwo wzięło w swoje ręce aktor Julian Niżankiowski. W 1875 roku na zaproszenie Towarzystwa „Ruska Besida” do zespołu lwowskiego dołączył cieszący się już wtedy niemałą sławą na Ukrainie Naddnieprzańskiej Marko Kropywnycki. Jego półroczna działalność aktorska i reżyserska, ale także i pedagogiczna na rzecz Ruskiego Teatru Narodowego przyczyniła się nie tylko do urozmaicenia jego repertuaru, ale także do znaczącego podniesienia poziomu artystycznego wystawianych przedstawień⁶. Z jego też inspiracji, a następnie i za sprawą Iwana Hryneweckiego – znakomitego aktora i reżysera oraz kierownika artystycznego Teatru w latach 1878–1879 – do repertuaru zostają wprowadzone sztuki ówczesnych ukraińskich galicyjskich i bukowińskich twórców: Jurija Fedkowicza, Kornela Ustianowicza, Izydora Worobkiewicza i Izydora Mydłowskiego, jak też cenionych autorów zagranicznych, m.in., Moliere, Friedricha Schillera, Eugène’a Scribe’a i Lidwiga Anzengrubera oraz Aleksandra Ostrowskiego.

Lata 80. XIX wieku otwierają kolejny rozdział w dziejach Ruskiego Teatru Narodowego. Dzięki solidnej dotacji państwowej udaje się zbudować profesjonalny zespół teatralny, zaś wsparcie dramaturgiczne trupa otrzymuje od płodnego i aktywnego Hryhorija Cehlyńskiego. Dużym powodzeniem wśród publiczności cieszyły się sztuki tego autora, takie jak: *На добродійні цілі* (1883),

⁶ Zob.: С. Чарнецький, *Нарис історії українського театру в Галичині*, Львів 1934.

Тато на заручинах, Соколики (1884), Лихий день, Шляхта ходачкова (1886), Аргонавти (1889), Торгівля жемчугами (1895). Od 1885 roku wachlarz programowy Teatru zostaje z rozmachem rozszerzony o sztuki naddnieprzańskich koryfeuszy oraz o klasyczne ukraińskie sztuki operowe, wśród których największy sukces odniosła wystawiona w 1890 roku *Різдіана ніч* Mykoły Łysenki. Po śmierci Iwana Hryneweckiego w 1889 roku Ruski Teatr Narodowy pod kierownictwem Iwana Biberowicza przeżywał poważny kryzys. Iwan Franko w licznych swych artykułach poświęconych aktualnej sytuacji w ukraińskiej sztuce teatralno-dramatycznej (*Руський театр в Галичині*, 1885; *Наш театр*, 1892; *Руський театр*, 1893) oddawał zdecydowaną palmę pierwszeństwa ukraińskiemu teatrowi i dramatowi w ramach Imperium Rosyjskiego, bez którego teatr i dramat galicyjski, jego zdaniem, by się nie rozwinął: „[...] na Ukrainie Naddnieprzańskiej [w latach 80. XIX wieku – red.] stworzono całkiem poważny i oryginalny repertuar, który ożywił także i naszą ukraińską galicyjską scenę; dzięki niemu udało się z niej usunąć liche komedie i pseudohistoryczne dramaty, które przez dłuższy czas na niej panowały. [...] Możemy zaobserwować dość zastanawiające zjawisko: ukraiński teatr w «wolnej» Galicji z konstytucyjną formą sprawowania rządów, w bezpośredniej bliskości Europy, w bezpośrednim sąsiedztwie polskich teatrów [...], choć sam w sobie nigdy nie pozostawał być zjawiskiem godnym szacunku, to na niwie artystycznej był marną kopią, nieudalym naśladowaniem co najwyżej trzeciorzędnych europejskich teatrów [...]. Za to teatr ukraiński, który zrodził się i wyrósł pod obuchem cenzury rosyjskiego caratu, okazał się ożywym źródłem ukraińskiej kultury teatralnej w Galicji. Bo nie tylko repertuar naszego teatru galicyjskiego został niemalże w całości zapożyczony z Ukrainy, nie tylko kostiumy potrzebne do przedstawień sztuk ukraińskich, nie tylko ukraińska muzyka wraz z ukraińską twórczością dramatyczną przybyła do Galicji i tutaj zdobyła swoich zwolenników, ale także i szkoła gry aktorskiej brała sobie za przykład artystów z Ukrainy. Najlepsi twórcy galicyjskiej-ukraińskiej trupy, jak zmarły Hryneweckie, spośród żyjących panowie Pidwysocki i Janowicz, dłużej lub krócej, ale przebywali w trupach teatralnych Naddnieprzańskiej Ukrainy, i nie będzie przesadą stwierdzenie, że była to dla nich bardzo owocna i wielce korzystna szkoła”⁷.

⁷ І. Франко, *Зібрання творів у 50 т.*, op.cit., s. 102 [przekład własny].

Zasługi samego Iwana Franki dla rozwoju ukraińskiej sztuki dramatycznej w Galicji są niemałe. W pierwszej połowie lat 90. XIX stulecia pisarz zajął się intensywnie wzbogacaniem rodzimego repertuaru dramatycznego. Na uwagę zasługują takie jego sztuki, jak *Украдене щастя*, *Учитель* (wystaw. 1893), *Рябина* (wystaw. 1894), *Кам'яна душа* (wystaw. 1895), *Майстер Чирняк* (wystaw. 1896). Spośród przywołanych sztuk największą popularnością wśród rodzimej publiczności cieszyło się *Украдене щастя*, które zresztą do dziś grane jest z powodzeniem na deskach ukraińskich teatrów jako stały klasyczny punkt repertuarowy.

Lata 90. XX wieku to także wejście do Ruskiego Teatru Narodowego nowego utalentowanego pokolenia reżyserów i aktorów, wśród których warto odnotować takie nazwiska, jak: K. Pidwysocki i S. Janowicz oraz F. Łopatynska, A. Nyżankiwski, W. Słobodiwna, A. Szeremeta, J. Stadnyk, I. Rubczak, W. Jurczak. Nie mając wciąż swojej stałej sceny, teatr stale wędrował po całej Galicji i Bukowinie. Jednym z najbardziej udanych występów gościnnych była wizyta Teatru w okresie 14 kwietnia – 14 maja 1900 roku w Krakowie, gdzie zaprezentowano spektakle *Наталка Полтавка*, *Запорожець за Дунаєм*, *Ой, не ходи Грюц, та на вечорниці*, *За двома зайцями*, *Кляте серце*, *Хата за селом* (na motywach powieści Ignacego Kraszewskiego) i inne. Przywołane przedstawienia spotkały się z przychylnym odbiorem zarówno wśród miejscowej publiczności, jak i krytyki teatralnej.

Dzięki umiejętnie stymulowanemu procesowi odnowienia repertuaru dramaturgia ukraińska na przestrzeni lat 80.–90. XIX wieku urosła w liczbę i jakość znacznie bardziej niż w ciągu całego niemalże stulecia swego istnienia. Jednak dopiero koniec XIX i początek XX wieku okazał się dla niej czasem wyjątkowo twórczym, przynoszącym kardynalne zmiany zarówno w sferze jakości, jak i różnorodności stylistycznej tworzonych dzieł, kiedy to paralelnie rozwijały się zarówno tendencje klasyczne, jak i nowatorskie. W tym aspekcie dramat ukraiński wpisywał się w ogólne trendy panujące w dramaturgii i teatrze Europy Środkowej i Wschodniej przełomu stuleci, które za sprawą wspomnianych: H. Ibsena, A. Strindberga, M. Maeterlincka i R. Wagnera przeżyły dogłębną reformę ideowo-artystyczną.

Henrik Ibsen odkrył głęboko utajone źródło tragiczności w nieuniknionym konflikcie jednostki i społeczeństwa: jednostki twórczej, mającej silne poczucie niepowtarzalnej indywidualności oraz społeczeństwa, które nie znosi żadnych odchyień od normy przeciętności, społeczeństwa, które pęta jednostkę siecią swych norm, konwenansów, uznawanych za arbitralny systemem wartości. Tragiczne napięcie, jakie rodzi się z tej opozycji nie ustępuje tragizmowi samotności i bezsilności człowieka wobec przeznaczenia i losu, jakie były właściwe tragedii greckiej. Ibsen dodawał do tego splotu antynomii społecznych i moralnych jeszcze czynnik ponadczasowy, wobec którego człowiek jest absolutnie bezbronny: *fatum dziedziczności*. Obciążenie dziedziczne i zmowa zbiorowości mogą ciążyć na człowieku niczym fatum.

August Strindberg natomiast przenosił zagadnienia egzystencjalne w sferę odwiecznych antagonizmów płci, w sferę pożądań i instynktów, które wprowadzały kobietę i mężczyznę w skrajne sytuacje bez wyjścia. Miłość, według Strindberga, to siła niszcząca, życie zaś jest brutalną walką, w której kobieta deprawuje i niszczy mężczyznę.

Maurice Maeterlinck z kolei, rezygnując z intrygi scenicznej na rzecz działań traktowanych w kategorii symbolu, pojmował tragiczność jako absolutną bezbronność człowieka wobec nieszczęścia, widma katastrofy i śmierci, które dojrzewają poza jego świadomością i ujawniają się w niepojętych lękach, przeczeniach, w rosnącym przerażeniu milczącego oczekiwania (*Intruz*, *Ślepiec*). Ten rodzaj dramatu wprowadzał bohaterów poruszających się w bliżej nieokreślonej rzeczywistości bądź legendowej, bądź współczesnej, pozbawionej rysów konkretyzujących. Bohaterowie jego dramatów stawali się często po prostu personifikacjami instynktów. To Maeterlickowskie dążenie do uniwersalistycznego uogólnienia pojawiało się później w dramatach europejskich nawet pozornie ahistorycznych, jak u Stanisława Wyspiańskiego czy Łesi Ukrainki. Osadzenie akcji w konkretnym czasie historycznym absolutnie nie kłóciło się z tą zasadą, bowiem celem takiego dramatu nie było odtwarzanie faktów historycznych, lecz właśnie uwypuklenie uniwersalizmu: pokazanie, że fatum, instynkty etc. i powodowane nimi kolizje w życiu człowieka są niezależne od momentu historycznego, w którym przyszło mu żyć.

Richard Wagner zaś oddziaływał na świadomość estetyczną epoki przede wszystkim koncepcją sztuki syntetycznej i dramatu muzycznego, łączącego w sobie ruch, światło, dźwięk i poetycką wyobraźnię, opartą o głęboko symboliczną wymowę teatralnych mitów. To w nich odbijały się odwieczne sprawy

człowieka: walka między dobrem a złem, między duchem a materią, tragizm życia/miłości i śmierci. W rozprawie *Dzieło sztuki przyszłości* autor *Latającego Holendra* pisał, iż postulowane dzieło powinno działać jednocześnie i na wyobraźnię, i na wszystkie zmysły, aby odbiorca mógł być całkowicie zanurzony w jakiejś metafizycznej, panteistycznej rzeczywistości nazwanej „dramatem muzycznym”. Tak rozumiana muzyka, wraz z jej „nieograniczonymi odcieniami, barwami i natężeniem, [... to] ocean [... w którym] nie ma ani początku, ani końca, tylko bezprzedmiotowa, sama siebie pożerająca żarliwość uczucia, nieświadoma swojego źródła, tylko ona sama jest pragnieniem, burzeniem się, tęsknotą, zamieraniem, tj. śmiercią bez zadowolenia z jakiejś rzeczy, a więc śmiercią bez zgonu, czyli nieustannym powracaniem do siebie samej”⁸. Idealny dramat muzyczny w mniemaniu Wagnera winien zatem opierać się na spontanicznym współlistnieniu słowa, mimiki i melodii w organicznej całości, gdzie muzyka i poezja „[...] stają się samodzielnymi wyrazami tych samych uczuć i koncepcji, ale w ten sposób, że każda z tych sztuk, jako rozporządzająca różnymi środkami, wyraża to, czego nie jest w stanie wyrazić inna [...], bez usiłowań niewidzialnej transpozycji muzyki na słowa lub odwrotnie [...]”⁹. Wzorcem zaś w realizacji tych założeń była dla kompozytora idea pierwotnej, naturalnej jedności sztuk w popularnych utworach ludowych wpisanych w konwencję tańca, gdzie tańczący instynktownie wzmacniają oraz utwierdzają swe gesty i ruchy w zewnętrznym rytmie płynącym z muzyki, a poezja zawarta w słowach towarzyszącej pieśni przydaje ich działaniom uduchowionej treści uczuciowej spotęgowanej do granic możliwości.

Wewnętrzna ewolucja formy dramatycznej prowadziła do przeniesienia ciężaru akcji z otaczającego świata zewnętrznego ku światowi wewnętrznemu bohaterów: do tajemniczych, mrocznych zakamarków duszy *vel* podświadomości, nazwanych przez Maeterlincka *mare tenebrarum*. To właśnie w milczących dialogach duszy samej z sobą dojrzywały tragedie neoromantycznych postaci. Stąd ruch sceniczny jako podstawowy element intrygi dramatycznej, ustąpił miejsca znieruchomieniu, wsłuchiwaniu się w nieuchronnie nadciągającą katastrofę. Wszystko to działo się w odpowiednio wykreowanej atmosferze scenicznej i wypowiedało się poprzez słowo i gesty sceniczne, mające zasugerować namiętności

⁸ R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, [w:] idem, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, t. 3, Leipzig 1911 [przekład własny].

⁹ Ibidem.

targające duszami bohaterów. Stąd tak często dramat symbolistyczny określa się mianem „dramatu lirycznego”, „dramatu nastrojowego”.

Równocześnie obok formowania się nowych odmian dramatu dokonywały się i rewolucyjne zmiany w samej sztuce teatralnej. Teatr europejski zaczął się drastycznie oddalać od dominującej maniery naturalistycznej, od mimetyzmu. Tej rewolucyjnej reformie patronowały głośne nazwiska teoretyków teatru: Edwarda Gordona Craiga, Adolfa Appi, Georga Fuchsa, Wsiewołoda Meyerholda. Punktem wyjścia do reformatorskich poczynań stał się powszechnie przyjęty aksjomat, że europejska sztuka teatralna o proveniencji realistyczno-naturalistycznej, sztuka poparta przymusem imitatorstwa, znalazła się w stanie dekadencji. Należało się więc raz na zawsze pozbyć pokusy rutyny i naśladowania. Wychodzono z założenia, że powołaniem teatru nie jest „kopiowanie świata naturalnego”, bo świata nie da się całkowicie ujarzmić. Spektakl teatralny miał być zatem tworem całkowicie autonomicznym, niepoprzestającym na funkcji przekaznika tekstu dramatycznego, lecz zmierzającym do stworzenia własnej artystycznej rzeczywistości zbudowanej z elementów sztuki słowa, sztuki aktorskiej, reżyserskiej oraz pokrewnych dziedzin artystycznych. Nawiązywano w ten sposób do wielkiego teatru Greków, którym patronował dionizyjski obrzęd (ruch – taniec), poparty słowem recytowanym w rytm muzyki. Teatr sięgając po symbolikę i metafizykę, miał pogłębiać wrażliwość ludzką. Z myślą o wzmocnieniu ekspresji teatralnej zapraszano do współpracy z reżyserem znakomitych muzyków i artystów plastyków, którzy odrzucili konwencjonalne malowane na płótnie dekoracje, zastępując je rekwizytami oraz wzmacniając ich oddziaływanie dźwiękiem, światłem, kolorem.

Wraz z powstaniem w 1898 roku lwowskiego „Literaturno-Naukowego Wi-snyka” [„Літературно-науковий вісник”] czytelnicy i twórcy ukraińscy mogli za sprawą przekładów na język ukraiński zapoznać się z tekstami Gabriela D’Anunzia, A. Strindberga, M. Maeterlincka, H. Ibsena, Gerhardta Hauptmanna. To też poniekąd sprowokowało dramatopisarzy ukraińskich do podjęcia próby stworzenia dramatu modernistycznego, głównie symbolistycznego, który poprzez sztukę, mającą rangę filozofii, przybliżałby człowieka do prawdy o nim samym i o świecie go otaczającym.

Na początku lat 90. XIX wieku młode pokolenie ukraińskiej inteligencji bardzo krytycznie odnosiło się do teatru „ukraińskich koryfeuszy”. Petro Rulin (notabene twórca muzeum ukraińskiej sztuki teatralnej) w swym artykule, poświęconym pierwszemu dramatowi Łesi Ukrainki, zauważył, że „uświadomiona

ukraińska społeczność Kijowa” po dziesięciu latach zakazu wystawiania na deskach sztuk ukraińskich, zobaczywszy przedstawienie trupy Sadowskiego była krańcowo rozczarowana¹⁰. W 1895 roku na łamach dziesiątego numeru „Zori” pojawia się artykuł Maksyma Gorgoli (zbiorowy pseudonim), zatytułowany *Український театр у Києві*¹¹. Tekst ten, należący do autorów młodego pokolenia, zawierał szereg zarzutów pod adresem ukraińskiego teatru, wśród których na pierwszym miejscu wyliczono niską kulturę sceniczną, archaiczny repertuar, skostniałość etnograficznej estetyki.

W przybliżaniu dziedzictwa europejskiego literaturze europejskiej niemałe zasługi należą się także publicystyce Mykoły Woronego. Jego artykuły choćby takie, jak *Dramat żywych symboli* albo *Teatr i dramaty* (1913) czy *Współczesny teatr ukraiński w Kijowie* (1914), do dziś nie straciły na swej aktualności. W jednym ze swoich tekstów *Sztuka teatralna i ukraiński teatr* (*Театральне мистецтво і український театр*) Worony nawołuje do tworzenia orgiastycznego teatru dionizyjskiego, takiego, jaki udało się stworzyć Richardowi Wagnerowi. W ten sposób Worony występuje przeciwko komercjalizacji gustów społeczeństwa, które sprowadza sztukę do roli rzemiosła. Warto wspomnieć, że do 1917 roku wiele ukraińskich trup teatralnych traktowało prace Woronego na zasadzie podręczników teatroznawczych. Jego oglądy zawierają bowiem nie tylko historię światowego teatru od antyczności począwszy, a na współczesności skończywszy, lecz stanowią próbę ukazania roli i znaczenia teatru w każdej z omawianych epok. Worony wnikliwie omawia fatalizm Sofoklesa, sceptycyzm Eurypidesa, satyrę Arystofanesa, średniowieczne misteria, hiszpański teatr Pedra Calderóna de la Barki czy Félix de Vegi, dramatopisarstwo i teatr Szekspira, francuską dramaturgię doby klasycyzmu (Pierre Corneille, Jean Baptiste Racine, Molière), dramat romantyczny, dramat realistyczny oraz współczesny mu dramat – jak sam pisze – psychologiczny. Oprócz tej podbudowy historyczno-teatroznawczej Worony daje także szereg wskazówek dotyczących sztuki aktorskiej, pracy reżyserskiej (opiera się tu na dokonaniach W. Meyerholda, Konstantego Stanisławskiego) itp. Pisarz miał także swój udział w przekładzie europejskiej dramaturgii na ukraiński. Tłumaczył m.in. dramaty Aleksandra Puszkina (*Skąpy*

¹⁰ Zob.: <https://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/FirstDrama/Theater.html> [dostęp: 11.05.2019].

¹¹ Zob.: Макс. Горголя, *Український театру Києві*, „Зоря.” 1895. № 10, s. 197–199.

rycerz, *Kamienny gość*, *Mozart i Solieri*), Juliusza Słowackiego (*Mazepa*), Wiliama Szekspira (prolog do *Romea i Julii*), G. Hauptmana (*Tkacze*).

Jednak niewątpliwie palma pierwszeństwa w odnowie dramatu ukraińskiego należy się Łesii Ukraince (właśc. Łarysa Kosacz). Teoretyczno-publicystyczne stanowisko w stosunku do nowoczesnego dramatu Łesia zajmuje przede wszystkim w następujących tekstach pt. *Новейшая общественная драма, Мікаель Крамер. Остання драма Гауптмана, Винниченко*. Za najdoskonalszy wyraz nowoczesnego dramatu pisarka uznaje *Tkaczy* (1892) Hauptmanna, nadając mu miano dzieła neoromantycznego. Tę właśnie neoromantyczną stylistykę wybrała sama Łesia, wprowadzając do dramatu ukraińskiego poetyckość, metaforyczność, symboliczne uogólnienia problemów społecznych, moralnych, etycznych, horyzont mitologiczny, pogłębiony psychologizm. Była to nowość w literaturze ukraińskiej, w której do tej pory istniał tylko dramat społeczno-obyczajowy. Pisarka, sięgając po doświadczenie europejskiej dramaturgii, sama jednocześnie swoimi utworami przyczyniła się do jej wzbogacenia i rozszerzenia, zaś na gruncie ukraińskim nie miała sobie równych, nie mówiąc już o jakichkolwiek poprzednikach.

Wyraźnie należy stwierdzić, iż za sprawą takich twórców, jak Łesia Ukrainka, Ołeksandr Ołeś, Hnat Chotkewicz, Mykoła Worony czy Wołodymyr Wynnyczenko udało się dramatu ukraiński zmodernizować, przygotowując tym samym fundament pod jego gruntowną transformację, która dokonała się już w latach 20. XX wieku za sprawą Łesii Kurbasa i współpracującego z jego teatrem „Berezil” [Березиль] Mykoły Kulisza. Teatr ukraiński wchodził w nową, acz krótką, fazę swojego istnienia.

Oddawana do rąk polskiego czytelnika monografia Natalii Maliutiny, wytrawnej znawczynie ukraińskiej i rosyjskiej dramaturgii, jest pionierskim w polskiej ukrainistyce syntetycznym opracowaniem ukraińskiego dramatu końca XIX i początku XX stulecia. Jej istotą jest ukazanie przemian gatunkowych zachodzących w tym dramacie. Zresztą, jest to w ogóle pierwszy u nas kompleksowy ogląd tej dziedziny literatury. Zainteresowany jej problematyką polski czytelnik, nieznający języka ukraińskiego, może jedynie sięgnąć do kilku prac cząstkowych, dających zaledwie szkieletowe wyobrażenie o intensywnym rozwoju dramaturgii naszych sąsiadów. Nowe trendy w tradycyjnej, ukraińskiej

dramaturgii przełomu XIX/XX wieku, dotychczas mocno przywiązanej do tematyki historycznej, folklorystycznej i społecznej powstawały nie tylko pod wpływem zachodniego, literackiego symbolizmu. W odniesieniu do części autorów znaczącą rolę odegrały krążące po Europie idee Wielkiej Reformy teatralnej, co warte byłoby odrębnej analizy. Zapewne też nie obyło się bez inspiracji polską dramaturgią, zwłaszcza jeśli chodzi o autorów zachodnioukraińskich, znających również polski teatr, z którym przecież Ukraińcy w Galicji przełomu XIX/XX wieku mocno rywalizowali. Maliutina pisze o zauważalnym wpływie Stanisława Przybyszewskiego, ale warto podkreślić także rolę dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Micińskiego z jednej strony, a z drugiej Karola Rostworowskiego czy Tadeusza Rittnera. Rozwiniętego dramatu mieszczańskiego w stylu utworów Gabrieli Zapolskiej Ukraińcy w tym okresie nie mieli. Zwłaszcza wizyjne, feeryjne utwory Wyspiańskiego i Micińskiego wpisywały się w ważny nurt przekształceń tradycyjnej dramy realistycznej, a co za tym idzie również i teatru wyrastającego z tej konwencji. Głębsze porównanie twórczości polskich dramaturgów z wizyjną dramaturgią Łesi Ukrainki, nie tyle na płaszczyźnie bezpośrednich wpływów, lecz recepcji zachodnioeuropejskich idei estetycznych i sposobów reagowania na nie w dziele literackim, byłoby na miejscu. Pozwoliłoby też wydobyć na szerszą płaszczyznę, nieistniejące w polskiej, ale zapewne także europejskiej świadomości kulturalnej, zjawiska i wartości dramatu ukraińskiego przełomu XIX/XX wieku. W rozdziale klasycznej książki *Dzieje dramatu* (pol. wyd. 1962) zatytułowanym „Teatr poetycki” Allardyce Nicoll poświęca utworowi Łesi Ukrainki trzynaście linijek (dramaty *Adwokat Martian*, *Cassandra*) i to jest wszystko, co z tamtej bogatej w literackie wydarzenia epoki przedostało się na temat Ukrainy do wpływowego, opiniotwórczego dzieła. Jest oczywiste, że w kulturze ukraińskiej tamtej doby dramat wyprzedził teatr, żywiej reagując na to, co działo się w latach 1890–1914 w Europie. Głównie dlatego, że nie istniała w owym czasie żadna duża, trwale działająca teatralna, ukraińska instytucja, która mogła stanowić techniczne zaplecze wyobraźni autorów, w rodzaju samodzielnego teatru operowego czy dramatycznego. Istniejące ukraińskie sceny dysponowały bardzo skromnymi warunkami, a w większości mamy do czynienia z trupami objazdowymi, które adaptowały się do zaproponowanych im warunków. Dla wielu gatunków dramatu, zwłaszcza symbolicznego, historycznego, nie było więc odpowiedniej, stałej sceny z pełnym teatralnym zapleczem. Dramat w tej sytuacji rozwijał się swoistą drogą, będąc alternatywą jako wizyjna podstawa ważnych narodowych i społecznych

idei, o czym chętnie Natalia Maliutina pisze. Podobnie zresztą było w kulturze polskiej rozwijającej się na ziemiach zaboru rosyjskiego i pruskiego. Warto zwrócić uwagę na tę koincydencję w pracy Maliutiny. Pisze ona o znacznej świadomości estetycznej dramaturgów ukraińskich, znających repertuar europejski i wzorujących się na nowoczesnych trendach ponadnarodowych, a jednocześnie zwraca uwagę na społeczną, historyczną, a nawet polityczną świadomość tych autorów, podsuwających swojemu odbiorcy (czytelnikowi, widzowi) tradycyjnie ważne treści narodowe. Żaden z tych autorów, z wyjątkiem Łesi Ukrainki i Wołodymyra Wynnyczenki, nie przebił się na szersze forum, a w czasach sowieckich większość z nich zniknęła z podręczników i repertuaru teatralnego. Po tak długiej przerwie książka Maliutiny, ukazując bogate życie dramatis personarum (i poniekąd teatralne), jest istotna informacyjnie dla każdego ukrainisty w Polsce i ogólnie historyka dramatu oraz badacza teatru. Praca Maliutiny ukazuje bowiem szeroką panoramę gatunków dramatycznych wraz z analizą przykładów. Nie jest to praca encyklopedyczna, można bowiem byłoby dorzucić kilku autorów, których w książce zabrakło, ale jako praca w istocie genologiczna jest to pozycja bardzo ważna. Dość powiedzieć, że podobnej pracy, idącej tropem życia najważniejszych gatunków dramatycznych w okresie przełomu wieków XIX/XX i dającej syntezę ich literackiego oraz teatralnego życia, w Polsce nie mamy.

Książka N. Maliutiny przynosi materiał, który znakomicie się nadaje do wysuwania rozmaitych porównań, zarówno w zakresie immanentnego rozwoju form dramatycznych w kulturze ukraińskiej i polskiej, jak również na płaszczyźnie recepcji idei europejskich i tworzenia własnych, oryginalnych rozwiązań w zakresie dramatu oraz teatru. Właśnie te obszary porównań są całkowicie u nas niezagospodarowane, a przecież literatura ukraińska i polska rozwijały się w XIX wieku obok siebie, rywalizując z sobą (niekiedy współpracując) o miejsce w kulturze, i w świadomości nie tylko własnego, narodowego, odbiorcy. Z tego względu będzie to pozycja wartościowa zarówno dla ukrainistów, którym w Polsce brakuje oryginalnych prac na wysokim poziomie, ale także dla polonistów, zajmujących się dramatem, na przykład epoką romantyzmu i Młodej Polski. W tych okresach nasze literatury zbliżała podobna sytuacja zniewolenia, zwłaszcza po 1864 roku, walka o każde słowo z cenzurą, stosowane techniki języka ezopowego, upodobanie do historyzmu z jednej strony, a z drugiej do tradycji ludowych. Rozejście się naszych literatur nastąpiło po 1914 roku.

W okresie sowieckim przybrało ono charakter radykalny o tyle, o ile nawiązywanie do ukraińskich narodowych tradycji nosiło nierzadko charakter polemiki historycznej i politycznej. W XXI wieku jest okazja, by przekroczyć dawne bariery i podjąć wysiłek wzajemnego poznawania. Książka N. Maliutiny jest ku temu świetną okazją.

1. UKRAIŃSKA DRAMATURGIA KOŃCA XIX I POCZĄTKU XX WIEKU W POSZUKIWANIU NOWYCH FORM WYRAZU

Na przełomie XIX i XX wieku dramaturgia ukraińska, na skutek intensywnych procesów modernizacyjnych w zakresie form gatunkowych, cech stylistycznych oraz uwikłania w różnorodność nurtów kierunków artystycznych (romantyzmu, naturalizmu, realizmu, neoromantyzmu, symbolizmu, impresjonizmu, ekspresjonizmu), przeżywała rozwój, jakiego nie doświadczyła od początków swego istnienia. Fenomen ów był wynikiem splotu kilku kluczowych tendencji, a mianowicie: reformy teatru ukraińskiego, dynamicznego rozwoju profesjonalnych i amatorskich trup teatralnych, odwołujących się do najlepszych rodzimych wzorców sztuki dramatycznej (były to m.in. utwory Iwana Kotlarewskiego *Natałka Połtawka* [*Наталка Полтавка*], Tarasa Szewczenki *Nazar Stodola* [*Назар Стодоля*], Hryhorija Kwitki-Osnowianenki *Moskał-czarodziej* [*Москаль-чарівник*]), inspiracji płynących z modernistycznego dramatu europejskiego Henryka Ibsena, Gerharta Hauptmanna, Maurycego Maeterlincka, Stanisława Przybyszewskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Antoniego Czechowa, Leonida Andriejewa, Arthura Schnitzlera, Hugona von Hofmannsthalera oraz zmianą strategii w ramach polityki repertuarowej.

Już w działalności trupy Marka Kropywnyckiego (1882–1883), głównie zaś po odświeżeniu jej składu, co miało miejsce w latach 1885–1888, w obyczajowo-etnograficznym teatrze muzyczno-widowiskowym wyraźnie daje się zaobserwować wyraźny zwrot ku literackości dramaturgii, która zaczęła koncentrować swoją uwagę na artystycznych walorach tekstu. Wraz z pojawieniem się sztuk Marka Kropywnyckiego, Iwana Tobiłewicza, Mychajła Staryckiego, Ołeny Pczilki, Hryhorija Cehłyńskiego, Panasa Saksahańskiego, a także

„dramaturgów-grafomanów” [dramorobów]¹ coraz większego znaczenia nabiera artystyczno-estetyczna koncepcja dramaturga, realizowana w materiale językowym, której podkreśleniu służyły także środki pozawerbalne.

Repertuar historyczno-romantyczny oraz melodramatyczno-wodewilowy zostaje wzmocniony przez społeczno-psychologiczną motywację akcji oraz typizację bohaterów. W działalności trupy Mychajła Staryckiego (1885–1891), Mykoły Sadowskiego (1881–1898), jak też i dwukrotnie reaktywowanej trupy Marka Kropywnyckiego (1888–1893, 1899–1900) swój rozkwit przeżywał dramat społeczno-obyczajowy, którego demaskatorskie, komediowe nastawienie umiejętnie łączyło się z elementami widowiskowości melodramatycznej, wodewilowej i farsowej: sztuki Iwana Tobiłowicza *Martyn Borula* [Мартин Боруля], *Sto tysięcy* [Сто тисяч], *Marność* [Суєта], *Gospodarz* [Хазяїн], Marka Kropywnyckiego *Dwie rodziny* [Дві сім'ї], *Szaleniec* [Зайдиголова], *Ołesia* [Олеся], *Ludzie bez ziemi* [Безпочвенники], *Ołeny Pcziki Światowa rzecz* [Світова річ], Mychajła Staryckiego *Talent* [Талан], *Nie było sądzone* (*Pańskie bagno*) [Не судилося (Панське болото)]. Sztuki Mychajła Staryckiego o tematyce historycznej *Bohdan Chmielnicki* [Богдан Хмельницький], *Marusia z Bogusławia* [Маруся Богуславка], *Taras Bulba* [Тарас Бульба], *Obrona Buszy* [Оборона Буші], *Ostatnia noc* [Остання ніч], Iwana Tobiłowicza *Sawa Czały* [Сава Чалий], *Bondarówna* [Бондарівна], *Licha iskra pole spali i sama zniknie* [Луха іскра поле спалить і сама щезне], Hnata Chotkewicza *Bohdan Chmielnicki* [Богдан Хмельницький], *O pułku Igora* [О полку Ігоревім], *Dowbusz* [Довбуш], *Rohnid'* [Рогнідь], *Młody Krzysztof* [Молодий Криштоф], Mychajła Hruszewskiego *Chmielnicki w Perejasławiu* [Хмельницький у Переяславі], *Jarosław Ośmiotysł* [Ярослав Осмомисл], Osyra Barwńskiego *Pawło Połubotok* [Павло Полуботок], *Ołelki Ostrowskiego* *Iwan Mazepa* [Іван Мазепа] stanowiły syntezę poznania romantycznego, apoteozy operowej i dydaktyzmu oraz sentymentalnego melodramatyzmu z typowym dla niego patetyczno-retorycznym językiem. Na przełomie XIX i XX wieku w dramaturgii ukraińskiej pojawiają się wyraźne tendencje do psychologizmu artystycznego, który w pierwszej kolejności znalazł wyraz w twórczości dramatycznej Iwana Franki, a zwłaszcza w wystawionej po raz pierwszy przez trupę Panasa Saksahanskiego

¹ Dramorób – termin używany na określenie autora często prymitywnych dramatów stworzonych według obowiązujących schematów, wśród których nie brakuje jednak utworów o określonych walorach literackich.

i Iwana Karpenki-Karego sztuce *Skradzione szczęście* [Украдене щастя] z Iwanem Karpenką-Karym w roli Mykoły Zadorożnego.

Osobnym zjawiskiem w omawianym okresie historii ówczesnego teatru ukraińskiego były także sztuki autorów, którzy dotychczas byli znani głównie jako prozaicy i poeci. Chodzi tu o teksty takich twórców, jak: Lubow Janowska, Hnat Chotkewicz, Stepan Wasylczenko, Borys Hrinchenko, Spyrydon Czerkasenko, Nadija Kibałczicz, Dmytro Markowicz, Antin Kruszelnicki, Hryhorij Waszczenko, Witalij Towstonos, Adrian Kaszczenko, Modest Łewycki, Tetiana Sułyma, Leonid Pacharewski, Wołodymyr Samijlenko, Archyp Teslenko. Utwory dramatyczne przywołanych autorów charakteryzowało uaktualnienie tematyki, publicystyczność opisów i didaskaliów oraz programowości replik bohaterów, jak też typowa dla wczesnego modernizmu liryzacja i epizacja wypowiedzi, ponadto intertekstualność, skłonność do ironii, groteski, parodii czy też żartu.

Nowa dramaturgia ukraińska lansowała również nowy typ bohatera – ideologa, obrońcę ludu, mitologizowanego w wyobraźni widza. Siegała ona także po nowe tematy, kreując nowe płaszczyzny konfliktów, takie jak działalność rewolucyjna, masowe wystąpienia, konflikt między jednostką a tłumem (*Ofiary* [Жертви] Lubowi Janowskiej, *Ona* [Вона] Hnata Chotkewicza, *Trudny czas* [Скрутна доба] Marka Kropywnyckiego, *Uspokoilo się* [Заспокоїлось] Andrija Łysenki), emancypacja twórczej jednostki, zwłaszcza kobiety (*Skrzydła* [Крила] Ludmyły Staryckiej-Czerniachiwskiej, *Małżeństwo* [Подружжє] Jurija Kmity), odrodzenie moralne społeczeństwa (*Bez wiary* [Без віри], *Ludzkie szczęście* [Людське щастя], *Noli me tangere* Lubowi Janowskiej, *Szczeble życia* [Щаблі життя], *Targowisko* [Базар] Wołodymyra Wynnyczenki), czy wreszcie działalność trup aktorskich oraz polityka repertuarowa (*Szantrapa*) [Шантрапа] Panasa Saksahanskiego, *Impresario Spalonego Teatru* [Антрепренер Прогорілого театру] Ołeksija Hrabyny, *Dramat bez wódki* [Драма без горілки] Wołodymyra Samijlenki, *Przelotne ptaki* [Перелітні птахи] Wasyla Owczynnikowa, *Najście barbarzyńców* [Нашестя варварів] Marka Kropywnyckiego).

Uwspółcześnienie konfliktu dramatycznego łączyło się z tradycyjnymi schematami komediowo-wodewilowymi, farsowo-melodramatycznymi i chwytami fabularnymi, które przenosiły akcję w przestrzeń utopijną albo przypominały już skonceptualizowany program. Wiele sztuk było naznaczonych tradycyjną modalnością dramatyczną lub komediową z życia inteligencji. W dramatach Borysa Hrinchenki *Na nową drogę* [На новий шлях], *W pracy społecznej* [На громадській роботі], Lubowi Janowskiej *We mgle przed świtem*

[*В передрозвітньому тумані*], Mychajła Staryckiego *W ciemności* [*У темряві*], *Talent* [*Талан*], *Krzyż życia* [*Крест жизни*], Marka Kropuwnyckiego *Kołon Błyskawyczenko* [*Конон Блискавиченко*], *Ołesia* [*Олеся*], Iwana Tobiłewicza *Marność* [*Суєта*], *Morze życia* [*Житейське море*], Ołeksandra Wołodskiego *Orysia* [*Ориця*], Hnata Chotkewicza *Okres kłesk* [*Лухоліття*], *Oni* [*Вони*], Witalija Towstonosa *Wieczna pieśń* [*Вічна пісня*], Nadiji Kibałczicz *Katarzyna Czajkówna* [*Катерина Чайківна*], Łeonida Pacharewskiego *Niech żyje życie!* [*Нехай живе життя!*] wyłania się konflikt między inteligentem, krzewicielem oświaty a tradycyjnym społeczeństwem. Rozwijająca się na polu owego konfliktu walka wewnętrzna bohatera jest ukazywana w formie autoanalizy.

Rozwój konfliktu w wyżej wymienionych sztukach odbywa się poprzez bezpośrednie zderzenie poglądów przedstawicieli obu stron sporu, jak też w refleksyjnych monologach oraz dialogach postaci. Ich postępowanie determinuje racjonalizm, co jest związane z ideowym programem utworów, nastawionych na dydaktyzm.

W wielu wypadkach postać bohatera-inteligenta zostaje ukazana w manierze komediowej. W sztukach Mychajła Staryckiego *Nie było sądzone* (*Pańskie bagno*) [*Не судилося (Панське болото)*], Lubowi Janowskiej *Dzwon do cerkwi zwołuje, ale sam w niej nie bywa* (*Leśny kwiatek*) [*Дзвін до церкви скликає, та сам у їй не буває (Лісова квітка)*], Ołeny Pczilki *Światowa rzecz* [*Світова річ*] autorzy demaskują wady tego typu bohatera, obnażając iluzoryczność jego prooświatowych zamierzeń.

Jeśli zaś idzie o publicystyczne nacechowanie omawianych dramatów, to pod względem gatunkowym realizuje się ono w postaci obrazów i szkiców z życia. Do tego typu utworów można zaliczyć dramaty Hnata Chotkewicza *Na kolei* [*На залізниці*] (1906), szkice dramatyczne Lubowi Janowskiej *We mgle przed świtem* [*В передрозвітньому тумані*], Spurydona Czerkasenki *W starym gnieździe* [*В старім гнізді*], sceny dramatyczne Marka Kropuwnyckiego *Kołon Błyskawyczenko* [*Конон Блискавиченко*], *Trudny czas* [*Скрутна доба*], *Ziarno i plewa* [*Зерно і полова*], *Przed wolnością* [*Перед волею*], Iwana Tobiłewicza *Ponad Dnieprem* [*Понад Дніпром*], *Marność* [*Суєта*], Iwana Tohobocznego *Złoczyńcy* [*Душогуби*], *Wojuwnicy o tarzenia* [*Борці за мрії*], Stepana Wasylczenki *W cieniu* [*В холодку*], *Na pierwsze tańce* [*На перші гулі*]. Ich cechy charakterystyczne to: fragmentaryczność akcji, ograniczenie pobocznych konfliktów oraz brak głównej konfrontacji bohaterów. Poszczególne sceny

w przywołanych dramatach łączyły się na zasadzie montażu, usuwając w ten sposób z rozwoju akcji jej dramatyczny wymiar. Rozmycie zaś przeważnie tragicomicznego zakończenia, podczas którego konflikt nie zostawał rozstrzygnięty, a tylko umownie kończył się epizodem, pozbawiało rzeczony dramaty gatunkowej wyrazistości. W rezultacie przypominały one szkice z mieszczańsko-szlacheckiego życia codziennego.

Zarówno trupy zawodowe, jak i amatorskie, sięgały chętnie po repertuar z kręgu „dramatów grafomańskich”, których najpopularniejszymi autorami byli: Andrij Lisowski (operetka dramatyczna *Choma Kowal* [*Хома Коваль*], dramaty *Dwie siostry* [*Дві сестри*], *Nieszczęśliwy* [*Нieszczęсny*] [*Безталанний*]), Kincdrat Myrosławski-Wynnykiw (*Obrazy historyczne* [*Історичні картини*], *Hajdamacy* [*Гайдамаки*], *Kozackie serce* [*Козаче серце*]), Leonid Mańko (*Nieszczęśliwa miłość* [*Нещасливе кохання*]) czy Iwan Tohobocznyj (*Żydówka-wychrzta* [*Жидівка-вихрестка*]). Pomimo szablonowości sytuacji fabularnych, pewnego prymitywizmu, schematyzmu akcji, silnego nasycenia materiałem pieśniowym oraz cech teatru „hubkowego”, w sztukach tych zachowały się istotne archetypiczno-folklorystyczne elementy ukraińskiej tradycji narodowej.

Wiele zjawisk ówczesnej dramaturgii odzwierciedlało poszukiwania dramaturgów prowadzące do ukształtowania się „nowego dramatu”, charakteryzującego się syntetycznym typem myślenia artystycznego, w którym cechy naturalizmu, romantyzmu, realizmu obyczajowego łączyły się z załączkami modernizmu (neoromantyzmu, symbolizmu, impresjonizmu, ekspresjonizmu). Co istotne, tendencje modernistyczne można odnaleźć już w sztukach wystawianych w teatrze ukraińskich koryfeuszy. Były to dramaty Marka Kropywnyckiego *Ołesia* [*Олеся*], *Dwie rodziny* [*Дві сім'ї*], *Szaleniec* [*Зайдиголова*], *Starzy i młodzi* [*Старі сучки й молоді парості*], *Zamulone źródła* [*Замулені джерела*], *Utracona siła* [*Страчена сила*], w których można odnaleźć dążenie do pogłębionej psychologizacji przeżyć i działań postaci, wzmocnienie roli podtekstu, ciężenie ku sytuacjom tragicomicznym z jednocześnie mniej widoczną organizacją fabularną. Coraz częściej dramaturdzy uciekali się do fragmentarycznej budowy scen, właściwej dla dramatu modernistycznego. Opisane tendencje najwyraźniej widoczne są w dramaturgii Iwana Tobiłewicza (Karpenki-Karego), w której twórca z sukcesem połączył cechy romantyczno-dydaktycznej idealizacji i melodramatycznej widowiskowości z tendencjami realistycznymi. Nastawienie na efektowną realizację sceniczną łączyło się z „literackością” dramatu: tekst wchodził w twórczy dialog z tradycją teatru dell'arte, dramaturgią Williama Szekspira,

Moliera, a także teatru ukraińskiego, kultury ludowej i masowej. Istotę owych zabiegów najlepiej ilustrują sztuki Iwana Tobiłowicza (*Ponad Dnieprem* [Понад Дніпром], *Czumacy* [Чумаку], *Marność* [Суєта], *Morze życia* [Житейське море]), który nierzadko wyżej stawiał akcję sceniczną, intrygę (*Marność* [Суєта], *Paliwoda z XVIII w.* [Паливода XVIII століття], *Handzia* [Гандзя]). W dylogii dramatycznej *Marność* [Суєта] oraz *Morze życia* [Житейське море] autor stosuje odsunięcie na dalszy plan protagonisty, budując akcję w oparciu o szereg równorzędnych postaci, powiązanych z pobocznymi konfliktami.

W dramatach Iwana Tobiłowicza akcja jednocześnie rozwija się w tekście i podtekście, który zawiera intertekstualne aluzje. Wiele jego dramatów jest zbliżonych do tragifarsy czy tragikomedii, co przemawia na rzecz „literackości” dramatu w kontekście tragikomedii Gerharta Hauptmanna, Antoniego Czechowa, Lwa Tołstoja czy Henryka Ibsena. Iwan Tobiłowicz położył podwaliny pod „nowy dramat”, gdyż właściwa akcja jego utworów rozgrywa się w świadomości postaci. Wraz z wydarzeniem na scenie zostaje wyartykułowana spodziewana reakcja widzów.

Zabawowy charakter wielu sztuk Iwana Karpenki-Karego odcisnął piętno na popularnych wodewilach, żartach i komediach Dmytra Hrycynskiego, Dmytra Dmytrenki, Ołeksandra Wołodskiego, Hryhorija Borakowskiego, Modesta Łewyckiego, Stepana Wasylczenki, Lubowi Janowskiej. Farsowy-wodewilowy charakter akcji nadaje im pełnego napięcia dramatyzmu w sposobie rozwoju wydarzeń oraz w akcji wewnętrznej. Sposób konstruowania postaci w całości został podporządkowany wymogom „nowego dramatu”, w świetle którego bohater był marionetką w rękach ślepego losu. Dlatego też dorobek Karpenki-Karego można rozpatrywać *per analogia* z twórczością Antoniego Czechowa, Arthura Schnitzlera czy Henryka Ibsena. Zwłaszcza zakończenia większości sztuk Iwana Tobiłowicza korespondują z finałami sztuk Henryka Ibsena, Antoniego Czechowa czy też George’a Bernarda Shawa, w których rozgrywany konflikt nie zostaje rozstrzygnięty – akcja ulega umownemu zawieszeniu lub zostaje urwana (*Gospodarz* [Хазяїн], *Rozumny i dureń* [Розумний і дурень], *Morze życia* [Житейське море]).

Modernizacja dramaturgii ukraińskiej wpłynęła także na krystalizowanie się dramatu poetyckiego (lirycznego) w twórczości takich pisarzy jak: Wasyl Paczowski, Łesia Ukrainka, Ołeksandr Ołeś, Ołeksij Pluszcz, Jurij Łupa, Ludmyła Starycka-Czerniachowska, Spyrydon Czerkasenko. Twórczość liryczna okazała się typowa dla teatru poety, kiedy to teatr retorycznie zorientowanego Słowa

zaczął zastępować teatr akcji. Akcja dramatu poetyckiego (lirycznego) skupiała się na zjawiskach literacko-artystycznych, przede wszystkim zaś na poetyckiej obrazowości i umowności (bajkowej, feerycznej, mistycznej, onirycznej). W takich dramatach (poemat dramatyczny, fantazja, bajka) powstawał obraz świata stworzonego przez język, jego właściwości tropiczne oraz przez stylistyczną i kompozycyjną organizację tekstu. Otwarty typ kompozycji kierował dramatyzm sytuacji w stronę mimetyzmu artystyczno-literackiego. W tym celu wykorzystywano świat symboli, świadomość autorską, a także umowność artystyczną zjawisk literackich i teatralnych.

W dramaturgii końca XIX – początku XX wieku poematy dramatyczne, bajki, fantazje, sceny liryczne, etiudy dramatyczne zyskiwały literacką samowystarczalność, tym samym nabyły prawo do fakultatywności teatralnej interpretacji. Dzieła tego typu przejawiały swoją poetycką odrębność w stosunku do zaakcentowanych form mimetycznych na wzór dramatu naturalistycznego, „sztuki dobrze zrobionej”, melodramatu. „Klasyczne” przykłady europejskiego dramatu poetyckiego można odnaleźć w twórczości Hugona von Hofmannsthal, Aleksandra Błoka, Maurycego Maeterlincka, Walerija Briusowa, Williama Yeatsa czy też Thomasa Eliota.

Co prawda, z powodu literackiego wartościowania poetyckiego (lirycznego) dramatu przez krytyków i teatroznawców ulegała pomniejszeniu jego wartość sceniczno-teatralna. Jak zauważył Jakiw Mamontow, dramatycznym poematom Łesi Ukrainki brakuje właśnie dramatyizmu, a wymogi sceny spełniały przede wszystkim utwory *Kamienny książe* [*Камінний господарь*] i *Orgia* [*Оргія*] [7, 393].

Tego typu teksty, w których akcent w sposób szczególny został postawiony na dynamiczne możliwości recytatorsko-retoryczne, rytmizację i melodykę słowa (jak np. utwory Łesi Ukrainki), nie wykluczały swojej przydatności do inscenizacji. Jednak z całą pewnością potrzebowały one teatru innego rodzaju – takiego, który byłby przeorientowany na sugestywne właściwości deklamacji, na dramaturgię wypowiedzi. Dlatego np. organiczny sposób interpretacji poetyckich dramatycznych etiud Ołeksandra Ołesia uchwycił dopiero w drugim dziesięcioleciu XX wieku Łeś Kurbas w swoim „Młodym Teatrze”. Reżyser przyjął wobec sztuk Ołesia perspektywę wewnętrznego rytmu przeżyć postaci, zmiennej dynamiki uczuć, subtelnej gry światła i muzyki, wewnętrznej akcji, opartej na półtonach, aluzjach, napięciu emocjonalnym, podświadomych impulsach. Tradycja ukraińskiego teatru obyczajowo-realistycznego, która dominowała w teatrze

koryfeuszy, nie była w stanie – z istoty swej – uchwycić natury tekstu poetyckiego, z dominującą w nim subiektywną wizją świata, osadzoną w kreatywnych możliwościach języka. Stąd, pojawienie się form tak hybrydycznych, jak poemat dramatyczny Łesi Ukrainki, oznaczało kryzys dramatu tradycyjnego, jednocześnie wymuszając konieczność poszukiwania nowych dróg realizacji scenicznej.

Poematy dramatyczne Łesi Ukrainki (*Kasandra* [Кассандра], *Opętana* [Одержима], *Na polu krwi* [На полі крові]) otwierają nieograniczone możliwości dla ukazania retorycznych strategii tekstu (słowa), polegające na zgraniu rytmu zewnętrznego (struktury lejtmotywów, intonacji, sekwencji tropicznych, korelacji wypowiedzi dialogowych i monologowych, stylistycznych, semantycznych, fonicznych efektów wypowiedzi) z rytmem zewnętrznym, zakodowanym w budowie tekstu.

Dyskurs postaci w poematach dramatycznych Łesi Ukrainki, szczególnie w sztuce *Opętana*, odzwierciedla „efekty głosu”, strategii autorskiej, realizowanej w formalnych zasadach, przeznaczonych dla wygłoszenia na scenie. Słowo bohatera staje się środkiem dramatyzacji akcji. Postać Mesjasza figuruje w tekście dramatu *Opętana* jako głos, który szczególnie wyraźnie odzwierciedla jego dystans wobec słów Miriam.

Proces twórczy, zapisany w tekstach Łesi Ukrainki, według Jakiwa Mamontowa zawsze był „intelektualny, konstruktywny, tj. wyrastał z ideowych rozważań, które mogą znaleźć ucieleśnienie w najróżnorodniejszych obrazach” [7, 392]. Neoromantyczny charakter zarówno artystycznego myślenia, jak i samego tekstu – preferującego twórczy indywidualizm – wpisywał się w ogólny kontekst wczesnego modernizmu ukraińskiego, dążącego do odejścia od pozytywizmu, z myślą o przekierowaniu twórczej uwagi na egzystencję słowa artystycznego, symbolizację, skrajną subiektywizację, liryzację, swoiste „myślenie słowem”.

Dwuwymiarowość widzenia artystycznego, realizowana przez symbolizm dramatyczny, znalazła odzwierciedlenie również w etiudach dramatycznych Ołeksandra Ołesia. Jak stwierdzał J. Mamontow, „symbolizm Ołeksandra Ołesia ma nie tyle naturę dramatyczną, co liryczną: zawarty jest w nastrojach, sytuacjach, w samym języku i w mniejszym stopniu w ruchach, w dramatycznych konfliktach. Cechą charakterystyczną jego etiud jest także ich rytmiczność, zaznaczająca się nie tylko w zmienności nastrojów, ale i w języku. Rytmiczność ta kompensuje brak ruchu: kołysze ona czytelnika i nie chce się jej zakłócać jakimkolwiek dramatycznym momentem” [7, 403].

Na dramatycznych etiudach Ołeksandra Ołesia, takich jak *Jesień* [Осінь], *Taniec życia* [Танець життя], szczególnie wyraźnym piętmem odcisnęła się marionetkowa zasada umowności dramatycznej; akcja w owych tekstach została całkowicie podporządkowana symbolizacji. Dlatego teksty te można rozpatrywać jako jednoaktowe obrazki psychologiczne, nasycone tajemniczością i niejasnością tego, co tai się w otchłaniach podświadomości. Te ekspresywne szkice cechował pogłębiony psychologizm, kreowanie stanów granicznych: samotności, szaleństwa, natchnienia, grozy, które implikowały skomplikowane stany duszy, fatalne zrzędzenia losu.

Z kolei dramaturgia Wołodymyra Wynnyczenki intrygowała swoją tendencyjnością, nowatorstwem problematyki, szokującą otwartością autorską, co wyraźnie odróżniało ją od społeczno-psychologicznych i dydaktyczno-obyczajowych dramatów Iwana Tobiłewicza, Borysa Hrinchenki, Lubowi Janowskiej, Wołodymyra Samijlenki czy Hnata Chotkewicza. Niezaprzeczalnie jednak w twórczości dramatycznej Wynnyczenki widać wpływ tradycji „teatru ukraińskich koryfeuszów”, a zwłaszcza Iwana Tobiłewicza.

Krytycy teatralni wielokrotnie zwracali uwagę na strukturotwórczą rolę popularnych haseł politycznych, filozoficznych oraz literackich w dramatach Wołodymyra Wynnyczenki, co też miało niebagatelny wpływ na epicki sposób kreowania rzeczywistości. Nieprzypadkowo w jego dramatach można zaobserwować ciężenie ku dramatowi ironiczno-polemicznemu ze strukturą dramatu-idei, dramatu-dysputy.

Jakiw Mamontow zdecydowanie nie zgadzał się z Mykołą Woronim, który zaliczał Wołodymyra Wynnyczenkę do grona dramaturgów neorealistów, albowiem „...w sztukach neorealistycznych podwójność akcji bazuje nie tylko na jednej dowolnej postaci, ale na całej sytuacji, czasami na najmniejszych drobiażkach: nie ma w nich niczego przypadkowego i to w głównej mierze odróżnia je od sztuk naturalistycznych. W sztukach Wołodymyra Wynnyczenki sytuacja nigdy nie bywa symboliczna, podobnie nie stawiają one przed reżyserem i aktorem subtelnych zadań, jak ma to miejsce w przypadku sztuk symbolicznych, ponadto nie dają impulsów teatrowi ukraińskiemu do odejścia od naturalizmu ubiegłego stulecia i szukania nowych dróg” [7, 401].

Podstawową zasadą dialogu z tradycją i poetyką „nowego dramatu” Iwana Tobiłewicza, Wołodymyra Wynnyczenki, Łesi Ukrainki, Ołeksandra Ołesia jest analiza specyfiki i statusu Słowa (wypowiedzi) w tekście dramatycznym.

Ożywiony tendencjami modernistycznymi dramat ukraiński końca XIX i początku XX wieku prowadził ostry dialog z tradycją (przeważnie poprzez zastosowanie stylizacji, imitacji albo też mistyfikacji prototypów gatunkowych, stałych cech poetyki). Pomagało to dramaturgom zaakcentować zerwanie z tradycją (widać to wyraźnie w zbliżonych do tragedii poematach dramatycznych Łesi Ukrainki *Kassandra* [Кассандра], *Orgia* [Оргія], *Adwokat Martijan* [Адвокат Мартіян]), wejście z nią w dialog albo polemikę. Odwołanie się do tradycji odkrywało tekstologiczność myślenia Łesi Ukrainki: akcja dramatyczna w jej dramatach i poematach dramatycznych rozgrywa się bowiem na płaszczyźnie znaczeń kulturowych Słowa, znaczeń dyskursywnych, jakie ono generuje.

W takim ujęciu poematy dramatyczne Łesi Ukrainki są interesujące przede wszystkim jako przestrzeń kulturowa znaków, ukazująca dyskursywną i tekstologiczną naturę myśli autorki. Prześledzenie mechanizmów powstawania sensów wypowiedzi artystycznej odkrywa neoromantyczną utopię „uwalniającego słowa”, co według spostrzeżeń Tamary Hundorowej oznacza „... isticie modernistyczną komunikacyjną przestrzeń gry, naśladowania, literackości, cytowości, stylizacji. [...] Przy takim podejściu obiektem twórczości staje się przede wszystkim język, cytowanie, uprzedmiotowienie i odprzedmiotowienie sensów ukrytych w słowach” [1, 244–245].

Dojrzałość artystyczna dramaturgii ukraińskiej końca XIX – początku XX wieku ujawniała się dzięki wpisywaniu przez twórców wszystkich charakterystycznych tendencji modernizacyjnych w paradygmat ogólnoliterackich zmian epoki. Za najbardziej charakterystyczne dla tego procesu tendencje należy uznać: dekonstrukcję całościowej akcji dramatycznej i konfliktów, przekształcenie podmiotu w obiekt oddziaływania żywiołu życia, upoetycznienie wypowiedzi dramatycznej, wyższość strategii retorycznych nad zasadami rozwoju akcji, wyraźne zaznaczenie dyskursu autorskiego, zwłaszcza ironiczno-parodystycznego, symbolizację obrazowości artystycznej, pojawienie się dramatu wizyjnego itd. Jaskrawe wyartykułowanie głosu autorskiego na wszystkich poziomach struktury tekstowej nie wykluczało nastawieniu dramaturgów na wyraźną sceniczność, dzięki czemu udało im się zachować priorytety melodramatyczno-wodewilowej, farsowej podstawy sztuki.

NOTABENE

1. W działalności scenicznej „trupy koryfeuszów”, zwłaszcza w twórczości Marka Kropywnyckiego, Iwana Karpenki-Karego (Iwana Tobiłowicza), większej wartości artystycznej zaczął nabierać tekst dramatu i realizowana w nim artystyczno-estetyczna koncepcja dramaturga.
2. Rozkwitowi dramatu społeczno-obyczajowego towarzyszy uaktualnienie tematyki, dążenie do pogłębienia warstwy psychologicznej, publicystyczność opisów i didaskaliów. Konflikt między inteligentem-krzewicielem oświaty a społecznością częściowo nabiera zabarwienia komediowego. Upowszechnia się forma gatunkowa obrazów i szkiców dramatycznych. Zmienia się sposób kreacji postaci, charakter rozwoju akcji, akcja przenosi się z zewnątrz w wewnętrzną płaszczyznę świadomości bohaterów.
3. Akcja dramatu poetyckiego (lirycznego) koncentrowała się na poetyckiej obrazowości, parabolicznym rozwinięciu fabuły, strukturotwórczej roli umowności (bajkowej, onirycznej, wizyjnej, feerycznej, mistycznej).
4. Zjawisko autorefleksji gatunkowej jest związane z mnożeniem form podmiotowości autorskiej, które tworzą dyskurs ironiczno-parodystyczny. Udzwignienie tradycyjnych klisz melodramatu, wodewilu, farsy odkrywało przestrzeń dla parodiowania rzeczywistości społecznej i literackiej.

2. WPŁYW MIMETYZMU LITERACKIEGO NA DRAMATURGIĘ IWANA KARPENKI-KAREGO

Dramaturgia *Iwana Karpenki-Karego* (właśc. Iwana Tobiłowicza, 1845–1907), tradycyjnie wpisywana w kontekst „teatru koryfeuszy”, wyraźnie wyróżnia się na jego tle ciążeniem ku „nowemu dramatowi” przełomu wieków. Prześiąknięta idealizacją romantyczno-dydaktyczną, zorientowana na upiększenia folklorystyczne, widowiskowość sceniczną, melodramatyczność klisz fabularnych, dramaturgia koryfeuszy (Mychajła Staryckiego, Marka Kropywnyckiego, Panasa Saksahanskiego) kształtowała się w nurcie metody realistycznej z wyraźnym zwróceniem uwagi na typy społeczne, zdeterminowane społecznie konflikty, wypowiedzi postaci jako środek tworzenia charakterów. Wypiełgnowana przez praktykę sceniczną koryfeuszy, inspirowana osiągnięciami światowego teatru twórczość Iwana Tobiłowicza ukształtowała się w okresie przejściowym teatru ukraińskiego w kierunku zasad modernistycznych. Wyraźna teatralność jego sztuk, zorientowanie na widowiskową realizację sceniczną łączą się w niej z umownością mimetyzmu literackiego: dialogiem z utworami dramatycznymi od komediopisarzy antycznych, teatru dell’arte, Williama Szekspira, Moliera do znaczących zjawisk dramaturgii ukraińskiej XIX wieku, reprezentowanych przez dzieła Iwana Kotlarewskiego i Hryhorija Kwitki-Osnowianenki. W laboratorium twórczym Iwana Tobiłowicza znalazły się zintegrowane elementy archetypiczno-folklorystyczne ludowej kultury teatralnej oraz elementy nowatorskie właściwe dla sztuki światowej, co odślaniało jego kulturtregerskie strategie.

W dorobku Karpenki-Karego znajduje się dziewiętnaście ukończonych sztuk, pięć przeróbek i trzy urywki. Jedną z cech charakterystycznych tych utworów jest opozycja „dwóch dusz”, na którą zwrócił uwagę znany dramaturg

i krytyk teatralny Jakiw Mamontow. Łączy się w nich romantyczno-obyczajowy i realistyczno-obyczajowy system teatralny; dominuje melodramat – „siedem sztuk cyklu romantyczno-obyczajowego” oraz komedie – „osiem sztuk cyklu realistyczno-obyczajowego” [22, 184]. Mamontow dostrzegł melodramatyzm we wszystkich sztukach Iwana Tobiłowicza, nawet w tragedii *Sawa Czały* [*Сава Чалуї*] i innych dramatach nieromantycznych. Kontekst teatru romantyczno-obyczajowego jest związany, według Mamontowa, z dominacją melodramatu widowiskowego i tradycjami muzyczno-etnograficznymi.

Romantyczne konflikty (np. sytuacja sobowtórowości w komedii *Czumacy* [*Чумаки*]) odpowiadały estetyce gatunku melodramatycznego, która w sztukach Iwana Tobiłowicza ulega znacznej psychologizacji. Nieprzypadkowo autor niejednokrotnie wykorzystywał takie formy gatunkowe, jak sceny dramatyczne (obrazy – *Ponad Dnieprem* [*Понад Дніпром*], *Marność* [*Суета*]), tragedia (*Sawa Czały*), poemat dramatyczny (*Licha iskra pole spali i sama szczególnie* [*Лиха іскра поле спалить і сама щезне*]).

Wyraźną psychologizację konfliktu dramatycznego zauważył Leonid Bołoban w akcie trzecim dramatu *Nieszczęśliwa* [*Безталанна*], który zawiera grę psychologiczną między Warką a Hnatem, a także w chwytach przygotowujących rozwiązanie, jak też w strukturze dialogów, dzięki którym tylko w samej scenie szóstej aktu trzeciego autor artykułu nalicza „do dwudziestu przejść, zmian stanów psychologicznych”, jednolitość „akcji ogólnej”. Dało to podstawy do tego, by uważać sztuki *Najmitka* [*Наймичка*] i *Nieszczęśliwa* [*Безталанна*] za początki dramatu psychologicznego na Ukrainie” [3, 11]. Iwan Tobiłowicz nie odrzuca także teatralnych chwytów melodramatu, o czym świadczy charakter monologów bohaterów, ich reakcje pełne sentymentalizmu w sytuacjach silnego emocjonalnego napięcia. Wyraźne upiększenia romantyczno-melodramatyczne łączą się we wczesnych dramatach Iwana Tobiłowicza z wiarygodnością psychologiczną zachowań bohaterów oraz realistyczną motywacją napiętych konfliktów społecznych.

Zdaniem J. Mamontowa egzogeny i endogeny, indukcyjny i dedukcyjny typ kompozycji dramatycznej w sztukach Tobiłowicza przyjmuje różne warianty [22, 205]. Większości z nich odpowiada egzogeny typ kompozycji dramatycznej: wpływ na akcję dramatyczną mają okoliczności zewnętrzne, które prowokują postać do kontrgry (*Czumacy* [*Чумаки*], *Nieszczęśliwa*, *Najmitka*, *Handzia* [*Гандзя*], *Marność*, *Morze życia* [*Житейське море*]); w sześciu dramatach (*Gospodarz* [*Хазяїн*], *Sawa Czały*, *Ponad Dnieprem*, *Sto tysięcy* [*Сто тисяч*],

Martyn Borula [Мартин Боруля], *Licha iskra pole spali i sama szczególnie*) akcja rozwija się z inicjatywy bohatera.

W czternastu utworach ruch fabularny organizuje napięcie dramatyczne, w czterech (*Czumacy*, *Ponad Dnieprem*, *Marność*, *Morze życia*) idea autorska (pouczenie dedukcyjne) powoduje rozwój konfliktu dramatycznego [22, 210]. Krytyk dowiódł, że Iwan Tobiłowicz zwracał szczególną uwagę na siłę dramatyczną fabuły (sytuacji stereotypowych, znanych wątków, teatralnych motywów, chwytów), komediowy charakter akcji, w której bohaterowie są narzędziem, a nie podmiotem. Twierdzenie to jest stronnicze i dość uproszczone, o czym przekonuje morfologiczna i historyczno-literacka analiza poetyki tekstu.

Nawet we wczesnych utworach (*Najmitka* i *Nieszczęśliwa*) dramaturg starał się odchodzić od naturalizacji akcji, charakterystycznej dla teatru etnograficzno-obyczajowego i realistycznego tekstu psychologicznego, co w pewnej mierze odpowiadało cechom ówczesnego nowego dramatu („neorealistycznego”). Jak zauważył Mykoła Worony: „... podmiotem dramatu neorealistycznego nie są ludzie, ale człowiek sam w sobie lub jego natura psychologiczna *par excellence*”. Jego koncepcję psychologiczną wcielają „żywe symbole”: forma przejściowa uogólnienia artystycznego, łącząca alegoryzację z obrazowością ekspresywno-symbolistyczną. Mykoła Worony dostrzegł także literackość wątków i charakterów w sztukach Iwana Karpenki-Karego, co sprzyjało odejściu od bezpośredniego mimetyzmu w ukazaniu akcji i wzmocnieniu umowności artystycznej.

Krytycy teatralni (m.in. Mykoła Worony, Jurij Kmit, Serhij Jefremow) od samego początku podkreślali typowość fabuły i charakterów komedii *Martyn Borula* (1886), a także jej literackość lub, jak zauważył Jakiw Mamontow, beletryzację. Według niego w sztukach *Martyn Borula* i *Ponad Dnieprem* decydujące i organizujące są „tematy-fakty, życiowe tematy-zjawiska, które tylko w odpowiedni sposób zostają przełamane przez światopogląd autora” [22, 197]. Mimo że pomysł na fabułę sztuki autor zaczerpnął z kroniki rodzinnej, Mykoła Worony i Serhij Jefremow, powołując się na S. Wysockiego, recenzenta „Kijowskiego Słowa” [„Киевского слова”], wykazali jej związek ze sztukami Moliera (*Mieszczanin szlachcicem* i *Świętoszek*). Mykoła Worony, biorąc pod uwagę psychologię ludzi interesu, dostrzegł w *Orgonie z Molierowego Świętoszka* swobodnego *Martyna Borulę* [6, 339]. Z kolei Jurij Kmit, zestawivszy sztukę *Martyn Borula* z komedią Aleksandra Ostrowskiego *Bieda nie jest występkiem* [Бедность на порок], dowiódł, że Iwan Karpenko-Kary, inspirując się motywami

z dramatu Ostrowskiego, poszedł mimo wszystko swą własną ścieżką artystyczną [20, 11].

W *Martynie Boruli* można prześledzić wszystkie cechy komedii klasycznej: główny bohater, ulegający idei fix udowodnienia swego szlacheckiego pochodzenia ostatecznie wyzbywa się iluzji i wraca do punktu wyjścia. W scenie pierwszej dialog Martyna Boruli z powiernikiem Trandalem zawiera dwa powiązane ze sobą motywy: pragnienie Boruli udowodnienia w sądzie swojego szlacheckiego pochodzenia i obrony honoru w konflikcie ze szlachcicem Krasowskim. Ambicje Boruli od razu nabierają zabarwienia komediowego dzięki demaskacji szachrajskiej moralności byłego fotografa Trandalewa: „... czy wygrałeś, czy przegrałeś, ale pieniądze daj!” Następny monolog (w scenie trzeciej) ukazuje jego złudne nadzieje wobec świata urzędniczego, zgodnie z którymi Borula planuje przyszłość swoich dzieci (Stepana, odprawionego na służbę do sądu ziemskiego oraz Marysi, którą chce wydać za urzędnika). Dochodzi do jawnego osłabienia roli intrygi, konfliktów zewnętrznych, a ogniwo napięcia dramatycznego zostaje przeniesione na płaszczyznę fałszywych iluzji i zawiedzionych oczekiwań.

Całość akcji dramatycznej organizują dialogi komediowe Martyna ze służącymi. Tak więc w dialogu z nim służący Omelko, udając, że nie rozumie, kogo właściwie Martyn nazywa paniczem, okazuje się być za każdym razem rozumniejszy, dowcipniejszy, pozwalając sobie nawet na ocenę fałszywych oczekiwań Boruli.

Omelko (*do siebie*).

Póki był człowiekiem – nie wybrzydzał, a panem zrobili – diabeł w niego wstąpił (*Poszedł*).

Omelko bierze udział we wszystkich kluczowych wydarzeniach, demaskując fałszywe nadzieje gospodarza oraz obłudne zwyczaje środowiska. A zatem w akcie drugim opowieść o poczęstunku panicza i pracowników sądu nie tylko demaskuje oszukańcze zwyczaje panujące wśród urzędników, ale też ukazuje ich roztropność, podkreślając śmieszność pretensji Martyna. U Karpenki-Karego, jak u Lope de Vegi, według spostrzeżeń Mychajła Andriejewa, służący jest organizatorem akcji i inicjatorem intrygi, pozostając jednocześnie „konfidentem gospodarza i komentatorem” – czasem złośliwym – jego niepokojów [1, 11].

Akt drugi zaczyna się sceną swatania syna szlachcica Herwasija – Mykoły z Marysią, podkreślającą wygórowane ambicje i fałszywe pretensje Martyna Boruli, którego Herwasij przekonuje, aby nie starał się dorównać Krasowskiemu. Mimo że Krasowski nie jest aktywnym bohaterem, konflikt Martyna z nim określa ruch wszystkich linii fabularnych sztuki. Odmowa wydania córki za Mykołę jeszcze wyraźniej uwidacznia fałszywość oczekiwań Martyna oraz kategorię jego złudnych przekonań. Akty sztuki, w których rozwija się wewnętrzny konflikt Boruli z własną *idée fixe*, są tworzone według pewnej prawidłowości: wszystkie one zaczynają się emocjonalną oceną jego potyczki z Krasowskim, wnoszącą w statyczną akcję akcent emocjonalny. Tak więc w monologu-rozważaniu Martyna na początku aktu trzeciego zostało ukazane skrajne rozdrażnienie Boruli, którego nakazano usunąć z majątku Krasowskiego. Spowodowany tym gniew nadaje jeszcze większej siły jego pragnieniu wydania córki za urzędnika Nacjewskiego. Następnym dialog z Omelkiem, który, jak się zdaje, specjalnie przeciąga i zaciemnia swoje repliki, czym denerwuje gospodarza, także nabiera cech komediowych.

W centralnych trzech scenach aktu trzeciego źródłem rozwoju wydarzeń jest Marysia, która przebiegle przekonuje ojca o swej miłości do Mykoły:

Marysia. Kocham Mykołę i on mnie kocha, będziemy szczęśliwi...

Martyn. Cóż to za słowo – „kocha”? Mów mi, coż to za słowo?... Ha? Co oznacza: rangę czy szlachectwo?

Marysia. Nie umiem opowiedzieć... Ja...

Martyn. Wymyśl! Błaga! Babskie chimery! Rangę, szlachectwo kochać trzeba, innej miłości na świecie nie ma!...

Skostniałość poglądów Martyna wzmacniają sceny komediowe, które hipertrofują jego wymaginowane iluzje przeczące zdrowemu rozsądkowi. W wielu sytuacjach reakcje Boruli świadczą o automatyzmie, co czyni go chodzącą karykaturą.

Akt czwarty zaczyna się wieloznacznym dialogiem Omelki i Trochyma, w trakcie którego Trochym wypytuje, jak wygląda praca w sądzie. Omelko z całą bezpośredniością swojej natury dowodzi mu, że urzędnicy zajmują się sprzedażą-kupnem papierów. W ten sposób zostaje spłycony i sparodiowany główny

motyw fabularny. Szczerze zdziwienie Trochyma („Ależ kto je kupuje, komu one potrzebne, chyba tylko na papierosy?”) zapoczątkowuje motyw, który, powtarzając się w finale (ostatnia replika Omelki), nadaje rozwiązaniu charakteru groteskowo-parodystycznego. Tak więc powtórzenie sytuacji, replik, motywów wraz z odsyłaniem do ich analogii literackich jest istotną cechą budowy sztuk Iwana Karpenki-Karego.

Podkreślenia wymaga dialog służących w czwartym akcie, który pomaga zrozumieć charakter rywalizacji między Borulą a Krasowskim:

Omelko.

...Ot i nasz pan, mówi, kupił jakieś papiery od niego na Krasowskiego, a Krasowski, mówi, dowiedział się, przyjechał aż do miasta, zapłacił więcej i on sprzedał mu papiery już na naszego pana. Tak oto się handluje!

Satyrycznego charakteru nabierają wyrzuty Boruli czynione rodzinie i służącym za to, że nie przestrzegają szlacheckich zwyczajów. W scenie czwartej Marysia kategorycznie odmawia Nacijewskiemu. Następną sceną zostaje zbudowana przy wykorzystaniu klasycznego dla komedii chwytu podsłuchiwanie: snując fałszywe domysły, Nacijewski wyciąga wniosek o przedślubnych „grzechach” Marysi, usłyszawszy sprzeczkę Boruli z żoną z powodu rodziców chrzestnych przysłego wnuka. Ucieczka Nacijewskiego z zaręczynowej uroczystości ma zabarwienie melodramatyczne, przy czym nie jest ona pozbawiona także cech parodii. Farsowy charakter mają dodatkowe linie fabularne, np. opowieści Protasija Pieniążka. O cechach charakterystycznych tej postaci pisał w swoich wspomnieniach Panas Saksahanski, który starał się utożsamić obraz Martyna Boruli z tym typem szlachectwa, do którego aspirował główny bohater sztuki Iwana Karpenki-Karego.

Istotną rolę w komedii Karpenki-Karego odgrywają mające zabarwienie farsowe monologu Pieniążka. Została w nich zawarta nieubłagana prawda – utrzymana w duchu dramatów Moliera – iż trudno podporządkowywać życie cudzemu scenariuszowi.

Komizm położenia, w którym mimo woli znalazł się Martyn Borula, wzmacnia dramatyzm jego sytuacji: jest on gotów zabić Nacijewskiego za obrazę, ale wyładowuje złość na domownikach. W specyficzny sposób wzmaga napięcie komizm sytuacyjny. W tym także uwidocznia się podobieństwo komedii Karpenki-Karego do Moliera: w dramatycznych momentach kulminacyjnych,

w których znalazły się postacie, autor błyskawicznie przenosił akcję na płaszczyznę farsową, wskutek czego dramatyczny wydźwięk obrazu ulegał transformacji na komediowy

Postanowienie Boruli, aby spłacić papiery poświadczające szlachectwo, unaocznia groteskowość zniweczonych fałszywych aspiracji. W jego wyobraźni wyobraźni spersonifikowała się mania szlachectwa, co prowadzi do odrodzenia duszy Boruli – powrotu do tego, co prawdziwe,

Martyn.

Nie trzeba, spłonęło! Wszystko spłonęło i jakby moja stara dusza w tym ogniu spłonęła!.. Czuję, że robi mi się lekko, jakby nowa dusza we mnie wstąpiła, a stara, szlachecka, stała się popiołem. Weź, Omelku, popiół i rozsiej na wietrze!..

Prośba Omelki, aby zamienić papiery poświadczające szlacheckie pochodzenie na papierosy, eksponuje farsowy charakter rozwiązania oraz podkreśla niedorzeczność samoidentyfikacji Boruli. Dzięki temu finał sztuki jest podobny do finałów ostatnich komedii Moliera, w których demaskatorskie intencje są realizowane w formach groteskowych: wykreowany w wyobraźni bohatera fałszywy świat nabiera cech fantasmagorii.

Jedność akcji w sztuce Iwana Karpenki-Karego, podobnie jak w sztukach Moliera, zapewnia jedność woli bohatera, co jest siłą napędową komedii charakterów, w której konflikt dramatyczny rozwija się pod wpływem zwodniczej namiętności. W *Martynie Boruli*, jak stwierdzał Jakiw Mamontow, „...od początku do końca proces wprawia w ruch niepohamowane pragnienie Martyna, jego *idée fixe*: «wyjść na ludzi, stanąć na szlacheckich nogach»” [22, 206]. Widoczne są w sztuce cechy tragikomedii i tragifarsy.

Skupienie uwagi na postaci, wokół której w wielu sztukach Iwana Karpenki-Karego rozwija się akcja, związane jest nieraz z ignorowaniem fabuły: na przykład w sztuce *Sto tysięcy* historia z „fałszywkami” w żaden sposób nie jest osnową fabularną sztuki i nie wiąże się z wieloma jej postaciami. Gdyby autor tworzył tę sztukę, skupiając się na fabule, a nie na Kałytce, byłaby ona komedią przygodową, komedią sytuacyjną, a nie komedią obyczajową, jak stwierdzał J. Mamontow [22, 207]. Dlatego też nie ma w niej spójnej akcji dramatycznej, jednej ciągłej fabuły. Akcję dramatyczną organizuje kilka konfliktów, w których zostają przedstawione punkty widzenia, interesy, poglądy bohaterów. W sztuce znalazły się liczne odwołania do znanych wątków literackich, klisz gatunkowych, typów

komediowych, co tworzy całościową przestrzeń komediową, w której rozwijają się epizody połączone według zasady montażu. Za osnowę fabuły komedii *Sto tysięcy* posłużyła znana od czasów komedii Plauta i komedii *dell'arte* sytuacja teatralizacji, oszustwa, symulacji, zastąpienie jednej osoby inną, iluzji prawdy.

Jeszcze przed zawiązaniem intrygi (propozycja złożona Herasymowi Kałytkie przez Nieznanego kupna fałszywych pieniędzy) nakreślono skonstruowaną przy pomocy oszustwa fabułę: były żołnierz kopacz Bonawentura rozpoznaje w jednej z postaci włóczkę. Bonawentura uosabia typowego bohatera opery komicznej, farsy-wodewilu (np. *Moskal-czarownik* [Москаль-чарівник] Hryhorija Kwitki-Osnowianenki), mającego skłonności do moralizowania chytrego wojaka, który w swoich sądach i zachowaniu opiera się na doświadczeniu życiowym. Jedno z możliwych prairódeł fabuły tej sztuki Iwan Franko widział we francuskiej operze komicznej *Le soldat magicien*.

Bonawentura to nazwisko składające się z dwóch członów, które z języka francuskiego są tłumaczone jako „bębnienie” (*Ban*) i „przygoda, awantura” (*aventure*). Uosabia on cechy komediowego dziwaka, żartownisia, błazna, wierzącego w „opatrność”, która powinna mu podpowiedzieć miejsce ukrycia skarbów. Tradycję nadawania postaci sztucznie utworzonego imienia, które oddaje jego naturę, badacze wiążą ze znaną komedią-farsą *Świętoszek* Moliera.

Ukazana w połączeniu z awanturnictwem roztropność, skłonność do pocuzania, ciągłe powoływanie się na własne doświadczenie, praktykę, nawet na naukę, chwalenie się swoją wiedzą wpływa na komediowo-farsowy charakter obrazu Bonawentury, co budzi skojarzenia z obrazami „komedii uczonej” Moliera, a także daje podstawy do twierdzenia, że autor mógł mieć na uwadze także inne źródła literackie.

W intrygę szachrajstwa, która organizuje akcję dramatyczną zostają wplecione poboczne linie fabularne, komplikujące fabułę, oraz portrety psychologiczne postaci. Partnerstwo w interesach Kałytki z kumem Sawką nabiera charakteru farsowego, co zostaje wzmocnione przez motyw sprzedaży duszy diabłu w zamian za pieniądze. Opowieść kuma o tym, jak wywołał na rozdrożu nieczystą siłę (Hnata Bezpjatego), odsłania portret psychologiczny niewykształconego chłopca, który kieruje się wygodnictwem, patriarchalnymi zwyczajami, rytuałami i zabobonami:

Harasym (*sam*). Odważny mężczyzna. Do czarta chodził i jest gotowy na wszystko za pieniądze, a ja wezmę od niego weksel. Znalazł durnia! Sprzedaj woły – bierz pienią-

dze... Nie oddasz pieniędzy – dawaj woły, gdyż są moje, ja już je kupilem, już nie będę się domagać pieniędzy, a woły oddawaj. Jest to bardziej niezawodne.

Motyw parodystycznie ukazanej umowy między chytrym chłopem a nieczystą siłą ma dawną tradycję folklorystyczno-literacką. W dramaturgii opracowywano go według klucza komediowo-feerycznego albo wodewilowo-feerycznego, co nadawało sztukom zabarwienia rozrywkowo-satyrycznego (komedia-feeria Dmytra Hrycynskiego *Diabelskie żarty* [Дідькови жарти]). W kanwę fabuły została wpleciona linia wodewilowa nieudanego swatania syna Kałytki Romana z córkami Puzyra. Konflikt melodramatyczno-wodewilowy mezaliansu został sparodiowany poprzez ukazanie nieodpowiedniego zachowania Bonawentury i poniżającego potraktowania Romana przez Puzyra, który nawet nie wyobraża go sobie w roli kandydata na swego zięcia, dlatego też nie proponuje, aby wszedł do salonu. Specyficzny kontekst przygotowań do swatania tworzy wspomnienie Romana o oszustwie jego ojca, który nie dał za córkę obiecanego posagu.

Roman.

A wy myślicie, że u Puzyrów pożywicie się pieniędzmi? Akurat! Tak weźmiemy, jak nasz zięć wziął od nas: obiecali pięć tysięcy, a po weselu dali dwie pary wołów, dziesiątkę owiec, parę koni, furgon i dwie krowy.

Dalsze dialogi Kałytki, Romana i Bonawentury odsłaniają ich rozbieżne reakcje: dla kopcza jest to pouczający przykład, dzięki któremu zdobywa się doświadczenie; dla Romana – bezpośrednia analogia z możliwymi działaniami Puzyra; dla Kałytki – pretekst, aby wykazać się swoją przewidywalnością („Herasym. No to jeszcze zobaczymy! Nie jestem takim durniem, żeby mnie oszukano... Oszukam, kogo zechcę, a mnie nawet sam diabeł nie oszuka”). Tak rodzi się komediowa luka między iluzjami Kałytki a oszustwem, którego ten stał się ofiarą.

Akcja, intryga sytuacyjna, ustępują w sztuce miejsca akcji słownej. Utrzymana w tradycjach farsowych opowieść kuma Sawki o wymianie w mieście fałszywych banknotów przekształca się w przeżycie pełne dramatyzmu. Jego hiperbolizowany strach także nadaje werbalizowanym scenom charakteru komicznego. Postaci stają się inscenizatorami akcji: Kałytko w celu wiarygodnego umotywowania swojej hulanki z kumem z powodu udanej wymiany pieniędzy inscenizuje swatanie Romana z Motrią, nie biorąc pod uwagę realnych skutków tego czynu.

Akt czwarty rozpoczyna się epizodem farsowym – Roman przypadkowo całuje Herszka, który ma nadzieję, że się wzbogaci na sprawie z ziemią Smokwynowa. W niespodziewanej reakcji kopacza na pojawienie się Herszka została zawarta parafraza literacka z poematu Tarasa Szewczenki *Hajdamacy* [*Гайдамаку*], co dowodzi erudycji i gustu Bonawentury, który obiecuje, że zimą napisze komedię, oczywiście w stylu burleski, o czym świadczy cytat z *Eneidy* Iwana Kotlarewskiego oraz ironiczny komentarz do niej:

Kopacz.

Doświadczenie – wielka rzecz. Ot, usiądę zimą i napiszę komedię małosyjską:

Eneasz rzutkim był młodzieńcem,

Podobnym całkiem do Kozaków...¹

Cha, cha, cha! Słyszałeś? Teraz wszyscy piszą: kradną od innych i wydają jako swoje, a gdy ja napiszę, to będzie sama prawda, dlatego że widzę wszystko jak na dłoni...

Scena kulminacyjna powrotu Kałytki i Sawki, którzy otworzywszy worek z fałszywymi pieniędzmi, odkrywają oszustwo Nieznanego, kończy się farsową sceną nieudanego samobójstwa Kałytki, ukazaną z punktu widzenia przypadkowego świadka-kopacza, który stara się uspokoić pechowca. Replika finałowa Kałytki podkreśla farsowy charakter komedii.

Herasym.

Okradli... ograbili... Przepadła ziemia Smokwynowa! Po co zdjęliście mnie z powrozu? Lepsza śmierć niż taka strata! (*Szlocha*).

Fragmentaryzacja konfliktów, linii fabularnych, przeniesienie głównych wydarzeń poza scenę, nadają wewnętrznej dynamiki uwypuklonym w replikach oczekiwaniom postaci. Marionetkowość gestów postaci odsłania warstwę ironii autorskiej, co wyraźnie wzbogaca tę komedię.

Komedia-żart Iwana Karpenki-Karego *Paliwoda z XVIII wieku* [*Паливода XVIII століття*] (1893) w dorobku tego autora jest traktowana oddzielnie. Jakiw Mamontow dostrzegł w niej cechy romantyczno-obyczajowej sztuki historycznej, nazwał ją „komedią sytuacji” z wątkiem miłosnym „typu endogenne-go”, czyli kontrgrą bohatera jako reakcją na wpływ okoliczności zewnętrznych,

¹ I. Kotlarewski, *Eneida*, tłum. P. Kupryś, Lublin 2008.

z przewagą fabuły, intrygi [22, 201]. Jurij Kmit zauważył, że w *Paliwodzie z XVIII w.* znalazło się dużo materiału „gorzelnianego”: „Dlatego komizm przechodzi często w pustą farsę z niesmacznymi i miejscami grubiańskimi wyrażeniami. Paliwoda nie ma w sobie solidnego podkładu ideowego; główny ciężar leży w dowcipnych żartach, jakie hrabia z towarzystwem robi na powitanie swojej narzeczonej” [20, 15]. Zauważył on w sztuce także chęć autora, aby zabawić czytelnika i publiczność. Mykoła Worony wskazał na przeciążenie groteską odnoszącą się do sfery historii, której jest w tej sztuce więcej niż czystej romantyki, a także na jej źródła literackie: „Przypomnijcie bajkę Kulisza *Cygan [Цуган]*, *Poskromienie złoŹnicy* Szekspira albo opowiadania z życia sułtana tureckiego Harun al-Raszida, a zobaczycie, że i *Cygan*, i *Anglik Sly*, i *nędzarsz Turek*, wszyscy oni bardzo nam przypominają *Char’ka Łedaczego*, przynajmniej jeśli chodzi o położenie, w którym każdy z nich się znalazł na skutek pańskiego kaprysu” [6, 233]. Według niego na twórczość Iwana Karpenki-Karego, głównie zaś na jego na wpół historyczne sztuki z wyjątkiem *Bondarówny*, wywarł swoisty wpływ Szekspir w podejściu do fabuły, w której na pierwszym planie figuruje dialektyka artystycznych obrazów i charakterów.

Określona przez autora pragmatyka sztuki (żart w 4 aktach) wpłynęła na wysoką teatralność akcji, dominację w niej umowności artystycznej, przewagę intrygi nad innymi elementami. Dzięki temu dramaturg żartował z ustalonych chwytów komedii dell’arte, komedii szekspirowskiej, wplatając je w umowny kontekst realiów ukraińskich XVIII wieku (akcja sztuki rozgrywa się na Wołyniu). Intrydze mającej charakter literacki ukraińskiego narodowego kolorytu nadają żartobliwe pieśni. Akcję rozpoczyna ironiczna pieśń o niefortunnym upadku z dębu i pogrzebie „komarzyska”. W śpiewie chóralnym stylizowano klisze żartobliwej pieśni:

Oj, gdzież tam,
Czy generał, czy pułkownik?
O, tutaj leży jego ciało,
Które z wysokości poleciało...

Sparodiowano fabułę ballady ludowej o pogrzebie bohatera, który zamienia się w farsę: ten, którego nazwano „generałem”, „pułkownikiem”, naprawdę był jedynie komarem. Bez wątplenia ironiczność pieśni odnosi się do *Char’ka Łedaczego*.

Ekspozycja akcji w sztuce jest związana z buntem Hrabiego przeciwko ojcowskiemu testamentowi, który mówi, że syn odziedziczy majątek tylko wtedy, gdy ożeni się z córką wujka – Jadwyhą. U podstaw konfliktu leży typowo komiczne przełamanie przez bohatera ojcowskiej woli.

Przełamując wolę ojca, przede wszystkim zaś pragnąc dobrze się zabiawić w doborowym towarzystwie, Hrabia podczas przyjazdu narzeczonej wymyśla i realizuje scenariusz oszustwa, zamianę ról z Char'kiem Łedaczym, którego wygląd i zachowanie mają odstraszyć i zrazić do niego Jadwyhę. W kanwę akcji głównej mistrzowsko wpleciono intrygę przekonywania Łedaczego o jego wysokim pochodzeniu, niepospolitości, atrakcyjności. Farsowe, parodystyczne sceny-intermedia służą zdemaskowaniu prawdziwego charakteru Char'ka, któremu w scenariuszu Hrabiego, rozgrywającym się według zasady „teatr w teatrze”, przypada rola błazna, co budzi skojarzenia z bohaterami komedii *dell'arte* i Williama Szekspira:

Wszyscy.
Uduśliś niedźwiedzia?

Łedaczy.
Uduśliem własnymi rękami!..

Łedaczy. Rozpędziłem się jak wichur i uderzyłem niedźwiedzia po łapach, niedźwiedź upadł i nie zdążył okiem mrugnąć, jak naparłem na niego: kolanem w pierś, a rękami jak kleszczami wczepiłem się w gardło... Nadął się i szarpnął z całej siły – tak i język z gardzieli wyciągnąłem... Zamachał niedźwiedź łapami, zacharczał, krew z niego odpłynęła i się wyciągnął...

Turśkij.
Rycerz!

Kyjok.
Samson!..

Łedaczy (*z kieliszkiem w ręku*).

Za klejnoty szlacheckie wszystkich trzech niedźwiedzi dziś uduśzę! (*Z bocznych drzwi wylazi hajduk w wywróconym na drugą stronę kozuchu i ryczy, idąc do Łedaczego. Łedaczy krzyczy nie swoim głosem: „Aj, ratujcie!” – i chowa się pod stół. Łedaczy wygląda spod stołu, następnie wylazi i przekonawszy się, że to żart, strasznie rechocze*).

Podobnie jak w komedii dell'arte (z jej parodystyczno-bufonadowymi, farsowymi scenkami, intermediami) fabule nadają zabarwienia komediowego epizody rozprawienia się Hrabiego z prawnikami, przedstawicielami jego narzeczonej. Według Leonida Stecenki osnową tych epizodów są narracje folklorystyczne, np. ze zbioru *Anegdot halicko-ruskich* [*Галицько-руських анекдотів*]. Leonid Stecenko wskazuje w tej sztuce na wpływ patosu romantycznego pieśni o Mikołaju Potockim [30, 138]. Sceny poddawania prawników terapii pracą i głodem sąsiadują z farsowymi scenami bójek przyjaciół Hrabiego, błaznów Tchórzewskiego i Kyjka (w sposób groteskowy zostaje podkreślone przedmiotowe odniesienie do nazwisk), którzy podgryzali sobie uszy.

Struktura akcji sztuki Iwana Karpenki-Karego przypomina wielopłaszczyznowość komedii Williama Szekspira, co jako pierwszy zauważył Mykoła Worony: „Szekspir wysuwa na pierwszy plan wewnętrzną zależność przyczynową motywów postępowania i całą akcję podporządkowuje jedności charakteru. Nierzadko Szekspir w celu wzmocnienia ekspresji akcji głównej wyprowadza obok niej jeszcze drugą akcję poboczną, która później zlewa się z nią w jedną organiczną całość” [6, 327].

W akcie drugim według zasady „sceny w scenie” rozgrywa się część scenariusza reżyserskiego Hrabiego, która organicznie wrasta w ogólną fabułę okpieńca. Hrabia stara się przekonać Łedaczego, że kocha go Domka, co przy jednoczesnym zapewnieniu Cyganek, iż ma pańskie pochodzenie rozbudza w nim pychę i chorobliwą pewność siebie. Nowych odcieni nadaje intrydze włączenie innej perspektywy odbioru sytuacji: Kłym, zdecydowany na ucieczkę z Domcią, nie wierzy w scenariusz oszustwa:

Kłym.

Łedaczy żeni się dla mojej korzyści? Zwodzą mnie dla pańskiej uciechy! Nie doczeka się on żeniaczki: wcześniej go zabiją, niż weźmie ślub z Domcią! (*Poszedł*).

Rozwiązanie tego błędnego „trójkąta miłosnego” spowalniają wtrącone sceny intermediowe.

Petro.

Tak, w rzeczy samej. Teraz i ja widzę, żem durny: kozuch oddałem, talara nie wziąłem i jeszcze jestem winny talara.

Wyrok Hrabiego nadaje scenie charakteru farsowego.

Hrabia.

Weźcie ich obu i wlejcie im po pięćdziesiąt: Boruchowi, żeby nie był taki mądry, a Petrowi, żeby zmądrzał.

Akcję ogólną dramaturg wzbogaca scenami intermediowymi, które funkcjonują jako oddzielne numery w całościowej akcji komediowej. Nieprzypadkowo w „Jelisawietgradskich Nowinach” [„Елисаветградських новинах”] z 1904 roku w interpretacji scenicznej *Paliwody z XVIII wieku* widziano bardziej szereg zręcznie nakreślonych obrazów niż całościowy utwór dramatyczny [13, 5].

Zabarwienia groteskowego nabiera zaaranżowanie udawanych zaręczyn Domki z Łedaczym. Pieśń o Bondarówonie i panu Kaniowskim sprzyja porównaniu Łedaczego z Kaniowskim, a iluzoryczne urojenia o pańskości rozpalają w nim kompleks chlestackowszczyzny:

Łedaczy.

Wszystkich sobie podporządkuję. Wszyscy, wszyscy będą mi się kłaniać!

Podobnego charakteru nadaje scenie zaręczyn przekonanie Dziada o nieludzkim okrucieństwie Hrabiego, który jest siłą szatańską. Anegdotyczna opowieść Iwana o wybrykach Hrabiego, który kazał zedrzeć skórę z pewnego ekonoma i świni, następnie zamienił ich rolami i wodził za sobą, „póki skóry do nich nie przyrosły”, w sposób parodystyczny dubluje farsowy motyw zamiany głów Hrabiego i Łedaczego.

W kontekście groteskowym rozwija się plan ucieczki Kłyma z Domcią, który jest sparodiowanym nawiązaniem do planu ucieczki w *Nazarze Stodole* Tarasa Szewczenki.

Farsowa akcja w tym epizodzie ma formę teatralizowanej gry w znaczeniu dosłownym i przenośnym, co powoduje podwójny groteskowy odbiór rzeczywistości, zniekształconej w porównaniu z jej idealnym wzorcem. Hiperbolizacja zniekształcenia odsłania to, czego brakuje realnemu bohaterowi, aby zbliżyć się do wzorca. W hiperbolizowanej wyobraźni chłopów destrukcyjna siła działalności Hrabiego-zbója również nabiera charakteru groteskowego: Iwan wspomina, że Hrabia nie tylko „palił kościoły, panów batogiem ćwiczył tak, że niektórzy poumierali”.

Zwerbalizowane groteskowe widzenie świata przez chłopów służy nie tylko teatralizacji akcji, ale też oddaje myślenie patriarchalne chłopstwa ukraińskiego, całkowicie odpowiadające realiom.

Mołodycia.

A baba Horpyna sama widziała, jak w tym tygodniu pan leciał na czarnej chmurze, a potem pod postacią błyskawicy wpadł do pałacu.

Narastanie tego typu wrażeń budzi taką grozę, że pojawienie się Hrabiego w akcie czwartym wywołuje straszny lęk, jak gdyby zjawił się sam diabeł. Akt poprzedza pokazowa scena farsowa poniżenia Char'ka Łedaczego: Kłym robi stracha na wróble, którego Łedaczy bierze za Domcię. Epizod ten otrzymuje swoistą oprawę parodyjną między dwoma występami muzycznymi chórów: pieśni, w której dziewczyna przestrzega kozaka przed niebezpieczeństwem i żartobliwej pieśni *Oj, umarł Sawka, bo słaby był...*, w której sparodiowano tęsknotę za zmarłym z przyczyny alkoholizmu gospodarzem, głową rodziny, co również jest dla Char'ka swoistą przestrożą. Groteskowo-farsowe przedstawienie wydarzeń i postaci, które sprzyja teatralizacji akcji, kontrastuje w sztuce z mimetycznym odniesieniem do rzeczywistości, odbitym w pieśniach. Takie dyskursywne niezgodności świadczyły o autorskiej ironii w odniesieniu do utrwalonych praktyk teatralnych.

Główna intryga rozwija się w akcie czwartym, w którym ruch sceniczny, plastyka gestów psychologicznych przyspieszają aż do sceny autodemaskacji Hrabiego. Groteskowe majaczenia o fantasmagorycznej zamianie głów Hrabiego i Char'ka tworzą w opowieści Hawendy efekt zniekształcenia rzeczywistości, co przekonuje Łedaczego o absurdalności wymysłu.

Hawenda.

Pokój został oświetlony, ognisty człowiek znieacka wpadł do pokoju, złapał waszą głowę na ręce i szczeznął, wy leżeliście nieruchomo. Po minucie znowu pokazała się ognista postać z głową Łedaczego w ręku i jak nie krzyknie: „Niech głowa Łedaczego będzie u Hrabiego, a Hrabiego u Łedaczego, niech wiedzą o cudzie!...”

Następny dialog między Hrabią a Łedaczym zbudowano według zasady odwróconej rzeczywistości („teatru absurdu”), odbiór obu bohaterów łączy w sposób groteskowy także wymyślony, absurdalny obraz stworzony przez wyobraźnię Hawendy i realne widzenie wydarzeń przez Łedaczego. Pomaga to otoczeniu

dowieść mylności tego czy innego pragnienia: Domcia zapewnia prawdziwego Łedaczego, że osoba Hrabiego jest dla niej zupełnie obojętna. Farsowo-groteskowe rozdwojenie Char'ka odkrywa jego prawdziwą naturę, co prowadzi do absurdu w zwracaniu się Kłyma do niego jak do Hrabiego.

Kłym (*podchodzi do Łedaczego*).

Jaśnie wielmożny panie! Proszę pozwolić dać Łedaczemu w mordę razy pięć, żeby nie był świnia.

Łedaczy.

Słyszeliście? Ja świnia? Tfu! Bij go, siła Boża! Przecież on mówi o Łedaczym. (*Do Hrabiego*). Czemuż milczysz?

Tak w groteskowo rozszczerzonej świadomości bohatera znika wyobrażenie o prawdziwej rzeczywistości, co niemal doprowadza go do szaleństwa.

Słowna akcja sceny ósmej doprowadza intrygę do kulminacji i demaskacji oszustwa Hrabiego. Pojawienie się Łedaczego z jego obietnicą skierowaną do Kyjka i Tchórzewskiego, „poodgryzania nosów” tak wystrasza Jadwyhę i jej matkę, że postanawiają wracać. Rozwiązanie żartu jest całkowicie teatralne: przyznaniu się Hrabiego towarzyszy jego „reżyserska” interpretacja.

Hrabia.

Koniec komedii. Ponieśli rozbierać aktora. Proszę o wybaczenie, że trafiliście na jeden z moich najgorszych żartów, ale się skończył, artyści się przebrali i będą szczęśliwi, jeśli role swoje dobrze grali i spodobali się gościom choć trochę.

W dramatycznym żarcie Iwana Karpenki-Karego *Paliwoda z XVIII wieku* [*Паливода XVIII століття*] groteskowe widzenie i sposoby prowadzenia akcji świadczą o desemantyzacji zasad formalnych komedii, próbach syntezy wysokich wzorców literackich i farsy. Rozpoznawanie przez widza widowiskowo-farsowego charakteru akcji wprowadzało ją w kontekst tradycji komediowej teatru ukraińskiego XIX wieku, wyznaczonej przez wodewil-farsę Hryhorija Kwitki-Osnowianenki *Moskal-czarownik*. Jednocześnie odczuwalne odniesienie intrygi interpretowanej przez pryzmat groteski do komedii *dell'arte* i Szekspira, podwójna adresacja i różnorodnie ukierunkowana pragmatyka wypowiedzi, które są niejednoznacznie odbierane przez każdą z postaci i widzów, wzbogacenie przebierankami, mistyfikacjami, odgrywanie teatru w teatrze, rozgałęzienie

linii fabularnych zbliżało sztukę do komedii klasycznej, mającej elementy farsy. Odwołanie do realiów ukraińskich, wykorzystanie stylizowanych pieśni ludowych, ironiczność zbliżały żart Iwana Karpenki-Karego do charakterystycznych dla modernistów dramaturgicznych prób stylizacji.

Na żarcie dramatycznym *Paliwoda z XVIII wieku*, podobnie jak i na napisanym w 1884 roku dramacie o tematyce historycznej *Bondarówna*, nie kończy się zainteresowanie autora wątkami legendarno-historycznymi, motywami i obrazami folklorystycznymi. Nieprzypadkowo w sztuce *Licha iskra pole spali i sama szczególnie* (1896), którą autor nazwał „poematem dramatycznym w pięciu aktach i w sześciu obrazach”, wspomnienia o przeszłości stają się pretekstem do ich lirycznego rozrastania się. Monologi-wspomnienia Juliana o poniewierce w dzieciństwie nabierają charakteru balladowo-legendarnego, co odpowiada wzniosłemu patosowi poematu dramatycznego, zostają one udziwnione w kontekście intrygi melodramatycznej z odcieniem tragifarsy: w rozwiązaniu heroiczny kozak Płaton demaskuje złodziejskie zamiary Juliana, zmuszając go do wypicia przygotowanej przez siebie trucizny, w rezultacie czego ten dźga się nożem. Folklorystyczno-narracyjna osnowa oraz intryga melodramatyczna odsłaniają ironię autora, właściwą dramatowi modernistycznemu początku XX wieku.

W następnych sztukach *Ponad Dnieprem*, *Czumacy*, dylogii *Marność*, *Morze życia* najbardziej charakterystycznymi cechami tendencyjności autorskiej jest dedukcyjność, co zauważył J. Mamontow [22, 209]. Rozwinięcie akcji dramatycznej według wskazówek autora (głównej idei) charakteryzował on jako element obcy teatrowi realistyczno-obyczajowemu i łączył zalety „zamiarów ideowych” z błędami kompozycyjnymi dramaturga, w związku z czym pojawiła się potrzeba autorskiego określenia gatunkowego „obrazy dramatyczne”: „Ciekawe, że sam Tobilewicz widział kompozycyjną niedostateczność niektórych swoich sztuk i nawet uprzedzał o tym, określając ich przynależność gatunkową: *Ponad Dnieprem* nazywa „obrazami dramatycznymi”, a *Marność* to „komedia w czterech aktach (obrazy)” [22, 209]. Według Jurija Kmity pewna tendencyjność w sztuce *Ponad Dnieprem* [Понад Дніпром] „wypływa z uczynków i działań bohaterów”. Przy tym autor, naśladowując dramaturgię światową, w niektórych kwestiach prześciga jej mistrzów: „Bo kiedy ci przystępują do opracowania jakiegoś utworu już z gotowym pomysłem, z gotową, zawczasu obmyśloną tezą i tezie tej podporządkowują fabułę oraz przedstawione fakty, to Iwan Karpenko-Kary, ...obserwując i badając życie, bierze takie fakty z otaczającego świata, z których jakaś idea lub teza wypływa sama” [20, 21]. Wyprowadzenie katastrofy

z akcji lub z konfliktów wewnętrznych bohaterów było uznawane za normatywną cechę tragedii antycznej. W większości sztuk tego okresu dramaturg sięga po materiał literacki, folklorystyczny, interpretując na nowo wątki legendarno-baladowe, pieśni historyczne, dumy, czerpie ze skarbnicy dramaturgii narodowej i światowej.

Podczas pisania tragedii *Sawa Czały* Iwan Tobiłowicz przestudiował dużą liczbę dokumentów historycznych, utworów folklorystycznych, zapoznał się również z dramatem romantycznym Mykoły Kostomarowa *Sawa Czały* [*Сава Чалуї*]. Jego utwór składa się z pięciu aktów, podzielonych na oddzielne fragmenty (epizody-obrazy). Chwył ten wykorzystywał w swoim dramacie romantycznym Wiktor Hugo. Melodramaty historyczne dramaturga, jak zaznaczył Jurij Iwanenko, „...pełne są chwytów teatru romantycznego Hugo”, „osoby w sztuce są podzielone według podstawowych *emploi* melodramatu, ... wykorzystano charakterystyczne środki melodramatu: mamy tutaj zamieszanie, intrygę, zmywy, porwanie, przekupstwa...” [15, 27]. Zauważył on również pokrewieństwo tragedii Tobiłowicza-Karpenki z melodramatami historycznymi dzięki napiętej akcji, środkom dramatu przygodowego i melodyjności języka [15, 27].

Akt pierwszy, zaczynający się masową sceną ludową, uwypuklający hiperbolizowane pragnienie pomsty narodowej oraz pragnienie sławy Sawy Czałego, zawiera dziesięć scen. Za swoistą kulminację można uważać wyznanie Czałego: „O, gdybym miał teraz sto rąk i w każdej mógłbym utrzymać dziesięć szabel, żeby odpłacić pyszałkowi i ukarać jego pychę, to i wtedy, jak się zdaje, nie byłbym zadowolony. No, bracie, albo w domu nie być, albo sławę zdobyć!” Wyznanie to określa sferę sytuacji tragediowej. W akcie drugim, który składa się z ośmiu scen, wydarzenia przedstawione zgodnie z zasadą krzyżowania się scen przenoszą się do pałacu Potockiego; w sposób kontrastowy zostały tu przedstawione postacie szlachciców Żeznickiego i Szmyhelskiego. Podobnie jak w dramatach historycznych Szekspira, w celu kontrastowego zestawienia zostaje wprowadzone w strukturę akcji intermedium komediowe z panią Kaczyńską, które uwypukla rozpoznanie przez Potockiego wyjątkowej osobowości Sawy Czałego. Akcja w akcie drugim staje w miejscu, pojawia się wrażenie pewnej retardacji, która pomaga zrozumieć odmienność poglądów bohaterów, niejednoznaczność charakteru Szmyhelskiego itp.

Pierwszy obraz aktu trzeciego dramatu *Sawa Czały* składa się z ośmiu scen, czyli pod względem długości jest pełnowartościowym aktem. Na jego początku – w czterech masowych scenach z udziałem Zaporozców, podkreśla się ich

szacunek wobec Sawy oraz wyjaśnia szczegóły powrotu Zosi do domu. Napięcie dramatyczne wywołuje wieść o liście z Siczy pod koniec sceny czwartej. Jednak scena czytania i komentowania listu w scenie szóstej, siódmej i ósmej zostaje przerwana przez dialog Sawy ze Szmyhelskim, który wychwala cnoty Sawy, po czym obaj się bratają. Szmyhelski zapewnia Sawę, że panna Zosia kocha go i to sprawia, że Czały zaczyna mu wierzyć. Mimo że scena ta jest absolutnie statyczna, pomaga zrozumieć motywy dalszego postępowania Sawy. Miał rację Jurij Kmit, stwierdzając, że motywy zdrady Sawy nie są znane [20, 19]. Oczywiście brak jednoznacznej motywacji jego decyzji jest związany z koncepcją akcji dramatycznej, próbą zrównoważenia charakterystyki głównych postaci w sztuce i rozwoju intrygi, co wpływa na gatunkową przynależność utworu.

W scenie szóstej zgodnie z zasadą antytezy przeciwstawiono poglądy Sawy i Hnata, które są źródłem zacieklego konfliktu między nimi.

Czały.

Bracie! Ty tylko chcesz się mścić, a ja chcę oczyścić Ukrainę ze wszelkich krzywd, żeby nie było później powodów ku temu, abyśmy znów krew braterską przelewali!

Następne dwie sceny zgodnie z zasadą gradacji pokazują narastanie oburzenia Hnata, reakcję Zaporozców na list, co prowadzi do wybuchu protestów i żądań kozaków, aby wybrać Hnata Hołego na atamana. Pod koniec obrazu pierwszego następuje przyspieszenie akcji dramatycznej.

Drugi obraz składa się z jednej sceny, w której ma miejsce kulminacja akcji „wewnętrznej”: Czały po namowach Szmyhelskiego przystaje na warunki Potockiego, chociaż do ostatniej chwili ma wątpliwości co do szlachetności swego postępku. Wahania te zostają oddane w jego kulminacyjnym monologu, którego każda replika składa się z retorycznych zdań wykrzyknikowych.

Czały.

Cóż mam teraz robić?.. Czy mam siedzieć w czóźnie, by razem z innymi pójść na dno, czy walczyć z falą i samemu wydostać się na drugi brzeg?... Walczyć! Walczyć!... Gdy ster z rąk moich wyjęto i drugiemu do rąk dano, i gdy widzę, że mą łódź wiodą ku nieuniknionej zgubie – rzucam łódź i płynę na drugi brzeg sam! Tak, tak! Na brzeg, na drugi brzeg! I tam będziemy ratować wiarę, naród i kraj przed nową ruiną! Dawaj tu warunki Potockiego! Ja... idę! (*Bierze list*). Tam miłość, tam sława mnie czeka!...

Monolog ten nie tyle podkreśla dojrzwianie postanowienia Czałego, ile oddaje jego reakcję na obranie przez grupę Zaporozców Hnata Hołego atamanem. Sprzeczność natury Sawy dochodzi do głosu w jego jednoczesnym pragnieniu ratowania Ukrainy oraz posiadaniu miłości i sławy. Ostatnia obietnica odkupienia grzechu krwią jest utrzymana w tradycjach dramatu romantycznego (analogie z monologami Karola Moora z dramatu Friedricha Schillera *Zbójcy*).

Trzeci obraz, składający się z pięciu scen, rozgrywa się w pałacu Potockiego. Zgodnie z tradycjami dramatu szekspirowskiego, w utworze toczy się intermedium między panem Jaworskim a panią Kaczyńską, które przypomina sytuacje komediowe z *Poskromienia złościcy* Williama Szekspira. Dialog między panami Jaworskim i Żeznickim wplata w kanwę dramatyczną poboczną linię oczekiwań Żeznickiego, że się ożeni z panną Zosią. W scenie piątej następuje decydujący zwrot w akcji zewnętrznej: Sawa Czały zgadza się na warunki Potockiego i bierze ślub z Zosią. Scena ta jest utrzymana w melodramatycznych tonie: podkreślono romansową opozycję rywali Żeznickiego i Czałego, ich reakcje na decyzję Zosi. Można zaobserwować narastanie napięcia akcji, która zostaje wzmocniona wewnętrznym podnieceniem Sawy Czałego. Widać tu zamiar dramaturga, aby zachować jedność akcji w oddaniu ruchu świadomości bohatera.

W akcie piątym, składającym się z piętnastu scen, następują kolejno krótkie sceny składające się z kilku replik, w których ukazano narastanie trwogi i udręki sumienia w duszy Sawy Czałego, a także obszernie monologi bohatera. Cała scena dziewiąta jest monologiem Sawy, odślanającym jego sprzeczne uczucia i rozważania, przy czym obwinianie siebie o działania na rzecz szlachty zmienia się w przekonanie, że „...trzeba zatrzymać dziką wolę hajdamacką, póki nie objął ten ruch całego narodu!...”. Niepewność stanu psychicznego bohatera dochodzi do głosu w wizjach (przeczcucie śmierci): ukazuje mu się obraz Szmyhelskiego. Sprzeczność stanów wewnętrznych Sawy nie tworzy charakterystycznego dla tragedii napięcia dramatycznego, związanego z jednością tego, co transcendentalne i racjonalne w przejawach woli bohatera. Brak umotywowania dynamiki jego stanów jest charakterystyczny dla dramatu szekspirowskiego.

W rozwiązaniu zostaje wyartykułowana racjonalna motywacja wyroku, który jako romantyczny mściciel wykonuje Hnat Hoły z kozakami. W wyroku wyeksponowano motywację dramatu romantycznego z jego konfliktem między obowiązkiem a uczuciem: „...przysięgę tę złamałeś, bracie, teraz ona cię zabija!”. Skrucza Czałego: „Przyjąłem śmierć za kraj ojczysty... Krwią zmyłem swoją winę...” nie wzbudza uczucia tragicznej pomyłki, winy, *katharsis* z powodu

sprzeczności między sytuacją tragediową a nieheroicznym charakterem Sawy. Na potwierdzenie tego można przytoczyć spostrzeżenia krytyki teatralnej, która odpowiedziała na spektakl w reżyserii Fausta Łopatynskiego w teatrze „Berezil” (1927). Faust Łopatynski podkreślał, że sztuka w zamysle miała być tragedią, wystawioną na płaszczyźnie umowno-realistycznej bez przejścia w „neorealizm” (ma się tu na myśli rzecz jasna naturalizm) [21, 15]. Żorż Hudran w swej recenzji zwraca uwagę na psychologiczną motywację zdrady bohatera i zauważa, że w spektaklu teatru „Berezil” Sawa zostaje strącony z piedestału, ponieważ motywem jego zdrady jest urażona ambicja. Efekt zostaje osiągnięty dzięki pogłębionej indywidualizacji charakteru [9, 4].

Jeśli chodzi o przynależność gatunkową, sztukę Iwana Karpenki-Karego *Sawa Czały* badacze, poczynając od Iwana Franki, określali jako tragedię społeczno-historyczną. W artykule Łarysy Moroz „Niektóre osobliwości tragedii w dramaturgii ukraińskiej drugiej połowy XIX wieku (tradycja folklorystyczna i gatunek)” za podstawowe argumenty świadczące o tragediowej naturze sztuki uznano tragizm konfliktu wewnętrznego Sawy Czałego, typ tego bohatera i folklorystyczną stylizację konfliktu, posiadające charakter mitotwórczy. O ile w sztuce Mykoły Kostomarowa *Sawa Czały* bohater staje się ofiarą ambicji, własnej pychy, o tyle w dramacie Iwana Karpenki-Karego konflikt nabiera charakteru imperatywu moralnego między wewnętrzną wolnością a zewnętrzną koniecznością: „Podstawą tragizmu obrazu Czałego jest nierozwiązywalny konflikt wewnętrzny między jego subiektywnym pragnieniem czynienia dobra dla swego narodu a obiektywną niemożliwością tego dążenia” [25, 171].

Determinacja historyczno-społeczna „moralnej śmierci” bohatera przekonuje Łarysę Moroz o słuszności określenia przynależności gatunkowej sztuki jako „tragedii społeczno-historycznej”. Dalej badaczka, opierając się na wniosku Georga Hegla o roli charakteru tragicznego i konfliktów, którym jest on podporządkowany, zauważa: „Nie zawsze obecność jednego i drugiego jest podstawą do określenia gatunku utworu, czasem służy on tylko do konstatacji patosu tragicznego” [25, 174].

Przypadkowość tragicznej pomyłki Sawy Czałego ujawnia się nie tylko na poziomie patosu wypowiedzi, ale też w strukturze akcji. Brakuje też podstawowej cechy struktury tragedii romantycznej: słowo bohatera tragicznego według Friedricha Schillera ma tworzyć metafizyczną motywację postępowania. Chodzi przede wszystkim o poszukiwanie wolności jako imperatywu wewnętrznego protagonisty. Jak zaznaczono, niespodziewana motywacja postępowania

bohatera ujawnia sprzeczność jego natury, co w żaden sposób nie odpowiada jednolitości tragicznego bojownika o wolność w tragedii w romantycznej.

Oczywiście warto, jak robi to polska badaczka tragedii romantycznej Marta Piwińska, wyodrębnić wyobrażenie filozoficzne o immanentności tragizmu, który egzystencjalnie przeżywa w sobie bohater romantyczny (wzbogaca to patos wypowiedzi dramatycznej) oraz gatunkowe, zwłaszcza strukturalno-estetyczne cechy tragedii, które zachowują odpowiedniość kanonu tragedii arystotelesowskiej – naśladowanie wydarzeń z życia bogów i herosów, związku z mitem, perypetią, której osnową są przemiana szczęścia w nieszczęście bohatera, rozpoznanie przez bohatera fatalnej winy i złożenie ofiary, przewaga wydarzenia (fabuły) nad przedstawieniem charakterów, katharsis jako reakcja widzów [patrz 26].

W rozwoju akcji dramatycznej sztuki *Sawa Czały* są widoczne melodramatyczne linie fabularne intryg szlachcica Szmyhelskiego oraz odkrywania w sobie zdrajcy przez Sawę Czałego. W finale Sawa Czały starał się zachować prawo do obrony honoru rycerskiego, chociaż w odbiorze narodu (Hnata Hołego) ta heroicność została zakwestionowana, dlatego też odmówiono Sawie prawa do honorowego pojedynku. Hnat Hoły podkreśla, że zabija Sawę pobratymcza przysięga. Skrucza Czałego nie wywołuje u widza (czytelnika) katartycznego przeżycia. Kara jest pozbawiona jakiegokolwiek charakteru transcendentalnego i triumfu duchowego bohatera tragicznego.

Natomiast w rozwoju akcji można zaobserwować cechy gatunkowe melodramatu: związek z bajką – pobratymstwo Sawy i Hnata, schematyczność akcji, liniowość przyczynowo-skutkową wydarzeń, przypadkowość błędu bohatera, nabranie przez konflikt charakteru zderzenia uczuć, intymnych przeżyć bohatera (umiłowanie wolności oraz miłość do Zosi) z okolicznościami. Zostaje zachowana zasada kontrastu. W ostatniej replice Sawa Czały kaja się za własny błąd. Bohater pod wpływem okoliczności jest zmuszony do działania przeciwko własnemu sumieniu, co jest głównym tematem melodramatu (naruszenie tradycyjnych reguł stosunków między ludźmi i w życiu).

Autorskie zamierzenie, aby stworzyć tragedię, odczuwalne przede wszystkim w stylizacji mitotwórczej istoty obrazu Sawy („Szmyhelski. To mit, jaśnie wielmożny panie. Pewnie, każdy watażka celowo Czałym siebie nazywa”), napotkało opór samego słowa dramatycznego, które traci cechy sacrum: słowo nie nabiera tej egzystencjalnej siły teurgicznej, jak w poematach dramatycznych Łesi Ukrainki, co stwarza metafizyczną perspektywę tragedii. Ogólnie mówiąc,

dzieło to odsłania gatunkową zależność cech dramatu romantyczno-realistycznego i melodramatu.

Dojrzewanie koncepcji tragediowej w dramaturgii Iwana Karpenki-Karego potwierdziło poszukiwania głębokich związków między psychologicznie rozdwojonymi charakterami i zmianami kulturowo-historycznymi w społeczeństwie oraz moralności, co w wyobraźni widza (a tym bardziej – czytelnika) wpłynęło na cechy dramatu społeczno-psychologicznego albo dramatu idei, a także dramatu świadomości (wrażeń), który zawierał uogólnione analogie autorskie, podobne do symbolizacji albo alegoryzacji wizji. Razem z tym całościowość akcji dramatycznej w sztukach *Bondarówna*, *Licha iskra pole spali i sama szczyźnie*, *Handzia* zapewniały efektowne sceny melodramatyczne i przewidywane wrażenie, które wywierały na publiczności. Jak świadczą listy Iwana Tobiłewicza, liczył on na wyraźne, zapierające dech w piersiach zwroty akcji, atrakcyjne klisze fabularne, na sceniczność epizodów.

Można prześledzić pewien związek między tragedią *Sawa Czady* i napisanym trzy lata później „dramatem z czasów ruiny” *Handzia*. Łączy je, według Jurija Iwanenki, tematyka historyczna, romantyka towarzystwa siczowego, melodramatyczne chwytły porwania, zemsty, tragiczne finały [15, 26–27]. W obu sztukach jest odczuwalny zamiar dramaturga, aby ukazać skutki historyczno-kulturowych przemian w społeczeństwie, które niszczą osobowość. Ten związek konceptualny autor starał się wcielić w widowiskowej formie melodramatu. Według Jakiwa Mamontowa, „Osnową fabularną tej sztuki jest także temat miłości, ale Iwan Tobiłewicz, na co zwrócono uwagę wcześniej, starał się za zewnętrznymi wydarzeniami sztuki i realnymi jej postaciami przedstawić koncepcję narodowo-historyczną i personifikację pewnych idei (Ukrainę doprowadziły do upadku osobiste porachunki hetmańskie oraz namiętności). Nie udał się ten zamiar naszemu dramaturgowi, gdyż nie miał potrzebnych ku temu środków artystycznych (symbolicznego wydźwięku realnej postaci), ale sam zamiar jest dla niego bardzo charakterystyczny” [22, 189].

Zmianę autorskich podtytułów gatunkowych do *Handzi* („powieść z czasów ruiny”, „kronika dramatyczna”, „dramat”) Jakiw Mamontow wiąże ze zmianą koncepcji dramatycznej, jak również oporem Iwana Karpenki-Karego w stosunku do „romantyki teatralnej” i do wulgaryzowanego melodramatyzmu. Typowo melodramatyczna fabuła oswobodzenia pięknej *Handzi*, przeznaczonej przez hetmana Doroszenkę jako prezent dla tureckiego sułtana, przez jej ukochanego kozaka Zińkę oraz hetmana Chanenkę i polskiego pułkownika

Pywo-Zapolskiego, a następnie doprowadzenie jej do samobójstwa, zmusiła dramaturga, na ile to możliwe, do wzmocnienia momentów o charakterze społecznym i tego, by „...nawet nadać centralnej postaci wydźwięk symboliczny (Handzia musiała personifikować Ukrainę)” [22, 180].

Pod względem realizacji dramatycznej fabuły *Handzia* jest melodramatem, w którym mocna fabuła wpływa na charakter akcji dramatycznej, a przemiana charakteru głównej bohaterki nie tylko jest umotywowana wyborem osobistym, ale wiąże się z czynnikami społecznymi i narodowymi. Konflikt namiętności, będący osnową akcji dramatycznej, nabiera w akcie drugim i trzecim kontekstualnego uogólnienia, które wskazuje na jego związek z upadkiem Ukrainy. W akcie drugim, który rozgrywa się w zamku hetmana Chanenki w Humaniu, zostają ukazane różne sposoby pojmowania świata u hetmana Chanenki, komendanta fortecy w Białej Cerkwi Łobela, starego atamana kozowego Pełecha i szlachcica Pywo-Zapolskiego. Odmowa Chanenki oddania Handzi szlachcicowi ujawnia przewagę namiętności i osobistych porachunków u Pywo-Zapolskiego, oddanie sprawie honoru rycerskiego i przysięgi kozackiej Łobela i Pełecha oraz balansowanie hetmana na granicy tych poglądów. Wydarzenia aktu trzeciego rozgrywają się trzy miesiące później w zamku w Białej Cerkwi. Zostaje w nim odkryta podstępna intryga z porwaniem Handzi przez szlachcica Zapolskiego, który dzięki podrobieniu listu od hetmana Chanenki chciał zdobyć jej przychyłność. Odkrycie tej intrygi przez hetmana Chanenkę zostaje podkreślone w kontekście metaforycznego odtworzenia stanu upadku Ukrainy. Metaforyczna wizja „pustego młyna”, który w wyobraźni hetmana „go doganiał”, sugeruje obraz spustoszenia kraju.

Miejsce akcji aktu czwartego i piątego to pałac Pywa-Zapolskiego w Dymrze. Cały wcześniejszy rozwój akcji oddaje wrażenie totalnej ruiny, co jest motywacją do przemiany Handzi pod wpływem namiętności do Pywa i egocentrycznego pragnienia, aby stać się szlachetną panią. Zmiany w jej zachowaniu są spowodowane destrukcją świata poetyckiego, w którym była częścią życia narodowego i nie stawała w opozycji wobec całego świata. Wewnętrzne sprzeczności charakteru Handzi zostają ukazane na tle uogólnień społeczno-kulturowych. Nieprzypadkowo w dialogach Łobela z żoną Żozefiną pojawia się wizja pamięci historycznej: dramatyzm przemiany Handzi uwydatnia rozdarcie między przeszłością a teraźniejszością. W akcie piątym Handzia wyrzeka się samej siebie, rezygnując z własnego imienia.

Handzia.

Bolesław! Czyż jestem Handzią?.. Nie chcę, żebyś tak się do mnie zwracał! Byłam gdzieś tam, kiedyś-kiedyś tam – Handzią. Teraz Handzi nie ma. Przed tobą – jaśnie wielmożna pani Hałyna Pywo-Zapolska! Słyszysz?

Do swego imienia i zapomnianej natury poetyckiej Handzia wraca w momencie samobójstwa ze słowami: „Bolesław! Bolesław! Handzia twoja leci do ciebie” (wyskakuje przez okno).

Dramatyzm przemiany psychologicznej bohaterki zostaje wzmocniony przy pomocy kompozycyjnej analogii aktu pierwszego i piątego sztuki. W pierwszym – Żydzi Jankel i Rywka udają kozaka i jego żonę, starając się jednocześnie być sobą oraz przekonać odwiedzających szynk o organiczności ich maski. Ten chwyt komediowy i późniejsza scena zdemaskowania przebranej Handzi tworzą sytuacje, które oznaczają rezygnację przez bohaterów ze swoich pozycji i z siebie. Za kulminację „opozycji wewnętrznej”, poetyczności i wygórowanych ambicji w świadomości Handzi, wyrzekającej się samej siebie i imienia, można uznać jej odpowiedź daną bratu, który ponad wszystko pragnie ją uratować i pomóc w powrocie do dawnego życia.

Handzia (*podbiega do okna*)

Wiedz: pani Zapolska zabije Handzię, aby nikt jej nie dostał, a wróci mój pan – zabije ciebie, żebyś się nie znęcał nade mną!...

Tak oto chwyt komediowy, zastosowany w akcji dramatycznej oddają rozdwojenie wewnętrzne bohaterki, charakterystyczne dla „nowego dramatu”, w którym akcja rozgrywa się w sferze świadomości i podświadomości bohaterów. Jeszcze wyraźniej cechy te doszły do głosu w poetyce komedii *Marność* i *Morze życia*. Dramaturg skupił w nich swoją uwagę na odkryciu ukształtowanych charakterów, co wyraźnie przedstawiono w komedii w czterech aktach *Gospodarz*, która powstawała równolegle z tragedią *Sawa Czaty* i była wystawiona po raz pierwszy w 1901 roku w Kijowie. Jakiw Mamontow zaliczył ją do komedii realistyczno-obyczajowych, zbliżonych do dramatu o szerokiej problematyce społecznej, podobnie jak w sztukach Aleksandra Ostrowskiego [22, 182]. Budowanie akcji dookoła głównego bohatera odbiło się według Mamontowa na braku fabuły dramatycznej, tego „węzła dramatycznego, który można było uznawać za rdzeń fabularny” [22, 207]. Absolutyzacja tworzenia charakterów

i obrazów w komedii odkrywa jej specyfikę gatunkową, ponieważ komedię klasyczną charakteryzuje przewaga fabuły, której funkcją są charaktery.

Brakuje w sztuce liniowego rozwoju akcji opartej na wydarzeniach, które główny bohater inicjuje i w których bierze bezpośrednio udział. Akt pierwszy jest podzielony na osiemnaście scen-epizodów, w których biorą udział różne postacie, stające się naprzemienne podmiotami oraz inicjatorami wydarzeń i sytuacji. Z powodu fragmentaryczności kanwy wydarzeniowej akcję tworzą charakterystyki bohaterów, ich poglądy, iluzje, oczekiwania i reakcje na wydarzenia. Pierwsze trzy akty zbudowano w taki sposób, że w początkowych scenach-epizodach rolę wyjściową odgrywa „prawa ręka gospodarza” – Fenohen.

Z jednej strony uwidacznia się tu zasada powtarzalności, wariacji, nakładania się akcji, charakterystyczna dla komedii, podczas gdy powtarzalność na poziomie fabularnym nabiera cech akcji równoległej: sytuacja panów zostaje „zdublowana” przez sytuację sługi. Z drugiej strony – podobnie jak w „komediach charakterów” Carla Goldoniego – rozwój akcji zależy od punktu widzenia, od tego, kto z bohaterów jest inicjatorem wydarzeń. Jak dowodzi Mychajło Andriejew, zmiana punktu widzenia wpływa na gatunkowy odbiór sztuk Goldoniego [1, 23].

Akt pierwszy komedii Iwana Karpenki-Karego rozpoczyna się krótkimi scenami-sytuacjami, które podkreślają charakter i zasady groszorbstwa Fenohena, swobodnego sobowtóra Puzyra, „prawej ręki gospodarza”, który wynosi te zasady do poziomu prawa moralnego.

Fenohen (*sam, liczy pieniądze*).

Dwadzieścia pięć! Jakby nie dawali, to bym nie brał. A gdy dają – bierz! I sam gospodarz wszystkich nas uczy: ze wszystkiego, mówi, trzeba korzystać wyciągać, a choćby i zębami trzeba było ciągnąć – ciągnij! Tak robił i tak robi od czasów młodości, a teraz ma miliony! Czemuż mam nie ciągnąć, aby samemu stać się gospodarzem. Toż ja nie ciągnę – dają. Tu i grzechu nie ma!...

Podstawą sceny piątej jest szycie i kupowanie szlafroka. W tym momencie w oczach żony Puzyr jawi się jako postać prozaiczna, która najchętniej widziałaby na swoim szlafroku wyszyte owce i buraki.

W scenie szóstej następuje zawiązanie intrygi Majufesa, który przekonuje Puzyra do tego, by wziął na wypas owce. Scenę poprzedza retoryczna replika Majufesa, zawierająca aluzje literackie, które wzmacniają intonacje

komediowo-ironiczne hiperbolizowanego charakteru gospodarskiego Puzyra. Pojawia się aluzja do komedii dramaturga niemieckiego Ludwiga Tiecka *Kot w butach* i baśni o tym samym tytule Charlesa Perraulta (...Jechaliśmy cały dzień. „Czyja ziemia?” – pytamy. „Terentija Hawryłowicza Puzyra”. Drugiego dnia znowu pytamy: „Czyja ziemia?” – „Terentija Hawryłowicza”. I dopiero na trzeci dzień pod wieczór ukazała się ziemia Hawryła Afanasjewicza Czobota...) [18, 287]. Nazwisko „Czobot”, wspomnienie o Niemcu, który towarzyszył Majufesowi, zmiana nazwy „księstwo”, z ukraińskiego *kniażestwo* [княжество] na niemieckie *herzogstwo* [герцогство], świadczą o odwołaniach do znanej fabuły literackiej komedii *Kot w butach*.

Scena gospodarskich poleceń Puzyra, skierowanych do zarządców, unaocznia sposób załatwiania przez Fenohena swoich interesów: obmawiając Lichtarenkę i Zozulę, dba on o swoje sprawy, w czym jest przejaskrawioną kopią gospodarza. Zachowanie Fenohena charakteryzuje się charakterystycznymi dla komedii gestami. Dialog Puzyra z Lichtarenką świadczy o umiejętnościach Lichtarenki udowodnienia całkowitej normatywności „filozofii” kradzieży i oszustwa.

Sceny prawie w całości są pozbawione akcji zewnętrznej, poglądy postaci zostają przedstawione dzięki ich reakcjom na wypowiedzi. Tak zostaje zniszczona tradycyjna logika dialogu: zostaje usunięta przeciwstawność poglądów, bohaterowie „wychodzą” w rozważaniach z oceny sytuacji, niekiedy ukształtowanej w sposób aforystyczny jako frazeologizm. Dialog, podobnie jak w dramaturgii Aleksandra Ostrowskiego, nabiera charakteru sytuacyjnego.

Fenohen.

Ot człowiek! I ryb nałapie, i nóg nie zmoczy!

Puzyr.

Wiem, że on kradnie najbardziej ze wszystkich, dlatego też i mnie przynosi dużą korzyść!

Charakterystyka Lichtarenki, oddana w aforystycznych wypowiedziach bohaterów, odzwierciedla przede wszystkim poglądy życiowe Puzyra. Przedmioty świata materialnego (order, kozuch Puzyra) również świadczą o wyłożeniu cech znaczeniowych i rytualizacji niektórych działań-gestów (ukazane noszenie orderu), co w pewnej mierze zmienia stosunek Puzyra do ocen otoczenia („I bez ludzi źle, i z ludźmi źle... Nie można inaczej (pomacał order), kawaler!”).

Tworzenie charakterów często jest uzależnione od gry językowej – niezrozumienia znaczenia słów. Złotnicki nazywa Puzyra Krezusem, imieniem cara Lidii – najbogatszego władcy swego czasu, który jako pierwszy zaczął karbować złote monety. Puzyrowi zdaje się, że nazywają go mocno zbudowanym², czemu w pewnym sensie zaprzecza. Wyjaśniając znaczenie swoich słów, Złotnicki robi Puzyrowi wyrzuty z powodu szlafroka, co w kontekście zestawienia z carem tworzy gest ironiczno-parodystyczny. W ocenie Puzyra nawet znaczące dla niego realia (order), nabierają odwrotnego sensu: działalność charytatywna jest dla niego jarzmem na szyi.

Puzyr.

Dziwni ludzie! Głodnych karm, chorych lecz, szkoły zakładaj, pomniki jakieś stawiaj!...
Nawymyślają sobie jarzm na szyję i noszą je, a one ich uwierają, a one im kieszenie dziurawią. Dziwni ludzie!...

Retoryka wypowiedzi postaci również eksponuje podtekst ironiczny, który nabiera odcienia dydaktycznego moralizowania, jak na przykład w metaforycznych sentencjach Złotnickiego.

W akcie drugim wyróżnia się pozornie aktywny jego podmiot – córka Sonia, oburzona tym, jak są żywieni robotnicy. Pragnienia Soni, aby kontrolować mechanizmy gospodarowania, również zawierają podtekst komediowo-ironiczny: wyobraża ona sobie ten mechanizm w obrazie „dużego gospodarskiego koła”, ale podobnie jak bohaterki Czechowa nie wie, „...gdzie tu zło i nie może zrobić niczego dobrego”.

Fantom koła pojawiający się w wyobraźni Soni jako znak fatalnej bezradności wobec tego, co niepojęte, nabiera w jej interpretacji cech mistycznych, a w rozważaniach Kałynowicza przeciwstawia się aktywnej rzeczywistości, przepełnionej ideałami nowego życia duchowego. Jego pozytywistyczny program „zasiania ideałów lepszego życia!” skłania do wyjścia z zamkniętego fantomem koła nierealnego świata gospodarzy, w którym na istnienie jest skazane otoczenie Puzyra. Propozycja Kałynowicza wyrwania się w wielki świat poparta przez Sonię utrzymuje się tylko w retoryce, podczas gdy ruch gospodarskiego koła niszczy życie uczciwego człowieka – niesłusznie oskarżonego Zozuli. Właściwie to zostaje on złożony w ofierze ruchowi gospodarskiego koła. Zmowa

² Gra słów Крез (Krezus) i кремезный (dobrze zbudowany, krzepki, ogromny).

Lichtarenki i Fenohena tworzy z szachrajstwa pewien rytuał, określony przez wymogi handlu: „Ja tak robię: żeby wszystko to, co ma gospodarz było całe i żeby ja miał korzyść! To handel komercyjny!”.

Sceny finałowe aktu drugiego wykazują cechy dramatu mieszczańskiego z odczuwalnym akcentem naturalistycznym wpływu tego, co nadludzkie (doprowadzonego do rytuału obrządku ofiarnego „gospodarskiego koła”) na los człowieka (samobójstwo Zozuli). Brak ciągłości akcji sztuki pozwolił ukazać, jak poprzez rytualizację zachowania i percepcji bohaterów życie trafia w wir fatalnego koła, które skazuje człowieka na śmierć. W oddaniu ruchu gospodarskiego koła jest odczuwalna ironia tragiczna, co podkreśla podwójność percepcji bohaterów i sytuacji w konflikcie tragikomicznym.

W dialogu Lichtarenki z Fenohenem osiąga apogeum retoryczna poetyzacja zysku: Lichtarenko przeprowadza analogię między poetycką epoką heroiczną sławy wojowników a współczesną zasadą oszukiwania („nie weźmiesz ty, to wezmą od ciebie!”). Opozycja poetyckie-prozaiczne (flisterskie) tworzy kontekst psychologiczny akcji werbalnej. Poetyckie opisy stepu Puzyra, które przypominają nieznanemu mu szkice pejzażowe Gogola, nabierają odcienia ironicznego w kontekście sprowadzenia jego istnienia do życiowego rytuału. Zapropinowany scenariusz kupna szlafroka zmienia się w rytualny schemat sprzedaży go Złotnickiemu w celu korzyści handlowej. W wyobraźni Puzyra zostaje też zrytualizowane przyszłe zamążpójście córki Soni: nalega on, aby zeswatać ją z synem milionera Czobotenki. Wymogi rytuału zmuszają go do zrobienia prezentu Fenohenowi i trzymania się pewnych zasad zachowania w kontakcie ze Złotnickim.

W strukturę aktu trzeciego, mieszczącego najwięcej sytuacji i wewnętrznych reakcji postaci, wprowadzono rytuał wręczania prezentów Puzyrowi-solenizantowi. Farsowa trywializacja portretu psychologicznego Puzyra zostaje osiągnięta poprzez analogię z przygotowaną przez Kurcia podobizną baranka („straszydła z medalem”). Komentatorem tego parodiowego podarunku staje się Lichtarenko, który nie tylko tę sytuację, ale też całą akcję fabularną „gospodarskiego koła” doprowadza do absurdu.

W akcie czwartym związanym z reakcją Puzyra na oskarżenie go o przestępstwo, a także o zamiar przekupienia świadków, pod względem napięcia dramatycznego górę biorą te sceny, w których otoczenie kieruje bohatera na operację w celu uratowania mu życia. Tradycyjne sceny-sytuacje, które zawierają przebieg rozmów, poglądy postaci, sąsiadują ze scenami-replikami Majufesa

i Fenohena w formie reakcji emocjonalnej. Repliki Fenohena (scena IX, X) stanowią uogólnienie życiowej filozofii gospodarza.

Fenohen (*sam*).

Mądre słowa: albo gospodarstwo, albo śmierć! Święta prawda! Ziemia, bydło, owce, chleb, handel, dochód – oto życie!... A w jakim celu wtenczas tak naprawdę żyć na świecie, kiedy nie można mieć żadnej z tych rzeczy? To już lepiej robakiem bez uczuć się urodzić, niż takim człowiekiem, który o gospodarstwo nie dba! Niech Bóg broni – gdybym stracił pieniądze, które mam, zaraz bym się powiesił.

Ostatnia replika jest traktowana jako aluzja do komedii *Sto tysięcy*, która nieprzypadkowo tradycyjnie jest analizowana razem ze sztuką *Gospodarz*. Szereg cech wspólnych pozwala na traktowanie ich jako dylogii: tematyczne podobieństwo, redukcja intrygi i ogólnie akcji zewnętrznej, skupienie uwagi na ukazaniu demaskacji charakterów, rozdrobnienie fragmentarycznych linii fabularnych, montażowy charakter kompozycji, osłabienie dramatyizmu wydarzeń, wyeksponowanie ironii tragicznej w oddaniu ruchu życia.

Połączenie montażowe epizodów pomaga odtworzyć jakby od środka mechanizmy wpływu „gospodarskiego koła” na Puzyra i otoczenie. Budowa sztuki Iwana Karpenki-Karego odpowiada podstawowym prawidłowościom formy gatunkowej scen dramatycznych albo obrazów, których cechy strukturalne zanalizowała Ołena Siedowaja na materiale sztuk Aleksandra Ostrowskiego: „Sztuki dramaturga nie kończą się, a jedynie zostają przerwane, stwarzając iluzję kontynuacji życia” [29, 48].

Finał został rozmyty także w sztuce *Gospodarz*: główny bohater otrzymawszy iluzoryczną nadzieję w sprawie sądowej, porzuca scenę, wydając ostatnie dyspozycje dotyczące bydła. Zaakcentowana, niedokończona ostatnia replika „Niech Karło rozejrzy się, żeby czasem nie zaginęły – szkoda bydła i strata...” – nabiera odcienia tragikomicznego w ustach postaci, która znajduje się o krok od śmierci. Sztukę umownie kończy replika Zołotnickiego: „Powiedzcie śledczemu, że Terentij Hawryłowicz otrzymał wezwanie od śmierci i szybko zda sprawę Bogu”, która oznacza jedynie przejście Puzyra od życia ziemskiego do życia wiecznego, ale w ten sposób nie zostaje zatrzymany ruch gospodarskiego koła, co czyni z głównej postaci nie tyle działający podmiot, ile obiekt wpływu mechanizmów życia.

Rozwiązanie nabiera retorycznej interpretacji w scenie siódmej, gdy lekarz wyjaśnia szczegóły tragikomicznego wypadku z Puzyrem. Tragifarsowy odbiór

przez Zołotnickiego pogoni Puzyra za gęśmi zostaje wzmocniony tragikomiczną charakterystyką Kałynowicza: „Rodzinę dotyka tak tragiczne wydarzenie, że swym tragizmem przeważa nad śmiechem!”. W taki sposób strukturalno-treściowe właściwości formy gatunkowej scen dramatycznych w komedii Karpenki-Karego *Gospodarz* świadczą o pragmatyce i patosie tragikomedii, chociaż jej cechy są obecne w tekście jeszcze w sposób niewyraźny; przy tym w sposób wyraźny ulega dekonstrukcji przynależność gatunkowa komedii, głównie zaś jej rozwiązanie. Tendencja ta wyraźniej zaznacza się w dylogii *Marność* i *Morze życia*. Dramaty te były pomyślane jako dylogia będąca częścią trylogii dramatycznej: nie została napisana trzecia komedia cyklu *Stare gniazdo* [*Старое гнездо*], o której Karpenko-Kary wspominał w liście do Henrycha Markewicza z 23 kwietnia 1905 roku: „Piszę komedię o tematyce współczesnej *Wojownicy* [*Бойownicy*] i *politycy* [*Бойни и политике*], mimo że nie ma stałego tytułu. Jeżeli temat ten wejdzie do *Starego gniazda* (ciąg dalszy *Marności*), to tak też ją nazwę” [19, 348].

Konflikty fabularne dylogii odpowiadały tradycyjnym komediowo-melodramatycznym oraz farsowym schematom fabularnym. Problem marginalnej jednostki, która przeżywa kryzys wewnętrzny związany z oderwaniem od wiejskich korzeni, z niemożliwością adaptacji we wrogim jej środowisku, a także kwestia degradacji ludzkiej moralności w środowisku aktorskim – wszystko to odśłoniło cechy „nowego dramatu”. Zwłaszcza Ihor Mychajlin dostrzegł w *Marności* zaczątki sztuki-dyskusji, redukcję akcji dramatycznej, symbolizację akcji całościowej, rolę pauz psychologicznych, podtekstu [23, 145].

W taki sposób dochodziła do głosu znamienna dla początków XX wieku tendencja artystyczna symbolizacji nastrojowości, która ujawniając się w wypowiedziach bohaterów, w didaskaliach, w podtekście, ulega psychologizacji lub antropomorfizacji; teatralizacji ulega metafora poetycka. W dylogii zachowała się mimetyczna osnova tworzenia obrazów świata; widzowi w licznych zestawieniach lejtmotywowych nasuwa się metafora „morza życia” albo antropomorfizowanej „marność”, które tworzą specyficzny subiektywny kontekst przedstawionych w akcji wydarzeń.

Same tytuły sztuk *Marność*: komedia w 4 aktach (obrazach) (1903) i *Morze życia*: komedia w 4 aktach (kontynuacja *Marności*) (1904) – zawierają zespół lejtmotywów, który nadaje jednolitości akcji dramatycznej, wyznacza jej specyficzny rytm. Jeśli chodzi o rytm rozwijania fabuły w sztukach Iwana Karpenki-Karego, zwłaszcza w jego *Gospodarzu* i w ostatniej dylogii, Jakiw Mamontow

stwierdzał: „Mamy tu rytm nie fabuły, ale tematu głównego, którego lejtmotyw przenika cały utwór. W *Gospodarzu* to „gospodarskie koło”: autor daje możliwość odczucia jego rytmicznego ruchu w każdym akcie, prawie że w każdej scenie...” [22, 239]. W sztukach *Marność* i *Morze życia* rytm wyznacza także ideowo-tematyczny lejtmotyw sztuki: „w *Marności* to «marność nad marnościami» i «wszystko marność», w *Morzu życia* – to samo, ale o wiele szerzej. W miarę tego, jak narasta ta marność, albo jak wzburza ona «morze życia» – w miarę tego także narastają albo opadają rytmiczne cykle sztuki” [22, 241].

Intuicja Jakiwa Mamontowa jako dramaturga podpowiadała mu, że ta dylogia przerosła praktykę artystyczną teatru realistyczno-obyczajowego, „...a do teatru psychologiczno-symbolistycznego nie dorosła” [22, 240]. Od komedii *Gospodarz* wywodzi on tendencję dramaturgiczną Iwana Karpenki-Karego do unikania monofabularności w budowie sztuk, przy czym według niego pewnej całościowości akcji nadaje mistrzowskie opracowanie literackie postaci i ideowy ciężar sztuki. Według niego „w *Marności* nie można znaleźć żadnego węzła dramatycznego, który mógłby połączyć wszystkie jej postacie w jednolity utwór. Mogła tego tylko dokonać myśl przewodnia, która wynikała ze światopoglądu Iwana Tobiłowicza. Tutaj metodę dedukcyjną w budowie sztuki widać całkiem wyraźnie” [22, 209].

Brak jednej czy kilku centralnych postaci w *Marności* wywołał niezadowolenie Panasa Saksahanskiego, na co Iwan Tobiłowicz odpowiedział w liście do córek: „...nie piszę ról, piszę sztukę, w której zgrany zespół powinien wyrazić ideę główną samej sztuki” [19, 341].

Dedukcyjny sposób kompozycji wywarł także wpływ na określenie przez autora gatunku sztuki, szczególnie *Marności* – „Komedia w 4 aktach” (obrazy), podkreślając tym samym fragmentaryczność budowy, brak ciągłości akcji, redukcję konfliktu dramatycznego.

Ponieważ w sztuce nie ma jednego bohatera centralnego, napięcie dramatyczne tworzy sam bieg życia, zmiany w myśleniu wiejskich dzieci, które „wylatują” z rodzinnego gniazda. Bez wątplenia są zauważalne lejtmotywy nawiązujące do obrazów dramatycznych Wasyla Mowy-Łymanskiego *Stare gniazdo i młode ptaki* [*Старе гніздо і молоді птахи*] (choć, jak zaznacza Jurij Szewelow, utwór ukończono nie później niż w 1883 roku, był on drukowany w „Biuletynie Literacko-Naukowym” [„Літературно-науковому віснику”] w 1907 roku [24, 23]. Jurij Szewelow podkreśla, że przedstawiony w „powieści w dialogach” temat „rozpadu rodziny, konfliktu między rodzicami a dziećmi na skutek

wyczerpania się tradycyjnych zasad, których trzymali się rodzice, i wskutek wychowania dzieci w obcym duchu narodowym – rosyjskim lub polskim” w różny sposób zostaje ukazany w obu utworach [24, 23]. W *Marności* to problem utraconej siły. O ile, według spostrzeżeń Jurija Szewelowa, Wasyl Mowa ukazuje tragedię ojca, który mimowolnie sam przyczynia się do rozpadu rodzinnego gniazda, o tyle w sztuce Iwana Tobiłowicza rodzice są przede wszystkim ofiarami [24, 24].

Scena przyjazdu do rodzinnego domu Mychajła i Petra Barylczenków, którzy już się przystosowali do życia w mieście, powoduje zatrzymanie ekspozycji. Ich oczekiwania prowadzą do nieporozumień między innymi z dziećmi Barylczenków (Wasyłyną i Iwanem); tworzą one oddzielne mikrofabuły, które wzajemnie się uzupełniają, powodując „ruch życia”. Oderwanie Iwana i Wasyłyny od życiodajnych chłopskich korzeni wyzwala w nich poczucie niższej wartości, ułomności. Niemożność znalezienia swego miejsca w życiu prowadzi do tragicomicznej sytuacji fałszywej samorealizacji.

Wewnętrzny ruch akcji dramatycznej jest związany z poszukiwaniem przez Iwana swego miejsca w życiu, który w ówczesnych „hybrydach” widzi całkowitą marność. Komediową charakterystykę dopełnia nieświadomość Iwana i przekonanie o negatywnym wpływie okoliczności na jego los. Lepiej niż inne dzieci Barylczenków uświadamia on iluzoryczność marzeń Wasyłyny, które nie odpowiadają rzeczywistości.

Wykształcona Wasyłyna przeżywa tragiczny rozdźwięk między marzeniem, aby zostać lekarzem a realnym miejscem w jej rodzinnym środowisku („Dla sąsiadów-kozaków jestem i bogata, i uczona, boją się nawet posłać swatów, ale sama nie pójdę za niewykształconego hreczkosieja; dla wykształconego mężczyzny z innej warstwy jestem biedna i niskiego pochodzenia, taki nie weźmie mnie za żonę. Ale gdybym była lekarzem...”. Sprzeczność ta okazuje się jednak fałszywa. W rozwiązaniu Wasyłyna kieruje się ku swemu przeznaczeniu żony, zgodziwszy się na ślub z wiejskim nauczycielem Demydem Koroleńką.

Obrazy rzeczywistości, przedstawione przez dramaturga z nadzwyczajną wyrazistością, antropomorfizują się w odbiorze bohatera-rezonera Iwana, który, oderwawszy się od pracy na roli i patriarchalnego życia rodziców, znajduje się w komediowej sytuacji zatracenia samego siebie („swego brzegu”). Według wspomnień Sofiji Tobiłowicz trzecia napisana sztuka mogłaby nosić tytuł *Przy przystani* albo *Przy brzegu* [35, 347]. Elementy tego lejtmotywu są obecne już w *Marności*.

Iwan.

I ot, leżę i myślę, co robić! Wszędzie faluje „morze życia”, a moje czołno bez wiosel i bez steru; gdzie i jak mam płynąć, i czym mam wiosłować, i do jakiego brzegu przybić?

Iwan Barylczenko również przeżywa przemianę wewnętrzną charakterystyczną dla postaci komediowej. W komedii klasycznej i jej licznych modyfikacjach gatunkowych (z *Natałką Połtawką* Iwana Kotlarewskiego włącznie) odrodzenie realnego czy wymagowanego protagonisty jest koniecznym rozwiązaniem konfliktu dramatycznego. Swoje odrodzenie dzięki ciężkiej pracy na roli Iwan Barylczenko odbiera jako oczyszczenie duszy.

Iwan.

I ot, teraz sprawdziłem się w ciężkiej pracy jako najemnik, nauczyłem się roboczej dyscypliny, uwierzyłem w swoje siły – i zmartwychwstałem: odrosły mi skrzydła, czuję w duszy śmiałość i idę na scenę!

Retoryka dydaktycznych rozmów Iwana o służeniu w świątyni sztuk odpowiada statusowi tragikomicznego bohatera-kaznodziei, o którym pisała Tetiana Swerbiłowa: „Następuje stopniowa transformacja kompozycyjna – na początku bohater tragiczny, który broni symbolu wiary, jest zmuszony do występowania w komicznych, prawie że farsowych okolicznościach (ale przy tym sztuka w całości utrzymana jest w ramach dramatu intelektualnego) – czyli komizm pochodzi nie z zewnątrz, ale ze środka sytuacji, jak algorytm myśli, doprowadzonej do swego końca” [28, 22]. Według niej w „nowym dramacie” kaznodziejskie iluzje zostają wykorzystane przez farsowy odbiór śmierci i ucieczkę w nowe iluzje, która faktycznie oznacza duchową zgubę [28, 32].

Stosunki osobiste Wasylińy z Demydem oraz pojawienie się fałszywego kandydata na męża, podoficera Tarasa Hupałenki, tworzą melodramatyczny trójkąt miłosny, który wychodzi poza ramy sceny. Usunięcie intrygi osobistej w późnych sztukach Iwana Tobilewicza zauważał jeszcze Ołeksandr Doroszkewicz: „Osobista intryga w wielu jego sztukach z głównej sprężyny akcji dramatycznej staje się tylko drugorzędnym, pobocznym epizodem (jak w *Gospodarzu* itd.) i wykazuje wyraźną tendencję do całkowitego zniknięcia” [34, 39]. Autor podejmuje próbę odejścia od tradycyjnych sztaf melodramatu lub też napełnienia ich nową treścią.

Charakteru komediowo-ironicznego nabierają reakcje niektórych postaci sztuki, które odeszły od prawdziwych wartości życiowych i biorą fałsz za

prawdę. Tak więc reakcja Nataszy na wzmiankę Mychajła o chłopskim pochodzeniu rodziców jest swego rodzaju pozą sztucznego arystokratyzmu, ukazującą marionetkowość jej zachowania.

Fragmety rzeczywistości w sztuce *Marność*, pomimo ich nadrealnego charakteru, ukazują silną tendencyjność autorską, co jest widoczne w elementach żartu, karykatury, groteski, właściwych formom operetkowym, wodewilowo-burleskowym. Służy temu bogata paleta żartobliwych, a miejscami też tragicomicznych gestów, które wskazują na pewną ocenę panujących stereotypów: Matusza syn bogatego kozaka-chłopa Tereszki Surmy wygłasza z pamięci wiersz *Gęsi*, którego w żaden sposób nie może skończyć, mimo to jego ojciec udowadnia, że syn ma talent i będzie „występować na scenie”. Tworzy to gest parodystyczny w związku z postanowieniem Iwana, aby poświęcić się scenie, a także odsłania filisterski stosunek do sztuki. Połączenia metonimiczne w replikach Tereszki ukazują nieadekwatność tego, co wysokie i niskie, prawie że ich groteskowe zetknięcie. Komediowy charakter nosi jego ocena sztuk teatralnych wystawionych „w herbaciarni trzeźwości”.

Tereszko.

Nasza wieś jest ogromna, dzięki trzeźwości zorganizowano teatr i sami nasi kawalerzy i mężczyźni wystawiają przedstawienia. Wszystko to z powodu naszego skryby: służył on wcześniej w teatrze, a teraz jest pisarzem, tak więc zna ten fach. Niedługo całe miasteczko będzie reprezentować!...

Akt czwarty przypomina swego rodzaju spektakl w sztuce, który na scenie życia odgrywają: nauczyciel gimnazjalny Mychajło Barylczenko, jego żona, córka generała Natasza, ich goście, świętujący trzy wydarzenia w życiu Mychajła („solenizant, radca stanu i inspektor”); pomocnicy w kuchni na czele z kucharzem Tarabanowem, który przypala obiad; asystent nauczyciela Akiła Akiłowicz, który zamiast zaprowadzania porządku zajmuje się „pustosłowiem”, co polega na stałym powtarzaniu jednego słowa „głupstwo”. Rodzice Mychajła zostają zmuszeni do przebrania się w cudze ubranie i grania nieodpowiedniej dla siebie roli: udawanie szlacheckiego pochodzenia na żądanie Mychajła i Nataszy.

Makar.

Popatrz, naciesz się tym, jak twoją matkę kobieta zamieniła w czorta, wiedźmę z Łysej Góry...

Tetiana.

Stary! Mnie już nie dusi!

Makar.

Ale mnie dusi wstyd – nie mogę patrzeć na ciebie, jakby cię opluto!

Bójka w trakcie wieczorku, cios wymierzony w generała, ślepego ojca Nataszy, paraliż dyrektora gimnazjum z powodu przegranej w karty, tworzą panoramiczną scenę marności życiowej, pustych zajęć i fałszywych interesów, co prowadzi do wystawienia swoistej oceny przez Makara Barylczenkę („A tu na okrągło, jak widzę, jedno: marność nad marnościami i wszystko marność!”). Sentencja ta zostaje wygłoszona zamiast rozwiązania: konflikt bowiem nie zostaje rozwiązany, jego przyczyn nie usunięto, ale coraz głębiej zostają one uświadomione przez postacie, które ocalały prawdziwe wartości, choć znalazły się w tragikomicznej sytuacji przebierańców w życiowym kalejdoskopie udawanych wartości.

Ostatnie sceny *Marności* stanowią swego rodzaju pomost łączący z komedią *Morze życia*, w której teatralizacja bytu staje się zasadniczą, ontologiczną cechą nowego dramatu. W poetyce sztuki realizuje się metafora „teatru życia”. Pierwszy akt, rozgrywający się na dacy Marusi Barylczenkowej, może być traktowany jako swoisty komediowy prolog sztuki. Komedia klasyczna zaczynała się bowiem prologiem, który obejmował krąg postaci i wątków oraz w którym kładziono nacisk na aktualną niezgodność między fikcyjnymi sytuacjami a współczesną dramaturgowi rzeczywistością. W akcie pierwszym komedii *Morze życia* [*Житєйське море*] ukazano aktualną sytuację życiową głównego bohatera Iwana, już wybitnego artysty („Okazuje się, że my wszyscy jesteśmy niezadowoleni, wszyscy sobie nawzajem zazdrościmy i każdemu się zdaje, że inny ma lepiej niż on”). W replikach Iwana zostaje ukazana iluzoryczność sytuacji artysty, marność jego pracy, co stanowi przyswojenie dominant metaforycznych wcześniejszej komedii. Zostaje wprowadzony melodramatyczny temat zwabienia zameężnej kobiety przez kochanka (pragmatycznego kapitana własnego statku Chwyłę). Marusia podkreśla istotną różnicę między Chwyłą a Iwanem, która pojawia się potem w strukturze akcji: „Iwan – poezja, a wy – proza!”. Intryga Chwyli ma na celu przedstawienie Marusi dowodów zdrady jej męża. W sztuce podkreśla się temat wierności małżeńskiej Marusi i możliwej zdrady Iwana, co zostaje ukazane w scenie pojawienia się kusicielki-aktorki Waniny.

W obrazach życia aktorskiego drugiego aktu pojawia związek między Waniną a Iwanem, który jest w konflikcie z samym sobą. Powstaje barwny obraz życia prowincjonalnej trupy aktorskiej, biedy aktorów, impresaria Isaja, którego życie zależy od najmniejszej zachcianki trupy i stosunków aktorów z publicznością. W akcie trzecim napięcie dramatyczne potęguje drobna intryga aktora Kramariuka, który ułatwia Waninie przechadzkę z hrabią. Wydarzenie to wywołuje teatralną „skrucę” Iwana. Informuje on o zamiarze szukania w rodzinie ratunku dla duszy „rozbitej przez fale morza życia”. Sceny rozgrywają się z dużą dozą teatralizacji, w stylu farsy: Wanina udaje, że niby zgadza się na rolę siostry przyjaciela Iwana. Niespodziewane pojawienie się Marusi, zgodnie z intrygą Chwyli, zmienia życie wszystkich, sprawia, że wracają oni na drogę prawdy. Tragikomizm sytuacji Iwana zostaje ukazany w typowych sytuacjach melodramatu. Akcja słowna nabiera demaskatorskich cech komedii, a nawet farsy, wskazuje na ich możliwe interpretacje w ówczesnym teatrze, przy czym bohater ucieka się do uogólnionej wizji: życie ludzkie – teatr. Monologi Kramariuka przypominają Iwanowi repliki królewskiego błazna z tragedii klasycznej, pojawia się skojarzenie z szekspirowską wizją teatru. Uświadomienie roli pajaca daje Iwanowi nadzieję na odrodzenie duszy „...w cichej, jasnej przystani”, co pozwoli z czasem oczyścić i duszę, i teatr.

Utrata iluzji staje się dla bohatera w istocie drogą zanurzania się w nowe iluzje, czego dowodzi będąca kontynuacją *Marności* komedia *Morze życia* [Жутеїське море]; ujęta w formie gatunkowej „scen” („obrazów”) dramatycznych prowokuje zresztą do cykliczności. Główną zasadą tworzenia gatunków w obrazach dramatycznych staje się przede wszystkim złączenie montażowe epizodów, co Nina Fadiejewa wiąże z ewolucją podwójnej akcji, z maksymalnym wyobcowaniem autora i powstaniem „trzeciego sensu”, który rodzi się w wyobraźni widza tylko w rezultacie wzajemnego oddziaływania kilku scen [26, 274].

Brak ciągłości budowy obrazów dramatycznych przejawia się w podważaniu zasady jedności akcji, miejsca i czasu wydarzeń. Na przykład akt pierwszy komedii *Morze życia* rozgrywa się na dacz Marusi Barylczenkowej, drugi – w garderobie aktorów Iwana Barylczenki i Kramariuka, trzeci i czwarty – w pokoju hotelowym. Między aktem pierwszym a trzecim mija sześć miesięcy. Taka kompozycja daje możliwość zastosowania charakterystycznego dla komedii chwytu „scena w scenie” (*Burza* Williama Szekspira), kiedy to aktor powstaje na scenie własnego losu i wydaje wyrok na siebie lub występuje przeciw określonym zasadom moralnym, układom, okolicznościom życia, które zniszczyły jego duszę.

Nieprzypadkowo w finale *Morza życia*, która zbliża się do tragikomedii, aktor Iwan Barylczenko wydaje wyrok przeciwko „marności życiowej”, amoralności życia aktorskiego i chociażby w swoim retorycznym wstępie pragnie uciec przed tym światem rozpusty do pracy na roli „...w naturalną przystań życiową”. Pełne patosu monologi Iwana zarazem pełne są ironii wewnętrznej wobec zasad własnego życia, które przypomina mu spektakl-farsę.

Iwan.

A-a-a! (*Śmieje się mimo woli*). Chu-chu-chu! Jak? Tak. Całe życie ludzkie – spektakl: tragedia, komedia, melodramat i farsa, i operetka – wszystko razem; a mój spektakl – farsa – się skończył!

Dwuwarstwowość struktury świata bohatera ujawnia się w nieosiągalności jego pragnień, oczekiwań związanych z dydaktycznym przesłaniem sztuki, zachwytem nad misją aktora na scenie („Komedię nam dajcie, komedię, która smaga satyrą straszną wszystkich i śmiechem i przez łzy się śmieje z proroków i zmusza ludzi, wbrew ich woli, aby się wstydzili swoich uczynków!... To przyjemność służyć tak szerokim ideałom!”).

Demaskacja dwulicowego świata aktorstwa dokonuje się w finale *Morza życia*, gdzie farsowe kazanie Kramariuka Iwan nazywa występem „błazna z tragedii klasycznej”. Ironia losu przejawia się w stosunku bohatera do przemówienia aktora. W rozwiązaniu Iwan Barylczenko pragnie odrodzenia opartego na dawnych, utraconych wartościach, takich jak harmonia świata wewnętrznego, całościowe odczuwanie świata, ukształtowane w codziennej, wiejskiej pracy. Wszystko, co ma bohater w ekspozycji, znika w finale sztuki, a to odpowiada rozwiązaniu tragedii klasycznej. Bohater nie tylko traci miłość, rodzinę, spokój duszy, dawne ideały, w istocie przeżywa on śmierć duchową. Tragiczność wyroku deprecjonuje farsowy charakter finału, gdyż patos aktorskiej skruchy Iwana Barylczenki łączy się z elementami parodii i bufonady. Efekt tragikomiczny zostaje osiągnięty poprzez niezgodność pierwotnych dążeń bohatera sytuacji, dramatu wewnętrznego bohatera i konfliktu zewnętrznego sztuki. Można zaobserwować ewolucję nie tyle charakteru, ile wręcz zachowań postaci. Jak zaznacza Jurij Iwanenko, „trudno wyznaczyć gatunek tej komedii, to niby hybryda dramatu psychologicznego i komedii charakterów. I rzeczywiście, Iwan, Marusia, Chwyła, Wanina to postaci przyszłej dramaturgii psychologizującej – są one egocentryczne, tak jak Iwan, Mychajło, Wanina, demoniczne – jak Chwyła,

a obok nich są ohydne błazny – Kramariuk, Isaj, Kaktus – to postacie groteskowo-komediowe” [15, 29].

Przedstawiając typowe obrazy ze środowiska aktorskiego, Iwan Tobiłowicz posługiwał się chwytami komediowymi: obraz aktora-błazna Kramariuka ma klasyczne cechy zachowania tej postaci (dublowanie replik Chwyli w scenie piątej aktu drugiego, przesadne szarżowanie w replikach, reakcje farsowe, teatralne pozy i gesty). Ogólnie mówiąc, ironiczna tendencyjność sztuki przejawia się w utożsamieniu zjawisk teatru i życia, szczególnie jeśli chodzi o gatunkowe oczekiwania widza. Pomocnik reżysera o nazwisku Kaktus robi wyrzuty aktorce Rajskiej, która za sceną w trakcie sztuki odgrywa komedię.

Kaktus.

Cicho! Na miłość boską, cicho! Tam tragedia, a wy tu gracie komedię. (*Znika*).

Farsowo-ironiczne przedstawienie sposobu życia trupy aktorskiej dojdzie z czasem do głosu w jednoaktowym żarcie Panasa Saksahanskiego *Szantrapa*, który zawiera wyraźne aluzje do *Morza życia*.

W pewnej mierze można zgodzić się z wnioskiem Tetiany Swerbiłowej dotyczącym połączenia w dylogii Iwana Karpenki-Karego *Marność* i *Morze życia* elementów tradycyjnego melodramatu z „motywami tragikomedii modernizmu” [24, 370], chociaż czynnikiem strukturotwórczym w sztukach mimo wszystko jest osnowa komediowa. Uderza sprzeczność między zaprojektowanym w ekspozycji widzom a finałem sztuki. To co stało się w życiu Iwana Barylczenki jest jednocześnie komedią z elementami farsy oraz tragedią. Znalazłszy się w wirze aktorskiego życia bohemy, bohater nie potrafi mu się oprzeć. Aktor trafia w pułapkę teatralizacji jako sposobu widzenia i życia, staje się jej ofiarą, w czym można rozpoznać parodystyczne gesty prowadzące ku tragedii. Staje się on obiektem wpływu zarówno sytuacji komediowych, jak i tragifarsowego rozstrzygnięcia konfliktu.

Upowszechnienie w dramaturgii ukraińskiej takiej odmiany gatunkowej, jak „sceny dramatyczne” („obrazy”) oddawało specyficzny ruch wewnętrzny dramatu prowadzący do tragikomedii. Można to wyjaśnić niwelowaniem konfliktowości przez fragmentaryczność budowy dramatu, iluzję nieskończoności akcji, niezgodność struktury komediowej (typowo komediowej intrygi, przypadkowych sytuacji) i połączyć z tragifarsowym patosem, który pojawia się w następstwie zdyskredytowania wpływu środowiska na człowieka.

W pewnej mierze gatunkowe określenie „komedia” w odniesieniu do sztuk dylogii można uznawać za daninę złożoną tradycji, cechą formalną, przez co uzewnętrzniała się gatunkowa intencja „dramatu ironicznego”: sztuki zawierały wyraźne autorefleksje gatunkowe oraz transformowały się w dramat z patosem tragikomicznym.

NOTABENE

1. W dramaturgii Iwana Tobiłowicza (Karpenki-Karego) tendencje modernistyczne uzewnętrznily się na poziomie tematyczno-kompozycyjnym we wcieleniu aktualnych tematów społecznych, zwłaszcza z życia inteligencji, wykorzystaniu dedukcyjnego sposobu budowy akcji, jej nieciągłego charakteru, lokalizacji konfliktów, chwytów odgrywania „sceny w scenie”, powtarzalności, wariacyjności lub dublowaniu akcji, poetyckich właściwości komedii charakterów.
2. Odrodzenie tradycyjnego teatru zostało uzewnętrznione także w sferze gatunkowo-stylowej, przede wszystkim w pojawieniu się scen (obrazów) dramatycznych, ciężeniu sztuk ku tragikomedii, tragifarsie, zastosowaniu groteskowych wizji fantasmagorycznych, aluzji intertekstualnych, gry słownej oraz zasad teatralizacji życia będących cechą „nowego dramatu”.
3. Z powodu braku całościowej akcji dramatycznej, czyli jedynej, ciągłej fabuły, akcję dramatyczną organizuje kilka konfliktów lokalnych, w których zostają ukazane poglądy postaci. Plan napięcia dramatycznego jest przenoszony w sferę fałszywych iluzji, oczekiwań głównego bohatera. Jedność akcji zapewnia realizacja złudnych namiętności bohaterów (*Martyn Boruła* [Мартин Боруля], *Sto tysięcy* [Сто тисяч], *Gospodarz* [Хазяїн]).
4. Postacie sztuk Iwana Tobiłowicza zbliżają się do bohaterów „nowego dramatu”, którzy tracą aktywność podmiotu akcji i stają się obiektami wpływu żywiołów życia, narzędziem akcji w rozwiązaniach farsowych. Marionetkowość gestów i zachowania się postaci w sztukach *Paliwoda z XVIII wieku* [Паливода XVIII століття], *Marność* [Суета], *Morze życia* [Житейське море] odsłania ironię autora, która wzmacnia komediowe ukierunkowanie. Nawet tak romantyczny bohater, jak Sawa Czały, staje się ofiarą fatalnych pomyłek, w związku z czym heroicność jego finalnego gestu zostaje zdeprecjonowana.

3. ZJAWISKA PRZEJŚCIOWE „NOWEGO DRAMATU” UKRAIŃSKIEGO KOŃCA XIX I POCZĄTKU XX WIEKU

Dramaturgia ukraińska ostatnich dziesięcioleci XIX wieku z jej trwałą podstawą mimetyczną przejmowała i wzbogacała doświadczenie „nowego dramatu”, nie odrywając się od tradycji narodowej. Zaktualizowane wątki i bohaterowie (walka krzewiciela oświaty-inteligenta z reakcyjnym otoczeniem wiejskich bogaczy; walka osobowości twórczej, często kobiety, o prawo do samorealizacji w sztuce, w pracy społecznej; konflikt pokoleń związany ze zmianą oceny młodego pokolenia – od progresywnej służby dla narodu do ironicznej demaskacji pseudonarodnictwa – mimo że były przedstawione na płaszczyźnie realistycznej, tworzyły wrażenie symboliczno-alegoryczne.

Na wiele utworów dramatycznych tego okresu wywarł wpływ „nowy dramat” europejski Leonida Andriejewa, Henryka Ibsena, Gerharta Hauptmanna, Hugona von Hofmannsthała, Augusta Strindberga, Stanisława Przybyszewskiego, Maurycego Maeterlincka, Antoniego Czechowa, którego cechy w różnych formach i z różną pragmatyką były oddawane w sztukach ukraińskich, zachowujących stałe cechy formalne dramatu rodzinno-obyczajowego, melodramatu, wodewilu, dramatu mieszczańskiego, dramatu społecznego. Nierzadko na jego uwspółcześioną literackość wskazywała reakcja na ogólnoestetyczne procesy symbolizacji, alegoryzacji obrazowości ukazanej wizji świata, co wciągało w orbitę poszukiwań „nowego dramatu”. Ujawniała się przy tym tendencja do rozgraniczenia symbolizmu typu wizyjnego (imaginacyjnego), reprezentowanego przez twórczość Łesi Ukrainki, Wasyla Paczowskiego, Ołeksandra Ołesia, Jetyseja Karpenki i tak zwanego „realnego symbolizmu” Wołodymyra Wynnyczenki, jak nazwał to zjawisko Mykoła Worony [3, 250]. W odróżnieniu od subiektywności widzenia absolutyzowanej przez symbolizm wizyjny, dramaturgia

„realnego symbolizmu” podkreślała tendencyjność (podmiotowość) autorską. „Cała uwaga artysty skupia się w niej na tendencji psychologicznej, przez co nie zrywając z rzeczywistością, usuwa on na drugi plan intrygę, okoliczności zewnętrzne, rysy obyczajowe” [3, 252]. Strukturę akcji cementuje w takich sztukach „żywy symbol”, odpowiadający bardziej alegoryzacji, co świadczy o tendencyjności autora.

CECHY SYMBOLIZACJI OBRAZOWOŚCI

Symbolizacja autorskiej wizji świata była widoczna w stworzeniu szczególnej magiczno-transcendentalnej płaszczyzny wypowiedzi, w której pojawiała się aura tajemniczości, mistyki przeistoczeń. Skłonność do uogólnienia, abstrakcji, sugestywnej nastrojowości spowodowała niedostateczność lub też brak analizy psychologicznej (w znaczeniu tradycyjnym) odnoszące się do wewnętrznej dynamiki charakterów. Taki sposób symbolizacji wizyjnej jest charakterystyczny dla sztuk Maurycego Maeterlincka, Leopolda Staffa, Jerzego Żuławskiego, Amelii Herztówny. Autorska podmiotowość uzewnętrznia się w szczególnej akcji „wewnętrznej”, stworzonej w przestrzeni wyobraźni, a poniekąd w podświadomości, co odpowiadało poetyce „Ich-drama”, której cechy można prześledzić w sztukach Augusta Strindberga, po części Stanisława Przybyszewskiego. Próba syntezy elementów naturalizmu z symbolizmem typu wizyjnego dokonywała się poprzez decentrację „ja”, rozdzielenie bohatera na hipostazy świadomości (już we wczesnej dramaturgii Henryka Ibsena bohater wchodzi w dialog z antagonistą – projekcją wyobcowanego fenomenu własnej psychiki). Postacie w tego typu dramatach są realnymi bohaterami i jednocześnie „żywymi symbolami”, personifikacją różnych sposobów podejścia do świata.

Za jeszcze jedną odmianę symbolizmu wizyjno-imaginacyjnego badacze uznają mitopoetyzację wyobraźni historiozoficznej w twórczości Tadeusza Micińskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Wasyla Paczowskiego, Iwana Franki. Wizje oniryczne ich bohaterów oddają obrazy podświadomości zbiorowej narodu. Jako przykład może posłużyć dramat-baśń Iwana Franki *Sen księcia Światosława* [Сон князя Святослава].

Symbolizacja wizyjna często odwoływała się do dramatu naturalistycznego Augusta Strindberga, Stanisława Przybyszewskiego, Hugona von Hofmannsthal, dlatego też traktowano ją jako przesyconą ożywym tchnieniem neoromantyzmu jedną z form jego przewycięzania, tworzącą wiele zjawisk

przejęciowych w dramaturgii końca XIX – początku XX wieku. Swego rodzaju kolaż symbolizacji wizyjnej, cech dramatu naturalistycznego i neorealistycznego, stylu ekspresjonistycznego i impresjonistycznego, liryzacji i epizacji jest widoczny w dramatach Wasyla Paczowskiego, Łesi Ukrainki, Ołeksandra Ołesia (ich dramaturgia najlepiej odpowiada poetyce symbolizmu), Jakiwa Mamontowa, Mychajła Żuka, Jetyseja Karpenki, Walerii O’Connor-Wilinskiej, Ołeksija Pluszcza, w niektórych dramatach Spyrydona Czerkasenki, Ludmyły Staryckiej-Czerniachiwskiej.

Na niejednoznaczność poszukiwań ówczesnych dramaturgów ukraińskich zwracają uwagę w artykułach krytycznych Mykoła Jewszan, Andrij Nikowski, Jakiw Mamontow, Hnat Chotkewicz, Ludmyła Starycka-Czerniachiwka, wskazując na poszerzenie tematyki, uaktualnienie tradycji realistycznej, eksperymenty prowadzące do „nowego dramatu”, wpływ liryzacji i epizacji, „literackość” teatru. Zwłaszcza *Ludmyła Starycka-Czerniachiwka* (1868–1941), charakteryzując dramat symboliczny, dramat nastroju i dramat społeczny, uznaje za przedmiot zainteresowań współczesnego symbolizmu „...sferę różnorodnych momentów osobistego ludzkiego «ja», wyzwolonego i niezależnego od czasowych, społecznych i politycznych form konkretnego życia, związanego jedynie z życiem przyrody” [15, 726]. Charakter i sposoby symbolicznego uogólnienia budziły pewne zastrzeżenia Ludmyły Staryckiej-Czerniachiwskiej, co do ich abstrakcyjności, szkicowości. Ujawniło się to w sztucznej symbolizacji obrazowości takich utworów pisarki, jak *Skrzydła* [*Крила*] i *Ostatni snop* [*Останній сноп*], które trudno uznać bez zastrzeżeń za symbolistyczne, ponieważ autorska tendencyjność wymagała tego wyabstrahowanego uogólnienia, przypominającego w poetyce sztuki symbolistyczną wielowymiarowość.

Głębokie obeznanie z założeniami „nowego dramatu”, subtelne wycucie chwytów stylizacji, odbiło się na wyborze przez autorkę tematyki aktualnej dla poszukiwań modernistycznych, na zwróceniu się ku źródłom formy dramatycznej itp. Nieprzypadkowo jej akt dramatyczny *Safona* [*Сафона*] (1896) ukazał się w almanachu Mykoły Woronego *Znad chmur i dolin* [*З-над хмар і долин*] (1903). Ludmyła Starycka-Czerniachiwka stosuje chwyt monodramatu lirycznego, gdzie można dostrzec zwielokrotnienie podmiotu wypowiedzi, głównej bohaterki – sławnej poetki Safony – która przekazuje w pieśni, że Faon kocha nie ją, ale Erinę, a ona jest dla niego jedynie uosobieniem sławy. Jej poetycki monolog jest jednocześnie przedmiotem i podmiotem wewnętrznej akcji psychicznej, która zawiera załączki symbolistycznej fenomenologii słowa.

W sztuce *Skrzydła* (1913) melodramatyczny trójkąt „miłosny” otrzymuje oprawę polemiczno-symbolistyczną, co tworzy specyficzną „nadbudowę” literacką. Młoda pisarka przeżywa konflikt wewnętrzny między pragnieniem twórczej samorealizacji a potrzebą złożenia w ofierze własnego twórczego powołania dla dobra rodziny i chorego dziecka. Zachowując artystyczną duszę i bezkompromisowość, Lina zrywa z mężem Wiktorem, odnoszącym sukcesy adwokatem, którego pociąga życie bohemy i który zdradza żonę ze śpiewaczką Riną. Ironizując z typowości tego konfliktu, Ludmyła Starycka-Czerniachowska nazwała swoją sztukę „dramatem powszednim”. Nieprzypadkowo Mykoła Jewszan określił jej temat jako „konflikt wyższych aspiracji twórczych z codziennymi przeszkodami życiowymi”. W artykule *Literatura ukraińska w 1913 roku* [Українська література в 1913 році] zauważył: „Autorka nie umiała tu głębiej zaorać skiby, pomimo jej starań, aby dać tutaj «Problemstück», wyszedł jej dramat raczej o charakterze «powszednim», obraz z życia inteligencji” [5, 288].

Ekspozycja świadczy o zamiarze autorki stworzenia dramatu intelektualnego, co wyraża rozbudowana polemika dwóch pisarzy Wasyla Hryhorowicza i Hryhorija Petrowicza dotycząca roli kobiety. W wypowiedziach Wasyla Hryhorowicza łatwo rozpoznać znane tezy Fryderyka Nietzschego o kulcie jednostki i prawie do samorealizacji. Hryhorij Petrowicz broni tradycyjnego punktu widzenia. Dyskusja tworzy tło, na którym rozwija się konflikt dramatyczny, bogaty w aluzje literackie.

W dialogu-dyspucie z Liną beznadziejnie zakochany w niej lekarz Andrij Wasylowicz dowodzi, że literatura ma wpływ na rozwój kultury narodu, mając na uwadze narody Szwecji i Norwegii. Oczywiście w ten sposób autorka stawia ironiczny zarzut wobec nadmiernego zachwytu nad „dramatem nowożytnym” dramaturgów skandynawskich, przede wszystkim Henryka Ibsena.

W sztuce można odczuć podobną do symbolistycznej „nadbudowę” tekstu, utkaną przede wszystkim z mitów antycznych, które tworzą paraboliczną analogię do rozwoju konfliktów dramatycznych. Jej tytuł symbolizuje ideę twórczego powołania artysty i jest rzutowany na mit o spalonych przez słońce skrzydłach Ikarą, co podkreśla wahania bohaterki związane z prawem do samorealizacji. Analogia między położeniem Liny a sytuacją antycznych bohaterek aktywizuje symboliczną płaszczyznę akcji. Powstaje ona w wyobraźni profesora Iwana Pawłowicza, który przeciwstawia dwa poglądy na rolę kobiety: dogłądać jedynie świętego ognia swej twórczości albo chronić ognisko rodzinne. W akcie trzecim narasta nieporozumienie między Wiktorem a Liną, która pragnie

całkowicie oddać się trudom życia rodzinnego, w związku z czym pojawia się lejtmotyw „niepotrzebnej” ofiary. W dialogu profesora z żoną poświęcenie Liny jest porównywana z postawą Antygony: „...Antygony nigdy nie umiały dobrze urządzić swojego życia”.

W rozwiązaniu postanowienie Liny, aby porzucić Wiktora i zacząć znowu twórczo się realizować, kojarzy się w refleksjach profesora z przemianą Aspazji w Antygonę: „Aspazja umarła, człowiek ożył”. Tak więc refleksyjno-obrazowe wyobrażenia profesora tworzą w sztuce symboliczno-mentalną płaszczyznę akcji, która nabierała sztucznego charakteru i rozwijała się niezależnie od zewnętrznego planu wydarzeń. Chociaż Ludmyle Staryckiej-Czerniachwskiej nie udało się stworzyć dramatu „symbolicznego”, to mimo wszystko podkreśliła swój ironiczny stosunek do „nowego dramatu” w duchu Henryka Ibsena, a także tradycyjnego melodramatu rodzinnego na temat cudzołóstwa. Wewnętrzny dramat samookreślenia się kobiety-artysty jest realizowany bardziej w retoryce wypowiedzi, niż w strukturze akcji.

Próba symbolizacji obrazowości artystycznej jest widoczna także w etiudzie dramatycznej *Ostatni snop* (1917), napisanej zgodnie z oceną Jakiwa Mamontowa w neorealistycznym tonie [11, 199]. Prawidłowo charakteryzuje on trzy obrazy symboliczne, zmuszające do wspomnienia o „dramacie żywych symboli”: kozaku-rycerzu Andriju Neszczadymie, który odkrywa dawną zdradę swego syna i który jest personifikowanym wcieleniem symbolicznego obrazu „ostatniego snopa”; renegata Semena Neszczadymy, z którego działaniem jest związana symbolika „dożynek”, stających się symbolem konsumpcyjnego stylu życia; córki Hannusi, symbolicznego wcielenia pieśniowej duszy narodu, ukraińskiego ducha narodowego. Obrazowość symboliczno-alegoryczna zakończenia zniw podkreśla związek przeszłości historycznej (wydarzeń związanych z rujnowaniem Syczy, kiedy to ataman Semen Neszczadyma w zdradziecki sposób wprowadził wojska Tekelija na Sicz) i współczesnych wydarzeń w trakcie dochodzenia Semena do władzy. Moment odkrycia prawdy, podczas czytania zapisków Hanzy przez Andrija Neszczadymę, uruchamia wewnętrzny dramatyzm akcji, którego podstawą jest uświadomienie związku przyczynowo-skutkowego wydarzeń. Życiowe troski Semena Neszczadymy, jego pragnienia, aby dogodzić rządowi rosyjskiemu, ulegają alegoryzacji w gniewnej ocenie jego ojca.

Andrij Neszczadyma.
 A! Skończyłeś...
 Uporaleś się. Idźże, sprawiaj dożynki,
 Wszystko już wyżęłeś, wszystko wymłóciłeś,
 Domłóć jeszcze snop ten ostatni,
 I żyj wystawnie, miel i młóć
 Żeby nie zostało choćby najmniejsze ziarnko,
 Tego życia. Duś swoich braci!

Śmierć Andrija Neszczadymy, ostatniej ostoi państwowości kozackiej, staje się symbolem postawy, którą obiecuje kultywować jego wnuczka Hannusia. Symboliczne obrazy etiudy dramatycznej *Ostatni snop* ciążą ku alegorycznemu odczytaniu i odkrywają jawną, ideologiczną tendencyjność autorską.

W przeglądzie publicystycznym *Na rozdrożach teatralnych* [*На театральних роздоріжжях*] Jakiw Mamontow napisał o odejściu dramaturgii europejskiej końca XIX – początku XX wieku od naturalizmu i tego „zbyt subtelnego i nieplastycznego psychologizmu”, który otrzymał nazwę „realnego symbolizmu”, a także o swego rodzaju skłonności niektórych dramaturgów do neoromantyzmu, który „nie mógł odrzucić doświadczenia naturalistycznego czy psychologicznego opracowania wątków przez swoich poprzedników i dlatego bardzo się różni od melodramatów XIX-wiecznych. Swój dawny prototyp przypomina on jedynie dzięki swojej bogatej fantastyce stopionej z realnym życiem, efektywnemu naświetleniu obrazów i sytuacji, ciekawej fabularności i silnej dynamice. Kierunek ten był już widoczny w twórczości dramatycznej Gerharta Hauptmanna, Maurycyego Maeterlincka, Hugona von Hofmannsthala, a najwyraźniej w sztukach Stanisława Wyspiańskiego, Jerzego Żuławskiego, Lucjana Rydla” [10, 12]. Neoromantyzm pomagał w odrodzeniu teatralności, która w pewnej mierze była hamowana przez tendencje ku literackości dramatu, czemu przysłużyły się także załączki symbolizacji akcji oraz cechy psychologizmu, charakterystyczne dla dramaturgii Jakiwa Mamontowa.

Dramaturgia *Jakiwa Mamontowa* (1888–1940) jest reprezentowana przez dramat liryczny *Dziewczyzna z harfą* [*Дівчина з арфою*], etiudy dramatyczne *Dies irae*, *Trzecia noc* [*Третя ніч*], *Zachód* [*Захід*], dramat *Nad przepaścią* [*Над безоднею*].

W dramacie lirycznym w czterech aktach *Dziewczyzna z harfą* (1914–1917) wraz z podkreśloną sztucznością jego budowy, eklektycznością, pojawia się

efekt imitacji klisz dramatu symbolistycznego, co miałoby zwięzić widza. Zachowany został realistyczny plan wydarzeń: rodzina na wpół obłąkanego profesora Anatolija Petrowicza Budnowskiego postanawia towarzyszyć mu podczas egzotycznej podróży na wyspy jego marzeń. W wiarygodny sposób zostaje odtworzony świat wyobraźni, wnętrze gabinetu i portret psychologiczny profesora, jego symboliczna wizja dziewczyny z harfą. Ironia autora wobec dyskursu mistyczno-fantastycznego, sugestywnych cech „dramatu nastroju”, dochodzi do głosu w didaskaliach: „Geniusz, który dumnie kroczył na wyżyny postępu naukowo-technicznego, rozmyślnie zatrzymuje się i smutnie patrzy na podporządkowany mu pozytywny, codziennie-realny świat. Z tęsknotą wspomina fantastyczne piękno i tajemniczość bezpowrotnie utraconego świata – legendy”. Ironicznego charakteru nabiera dialog między posągiem Nauki a Baśnią Dzieciństwa, personifikowanymi obrazami wyobraźni profesora, co jest alegorią różnicy między poznaniem racjonalnym i marzeniem. Liczne pieśni tworzą wrażenie poetyzacji wypowiedzi, świadczącej o parodiowaniu cech dramatu lirycznego (zostaje zniszczona monopodmiotowość wrażenia, przeżycia i wypowiedzi, pojawia się dyskurs antypoetycki, antysymbolistyczny). Scena finałowa samobójstwa profesora zostaje przykryta mistyczną woalką: a zresztą rodzina Budnowskiego przeczuwa tragedię, przypominając sobie jego „martwe oczy”. Ogólnie mówiąc, pierwszy dramat Jakiwa Mamontowa stał się swego rodzaju studium poetyki dramatu symbolistycznego. Jego zewnętrzny *entourage* przesłonił tragizm rozpoznania przez bohatera tego, że marzenie dzieciństwa jest nieosiągalne.

Sytuacja poznania tworzy strukturę akcji dramatycznej także w etiudzie dramatycznej *Dies irae* (1918). Miejsce centrum kompozycyjnego zajmuje w niej namalowany obraz *Droga do rajy*. Jego autor, Jurij, zdradził swoje przesłanie twórcze, a zakochana w nim Maria – własnego męża. W tytuł *Dies irae* (*Dzień Sądu Ostatecznego*) została wpisana idea tragicznej złożoności losu, która kulminuje w momencie, gdy Jaś syn Marii odkrywa, że jego prawdziwym ojcem jest Jurij. W momencie poznania prawdy Jaś traci poczucie szlacheckiej godności, wyrzeka się życia. W jego ostatnim monologu wybrzmiewa tragiczne wyznanie winy niezawinionej, co w finałowej replice na wpół obłąkanego Jurija jawi się jako wyrok fatum: śmierć Jasia jest też wyrokiem Sądu Bożego.

W dramacie *Nad przepaścią* konflikt melodramatyczny, który przyjmuje formę „trójkąta miłosnego” zmienia się w świadomości bohaterów. Ów konflikt rozwija się między wspomnieniami starego, nieznanego kompozytora pana Jana a wyobraźnią artysty Daniła Biłohohory, rozdwojoną na dwie płaszczyzny

wrażeń. Płaszczyznę mistycznego powołania bohatera symbolicznie uosabia aktorka panna Zoja, która po pięciu latach nieobecności pojawia się w życiu Daniła i rozbudza w nim świadomość zaniedbanego talentu. Z postacią Zoji kojarzy się wola fatum, chaosu wywołanego przez jej namiętność do twórczości artystycznej. Pojawienie się Zoji rozbudza pociąg Daniła do teatru, ożywia tę część jego świadomości, która karmi się impulsami wewnętrznymi. Intencje te odślaniają konflikt wewnętrzny artysty związany z uczuciem miłości do rodziny, wcielonym w obrazie żony Daniła – pani Maryny. Jako swoista nadbudowa tego konfliktu służy patos tragediowy, co przejawia się w symbolice fatum, aluzjach, lejtmotywowych do *Hamleta* Szekspira, orgiastycznych skojarzeniach składania ofiary chaosowi (pani Maryna zwraca żywiołowi morza duszę Zoji), przeczuć nieuchronnej śmierci doznany przez śniącą Zoję, kiedy to po raz pierwszy zobaczyła swą matkę, dialektyce grzechu (wszyscy bohaterowie rozumieją, że pani Maryna utopiła pannę Zoję) i pokuty (przyznanie się pana Jana do winy – śmierci dzieci, co zniszczyło jego talent). Momentem prawdy dla Daniła staje się w rozwiązaniu przekonanie, że pani Maryna świadomie zabiła pannę Zoję. Przekonanie to przekształca się w widzenie.

Danyło (*niesamowicie*).

Nie, nie! Dość! Teraz – jestem wolny! Słyszysz? Wolny! (*w na wpół obłąkańczej ekstazie*). Patrz: jaką radością drży każdy atom mój! To – radość wyzwolenia! Jeżeli nie dla życia, to chociaż dla śmierci zmartwychwstał mój duch twórczy! O, jakie to szczęście choć na jeden jedyny moment poczuć się wolnym! Jak morze! Jak burza! Słyszysz, jaki wyjący chaos tam? To sam Bóg tworzących powstał znad przepaści, wezwany przez utopioną pannę! Padajże przed nim na kolana i módl się, cały wiek módl się, by zapomniał o tobie! A ja... chociaż teraz pójde za swoim niebiańskim zwiastunem... O... Zoja... moje jasne widmo... mój sen złoty...

Symbolizacja przestrzeni artystycznej dramatu jest widoczna w polemice intertekstualnej ze znanymi tezami Augusta Comte’a, Fryderyka Nietzschego, Arthura Schopenhauera, które można rozpoznać w wypowiedziach bohaterów. Tak jak pan Jan, analizując skutki powołania artystycznego, ironizuje ze znanych haseł doby, tym samym tworzy dla nich niespodziewany kontekst.

Jan.

Nie, znam już te niezłomne zasady i te szczerze imperatywy! Kogo nie czarują one za młodu? A jakże: talent – absolut! Talent – wolność! Talent – nadczłowiek! I każdy wie-
rzy, że on – talent! A pożyjecie, to zobaczycie, że wszystkie te dumne okrzyki – tylko
leciutka piana nad czarną przepaścią prawdziwego życia...

„Akcja wewnętrzna” sztuki pełna jest obrazów symbolicznych morza i prze-
paści, ukazujących związek z wyobrażeniami bohaterów o fatalności ducho-
wych porywów twórcy, który znajduje się w sidłach własnej świadomości. Sym-
boliczne oddanie się powołaniu artystycznemu przez pannę Zoję ulega projekcji
na motyw misteryjny Bożego gniewu („Dies irae”), co jest swego rodzaju proto-
tekstem wielu dramatów Jakiwa Mamontowa i zostaje zrealizowane w etudzie
dramatycznej pod tym samym tytułem.

Zoja.

Powołany – to niewolnik, ale wolniejszy niż wszyscy inni na świecie i gdy zechce... wy-
zwoli się z niewoli tego powołania, i tylko sam ściągnie na siebie gniew Boży.

Symbolicznego znaczenia w strukturze akcji nabiera także pieśń panny Zoji
o dwóch aniołach, kojarzących się z obrazami samej Zoji i pani Marii, które są
zmaterializowanymi częściami świadomości Daniły. Warstwa symboliczna two-
rzy się dzięki aktualizacji podświadomych pragnień bohaterów, którzy kształ-
tują „akcję wewnętrzną”, pokazową dla „nowego dramatu” Augusta Strindberga,
Stanisława Przybyszewskiego, Hugona von Hofmannsthal, Arthura Schnitzle-
ra. Symboliczne znaczenie rozwiązania uzewnętrznia się w rytualno-tragedio-
wym powrocie artysty Daniły do żywiołu morza, w jedności z duszą panny Zoji,
której śpiew kończy sztukę. Akcją dramatyczną cechuje „dwuwymiarowość”:
samobójstwo Daniły będzie zarazem odbierane jako święto wyzwolenia jego
ducha.

Elementy poetyki wizyjno-symbolistycznej służyły przede wszystkim deko-
rowaniu dramatu lirycznego, którego wątki tworzyła dynamika przeżyć, myśli,
wrażeń bohaterów, upersonifikowanych „żywych symboli”.

W trójobrazowym studium dramatycznym *Mychajła Żuka* (1883–1964)
pt. *Legenda* [Легенда] (1918) akcja rozwija się na płaszczyźnie wyobraźni głów-
nego bohatera Jurija, któremu udało się tchnąć życie w wytwór własnej fanta-
zji – kobietę z kwiatów. Równolegle żyje on w świecie realnym, którego obraz

ukazano z punktu widzenia jego żony Mery, oraz w świecie marzenia, którego projekcją jest zmaterializowany Kwiat. Obydwie bohaterki wcielają części świadomości Jurija. Konflikt rozwija się między dwoma przeżyciami realnych i wyobrażonych wrażeń. Podobny typ dramatyzacji świadomości wykorzystywał Stanisław Przybyszewski (*Śnieg, Dla szczęścia*). Naturalistyczna atmosfera akcji tworzy odpowiednią wizję w didaskaliach, które pobudzają wyobraźnię czytelniczą. W scenie finałowej wesela Jurija i Mery didaskalia oddają naturalistyczne doznania wywołane przez zatrucie zapachem kwiatów. Rozwiązanie sztuki ukazuje transformację wizji bohatera: własnymi rękami niszczy on Kwiat-Marzenie i umiera otruty halucynogennym zapachem kwiatów.

Jurij.

(Bierze znowu kwiaty i idzie z nimi do kanapy. Siada. Zaczyna wdychać, a w przerwach mówi). Wdycham ostatni zapach... Straszna słodycz i trochę goryczy ukryło w tym zapachu słońce, wielkie i wieczne słońce Indii. Ma ono moc wywoływania nadzwyczajnych wizji, nieziemskich cudowności i ujrzę cię, mój Kwiecie, ujrzę dzień twych narodzin, gdy w zachwycie klęczałem przed tobą. Kwiecie, Mery – opuściłyście mnie. Dom mój wypełniły klujące iskierki samotności, które pryskają w mroku. Czuję strach, potworny strach! *(Raptem zrywa się z kanapy).* Kwiecie! Jesteś tutaj?... *(Trochę zachwiałszy się, łapie się za głowę i pada na kanapę).* Szalony zapach!... *(mechanicznie rozpina kołnierz bluzy).* Martwy... Zapach martwych kwiatów... Hm!... *(Jęczy, milknie).*

Opracowywanie znanych, szeroko wykorzystywanych w ukraińskim „nowym dramacie” tematów, chwytów kompozycji dramaturgicznej – analitycznej techniki rozwijania akcji dramatycznej w sztukach Henryka Ibsena, chwytów symbolizacji obrazowości w jego późnych sztukach – powodowało niespodziewane zmiany odbioru gatunkowego utworów, których fabuła odpowiadała melodramatowi, dramatowi mieszczańskiemu, wodewilowi i komedii.

W jednoaktowej sztuce-miniaturze *Witalija Towstonosa* (Tali, Zabhaj-Towstonosa, 1883–1936) *Czerwony ogień* [Червоный огонь] (1913) osnową akcji stał się melodramatyczny wątek niespodziewanego spotkania zamężnej kobiety Ołesi z jej byłym narzeczonym, który przez przypadek na Nowy Rok znalazł się na stacji kolejowej. Z dialogu wynika, że Ołesia z powodu obłąkanej babci, po zrujnowaniu ich szlacheckiej rodziny i po śmierci rodziców, wyszła pod przykryciem za mąż za naczelnika stacji kolejowej, mieszczanina Petrunenkę.

Podobna sytuacja w dramacie Henryka Ibsena *Kobieta morska* (*Fruen fra havet*, 1888) ukazuje podświadome pragnienia bohaterki. Staje ona przed

koniecznością wyboru między mężem a byłym narzeczonym marynarzem, z którym rozstanie rozwiało jej romantyczne iluzje, co budzi skojarzenia z symboliczną władzą morza. Możliwość wyboru rozbudza jej ukryte pragnienia, w tym żądę wolności absolutnej i pomaga w uświadomieniu własnych pragnień. Wspiera ją mąż, który daje bohaterce całkowitą swobodę, co pomaga jej w wyzwoleniu się spod władzy byłego narzeczonego, władzy własnych, nieuświadomionych pragnień, uogólnionych w symbolicznej władzy morza.

W miniaturze Witalija Towstonosa degradacja duszy Ołesi i zniszczenie jej prawdziwej miłości, niemożność odrodzenia, zostają oddane w symbolicznym obrazie władzy codzienności, której znakiem staje się gwizdek parowozu i czerwone światło latarni sygnalizacyjnej. Moment walki wewnętrznej został ukazany w replice finałowej, gdy dusza bohaterki wyrywa się ku utraconej miłości, ale nie ma już sił na rozpoczęcie nowego życia.

Symbolizacja procesów świadomości i podświadomości, choć nie buduje akcji dramatycznej w sztuce, ma jednak wpływ na specyfikę rozwoju wypowiedzi, co sprzyja przełamywaniu prymitywizmu „dramatu mieszczańskiego”.

Ówczesni krytycy, zwłaszcza Jakiw Mamontow, niejednokrotnie podkreślali literackie pochodzenie symbolizacji czy alegoryzacji obrazowości artystycznej w sztukach dramaturgów. O wpływie źródeł literackich świadczy splecenie cech naturalistycznych, ekspresjonistycznych i symbolicznych w szkicu dramatycznym Spyrydona Czerkasenki *Zgroza* [Жах], jego etiudzie dramatycznej *Powinien* [Повинен] oraz w dramatach *Zamieć* [Хуртовина], *Basń starego młyn* [Казка старого млина] i tragedii *O czym szeleściła ostnica* [Про що турца шелестіла].

W eksperymentalnych utworach dramatycznych *Zgroza* (1908), *Powinien* (1908) dramaturg ukazuje sytuacje granicznego napięcia psychicznego. Akcję dramatyczną tworzą środki werbalne i pozawerbalne oddające narastanie napięcia, charakterystyczne dla nastrojowo-ilustracyjnych jednoaktówek Maurycego Maeterlincka oraz Hugona von Hofmannsthal. W szkicu Spyrydona Czerkasenki *Zgroza* polilog w rodzinie właściciela majątku ziemskiego, która czeka na spalenie, odsłania mechanizmy narastania napięcia wewnętrznego. Młodszy brat stwierdza, że zgroza podświadomie istnieje w duszy każdego.

Mniejszy.

Gdy wokół ciebie panuje ustawiczna trwoga – co chwilę, co minutę mimowolnie jak zaraza zgniłą trucizną przenika duszę i ze śmiałka czyni wstrętnego tchórza...

Niezindywidualizowane repliki budują napięcie, a ich ekspresja budzi uczucie zgrozy. Kulminacją akcji wewnętrznej staje się wschód słońca. Wrażenie wywołane przez czerwone światło (ekspresyjne wizje pożaru) rodzi wyobrażenia symboliczne, co pozbawia ten szkic dramatyczny naturalistycznego uproszczenia. Napięcie wzmacniają także nadzwyczaj ekspresyjne dźwiękowe didaskalia: „Na podwórku szczekają psy. Wszyscy z trwogą się wsłuchują”, „Strzelba starszego z hukiem pada na podłogę; kto siedział, zerwał się przestraszony...”. Ruch reakcji psychologicznych w autorskich didaskaliach tworzy iluzję akcji – powstaje swego rodzaju udziwniony teatr akcji dźwiękowej w teatrze słowa.

W dramaturgii Spyrydona Czerkasenki za osnowę posłużył szeroko znany wątek, niejednokrotnie wykorzystywany w sztukach różnych epok i stylów, lub też chwyt prowadzenia akcji, co nadaje wypowiedzi charakter uogólnienia, wyabstrahowania. Podstawą konfliktu dramatu *Baśń starego młyna* [*Казка старого млина*] (1913) są zgubne skutki namiętności inżyniera Wahnera do Mariany Melnykówny, która żyje zgodnie z intuicyjnymi odczuciami swej naiwnej duszy. Wahner przeżywa konflikt między rozumem a uczuciem, czuje się oczarowany dwoma obrazami piękna: Mariany i Marii. Symbolizacja jego wyobrażeń ujawnia się w dwoistym odbiorze wizji Baśni: miłość do Mariany i marzenie o postępie cywilizacyjnym.

Wahner.

Już powiedziałem. Stworzę nową baśń,
Zapalę takie ognie, że ze słońcem
Będą walczyć one strasznym promieniem,
I wszystko dookoła od jęku maszyn
Obudzi się do prawdziwego życia.
Zruję wszystko w stepach, by na ruinach
Zbudować carstwo silnych...

Broniąc prawdy silnego prawa twórcy, Wahner rujnuje życie Mariany i Marii, niszczy w sobie marzenie o pięknie, w którym mieści się namiętność do Mariany oraz owo odrodzenie kulturowe, kojarzące się z egoistycznym uczuciem do Marii.

Symbolizacja obejmuje sferę jego indywidualnych wyobrażeń, konfliktów między własną sytuacją a namiętnością, przepojonych indywidualistycznymi tendencjami epoki i neorealistycznymi kliszami literackimi, co budzi skojarzenia ze sztukami Łesi Ukrainki, Gerharta Hauptmanna, Lucjana Rydla. Dlatego też dramaty Spyrydona Czerkasenki zachowywały przeważnie konflikt melodramatyczny i charakterystyczne dla niego chwytły.

Konflikty melodramatyczne w dramacie ukraińskim przełomu wieków nabrały uogólnionego wcielenia abstrakcyjnego przede wszystkim w wątkach historycznych. Ich autorzy rezygnowali z dokładnego nakreślenia znanych charakterów historycznych, ograniczając się do uogólnionych typów dramatycznych, co traktowali jako krok ku symbolizacji. Takie cechy są właściwe melodramatom o tematyce historycznej Mychajła Staryckiego (*Obrona Buszy* [Оборона Буші], *Marusia Bohusławka* [Маруся Богуславка]), Iwana Karpenki-Karego (*Handzia, Bondarówna*), Hnata Chotkewycza (*Namiętności*), Spyrydona Czerkasenki *O czym szeleściła ostnica*. Ich tło historyczne sprzyjało wyodrębnieniu i uogólnieniu wizji autorskiej, która wcielała się w wyobrażeniach bohaterów. Tak więc w dramacie Iwana Karpenki-Karego *Handzia* bohater romantyczny hetman Chanenko ma wizje symboliczne „pustego młyna”, uogólnień alegorycznych, związanych z upadkiem Ukrainy i śmiercią Hanny. Autorska próba nadania obrazom artystycznej wielowymiarowości wchodzi w konflikt z melodramatycznym rozwojem akcji i typowością charakterów.

W tragedii Spyrydona Czerkasenki *O czym szeleściła ostnica* (1916) dyskurs alegoryczno-symboliczny został przedstawiony w przedmowie autorskiej: „Historyczne i w ogóle realne osoby w sztuce autor wykorzystał nie w celu popularyzacji ich na scenie, a jako żywe symbole będące wcieleniem pewnych idei (Sirko – walka w człowieku dwóch pierwiastków – zwierzęcego i duchowego; w obrazach Oksany i Kyłyny – wcielenie tych pierwiastków; Sirczycha – przytłaczająca codzienność, niezdolna do wzniesienia się ponad życie itd.)...”. Przeglądając się charakterystycznym dla konfliktów dramatu naturalistycznego wcieleniom dwóch kontrastowych podstaw w duszy Iwana Sirki (Oksany – natura i Kyłyny – duch), Jakiw Mamontow uważa, że „...każdy z jego obrazów nie jest symbolem, a tylko alegorią pewnej cechy charakteru człowieka” [11, 201]. Rozwój akcji dramatycznej w sztuce ukazuje ironiczny dystans wobec wizji tragicznej, która wypełnia wyobraźnię bohaterów, podświadome majaczenia „obłąkanej” Kyłyny, marzenia Sirki. Potrzebie heroicznej walki, wcielanej w majaczeniach i czynach Oksany, o władniętej namiętnością do Sirki, nie odpowiada jego niebohaterskie

pragnienie życia w zgodzie i spokojnej pracy. W namiętnych rozmyślaniach Oksany wizualizują się przede wszystkim dawne czyny heroicznego atamana Sirki, który w momencie spotkania z Oksaną odczuł potrzebę życia wśród swoich dzieci, utraciwszy ideały rycerskiego honoru i sławy. Bohaterowie sztuki są odbierani nie tyle jako postacie historyczne, ile jako „żywe symbole” autorskich idei. Nieprzypadkowo Stepan Czarnecki zwrócił uwagę na melodramatyczną manierę autora, charakterystyczną dla tendencyjnej dramaturgii epoki.

Liczne wątki dramatyczne, które ukazywały życie „wewnętrzne” kaleki, zawierały też pewne wizje historiozoficzne, elementy zbiorowej świadomości narodu, przypominając w pewnej mierze mistyczne fantazje misteryjne.

Fantazja dramatyczna *Oleksija Pluszcza* (1887–1907) *Śmierć poety* [Смерть ноєма] (1905) jest lirycznym monodramatem wizyjnym, inkrustowanym elementami poetyki symbolistycznej. Zgodnie z jego fabułą, w wyobraźni poety ukraińskiego Petra Dokorenki rozwija się dramat metafizyczny, którego podstawą jest śmierć i pogrzeb artysty, co nabiera uogólnionego znaczenia przedwczesnej śmierci wolności i niepodległości Ukrainy, a jednocześnie jest historiozoficzną projekcją świadomości jednostkowej i zbiorowej. Autor ucieka się do powszechnego w praktyce teatralnej przełomu wieków chwytu „decentracji ja”, kiedy to aspekty świadomości (podświadomości) jednostkowej i zbiorowej zostają zindywidualizowane jako role sceniczne, maski, głosy, postacie alegoryczne. Na przykład w dramatach *Warszawianka* i *Wesele* Stanisław Wyspiański wykorzystuje personifikowane obrazy świadomości zbiorowej, co podkreśla procesy rozbudzania ducha narodowego. Dzięki temu pojawia się iluzja rzeczywistości jako sposób scenicznego wcielenia wizji autorskiej. Według spostrzeżeń polskiego badacza literatury modernizmu Jerzego Waligóry, postać głównego bohatera w dramatach Stanisława Wyspiańskiego, Stefana Żeromskiego, Tadeusza Micińskiego nabiera „metatekstowego” charakteru w świadomości widza, ponieważ jest on rozszczepiony na wiele ról scenicznych [20, 100].

W egzystencjalnej przestrzeni wyobraźni lub fantazji bohatera sztuki Ołeksija Pluszcza rozgrywa się misteryjny dramat przeistoczeń, w którym biorą udział przede wszystkim Muzyka i Poezja, personifikowane w wyobraźni Dokorenki. Prolog i apoteoza tworzą ramy poematu, które nadając podniosłego charakteru uroczystości poprzez oratoryjny śpiew panegiryczny przypominają akt rytualny.

Powołując się na Natalię Kuziakinę, Oksana Jeremenko zauważyła, że „... wielopoziomowość struktury systemu obrazów dramatu *Śmierć poety* jest

związana z tym, że w funkcji czynników, które go konstruują, oprócz wyobraźni autora, pojawia się fantazja i inne świadomościowe i podświadome elementy psychiki głównego bohatera, poprzez co ujawnia się historyczna pamięć całego narodu, bo tak długo, jak żyje sztuka i nie została utracona pamięć historyczna narodu, jest on zdolny do odrodzenia” [6, 135]. Kreację postaci według niej tworzą: nowe, realnie istniejące osoby w sztuce, postacie i obrazy historyczne (Mazepa, Koczubej, Sahajdaczny); postacie-pojęcia (Ukraina, Poezja), wykreowane przez pamięć i wyobraźnię, cienie alegoryczne, ożywione przez intelekt autora; dumy i marzenia, będące wytworem fantazji poety [6, 135]. Nieuświadomione odczucia z różnych okresów jego życia łączą aluzje do poezji Szewczenki, którymi żywią się marzenia Petra Dokorenki o odrodzeniu świadomości narodowej.

Aluzje do *Hajdamaków* Szewczenki pozwalają odkryć w słowach Dokorenki archetyp bytu narodowego.

Dokorenko.
 O dumy, dzieci moje miłe!
 Za cóż wy narzekacie na mnie,
 I za co męczycie mnie swoim
 Wy lamentem, płaczem, prośbą o wolność,
 Której sam nigdy nie miałem?!

Symboliczne pojawienie się cieni Bajdy, Ostranicy, Nalewajki rodzi pragnienie zemsty. Sugestywne wrażenie heroicznej walki istnieje dzięki scenicznemu efektowi zamieci i odpowiedniemu akompaniamentowi muzycznemu, na którego tle rozgrywają się sceny pojedynków cieni żołnierzy ukraińskich, polskich, rosyjskich. Przypomina to jasełka obrazów podświadomości zbiorowej w dramacie Stanisława Wyspiańskiego *Wesele*. Ogólnie mówiąc, didaskalia sztuki Ołeksija Pluszcza pełne są dynamicznych wydarzeń, oddawanych i komentowanych przez intonacje muzyczne: „Muzyka gra to wszystko, tylko wariacje są najróżnorodniejsze: w niej znalazł odbicie wiekowy jęk Ukrainy, stłumiony, smutny, chwytający za duszę, jak smutna pieśń ukraińska, w niej można odczuć i jęk, i płacz, i lament; w niej można odczuć beznadzieję i strach; tęsknotę za szczęściem i tęsknotę złąknionych; w niej można odczuć drżenie bólu i wibracje nieludzkiego smutku. Tymczasem, nie zwalniając tempa, przemykają różne cienie...”. Specyfika formy gatunkowej dramatu-fantazji jest związana z syntezą elementów dramatycznych, chwytów kompozycji muzycznej i obrazowości muzycznej, która tworzy szczególne, pełne ekspresji przeżycie

liryczne. „Z gatunkowego punktu widzenia elementy fantazyjno-muzyczne zostają wzbogacone o cechy dramatu symbolicznego (charakter obrazów, schematyczność fabuły i podporządkowanie jej logice) oraz «dramatu idei», który jest naznaczony walką poglądów” [6, 145]. Podstawa światopoglądowo-ideologiczna konfliktu kształtuje się na podstawie „formowania koncepcji wartości duchowych nacji w świadomości artysty”, przechodzi stadia samooceny artysty i twórczości [6, 145].

Tendencyjność autorska w sztukach przełomu wieków ujawnia się poprzez logikę rozwoju wydarzeń w strukturze „dramatu idei”, poprzez przenikanie autora do świadomości bohaterów, co w różny sposób zostaje ukazane dzięki symbolizacji (alegoryzacji) przestrzeni artystycznej, psychologizacji akcji.

TENDENCJE PARAPSYCHOLOGICZNE

Nastawienie na psychologizm „nowego dramatu” jest charakterystyczne dla twórczości Spyrydona Czerkasenki, Lubowi Janowskiej, Hnata Chotkewicza, Jetyseja Karpenki, Hryhorija Waszczenki, Łeonida Pacharewskiego, Antona Kruszelnickiego, Dmytra Hrycynskiego, Serhija Nikołajewa. Jak zauważa Mykoła Jewszan, przyglądając się cechom *pièces à thèse* Lubowi Janowskiej, „jej piękno wypływa i zależy bardziej od samego tematu, niż od opracowania go przez pisarza” [5, 211]. Nietradycyjne dla dramatu ukraińskiego wątki lub też nowe podejście do powszednich tematów wymagało nowych sposobów ujęć techniki dramatycznej, zwłaszcza wypracowania mechanizmów przenoszenia akcji „zewnątrzną” na „wewnętrzną”. Prace krytyczne Mykoły Woronego, Mykoły Jewszana, Hnata Chotkewicza, Łeonida Pacharewskiego, Iwana Łyczki określiły krąg najpopularniejszych, nowomodnych tematów, które wyznaczyły podstawowe tendencje dramaturgii ukraińskiej w orbicie „nowego dramatu”. To przede wszystkim temat podupadania gniazd szlacheckich, ukazany w sztukach Mychajła Staryckiego, Marka Kropywnyckiego, Spyrydona Czerkasenki, Wasyla Mowy (Łymanskiego); degradacja moralna chłopca postawionego w sytuacji granicznej, która nabiera zabarwienia egzystencjalnego poprzez uświadomienie fatalnej zależności od ziemi. Podobne konflikty dramatyczne stanowiły osnowę fabularną dramatów Marka Kropywnyckiego, Iwana Karpenki-Karego, Panasa Myrnego, Spyrydona Czerkasenki, Hryhorija Waszczenki, Jetyseja Karpenki. Szczególne miejsce zajęli tu przedstawiciele tzw. „małorosyjskości”, do których Mykoła Jewszan zaliczał Ołeksandra Wołodskiego, Serhija Nikołajewa,

Dmytra Hrycynskiego, Witalija Towstonosa. Szczególnie odczuwało się psychologizację akcji dramatycznej w sztukach rodzinno-obyczajowych z życia inteligencji.

PSYCHOLOGICZNO-EGZYSTENCJALNE TREŚCI
W „DRAMATACH O CODZIENNOŚCI” Z ŻYCIA INTELIGENCJI

W „dramatach codziennych” z życia inteligencji autorstwa Lubowi Janowskiej, Hnata Chotkewicza, Łeonida Pacharewskiego, Hryhorija Waszczenki, Antona Kruszelnyckiego dochodzi do głosu problematyka filozoficzno-egzystencjalna. Za jej cechą charakterystyczną można uznać obecność polemiki literackiej, a wraz z tym tendencyjności autorskiej. Polemiczna tendencyjność po części była podstawą strukturotwórczą sztuk Lubowi Janowskiej (*Noli me tangere*), Hnata Chotkewicza *Oni* [Бони], Hryhorija Waszczenki *Niech żyje życie!* [Hexaй живе життя!]). Jednocześnie dramaturdzy pragnęli rozszerzyć tematykę i wzbogacić właściwości artystyczne utworów wprowadzając komponent filozoficzno-egzystencjalny, cechy symbolizacji akcji, intertekstualność (są tu przede wszystkim rozpoznawalne wątki, motywy, obrazy, chwyturyzacji i prowadzenia akcji w sztukach Henryka Ibsena, Antoniego Czechowa, Augusta Strindberga, psychologizację konfliktu dramatycznego).

We wczesnych dramatach rodzinno-obyczajowych Lubowi Janowskiej (1861–1933) *Ołena* [Олена], *Bez wiary* [Без віри], *Ludzkie szczęście* [Людське щастя] punkt ciężkości akcji dramatycznej zostaje przesunięty na psychologizm stosunków międzyludzkich, dramat wewnętrzny bohatera, co nie zawsze znajdowało skuteczne sposoby wyrażenia, dlatego też przeważnie pojawiała się określona sugestia, wrażenie emocjonalne, zależne od danych poglądów filozoficzno-etycznych. Nawet w całkiem tradycyjnym dramacie rodzinno-obyczajowym *Ołena* autorka odchodzi od motywacji społecznej konfliktu: bohaterka bierze na siebie cudzą winę, przyznaje się do kradzieży pieniędzy ojca, starając się uratować Prokopa, który wróciwszy na wieś, przestaje jej wierzyć i w efekcie porzuca. Nieufność ukochanego popycha Ołenę do samobójstwa. Monologi i dialogi bohaterów są pozbawione dynamiki – nie tyle oddają one ich stany, ile zawierają postanowienia, za którymi kryją się typowe klisze melodramatyczne czy też klisze „sztuki dobrze zrobionej”. Typowo melodramatyczne przyznanie się brata Ołeny Petra do popełnienia przestępstwa jest spowodowane wyklęciem go przez ojca i oskarżeniem własnej żony.

W następnych dramatach z życia inteligencji Lubow Janowska wzmacnia psychologizm akcji. Sprzyjała temu także próba zaszczepienia ówczesnie modnych tez, idei, które po części były przełamywane przez rozwój akcji dramatycznej, charakter rozwiązania. Konflikt dramatyczny w dramacie *Bez wiary* otrzymuje interpretację filozoficzno-etyczną w kontekście poglądów Nietzschego, które wygłasza artysta Łew Hryhorowicz, starający się wyrwać zamężną kobietę Marię Dmitriwnę z sieci patriarchalnych norm moralnych, zmuszając ją, by służyła mu jako modelka, co według niego odpowiada ideałom wolności woli i ducha. Konflikt między bohaterami nabiera cech polemiki etyczno-estetycznej. Łew Hryhorowicz oczarowuje bohaterkę, która intuicyjnie pragnie prawdy dla wszystkich, ideałami piękna, wolności i ofiarności.

Łew Hryhorowicz.

Gdzie piękno – tam i prawda. Marusiu. Widzisz, jak ludzie wokół ciebie walczą o prawdę, ale nigdy jej nie zobaczą, bo prawda jest tylko tam, gdzie prawdziwa wolność, piękno, a wolności się boją – nie rozumieją piękna... Nie polegaj na nich; nie wierz im; wierz tylko mi, Marusiu...

Maria Dmytriwna.

Chcę wierzyć! O, jakże chcę wierzyć! Chcę wierzyć, że naprawdę jest możliwe inne życie, chcę wierzyć, że ludzie wreszcie zrzucą z siebie pęta chytrości, kłamstwa – będą szczęśliwi wszyscy ... (*zamysła się*).

Lubowi Janowskiej nie udało się uniknąć typowej dla melodramatu motywacji samobójstwa bohaterki: w oczekiwaniu na pojawienie się męża Maria Dmytriwna proponuje ucieczkę, co powoduje, że Łew Hryhorowicz przyznaje się do swej nikczemności (Łew Hryhorowicz... Jest Pan tą kanwą, którą odrzucają precz, gdy skończą się nitki”). Świadomość tego, że mąż już nigdy jej nie uwierzy, popycha Marię Dmytriwnę do samobójstwa.

Krytycy niejednokrotnie podkreślali skłonność Lubowi Janowskiej do efektownych sytuacji, teatralizowania akcji. Odczuwało się wpływ jej owocnej współpracy z ówczesnymi stowarzyszeniami teatralnymi, trupą Mykoły Sadowskiego, zafascynowanie grą Marii Zańkoweckiej, której była poświęcona sztuka *Ludzkie szczęście*.

Podkreślając skłonność Lubowi Janowskiej do tematów popularnych w dramaturgii zachodnioeuropejskiej, Iwan Łyczko zauważył podobieństwo fabuły dramatu *Bez wiary* do dramatów Gabriela d’Annunzio *Gioconda* i Henryka Ibsena

Gdy się zbudzimy spośród zmarłych. Według niego autorka pozostaje w kręgu „dramatu mieszczańskiego”, z tym że dramatyzm rozwoju akcji odsłania pewną tragikomiczną farsę [7, 623]. Oczywiście tradycyjny odbiór psychologii postaci (dynamika przeżyć wewnętrznych bohaterów, ukazanie motywów postępowania, odtworzenie procesów świadomości i podświadomości przy wykorzystaniu szerokiej gamy środków teatralnych) wchodził w konflikt z nowymi formami psychologizmu, które doszły do głosu w prozie Mychajła Kociubynskiego, Wasyla Stefanyka, Marka Czeremszyny, Spyrydona Czerkasenki, „poezjach w prozie” Bohdana Łepkiego, Wasyla Stefanyka, Czajki Dnieprowej, Hnata Chotkewicza, Olhy Kobylanskiej. Jej cechy charakterystyczne to: odtworzenie wizji autorskiej, napięcie emocjonalno-dramatyczne związane z estetyzacją tego „widzenia”, co ujawniało się na różnych poziomach wypowiedzi dramatycznej. Strukturalna nieadekwatność wizji autorskiej oraz logiki gatunkowej sztuki po części odsłaniała ironię autorską, która nabierała różnomodalnego zabarwienia – od tragicznego do farsowego (w zależności od odczytania sztuki).

Ironia jest charakterystyczna także dla jednego z najbardziej psychologicznych dramatów Lubowi Janowskiej *Ludzkie szczęście*. Zastosowano w nim chwyt „nowego dramatu” Henryka Ibsena (stopniowe wyjaśnianie niewyjaśnionej w ekspozycji sytuacji) i metodę retrospektywno-analityczną rozwijania fabuły. W akcie pierwszym dowiadujemy się o istnieniu tajemnicy ojca głównego bohatera, profesora Wasyla Petrowicza, która zostaje wyjaśniona dopiero w akcie drugim: syn otrzymuje propozycję spłaty dawnego długu karcianego swego ojca. Postawiony w sytuacji konfliktu wewnętrznego między zasadami honoru szlacheckiego a koniecznością utrzymywania rodziny, Wasyl Petrowicz broni prawa do pozostania wiernym własnym zasadom. Koncentracja akcji psychologicznej wokół uzasadnienia tego postanowienia przypomina budowę analityczną akcji w dramatach Henryka Ibsena: akcja rozwija się pod znakiem analizy wyboru moralnego bohatera.

W akcie drugim konflikt dramatyczny ogniskuje się wokół reakcji Wiry Andrijiwny żony Wasyla Petrowicza na jego postanowienie uratowania honoru ojca. Domaga się ona dokonania wyboru między obowiązkami rodzinnymi a obroną moralności patriarchalnej. Dramatyzm sytuacji tworzy obrona przez Wasyla Petrowicza prawa do własnej decyzji, o której mówi w polemice z lekarzem Ołeksą Ołeksijowiczem.

Ołeksia Ołeksijowicz.

Kiedy ci przypominamy o twoich obowiązkach, to wcale nie znaczy, że chcemy cię pozbawić ludzkich praw i zamykamy przed tobą wszystkie drogi. Pomagamy ci tylko wybrać spośród wszystkich obowiązków te najważniejsze dla osiągnięcia owego szczęścia; przypominamy, z jakich praw masz korzystać i naprowadzamy cię na tę ścieżkę, którą ty tylko możesz dojść do swego szczęścia.

Wasyl Petrowicz.

Sam znam drogę do szczęścia... Moje szczęście – to ludzkie szczęście; to harmonijny akord wszystkich strun naszej duszy, a nie melodia jednej struny. Moje szczęście – to życie odpowiadające wszystkim potrzebom rozumu, serca, moim przyzwyczajeniom, mojemu pojmowaniu – i żadnych kompromisów.

Lubow Janowska wykorzystała kompozycję melodramatyczną akcji zewnętrznej: główne wydarzenia rozgrywają się pod koniec każdego z pięciu aktów i przypominają nowelistyczną puentę; następny akt jest reakcją na poprzedni i ogniskuje się wokół jednego z bohaterów, którego niespodziewane myśli lub postępowanie wprawiają w ruch konflikt dramatyczny. Uwaga w akcie trzecim jest skupiona wokół idei „obłąkanego” Ołeksy Ołeksijowicza, który marzy o reinkarnacji duszy Wiry Andrijowny; w akcie czwartym na plan pierwszy wysuwa się miłość sekretarki Hanny Archypiwny i Wasyla Petrowicza; akt piąty zostaje skonstruowany zgodnie z tradycją „dramatu rodzinnego”: matka Wasyla Petrowicza Ołeksandra Mychajliwna staje na przeszkodzie tej miłości, jej apełowanie do honoru rodzinnego zmusza Hannę Archypiwnę do powściągnięcia swoich uczuć. Rozwiązanie dramatu nabiera charakteru tragifarsowego: sceny pożegnania Hanny Archypiwny z Wasylem Petrowiczem pozbawia tragizmu pojawienie się obłąkanego Ołeksy Ołeksijowicza, który trzymając w dłoniach czaszkę, wierzy w odrodzenie kochanej Wiroczki. Naruszenie liniowej jednolitości akcji, ekstensywne rozgałęzienie linii fabularnych, podporządkowanie aktów i scen poglądom i przeżyciom postaci zbliżało utwór do „nowego dramatu”, podkreślało płaszczyznę polemiki postaci z ideą „autorską”.

Psychologizacji akcji dramatycznej w sztukach Ludmyły Staryckiej-Czer-niachiwskiej, Lubowi Janowskiej czy Łeonida Pacharewskiego przeszkadzało rozgałęzianie linii fabularnych i konfliktów. Autorzy przeważnie stosowali szekspirowski („intensywny”) sposób rozwoju akcji, dlatego też nie udawało im się pogłębianie i zaakcentowanie dramatu „wewnętrznego” postaci. Zauważył to Jakiw Mamontow, snując rozważania na temat dramaturgii Lubowi Janowskiej:

„Można powiedzieć, że Lubow Janowska bardziej niż ktoś inny starała się wznieść ponad tradycyjny naturalizm i wejść na drogę nowego (jak na ten czas) realizmu psychologicznego. Tyle że miała ku temu za mało siły” [11, 387].

Dramat w pięciu aktach Lubowi Janowskiej *Noli me tangere* (1910), którego tytuł jest tłumaczony jako „nie dotykaj mnie!”, nieprzypadkowo został poświęcony Serhijowi Jefremowowi. Dyskurs polemiczny w wyraźny sposób zarysowuje się w tendencyjnych dyskusjach w pierwszym ekspozycyjnym akcie sztuki, na tle których zarysowano konflikt rodzinny, wywołany poświęceniem się Nastasiji Ołeksandriwny wobec genetycznie chorego męża-pijaka Arkadija Nesterenki. W finale aktu pierwszego zawiązuje się melodramatyczny trójkąt miłosny dzięki pojawieniu się niegdyś zakochanego w Nastasiji Ołeksandriwnie lekarza-hipnotyzera Stepana Antonowicza, w którego świadomości stopniowo dojrzewa postanowienie, by wymierzyć sprawiedliwość i za pomocą hipnozy doprowadzić Arkadija Petrowicza do samobójstwa.

W akcie piątym napięcie dramatyczne przenosi się na dialog lekarza Stepana Antonowicza i Arkadija Petrowicza, znikają poboczne linie fabularne oraz dodane epizody. W dialogu dojrzewa konflikt egzystencjalno-psychologiczny między racjonalnym postanowieniem a odczuciami Stepana Antonowicza, który stopniowo obwinia się o to, że przychodzi mu decydować o cudzym życiu. Oskarżenia te oraz rozpacz nasilają się wraz z tym, jak Arkadij Petrowicz zaczyna uświadamiać, że niszczy samego siebie. Dialog zmienia się w swego rodzaju walkę lekarza, pragnącego powstrzymać zaprogramowane działania pacjenta, z Arkadijem Petrowiczem, który przyznaje się do zamordowania żony i uznaje karę za sprawiedliwą. Rozbudowane repliki Stepana Antonowicza są apelem skierowanym nie tyle do obojętnego pacjenta, ile do własnego sumienia, co oddaje do pewnego stopnia dynamikę jego stanu psychicznego. Ostatni monolog zawiera motywację psychologiczną jego samobójstwa.

Stepan Antonowicz.

Jeszcze dziesięć minut i wystrzeli sobie kulę w serce. W serce, a nie w skroń: Tak mu nakazałem... O! Byleby tylko nie zwariować w tej chwili! Zgodnie z moją wolą, moim słowem go nie stanie... nie stanie człowieka...życia nie stanie. Osądzony przeze mnie upadnie tu, zalewając się krwią... A ja...Jaką prawdą, jakim szczęściem, jakimi ideałami obronię swoje prawo sędzi przed sądem przyrody, która dała mu najlepsze płuca, muskulaturę, serce – która dała mu długie życie? Jakimi mękami rozliczę się z nią za tę grabież? O, byleby tylko nie zwariować! Czas płynie... Każda chwila przybliża koniec – fatalny, nieunikniony koniec...

Ten retoryczny wyrok odpowiada melodramatycznemu charakterowi rozwiązania: Stepan Antonowicz zastrzelił się, powiadomiwszy o nieodwracalności samobójstwa Arkadija Petrowicza.

Pełen napięcia dramatyzm „zmagania” wewnętrznych postaci, przejawy procesów mentalnych, emocjonalne refleksje tworzą załączki psychologizacji akcji, jednocześnie sztuka ma cechy „sztuki dobrze zrobionej” Eugene’a Skrybe’a: konflikt dramatyczny oparty jest na efektownej intrydze; zachowanie postaci w znacznej mierze odpowiada zasadzie marionetkowości w organizacji akcji stworzonej w wyobraźni dramaturga, który dba o widowiskowość swojej sztuki. Wraz z tym w sztuce *Noli me tangere* uważne oko dojrzy parapsychologizację akcji dramatycznej, która zostaje osiągnięta dzięki ukazaniu walki świadomości z reakcjami impulsywno-emocjonalnymi, namiętnościami postaci.

Zasady „nowego dramatu”, jak wiadomo, kształtowały się w twórczości Henryka Ibsena, Gerharta Hauptmanna, Augusta Strindberga, Gabriela d’Annunzio, Antoniego Czechowa w procesie przełamywania wymogów estetycznych sztuki „dobrze zrobionej” i „dramatu mieszczańskiego”. Nierzadko typowe chwytły, osnowa fabularna, kompozycja „sztuki dobrze zrobionej” w dramaturgii Hryhorija Waszczenki, Antona Kruszelnickiego, Hnata Chotkewicza, Witalija Towstonosa były wzbogacane o elementy akcji psychologicznej, co pogłębiało dramatyzm, przełamywało uproszczenia melodramatu.

Załączki analizy psychologicznej są także widoczne w prozie i dramaturgii Antona Kruszelnickiego (Antona Wołodysławowicza, 1878–1937), któremu według słów Mychajła Hruszewskiego udało się „rozszerzyć granice światopoglądu literackiego dzięki wprowadzeniu nowych tematów”, na co miał wpływ także „odgłos wielkiego ruchu ogólnoeuropejskiego...” [4, 488]. W szkicu dramatycznym ukazującym życie oficerskie w sztuce *Człowiek honoru* [Чоловік честу] krytyka dostrzegła bliskość z opisami psychologicznymi w powieści Iwana Franki *Dla domowego ogniska* [Для домашнього огнища], opowiadaniach Olhy Kobylanskiej i Mychajła Jackowa. Dialog dramatyczny *Demon* (Filiaster) [Демон (Філістер)] ukazuje nie tylko dwie historie utraty miłości, ale też związek przyczynowo-skutkowy między nimi: wina brata napiętnuje tego, kto pokocha siostrę, która kochała i została porzucona. Sztuka *Semczyszyny* [Семчишину] przypomniała Ołeksandrowi Hruszewskiemu opowiadanie Antona Kruszelnickiego *Chleb powszedni* [Буденний хліб]. Jej fabuła i obecne w niej elementy symboliki podsunęły mu myśl o wpływie nurtów modernistycznych. Dawna legenda o zazdrośnym losie stała się przypowieściową osnową fabuły:

straciwszy wiarę w ludzką wdzięczność, Semczyszyn po śmierci żony traci też wiarę w życie.

Wczesny dramat w czterech aktach Antona Kruszelnyckiego *Artystka* [*Аpmucmka*] (1901) znany jest w dwóch redakcjach. W pierwszej zostaje ukazany stan psychiczny urzędnika Ostapa, który lekceważąc zakaz ojca, żeni się z artystką Olhą oraz cierpi z powodu śmiertelnej choroby matki, obwiniając się o jej śmierć. Tragedia rodzinna zmienia stosunek ojca do tego małżeństwa, gdyż przy trumnie żony błogosławi młodych. W wydaniu wiedeńskim z 1920 roku zwiększono liczbę osób dramatu oraz wzmocniono napięcie konfliktów dramatycznych. Do sceny pierwszej dołączono scenę pożegnania Olhy z trupą aktorską; w akcie trzecim dojrzewa postanowienie Olhy, aby porzucić męża, który po śmierci matki ma do niej pretensje. W rozwiązaniu zostaje podkreślone ostateczne postanowienie Olhy, aby szukać innej drogi życiowej, ponieważ jej miejsce na scenie zostało już zajęte. Przeżycia psychiczne bohaterów sztuk Antona Kruszelnyckiego nierzadko zbliżały je do „dramatu naturalistycznego”, do dramaturgii Gerharta Hauptmanna, Stanisława Przybyszewskiego.

Melodramatyczna kanwa fabularna stała się osnową jednego z najbardziej udanych dramatów Kruszelnyckiego *Człowiek honoru* [*Чоловік честу*] (1904), o którym pozytywnie wypowiadał się Iwan Franko. W rozciągniętym, prawie że pozbawionym ruchu dramatycznym akcie pierwszym, zostaje przedstawiony szkic obyczajowy z życia środowiska oficerskiego, konflikt wewnętrzny podporucznika Krasuckiego – człowieka honoru, który cierpi ubóstwo i nie może utrzymać swej nieślubnej żony Izydy. W akcie drugim przypominającym samodzielny obrazek dramatyczny, Krasucki, uciekając się do oszustwa, odprawia Izydę do krewnych w Wiedniu. Jego rozbudowane monologiczne repliki-wyznania są swego rodzaju pociągnięciami pędzla tworzącymi portret psychologiczny, w którym widać wyrzuty sumienia, otwartą grę, hipokryzję. Niejednoznaczność przeżyć Krasuckiego w sposób udany została ukazana w scenie, gdzie zwraca się do jedynej żywej istoty w domu – psa Kruci. W akcję dramatyczną aktu trzeciego wpleciono intrygę: Izyda, szantażując Krasuckiego, że przyczynił się do śmierci lokaja Iwana, zwycięża w pojedynku psychologicznym, a także doprowadza go do afektu, opowiadając o swej zdradzie. Krasucki znów, tak jak w finale aktu pierwszego, jest gotowy skończyć z życiem, przed czym ratuje go rada oficera Herasymowicza, aby ożenił się z Izydą. Tak więc prawie nie tworząc ruchu wydarzeniowego, a skupiając się na intrydze, dramaturg oddaje niejednoznaczność dynamicznego stanu psychicznego postaci.

Ogólnie mówiąc, Anton Kruszelnicki w dość specyficzny sposób buduje akcję, wzmacniając ją intrygą psychologiczną. W dramacie w trzech aktach *Trwoga* [Тривога] (1904) na rozwój akcji dramatycznej ma wpływ motyw cudzołóstwa oraz różny stosunek postaci do kłamstwa. Miał oczywiście rację Mykoła Jewszan, który odniósł ten dramat do wzorców „literatury miłosnej”. Jego osnową stał się wątek romansowy stosunków Ołeny z mężem Iwanem Werchem oraz jego przyjacielem Szczerbatym. Poświęcenie się Iwana Werchy pracy społecznej wywołuje konflikt w rodzinie.

Zakochany od dzieciństwa w Olenie Szczerbaty obwinia siebie o grzeszną namiętność, za którą pokutą staje się jego samobójstwo. Następny akt odsłania psychologiczną płaszczyznę rozwoju fabuły – Iwan Werch domyśla się, że żona go zdradziła, oprócz tego czuje potrzebę wyjaśnienia przyczyn tragedii, która spotkała Szczerbatego. Apogeum przeobrażeń wewnętrznych w duszy Iwana staje się moment, w którym dowiaduje się, że Ołena ma urodzić dziecko Szczerbatego. Iwan przeżywa głęboki wstrząs, który lekarz, do tego brat Ołeny, nazywa „misterium w duszy człowieka”. W rozwiązaniu melodramatycznym zostaje odtworzony szczególnie stan psychiczny duchowego wzniesienia się ponad siebie Iwana, co świadczy o dramatyzacji akcji melodramatycznej, a nawet o cechach w niej moralitetu.

W wielu sztukach z życia inteligencji Hryhorija Waszczenki (*Pieśń w kajdanach* [Пісня в кайданах]), Antona Kruszelnyckiego (*Trwoga* [Тривога]), Hnata Chotkewicza (*Czy potrzebne?* [Чи потрібне?]) nie zostaje zachowana równowaga między chwytami teatralnymi „sztuki dobrze zrobionej”, efektywnością sytuacji melodramatycznych, tendencyjnością autorską a próbą psychologizacji akcji dramatycznej, sztucznością, umownością refleksji, przeżyć parapsychologicznych. Pomimo tego wiele cech zbliżało je do „nowego dramatu”.

Sztuki Hnata Chotkewicza (1877–1938) w udany sposób łączą chwytły psychologizacji akcji dramatycznej z elementami symbolizacji, co daje efekt ekspresywnego narastania sugestii, nastroju, wrażeń.

Fragmentaryczność obrazków dramatycznych ogranicza możliwości prześledzenia zmian stanów psychicznych bohaterów, odtworzenia ostrych konfliktów dramatycznych. Na przykład w obrazku dramatycznym w dwóch aktach *Czy potrzebne?* (1902) ukazano urywki przeżyć w różnych momentach życia młodego pisarza Hryhorija Mazurkewicza i trzech kobiet: zakochanej w nim Sofiji Mychajliwny, która planuje zemstę, obrawszy sobie za cel zabójstwa młodą piękność Ksenię Pawliwną, w której Hryhorij jest zakochany,

oraz Mariji Semeniwny, dawnej kochanki Mazurkewicza („ofiara piekielnego szczęścia”, jak ją nazywa Sofija Mychajliwna), która uprzedza o planowanym przestępstwie.

Rozwój akcji podkreśla *emploi* postaci „sztuki dobrze zrobionej” – uwodziciela, anioła-stróża, demonicznej mścicielki, kusicielki-piękności. Jej kanonom odpowiada także melodramatyczny finał: przejęta retorycznym monologiem Mazurkewicza, który dowodzi, że musi żyć dla wszystkich, Ksenia Pawliwna zabija się. Repliki postaci odsłaniają ich reakcje, refleksje, przeżycia, ale nie tworzą ogólnego ruchu akcji dramatycznej. W tym także zostają odzwierciedlone tendencje parapsychologiczne oznaczające zbliżenie dramatu ukraińskiego z życia inteligencji do „nowego dramatu”. W związku z tym Jakiw Mamontow zauważył: „Naturalizm Hnata Chotkewicza różni się jednak od naturalizmu jego teatralnych poprzedników tym, że jest bardziej społeczny i psychologiczny, a nie obyczajowy i wzbogacony teatralną etnografią (sztuki etnograficzne Hnata Chotkewicza stanowią oddzielny cykl huculski i powinno się do nich stosować oddzielne kryteria)” [11, 196].

Ogniwa łączące trylogię dramatyczną Hnata Chotkewicza (*Okres klęsk* [Лухоліття], *Oni* [Вони], *Na kolei w 1905 roku* [На залізниці в 1905 році]) były różnorakie – to przeważnie formy wypowiedzi dramatycznej, tworzenie wrażenia, które udzielało się widzowi. W sztuce *Okres klęsk* [Лухоліття] Jakiw Mamontow dostrzegł naturalistyczną wielogłosowość tłumy, zbędny naturalizm języka, indywidualizację scen masowych, przeciążenie osób w sztuce epicką powieściowością, epizacją dialogów [11, 197]. Tak więc sztuka odpowiada cechom scen dramatycznych, czemu sprzyja fragmentaryczna budowa pięciu aktów, z których każdy ma podtytuł wyjaśniający rodzaj konfliktu: *Rewolucja a rodzina inteligencka*, *Rewolucja a niziny społeczne*, *Rewolucja a jej bojownicy*, *Apoteoza* i inne.

Konflikt rodzinny pokoleń odsłania niejednoznaczny stosunek rodziców i dzieci do rewolucji, w finale bowiem ojciec zabitego studenta-rewolucjonisty Borysa przejmuje ideały walki i przysięga dochować wierności sprawie, za którą zginął syn. Co prawda to objawienie zdaje się być nieco sztuczne, nieprzygotowane przez zmiany psychologiczne w jego świadomości. Dzięki epizowanym polilogom dramaturgowi udało się odtworzyć wielogłosowość ulicy, oddającą żywioł rewolucji, wyrażony w tytule sztuki *Okres klęsk*. Pomaga to ukazać ówczesną sytuację społeczną, która znajduje odbicie w niespodziewanych reakcjach głównych i drugoplanowych bohaterów. Podobnie jak w dramatach

Gerharta Hauptmanna, Bjørnstjerne’a Bjørnsona, głosy środowiska pojawiają się w świadomości bohatera bez jego woli. Zajmuje on wobec nich postawę opozycyjną, ale nie jest zdolny do uwolnienia się od determinującej siły społeczeństwa, kształtującej się na poziomie instynktów tłumu.

W jednoaktowym obrazku dramatycznym *Oni* (1906) polilog przedstawicieli różnych warstw społeczeństwa odsłania dramat wewnętrzny wychowanej za granicą panny Elzy, która uświadamia sobie oczekiwania związane ze sprawą narodową. W dialogu z Pawłem, który broni idei świadomego poświęcenia się (jego repliki zawierają znane hasła epoki), Elza stara się zrozumieć motyw dobrowolnej ofiary dla dobra narodu. Pojawia się uczucie obcości wobec nieznanego świata rewolucjonistów, określonych zaimkiem „oni”. Udzwinnienie uogólnionego podmiotu akcji („oni”) rozprasza w tkaninie mowy dyskurs właściwego bohatera i mistyfikowanej klasy robotniczej. Bezpośredni kontakt Elzy z przedstawicielami ludu (Guwernantką, która idealizuje szlachetnych bohaterów rewolucji; Robotnikiem, który żywi zakorzenioną nienawiść klasową do panów), jeszcze bardziej oddala ją od zrozumienia ich motywów postępowania. Wypowiedzi (obszerne monologi Pawła, Robotnika, Guwernantki) nie tylko odsłaniają poglądy bohaterów, ale są także uogólnionymi informacjami, których stylistycznym wyróżnikiem są zdania bezpodmiotowe. Struktura wypowiedzi komplikuje się, staje się bardziej syntetyczna. Osiągnięty efekt pomnożenia poglądów pozwala wykorzystać je w roli tła dla dramatycznego uświadomienia sobie przez Elizę dystansu między nią a ludem, a także własnej zbędności.

INTERTEKSTUALNOŚĆ SZTUK O UPADKU „SZLACHECKICH GNIAZD”

We wczesnych dramatach *Spyrydona Czerkasenki* (1876–1940) *W starym gnieździe* [*В старім гнізді*], *Zamieć* [*Хуртовина*], *Żart życia* [*Жарт життя*] osnowa fabularna oraz chwyt dramatu naturalistycznego w swoisty sposób łączą się z elementami „realizmu symbolicznego”, dramatu ironicznego, wyobcowanej symbolizacji przestrzeni. Jak zaznaczył w przeglądzie krytycznym Łeonid Pacharewski, „ten temat nie byłby nowy dla rosyjskiej dramaturgii, ale dla sceny ukraińskiej takim bez wątpienia był. Dla dramaturgów ukraińskich był to wdzięczny temat, gdyż dawał możliwość odmalowania przepaści między obszarnikami-panami a chłopami pańszczyźnianymi oraz nieszczęścia, które doprowadziło do powstania tej przepaści” [13, 259]. Dalej autor dowodzi, że w dramatach Marka Kropywnickiego (*Ołesia* [*Олеся*], *Na ruinach* [*На руїнах*]),

Mychajła Staryckiego (*Nie było sądzone* [He судилось]) odtworzono nie tyle psychologię szlacheckiej degeneracji szlachty, ile stosunki ziemian ze wsią.

Sztukę Spyrydona Czerkasenki *W starym gnieździe* (1907) nieprzypadkowo nazwano „szkicem historycznym”. Degeneracja szlacheckiej rodziny Hrobaczewskich przede wszystkim przejawia się w degradacji moralnej jej mężczyzn: dziadek, ojciec i syn z powodu rozpusty tracą rozum, zwierzęciami i doprowadzają córkę Ipolita Mykołajowicza Olhę do samobójstwa. Według spostrzeżeń Wałentyny Szkoty „Spyrydon Czerkasenko uciekł się do retrospektywnej metody analitycznej rozwoju fabuły, która oznacza, że decydujący wpływ na rozwój konfliktu mają wydarzenia rozgrywające się przed związaniem akcji” [18, 23]. Kulminacyjnym momentem sztuki staje się oskarżenie przez Olhę rodziny, która „zagryzła jej duszę”, a elementy rozwiązania, skoncentrowanego w akcie trzecim i czwartym, są odczuwalne już w związaniu.

Rezonerstwo Łeonida, 25-letniego studenta, zawiera, jak i cały dramat, Czechowowskie reminiscencje (można zauważyć sentencje patetyczno-ironiczne studenta Petra Trofimowa). Dokonuje on oceny degradacji moralnej „gniazd szlacheckich” i stara się przekonać Olhę, że szczęście daje człowiekowi jedynie walka o wyzwolenie narodu. Patetyczne monologi Łeonida za każdym razem w sposób parodiowy zostają „obniżone” przez reminiscencje z *Czajki* Antoniego Czechowa: gdzieś na dachu kilka razy zakrzyczy puszczyk – zwiastun śmierci, „też mieszkaniem starych osad i ruin”, słysząc „dźwięk śrutu uderzającego o żelazny dach”. Retorykę „wzniosłych porywów” niszczą nedorzeczne opowieści pana Tworohyna dotyczące pikantnych historii z życia oficerów. Ten konsumpcjonistycznie nastawiony do życia panek przypomina Telegina z *Wujaszka Wani* Antoniego Czechowa, któremu nieadekwatnymi do sytuacji wspomnieniami udaje się zapaskudzić każdą sytuację dramatyczną. Oczywiście Czechowowska ocena „darmozjadów” całkowicie odpowiada rzeczywistości.

Komediowo-ironiczne umniejszenie uroczystych przemówień Łeonida ma miejsce w trakcie śpiewania romansu do wiersza Tarasa Szewczenki *Mijają dni, mijają noce* [Минають дні, минають ночі], po czym Tworohyn po raz któryś wspomina, że podporucznik Rozkotyłow „...jak zaintonuje: *Ty nie moja, dlategoż cię kocham*, to panny aż płaczą. A na gitarze jak grał”. Czechowowska zasada ironii strukturalnej ujawnia się poprzez brak zetknięcia się dyskursów: tragizm przyznania się Olhy do bezsilności, rozpacz, chęci przerwania „życia bez cienia nadziei” „zostaje usunięty” przez niespodziewane pojawienie się Liny, żony syna Wsewołoda Hrobaczewskiego, która opowiada o nieprzyzwoitych wybrzykach

młodszego brata jej męża – Serża Hrobaczewskiego. Czechowowskie reminiscencje, chwytły rozwoju akcji nie nadają sztuce Spirydona Czerkasenki ironiczno-egzystencjalnego charakteru, a sprzyjają podkreśleniu sztuczności retorycznych porywów oraz przeżyć duchowych Olhy i Łeonida. Nieprzypadkowo samobójstwo rozczarowanej życiem Olhy zostaje ukazane jak powszedni epizod z życia szlachty, która podupada.

Akcja sztuki jest praktycznie pozbawiona fabularnego ruchu wydarzeń, organizują ją charakterystyki postaci w dialogach („obrazki”), co odpowiada specyfice gatunkowej „szkicu dramatycznego”. Tę osobliwość związaną z przeniesieniem akcji dramatycznej w obręb duszy bohaterów zauważyli również krytycy.

W sztuce *Żart życia* (1907) temat podupadania gniazd szlacheckich nabiera cech akcji liryczno-baśniowej: córki właściciela ziemskiego Biłasa, hołdującego patriarchalnym zwyczajom, Natała i Tosia marzą o „wyrwaniu się” z nieznośnego środowiska rodzinnego, czekając na księcia-wybawcę. Zamiast rodzinnego konfliktu pokoleń w zawiązaniu wykorzystane są stereotypy, określone modele czarodziejskiej baśni, co prowokuje do melodramatycznego rozwoju akcji. Można przypuścić, że autor świadomie wykorzystuje charakterystyczne dla dramaturgii Antoniego Czechowa i Henryka Ibsena ironizowanie odnoszące się do lirykacji akcji dramatycznej. Baśniowe wizje w sposób parodiowy korelują z chwytami demaskacji prawdziwej natury postaci, zrywaniem masek, które mają wpływ na rozwój intrygi.

Naruszeniu ekspozycji odpowiada włączenie do rozmowy ogrodnika, a następnie Wołodymyra, syna zarządcy Chackela, który przygotowuje się do egzaminu maturalnego. Pojawienie się Wołodi poprzedza jego ocena, dokonana przez dziewczętą: „śmieszny”. Podobnie jak postaci Czechowa Wołodia uświadamia sobie tragicomiczne rozdarcie między swoimi uniesieniami a ograniczonymi możliwościami ich realizacji z powodu swego żydowskiego pochodzenia. Studiuje zbędny w komunikacji język grecki, co wzbudza śmiech sióstr. Tak pojawia się poczucie izolacji Wołodi w środowisku, dlatego też jest on skazany na bycie odszczepieńcem, podobnie jak Czechowowski Pietia z *Wiśniowego sadu*. Znajduje to także odbicie w jego wypowiedziach. Rozbudowane monologi Wołodi pełne są sztucznego patosu w wezwaniu do uwolnienia się od umowności i stereotypów otoczenia. Retoryka go porywa, dlatego też podświadomie kreuje się we własnych wypowiedziach na proroka. Monologi te spowalniają ruch akcji dramatycznej, nadają tekstowi sztuki zbędnej retoryki.

Tragikomiczna postać Wołodi zostaje zdeprecjonowana wraz z pojawieniem się w sztuce jego swoistego wodewilowego sobowtóra – byłego aktora prowincjonalnego, a obecnie kancelarzysty w pańskim majątku – Zająca, który używa teatralnego pseudonimu Żurbin-Kochanski. Efekt komiczny wywołuje brak korelacji między wyobrażeniem postaci o sobie („Prometeusz”, „władarz myśli i serc”) a rzeczywistością, jego miejscem w społeczeństwie. Gra słowna wywołuje efekt chlestackowszczyzny: w stanie euforii wyobraża on sobie, że jest prorokiem, podobnie jak Wołodia.

Zajęc.

Wielbicieli swoich liczyłem w tysiącach: owacjom, oklaskom, wińcom, prezentom nie było końca, teatr jęczał, zlewając się w jednym gigantycznym akordzie pozdrowień. Wyżyny społeczeństwa uważały za zaszczyt widzieć mnie w swoich salonach.

Wodewilowo-melodramatyczny charakter tej postaci ujawnia się w dialogu z Natalą. Zderzenie dwojga ludzi z niedającym się pogodzić typem myślenia; poglądami niemającymi punktów wspólnych, ukazuje dialog-nieporozumienie – typowy element melodramatu. Wykorzystując polisemantyczność słów, dramaturg osiąga efekt komiczny oraz zawikłanie intrygi: zostaje podkreślona chęć wzbogacenia się Zająca oraz niezrealizowane pragnienie Natali zaspokojenia swoich potrzeb duchowych.

Zajęc.

Też mi się wydaje, że... hm... trzeba unikać tego... e... e... no, ostrych konfliktów z ojcem. Może stać się, że... kiedy życie zdradzi... będzie potrzebna ojcowska pomoc... On jest bardzo bogaty i gdy Pani w zapale gardzi tą stroną sprawy, to oby Pani później nie żałowała.

Natala (*cicho się śmieje*).

Żałować?... O, nie będę żałować. Mam to co jest mi potrzebne.

Zajęc (*ucieszywszy się*). Tak? To inna sprawa.

Natala.

Bogactwo?... Cha-cha-cha!... Już jestem bogata, dość bogata, by zacząć nowe życie...

Typowo wodewilowy w strukturze akcji jest chwyt demaskacji prawdziwej natury postaci: w scenie kulminacyjnej niedoprowadzonej do końca ucieczki (Zajęc jest rozczarowany niezamożnością Natałki i staje się pośmiewiskiem dla Biłasza) zostaje ukazany kontrast między Zajęcem a wymarzoną przez Natałkę obrazem rycerza. Wodewil psychologiczny i sytuacyjny komplikuje dramatyzm rozwiązania: przybywa przeorysza, by zabrać córki Biłasza do monasteru. W taki sposób typowo melodramatyczna intryga, postacie, charakter akcji nabierają w sztuce Spyrydona Czerkasenki *Żart życia* charakteru ironiczno-parodiowego, co formalnie zbliża ją do tragikomedii, nawet tragifarsy. Sytuacja ta tworzy efekt dystansu parodiowego wobec struktury melodramatyczno-wodewilowej z elementami dramatu lirycznego. Pokazowa wobec wymagań gatunkowych tragikomedii jest także końcowa opinia, którą Chackel wydaje Biłaszo-wi: „To wy doprowadziliście swoje dzieci do tego, że muszą uciekać, więc sami jesteście winni”.

Krytycy niejednokrotnie zwracali uwagę na stylizację cech „nowego dramatu” w sztukach Spyrydona Czerkasenki. Zestawiając poetykę dramaturgii Antoniego Czechowa i Spyrydona Czerkasenki, Iwan Łyczko, mimo że zwraca uwagę na podobieństwo budowy, stylu, chwytów symbolizacji, kreację postaci, rolę didaskaliów, gubi się w domysłach, jak dalej będzie się rozwijać Spyrydon Czerkasenko: w kierunku naturalizmu obyczajowego dramatu mieszczańskiego (melodramatu), czy symbolizacji akcji dramatycznej [8, 64]. O przejściowym charakterze dramaturgii Spyrydona Czerkasenki świadczy wykorzystywany przez niego stylizowany chwyt dramatu Antoniego Czechowa – zastąpienie związku przyczynowego wydarzeń połączeniem asocjacyjnym artystycznie realizowanych symbolicznych „partii” głównych osób w sztuce, które organizują pełną przeżyć egzystencjalnych akcję dramatyczną według zasady polifonizmu motywów, montażowego łączenia kolejnych epizodów, i tworzą przede wszystkim nastrój, tonalność, które potęgują wrażenia wywołane przez tendencyjność autorską. Zostaje przy tym zachowana osnowa fabularna oraz napięty dramatyzm ich relacji. Po części defragmentacji ulega struktura „dramatu idei”, polilogi postaci nie tyle eksponują ich „dramaty wewnętrzne”, ile oddają brak równowagi psychicznej, niestałość poglądów.

W sztuce *Leonida Pacharewskiego* (1883–1938?) *Niech żyje życie!* [*Hexaў живе життя!*] (1907) krytyka zwracała uwagę na stylizację cech „dramatu nastraju”. Hnat Chotkewicz nazwał ją typową dla doby przejściowej „symboliczną pieczenią na realistycznym maśle”. Właściwe dla dramatu symbolistycznego

środki oddania nastrojowości (przedstawiony w didaskaliach epizod muzyczny gry i wrażenia wywołane wykonaniem *Tańca śmierci* [*Danse macabre*] Saint-Saënsa, a także detal symboliczny wewnętrzna – obraz Wilhelma Kotarbińskiego *Pocałunek Meduzy*) „...odmalowują nie tyle psychikę postaci w sztuce, ile intelekt autora” [17, 133]. Typowe sposoby wywoływania pewnego stanu duszy oraz przeczcucia są oczywiście tym rdzeniem kompozycyjnym, który organizuje rozwój akcji dramatycznej w sztuce. Tak więc wizje katastroficzne w widzeniu sennym umierającego Anatola („krawędź jakiejś głębokiej przepaści”, „upadek w przepaść”, „rozpacz, lęk przed śmiercią”, „nienasycona żądza życia” jako reakcja na czerwony płomień) tworzone według zasady przenikających cały utwór Czechowowskich lejtmotywów-skojarzeń, od czasu do czasu zostają podkreślone w jego replikach i w systemie pozawerbalnych środków tworzenia sugestii: didaskaliach, pauzach, reakcji polifonicznej postaci na poszczególne detale symboliczne w poetyce tekstu. Gamę różnomodalnych wrażeń wywołuje Czechowowska reminiscencja: dźwięk zerwanej struny, która jest znakiem nieuchronnej śmierci.

Borys.

(znów gra tę samą pieśń, ale od razu pękła struna. Wszyscy aż się zerwali).

Anatol *(przestraszony, patrzy na wszystkich).*

Cóż to takiego? Cóż takiego?

Sofija Musijewna.

Nic. To struna.

Anatol.

Struna? A ja myślałem...

Borys.

Tak. Zerwała się struna *(ze smutkiem podchodzi do miejsca, gdzie na małym gwoździu wisiaty skrzypce i tam je zostawia).*

Duża pauza.

Olha Mychajliwna. *(przygląda się obrazkowi meduzy).*

Anatol.

Dlaczego tak się przyglądasz temu straszemu obrazowi?

Olha Mychajliwna.

A dlaczego cieszy się on takim poważaniem?

Anatol.

W chwilach smutku, w najcięższych momentach bóleści tylko jednego chciałem – pragnąłem umrzeć. I właśnie wtedy lubiłem patrzeć na owo straszne oblicze ukrzyżowanego, na tę grozę śmierci w jego oczach.

Pauza.

Borys.

A czy ktoś kiedykolwiek wczuł się w nastrój, który pojawia się wówczas, gdy pęknie struna?...

Wizja oniryczna Anatola, tworzona zgodnie z zasadą montażowego przeplatania się akcentów, rozwija się we wrażeniach bohaterów, zwłaszcza zaś Waleriana Szczerbatego, wywołanych pożarem („czerwone powietrze”, „drzewo czerwone, księżyc czerwony, cała noc czerwona”). W sugestywny sposób ukazano, jak narasta podejrzenie, że to właśnie on podpałił prastary budynek panów Abramowskich. Na płaszczyźnie przeżyć bohaterów na pierwszy plan wysuwa się świadomość fatalnej kary i pokuty. Motyw ten rozwija się równolegle z lejt-motywy apoteozy życia, co tworzy napięcie w rozwoju akcji. Wspomnienie o śmierci Anatola wzbudza nastrój egzystencjalny, wpływający na wewnętrzny stan postaci w sztuce, które pragną wyrwać się z tego „mirażu śmierci”. W kulminacji i rozwiązaniu sztuki pojawia się pełne ekspresji wrażenie związane z poświęceniem się Wali, która pod wpływem Szczerbatego uwierzyła w konieczność oddania swojego życia na rzecz przyszłej harmonii. Sugerują to domysły bohaterów w rozwiązaniu:

Olha Mychajliwna.

Co takiego?

Ipatij Iwanowicz.

Wala strzelała...

Szczerbaty.

I co?

Ipatij Iwanowicz.

Nie trafiła i sama...

Borys.

Zastrzeliła się?

Ipatij Iwanowicz kiwa głową i ze szlochem pada na szyję Szczerbatego.

Olha Mychajliwna.

Cóż to takiego? Cóż to takiego?

Borys odszedł na stronę, odwrócił się do ściany.

Ramiona mu drżą: płacze.

Szczerbaty (*chrypiącym, obolałym głosem*).

Poszła... poszła... Moja Wala poszła...

Z jego oczu jedna za drugą spływają kropliste łzy.

Dzięki temu w dramacie Łeonida Pacharewskiego zostaje zachowana motywacja zdarzeniowa ruchu fabularnego, zaś akcja dramatyczna zostaje wzbogacona lejtmotywowo odtworzonymi nastrojami, przeżyciami, które „cementują” „akcję wewnętrzną” odpowiednim podkreśleniem symbolicznych detali. Autor stosuje montaż w sposobie organizacji epizodów, przeżyć bohaterów. Mikrofabuły rozwijają się równolegle, przeważnie zachowując determinację społeczno-moralną. Konsekwentna tendencyjność autorska jest widoczna w systemie środków sugestii dramatycznej.

W jednoaktowym szkicu dramatycznym Łeonida Pacharewskiego *Wtedy, gdy lipy kwitły (tajemnica dziadka)* [*Тоді, як липи цвіли (дідова таємниця)*] (1914) strukturę akcji dramatycznej tworzą środki służące budowaniu napięcia psychicznego w oczekiwaniu na wyjaśnienie tajemnicy zabójstwa przez hrabinę swego męża. Pasierb hrabiny, młody hrabia, usilnie dąży do wyjaśnienia prawdziwych okoliczności śmierci ojca. Śledzi on hrabinę i stróża nocnego Łohwyna, który później „zabrał na tamten świat” tę tajemnicę. Szczególne napięcie dramatyczne, związane z wyjaśnieniem tajemnicy, tworzą liryzowane didaskalia,

w których zostaje oddana tęsknota i skrucha hrabiny, a także przecucie śmierci dziadka oraz zamiary hrabiczka, chcącego poznać prawdę. W udany sposób zostaje oddany efekt milczenia: młodemu hrabiemu zdaje się, że lipy „milczą, jakby dochowywały jakieś tajemnicy”; przerwawszy śpiewanie, milczy hrabina, milczy do samej śmierci dziadek Łohwyn i „nikt nie wie, jak rdza zjada jego duszę”. Tak więc w niewielkiej jednoaktówce Leonida Pacharewskiego zostaje ukazane napięcie dramatyczne, stan mistycznej zagadkowości w oczekiwaniu na wyjaśnienie tajemnicy, w czym przejawiają się cechy „nowego dramatu”.

NOWE TENDENCJE GATUNKOWE DRAMATU RODZINNO-OBYCZAJOWEGO, POŚWIĘCONEGO MORALNEMU KRYZYSOWI WSI

Swoiste poszukiwanie nowych form wyrażenia jest widoczne także w ukraińskim dramacie rodzinno-obyczajowym poświęconym kryzysowi patriarchalnego porządku wsi, destrukcji świadomości chłopa, jego degradacji moralnej. O ile w dramaturgii lat 80. XIX wieku (Marka Kropywnickiego *Dwie rodziny* [Дві сім'ї], *Szaleniec* [Зайдиголова], *Utracona siła* [Страчена сила], *Rozgardiasz* [Розгардіяш], Iwana Karpenki-Karego *Nieszczęśliwa*, *Marność*, Panasa Myrnego *Łymerówna* [Лимерівна]) podobne konflikty dramatyczne były zeterminowane społecznie, o tyle w sztukach przełomu wieków mamy do czynienia ze stopniowym przesunięciem punktu ciężkości napięcia dramatycznego z nastawionych antagonistycznie sił zewnętrznych na konflikt wewnętrzny w świadomości bohatera. Według takiej zasady zbudowane są dramaty Hryhorijsa Waszczenki *Ślepy* [Сліпий], Dmytra Hrycynskiego *Brat na brata* [Брат на брата], Spyrydona Czerkasenki *Ziemia* [Земля], Witalijsa Towstonosa *Wieczna pieśń* [Вічна пісня], poemat dramatyczny Jetyseja Karpenki *Ziemia* [Земля].

Tematyka metafizyczno-egzystencjalna oraz psychologizacja dramatu znalazły odbicie w dramaturgii polskiej. Tak więc w dramaturgii „ludowej” („chłopskiej”) Władysława Orkana, Jana Kasprowicza, Leopolda Staffa, Emila Zegadłowicza konflikty tragiczne, motywy archetypiczne, metaforyzacja i symbolizacja na podstawie elementów dramatu naturalistycznego, objawienie w sytuacji granicznej przejścia od życia ku śmierci, uświadomienie sobie winy i kary, dobra i zła, wolności i konieczności sprzyjały zbliżeniu dramatów rodzinno-obyczajowych o cechach naturalistycznych do tragedii i misterium [19, 178]. Typowy dla dramatu rodzinnego konflikt pokoleń nabiera cech egzystencjalnych.

Na przykład spowodowany walką o ziemię konflikt dwóch braci ukazuje prawdziwy tragizm bytu chłopca, zniszczonego przez fatalną zależność od tejże ziemi. Łańcuch wzajemnej zależności losu ludzkiego od ziemi, fatum, Boga, sił demonicznych tworzy metafizyczny wymiar w sztuce Władysława Orkana *Ska-pany świat*. Dzięki temu w strukturze sztuki można dostrzec cechy misterium lub moralitetu [19, 175].

Tragedia jednostkowego losu nabierała wymiaru egzystencjalnego dzięki obecnemu w poetyce tekstu przekonaniu o immanentnym tragizmie. Pojawiał się on najczęściej w dramatach, które nosiły cechy moralitetu. W takich sztukach intryga służyła przekazaniu tezy autorskiej, którą patetycznie wygłaszała jedna z postaci, wskazując na źródło biblijne lub widzenie egzystencjalne. Pojedynek sił niebiańskich i piekielnych przybierał formy refleksji, wpływu psychologicznego na antagonistę. Cięży to ku średniowiecznej psychomachii z elementami farsy i bufonady. Nieprzypadkowo moralitet przekształcał się później w scenki gatunkowe, obrazki satyryczne.

Zarówno w polskim, jak i ukraińskim dramacie rodzinno-obyczajowym metafizyka fatum tragicznego była związana z niszczącą moralność władzą ziemi. „Głód ziemi”, jak pisze Maria Olszewska, egzystowanie na granicy instynktu i pozaracjonalnego odczucia prowadzi chłopów w „ciemność” – metafizyczną przestrzeń zła, co prowadzi do powstania mitu tragicznego. Akcja ulega liniowej strukturyzacji na poziomie konfliktu jednostkowego i jednocześnie odzwierciedla mitologiczny, cykliczny odbiór wydarzeń [19, 109].

Pojawienie się tematyki egzystencjalno-psychologicznej skłoniło dramaturgów do odtworzenia estetycznych zasad tragediowo-misteryjnych form gatunkowych, sprzyjało teatralizacji akcji dramatycznej, która w sztukach naturalistycznych często zanikała.

Odejście od naturalizmu odbywało się dzięki psychologicznemu umotywowaniu akcji, uaktualnieniu klasycznych cech archetypicznych form (gatunków) dramatycznych, epizacji didaskaliów, które oddawały autorską tendencyjność, ekspresywnym polilogom, monologom-wspomnieniom, rozmyślaniom, monologom o charakterze spowiedzi. Najbardziej konsekwentnie znajdowało to odbicie w dramacie *Hryhorija Waszczenki* (1878–1967) *Ślepy* [*Cninuŭ*] (1910), co zauważyła także ówczesna krytyka.

Zgodnie ze spostrzeżeniami Serhija Połujana „dramat Waszczenki nosił wszystkie cechy charakteryzujące nasz tzw. «nowy dramat», w którym właściwie nic się nie dzieje, jedynie o wszystkim się mówi...” [14, 340]. Mykoła

Jewszan, z aprobatą wyraziwszy się o sztuce, dostrzegł w niej cechy prawdziwej dramatyzacji akcji, w odróżnieniu od tendencyjności epickiej Hryhorija Waszczenki, który „nie przeżywa”, a „tylko obserwuje” konflikty swoich bohaterów [5, 271]. Dramatyzacja akcji w utworze Hryhorija Waszczenki łączy się z psychologizmem („Ten intelektualizm psychiki autora oraz wyostrzona dialektyka w dramatycznej formie mocno zbliża Waszczenkę do Friedricha Hebbela”) [5, 271]. Dostrzeżoną w sztuce Hryhorija Waszczenki tendencję do „europelizacji” dramatu ukraińskiego końca XIX – początku XX wieku krytyk wiąże ze zwróceniem większej uwagi na strukturę utworów: „Zrywa on ze scholastyką formy dramatycznej, prowadzi elementy dramatyczne wstecz do ich źródła” [5, 272].

Struktura dramatu rodzinnego ulega transformacji wskutek zogniskowania konfliktu dramatycznego na tragedii wiejskiego chłopca Iwana, który stracił wzrok z powodu ojcowskiego zaniedbania i czuje się odszczepieńcem „wyrzuconym” poza nawias zwykłego życia wiejskiego. Jego konflikt wewnętrzny jest naznaczony utratą jednostkowego świata, zaprzepaszczeniem szans na ożenek, nędznym istnieniem we „wrogim” świecie „kalek-szachrajów”. Kulminacją akcji wewnętrznej staje się swoiste „przejrzenie” bohatera, który przeżywa wybuch świadomości, spowodowany tragicznym uświadomieniem sobie winy z powodu okaleczonego przez ślepców chłopca. W jego wyobraźni kształtuje się wizja eschatologiczna, której cechą jest demoralizacja, ludzka degradacja.

Iwan.

...jak zwierzęta wykręciliśmy mu ręce i nogi, wykuliliśmy oczy, sprawiliśmy, że stał się garbusem. Chcieliśmy się zemścić na kimś za to, że jesteście kalekami, a zemściliśmy się na sobie.

Wystąpienie Iwana w obronie okaleczonego chłopca świadczy o próbie pokonania własnego przeznaczenia, jego tragiczna śmierć z rąk ślepców tworzy akcent psychologiczny w rozwiązaniu, co dało podstawy Mykole Jewszanowi, by zwrócić uwagę w sztuce na „pogłębienie elementów dramatu, ugruntowanie ich na mocnej podstawie samych charakterów ludzkich i skierowanie ich z powrotem do pierwotnego źródła” [5, 272].

Rozwiązanie dramatu Serhij Połujan interpretował jako przełamanie indywidualistycznej psychologii odszczepieńca: „Nie może on w swej świadomości wznieść się ponad własny indywidualizm i spojrzeć obiektywnie na siebie jako

część wielkiego, wspaniałego świata, którego piękna nie narusza jego własne ubóstwo” [14, 340]. Krytyk zwraca uwagę na wyraźną psychologizację akcji, wpływ chwytów dramaturgicznych Łeonida Andriejewa na budowę replik, a szczególnie didaskaliów, które według niego „...rozszerzone, wyprowadzone poza nawias, przypominają od strony zewnętrznej opowiadanie” [14, 341].

Wątek degradacji moralnej byłej rodziny chłopskiej, która trafiła do miasta, w specyficzny sposób zostaje opracowany w trzyaktowej sztuce *Witalija Towstosna Wieczna pieśń* [*Вічна пісня*] (1913). Są to szkice dramatyczne stopniowej degradacji czwórki dzieci maszynisty kolejowego Romana Zacharczuka. Całościową akcją tworzy dynamika wewnętrznego dojrzewania starszej córki Marusi, która pragnie się wykształcić i wyrwać ze środowiska rodzinnego oraz wyzwolić spod despotycznej woli ojca. Dzięki licznym doświadczeniom (zgodzie na przymusowe małżeństwo) Marusia nabiera sił duchowych, odczuwa w sobie gotowość do walki. Napięcie dramatyczne tworzy dialog bohatera-rezonera (brata Maksyma Zacharczuka) z adoptowanym synem Zacharczuków Wasylem, który przypomina postacię określoną jako „zmarnowana siła”. Przy braku wyrażenia zarysowanego konfliktu zostały wyeksponowane pojedyncze dialogi, w których zostają ukazane przyczyny degradacji ludzi w mieście.

Maksym.

A miasto rośnie. Jakie staje się ogromne. Tu do niego ciągną ludzie ze wsi, ze stepów. Jak ćmy do ognia... I miasto ich zjada, przeżuwa, wypluwa, chowa, a samo się tuczy, rozszerza się, rośnie. Hu! Zwierzę nienazarte! Straszne zwierzę!...

Z powodu braku rozwiązania, które przynosi rozstrzygnięcie konfliktu, akcja w sztuce umownie zatrzymuje się na scenie tymczasowego wyciszenia w rodzinie pod wpływem wstrząsu, który wszyscy przeżyli, zobaczywszy zdemoralizowaną przez ulicę, raną, doprowadzoną niemalże do śmierci młodszą córkę Zacharczuków Orynę. Finał sztuki jest momentem wzrastania świadomości bohaterów, objawienia i nadziei.

Dramatyzacja akcji, uaktualnienie zasad gatunkowych i estetycznych tragedii, misterium, moralitetu w rodzinno-obyczajowym dramacie „chłopskim” dość konsekwentnie wiązało się z paraboliczną strukturyzacją akcji, w której na realistycznej płaszczyźnie fabularnej wybudowywano płaszczyznę metafizyczną. Można to dostrzec także w dramacie *Spyrydona Czerkasenki Ziemia*

[Земля] (1912) oraz poemacie dramatycznym *Jełyseja Karpenki* (1882–1933) *Ziemia* [Земля] (1921).

W obu sztukach chodzi o degradację moralną chłopa spowodowaną rozdwojeniem wewnętrznym oraz walką instynktów z pierwiastkiem racjonalnym. W dramacie Spyrydona Czerkasenki wydarzenia rozgrywają się w osadzie górniczej: górnicy Juchym, Syła, Tonkołasow przeżywają kryzys wewnętrzny spowodowany oderwaniem od swego naturalnego środowiska (ziemi). Konflikt tragiczny składa się z kilku jednostkowych, umotywowanych egzystencjalnie dramatów bohaterów. W centrum akcji dramatycznej znalazł się melodramatyczny konflikt namiętności: dawny chłop-rolnik, a obecnie górnik Syła, ulega demoralizacji pod wpływem namiętności do owładniętej żądzą władzy prostytutki Olhy, choć rozumie, że aby uratować duszę przed deprawacją musi wrócić na wieś razem z żoną i synem. Typowo melodramatyczne rozwiązanie (Syła zabija Olhę, która staje na przeszkodzie jego powrotowi na wieś) nabiera zabarwienia tragikomicznego: był diakon, a obecnie stróż w magazynie Tonkołasow, który stale moralizuje, nazywając się „zbędnym” na świecie, bierze winę na siebie. Uświadamiając rozdwojenie duszy, Tonkołasow niejako poetyzuje swoje cierpienie, wynosi tragediowy charakter sytuacji marginalnej. Bohater czuje się „zbędny” i w środowisku górników, i na wsi, mimo że jego dusza wyrwa się do pracy na roli.

Mykoła.

Oj, poraniono cię, diakonie... trafiono w samo serce. I trzaskającym potokiem słów ty chcesz zatamować swoją ranę...

Tonkołasow.

Tak... tak... Nie rana nawet, a ruina... Spustoszone duszę... z duszy ukradziono duszę...

Sentencje retoryczne Tonkołasowa o tragedii jego duszy sprawiają wrażenie komediowe. Nieprzypadkowo tragikomiczne rozwiązanie wywołuje efekt komediowy z powodu absurdalnych replik wiecznie pijanego Juchyma, który nie tylko przespał tragedię zabójstwa Olhy i odjazd pociągu, ale też nie rozumie komizmu swego położenia. Dramat kończy replika nikczemnika, który nie uświadamia sobie tragikomizmu sytuacji, a jego niewiedza wzbudza śmiech z odcieniem współczucia (można tu dostrzec podobieństwo do finału *Wiśniowego sadu* Antoniego Czechowa, gdy budzi się zapomniany przez wszystkich Firs).

Juchym (*budzi się*).

Kto? Ja nie pojedę? To głupie! Co Juchym postanowił zrobić, to... (*rozgląda się zdziwiony*).

Akcja dramatyczna w tym utworze karmi się nie tylko zewnętrznym konfliktem namiętności, ale też nabiera charakteru egzystencjalnego wskutek uświadomienia fatalnej zależności bohaterów od ziemi. Jak zaznacza Mykoła Jewszan, „...tyle że tu jak gegenspieler przeciw samicy Olhy występuje elementarna siła «ziemi», instynktowna miłość do swej wsi i ojczystych pól chłopca Syły” [5, 579].

Rozważania Mykoły Jewszana sugerują obecność w poetyce sztuki cech misteryjno-tragediowych, choć bardziej w ogólnieestetycznym niż gatunkowym rozumieniu tych pojęć. Zgodnie ze spostrzeżeniami krytyka w dramacie Spyrydona Czerkasenki „są jeszcze «intermedia» i interludia, takie małe dodatki «między innymi», coś jak «maleńki felieton» w gazecie, by czytelnik miał się czym zabawić, zanim dojdzie do aktu czwartego i będzie świadkiem katastrofy” [5, 579]. Oczywiście miał on na myśli epizody związane z moralizowaniem Tonkołasowa albo z nikczemnymi wyznaniem miłości do ziemi tragikomicznego Juchyma.

Jeszcze wyraźniejsze cechy misteryjności z odcieniem tragifarsy są widoczne w poemacie dramatycznym Jetyseja Karpenki *Ziemia*. Fatalna zależność chłopca Trochyma od ziemi jest interpretowana przez jego dzieci jako zaprzędanie duszy diabłu (motyw ten nierzadko był wykorzystywany w moralitecie). Zawiązanie konfliktu dramatu rodzinnego jest związane z pragnieniem Trochyma, aby wykupić ziemię, czego ofiarą staje się chory na suchoty syn Charyton, któremu ojciec odmawia pieniędzy na leczenie. Napięcie dramatyczne wzmacnia wtrącanie się brata Trochyma, który jest gotowy dać w zastaw swoje gospodarstwo, aby zebrać niezbędne na leczenie pieniądze. Zależność Trochyma od ziemi, fanatyczne pragnienie, aby za każdą cenę wykupić ją od pana, przeradza się w jego wyobraźni w tragiczny akt zaprzędania duszy oraz nieomal pogańskie złożenie w ofierze syna.

W dialogu z bratem ukazuje się stopniowe uświadamianie sobie degradacji własnej duszy. Wzmacnia to wewnętrzną akcję psychologiczną oraz tworzy napięcie dramatyczne akcji zewnętrznej.

Brat. Zaprzedać duszę?

Trochym. (*Wziął brata za rękę, cicho*).

Bo trzeba, tak trzeba... Przepadnę... Wszyscy myślą, że mnie nie boli... E-e – boli. Jesteście mi bliscy... (*Prowadzi brata do drzwi, za nim idą Dziad i Charyton*).

Brat.

Na twoich dziesięcinach...

Trochym.

Zginę na nich. Pod groblę pójdę... (*W sieniach*). A jak będzie już moja – pieszo wszystkie miejsca święte obejdem...

W akcie trzecim konflikt dramatyczny wzmacnia niespodziewana perypetia: córka Ołena wciela w życie plan zemsty – odgrywa scenę ponizenia pana, udając, że zgadza się na jego zaloty. W istocie Ołena składa w ofierze swoją cześć, uwalniając siebie i swoją rodzinę spod władzy ziemi.

Ołena.

Taki postawiłam mur nad nią „czarniawą”... Nie zadławi ona nas teraz.

Graniczne przeżycie Trochyma uwalnia go od fatalnej zależności od ziemi. W sytuacji tragicznego przejścia istoty sprawy decyduje się on na nowy grzech: chce podpalić panów, ale Dziad bierze ten grzech na siebie.

Trochym.

Z dymem dziś ich z niej puszcę. Nowy to będzie grzech dla mej duszy... a niech tam. Tak już się złożyło, że ... potrzebuję jeszcze jednego grzechu. Grzechu, by oczyścić duszę z tych grzechów, które już są na niej. Grzechu, by uratować swe życie i swą duszę. Grzechu, by pokój i zgoda, dobro i szczęście przestąpiły próg naszej chaty.

Przedstawione w eschatologicznej projekcji motywy fabularne dramatu rodzinno-obyczajowego nabierają wydźwięku tragediowego, odsłaniają mitopetyckie źródła archetypiczne (złożenie w ofierze syna, przejście i tragiczny bunt ojca, mający egzystencjalny charakter). W strukturze akcji dramatycznej można rozpoznać osnowę fabularną mitu kosmogonicznego, który był podstawą misterium lub moralitetu, co świadczy o tendencyjności sztuki. Widocznym

krokiem ku „nowemu dramatowi” staje się w takich sztukach odtworzenie przeżyć bohaterów, ukazanie motywacji postępowania, dojrzenia postanowień, a także odtworzenie stanu przejrzenia w momencie katastrofy, co rujnowało podstawę melodramatyczną konfliktu i tworzyło warunki dla tragediowo-moralitetowego dramaturgicznego wydarzenia w strukturze dramatu rodzinno-obyczajowego.

Tak więc dramaturdzy ukraińscy przełomu wieków starali się na różnych płaszczyznach przyswajać doświadczenie „nowego dramatu” europejskiego, dzięki czemu tradycyjna sztuka „ludowa” przeobraziła się w pełną patosu tragedię, moralitet dramatu „wysokiego”, dramatu ironicznego, nacechowanego autorską tendencyjnością.

NOTABENE

1. W okresie przełomu wieków pojawiły się zjawiska przejściowe prowadzące do zakorzenienia się „nowego dramatu” ukraińskiego nacechowanego tendencyjnością psychologiczną, co jest widoczne w sztukach Spyrydona Czerkasenki, Lubowi Janowskiej, Hnata Chotkewicza, Hryhorija Waszczenki, Łeonida Pacharewskiego, Antona Kruszelnickiego. Charakterystyczne dla „dramatów codziennych” z życia inteligencji są: tematyka psychologiczno-egzystencjalna, analityczna budowa akcji, dyskurs polemiczno-dyskusyjny, ukazanie motywacji postępowania postaci. Jednocześnie nie zawsze artystyczna doskonałość sztuki, fragmentaryczność jej budowy odpowiadały sposobom psychologizacji akcji, zamiast czego w różnych formach pojawiała się ocena autora.
2. Cechy symbolizacji akcji w dramacie przejściowym przełomu wieków łączyły się z naturalizmem. Formy uogólnienia autorskiego (symbolizacja, alegoryzacja) tworzyły swoistą nadbudowę wizyjną w tekście, która w wyraźny sposób zmieniała odbiór gatunkowy sztuki.
2. Dramaturdzy dążyli do oddziaływania na wyobraźnię czytelnika przy pomocy impulsów podświadomości, wizyjnych majaceń, przeczuć (etiudy dramatyczne Jakowa Mamontowa, Mychajła Żuka, Witalija Towstonosa, Spyrydona Czerkasenki). Intertekstualność sztuk Spyrydona Czerkasenki, Łeonida Pacharewskiego zbliżała je do tragikomedii, tragifarsy, podkreślając ironię autorską w podtekście.

3. W dramatach poświęconych kryzysowi patriarchalnego porządku wsi, degradacji świadomości chłopca (Jetyseja Karpenki, Dmytra Hrycynskiego, Hryhorija Waszczenki, Witalija Towstonosa) ośrodek napięcia dramatycznego przenosi się z zewnętrznej opozycji bohaterów na płaszczyznę świadomości bohaterów. Nierzadko konflikt był wzbogacany motywacją egzystencjalno-metafizyczną, obrazowością, modalnością, paraboliczną strukturyzacją akcji, co prowadziło do pojawienia się form miraklu, moralitetu w gatunkowym odbiorze widza (czytelnika).

4. DRAMATURGIA SŁOWA W TEATRZE POETYCKIM ŁESI UKRAINKI

Życie i twórczość Łesi Ukrainki (Łarysy Kosacz, 1871–1913) dzięki swej mitogenicznej sile budzi oddźwięk w świadomości wielu ukraińskich pokoleń. Związek między jej biografią a twórczością jest odbierany jako swoisty tekst, jedność życia i dzieła. Tekstualność jej myślenia polega przede wszystkim na odbiorze świata jako tekstu, który jest nie tylko pasywny, ale też aktywny w poznaniu: tekst poznaje i doświadcza, ocenia człowieka poprzez kulturowe modele, matryce i kody.

Według Tamary Hundorowej o tekstualności można mówić także w odniesieniu do stosunku Łesi Ukrainki wobec kultury, wiecznych tematów postrzeganych jako „pewna łączność symboli, obrazów, wątków, które można od nowa «przepisywać» i których sensy można na nowo interpretować” [15, 245]. Realność historyczną, podobnie jak zjawiska filozoficzno-egzystencjalne, pisarka postrzegała „w aspekcie dyskursu współczesności”, kodu modernizmu. Już w pierwszym dramacie Łesi Ukrainki *Błękitna róża* [Блакитна троянда] (1896) „...otwiera się współczesna przestrzeń komunikacyjna gry, imitowania, literackości, cytatowości, stylizacji”. Właśnie w tym, według Hundorowej, tkwiła specyfika myślenia tekstologicznego Łesi Ukrainki [15].

W sięganiu przez Łesię do znanych wątków, motywów, immanentnych kulturze i historii, ujawnia się fragmentaryczna dyskursywność i interpretatywność, które wynikały w kontekście dialogicznym. „Omówienie palących kwestii cywilizacji współczesnej staje się nie mniejszym katalizatorem akcji, niż historia szaleństwa i śmierci inteligentnej dziewczyny Lubowi Hoszczyńskiej”. Komponent polemiczny (analiza „szaleństwa, dziedziczności, degeneracji”, ukształtowanych w gnostycznych kategoriach tragediowej estetyki: „dziedzictwo to fatum, mojra, bóg, który mści się do czternastego pokolenia”) pomaga dostrzec w utworze wyznaczniki dramatu ibsenowskiego. Uwaga Lubowi Hoszczyńskiej

(„Rzeczywiście, panowie, nasza rozmowa wychodzi *à la* Ibsen”) zmusza do tego, by przypomnieć spostrzeżenia Łesi Ukrainki na temat formy dramatu ibsenowskiego, które zostały zawarte w jej artykule *Europejski dramat społeczny końca XIX w. (przegląd krytyczny)* [*Європейська соціальна драма в кінці XIX ст. (критичний огляд)*]: „Chociaż Ibsen zawsze był nowatorem, jeśli chodzi o idee, a przy tym lubił wyłącznie formę dramatyczną, to mimo wszystko nie mógł do końca uwolnić się od powieści, traktatu filozoficznego lub moralizującego kazania. Przy jego dramatach czytelnik musi przeważnie zapomnieć o tym, co się dzieje na scenie, a skupić uwagę na tym, o czym się na niej mówi. Nie chcę przez to powiedzieć, że w dramatach Ibsena nie ma wydarzeń, a tylko to, że wydarzenia w nich często są niezależne od dialogu, tak, jak w staroświeckich operach libretto było niezależne od muzyki” [32, 207].

Schemat fabularny *Błękitnej róży* pełen jest klisz literackich: poświęcenie miłości, odrzucenie małżeństwa z powodu wyniszczającej świadomości choroby psychicznej. Rozwiązanie dramatu również nosi cechy stereotypizacji: melodramatyczne otrucie się bohaterki, oskarżenie matki o nastygmatyzowanie bohaterki „szaleństwem” oraz rezygnacja Oresta z życia („Porzuć mnie, nikogo nie jest mi żal, nie pójdę za nią. Po co mam żyć? [Milknie w niemym żalu]”). Surowość schematu wydarzeniowego zostaje przełamana przez tekstualizację kulturowych kontekstów w poetyce tekstu. W grę znaczeniami włączono kilka obrazów kulturowych, które mogłyby stać się projekcjami symbolicznymi. Chodzi przede wszystkim o gruntownie przeanalizowany przez Oksanę Zabużko mit miłosny Łesi Ukrainki, zawarty w obrazie „błękitnej róży”, legendzie o idealnej miłości Dantego i Beatrycze.

Analizując semantykę gnostycznej mistyki późnego średniowiecza, charakterystycznej dla *Boskiej komedii* Dantego, Oksana Zabużko zwraca uwagę na koncept idealnej „religii miłości” jako antytezy miłości ziemskiej Kościoła katolickiego: „W istocie Lubow kocha nie tyle Oresta (sprawia ona wrażenie na tyle silnej osobowości, by przewyciężyć swoje lęki przed pogańską dziedzicznością, jakby rzeczywiście chciała stać się młodą panią Hrujiczewą – zamiast tego robi coś zupełnie odwrotnego, to znaczy celowo ożywia i podsyca swoje lęki, jakby naumyślnie tworząc niemożliwą do pokonania przeszkodę na drodze ku małżeństwu z ukochanym, co w końcu się jej udaje) – nie, ona kocha samą miłość bez finału i swoim samobójstwem na oczach Oresta („Beatrycze twoja... kwiat... róża błękitna... tak trzeba...”) bez względu na wszystko i bez możliwości odwrotu programuje go, nieszczęsnego, akurat na taką «beznadziejną» miłość

(Amor) – jeżeli nie na takie samobójstwo („...i ty musisz... za mną...”), to przynajmniej na mahometańską (w sztuce – Dantego; nie zapominajmy, że Orest Hrujicz jest poetą!) wierność duchową martwej” [18, 165].

W polilogu Lubowi, Milewskiego, Sani i Oresta z pierwszego aktu można rozpoznać przenoszone w epokę modernizmu literackie konteksty konfliktu miłosnego. Kult miłości duchowej w wyobraźni Lubowi kojarzy się z dyskursem retorycznym poematu. W profanicznym odbiorze Milewskiego miłość odnosi się do *emploi* aktorskiego bądź rytuału rodzinnego. Interpretując *Boską komedię* z pozycji myślenia profanicznego, otrzymuje on jej projekcję-komedię pod tytułem *Jak u ludzi, tak i u nas*, co prowadzi do oskarżenia Lubowi o teatralizację odbioru:

Lubow (*patrzy na Milewskiego i kręci głowę*). Dlaczego Panu miłość zdaje się być tylko dramatem lub komedią? Pardon, jeszcze baletem! Pewnie, dlatego że jest Pan zapalonym teatromanem. Miłość może być cudownym poematem, który ludzie odczytują wciąż na nowo we wspomnieniach, bez bólu, bez przykrych uczuć. Ach, ale po co z Panem o tym rozmawiam – to po prostu profanacja! (*Do Sani*). Saniu, serdecznie, zagraj nam cokolwiek: mówią, że muzyka ożywiała kamienie, choć przynajmniej na chwilę – być może wzruszy ona i Serhija Petrowicza!

W takiej literaturyzacji uczuć można rozpoznać cechy estetyki modernizmu: uczucia są tekstualizowane i stają się obiektem dyskusji artystycznej, do której zostają wciągnięte także liczne teatralizacje literackich wersji samobójstwa. Niespodziewany cytat z powieści Zoli „Maluję akurat tyle, żeby się powiesić” staje się swoistym komentarzem poglądów życiowych Lubowi („...wiem, że trzeba malować, ale nie wiem jak, brakuje talentu!”).

Niezgoda Lubowi na poświęcenie się w imię działalności czy idei zostaje podkreślona zakwestionowaniem heroicznej samoofiary Joanny d’Arc.

Lubow (*nieco rozdrażniona*). Wiem bardzo dobrze, że nie jestem Joanną d’Arc! Mogę się nawet zgodzić z tym, że nie ma teraz miejsca dla bohaterki, chociaż ktoś to wie. Mogę się nawet zgodzić z tym, że lepiej robić to co robimy, niż zupełnie nic. Ale zgódźcie się i wy, że palić się i płonąć od siebie samej jest po prostu śmieszne. Ot, Pan niedawno czynił mi wyrzuty, przywołując Joannę d’Arc, a sam chce...

Uparcie głoszona przez bohaterkę niezgoda na samopoświęcenie zostaje zaprzeczona w jej zachowaniu w rozwiązaniu dramatu. Lidia Demska zwraca uwagę na zatabuizowany charakter świadomości Lubowi Hoszczynskiej, jej wewnętrzny bunt przeciwko własnemu pragnieniu życia „pełnią życia uczuciowego, łącznie z miłością jako namiętnością”. Badaczka nazywa bohaterkę „niewolnicą własnego strachu” [16].

W swym pierwszym dramacie Łesia Ukrainka umiejętnie wykorzystała zasady kompozycji dramatu analitycznego Henryka Ibsena, która polegała na stopniowym odsłanianiu tajemnic oraz stopniowym ujawnianiu prawdziwych motywów konfliktów. W sztukach Henryka Ibsena *Dom lalki* (1879) czy *Upiory* (1881) w decydującym momencie akcja rozwija się pod znakiem analizy przeszłości, przewartościowywania tego, co już się stało z bohaterami, nie ma w nich tradycyjnych etapów rozwoju akcji lub też są one rozmyte. W dramacie Łesii Ukrainki brakuje tradycyjnego zawiązania (wspomnienie Lubowi o chorej matce: „Oj, ten, komu zagraża ta straszna choroba, nie powinien był wychodzić za żonę, to po prostu zbrodnia!” – może „w pewnej mierze służyć za zawiązanie dramatu, chociaż zawiązania w tradycyjnym rozumieniu tu po prostu nie ma, gubi się ono gdzieś poza granicami akcji” [13, 91]). Dalszy retrospektywny sposób rozwoju akcji przenosi się do sfery refleksji, wątpliwości, uczuć, przeżyć bohaterów. Dramatyczne zaostrenie kulminacji w trzecim akcie oraz charakter rozwiązania są zdeterminowane przez wizję fatalizmu dziedzicznej choroby psychicznej. Zostaje uszczelniony konflikt dramatyczny: akcja skupia się na uczuciach Oresta i Lubowi. Gwałtowne rozwiązanie z typowo melodramatycznym otruciem się Lubowi i zniszczeniem przez cierpienie Oresta zostaje wyraźnie zaakcentowane: Orest, powtarzając słowo „szczęście”, obiecuje to szczęście, pomimo szaleństwa, które staje na przeszkodzie.

Lubow (*raptownie podnosi głowę*). Szczęśliwa, a... a szaleństwo?

Orest (*zachnął się, ale zaraz się uspokoił i jeszcze namiętniej powiedział*). Nieistotne, przejmę je od ciebie i mimo wszystko będę szczęśliwy, bo tak chcę.

W twórczości Łesii Ukrainki przeciwstawienie pojęć „szaleństwo” – „szczęście” nie jest przypadkowe. W jej liryce, w poematach dramatycznych, w dramacie-feerii *Pieśń lasu* [*Лісова пісня*] szczęście, zdaniem Wiry Ahejewej, oznacza przede wszystkim „...ślepotę, sen duszy, obojętność wobec wszystkiego na świecie, oprócz własnych krótkotrwałych przeżyć” [1, 135]. Szaleństwo w takim

kontekście można interpretować jako ucieczkę w podświadomość, co czyni odbiór dzieła wyrafinowanym.

Stan szaleństwa badacze traktują również jako próbę przezwyciężenia wewnętrznego rozdwojenia bohaterki. Tak więc Lidia Demska traktuje szaleństwo Lubowi jako swoistą próbę przezwyciężenia wewnętrznego konfliktu między ideałem średniowiecznej „błękitnej róży” a nałożeniem tabu na zachowanie bohaterki [16].

Ostatnia scena dramatu przypomina kompozycję rzeźbiarską: Orest milknie w niemym żalu, matka załamuje nad nim ręce. Co istotne, jak zauważył Petro Rulin, dramaturgia Łesi Ukrainki jest przeznaczona nie tylko do czytania, ale też do wystawiania na scenie [42, 7]. Na widowiskowość sztuki wskazują w swoich pracach również Wira Ahejewa, Wiktor Humeniuk oraz Oksana Zabużko. Przekonywające zdają się także twierdzenia, że dramaturgia Łesi Ukrainki bardziej nadaje się do pokazania na ekranie niż na scenie teatralnej.

Mykoła Zerow wyjaśniał zanurzenie się Łesi Ukrainki w sferę konfliktów wewnętrznych jej psychologią, „dialektyzmem myślenia”, umiejętnością nie tylko skupiania się na swoich przeżyciach wewnętrznych, ale też sposobnością „do rozkładania każdej idei na czynniki pierwsze”, „do odbierania każdego faktu życiowego jako działających równocześnie dwóch przeciwstawnie ukierunkowanych sił [19, 386]. Co prawda, nie zawsze wiązało się to ze scenicznością, za szczyt której uważał on sztuki *Don Juan ujarzmiony* [Камінний господар] i *Pieśń lasu* [Лісова пісня] („W naszej literaturze dramatycznej nie ma niczego silniejszego i nawet «bardziej scenicznego» niż *Don Juan ujarzmiony* i *Pieśń lasu*” [19, 386].

Zerow jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na dojrzewanie form dramatycznych, przede wszystkim dialogów, w cyklach lirycznych Łesi Ukrainki, pisząc iż: „w zbiorunku *Dumy i marzenia* [Думи і мрії] niejedna sztuka liryczna brzmi jak monolog dramatyczny (*Fiat nox*, *W pustyni* [У пустині], *To be or not to be*), a prawie wszystkie niewielkie poematy raz za razem przechodzą w dialogi (*Grzesznica* [Грішниця], *Zimowa noc na obczyźnie* [Зимова ніч на чужині], *Ifigenia w Taurydzie* [Іфігенія в Тавриді])” [19, 395].

Struktura dialogiczna wiersza *Grzesznica* [Грішниця] nie tylko jest potrzebne dla podkreślenia dramatu idei; pomaga ona w ukazaniu dramatu wewnętrznego dziewczyny, która złożyła ofiarę w imię miłości. Jej wiara w sens samoofiary nasila się w polemice z zakonnicą, będącej swego rodzaju *alter ego* bohaterki. Przekonanie zakonnicy narusza zacytowane przez Chorą słowa z Biblii:

Nikt nie ma większej miłości od tej,
Gdy ktoś życie swoje oddaje za przyjaciół swoich¹.

Parafraza tej myśli („gdzież jest jeszcze większe cierpienie, jak nie móc oddać duszę za przyjaciela?...”.) kończy monolog Miriam z trzeciej części poematu dramatycznego *Opętana* [Одпержума] (1901). Mowa bohaterki rozwija plemikę między nią a przyjaciółmi Chrystusa: w swej wyobraźni Miriam odrzuca słowa „wrogów”, przeciwstawiając im słowa miłości.

Borys Jakubski uważał, że istota tego dramatu tkwi w kompozycji utworu. W scenie pierwszej, jego zdaniem, dochodzi do rozwoju uczuć Miriam i Mesjasza. Scena druga – doprowadza niefortunną „opętana” do rozpacz, bólu i tęsknoty, zaś w trzeciej – Miriam wyrzeka się miłości i przeklina samą siebie oraz swą duszę, której nie chciał przyjąć Mesjasz. Natomiast scena czwarta pełna jest dramatyzmu, a nawet tragizmu [54, 113]. Według Jarosława Poliszczuka, płaszczyzna sceniczna poematu jest zdecydowanie bardziej elastyczna, tj. organicznie odpowiada ona logice rozwoju idei przewodniej. Badacz zwraca także uwagę na narastanie dramatyzmu w drugim akcie *Opętanej*, będącym „współbrzmieniem dwóch monologów bohaterów”, które oddają stopień ich wyobcowania: „co do aktu pierwszego [jeśli chodzi o akt pierwszy], to scena ta wygląda niczym projekcja zwrotna – te same osoby, ale w innej, dramatycznej sytuacji...” [38, 136]. Fizyczne oddalenie powoduje, że Miriam staje się jedynie świadkiem i cieniem cierpień Mesjasza, uświadamiając sobie, że jej ofiara nie została przyjęta. Dlatego też, za algorytm rozwoju akcji wewnętrznej tego poematu dramatycznego Jarosław Poliszczuk uważa „sytuację dyskominikacji” dwóch historii bohaterów: trzech śmierci Mesjasza, które są projektowane na symboliczne „trzy wieczności” oraz „trzech śmierci” Miriam. Poliszczuk trafnie odnotowuje, że „trzy śmierci” Miriam spóźnione o jeden akt (w stosunku do historii Mesjasza) „uwytatniają i parafrazują analogiczne punkty zwrotne dramatu Zbawiciela, przechodząc w odwróconą projekcję innej osobowości, innej percepcji świata” [38, 141]. Etapami tragedii wewnętrznej Miriam są, zdaniem literaturoznawcy, nienawiść, rozpacz i śmierć fizyczna, która oczyszczając miłość, zbliża ją do wieczności oraz łączy z Mesjaszem dzięki temu, że miłość ta współgra z przykazaniami Zbawiciela [38, 142].

¹ Cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*.

Dramaturgia przeżyć w tekście *Opętanej* zostaje ukazana dzięki właściwościom tworzenia sensów [смыслопородження] w języku. Słowo tworzy niespodziewane sensy we współdziałaniu z innym słowem. Zestawiwszy w przestrzeni artystycznej utworu dramatycznego dwa dyskursy, które należą do różnych światów: profanicznego (Miriam) i sakralnego (Mesjasz), Łesia Ukrainka stworzyła dramat dystansu między słowem Mesjasza a jego osobowością, dramat rozdźwięku między ludzkim a boskim odczuwaniem.

Dzięki temu tworzy się sfera komunikacyjnego rozdarcia, które jest realizowane na poziomie dialogów między głównymi bohaterami; na poziomie dialogu między znakiem, symbolem i tekstem, co odślania demiurgiczną naturę słowa; na poziomie chrześcijańskiego rozumienia ofiary, wiary, odkupienia oraz egzystencjalnej praktyki traktowania tych pojęć, odnoszącej się do problematyki zawartej w *Opętanej*.

W omawianym utworze rozwija się dramat samopoznania Miriam poprzez akt mowy, który zawiera w strumieniu nieświadomości obecność „innego”. Monologi Miriam przechodzą w śpiew, w którym znikają funkcje pojęciowe wypowiedzi. Język bohaterki niejako traci subiektywność, staje się wytworem żywiołowych, niekontrolowanych sił, kompleksu „opętania”, który przewiduje kierowanie przez „innego” (w tym przypadku chodzi o złego ducha, siły demoniczne): „To pewne, duch mnie tu zaprowadził na niechybną zgubę”. Rozumienie własnego przeznaczenia pozbawia mowę Miriam przejawów woluntarnych. Jej pierwszy monolog zawiera przeżycia związane z samotnością Mesjasza, ów ciężar podwójnego cierpienia odbiera jej siły, o czym świadczą didaskalia („Przygnieciona raptownym zmęczeniem, siada pod skałą i pochyla się w stronę kamienia”).

Wypowiedzi bohaterki świadczą o ciągłym pragnieniu poznania siebie przez pryzmat losu Mesjasza. Czuje, że brakuje jej słów: „O tym śpiewać można, ale żeby powiedzieć – słów nie starcza”. Śpiew wynosi na powierzchnię sferę „wirtualnych wspomnień”, tak zwanej „pamięci ciała”: fragmentaryczne przypominanie tego, jak Mesjasz chodził po Galilei i tylko ona, Miriam, nie miała śmiałości dotknąć jego płaszcza, bo nie wiedziała, o co go prosić. Świadczy to o zagubieniu bohaterki wobec rzeczywistości i samej siebie.

Dialog z Mesjaszem rozwija się poprzez zdystansowanie się Miriam do Słowa Bożego. Znamienna w tym aspekcie jest jej odpowiedź na pytanie Mesjasza: „Przyjęłaś moje słowa?... I pójdziesz w ślad za nimi?”

Miriam.
 One w ślad za mną pójdą wszędzie
 wołając: „Idziesz złą drogą!”
 I niby na żar piekący stawać
 Będę na słowa twe płomienne –
 ślady moje od nich krwawe będą.

Znaczenie metaforyczne wypowiedzi, które personifikuje się w wyobraźni Miriam, w wyobraźni Mesjasza kojarzy się z nieposłuszeństwem upartej niewolnicy. Oskarżenie Miriam o zwątpienie odsłania dramatyzm rozdwojenia wewnętrzno: wierzy ona w Syna Bożego, ale nie wierzy w to, że może przyjąć jego słowa.

Główny konflikt komplikuje się z powodu licznych sprzeczności w świadomości Mesjasza (słowo – czyn – ciało Chrystusa oddalają się w kontekście ofiary Mesjasza i gotowości do poświęcenia siebie przez Miriam).

Miriam, która za cenę własnej krwi pragnie odkupić życie Syna Bożego, przeżywa konflikt wewnętrzny między logiką wiary a fanatyzmem miłości; między miłością do Mesjasza a nienawiścią wobec wszystkich i siebie, co też niszczy ją od środka; między jego bliskością i nauczaniem a oddaleniem, które pojawia się z powodu niezrozumienia, dlaczego inni nie odnoszą się do Mesjasza z takim zachwytem jak ona. Miriam patrzy na samoofiarę Mesjasza z pozycji kobiety „opętanej”, porwanej przez wszechogarniające uczucie, fantom miłości, nie do końca są przez nią uświadamiane.

Czyni ona wyrzuty „głuchemu ludowi” z powodu niemożności przyjęcia słowa Bożego. Już w tym dialogu zostaje zaakcentowana rozbieżność między ludzkim (profanicznym) odbiorem Mesjasza jako osobowości a odbiorem słowa Bożego, istniejącego na płaszczyźnie sakralnej.

Według Tamary Hundorowej „problematyka chrześcijańska w dramacie sprowadza się do ukazania relacji między Boską, sakralną istotą bytu a wolnością jednostki, czyli kwestii egzystencji ludzkiej i kultury człowieka [15, 253]. Poglądy te są związane z oddzieleniem neoromantycznej (egzystencjalnej) istoty bytu, mowy, komunikacji oraz symbolistycznej, objawionej w osobie Mesjasza (Syna Bożego). Nieprzypadkowo badaczka zwraca uwagę na utożsamienie Chrystusa z realnym człowiekiem, akcentując, że „Łesia Ukrainka w *Opętanej* analizuje świadomość, w której jeszcze nie ukształtowało się rozumienie

Jedynego, Chrystusa jako Słowa Boga, jako uczłowieczonego Syna Bożego” [15, 256]. Chodzi o konflikt między miłością do „Syna Bożego” a zrzeczeniem się ofiary Bogocześnika i zwątpieniem w profanicznym tłumie.

Wyróżnienie przez autorkę rozstrzelonym drukiem słowa „t a k i e g o” świadczy o jej świadomym zamiarze jak najgłębszego wniknięcia w istotę dystansu między postrzeganiem przez Miriam Mesjasza jako nosiciela sakralnego Słowa a jej odbiorem Słowa.

Cierpienie Miriam zostaje spersonifikowane w obrazie spalonej opustoszałej chaty, którą wyobraża sobie w realistyczny sposób („czernieje pustką”). Ta plastyczność przeżyć przynosi w odpowiedzi niespodziewane odkrycie: zestawiono obok siebie nienawiść i miłość, które spaliły duszę Miriam.

Mesjasz. Cóż ci spaliło duszę, kobieto?

Miriam. Nie wiem: czy nienawiść, czy miłość.

Ambiwalentność objawionych w słowie przeżyć zauważyła Raisa Tchoruk: „Paradoks uchwycony przez Łesię Ukrainkę polega na tym, że miłość do Mesjasza, która nie pozwala pogodzić się z «ceną krwi», oraz nienawiść, która każe czynić wyrzuty tłumowi – to jedno i to samo. To chaos, który żyje w środku, głos własnej duszy” [49, 86].

Opętanie Miriam ma dychotomiczny charakter: łączy się w nim opętanie wiarą i zwątpienie w siebie, miłość i nienawiść. Monologi wewnętrzne Miriam świadczą o jej opętaniu poznaniem prawdy poprzez poznanie siebie w słowie. Jej odczuwanie istnienia osiąga moment kulminacyjny po ukrzyżowaniu Chrystusa.

Gorzkie zwrócenie się Miriam do siebie samej i przez siebie do uczniów Mesjasza odsłania czasowe przesunięcia w jej odbiorze: zdrada uczniów urzeczywistnia się w czasie przyszłym; samowyrzeczenie i wyklęcie siebie – w przeszłym. Nawet słowa miłości do Chrystusa odnoszą się do przeszłości:

Być może w moim życiu wszystko jest nieprawdą
i wierz mi, że cię kochałam.

Czy przypuszczałeś – nie wyparłam się siebie?

Wyparłam się! Wyklęłam siebie i duszę.

Czas dla Miriam to pojęcie umowne, „jedność przeżyć ekstatycznych”, z których według Martina Heideggera składa się przeżyty czas. Przeszłość, teraźniejszość i przyszłość są naznaczone jednym stanem duchowym – opętaniem – dlatego też czas w odczuciu bohaterki jakby się zatrzymywał. Dostrzega ona dynamikę wydarzeń, ale nie ma to wpływu na odtworzenie płynności czasu w strumieniu świadomości Miriam. Przeszłość organicznie przechodzi na teraźniejszą i przyszlą płaszczyznę percepcji.

Destrukcyjność osobowości Miriam w procesie samopoznania oddaje także kompozycja utworu. Poemat dramatyczny *Opętana* jest tak zbudowany, że podkreślone rozdarcie duchowe i przestrzenne między Mesjaszem a Miriam cały czas się pogłębia. Wykorzystując założone w podstawie kompozycyjnej utworu oddalenie przestrzenne postaci, autorka nie tylko podkreśla niemożność porozumienia między bohaterami, ale też wzmacnia ważkie i jednocześnie zmienne aspekty indywidualistycznej wiary, w której odbiorze ważną rolę odgrywają czynniki indywidualno-subiektywne. Zostaje to osiągnięte przy wykorzystaniu formy artystycznej, zbudowanej na zasadzie dialogicznej, która wciela mnogość sensów. Produktywna w części pierwszej forma dialogiczna wypowiedzi zostaje zastąpiona przez monologi Mesjasza i Miriam w części drugiej. Akt wypowiedzi oddala Miriam od Nauczyciela, bo jej stan psychoemocjonalny blokuje ujście słowa. Odczuwa ona, że słowo ją zdradza, jak gdyby wracała do poprzedniego stanu, który przeżywała przed spotkaniem z Mesjaszem (w akcie pierwszym Miriam śpiewa pieśń bez słów).

Monolog Miriam z części trzeciej poematu można uznać za samozaprzeczenie, prawie że samozniszczenie. Bohaterka niszczy siebie słowami przekleństw za niezrealizowane pragnienie demonstracyjnego ofiarstwa i dopiero po śmierci Mesjasza dokonuje aktu emocjonalnego wydostania się poza granice słowa.

Znalazszy się w obcym, wrogim tłumie w Jerozolimie, Miriam świadomie wzbudza gniew tłumu, co prowokuje zwolenników nauki Chrystusa do demonstracyjnej obrony jej zasad. Wniebowstąpienie Chrystusa, w którym wierni widzą Jego życie wieczne we wcieleniu Ducha Świętego, dla niej oznacza nie tylko śmierć Mesjasza, ale też własną śmierć. W stworzonym przez nią iluzorycznym akcie miłości-samopoznania bohaterka traci status obiektu. Dla Miriam Mesjasz po Gólgocie umiera ostatecznie jako Bóg-człowiek, którego obraz stał się podstawą jej indywidualistycznego istnienia. Dlatego też wątpi w Jego zmartwychwstanie: „I mimo wszystko nie wierzę, że on zmartwychwstanie”.

W dialogu Miriam z Joanną, a następnie ze starym Galilejczykiem zostaje ukazane uczucie odrazy bohaterki wobec środowiska, z którym wiąże ona swe życie.

Ekstacyczne wyjście poza granice słowa, które dokonuje Miriam, przeklinając tłum, świat i siebie, być może umotywowane jest podświadomym pragnieniem przekształcenia w werbalną hipostazę swojej zetlełej wraz ze śmiercią Mesjasza iluzji miłości. Ta rzeczywistość słowno-emocjonalna zachowuje wyimaginowaną intencję ofiarności – samozniszczenia Miriam, dlatego też w agresywny sposób odrzuca ona ideę zbawienia Mesjasza.

Obecność „innego” w mowie Miriam odzwierciedla stan, w którym „inny”, dany w myśleniu, staje się „tobą” i przestaje być „innym”. W dialogu z Mesjaszem Miriam odczuwa wyrzuty sumienia z powodu swej bezsilności, gdyż brakuje jej prawdziwej wiary, aby „widzieć” (okiem wewnętrznym) Królestwo Boże na ziemi. Jej odpowiedź: „O tak, nie widzę! Światło twego ducha mnie oślepia...” dowodzi ujętą w mowie obecność postaci Mesjasza w podświadomości. Wiara Miriam w Mesjasza oznacza przeciwstawienie się profanicznemu tłumowi.

Zapowiedziana przez Mesjasza idea odkupienia przez krew mimo woli wywołuje oburzenie Miriam, zasadę odwrócenia egzystencjalnego „przedarcia się” poza słowo potwierdza cykliczność budowy poematu dramatycznego: przestroga przed zgubną siłą przekleństwa zostaje zrealizowana w finale sceny czwartej, gdy rozjuszony tłum obrzuca Miriam kamieniami. Cykliczność wykazuje cechy kompozycji lustrzanej również dlatego, że niezgoda Mesjasza na ofiarę Miriam odzwierciedla się w jej nieprzyjęciu odkupienia przez krew Mesjasza. Podobieństwo motywów zachowania obojga bohaterów świadczy o zbliżeniu w sferze podmiotowości myślenia Mesjasza („Baalowi składają daremne ofiary, ja ich nie przyjmuję”) i naznaczonego obecnością innego (Mesjasza) podświadomego protestu Miriam, która kategorycznie zrzeka się świętego daru („I nie przyjmę! Bo nie jestem Astarotem, żebym miała krew przyjmować w darze”).

Kilkoro badaczy (m.in. Wira Ahejewa, Tamara Hundorowa) w męczeńskiej śmierci Miriam dostrzega model zachowania chrześcijańskiego. Tamara Hundorowa traktuje zakończenie *Opętanej* jako koło, które określa Miriam, od niepokory i buntu wewnętrznego przeciwko ludowi, obojętnemu na nauki Mesjasza i na własną pokorę: „...przyjmuje ona ideę krzyża – istotę nauki chrześcijańskiej i podobnie jak egzaltowani chrześcijanie, męczennicy wiary, staje się bezpośrednio połączona z Bogiem i religijnością jako fenomenem duchowno-egzystencjalnym...” [115, 257].

Zrealizowawszy swoje prawo do poświęcenia, przeżywszy sprzeczność wiary w „słowo i czyn” Chrystusa, Miriam demonstruje przyjęcie i siłę rytuału – czynu.

W procesie samopoznania utwierdza Miriam boska natura osobowości ludzkiej, która w akcie nadludzkiego opętania przekształca siebie i uznane wartości, sakralizując je poprzez swą śmierć.

Poematy dramatyczne Łesi Ukrainki *Niewola babilońska* [Вавилонський полон], *Na ruinach* [На руїнах], *W katakumbach* [В катакомбах] łączy szczególnie sposób dramatyzacji akcji, o którym Andrij Nikowski pisał, iż: „poczynając od najdrobniejszych cech niepodobieństwa w rzeczach, na pierwszy rzut oka we wszystkim podobnych, w sposób logiczny i konsekwentny rozwija ona te cechy niepodobieństwa i sprzeczności aż do tego stopnia, gdy ludzie stają na przeciwległych krańcach rozwoju jednej idei; wraz z dialektycznym rozwojem myśli głównej rozwija się także walka dramatyczna” [35, 70].

Poematy dramatyczne *Niewola babilońska* (1903) i *Na ruinach* (1904), jak zauważył Anatolij Charczenko, „...niemalże nie mają akcji, ruchu, fabuły. Zewnętrznie są one statyczne, obrazowo-opisowe, ich kompozycja jest prymitywna, a pełne napięcia i wyraziste dialogi są nadmiernie retoryczne i niepołączone z akcją ruchem scenicznym, rozwojem sytuacji” [15, 144]. Nieprzypadkowo w liście do Iwana Franki z 1 stycznia 1903 roku Łesia Ukrainka tak wypowiada się na temat specyfiki gatunkowej poematu zamyślnego jako „etiuda dramatyczna” *Niewola babilońska*: „Swój «poemat» już skończyłam, wyszedł to właściwie nie poemat, ale scena liryczno-dramatyczna à la *Opętana*, oba mają nawet ze sobą coś wspólnego” [31, 383].

Zachowanie zasady trzech jedności miejsca, czasu i akcji, struktury dialogicznej oraz brak akcji zewnętrznej to według Romana Kuchara cechy zewnętrzne „klasyczności” Łesi Ukrainki.

Określenie elementów neoklasycznych w strukturze jej utworów dramatycznych ma swoją długą tradycję, związaną z nazwiskami takich znanych krytyków i literaturoznawców, jak Andrij Nikowski, Mykoła Zerow, Ołeksandr Biłecki, Ahapij Szamraj, Roman Kuchar. W przedmowach do wydań oficyny wydawniczej „Knyhospiłka” z lat 1924–1925 znalazły się rozważania, świadczące o zgodności poematów dramatycznych Łesi Ukrainki z treściowymi i formalnymi cechami dramatu klasycznego. Tak więc w przedmowie do poematu dramatycznego *Niewola babilońska* (t. 5, 1925 r.) Anatolij Charczenko zauważa: „Otóż konstrukcja *Niewoli babilońskiej* to w istocie swej konstrukcja

literacko-dramatyczna, gdzie dokładnie zachowano wszystkie typowe reguły budowy dramatów klasycznych – sławne niegdyś trzy jedności dramatyczne: jedność miejsca, czasu i akcji” [51, 145]. Krytyk ukazał niedostateczność ruchu wydarzeniowego w utworze, w czym opiera się na poglądzie Mykoły Zerowa o przewadze dialogicznej struktury aktów, które niekiedy składają się tylko z jednej sceny-monologu [52, 146]. Mykoła Zerow wyraźnie określił pokrewieństwo dramaturgii Łesi Ukrainki z dramatem klasycznym dzięki dialogom o strukturze agonu, retoryczności wypowiedzi i symetryczności replik, zamiłowaniu do sentencji aforystycznych i stychomytii oraz moralistycznym charakterze konfliktu dramatycznego [19, 404-405].

Andrij Nikowski na dowód klasyczności utworów Łesi Ukrainki wysunął dwa argumenty: charakter wątków i metodę dramatyzacji akcji, która polega na odnalezieniu przez autorkę antytezy oraz jej konsekwentnemu rozwojowi „...aż do tego stopnia, gdy ludzie stają na przeciwległych końcach rozwoju jednej idei; wraz z dialektycznym rozwojem myśli głównej rozwija się również walka dramatyczna” [35, 70].

Roman Kuchar dowodzi, że „nie tylko kompleks Eurypidesowy w kwestiach wiary, ale też typowo dramatyczną metodę tragediowo-komediową daje się niekiedy zauważyć w pojedynczych utworach dramatycznych poetki. Tragiczna sytuacja pozostawionych na pastwę losu izraelskich niewolników z jej *Niewoli babilońskiej* przypomina swoim głębokim tragizmem i ironią losu niegodną pozazdroszczenia sytuację trojańskich niedobitków z utworu *Trojanki* Eurypidesa. Z drugiej strony «prometeizm» Łesi Ukrainki i obecność wykutych niby z granitu postaci jej w istocie statycznych utworów mają wiele wspólnego z ideologią i formą utworów ojca tragedii greckiej Ajschylosa” [23, 144]. Ponadto literaturoznawca dostrzega pewne podobieństwo między poematami dramatycznymi Łesi Ukrainki (*Niewola babilońska*, *Na ruinach*) a poematem dramatycznym XVII-wiecznego poety angielskiego Johna Milтона *Samson walczący*: „Charakterystyczny dla Milтона alegoryzm włącznie z wątkami biblijnymi znalazł odźwięk w całej twórczości poetki w najszerszym rozumieniu; egzotyczność jej tematyki, wątki biblijne i antyczne – to potężny schemat alegoryczny, w który Łesia Ukrainka wkłada narodową obrazowość swej twórczości dramatycznej” [23, 98].

Jego rozważania o przyswojeniu przez Łesię Ukrainkę formy dramatycznej typowej dla Johna Milтона i jego poglądów na temat poematu dramatycznego nie są bezpodstawne. W całej twórczości dramatycznej Łesi Ukrainki

pobrzmiwiają cechy strukturalno-treściowe, charakterystyczne dla manieri dramaturgicznej Milтона: list zamiast prologu, klasyczna trójjedność akcji, monologi, które wyznaczają funkcje chórów antycznych, nadmierna retoryka itp.

Alegoryczność w poemacie dramatycznym Łesi Ukrainki *Niewola babilońska* pojawia się jako rezultat swoistej stylizacji pieśni-przypowieści Eleazara, które przez lud są odbierane niemalże jak cytaty z Pisma Świętego. Aluzyjny charakter wypowiedzi traci pewien związek z subiektywną mową bohatera. Organizacja mowy w ostatnim monologu Eleazara uwydatnia dramatyzm wewnętrzny. To monolog-objawienie, który podobnie jak wystąpienia chórów w tragedii starogreckiej, zawiera „wyższą wiedzę”, pomagającą bohaterowi dokonać egzystencjalnej transgresji w słowie. Dwuczłonowa struktura wypowiedzi, której podstawą jest porównanie, nadaje wypowiedzi charakteru przypowieściowo-alegorycznego. Konsekwentnie jest zachowywana forma alegorii poprzez zestawienie przykładu i jego wyjaśnienia na temat sytuacji bohatera. Przybiera ona formę retorycznej refleksji doświadczenia kulturowego.

Eleazar.

Syn człowieczy sam się poranił
o ostry kamień, padając w dół,
w rozpacz rozdarł szaty honoru,
posypał głowę popiołem hańby!
Och, runąłem, jak świątynia,
wszyscy polegliśmy jak Jerozolima.

Alegoryczność mowy bohatera oddaje liryczno-dramatyczny akt duchowego wzrastania Eleazara w słowie i przełamania własnej subiektywnej ograniczoności poprzez słowo. Struktura jego obrazowej mowy odbija charakter konfliktu wewnętrznego między emocjonalnym objawieniem w słowie a subiektywnie przeżyty w pieśni zbiorowym uczuciem zniewolenia.

Obraz Eleazara jako pewien znak kulturowy oraz przypowieściowy wątek sytuacji pieśniarza w niewoli nabierają w *Niewoli babilońskiej* symbolicznego uogólnienia. Jego dramat wewnętrzny, podobnie jak wypowiedź liryczna, rozwija się jako tropiczna transformacja obrazowego charakteru mowy. Ponieważ w strukturze mowy indywidualno-zmysłowe „ja” zostaje zastąpione przez pojęciowo-uogólniające, można obserwować oddany w słowie alegoryczny charakter myślenia bohatera.

W poemacie dramatycznym *W katakumbach* (1905) rozwija się dialog-dyskusja Neofity-niewolnika ze Słowem Bożym, wypowiedzianym przez Biskupa i wspólnotę chrześcijańską. Łesia Ukrainka, o czym świadczy list do Ahatanheła Krymskiego z 27 stycznia 1906 roku, była przekonana, że najpierwotniejsze formy chrześcijaństwa zawierały ideę hierarchii władzy. W listach apostoła Pawła dostrzegła ona antytezę „pan-niewolnik”, która dobrze była broniona „przez wszelakich pastuszków bożych” [31, 393]. Analizując ten poemat w kontekście „Mitu Łesi Ukrainki” jako „swoisty dodatek” do *Rufina i Pryscyli*, Oksana Zabużko zauważa wspólny temat zdemaskowania tradycji paulinów: „...i główne ostrze ataku autora wymierzone jest w źródło wszelkich ówczesnych herezji – przeciwko «dogmatowi o hierarchii» ustanowionemu przez samego Boga, a konkretniej – przeciwko instytucjonalizacji Cerkwi, w której Chrystusowe bractwo równych... zostaje zastąpione przez hierarchiczną władzę, «duchową tyranię» hierarchów cerkiewnych, «pastuszków Bożych»” [18, 194].

Wypowiedzi Biskupa w poemacie odsłaniają absolutyzację idei władzy, objawionej w Słowie Bożym, jego cytaty z Ewangelii są wybiórcze i zawierają pragmatykę nawiązywania.

Biskup.

„Nie ma bowiem władzy,
która by nie pochodziła od Boga”. Bóg jest carem i panem
nad wszystkimi władcami ziemskimi,
oni są w ręku jego i on się zemści
na nas za kłamstwo, a nie my.
„Do Mnie należy pomsta” – mówi Wieczny.

Takie „utożsamienie «Słowa Bożego» i «woli wspólnoty» kojarzy się – według spostrzeżeń Tamary Hundorowej – z krytyką arystokracji i dyskursu narodnickiego, roszczonego sobie prawo do posiadania prawdy uniwersalnej, którą niejako niesie w sobie mowa” [15, 240].

Powtarzając za Biskupem tekst Ewangelii, Neofita-niewolnik wchodzi w polemikę z podwójnym adresatem: polemizuje on ze Słowem Bożym i występuje przeciwko interpretacji Biskupa oraz pokornej wspólnoty. Cytaty z Ewangelii służą przede wszystkim demaskacji interesów duchowieństwa chrześcijańskiego.

Neofita-niewolnik (*płomiennie chwyta słowa biskupa*).

„Bo chodźcie nie w ciemności, a w światłości”,

więc zrzuciliście cierpliwość i pokorę,

jak maskę mima precz ze swego oblicza,

nie chcecie służyć i się korzyć

przed tym, którego władzy wasze dusze

uznać dłużej nie mogą, przeciw komu

walczyć wam nakazuje sumienie wasze!

Czy tak cię rozumiałem, mój ojczyste?

Idealne marzenie Neofity sięga czasów, gdy zniknie haniebne słowo „niewolnik”: przebudowa społeczna świata jest w tym widzeniu zależna od demiurgicznej siły słowa, które daje wiarę i działanie. Mowa niewolnika jest duchowym objawieniem: uświadamia on sobie daremność odkupienia przez krew. Pojawia się podobieństwo do tragicznej samozagłady dokonanej przez opętaną Miriam: „Swojej krwi nie dam ani kropli za krew Chrystusową”. Oddalenie od słowa Chrystusa i ofiarowanie Bogu świadomości, idealnemu bohaterowi świata romantycznego – Prometeuszowi – tworzą wymiar „misteryjnego wtajemniczenia”.

W rozwiązaniu tragedii zostaje dokonany wybór dobrowolnego ukrzyżowania („...szczęśliwy i na śmierć pójdę, i bez wyrzutu na krzyżu skonam”) oraz następuje zerwanie ze wspólnotą chrześcijańską, które nabiera charakteru tragediowego objawienia – uwolnienia w słowie. Metafora „krwawego wykupu” zawiera cechy tragedii, co wpływa na odbiór finału i tworzy aureolę męczennika-bohatera.

Neoklasyczne przejawy twórczości dramaturgicznej Łesi Ukrainki już we wczesnych poematach łączyły się z cechami neoromantycznymi i symbolistycznymi. Przede wszystkim wizja wyzwolenia heroicznej osobowości od zrytualizowanego przez tłum dogmatycznego służenia idei odpowiadała rozumieniu neoromantycznemu, którego istotę Łesia Ukrainka upatrywała w dramatach Gerharta Hauptmanna (*Tkacze*) i Bjørnstjerne’a Bjørnsona (*Ponad siły*). Ukazana we wspomnianych poematach sytuacja graniczna zniewolenia narodu, aktywizująca poznanie osobowości, koresponduje z zasadami duchownego wyzwolenia narodu, dobrze przyswojonymi przez neoromantyków. Nieprzypadkowo badacze jej twórczości rozpatrują konflikt między osobowością (prorokiem) a narodem na płaszczyźnie rozwoju jego idei. Tamara Hundorowa wiąże neoromantyzm Łesi z ideami ludzkiego wyalienowania, realizowanymi na

drodze mitologicznej lub też estetycznej. Myśl ta zostaje przeniesiona również na problemy językowego wyobcowania, inspirowanego symbolizacją myślenia. Świadomość językowa wczesnego modernizmu kształtowała się pod wpływem romantycznej tęsknoty za sakralnym Słowem i oscylowała „między sakralnym typem komunikacji w Słowie a profanicznym, otwartym komunikacyjnie, sekularyzowanym”, czyli właśnie modernistycznym mówieniem [15, 59].

W neoromantycznej utopii słowa Tamara Hundorowa dostrzegła zasady myślenia tekstualnego, które ujawnia się w podejściu do kultury i historii „jako do pewnej łączności symboli, obrazów, wątków, które można pisać na nowo i których sensy można interpretować w inny sposób” [15, 244]. „Gra słów i pojęć, czyli warstwa retoryczna, reprezentuje sobą znaczny poziom tekstualny dramatu idei Łesi Ukrainki” [15, 245]. W *Pieśni lasu* głębokie sensy syntetyzuje sakralna istota mowy, w której są widoczne cechy rytuału magicznego.

Odwołanie się do dalekiej przeszłości, do wydarzeń odległych w czasie i przestrzeni, zawsze odbywało się u Łesi Ukrainki z pozycji współczesnej jej mowy, zgodnie z zasadami typowych dla doby przejściowej zasad wypowiedzi.

Według Jarosława Poliszczuka widzenie symbolistyczne Łesi Ukrainki ujawniło się „...na poziomie konstruowania obrazu”. Symbolizacja w jej tekstach obejmuje kilka poziomów tworzenia obrazów: 1) postać jako symbol „wewnętrznej” osobowości, charakteru, całościowej natury; 2) symbol pewnego stereotypu zachowania społecznego, pewnej postawy społecznej; 3) symbol idei filozoficznej, abstrakcji bytu i świadomości – stąd też trafna definicja jej dramatu jako „dramatu idei” (Dmytro Czyżewskij) [39, 6].

Można zgodzić się z Jarosławem Poliszczukiem również w tym, że symbolizacja obrazowości u Łesi Ukrainki jest bardziej przejrzysta wówczas, gdy jest ona zakorzeniona w archetypach folklorystyczno-mitologicznych. „Znacznie trudniej znaleźć kod obrazu symbolicznego czytelnikowi w tych przypadkach, w których podstawą tego obrazu jest tradycja literacka (Don Juan, Kasandra, Judasz itp.)” [39, 6].

Na przynależność rodzajową i gatunkową poematów dramatycznych Łesi Ukrainki w znaczny sposób wpływał sposób transformowania mitu antycznego, przypowieści biblijnej, średniowiecznej legendy. Mechanizm organizacji wypowiedzi staje się przy tym czynnikiem formującym, co wpływa na właściwości jej poematu dramatycznego, sprowadzonego do dialogu dramatycznego. Nowa

interpretacja, nawet dekanonizacja przypowieści biblijnej ujawniły się w typie wypowiedzi, która aktywizuje ambiwalentną płaszczyznę słowa.

Dialog dramatyczny Łesi Ukrainki *Na polu krwi* jest na przykład zbudowany według zasady kompozycji lustrzanej z odwrotnym podobieństwem, w którym sytuacja finałowa jest odwrotnością pierwszej. Już pierwsza replika Pielgrzyma: „Błogosław, Panie, twą pracę, mój bracie!” przekształca się w jego przedostatnim przekleństwie: „Bądź przeklęty!”. O ile na początku poematu dramatycznego Judasz nie chce wchodzić w dialog (starzec-pielgrzym przypuszcza nawet, że jest głuchy), o tyle pod koniec utworu spowiedź egzystencjalna Judasza budzi grozę współmówcy, który wzywa go do milczenia.

Judasz neguje komunikatywne zainteresowanie Pielgrzyma i ta negacja odsłania ukrytą naturę bohatera.

Człowiek (*groźnie*).
 Nie potrzebuję twego zrozumienia.
 Napileś się, odpocząłeś, więc idź.
 Nie mam czasu na rozmowy z tobą.

Następny epizod zasadniczo zmienia strukturę i charakter tego dialogu dramatycznego. Starzec-pielgrzym pragnie pobłogosławić na pożegnanie Judasza i zamiar ten demaskuje naturę zdrajcy, który kategorycznie odmawia błogosławieństwa.

Wyobcowanie Judasza widać w momencie, gdy wyrzeka się własnego imienia. Na pytanie Pielgrzyma „A ty, mój synu, jerozolimski?” Judasz odpowiada:

Nie...
 (*Pośpiesznie*)
 Jerozolimski!
 Akurat!.. Czy myślisz, że jestem stąd?

Odpowiedź ta świadczy o podświadomym zamiarze ukrycia swego prawdziwego „ja”. Można odnieść wrażenie, że Judasz boi się wpływu słów Pielgrzyma, który przyjrawszy mu się, rozpoznaje go. Na tym jednak dialog-rozpoznawanie się nie kończy: charakter poznania w znaczący sposób zostaje pogłębiony i zogniskowany na dialogu wewnętrznym Judasza z wyobrażoną postacią Chrystusa.

W wyobraźni wzburzonego Judasza pojawia się obraz Chrystusa i od tej chwili pobudza on wypowiedzi bohatera. W replikach Judasza wciąż jest wyczuwalna dyskursywna obecność Chrystusa. Powoduje to rozdwojenie wewnętrzne, rozszczepienie jego świadomości. Pytania Pielgrzyma tylko zaostrzają polemikę wewnętrzną Judasza z Chrystusem.

Tak więc twierdzenie Pielgrzyma: „mimo wszystko był on wielkim człowiekiem” zmusza Judasza do spowiedzi-obrony. Naśladuje on sposób mówienia kogoś innego – jawnie parodiuje głos, intonację Chrystusa: „Obłudny! Niedowiarku!”. Wizyjna aktualizacja Chrystusowego słowa świadczy o polemicznym zetknięciu dwóch antagonistycznych dyskursów w świadomości i podświadomości Judasza.

Dialog wewnętrzny zostaje podkreślony przez Judasza właśnie w kulminacyjnych momentach jego indywidualistycznego wyboru, na przykład w procesie dojrzewania postanowienia, by oddać wszystko biednym i przyłączyć się do wspólnoty Chrystusowej, z tym że wyobrażany dialog z Chrystusem nabiera charakteru swoistego targu. Świadczy to o tym, że Judasz jest zanurzony w dyskursie profanum:

Gdy go znalazłem, spytałem,
Co mam robić, by zyskać
Dla siebie królestwo boże. Zapytał,
czy spełniam przykazania i nie grzeszę.
Odrzekłem: „Tak”, bo taka była prawda.
I wciąż królestwa bożego nie masz?” –
zapytał, jakoś dziwnie się uśmiechnąwszy.
„Jak widzisz, nie” – odrzekłem, a złość
po raz pierwszy poruszyła się w moim sercu
wobec niego – stłumiłem ją.
„Więc rozdaj wszystko co masz biednym
i idź za mną” – rzekł. A ja milcząc
od niego odstąpiłem. Ciężkie mi się zdało
słowo to...

Oczarowany magnetyczną siłą Słowa Bożego Judasz w pewnym sensie mylnie je zrozumiał (ponieważ widział je w krzywym zwierciadle swego profanicznego odbioru świata). W końcu to właśnie słowo Chrystusa wzbudza wątpliwości, protest, a następnie prowadzi do zdrady Judasza.

Dialog wewnętrzny w świadomości Judasza oddaje właściwości dialogu sokratycznego: zestawienie dwóch strumieni wypowiedzi, które dzięki swej sile rodzą nową wypowiedź, sprowokowaną przez zaskakującą rozbieżność argumentacji.

Taki typ polemiki w ramach jednej wypowiedzi lub dialogu został wykorzystany w poemacie dramatycznym *Na polu krwi implicite* (najbardziej charakterystyczny jest ostatni monolog Judasza po spotkaniu z trzema kobietami z pierwszej redakcji utworu: w didaskaliach zostaje podkreślone nawet intonacyjne rozdwojenie głosu Judasza, który wypowiada „smutnym ostrzegająco-przyganiającym, nie swoim głosem repliki Chrystusa) i *explicite* (forma dialogu „zewnętrznego” Judasza z Pielgrzymem zachowuje wpływ „sokratycznej” metody prowadzenia dialogu).

Owe właściwości wejścia Łesia Ukrainki w omówioną świadomość bohatera z powodzeniem wykorzystał w swojej sztuce reżyser Teatru im. Łesia Kurbasa we Lwowie Wołodimir Kuczynski. Postaci Judasza i Pielgrzyma w jego interpretacji odegrane są jednocześnie przez trzech autorów, przy czym postać Pielgrzyma grają trzy kobiety. Możliwe, że ten chwyt reżyserski jest związany z wyobrażeniem o rozszczepieniu świadomości autorskiej (a więc kobiecej) na trzy hipostazy wizyjne, które wchłania postać Pielgrzyma.

Obraz Judasza zawiera kilka zaktualizowanych na poziomie języka płaszczyzn: to nie tylko wypaczone Słowo Boże, ale też wypowiedzi Judasza w imieniu uogólnionego „my” wspólnoty apostołskiej.

Łesia Ukrainka nieraz podkreślała w didaskaliach charakter wypowiedzi Judasza. Na przykład na pytanie Pielgrzyma: „Ale jak to, jak właściwie wyłudził on od ciebie dobra?” Judasz „milczy przez jakiś czas, spoglądając na Pielgrzyma, jakby się wahał, czy może mu zaufać; dalej nie wytrzymuje i jego słowa zaczynają płynąć szybkim, często bezładnym strumieniem”. Opowieść Judasza o Chrystusie jest odbierana jako obszerny monolog przerywany replikami Pielgrzyma. Negując nauczanie i samą osobowość Chrystusa,

(„Nie mówił o tym wyraźnie –
O niczym nie mówił wyraźnie...
Nie, nie był wielki! To wielka
Była jego chciwość i pycha!
A on nie umiał niczego zakończyć”),

Judasz przełamuje własne wyobcowanie, ponieważ patrzy na siebie i cały świat przez pryzmat wypaczonego wyobrażenia o Chrystusie.

Niszcząc w ten sposób prawdziwy sens Słowa Chrystusowego, zachowuje on własną tożsamość, nienaruszalność własnej osobowości. Jak wiadomo Łesia Ukrainka świadomie odeszła od kanonicznej interpretacji skruchy Judasza, dlatego też pod względem konceptualnym było dla niej ważne odrzucenie przez Judasza Chrystusa, świata chrześcijańskiego i siebie. Negacja staje się otwartą formą zachowania i ukazania egzystencji bohatera.

Teraz to on staje się inicjatorem dialogu, który nabiera charakteru poznania.

Pielgrzym.

Poczekaj no, chłopcze!

Toż ja cię na pewno widziałem!

Ot, nawet przypomniałem, jak się zwiesz:

Twoje imię to Judasz!

Dalsza szczerość Judasza zmusza Pielgrzyma do usunięcia się na bok, co znalazło swoje odbicie w didaskaliach (z każda repliką Judasz zbliża się do Pielgrzyma, a ten się wycofuje).

Potrzeba nazwania siebie oraz niezadowolenie wewnętrzne zmuszają Judasza do bardziej ekspresywnych wypowiedzi. Zamiast lakonicznych odpowiedzi pojawia się w monologach strumień świadomości. Na ten temat Wołodymyr Antofijczuk pisał: „Monologi Judasza, połączone dominantami treściowymi i moralno-psychologicznymi, tworzą *Ewangelię Judasza*, którą cechuje skrajny subiektywizm i indywidualizm”. Przyglądając się drogom kształtowania mitu o Nauczycielu w tekście dramatu poetyckiego, podsuwa on psychoanalityczne wyjaśnienie fenomenu Judasza: „Swego czasu Carl Jung zauważył, że «widzimy w obiekcie to co, najlepiej moglibyśmy zobaczyć w środku samych siebie» i ta zasada psychologicznego przeniesienia-kompensacji dość często oraz w różnych formach była wykorzystywana przez literaturę ukraińską” [3, 56].

W dialogu wizja „innego” w wypowiedziach Judasza wypiera własny dyskurs bohatera. Indywidualne „ja” Judasza tworzy się w językowym procesie jako realizacja dwóch dyskursów, w zestawieniu z wyimaginowanym obrazem Chrystusa.

Ze wspomnień Judasza o tym, że nie przemawiały do niego kazania Chrystusa, z niezadowolenia ze swego statusu we wspólnocie apostołskiej wyłania się jego prawdziwe „ja”:

„...Codziennie kazania,
 jakieś ciemno-przejrzyste niby przepaść,
 aż kręciło mi się od nich w głowie!
 I nie widziałem ich końca
 Już wiedziałem, co warte te sprawy:
 „Uspokoję was... pocieszę...”
 A jakże! Miej nadzieję! On z daleka
 spokojem i pociechą mamił,
 a jeśli już ktoś nastawił uszu
 i naprawdę za nim poszedł, jak ja, głupi,
 temu wieszał takie jarzmo na szyi,
 że aż ciągnęło w dół”.

Frazeologiczność języka Judasza („musiałem obejść się smakiem i myślą, jak dureń, miałem się wzbogacić”, „...nie widziałem ich końca...”) odbija przyziemny, filisterski, utylitarny typ myślenia, charakterystyczny dla przeciętnego chłopca – gospodarza, takiego jak Pielgrzym. Wypaczenie ogólnie przyjętego sposobu myślenia jest spowodowane niezdolnością Judasza do osiągnięcia sakralnego wymiaru Słowa Bożego. Dlatego też pojawia się prawie że powieściowa sytuacja nieadekwatności bohatera jako podmiotu przedstawienia do jego roli fabularnej.

Wykorzystanie przez Łesię Ukrainkę materiału mitologicznego, ciążenie ku myśleniu mitopoetyckiemu z jego zanurzeniem w świat symboli jest organicznie związane z jej pragnieniem odejścia od praktyki dyskursu racjonalnego oraz zanurzenia się w emocjonalno-zmysłowy wymiar transcendencji, co sprzyjało wejściu na zasadniczo nowy poziom tworzenia sensów egzystencjalnych. Ten nowy, charakterystyczny dla doby modernizmu, sposób egzystencjalno-duchowego wszystkowidzenia obejmował rozległą ogólność komunikatywno-oznaczającej sfery bytu, w której tworzenie dorównywało demiurgicznemu przekształceniu świata. Ekstrapolując obrazy, motywy i sytuacje mityczne na intuicyjnie uchwycony przez świadomość modernistyczny typ myślenia, Łesia Ukrainka stale wychodziła poza granice tworzenia mitopoetyckiego i artystyczno-estetycznych zdobyczy współczesnej jej dramaturgii ukraińskiej.

Tak więc w poemacie dramatycznym *Kassandra* [Кассандра] (1907) antyczny mit o upadku Troi w genialny sposób został nałożony na katastrofizm myślenia desakralizowanego przez modernizm przełomu XIX i XX wieku: „Mit o upadku Troi pod piórem mistrza przekształca się w autorską wizję zagłady

starego, zepsutego, sprofanowanego przez człowieka świata, proroctw apokaliptycznych, tak popularnych w dobie *fin de siècle'u*" [39, 138].

Chodzi tu przede wszystkim o rozwijanie w *Kasandrze* autorskiej wizji mitologicznej, która staje się zasadą strukturotwórczą utworu. Wśród badaczy dominuje przekonanie o połączeniu różnych form mitologizmu w ramach jednego utworu, wśród których Olha Turhan widzi „interpretację i transformację tradycyjnych obrazów i wątków mitologicznych, powstanie mitu autorskiego (tworzenie opowieści według analogii do starodawnych tekstów rytualno-mitologicznych...), mitologiczną stylizację (wykorzystanie metafor mitologicznych, ale bez ich aktualizacji)” [47, 3]. Połączenie różnych form mitologizmu świadczy o powstaniu mitu autorskiego. Biorąc to pod uwagę, Olha Turhan przekonuje, że dramat *Kassandra* to „własny tekst – mit pisarki” [47, 15].

Mitogenność myślenia Łesi Ukrainki znalazła organiczne wcielenie w stylizacji estetyki i strukturalno-poetyckich zasad tragedii antycznej.

Praca Mykoły Zerowa *Lesia Ukrainka* [*Леся Українка*] zapoczątkowała tradycję badania formy dramatycznej jej dramatów w hermeneutycznym odniesieniu do gatunkowego prototypu dramatu antycznego (tragedii antycznej) oraz jego transformacji w dramacie klasycystycznym, oświeceniowym, romantycznym.

Swego czasu Ołeksandr Biłecki kładł nacisk na fragmentaryczny charakter akcji dramatycznej w *Kasandrze*, w czym widział jej niedoskonałość: „wydarzenia w *Kasandrze* w ogóle nie są związane łańcuchem zależności przyczynowej, której wymagamy od utworów zaliczanych do gatunku dramatycznego”. Tylko scena siódma (epizod z Sinonem) daje według niego coś podobnego do zawiązania dramatycznego, które później nie jest realizowane w akcji utworu, tak więc „słabość akcji zewnętrznej” Ołeksandr Biłecki tłumaczy specyfiką gatunkową „poematu dramatycznego”, która przewidywała „...formę dialogową przedstawienia i dramatyzm wewnętrzny charakteru bohaterki” [7, 370]. Udowadnia on także, że kompozycję *Kasandry* cechuje „całościowa antytetyczność”, która zostaje nakreślona „...w słownych zmaganiach osób dramatu (agonach dramatu antycznego), w rzucanych mimochodem sentencjach, czasami godnych najlepszej gnomy tragedii antycznej albo pointy francuskiego dramatu klasycystycznego...” [7, 375].

Zestawiając mikropoetykę *Kasandry* Łesi Ukrainki oraz *Króla Edypa* Sofoklesa Magdalena Laszlo-Kuściuk odnajduje w „teatrze idei” Łesi Ukrainki concept myślenia tragediowego, na przykład proroctwo „widzenie” *Kasandry*, które

koreluje z antycznym sposobem poznania rzeczywistości (chodzi tu zwłaszcza o prorocstwo ślepego Terezjasza) [25, 119]. Przyjrząwszy się zasadom tworzenia dramatu od dramatu antycznego do dramaturgii Schillera, Roman Kuchar zauważył podobieństwo wewnętrzne między formą dramatu Łesi Ukrainki a klasycznymi wymogami dramatu, poczynając od takiego zasadniczego dla tragedii sposobu prowadzenia akcji, jak agon [23]. Analizując dialektykę tragiczną Łesi Ukrainki Tetiana Mejzerska rozpatruje agoniczną naturę jej myślenia: „Agon w taki sposób staje się nie tyle nosicielem, ile pewnym narzędziem eksplikacji idei centralnej. Stopniowo wydziela on intencje podmiotowe, hierarchizuje je, przygotowując w ten sposób perypetię. Perypetia (zmiana kierunku problematyki z zewnątrz do wewnątrz) zmienia konstrukcję agonu, blokuje go, od tego momentu w niej skupiają się wszystkie węzły akcji, eksplikując główny moment, podstawową treść dramatu – odsłonięcie znaczeniowej ważności wyboru podmiotu – nosiciela idei” [37, 73].

W poemacie dramatycznym *Kasandra* agoniczna struktura tekstu dramatycznego obejmuje wszystkie poziomy poetyki. Zostaje przede wszystkim wydobyty mimetyczny aspekt widzenia, który odsłania archaiczną przedpojęciową formę tragedii – mim, w którym pokazywanie odbijało procesy myślenia i akcji. W dalszym rozwoju dramatu nabrało to wyabstrahowanej pojęciowej formy widzenia, które sprawia, że akcja dramatu Łesi Ukrainki przypomina w swej istocie agon. Przypomnimy, że orgiastyczną istotę mistycznej „kontemplacji” Olga Freudenberg wywodzi od misteryjnego pochodzenia tragedii, przy czym badacze idzie o „kontemplację piękna gwiazdzistego”, które staje się metaforą już w odbiorze widza [50, 241]. Właśnie takie mimetyczne widzenie „w zwierciadle, oczach, w obrazach przyszłości, które realnie powstają przed wszystkowiedzącym wzrokiem prorokini”, jest realizowane w *Kasandrze* Łesi Ukrainki. Już pierwszy agoniczny kontakt w owym dziele przybiera formę interpretowanego widzenia: dialog Kasandry z Heleną rozwija się w trakcie jej spoglądania w zwierciadło. W motywie odzwierciedlenia (sobowtóra) Roland Barthes widział typowo tragediowy temat frustracji: bohater po części jest odzwierciedleniem kogoś innego, jak w przypadku Kasandry i Heleny [4, 173]. Wpatrywanie się Kasandry w zwierciadło odkrywa, pomimo różnicy, wspólną cechę bohaterek – zdolność do niesienia w sobie śmierci. Widzenie Kasandry koreluje z mówieniem:

Andromacha.

Więc jak możemy wierzyć twoim słowom?

Kasandra.

To nie słowa, siostry. Opisuję to co widzę. A widzę, jak Troja ginie².

Już z pierwszych didaskaliów można wyczytać przenikający wszystko charakter „widzenia duchowego” prawdy Kasandry („Do komnaty wchodzi Kasandra, zamyślona, ze wzrokiem utkwionym w przestrzeni, jej przenikliwe spojrzenie pada na Helenę. Zatrzymuje się pośrodku komnaty i stoi przez chwilę w milczeniu”).

Transcendentalny charakter odbioru rzeczywistości przez Kasandrę jest naznaczony zaprzeczeniem obrazów podświadomości, którymi są jej prorocтва, otaczającego środowiska, rzeczywistości, świata, a wreszcie siebie jako widzenia, które istnieje niezależnie od osobowości bohaterki i jest podporządkowane cudzej woli. Jak wiadomo z antycznego mitu, Apollo obdarzył Kasandrę darem przepowiadania śmierci i odebrał najmniejszą możliwość wyprzedzania woli fatum: ludzie nie wierzyli jej proroczym słowom.

Już pierwsza replika Kasandry, będąca odpowiedzią na słowa Heleny, jest zaprzeczeniem łączących je więzów rodzinnych:

Helena.

Ciesz się siostro!

Kasandra.

Ciesz się, Heleno, bo nie jesteśmy siostrami.

Ta negacja staje się swoistym środkiem przedstawienia egzystencji bohaterki.

Uciekając się do odzwierciedlenia, Kasandra kieruje lustro na oblicze Heleny i znajduje w niej ślad pragnienia śmierci. Odbija się to na zdolności Heleny uwodzenia spojrzeniem „równej bogom”, przed którym „kamienieją najdzielniejsi mężowie”. Czyż nie jest to zdolność Meduzy Gorgony, która potrafi ukamienować spojrzeniem? Ową siłę śmierci w proroczym widzeniu Kasandry niesie pocałunek Heleny („Kiedy pocałujesz, mętnieje spojrzenie najmłodszego syna Priama...”).

² Cytaty z utworów: *Kasandra*, *Orgai*, *Rufin i Pryscyla*, *Adwokat Marcjan* oraz *Don Juan ujarzmionego* podaję za następującym wydaniem: Łesia Ukrainka, *Kasandra i inne dramaty*, tłum. S.E. Bury, Kraków 1982.

W przestrzeni komunikacyjnej poematu dramatycznego *Kasandra* intencjonalność śmierci głównej bohaterki jest odbierana jako jeszcze jedno zaprzeczenie jej osobowości. Jej zdolność do przeżywania, „przeczuwania” cudzych odczuć przypomina proces egzystowania prawdy: przenika ona ją szczególnym widzeniem duchowym, niby „sczytując”, „spatrując” z tych ożywionych obrazów cudzej świadomości, które są transmitowane na jej podświadomość.

Tak więc przenikając przeszłość i przyszłość, Kasandra łowi w zakamarkach pamięci Heleny śmiertelny pocałunek, którym ta przywitała Parysa. W wyobraźni Kasandry rodzą się skojarzenia, które tworzą pole semantyczne śmierci: „Helena w czerwonych sandałach” kojarzy się z jej okrzykiem „Krew i śmierć”.

Tak więc wizualizowany przez Kasandrę znakowy kod śmierci, dostrzeżony przez nią w oczach Heleny, odślania semantykę destrukcji w zewnętrznie pociągającym wyglądzie żony Parysa.

Przecucie śmierci tworzy ramy przestrzeni komunikacyjnej Heleny i Kasandry, nadaje dialogowi charakteru agonicznego niszczenia. W kontekście tego kontaktu szczególnego znaczenia nabiera ekstrapolacja wątku mitologicznego o Prometeuszu i Epimeteuszu na egzystencjalne ujawnienie obu bohaterek. Czyn Prometeusza skazanego na cierpienie z powodu poświęcenia samego siebie, jest odbierany jako model zachowania Kasandry. Postać szczęśliwego Epimeteusza, którego „myśli z trudem nadążały za uczynkami” i który wziął za żonę Pandorę, co „...darowała ludziom wszystkie nieszczęścia”, budzi skojarzenia z losem Heleny.

Zasada kontrastowego zestawienia z powodzeniem wprowadzona przez Łesię Ukrainkę w przestrzeń komunikacyjną dialogu agonicznego, rodzi myśl, że jedną z charakterotwórczych zasad poematu dramatycznego staje się „pojedynek słowny”, którego markery polisemantyczne tworzą dystans między symboliką tego, co wypowiedane a znaczeniem słowa. Możliwe, że nieprzypadkowo pierwszy obraz kończy się repliką Kasandry o szczęśliwym Epimeteuszu („To właśnie Epimeteusz tak mówił do Prometeusza *i był szczęśliwy...*”). A pierwsza replika Polikseny, która rozpoczyna obraz drugi, znowu staje się wyznaniem szczęścia („Och, Kasandro, siostró droga, *jaka jestem szczęśliwa!*”).

Kontaminacja sensów dwóch wypowiedzi pomaga w zrozumieniu względności i krótkotrwałości szczęścia Polikseny. Oprócz bezpośredniego zderzenia poglądów, dialogi poematu dramatycznego *Kasandra* wydobywają sugerujący efekt wypowiedzi.

Dysonans komunikacyjny prowadzi do wyobcowania Kasandry, co wyraźnie zaostri się w kulminacyjnych momentach rozwoju akcji i tym samym wzmacnia autorską logikę myśli. Wyobcowanie Kasandry staje się motywacją wewnętrzną, logiką rozwoju fabularnego jako jej stopniowe zrywanie z otoczeniem, zaprzeczenie jakimkolwiek owocnym możliwościom komunikacji, a wreszcie, samozaprzeczenie. W dialogu z Polikseną Kasandra stara się, poprzez zerwanie więzi komunikacyjnej, zatrzymać mechanizm egzystowania prawdy:

Polikseno!
 Nie badaj mnie spojrzeniem,
 Nic do mnie nie mów,
 Nie pytaj o nic. Wiesz,
 że ciebie spośród wszystkich siostr ukochałam najbardziej.
 Ale teraz lepiej milcz.

Oczy Kasandry, odbite w zwierciadle, budzą lęk Polikseny. Pojawia się uczucie strachu, które stopniowo paraliżuje otoczenie Kasandry i ją samą. Strach, który przechodzi następnie w grozę, obnaża jednostkową świadomość przed bytem.

Ponieważ świadomy stosunek do rzeczywistości budzi trwogę, Kasandra radzi, by Andromacha pogрузыła się w sen:

...i zaśniesz, i w śnie tym nie będzie niczego złego, ni wojny, ni śmierci, ni strachu, ni Kasandry.

Swojego imienia używa ona w jednym ciągu semantycznym z egzystencjami strachu i śmierci. Strach pojawia się jako reakcja otoczenia Kasandry na jej transcendentne w swej istocie słowo.

Proroctwa Kasandry prowadzą do wyalienowania w akcie komunikacji. Fatalność skutków proroczego słowa rodzi protest otoczenia, które pragnie zatrzymać proces jednostkowego przeżywania przez Kasandrę subiektywnie znaczących „szyfrów bytu”, operując kodami pojęciowymi Karla Jaspersa.

Przekleństwo Andromachy nabiera charakteru ponadjednostkowego: „Obyś oniemiała, złowieszczy puszczyku!”, czy też: „Bogowie wszechmocni, odbierzcie jej mowę!”.

Jednak milczenie czy przemilczenie Kasandry zupełnie nie oznacza zatrzymania się w procesie egzystowania prawdy. Wręcz odwrotnie, ukrywanie

proroczych słów-widzeń, jak w sytuacji z Dolonem, przekształca przemilczanie w warunek „ratowania samej możliwości egzystowania”. Mimo że Kasandra nie ma władzy nad swoim słowem, to zachowanie słów dla siebie równa się samo-zniszczeniu.

Kasandra.

Niech słyszy nawet cały świat! Nie mam siły milczeć...

Niepodlegające kontroli świadomości słowo, dzięki swoim sugerującym właściwościom, staje się dla Kasandry siłą niszczącą, która zabija każdego, kto staje się obiektem proroctwa.

Proroctwa Kasandry są „przenikaniem” za horyzont losu, co w tragediach antycznych przybierało postać przedmiotowo-plastycznego wcielenia fatum w obrazie Mojry. Mitologem Losu jest wyraźnie wyalienowany w obrazach wizyjnych prorokini, która otwarcie się ich boi.

Obraz Mojry w refleksjach Kasandry przybiera wcielenie fenomenologiczne. Podczas zwiadu Dolona w jej wyobraźni Mojra zdaje się przenikającym wszystko okiem-księżycem odsuniętym od ludzkiego myślenia.

Fenomenologicznego znaczenia nabiera krzyk Kasandry, którym bohaterka stara się zatrzymać Dolona w achajskim obozie. Okrzyk ten wyjaśnia niemożność przemilczenia. Słowo-logos ma niszczącą siłę skierowaną w przeciwnym kierunku. To ono, jak z czasem uświadamia Kasandra, zabija Dolona, ale stopniowo także i ją samą zabija.

Kasandra.

Boję się przeznaczenia... tak strasznie patrzy na mnie swym wielkim, białym okiem...
(*wskazuje na księżyc*) Ono wszystko widzi. Nigdzie nie można przed nim się skryć!...
Nic teraz nie widzę... Gdzie Dolon?!

Uznawanie siebie jedynie za narzędzie Mojry prowadzi Kasandrę do uświadomienia sobie fatalności ludzkiej winy, jej tragicznej zależności od nieubłagonego biegu wydarzeń. Jest to wyczuwalne w odpowiedzi danej przez Kasandrę Helenowi, który proponuje uwolnienie Sinona, „kiedy nie ma w nim winy”.

Kasandra.

Co to jest wina, bracie? Czy hiena jest winna, że musi żywić się śmiercią i padliną?

Jednocześnie Kasandra czuje się winna śmierci Dolona („Przelana niepotrzebnie krew wzywa bogów przeciwko mnie”). Także przyczyny wojny trojańskiej widzi ona nie w fatalnym splocie wydarzeń, a w winie Parysa, w jego zgubnej żądzy miłości. Tworzy się płaszczyzna tragicznej niezgodności między uwarunkowaniem przyszłości a rozumieniem ludzkiej winy.

Ten strukturalny brak zgodności otwiera przestrzeń dla tragicznej ironii, charakterystycznej dla dramaturgii Eurypidesa. Przypomina on także problem winy tragicznej oraz odpowiedzialności człowieka za swoje uczynki w *Oblubienicy z Messyny* Friedricha Schillera.

Sakralne wyniesienie przez Kasandrę słowa-czynu zostało przeciwstawione racjonalnemu odbiorowi słowa przez jej otoczenie, o czym świadczy dialog z Deifobosem. Kasandra ani razu nie wchodzi w dialog jako pierwsza, z wyjątkiem rozmowy z Helenem. Rozmowę zaczyna niechętnie, sprawiając wrażenie walki z samą sobą.

Deifobos utożsamia zgodę Kasandry na małżeństwo z Onomajem z jej i ogólnym pragnieniem uratowania Troi – słowo staje się dla niego przedłużeniem pragnienia. Dla Kasandry słowo dane Onomajowi wyodrębnia się w sytuacji okrutnego wyboru od jej osobowości i już jako coś przedmiotowo obcego, a nawet wrogiego, daje je królowi lidyjskiemu. Słowo to, pozbawione sugerującego wpływu, różni się od proroczych słów Kasandry, pełnych ożywczej siły życiowej. O ile proroctwa Kasandra uważa za swoje, nie zważając na wolę bogów, którzy skazali ją na zabójczy dar prorokowania, o tyle wymuszona przez Deifobosa zgoda na małżeństwo to „zdrada potrójna: siebie samej, prawdy i Lidyjczyków”. „Takie przejście od personalnej obiektywnej konieczności jest spowodowane związkami przyczynowo-skutkowymi w tej rzeczywistości, którą wszyscy widzą, i w tej rzeczywistości, którą «widzi Kasandra...»” [43, 110].

Intuicyjny dyskurs proroczy Kasandry według spostrzeżeń Tamary Hundorowej odsłania drogi przyswojenia nowej ontologii słowa, jego modus modernistyczny. „W taki sposób poetka utrwała antyracjonalistyczne przerwanie komunikacji w sytuacji kulturowej i duchowej *fin de siecle'u*, gdy zostaje utracona siła i prawda racjonalnej dyskusji i w to miejsce pojawia się żywiołowo intuicyjna, głęboka władza irracjonalnego, chaotycznego, nieuporządkowanego prawa konieczności, losu, języka” [15, 241].

Język Kasandry „...niesie w sobie ejdetyczną siłę nazywania samej Prawdy, samowystarczalnej i fatalnej”, natomiast Helen „...całkowicie oswoił ludzką miarę prawdy” [15, 242]. „Jeszcze jedna przestrzeń komunikacyjna, oprócz

mitologicznego nazywania słowa i pragmatycznego wykorzystania słowa, która zostaje wyznaczona w dyskusji Kasandry i Helena, jest skierowana na akt mowy jako proces bezpośredniej, bezwarunkowej komunikacji. Łesia Ukrainka nakreśliła właśnie tę przestrzeń symbolistyczną, wskazując na nieświadomość, subiektywność, bezpośredniość (nerwowość) wypowiedzi Kasandry” [15, 243].

W dialogu Kasandry z Helenem zostaje przedstawione być może największe odkrycie Łesi Ukrainki w dziedzinie fenomenologii mowy, życiowe wszechogarnięcie rodzącego sensy języka zostaje osiągnięte w wyrażeniu odnoszącym się do systemu wartości. Pragmatyk Helen odkrywa pozytywistyczne tło swoich pseudoproroctw, nawet znakowe istnienie „prawdy” zostaje przez niego sprowadzone do egzystencjalnie powstałego werbalnego wytworu istnienia. Nieprzypadkowo w jego interpretacji słowo jest częścią składową kosmogonii fenomenologicznych sensów, podobnie jak „ziemia-pramatka”:

Helen.

Znów to samo: prawda i kłamstwo... Pozostawmy te słowa, w nich nie ma żadnego sensu. Sądzisz, że prawda rodzi mowę? Myślę, że jest przeciwnie: to mowa rodzi prawdę. A jak nazwać prawdę, która rodzi się z kłamstwa? Czy nigdy się z tym nie spotkałaś? Bo ja wiele razy. Płodne słowo więcej rodzi, niż matka-ziemia.

Słonności Helena do manipulowania słowami przeciwstawiono wszytkowidzenie Kasandry. Jest ona zdolna do zobaczenia nieinterpretowalnej za pomocą słów prawdy, nagiej, nieprzykrytej werbalną otoczką, która zbyt często fałszuje sensy, otwierające się przed prorokinią w ich wymiarze sakralnym.

Helen.

My, wieszczbiarze, dobrze wiemy, że wszystkie te ptaki i wnętrzności zwierząt, i krew, i dym ofiarny – to tylko upiększający kostium dla nagiej prawdy, której nie może znieść ludzkie oko. Bo ta prawda jest jak cnotliwa i szacowna niewiasta, której wstyd chodzić nago. (*śmieje się*)

Kassandra.

Ja też jestem niewiastą, a mimo to mogę oglądać prawdę nieprzyodzianą.

Helen.

Powiedz mi, siostrze, czy ktoś widział kiedyś nagą prawdę?

Kasandra.

Widywałam ją bardzo często!

Sugestia Helena „Czy jesteś pewna, że nie zauroczyłaś jej swoimi oczami?” przenosi agon na płaszczyznę walki Kasandry z własnym widzeniem. Konflikt wewnętrzny otwiera charakterystyczny dla tragedii antycznej konflikt między etosem a patosem.

Kłamstwo dla Helena w istotny sposób różni się od prawdy brakiem twórczego przekazu, który ujawnia się tylko po sytuacyjnych skutkach proroctwa. Jego przepowiednie zasadniczo różnią się od proroctw Kasandry. Gdy Helen nazywa to, co „...przynosi zaszczyt”, orientuje się na własne i ogólne rozumienie skutków sytuacji. Frygijski rozum, którym tak się chwali Helen, w jego wyobraźni oznacza panowanie nad duszami ludzkimi. „Bo miecz i dzida to zbroja pospółstwa. Mój rynsztunek do ludzkie dusze, skrzydlate słowo – moją strzałą, a lud przeciw ludowi to mój pojedynek!”

Dla Kasandry prawda jest jednostkowym wyborem, który skłania ją do refleksji. Zamyśliwszy się nad sprawiedliwością ukarania achajskiego jeńca Sinona, traci siły, aby projektować sytuację, niepewność wyboru staje się warunkiem jej wewnętrznej przemiany. Zaciemnienie wszystkowiedzenia duchowego metaforyzuje się w jej wyobraźni i nabiera kształtu „szkarłatnej chmury”, która nasuwa się na oczy.

Kasandra.

Tym wspomnieniem o trojańskim zwiadowcy odebrałeś mi, Sinonie, resztki sił... Przelana niepotrzebnie krew wzywa bogów przeciwko mnie... Jakaś szkarłatna chmura nasuwa się na moje oczy, na głowę, na umysł...

Przeżywając prorokowaną przez siebie zgubę Troi, Kasandra stara się zachować własną tożsamość. „Pozostaje jej szansa ocalenia, które w wariancie mitologicznym jest oczywiście realizowane w transfiguracji (odrodzeniu, przeistoczeniu) bohatera!” [39, 155].

Warunkiem wewnętrznej przemiany Kasandry staje się boskie szaleństwo, jak odbiera stan prorokowania bohaterki jej otoczenie. Szaleństwo Kasandry potęguje się przed upadkiem Troi i w scenie jej zniszczenia, co zostało wywołane nie tylko strasznymi wydarzeniami, ale też skrajnym wyalienowaniem prorokini wśród krótkowzrocznych Trojan, a dalej – także wyobcowaniem z siebie

samej. Tak więc zaprzeczając sobie samej, swojemu prorocemu darowi, Kasandra odsuwa się od rzeczywistości, w którą przekształciło się wieszczenie.

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!...

Odrzucając proroctwa, które stały się realnością, Kasandra wydaje na siebie śmiertelny wyrok: ginie w hipostazie prorokini, w pewnej mierze składając siebie w ofierze kataklizmom marginalnego typu kultury, co niesie w sobie załączki nowej formacji.

W ostatnim monologu Kasandry, skierowanym do króla Agamemnona, podobnie jak w ostatnim monologu Mawki, w wybuchach wyobraźni twórczej zostały ukazane fazy przeistoczeń bohaterki: ciało spala się, staje się proroczym słowem, które panteistycznie otwiera się w przestrzeni – i znowu wraca w cielesną hipostazę.

Kasandra.

Kiedyś była prorokini Kasandra, ale ona spłonęła w palącej się Troi, jej słowa spopielwały i wiatr rozniósł je po morzu... Jedna iskierka z tego pożaru padła tu, w serce prostej niewolnicy, wybuchła na chwilę i zgasła.

Tragiczna niezgodność etosu i patosu w wewnętrznym agonie Kasandry aktywizuje widoczną płaszczyznę ironii tragicznej, świadomie wpisaną w dramat przez Łesię Ukrainkę i dokładnie wyjaśnioną przez nią w liście do Olhy Kobylanskiej: „...ona sama boi się swego proroctwa i, co najtragiczniejsze, sama często w nie powątpiewa, bo nie wie, czy zawsze jej słowa zależą od wydarzeń, czy na odwrót, wydarzenia zależą od jej słów, dlatego też często milczy tam, gdzie trzeba mówić...” [31, 329]. Tamara Hundorowa położyła nacisk na jeszcze jeden wspólny z tragedią romantyczną aspekt fenomenologii słowa w dramacie Łesi Ukrainki: wolność bohatera romantycznego po części przejawia się w „wyjściu ze sfery słów”, unikaniu słowa, które graniczy z samookreśleniem. Przekraczanie granicy słownej jest sprowokowane przez samopoznanie, utratę prawdziwej istoty w sferze prawdy [15, 131]. Filozofia romantyczna języka usuwała granice między słowem a czynem, duchem a materią, co prowadziło do swoistej teleologii słowa, które, nie nazywając zjawisk, je tworzyło. Podobny

fenomen tragediowego odrzucenia wieszczona jest widoczny w dramacie *Kasandra*: milczenie bohaterki oznacza egzystencjalne przeżycie poznania siebie i poszukiwanie prawdy.

Między etologicznym tragediowym proroczym wszystkim widzeniem Kasandry a cierpieniem spowodowanym tragiczną winą za skutki tego widzenia, co zostaje ukazane w patosie wypowiedzi, leży ironia jednostkowego losu Kasandry. Struktura akcji coraz bardziej przypomina „tragedię-monodramat”, której znanym wzorcem stały się *Choefory, czyli Ofiarnice* Ajschylosa. „Dla Ajschylosa najważniejszy w nich jest tworzenie obrazu Orestesa i temu celowi podporządkowuje budowę sztuki, w której nie ma najmniejszych cech symetrii” [55, 275].

Architektonika *Kasandry* przejęła cechy formalne tragedii-pojedyńku, która stopniowo skupia się na monodramacie Kasandry. „System agonistycznych odniesień, co jest warunkiem perypetii, która zmienia kierunek akcji dramatu z konfliktów zewnętrznych na wewnętrzny antagonizm jednej osoby, pozwala to ukazać jak najpełniej” [44, 125]. Taki charakter organizacji akcji odbił się także na kompozycji omawianego dramatu, którego podstawą stał się wpływ archaicznego kompozycji ramowej: wypowiedziane w pierwszym akcie prorocstwo Kasandry dotyczące Helena spełnia się w ósmym. Widać w dramacie także trójczłonową budowę właściwą, według Wołodymyra Jarchy, dla dawnej tragedii Ajschylosa, chociaż w *Kasandrze* nie zostaje zachowana symetria budowy „fasadowej” [56, 56]. Od pierwszej do szóstej części rozwijają się agoniczne kontakty Kasandry z Helenem, Polikseną, Andromachą, Dolonem, Deifobosem, Onomajem. Zewnętrzny pojedynek z antagonistą w scenach (aktach) pierwszej, trzeciej, piątej i szóstej przeplata się przy tym z dialogami Kasandry z Polikseną, Dolonem, w których ukazano nie potyczkę nieprzejdanych poglądów, ale niezrozumienie słów prorokini. Od części trzeciej w akcji pojawia się antyagon Kasandry, która po raz pierwszy powstaje przeciwko swemu widzeniu: „Oślepnijcie, złowieszce oczy! ...”. Kulminację badacze dostrzegają w akcie siódmym: „w logice rozwoju sprzeczności wewnętrznych głównej bohaterki: kończy g stopniowe odsłanianie dwóch natur Kasandry, która naprawdę stała się postacią tragiczną, co wywołuje katharsis. W akcie siódmym charakter bohaterki zostaje ukazany poprzez całościową, całkowitą przeciwstawność: pojawia się wieloznaczeniowy (ponieważ w akcie siódmym są obecni prawie wszyscy bohaterowie, z których każdy jest swoistym antybohaterem, antytezą jednej z cech Kasandry) model anty-Kasandry” [44, 126].

W scenie niezgody Kasandry na rytualne zabójstwo Sinona najbardziej wyraźne staje się uświadomienie przez nią tragicznej winy, zwłaszcza z powodu śmierci Dolona („Przelana niepotrzebnie krew wzywa bogów przeciwko mnie...”). Pojawia się swego rodzaju odwołanie do obecnego w tragediach Ajschylosa poczucia własnej winy jako subiektywnej motywacji akcji oraz odpowiedzialności. W tragedii antycznej motywacja subiektywnej winy jest skierowana na płaszczyznę gnozy: poznanie prawdy prowadzi bohatera (bądź to Prometeusza, bądź króla Edypa) do uświadomienia własnego przeznaczenia (tragizmu). Wołodymyr Jarcho zauważa, że bohaterowie Ajschylosa i Eurypidesa byli zmuszeni do przywracania naruszonego porządku świata za cenę własnego życia. *Króla Edypa* badacz określa nie tragedią fatum, a tragedią rozumu [56].

Kasandra, mając zdolność widzenia prawdy, nie panuje nad nią ani nad swymi prorocत्वami, dlatego też obwinia się o ich spełnianie. Transcendentny charakter jej widzeń nabiera nowego znaczenia w akcie wypowiedzi i przekazania [przekazywania] innym, niewtajemniczonym w tajniki bytu.

Egzystencjalna istota Kasandry zostaje odsłonięta dzięki symbolicznym prorocत्वom, które aktywizują ontologiczny modus języka jako pośrednika w akcie komunikacji. Tak więc dyskurs komunikacyjny w poemacie dramatycznym Łesi Ukrainki *Kasandra* nabiera treści symboliczno-hermeneutycznej, co staje się potężnym czynnikiem tworzenia w desakralizowanej przestrzeni tekstu artystycznego nowych sensów, właściwie nowych mitów autorskich.

Kasandra stara się zdystansować do siebie, w czym widać cechę właściwą postaciom „dramatu zamkniętego” o budowie tektonicznej. Ponieważ postać w takim dramacie to indywidualium i rola (funkcja), pojawia się dystans między nią a akcją, między bohaterem jako figurą z właściwymi jej funkcjami (np. prorokowania lub poświęcenia) a subiektem myślenia (mówienia w dramacie) [58]. Przez to sytuacja postaci sprowadza się do roli (w wypowiedzi zostaje to oddane przy pomocy substancywizacji imiesłowów przymiotnikowych, przymiotników oraz bezokolicznika, które oddają spersonifikowany stan przejawów egzystencjalnych bohatera).

Wykorzystanie przez Łesię Ukrainkę wątków antycznych i biblijnych jej współcześni, a potem i historycy dramatu, nie odbierali jako odbicie „cudzego” świata.

Jak stwierdza Andrij Nikowski, pisarkę najbardziej interesowały „rozwoj, ruch i walka idei”, przy czym w grupie utworów z pierwszego okresu chrześcijaństwa: *W katakumbach*, *Rufin* i *Pryscyla* oraz *Adwokat Marcjan* można

dostrzec kluczowy moment dramatyizmu: walkę indywidualizmu, despotyczne zmagania i walkę egoizmu we wspólnocie [35, 69]. Nieprzypadkowo Borys Jakubski zauważył, że w poemacie dramatycznym *Orgia* Łesia Ukrainka „...zawęziła rozpiętość społeczną swojej twórczości... do problematyki narodowej” [53, 180].

Według Oksany Zabużko w poematach dramatycznych, w których pojawiają się wątki antyczne, znalazł odzwierciedlenie ukraiński mit kulturowy w wersji Mychajła Drahomanowa (Ukraina/Troja, Ukraina/Grecja): „...bezpośredni oddźwięk tego mitu widać także w jej sugestywnych analogiach „Ukraina/Izrael” (*Niewola babilońska, Na ruinach, W domu pracy, w kraju niewoli, I ty kiedyś walczyłaś jak Izrael...*), „Ukraina/Troja” (*Kassandra*) i szczególnie wyraźnie w opozycyjnej parze Ukraina/Grecja – Moskonia/Rzym” (*Orgia*) [18, 355].

Projekcje historyczno-społeczne zostają wybudowane w tekstach, które oprócz tego noszą cechy stylizacji tragedii antycznej, o czym świadczy przede wszystkim budowa *Orgii* (1913): jej poetykę znamionuje wpływ oratoryjno-deklamacyjnej natury tragedii Ajschylosa, która wywodziła się od trenu.

Akt pierwszy w poemacie dramatycznym *Orgia* rozwija się w formie agonicznego kontaktu greckiego pieśniarza Anteja z jego uczniem Chilonem, rzeźbiarzem Fedonem i żoną, była niewolnicą Nerisą. Akt drugi i trzeci tworzy agon między Antejem a Mecenasem, Prokuratorem i Prefektem, który na tle śpiewu chóru panegirystów przechodzi w solowy bachiczny śpiew Anteja i taniec Nerisy, co także staje się swoistą niewerbalną wypowiedzią w dramacie. Wpływ pieśniowego (dytyrambicznego) pochodzenia tragedii, jej związku z orgiastycznymi obrzędami dionizyjskimi i plastycznymi rodzajami sztuk są widoczne w tekście dość wyraźnie.

Dionizyjskość jest związana z wyobrażeniami o uniesieniu estetycznym, o utracie indywidualności i powrocie do siebie w jedności ze światem. Apollińskość koreluje z ideą indywidualizacji, z pojęciami współmierność i „mądre samoograniczenie”, ze światem fantazji i iluzji. Połączenie obu kultur dało życie tragedii antycznej dzięki wpływowi harmonii źródła apollińskiego na dysharmonię źródła dionizyjskiego. Do tego apollińskość oddaje ideę całościowości osobowości (reprezentowana w *Orgii* przez postać Anteja), dionizyjskość – ideę podziału, rozbitcia.

Skupienie się bohatera na wektorze apollińskim kultury zostaje włączone w „ludyczne kontinuum” ówczesnego środowiska, naznaczonego rzymską

ekspansją i ustanowionymi regułami gry. Swoją niezgodę na „granie według zasad rzymskich ciemężycieli” Antej uzasadnia „własnym imperatywem sztuki”. Nerisa, skupiając się na wektorze dionizyjskości, „...akceptuje własne włączenie w przestrzeń gry bez zastrzeżeń...”, pragmatycznie starając się uniknąć etycznych wymogów helleńskiego rozumienia kultury. Zdaje się być przekonująca teza badacza, że właśnie w *Orgii* Łesia Ukrainka „...wyprowadziła chwyt agonu jako fundamentalny koncept struktury tragedii antycznej z obrębu formy utworu na poziom ideowo-tematyczny” [34, 104].

Agoniczna budowa dramatu naśladuje formalne cechy gry, zakorzenione w sferze walki między apollińskim i dionizyjskim odbiorem sztuki. Owa gra toczy się na płaszczyźnie zestawienia różnych sensów, różnych wyjaśnień pojęcia „orgia”. W grę włączona została także symbolika czasoprzestrzeni, zwłaszcza współdziałanie cyklicznego rozumienia czasu w odczuciu Anteja i linearnego – w odczuciu Nerisy. Cyklicznej koncepcji czasu broni także Mecenas.

Mecenas.

Muszę przyznać, że ta moja orgia królestwo cieni nieco przypomina.

Prefekt.

A my w nim jako triumwirat: Pluton, Demeter i Persefona.

Mecenas.

Nie uwierzycie, ile wkładam pracy, żeby jakoś poskromić tę dzikość i przełamać okazywaną nam nieufność. Bardzo trudno połączyć miejscową ludność, Rzymian i Greków, w jedną społeczność.

„Podstawą koncepcji dramatycznej czasu w tragedii antycznej była sprzeczna na jedność linearnego i cyklicznego sposobu jego organizacji. W tragedii wszystko zostało oparte nie tylko na upływie czasu, ale i na przewyżczeniu, ograniczeniu czasu. To właśnie uświadomienie dynamiki, linearności czasu, relacja w nim różnych etapów rozwoju świata pozwala tragedii na wniknięcie w środek wydarzenia... Jednak estetyczna wartość jest realizowana w tragedii dzięki artystycznemu ograniczeniu owej linearności, przekształceniu jej w cykliczność” [9, 28].

Agoniczne zetknięcie mitologicznej cykliczności czasu (Antej zauważa pewną powtarzalność między orgią na Parnasie – „Tam Jeden i Dziewięć schodzą się

nadal na orgie tajemne”, orgiami tajemnej heterii pieśniarzy w Koryncie, na których Antej bywał jeszcze jako młodzieniec a orgiastycznym bachicznym śpiewem Anteja u Mecenasa) i jego linearnej dynamiki (całe życie Nerisy symbolizuje jeden niekończący się taniec; istnieje dla niej tylko chwila obecna, w której pragnie zdobyć sławę) nabiera przeistoczonego połączenia w śmierci obu bohaterów. Oberwanie się linearnego czasu zostaje uzgodnione z fazą dionizyjskiego milczenia Anteja w śmierci, nieprzypadkowo śmierć Anteja kontaminuje się z zakończeniem śpiewu. Choć jego pieśń dawno już zaczęła żyć swoim życiem wśród jego uczniów, którzy reprezentują chór panegirystów Mecenasa. Zostaje w ten sposób zachowany związek z cyklicznością mitu: podstawa kreatywna w pieśniach Anteja daje początek nowemu cyklowi twórczego istnienia artysty. Można zgodzić się z wnioskiem Oksany Zabużko, że w *Orgii* zostały zaktualizowane profetyczne sensory orficznych misterii, przedstawionych jako „duchowa kwintesencja świata greckiego, na przeciwwagę rzymskiego, a historyczny finał dionizyjskości, symbolizowany przez zgubę pieśniarza Anteja (peryfrazą śmierci Orfeusza z rąk bachantek! – „bachantką” w dramacie jest żona Anteja Nerisa) – jak klasyczna Spenglerowska „śmierć kultury” pod naporem cywilizacji rzymskiej” [18, 205].

Symbolika topiki przestrzennej tego dramatu poetyckiego ukazuje znakowość gatunku tragedii. Roland Barthes, analizując strukturę tragedii racinowskiej, topologię akcji tragediowej określał ramami Pokoju, Przedpokoju i Drzwi do świata zewnętrznego. „Wciśnięty między świat (miejsce akcji) a Pokój (miejsce milczenia) Przedpokój jest miejscem słowa; tu bohater tragiczny, który bezradnie błądzi między literą a sensem rzeczy, wyraża swoje werbalne intencje”. Pokój jednocześnie jest „także siedliskiem Władzy i jej istotą...” [4, 147]. Znaczna część akcji *Orgii* dzieje się w pokoju Mecenasa, który uosabia ideę Władzy. Rozmowa Mecenasa z Prefektem i Prokuratorem ukazuje postawę władzy wobec procesów asymilacji kultury greckiej oraz grabieżczego stosunku do jej dziedzictwa. W kontakcie agonicznym z Antejem przedstawiciele władzy zwracają uwagę na stosunek zależności. Antej przenosi polemikę na płaszczyznę etosu. Prefekt stara się uderzyć w godność Greka, dlatego też profanuje sakralny dogmat bogów oraz charakteryzuje czas z pozycji oceniającej.

Prefekt.

Za słowa prawdy przepraszać nie będę. A muza, co jest dzisiaj niełaskawa, winna pamiętać, że jutro jest tylko dla tych, co przez dziś na nie zasłużyli.

Antej.

Kto potrafi o jutrze zapomnieć, wieczność zyskać może.

Odpowiedź Anteja wyraża egzystencjalną percepcję czasowości jako dojrzałości istnienia, właściwą tragedii antycznej. Podglądy Anteja podkreślają etyczną płaszczyznę konfliktu, który jest zakorzeniony przede wszystkim w tragediowej obronie czci, wolności, sławy i dlatego jest związany z obowiązkiem służenia swemu narodowi. Natomiast indywidualistyczne zabieganie Nerisy o sławę kjarzy się ze zwycięstwem w dionizyjskiej orgii. W taki sposób agon w poemacie dramatycznym *Orgia* nabiera treści etologicznej, zgodnej z arystotelesowskim rozumieniem tragedii.

Symbolikę przestrzeni tragediowej tekstu przejmuje także metaforyzowany topos progu. Akt pierwszy rozpoczyna się na progu gineceum domu Anteja, w scenie zostaje zawiązany konflikt między Antejem a Chilonem. Nieprzypadkowo agon ten oznaczono topograficzną cechą granicy – granicy między dwoma światopoglądami, poglądami bohaterów. Na poziomie archetypicznym znak ten ulega kontaminacji dzięki symbolicznej granicy między światem ziemskim a pozaziemskim (podziemnym), co wciela semantykę walki między śmiercią a życiem [50, 210]. Na progu gineceum rozpoczynają się dialogi Anteja z Eufrozyną i Nerisą. Ten znakowy wytwór metaforyzuje i substancywizuje się w wyobraźni Nerisy.

Nerisa.

...To, że nie jestem dziś nikomu potrzebna i zawadzam wam, jak wysoki próg, to tylko twoja wina!

Topika progu odpowiada tragediowej sytuacji bohaterki; jej wypowiedzi na orgii Mecenasa także są wygłaszane na progu.

Niewolnik (*na progu*).

Przyszła jakaś Greczynka i prosi, by pozwolono jej pozostać u progu, gdy Antej zaśpiewa.

Topos Przedpokoju wyznacza także przestrzeń tragediową w poemacie dramatycznym *Adwokat Marcjan* [Адвокат Марціян] (1911), gdzie wciela się w obręb perystylu (domowego dziedzińca) w siedzibie Marcjana. W przestrzeni perystylu rozgrywają się agoniczne dyskusje Marcjana z dziećmi, przejście przez perystyl symbolizuje przekroczenie granicy między życiem a śmiercią dla Lucilli, która zgodnie z tradycją chrześcijańską wierzy w to, że dziewczynę można wnosić tylko do domu swego męża albo do grobowca.

Lucilla.

Dlaczego pozwoliłam wnieść się przez bramę? (*wstrząsają nią spazmatyczne drgawki*)

Albina.

Uspokój się, córeczko... Wnieśli cię tylko na dziedziniec, a nie do mieszkania.

Lucilla (*już spokojnie, ale z niedowierzaniem*).

Naprawdę tak sądzisz?

Albina.

Oczywiście, kochanie! Nie tylko sądzę, ale wiem na pewno: w Egipcie domem nazywa się całe obejście, a tu perystyl to jeszcze nie dom.

Cała akcja poematu dramatycznego rozgrywa się w zamkniętej przestrzeni między zawsze zamkniętą bramą a gabinetem Marcjana, która transformuje się w model „zamkniętego świata” [5, 163]. „Wszystkie dialogi Marcjana z dziećmi oraz siostrą w końcu sprowadzają się do podkreślenia fizycznego stanu napięcia związanego z wyalienowaniem między zamkniętą strukturą tajemniczego represjonowanego świata, w którym znajdują się bohaterowie, oraz świata zewnętrznego, choć i wrogiego, ale otwartego (w kontinuum wyznaczonych ideologicznych granic religijnych) dla działalności życiowej, dla tworzenia i aktywnych działań” [5, 162].

W granicach zamkniętej przestrzeni, która kontaminuje się z przestrzenią hermetyzacji duszy, widzimy tragedię ofiary Marcjana, która formalnie nosi cechy kompozycji *tragedii-dyptychu* (składa się z dwóch prawie jednakowych pod względem części, z których każda ma swoje centrum fabularne, co daje wrażenie wzajemnej niezależności). W związku z tym konflikt przenosi się na płaszczyznę norm moralnych, politycznych i religijnych. Agoniczne dyskusje w poemacie dramatycznym Łesi Ukrainki zostają skierowane na podkreślenie

tragedii wewnętrznej Marcjana, która łączy, podobnie jak monodramat, obie części poematu dramatycznego. Według spostrzeżeń Raisy Tchoruk, w akcie drugim zaostroża się problem zarysowany w akcie pierwszym: „Adwokat Marcjan nie zostaje po prostu porzucony, staje się on świadkiem czy nawet osobą doprowadzającą do śmierci – młodzieńca i dziewczyny, syna i córki”. Powołując się na tezę Ołeha Babyszki „dwie akcje – dwa koła spirali”, badaczka określa ruch gradacyjny akcji dramatycznej [48, 178]. Zbudowany w formie agonu konflikt odkrywa przestrzeń duszy bohatera hermetyzowanej przez własny przymus. W taki oto sposób akcja dramatyczna ukazuje tragedię duszy adwokata Marcjana, zasądzonej na niezawinioną karę. Warto tu przypomnieć, że jeden z roboczych tytułów sztuki brzmiał *Мęczennicy* [Мученику], co oddawało punkt widzenia autorki w odniesieniu do głównego bohatera.

W pierwszej części poematu dramatycznego *Adwokat Marcjan* agoniczne kontakty Marcjana z dziećmi podkreślają z jednej strony jego pragnienie, aby poprzez poświęcenie samego siebie hermetyzować przestrzeń życiową dzieci, a z drugiej – ich postanowienie wyrwania się z tej „niewoli duszy”. Tragedia wewnętrzna Marcjana osiąga swego rodzaju moment kulminacyjny w sprzeczce z Isogenem, który mówi o obowiązku poświęcenia samego siebie w imię służby wspólnocie Chrystusowej. Refleksje bohatera wyrażają wątpliwości związane z możliwością udźwignięcia takiej ofiary przez człowieka (nie boga, nie bohatera).

Marcjan (po chwili milczenia, w ciężkiej rozterce).

Czy ofiary, których żądasz ode mnie, nie są ponad ludzkie siły? Wyrzec się przyjaciela, odwrócić się w nieszczęściu od jego syna, świadomie dopuścić do zguby dusze własnych dzieci...

W scenie rozmowy Marcjana i posłańca biskupa główny bohater staje się instrumentem obcego rozumu. Samo imię Isogen (ten, który rodzi jednorodność), a także brak sympozjalnej sceny opozycji bohaterów świadczą o próbie ukazania przez autora władzy Innego nad sercem i rozumem Marcjana [48, 171].

Scena świadczy o uwięzieniu Marcjana w czasie i przestrzeni: musi on przygotować na następny dzień mowę w obronie biskupa: nie ma więc czasu na rozstrzygnięcie kwestii, związanych z poczuciem winy wobec dzieci („Jak po ganin poświęciłem swoje dzieci na ofiarę...”). Isogen nie daje nawet godziny na

uratowanie duszy dzieci Marcjana. Ta część poematu dramatycznego kończy się żądaniem jeszcze jednej ofiary od Marcjana: by trzymał się na uboczu, gdy jego obrony będzie potrzebować Ardent, syn bliskiego przyjaciela, polecony jego opiece. Pożegnanie z synem Walencjuszem ukazuje moralną degradację ojcowskiej duszy, podkreśla patos cierpienia Marcjana spowodowanego podporządkowaniem się „braterskiej woli” i winą wobec dzieci. W części drugiej formalne centrum akcji przesuwają się z konfliktu wewnętrznego Marcjana na płaszczyznę etologicznych wyznań Lucilli i Albiny. Niemożność wyrwania się z hermetycznej przestrzeni zostaje wzmocniona fobią nieuchronności bliskiej śmierci Lucilli i tragicznym zniewoleniem duszy Albiny, która zaniedbała wiarę wbrew swemu macierzyńskiemu obowiązкови. Marcjan uświadamia sobie, że skazanie bohaterki jest własnym wyborem.

Marcjan.

Ty dla dziecka zaniedbałaś wiarę, a ja – przeciwnie.

Tragizm samowyrzeczenia „hermetyzowanej duszy” zostaje ukazany w finale w pragnieniu Marcjana, aby „wyrwać” Albinę z tego zamkniętego środowiska, które przyczyniło się do śmierci jej córki. Sam bohater ogranicza istnienie do idei służenia wspólnocie, co w istocie oznacza wybór cierpiętniczej drogi samowyrzeczenia.

Wielu krytyków słusznie zauważyło pewną zależność utworów dramatycznych Łesi Ukrainki od materiału literackiego. Mykoła Jewszan uważał, że w dramacie *Rufin i Pryscyla* (1908) „autorka bardziej zwróciła uwagę na unaocznienie konfliktu między dwoma światopoglądami czy światami: starym, rzymskim i nowym, chrześcijańskim; w ten sposób pominęła, a raczej umieściła na drugim planie, psychikę postaci w sztuce [17, 278]. Spostrzeżenie to zawiera argumenty świadczące o przewadze treści ideowej utworu nad wartościami artystycznymi. Ahapij Szamraj wskazał na pewną zależność Łesi Ukrainki od materiału literackiego i dlatego uważał, że „...nie mogła ona wyzwolić się spod wpływu, być może mimowolnej, stylizacji”. W przypisach Szamraj konstatuje: „manierą, a właściwie ową «klasyczością» dramaty Łesi Ukrainki przypominają utwory Ernesta Renana, chociaż nie ma żadnego podobieństwa w ich tematach” [53, 143]. I rzeczywiście, w sztukach Łesi Ukrainki można odkryć osobliwości budowy dialogów oraz samego myślenia dramaturgicznego, właściwego Platonowi i Ernestowi Renanowi.

Istotę sobowtórowości bohaterki Łesi Ukrainki Oksana Zabużko widzi w tym, że „Pryscyła Rufina jest tak naprawdę «anty-Pryscyłą» – sobowtórką-antagonistką ukrytej w podtekście historycznej Pryscyli, frygijskiej prorokini-hereszjarchini, autorki książek napisanych pod własnym imieniem...” [18, 202]. Ukazawszy źródła ideologiczne poglądów Pryscyli, zdolność do protestu jej prototypu historycznego, Oksana Zabużko odrzuca uproszczenia tradycyjnego podejścia do analizy dramatu *Rufin i Pryscyła* – dramat nie mówi tak naprawdę o zwycięstwie jednej, co lubił podkreślać Georg Hegel, „formy historycznej” (chrześcijaństwa) nad drugą (rzymsko-hellenistyczną), czy też inaczej mówiąc, „Pryscyli nad Rufinem” – mówi on o tragicznej, życiowej i historycznej porażce ich obu, z jedną tylko różnicą: Rufin jest tej porażki świadomy, a Pryscyła – nie” [18, 186]. Oksana Zabużko analizuje kilka etapów dojrzewania świadomego poświęcenia Pryscyli w imię miłości do Rufina: w akcie odrzucenia mistycznego rozumienia małżeństwa (chrześcijańskiego) „...Pryscyła staje się męczennicą nie ortodoksyjnego kościoła chrześcijańskiego, a bezpośrednią współwyznawczynią «opętanej» Miriam i podobnie jak Miriam dobrze wie «za co cierpi», dlatego też jest gotowa «umrzeć z powodu miłości» z radością, której nic nie zniszczy” [18, 211]. Temat miłości-ofiary tworzy mistyczny sens tego dramatu, zakorzeniony w gnostycyzmie „...osobista historia herezji” zostaje rozbudowana w samodzielny autorski mit gnostyczny” [18, 216].

Łesia Ukrainka przyznawała, że dramat *Rufin i Pryscyła* jest wyjątkowy, nie raz nazywała go w liście do Nadii Kybalczycz (24.IV.1910) „dramiszczem”, miała wątpliwości związane z historyczną wiarygodnością i spodziewała się ingerencji cenzury „za fabułę z czasów pierwszych chrześcijan”. Stanowczo broniła jednolitości budowy sztuki, w związku z czym kategorycznie sprzeciwiała się łączeniu w jeden akt I i II aktu, co niszczyło jej zamysł sceniczny. I faktycznie, specyfika budowy sztuki oddaje naturę myślenia dramatycznego Łesi Ukrainki. Nawet pobieżny przegląd budowy uderza swoją wyjątkowością i genialnymi paradoksami. Do każdego z pięciu aktów dodano spis osób w sztuce, których liczba wzrasta do samego końca sztuki: w akcie pierwszym mamy 7, w akcie piątym – 51 osób, do których zostaje jeszcze dodany tłum cyrkowy oraz chór chrześcijan – skazańców (za sceną). Łesia Ukrainka unika podziału aktów na poszczególne sceny, odłony, obrazy, chociaż w sposób dość zrozumiały zaznacza za pomocą didaskaliów wejście tej czy innej osoby, co stanowi odłonę. Oczywiście dla autorki było nadzwyczaj ważne zachowanie jednolitości akcji dramatycznej w sztuce, co wskazuje na możliwy wpływ struktury tektonicznej

dramatu klasycznego, w którym według spostrzeżeń Volkera Klotza, podział na akty jest ważniejszy niż podział na sceny, dzięki czemu zostaje osiągnięta pewna logika akcji [58].

Brak podziału na sceny może być związany z wcześniejszym zamysłem twórczym Łesi Ukrainki, która chciała napisać dylogię. Planowany tytuł tej I części brzmiał *Wielkie rozdroże. Poemat dramatyczny w dwóch obrazach* [Великі роздоріжжя. Драматична поема в двох образах]. W poematach dramatycznych Łesi Ukrainki nie ma podziału na odsłony, obrazy, sceny, nie są wydzielone i nie noszą tytułów akty, co oczywiście jest spowodowane tym, że akcja dramatyczna ustępuje miejsca różnorodnym formom ukazania egzystencjalno-mentalnego ruchu postaci. Tak więc dramat *Kasandra* składa się z ośmiu części z epilogiem. Oprócz tego, tworząc swoje „dramiszcze”, Łesia Ukrainka zakładała nie tylko pewną całościowość akcji, ale też pewną treściową oraz kompozycyjną jedność aktów i scen. Akcja w akcie pierwszym rozgrywa się w atrium domu Rufina (dokładne didaskalia oddają niuanse przestrzeni scenicznej), w drugim – w sadzie przed domem Rufina, koło drzwi tryklinium, tak że można zobaczyć fresk i mozaikę na podstawie motywów pierwotnych misterii o przeistoczeniu Adonisa. Oba akty rozgrywają się w zamkniętej przestrzeni, która zachowuje znakowość progu.

Topos „progu” w wypowiedziach Rufina nabiera trwałego znaczenia metaforycznego, co również odbija się na budowie sztuki. Akt pierwszy zaczyna się od nieporozumienia między małżonkami, tak jakby wyrastał między nimi wyobrażany próg. Pryscyła nie pozwala Rufinowi odprowadzić się na zebranie w katakumbach, na co Rufin odpowiada:

Rufin (z goryczą).

Wiem, że jestem dla was obcy... Nie wchodziłbym jednak do katakumb, lecz czekałbym na ciebie za progiem, tak jak już od dawna czekam za progiem twojej duszy. Więc chociaż jestem obcy, czuwałbym nad tobą aż do wejścia.

Wydarzenia w akcie trzecim rozgrywają się w całkowicie ograniczonej przestrzeni więzienia, co odpowiada kulminacyjnemu momentowi akcji, z pokazowymi sytuacjami wyboru i duchowym doświadczeniem bohaterów, demaskacją konceptualnie ważnych poglądów głównych postaci. Wspólnota wyjaśnia, czy to Rufin jest zdrajcą, Rufin zapewnia Pryscyłę, że w pewnym momencie zbliżył się do chrześcijan; wreszcie pod koniec akcji dla Rufina i Pryscyli pojawia się

możliwość ocalenia, jednak oboje uznają, że nie mogliby zdradzić wspólnoty za cenę życia.

Wydarzenia w akcie czwartym również rozgrywają się w więzieniu, którego obraz może być odbierany jako metafora zniewolenia duszy. Wpływ na rozwój akcji ma stałe otwieranie i zamykanie drzwi: do niewolników przychodzą liczni odwiedzający, faktycznie więc przestrzeń się otwiera, dzięki czemu biskup i diakon uciekają z więzienia. Stałe otwarte drzwi nabierają symbolicznego znaczenia związku między wielkim światem a wspólnotą chrześcijańską. Rufin i Pryscyla zastają w ostatniej scenie we dwoje w ciemności, co ogniskuje uwagę widza na dynamice wyznań Rufina, który uświadamia sobie konflikt wewnętrzny między rozumem a uczuciami, wiarą, przyzwyczajeniami. Topos więzienia nabiera metaforycznego znaczenia ograniczenia przestrzeni świadomości bohatera (Rufina), co zmusza go do podjęcia decyzji będącej w konflikcie wewnętrznym z własnym sumieniem. Dochodzi on do wniosku, będącego istotą egzystencjalnego przedarcia się bohatera poza „kraty więzienne”, które narzucił jego rozum:

Tu, w ciemnicy, długo męczyłem się, by poddać moją duszę pod wasze jarzmo, nie ugięła się jednak.

Gdy Rufinowi udaje się sprostać fizycznym i duchowym próbom, Pryscyla zmienia do niego stosunek, wiedząc nawet, że postanowił nie przyłączać się do wspólnoty chrześcijan. Jej jedność z Rufinem nabiera wymiaru jedności duszy z ciałem („To tak, jakbyś rozkazał sercu: odetnij się od ciała”). Można w tym dostrzec zgodność między tworzeniem charakterów a genezą zamysłu twórczego dramatu, co zostało ukazane w zmianie pewnych cech charakteru Pryscyli.

W uwagach do historii zamysłu oraz napisania dramatu *Rufin i Pryscyla* Mykoła Zerow podkreślił stopniowość kształtowania charakterów w odróżnieniu od bezpośredniego wyraźnego określenia „credo społecznego” bohaterów, podporządkowując to formalnym upodobaniom: „Dialogiczne splątanie, zachwyciwszy autorkę, nieraz tworzyło cechy jej postaci” [19, 865]. Na wielostopniowość tworzenia charakterów zwraca uwagę w swojej pracy także Hanna Hadżyłowa: prześledziwszy etapy nadawania nowego sensu charakterowi Pryscyli, dochodzi do wniosku, że Łesia Ukrainka zgodnie z zamysłem twórczym zmieniała charakter Pryscyli, „...natomiast obdarzyła pewnymi jego negatywnymi cechami Parvusa, uczyniwszy z bohaterki, jak i z Rufina, postacią godną

naśladowania” [10, 53]. Zostaje ukazany konflikt wewnętrzny w duszy Pryscyli, którego kulminacją staje się wyznanie w więzieniu.

Pryscyła.

Rufinie, błagam się, nie mów więcej! Zaczynam domyślać się prawdy... i jeszcze mi ciężej... a jednocześnie jakoś tak błogo... mam zamęt w myślach i uczuciach... dusza moja się rozdwa... Rufinie! *(w porywie unosi się i wyciąga do niego ręce)*.

Dramat zamknięty charakteryzuje się przeniesieniem akcji na płaszczyznę świadomości ludzkiej. W dramacie otwartym niepokoję wewnętrzne na poziomie gestów, emocji są projektowane w przestrzeń zewnętrzną.

Akcja aktu piątego toczy się w cyrku. Akt ten również można uznać za otwarty, ponieważ wydarzenia rozgrywają się na dwóch poziomach: na ławach widzów i arenie cyrku. O wydarzeniach na arenie wiadomo od widzów. Sąd nad wspólnotą chrześcijańską ukazano z perspektywy tłumu z góry na dół, a słowa zasądzonych wygłasza Woźny, czyli akcja uzyskuje podwójną interpretację. Zastosowanie upośrednionego widzenia zawiera rzecz jasna wpływy struktury tektonicznej (teichoskopii – w *Kasandrze*), ale ten formalny chwyt traci sens z powodu wielogłosowości fragmentarycznych polilogów widzów, którzy uosabiają tamtejsze zwyczaje i stosunek do chrześcijan. Komentując wydarzenia na arenie, widzowie różnych warstw w sposób aforystyczny wypowiadają się na temat praw społecznych, moralności itp.

Młody Grek *(do Drobneho Kramarza)*.

Wszystkiemu winne te wasze rzymskie prawa. Zabroniliście działalności tak porządnym przecież towarzystw, jak nasze sławne heterie, no to macie teraz przestępcze bandy!

Młody Jurysta.

Ci twoi senatorowie niewiele rozumieją. Są ze starej szkoły, a Semproniusz to najnowszy styl retoryki...

Tabulariusz 1.

Przez cały czas sprzeczał się, jak się powinno mówić: „samoistny” czy „wszechistotny”.

W sentencje te zostają także wplecione poglądy wywoleńców na temat osobliwości chrześcijańskiego rytuału składania ofiary oraz otwarte zaloty do Prowincjuszki, a także opowieści tak zwanych „proletariuszy” o Chrystusie.

Podobnie jak w większości tragedii klasycyzmu, np. w sztukach Racine'a, Łesia Ukrainka starała się uchwycić akcję w ostatnim, końcowym napięciu, w momencie kulminacyjnym ostatecznej katastrofy. Jedność akcji zostaje osiągnięta dzięki specyficznemu połączeniu metafizycznej i realnej motywacji wydarzeń, co odbiło się na charakterze tropicznej, retorycznej wypowiedzi. Chociaż w dramacie klasycystycznym Jeana Racine'a ukazano jedynie bieg wypadków, a poprzedzające wydarzenia zintegrowano z dalszą akcją werbalną, to cząstkowość ta nabiera charakteru całościowego, ponieważ podobnie jak w dramacie *Rufin i Pryscyla* pomaga w wyjaśnieniu dialektyki dojrzewania ważnych postanowień bohatera, uświadomieniu stanowiska wobec chrześcijaństwa, zbiorowej i indywidualnej samoofiary.

Łesia Ukrainka unika w dramacie ekspozycji: zawiązanie konfliktu jest określone pierwszą repliką Rufina („Pryscylo! Jak mogłaś?!... Byłaś dziś znowu w katakumbach?”). W odpowiedzi („...tak, byłam dziś w katakumbach i jutro znów tam pójde, jeśli mi oczywiście nie zabronisz”) zostają wyjaśnione przyczyny sprzeczki między bohaterami. Ich polemika nabiera cech agonu, który wraz z rozwojem akcji traci logikę: w więzieniu Pryscyla dowiaduje się, że dzięki rozmowie z Lucjuszem Rufin zbliżył się do wiary chrześcijańskiej i to zasadniczo zmienia charakter ich dialogów. Pokazowy jest dialog finalny Rufina i Pryscyli, który kończy część czwartą: Pryscyla wyrzuca sobie, że oskarżała Rufina o zdradę wspólnoty chrześcijańskiej. Rufin przyznaje się do konfliktu wewnętrznego między rozumem a uczuciami („rzymskiego sumienia”), do próby oszukania samego siebie. Wyznanie to prowadzi Pryscylę do wewnętrznego pogodzenia się z własnymi przekonaniem.

Pryscyla.

...Wierzę, że tam, w niebie, gdzie oczom duszy odkrywa się wieczna prawda, twój niezłomny rozum ją pojmie, a wówczas stopimy się w jedną duszę, jedną, niepodzielną i wiecznie szczęśliwą. Już teraz dostrzegam przedblask szczęścia, jak odległą jutrzeńkę...

Symbolem jedności duchowej małżeństwa staje się fakt, że w końcu sceny Rufin i Pryscyla biorą się za ręce i właśnie tak żegnają z narodem rzymskim przed śmiercią. W tym rzeźbiarskim połączeniu staje się widoczny ruch akcji dramatycznej – od polemiki zewnętrznej do wewnętrznego zespolenia duchowego.

Związek między scenami zostaje osiągnięty dzięki opozycji przeszłość – przyszłość. Tak więc akt drugi kończy się dialogiem, w którym Lucjusz przekonuje Rufina, że prawo rzymskie to przeszłość i ma je zastąpić wiara chrześcijańska („A tradycje zastąpi nowa legenda, jeszcze ludziom nie zubożyła, jeszcze nie sprofanowana”). Następną sceną także zaczyna się przypomnieniem o prawie (Centurion z wigilami zjawia się, żeby pochwycić chrześcijan i ogłasza, że czyni to z mocy prawa: „Czynię swoją powinność zgodnie z prawem”). Związek konceptualny scen zapewnia także metafora sądu, co tworzy ogólną zasadę kompozycyjną w sztuce oraz odsłania osobliwość struktury tektonicznej: jeszcze w akcie pierwszym pojawia się wzmianka o sędzię nad grzesznicą Sabiną, która została chrześcijanką, tak więc metafora sądu nad chrześcijanami ulega jeszcze jednej projekcji – sądu własnego sumienia, co świadczy o przejściu akcji zewnętrznej w sferę konfliktu wewnętrznego.

Pewien wpływ struktury tektonicznej jest także widoczny w wypowiedziach postaci. Już w akcie pierwszym w dialogu Parvusa z Rufinem jest odczuwalny dystans między osobowością Rufina a tymi rolami, które zostały mu przydzielone. Parvus szalenie wierzy w sprawiedliwe społeczeństwo Królestwa Bożego po końcu świata, dla Rufina upadek Rzymu oznacza to, że on i mu podobni staną się cudzoziemcami w ojczystym kraju, „wygnańcami z tego bożego państwa”. Mówi o sobie jak o uogólnionym obrazie zbiorowym, co świadczy o dystansie między osobowością a jej istotą. Można porównać to z samoidentyfikacją w dramacie Jeana Racine’a *Ifigenia* (bohaterka wyjaśnia swoje wyizolowanie tym, że właśnie tak powinien zachowywać się wygnaniec i sierota, ale nie mówi: zachowuję się w sposób wyizolowany, bo jestem wygnanką i sierotą). W sytuacji izolacji (ja – wygnaniec) bohater widzi tylko siebie; uogólniając, czyni z sytuacji pewną prawidłowość. Chwyty struktury tektonicznej w tekście dramatu służą po części jego destrukcji. Odpowiadając na pytania Pryscyli: „A skąd oczekujesz ratunku dla świata? Nie oddajesz przecież czci żadnemu z bogów panteonu”, Rufin mimo woli przyłącza się do poszukujących prawdy – filozofów, przez co Parvus, komentując, zalicza Rufina do rzędu anarchistów, którzy zmierzają ku zagładzie dusz. W polemicznej odpowiedzi Rufin uzbraja się w postulat chrześcijański, ironizuje z repliki Parvusa, wychodząc z dogmatyki chrześcijaństwa.

Rufin (*do Pryscyli*).

Widzę, że to całkiem nietrudno kochać wrogów po chrześcijańsku.

Parvus.

Chrystus dał nam nie tylko miłość, ale i miecz.

Oddalone od osobowości wypowiedzi dzięki uniwersalności sensów służą indywidualizacji owego konfliktu wewnętrznego, który niszczy Parvusa.

Dysonanse komunikacyjne między słowem a sensami ujawniają się w dialogu Kajusa z Rufinem, będącym swoistą potyczką słowną, w której charakterystyka określonej znakowej osobowości czy wspólnoty pomaga sprecyzować poglądy Rufina. Kajus utożsamia go z Brutusem, co oddaje w formie żartu.

Kajus.

Znając twój charakter dziwię się tej twojej połowiczności. Albo trzeba być konsekwentnym do końca i wcielić się w Brutusa, albo...

Pansa dowodzi przy tym, że u Rufina żart ma na zewnątrz poważną formę (przyodziały niczym prawda), na co Kajus odpowiada, że Rufin nie żartuje. Przez to zmaganie słowne wszystko, o czym mówił Rufin, nabiera szczególnego znaczenia. Powołując się na świadome filozoficzne osamotnienie bohatera, Kajus wyjaśnia przyczyny tego, że filozofujący arystokraci „pozamykali się w domach”.

Kajus.

...twarze im się wyciągnęły i poźółkły; mógłby ktoś pomyśleć, że wstąpili do tej sekty chrześcijańskiej, znanej z duchowej martwoty.

Odwołanie Rufina do wspólnoty chrześcijan zmienia tok rozmowy, znamionuje zwrot w rozwoju akcji, chociaż zachowuje się w niej spiralna zasada budowy. Kajus oskarża chrześcijan o przestępstwa, łajając za to, że nie uznają kultu cezara.

Kajus.

Wiadomo natomiast, że chrześcijanie są wrogami samego państwa. Nic dla nich nie jest święte – ano prawo, ano religia, ani władza. Nie oddają czci ani bogom, ani cesarowi.

W taki sposób prefekt pośrednio dowodzi, że Rufin jest związany z chrześcijanami. Tak więc budowa dialogów dramatu ujawnia wpływy budowy tektonicznej w logice rozważań, analogii, uogólnień itp. Ogólnie mówiąc, kompozycja

dramatu charakteryzuje się wyraźną budową dialogową. Monologów właściwie nie ma, poszczególne rozbudowane repliki bohaterów przypominają monologi lub sentencje, które są wypowiedane jako argumentacja poglądów (np. Pryscyli w dialogu z Rufinem w akcie pierwszym lub Parvusa w scenie, gdy wspólnota chrześcijańska zadaje sobie pytanie, czy może być szczerą Pryscyla w sytuacji, gdy rzecz dotyczy niewiernego, który jest jej mężem).

W dramacie-feerii *Pieśń lasu* (1911) mitopoetycka interpretacja rzeczywistości transformuje się we własną autorską mitopoetykę. Zdaniem Jarosława Poliszczuka „Mitologiczne aspekty *Pieśni lasu* w żaden sposób nie sprowadzają się do próby autora reanimowania pierwotnej mitologii czy jej gloryfikowania. Nie ma podstaw do mówienia w tym przypadku także o wykorzystaniu mitu jako cząstkowego chwytu taktycznego lub o imitacji wątku mitologicznego. Zamyśl pisarki polegał na stworzeniu parareligijnej przestrzeni intelektualno-duchowej, w której organicznie łączyłyby się odwieczne archetypy oraz formy rytualne, modele mitologiczne, elementy późniejszego doświadczenia kulturowego, czyli ustrukturalizowanego społeczeństwa ludzkiego i wreszcie, idealne wyobrażenia o głębokiej duchowości jako «rzeczy samej w sobie», co jednocześnie podlega przyswojeniu jako elitarny wytwór kultury, ale nie podlega racjonalnemu poznaniu” [39, 362].

Z kolei Łukasz Skupejko analizuje mitopoetykę *Pieśni lasu* jako paradygmat „wiecznego powrotu” fragmentów mitu literackiego, rytuałów, wyobrażeń folklorystycznych, obrazowości archetypicznej. Według niego neoromantyczny obraz świata w sztuce jest reprodukowany dzięki powtórzeniu kosmogonii (aktu rytualno-kosmogonicznego), „...wskutek którego człowiek archaiczny co roku stawał się «twórcą» nowego życia” [45, 88]. Taki pogląd zakorzeniony jest w rozumieniu pojęcia „mitotwórczość” jako „chwytu literackiego, sposobu uogólnienia artystycznego, dla którego jest właściwe aktywne oswojenie mitologizowanych form świadomości” [44, 50].

Mitologizacja w *Pieśni lasu* jest widoczna także na poziomie odtworzenia świata naturalnego jako „...modelu topograficznego schematu rytualno-mitologicznego”. Zostaje przy tym zachowana łączność semantyki akcji dramatycznej z samą naturą mitu. Tak więc w odbiorze mitopoetyckim dramat to rytualna akcja, w której przestrzeń kontaminuje się ze wszechświatem, co aktywizuje liczne archaiczne archetypy, modele mitologiczno-baśniowe, motywy mitopoetyckie.

Za motyw mitopoetycki strukturalizujący akcję można uznać motyw przeistoczenia Duszy (liczne transformacje Mawki i Łukasza).

W koncepcji dramatycznej Łesi Ukrainki została aktywowana idea bezpośredniego bytu poprzez artystyczne „przeżycie” twórcy, którą podejmowała filozofia egzystencjalna Martina Heideggera, wiążąc pojęcie „egzystencja”, „egzystowanie” z wyjściem osobowości poza granice bytu oraz autoprojekcją.

Konflikt dramatyczny *Pieśni lasu* Łesi Ukrainki rozwija się między płaszczyzną bytu a płaszczyzną istnienia, co aktualizuje modus egzystencjalny działania mitopoetyckiego. Łańcuch feerycznych przeistoczeń postaci sztuki został w sposób organiczny wpleciony w transformacje duchowo-kosmogoniczne, które dokonują się w ciągłym działaniu złożonej nadbudowy. Taki naturalny kontekst istnienia z centralnym, tworzącym sensy mitologemem Drzewa Świata [44, 58], wyznacza zarówno paradygmat akcji dramatycznej, jak i koordynaty ruchu mitopoetyckiego.

Jarosław Poliszczuk proponuje przyjrzeć się modelowi świata w *Pieśni lasu* w projekcji wertykalnej, horyzontalnej i chronometrycznej. „Wertykalne przecięcie ukazuje balansowanie sacrum w ontologii trzech światów, trzech stanów materii, które istnieją nie w sposób odosobniony od siebie, ale które mają zdolność wzajemnego przenikania się, transformacji. To sen (byt we śnie), byt ziemski i zapomnienie (śmierć)” [39, 363]. Badacz trafnie dostrzega w ekspozycji dramatu wątek pierwotnego mitu o stworzeniu świata.

Tekst didaskaliów w Prologu ma naturę znakową: zostaje wyznaczona konstanta aktu kosmogonicznego (przedwiośnie – poprzedzający wybuch stan twórczy przyrody), „przodków pamiętający starodrzew na Wołyniu”, okryty mistycznym całunem mgły, przez którą przedziera się wirująca siła życia (przyrody), wcielona w obrazie „Tego, co groble rwie”. Wygląd zewnętrzny i zachowanie tej postaci oddają istotę męskości, sprzeczną pod względem swej natury: rozkwit życia oraz aktywność wyrazu woli współistnieją w tym obrazie z siłą destrukcji. Proteuszowa natura tej postaci jest odczuwalna także w symbolizacji przejścia od słów (muzyki) do milczenia.

Taras Wozniak spojrział na *Pieśń lasu* przez pryzmat apollińskiego i dionizyjskiego dualizmu kultury oraz tajemniczego świata istot leśnych. Według niego „leśne paskudztwo w swoim języku ciąży ku porządkowi rozumowemu – ku muzyce jako takiej” [8, 110]. Semantykę „Tego, co groble rwie” wiąże on z metamorfozami Słowa i Muzyki w milczenie (od bieguna prozy poprzez poezję (muzykę) do tego, czego nie da się wyrazić) [8, 110]. W kontekście teorii

nietzscheańskiej człowiek w dramacie-feerii jest odbierany jako mediator między prozą, która odkrywa jego indywidualną, cząstkową istotę, a milczeniem [8, 112]. Co prawda analiza ta nie jest pozbawiona sprzeczności: szczególnie przy charakterystyce świata istot leśnych jako „rudymentu świata dionizyjskiego Starej Grecji, świata pierwotnego, bezpośredniego, tajemniczego” [8, 109].

Postać „Tego, co groble rwie”, podobnie jak wszystkie inne makro- i mikropostacie Prologu, jest związana z symboliką żywiołu wody, który tworzy mitopoetycką sytuację, poprzedzającą akt tworzenia – narodziny miłości.

Żywioł wody zawiera zakodowaną symbolikę pierwotnego chaosu, który czeka na ożywienie przez ducha świętego. Jednocześnie nabiera on cech istoty, która „pożera” tworzenie. Wcielenie tego motywu jest widoczne w cyklu *Rytmy [Ритми]* Łesi Ukrainki... W wierszu *Pragnęłabym popłynąć w dal na fali* [*Хотіла б я плисти за водою...*] obraz wody kojarzący się z upływem czasu, pochłania nie tylko dzieło natchnienia poetyckiego, ale też owo „nieznaczone, słabe echo”, które pozostało na powierzchni. Dzięki nadzwyczajnej sile tworzenia woda w świadomości archaicznej reprezentuje istotę kobiecą, semantykę narodzin. W wierzeniach chrześcijańskich archetypy wody oddają dychotomię życia – śmierci. Jako podstawowy element Wszechświata woda zgodnie z wyobrażeniami pogańskimi dorównuje mowie. Do tego, zgodnie ze spostrzeżeniami Carla Gustava Junga, woda jest symbolem podświadomości, ludzkiej pamięci. Polisemantyczność pojęcia „woda” została efektywnie zaktywizowana w „Prologu” do *Pieśni lasu*, w rezultacie stając się zawiązką kilku motywów mitopoetyckich.

Za egzemplifikację może posłużyć żartobliwa odpowiedź Rusałki „Temu, co groble rwie”:

Chwileczkę potrwa moja wierność niezawodna,
na mgnienie będę ci posłuszna i łagodna.
Ty, zdrado, zgiń na dnie!
Wszak woda nie zostawia śladu
od śniadania do obiadu
podobna mojej cnocie
albo mojej zgryzocie!³

³ Tłumaczenie wszystkich fragmentów *Pieśni lasu* – Jerzy Litwiniuk (Łesia Ukrainka, *Pieśń lasu*, wybrał i słowem wstępnym opatrzył Florian Nieuważny, Warszawa 1989).

Dla porównania warto przytoczyć wersy wspomnianego już wiersza *Pragnęłabym popłynąć w dal na fali* z cyklu *Rytmy*:

Wówczas, zbywszy woli,
Tonęłabym w spowiciu bez oporu,
Ze śpiewem, już zaledwie dosłyszalnym,
Nurzając się w błękitne, jasne wody
Wciąż głębiej, głębiej...
Potem, by na fali
Pozostał dźwięk, nieznaczne słabe echo
Mych pieśni tak, jak mrące przypomnienie...⁴

W świadomości mitologicznej autorki upływ czasu, podporządkowanego cykliczności, niweluje wyobrażenia o jego historyczności. Dlatego też motywy fabularne, pojawiające się w dialogu „Tego, co groble rwie” z Rusałką, są później realizowane w dramacie lub też zostają „zakonserwowane” jako pozaczasowe. Tak więc niezrealizowany motyw fabularny o młynarzównie („Choć mi żadna nie równa, miłsza ci młynarzówna!”) projektuje się na historię miłości Mawki.

W dialogu Rusałki z Wodnikiem modeluje się mit o metamorfozach wody, która istnieje w różnych stanach.

Rusałka.
Tatulu!
Para nie może zginąć, bowiem z niej
znowu powstanie woda.

W Prologu kształtuje się wyobrażenie o zniweczonej, pozbawionej woli istocie kobiecej, z którą kojarzą się przede wszystkim obrazy Niechrzczeńców. Nic więc dziwnego, że wodne łono zastępuje Niechrzczeńcom matczyne.

Lejtmotywy kobiecego zniewolenia i wrywania się na wolność pojawia się w dialogu Wodnika z Rusałką. Naturalne odczucie Rusałki („...Toć ja jestem wolna! Wolna jak woda!”) ogranicza nie tylko wola Wodnika, ale też podświadomy strach, który wzbudza „Ten, co w skale mieszka”.

⁴ Tłumaczenie wiersza Sydir Twerdochlib, w: Łesia Ukrainka, *Siedem strun*, Lublin 1980, s. 98.

Zalążki tych motywów tworzą specyficzną osnowę dramatyczną rozwoju akcji, projektowanej na wymiary bytu i niebytu.

Egzystencjalne warianty bytu, nad którymi zastanawiała się Łesia Ukrainka, są wygrywane w *Pieśni lasu* z partytury przeistoczeń twórczego Słowa i melosu-uczucia. „Otóż pieśń jest tym, co upośrednione przez głos, w czym bierze udział dusza i ciało ludzkie (metafora pieśni – cielesność Mawki). Taka forma słownego wyrażenia pozbawia słowo jego fetyszyzacji i jego dążenie ku ostatecznemu, końcowemu, prawdziwemu sensowi...” [15, 272].

W uduchowionej istocie słowa-pieśni Łesia Ukrainka ekstrapoluje problemy duchowe na grunt narodowy i ogólnoludzki.

Czarodziejska siła melosu – fujarki Łukasza – dorównuje baśniowemu działaniu żywej wody, co budzi ze snu Mawkę (od tego epizodu rusza akcja dramatyczna i następuje jej zawiązanie).

Od przeistoczenia Mawki jako istoty mitologicznej rozpoczyna się jej przebudzenie wiodące do samookreślenia i samopoznania. Pod wpływem dźwięku fujarki zawiązuje się dramat egzystencjalny związany z uświadomieniem sobie przez Mawkę swej natury, swej przyrodzonej istoty dzięki intuicyjnemu wnikięciu we wnętrze nieznaną jej dotychczas świadomości ludzkiej. Właśnie to zbliżenie do ludzkiego sposobu istnienia prowokuje stałe transformacje Mawki, które cechuje wypieranie naturalnego sposobu poznania przez logiczny.

Jednak brak socjalizowanej świadomości, która nie jest dla bohaterki swoista, prowadzi do nieporozumień powstających między Mawką a Łukaszem, Mawką a Dziadem Leśnym, między światem przyrody „żywej” i „martwej”. Otóż, jak zauważa Jarosław Poliszczuk, „*Pieśń lasu* konstytuuje taki typ komunikacji człowieka i duchów, który nie zrównuje ich, ale jednocześnie nie przeciwstawia absolutnie jako przedstawicieli różnych światów. Wręcz odwrotnie, ta odmienność staje się warunkiem produktywnej komunikacji Łukasza i Mawki” [39, 368]. Zdolność do przeistoczeń usuwa polaryzację między światem ludzi a antropomorfizowanej demonologii.

Tak więc Dziad Leśny, który podobnie jak Wujek Lew pełni w dramacie funkcję mediatora, akumulując naturalną wiedzę i doświadczenie ludzkie, przestrzega Mawkę przed obcowaniem z ludźmi, „...bo nie swoboda po nich, ale troska dźwiga swój tobół”.

Mawka *śmieje się*.

Jakimż to cudem swoboda przypadnie?

Chyba na świecie wicher wiać przestanie!

Wynika z tego, że początkowo Mawka nie operuje logicznym pojęciem „swoboda”, dla niej jest ono równoznaczne z jakąkolwiek naturalną istotą. Sam proces myślenia ludzkiego jest dla Mawki dziwny i niezrozumiały. Tak więc pytanie Łukasza „Jak dawno żyjesz na świecie?” stawia „do góry nogami” całe jej istnienie.

Mawka.

Doprawdy, nigdy się nad tym nie zastanawiałam.

Zamyśla się.

Zdaje mi się, że żyć musiałam zawsze...

Mawkę charakteryzuje przedwerbalny sposób myślenia, w którym dominują wizualno-dźwiękowe widzenia. W procesie komunikacji z Łukaszem widzenia te nabierają wcielenia słownego, dzieje się magia słowodźwięku, rytmomelodyki, która oczarowuje Łukasza.

Otwierając drogi poznania ludzkiego, Mawka intuicyjnie łowi zakodowany w rytm-melodyce mowy Łukasza model innego typu myślenia. To przybliżyła ją do logicznego operowania kategorią „czas”: wniknięcie w zagadkowość tego, co wieczne i tymczasowe wyzwala jej lęk z powodu nieodwracalności ludzkiej śmierci. Rozmyślając nad problemami życia i śmierci, pokonuje ona pewien etap objawienia w świadomości ludzi, wskutek czego czuje się samotna w lesie. Tak więc lzy Mawki są spowodowane dramatem egzystencjalnym obudzonej do samopoznania duszy bohaterki. Według Wiry Ahejewej, „te lzy w życiu Mawki jakby uświęcały zakończenie obrzędu inicjacji, przybliżenia do nieznanego dotychczas, a nawet dla Mawki zakazanego („Ty się na ludzkich chłopców nie zapatruj!”) sensu życia ludzkiego” [1, 199].

Świadomość językowa postaci *Pieśni lasu* jednocześnie służy jako twórcze laboratorium ich przeistoczeń. Tak więc Mawka odczuwa podświadomie, jak pod wpływem miłości do Łukasza ludzkie pojmowanie świata wypiera punkty orientacyjne jej naturalnego istnienia, wskutek czego bohaterka niezauważalnie dla samej siebie skupia uwagę na nowym dla niej pojęciu „świat”.

Mawka.

...Już nie zważam
na nic na świecie...

Łukasz.

To i na mnie?

Mawka.

Nie.

Tyś sam świat dla mnie, miłszy i piękniejszy
niż ten, co znałam dotąd, a i ten
wypiękniał, odkądśmy się złączyli.

Pojęciem „świat” operuje także Wujek Lew, który prozaiczności ludzkiego istnienia przeciwstawia naturalny byt lasu. Włada on tajemną wiedzą tego wymiaru istnienia, który otwiera się przed Mawką tylko w chwilowych wybuchach świadomości lub podświadomości. Nieprzypadkowo badacze uznają obrazy Wujka Lwa i starego dębu za centrum znaczeniowe mitopoetyckiej struktury dramatu. Wujek Lew dysponuje zdolnościami przewidywania, modelowania bytu. Tak więc w dialogu z matką Łukasza projektuje on możliwe przeistoczenie Mawki w człowieka.

Lew.

A z takich dziewczuch wyrastają ludzie!

Matka.

Jacy tam ludzie? Upiłeś się chyba!

Lew.

Co ty wiesz? Dziad nasz nieboszczyk powiadał,
że trzeba ino znać pomocne słowo,
bo w taką leśną dziewczkę może wstąpić
dusza nie insza od tej, co w nas siedzi.

Siłą widzenia duchowego Wujek Lew demonstruje nakładanie się mitu o przeistoczeniu duszy na konkretną sytuację życiową, co odsłania intencyjne pobudzenie jego świadomości.

Zdolność do poszerzenia granic ludzkiej percepcji, odnowienia w światopoglądzie mitopoetyckim podświadomości zbiorowej, retransmisji niedających się uchwycić symboli naturalnego bytu, staje się ważnym czynnikiem myślenia poetyckiego w twórczym laboratorium Łesi Ukrainki. Tak więc Wujek Lew, który odziedziczył po dziadku panteistyczny związek z przyrodą, przetwarza we własnej świadomości mityczno-baśniowy sposób percepcji świata, wskutek czego w pobudzonych przez fantazję wizjach zjawiają się wątki o Białym Palaniu, o kraju, w którym króluje Uraj, gdzie siły kosmiczne w antropocentrycznym kształcie wchodzą w dialog z postacią (obraz Gwiazdy-matki).

Zdolność do transcendentnego istnienia jest projektowana także na obraz Mawki, która odkrywając w sobie ludzki sposób myślenia, nie traci związku z naturalnym bytem.

Zdrada pragmatycznie myślącego Łukasza prowokuje jeszcze jedną transformację osobowości Mawki, która niejako rozdwa się na hipostazę naturalną i ludzką.

Mawka.

O, nie lekceważ kwiatu swojej duszy –
z niego wyrosło nasze miłowanie!
A kwiat to bardziej niż paproć zaklęty –
bo skarby tworzy, nie odkrywa jeno.
Jak gdyby drugie serce mi przybyło,
kiedy ujrzałam go. W godzinie onej
zajaśniał dziw ognisty...

Twórcza natura duszy Mawki rozdwa się pod wpływem miłości: rodzi się w niej „drugie serce”. Ta mitopoetycka sytuacja ciąży ku archetypowi inicjacji, co odświeża nowe wymiary poznania transcendentalnego.

W intuicyjnym objawieniu Mawka osiąga także podwojenie duszy Łukasza, wyróżniając płaszczyznę codziennego istnienia oraz płaszczyznę życia duchowego, uzewnętrznionego w melodii fujarki.

Mawka.

Nie, miły, ja wymawiać ci nie będę,
jeno mi żal, że ci się nie udaje
samemu sobie dorównywać życiem.

Na tym odkryciu Mawki polega według Tetiany Mejzerskiej główna zasada dialektyki fenomenologicznej w dramaturgii Łesi Ukrainki. Zasadnicze rozgraniczenie istoty oraz istnienia wyjaskrawia refleksję egzystencjalną konfliktu dramatycznego: „Istnienie nie dorównuje istocie. Istota dorównuje sama sobie, rodząc swoje hipostazy duchowe. Stąd też oczywiście centralna formuła fenomenologiczna dramatów Łesi Ukrainki: każdy jej bohater dorównuje sobie i musi sam sobie dorównać” [37, 70].

Osiągając niezgodność między potencjałem twórczym duszy Łukasza a codziennością jego istnienia, Mawka wznosi się na nowy stopień tworzenia i transformuje się w hipostazę „niewystowionego słowa” [15].

Odkrywszy dla siebie jeszcze jeden wymiar istnienia, Mawka przekonuje się, że logiczne poznanie nie pomaga w ustanowieniu związku między percepcją świata przyrody a zamkniętego, zablokowanego w sobie społeczeństwa. Rozwijają się dramat licznych nieporozumień: Mawka nie rozumie pragmatyzmu Łukasza, Łukasz czuje się uwięziony w pułapce miłości Mawki. Tymczasowość jego miłości wyostreza w Mawce egzystencjalne odczucie nieodwracalności śmierci, przenika ono wszystkie jej dalsze przeistoczenia. Mawka przeczuwa własne przeznaczenie, wyczerpanie własnego istnienia, ponieważ uświadamia sobie, że utraciła wolność.

Symboliczny powrót Mawki do lasu w ludzkim ubraniu jest odbierany przez nią oraz Dziada Leśnego jako wygasanie naturalnej istoty. „Zdrada siebie samej”, jak ocenia Dziad Leśny wyjście Mawki poza granice naturalnego istnienia, oznacza dla niej przede wszystkim tworzenie nowych światów. Dzięki temu osiąga ona typowo ludzką zdolność poznania, która przejawia się w stałej intencjonalności do umierania-gaśnięcia, wyalienowania, samotności w lesie, chociaż Mawkę przeraża niebytność Zjawy. Istnienie na granicy dwóch światów umożliwia jedynie nadzieja na odzyskanie miłości Łukasza, ale krok w stronę Łukasza staje się dla Mawki krokiem w niebytność. Podkreśla to także jej portret nakreślony w didaskaliach: „Twarz jej odcina się śmiertelną białością od jaskrawego ubioru, gasnąca nadzieja rozszerzyła jej wielkie ciemne oczy, ruchy ma raptowne i zamierające w bezsile, jak gdyby coś się w niej załamywało”.

Utraciwszy nadzieję na miłość, Mawka zdobywa się na jeszcze jeden ludzki odruch: wybiera niebytność Zjawy. Podjęte w sytuacji kryzysowej świadome postanowienie – „Pragnę jeno zapomnienia!” – jest odbierane jako swoisty powrót Mawki do stanu pierwotnego. Nowe źródło jej istnienia zaczyna się od chwili wyjścia z zapomnienia, ze Zjawy, gdy Mawka znowu rodzi się w nowej demiurgicznej

hipostazie: jest ona zdolna do dokonywania cudów ogniem Żywego Słowa. Dokonuje się transformacja Duszy Mawki w Słowo i powrót tej Duszy-Słowa do Łukasza.

Utrata Duszy zmienia się dla Mawki w jeszcze jedną projekcję w byt i bohaterka staje się cieniem, symbolem, który przyswaja semantykę poświęcenia i milczenia. Metafora „milczącego cienia” jest realizowana także w *Opętanej* (Miriam: „jestem niema, jak ten mur niewidoczny, jak ten cień, tak niby nie jestem człowiekiem, tak niby we mnie nie ma duszy...”).

Jeszcze jednym aktem utraty siły twórczej duszy staje się wyznanie Mawki, że brakuje jej łez:

Gdybym miała
 łzy, co ożywią, zrosiłabym ziemię,
 barwinek hodowała nieśmiertelny
 na tej mogiłce. Alem dziś uboga
 i żal mój pada niby zeschnięte liście...

Dalsze przeistoczenia Mawki tworzą się jako wizje-przywidzenia Łukasza w jego wypaczonej świadomości. Takie jest np. widziadło zagubionej Doli, na którą jest projektowany złamany los samego Łukasza. Już w didaskaliach uwaga skupia się na podobieństwie zewnętrznym personifikowanego obrazu Doli i Łukasza („Gdy już podeszła bliżej i zatrzymała się przy krzakach jeżyn rosnących nie opodal zgłiszczy, prostuje się i wówczas widać jej zmizerniałą twarz podobną do twarzy Łukasza”). Tak więc są podstawy, by sądzić, że obraz zagubionej Doli powstał wskutek wyalienowania świadomości Łukasza. Tak samo proces „uczłowieczenia” Mawki odbył się w znacznej mierze dzięki transmisji natchnienia poetyckiego Łukasza na poziom zmysłowego odbioru Mawki. Uczuciowość natury Łukasza jest związana ze szczególną zdolnością do wyobcowania pierwotnych wizji, obrazów świadomości oraz podświadomości, do ich dalszej personifikacji.

W dialogu Łukasza z Dołą pojawia się symboliczny obraz „uciętej gałązki”, która jest utożsamiana z postacią Łukasza. Sam obraz Zjawy-Doli zawiera ideę wyodrębnienia tego, co podświadome od postaci.

Zjawa.
 Teraz tułam się ino

borem, lasem, nizina,
zaglądam pod śnieżek, wypatruję ścieżek
hen, do raju, co minął.

Kobięcy typ refleksji, oddany poprzez językowe wyrażenie samej siebie Zjawy-Doli, odtwarza szereg folkloryzowanych sytuacji: wizję o harmonijnym życiu („Kiedys tutaj na wiosnę borem-lasem chodziłam i przy ścieżkach dla znaku cudo-kwiaty sadziłam”), niszczenie harmonii życia („Podeptały kwiat-cudo bez uwagi twe nogi, wśród ciernia i bagien nie ostał ślad żaden, którądy dojsz do drogi”).

Umieraniu zniszczonej osobowości („Tak mi ręce skostniały, że już palcem nie ruszę...”) towarzyszy jeszcze jedna metamorfoza. Obraz Zjawy-Doli znika i pojawia się Postać Mawki, swoista materializacja wspomnienia Łukasza o ukochanej leśnej piękności. Wizje Mawki na chwilę kierują Łukasza do dziecięcego, naturalnego sposobu istnienia.

Ciążenie ku personifikowanemu otworzeniu refleksji jest typowe dla myślenia twórczego Łesi Ukrainki: jest to szczególnie charakterystyczne dla jej spowiedzi lirycznych (cykl *Rytmy*). Jak słusznie zauważa Nadija Jacenko „materializacja świata duchowego człowieka” warunkuje [wpływa na] system transformacji w *Pieśni lasu*; „Bez tego niemożliwe jest ustalenie genezy wszystkich postaci fantastycznych *Pieśni lasu* jako materializowanych wytworów fantazji ludzkiej i przede wszystkim Mawki jako «wyalienowanej samoświadomości» Łukasza (przypomnijmy chociażby, jak Mawka mówi do Łukasza, że nie może on «samemu sobie dorównywać życiem», czyli jej, Mawce)” [57, 56].

Wyodrębnienie hipostaz duchowych w ruchu cyklicznych przeistoczeń ciała Mawki, metafory Słowa-Duszy tworzą nadbudowę indywidualno-autorskiego mitosystemu Łesi Ukrainki.

Pierwsza oraz ostanía transformacja Mawki w *Pieśni lasu* Łesi Ukrainki dokonuje się pod wpływem melosu (fujarki Łukasza). Tematy muzyczne podporządkowane materiałowi fabularno-obrazowemu „żyją” jednocześnie samodzielny życiem: tworzą swoistą sztukę muzyczną, która składa się z trzech części, przekazujących najistotniejsze zwroty kosmogoniczne konfliktu dramatycznego. Funkcjonalne ukierunkowanie materiału muzycznego w sztuce jest umotywowane izomorfizmem muzycznych i kosmicznych prawidłowości.

W *Pieśni lasu* Łesi Ukrainki dyskurs słowa-melodii jest odbierany jako odnowiciel harmonizacji sfer bytu. Tak więc w części pierwszej dramatu-feerii

punktem kulminacyjnym ekspozycji staje się moment, gdy Mawka, pobudziwszy się, dowiadyuje się, że „To jeno chłopak na fujarce piska”).

Ów temat muzyczny rozwija się jako swoista walka sugerującej mowy Mawki, która splata słowne koronki z dźwiękiem fujarki Łukasza, grającej solo melodie nr 5, 6, 7, 8. Melodii nr 8, „wiośniance”, wtóruje śpiew Mawki, dla której ta wypowiedź muzyczna staje się organiczną częścią własnej percepcji świata i nabiera wyrażenia słownego. W melodii tej tęsknota egzystencjalna łączy się z pociąganiem ku życiu-miłości.

Kontrastowym epizodem muzycznym wchodzi w melodyjną tkaninę dialogu Łukasza z Mawką melodia nr 9, która w didaskaliach jest scharakteryzowana jako „coś smętnego”. Na podświadomym poziomie w dialogu bohaterów pojawia się motyw skazania, nieubłaganości losu. Nieprzypadkowo melodia ta jako projekcja myśli Łukasza zmusza Mawkę do zastanowienia się nad nową dla niej kwestią: „A czy na długo ludzie się kojarzą?”

Dialog ten kończy się nocną feerią miłości w towarzystwie melodii nr 10, co staje się lejtmotywnym dramatu i określa moment harmonijnego połączenia się bohaterów.

Zgodnie z zasadą kontrastu akt drugi zaczyna się okresem muzycznym, który odtwarza dziarską melodię Łukasza i kojarzy się z życiem codziennym. Epizod ten niejako współbrzmi z szalonym tańcem śmierci, w którym pograża się Mawka z Pokutnikiem, co podobnie jak ogień spala wszystko co materialne, nienaturalne.

W akcie trzecim powrót wymizerniałego Łukasza do harmonijnego stanu dawnej miłości przedziera się w odpowiedniej reprzywie muzycznej: melodia nr 14 wariantywnie powtarza melodię nr 8 – „wiośniankę”, w którą Mawka tchnęła życie swoim słowem:

Jak słodko wygrywa,
przenika do żywa
niby nożem piersi białe, serce z nich wyrywa!

„Ostatni epizod dramatu zostaje „wygrany” na poziomie melodyjnym. Mawka błaga Łukasza, by grał, przeżywając werbalnie cykliczne koło transformacji (w monologu „Nie troskaj się o ciało!”). „Łukasz zaczyna grać. Z początku granie jego zawodzi smętnie niczym wiatr zimowy, niby żal za czymś utraconym i niezapomnianym, ale rychło przemożny śpiew miłości przygłusza tęsknotę”.

Muzyka sprawia, że Mawka wraca do świata natury, co w kalejdoskopie przyspieszonego feerycznie czasu aktywizuje chwilę prawdziwego szczęścia, kiedy to istnienie zakochanych bohaterów zlewa się z bytem wiecznego Wszecznego świata.

Czas Łukasza zatrzymuje się w przywróconej do życia, dzięki melodii miłości, harmonijnej przeszłości własnych marzeń i emocji, oczekiwań i niepowodzeń. Ten wizyjny świat Łukasza stanowi symboliczne uniwersum, w którym obok logicznego i naukowego języka istnieje język wyobrażenia poetyckiego.

Tak więc wegetatywno-chtoniczne, cykliczne metamorfozy kosmogoniczne w akcji dramatycznej *Pieśni lasu* Łesi Ukrainki włączają przekształcenia Melosu i twórczego Słowa, które są zgodne z feerycznymi przeistoczeniami Mawki i Łukasza.

Współbrzmienie ruchów cyklicznych, zwłaszcza kołowrotu życia i śmierci oraz metamorfoz systemu obrazowego tworzą ontologię akcji dramatycznej. Gnozeologiczna płaszczyzna odsłania dramat poznania i przeistoczenia w Miłości, Śmierci, Zdradzie. Aspekt wartości został włączony do hierarchicznie uporządkowanej mitopoetyki czasoprzestrzeni.

Badacze, poczynając od Dmytra Doncowa oraz Mykoły Zerowa, całkiem słusznie uznawali Łesię Ukrainkę za „poetkę walk wewnętrznych”. „Indywidualistyczne nastroje nakładają się u Łesi Ukrainki także na oryginalne podejście do tak popularnej światowej postaci, jak postać Don Juana” [19, 272].

Oksana Zabużko nazwała utwór *Don Juan ujarzmiony* [Камінний зонопад] (1912) „dramatem-kompedium”, „dramatem-podsumowaniem”, „majestatycznym pomnikiem całej kultury rycerskiej...” [18, 397]. Nawet wstępne didaskalia do sztuki z uwagą o używaniu zamiast hiszpańskich nazw francuskich i włoskich wskazują na zaproszenie „nie do średniowiecznej Hiszpanii, a w przestrzeń mitu literackiego” [18, 400].

Z licznych wcieleń wątku o Don Juanie na szczególną uwagę zasługuje tragedia *Gość kamienny* Aleksandra Puszkina, która wywarła znaczny wpływ na dramat Łesi Ukrainki.

Abram Hozenpuđ, dowodząc oryginalności koncepcji filozoficznej Łesi Ukrainki, opartej na antytezie wobec puszkiniowskiego rozstrzygnięcia problemu, ukazał analogie w ogólnej budowie konstrukcyjnej dramatu Aleksandra Puszkina i Łesi Ukrainki, w znaczeniu poszczególnych obrazów (podobieństwo obu scen na cmentarzu, drugiej sceny u Laury i balu w domu rodziców Dońy Anny). Podobieństwo dramaturgicznej zasady organizacji akcji polega na „...

skupieniu uwagi na jednym epizodzie, którego rozwój stanowi osnowę akcji, ukazanie katastrofy finałowej bez rozwoju wydarzeń, które ją poprzedzały. Zasada „piątego aktu” stanowi osnowę budowy dramatycznej *Don Juana ujarzmionego*, podobnie jak sztuki Aleksandra Puszkina [12, 223].

Oksana Zabużko uznaje *Don Juana ujarzmionego* za „otwarcie określonej antytezy, swego rodzaju wypad szermierczy wymierzony w *Gościa kamiennego*” [18, 402]. Określiwszy antypuszkiniowskie ukierunkowanie dramatu, badaczka argumentowała jego „wyższość” przeniesieniem centrum znaczenia kosmosu kulturowego na „wiecznie-kobiece”, „formę genderową” [18, 404]. Oksana Zabużko nie zawęży polemiki Łesi Ukrainki z Aleksandrem Puszkinem tylko do aspektów genderowych: „z literaturą rosyjską, w której mit rycerski był tak naprawdę gościem, polemizowała ona ze środka tego mitu: z tradycji, w której był on gospodarzem” [18, 409].

Zasadnicza dla tego dramatu stała się przede wszystkim tradycja myślenia średniowiecznego.

„Don Juan tworzy sytuacje gry, jego słowo, podobnie jak refleksje, staje się przedmiotem gry. Czynniki ludyczne najjaskrawiej ujawnia się właśnie w partii mownej Don Juana, mniej jawnie – w języku Anny, fragmentarycznie – w języku Dolores, a w języku Komandora jest on praktycznie nieobecny”. W przestrzeni gry między tym, co racjonalne a tym, co uczuciowe, zostaje odsłonięte to co mistyczne, co „staje się jawne i demistyfikowane”, potwierdzając względność zasadniczych dla kompozycji dramatu pojęć wolności i władzy [39, 349].

W przedmowie Jewhena Nenadkewicza znajdujemy trafne spostrzeżenie na temat zasad budowy sztuki, które odbiły się na jej rytmicznym wizerunku: „...paralelizm konkretnych rzeczy i obrazów zostaje osiągnięty przy pomocy zestawienia bardziej skomplikowanych psychologicznych kompleksów idei” [36, 40]. Ma się na uwadze to, że dramaturgia akcji została przeniesiona w sferę wirowania (po części kontaktu lub współdziałania) sensów, które powstają z niejako aforystycznych metafor, nabierających charakteru alegoryczno-symbolicznego. Nieprzypadkowo Jewhen Nenadkewicz dostrzegł związek między językowym opracowaniem materiału (stylistyką poetycką) a wizerunkiem psychologicznym bohaterów: „widzimy, jak suma replik każdego bohatera rozbija się na wyraźne odcinki językowo-stylistyczne, które odpowiadają poszczególnym motywom bohatera i są z nimi funkcjonalnie połączone [36, 41].

Mowa retoryczna w sztuce przekształca się w niezależny obiekt, działający według zasady zniewolenia człowieka. „Gra słów i pojęć, czyli warstwa

retoryczna, stanowi znaczny poziom tekstualny dramatu idei Łesi Ukrainki, a więc bohaterem akcji staje się „sam dyskurs” [15, 245]. Tamara Hundorowa odnotowuje partie dyskursywne „ofiary” (Dolores), „władzy” (Doñy Anny), „honoru” (Komandora), „anarchizmu” („dumnego, wolnego ducha” Don Juana) i dowodzi, że język bohaterów wyprzedza myśl i nawet oddala się od niej, „staje się powierzchowny jako niezależny obiekt, a nie istotny, gdy rodzi się atmosfera gry słownej („Anna: Ach, prawda, nie gorzej przecież iść na górę...”). Postacie wychodzą „jak płaskorzeźby, ze swoich dyskursów”, przeistaczając się w „rzeźbiarskie symbolizowane postacie” [15, 246].

Dynamika konfliktu dramatycznego w dramacie Łesi Ukrainki jest podporządkowana logice rozwijania sensów niekiedy opozycyjnych, niekiedy wzajemnie uzupełniających się metafor.

W pierwszej scenie ekspozycyjnej dialog Dolores z Dożą Anną zawiera dwie dominanty narracyjne, które służą jako ziarna rozwoju akcji dramatycznej: opowieść Dolores o obrączce (symbol uczciwości Don Juana) oraz opowieść Anny o swoim marzeniu: „Marzy mi się jakaś stroma i nieprzystępna góra, a na niej potężny zamek jak orle gniazdo...”

Dramatyzm pojawienia się Don Juana na cmentarzu zostaje „zrównoważony” zbliżaniem się Komandora. Jedność dramatyczną polilogu (na początku tria, później – kwartetu) nadaje krążenie rozmowy wokół różnego stosunku bohaterów do wolności (zasadnicza opozycja); wolny Don Juan – Komandor, który wciela zasadę skamienienia. Wymarzona góra Anny (nieprzypadkowo jej wizja tak też się zaczyna: „Marzy mi się jakaś stroma i nieprzystępna góra”), jak w krzywym zwierciadle zmienia się w postać Komandora („Anna. (do Dolores) Mówiłam ci przecież, że to prawdziwa góra”).

Analizując kompozycję dramatu badacze prześledzili realizację metafory skamienienia jako symboliki przymusu, ciężaru, wypaczającego duszę człowieka. W nierozzerwalnej jedności z obrazem Kamiennego znajduje się wymarzony przez Dożę Annę obraz góry i zamku, który wznosi się na jej szczycie.

W scenie drugiej metaforze zamku („kryształowego pałacu”) został przeciwstawiony obraz „własnego więzienia”, który kreuje wyobraźnia Don Juana: „Myślałem: co mogło cię zmusić, pani, do wspinania się do własnego więzienia?”. Pojawia się antyteza dwóch opozycji: góra-wolność oraz bezdeń – niewola. Jednak samo pojęcie „wolność” ulega w zachowaniu i języku Don Juana niespodziewanym kontaminacjom: wolność – polowanie – maska. Jego dialog z Anną podczas balu zostaje okraszony nastrojem gry, maskarady, mistyfikacji, w co

zostają włączone nawet jego przekonania moralne. Scena „przymusu wolności” Dońy Anny, która zaproponowała oddanie obrączki Dolores, jest odbierana przez bohaterkę jako gra, intryga, chociaż Don Juan jest gotowy oddać życie, ale pozostawić symbol czci. Reakcja Dońy Anny („Dość tych komedii!”) podkreśla teatralną umowność sceny. Przyjście Komandora zmienia charakter dialogu, chociaż Doña Anna utrzymuje ton światowej gry, nie tracąc naturalnego dowcipu i humoru, „jak biała fala” leci w zwawy taniec, co również tworzy dynamiczną opozycję wobec statycznego obrazu góry (postaci Komandora).

Scena trzecia niespodziewanego pojawienia się Dolores w jaskini Don Juana w pobliżu Kadyksu praktycznie jest pozbawiona dynamiki, pozostaje jedynie napięcie emocjonalne „szczęśliwego” poświęcenia Dolores, którą Sganarel nazywa „losem” swego pana. W wyobraźni Don Juana los czeka go w Madrycie, a Dolores jest tylko jego „cieniem”. Tak więc w poetyce tekstu zostaje ukazany lejtmotywowo dla twórczości Łesi Ukrainki obraz cienia, który przypomina o szlachetności charakteru Don Juana, jego oddaniu czci rycerskiej. Symboliczna projekcja „losu” nabiera tu fatalnych cech jako przewidywanie tragicznego rozwiązania.

Akt czwarty charakteryzuje się szczególną dynamiką, napięciem emocjonalno-woluntarnym. Można w nim odnaleźć kulminacje kilku linii fabularnych: myśli Anny i Komandora opanowuje idea władzy, chociaż Anna wiąże z nią rojenia o wolności absolutnej.

Komandor.

...Najwyższa skała może się pysznić tylko wówczas, kiedy uwije na niej gniazdo orlica.

Wypowiedzi bohaterów są nasycone symboliką, co uruchamia ciąg skojarzeniowy od pojęcia „góra”: oboje trafiają w niewolę marzeń o „wysokości”, „skale”, „szczycie”, „czystym górskim powietrzu”. Jednocześnie w dialogu z Don Juanem Anna przyznaje się do przytłaczającej władzy skamienia, które opanowuje jej duszę, diametralnie ją zmieniając.

Anna (*slabym głosem*).

Nie mogę... Ten kamień... nie tylko przygniata... od niego kamienieje dusza... I to jest najstraszniejsze.

Płomienny okrzyk Don Juana „skruszę kamienny głaz ogniem swej miłości!” przypomina o popadnięciu Anny w niewolę snu-śmierci. Pojawienie się Komandora prowadzi do błyskawicznego pojedynku, w trakcie którego Don Juan go zabija.

Brak zgody Anny na ucieczkę z Don Juanem nadaje konfliktowi dramatycznemu niespodziewanego odcienia: dla niej ucieczka z kochankiem – „Znaczyłoby to wziąć kamień na drogę”. W jej świadomości symbolika skamienienia pozostaje równie aktywna i produktywna, jak przed śmiercią Komandora. Scena piąta odsłania pewną symetrię względem pierwszej: dialog Doñy Anny z Don Juanem również ma miejsce na cmentarzu. Operuje ona obrazem skamienienia jako gwarancją szczęścia.

Anna.

Potrzebny jest kamień, jeśli chce się zbudować na mocnym fundamencie swoje życie i szczęście.

Pojęcie „woli” nabiera oksymoronicznych przytonów, ponieważ charakteryzuje przekonania Komandora i osobiste pragnienia Anny.

Anna.

Przecież nie on był winien tej kamiennej niewoli. Przez całe swe życie dźwigał ciężar jeszcze większy.

Don Juan.

Robił to z własnej woli.

Anna.

Ja też z własnej woli wybrałam takie właśnie życie...

Sama logika gry słownej wynosi najskrytsze marzenie Anny: „postawić na szczycie tego, kogo się kocha”. Replika Don Juana: „...konam pod tym kamiennym uciskiem! Serce we mnie zamiera!” jest odbierana jako przewidywanie bliskiego rozwiązania. Zaproszenie Komandora na kolację do Doñy Anny, wypowiedziane przez Sganarela, nadaje finałowi sceny poważnego charakteru, dalekiego od lekkomyślności Don Juana w scenie pierwszej.

Wyzwanie rzucone przez rodzinę de Mendoza oraz możliwość pozostania z Anną na osobności oznacza dla Don Juana niewolę duszy, która trafiła we władzę rytuału.

Don Juan.

No i zamknęła się kamienna brama (*śmieje się z goryczą*) Jak nieoczekiwanie skończyła się nasza baśń! Wraz z księżniczką jej rycerz znalazł się w więzieniu!...

Słowa te budzą ironiczne skojarzenie z dramatem *Jesienna baśń* [Осіння казка] Łesi Ukrainki. Scena rozwija się z inicjatywy Doñy Anny niby zgodnie z dewizą: „bez władzy nie ma wolności”. Jej silna wola rodzi indywidualistyczny bunt przeciwko wszelkim „pętom społecznym”, a Don Juan odpowiada jej pragnieniu władzy. O tym, że Annę porywa myśl „zdobycia tronu” dla Don Juana, świadczy wymiana obrączek: pragnienie bohaterki, by zdobyć „godność komandorską”, oznacza utratę jego czci rycerskiej. Powraca, zgodnie z zasadą koła kompozycyjnego, realizowana w scenie pierwszej opozycja „wolność – niewola”. „Tak więc przez całą sztukę jako lejtmotyw przewijają się obrazy kamienia – góry – zamku – więzienia – marzeń – rzeczywistości. Ruch ten zaczyna się od kamienia i kończy, wcielając się w kamień [12, 240].

Scena finałowa rozwija się pod magnetyzującym wpływem „idei władzy”, która o władzę Doñę Annę i zmieniła świadomość Don Juana. Znaczenia symbolicznego nabiera założenie przez niego białego płaszcza Komandora. Odzwierciedlenie obrazu Komandora jest potwierdzeniem władzy kamiennej zasady, która niszczy osobowość Don Juana.

(Don Juan podchodzi do lustra i wydaje nagle stłumiony okrzyk).

Anna.

Co się stało?

Don Juan.

On... tam... jego twarz... (*miecz i pastorał wypadają mu z rąk, zasłania oczy*)

Anna.

To wstyd, Juanie! Coś ci się chyba przywidziało. Nie wolno tak puszczać wodze wyobraźni.

Don Juan (*zasłania z lękiem twarz, patrzy w lustro i drżąc na całym ciele zaczyna krzyżeć zduszonym z przerażenia głosem*)

Tam... on... nie ma mojego odbicia, tylko on... kamienny!...

Ostatnie didaskalia zawierają rzeźbiarskie rozwiązanie: „...Komandor lewą ręką rzuca ją na kolana, prawą kładzie Don Juanowi na sercu. Don Juan zastyga i kamienieje w śmiertelnym przerażeniu...”

Połączenie wyrazowe „śmiertelne przerażenie” odpowiada idei autorskiej dramatu, którą Łesia Ukrainka wyraziła w liście do Ahatanheła Krymskiego z 24 maja 1912 r.: „...zwycięstwo kamiennej, konserwatywnej zasady, wcielonej w Komandorze, nad rozdwojoną duszą dumnej, egoistycznej kobiety Dońy Anny, a przez nią także nad Don Juanem, „rycerzem wolności” [31, 396]. Rozwiązanie dramatu świadczy o zwycięstwie retorycznego słowa, które nie tylko wpływa na duszę bohatera, kamieniuje ją swoją dogmatycznością, ale też wyznacza tragediowe przeznaczenie Don Juana w sytuacji rozdwojenia, utraty własnej woli. Finał przedstawia egzystencjalno-psychologiczne ukierunkowanie jednostkowego dramatu bohatera. Brak bezosobowych sentencji aforystycznych, co jest charakterystyczne dla poematów dramatycznych Łesii Ukrainki, świadczy o uogólnieniu jednostkowego dramatu bohatera, odślania gatunkową wartość *Don Juana ujarzmionego*.

NOTABENE

1. Poematy dramatyczne Łesii Ukrainki cechuje szczególna natura słowa, które dzięki swoim właściwościom retorycznym, wcielonym w kontrastywnych tematach lejtmotywowych, dialogach typowych dla agonu, metaforycznych transformacjach istoty i nazywania, wyobcowania głosu „innego” w wypowiedziach bohatera, odślania współdziałanie i jednocześnie konfliktowość źródła liryczno-epickiego oraz dramatycznego.
2. Dramatyzacja akcji jest związana z dialogicznym rozwojem myśli głównej, która przybiera aforystyczny kształt. Ruch konfliktu dramatycznego powodują formy uogólnienia artystycznego: paraboliczno-przypowieściowa struktura fabuły, alegoryczno-symboliczne właściwości języka (*Niewola babilońska*, *W katakumbach*, *Na polu krwi*).
3. Mitogenność myślenia Łesii Ukrainki spowodowała jej zwrócenie się ku estetycznym zasadom tragedii antycznej (*Kassandra*, *Orgia*, *Adwokat Marcjan*). Budowa poematów dramatycznych przyswoiła cechu strukturalne monodramatu, form pieśniowych (dytyrambu, lamentu), dyptychu. Cechy poetyckie czasoprzestrzeni odtwarzają kod symboliczny istoty ideowej utworów.

4. Unikalność dramatu-feerii *Pieśń lasu* ujawnia się w rozwoju konfliktu dramatycznego zaistniałego w granicach przestrzeni egzystencjalnej, między płaszczyznami bytu a istnienia. Podstawą mitopoetyki *Pieśni lasu* są metamorfozy przekształcenia melosu i słowa oraz zgodne z nimi transformacje postaci Mawki i Łukasza. Realizacja cech poetyckich mówienia symbolicznego stwarza dramatyczne napięcie akcji.
5. Pragnienie zachowania całościowości akcji w dramacie (szczególnie widoczne w dramatach *Rufin i Pryscyla*, *Don Juan ujarzmiony*) realizuje się w splocie cech kompozycyjnych dramatu „otwartego” i „zamkniętego”. Jedność akcji zostaje osiągnięta dzięki scenicznemu nakładaniu się metafizycznej i realistycznej motywacji zdarzeń, co odbiło się na charakterze tropicznego słowa.
6. Dzięki rozszczepieniu na znak i znaczenie słowo staje się przedmiotem gry, a bohaterem akcji, jak w dramacie *Don Juan ujarzmiony* – dyskurs. Uogólnienie jednostkowego dramatu w mowie i akcji odsłania gatunkową wartość *Don Juana ujarzmionego*.

5. DRAMATURGIA OŁEKSANDRA OŁESIA W DIALOGU Z DRAMATEM SYMBOLISTYCZNYM

Dramaturgię Ołeksandra Ołesia (Ołeksandra Kandyby, 1878–1944) przedstawiano najczęściej jako wyjątkowy w literaturze ukraińskiej fenomen dramatu symbolicznego (Ludmyła Demjaniwska, Łarysa Moroz, Roman Parchomyk, Rostysław Radyszewski, Oksana Olijnyk, Stepan Chorob). Niemal wszyscy badacze analizują ją w nurcie dramatu symbolistycznego Maurycego Maeterlincka, którego twórczy źródłem był folklorystyczno-mitologiczny, archetypiczno-mistyczny, zmysłowo-obrazowy świat widzenia poetyckiego. „Świat realny i fantastyczno-mistyczny nie współistnieją tak po prostu na jednej płaszczyźnie artystyczno-estetycznej, ale w swobodny sposób przemieszczają się w tę czy inną stronę przy pomocy wyobraźni, fantazji, snu, wizji itp... Zresztą cały ten zmienno-mistyczny świat stopniowo «przyobleka się» w szaty ukraińskiej historii narodowej...” [21, 191]. Dlatego też dwuwymiarowość przestrzeni artystycznej etiud i poematów dramatycznych Ołeksandra Ołesia ukazuje pulsowanie zakorzenione w mentalności narodowej realistycznego spojrzenia na epokę przełomu kulturowego i twórczo przyswojonych chwytów poetyki maeterlincowskiej.

Mistrzowskie władanie paletą charakterystycznych dla dramaturgii Maurycego Maeterlincka chwytów umowności artystycznej jest już zauważalne we wczesnej etiudzie dramatycznej Ołeksandra Ołesia w trzech obrazach *Po drodze w baśń* [*По дорозі в казку*] (1910). Uogólniony („wieczny”) wątek sztuki ulega schematyzacji do stosunków watażki i tłumu przypominającego chór, który zmierza ku Baśni-marzeniu, fatalistycznie niemożliwej w realnym życiu. Szczególnego znaczenia symbolicznego nabiera odwieczne wyobrażenie ludzkości o tragizmie zrywów zaślepionego wiarą przywódcy oraz wątpliwego tłumu. Już

w pierwszych recenzjach krytyka ostrzegała przed uproszczonym odczytaniem utworu w „wąsko alegorycznej formie awantury politycznej” [1, 8].

Paraboliczna struktura sztuki, jej przypowieściowa fabuła oraz zasada rozwijania akcji, której osnowę stanowi dynamika asocjacyjnych znaczeń różnych typów wypowiedzi, tworzą symboliczną wizję obrazowego świata. W tym tekście naznaczonym artystyczną umownością widać charakterystyczne osobliwości estetyki maeterlinckowskiej: nowe spojrzenie na funkcjonowanie słowa, niezależnego od postaci-marionetki, pozbawionego językowej charakterystyki, słowa, które traci współdniesienie z postacią i fabułą, komunikacyjne skierowanie na ten bądź inny podmiot. Sens polilogów nie zostaje wyprowadzony z sumy znaczeń poszczególnych wypowiedzi. Ze względu na swoją poetykę polilog przypomina duże didaskalia, w umowny sposób rozpisane na repliki. Powtórzenie pewnych replik niejako zawęża pojęciową sferę słowa. Dialogi i polilogi tłumy w sztukach Maurycego Maeterlincka przypominają występy chóralne, ponieważ niektóre partie postaci nie są zindywidualizowane, głos niejako istnieje niezależnie od podmiotu. Mówienie i milczenie wzajemnie się kształtują i pogłębiają, mówienie dekoduje milczenie i na odwrót. Milczenie jest dyskursywnie znaczące w strukturze akcji [patrz 25].

W etiudzie dramatycznej *Po drodze w Baśń* [По дорози в Казкы] Ołeksandr Ołeś łączy poszczególne niezindywidualizowane, nieokreślone głosy z tłumy oraz wypowiedzi pewnych postaci (Dziewczyny, Chłopczyka, Kobiety), także jedynie sytuacyjnie powiązane z bohaterami. Repliki bohatera-przewodnika („On”) oddają dynamikę stanu od bezsilności („Ach, jestem najslabszy ze wszystkich!”) do wiary w możliwość wyprowadzenia tłumy z lasu w Baśń („Prowadzę was, pójdę jako pierwszy”) i wreszcie do zwątpienia w siebie, zatarcia się granicy między widzeniem a rzeczywistością, a w rozwiązaniu – do rozpacz z powodu uświadomienia sobie tego, że o krok od Baśni tłum zawrócił („Bracia moi! Doprowadziłem was! Jeszcze dwa-trzy kroki! Ludzie! Ludzie! Ludzie!...”).

Liczne powtórzenia replik niezindywidualizowanego tłumy przypominają chór, który w dysonansie niewspółbrzmiających zwrotów zaprzecza i profanuje słowa wypowiedziane przez bohatera. Lejtymotywową charakterystyką tłumy jest śmiech. Jedenaście razy jego brzmienie podkreślono w didaskaliach, przy czym, zgodnie z zasadą gradacji, zwątpienie tłumy zostało podkreślone w przejściu od śmiechu do rechotu. Rechot tłumy jest reakcją na zdyskredytowanie bohatera, który sam sobie zaprzecza jako przywódca: „Więc was nie prowadziłem? Nie?! Jestem szalony?!”. Znakowy obraz „śmiechu” sąsiaduje z wymownym

milczeniem, które w didaskaliach osiemnaście razy określono słowem „cisza” i dwukrotnie „on milczy”. Najczęściej wskazuje to na dysonans, przesunięcia, brak zgodności w wypowiedziach bohatera i otoczenia, odsłania niespodziewany zwrot akcji „wewnętrznej”, nową perspektywę widzenia. Poczynając od drugiego obrazu, milczenie coraz wyraźniej przerywa repliki bohatera. Najczęściej „cisza” wskazuje na sprzeczne przypuszczenia w rozdwojonej świadomości bohatera.

On.

Wiesz, co mi się zdało? Zdało mi się, że idziemy, idziemy naprzód i znów wracamy tam, skąd i wyszliśmy. (*Cisza*). Nie, nie, zupełnie nie to mi się zdało. (*Cisza*). Zdało mi się, że się opilem bielunia. Nie, znów nie to... (*Cisza*). Tak jak gdyby wszyscy, którzy idą za mną, nie szli... (*Cisza*). Tak jak gdyby wszyscy śmiali się tylko ze mnie...

Głosy tłumu dzięki powtórzeniom, podobieństwu konstrukcji retorycznych, akcentom na jednym znakowym słowie kształtują i odgrywają wyabstrahowaną akcję wewnętrzną, która odbija się w replikach bohatera.

- On wie wszystko.
- On widzi wszystko.
- Jest prorokiem.
- Z nim Bóg rozmawia.
- On będzie w Baśni królem.
- Być może jest on królem i tylko zdjął koronę.

Głosy tłumu, potwierdzając i wzmacniając repliki bohatera, doprowadzają je do absurdu, co profanuje i parodiuje następną wypowiedź bohatera.

On.

Bracia moi! Gdzie są ofiary, tam też jest zwycięstwo i jak wszyscy wiecie, czekają nas ofiary.

- Wiemy.
- Wszyscy jesteśmy na nie gotowi.
- Gorąca krew ogrzeje nas w drodze.
- Gorąca krew napoi nas w drodze.
- Gorąca krew odbije promienie Baśni [Formalne potwierdzenie repliki bohatera sprowadza ją do absurdu - N.M.].

On.

Gorąca krew, bracia moi orły, zasieje mak na przebytej ścieżce. Mak ten przynigdy nie zwiędnie i każdy, kto zechce pójść w Baśń, będzie iść póty, póki nie stanie kwiatów. Wierzę wam, wierzę w waszą siłę!...

Brak podmiotowo-przedmiotowego zaadresowania wypowiedzi nie tylko niszczy ich treść, wzmacnia charakter abstrakcyjny, ale też niweluje znaczenie słów w ogóle. Różnomodalne pauzy niekiedy zdają się być bardziej znaczące niż słowa.

Ołeksandr Ołeś w etiudzie dramatycznej *Po drodze w Baśń* wykorzystuje paraboliczną formę rozwijania wizji jako pewnej narracji, która ma wszystkim znane znaczenie. W fabule znalazły się elementy parodiowania utopii, ponieważ „zostaje obnażona” abstrakcyjność pojęcia „baśń”, które dla wszystkich postaci sztuki ma jednakowe znaczenie. Sposób wypowiedzi ukazuje wyobcowanie pozycji retorycznej jednostkowo nieokreślonego bohatera [„On”] i chaotycznych, wertykalnie nawarstwionych jedna na drugą replik tłumy. Intuicyjne wniknięcie bohatera w fenomen baśni tworzy opozycję wiary i niewiary, których uosobieniem jest jego postać i nieokreślona postać kogoś z tłumy.

On.

O, bracie mój! Wstań i wierz: nie zajdzie jeszcze słońce za góry, gdy ujrzymy Baśń.

– Będziemy dziś w Baśni? Dziś? (*Wstaje i znowu opada*). Nie, poleżę trochę, zmęczyłem się. (*Pada koło jego nóg*).

W etiudzie dramatycznej Ołesia akcja jest skoncentrowana wokół różnych możliwości dotarcia do zagadkowego świata Baśni, który jako wizja jest główną postacią akcji. Sprzeczność między metafizycznym a realnym osiągnięciem fenomenu Baśni tworzy konflikt fabularny antyutopii. Miał rację Andrij Nikowski, gdy pisał, że „...«wieczna baśń» pozostaje u Ołeksandra Ołesia obrazem poetyckim, wyrażonym w sposób ogólny; już w osobie bohatera autor wcielił swoją myśl, jego ustami wygłosił swoje kazanie życia...” [1, 28]. Chodzi o to, że Ołeś unika trywialnej tendencyjności i osiąga prawdziwy patos poetycki. Przy tym uwaga Andrija Nikowskiego, że jest to sztuka symboliczna, oznacza formę uogólnienia poetyckiego, której sposób interpretacji jest bliższy rozumieniu alegorii (wcielenie w słowo jednoznacznego wyobrażenia o zjawisku): „Czerwone maki jako symbol krwawego losu przewodnika, wieniec – władzy

królewskiej...” [1, 29]. Symbolika w tej sztuce jest formą twórczości poetyckiej, środkiem poetyzacji obrazowości artystycznej. Do takiego wniosku prowadzi krytyka dekodowanie obrazowości tej etiudy dramatycznej w kontekście liryki Ołesia, zwłaszcza wiersza *Iskra* [Искра]. Dzięki temu jego liryka służy jako swoisty prototekst miniatur dramatycznych. Krytycy przyznawali, że sztuka jest alegoryczna: „Jego sztuka zupełnie nie jest symboliczna, ale alegoryczna, bo za zwyczajnymi rozmowami postaci słyszymy własne rozmowy w Rosji [potraktowany w duchu nietzscheańskim problem osobowości twórczej, konfliktu między bohaterem a tłumem – N.M.], postaci sztuki to osoby, które widzimy na co dzień i gdyby sztuka ta została napisana w tonie satyrycznym, byłaby ona pamfletem, ale jej tragiczny charakter daje prawo do nazywania jej alegorią” [13, 565].

Dla ówczesnych artystów Baśń była alegorią tego, co idealne. Orientacja na nią tworzyła napięcie dramatyczne, stawała się czynnikiem strukturotwórczym.

Specyfikę symbolizmu dramatycznego Ołesia, jego naturę liryczną zanalizował Jakiw Mamontow, który dostrzegał cechy symbolizmu w nastrojowości, opracowaniu artystycznym i przede wszystkim języku sztuk. Spostrzeżenie to umocniła praktyka Młodego Teatru na czele z Łesiem Kurbasem, który w artykule *O teatrze symbolicznym oraz teatrze O. Ołesia* [Про символический театр и театр О. Олесья] (1917) doszukuje się źródeł jego symboliki w głębokim zanurzeniu „...w nieznanie mroki duszy ludzkiej...”, co w etiudzie *Jesień* [Осень] pozwala mu wystawić „inscenizację życia duszy” [7, 36]. Łeś Kurbas pragnął oddać w sztukach Ołesia szczególne zespolenie aspektu psychologicznego i rytmicznego: „każdą z etiud budował on na subtelny wyczuciu rytmu wewnętrznego nie tyle języka poetyckiego (bo nie są one wielosłowne), ile rytmu niewypowiedzianych w nich myśli oraz uczuć” [7, 127]. Typ liryczny talentu Ołeksandra Ołesia dochodził do głosu w tym, że większość jego etiud dramatycznych jest zbudowana zgodnie z zasadą tworzenia wypowiedzi lirycznej, przede wszystkim jeśli chodzi o prawidłowości rytmiczno-melodyjne tworzenia obrazowości, co w pewnej mierze oddaje cykliczny ruch wrażeń, przeżyć, wizji podmiotu wypowiedzi, które wskutek braku wydarzeniowego zdefiniowania nabierają wcielenia emotywno-symbolicznego. Akcja wewnętrzna jest związana z tropicznym mnożeniem sensów, obrazowym oddaniem ekspresji, które tworzą pewien nastrój. Nastrojowo-liryczny typ napięcia dramatycznego oddaje przeżycia, stan, nastrój, sugestie, które organizują w jedyną akcję dramatyczną sposoby ich narastania, wpływu na czytelnika. Zostaje naruszona zewnętrzna

wydarzeniowość, w związku z czym słowo traci funkcje nazywania, oznaczania, komunikatywności, natomiast specyfika jego przekształceń odsłania napięcie liryczno-dramatyczne.

Nieprzypadkowo Ahapij Szamraj kategorycznie wypowiedział się na temat przewagi liryzmu nad dramatyzmem w jego sztukach: „Inne sztuki Ołesia *Nad Dnieprem* [*Над Дніпром*], *Tragedia serca* [*Трагедія серця*], bez wyraźnie nakreślonej sytuacji, bez konkretnych detali są prościutką liryką w duchu romantycznym, do tegoż przyprawioną scenkami z rusalkami, kupałnymi ogniami oraz innymi romantycznymi rekwizytami” [23, 144]. Nie mniej zdecydowanie Petro Fyłypowicz nazwał utwory dramatyczne Ołesia, z wyjątkiem etiudy *Taniec życia* [*Танець життя*], inscenizowaną liryką”.

Pragmatyka organizowanej według zasad lirycznych wypowiedzi rodziła akcję zakodowaną w formie wewnętrznej słowa. Było to związane ze zmianami podmiotów wypowiedzi, kiedy to obecność wizyjna „innego” w strukturze wypowiedzi wypierała własne „ja” bohatera. W etiudach lirycznych *Tragedia serca* i *Cichym wieczorem* działają osobowo nieokreśleni bohaterowie, których wypowiedzi wypromieniowują nowe impulsy przeżyć i uczuć. Owa plastyka wypowiedzi poetyckiej została dostrzeżona przez Mykołę Jewszana, który udowodnił, że liryzm dramatyczny Ołesia ma naturę nastrojową [5, 278]. Ze względu na brak dynamicznej fabuły, intrygi, kategorii czasu i przestrzeni oddawały cechy akcji dramatycznej. Czasowe płaszczyzny wizyjne komplikowały strukturę dialogu. Wspomnienie czy projektowanie w wyobraźni bohaterów organizowały przeżycie emocjonalne, które tworzyło napięcie owej akcji „wewnętrznej”.

W etiudzie dramatycznej *Cichym wieczorem* (1912) zostają oddane transcendentne wzloty ku przyszłości, a przez nią ku przeszłości dwóch osobowo nieokreślonych postaci. To zaręczeni On i Ona.

Kompozycja dialogu ze względu na charakter ukierunkowania komunikacyjnego wypowiedzi, intencje podmiotów wypowiedzi, pewne formalne cechy organizacji aktów mowy ukazuje pięć wydzielonych pauzami obrazów-przeżyć, zbudowanych według zasady emocyjno-muzycznych rozbłysków słowotwórczości. Kompozycja oddaje wpływy budowy muzycznej etiud. Zdaje się, że wypowiedź składa się z utworzonych na bazie jednego materiału muzycznego, kontrastowych pod względem intonacji, treści, tempo-rytmu epizodów. Od pierwszej do piątej części dialogu, które mają charakter umowny, zmienia się komunikacyjne ukierunkowanie wypowiedzi.

Pierwsza wymiana replik dwojga zaręczonych odślania ich skłonności do marzenia o szczęściu. Między bohaterami zostaje zachowane porozumienie, ich głosy zlewają się niemalże w unisono, tworzą jedyny tekst, choć w wypowiedziach mężczyzny pojawiają się intonacje zwątpienia, co w ukształtowaniu syntaktycznym zostaje oddane za pomocą wielokropka.

On.
Zdaje mi się to,
I przez to nie wierzę,
Że szczęście nasze jest stałe...

Epizod drugi zostaje odtworzony w projekcyjnym spoglądaniu zakochanych w przyszłość przez pryzmat ich namiętnego uczucia. Bohater przენosi się w wyobraźni z przyszłości w przeszłość, w której punktem wyjścia jest spotkanie z ukochaną. Poetyckie wyznania zlewają się w emocjonalno-podniosłym ducie, do którego niespodziewany dysonans wprowadza pytanie kobiety:

Powiedz – nie pytam
Była piękna? Bardzo?

Wraz z odpowiedzią bohatera zmienia się komunikacyjny charakter dialogu, przekształcającego się w monologiczne wypowiedzi postaci, z których każda tworzy odrębny tekst. Tak więc „mikroteksty” uczestników formalnego dialogu odślaniają ich wewnętrzne odpychanie się i brak perspektyw porozumienia. Powstaje charakterystyczny dla modernizmu typ dialogu, którego podstawą jest równoległe rozwijanie konceptualnie przeciwstawnych wypowiedzi.

Odpowiedzią bohatera jest wyimaginowany dialog z byłą ukochaną; powstaje obraz wrażenia wzrokowego w przeszłości z pozycji obecnego widzenia.

On.
Nie tak piękna, jak interesująca –
Choć małoduszna jak motyl
Ot podbiegnie, uśmiechnie się, zatrzyma,
Wyciągnie ręce i czeka...
Nie wiesz – czy sen to się śni
Czy zaglądasz w oczy szczęściu!...

Monolog wewnętrzny mężczyzny jest w istocie dialogiem wewnętrznym z obrazem byłej ukochanej. W skondensowanej formie mieści on dramat miłości od jej rozkwitu, co w wyobraźni bohatera zostaje oddane poprzez zmiany w przyrodzie (grom, deszcz), do zdrady dziewczyny. W monologizowanym wspomnieniu bohatera dominują obrazy wizyjne, obecność wymaginowanego obrazu komplikuje obraz jego własnego „ja”, ponieważ referentem tego „ja” w wypowiedziach staje się inny.

Dynamikę monologizowanej akcji oddają podkreślone przy pomocy czasownika zmiany stanu psychicznego bohatera: „ogarnął mnie lęk”, „i coś we mnie zatrzepotało, zajęczało”, „biorę ją za rękę, chowamy się pod dębem”, „stoję nieruchomo chwilę i zaczynam całować”, „Cudownie w owych chwilach, / Gdy jesteś carem ziemi i nieba / I nie poddajesz się nikomu – nawet śmierci ...”. Gradacja przeżyć oddaje wyobcowanie bohatera, które odsłania twórczą duszę artysty, bo tylko poeta może myśleć w sposób metaforyczny i przeżywać swe przemiany wewnętrzne jako wymaginowane naturalne katastrofy.

W etiudzie dramatycznej *Cichym wieczorem* wspomnienia odtwarzają podwojenie duszy bohaterki. W retrospektywnym monologu przejawia się struktura jej własnego „ja”:

Ona.
 O, ileż wycierpiałam mąk
 Lecz było to niczym dla niego...
 Dzień przed jego odjazdem
 Spotkaliśmy się nad urwiskiem za miastem.
 Ujrzawszy mnie,
 Schylił głowę,
 Postał, zawrócił
 I znikł, rozplynął się we mgle,
 A ja stałam długo, długo
 Patrzyłam w jar, myślałam,
 I widziałam na dnie jaru
 Pewną szczęśliwą dziewczynę...

Wydobyte z głębin pamięci obrazy odbijają pragnienie szczęścia bohaterki oraz głębokie cierpienie spowodowane nieodwzajemnioną miłością. niespełnione marzenie o miłości odwzajemnionej wciela w jej wyobraźni dźwiękowy

obraz melodii fletu, co staje się swoistym mostem łączącym wspomnienia z teraźniejszością, symbolem przypominania chwili szczęścia.

W tej etiudzie dramatycznej Ołeksandr Ołeś ożywił taką właściwość języka poetyckiego, jak zdolność do rozwijania wizji. Jest to związane z jej symbolicznym charakterem, ciężeniem słowa poetyckiego ku „zagęszczeniu”. Znakowe obrazy-symbole („dźwięki fletu”) służą materializacji wyobraźni bohaterki.

Sztuka ma charakter nieukończony wypowiedzi, melodyka jej dialogowych obrotów sensu, intonacji, budowy słowa zastyga w unisono wraz z dźwiękami fletu. Dwa teksty (poetycki i muzyczny) zlewają się w emocjonalnym przeżyciu czytelnika.

Akcja dramatyczna wielu sztuk Ołeksandra Ołesia jest zbudowana według zasad organizacji utworów muzycznych. Wpływy ogólnej formy sonetowej są widoczne w etiudzie dramatycznej *Tragedia serca* (1911), w której logika ruchu muzycznego (teza – antyteza – synteza) przekształca się w dialektykę obrazów wizyjnych, które są realizowane poprzez wypowiedzi.

Pierwszy dialog między Dziewczyną a Mężczyzną tworzy główną partię wypowiedzi (temat spokoju i miłości), ale w wyobraźni mężczyzny pobrzmiewają już nutki partii pobocznej (tragedia życia, związana z rodziną i jego byłą miłością). Możliwe, że na tym polegał osobisty dramat poety. Jak podkreśla Roman Parchomyk, na czas pisania etiudy przypada rozkwit miłości Ołesia i poetki Ołeny Żurływej [18, 66]. Przeszłość personifikuje się w wyrażeniach monologicznych Mężczyzny i zostaje ukazana jako splecenie dwóch potoków słownych świadomości. W języku przejawia się to jako udziwnienie wizji.

Mężczyzna.
Lecz to co czasem umarło
Znów zmartwychwstaje,
Wstaje w swej niespotykanej krasie
I smętnie patrzy na ciebie.
Drżą jego usta
I słychać słowa wyrzutu:
„Zapomniał... Zapomniał i zdradził...” –

„Przełom w rozwoju” jest związany z tematem śmierci, która coraz wyraźniej daje o sobie znać w pobocznej partii mownej Mężczyzny oraz z tematem ofiary, co dochodzi do głosu w wypowiedzi Dziewczyny: „Oddajemy wszystko, co mamy, I bierzemy co konieczne za Cenę krwi”.

Zamiast opracowania w tkaninie akcji dramatycznej pojawia się wtrącony epizod (dialog Kobiety z Chłopczykiem). W przeżyciach lirycznych Kobiety rozwija się metafora gaśnięcia, projektowana na emocjonalny odbiór obrazu lilii. Poetyka tego dialogu przyswaja mnożenie semantycznego potencjału obrazów charakterystyczne dla poezji Ołesia. Tak więc symboliczny obraz lilii jest oddany poprzez semantykę poświęcenia, cierpienia, nieosiągalnej miłości idealnej („Myszę, marzę o liliach”, „Jesteś biedną lilią, strzaskaną przez wiatry”, „W bieli ty – lilia biała...”, „Narcyz zakochany w lili...”).

W *Tragedii serca* obraz lilii staje się swego rodzaju bodźcem, który wyzwala graniczne napięcie emocjonalne i stanowi kulminację „akcji wewnętrznej” bohatera, który coraz silniej odczuwa niemożność zerwania z rodziną oraz męki skruchy.

Mężczyzna.
 Kto tu chodził?
 Kto śmiał zerwać lilie?
 Kto mógł zerwać nasze lilie?
 Kto całe piekło rzucił na piersi?
 Kto duszę przeszył strzałą skruchy?

Wzmocnienie wrażenia emocjonalnego, które przedziera się przez chwilowe zapomnienie zakochanego bohatera, odsłania tragiczność poznania w sytuacji uświadomienia fatalnego związku z przeszłością i niemożności wyrwania się spod jego władzy.

Obrazowość muzyczna i zasady budowy muzycznej tworzą podstawę budowy wielu etiud dramatycznych Ołeksandra Ołesia. Tak więc w jego miniaturze dramatycznej *Złocista nić* [Злотна нитка] (1913) symbolizacja akcji tworzy efekt brzmienia utworu muzycznego. Według Oksany Olijnyk „etiuda jest zbudowana na zależności strukturalnej i tematycznej między muzyką a słowem. Muzyka jest nie tylko elementem kompozycyjnym, ale też symbolem semantycznym, staje się jakoby dodatkową osobą dramatu [17, 19].

Dzięki środkom poetycko-retorycznym Ołeś osiągał syntezę słowa i melosu, co odbijało ich pradawną syntezę, ukazaną w archaicznych formach tragedii, która nie utraciła związku z rytualistyką misterium. Wpływ struktury tragediowej oraz estetyki przeżywania jest odczuwalny w tekście, odzwierciedlającym patos przeżywania przez wszystkich śmierci kompozytora Mykoły Łysenki, którego twórczość symbolizuje sposób pojmowania świata przez naród ukraiński.

W *Złocistej nici* ulegają przekształceniu osobliwości tragedii archaicznej. W wyobraźni ludzi obraz zmarłego Łysenki ożywał i stawał się żywym wyobrażeniem. Bohater, Łysenko, po śmierci przechodzi duchową transformację – jego duch ożywa w wyobraźni współczesnych mu ludzi i ulega materializacji w muzyce.

Te symboliczne transformacje oddawały mitologiczny stosunek do śmierci, której wyobrażenie zlewało się z wyobrażeniem na temat fatum. Stosunek do życia i narodzin nabierał treści etycznej, a tym samym realizował się w kategoriach katharsis – „wina” i „zemsta”. W wyobraźni dramaturga i widza pojawia się echo pradawnej tragedii. Pieśń tęsknoty, którą zaczyna się sztuka, spełnia rolę chóralnego występu-płaczu. W wypowiedzi Kobiety w czerni retoryczny patos myślenia mitologicznego tworzy obrazy wyobrażanych preistoriczeń przeżyć emocjonalnych. Zostaje wykorzystana najdawniejsza forma kumulatywna paralelizmu, którego podstawą jest nawlekanie poszczególnych i samodzielnych słów-obrazów, synkretyzm zjawisk nierozczłonkowanych przez wyobraźnię poetycką.

Kobieta.

Kto me perły – zagubione łyż
Wszędzie na wielkiej drodze
Kto pozbiera,
Kto pochowa!?
Licho, biada mewie-niebodze...
Czy niczym perły płoną na mrozie!

Druga część etiudy dramatycznej zawiera partie pieśniowe trzech Park, które odtwarzają obrzędową akcję przeniknięcia rozlanej w przyrodzie duchowej siły życia w nowo narodzoną duszę przyszłego genialnego kompozytora. Repliki nabierają charakteru imperatywnego: archaiczne wyobrażenia o synkretycznym złączeniu się ducha ludzkiego z kosmicznym zostają wcielone w rytualne modły-zawołania Park. Forma pieśniowa zostaje podkreślona przez refren.

Średnia i stara Parka.
Rzuć mu w serce łyż.
Wszelkie bóle i żale,
Zostaw wyrzuty i pogroźki,
Skargi ziemi ojczystej.

Akcja dramatyczna jest zbudowana jako muzyczne doświadczenie symbolicznego przejścia życia w śmierć, której nieubłagalność została przedstawiona w alegorycznej scenie przecięcia przez Parki „nici życia”. Ten wizyjny obraz dopełnia autorska narracja w didaskaliach, nabierających uogólnionego charakteru: „Dźwięk zerwanych strun i brzęk nożyc. Urwała się pieśń i zapłakała nad pieśniarzem ojczysta ziemia. Cicho i wspaniale jak kłęby dymu kadzielnego wyruszają się z ziemi, płyną i jęczą dźwięki marsza pogrzebowego...”

Końcowa pieśń Dziewczynki w bieli, symbolizująca wieczność życia pieśni-duszy Mykoły Łysenki, rozwija się jako wzrokowe wyobrażenie obrazu uduchowienia „łabędziego śpiewu”, co podkreśla mitopoetyckie transformacje melosu.

Ołes udatnie wykorzystuje gatunkową formę etiudy dramatycznej. Już sam tytuł sztuki *Pieśń księżycowa* [*Місячна пісня*] (1914) oraz gatunkowa wskazówka „etiuda w jednym akcie” wskazują na ten wymiar muzycznego bytu, gdzie idealna treść przeżycia transcendentnego spotyka się z logiką formy etiudowej, która w świadomości modernistycznej przełomu XIX i XX wieku nabierała nowej uaktualnionej treści.

Budowa etiudowa *Pieśni księżycowej* ujawnia się poprzez rytmiczną kolejność wyimaginowanych obrazów-przeżyć, które tworzą kompozycję sztuki. Za swego rodzaju ogniwo organizujące służą określone przez autora pauzy oraz didaskalia. O połączeniu płaszczyzny realistycznej i wizyjnej świadczy lista osób dramatu, składająca się z dwóch wyimaginowanych oraz dwóch realnych postaci, między którymi znajduje się pośrednik pełniący funkcję koordynatora. Postacie wizyjne wyznaczają sposób poznania: Rusalka wciela ideę intuicyjnego przeniknięcia w pozarozumową istotę, Faun (według mitologii rzymskiej, mieszkańiec pól i lasów) – ideę twórczego ruchu. Profesor to swoisty mediator między postaciami wyimaginowanymi a realnymi (Panną oraz panem Janem), pełniący rolę interpretatora, który stara się wyjaśnić Pannie intencje pana Jana wobec tego, co niepojęte, objawione w muzycznym bycie-przeżyciu.

Cała akcja dramatyczna jest podporządkowana sile księżycowej grawitacji, co jest zgodne z naturą melosu sztuki i rodzi szczególny magnetyczny sens wypowiedzi, gdy brzmienie i sens całości językowej tworzą nierozzerwalną jedność strukturalną. W podstawie melodyki wypowiedzi widać najbardziej charakterystyczną zasadę poetyki Ołesia – zasadę harmonijnego dysonansu, syntezę przeciwstawnych pod względem znaczenia, ale współbrzmiących, jeśli chodzi o emocjonalne przeżycie połączeń, słów. Magnetyczna siła blasku księżycowa wpływa na wyobraźnię postaci oraz na ich wypowiedzi, co rodzi obrazowe

dysonanse, które wzmacniają ekspresję wyrażenia. Dysonanse te tworzą wewnętrzną budowę tekstu, która również zapewnia jedność akcji.

Pod wpływem grawitacji księżycowej harmonia słów odzwierciedla zasadę „krzywych luster”: dysonujące brzmienie, nakładając się, daje wrażenie magnetyzującego współbrzmienia.

Mistyczny pejzaż w didaskaliach na początku akcji („Księżycowa noc w starym sadzie nad jeziorem. Jabłonie i grusze kwitną białym kwieciami. Promienie księżycy oświetlają wszystko dookoła i sad w nich zdaje się dnem jakiegoś srebrno-błękitnego morza. Koło stawu na pieńku siedzi faun i wyświstuje jakąś pieśń”) staje się przerywnikiem, który nastroja czytelnika, by zanurzył się w świecie fantazji. Dominantą przerywnika jest obraz nocy w sytuacji panteistycznego zaczarowania.

Pierwszy obraz w etiudzie tworzy dialog Rusalki z Faunem, który oddaje emocjonalne przeżycie atmosfery nocy. W wyobraźnię Rusalki wplata się tonalność smutku, która zabarwia także odpowiednie obrazy. Fantastyczne hafty są odbierane jako intuicyjne odczucia bohaterki.

Rusalka.

Jak możesz pragnąć radości i śmiechu, gdy tak smutno tej nocy. Zdaje się, że sam smutek chodzi po ziemi i oplata dusze swą pajęczyną.

Wraz z pojawieniem się Profesora i Panny w dialogu Rusalki i Fauna uobecnia się nowy motyw. Dalsza rozmowa realnych postaci tworzy następny obraz (swoiste opracowanie pierwszego). Stan graniczny między światem realnym a wyobrażanym wyznacza swoimi wyjaśnieniami Profesor, który radzi Pannie: „Nigdy nie trzeba mieszać realnego życia z fantazją, nawet wtedy, gdy fantazja może nam dać chwilę zachwytu”.

Profesor odbiera muzykę jako poetycką ciągłość, która otwiera się w stanie transcendentnego zachwytu jedynie naturom poetyckim. Takim jak Jan i Rusalka. Natomiast panna Handzia nie jest zdolna do usłyszenia tej muzyki duszy. Swoistą kulminacją owego obrazu drugiego staje się wyznanie Profesora: „Może śmiesz, gdy Jan łowi promienie, ale nie śmiesz, gdy chce je schwytać...”.

Nową rzeczywistość, którą wnosi do akcji dramatycznej pan Jan, oddziela od obrazu drugiego pauza – znak nowego przeżycia. Obraz trzeci zaczyna się od obrazów poetyckiej wyobraźni pana Jana. Z harmonijnym muzycznym odbiorem świata kontrastuje profaniczny obraz śmiechu Paniienki, który wdziera

się jako pewny dysonans w fantazje Jana. Śmiech ten ma straszliwe pochodzenie i zdaje się bohaterowi „...chłodny niczym północny wiatr i wstrętno-straszny niczym obraza przyjaciela”.

W replice pana Jana jest przewija się leitmotyw tragizmu, skazania, który po raz pierwszy zabrzmiał w replice Rusałki. Jego medytacyjne sentencje niejako wynurzają się z mistycznego, niepojętego dla innych wymiarów bytu. Muzyczne przeżycia powstają w tym jednostkowym akcie twórczym natchnienia, w którym istnieje bohater. Dialog między nim a panną Handzią nie prowadzi bohaterów do porozumienia, natomiast w dwóch wymiarach (realnym i fantazji) dysonują między sobą dwa dyskursy:

Pan Jan.

Widziałem szczęście i niosłem je w tych rękach! Księżycowy promień, który wziąłem, gdy spał na trawach i kwiatach, księżycowe struny, które zamotałem w kłębek i niosłem go na swym sercu, by naciągnąć na skrzypce, księżycowe światło, które nadal świeci w moich rękach – oto moje szczęście. Właśnie to było, panno, moim szczęściem!

Panna.

Panie profesorze, pan Jan tak dziwnie mówi, że go nie rozumiem. Wyobraził coś sobie i teraz się niepokoi. Nie widziałam w jego rękach promieni słonecznych.

Przypominanie przez pannę, która we własnej wyobraźni odtwarza zachwyty pana Jana nad muzyką blasku księżycy, nabiera reprzyzowego charakteru. Dotyk ręki panny zgasił jednak promienie księżycowe, a wraz z tym zgasł dla jej ukochanego „cały świat, z jego słońcem i gwiazdami”.

Mistyczne wizje w dramaturgii Ołesia mają swe źródło w magii emocyjno-wyobrażonej obrazowości, która wiruje w plastyce twórczych „erupcji” słowa poetyckiego. Istotę tę uchwycił w swoim teatrze Łeś Kurbas. „Interpretował on Ołesia jako «ukrytą», istotną analizę tego, co irrealne, na wpół realne, co na granicy świadomości i podświadomości” [4, 53].

Czwarty umowny obraz etudy zaczyna się od przeżyć Rusałki, która usłyszała „dziwną muzykę smutku” i muzyka ta kojarzy się jej z cieniem. Obraz cienia przywołuje obraz śmierci-zapomnienia, która rozpala wyobraźnię pana Jana. Rusałka intuicyjnie wyczuwa, że muzyk stracił zdolność odczuwania twórczej siły, energii pieśni, jej idealnego piękna. W tkaninie polilogu wyraźnie nasila się motyw umierania, odtworzony zostaje jego wpływ na obrazową wyobraźnię bohaterów sen-trawy, którą rozrzucił Faun. W pozbawioną sił świadomość

pana Jana ingeruje cudza wola, co po raz kolejny oddano na poziomie melosu. W rozszczepionej wyobraźni bohatera pojawiają się jako dźwięki skrzypiec obrazy wizyjnego marzenia, które przełamują uczucie bezsilności oraz niemocy twórczej.

W kodzie znów pojawia się tragiczny motyw „łabędziej pieśni”, którą wykonuje pan Jan w stanie snu-zapomnienia, a którą słyszy jedynie Rusałka. W jej odczuciu bohater przeistacza się w ejdyczną istotę-pieśń: „Tyś cały niczym skrzypce, na które padły księżycowe strumienie... Tyś cały niczym pieśń, którą gra twe księżycowe marzenie”. Tak więc przeżycie muzyczne nabiera znaczenia symbolicznego jako fenomen fantazji, co transformuje się w dramaturgiczny byt.

Podstawa muzyczna stała się dla Ołeksandra Ołesia nie tylko źródłem nieograniczonej pełni wyrażania, ale stała się też czynnikiem formotwórczym na poziomie gatunkowo-kompozycyjnym oraz na poziomie poetyki. Neoromantyzm w jego twórczości uległ znaczącej transformacji w stronę symbolizmu.

W etiudach Ołeksandra Ołesia wyraźnie formalizują się tak istotne funkcje dialogu, jak wymiana informacji, kontakt i przedstawienie poglądów, dochodzenie do prawdy. Wypowiedź w dialogu ogranicza się do podmiotu mowy i projektuje transcendentne przewroty, kiedy to wizyjna obecność innego w strukturze wypowiedzi wypiera dyskurs „właściwego ja” bohatera.

Niewielka prozatorska etiuda-dialog *W swoją drogę [На свій шлях]* (1913) stała się niemalże laboratoryjną preparacją wewnętrznego świata kobiety, która dochodzi do siebie, zrywając z psychiczną zależnością od męża. Świadomość własnej śmierci duchowej (utrata własnej indywidualności) jest przez nią odbierana jako krok ku odnalezieniu samej siebie.

Zostaje naruszona logika komunikacyjna dialogu: kobieta zwraca się jedynie do siebie. W procesie egzystencjalnego uwolnienia duszy obraz własnego „ja” wypiera z jej wyobraźni wszystko inne.

Kobieta.

Obserwowałam siebie, przysłuchiwałam się, jak powoli umiera we mnie własne „ja”.
Czułam, jak twe wielkie, silne „ja” przenika całą mą istotę, jak bez żalu to wszystko, co moje, zabija, dusi ...

Repliki bohaterki są odbierane jako egzystencjalne impulsy w trzech wymiarach czasowych: projektowanej przyszłości, teraźniejszości oraz przeszłości z pozycji obecnego odbioru. Obraz projektowanej przyszłości pojawia się jako

wizja, którą bohaterka stara się przeciwstawić własnej degradacji. W czasie te-razniejszym widać utrwalone etapy wyobcowania własnego „ja”, które wchłaniają przeszłość, związaną z zatraceniem przez bohaterkę własnej osobowości. Wyznanie: „stałam się twoim zwierciadłem” staje się kluczowe dla zrozumienia struktury przemian egzystencjalnych w procesie wypowiedzi.

Dążenie kobiety do wyzwolenia własnego „ja” jest projektowane na emocjonalną bezsilność męża: „teraz mnie samemu ciasno w ścianach! Sam pragnę wolności!...”.

Scena finałowa dialogu odsłania rozpacz bohatera, spowodowaną zniszczeniem psychicznego „modelu świata”, co zbliża tę etiudę do lepszych wzorców „nowego dramatu” poświęconego przeciwstawianiu się bohatera własnemu losowi, egzystencjalnemu dążeniu do uwolnienia się od fatalnej zależności.

Według Mykoły Woronego, który przyjrzał się fazom rozwoju „nowego” dramatu europejskiego, twórczość dramatyczna Ołesia wpisuje się w estetyczne założenia neoromantyzmu, który „...bierze jako podstawę światopoglądu artystycznego wyposażony przez doświadczenie psychiczne indywidualizm oraz barwny i aktywny panteizm [2, 184]. Neoromantyzm posługuje się symbolicznymi formami uogólnienia, psychologiczną manierą malarzy-impresjonistów. „W sferze techniki teatralnej chętnie wraca do feerycznego monodramatu, dramatyzowanej utopii lub dramatu-baśni” [2, 184].

Właściwości panteistycznej percepcji świata, feerycznego melodramatyzmu, dramatyzowanej utopii oraz dramatu-baśni w pełni ujawniły się w dramacie *Nad Dnieprem (Wiosenna baśń)* [*Над Дніпром (Весняна казка)*] (1911), który w jednym z wariantów rękopiśmiennych nosił tytuł *Sen nad Dnieprem. Libretto opery* [*Сон над Дніпром. Лібрето для опери*]. Symbolizacja akcji dramatycznej w tej sztuce przypominającej poemat dramatyczny zostaje osiągnięta dzięki chwytowi widzenia – marzenia sennego w przestrzeni realistycznej akcji, poprzez które autor odtwarza archetypiczne obrazy, przeżycia oraz wierzenia pogańskie. Wskazuje na to epitafium-cytat z kroniki Rada o przedchrześcijańskim obrzędzie wypędzania rusałek ogniem: „Pogańskie zwyczaje. O poranku 17 marca w dzień Ciepłego Oleksy okoliczne wsie znajdujące się koło Bielców stały całe w dymie i płomieniach. Można było pomyśleć, że wybuchł tam ogromny pożar. Okazało się, że to chłopci sami rozpalili ogień, by przepędzić rusałki, które rzekomo wiosną szukają sobie mieszkań w budynkach chłopów i „przy- noszą ze sobą nieszczęście ludziom” [16, 30].

Wizja oniryczna Andrija rozwija się jako baśń poetycka o jego dawnej ukochanej Oksanie, która utopiła się z powodu nieszczęśliwej miłości. Miłość sprawia, że Oksana-rusałka najmuje się u żony Andrija Maryny do opieki nad dzieckiem (aluzja do *Najmitki* [*Наймичка*] Tarasa Szewczenki). Andrij, odczuwszy powrót dawnej miłości, porzuca dom razem z Oksaną, którą zmusza do ucieczki ogień pożaru i rzuca się z nią do rzeki.

W dramacie mamy do czynienia ze stylizacją wątku ballady lub pieśni ludowej, przeżycie dramatyczne tworzy się w wypowiedzi poetyckiej, która przypomina obrzędowe wypowiedzenia z charakterystycznymi refrenami i parafrazami.

Próba rusalek, aby zaadaptować się w środowisku wiejskim, jest umotywowana jeszcze jednym wydarzeniem obrzędowym: alegoryczną walką Dniepru z zimą – jego miłujący wolność duch ma skruszyć lody. Nieprzypadkowo Mychajło Hruszewski dostrzega w sztuce przeistoczenie obrazu przyrody w symbolikę wyzwolenia narodowego [3, 427]. Poetyckie wezwanie Dniepru do kozaków, aby stanęli do boju z zimą, jest pozbawione charakteru dramatycznego, a także jest odbierane jako wtrącone monologi liryczne w kontekście akcji.

Dniepr.
 Dziękuję za pieśń
 Tobie, słowiku,
 Ostatnie rozwiąłeś
 Ty zmartwienie moje.
 Dziękuję, kozacy,
 Pokłon do ziemi,
 Że los nie skończył
 Na naszej ziemi.
 Jeszcze skrzydła u nas mają
 Przestrzenie w myślach,
 I duch kochający wolność
 Żyje jeszcze w ciałach.
 Jeszcze tchnień naszych
 Boją się śniegi,
 Kajdany rdzewieją,
 Drżą brzegi.
 Nabierzcie powietrza w piersi
 I lody skruszcie,

Lećcie i niebieście się,
I baśń szumcie...

Symboliczny charakter retorycznych imperatywów („Do siczy, do boju z mrozem, z zimą!”) w kontekście tej wymaginowanej akcji nabiera charakteru podświadomości zbiorowej, obrazy wizji onirycznej funkcjonują jako tropy, naczynowane dynamiką, intensywnością wrażeń. Wypowiedzi bohaterów zdają się być ogólnie bezosobowe, co oddaje poetycką obrazowość wyobraźni ludowej. Pojawia się efekt otwartej przestrzeni, w której zostaje odtworzona artystyczna stylizacja wierzeń przedchrześcijańskich, zakodowanych w obrazach ludowej wrażliwości.

Obrazowość mentalności ludowej zostaje także oddana w dumie-sztuce *Chweśko Andyber* [Хвесько Андубер] (1917), do której tytułu dodawano w rękopisach *Komedia w jednym akcie, inscenizowana дума kozacka*. Według słów Mychajła Moczulskiego Ołes stworzył z dumy obraz dramatyczny, opierając się na idealnym wariacie opracowania literackiego znanej dumy ludowej Pantelejmona Kulusza [12, 346].

Monologi Chweśki Andybera są zbudowane jako fragment ludowej pieśni historycznej, w której zostaje zachowany uogólniony bezosobowy sposób zwracania się. Autor unika indywidualizacji obrazu Hanży. Podtrzymuje monosubiektywizm wypowiedzi, mimo że jest ona rozpisana na repliki. Sam język dumy ludowej zawierał silne napięcie dramatyczne, którego charakter odtworzono w udany sposób.

Zołotarenko.

Prosimy pana hetmana, by wypił.

(Częstuje).

Chweśko Andyber przyjmuje kielich, sam nie wypija, a wszystko wylewa na swe szaty.

Chweśko Andyber.

Ej, wy, szaty, szaty, pijcie, bawcie się!

Nie mnie szanują, to was poważają;

Gdy was na sobie nie miałem,

To też czci ze strony bogaczy nie zaznałem...

Strukturyzację akcji wewnętrznej według zasady „wizji onirycznej” zastosowano także w napisanym znacznie później poemacie dramatycznym w czterech obrazach *Noc na połoninie* [*Ніч на полонині*] (1941). Przez wyobraźnię przewijają się obrazy swoistej walki dwóch sił jego duszy, upersonifikowanych w obrazach góralskiej piękności Mawki i narzeczonej Marijki. Wizja bohatera oddaje obrazy zbiorowej podświadomości Huculów, mityczny świat wierzeń przedchrześcijańskich. Splecenie płaszczyzn akcji realnej oraz symbolicznej przejawia się w tym, że postacie huculskiego świata mitycznego (Mawka, Czart, Leśny Duch) motywują swe działania oraz mówią tak jak ludzie. Nieprzypadkowo Mawka obwinia się o to, że zakochany w niej Czart pchnął Mrijkę w przepaść. Motywacja grzechu („Ja to zrobiłam!... Jestem winna! To co zostało posiane dało plon!...”) ekstrapoluje myślenie ludzkie na feeryczną akcję o niezwyklej miłości Mawki, która zdaje sprawę ze swego istnienia na granicy dwóch światów.

Mawka I.

...Obca jestem i tu, i tam.

Serce rozbite na dwie części

Obce i dla ludzi, i dla swoich

Noszę dziecko pod nim.

Nieprzypadkowo badacze uznają ten poemat dramatyczny za feerię magicznych przeistoczeń bohaterów, które ukazują egzystencjalne stany graniczne życia i śmierci, rozdwojenie w miłości, istnienie między realnością a wyobraźnią.

Mystyczną percepcją świata jest także przepojona etiuda *Przy blasku ogniska* [*При світлі ватпу*] (1913), w której „...magiczny rytuał tworzenia mitu wokół pradawnego ogniska powstaje jako przejście tego co zmyślane w to co realne” [17, 18]. Chodzi o wpływ na stosunki międzyludzkie oraz zachowanie (a wreszcie, na dramaturgię sytuacji) pozaświadomych impulsów, związanych z substancją ognia. Dialogi i polilogi postaci rozwijają się pod wpływem hipnotycznej siły ognistego koła. Inicjatorem opowiadania podpowiedzianych przez ogień baśni jest Hala, dla której wizja opowieści utożsamia się z rzeczywistością, pojawia się iluzja osiągnięcia szczęścia, choć co prawda nietrwałego, jak ogień. Dla Dawyda baśń to sposób na wyjście poza granice rzeczywistości. W sytuacji nakładania się wyobrażanych wydarzeń na realne bohater w słowie przeżywa pozaczasowe, nadludzkie metamorfozy.

Dawyd.

Rzecz jasna! Baśnie przenoszą nas w ten świat, gdzie jest właśnie to, czego nam tu brakuje... Baśnie są dopełnieniem życia.

Przeżyte w baśni zastępuje bohaterowi miłość. Dla Dawyda Marija jest zmyślonym obrazem z opowieści poetyckiej, która rozgałęzia się na wizyjne obrazy – legendy uczestników polilogu. Fantazjując, Dawyd wykorzystuje umowność transformacji podmiotów akcji („Wyobraźcie sobie, że jesteśmy Cyganami...”), za którą wyczuwa się aluzję do odpowiedniego swobodnego trybu życia, harmonii człowieka z przyrodą. Po pauzie tonalność nakreślonego przez wyobraźnię obrazu niespodziewanie się zmienia: „Życie jak motyl: powiał wiatr i złamał skrzydła”. Replika, niby strumień powietrza, porusza wypowiedzi bohaterów, którym dodaje sił ogień fantazji.

Do polilogu włącza się Andrij. Jego partia pełna jest patosu imperatywów, które „przerastają” w „małą baśń” o rycerzu pragnącym miłości „...za sławę, za odwagę, za ten skarb, który był w jego sercu...” i z pychy wzgardził szczerym podarunkiem zakochanej dziewczyny. „Bajeczka” rodzi w wyobraźni Dawyda inną wizję – legendę.

Dawyd.

No, opowiem wam weselszą. Był sobie nie rycerz, ale dość zwyczajny człowiek, no, powiedzmy, poeta, malarz lub muzyk. Ot, pewnego razu poszedł na bal, usiadł gdzieś w kącie, jak zawsze sam, samotny... Siedział i słuchał tej muzyki, która brzmiała w jego sercu. I cierpiał katusze, męki niewypowiedzianych słów, niewcielonych obrazów. I marzył...

Opowieść Dawyda rozpada się na pojedyncze wizje, które w ramach całościowej wypowiedzi tworzą swoistą dramaturgię. Fantazje zostają zastąpione przez „widzenia” Marii, które korelują ze zrodzonymi przez wyobraźnię Dawyda stosunkami dwóch wyabstrahowanych postaci. Opowieść Marii, pozbawiona subiektywnych intencji, jest oddana jako „cudza” narracja.

Powracając do niedopowiedzianej legendy, Dawyd zmienia się z narratora w postronnego obserwatora, co wpływa na odbiór fragmentu jako całościowego tekstu w strukturze polilogu. Polilog również składa się z kilku wypowiedzi, przekazanych w mowie niezależnej (narracji narratora, replik poety) oraz alegorycznej poetyckiej oprawy artystycznej, typowej dla legendy. Wypowiedzi postaci są organizowane według modelu językowego charakterystycznego dla

baśni lub legendy. Struktura pojedynczego monologu oddaje tragiczną umowność sytuacji, uogólniono-osobowy charakter rozwiązania każdego z wyimaginowanych epizodów. Tworzy się językowa sytuacja, przypominająca grę, zrodzoną przez ogień rozpętanej przez namiętność fantazji. Zasada gry umożliwia organiczne istnienie w tekście etiudy dramatycznej samodzielnych, względnie całościowych tekstów, stworzonych według innego sposobu kodowania. Różne współistnienie zakodowanych wypowiedzi (dla całego utworu jest to model sceny dramatycznej, dla opowieści Andrija, Dawyda, Marii – to językowy model baśni-legandy) nadaje sztuce teatralizowanego, ironicznego, parodyjnego charakteru sceny w scenie.

Polilog bohaterów przenika i ogarnia całość akcji, która rozwija się według zasady „reakcji łańcuchowej”. „Pobudzającą” siłą jest obdarzona przede wszystkim intonacja wypowiedzi. Opowieść Dawyda, która potęguje wrażenie magnetycznego wpływu śmierci (kompleks Empedoklesa), wzbudza u jego współrozmówców strach. Wizja-alegoria przelanej krwi, która płynie strumieniem z serca poety, jest odbierana w kontekście opowieści Dawyda jako jeden z wytworów żywiołu ognia.

Dawyd.

Złotą chmarą poleciała nad ziemią, by przypomnieć jej, że jest miłość, że łatwiej umrzeć niż oddać jej cząstkę komuś innemu.

Hala.

Ogarnia mnie strach!

Maria.

Strach! Zgasło ognisko! (*Krzyczy*). Rozpalcie ognisko, Andriju! Rozpalcie ognisko!

Wypowiedź Dawyda, w którą „wmontowane” są repliki Hali, Marii, Andrija, nabiera siły słowa-akcji. Obraz martwej krwi ulega alegoryzacji, dzięki czemu słowo niespodziewanie „wybucha”, jak w noweli, rozwiązaniem:

Dawyd.

Gdy zraniona miłość umiera w sercu, to rozrywa je i broczy czerwoną krwią. Żywa milczy, jako martwa mówi silniej niż grom!

Maria.

Rozpalcie ognisko!

Słychać słaby krzyk Dawyda.

Wszyscy zrywają się z przerażeniem. Ognisko zaczyna płonąć. Pochylny nad basenem leży Dawyd, a w różowym świetle ogniska odbija się krwawa woda.

Struktura udialogizowanych monologów oraz polilogów etiudy dramatycznej *Przy blasku ogniska* odsłania zakodowanie archaicznych sensów, które „cementują” wypowiedź, warunkują intencjonalność bohatera do „samozapalenia” i „samospalenia”, jednocześnie zachowują projekcję oczyszczenia, przeistoczenia w nowej hipostazie. Za podstawę takiej interpretacji może służyć ostatnia replika Dawyda, która w sposób wymaginowany nakreśla dalsze przeistoczenia zranionego przez miłość serca: „Żywa milczy, jako martwa mówi silniej niż grom!”. Opozycja „mówienie – milczenie” nakłada się na antytezę tego co „żywe – martwe”, dzięki czemu zostaje osiągnięty efekt oksymoronu.

Dramaturgowi udaje się zniwelować odległość między umownością a realnością. To co wymaginowane wyprzedza realne wydarzenia, czyli model artystyczny baśni-legendy ma wpływ na charakter akcji werbalnej. Teatr słowa zastępuje w pewnym rozumieniu teatr akcji.

Oceniając teatralne interpretacje etiud dramatycznych Ołeksandra Ołesia, Dmytro Antonowicz zwracał uwagę na ich symbolistyczne odczytywanie: „Oleś jako dramaturg w takiej mierze obraca się między symbolami, jako że w jego sztukach prawie w ogóle nie ma postaci indywidualnych. Osoby dramatu w etiudach dramatycznych Ołesia nawet nie mają własnych imion, a nazywają się po prostu «on», «ona», «pan», «panna», «mężczyzna», «kobieta»; i nie są to żywi ludzie, a symbole, nie zawsze łatwe do zrozumienia, nie zawsze dobrze wyjaśniane, ale zawsze ciekawe, niekiedy zachwycające i prawie zawsze dalekie od trywialnej alegorii” [20, 214].

Charakter wypowiedzi postaci w etiudach dramatycznych Ołesia odsłania zasady symbolizacji słowa-akcji. Tak więc w jednej z najbardziej plastycznych oraz najbardziej widowiskowych etiud feeryczno-dramatycznych *Jesień* [Осіннь] (1913) tworzy się napięcie dramatyczne między dwoma dyskursami: sugerującą mową Strażniczki, nasyconą substratem mitologicznym, który zawiera wyobrażenia o panteistycznym zlaniu się człowieka z obrazami przyrody, a prozaicznym językiem Pana, który w naturalistyczny sposób wyprzedza, motywuje

tragifarsowy charakter rozwiązania. Wypowiedź Strażniczki jest rytmizowana jako wiersz wolny, co dzięki emotywniej wzniosłości, eliptycznym konstrukcjom zdania, semantycznemu zagęszczeniu wewnętrznej formy słowa, sugerującej rytm-melodyce zaklinania, skierowanego do mitologizowanego obrazu Wiatru, formuje poetycko-imaginacyjny plan akcji w wyobraźni czytelnika. Konotacje skojarzeniowe wzbudza pozaświadome odczucie fatalności żywiołu niszczenia. Rodzi to analogię między wyciem wiatru i wilka, którego obraz w wyobrażeniu metaforycznym staje się znakiem pojawienia Pana.

Strażniczka.

O wilku mowa: o wietrze rozmawiali, a oto i pan.

Metaforyczne wypowiedzi bohaterki tworzą nastrój niepokoju, przecucia tragedii, co dało podstawy Mychajłowi Hruszewskiemu do nazwania tej etiudy dobrym „obrazkiem nastrojowym” oraz do zauważenia związku z „poematem wiatru” *Co roku [Щопoxy]* [3, 427].

Według Niły Zborowskiej, „opozycja Strażniczka – Pan jest rozpatrywana przez pryzmat struktury maskulinizmu – feminizmu” [6, 427]. „Konflikt zostaje odzwierciedlony w strukturze świata pierwotnego, który jest archetypiczną głębią dramatu. Pan w zwierciadle archetypicznym jest tożsamy z Wiatrem. Obaj noszą to samo imię – głodny zwierz” [6, 363]. Takie psychoanalityczne odczytanie sztuki zachowuje dwuwymiarowość świata Ołesia.

Dalsze wymiany replik bohaterów nabierają odcienia tragifarsy, w której bohater coraz bardziej ukrywa istotę za retoryką wypowiedzi. Pan stara się ukryć swoją filisterską naturę i mimo wszystko „...wyjść z własnej skóry i zostać bohaterem”. Prawdziwą istotę bohatera pozwala wyraźnie ukazać zasada „udziwnienia”, intrygę wzmacnia umowny brak dookreślenia podmiotu w wypowiedziach Strażniczki: „Ktoś zgubił swój pierścień... możliwe, że ktoś żonaty lub zaręczony”. Niejednoznaczność sensu wypowiedzi rodzi projekcje symboliczne „podwójnej akcji”. Tak więc pytanie Strażniczki, która przynosi drwa, „Pali się? Jeszcze nie zgasło?” nabiera dodatkowego znaczenia przenośnego odnoszącego się do uczuć Pana i Pani. Scena rozwiązania została skonstruowana według zasady wyimaginowanego teatru cieni. Zostaje ona opisana w didaskaliach, w wypowiedziach bohaterów nie jest podkreślona, dlatego też pojawia się efekt obecności implicite autora. Fantasmagoryczność owej akcji wizyjnej, która rozwija się we śnie Pani, ma też pewne zabarwienie groteskowe, gdyż pozostaje

zagadkowa: Strażniczka dokonuje zabójstwa, a może są to tylko podświadome przeczucia Panienci. Zgodnie z estetyką dramatu symbolistycznego sen jako irrealna przestrzeń nakłada się na rzeczywistość i staje się już realnością.

Panienska chciała się rozebrać, ale się nie rozebrała, przestawiła świeczkę, podeszła do okien, sprawdziła, czy dobrze zamknięte. Zgasiła świeczkę. Z okien rozlał się księżycowy srebrno-błękitny blask, ze zgaszonego kominka – czerwony.

Ktoś podszedł do okna i zajrzał do chaty: widać głowę Strażniczki. Cisza. Gdzieś stuknęło. Otwierają się drzwi i wchodzi Pan. Długo stoi nieruchomo i wreszcie podchodzi do łóżka. Za nim jak cień z podniesioną ręką, z nożem w rękę, skrada się Strażniczka. I czym bardziej zbliża się on do łóżka, tym bliżej niego jest Strażniczka. Pogasło w kominku. Stało się ciemno. Pan zbliżył się do łóżka.

Nieprzypadkowo Łeś Kurbas nazwał *Jesień* [Осень] „inscenizacją życia duszy”. Zgodnie z jego widzeniem reżyserskim i praktyką aktorską (grał rolę Pana) postaci tej etiudy dramatycznej to „...nie manekiny z etykietkami, na których są napisane chłodne nazwy sił duchowych...”. Symbolizm sztuki przejawia się nie w charakterach postaci i nie w kanwie wydarzeniowej, a jest implikowany w mikropoetyce tekstu. Podczas interpretacji scenicznej w Młodym Teatrze starano się „...oddać walkę czegoś, co ucieka, boi się, waha – czegoś, co goni, mami i ciągnie – i coś, co śledzi, chroni i rozdziela” [10, 136]. Zasada marionetkowości umowności dramaturgicznej Ołesia napędza się prawdziwą symbolizacją akcji.

Charakterystyczna dla dramatu symbolistycznego marionetkowość postaci jest zauważalna także w jednej z najbardziej filozoficzno-egzystencjalnych etiud Ołeksandra Ołesia *Taniec życia* [Танець життя] (1913). Oksana Olijnyk zwraca w niej uwagę na dwupłaszczyznową budowę świata, analizując „główny konflikt między światem zewnętrznym (figuruje on jedynie jako wyobrażenie oraz wspomnienie garbusów, dlatego też staje się irrealny) a wąskim, ograniczonym do świata rodziny garbusów. Absolutyzując swe stępione uczucia, upodobniają oni to co zewnętrzne, wyobrażone do swego świata wewnętrznego, tworzą sytuację całkowitej beznadziei. Dlatego też sztuka jest jednoznacznie tragiczna” [17, 19].

Krytycy podkreślali szczególny dramatyzm tej sztuki, który wyróżnia ją spośród liryzowanych etiud Ołesia. Według Łesia Kurbasa akcja wewnętrzna rozwija się w symbolicznej przestrzeni podświadomego świata duszy, co powinno wywierać wpływ na widzów i „...wzburzyć w ich duszach tajemnicze morze

ciemności” [7, 36]. Zgodnie z tym w recenzjach spektaklu kijowskiego wspomina o „fantastycznej hoffmannszczyźnie «tańca życia» z marionetkami-ludźmi” [10, 254].

Napięcie dramatyczne w sztuce tworzy brak zgodności między różnymi pod względem charakteru i treści wypowiedziami braci-garbusów, milczeniem nieruchomego czwartego brata oraz kontrastujące z tym apoteozy piękna życia siostry-kaleki. W wypowiedziach Pierwszego Brata można rozpoznać aluzje do prac filozoficznych Arthura Schopenhauera o twórczej naturze cierpienia, które uwalnia wolę życia, poznania, samoświadomości. Narastanie tragicznej atmosfery w trakcie polilogu związane jest z oczekiwaniem na narodziny jeszcze jednego dziecka i przeczuciem jego fatalnego kalectwa. Świadomością skazania nienarodzonego dziecka naznaczone są wypowiedzi Drugiego Brata, który pragnie ziemskich radości i przeklina nieubłaganą dziedziczość. Montażowa organizacja wypowiedzi – replik i didaskaliów, kulminacji muzyczno-tanecznej i nie mniej znaczących pauz milczenia – sprzyja dekodowaniu symboliki sztuki w różnorodnych kontekstach.

Środkiem przewyżczenia rozpaczy staje się zbiorowe połączenie braci w symbolicznym tańcu, co daje wrażenia groteskowo-fantasmagoryczne.

Siostra zaczyna grać prosty, naiwny taniec. Bracia lekko tańczą w takt, są zachwyceni, biorą się za ręce i zaczynają tańczyć. Ten brat, który cały czas siedział jak posąg, wstaje, dziko rechocze, klaszcze w dłonie i zaczyna skakać. Wchodzi ojciec, z przerażeniem w oczach zatrzymuje się na progu i pada.

Ten ekstatyczny rytualny taniec oczywiście służy jako symboliczny znak złania się tego, co wieczne i tymczasowe, cielesne i duchowe, wzniosłe i niskie, ludzkie i nadludzkie, wyzwała on u garbusów nadludzką wolę życia, co znamionuje moment tragicznego poznania przez nich sensu życia.

Nieopublikowana sztuka w czterech obrazach *Cham* [Хам] (1910) figuruje osobno w dorobku twórczym Ołeksandra Ołesia, ponieważ zachowuje wyraźniejszy związek z tradycją mimetyczną i zapoczątkowuje ciąg sztuk ironiczno-parodystycznych w jego twórczości. Została w niej naruszona jedność liniowa akcji: obraz drugi posiedzenia towarzystwa dobroczynnego został wyodrębniony jako karykatura na środowisko mieszczańsko-filisterskie. Według Romana Parchomyka ta wtrącona komiczna scena-intermedium „ogólnie jest satyryczna, utrzymana w nurcie realizmu i organicznie wpleciona w kanwę utworu

typowo symbolistycznego” [18, 64]. Etiuda ta została zbudowana według zasady paralelizmu: „W centrum obraz Ślepej, dookoła którego grupują się dwa przeciwstawne, a nawet antagonistyczne jeśli chodzi o treść ideową, grupy postaci – Przechodzień i młodszy Brat z jednej strony oraz Starzec i starszy Brat z drugiej. Stąd motyw rozdwojenia, co w symbolizmie sprowadza się przeważnie do przeciwstawienia świata duchowego materialnemu (mieszczańskiemu)” [18, 57].

Określone w sposób alegoryczny postacie nabierają znaczenia symbolicznego. Obraz Ślepej tworzy dyskurs bytu duchowo-estetycznego, przejrzenia na drodze do prawdziwego poznania. „Ślepotą może być wytłumaczona jako fatalna atrybutywna cecha świadomości ludzkiej, jako właściwość egzystencjalna, typowa dla całej ludzkości” [18, 58]. Z drugiej strony, jak zaznacza Roman Parchomyk, ślepotą jest odbierana jako rezultat utraty pamięci historycznej. Pomaga to w odsłonięciu podtekstu egzystencjalno-filozoficznego w strukturze wypowiedzi. Poetyka alegorycznych, otwarcie skierowanych do rzeczywistości obrazów sztuki zawiera ironiczną recepcję tragikomedii, dramatu mieszczańskiego, farsy. Widoczny jest charakter tragifarsowy rozwiązania: Rycerz, którego obraz symbolizuje duchowość narodu, zatrzymuje wiecznego Chama (filistra Starca), który staje na przeszkodzie połączeniu się Rycerza ze swoimi dziećmi. Naturalistyczne szczegóły tej sceny uwypuklają jej podtekst symbolistyczny.

Starzec.

Idź... Nie rękę za siebie. A nóż mój pragnie krwi (*Patrzy na ślepa*).

Rycerz

Idę upaść na śniegi, radować się i modlić. I ty, moje dziecko, obejrzyj tego trupa i cały swój kraj. Jeszcze niebu naszych łez nie dość... (*Znika*).

Starzec (*stoi. Bierze za rękę ślepa*).

Chodźmy, chodźmy!

Ślepa, niemalże łkając, śpiewa pieśń bez słów. Powoli schodzą z góry.

Jeszcze jednym kontekstem, w którym dekoduje się symbolika sztuki, jest problematyka narodowa: degeneracja narodowa, fizyczne i moralne kalectwo nacji, jej duchowy brak świadomości. Pomysł ten został wcielony artystycznie nie tylko w etiudzie dramatycznej *Cham* [*Хам*]. Karykaturalną tendencyjność

zachowują etiuda dramatyczna *Patriota* [*Патриот*], wodewile *Według Müllera* [*По Мюллеру*] i *Pomroczność*. [*Морока*]. Akcja wszystkich trzech sztuk dzieje się w środowisku rodzinnym i jest otwarcie satyryczna wobec literacko-artystycznej polemiki doby (*Patriota*), konsumpcjonistycznego stylu życia [konsumpcjonizmu] (*Pomroczność* i *Według Müllera*).

Patriota [*Патриот*] (1911) to karykatura demokratyzacji sztuki poetyckiej i oceny tego zjawiska przez ówczesnych krytyków. Sytuację konfliktową w rodzinie tworzy satyryczna [mająca satyryczny charakter, dosł. ukierunkowana satyrycznie] przynależność początkujących poetów z ludu do różnych „kierunków literackich”. Sparodiowane zostają recenzje krytyków, którzy nadużywali określenia stylów oraz szkół literackich.

Kresało.

Podkreślę teraz tylko jedno, że w naszym wierszu w niezwykle sposób przeplata się realizm, utylitarny praktycyzm z symbolicznym impresjonizmem...

„Autor karcii hura-patriotyzm”, który w ogóle charakteryzował sytuację ideologiczną ówczesnego społeczeństwa [14, 116].

Głównym bohaterem wodewilu *Według Müllera* [*По Мюллеру*] (1911) stała się konstrukcja semantyczna, wyłożona [zawarta, dosł. założona] w jego tytule, który jest czynnikiem organizującym akcję dramatyczną. Świadomie zostaje podwojony obiekt parodiowania: zjawisko rzeczywistości (system ćwiczeń gimnastycznych oraz porad higienicznych szwajcarskiego lekarza Johannes Müllera) oraz sposób artystycznego rozwijania intrygi – gatunek wodewilu. Parodiowość sztuki jest dostrzegalna na poziomie kompozycyjno-językowym, którego elementem jest tytuł utworu. W tradycyjnym wodewilu tytuł odgrywa zazwyczaj rolę wskazówki sytuacji fabularnej albo zawiera autorską sentencję, ocenę. Zastosowano również typowo wodewilowy chwyt replik pod adresem bohatera Makara Makarowicza, którego młoda żona zmusza do zajmowania się ćwiczeniami fizycznymi.

Makar Makarowycz

Wiecie, w zdrowym ciele zdrowy duch. (*Na stronie.*) Czart by was wszystkich wydusił! Póki co wybaczcie, muszę leżć na gruszę... Wiecie, żeby całe ciało... (*Wychodzi*).

Rozwiązanie imituje sytuacje farsowo-wodewilowe: teściowa informuje o tym, że Makar Makarowycz wlaź na osikę i chciał się powiesić. Pojawia się niema scena, którą „usuwa” komediowa replika niedalekiego kuzyna.

Wujaszek Stiopa.

Teraz... można mówić?

Tendencyjność satyryczna odczuwalna w jednoaktowych sztukach jeszcze wyraźniej została ukazana w tragedii *Odlatywały orły...* [*Вилітали орли...*] (1936), która pod postacią jasełek zawiera kolaż reminiscencji literackich, stylizowanego „języka ulicy”, hasel epoki itp. Pamfletem satyrycznym stanie się także dramat w czterech aktach *Ziemia obiecana* [*Земля обітована*] (1935).

Podstawa mimetyczna rozwijania akcji dramatycznej zachowała się także w zbliżonych do szkiców, obrazków dramatycznych sztukach *Artyści* [*Художнику*], *Mecenas i bohema* [*Меценат і богема*], *Młodość* [*Юність*], *W kurorcie* [*На курорті*], *Burzuje* [*Буржуї*]. Wrażenie szkicowości, nieskończoności powstaje ze względu na ich fragmentarycznej budowy. Tak więc szkice dramatyczne *Artyści* [*Художнику*], *Mecenas i bohema* [*Меценат і богема*] składają się z dwóch obrazów (w sztuce *Mecenas i bohema* [*Меценат і богема*] (1910) obraz drugi, kompozycyjnie niezwiązany z pierwszym, rozbija się na dwie części, które ze sobą kontrastują). Epizod finałowy przynosi niespodziewane rozwiązanie utopijne, pełne palących, ironicznych wskazówek co do sposobów popularyzacji sztuki współczesnej: niespodziewana propozycja Poety, aby wykupić u Liryka dopiero co napisany poemat i go wydać zostaje przedstawiona w przyziemnej ocenie Baby „Komedia!”. Można zgodzić się ze zdaniem Romana Parchomyka, że „w drugim obrazie dzięki natchnieniu twórczemu poeta przełamuje ograniczenia” [18, 106]. Siła wyobraźni Liryka zmusza go do wcielenia w życie pragnienia i wiary w to, że jego wiersze, które w podtekście zawierają ironiczną ocenę ówczesnych dyskusji artystycznych, są pożądane. Obraz drugi z jego utopijnymi tendencjami jeszcze wyraźniej odsłania filisterską naturę nastawionych konsumpcjonistycznie mecenasów, którzy cynicznie podeszli do dobrowolnej ofiary Poety.

Struktura dramatu-idei zostaje zachowana w szkicu dramatycznym *Artyści* [*Художнику*] (1910). Repliki małżeństwa artystów oraz ich gości stopniowo, w duchu ibsenowskiego analitycznego psychologizmu, odsłaniają degenerację duszy młodej artystki (W.), która cierpi z powodu niemożności uwolnienia się

od dawnej miłości. W rozważaniach artysty (O.) można rozpoznać ironię autorską wobec poszukiwań symbolistycznych chwytów związanych z wcieleniem zamysłu autora. W fatalnym charakterze światowej tęsknoty, uwagach dotyczących jej oderwania od realnych okoliczności życiowych mieszczą się krytyczne oceny, które oddają ówczesne odrzucenie symbolizmu.

O.

Powiedz, jakbyś ty, w jakich kształtach opisała tę światową tęsknotę?... Oj, wyraźnie ją widziałem w tej dwójce dzieci, ale znaleźć trzeba dla niej jakieś inne formy... Trzeba ją oderwać od dzieci. (*Chodzi, myśli*). A co, jeśli by wziąć te dzieci bez wyraźnych twarzy, rąk, ciała?... Nie! Tęsknota – przekleństwo to wisi nad ludźmi, a dzieci są na ziemi. W powietrzu ich nie umieścisz.

Rozmowa czterech osób stopniowo skupia się na etiudzie O. *Miłość*. Oburzenie jej autora oceną ukochanego W. odsłania subtelny podtekst psychologiczny stosunku do jego zdolności artystycznych, a mianowicie pojawia się wrażenie rozczarowania utworem O. W drugim obrazie w formie szkicu przedstawiono wyznanie miłości N. K., która pozuje artyście w jego pracowni. Brak rozwiązania pozostawia wrażenie, iż tekst składa się z dwóch fragmentów-obrazów, w których zostaje ukazane odsłanianie uczuć. Przypomina to obrazki nastrojowe, w których odtworzono dramatyczną sytuację wybuchu skrywanej miłości.

W obrazku (szkicu) dramatycznym *W kurorcie* [*Ha kypopmi*] (1913) wymiana replik urlopowiczów kształtuje u widza przekonanie, że młoda dziewczyna Zoja jest zakochana w doświadczonym lowelasie Doktorze. Poetyka dialogów i polilogów odsłania podtekst metaforyczny: „Oleś nie tak po prostu deszyfruje metaforę. Niezauważalnie, subtelnie, pracując z obiektywnymi, symbolicznymi oraz symbolistycznymi podtekstami, zagląda on w tę realność, skąd pochodzi metafora” [8, 55]. Rozwiązanie (rodzice Zoi niezwłocznie przenoszą się na inną dację) tworzy nastrój skazania tej prawdopodobnej miłości, nieokreśloności, niepewności w rozumieniu sytuacji.

Przybliżenie się do rzeczywistości lub stworzenie iluzji rzeczywistości można zauważyć w parodystycznej jednoaktówce *Burzuje* [*Буржуи*] (1917), która przypomina obrazek naturalistyczny, karykaturę ówczesnej rzeczywistości społecznej. Żywioł języka codziennego odsłania niespodziewane konflikty, co otwiera przestrzeń dla parodii społecznej: w oczekiwaniu na ślub mieszczanie

dzielą się wrażeniami na temat „partii jednopiętrowców”; trzeci gość informuje o narodzinach „partii jaskiniowców”; wreszcie, by pozbyć się niechcianego świadka wesela, Przewodniczącego, przekonują że odbywa się zgromadzenie ustawodawcze partii ludożerców.

Drugi.

Cudownie, ludożercy. Najnowsza, najbardziej lewicowa, najbardziej rewolucyjna partia. Od razu widać, na jakiej politycznej, ekonomicznej i społecznej platformie stoi partia.

W nowelistycznym rozwiązaniu sztuki powstaje karykatura podejmowania uchwały przez komitet rewolucyjny: czerwonogwardziści demaskują „burżuja” w osobie służącej Motri. Absurdalność aresztowania Motri nabiera uogólniającego znaczenia absurdalności bytu.

Świat lirycznych etiud dramatycznych Ołeksandra Ołesia tworzy wizja autorska, przepełniona nastrojowością poetycką, muzyczną, która zbliża je do obrazków dramatycznych, feerii, form pieśniowych (zostają zachowane cechy pradawnej obrzędowości oraz tragedii klasycznej), a przede wszystkim poematów dramatycznych. Subiektywność autorska ironicznego estety doszła do głosu w satyrycznych prześmiewach, karykaturach, szkicach dramatycznych, scenkach, które łączą europejską tradycję literacką, publicystyczność, reakcję obywatelską na kataklizmy społeczno-kulturowe, co określiło kierunek jego poszukiwań „nowego dramatu”.

NOTABENE

1. Dramaturgia symbolistyczna Ołeksandra Ołesia przyswoiła cechy estetyki neoromantycznej z jej kultem wyjątkowej osobowości, zwróceniem się ku mitologii narodowej oraz folklorowi, wizjonerstwem. Rzeczywistość artystyczna tworzy się na podstawie pozaświadomych przeczuć, majaczeń, marzeń, widzeń sennych. Napięcie dramatyczne kształtują: alegoryzacja obrazowości, paraboliczny ruch akcji (*Po drodze w baśń* [*По дороге в сказку*]), gradacja przeżyć, nastrojowość, sugestia, tropiczne mnożenie sensów (*Tragedia serca* [*Трагедия сердца*], *Cichym wieczorem* [*Тихого*

¹ W dramacie Ołesia *Burżuje* partia jednopiętrowców uważa, że powinny być jedynie budynki jednopiętrowe. Budynki dwu- i trzy piętrowe są uznawane za burżuazyjne.

- wечора]), rytm-melodyka wypowiedzi (*Złocista nić* [Злотна нитка], *Jesień* [Осінь]).
2. Zasadą kompozycyjną jednoaktowych etiud dramatycznych (*Pieśń księżycowa* [Місячна пісня], *Przy blasku [światle] ogniska* [При світлі ватру]) jest rytmiczne następowanie po sobie wyimaginowanych obrazów-przeżyć, dyskursu milczenia (pauz) i replik, realnej i wizyjnej płaszczyzny obrazowej. Ich budowę tworzy zasada harmonijnego dysonansu, syntezy przeciwstawnych pod względem znaczenia, ale współbrzmiących pod względem emocjonalnego przeżywania słów.
 3. Neoromantycznej manierze stylu Ołeksandra Ołesia odpowiadają formy gatunkowe dramatu-baśni, feerii, dramatyzowanej utopii, poematu dramatycznego, dramatu-dumy (*Nad Dnieprem* [Над Дніпром], *Chweśko Andyber* [Хвесько Андубер]). Charakter wypowiedzi postaci wyznacza symbolizacja słowa-akcji, co wyznacza podwójną akcję: realną i wizyjną (*Jesień* [Осінь], *Taniec życia* [Танець життя]). Montażowa organizacja wypowiedzi o różnym charakterze, (replik i didaskaliów, muzyki, tańca i słowa) sprzyja dekodowaniu symboliki w różnych kontekstach.
 4. W ironiczno-parodiowych sztukach Ołeksandra Ołesia (*Cham* [Хам], *Patriota* [Патріот], *Pomrocność*, *Według Müllera* [По Мюллеру]) i dominuje satyryczny odbiór poszczególnych zjawisk rzeczywistości, literacko-artystycznej polemiki doby. Sparodiowane zostały sposoby rozwijania intrygi, które odpowiadają gatunkom wodewilu, tragifarsy.

Szkice dramatyczne *Mecenasi i bohema* [Меценати і богема], *Burzuje* [Буржуї] zawierają parodystyczną intencję, która łączy publicystyczność oraz podtekst ironiczny.

6. ŚWIADOMOŚĆ AUTORSKA W DRAMATURGII WOŁODYMYRA WYNNYCZENKI

Pierwsze dramaty Wołodymyra Wynnyczenki (1880–1951) *Dysharmonia* [Дисгармонія] i *Szczeble życia Drabina żywota* [Щаблі життя] napisane przed powieścią *W zgodzie ze sobą*, [Чесність з собою] świadczą o ścisłym związku z prozą autora i o epicznym myśleniu dramaturga. Wyraziło się to przede wszystkim na budowie sztuk: podziale dramatu na obrazy (*Dysharmonia*), na rozdziały (*Drabina żywota*), w wykorzystaniu epickich sposobów ukazania autorskiej świadomości, w przewadze powiadomienia, w rozbudowanych publicystycznych monologach bohaterów. Forma wczesnych sztuk Wołodymyra Wynnyczenki zależy od ich treści: sytuacji psychologicznej, odkrywającej sprzeczności „świata wewnętrznego” bohatera, który zostaje ukazany dzięki wielowymiarowości widzenia, wielości płaszczyzn językowych i wymiarów czasoprzestrzennych.

Utwór *Drabina żywota* (1907) konsekwentnie nosi cechy rodzinno-obyczajowego dramatu mieszczańskiego z charakterystycznym dla niego konfliktem układu patriarchalnego i rodzinnego, konfliktem między rodzicami a dziećmi. Mamy tu do czynienia z swoistą parodią tegoż dramatu mieszczańskiego: wyznacza ją komiczne pragnienie Akułyny Awtonomowny, aby zaprowadzić zwyczaj „szlacheckie”, a Sydora Markowicza – aby zaprowadzić zwyczaj „chłopskie”. W granicach tej ogólnej struktury rozwija się polemika dramatyczna między Myronem Antonowiczem, byłym rewolucjonistą, obecnie nauczycielem młodszego syna rodziny, orędownikiem teorii „uczciwości wobec samego siebie” a jego otoczeniem, co przypomina konflikt bohatera romantycznego ze środowiskiem. Jak zaznacza Wołodymyr Panczenko, „według Myrona okazuje się, że z moralnego punktu widzenia nic nie jest godne potępienia, ponieważ człowiek sam jest twórcą własnej moralności... Czyli żyj w zgodzie z samym sobą bez oglądania się na obłudną] moralność... Kocha on ciało Ani, ale nie uważa

jej za swoją prawdziwą życiową towarzyszkę. Dzieci gotów jest mieć tylko z kobietą, z którą może połączyć duszę” [22, 48]. Dalszy rozwój akcji odsłania, podobnie jak w powieści *W zgodzie ze sobą*, rozbieżność między teorią bohatera a jego zachowaniem (Myron „oswobadza” siostrę z „domu publicznego”; udowadniając zasadność przerwania życia nieuleczalnie chorej matki, nie waży się tego zrobić). Polemika słowna postaci jest podporządkowana ich odnoszeniu do siebie metafory „szczęble życia”, głównie w interpretacji Sydora Markowicza i Myrona Antonowicza. Komiczne doszukiwanie się przez Samujiła Awtonomowicza, brata Akułyny Awtonomowny, wszystkich możliwych chorób u siebie, jest odbierane przez Sydora Markowicza jako swoisty „szczebel” życia.

Sydir Markowicz.

A rak dokuczył... Oczywiście, dokuczył. A teraz tuberkuloza... Tak i lezie sobie po drabinię... Od raka do tuberkulozy... Od tuberkulozy do jeszcze czegoś... Mimo że złe, ale te szczęble są... (*Niespodziewanie, w stronę Żorża*). A kto ich nie ma, ten niczym mamałyga w dzieżce leży na fotelach. Tak ... Jak mamałyga...

Dla Żorża, podobnie jak dla Myrona Antonowicza, „szczęblem” jest zaspokojenie swoich naturalnych potrzeb. Syfilis, na który zapadł Żorż odsłania w jego duszy brak pogodzenia się z samym sobą. Swoistym „szczęblem” dla Ani córki Sydora Markowicza stała się miłość do Myrona, który dowodzi sobie i jej, że nie może stopić własnej duszy w jej duszę. A jednak w rozwiązaniu bohaterowie w przypiływie niepowstrzymanych uczuć toną w objęciach. Melodramatyczny finał zostaje oddany w hiperbolizowanych karykaturalnych tonach, o czym świadczą ostatnie didaskalia: „Ania przez pewien moment patrzy na niego, potem w milczeniu raptownie namiętnie go obejmuje i oboje zamierają w dzikich szalonych objęciach”.

Teatralizacja klisz melodramatu powala na rozpoznanie w strukturze akcji cech dramatu intelektualnego. Według Wiktora Humeniuka „...to intelektualna gra, powołana do wyjaśnienia złożonej współzależności pojęć abstrakcyjnych i realiów życiowych.... Autor osiąga wysoki poziom iluzji wiarygodności psychologiczno-obyczajowej i przeważnie subtelnie oraz w nienatrętny sposób (przy pomocy takich środków, jak monologi publicystyczne, reminiscencje biblijne, powiązania znaczeniowe poszczególnych scen itp.) ją deformuje” [13, 104].

Otwarta dydaktyczność autorska nadaje sztuce zabarwienia polemicznego. Nie bez podstaw Hnat Chotkewicz we *Wrażeniach literackich* [*Литературни*

враження] zauważył, że dramaturg „popada w karykaturę seksualną” i jest to „udawaną pozą autora” [27, 129]. Tendencyjność Wołodymyra Wynnyczenki wiąże krytyk z wpływem literatury rosyjskiej oraz światopoglądu dramaturga, który psychologię osób dramatu podporządkował „ideom” [27, 135].

Popularne tezy lub też reminiscencje literackie epoki odegrały w sztukach Wołodymyra Wynnyczenki rolę podstawy strukturotwórczej, przy czym w wypowiedziach postaci, akcji „wewnętrznej”, logice rozwoju fabularnego doszła do głosu ironiczno-parodiowa postawa autora wobec zawartych w tekście tez.

W dramacie *Obcy ludzie* [Чужі люди] (1909) próba Semena, aby wzbić się ponad środowisko włóczęgowskie, jest interpretowana w jego monologach retorycznych, oraz pełnych patosu hymnach na cześć Człowieka, wygłaszanych przez postacie Maksyma Gorkiego, jako forma obrony wiary w człowieka, w wysokie przeznaczenie duszy ludzkiej, w możliwości jej przemiany. Zagłębiając się w psychologię lumpa Wołodymyr Wynnyczenko, jak zauważyła Łarysa Moroz, ukazuje niebezpieczeństwo panowania Chama, w odróżnieniu od „nacechowanych romantyzmem włóczęgów Maksyma Gorkiego” [21, 73].

W sztuce rozwija się typowo melodramatyczny konflikt między córką chłopca-wyrobnika – Hanią, córką Korczunowa Serefimą a włóczęgą Semenem, który z miłości do Hani pragnie duchowego odrodzenia i jego gotów przezwyciężyć w sobie złodziejską moralność.

Osobna płaszczyzna akcji dramatycznej rozwija się wśród włóczęgów, sceptycznie odnoszących się do zamiaru Semena, który chce wejść w obce dla siebie środowisko ludzi wykonujących pracę zarobkową i stać się jednym z nich. W pewnej mierze konflikty obyczajowo-psychologiczne, które tworzą linię fabularną „środowiska włóczęgowskiego”, podkreślają wewnętrzny dramat wewnętrzny Semena, chcącego wzbić się na prawdziwe – we własnym rozumieniu – wyżyny moralne. Zdaniem Wiktora Humeniuka, w sztuce *Obcy ludzie* [Чужі люди] „...cechy gatunkowe melodramatu wysuwają się na pierwszy plan, ale wraz z tym, łącząc się z subtelnym artystycznym wnikiem w głębinę duszy ludzkiej, przybierają elegijno-liryczną tonację” [15, 183]. Pragnienie dramaturga, aby „wybić” na powierzchnię akcji dramat egzystencjalny związany z uświadomieniem niemożności wzniesienia się ponad siebie, łączy się z tendencjami do melodramatycznego rozwijania wydarzeń. W tyradach Semena widać cechy przyziemności oraz melodramatycznej retoryki, które zmieniają się w psychologicznie umotywowaną wzruszającą szczerość, odsłaniającą niepowседневność duszy bohatera.

W jednym z monologów poetyckich Semena pojawia się metaforyczna opozycja „sad – targowisko”, która stanowi centrum znaczeniowocze dramaturgii Wołodymyra Wynnyczenki w dojrzałym okresie twórczości. Humanistyczny patos wyniesienia tego co ludzkie w sobie bohater przeciwstawia życiu włóczęgi: „Teraz jedynie w piersiach niby sad – aromatycznie, trawa zieleniutka, radośnie. A pomyślę o naszym życiu – niby z sadu na targowisko trafiłeś, odór to, powietrze nieprzyjemne, oczadzające”. Parodiowo-ironiczna ocena melodramatycznych klisz fabularnych jest widoczna w charakterze intrygi w akcie trzecim sztuki: chora prostytutka Dusza rzuca fałszywe oskarżenia na Semena, aby przeszkodzić jego małżeństwu z Hanią. Scena parodiowanego wesela, odegrana przez włóczęgow na czele z Tymoszką i Tetianą oraz gra w „Kotka i myszkę”, imitująca sytuacje wodewilowe, ma na celu ironiczne wyśmianie możliwego małżeństwa między Semenem a Hanią. Dalszy rozwój akcji dramatycznej jest związany z pragnieniem Semena, aby zemścić się na Hani i Korczunowie, co formalnie oznacza powrót Semena do dawnych nawyków, nadaje akcji charakterystycznego dla komedii charakteru ruchu po kole. Bohater komediowy stwarza niekomediowe okoliczności: w rozwiązaniu udaje mu się wznieść ponad siebie i środowisko, w czym także jest widoczne wyjście poza granice wymagań gatunkowych melodramatu. Archetyp komediowy jest widoczny w obrazie Semena, a także w tym, co Michaił Bachtin nazwał „powieściowym obrazem człowieka”, którego podstawą jest nietożsamość ze sobą, własną naturą, nieprzystosowanie społeczne, nieadekwatność pozycji bohatera w społeczeństwie, wobec własnych ocen i sytuacji życiowej [s. 207]. W związku z tym przedmiotem przedstawienia staje się rozpad całościowej osobowości, kontrast między własną oceną bohatera a oceną jego otoczenia. Włóczędzy nie zauważają zdziwacza Semena, dla których jest on takim samym złodziejem i włóczęgą, jak oni. W środowisku ludzi wykonujących pracę zarobkową Semen czuje się obcy, taki też pozostaje dla rodziny Hani.

Czyrkun

Dziwny z ciebie chłopak. I ty myślisz, że oni ot tak ciebie przyjmą. Włóczęgę? Złodzieja? Ha?

Semen (*z głębokim przekonaniem*)

Przyjmą. I co z tego, że włóczęga? Na człoeka patrz, a nie na jego nogi bosc czy obute. Człoeek jaki, a nie jak się nazywa.

Tak więc nieadekwatność bohatera jako podmiotu przedstawienia wobec jego roli fabularnej oraz wpływ powieści powodują, że „w niekanonicznym gatunku dramatu powstaje i rozwija się akcja wewnętrzna”.

Napisany w styczniu 1910 roku w Paryżu w ciągu dziesięciu dni dramat w czterech aktach *Drogę pięknu* [*Дорогу краси*] ukazuje poszukiwanie chwytów dramaturgicznych pozwalających na wcielenie idei, które znalazły artystyczne odbicie w powieści Wynnyczenki *Siła i piękno* [*Сила и краса*] (1902) i opowiadaniu *Niewolnik piękna* [*Паб краси*] (1906). Nieprzypadkowo w listach do Jewhena Czekałenki autor podkreślał wyższość idei nad postaciami bohaterów w tym dramacie i wyrażał pragnienie rzetelnego studiowania współczesnych dramaturgów [18, 123].

Przepracowanie sztuk Henryka Ibsena, Gerharta Hauptmanna, Augusta Strindberga, Stanisława Przybyszewskiego jest widoczne w typowych kliszach „dramatu naturalistycznego” (władza dziedzicznej choroby psychicznej nad wolą i duchem Mychajła, który popełnia samobójstwo, by w ten sposób zatuzować przestępstwo Inny, wykorzystującej pieniądze zebrane na leczenie nieuleczalnie chorego, w celu wydania książki jej męża Ostapa, którą uważa za „wyższą radość i piękno” oraz stawia ponad ludzkie życie). W rozwoju akcji wykorzystano chwyt melodramatyczne: odkrycie i napiętnowanie przestępstwa, złożenie w ofierze przez Inną swojej miłości w imię „wyższych ideałów” piękna. Konflikt dramatyczny przechodzi w konflikt wewnętrzny, rozwijający się w duszy Ostapa, który obwinia się o kradzież.

Inna.

Nie my im sprawiliśmy cierpienie.

Ostap.

Nie my? A kto? Kto ukradł ich pieniądze?

Inna.

Znajdą się Hawryszczukowie, którzy dadzą im jeszcze. Dadzą! Niewielka strata.

Ostap.

Dadzą... A nam co powiedzą?... Marta ma wyraźne podejrzenia. Wczoraj wprost przyczepiła się do mnie, czy nie wiem, dlaczego nie chcesz pokazać jej pieniędzy.

Inna (*wesoło*).

Chyba że? No, a ty co?

Ostap (*gniewnie*).

Co ja? Ja jak pies przewracałem oczyma i kłamałem. Ot co ja? „Radość”... Za jaką cenę dajemy tę radość? Widziałas Mychajła? Wiesz, co mówił mi dziś rano? Wiesz? (*Pochyla się nad nią*)...

Wyznanie Inny w scenie finałowej sprawia, że dzieło się powraca do struktury „akcji idei”: broni ona „praw piękna i radości nad zgnilizną”, udowadniając otoczeniu, które kieruje się zasadami moralności, że zwycięstwo odnosi zasada „uczciwości wobec samej siebie”. Swoistą dominantę konfliktu dramatycznego tworzą tezy filozoficzne epoki, w których można rozpoznać idee Fryderyka Nietzschego i Fiodora Dostojewskiego, np. teza, w związku z którą wywiązuje się polemika między Ostapem a Inną. Ostap zastanawia się nad tym czy radość, którą dają jego wiersze, warta jest „cierpień tych dwojga ludzi”? Sama logika rozwoju konfliktu dramatycznego przyjmuje strukturę dysputy filozoficznej, charakterystycznej dla sztuk Wołodymyra Wynnyczenki. Melodramatyczna oprawa akcji zostaje osiągnięta dzięki wykorzystaniu pieśni ukraińskich. Tak więc Inna budzi natchnienie Ostapa do twórczości pieśnią *Oj, nie świeć, księżycu...*, co jest odbierane jako klisza melodramatu.

Całkiem słusznie krytycy porównywali z sobą napisane w 1910 roku dramaty *Targowisko* [Базар] i *Kłamstwo* [Брехня]. Mykoła Jewszan zauważa związek wewnętrzny utworów: „...pierwszy stanowi grunt pod drugi” i ukazuje ich wspólną problematykę: „równowagi indywidualności w okolicznościach życiowych, które mają na niego wpływ, kwestie stosunku do życia innych ludzi” [17, 270]. Oba dramaty według krytyka odsłaniają tendencyjność autorską, która przejawia się w apologetyzacji kłamstwa. W owych sztukach wspólne jest tworzenie teatralizowanej przestrzeni gry, walki, samookreślenia poza granicami realnego „ja” poprzez świat „innego”.

Tytuł sztuki *Targowisko* odsyła do praźródła akcji rytualnej związanej ze sprzedażą. Jej pochodzenie związane jest z metaforycznym ciągiem „walka – arena – bałagan – cyrk” [26, 218–219]. Konflikt dramatyczny w sztuce rozwija się w formie dwóch powiązanych ze sobą wewnętrznych konfliktów bohaterów: Trochyma, który z powodu zazdrości traci zdolność kontrolowania własnych czynów, mających na celu uwolnienie jego towarzyszy z więzienia („Zamiast

w ścianę, wezmę i rzucę w nich bombą”) oraz Marusi, która dystansuje się do własnej urody w obliczu ideałów walki rewolucyjnej. Sublimacyjna potrzeba poświęcenia się sprawie rewolucji powoduje frustrację psychiczną Marusi: agresywne zaprzeczenie własnej urody, stosunek do niej jak do czegoś obcego („innego”) w sobie, ocenianie jej przez pryzmat fizycznych pragnień mężczyzn, którzy chcą kobietę zawłaszczyć. Nieprzypadkowo Łarysa Moroz w jej pragnieniu „oddzielenia swej istoty od własnego oblicza” dostrzega ukrytą polemikę z poglądami Fryderyka Nietzschego, u którego pojęcie „maska” oznaczało raczej związek, a nie sprzeczność między istotą a powierzchownością [21, 52].

Konflikt Trochyma i Marusi z samymi sobą interpretuje postać-rezoner, którego alegoryczne imię – Cinnist¹ Markowicz – świadczy o nietajonej ironii autorskiej wobec niego oraz jego oceny postaw innych postaci na swoistym życiowym „targowisku”. Ironiczno-farsowy *entourage* bohatera jest szczególnie widoczny w wygłoszonym przez niego programie światopoglądowym „życiowego targowania” oraz specyfice jego „przystosowania” do dramatu wewnętrznego miłości Trochyma oraz do konfliktu z wyalienowanym pięknem, niejako przywłaszczonym sobie przez mężczyzn Marusi. Do rady Cinnosti Markowicza, aby dać Marusi prawdziwą miłość („Dajcie jej tę wartość, którą daje Leonid, ot i wtedy wytargujecie”) Trochym podchodzi ironicznie: „E, nie! To już pójdę lepiej rzucać bomby...”. W dialogu z Marusią Cinnist’ Markowicz w deklaracyjny sposób stwierdza, że Piękno jest wartością samą w sobie, przy czym jego replika ironicznie odnosi się do toastu Natalii Pawliwny z dramatu Wołodymyra Wynnyczenki *Kłamstwo*, która wynosi nad wszystko to, co daje radość, w tym też kłamstwo.

Cinnist’ Markowicz.

Wszystko jest wartością... I piękno, i rozum, i trawka, i książka, i drzewo... wszystko to wartość.

Ironiczną reminiscencją jest wyznanie Natalii Pawliwny, że poświęciła się mężowi Andrijowi Karpowiczowi: „...Chciała przez niego dać ludzkości nowe wartości”.

¹ Цінність – wartość

Lejtmotyw kłamstwa zostaje wpleciony w konflikt dramatyczny sztuki i tworzy nieco sparodiowaną intrygę melodramatyczną. Dla dobra sprawy Marusia wymaga od Łeonida ukrywania ich miłości. Apogeum zachwytu nad urodą Marusi staje się masowa scena koło więzienia, gdzie okazują jej względy nie tylko więźniowie, ale też kierownik dyżurny. Jednocześnie zachwyt nad jej atrakcyjnością okazywany przez robotników i namiętność Łeonida sprzyjają narastaniu źle pojętego protestu przeciwko własnej urodzie jako „przywłaszczonego” „innego”. Postanowienie Marusi, aby zniszczyć obiekt konfliktu wewnętrznego – własne piękno – odsłania próbę sprawdzenia w sposób eksperymentalny wartości „swojej” prawdy. Sprawdza ona, czy uczucia Łeonida rzeczywiście mają duchowy charakter i czy uda się w ten sposób zmusić Trochyma do przeniesienia uwagi z jej urody na interesy sprawy rewolucyjnej. Pierwsze reakcje męskiego otoczenia odsłaniają wypaczony stosunek bohaterki do samej siebie, która stawia się w farsowej sytuacji.

Marusia

Został towar, który nie dla każdego kramarza ma wartość.

Podwójna ironia odnosząca się do takiego stosunku wobec wartości oraz samej sytuacji dramatycznej, do statusu „zdyskredytowanej królowny”, zawiera autorską parodię intryg teatralnych tzw. „okrutnych” melodramatów. Finałowi melodramatycznemu odpowiada demonstracyjne samobójstwo Marusi, która w ten sposób stara się udowodnić swoją „wartość”. Absurdalność sytuacji podkreśla pośpiech uciekinierów oraz stanowczość Trochyma, który wzywa Łeonida do ratowania samego siebie. Tak więc artystyczne rozwinięcie metafory „targowiska” w strukturze akcji dramatycznej oraz ironiczna teatralizacja klisz „okrutnego melodramatu” odsłaniają autorskie odwołanie do dramatu polemicznego.

Metafora „kłamstwa” organizuje zewnętrzną i wewnętrzną akcję dramatyczną w sztuce o tym samym tytule *Kłamstwo*.

Na początku aktu pierwszego zawiązuje się konflikt „kłamstwa”, którego płaszczyznę zewnętrzną stanowi intryga Natalii Pawliwny, proponującej Tosiowi kłamstwo, co zapewni mu spokój i radość. W rozumieniu Natalii Pawliwny kłamstwu jest przypisany hipnotyczny wpływ: jest jak koronkowy splot ze słów, która wywołują hipnotyczny skutek.

Toś (*chwytając się rękoma za głowę*).

Nie, ja w tej płataninie stracę głowę! Niczego nie rozumiem. Gdzie początek, gdzie koniec, gdzie...

W rozbudowanych wyznaniach Natalii Pawliwny rozwija się literacka fenomenologia kłamstwa, wyjaśnienia bohaterki zawierają typowe dla różnych gatunków dramatu aluzje literackie: teatralizacja uzasadnienia poświęcenia siebie w małżeństwie („...chciałam poprzez niego dać ludzkości nowe wartości”) itp.

Ogólnie mówiąc, lejtmotyw dobrowolnej ofiary odgrywa ważną rolę w budowie akcji. Jest on zauważalny w akcie drugim: Toś robi wyrzuty Natalii Pawliwnie, że stara się ona składać ofiarę z zapewnionymi wygodami – mając miłość. Jeszcze jedna profanizacja „dobrowolnej ofiary” jest widoczna w dialogu Iwana Stratonowicza z bohaterką, który sprowadza obraz „samopoświęcenia” do pragmatycznego konsumpcjonizmu. Lejtmotywy „dobrowolnej ofiary” i „przepaści” tworzą płaszczyznę „akcji wewnętrznej”, przygotowują przełączenie z niej na akcję zewnętrzną i na odwrót.

W akcie drugim kilka wypowiedzi świadczy o przejściu od akcji zewnętrznej do emocji, przeżyć wewnętrznych bohaterów. Tak więc na oskarżenia Iwana Stratonowicza Natalia Pawliwna niespodziewanie reaguje radością, szczęściem.

Natalia Pawliwna (*zabiera ręce, wstaje. Jej oblicze promienieje radością, zachwytem*).
Proszę jeszcze mówić ... Proszę mówić.

Iwan Stratonowicz (*pochmurnie [zachmurzony, zasepiony] i zdziwiony patrzy na nią*).
Cóż to jeszcze za podstęp?

Natalia Pawliwna (*przykłada ręce do twarzy; zabiera je. Wzruszona, na twarzy to męka, to radość, robi kilka kroków naprzód i w tył, widać, że się waha, aby coś powiedzieć*).
Boże, to jak sen...

Wyznanie Natalii Pawliwny miłości do Iwana Stratonowicza pozwala czytelnikowi na wyobrażenie perypetii jej przeżyć, dostrzeżenie ukrytej pod woalką zagadkowości i wiarygodności. Zasadniczo ważna jest możliwość niejednoznacznego traktowania tej sytuacji. Nieprzypadkowo Iwan Stratonowicz ocenia ją jako „arogancką przepaść kłamstwa”.

W akcie drugim intrygę komplikuje perypetia, którą przygotowuje podsłuchana przez Iwana Stratonowicza scena wyjaśnień między Natalią Pawliwną a Tosiem, w trakcie której bohaterce udaje się skierować intrygę tak, że to ona znów staje się inicjatorką ich dramatu miłosnego. Toś przyznaje, że kłamstwo jest dla niego atrakcyjne, że go wabi „jak tajemnica, jak przepaść”. Wyartykułowanie metafory „kłamstwo – przepaść” w ogólny sposób nakreśla możliwą egzystencjalną płaszczyznę konfliktu, która odsłania wyraźną literackość akcji w dramacie. Wyznanie Tosia, że Natalia Pawliwna „wabi go jak tajemnica, jak przepaść”, wabi przez swoje kłamstwo, przypomina konflikt „nowego dramatu” Henryka Ibsena, Hugona von Hofmannsthal, Stanisława Przybyszewskiego, Leonida Andriejewa, w którym bohaterka jest symbolicznym ucieleśnieniem żywiołowych, podświadomych sił, odkrywających ten czy inny komponent psychiki bohatera. Tak więc Katarzyna Iwanowna, bohaterka sztuki Leonida Andriejewa o tym samym tytule, kłamie, jeśli spojrzeć z perspektywy zakochanych w niej mężczyzn, ale ma swój własny świat, w którym jest szczerą i naturalną, kieruje się witalnymi siłami własnego jestestwa. Porównanie z napisanym niemalże w tym samym czasie dramatem Leonida Andriejewa ukazuje zasadniczą odmienną poglądów autora: płaszczyzna egzystencjalno-psychologiczna akcji w sztuce Wołodymyra Wynnyczenki ustępuje miejsca płaszczyźnie gry, intrygi, akcji teatralnej, dlatego też pojawia się w niej tyle ciekawych teatralnych perypetii, zmagani słownych itp. Akcja przyspiesza wskutek zestawienia w jednej replice kilku klisz literackich, które wzajemnie się odpychają i przez to parodiują. Wyjaśniając motywy „fatalnej namiętności”, wyjaśniając, że Natalia Pawliwna pociąga go jak tajemnica, jak kłamstwo, a może właśnie pociąga go z powodu tego kłamstwa, Toś przenosi wyznanie psychologiczne na płaszczyznę melodramatu obyczajowego. Domaga się zwrotu swoich listów, uświadamia sobie własną zależność od namiętności, „nakręcając” właściwe melodramatowi możliwe „scenariusze”, „przymierza” do siebie zachowanie bohatera farsy.

Toś.

Poczułem – wszystko jedno, wiedz i to! – poczułem, że jeśli każesz mi pełznąć za sobą i patrzeć, jak będziesz całować innego, to popełnię... (*Ponuro*). A może zabiłbym tu i ciebie, i jego, i siebie... Nie wiem...

Cechy gry literackiej w sposób szczególny napełniają sztukę. Nieprzypadkowo Pawło Bohacki wskazał w niej na cechy „nowego dramatu”, a mianowicie

dramatu psychologicznego, który rozgrywa się „w duszy osób dramatu, a nie na zewnątrz”. Ponieważ brakuje „heroiczności w ruchach, tragiczności w wyrażeniach”, wszystko „dzieje się w grze oblicza, w intonacjach, mimice” [1, 190].

Podobne spostrzeżenia prowadzą krytyka do następującego wniosku: „traktujemy kłamstwo jako taran, za pomocą którego zniszczono drogę do dramatów literackich, poważnego repertuaru” [1, 193]. Rozwijając niejako tę myśl, Wiktor Humeniuk zwraca uwagę na intelektualizację intrygi w sztuce, zauważa, że „połączenie motywacji psychologicznej i naturalistycznego sposobu ukazania «dotkliwej wiarygodności życiowej», «która nabiera konturów niezgłębionej symboliki», wynosi dramat na wyżyny modernistycznego intelektualizmu artystycznego” [patrz 15].

W poetyce tekstu dramatu *Kłamstwo* pojawiają się konteksty literackie – klisze gatunkowe komedii, melodramatu, wodewilu („sztuki dobrze zrobionej” w duchu Eugene Scribe’a). Chwyty wodewilowo-melodramatyczne są widoczne w scenach, w których Iwan Stratonowicz podsłuchuje oraz kradnie listy, co staje się początkiem perypetii. Chwyty wodewilowo-melodramatyczne widoczne w scenie podsłuchiwania przez Iwana Stratonowicza, kradzież przez niego listów, która staje się początkiem perypetii, podkreślają dramat egzystencjalno-psychologiczny Natalii Pawliwny.

Właśnie w niewoli jej magnetycznych słów pragnie przebywać Iwan Stratonowicz.

Iwan Stratonowicz (*chwyta ją za rękę, z nienawiścią*).

No, mówże! Mów, kłam, od dawna kochasz?

Propozycja bohaterki, aby popełnić samobójstwo na dowód własnej miłości, podburza Iwana Stratonowicza do dalszego rozwinięcia intrygi słownej i nakreślenia melodramatycznego scenariusza samobójstwa, które Natalia Pawliwna poważnie bierze pod uwagę. Zaproponowane wariacje rozwiązania: spalenie listów, natychmiastowe otrucie, wywołują niespodziewaną reakcję Natalii Pawliwny, która wyobraziła sobie, że jest marionetką w rękach intryganta.

Natalia Pawliwna.

Za nic! Nigdy się nie oddam pod przymusem. A do tego człowiekowi, który mnie nie kocha? Nigdy.

Figuranci intrygi melodramatycznej niejako zamieniają się miejscami: teraz to Natalia Pawliwna nie wierzy Iwanowi Stratonowiczowi, który prowokuje ją do skrajnych postanowień.

Iwan Stratonowicz.

Nie, śmierci uwierzę. Daję nawet słowo, że będę żałować Andrija tak jak Pani...

Repliki Iwana Stratonowicza i Natalii Pawliwny tworzą dwie płaszczyzny akcji: prowadzą oni rozumiały tylko dla siebie grę słów, gdy wspomina nie o kroplach laurowiśni oznacza prowokowanie śmierci, te same repliki są odbierane przez innych bohaterów w sensie dosłownym i wplatają się w zwyczajne rozmowy rodzinno-obyczajowe. Tak rozgrywa się akcja w akcji, sztuka w sztuce.

Dramaturg daje się też poznać jako reżyser-eksperymentator, stosuje chwyt odgrywania jednej i tej samej sytuacji przez różnych bohaterów: propozycja Iwana Stratonowicza złożona Natalii Pawliwnie, aby skoczyć z drugiego piętra („Śmierć będzie na pewno”), na co ta kontynuuje grę słowną („I Pan mnie tak kocha”) jest odbierane przez widza jako prowokacja. Od razu po tej scenie Sania z całą szczerością właściwą egzaltowanej osobie okazuje gotowość udowodnienia Natalii Pawliwnie, że naprawdę ją kocha.

Sania.

Oj! Rozkaże mi Pani głową w dół rzucić się tam na ulicę, zobaczy Pani!..

Wcześniej Sania wyznaje, że zawsze odpowiadała na kłamstwo prawdą. Kompozycyjne podobieństwo obu scen tworzy efekt autorskiej gry kliszy („sztuki dobrze zrobionej”), co jednocześnie, oprócz parodiowych intencji autora, podkreśla psychologiczną sobowtórność Natalii Pawliwny. Sytuacje są kreowane w taki sposób, jakby Natalii Pawliwnie dano możliwość ciągłej samoanalizy i samooceny.

Podwójną grę prowadzi także Iwan Stratonowicz: jeszcze raz prowokuje Natalię Pawliwnę do otwartych reakcji, zaproponowawszy czytanie listów. Jego intryga jest odbierana jako konsekwentna taktyka wpływania na bohaterkę: propozycja przeczytania; następnie w odpowiedzi na reakcję – rada, aby wypić

krople laurowiśni; wreszcie – zaśpiewanie *Testamentu* (*Kiedy umrę, to na wzgórzach wzniesie mi mogiłę*²... [*Як умру то поховайме...*]). Presja psychiczna prowadzi do tego, że bohaterka rezygnuje z kontynuowania tej gry i niby usuwając się na bok, proponuje Iwanowi Stratonowiczowi, aby był inicjatorem dalszego rozwoju wydarzeń. Niejednoznaczność akcji dramatycznej, akcenty w złożonej polifonicznej intrydze ukazują charakterystyczną dla teatru psychologicznego rolę dramaturga-reżysera.

Rozwój akcji przypomina zasady budowy „sztuki dobrze zrobionej”: każda scena jest następstwem poprzedniej oraz przesłanką kolejnej. W pewnej mierze zachowano także zasadę marionetkowości: bohaterowie, którzy wchodzi w dialog z Natalią Pawliwną, będącą centrum i prowokatorką wszystkich interakcji, w istocie zachowują się zgodnie ze strategią autorską wbrew logice prawdy życiowej.

W sztuce Wołodymyra Wynnyczenki *Czarna Pantera i Biały Niedźwiedź* [*Чорна Пантера і Білий Медвідь*] (1911) widz trafia w mistyfikowaną przestrzeń gry teatralnej między realnym uprzedmiotowionym światem a metafizycznym światem pragnień, zazdrości, namiętności, instynktów. Zawiązanie konfliktu między Rytą a Kornijem zostaje odtworzone jako przemyślana strategia Ryty, która wzbudzając zazdrość Kornija, chce zwrócić jego uwagę na siebie i dziecko. Ich dialog odbywa się w tle rozmów bohemy o formie artystycznej, co nadaje mu charakteru czegoś sytuacyjnego, szybko przemijającego. Tym bardziej niespodziewane i prowokujące jest wezwanie Ryty, aby stanąć do walki z zanurzonym w pozarealny świat Kornijem.

Ryta!

Nic! Jeszcze powalczymy. Nie oddam dziecka za płótno! O nie! Choćby było najgenialniejsze. Jeszcze zobaczymy. Niech idzie do swej Śnieżynki, jeśli nie kocha, a okłamywać się nie pozwolę (*Bierze ze stołu nóż i mocno wbija go w stół*).

Demonstratywność tego wyzwania świadczy o przeniesieniu gestów sztuki (póź melodramatycznych) do psychiki bohaterów, o włączeniu cielesnego, erotycznego elementu w małżeński konflikt rodzinno-psychologiczny. Napięcie emocjonalne wzbudza protest: Ryta, jeszcze nie uświadamiając sobie tego, co realne, oświadcza, że także ona byłaby w stanie zostawić dziecko.

² Pierwsze słowa *Testamentu* Tarasa Szewczenki w tłumaczeniu Leona Pasternaka.

Sytuacja ta otrzymuje jeszcze jedno obramowanie kontekstualne w następnym dialogu diwy bohemy Śnieżynki i myślącego utylitarnie dziennikarza-arystokraty Mułena. Intryga Śnieżynki wyraża jej hedonistyczne wyobrażenie o pięknie oraz instynktowne pragnienie, aby uczynić z mężczyzny swoją własność (eksperyment z gotowym wyskoczyć przez okno Jansonem świadczy o hipnotycznej sile kobiecego piękna). Według Tamary Hundorowej erotyzm w myśleniu modernistycznym oznacza „...konstruowanie nowej modernistycznej zmysłowości, gdzie erotyzm odsłania pociąg modernistycznego podmiotu do nieukształtowanego, pozaziemskiego, desakralizowanego ideału...” [16, 21]. Stąd też charakter eksperymentów Śnieżynki, które przypominają gesty z prymitywnego melodramatu na temat cudzołóstwa. Przypomnienie myśli z przypowieści biblijnej o rzucaniu pereł przed wieprze sprawia, że Śnieżynka pozwala Mułenowi kupić płótno Białego Niedźwiedzia. Rozmowa o sprzedaży płótna wzbudza artystyczne oburzenie Kornija oraz artysty bohemy Mihuela, który w przyplýwie emocji sakralizuje płótno („Tu – Bóg!”). Sytuacja wyjścia poza granice sakralnej, humanistycznej percepcji świata jako gry, sprzedaży, realizacji ego, rytualizacji tego, co wspaniałe... tworzy zdumiewający kontrast ze sceną wizyty u lekarza, całkiem realistycznej i jednoznacznej w swoim wyroku – konieczności ratowania dziecka. Następny dialog Ryty z Kornijem odsłania jego niechęć do tego, by choć na chwilę znaleźć się w przestrzeni realności, w której umiera jego syn. Nawet sposób zwracania się Kornija do chorego dziecka oddaje jego istnienie wyłącznie w przestrzeni wyobraźni artystycznej, o czym świadczy perspektywa widzenia.

Kornij.

Mimo wszystko się zmieniłeś. Ot, ryska nowa... Nie dam, nie dam ci, mój biedaku, umrzeć... Ot, masz... przyczepiła się do mego chłopczyka... Wyłączyła go, maleńkiego, bezbronnego... Tam ryski nowe mu namalowała.... Zupełnie nowe... (*Pilnie wpatruje się i dalej mówi bez troski, niemalże mechanicznie*). Ryski całkiem inne. Ot, jedna... I usteczka... I noszek... Biednego chłopczyka...

Brak zgody Kornija na sprzedanie płótna i niemożność jego powrotu do rzeczywistości zmusza Ryte do przyjęcia aktorskiej pozy, demonstracyjnej ucieczki od rodziny i prowokacyjnego handlowania swoim ciałem. Charakterystyczne, że w artystycznym kabarecie ona i Kornij przeistaczają się w Czarną Panterę i Białego Niedźwiedzia, bo otoczenie odbiera ich jedynie poprzez gesty związane z zachowaniem typowym dla zwierząt.

W rozmowie z Kornijem retoryczne repliki Śnieżynki w obronie samej w sobie wartości piękna („Artysta jest jak kapłan, artysta powinien być samym pięknem, samym pięknem!”), „Rodzina to dzikie, ciemne instynkty, to zwierzęcość, a piękno – w tym, co czysto, prawdziwie ludzkie”) z natarczywą pragmatyką racjonalnego przekonania i zwycięstwa są odbierane jako związane z grą pozy (gesty) w systemie rytuałów zachowania bohemy. Stanowią one argumenty w grze Śnieżynki. Reakcja Kornija na jej słowa także nie jest przypadkowa, rozumie on, że są to tylko frazy.

Kornij.

A-a, wszystko można powiedzieć, wszystko... I co z tego? Może i tak. Tyle że ty mimo wszystko... Nie tak. Czym jest piękno? Czym jest to co ludzkie? A... wszystko można powiedzieć. Wszystko Śnieżynko, można powiedzieć...

Wszyscy goście kabaretu działają według własnego scenariusza, co tworzy atmosferę gry – maskarady roli, przy czym przedstawiciele świata bohemy nie zatracają poczucia granicy między rzeczywistością a „rytuałami” gry. Dla Kornija i Ryty gra z Mułenem o pocałunki, a potem, zgodnie z propozycją Kornija o jego płótno i Czarną Panterę, jest nadrealnością, dla nich ten wybuch impulsywnych spontanicznych emocji (w tańcu Pantery), reakcji (wyzwanie rzucone przez Kornija Mułenowi), obnaża prawdziwe uczucia. Melodramatyczno-kabaretowe sytuacje i gesty odsłaniają prawdziwą naturę bohaterów, pozbawioną masek. Przypomina to komediowy chwyt ukazania prawdziwej natury postaci w karnawałowej przestrzeni gry. Chwyt komediowy służy ukazaniu, jak Ryta i Kornij na powrót stają się sobą: związany z grą sposób zachowania obnaża prawdziwe uczucia bohaterów.

W akcie trzecim Ryta, która pragnie ochronić swą rodzinę, stara się sztucznie rozbudzić w Korniju pragnienie bycia razem we troje. Kornij broni swej przestrzeni artystycznej, w której nawet „ryski cierpienia” nabierają wartości estetycznej, ponieważ są związane z prawdziwym talentem. Tworzy się aksjologiczna przestrzeń nadrealności – twórczości, która nie może być amoralna, okrutna (geniusz i czynienie zła – są z sobą sprzeczne). Dlatego brak cierpienia na płótnie Kornij traktuje jako kłamstwo i zbrodnię przeciwko sztuce.

Kornij.

Nie odczuwałaś wtedy takiej boleści i prawdziwej męki, co teraz... Kłamałem, sztucznie chciałem stworzyć na płótnie, gdy ciebie nie było. Właściwie teraz tego trzeba. „Spokojniejsi”... Tak jest! Cha! Nie potrzebuję spokoju. Moja idea jest niszczone przez spokój...

Sakralizacja twórczości wymaga w wyobraźni Kornija ofiary. Jeszcze jedna sztampa melodramatyczna (złożenie w ofierze ciała) odsłania symulowany, prowokacyjny gest wobec sztucznie stworzonego (w momencie emocjonalnego zapału) sacrum: oczywiście w tym przejawia się pewna sublimacja pociągów fizjologicznych Kornija, który w stanie egzaltacji postawił płótno ponad Rytą. Jej reakcja („Śmierć twemu płótnu!”) przypomina próbę fizycznego zniszczenia wrogiej siły. Pogrożka Kornija, że udusi on Łesyka, przenosi konflikt na płaszczyznę udawanego samobójstwa (Łesyk i płótno to dwie części świadomości bohatera).

Śmierć syna prowadzi do wyobcowania bohatera: rozdzielenie świadomości przeradza się w uczucie dystansu wobec własnej istoty. Z tym, że w akcie czwartym wykorzystano chwyt rozłączenia bohaterów, co pomaga w ukazaniu wewnętrznych wątpliwości Kornija, który boi się życia i przede wszystkim siebie samego. Wysiłkiem woli Ryta trzyma go w niewoli uniesienia artystycznego. Cały scenariusz finału Ryta rozgrywa jako reżyserka i aktorka, która zatracza poczucie granicy między grą a rzeczywistością, nawet jeśli tą rzeczywistością jest śmierć. Realizacja idei nadrzędnej „wszyscy troje – jedność” przekształca się w karykaturalny gest rozwiązania tragediowego, ale sama logika „trzymania się” scenariusza, co kończy się zemstą dokonaną na płótnie, nie daje wrażenia finału tragediowego. Nawet ostatnie didaskalia, oddające moment pożegnania Ryty realizują wymogi melodramatu. Jest to także widoczne w próbie autora, aby stworzyć lejtmotywową emocjonalną pointę: przed zaśnięciem na wieki Ryta niszczy obiekt psychicznego cierpienia – płótno. Pragnienie to nieraz dochodziło do głosu w jej wypowiedziach jako potrzeba zemsty nad „innym” w sobie i „obcym” w świecie rodzinnym, miłości jej i Kornija.

W dramacie w pięciu aktach *Sierścionodzy* [Мохнонозе], napisanym w 1914 roku w języku rosyjskim, zawiązanie konfliktu psychologicznego dokonuje się wokół moralistycznego wyniesienia przez bohaterów potrzeby autokreacji, samowychowania, pragnienia młodego pokolenia, aby przewyciężyć w sobie ciemne, podświadome instynkty oraz rozwijać wolę. Kilka linii fabularnych

rozgałęzia się od tradycyjnego trójkąta miłosnego: inżynier Dmytro Butenko stara się zdusić w sobie zwierzęce, niszczące „ja” oraz odzyskać miłość żony Tetiany, która postanowiła go zostawić, by poświęcić się malarzowi Suchowijowi. Ten, przekonując ją, że służenie sztuce oraz zgłębianie technik dawnych i obecnych mistrzów służy wyższemu celom, tak naprawdę pragnie „umorzyc” stary dług karciany i liczy na spadek Tetiany po chorym na raka wujku Afanasiju Pawłowiczu. Pod koniec aktu czwartego dramaturg ucieka się do charakterystycznej dla melodramatu demaskacji bohaterów: Tetiana przyznaje się mężowi do zdrady, co powoduje przełom psychologiczny Dmytra, który stale walczył z podświadomą agresją („wezwałem siebie, dawnego, sierścionogiego, na bój”). Na początku aktu piątego z ironicznym podtekstem zostaje odegrane jeszcze jedno prawdopodobne, całkiem literackie rozwiązanie melodramatyczne jeszcze jednego „trójkąta miłosnego”: między Tetianą a jej rywalką, zakochaną w Suchowiju siostrą Dmytra Warwarą, dochodzi do „pojedyńku”. Warwara z rewolwerem w ręku zmusza Tetianę do zerwania z Suchowijem.

Wiktor Humeniuk zwraca uwagę na „typową dla nowego dramatu zasadę decentralizacji głównego bohatera”, „...którą Łesia Ukrainka uznawała za ważną cechę nowożytnej sztuki dramatycznej” [14, 61]. Zasada ta odpowiada strukturze polifonicznego dramatu sympozjalnego ze złożoną hierarchią wzajemnie podporządkowanych linii i sytuacji fabularnych.

Struktura rozgałęzionego na wiele konfliktów dramatu „sympozjalnego” jest przesiąknięta licznymi aluzjami intertekstualnymi, przede wszystkim nastrojowością Czechowowskiego *Wiśniowego sadu*. Nieprzypadkowo od pierwszego aktu sztuki przestrzeń sadu staje się miejscem samookreślenia bohaterów. Młode pokolenie (Choineczka, Petruś) stara się wyrwać z przytłaczających komnat, przepelnionych zwyrodnieniem ludzkiego ducha i ciała, do wiosennego sadu, przejąc siłę wiosennego kwiecia, poezji życia. Kaleka Warwara widzi we wiosennych płatkach śmieci („Kolor na podłodze jest brudem i niczym więcej. ... Niepotrzebna mi żadna wiosna. Wszystko w swoim czasie i na swoim miejscu!). Taki pragmatyzm jest tylko maską, przez którą przebija niespełnione pragnienie miłości, dlatego zgadza się ona na upokorzenie, błagając Tetianę, aby wyrzekła się Suchowija. Wiosenny sad budzi u Dmytra nastrój poetycki, który ogarnia całe otoczenie, nawet pragmatyczny Suchowij proponuje wypicie herbaty w sadzie.

Romantyczna Tetiana podchwytuje pomysł picia herbaty w sadzie, otacza go literacką aureolą, nazywając ten poryw „szaleństwem odważnych”, symbolicznie

otwiera na oścież drzwi do sadu. Takie opętanie zostaje przeciwstawione mieszczańskiemu podejściu do życia. W dialogu z Tetianą w akcie trzecim Suchowij interpretuje na swój własny sposób ideę mieszczaństwa: czyni wyrzuty Tatianie za to, że nie może ona: „odrzuć na bok drobnych mieszczańskich dobroczynności”, mając na uwadze jej uczciwość wobec Dmytra.

Uświadamiając sobie nieadekwatność między ideami Dmytra a logiką jego zachowania, Tetiana przekonuje się, że nie udało mu się osiągnąć ideału autokreacji, który wynosił w swej książce. Tetiana ocenia to jako swoistą zemstę na niej. Nieco niespodziewane, jeśli chodzi o fabułę, chociaż tradycyjne dla melodramatu, jest rozwiązanie sztuki, w którym Dmytro okazuje szlachetność, uznając weksle Suchowija oraz zgadzając się na rozstanie z Tetianą. Szlachetność jego zachowania zdumiewa Tetianę, która uświadamia sobie, że tak naprawdę nie chce porzucać męża. Przejawia ona gotowość do walk z „sierścionogim” w duszy razem z nim. Oczywiście w spleceniu schematycznych intryg, konfliktów, sytuacji melodramatycznych tworzy się napięcie dramatyczne, które daje Wołodymyrowi Wynnyczenko możliwość przeprowadzania niejako laboratoryjnych eksperymentów z powszechnymi w jego twórczości „ideami”.

W dramacie *Między dwoma siłami* [*Між двома силами*] (1918) konflikt rodzinny w rodzinie Mykyty Slipczenki, którego dzieci znalazły się między obozem „świadomych Ukraińców” (socjaldemokratów) a rosyjskim bolszewizmem, jest modelem konfliktu społeczno-narodowego epoki, który „wyrasta” w sztuce z melodramatycznego trójkąta miłosnego: między Sofią Slipczenko a mężem jej siostry Chrysti Panasem odżywa dawna miłość, co wywołuje oburzenie Chrysti. Wybuch uczuć w momencie działań wojennych popycha bohaterów do polemiki. Sofia potępia pesymizm Panasa i jego odsuwanie się od walki, jednocześnie uznaje walkę jej ojca i braci za „zbrodnię wobec samych siebie”. Dyskusja unaczynia motywy konfliktu wewnętrznego bohaterki, zakorzenione w koncepcji „uczciwości wobec samej siebie”. Sofia jest opętana ideą służenia narodowi zgodnie z romantyczno-estetycznymi wyobrażeniami o charakterze rewolucji, która zmienia świat. Jej przekonania zmieniają się po aresztowaniu ojca i brata Marka.

Jak zaznacza Serhij Mychyda konflikt rodzinny już w pierwszym akcie zmierza ku kulminacji. Jednak Wynnyczenko go „hamuje dzięki wprowadzeniu do akcji pasywnej względem konfliktu głównego, nieco komicznej postaci. To Bilankewicz, według słów Panasa „bezrobotny ziemianin”, który na pewien czas „usuwa napięcie konfliktowe” [20, 143]. W konflikcie między prorosyjskim

bolszewikiem Tychonem a wolnymi kozakami-Ukraińcami Markiem, Arsenem i ich ojcem Mykytą Slipczenką Bilankewicz zajmuje postawę postronnego obserwatora („Ot, przegryzą sobie gardła, a on wtedy przyjdzie, zeżre obu i siądzie”). Nieprzypadkowo akt pierwszy i drugi sztuki kończy się jego pojawieniem: „On niby wywąchuje, rozgląda się po chacie, wszystkiemu się przygląda”.

Zewnętrzna kanwa melodramatyczna (miłość Panasa do Sofii) staje się tłem, na którym rozgrywa się główny konflikt dramatyczny. Zaslepiona ideałami bolszewickimi Sofia prowadzi intrygę-targ z Hrinberhiem, starając się uratować ojca i brata przed rozstrzelaniem. Elementy konstrukcyjne farsy (próba Sofii, aby zapłacić ciałem za wykupienie ojca i brata) obniżają tragediową tonację sztuki, powodują, że połączenie tego, co dramatyczne i farsowe, polifonicznie splecione w intrydze, jest odczytywane w ironiczny sposób. Na kanwę wydarzeniową nakłada się jeszcze konflikt wewnętrzny związany z jej oddaniem interesom narodowym. Tradycyjnie dla melodramatu każda linia fabularna rozwija się względnie samodzielnie, a razem złączone tworzą ruch akcji dramatycznej. W pewnej mierze w sztuce „prześwituje” parodiowa teatralizacja motywów fabularnych „Izawej komedii”, komedii intrygi, a przede wszystkim farsy.

Dość słabo są ze sobą skoordynowane linie fabularne, których osnową jest miłość Panasa i Sofii oraz namiętność Hrinberhija do bohaterki. Zamiar dramaturga, aby zestawić charakter Panasa i bolszewików pozostał w planach, o czym świadczy być może parodiowy typ zachowania błazna – Panasa, gdy prosi bolszewików, by aresztowali jego ojca-kontrewolucjonistę oraz gdy proponuje Sofii, by zapłaciła ciałem za uwolnienie bliskich („Mówię przecież, po kiego czorta: da mu Pani łapówkę, zapłaci pieniędzmi, ciałem swoim, czym Pani chce, i on wypuści”). Dość wymowne jest wyznanie samego bohatera.

Panas.

O, niestety, Hrinberhijów śmiało mogę oceniać z własnego punktu widzenia. Tyle że między mną a nimi jest taka różnica, że ja zrobię i nie będę już zaprowadzać socjalizmu, a oni robią i zaprowadzają. Są śmielsi.

Pragnienie autora, aby uczynić z Sofii centralną postać sztuki, w pewien sposób natrafiło na opór w logice akcji dramatycznej. Postać jej ojca – Mykyty Slipczenki – „neofity ukraińskiej idei państwowości i zacieklego wroga Moskwy”, nabiera dramaturgicznego uwypuklenia poprzez zmianę ocen autorских oraz perspektywy przedstawienia: „na początku jest on niejako otoczony

mgiełką lirycznego komizmu”, w tragediowej sytuacji wyboru patos teatralny w przedstawieniu postawy bohatera znika, zostaje natomiast wzmocniona ekspresywność dramatyczna związana z jego postanowieniem, by postawić Sofię przed sądem władzy i ukarać za zdradę [2, 342].

Kulminacja w akcie czwartym sztuki jest przygotowana przez dwa epizody, które uwypuklają rozwój intrygi dramatycznej oraz zaostrzają konflikt między dwoma przeciwstawnymi postawami społecznymi postaci. To szantaż Hrinberhija, który zgodził się oddać kompromitujące ojca Slipczenkę dokumenty pod warunkiem, że Sofia spełni swoją obietnicę oraz list ojca do Sofii, w którym przeklina on córkę za zdradę. Wydarzenia te zostają wzmocnione przez wtrącone sceny intermediowe, w których Sofia i Tychon przyjmują „chodaki” od chłopów domagających się ograniczenia swobód oraz ustanowienia kapitana Twerdożyły nadzorcą policyjnym.

Tragikomicznego patosu nabiera także scena ojcowskiego sądu nad Sofią. W sposób retoryczny zostaje podkreślone prawo Slipczenki do wymierzenia kary („Jak Taras Bulba zabił swego syna-zdrajcę...”), które nie zostaje zrealizowane, a ulega zamianie na żądanie rodziny, by Sofia wyrzekła się „swoich niedawnych przyjaciół-bolszewików”. Niezgoda na zdradę samej siebie zostaje wzmocniona tragediowym obrazem ukrzyżowania przedstawionym w didaskaliach: „Sofia zamyka oczy, odrzuca głowę w stronę okna i jak ukrzyżowana stoi na tle tego okna”. Rozwiązanie (samobójstwo Sofii) nie stanowi rozwiązania któregośkolwiek konfliktu. To raczej „ucieczka” bohaterki, która zwątpiła w ideały. Zamiar Tychona, aby określić poglądy społeczno-moralne „między dwoma siłami” bolszewików i nacjonalistów („...Jesteśmy obcy i tam, i tu... Albo jedno, albo drugie...”) nie daje podstaw do analizowania konfliktu jedynie w ramach społecznego dramatu idei lub tragedii. Chodzi bardziej o kontrapunktowe wariacje farsowo-melodramatycznej oraz dramatycznej osnowy gatunkowej, co trawestuje próbę stworzenia dramatu społecznego, „dramatu idei” z modalnością tragediową. Taki sposób wzajemnego oddziaływania różnogatunkowych typów wypowiedzi odpowiada bardziej tragikomedii.

Komedie Wołodymyra Wynnyczenki *Stowarzyszenia śpiewacze* [Снівочі товариства], *Natus* [Натусь], *Młoda krew* [Молода кров], *Panna Mara* [Панна Мара] oraz *Wielki sekret* [Великий секрет] były uznane przez ówczesną krytykę za najsłabsze pod względem artystycznym spośród wszystkich jego sztuk. Według Jakiwa Mamontowa „...odznaczają się one grubiańską konstrukcją ideologiczną, prymitywnym naturalizmem oraz schematycznością

postaci. W sztukach tych autor, wychodząc z pewnych zamiarów ideologicznych, wybier potrzebny mu czynnik psychologiczny (pewność siebie, ograniczoność, strach przed śmiercią itd.), doprowadza go do hiperbolizowanych rozmiarów – i obraz (karykatura) gotowy” [19, 399]. Było to związane ze świadomym manipulowaniem cechami gatunkowymi, wykorzystaniem na nowo znanych wątków, sytuacji, w związku z czym zostaje podkreślony dyskurs dramatu ironicznego.

Strategie autorskie w takich sztukach są realizowane poprzez wzajemne oddziaływanie struktury oraz chwytów sztuki rodzinno-obyczajowej z wyraźnym psychologizmem, dramatu satyryczno-karykaturalnego opartego na melodramatycznej fabule oraz melodramatycznym charakterze rozwoju akcji, sztuki ironiczno-farsowej z elementami komedii sytuacji, a poniekąd i heroicznym patosem itp.

Pierwsza komedia *Stowarzyszenia śpiewacze* (1911) świadomie powstawała jako karykatura satyryczna na działalność ukraińskiej inteligencji narodnickiej, o czym świadczy list Wołodymyra Wynnyczenki do Mychajła Hruszewskiego, w którym autor podkreślał, że „w sztuce będzie można dostrzec i Pczilkę, i Łeontowicza, i Steszenkę, i Jefremowa, i Hechtera, i wielu innych” [20, 157].

Otwartej tendencyjności autorskiej odpowiadała forma dramatu idei, którego całościowość kompozycyjna została zachowana dzięki melodramatycznym i wodewilowym kliszom fabularnym, intrygom, sytuacjom. Nawet obrazy postaci środowiska ziemiańsko-szlacheckiego, naukowców i dziennikarzy, a także robotników powstawały jako maski ze stałą, najczęściej sprowadzoną do karykatury, charakterystyką portretową albo wymownym nazwiskiem (przezwiśkiem). Akt pierwszy rozpoczyna się w salonie Mychałowiczów. Z didaskaliów dowiadujemy się, że Anatolij Ołeksandrowicz, głowa rodziny, jest sporo starszy od swej żony Kseni Andrijiwny, „...ale żwawy, suchutki, z typowym zdegenerowanym obliczem szlachcica” [3, 97]. Konflikt małżeński został wywołany przez stosunek żony do działalności męża w szeregach ukraińskich, narodnickich komitetów, gazet, partii („...komedie odstawiasz”). Jednak dalszy rozwój akcji świadczy o głębszych przyczynach rozdzwięku między nimi.

Stanowiska, prawdziwe motywy i strategie postaci zostają wyjaśnione podczas zebrania grupy osób u Mychałowiczów. Komedioowo-demaskatorskiego charakteru nadaje zebraniu „podwójna gra” Anatolija Ołeksandrowicza, który proponuje zorganizowanie na całej Ukrainie stowarzyszeń śpiewaczych w celu zdobycia większości głosów członków komitetu. Jak prawdziwy gracz

komediowy opracował on plan przywłaszczenia pieniędzy chersońskiego dziedzica Pytypenki. W tym celu namawia dziennikarza Chackela, aby rozkochał w sobie córkę bogacza Oksanę – naturę oryginalną, poetycką, szczerą, otwartą i związaną z ludem.

Scena zebrania nabiera demaskatorskiego charakteru, gdyż za pustymi hasłami („Ukraina dla wszystkich” czy „Ukraina dla Ukraińców”), pseudonaukowymi debatami na temat pisowni słowa „mnie”, kryje się rozbieżność między własnymi interesami każdego z obecnych a interesami ludu oraz brak woli, aby się nimi zająć. W owej parodiowo-ironicznej sytuacji zostają wyjaśnione pewne konflikty osobiste: intryżka związana z pozamałżeńskim stosunkiem Kseni Andrijiwny z Kostiem, synem ziemian Kendiuchów; nieporozumienie między robotnikiem Karpem a zakochaną w nim Oksaną. Wreszcie Oksana wyjawia córce Mychałowicza Asi, że uciekła się do podstępu: udaje, że przyszła policja i w taki sposób zmusza „baranie łby” do rozejścia.

Scena zebrania została zbudowana przez dramaturga w taki sposób, że o intryżce i mistyfikacji nie wie nikt z wyjątkiem jej uczestników, ponieważ wszyscy inni wygłaszają wzruszające przemówienia na cześć pomysłu utworzenia stowarzyszeń śpiewaczych oraz ich mecenasa Zachara Nazarowicza Pytypenki. Niespodziewane powiadomienie Oksany o przyjeździe policji odsłania absolutną obojętność mieszczan wobec ludu, partii i programów („Kosohladow. Nie znam żadnych waszych programów, ukrain, polityki...”).

W akcie drugim rozpoczynającym się od sceny powtórnego zebrania w rodzinie ziemian Kendiuchów na tle rozmów o stosunku różnych warstw społeczeństwa do krzewienia oświaty rozgrywa się wodewilowa scena naśmiewania się Oksany z publicysty Tycheńskiego, którego zmusza do zalotów wobec Oksany Sekletija Łazariwna Kendiuch (Dobroserdeczna). Wyjaśniają się trudne do pogodzenia stanowiska Karpa i mieszczan. Sam pomysł tworzenia stowarzyszeń śpiewaczych zostaje sprowadzony do absurdu, gdy w sprawę zaczyna się angażować nieudacznik, drobny urzędnik Drymba o przydomku „Szalona Osoba”. Jego działalność zmienia całą tę akcję w kalambur: samo „przemówienie” Drymby o agtacji seminarzystów przypomina repliki Jepichodowa z *Wiśniowego sadu* Antoniego Czechowa, który mówił „zawile i nielogicznie”.

W akcie trzecim scena wizyty Oksany i Asi u robotnika Karpa przekształca się w swoistą parodię sytuacji „wejścia w lud”. Okazuje się, że publicysta Tycheński, który zbiera i zapisuje „charakter i obyczaje” ludu i któremu polecono, by dowiedział się, jak lud odnosi się do pomysłu stowarzyszeń śpiewaczych, jest

naprawdę daleki od jego problemów. Postać ta jest karykaturą „narodnickich dążeń” inteligencji, o czym wymownie świadczy także jego krótkowidztwo.

Asia.

Tycheński! Toż to znakomity uczony ukraiński, który napisał „Jak żyją ludzie z Zelandii”. Teraz pochodzi i napisze „Jak żyją ludzie w Czerwonym Jarze”. Nie bójcie się, nie zobaczy, jest ślepy.

Pojawienie się baby Szczepetychy ostatecznie obraca wniwecz pomysł stowarzyszeń śpiewaczych. Jej podsumowanie („Oby tym panom w wątrobach śpiewało. Mało im, że z ciebie zdzierają, to jeszcze śpiewaj”) wywołuje ironiczne repliki chłopców Piwnyka, Siejki, robotników w fabryce u Mychałowicza, którzy złośliwie pytają Karpa, czy aby przypadkiem wraca on z zebrania dotyczącego stowarzyszeń śpiewaczych.

Cała scena rozmowy z robotnikami, pozbawiona napięcia dramatycznego, rozwoju akcji, jest obrazem dramatycznym, szkicem kpin ludu z karykaturalnych prób inteligencji, która pragnie rzekomo coś zrobić dla jego dobra. Demaskatorskiego charakteru nabiera także scena śpiewania przez robotników piosenki ukraińskiej, którą wykonują w manierze „gorzkiego romansu rosyjskiego”, co świadczy o ich oderwaniu od ukraińskich korzeni. Chwył komediowy rzuca pomówienia na Tycheńskiego, który został uznany za rewolucjonistę i doprowadzony na policję, podkreśla prawdziwą bliskość Oksany i Karpa, którym udaje się znaleźć porozumienie. Miał oczywiście rację M. Sriblanski [właśc. Mykyta Szapował], stwierdzając, że w sztuce „...mimo że jest dużo ruchu zewnętrznego, brakuje jedności w wydarzeń, są to niejako epizody, ledwo zebrane w jeden krąg. Związek między nimi taki, że niejako zostały one okręcone dookoła nitką: znajdują się w granicach nitki, ale związek między nimi jest słaby” [23, 352]. Za ogniwo łączące akcję krytyk sprawiedliwie uważał tendencyjność satyryczną „zjadliwego szyderycy, sarkastycznego artysty”, chociaż czynił wyrzuty dramaturgowi z powodu mało wyrazistego ukazania postaci pozytywnych [23, 451].

Akt czwarty rozpoczyna się w salonie Kendiuchów. Zachar Nazarowicz ucieka od rozpustnego środowiska rodziny Mychałowiczów, dowiedziawszy się o zdradzie Kseni Andrijivny z synem Kendiuchów Kostem oraz o prawdziwych interesach Anatolija Ołeksandrowicza. Po rozwiązaniu owej wodewilowej sytuacji dochodzi do demaskacji przez Oksanę skrywanego wyrachowania Chacela. Owa scena wodewilowa jest zbudowana według zasady odgrywania sceny

w scenie: Oksana w dialogu z Chackelem prowokuje go do ciągłej zmiany swych przekonań, aż w końcu oświadcza, że wszystkie pieniądze ojca po ślubie mają pójść na komitet, demaskując ostatecznie zamiary Chackela. W rozwiązaniu ucieka się ona do jeszcze jednej „intryżki”: prosi Sekletiję Łazariwnę, żonę dziedzica Kendiucha, aby dała jej mężowi Karpowi, z którym rzekomo żyje w ślubie cywilnym, rekomendację do fabryki. Oburzona swobodnymi stosunkami Oksany z robotnikiem Sekletija Łazariwna nie rozumie, co się naprawdę dzieje. Ostatni karykaturalno-demaskatorski akcent tworzy pojawienie się groteskowego Drymby. Informuje on o kółku chłopców-seminarzystów, którzy chętnie wstąpiliby do stowarzyszenia śpiewaczego. W jego usta zostaje włożona ocena ziemiańsko-szlacheckiego środowiska „obrońców interesów ludu”, co świadczy o dramatyzmie owej komedii satyrycznej. Tendencje moralizatorskie „komedii dydaktycznej są widoczne także w gorzkiej ocenie dokonanej przez Zachara Nazarowicza owej „komedii”, której stał się mimo woli uczestnikiem oraz „komediantów”.

W dramacie parodiowo-ironicznym w czterech aktach *Natus* [*Натусь*] (1912) sposoby gry teatralnej, manipulowania strukturami, chwytami, sytuacjami gatunkowymi zastąpiły konflikt dramatyczny uczonego Romana Bozia oraz aktorki Olhi Dzyżki, którzy podejmują walkę ze światem ustalonych wartości. Zawiązanie konfliktu komediowego stanowi zмова brata Romana Petra Bozia oraz aktora Czuj-Czuhunenki, którzy chcą uratować Romana przed absurdalnym rytuałem życia małżeńskiego – ciągłym poniżaniem przez zdemoralizowaną żonę Chrystynę Parmeniwnę, która przy pomocy szantażu nastawia syna (Natusia) przeciwko ojcu. Pierwszy akt jest utrzymany w duchu dramatu rodzinno-obyczajowego z komponentem psychologicznym, w drugim intryga komediowa wyraźnie zmienia charakter konfliktu dramatycznego. Zainscenizowane przez Petra i Czuj-Czuhunenkę farsowe sceny zwabienia przez Dzyżkę Petra, a przez Czuję Chrysti („babska”), które parodiują melodramat, przynoszą niespodziewany efekt: zamiast oczekiwanej dyskredytacji Chrysti jako żony i matki gra zmienia wyobrażenie aktorów (Dzyżki i Czuję) na temat tego, co się naprawdę dzieje. Wymyślony scenariusz zdrady małżeńskiej niespodziewanie dla Dzyżki i Semena Czyhunenki zmienia grę w rzeczywistość: Dzyżka zakochuje się w Romanie. W trakcie owej „sztuki w sztuce” bohaterowie działają zgodnie z kliszami gatunkowymi melodramatu na temat cudzołóstwa, co przybliża ich do rzeczywistości. Reakcje Czuję i Dzyżki na niespodziewany zwrot wydarzeń ujawniają się w ich ocenach gatunkowego charakteru sytuacji, ponieważ akcja

przenosi się na płaszczyznę dramatu przeżyć, w którym Dzyżka staje się główną bohaterką, walczącą o swoją miłość i nową moralność. Wyobrażenia o moralnych orientacjach człowieka w społeczeństwie są stymulowane odgrywaniem na nowo przez aktorów sytuacji wodewilowych, melodramatycznych, farsowych, co pozwala im uświadomić dramat wewnętrzny miłości.

Dzyżka.

Czyż to ja wabię? Mnie wabi. Sam Roman mnie wabi. I nie on, a jego wabi. A potem mimo wszystko zdaje mi się, że ona nie ośmieli się zrobić coś z Natusiem. Jakkolwiek by było, jest matką... Nieprawdaz?

Czuj.

Hm! Niczego już nie rozumiem. Zdaje się, że gram już nie w farsie, a tragedii. Matka... Dobrze, „matka”. Ale pani tak ją odmalowała, że już nie wiem...

Umniejszenie przez Czuj-Czuhunenkę tragediowo-dramatycznego rozwiązania („Widzicie, miałem grać w komedii, a nie w tragedii. Mam do tego scenę. W życiu jest trudniej...”) podkreśla dramatyzm walki wewnętrznej w duszy Dzyżki, dla której miłość to przede wszystkim poświęcenie samej siebie. W akcie czwartym dramaturg ucieka się do jeszcze jednej intrygi: przyłapaną w pokoju Czujka dzięki rzetelnie rozegranemu scenariuszowi melodramatycznemu Chrystia wykorzystuje przeciwko mężowi jego chwyt: udowadnia w sądzie, że „...to ona odgrywała taką samą komedię, a przez to żadnej zdrady nie było”.

W scenie finałowej spotkania Chrysti, która przyprowadziła syna do Petra, oraz Romana i Dzyżki, pełna ofiarności miłość Dzyżki ulega komediowo-farsowemu uproszczeniu z powodu gry słów. Po upokarzających słowach wyuczonego nastawionego przez matkę Natusia Dzyżka proponuje Romanowi, aby wrócił do rodziny.

Dzyżka. (*cicho, spokojnie i zdecydowanie do Romana*).

Romanie! Powinieneś iść do swego dziecka. Widzisz, w jakich ono rękach?

Chrystia.

Lepiej popatrzylabyś na swoje ręce.

Słusznie podsumowała tę sytuację Raisa Tchoruk: „rozwiązanie utworu zdradza melodramatyzm, bo wyzwolenie nie madeszło, ale mimo wszystko

fiasko młodej aktorki Dzyżki nie jest pozbawione aureoli szlachetności i humanizmu. To właśnie ona jest heroicznym, prawie że romansowym typem; ideologiczna linia walki ze skostniałą moralnością rozwija się według schematu romansu; za jej tło można uznać obrazy rodzinnych kłopotów Wozijów” [25, 66]. Parodiowanie fabuły romansowej melodramatu nadaje sztuce jednolitego komediowo-ironicznego charakteru.

Komedia w czterech aktach *Młoda krew* (1913) ma charakter satyryczno-karykaturalny, jest ona nastawiona na parodiowanie klisz literackich dramatu ukraińskiego oraz naznaczonych tendencjami dydaktycznymi, narodnickimi melodramatów Mychajła Staryckiego *Nie było sądzone* (*Pańskie bagno*), Ołeksandra Wołodskiego *Panna figlarka* [*Панна штыкарка*], Iwana Karpenki-Karego *Marność*; komedii (dramatu) klasycyzmu i oświecenia, dramatu mieszczańskiego, wodewilu. Nieprzypadkowo Jakiw Mamontow odbierał sztukę *Młoda krew* jako satyrę na melodramat: „Prawdopodobnie miała ona być w zamiśle satyrą na melodramaty Mychajła Staryckiego i Marka Kropywnickiego, które zbyt idealizują nasze chłopstwo; jednak ciekawą samą w sobie fabułą całkowicie zepsuto karykaturalnym schematyzmem obrazów i zupełnie Nieliterackim naturalizmem języka” [19, 190]. Osnową akcji dramatycznej jest karykatura typowej fabuły uwiedzenia przez pana chłopki, co zostaje sprowadzone do absurdu przez wytrwałe starania panicza Antosia, uskrzydłonego marzeniami o zostaniu nauczycielem, aby ożenić się z bogatą chłopką Iwhą, zdemoralizowaną przez stosunki rodzinne. W toku akcji dramatycznej zostają sparodiowane stałe cechy komedii klasycystycznej i oświeceniowej: zależność rozwiązania od subiektywnego postanowienia – zabobonności władczej ziemianki-szlachcianki Moroczynskiej, matki Antosia, która pod wpływem umyślonej przez Antosia „wróżby” baby Sałamachy wyraża zgodę na to „nierówne” małżeństwo; racjonalnego pragnienia ojca Antosia Stepana Marakowicza, aby podporządkować życie „zasodom”; pouczenia wujka Makara Makarowicza, który chce „uratować” szlachecką krew poprzez zmieszanie jej z niezepsutą przez cywilizację „młodą krwią” chłopki o szczerym sercu.

Sytuacja satyryczna małżeństwa z przymusu nie tylko wymaga rozwiązania konfliktu (między „barbarzyńskimi” zwyczajami patriarchalnego środowiska ziemian i zamożnych chłopów), który może być przewyciężony tylko w perspektywie historycznej, ile ukazania niezgodnej z naturą sytuacji. Przedstawione w sposób satyryczny postacie pozostają niezmiennie w ciągu całej akcji, zmienia się ich stosunek do sytuacji: wyidealizowane wyobrażenie Makara

Makarowicza o uzdrawiającym wpływie „młodej” krwi chłopki zostaje zdyskredytowane. Sparodiowane zostały jego marzenia o „sielskiej idylli”, która w jego wyobrażeniach kojarzy się z obrzędami, pieśniami, tradycjami ludowymi. Natomiast sytuacja „trzydniowego krzyku” na weselu, demaskacja rozwiązłości Iwchy oraz tego, że przekupiła byłego kochanka Panasa, wyzwala u Makara Makarowicza pragnienie ucieczki od tego wywróconego do góry nogami świata.

Stepan Makarowicz.

Makarze, nie denerwuj się i nie krzycz. Wystarczy nam tego trzydniowego krzyku tych „krewniaków”.

Makar Makarowicz.

I ja jeszcze krzyczę? Ja?! O, moi bogowie! A mnie od waszego krzyku, od waszego barbarzyństwa uszy już bolą i jeszcze... Rozumiesz, że gorszego piekła nie mogę sobie wyobrazić, jak to wasze wesele, jak wasza wiejska cisza...

Stepan Makarowicz.

A kto winien! Kto? Kto chciał idylli, obrzędów ludowych, poezji, korowajów? Kto? Kto młodą krew chciał wlewać? Teraz widzisz, co to za krew? Widzisz?

Sam typ „wujaszka wybawcy”, dobrze znany z komedii dydaktycznych, nabiera charakteru parodiowego: Makar Makarowicz gloryfikuje naukę i współczesne poglądy na temat uzdrowienia społeczeństwa, jednocześnie chce uciekać od „sielskiej idylli”, gdy słyszy pianie koguta. O tym, że postać ta została przedstawiona w sposób parodyjny, świadczy demaskacja przestępczego charakteru jego „dobroczynności”, co odsyła do sposobu ukazania postaci w „łzawej komedii”.

W strukturę akcji dramatycznej zostają wplecione intrygi oraz chwytły wodewilowe, które zostają doprowadzone do karykatury: rozwiązła chłopka Iwcha oszukuje naiwnego panicza Antosia; skłonny do „poznawania” prawd wiecznych brat jej ojca, dawny poczciwy wojak Mykyta, oskarża swego brata o grabież, zagrabienie ziemi; Antoś straszy matkę nieczystą siłą, inscenizując scenę „ratowania” przez wróżkę; Iwcha manipuluje merkantylnym Panasem. Jej charakter krętaczki tworzy oddzielny „scenariusz”, samodzielną akcję w ogólnej akcji. Chwyty farsowe mające podważyć cnotliwość Iwchy na weselu, zamiar chłopca Semena w drugim akcie, aby „dać nauczkę” paniczowi, nabierają w rozwiązaniu wydzwięku demaskatorskiego. Melodramatyczny komponent akcji, zlewający się z komediowo-wodewilowym, sprzyja karykaturalnemu przedstawieniu

tendencji literackich i ideologicznych. Fałszywe rozwiązanie w scenie wymuszonej zgody pani Moroczynskiej na małżeństwo syna z chłopką jest parodią stałych stereotypów gatunkowych.

Makar Makarowicz.

Czekaj, niczego nie rozumiem. Ty znnowu swoje komedie, czy tak poważnie?

Moroczynska.

Poważnie, Makarze... Niech ją bierze. Cóż robić? Przeciwno losowi nie pójdiesz. Znaczy, tak było sądzone. Oby było dobrze... Może naprawdę wasza nauka prawdę mówi...

Parodiowanie melodramatyczno-komediowych sztamp dało Mykole Jewszanowi podstawy do tego, by nazwać utwór „dramatyzowaną aferą”, tematem na humoreskę, zupełnie nie wartą tego, żeby rozwodzić się z nią w czterech aktach [17, 287]. Typowe rozwiązanie wodewilowe dawało wrażenie zwycięstwa tendencji narodnickich, zostały w niej sparodiowane popularne pod koniec XIX wieku finały melodramatów z komponentem „moralizatorstwa”. Nieprzypadkowo w replice można rozpoznać aluzję do melodramatu Mychajła Staryckiego *Nie było sądzone (Pańskie bagno)*. Świadczy to o podobieństwie komedii do „dramatu satyrycznego, w którym wszystkie postacie zostały pokazane przez pryzmat ich wad (prawdopodobnie można mówić tylko o większym lub mniejszym ich występowaniu)” [25, 69].

Komedia *Panna Mara [Панна Мара]* (1918) to swoisty dialog dramaturga z tradycją literacką farsy, komedii dell'arte. Według Raisy Tchoruk „Wynnyczenko coraz bardziej sięga po parodię, której efekt zależy od naturalistycznej wyrazistości przedstawianych scen, zmierza w kierunku jaskrawej karykatury *Panny Mary* z 1918 roku” [25, 64]. Konflikt dramatyczny odślania wyraźny opór Mary przeciwko układowi rodzinnemu, stałej walce z mikrobami ojca Czubyk-Czubkowskiego, który drży o swoje drogocenne zdrowie i nie jest zdolny do jakiegokolwiek działania. Podobnie jak bohaterowie komediowi, chce wyrwać się z zamkniętego świata Czubyków-Czubkowskich, któremu rzuca wyzwanie – próbuje wyjść na ulicę, gdzie poznaje pewnego studenta, pragnie zostać aktorką itd. W ironicznym dialogu z nauczycielem Jefeonskim Mara odgrywa wymyślone przez siebie modele melodramatu: prowokacyjnie wypytuje go o „namiętny pocałunek”, proponuje zasymulowanie własnego porwania, oświadcza,

że ucieknie i wstąpi do teatru. Wreszcie, niejako wyznaczając pozbawionemu inicjatywy Jefeonskiemu rolę „wielbiciela”, proponuje mu „spalić dla niej swoją capią brodę”. Nie rozpoznawszy sytuacji gry, Jefeonski nie jest w stanie odegrać roli odpowiedniej do swego *emploi*, co otwiera przed nią jeszcze większą przestrzeń do odgrywania scen melodramatycznych.

Mara.

Niech boli. Powinien Pan całego siebie oddać dla mnie na spalenie. Oto wielbiciel!
„Boli”! Fe! Niech się Pan stąd zabiera.

Zgodnie z zasadą kontrastu Jefeonskiego zastępuje nowy zarządca Andrij Matwijowicz, który udaje człowieka interesu, powołując się cały czas na pobyt w Ameryce, zamierza odebrać ziemię Czubyk-Czubkiwskiemu. Fałsz całego układu i zachowania rodziny Czubkiwskich przejawia się także wówczas, gdy urzędnik Kalistrat, będący karykaturą swego pana, dyskredytuje „brak kultury” najmitki Prisi i stolarza, który odważył się sprawdzić, jak jest mocny stół z czerwonego drewna.

Niespodziewane pojawienie się studenta-medyka, Sribnego, z powołania kompozytora, wzbudza nieufność całej rodziny, oprócz Mary. Aby zdobyć jej przychylność, Sribny w akcie drugim ucieka się do przebrania. Podobnie jak bohaterowie komedii dell'arte, a także postacie sztuk komediowych Szekspira, którzy często przebierali się za służących i czekali na odpowiedni moment do wyznania, Sribny zakłada maskę ogrodnika i w ten sposób uzyskuje prawo do rozmowy z Marą na daczycy. Dzięki przebraniu robotnika Sribny osiąga nie byle jaki efekt: wnika we wszystkie intrygi i szachrajstwa życia codziennego Czubyków; udowadnia Jefeonskiemu, że Kalistrat wszystkich okrada i oszukuje.

Sribny.

To po prostu łobuz. Prawda, wszyscy oni tutaj coś załatwiają Ale ja nijak, diabli by to wzięli, nie rozumiem, w czym rzecz. Bez binokli, rozumiesz, strasznie trudno. No, a między innymi to mimo wszystko dobrze gram robotnika. Prawda?

Gesty komediowe Sribnego świadczące o nowym wcieleniu aktorskim oraz znajomość psychologii robotników jest odbierana jako parodia na kulturę masową, jej jarmarczność.

Wiele scen w sztuce ma cechy farsy: terapia lecznicza Czubyka sztucznie przeprowadzona przez Sribnego rosą; próba zwrócenia uwagi Mary;

podłuchiwanie ich rozmowy przez Kalistrata, który na podstawie znalezionych binokli i papierów nutowych stara się przekonać Czubyka, że Sribny jest agitatorem-prowokatorem.

Dramaturg świadomie stylizuje chwyt komediowe odgrywania, bufonady, intermediową manierę błazna, symulację (Sribny udaje, że został poraniony) po heroicznym uratowaniu Mary, co bez wątpienia robi wrażenie na niej i jej rodzinie). Obok tworzenia scen sytuacyjnych oraz związanych z zachowaniem Wołodimir Wynnyczenko ucieka się także do parodiowania rzeczywistości w karykaturalnym odbiorze bohaterów. Na przykład Mara chce urządzić wiejski teatr w stodole, co tworzy karykaturę niektórych imprez narodnickich.

Ironiczny podtekst sceny wygnania Sribnego z powodu podejrzeń Kalistrata o jego przychyłność wobec idei rewolucyjnych wzmacnia zamiar aresztowania przez chłopów Żyda-kupca oraz Witalija Borysowicza Czubyka, którzy udali się do miasta w celu sprzedaży ziemi, a także pragnienie Mary, by samej jechać i aresztować ojca. Próba odegrania przez Marę zniknięcia oraz wykorzystanie zaniepokojenia rodziny pozwala Sribnemu przekonać się, że nie jest jej obojętny. Scena z ukrywaniem się Mary w młynie zawiera elementy melodramatu, farsy. Za komediowe intermedium można uznać wtrącony epizod grupy weselnej, tańca Mykyty, który zamiast walca z Marą tańczy kozaczka. W scenie tej pojawia się akcent karykaturalny: gdy Sribny próbuje zapisać melodię tańca, chłopci myślą, że ich „przypisuje do ziemstwa”.

Rozwiązanie sztuki jest utrzymane w tradycjach komedii dell'arte: Sribny zostaje pozbawiony maski, Mara go poznaje i przedstawia rodzicom jako swojego narzeczonego, tak więc chwyt i sytuacje komediowe nabierają wyraźnego charakteru karykaturalnego. Co więcej, ze względu na stosunki Wołodimyra Wynnyczenki z Wołodymirem Łeontowiczem, który hołdował ideałom „starej wspólnoty”, Serhij Mychida zwraca uwagę w sztuce na cechy komedii-pamfletu: „«kompleks czystości», który wyraźnie daje się zaobserwować u Czubyka-Czubkiwskiego (czytaj – Łeontowicza, którego Wynnyczenko nie za bardzo lubił), zakłada całkowite podkreślenie porządku we wszystkim, w tym także czystość społeczną...” [20, 166–167].

NOTABENE

1. W dramaturgii Wołodymyra Wynnyczenki można rozpoznać cechy dramatu intelektualnego: intryga ulega psychologizacji, zostają sparodiowane stałe klisze melodramatu, wodewilu, „sztuki dobrze zrobionej”, dramatu naturalistycznego, zostaje ukazana ironiczna postawa autora wobec znanych filozoficzno-estetycznych, ideologicznych haseł epoki, z którymi przeprowadza on ukrytą polemikę w trakcie akcji. Postępowanie protagonisty jest interpretowane z pozycji bohatera-rezonera (*Targowisko* [Базар]). Realizacja artystyczna metafor „kłamstwo”, „targowisko” w strukturze akcji sprzyja formowaniu analogii u świadomości widza. Akcja dramatyczna rozwija się pod wpływem sytuacji powieściowych, charakter bohatera nie odpowiada jego roli fabularnej, miejscu w społeczeństwie. Postać komediowa tworzy niekomediowe okoliczności, łamiąc w rozwiązywaniu stereotypy masowego odbioru (*Szczeble życia* [Stopnie, Щаблі життя], *Obcy ludzie* [Чужі люди]). Epizacja dramatu łączy się z otwarcie tendencyjnym podkreśleniem poglądów autora.
2. W dramatach Wołodymyra Wynnyczenki (*Targowisko* [Базар], *Kłamstwo* [Брехня], *Czarna Pantera i Biały Niedźwiedź* [Чорна Пантера і Білий Медвідь]) tworzy się teatralizowana przestrzeń gry, walki, samookreślenia poza granicami realnego „ja” poprzez świat „innego”. Szczególnego znaczenia nabiera gestykulacja, która często nie odpowiada treści replik bohaterów, co staje się znakiem gatunkowej niejednorodności sztuk Wołodymyra Wynnyczenki. Ogólnie mówiąc, dramaturgia gestów jako przejaw dyskursu autorskiego i wewnętrznej gry tekstowej otwiera przestrzeń intertekstualną, staje się znakiem zmian gatunkowo-stylistycznych, potężnym środkiem oceniania ([*Sierścionodzy*, *Мохноноге*], *Kłamstwo* [Брехня]).
3. W sztukach komediowych Wołodymyra Wynnyczenki *Stowarzyszenia śpiewacze* [Співочі товариства], *Natus* [Натусь], *Młoda krew* [Молода кров], *Panna Mara* [Панна Мара] chwytły satyryczno-gatunkowe łączy się z chwytami sztuki rodzinno-obyczajowej, komedii sytuacyjnych, farsy. Zamiar autora, aby zdemaskować zjawiska ideologiczne wraz z parodiowaniem motywów literackich, typów postaci ukraińskiego melodramatu moralizatorskiego, odsłania cechy komedii satyrycznej, komedii-pamfletu.

NOTY BIOGRAFICZNE MAŁO ZNANYCH UKRAIŃSKICH DRAMATOPISARZY

CHOTKEWICZ HNAT [ХОТКЕВИЧ ГНАТ, 1877–1938] – pseudonim Hnat Hałajda, pisarz, dramaturg, etnograf, krytyk, muzyk, pedagog. Urodził się w Charkowie. Tam też studiował w Instytucie Technologicznym, po którego ukończeniu w 1900 roku przez pewien czas pracował jako inżynier na stacji Charkowsko-Mikołajowskiej. W 1906 roku, w wyniku represji za udział w strajku robotniczym w 1905 roku, był zmuszony opuścić Charków, skąd wyjechał do Lwowa, a potem do Krzyworówni. W tym czasie odbył wiele podróży po Galicji i Bukowinie z koncertami skrzypcowymi i koncertami pieśni ludowych w towarzystwie bandury. W 1912 roku wyjechał do Kijowa, gdzie aktywnie włączył się w tamtejsze życie literacko-artystyczne, m.in. występując z licznymi wykładami popularyzującymi muzykę oraz cyklem koncertów, zatytułowanych *Wieczór bandury*. W 1913 roku został redaktorem naczelnym literackiego czasopisma „Вісник культури і життя”. Podczas I wojny światowej w latach 1915–1917 żył w Woroneżu. Następnie, po powrocie na Charkowszczyznę, w latach 1920–1918 twórca pracował jako nauczyciel literatury ukraińskiej w technikum w Derkachowie, zaś w latach 1926–1932 prowadził klasę bandury w Charkowskim Instytucie Dramatyczno-Muzycznym. Jednocześnie w latach 1928–1932 był kierownikiem artystycznym Połtawskiej Kapeli Bandurzystów. Od 1932 roku, w wyniku stalinowskich represji, Chotkiewicz zmuszony był znacznie ograniczyć swoją działalność artystyczno-pedagogiczną. W 1938 roku został aresztowany i rozstrzelany w charkowskim więzieniu. W 1956 roku został rehabilitowany.

Za debiut literacki Chotkewicza uważa się opowiadanie *Грузинка* opublikowane w 1897 roku na łamach czasopisma „Зоря”. Kolejne jego znaczące teksty to opowiadania *Блудний син* (1898), *Різдвяний вечір* (1899), cykl *Життєві аналогії* (1897–1901), tomik *Гірські акварелі* (1914); *Гуцульські образки*

(napisane w latach 1914–1915, a opublikowane w 1923 roku w czasopiśmie „Червоний шлях”); opowieść *Авірон* (1928), powieść *Берестечко*. Najznakomitszym osiągnięciem Chotkewicza jest natomiast neoromantyczna powieść z życia Huculów, zatytułowana *Камінна душа* (1911).

W trakcie pobytu w Galicji twórca założył Teatr Huculski (we wsi Krasnojillia, obecnie obwód Iwano-frankowski), dla którego specjalnie napisał sztuki *Довбуш* (1909), *Гуцульський рік* (1910), *Непросте* (1911). Spośród innych utworów dramatycznych Chotkewicza należy także wymienić takie teksty, jak: *На залізниці* (1925), *О полку Ігоревім* (1926) i tetralogię *Богдан Хмельницький* (1929).

Za najbardziej płodny twórczo czas badacze spuścizny Chotkewicza uważają okres charkowski. W krótkim czasie twórca stworzył tomik poetycki *Трембітині тону* (1924), sztuki *По зорі* (1925), *Вибух* (1927), *Настун* (1931), przełożył powieść Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Legenda Tatr* (1928), opublikował opowieść *Муца* (1928), powieści *Чорне озеро* (1929), *Захар Вовгура* (1932) oraz zbiór opowiadań *Цісарське право* (1932). Z okresu charkowskiego pochodzi także jego powieść *Довбуш* (data powstania 1920 r.), która została opublikowana pierwszy raz dopiero w 1965 roku. Chotkewicz jest także autorem szeregu szkiców literacko-artystycznych, poświęconych Hryhorijowi Skoworodzie, Tarasowi Szewczence, Jurijowi Fedkowyczowi, Oldze Kobylanskiej. W jego dorobku nie brakuje także przekładów światowej klasyki, m.in. Williama Szekspira (*Romeo i Julia*), Moliera, Friedricha Schillera i Wiktora Hugo.

CZERKASENKO SPYRYDON [ЧЕРКАСЕНКО СПИРИДОН, 1876–1940] – kryptonimy i pseudonimy: K., P-ł, S-ko, Cz-enko Cz., Czerkasen, Amator, Hryčko H., Did, Kipczuk Wiktor, Pedagog, Sceptyk, Stach Petro i in. Pisarz, dramaturg i pedagog. Urodził się w mieście Nowy Bug (obecnie obwód mikołajowski), gdzie też ukończył seminarium nauczycielskie. Następnie pracował jako nauczyciel w szkołach obwodu katerynosławskiego. W 1910 roku zamieszkał w Kijowie, podejmując jednocześnie współpracę z tamtejszymi wydawnictwami („Світ”, „Українська школа”). Pisał także felietony i opowiadania do czasopisma „Рада” i „Літературно-науковий вісник”. Był również członkiem redakcji czasopisma „Дзвін”. Jako delegat Ministerstwa Oświaty UNR przebywał w Wiedniu, zajmował się publikacją czytanek, elementarzy i gramatyk dla ukraińskich szkół (m.in. *Буквар, Рідна школа, Читанка, I, II, III, IV, Найпотрібніші правила правопису, Граматка*). Podczas rewolucji i wojny

domowej zajmował administracyjne posady w teatrze Mykoły Sadowskiego, z którym w 1919 roku wyjechał do Kamieńca Podolskiego. Lata 1923–1929 spędził w Użhorodzie, skąd w 1929 roku wyjechał do Pragi. Tam też zmarł.

Twórczość Czerkasenki obejmuje tomiki poetyckie *Хвилини* (1909), *До верховин* (1920); zbiory opowiadań *Маленький горбань та інші оповідання* (1912), *На шахті* (1909), *Вони перемогли* (1917), *У шахтарів. Як живуть і працюють на шахтах* (1919); powieść *Пригоди молодого лицаря* (1937) oraz utwory dramatyczne, które stanowią najpoważniejszą część jego spuścizny literackiej. Są to następujące teksty: *Жах* (1908), *Повинен* (1908), *Казка старого млина* (1913), *Земля* (1913), *Про що турса шелестіла...* (1916), *Страшна помста. Драматична казка на 5 картин* (1918), *Чорна Рада. Картина козацького життя XVII ст.* (1918), *Вечірній гість* (1924), *Сміх (Черкасенко)|Сміх* (1924), *Лісові чари* (1924), *Лібуша в таборі* (1925), *Бідний Лесько* (1926), *Коли народ мовчить* (1927), *Северин Наливайко* (1928), *Хай живе життя* (1930), *Ціна крові* (1930), *Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта* (1930), *Богдан Хмель* (1932), *Коли народ мовчить* (1933), *Вельможна пані Кочубеїха* (1936), *Вигодливий бурсак* (1937), *До світла, до волі* (1937).

CZERNIACHIWSKA-STARYCKA LUDMYŁA [ЛЮДМИЛА СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА, 1868–1941] – pisarka, poetka, dramaturg, prozaik, tłumaczka, memuarystka, działaczka społeczna. W latach 1888–1893 aktywnie uczestniczyła w pracy koła literackiego „Плеяда”. Od 1912 roku kierowała pracą kijowskiego literacko-twórczego klubu „Родина”. Podczas I wojny światowej pisarka brała aktywny udział w pracach Kijowskiego Komitetu Pomocy Ukraińskim Uciekinierom, pracowała też jako siostra miłosierdzia w szpitalu. W kwietniu 1917 roku weszła w skład Ukraińskiej Centralnej Rady. W maju 1917 roku brała udział w tworzeniu Towarzystwa „Ukraiński Teatr Narodowy”, wchodząc w skład jego prezydium. Jako przedstawicielka Ministerstwa Oświaty 22 października 1918 roku wygłosiła przemówienie podczas uroczystego otwarcia Państwowego Ukraińskiego Uniwersytetu w Kamieńcu Podolskim. W 1919 roku została wybrana zastępczynią przewodniczącej Narodowej Rady Ukraińskich Kobiet w Kamieńcu Podolskim. W latach 20. pracowała w Ukraińskiej Akademii Nauk. W styczniu 1930 roku, w wyniku stalinowskich represji wobec ukraińskiej inteligencji, pisarka została aresztowana za przynależność do tzw. Spilki Wyzwolenia Ukrainy (СВУ). W czerwcu 1930 roku Starycka została zwolniona z nakazem wyjazdu do Doniecka, skąd w 1936 roku wróciła do Kijowa. Tam też

w lipcu 1941 roku została zaaresztowana i zesłana, pod zarzutem „działalności antyradzieckiej”, do Kazachstanu. Pisarka zmarła w drodze na zesłanie, dokładna data i miejsce jej pochówku nie są znane. W 1989 roku Starycka, wraz z innymi uczestnikami procesu CBU, została rehabilitowana. Starycka-Czerniahiwska jest autorką następujących dramatów: *Гетьман Петро Дорошенко* (1908), *Крила* (1913), *Останній сніг* (1917), *Розбійник Кармелюк* (1926), *Іван Мазепа* (1927), *Діамантовий перстень* (1929), *Напередодні* (1926), *Жага* (1925), *Гетьман Дорошенко Петро* (1918). Na jej dorobek składają się również liczne metuary: *Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки)*, *Хвилини життя Лесі Українки*, *Спогади про М. В. Лисенка*, *В. І. Самійленко (Пам'яті товариша)*.

JANOWSKA LUBOW [ЯНОВСЬКА ЛЮБОВ, 1861–1933] – pseudonimy: F. Ekurża, Omelko Repiach; urodzona we wsi Mikołajiwka (obwód czernihowski). Ukończyła Połtawski Instytut dla Szlachetnie Urodzonych Panien (1881). Następnie pracowała jako nauczycielka na Połtawszczyźnie, gdzie organizowała niedzielne szkoły. Od 1905 roku do śmierci żyła w Kijowie. Pisarka, działaczka społeczna, członkini Ukraińskiej Centralnej Rady.

Pierwsze teksty pisała w języku rosyjskim. Jednak pod wpływem Wołodymyra Szemety przeszła na język ukraiński, w którym zadebiutowała opowiadaniem *Злодійка Оксана* (1897). Jest autorką ponad 100 tekstów literackich (nowel, opowiadań, powieści, dramatów) utrzymanych w stylistyce realistycznej i w duchu ukraińskiego narodnictwa; wiele z nich pozostało nieukończonych. Do najbardziej znaczących należą: dramat *Повернувся з Сибіру* (1897), opowieść *Городянка* (1900), komedia *На Зелений Клин* (1900). Znaczna część jej utworów została opublikowanych po raz pierwszy dopiero za czasów Ukrainy Radzieckiej, w tym m.in. sztuki *Лісова квітка*, *Жертви*, *Людське щастя*, *На сіножаті*, *Дзвін, що до церкви скликає, та сам у ній ніколи не буває* (1918).

Na początku XX wieku twórczyni aktywnie zaangażowała się w działalność społeczną, m.in. przyczyniła się do ufundowania pomnika Iwana Kotlarewskiego w Połtawie (1903), brała też czynny udział (jako współorganizatorka) w uroczystych obchodach 50-lecia śmierci i 100-lecia urodzin Tarasa Szewczenki (1911, 1914). Janowska była także niestrudzoną aktywistką ruchu feministycznego, w 1908 roku uczestniczyła w Pierwszym Rosyjskim Zjeździe Kobiet w Petersburgu. Była również długoletnią przewodniczącą kijowskiego oddziału „Proswity”,

propagując wśród mieszkańców Kijowa język ukraiński oraz twórczość pisarzy ukraińskojęzycznych.

W 1916 roku twórczyni znacznie ograniczyła swoją działalność pisarką, choć jej utwory wciąż cieszyły się niemałą popularnością w środowisku ukraińskiej inteligencji. Do grona jej najbliższych znajomych należeli tak wybitni reprezentanci ukraińskiego ruchu kulturowego, jak: Pawło Żytecki, Mykoła Łysenko, Mychajto Starycki, Ołena Pczilka, Serhij Jefremow, Iwan Łypa, Fedir Matuszewski czy Boris Hrinchenko.

KARPENKO JEŁYSEJ [КАРПЕНКО ЄЛИСЕЙ, 1882–1933], pseudonimy: Jełysej Karpenko-Ukraiński, Oleh Azowski, Gość stepowy; pisarz, aktor, reżyser. Urodził się w miejscowości Hulajpole (powiat katerynosławski, obecnie obwód zaporoski). Aktor wędrownej trupy teatralnej. W latach 1920–1923 mieszkał we Lwowie, Pradze i Wiedniu. W 1923 roku przeprowadził się do Nowego Jorku, gdzie został reżyserem koła dramatycznego im. Iwana Tobiłowicza. Napisał kilka utworów w tonacji modernistycznej. Wśród nich: *Білі ночі*, *Момот Нір*, *Осінньої ночі*, *Святого вечора* (wszystkie datowane na 1920 r.), *В долині сліз*, *Едельвайс* (obie 1921 r.). W 1924 roku wyjechał do Nowego Jorku, gdzie mieszkał do śmierci. Kierował tam Ukraińskim Teatrem Robotniczym. Jest także autorem opowieści *В стенах*, poematu dramatycznego *Земля* oraz cyklu artykułów poświęconych teatrowi, opublikowanych w 1924 roku na łamach lwowskiego czasopisma „Nowa Kultura”.

KRUSZELNYCKI ANTIN [КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ АНТИН, 1878–1937] – pseudonimy: Wołodisławicz, Żurbenko, Pedagog, Nie-Pedagog, Spokijnenkij i in. Urodził się w Łańcucie (Polska). Po ukończeniu Uniwersytetu Lwowskiego pracował jako pedagog, dziennikarz, dyrektor gimnazjum, a w 1919 roku był ministrem edukacji Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej. W tym samym roku wyjechał do Wiednia, gdzie zajął się publikowaniem podręczników dla ukraińskich szkół. Tam też założył takie wydawnictwa, jak „Земля”, „Чайка”, „Вернигора”, „Дзвін”, „Українська школа”, „Поступ”, „Час”. W 1923 roku wyjechał do Užhordu, gdzie pracował jako nauczyciel w gimnazjum, by w 1925 roku powrócić do Galicji. W latach 1929–1932 wydawał czasopismo „Нові шляхи”, zaś w 1933 roku czasopismo „Критика”, w których publikował też swoje utwory oraz artykuły krytycznoliterackie. W 1934 roku wraz z rodziną wyjechał do Charkowa, gdzie na fali stalinowskiego terroru został aresztowany (listopad 1934 r.)

i zesłany (maj 1935 r.) do łagru na Wyspy Sołowieckie. Rozstrzelany w 1937 roku. Rehabilitowany w 1957 roku.

Wczesne utwory Kruszelnyckiego powstały pod wpływem realizmu, a następnie modernizmu. Należą do nich: tomik opowiadań *Пролетарі* (1899), *Світла і тіни* (1900), *Серце* (1901), *Артистичні душі* (1902), *Із книги життя* (1906), *Буденний хліб* (1920), *Ірена Оленська* (1921). Spod jego pióra wyszły także teksty poświęcone życiu galicyjskiego społeczeństwa w czasach I wojny światowej oraz wojny ukraińsko-radzieckiej w latach 1917–1921. Są to takie utwory, jak: *Рубають ліс* (1918), *Змагання*, *Як пригорне земля*, *Як промовить земля*, *Дужим помахом крил*, *Надаремне*, *У хуртовині* (wszystkie pochodzą z okresu 1920–1921), *Гомін Галицької землі (1918–1919)* (1930), *Біг у сутінках* (1930). Natomiast spuściznę dramatyczną Kruszelnyckiego tworzą sztuki *Семчишину* (1901), *Артистка* (1902), *Герої* (1903), *Чоловік честі* (1904), *Зяті*, *Філістер* (obie datowane na 1905), *Орли* (1907), *Тривога* (1910, 1920 wersja zmodernizowana). Kruszelnycki jest również autorem licznych przekładów literackich na język ukraiński, w tym Gerharda Hauptmana, Henrika Ibsena, Gabrieli Zapolskiej, Stefana Żeromskiego, Elizy Orzeszkowej, Władysława Orkana, Bolesława Prusa, Stanisława Przybyszewskiego, Henryka Sienkiewicza czy G. Jabłockowa.

МАМОНТОВ ЯКИВ [МАМОНТОВ/МАМОНТІВ ЯКІВ, 1888–1940] – pseudonimy: J. Lirnycki, J. Pan, Jaszko, Jaś M. i in.; dramaturg, prozaik, teatrolog, historyk ukraińskiego teatru. Urodził się w obwodzie Sumskim. Uczył się w Kijowskim, a także Moskiewskim Instytucie Handlowym. W latach 1914–1917 walczył na frontach I wojny światowej. Po demobilizacji wrócił do rodzinnego futoru. Od 1920 roku wykładał pedagogikę, estetykę i psychologię w Charkowskim Instytucie Gospodarki Narodowej, zaś od 1924 roku historię światowego i ukraińskiego teatru w Charkowskim Instytucie Muzyczno-Dramatycznym.

Debiutował w 1907 roku opowiadaniem *Під чорними хмарами* oraz lirykiem *Коли я дивлюся, як сонце згасає...*, zamieszczonymi w czasopiśmie „Ridnyj Kraj”. Do prozy więcej nie wracał, zaś swą rozproszoną poezję opublikował w tomiku poetyckim *Вінки за водою* (1924). Główną domeną twórczą Mamontowa była dramaturgia. W jego wczesnych sztukach widać wyraźny wpływ symbolistycznej dramaturgii Maeterlincka – *Дівчина з арфою* (1918), *Над безоднею* (1922), trylogia: *Dies irae*, *Третя ніч*, *Захід* (1922). Aczkolwiek do historii Mamontow przeszedł przede wszystkim jako najwybitniejszy przedstawiciel ukraińskiego dramatu ekspresjonistycznego: *Веселий Хам* (1921), *Коли народ*

визволяється (1923; 1924), *Ave, Maria* (1924), *Батальйон мертвих* (1925). W dorobku Mamontowa na uwagę zasługują również sztuki stworzone na podstawie adaptacji prozy: w oparciu o opowiadanie P. Lisowego *В революцію* powstała sztuka *До третіх півнів* (1925), zaś na bazie tekstu *Президент Кисло-капустянської республіки* O. Slisarenki – *Республіка на колесах* (1927), która do dziś z powodzeniem jest wystawiana na scenach ukraińskich teatrów. W latach 1930. Mamontow stworzył szereg operowych librett (*Золотий обруч* [na podstawie opowieści Iwana Franki *Захар Беркут*], *Турбаї*, *Міхаель Демарк*, *Сава Чалий*, *Гайдамаки* [jako adaptacja utworów Tarasa Szewczenki] oraz scenariuszy filmowych (*Земля українська*, *Мурований міст*, *Манька з Вовчих ярів*, *Так народжується людина*).

Jako krytyk teatralny Mamontow w latach 20.–30. XX wieku publikował swoje artykuły na łamach ukraińskiej prasy. Wybrane teksty wydał w formie książkowej pt. *На театральних роздоріжжях* (1925). Jest on także współautorem chrestomatii *Український театр*, wydanej w Charkowie w 1941 roku. Wśród prac teatroznawczych Mamontowa godne odnotowania są następujące rozprawy: *Проблема естетического воспитания* (1914), *Сучасні проблеми педагогічної творчості, cz. 1: Педагог як митець* (1922); *Хрестоматія сучасних педагогічних течій* (1924); *Українська драматургія переджовтневої доби* (1931); *Драматургія І. Тобілевича* (1931).

PAHAREWSKI ŁEONID [ПАХАРЕВСЬКИЙ ЛЕОНІД, 1883–1938(?)], pseudonimy literackie: G. Odyniec, L. Czuffy, L. Swirgowski, K. Lapidus; pisarz, aktor, reżyser, dramaturg, dziennikarz. Absolwent Szkoły Muzyki i Dramatu Mykoły Łysenki oraz Uniwersytetu w Kijowie. Jego debiut literacki przypada na 1905 rok. Do szczytowych osiągnięć literackich należą jego teksty z lat 1910., m.in. *Чужий*, *Дівчина*, *Над Дунаєм*, *Батько*. Ponadto jest autorem tomików małej prozy *Буденні оповідання* (1910), *Оповідання* (1913), zbioru liryki *Пожовкле листя* (1911) oraz sztuk *Нехай живе життя!* (1907) i *Тоді, як липи цвіли* (1914). Uczestniczył w pracach nad almanachami *Розвага* (1908) oraz *Терновий Вінок* (1908). Był także stałym współpracownikiem gazet „Рада” (1906–1914), „Рідний край” (1905–1914), „Світло” (1910–1914). Tłumaczył na ukraiński utwory Gerharta Hauptmanna, Arthura Schnitzlera i Knuta Hamsuna.

Pod koniec lat 20. XX wieku wyjechał do Moskwy, gdzie w 1937 roku został aresztowany i zesłany do łagru. Okoliczności jego śmierci nie są znane.

Przypuszczalna data śmierci jest podawana na podstawie wspomnień jego pierwszej żony, Walerii Wałeryk.

PLUSZCZ OŁEKSIJ [ПЛИУЩ ОЛЕКСІЙ, 1887–1907] – pseudonimy: O. Dafnenko, O. Dafne-Gederenko, Smutnenko; pisarz, tłumacz. Urodził się we wsi Oleniwka (Ukraina), następnie rodzina przeprowadziła się do Warszawy, gdzie ukończył on gimnazjum. W latach 1906–1907 kształcił się w Instytucie Historyczno-Filologicznym w Nieżynie (Ukraina). Jego pierwsze publikowane teksty literackie datowane są na 1902 rok. W tym roku został też opublikowany jego przekład na język ukraiński *Słowa o wyprawie Igora* oraz liryki Heinricha Heinego. W latach 1905–1906 napisał opowieść *Великий в малім та малий у великім*, dramat *Смерть поета* oraz opowiadania *Записки недужої людини*, *Плач шаленого*, *Сповідь (записки одного з багатых)*. Wśród tekstów powstałych w latach 1905–1907, lecz nieopublikowanych za życia twórcy, wymienia się powieści *Вперед і В катовні* oraz sztuki *Перед світом і Годі*. Twórca pozostawił także 15 nieukończonych utworów, w tym opowieści *Два приятели*, *Чи Христос, чи революція?* i powieść *Метаморфози*.

TOWSTONIS WITALIJ [ТОВСТОНІС ВІТАЛІЙ, 1883–1936] – pseudonimy: W. Tal, Zabahaj-Towstonis, Argus; prozaik, dramaturg i działacz teatralny. Urodził się w mieście Znamianka (obecnie obwód kirowogradzki). Debiutował w 1908 roku opowiadaniem *Гематоген*. W czasach Ukrainy Radzieckiej publikował na łamach gazet „Голос труда”, „Більшовик Полтавщини”, „Червоне село”, a także czasopismach „Плуг”, „Плужанин”, „Життя й революція”. Był członkiem organizacji literackiej Плуг. Jego sztuki ukazały się w następujących wydaniach książkowych: *Товариш Прилітайко*, *Містерія*, *Нова ревізія* (1917), *День правди*, *Жінка з голосом*, *Круча*, *Містерія (Все як було)* (1918), *На перелазі* (1925), *Бувший перший на все общество*, *Майка*, *Скибині діти*, *Смерть Тараса Бульби* (1926), *За друзі своя* (1927). W jego dorobku znajdują się także opowieści *Любі бродяги* (1927), *Незвичайні пригоди бурсаків* (1929, 2015), *У світ* (1930). Z początkiem lat 30. był represjonowany. Okoliczności jego śmierci nie są znane.

WASZCZENKO HRYHORIJ [ВАЩЕНКО ГРИГОРІЙ, 1878–1967] – pseud. Hryhorij Waskowski; nauczyciel, psycholog, pisarz, dramaturg, działacz społeczny. Urodził się we wsi Bogdanówka (obwód czernihowski). Ukończył

Seminarium Duchowne Moskiewskiej Akademii Teologicznej. Od 1936 roku profesor i kierownik Wydziału Pedagogiki Instytutu Pedagogicznego w Stalingradzie (obecnie Wołgograd, Federacja Rosyjska). W 1943 roku wyemigrował do Monachium, gdzie zajmował posadę profesora na Wolnym Ukraińskim Uniwersytecie. W latach 1950–1957 rektor Ukraińskiej Akademii Teologicznej w Monachium. Drogę twórczą rozpoczął jako autor tomu *Пісня в кайданах* (1909), do którego oprócz dramatu weszły opowiadania i cykl poezji w prozie *Хвилі*. Jest także autorem sztuki *Слинуї* (1910) oraz zbioru małej prozy *До ґрунту* (1912), poświęconej problemom wychowania młodego pokolenia, które w dobie urbanizacji traci tożsamościowy „grunt pod nogami”. Od lat 20. XX wieku swoją uwagę koncentruje na pedagogice i psychologii, zwłaszcza na problematyce wychowania młodzieży, czemu poświęca podręcznik *Загальні методи навчання* (cz. 1–2, 1928; 1948–1949). Inne ważniejsze prace z zakresu dydaktyki to: *Проект системи освіти в самостійній Україні* (1957), *Система навчання* czy *Організаційні форми навчання* (dwie ostatnie znajdują się w archiwum UWU w Monachium).

ŽUK MYCHJŁO [ЖУК МИХАЙЛО, 1833–1964] – malarz, grafik, mistrz ceramiki, fotograf, artysta plakatu, poeta, powieściopisarz, dramaturg, gawędziarz, historyk sztuki, krytyk literacki, pamiętnikarz, nauczyciel. Urodził się w Kachowce (obwód chersonski, Ukraina). Członek organizacji „ARMU” (Асоціація Революційного Мистецтва України), Stowarzyszenia Artystów Ukrainy (1920), „CFS” (1947). Studiował w Kijowie w szkole Mykoły Muraszki (1896–99), Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury (1899–1900), absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1904; nauczyciele: Stanisław Wyspiański, Jan Stanisławski, Józef Mehoffer). Pierwsze dzieła literackie Michała Żuka zostały opublikowane na łamach czasopisma „Львівський Науковий Вісник” (opowieść *Мне говорили: еще молодой!*, 1906; powela *Дора*, 1907; poezja „*омрачається небо...*”, 1908). Jego teksty ukazywały się także w czasopiśmie: „Молода Україна”, „Дзвін”, „Дорога”, „Музагет”, „Шквал”. Jest autorem wspomnień o Mychajle Kociubynskim oraz Iwanie France. Autor zbioru *Пеніє Землі* (1912); cyklu sonetów (1918 – opublikowanych w antologii *Сонет в українській поезії*, 1930); utworów *Легенда* (1920), *Плебейка*; autor przekładów dzieł Oscara Wilde’a i Aleksandra Błoka (dramat *Рóża i krzyż*). Ważne miejsce w jego twórczości zajmowała twórczość dla dzieci. Był też ilustratorem zbiorów bajek i opowiadań: *Ох* (1908), *Казки* (1920), *Дримайлики* (Czernichów

1923), *Пришла зима* (Czarków, 1927), *Часы: Сценка-забава* (1928). Jego prace znajdują się w zbiorach Narodowego Muzeum Sztuki w Czernihowie, a także w Krakowie oraz Odessie. Zmarł 7 czerwca 1964 roku w Odessie.

BIBLIOGRAFIA

UKRAIŃSKA DRAMATURGIA KOŃCA XIX I POZĄTKU XX WIEKU W POSZUKIWANIU NOWYCH FORM WYRAZU

1. Гундорова Т. Проявления Слова. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
2. Історія української літератури XIX ст.: У 2-х кн. – К.: Либідь, 2006. – Кн.2. – 712 с.
3. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.
4. Міщенко Л. І. Український театр початку XX ст. Шляхи модернізації // Українське літературознавство. – 1993. – Вип. 57. – С. 11-17.
5. Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української літератури першої третини XX століття / За заг. ред. Л. Скорини. – Черкаси, 2009. – 598 с.
6. Ставицький о. Ф. Українська драматургія, початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1964. – 126 с.
7. Триста років українського театру. 1619-1919 та інші праці / Д. Антонович та ін. / Підготовка текстів, ред. і передмова Г. Ф. Семенюка та Л. Дем'янівської. – К.: «ВІП», 2003. – 418 с.
8. Ratajczakowa D. Komedia w epoce Młodej Polski // Stulecie Młodej Polski. – Krakow: Universitas, 1995. – S. 519-531.

WPŁYW MIMETYZMU NA DRAMATURGIĘ IWANA KARPENKI-KAREGO

1. Андреев М. Комедии Гольдони. Опыт формальной классификации. – М.: РГГУ, 1997. – 39 с.
2. Бергсон А. Смех. Сартр Ж.-П. Тошнота. Симон К, Дороги Фландрии. – М.: Панорама, 2000. – 608 с.
3. Болобан А. Технічні прийоми драматургії Карпенко-Карого (Аналіз п'єси «Безталанна») // Молодняк. – 1928. – № 6 (18). – С. 106-124.

4. Борщаговський О. Драматургія Тобілевича. – К.: Мистецтво, 1947. – 327 с.
5. Бояджиев Г. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. – М.: Искусство, 1967. – 622 с.
6. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр // Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наукова думка, 1996. – С. 270–355.
7. Вороний М. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) Твори. ДВУ, 1929. – Т. 1, Т. 2. // Життя й революція. – 1929. – Кн. IV. – С. 181–184.
8. Гончарова-Грабовская С. Я. Жанровая бинарность в русской драматургии конца XX в. // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы междунар. науч. конф. 3–5 октября 2000 г.: В 2-х ч. – Гродно, 2001. – Ч. 1. – С. 70–80.
9. Гудран Ж. «Сава Чалий» в театрі «Березіль». Постановва Ф. Лопатинського // Нове мистецтво. – 1927. – № 6. – С. 3–5.
10. Гюго В. Собрание сочинений: В 15 т. – М.: Художественная литература, 1952. – Т. 4. – С. 91–162.
11. Дорошенко Д. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) // Україна. – 1907. – Т. IV. – С. 91–162.
12. Ермилов В. Спектакли малороссов // Артист. – 1892. – № 20. – С. 121.
13. Єфремов С. Вибране. – К.: Наукова думка, 2002. – 760 с.
14. Іваненко Ю. Жанри драматургії Тобілевича // Театр. – 1937. – № 7. – С. 24–29.
15. Карпенко-Карий І. К. Драматичні твори / Вступ, ст., упоряд. і приміт. Р. Я. Пилипчука; ред. С. Д. Зубкова. – К.: Наукова думка, 1989. – 608 с.
16. Карпенко-Карий І. (Тобілевич І. К.) Твори: У 3-х т. / Упоряд. П. М. Киричка та Л. Ф. Стеценка; прим. П. М. Киричка. – К.: Дніпро, 1985. – Т. 3. Драматичні твори, листи, статті. – 373 с.
17. Кміт Ю. Карпенко-Карий (Іван Тобілевич). – ЛНВ. – 1900. – № 7. – С. 121–122.
18. Лопатинський Ф. «Сава Чалий» (До постановки в Держтеатрі «Березіль» режисером Ф. Лопатинським) // Нове мистецтво. – 1927. – № 5. – С. 14–15.
19. Мамонтов Я. Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. Твори: У 6-ти т. – Х. – 1931. – Т. 6. – С. 145–251.
20. Михайлін І. Риси «нової драми» в творчості пізнього І. Карпенко-Карого // II Міжнародний конгрес українців. – Львів, 1933. – С. 142–146.
21. Мороз Л. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини XIX ст. (фольклорна традиція і жанр) // Розвиток жанрів

- в українській літературі XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 158–188.
22. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936. – 438 с.
 23. Тобилевич (Карпенко-Карий) И. Драми и комедии: В 5-ти т. – Одесса, 1903. – Т. 4. – 386 с.
 24. Тобилевич (Карпенко-Карий) И. Драми и комедии: В 5-ти т. – Полтава, 1905. – Т. 5. – 450 с.
 25. Тобилевич Б. Панас Карпович Саксаганський. 1859–1940. Життя і творчість. – К.: Держ. видав. образотв. мист. і муз. літ., 1957. – 326 с.
 26. Тобілевич І. (Карпенко-Карий). Вибрані твори. За переднім словом О. Дорошевича. – К.: Книгоспілка, 1925. – 188 с.
 27. Чорний С. Карпенко-Карий і театр. – Мюнхен. – Нью-Йорк, 1978. – 176 с.
 28. Piwinska M. Romantyczna nowa tragedia // Studia romantyczne. – 1973. – S. 109–157.

ZJAWISKA PRZEJŚCIOWE „NOWEGO DRAMATU” UKRAIŃSKIEGO KOŃCA XIX I POCZĄTKU XX WIEKU

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919 та інші праці. – К.: ВУП, 2003. – 418 с.
2. Боньковська О. Львовський театр товариства «Українська Бесіда» 1915–1924. – Львів: Літопис, 2003. – 242 с.
3. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наукова думка, 1996. – 699 с.
4. Грушевський Ол. Сучасне українське письменство в його типових представниках // ЛНВ. – 1908. – VI. – С. 487–498.
5. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основа, 1998. – 658 с.
6. Єременко О. «Чи не служити Україні – добре...» Олексій Плющ. Літературний портрет. – К.: ІВЦ Держкомстату України. – 2003. – 174 с.
7. Личко І. Л. Яновська. Критичні замітки // ЛНВ. – 1909. – Т. XLV. – Кн. III. – С. 618–628.
8. Личко І. Спиридон Черкасенко. Дрібні поезії. «В старім гнізді» (драма) // Українська хата. – 1909. – № 1. – С. 26–29.
9. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.
10. Мамонтов Я. На театральних роздоріжжях. Публіцистика. – Харків: Книгоспілка, 1925. – 64 с.
11. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) // Червоний шлях. – 1926. – № 11–12. – С. 176–203.

12. Олійник О. Феномен символістської драми в системі українського модерну // Стильові тенденції української літератури ХХ століття. – К.: ПЦ «Фоліант», 2004. – 284 с.
13. Пахаревський Л. С. Черкасенко. В старім гнізді // Україна. – 1907. – Т. III. – С. 237–264.
14. Полуян С. Г. Ващенко. Слепий. П'єса. // Українська хата. – 1910. – № 5. – С. 340–341.
15. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру // Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К.: Наукова думка, 2000. – С. 630–740.
16. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 402 с.
17. Хоткевич Г. Літературні вражіння // Літературно-науковий вісник. – 1909. – Т. XIV. – Кн. 1. – С. 131–145.
18. Школа В. Драматургія Спиридона Черкасенка (еволюція індивідуального стилю). – К.: Знання України, 2001. – 130 с.
19. Olszewska M. I. «Tragedia chfopska» od W. L. Anczyca do K. H. Rostwowskiego. Tematyka – Kompozycja. – Idea. – Warszawa: WPUW, 2001. – 375 s.
20. Waligfra J. Mj dopolski «dramat wewnztrzny». – Krakow, 2004. – 185 s.

DRAMATURGIA SŁOWA W TEATRZE POETYCKIM ŁESI UKRAINKI

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в пост-модерній інтерпретації. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.
2. Агеева В. Поетичний візіонеризм Лесі Українки // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – 2007. – Т. 72. – С. 3–11.
3. Антофійчук В. Трансформація образу Іуди Іскаріота в українській літературі ХХ століття // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 52–58.
4. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
5. Бартко О. «Адвокат Мартіан»: свобода особистості в герметичному просторі // Леся Українка і сучасність. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2003. – С. 159–167.
6. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 488–500.
7. Білецький О. Антична драма Лесі Українки («Кассандра») // Білецький о. Від давнини до сучасності. Збірник праць: У 10-ти т. – К.: Художня література, 1960. – Т. 2. – С. 358–380.

8. Возняк Т. Народження трагедії з духу музики та «Лісова пісня». Слово – Музика – Мовчання // Сучасність. – 1992. – № 2. – С. 107–112.
9. Гаврилова Ю. Древнегреческая трагедия: становление драматической концепции художественного времени // Літературознавчий збірник. – Донецьк, 2002. – Вип. 12. – С. 23–29.
10. Гаджилова Г. Творча генеза тексту драми Лесі Українки «Руфін і Прісцилла» та особливості характеротворення // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 51–57.
11. Гельгардт Р. Р. Рассуждение о диалогах и монологах (К общей теории высказывания) // Сборник докладов и сообщений лингвистического общества: В 2-х вып. – Калинин, 1971. – Вып. 1. – С. 28–130.
12. Гозенпуд А. Поетичний театр. – К.: Мистецтво, 1947. – 302 с.
13. Гуменюк В. Шлях до «Одержимої». Творче становлення Лесі Українки-драматурга. – Сімферополь: Таврія, 2002. – 232 с.
14. Гундорова Т. Леся Українка: християнство – екзистенціалізм – фемінізм // Слово і час. – 1996. – № 8–9. – С. 19–28.
15. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛДУ ім. І. Франка, 1997. – 297 с.
16. Демська Л. Драма страху чи божевільної свободи («Блакитна троянда» Лесі Українки) // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне: РДГУ, 1999. – Вип. VII. – С. 69–76.
17. Євшан М. Куди ми прийшли? Річ про українську літературу 1910 року // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основа, 1998. – 638 с.
18. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
19. Зеров М. Українське письменство. – К.: Основи, 2003. – 1301 с.
20. Кристева Ю. Бахтин. Слово. Диалог и роман // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология, 1995. – № 1. – С. 97–124.
21. Кухар Р. До генези класичних елементів у драматичних творах Лесі Українки // Визвольний шлях. – 1962. – Кн. 12/106 (180). – С. 1229–1240.
22. Кухар Р. Класичність драматичних творів Лесі Українки на тлі переломової доби // Визвольний шлях. – 1971. – Кн. 2 (275). – С. 179–193.
23. Кухар Роман В. До джерел драматургії Лесі Українки. – Ніжин: Вікторія, 2000. – 268 с.
24. Лакан Ж. Семинары: В 2-х кн: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54). – М.: Логос, 1998. – Кн. 1. – 432 с.
25. Ласло-Куцюк М. «Кассандра» Лесі Українки і «Едип-цар» Софокла // Ласло-Куцюк М. Велика традиція. – Бухарест: Критеріон, 1979. – 287 с.

26. Леся Українка. Зібрання творів: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1975. – Т. 1. Поезії. – 447 с.
27. Леся Українка. Зібрання творів: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 3. Драмат. твори (1896–1906). – 396 с.
28. Леся Українка. Зібрання творів: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 4. Драмат. твори (1907–1908). – 348 с.
29. Леся Українка. Зібрання творів: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 5. Драмат. твори (1909–1911). – 332 с.
30. Леся Українка. Зібрання творів: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 6. Драмат. твори (1911–1913). – 413 с.
31. Леся Українка. Зібрання творів: У 12-ти т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 12. Листи (1903–1913). – 694 с.
32. Леся Українка. Твори: В 11-ти т. – Нью-Йорк, 1954. – Т. XII. Статті. – 263 с.
33. Малютіна Н. П. Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки. – Одеса: Астропринт, 2001. – 80 с.
34. Мірошниченко П. Агональна природа художньої дійсності драми «Орґія» Лесі Українки // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – К., 1999. – Вип. 6. – С. 103–113.
35. Ніковський А. Екзотичність сюжета і драматизм у творах Лесі Українки // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Кн. X. – С. 57–70.
36. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історико-літературній перспективі // Леся Українка. Твори: В 11-ти т. – Нью-Йорк, 1954. – Т. XI. Драми. – С. 7–42.
37. Паньков А. І., Мейзерська Т. С. Поетичні візії Лесі Українки. – Одеса, 1996. – 76 с.
38. Поліщук Я. Література як геокультурний проект. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с.
39. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
40. Поліщук Я. Проблема синтезу в системі образотворення Лесі Українки // Науковий вісник ВДУ. Журнал Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Лесезнавство. – 1999. – № 10. – С. 5–9.
41. Ренан Э. Собрание сочинений: В 12-ти т. – К., 1903. – Т. VII. – 217 с.
42. Рулін П. Перша драма Лесі Українки // Леся Українка. Твори: В 11-ти т. – Нью-Йорк, 1954. – Т. V. Драми. – С. 7–28.
43. Саенко В., Пономаренко І. Мистецький синтез і творчий метод у «Кассандрі» Лесі Українки // Проблеми сучасного літературознавства. – 1997. – Вип. 1. – С. 107–129.
44. Скупейко Л. Міфопоетика «Лісової пісні» Лесі Українки. – К.: Фенікс, 2006. – 414 с.

45. Скупейко Л. Міфосемантика «вічного повернення» як духовна трансформація в «Лісовій пісні» Лесі Українки (Лукаш і Мавка) // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Сер. літературознавства, 2007. – Вип. 1 (49). – Ч. 2. – С. 88–101.
46. Тмарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Известия АН. Серия литературы и языка. – 2001, Т. 60. – № 6. – С. 31–13.
47. Турган О. «Кассандра» Лесі Українки – авторський «текст-міф» // Кассандра Лесі Українки і європейський модерн. – Остріг, 1998. – С. 3–15.
48. Тхорук Р. Воїн на Марсовому полі (Про «Адвоката Мартіана» Лесі Українки) // Леся Українка і сучасність: Збірник наукових праць. – Луцьк, 2005. – Т. 2. – С. 169–184.
49. Тхорук Р. До питання інтертексту «Одержимої» // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Рівне, 2001. – Вип. X. – С. 77–90.
50. Фрейденберг О. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978. – 605 с.
51. Харченко А. Неволья і руїна («Вавілонський полон» і «На руїнах») // Леся Українка. Твори: В 11-ти т. – Нью-Йорк, 1954. – Т. V. Драми. – С. 139–146.
52. Шамрай А. Українська література. Стислий огляд. – Вид. 2-ге. – Х.: Рух, 1927. – 323 с.
53. Якубський Б. Оргія // Леся Українка. Твори: В 11-ти т. – Нью-Йорк, 1954. – Т. XI. Драми. – С. 109–114.
54. Якубський Б. Поема надмірного індивідуалізму (драматична поема «Одержима») // Леся Українка. Твори: В 11-ти т. – Нью-Йорк, 1954. – Т. V. Драми. – С. 107–108.
55. Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М.: Художественная литература, 1978. – 301 с.
56. Ярхо В. Трагедия. Древнегреческая литература. – М.: Лабиринт, 2000. – 352 с.
57. Яценко Н. М. «Лісова пісня» у контексті драматичних творів Лесі Українки // Радянське літературознавство. – 1987. – № 9. – С. 49–56.
58. Klotz Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. – München, 1992. – 228 p.

DRAMATURGIA OŁEKSANDRA OŁESIA W DIALOGU
Z DRAMATEM SYMBOLISTYCZNYM

1. Василько А. Вічна казка (Олесь «По дорозі в казку») // Відбиток з «Ради». – К., 1991. – 30 с.

2. Вороний М. Черкасенко. Казка старого млина. Драма. Вид. «Дзвін», К., 1914//Літературно-науковий вісник. -1914. – Т. LXV. – Кн. III. – С. 184–186.
3. Грушевський М. Поезія Олеся // Українське слово: Хрестоматія української літератури та критики ХХ ст.: У 2-х кн. – К.: Аконті, 2001. – Кн. 1. – С. 423–428.
4. Дем'янівська Л. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (Символічна драма С. Черкасенка та О. Олеся) // Українська література. Матеріали I Конгресу міжнарод. асоціації українців. – К.: Обереги, 1995. – С. 133–150.
5. Євшан М. Здобутки української літератури за 1911 рік // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. – К.: Основа, 1991. – С. 275–279.
6. Зборовська Н. Психологічний аналіз і літературознавство. – К.: Академ-видав, 2003. – С. 351–371.
7. Курбас Лесь. Березіль: Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
8. Левченко О. Європейські рефлексії української драми початку ХХ ст. Олександр Олесь // Український театр ХХ ст. – К.: ЛДЛ, 2003. – С. 36–70.
9. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) // Червоний шлях. -1926. – № 11–12. – С. 176–203.
10. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – 320 с.
11. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії // Сучасність. – 1993. – № 4. – С. 94–106.
12. Мочульський М. о. Олесь. Хвесько Андигер (дума-п'єса) // Літературно-науковий вісник. – 1917. – № 2–3. – С. 347–350.
13. Ніковський А. Українська література в 1913 році // Літературно-науковий вісник. – 1914. – Т. LXV. – Кн. 1. – С. 151–163.
14. Неврлий М. Олександр Олесь. Життя і творчість. – К.: Дніпро, 1994. – 173 с.
15. Олесь О. Вибрані твори. Редакція і вступна стаття П. Филиповича. – К.: Книгоспілка, 1925. – 158 с.
16. Олесь Олександр. Твори: У 2-х т. (Упоряд., авт. прим. Р. П. Радішевський). – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Драматичні твори. Проза. Переклади. – 683 с.
17. Олійник О. Крізь шати повсякденності (Особливості символістської драми Олександра Олеся) // Слово і час. – 1904. – № 4–5. – С. 15–19.
18. Пархомик Р. По дорозі в казку українського модернізму. – Запоріжжя: «Дике поле», 1996. – 128 с.
19. Радішевський Р. Журба і радість О. Олеся // Олександр Олесь. Твори: У 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 5–47.

20. Триста років українського театру. 1619-1919 та інші праці. Д. Антонович та ін. – К.: «ВІП», 2003. – 418 с.
21. Хороб С. На літературних теренах. – Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т, 2006. – 410 с.
22. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 412 с.
23. Шамрай А. Українська література. Стислий огляд. – Вид. 2-ге. – Рух, 1927. – 220 с.
24. Шаповал М. О. Олесь. По дорозі в казку (Етюд на три картини) // Літературно-науковий вісник. – 1910. – № 9. – С. 569-570.
25. Rykner A. L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique a Maeterlinck. – Paris : Lib. Josy Corti, 1996. – 365 p.

ŚWIADOMOŚĆ AUTORSKA W DRAMATURGII WOŁODYMYRA WYNNYCZENKI

1. Богацький П. (Alienus). Нова драма: З приводу постановки «Брехні» В. Винниченка трупю М. К. Садовського // Українська хата. – 1911. – № 3. – С. 187-193.
2. Бойко Ю. Драма «Між двох сил» В. Винниченка як відображення української національної революції // Слово. Збірник 3. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Нью-Йорк, 1968. – С. 331-343.
3. Винниченко В. Брехня. Співочі товариства. – К. – Х.: Рух, 1926. – Т. XII, –177 с.
4. Винниченко В. Великий Молох. Мemento. – К. – Х.: Рух, 1926. – Т. X. – 202 с.
5. Винниченко В. Дисгармонія. Щаблі життя. – К. – Х.: Рух, 1926. – Т. ІХ. – 194 с.
6. Винниченко В. Дорогу красі. Драма на 4 дії // Вежа. – 2005. – № 17. – С. 118-179.
7. Винниченко В. Між двох сил. Драма на 4 дії. – К. – Відень, 1919. – 136 с.
8. Винниченко В. Молода кров. Пригвожені. – К. – Х.: Рух, 1927. – Т. XIV. – 171 с.
9. Винниченко В. Мохноное. Пьеса в 5-ти д. // Вежа. – 1996. – № 4-5. – С. 3-66.
10. Винниченко В. Панна Мара. Гріх. Закон. – К. – Х.: Рух, 1926. – Т. XV. – 261 с.
11. Винниченко В. Чорна Пантера і Білий Медвідь. Натусь. Дочка жандарма. – К. – Х.: Рух, 1927. – Т. XIII. – 202 с.

12. Винниченко В. Чужі люди. Базар. – К. – Х.: Рух, 1926. – Т. ІХ. – 191 с.
13. Гуменюк В. Винниченкова п'єса «Щаблі життя» як щабель українського мистецького модернізму // Винниченкознавчі зошити. – 2005. – Вип. 2. – С. 95–108.
14. Гуменюк В. Жанрово-стильова специфіка п'єси В. Винниченка «Мохноноге» // Винниченкознавчі зошити. – 2003. – Вип. 1. – С. 51–56.
15. Гуменюк В. Проблеми поетики драматургії В. Винниченка. – Сімферополь, 2001. – 340 с.
16. Гундорова Т. Модернізм як еротика «нового» (В. Винниченко і С. Пшибишевський) // Слово і час. – 2000. – № 7. – С. 17–23.
17. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основа, 1998. – 638 с.
18. Ковалик М., Михида С. «Весталка краси» // Вежа. – 2005. – № 17. – С. 119–127.
19. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) // Червоний шлях. – 1926. – № 11–12. – С. 176–203.
20. Михида С. Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка. – Кіровоград: Центрально-українське видавництво, 2002. – 188 с.
21. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка. – К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 1994. – 203 с.
22. Панченко В. Напередодні першого роману (генеза ідеї «чесності з собою») // Винниченкознавчі зошити. – 2003. – Вип. 1. – С. 41–50.
23. Сріблянський М. Співочі товариства // Українська хата. – 1911. – № 5–6. – С. 344–353.
24. Тамарченко Н. Методические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы. – М.: ИМЛИ, 2003. – Т. III. Роды и жанры. – С. 81–98.
25. Тхорук Р. Комедії Володимира Винниченка // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – 2002. – Вип. XII. – С. 58–72.
26. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л.: Художественная литература, 1936. – 450 с.
27. Хоткевич Г. Літературні вражіння // Літературно-науковий вісник. – 1908. – Т. ХНІ. – Кн. IV. – С. 129–137.

ŹRÓDŁA DO WSTĘPU

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в пост-модерній інтерпретації. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.

2. Агеева В. Поетичний візіонеризм Лесі Українки // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. – 2007. – Т. 72. – С. 3–11.
3. Антофійчук В. Трансформація образу Іуди Іскаріота в українській літературі ХХ століття // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 52–58.
4. Бартко О. «Адвокат Мартіан»: свобода особистості в герметичному просторі // Леся Українка і сучасність. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2003. – С. 159–167.
5. Білецький О. Антична драма Лесі Українки («Кассандра») // Білецький о. Від давнини до сучасності. Збірник праць: У 10-ти т. – К.: Художня література, 1960. – Т. 2. – С. 358–380.
6. Богацький П. (Alienus). Нова драма: З приводу постановки «Брехні» В. Винниченка трупю М. К. Садовського // Українська хата. – 1911. – № 3. – С. 187–193.
7. Бойко Ю. Драма «Між двох сил» В. Винниченка як відображення української національної революції // Слово. Збірник 3. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Нью-Йорк, 1968. – С. 331–343.
8. Болобан А. Технічні прийоми драматургії Карпенка-Карого (Аналіз п'єси «Безталанна») // Молодняк. – 1928. – № 6 (18). – С. 106–124.
9. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915–1924. – Львів: Літопис, 2003. – 242 с.
10. Борщаговський О. Драматургія Тобілевича. – К.: Мистецтво, 1947. – 327 с.