

Jadwiga Gracla

DOI: 10.15290/sw.2025.25.05

Uniwersytet Warszawski
e-mail: j.gracla@uw.edu.pl
ORCID: 0000-0002-8142-2867

Teatr końca czasu: Walery Briusow i dekadenska wizja przyszłości

Słowa kluczowe: Briusow, dramat, scenariusz filmowy, reforma teatru, dekadentyzm

Teresa Walas w swoich rozważaniach poświęconych literackim obrazom dekadentyzmu twierdzi, że:

Nie można mówić o nieskończonym rozwoju społeczeństwa, jak nie można przypuścić nieskończonego rozwoju pojedynczego żywego organizmu, który jest społeczeństwa tego figurą i prototypem zarazem. Fazy wzrostu i rozkładu następują po sobie w sposób nieunikniony, choć w różnych przypadkach rozmaitości bywają uwarunkowane i rytm ich bywa różny. Istnieje jednak kres rozwoju rasy, kultury, cywilizacji, jak istnieje moment doskonałej dojrzałości owocu, której nie da się zatrzymać, moment, który jest zarazem punktem przesilenia, początkiem staczania się ku bezwartościowości i śmierci [www 1].

Wydaje się, że właśnie ów moment – początek końca, staczanie się ku nieuchronnemu końcowi – co w świetle poglądów, idei i tendencji autorów związanych z dekadentyzmem uznać należy za naturalne, stał się motywem eksploatowanym w twórczości pisarzy końca XIX i początku XX wieku. Fascynacji tej uległ również jeden z twórców rosyjskich okresu modernizmu, a zarazem teoretyk rosyjskiego symbolizmu – Walery Briusow (1873–1924) – czemu dał wyraz również w swojej, dodajmy od razu, najsłabiej

w porównaniu z epiką i liryką zbadanej dramaturgii¹. Oczywiście nie znaczy to, że tematem każdego tekstu stało się odmalowanie obrazu końca, niemniej jednak pojawia się on stosunkowo często, i co uznać należy za niezwykle ważne, nie podlega znaczącym przewartościowaniom i wariacjom mimo upływu lat i zmieniających się tendencji kulturowych i literackich. Wypada też na wstępie rozważań poświęconych obecności tego motywu w wybranej twórczości Briusowa zwrócić uwagę właśnie na formę, w jakiej funkcjonuje ów temat – jest nim specyficzny, a jednocześnie wciąż niedoceniany rodzaj literacki, jakim jest dramat. Jest to tym bardziej symptomatyczne, a dla niniejszych uwag wręcz konstytutywne, że właśnie początek XX wieku przywrócił niejako dramатовi jego pierwotny status, związał go z teatrem – i jego rozwojem. Zapoczątkowane pod koniec XIX wieku zmiany zarówno w myśleniu o teatrze (jego roli i kształcie), jak i niezwykle ważne przewartościowania i przesunięcia zauważalne w strukturze widowiska i wysunięcie na pierwsze miejsce znaczenia reżysera, zyskały w historii nazwę Wielkiej Reformy Teatru². Właśnie wtedy można mówić o swoistym sprzężeniu zwrotnym, zauważonym już przez Wsiewołoda Meyerholda w 1907 roku, gdy stwierdził on, że: „Nowy teatr wyrasta zawsze z literatury”. W okresie nazwanym czasem Wielkiej Reformy Teatru najnowsze teorie rozwoju przybytku Melpomeny znajdowały swoje odzwierciedlenie w konstrukcji dramatu (szczególnie, choć nie tylko, widoczne były w jego kształcie teatralnym – integralnej części dramatu, wpisanej w dyskurs literaturoznawczy dzięki założeniom teatralnej teorii teatru³), ich wpływ był widoczny nie tylko w konstrukcji przestrzeni, lecz także w konstruowaniu postaci⁴. I co może się wydać paradoksalne,

¹ Ta niestety nie doczekała się na gruncie polskim monograficznych opracowań na miarę tych poświęconych epice – np. Gajda [2015].

² O Wielkiej Reformie Teatru zob. szerzej Braun [1986], Bab [1959], Brauneck [1982].

³ O teatralnej teorii teatru zob. szerzej teksty Stefani Skwarczyńskiej, Ireny Sławińskiej, Dobrochny Ratajczakowej, Janiny Abramowskiej, Romana Ingardena, Zbigniewa Raszewskiego w *Problemy teorii dramatu i teatru*.

⁴ Wypada w tym miejscu podkreślić, że nierzadko właśnie w dramaturgii przetrwały. Stało się tak na przykład z koncepcją nadmarionety, która w myśl idei prawodawcy reformy, Edwarda Gordona Craiga, miała jako nieożywiona figura zastąpić aktora. Sam jej twórca po nieudanych próbach odszedł od tego zamysłu. Pozostał on jednak w literaturze – w postaciach Chochola czy Króla na placu. Można nawet wyróżnić współpracujące ze sobą pary dramaturg i reżyser: Czechow piszący dla MCHAT-u Stanisławskiego, Majakowski dla Meyerholda czy Hofmansthal dla Reinhardta [Gracla 2001, 2013].

właśnie w dramaturgii przetrwały najbardziej nowatorskie i zarzucone przez swoich twórców teorie dotyczące roli aktora.

W przypadku dramaturgii Briusowa, która zaznaczymy, jest obecna w dorobku pisarza od początku jego działalności literackiej do samego jej końca⁵, owo sprzężenie jest widoczne i odzwierciedla również zmieniające się koncepcje i etapy rozwoju teatru. Dla niniejszych rozważań wybraliśmy trzy teksty pochodzące z 1904, 1907 i 1923 roku – czyli chyba najbardziej znany dramat Briusowa *Ziemia*, a obok niego kinoscenariusz *Dzień strasznego sądu* i *Świat siedmiu pokoleń*. Teksty te dzieli kilkanaście lat, łączy wspólnota tematyczna i, co niemniej ważne, wykorzystanie czy odesłanie w konstrukcji do najnowszych i zmieniających się poglądów na temat teatru. Sam autor *Ziemi* teatrem był żywo zainteresowany, czemu dał wyraz w swoich tekstach krytycznych. Wypowiedział się o jego kształcie, wpisując się niejako w dyskurs pierwszego etapu Wielkiej Reformy⁶ artykułem *Niepotrzebna prawda*, w którym odrzucał mimetyzm i tworzenie ułudy rzeczywistości na scenie⁷. Zawarte w nim słowa dowodzą znajomości teorii głoszonych przez Craiga – prawodawcy i Ojca Wielkiej Reformy uznającego za pierwotne i podstawowe jej założenie przywrócenie kreacyjnego charakteru, wyrażane w postuluacie *geschaffen sein*⁸. Dla potrzeb niniejszego szkicu pominiemy chronologię powstawania tekstów (pierwszy omówiony zostanie tekst z 1907 roku), tak by bardziej uwydatnić zarówno temat końca i braku początku, jak i związek z teoriami teatralnymi.

By pozostać w zgodzie z powyższym stwierdzeniem, rozpocząć należy od tekstu będącego kinoscenariuszem (gatunkiem dość często pojawiającym się w dorobku twórców modernizmu⁹) – powstałym w 1907 roku *Dniem strasznego sądu*. Dramat ten uznać można za swego rodzaju grę

⁵ Odzwierciedla to dobrze spis tekstów dramatycznych autora zachowany w bibliotece Moszkowa [www 2]. Z tej strony też pochodzą omawiane w szkicu dramaty.

⁶ O etapach Reformy i różnicach pisze m.in. Kazimierz Braun.

⁷ Zauważa to Maria Cymborska-Leboda w tekście *Z zagadnień metody literackiej w Życiu człowieka Andriejewa*, w którym stwierdza, że w swym tekście-mainifeście Briusow nie tylko wyraźnie krytykował naturalizm, lecz także świadomie postulował przejście do świata umowności w teatrze. Zob: www 3.

⁸ Postulat ten pojawia się już w wydanej w 1905 w Berlinie (w niemieckim tłumaczeniu) książce Craiga *O sztuce teatru* (niem. *Ueber der Kunst des Theaters*).

⁹ Wystarczy wspomnieć, że ich autorami byli Włodzimierz Majakowski i Dymitr Mierzkowski.

z *Uczną w czasie dżumy* (wspomnijmy, że Briusow nawiązywał do twórczości Puszkina¹⁰). Moment końca przedstawiony w tekście, zapowiadany przez anioły, budzi skrajne emocje i różne postawy – od lęku, dewocji, poczucia wyższości, po zwykły żal. Konstrukcja tekstu jest specyficzna – stanowi on łańcuch niepowiązanych ze sobą ciągami przyczynowo-skutkowym scen-obrazów kinowych (dialog połączony z opisem przestrzeni), w których postacie wyrażają swoje emocje, żal, niezadowolenie, rozczarowanie, frustrację¹¹. Brakuje tu jednak czytelnego powiązania, można nawet uznać, że jest to ekspresjonistyczna próba zatrzymania chwili (jakby zapis koszmaru sennego¹²), poszczególnych wrażeń zapisujących zachowanie człowieka w momencie, w którym spotka się ze zbliżającym się kresem i uświadamia sobie znaczenie tego faktu. Zastosowanie chwytu kinoscenariusza powoduje przesunięcie środka ciężkości – poszczególne sceny (a można odnieść wrażenie, że tekst stanowi nieco reporterski ciąg sekwencji z różnych miejsc i różnych społeczności) stają się świadectwem nie tylko bezsilności w momencie końca, ale przede wszystkim postawy człowieka wobec problemów eschatologicznych. Zrozumiały niepokój pokrywa raczej poczucie wyższości, zamiast pokory jest żądanie, nie ma rachunku sumienia i spokojnego wejrzenia we własne wnętrze. Obraz ten nie stanowi najbardziej pozytywnego przesłania i nie świadczy najlepiej o kondycji człowieka. Koniec, który ma nastąpić, nie wywołuje niczego, co można by uznać za zjawisko pozytywne. Trudno też oczekiwać, by jakiegokolwiek pozytywy uzewnętrzniły się w wybranej formie. Są to przecież migawki, fotografie oddające chwilę, nie proces. Ale jednocześnie właśnie

¹⁰ Dał temu wyraz także w swoich pracach krytycznych: *Jeździec miedziany, Dlaczego warto czytać Puszkina* [www 2].

¹¹ Konstrukcja taka nawiązuje czytelnie do zasad powstawania niemieckiego kina ekspresjonistycznego (w którego rozwoju wielką rolę odegrał Max Reinhardt). Twórcy tego nurtu nierzadko lekceważyli zasady montażu i budowali film, opierając się na zwykłej zamianie zdjęć (kadrów). Zob. Kurtz [1926], Kasten [1990].

¹² O procesie powstawania takiego tekstu Ernst Toller powiedział tak: „Dosłownie wypłynął ze mnie i został spisany na papierze w ciągu dwóch i pół dnia. Dwie noce, które z powodu więziennych rygorów musiałem spędzić w łóżku w ciemnej celi, były otchłanią męczarni. Mój umysł torturowały obrazy twarzy, demonicznych twarzy, twarzy koziołkujących w groteskowych saltach. Rankami, w gorączkowych dreszczach, zabierałem się do pisanja, i nie przestawałem, póki moje palce, wilgotne i drżące, nie odmawiały posłuszeństwa” [Stacyan 1995, 344].

dlatego koniec przedstawiony jest w tak pesymistyczny sposób. Jest kresem i zniszczeniem – nie daje nadziei ani na sprawiedliwy sąd (notabene obrazu końca w tekście brakuje), ani na podjęcie refleksji wobec siebie. Do tego namysłu nie są zdolne postacie – być może dlatego, że wszystko dzieje się zbyt szybko, być może też i dlatego, że nie jest im on potrzebny. Postawione w sytuacji granicznej wyrzucają z siebie zrozumiałe tylko dla nich zdania, pozbawione znaczenia w planie uniwersalnym. Wykorzystanie scenariusza i metody montażu filmowego powoduje, że wydźwięk tekstu staje się podwójnie pesymistyczny – po pierwsze z powodu powierzchowności i bezrefleksyjności wypowiedzi bohaterów, po drugie, co implikuje wybrana forma, z powodu nieuchronności końca, ale i jego szybkości. To właśnie konstrukcja przypominająca montaż filmowych kadrów z czasów ekspresjonizmu powoduje, że przedstawione sceny dzieją się zbyt gwałtownie, przesuwają się przed oczami widza w zastraszającym tempie. Świat teraźniejszości kończy się w mgnieniu oka, koniec jest szybszy od początku, który trwał przecież dni sześć... i który się już nie powtórzy. Wybrana forma, mieszcząca się w dyskursie przemian i nowych technik przedstawiania, determinuje zrozumienie tekstu. Jest nowa i przerażająca zarazem. Właśnie przywiązanie do nowatorskiego i ulegającego ciągle przemianom kształtu sceny staje się charakterystyczne dla dramaturgii przedstawiającej obrazy końca pozostawionej przez Briusowa.

Po nową formę przestrzeni autor sięgnął również w swoim bodaj najbardziej znanym dramacie *Ziemia*, opatrzonym podtytułem: *Sceny przyszłych dni*. Podtytuł jest mylący, bowiem przed oczami widza/czytelnika pojawi się wykreowany według zasad konstrukcji przestrzeni Wielkiej Reformy Teatru świat przeniesiony do przyszłości.

Już samo uściślenie odautorskie, swego rodzaju podtytuł, determinuje tematykę utworu: *Ziemia. Sceny przyszłych dni*. Podobnie zresztą stanie się w ostatnim interesującym nas w niniejszym szkicu utworze *Świat siedmiu pokoleń*. W obydwu przypadkach akcja została przeniesiona w daleką i konkretnie nieokreśloną czasowo przyszłość. Jednak wbrew ludzkiej naturze i przekonaniu (szczególnie mocno obecnemu w twórczości futurystów¹³), że nowe czasy, cywilizacje, porządki prawne czy ustroje muszą automatycznie

¹³ Świadczyć o tym mogą przestrzenie przyszłości budowane w dramatach Władimira Majakowskiego czy Aleksieja Kruczonych.

oznaczać pozytywne przemiany w życiu człowieka, w sztukach Briusowa zarysowana została wręcz apokaliptyczna wizja przyszłości – nie jest to przecież przyszłość w swym procesie i rozkwicie niosąca pozytywne przesłanie mocy i znaczenia, szczęścia i radości, ale moment końca ludzkości, zagłady, kresu, zniszczenia. W dramacie *Ziemia* w efekcie rozwoju cywilizacyjnego stworzono bowiem coś na kształt sztucznego świata, który winien stać się rajem dla wszystkich zamieszkujących go obywateli, być może nawet mógł takim być, jednak tekst przedstawia go nie w szczęśliwym rozwoju, nawet nie w momencie największego rozkwitu, ale u jego kresu, na parę chwil przed zagładą. Owa kraina domniemanej wiecznej szczęśliwości pokazana została więc w schyłkowej fazie bytu, u swego końca, w chwili, gdy już wiadomo, że z powodu braku tlenu potrzebnego do życia jej mieszkańcom przestanie istnieć. Śmierć przychodzi do wszystkich jednocześnie i dokonuje się w ten sam sposób: wszystkich spala słońce, to samo, które odrzucili przed laty, tworząc własny, wyzbyty wszelkich praw natury, odizolowany od naturalnego światła, zamknięty świat.

Architektonika przestrzenna dramatu Briusowa podzielona jest na kilka części odpowiadających piętom futurystycznego budynku zbudowanego pod ziemią, niewidzianego nigdzie w rzeczywistości, całkowicie wykreowanego. Akcja utworu przenosi się swobodnie od trzeciego piętra, aż do podziemi budowli, w których swoją siedzibę mają wyznawcy kultu śmierci. W tych podziemiach przypominających starożytne katakumby dokonują oni aktu wprowadzenia do bractwa nowego członka.

Czyżby więc świat stworzony pod ziemią był jedynie pozorem rzeczywistości? Wydaje się, że tak, że jest on właśnie iluzją, utopią. Jednak nie stanowi to końca zagadek, które kryje w sobie przestrzeń wykreowana przez Briusowa. Albowiem, chociaż nie jest to powiedziane na początku sztuki, cała przestrzeń Miasta Przyszłych Czasów mieści się pod ziemią, stanowi jak gdyby świat pod światem, jest niżej niż znane uniwersum, co oczywiście implikuje określone znaczenia. Trudno oprzeć się narzucającemu się skojarzeniu z piekłem, królestwem zła, szatana, miejscem wieczystej kary, funkcjonującym zarówno w powszechnych wyobrażeniach, jak i w chrześcijańskich obrazach i kreacjach literackich oraz malarskich¹⁴ pod ziemię,

¹⁴ W swojej strukturze obraz stworzony przez Briusowa odsyłać może do słynnej *Mapy piekiel* Sandro Botticellego.

poniżej realnego, ziemskiego świata. Wrażenie to pogłębia jeszcze wypowiedź pojawiającej się w sztuce postaci byłej władczyni tego królestwa, ducha, która mówi:

Duch: Doświadczylam pocałunku śmierci, ale nie dał mi on wolności, o jakiej marzysz człowieku. Moje ciało spaliło się w ogniu, a wokół popiołów do dzisiaj krąży mój śmiertelny cień [www 4, tłumaczenie JG].

Przestrzeń *Ziemi* Briusowa zaczyna przytłaczać nie tylko swoim ogromem, lecz także zamknięciem dla wszystkich i wszystkiego. Trudno wyzwolić się od narzucającego się mimowolnie skojarzenia z dantowskimi kręgami piekła wiodącymi coraz głębiej, ku jądro zła i ciemności. Jednak piekło przedstawione przez Dantego i zakorzenione w chrześcijańskich pojęciach jest miejscem kary po śmierci. Miasto Przyszłych Czasów wydaje się silniejsze od piekła, bowiem więzi postacie nie tylko za życia, ale nawet po śmierci, w każdym wymiarze egzystencji. Zagłada owego miasta i zgon wszystkich mieszkańców nie pozwala jednoznacznie sądzić, że nastąpił kres władzy tego miejsca, które na końcu przekształca się w gigantyczny cmentarz-więzienie ogarnięty światłem wznoszącego się słońca. Nie istnieje jednakże żadna wskazówka pozwalająca sądzić, że mieszkańcy zniszczonego świata dostąpią spokoju po śmierci. Uwięzieni zostali w przestrzeni i skazani na wieczne światło słońca, które odrzucili w przeszłości. Możliwości uwolnienia z jego okowów przeczą ostatnie wersy utworu: „(...) nad [bohaterami utworu – J.G.] otworzyły się niebiosa i pojawił się dosłownie anioł ze złotą trąbą, oślepiające słońce”, tym bardziej, że podobnie brzmiący fragment odnajdziemy w Apokalipsie Św. Jana:

Anioł zaś wziął *naczynie na żar, nappełnił je ogniem z ołtarza i zrzucił na ziemię*, a nastąpiły *gromy, głosy i błyskawice*, trzęsienie ziemi. (Ap. 8,5)

Do obrazów Apokalipsy odsyła również początek *Dnia strasznego sądu*, kiedy to kres zapowiadają anioły. Wydaje się więc, że właśnie konstrukcja przestrzeni prowadząca od skojarzeń z piekłem, aż po wizję apokaliptycznej zagłady – wiecznych piekieł – stanowi jeden z najważniejszych komponentów utworu. Wizja przestrzeni jest swego rodzaju odpowiedzią na pytanie o dalsze losy ludzkości, która pragnie zmian, ale nie ewolucja i osiągnięcia są tu ważne, lecz ich kres. Należy więc zauważyć, że owo dążenie do przekształcenia obowiązującego w danym momencie *status quo* nie zawsze

doprowadza do pozytywnych rezultatów (których w tekście próżno szukać), zawsze za to wiedzie ku nieuchronnemu końcowi, po którym świat się nie odradza (co z kolei może stanowić powtarzający się motyw w dramaturgii Briusowa). Sensy te są widoczne przede wszystkim w architektonice przestrzennej dramatu, co oznacza, że należy tak stworzyć przestrzeń sceniczną, aby odzwierciedlała ona zawarty w utworze projekt scenograficzny zgodny całkowicie z duchem rozwoju teatru i niezbędny dla interpretacji i pełnego zrozumienia dramatu. Wizja wykreowana przez Briusowa nie pozwala na skopiowanie istniejącego gdzieś wzorca (bowiem wzorca takiego po prostu nie ma), co wyklucza mimetyczne odwzorowanie, i to zbliża ją do ideałów głoszonych przez Prawodawców Reformy dotyczących zasad konstruowania przestrzeni teatralnej. Zmusza do respektowania gigantycznego układu pięter (*Ziemia*), a co ważniejsze, do szybkiej i w miarę sprawnej zmiany scenografii. Dopiero wprowadzenie nowoczesnej sceny (pierwsza nowoczesna scena obrotowa została zamontowana w 1896 roku w monachijskim Residenztheater), umożliwiającej zmianę dekoracji bez konieczności „zawieszania” spektaklu, sprostą wytyczonemu przez analizowane dramaty zadaniu. Tekst ten stanowi projekt w sensie podwójnym: zarówno świata i jego końca, jak i wizji teatralnej zorientowanej według zasad Wielkiej Reformy. Dlaczego Briusow wykorzystał ten właśnie projekt? Przestrzeń widziana w dramacie jest wizją przyszłości, więc pewnego rodzaju kreacją. Odpowiada założeniom pierwszego, kreacyjnego etapu Wielkiej Reformy, ale – z czego Briusow zdawać sobie musiał sprawę – teatr ten nie jest gotowy, by ją wystawić. Osiąga więc ona swój kres już w momencie powstania. Ten paradoks oczywiście pozwala na pewne wnioski: każda wizja się kończy, człowiek pozostaje ograniczony nie w tworzeniu, a w realizacji swoich wizji, i co jeszcze ważniejsze, każdej z nich przeznaczony jest koniec, po którym już nie będzie jutra.

Owo paradoksalne osadzenie tekstu jednocześnie w nowatorskiej wizji teatralnej i wręcz apokaliptycznym znaczeniu widoczne jest również w drugim dramacie dotyczącym przyszłości, czyli w *Świecie siedmiu pokoleń*. Tu jednak Briusow odsyła w konstrukcji architektoniki przestrzennej do kolejnych tendencji scenograficznych, charakterystycznych dla drugiego już etapu Reformy. O ile bowiem na jej początku akcentowano kreacyjny charakter świata i przestrzeni spektaklu, o tyle w przypadku drugiego etapu dominującą strukturą sceniczną stały się wszelkiego rodzaju podesty

schody i pochylnie, czyli wielopoziomowe zorientowanie przestrzeni scenicznej. O ich znaczeniu w teatrze drugiego etapu Wielkiej Reformy Leopold Jessner powie:

Schody, które dotychczas istniały w teatrze tylko jako integralna część dekoracji, a nie jako samodzielna konstrukcja architektoniczna, okazały się wkrótce nie tylko jakąś wymyślną sensacją, ale ważnym środkiem do uwolnienia sceny od przypadkowych iluzjonistycznych zewnętrznych ozdób; okazały się uniwersalną beczasową przestrzenią wydarzeń, miejscem przedstawienia, którego zasady wypływają z wewnętrznych prawideł poezji. (...) obecnie żaden niemiecki czy zagraniczny teatr nie może się obejść bez tych osławionych schodów [*Ekspresjonizm...*, 167, 169].

Tarrasierung des Terreins, najbardziej rozpoznawalne w spektaklach tego czasu, w dramacie Briusowa znajduje swoje odzwierciedlenie w kreacji przestrzeni (w dramacie – zgodnie z definicją Sławińskiej – przestrzeni przywołanej¹⁵). Zwrócić wypada uwagę, że tekst ten jest dość ubogi, jeżeli spojrzeć na didaskalia, co nie znaczy jednak, że pozbawiony został wizji scenicznej. Oto bowiem akcja dzieje się na komecie umieszczonej nad ziemią, w przestrzeni kosmicznej, niezbadanej a jednocześnie pociągającej i inspirującej. Jednak próżno w niej szukać charakterystycznej dla epoki sołowiowskiej Duszy Świata czy boskiej istoty. Krąży w niej kometa, na której cykl życiowy powtarza się co siedem pokoleń (szczegółowo przedstawiony w wypowiedzi Riaruara¹⁶). Społeczeństwo, skazane na przeżycie tylko siedmiu pokoleń, doświadcza początku, rozkwitu i kończy degeneracją w okowach lodu. Odradza się na nowo dzięki tym, którzy lód przeżyli, by znów dotrzeć do swego kresu. Świat ten poznajemy jedynie poprzez słowa jednej z postaci – Riaruara – który będąc świadomym zagrożenia, które owo powtarzające się i nic niewnoszące życie stanowi dla położonej pod kometą ziemi, postuluje zbiorowe samobójstwo. Jego mottem stają się słowa: „pierwsze pokolenia mają nadzieję, ostatnie skazane jest na śmierć”. Ten świat ponad światem (odwrotność przestrzeni wykreowanej w *Ziemi*) nie tylko nie jest odzwierciedleniem idei doskonałości, ale jest mroczną, bezsensowną krainą wiecznego kołowrotu i jednoczesnego braku rozwoju.

¹⁵ O tym typie przestrzeni Irena Sławińska pisze m.in. w: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*.

¹⁶ Zob.: *www* 5.

To nie proces doskonalenia się, pokonywania własnych ograniczeń, budowy coraz piękniejszego świata, ale powtarzalny (by nie rzec kopiujący) i przez to uniemożliwiający skok rozwojowy, prześcignięcie własnych ograniczeń, ciąg wydarzeń, nieustająco wracające *déjà vu*. Koniec zaprogramowany został na początku. Wykorzystując więc charakterystyczną dla drugiego okresu Reformy koncepcję kreowania przestrzeni, Briusow nie tylko nie zmienia apokaliptycznego wydźwięku tekstu, ale znacznie go potęguje. Świat przyszłości położony ponad ziemią na poruszającej się komecie nie tylko jest skazany na kres, ale również, sam niczego nie tworząc, zwiastuje apokalipsę dla innych istot.

Świat poruszający się w bezkresie kosmosu z jednej strony nawiązuje do futurystycznych eksperymentów. Usytuowany ponad ziemią, w płaszczyźnie nad nią zawieszonej, winien być też uniwersum doskonalszym (na co wskazywać by mogło właśnie wykorzystanie podziału i hierarchicznej budowy przestrzeni), takim, w którym wyeliminowano wszelkie ziemskie niedoskonałości. Ale przecież tak się nie dzieje. Ten świat zostaje skazany na powtarzające się unicestwienie, bez możliwości doskonalenia (ze względu na ograniczenie czasu), i jednocześnie staje się czynnikiem niszczącym inne podmioty. Bez względu więc na to gdzie, kiedy i jak funkcjonuje świat – jest pokazany w momencie końca i na koniec skazany.

W dramaturgii Briusowa nie ma jutra, brakuje nasyconych barwami obrazów rozkwitu, pełnych soczystości, radości i mocy przedstawień fazy doskonałej rozwoju człowieka, jest tylko kres, moment, dzień przed końcem, a świat zburzony nie odradza się, nie powstaje niczym feniks jego nowy, doskonalszy wariant. Zbliża się więc do tez głoszonych przez dekadentów, przeświadczonych o tym, że świat, w którym żyją, jest w najdoskonalszym stadium swego rozwoju, po którym nastąpić musi kres. Z właściwym im przekonaniem autor zatrzymuje konstruowany przez siebie świat w chwili, gdy jest on jak dojrzały owoc, który za chwilę się zepsuje. Wykorzystane koncepcje sceniczne, filmowa dla przedstawienia względnej teraźniejszości i odzwierciedlające pierwszy oraz drugi etap Reformy koncepcje kształtujące przyszłość widzianą w *Ziemi* i *Świecie siedmiu pokoleń*, również temu służą. W wyobraźni (kreacja), reportażu/fotografii (odzwierciedlenie teraźniejszości) i w próbach spełnienia i dążenia do doskonałości (na wyższej niż ziemską) płaszczyźnie, czeka tylko koniec i kres. Bez początku.

Literatura

- Bab J., 1959, *Teatr współczesny. Od Meiningerów do Picatora*, przeł. E. Misiółek, Warszawa.
- Brauneck M., 1982, *Theater im 20. Jahrhundert*, Rowohlt, Reinbek.
- Braun K., 1984, *Wielka Reforma Teatru. Ludzie. Idee. Zdarzenia*, Wrocław.
- Craig E.G., 1969, *Über der Kunst des Theaters*, Berlin.
- Die Spielpläne des Deutschen Theaters von 1905–1930*, 1930, Hrsg. F. Horch, München.
- Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, 2009, red. W. Dudzik, M. Leyko, Gdańsk.
- Gajda R., 2015, *Symbolika Ognistego anioła. Z badań nad powieścią Walerego Briusowa*, Kraków.
- Gracław J., 2001, *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Katowice.
- Gracław J., 2013, *Dramat wobec sceny. Echa ewolucji teatru europejskiego w dramaturgii pierwszego trzydziestolecia XX wieku*, Katowice.
- Höper S., 1994, *Max Reinhardt. Bauten und Projekte. Ein Beitrag zur Architektur- und Theatergeschichte im ersten Drittel des 20*, Universität Göttingen.
- Kasten J., 1990, *Der expressionistische Film*, Münster.
- Kurtz R., 1926, *Expressionismus und Film*, Berlin.
- Nicoll A., 1983, *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*, przeł. H. Krzeczowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki, Warszawa.
- Problemy teorii dramatu i teatru*, 2003, red. Janusz Degler, Wrocław.
- Sławińska I., 1960, *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*, Kraków.
- Styan J.L., 1997, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, przeł. M. Sugiera, Wrocław.
- Szondi P., 1976, *Teoria nowoczesnego dramatu*, przeł. E. Misiółek, Warszawa.
- www 1, Walas T., *Dekadentyzm wśród prądów epoki*, https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/pamietnik-literacki-czasopismo-kwartalne-poswiecone-historii-i-krytyce-literatury-polskiej/1977-tom-68-numer-1/pamietnik_literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1977-t68-n1-s97-149.pdf&ved=2ahUKewjol-8HU_YWQAxXBbfEDHWhxDygQFnoECB0QAQ&usq=AOvVaw02oqqmI-K7ElkkcbfHpavlH [31.03.2025].

www 2, http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j [31.03.2025].

www 3, https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Annales_Universitatis_Mariae_Curie_Sklodowska_Sectio_F_Nauki_Filozoficzne_i_Humanistyczne/Annales_Universitatis_Mariae_Curie_Sklodowska_Sectio_F_Nauki_Filozoficzne_i_Humanistyczne-r1968_1969-t23_24/Annales_Universitatis_Mariae_Curie_Sklodowska_Sectio_F_Nauki_Filozoficzne_i_Humanistyczne-r1968_1969-t23_24-s223-256/Annales_Universitatis_Mariae_Curie_Sklodowska_Sectio_F_Nauki_Filozoficzne_i_Humanistyczne-r1968_1969-t23_24-s223-256.pdf [31.03.2025].

www 4, http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1904_zemlya.shtml [31.03.2025].

www 5, http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1923_mir_semi_pokoleny.shtml [31.03.2025].

THEATRE OF THE END OF TIME:
VALERY BRIUSOV AND A DECADENT VISION OF THE FUTURE

ABSTRACT

Keywords: Briusow, drama, film script, theatre reform, decadence

This sketch analyses three of Valery Briusov's dramas: *The Earth*, *The Day of Terrible Judgement* and *The World of Seven Generations*. All these dramas were constructed in accordance with the ideas and theories of theatre reform. *The Earth* reflects the assumptions of the first stage of the reform, *The World of Seven Generations* the second, *The Day of Terrible Judgement* the expressionist montage. All of them are a projection of the end of the world and of the annihilation of humanity. After analysing the texts, the author concludes that it is constitutive for Briusov's text to show the end, which is inevitable. Each of the theatrical concepts has been used only for this purpose, which leads to the conclusion that for the author of the text, every progression leads to the apocalypse.