

Natalia Malutina
(Odessa, Ukraina)

FENOMENOLOGIA TRAGIZMU W POLSKIM I UKRAIŃSKIM DRAMACIE NATURALISTYCZNO-SYMBOLICZNYM

W wielu dramatach polskich i ukraińskich dramatopisarzy pogranicza można wskazać, że tradycyjna fabuła dramatu ludowego o wymowie społecznej wykazuje nieadekwatność w stosunku do sposobu artystycznego ukazania konfliktów (przede wszystkim jednostkowych). Zagłębienie się w psychologię jednostkowego widzenia świata w systemie stosunków społecznych zwiększało zainteresowanie dramatopisarzy uwarunkowaniami społeczno-etycznymi i fenomenami świadomościowymi (zła, sprawiedliwości, losu), które nabierały charakteru nieuchronności. Sprowadzenie ich do zjawisk naturalnych, jak w dramacie naturalistycznym, do próby „reprodukcji” natury ludzkiego jestestwa prowadziło do uogólnionego widzenia fenomenów, a także sposobów ich przedstawienia w dramatopisarstwie.

Możliwość porównania sztuk teatralnych o podobnej tematyce i podtekście dramatopisarzy polskich i ukraińskich jest uwarunkowana nie tylko przez zbieżności typologiczne. Pomimo braku informacji o bezpośrednich kontaktach między przedstawicielami modernizmu polskiego a autorami ukraińskimi, których twórczość w pewnej mierze formowała również secesję ukraińską z charakterystyczną dla niej trwałą tradycją naturalistyczną, warto podkreślić niemały wpływ na twórczość S. Czerkasenki i J. Karpenki działalności lwowskiego teatru Towarzystwa „Ukraińska Biesiada” lat 20. XX wieku. Według relacji zawartych w książce O. Bońkowskiej, obaj dramatopisarze ukraińscy obracali się w tym czasie w środowisku kulturalnym Lwowa, ich sztuki teatralne (wśród nich i *Ziemia* J. Karpenki, którą analizujemy) zostały napisane i wystawione na scenie „Biesiady Ukraińskiej” przez reżysera J. Stadnyka [2]. Listy archiwalne ogłoszone przez H. Weresa są dowodem na to, że dramat Władysława Orkana *Skapany świat* został w 1900 roku przetłumaczony przez J. Stadnyka (pod tytułem *Pomsta*) i wystawiony na scenie Ruskiego Teatru Ludowego [5, 106]. W tym roku A. Kruszelnicki przetłumaczył i wydał jako samodzielny etiudę dramatyczną jednoaktówkę Władysława Orkana *Noc*. Wskażemy również na to, że na podstawie ukraińskiego wydania sztuki Władysława Orkana *Skapany świat* w tłumaczeniu J. Stadnyka (pod tytułem *Pomsta*) H. Werwes wyciąga wniosek: „o głębokim, wewnętrznym pokrewieństwie *Skapanego świata* z ukraińskim dramatem ludowym” [5, 108].

Odwołując się do artystyczno-estetycznych aspektów dramatu naturalistyczno-realistycznego, badacze polscy i ukraińscy (O. Bilecki, Jan Michalik, Gabriela Matuszek, J. Popiel, Maria J. Olszewska, N. Miroszniczenko, W. Szkoła) wskazali na wyrastanie na jego bazie zasady symbolizacji akcji, formowania fenomenologii tragizmu w wizji symbolistycznej. Warto przeanalizować, dlaczego właśnie czynniki naturalizmu tworzą fundament wyrażenia symbolistycznego sposobu widzenia i przeżywania, symbolistycznego obrazu świata.

Po przyjrzeniu się typowym dramatom naturalistycznym i pracom na temat estetyki niemieckich autorów L. Holza i J. Schläfa zauważa Jan Michalik w nich pewne przełamywanie racjonalnej zasady przyczynowości. Nastrój i wypowiedzi bohaterów

organizują całościowość napięcia dramatycznego. Wypowiedzi bohatera („mimika mowy”) służą nie jako środek, ale przedmiot przedstawienia; język, a nie akcja staje się „symptomem dramatyzmu” [16,109].

O ile „chwytów technicznych” dramatu naturalistycznego kształtowały się pod wpływem prozy (przede wszystkim Emila Zoli), o tyle dominującą zasadą kompozycyjną stała się dyskretna akcja; luźno powiązane ze sobą sceny łączył ogólny temat degradacji wartości naturalnych chłopca w warunkach fatalnego wpływu sił zła, obecnych nie tylko w prawach społecznych, ale też w zasadach moralnych istnienia.

Uwypuklenie problemu tragizmu, tragicznej wizji świata jako istoty transcendentnej świadczyło o wpisywaniu się dramatów ludowych Jana Kasprowicza, Władysława Orkana, Andrzeja Niemojewskiego, S. Czerkasenki, J. Karpenki, H. Waszczenki w poetykę dramaturgii modernistycznej, naznaczonej wpływem symbolizmu.

Cechy realizmu i naturalizmu (tematyka władzy ziemi, melodramatyzm, tendencyjność, naiwny dydaktyzm, psychologiczna etnografia) łączyły się z wyraźnie podkreśloną przez modernizm metafizycznością tragizmu. Jak zauważyła Maria Jolanta Olszewska, przestrzeń wsi w dramatopisarstwie pogranicza traci cechy realistycznego przedstawienia, staje się miejscem „epifanii zła”, w związku z czym nabiera syntetycznego, uniwersalnego znaczenia miejsca doświadczenia mistycznego, wtajemniczenia, co było właściwe modernizmowi [18, 282]. Prowadziło to do reaktywacji form misterium-miraklu, moralitetu, dramatu alegorycznego.

O ile dla dramaturgii polskiej doby modernizmu odwołanie do gatunkowego prototypu tragedii i fenomenu poznania tragediowego było naturalne ze względu na obecność w świadomości kultu religijnego, z którego powstała tragedia, a także ze względu na szczególne zainteresowanie dramatopisarzy problemami istnienia i poznania osobowości (o czym świadczą artykuły krytyków tego okresu: Ostapa Ortwin, Jana T. Życzyńskiego, Stefana Kołaczkowskiego), o tyle w dramaturgii ukraińskiej H. Waszczenki, J. Karpenki, S. Czerkasenki temat władzy nad świadomością chłopca pojawiał się w kontekście ukraińskiego, realistycznego dramatu społeczno-obyczajowego Teatru Koryfeuszy. Porównując dramaty polskich i ukraińskich dramatopisarzy, bierzemy pod uwagę mechanizmy świadomości pogranicznej z jednej strony, a z drugiej – wyraźny wpływ dramaturgii polskiej tego okresu na teatr ukraiński (szczególnie na terenie Galicji). Takie podejście pozwoli znacznie rozszerzyć obszar percepcji gatunkowej przy analizie sztuk dramatopisarzy ukraińskich, których poetyka wypowiedzi również wskazuje na związek z misterium (miraklem) oraz tradycją, podobnie jak dramaty Orkana i Kasprowicza.

Za charakterystyczny dla okresu przejściowego między naturalizmem a modernizmem uznawany jest przez badaczy dramat *Świat się kończy. Dramat z życia ludu wielkopolskiego w pięciu odstępach* Jana Kasprowicza (1890). W tradycyjnym konflikcie między rodzicami a dziećmi w kwestii dziedziczenia Popiel dostrzega szereg czynników naturalistycznych, które w dramacie Kasprowicza pobudzają ruch akcji dramatycznej [20, 531]. To przede wszystkim przemiany społeczno-ekonomiczne na wsi pod wpływem niemieckiej industrializacji (bogaty chłop Mięta pozbawia syna Walka spadku, zmusza go do pracy w fabryce i każe znosić niesprawiedliwość i poniżenie). W wypaczonej świadomości Walka rodzi się myśl o zamordowaniu ojca, pojawia się pragnienie zemsty za pozbawienie honoru i czci ukochanej dziewczyny Małgorzaty.

Ogólna uwaga czytelnika jest skupiona na serii fatalnych samobójstw, spowodowanych tragizmem uświadomienia sobie fatalności zła na świecie.

W sytuacji maksymalnej aktywizacji sił zła w przyrodzie Walek, odczuwając nieuchronność katastrofy, dusi ojca, który dopiero co się ożenił z młodą kobietą Maryską. Zło, które mieści się w naturze Maryski i wabi starego Miętę, doprowadza do rozkładu patriarchalnego systemu wartości w wypaczonej przez pijaństwo psychice bohatera. Trafwszy we władzę diabelskiej rozpusty, Mięta pozbawia syna spadku, rujnując unormowane życie. Kara za grzechy rodziców spada na ciężarną Małgorzatę. Jej zachowanie jest spowodowane przecuciem nieuniknionej katastrofy, co doprowadza ją pod koniec IV aktu do samobójstwa. Akt V przejęty jest nastrojem skrucy ojca Małgorzaty, który zmuszając córkę do opuszczenia rodzinnego domu, popchnął ją do samobójstwa. Uświadomienie sobie własnej winy staje się ostatnim ogniwem tragicznych samobójstw: w rozwiązaniu sztuki zostaje ukazane otoczenie starego Cierpika oraz jego żona Jagna, którzy są pod wrażeniem jego śmierci.

Metafizycznego uogólnienia w wypowiedziach bohaterów dramatu nabiera metaforyczne stwierdzenie „Świat się kończy!”, które wskazuje na tragizm istnienia, spowodowany degradacją moralną. Wystąpienie Walka pod koniec IV aktu przeciwko wszechludzkiej niesprawiedliwości istnienia kończy się wyrokiem na świat, który już się „skończy”. Walek mówi:

...Powiedz, gdzie tu jest sprawiedliwość?.. A co ty zawiniła, albo co ja zawinił? Albo co zawinił ten bękart, którego jeszcze nie ma na świecie? Czego oni ci go wytykają? Jeżeli bękart, to mój bękart, a nie czyj inny! I ty jesteś moja, już im to raz powiedziałem, żeby się świat miał skończyć! [14, 159].

Walek jest być może jedynym bohaterem dramatu, który ucieka się do pozaracjonalnych interpretacji wydarzeń: to właśnie on rozpoznaje przejawy zła i niesprawiedliwości na świecie, domyśla się związku tragicznych wydarzeń z tłumaczeniami psychicznie chorego Wojtaszka, którego obraz nabiera zabarwienia mistycznego w odbiorze innych bohaterów. Jego schizofreniczne wypowiedzi w swojej chaotyczności zawierają sensy symboliczne. Oświadcza on, że Maryśka urodziła Antychrysta („...Z tej niewiasty wrodził się ancykryst”) [14, 149].

W dramacie Kasprowicza charakter akcji jest zależny od manipulacji stereotypami fabularnymi (melodramatycznymi kliszami samobójstwa). Wypowiedzi bohaterów wskazują na to, że to nie analiza charakterów, nie przebieg wydarzeń pobudzają w sztuce bieg wypadków: sposób przedstawienia wydarzeń i ich interpretacji nabierają charakteru mistycznego uogólnienia. Zostaje przełamana jednoznaczność naturalistycznego opisu stanu bohaterów, środowiska, zasadniczym czynnikiem dramatyзации staje się ukazanie sposobu widzenia i uświadomienia tragizmu istnienia. Fatalne samobójstwo męża wypędzona z domu Jagna odbiera jako karę boską, jej słowami na temat woli bożej kończy się dramat. Jagna woła: „Nie żyje? O Boże!.. litościwy Boże!.. Jak ty nas strasznie karzesz. Ale bądź wola twoja jak w niebie tak i na ziemi” [14, 183].

Chociaż w dramatach wszystkich wspomnianych autorów występują prości chłopcy, którzy nijak nie odpowiadają statusowi bohatera tragediowego, osobowości heroicznej i niezwyklej, to właśnie tragiczne poznanie, epifania, doświadczenie nadają takim osobom wyjątkowego charakteru „człowieka uniwersalnego” [18, 101]. Ten uniwersalizm, jak podkreśla Maria Jolanta Olszewska, sprowadza organizację świata dramatycznego do mitu [18, 101].

Metaforyczno-metafizyczna płaszczyzna dramatu (poznanie grzechu, potrzeba złożenia ofiary, odkupienie za grzech innego) pozwala rozpoznać misteryjny archetyp działania w podstawie sztuki. Struktura bliskiej symbolowi metafory determinuje poznanie tragediowe, wykazuje cechy akcji metafizycznej w sferze duchowej oraz dotyczącej wartości. Pozwala to obserwować odchodzenie od naturalizmu, ponieważ według spostrzeżeń W. Miłowidowa obrazowość naturalistyczna jest pozbawiona pierwiastka pozaświadomości grupowej, bez którego nie ma mitu („to tylko podobna do mitu konstrukcja, produkt świadomości autora, refleksji literackiej, literacka umowność, symbol naturalistyczny”) [10, 101]. Obraz naturalistyczny jest „skierowany agresywnie” wobec czytelnika, oczekiwań czytelniczych. Związane jest to ze świadomym konstruowaniem jako zasadą twórczości artystycznej [10, 101]. Z kolei autorskie pragnienie maksymalnego uogólnienia przyczynowości, akcentowania metafizycznych czynników tragizmu nie burzyło w dramaturgii modernizmu fabularnej logiki akcji. Mimo że spojrzenie metafizyczne w podtekście gdzieniegdzie zostawało niezauważone dla czytelnika. W tym przypadku znaczna rola interpretacyjna przypadła reżyserowi i aktorom.

W wielu dramatach ukraińskich i polskich dramaturgów-modernistów poświęconych tematowi tragicznego uświadomienia przez bohatera-chłopa własnego skazania na zgubę, swojej grzeszności (czy potrzeby złożenia siebie w ofierze za grzechy innych), tragizmu fatalnej namiętności chłopca do Ziemi, która niszczy jego rodzinę i wypacza świadomość, ujawnia się związek z poetyką dramatu naturalistycznego, dzięki czemu staje się wyraźna misteryjno-moralitetowa struktura świata w sztukach. Tragiczny, czy też paraboliczno-religijny dyskurs dzięki środkom naturalistycznym, mówiąc umownie, „nadbudowywał się” na zasadach mimetycznego przedstawienia życia jednej rodziny chłopskiej. „Rodzinny dramat przekształca się w ten sposób w tragedię albo chrześcijański dramat zbawienia” [18, 95].

Jak podkreśla badaczka, „chłopskie” dramaty Orkana, których tematem jest konflikt rodzinny, zbliżają się do form tragediowo-misteryjnych, zachowując pewne cechy naturalizmu, mające na celu uwiarygodnienie przedstawianej rzeczywistości, ale realia życia społecznego mieszczą się w jego sztukach w schemacie tragicznej umowności [17, 182]. Problem tragizmu, ontologii zła nabiera cech filozoficzno-psychologicznych, dzięki czemu tragiczny konflikt uniwersalizuje się, co wskazuje na podobieństwo „tragedii chłopskiej” ze strukturą misteryjną. Tragiczne samouświadomienie w momencie „tragicznego anagnoryzmu” kształtuje przekonanie chłopca o skazaniu człowieka moralnego na cierpienie, konieczności złożenia siebie w ofierze, nazwania grzechów innych [17, 183, 184].

W tak zwanym dramacie „chłopskim” Władysława Orkana *Wina i kara*, trzeciej części jego tryptyku dramatycznego, już z pierwszych replik bohaterów (chłopów, którzy zebrali się w chacie Wilhelminy z okazji przyjazdu jej córki Elżbiety) kształtują się dwa plany akcji. Odbywa się paradygmatyczne przeniesienie wyobrażeń o zjawiskach realnych (fizycznych) według analogii na zjawiska duchowe. Przede wszystkim pojawia się uczucie cierpienia fizycznego ślepej Anny spowodowane uświadomieniem własnej odpowiedzialności na grzech męża Łukasza, które transformuje się w mękę duchowe, cierpienie i rozumienie potrzeby odkupienia grzechu kazirodztwa za cenę złożenia siebie w ofierze. W poetyce tekstu pojawia się sugestia, że ciężki grzech ka-

zirodoztwa popełnili Łukasz i jego córka Elżbieta. Wydarzenia te mogły mieć miejsce wcześniej, ale potworność wynikająca z uświadomienia sobie tego grzechu skazuje Annę na cierpienie. Napięcie dramatyczne w dwóch pierwszych aktach tworzą przeniesienia paradygmatyczne według zasady budowania metafory: ślepa Anna przenosi swój stan na zaćmienie w poznaniu duchowym, w rozumieniu tego, co podpowiada jej intuicja. Ślepotą Anny przekształca się w duchowe przejrzenie, co przeciwstawia się ślepotcie Łukasza i Elżbiety, którzy ugrzęźli w ślepotcie grzechu, braku duchowości. Nieprzypadkowo Elżbiecie się zdaje, że Anna widzi lepiej od innych, kiedy patrzy na nią: „... że mnie do dna przeziera... Nie mogę usiedzieć przy niej... I słów się przy niej boję, i milczenia...” [19, 22].

W drugim akcie w dialogu Anny z Owczarzem-przewodnikiem aktualizuje się opozycja przestrzenna: przestrzeń chaty i ziemi; zaniehdana z powodu ludzkiej amoralności, przeciwstawia się ona duchowej wysokości gór pozbawionych ludzkiej grzeszności, pełnych harmonii piękna i spokoju duchowego. Uwyrażnia się dystans między postawą Wilhelminy, która nie wyobraża sobie swego istnienia bez ludzi, a Owczarzem, który nie wie, jak wśród ludzi żyć. Za przaprzyczynę cierpienia Owczarz uważa konieczność życia razem z „innymi” (czyli amoralnymi, grzesznymi) ludźmi. Jego przypowieść o zabójstwie siostry przez braci służy jako konstatacja obecności metafizyki grzechu, metafizyki zła.

Obok metafory cierpienia, ślepoty, odkupienia napięcie dramatyczne w jego wymiarze metafizycznym wzmacnia zaduch w chacie, w której męczy się Anna z powodu kary za grzechy innych. Widzowi nasuwa się myśl o mękach Anny, która cierpi, dusi się pod wpływem własnych „przejrzeń”. Do uświadomienia grzesznego kazirodztwa dodana jest wizja zabójstwa: Anna wyznaje siostrze Marcie swoje na wpół senne mary, w których chcieli ją zabić czy to Łukasz, czy to jego myśli. Obecność diabła w chacie Anna odczuwa jako potworności pojawiające się w jej wizjach.

W refleksjach Owczarza, które są odbiciem uniwersalnych poglądów na problemy ludzkiej egzystencji, dojrzewa myśl o wartości zrodzonej w cierpieniu Prawdy („Bo żadna prawda dla człowieka nie ma wartości, jak sam, idący (niby życiem) na nią nie natrafi, jak ten przykład na żmiję albo na inszego gada”) [19, 58].

Duchowe przejrzenie formuje tę metafizyczną płaszczyznę akcji, pozwalającą rozpoznać w niej cechy misterium czy moralitetu. Ciągłe oczekiwanie przez Annę nieszczęścia i przekonanie o konieczności poświęcenia swojego życia wzmacnia napięcie dramatyczne: akcja gwałtownie zmierza ku katastrofie: bohaterka, jak zauważa interpretatorka, staje się więźniem własnej chorej imaginacji. Nieuchronność śmierci Anny symbolizuje burza – „znak gniewu Bożego, ale jednocześnie oczyszczenia i pogodzenia się z samym sobą” [17, 187].

Jej przecucie kary („Czuję, że kara wisi nad tym domem”) wzmacnia uświadomienie faktu, że zbliża się czas odkupienia. Akt trzeci zaczyna się pięć dni po burzy. Anna, zbliżając się do śmierci, odczuwa ulgę, wyzbywa się cierpienia. W dialogu z Anną przytacza Owczarz przykłady z życia na potwierdzenie tego, że tak ludzie, jak i zwierzęta, z natury różnie pojmują obowiązki moralne, stąd też nieuniknioność grzechu. Świadomość śmierci jako odkupienia za grzechy bliskich zmienia się w ostatniej chwili życia Anny w odpuszczenie. Przywiduje jej się kwiecista łąka, na którą zmierza, przekraczając wyimaginowaną bramę. Anna:

Kara... która miała spaść na dom... spadła... na mnie... jam mam... umrzeć... Ale (bardzo tajemniczo) Ktoś się pomylił.. Ta śmierć... to moje... wybawienie... (radośnie) Ktoś się pomylił!. Cicho... csst... Już widzę... Jak tam rozkosznie... cichutko... słońce... i kwiatów pełno... Żeby tylko tam... na tę łąkę... dostać się niepostrzeżenie... [19, 92].

Zakończenie tego dramatu narusza tradycyjne wyobrażenia o strukturze obrazowania naturalistycznego. Przypomnimy, że według spostrzeżeń D. Naliwajki obrazowość naturalistyczna jest pozbawiona uogólnień, typizacji, to raczej „szkice z natury” niż przekaz wyobrażenia charakterystycznego dla impresjonizmu (z którym zdaniem D. Naliwajki naturalizm jest spokrewniony) [12, 151].

Warto wskazać na przejście naturalizmu w wizyjne fragmenty „skojarzeń metaforycznych”, charakterystyczne dla wczesnego modernizmu i dekadentyzmu, który przejawiał się w ramach secesji [12, 153]. Tak więc w sztukach polskich dramaturgów uwidacznia się tendencja transformacji naturalizmu w modernizm, oswojenia pozaświadości osobowości ludzkiej, konfliktów egzystencjalnych i chwytów uogólnienia symbolistycznego.

Przesunięcie akcji z zewnętrznej do wewnętrznej, aktualizacja umowności artystycznej, skłonność do uogólnień, do dramatyzacji procesów świadomościowych bohaterów charakteryzuje także odbijającą tendencje naturalistyczne dramaturgię ukraińską końca XIX i początku XX wieku.

W sztukach H. Waszczenki *Ślepy*, D. Hrycyńskiego *Brat za brata*, J. Karpenki *Ziemia*, S. Czerkasenki *Ziemia* można zaobserwować psychologiczną motywację działania. W tradycyjnych fabułach rozkładu patriarchalnych norm życia wiejskiego, wypaczenia wartości moralnych, degradacji i śmierci pojawiały się idee metafizycznej zależności chłopca od podświadomej władzy ziemi, kary za oderwanie od niej czy składania jej w ofierze rodziny, chrześcijańskich norm zachowania.

W przedmowie do dramatu *Ślepy* (1910) H. Waszczenko wyraża pragnienie odtworzenia jednolitego obrazu życia. W tym celu nawet odstępuje od tradycyjnej formy dramatu, zbliża go do opowiadania, nie używając przed replikami imion bohaterów [3, 7]. Odwołując się do historii dramatu, autor udowadnia brak konieczności przystosowania do sceny, co prowadzi do pewnej sztuczności akcji: „Kiedy dramat nie będzie się przystosowywać do sceny i będzie odtwarzać rzeczywistość w bezpośrednio wziętych od niej formach, zyska na tym moim zdaniem ogólny kierunek sceny” [3, 17].

Waszczenko podkreśla, że nie miał na celu przedstawiania, odtwarzania warunków życia codziennego, konkretnej tragedii, która wydarzyła się w rzeczywistości. Forma przekazu pozaświadościowego jest uwarunkowana w sztuce przez prawa determinizmu. Kalectwo bohatera – według autora – organicznie łączy się z rozwiniętą świadomością i dlatego jego walka ze światem okazuje się „wielką ironią natury” (Waszczenko świadomie koncentruje uwagę czytelnika na swojej próbie rozwiązania problemu woli i konieczności) [3, 15].

Psychologia kalectwa zgodnie z założeniem autora pozwala bohaterowi „wzniesić się” ponad tym, co osobiste, indywidualne, i spojrzeć na siebie jak na część uniwersalnego świata [3, 20]. Dydaktyczne podejście do kwestii oświecenia duszy ludzkiej, odrodzenia jej w jedności ze Wszechświatem (nieprzypadkowo w przedmowie są wspomniane dramatyczne formy misterium) dostrzegamy w tym tak naprawdę bardzo epickim dramacie, który słusznie mógłby być nazwany „udramatyzowaną powieścią”.

Autor ucieka się do prologu, w którym odmalowuje stan psychiczny Iwasia. Chłopiec traci wzrok wskutek obojętności ojca, zajętego codziennymi kłopotami życia wiejskiego. Ekspozycja dramatu przypomina psychologiczno-naturalistyczny obrazek wynaturzenia chłopca, który wyzbywa się ludzkich uczuć w stosunku do syna na skutek nędzy spowodowanej ciężką pracą. W wypowiedziach narratora i bohaterów zostają wyartykułowane na wpół zwierzęce reakcje agresji, wywołane stałym uciemieniem, beznadziejnością, nędzą istnienia:

Coś niby pękło w duszy Charytyny; nie miała już siły nieść ciężaru gorzkiego, nudnego życia.

– I zdusiłaby mnie zła godzina, w dodatku nieszczęśliwa – z rozpaczą mówi ona – Kiedy już się skończy ta przekłeta praca, za którą świata bożego nie widać!... Kipisz jak w kotle... nad swoim dzieckiem się nie ulitujesz. A i jemu się zechciało tak mocno obrazić kobiety [3, 5].

Akcja tego dramatu epickiego, czy też udramatyzowanej powieści, idzie w kierunku odsuwania się ojca od ślepego syna. Nieprzypadkowo w drugim akcie zostaje przesądzony los Iwana – zgodnie z wolą ojca musi on razem z innymi kalekami stać pod cerkwią i prosić o jałmużnę. W wypowiedziach narratora, który maksymalnie zbliża się do świadomości bohatera, został ukazany proces mącenia się walczących ze sobą myśli: „Głowa niczym dzuma. Walczą tam ze sobą różne proste obrazy. Niby grudki wilgotnej gliny, mącą się myśli... stają się niczym samodzielne istoty. Jedna drugą dławi, jedna drugą przepędza” [3, 46].

Dramatyczny przebieg wydarzeń zastępuje analityczna prezentacja obrazu kotłowania się myśli z perspektywy narratora epickiego, która została zawarta w obszernych uwagach scenicznych. Taki obraz „stanu bohatera”, umotywowany samodzielnością myśli i uczuć („bezkresnym determinizmem”), zdaniem Gabrieli Matuszek będzie charakterystyczny dla poetyki dramatu naturalistycznego [15].

Ruch napięcia dramatycznego tworzą emocjonalnie wyostrome obrazki. Wśród nich – poczynając od aktu IV – widoczne akcenty emocjonalne tworzą portrety ślepców i ich przewodników. Szczególnie uderzająca jest dynamiczna charakterystyka Mikity, przewodnika Iwana: „Różne uczucia odbijają się na jego obliczu: pogarda dla ludzi i świadomość własnej bezradności, nienawiść i lęk połączyły się ze sobą i utworzyły harmonię nienazartej i bezsilnej złości” [3, 50].

W uwagach scenicznych udaje się wywołać u czytelnika uczucie wstępu do ślepców i ich przewodników poprzez spojrzenie na nich z zewnątrz: o odrazie do kalek rozprawia koło cerkwi dwóch paniczów. Jeden z nich wygłasza całe przemówienie na temat konieczności eliminacji upośledzonych, degeneratów w imię postępu, fałszywości obłudnego współczucia wobec „cierpiącego brata”. Rozmowa ta tworzy kontekst akcji, przez który przebijają się idee filozoficzne Fryderyka Nietzschego.

Stan Iwana jest przekazywany za pomocą uogólnienia: jego śpiew o śmierci Oleksija stwarza klimat ogólnoludzkiej niedoli. Zaostrzeniu konfliktu dramatycznego sprzyjają rozmowy, a potem kłótnie między kalekami, w których ujawniają się zwierzęce instynkty bohaterów. Psychologia odszczepieńca charakteryzuje się agresją, nienawiścią do ludzi zdrowych. Ze zwierzęcym sposobem życia nie zgadza się Iwan, który przede wszystkim uważa się za człowieka. Narrator ukazuje niewidoczne ogniwa instynktów łączące wypaczonych upośledzonych, w których zdegenerowanej wyobraźni pojawia się myśl o skrzywdzeniu dziecka – aby wzruszyć tych, którzy dają jałmużnę.

W ostatnim, piątym akcie narrator zwraca uwagę czytelnika na degenerację bohaterów: „Iwan stracił przyjemny wyraz twarzy. Między brwiami pojawiła się głęboka zmarszczka, od nosa do ust – dwie bruzdy. Zwątpieniem tchnie jego oblicze” [3, 78]. Iwan uświadamia sobie swoje zdziwienie, degradację moralną w środowisku potworów. Ma pretensje do siebie za to, że jego towarzystwo okaleczyło chłopca. W rozwiązaniu akcji Iwan domaga się oddania chłopca rodzicom, za co starcy go zabijają. Akcja w tej scenie pozostaje otwarta: kalecy brutalnie rzucają chłopca na wóz i jadą dalej.

W adaptacji dramatu na potrzeby sceny, skróconym przez Wołodymyra Buriaczenka w 1921 roku, znacznie zredukowano akt czwarty i piąty, w których zostały ukazane warunki życia i psychologia wypaczonych przez chorobę kalek. Wyraźniejszy staje się konflikt wewnętrzny w świadomości Iwana, który potępia siebie w dialogu z Wasylem (akt IV).

Iwan. ...Co zrobiliśmy z nieszczęsnym chłopcem?!.. Jak zwierzęta wykręciliśmy mu ręce i nogi, wykluliśmy oczy, sprawiliśmy, że stał się garbusiem. Chcieliśmy się zemścić na kimś za to, że jesteśmy kalekami, a zemściliśmy się na sobie [4, 47].

Wyraźniejsze staje się też rozwiązanie akcji: zabójstwo Iwana przez Hnata i Wasyla zostaje przedstawione na scenie. Krótka finałowa odsłona trzecia jest dynamiczna, kalecy ostro reagują na żądanie Iwana, aby oddać chłopca rodzicom. Prawie wszędzie w adaptowanym wariancie udało się zachować biologiczną motywację degradacji moralnej bohaterów, przekazać reakcje, temperamenty, indywidualne cechy charakteru. Dlatego też i w tym wariancie dramat Waszczenki nie traci charakteru naturalistycznego „obrazka” psychologicznego. O przeróbce tego utworu wspomina również M. Woronyj, zwłaszcza o wystawieniu spektaklu w stylu impresjonistycznym na scenie „Młodego Teatru” Kurbasa. W dekoracjach zostały wykorzystane motywy ikonopisarskie według szkiców artysty Mellera, a w części muzycznej – ludowe kanty [6, 94]. Przydatne w interpretacji modernistycznej, zdaniem tegoż M. Woronego, były też sztuki S. Czerkasenki, choćby jego *Zamięć* [6, 94].

W dramacie S. Czerkasenki *Ziemia* związek miłosego trójkąta między górnikiem Mykołą, Olhą i górnikiem-chłopem, który jest silnie związany z ziemią, odbywa się na tle rozmów robotników z Tonkohłasowym (byłym diakiem, obecnie – stróżem) o porywach „włóczęgowskiej” duszy. Dominantą akcji staje się słowo „tragedia”, którym byli chłopcy określają wspomnienia o ziemi. Został ukazany konflikt między górnikiem, spowodowany ich marginalną pozycją.

Juchym. Oczywiście, że jestem pijany! A dlaczego piję, zapytaj?.. (*bije się w piersi*). Bo cierpię... Jestem chłopem...

Fed’. Hreczkosiej.

Juchym. Oczywiście, że jestem hreczkosiejem, a wlażłem między górników. To jakże mi nie ten... usiądę koło was... (*siada*). Znudziłem się, gołąbeczki moje... [13, 10].

Olha jest wcieleniem instynktownej siły erotycznej, która kusi górnika Mykołę i byłego chłopca, obecnie górnika Syłę, mocno przywiązanego do ziemi. Antytezę dwóch zjawisk w świadomości Syły zauważył M. Jewszan, który stwierdził: „tyle że tutaj jako gegenspieler samicy Olhi występuje elementarna siła *ziemi*, instynktowna miłość do swojej wsi i ojczystych pól chłopca Syły” [13, 579]. Wraz z przyjazdem żony Syły Motrii w akcie trzecim zaostrza się konflikt wewnętrzny w duszy Syły między miłością do ziemi i rodziny a żądzą namiętności do Olhi.

Poetyzacją radosnej pracy na ziemi przesiąknięte są rozmowy Tonkohłasowa, które przypominają hymny młodości i miłości.

Tonkohłasow (*zauważywszy to*). Zdaje się, że płaczesz? (oburzony). Co będziesz tu siedzieć? Siedzieć jak słup, kiedy czeka na ciebie to co jest twoim szczęściem, radością?... Ziemia czeka na ciebie, Syło, jak ta młoda ukwiecona, zakochana dziewczyna... [13, 62].

Akt czwarty zaczyna się obszernym komentarzem, w którym zostaje ukazane wnętrze „bagażowni” na stacji prowincjonalnej. Naturalistyczny opis brudu, nudy, cierpienia tłumu („Wszędzie pod ścianami, na ławkach i prosto na podłodze śpią leżący i siedzący robotnicy, dzieci; kobiety pilnują dzieci i rzeczy, drzemiąc”) [13, 65]. W „bagażowni” odbywa się scena rozwiązania akcji: Olha jak rozzłoszczona kotka próbuje przeszkodzić w wyjeździe Syły do domu. W sytuacji zezwierżenia („jak zwierzę rzuca się na nią, jedną ręką łapie Iwasia, a drugą z rozpędu uderza ją w piersi”) [13, 77]. Syła zabija Olhę. Cudzy grzech bierze na siebie niepokorny wędrowiec Tonkohłasow.

Tonkohłasow. Mój grzech. Z zazdrości uderzyłem... Kochałem ją, a ona wieszala się na szyi komu popadło [13, 78].

Poszerzenie granic konfliktu dramatycznego odbywa się poprzez stworzenie motywacji psychologiczno-biologicznej, typowej dla dramatu naturalistycznego. Akcja rozwija się, opierając na fabule melodramatyczno-obyczajowej, która nabiera zabarwienia tragediowego. Fatalna siła ziemi jest nieświadomym regulatorem, odpowiedzialnym za procesy jednostkowego uświadomienia niesprawiedliwości świata, pozabawionego porządku moralnego.

W dramacie J. Karpenki o takim samym tytule *Ziemia* na tle konfliktu rodzinno-obyczajowego w duszy wiejskiego biedaka Trochyma rozwija się dramat wewnętrzny, spowodowany władzą nad jego świadomością siły przywłaszczenia ziemi. Fana-tyczne pożądanie ziemi bierze w jego duszy górę nad potrzebą uratowania syna Charytona przed śmiertelną chorobą.

W świadomości Trochyma i jego ojca (Dida) ziemia jest tą siłą instynktowną, która reguluje uczucia, pragnienia, reguluje normy życia wiejskiego, nieprzypadkowo jej obraz został personifikowany w wypowiedzi bohatera.

Brat. Co jest dla ciebie droższe – czy ta chłodna nie twoja ziemia!..

Trochym: Ona jest moja! Moja! Moja! (szepem). Kocham ją... Umrę bez niej... [8, 6].

W sztuce widoczne są cechy dramatu naturalistycznego: żądza ziemi Trochyma jest jego siłą dziedziczną rujnującą życie całej rodziny. Protest córki Charytona, Oleny, ujawnia destrukcyjną agresję spowodowaną rozpaczą z powodu niemożności przeciwstawienia się władzy ziemi. Trochym za kupno ziemi jest gotów zaprzedać duszę diabłu. W jego świadomości rozgrywa się walka między wiarą i czystym sumieniem a grzechem. W dialogi drugiego rozdziału dramatu zostaje wprowadzony motyw „sądu ostatecznego”: na obrazie została prawie całkowicie starta farba, trudno cokolwiek rozpoznać. Ten motywujący obraz stwarza wyobrażenie psychologiczne o nieuchronności kary.

Miłość do ziemi, próba pokuty zmuszają Trochyma do przypomnienia sobie własnego grzechu: podpalił obejście Brata i ten grzech skazuje go teraz na cierpienie. Uświadomienie sobie własnej grzeszności jest wewnętrzną siłą napędową akcji dra-

matycznej. Aby zawiązać pańską ziemią (co staje się tożsame z zawładnięciem kobietą, boginią płodności), Trochym stale wchodzi w konflikt z obecną w jego duszy wiarą w Boga: erotyczna żądza Ziemi zastępuje w jego świadomości wartości chrześcijańskie. Liczy na odpuszczenie grzechów nawet wtedy, gdy dosypuje piasku do mąki dla głodujących.

O erotycznym stosunku do Ziemi świadczą jego namiętne, pełne żądz ziemi monologi: znaczenia metaforycznego nabiera poetyczny stosunek Trochyma do ziemi, nawet spać chodzi do niej.

Trochym... I oto przychodzi: nigdzie nikogo, tylko ona, czarnulka, leży, taka Ślicznotka... Che... He... Hy-y... Ehe!.. pewnej nocy tak z nią się zagadałem, że tam i zasnąłem... i tak sobie z nią spałem... [8, 7].

Akt trzeci nacechowany jest szczególnym dramatyзмом z powodu niezrealizowanych pragnień erotycznych Oleny. Zgnębiona władzą ziemi zostaje pozbawiona możliwości wyjścia za mąż na ukochanego. Dlatego też dziewczyna goni wiatr, starając się go pocałować. Olena ucieka się do zwabienia i poniżenia pana, aby otworzyć ojcu drogę do kupienia ziemi i tym samym uratować brata od śmierci (otrzymać pieniądze na jego leczenie). Jej agresja ma autodestrukcyjny charakter.

Did (*Przybity*) Uderzyłaś pana?

Olena: Tak. Umyłam go czerwona juchą.

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

Did: Trochym przyjdzie i urwie ci głowę...

Olena: Che-che... Dobrze... (*Do Charytona*). Płonie i nadal się rusza... Jeszcze bym chciała komuś dowalić... Jeszcze! Cały świat zdziesiąłabym po gębie!... [8, 45].

Kulminacją psychologiczną jest reakcja Trochyma na postępek Oleny, zezwieszczenie dwójki bohaterów, bójka, w której rezultacie Olena okręca ojca sznurem i wyciąga z chaty („Powiesić go, czarta...”). W uwagach scenicznych zostaje ukazana scena bójki i śmierci Charytona, który zacisnął w dłoni pieniądze. Ta ręka z pieniędzmi zmarłego zdaje się Trochymowi mękami jego sumienia. W replikach Trochyma dochodzi do głosu myśl, że bez ziemi nie ma nawet Boga.

O ile umierający brat Trochyma widzi drogę odkupienia grzechów w odbudowaniu tego, co ten „bez potrzeby porozwalał w swoim życiu”, o tyle Trochym chce wziąć na siebie jeszcze jeden grzech w celu ratowania duszy – podpalenie sąsiadów Kraseniów, którzy wykupili ziemię pana. „Trochym... Tak już się złożyło, że ... potrzebuję jeszcze jednego grzechu. Grzechu dla oczyszczenia duszy od tych grzechów, które są już na niej” [8, 57]. W rozwiązaniu zostanie złożona ofiara fatalnej sile ziemi: Did podpala obejście Kraseniów i zostaje wrzucony w ogień, Trochym z żerdzią wychodzi naprzeciw rozwścieczonemu tłumowi. Olena widzi w ich śmierci szansę na odrodzenie życia rodziny. Ze śmiercią brata Trochyma niby zostaje złożona ostatnia ofiara Molochu ziemi. Symboliczne zdają się słowa, które Olena wypowiada jeszcze jednej niewinnej ofierze ziemi – żonie Charytona Marijce, która straciła rozum od wstrząsu po śmierci męża („Olena... Przystąpimy jutro próg życia” [8, 61]). Konflikt dramatyczny wychodzi poza granice dramatu rodzinno-obyczajowego: śmierć męskiej połowy rodziny jest interpretowana jako złożenie ofiary nieubłaganej fatalnej sile Ziemi w sytuacji zależności od niej.

Idea odbudowania zerwanej łączności chłopą z przyrodą jest realizowana w sztuce J. Karpenki w wątku przebudzenia świadomości indywidualistycznej. Źródłem konfliktu staje się dysharmonia między bohaterami, co jest realizowane w podtekście akcji i tworzy swoistą egzystencjalno-psychologiczną nadbudowę nad konfliktami psychologiczno-obyczajowymi.

W sztukach H. Waszczenki, S. Czerkasenki, J. Karpenki można zauważyć tradycje dramatu społeczno-psychologicznego, z tym że egzystencjalne zabarwienie dramatu nadaje mu wydźwięk tragediowy; z drugiej strony widać motywację naturalistyczną władzy czynników biologicznych nad duszą człowieka. Ulega tu hiperbolizacji zależność między zachowaniem bohatera a jego instynktami, w związku z czym rozwiązanie nabiera zabarwienia tragediowego. Niemożliwość rozwiązania egzystencjalno-psychologicznego konfliktu chłopą, zdeterminowanego przez władzę ziemi nad jego świadomością, prowadzi go do agresji i złożenia w ofierze Molochowi swojej rodziny i siebie. Zostaje w ten sposób uwyraźniony problem egzystencjalnego tragizmu istnienia człowieka w amoralnym społeczeństwie. Taka dwukierunkowość pozwala zauważyć kontynuację modyfikowanych wariantów teatru społeczno-obyczajowego XIX wiek. Wyraźny pierwiastek melodramatyczny w przeanalizowanych sztukach wskazuje na związek z obyczajowo-etnograficznym Teatrem Koryfeuszy.

Analizując dramaty wspomnianych autorów w kontekście dramatu naturalistyczno-symbolistycznego polskiego modernizmu, zauważymy cechy strukturalne misterium (moralitetu), wyraźnie widoczne w sztukach Kasprowicza i Orkana. Akcja zewnętrzna nabiera charakteru metafizycznego, co wskazuje na głębszy związek ontologii (zakorzenionej w katolicyzmie) z fenomenologią.

Spis wykorzystanych źródeł:

1. Білецький О. Романтизм і натуралізм у французькому театрі XIX сторіччя // Від романтизму до натуралізму в французькому театрі. – Х.: Мистецтво, 1939. – С.5-236.
2. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда» 1915-1924. – Львів: Літопис, 2003. – 342 с.
3. Ващенко Г. Сліпий / Передмова автора. – С.3-20. – Спб. – 1910. – 94 с.
4. Ващенко Г. Сліпий. П'єса на 5 дій. Скоротив для сцени за дозволом автора Володимир Буряченко. – Херсон, 1921. – 52 с.
5. Вервес Г. Владислав Оркан і українська літератури. – К.: Видав. АН УРСР, 1962. – 186 с.
6. Вороний М.К. Український театр під час революції // Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – С.91-101.
7. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основа, 1998. – 638 с.
8. Карпенко С. Земля. – Відень-Київ, 1921. – 61 с.
9. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. – К.: Академвидав, 2010. – 256 с.
10. Миловидов В. Поэтика натурализма. – Твер: ТГУ, 1996. – 101 с.
11. Мірошніченко Н. Модернізм в українській літературі початку XX століття. // Український театр XX століття. – К.: ЛДЛ, 2003. – С.4-35.
12. Наливайко Д.С. Искусство: Направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 364 с.
13. Черкасенко С. Земля. Драма в 4 д. – К., 1913. – 78 с.
14. Kasprowicz J. Pisma zebrane. Utwory literackie. – Kraków: WLK, 1974. – Т.2. – 751 s.
15. Matuszek G. Naturalistyczne dramaty. – Kraków: Universitas, 2008. – Wyd.II. – 397 s.
16. Michalik J. Wokół teorii dramatu naturalistycznego // Ruch Literacki. – 1978. – № 2(107). – S.101-114.

17. Olszewska M.J. Dramaty Władysława Orkana jako dialog z tradycją (na przykładzie tragedii modernistycznej „Wina i kara”) // Срібний вік: діалог культур. Збірник наукових статей. – Одеса: Астропринт. – С.180-191.
18. Olszewska M.J. „Tragedia chłopska”. Od W.L.Anczyca do K.H.Rostworowskiego. – W.-Wa: ZGUW, 2001. – 375 s.
19. Orkan W.T. Dzieła. Wyd. Zbiorowe/ Władysław Orkan. Utwory dramatyczne. – Kraków: WL, 1966. – T.2. – 317 s.
20. Popiel J. Modernistyczne tragedie „Winy i kary” (Kasprowicz, Orkan) // Ruch Literacki, wrzesień-październik, 1933, z. 5 (200). – S.527-544.