

Jadwiga Gracla
Katowice

Pomiędzy mitem i faktem – dramaturgia rosyjska w dramatach polskich twórców

Dramaturgia początku XX wieku wciąż zadziwia swoją różnorodnością. W gąszczu gatunków, motywów i wątków obecnych w przebogatej spuściźnie dramaturgów tego okresu odnaleźć można jednak tematy częściej prezentowane i spotykane, eksploatowane w różny sposób przez przedstawicieli różnych kręgów kulturowych. Do tematów takich należy bezsprzecznie motyw ludzkiego życia: sił, które nim rządzą, losów i przeznaczeń, pytań o to, w jakim stopniu wydarzenia zależą od woli człowieka, co warunkuje ich szczęśliwy bądź tragiczny finał. W utworach przywołanego okresu zagadnienia te są różnie interpretowane, zaś teksty dramatyczne prezentują całą gamę rozwiązań konstrukcyjnych. W pozornym chaosie i natłoku odnaleźć można pewne podobieństwa, które pozwalają dokonać kolejnych uogólnień i postawić tezy.

Początek XX wieku to czas niezwykłych, niespotykane intensywnych przemian, które w dużej mierze ukształtowały oblicze współczesnej sceny, zaś do historii przeszły pod nazwą Wielkiej Reformy Teatru¹. Jednym z bardziej ekspozowanych w tym okresie postulatów była koncepcja Edwarda Gordona Craiga – prawodawcy² i bodaj najbardziej popularnego twórcy reformy – dotycząca przeobrażenia przestrzeni teatralnej (*geschaffen sein*³), przejawiająca się najczęściej obecnością podwójnej przestrzeni w dramacie, co z kolei oczywiście stanowi jeden z elementów decydujących o wymowie utworów⁴. Przemiany zainspirowane przez Wielką Reformę Teatru znalazły swoje odzwierciedlenie w dramaturgii, czyniąc z niej zjawisko dotychczas niespotykane.

¹ Wielka Reforma Teatru trwała od 1880 do 1941 r. Stanowiła zespół zróżnicowanych, często wzajemnie się wykluczających pomysłów na uzdrowienie i unowocześnienie oblicza sceny. Jednym z jej centrów, dzięki działalności m.in. Stanisławskiego i Meyerholda, stała się Moskwa. Szerzej na ten temat zob.: K. Braun, *Wielka Reforma Teatr. Ludzie. Idee. Zdarzenia*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1985.

² Mianem tym określa się Craiga, Appie i Fuchsa.

³ Craig domagał się od twórcy teatru aktu całkowitej kreacji, zakazując jednocześnie jakiegokolwiek mimetyzmu. Szerzej na ten temat zob. idem, *Ueber der Kuns des Theaters*, Berlin 1905.

⁴ Zagadnieniu temu poświęciłam rozdział mojej książki: *Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie*, Katowice 2001.

Do utworów poruszających temat ludzkiego losu bezsprzecznie należą dzieła znanych mistrzów epoki: *Do Damaszku*⁵ Augusta Strindberga czy też *Każdy* (1911) Hugo von Hofmannsthal. Ostatnia z wymienionych sztuk stanowić będzie swego rodzaju punkt odniesienia do niniejszego szkicu. Jest to bowiem nie tylko najbardziej znany tekst omawianej epoki, ale także swoisty wzorzec, do którego świadomie bądź nieświadomie odwoływali się inni twórcy. Niewątpliwie świadomie uczynił to Jarosław Iwaszkiewicz w *Kwidamie* (1921). Jednak, co nie pozostaje bez znaczenia z punktu widzenia założeń niniejszych uwag, temat ludzkiego życia zdeterminowanego przez los, przeznaczenie, wiarę pojawi się też w utworze, który krytycy uznali za pierwowzór i inspirację dla *Kwidama* – *Życiu człowieka* Leonida Andriejewa. Warto zwrócić uwagę na jeszcze dwa inne dramaty polskich autorów: *Goście*⁶ Stanisława Przybyszewskiego i *Bajkę*⁷ Andrzeja Niemojewskiego. Jak się wydaje, w tekstach tych odnaleźć można zupełnie inne przesłanie i nieco inną konstrukcję niż w dramacie Hofmannsthal. Zachowują one sugerowany przez Wielką Reformę Teatru podział przestrzeni na dwie płaszczyzny, jednak nie są one tak dostępne dla bohaterów, jak ma to miejsce w dramacie austriackiego twórcy. By wykazać różnice, przyjrzyjmy się pokrótce *Każdemu* Hugo von Hofmannsthal.

Dramat ten, jak wiadomo, nawiązuje do misterium o losie i życiu Każdego, którego przed swe oblicze powołuje Bóg⁸. Bohater prosi kolejno swoich przyjaciół, by stanęli z nim przed obliczem Najwyższego. Jednak żaden nie chce tego uczynić. W końcu znajdują się dwie postacie – Dobre Uczynki i Wiara⁹, które wstawiają się za człowiekiem. Każdy z dramatu Hofmannsthal ma świadomość tego, że dzięki nim i boskiemu miłosierdziu zostanie zbawiony, a misterny diabelski plan, w myśl którego miał zostać strącony do piekieł (zresztą za swoje mało chwalebne czyny), obróci się w niwecz. Bohater tego utworu swobodnie może porozumiewać się z postaciami z zaświatów, jego głos dociera też do wyższej niebiańskiej rzeczywistości. Nie istnieje bowiem żadna bariera. Wydaje się, że akcja utworu dzieje się w dwóch płaszczyznach: ziemskiej (realnej) i metafizycznej (wykreowanej), które – choć tak różne – nie są dla postaci niedostęp-

⁵ Tekst ten omijamy świadomie. Mieści się on co prawda w omawianym kręgu tematycznym, jednak nie można wskazać związków tej sztuki z dramaturgią pisarzy wschodniosłowiańskich.

⁶ S. Przybyszewski, *Goście: epilog dramatyczny w jednym akcie*, Lwów; Warszawa 1902, [online] <<http://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=11962&from=FBC>>.

⁷ A. Niemojewski, *Bajka. Poemat w I-ej odsłonie*, Warszawa 1901, [online] <www.europeana.eu/portal/record/92033/A6CC3B315AF96CB1FD2F1641E0DF6CA8348CECE9.html>.

⁸ Tekst ten odwołuje się do późnośredniowiecznego moralitetu *Everyman* (1509). Współcześnie pisarze również nawiązują do tego gatunku. Ślady moralitetu odnajdziemy np. w twórczości T.S. Eliota. Parodystycznie gatunek potraktował B. Brecht: *Siedem grzechów głównych*.

⁹ U Iwaszkiewicza odpowiednio: Benefacta i Fides.

ne, a przemieszczanie się pomiędzy nimi nie jest w żaden sposób utrudnione. Dzięki temu utwór ów niesie ze sobą niezwykle pozytywne przesłanie. Jak sugeruje tekst Hofmannsthal, można dotrzeć do świata wyższego i liczyć na miłosierdzie, wysłuchanie, jeżeli tylko się w to uwierzy i wiarę swą zadeklaruje. Nie ma więc tu Boga karzącego ani Boga głuchego na ludzkie prośby i słowa, zaś postacie-symboli (Wiara, Dobry Uczynki, Mamon) prowadzą z Każdym swobodne dialogi. W pewnym sensie więc od człowieka zależy jego dalszy los. Jeżeli podejmie ów dialog i wykaże swą wiarę, zbawienie jest możliwe. Człowiek nie jest jedynie zabawką w rękach istoty wyższej, może się w każdej chwili nawrócić i zostać zbawiony. Ów efekt zostaje osiągnięty m.in. dzięki takiemu skonstruowaniu przestrzeni, które pozwala na swobodne poruszanie się w różnych płaszczyznach przestrzennych. Pozbawienie głównego bohatera konkretnego imienia oczywiście sugeruje rozszerzenie owej historii na los i życie wszystkich ludzi. Tym bardziej że imię, pod którym bohater występuje w tekście i pod jakim, co ważne, zna go Bóg¹⁰, na ową uniwersalność i powszechność wskazuje. Tekst ten w swojej wymowie jest dość optymistyczny.

Optymizmu tego, niestety, pozbawione będą teksty dramaturgów słowiańskich, chociaż jeden z nich – *Kwidam* Jarosława Iwaszkiewicza – zgodnie z informacją zawartą w podtytule sztuki powstał na motywach i pod wpływem m.in. tekstu Hofmannsthal. Krytycy podkreślają, że inspiracją dla tego dramatu była również sztuka Leonida Andriejewa *Życie człowieka*¹¹. By zrozumieć istotę tego związku, niejednoznaczności i na pierwszy rzut oka dość zawoalowanego (w przeciwieństwie do *Każdego* Hofmannsthal), należy uważnie wejrzeć w tekst polskiego pisarza i odnaleźć te elementy, które odróżniają go od austriackiego pierwowzoru.

Wydaje się, że najistotniejsza jest zmiana imienia bohatera. Niemieckie *Jedermann* można przetłumaczyć tylko w jeden sposób – Każdy (ewentualnie każdy człowiek). Tymczasem w tekście Iwaszkiewicza bohater, choć konsekwentnie nazywany młodzieńcem w części tekstu pobocznego określającego

¹⁰ Zob. [online] <www.gutenberg.spiegel.de/buch/1012.2>.

Por. Gott:

Geh du zu **Jedermann** [Bóg o bohaterze tekstu mówi: „Każdy” – podkreślenie J.G.]

Und zeig in meinem Namen ihm an

Er muß eine Pilgerschaft antreten

Mit dieser Stund und heutigem Tag

Der er sich nit entziehen mag.

Und heiß ihn mitbringen sein Rechenbuch

Und daß er nit Aufschub, noch Zögerung such.

¹¹ M. Rawiński, *Dramat*, [w:] A. Brodzka (red.), *Literatura polska 1918–1932*, Warszawa 1978, s. 647.

postać wypowiadającą dane kwestie, imię posiada. Jest Kwidamem, czyli, jak mówi głos Boga: „Kwidam, co się wyklada, **ktoś z ludzi**”. To imię zostało zaczerpnięte z łaciny i oznacza „jakiś, pewien”. Ów drobny zabieg stylistyczny jest niezwykle znaczący dla wymowy sztuki. Tekst Iwaszkiewicza staje się opowieścią nie o **każdym** człowieku, ale o **pewnym** człowieku. Zawężeniu możliwości interpretacyjnych, paradoksalnie, sprzyja również budowa tekstu. Iwaszkiewicz zachował w nim swoiste wprowadzenie – wypowiada je postać zwana Prologusem (w niemieckim *Spielasaenger*), ale słowa rozpoczynające dramat polskiego autora mają zupełnie inne znaczenie, niż miało to wcześniej miejsce¹². W tekście Hofmannsthal'a nacechowane były pewną wzniosłością i powagą charakterystyczną dla tekstu aspirującego do formy moralitetu. Prolog wprowadza przecież odbiorcę w tematykę sztuki, aby spowodować właściwy jej odbiór. Cech tych brakuje u Iwaszkiewicza. Prologus mówi:

O ludzie, tańczcie, śpiewajcie i bawcie się wesoło, świat jest wszakże takim wielkim, wielkim jarmarkiem, taką karuzelą olbrzymią, którą w koło owa jako się rzekło gamratka pokręca, a pogwizduje, a kosę toczy o brusek kręcąc was wszystkich w kółeczko, w kółeczko, w kółeczko, w kółeczko.¹³

Zabieg taki – rodem z teatru jarmarcznego – jest pozbawiony wzniosłości, świadomie bezpośredni, nieco familiarny, rubaszny i dowcipny. I chociaż przywykło się twierdzić, że to moralitet o znaczeniu uniwersalnym, łączący zalety dwóch wielkich mitów: o zbawieniu człowieka i mitu dionizyjskiego¹⁴, nie sposób nie zauważyć pewnego odejścia od uniwersalizmu pierwowzoru. Pojawienie

¹² Zob. [online] <www.gutenberg.spiegel.de/buch/1012.2>.

Spielansager tritt vor und sagt das Spiel an
Jetzt habet allesamt Achtung Leut
Und hört was wir vorstellen heut!
Ist als ein geistlich Spiel bewandt
Vorladung Jedermanns ist es zubenannt.
Darin euch wird gewiesen werden,
Wie unsere Tag und Werk auf Erden
Vergänglich sind und hinfällig gar.
Der Hergang ist recht schön und klar,
Der Stoff ist kostbar von dem Spiel
Dahinter aber liegt noch viel
Das müßt ihr zu Gemüt euch führen
Und aus dem Inhalt die Lehr ausspüren.

¹³ J. Iwaszkiewicz: *Kwidam*, [w:] idem, *Dramaty*. Warszawa 1958, s. 7. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, strony podaję w tekście w nawiasach.

¹⁴ E. Łoch: *Z genezy i struktury „Kwidama”*, cyt. za: E. Udalska: *Plany przestrzeni we wczesnych dramatach Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym dramacie i teatrze*, s. 55–68, [online] <www.sbc.org.pl>.

się Prologusa (choć występ podobnego bohatera, przypomnijmy, jest również obecny w dramacie Hofmannsthal) zmienia zupełnie sposób postrzegania wydarzeń sztuki. Śmierć – wyobrażona jako czarna towarzysząca z nieodłączną kosą – przywodzi raczej na myśl jasełka i kolędników, traci zaś aspekt przerażającej nieuchronności, jest w jakiś sposób oswojona. Dodatkowo słowa Prologusa noszą cechy celowo eksponowanej teatralności, a biorąc pod uwagę temat sztuki, również teatralności ludzkiego życia. Zabieg taki odsyła do poszukiwania związków z dramaturgią rosyjską, które odnaleźć można w teorii Nikołaja Jewreinowa, który postrzegał świat jako swoisty teatr, na deskach którego człowiek odgrywa swoje role. Jewreinow rozmyślnie i dobitnie w swoich pracach reżyserskich eksponował fakt „bycia w teatrze”, teatralności, wyjątkowości i ulotności sztuki scenicznej¹⁵. Preferował stopniowe zapoznawanie się z historią postaci, z którą nie do końca można się utożsamić. Podobnie czyni Iwaszkiewicz – Kwidam jest bogatym człowiekiem, posiadającym nie tylko złoto, ale też władzę nad robotnikami. Z jednej strony jest człowiekiem, który może zostać zbawiony tylko dzięki ofierze Chrystusa, z drugiej – panem i władcą zależnych od niego istnień. Rola ta przypada mu w udziale bez jego woli. Zdecydowało o tym jego urodzenie. Nic więcej. Nie może być inny, nie może też być biedniejszy. Jak sam mówi:

Gdybym był robotnikiem jak wy, pracowałbym tak samo.
Razem z wami siedziałbym w podziemiach i słuchałbym
Wieści o zabawach możnego pana.
Ale urodziłem się dziedzicem pracy mych ojców,
nie mogę się miejscem z wami zamienić (s. 17).

Jego życie nie zależy od niego. O tym, jaki będzie i kim będzie, zdecydował wcześniej los, przeznaczenie, przypadek albo Bóg. Taka interpretacja zbliża *Kwidama* do rosyjskiego *Życia człowieka*. W dramacie Andriejewa pojawia się bowiem Ktoś w szarym i zapowiada przyszłe bogactwo Człowieka, o czym nie wie ani on, ani jego żona. Bogactwo przyjdzie z zewnątrz, jako efekt decyzji podjętych bez udziału bohatera.

Życie człowieka jest tekstem niezwykłym zarówno w swej warstwie znaczeniowej, jak i konstrukcyjnej, które w przypadku tego dramatu w specyficzny sposób wzajemnie się warunkują. Obecność podwójnej przestrzeni pozwala na podkreślenie całkowitej zależności Człowieka od wyroków losu, przedstawionego

¹⁵ Szerzej na ten temat zob.: K. Braun, op. cit., s. 138–142; N. Jewreinow, *Apologia teatralności (Pochwała teatralności)* za: ibidem, s. 139.

w dramacie jako Ktoś w szarym. Postać ta, występująca w zbudowanej według zasad Wielkiej Reformy Teatru całkowicie dla Człowieka niedostępnej przestrzeni, posiada nieograniczoną wiedzę. Życie Człowieka zostało już wcześniej zapisane i zdeterminowane, nic nie zmieni jego biegu, co podkreśla właśnie konstrukcja przestrzeni. Do świata Kogoś w szarym nie docierają słowa Człowieka, pozostaje na nie głuchy. Człowiek nie może wejść do tego innego świata – przestrzeni stworzonej i przeznaczonej dla Kogoś w szarym – by przedstawić swoje racje. I nawet wtedy, gdy rzuca swoją kłutwę, Ktoś w szarym pozostaje niewzruszony. Nic zatem od Człowieka nie zależy. Wszystko zostało zapisane wcześniej, nim się jeszcze urodził.

Podobnie Iwaszkiewiczowski Kwidam jest bogaty, bo taki się urodził. Ota- czający go ludzie, nawet ci, którzy się zbuntowali i przyszli, by go zabić, podlegają takim samym wyrokom losu – wykonują jego plany. I życie to nie zależy od Kwidama, gdyż zostało wcześniej określone i nie przerwie go bunt poddanych. Być może stwierdzenie to ma nieco szydery wydzźwięk, jednak oddaje w pełni obecne w tekście Iwaszkiewicza przekonanie o zależności człowieka od przeznaczenia. Dodajmy przy okazji, iż jest ono całkowicie obce dramatowi Hofmannsthalu.

Dodatkowym elementem zbliżającym do siebie teksty dramaturgów słowiańskich jest dysonans biedy i bogactwa. Najbardziej wyraziście przejawia się on w słowach robotnika, który, zwracając się do Kwidama, powie:

Przyszliśmy po ciebie, naszego właściciela, coś z nas niewolników poczynił,
Nie wytrzymamy w naszych piwnicach bez słońca.
Synowie nam umierają, córki pod płótem zdychają, a my
Trudzimy się bez końca.
Chcemy wypoczynku:
Zabijemy ciebie! (s. 16)

Bieda i bogactwo jako przeciwstawne bieguny ludzkiej egzystencji powodują, że sceny nabierają cech prawdopodobieństwa, podkreślają również bezradność i bezbronność człowieka wobec decyzji, które zapadły znacznie wcześniej i bez jego udziału. Co prawda, w tekście Andriejewa stan biedy i bogactwa przeżywa główny (jedyne) bohater dramatu, zaś u Iwaszkiewicza bohaterowie biedni i bogaci są ze sobą skonfrontowani. Przepaść między nimi ujawnia się również w słowach samego Kwidama, który zaraz po informacji o zatopieniu robotników powie:

Głęźba dziś będzie i pląsy na moich bogatych komnatach.
Gdybyście wy nie pracowali, nie mógłbym ucztować. (s. 17)

I chociaż bohater Iwaszkiewicza w przeciwieństwie do Człowieka i Każdego otrzymał imię i przestał być bohaterem uniwersalnym, a stał się tylko jednym z ludzi, to jego wypowiedzi dotyczące samego losu zbliżają go właśnie do rosyjskiego tekstu, a oddalają od austriackiego. Można podejrzewać, że owo przekonanie o nieuchronności wyroków losu jest bardziej typowe dla pisarzy słowiańskich.

By nadać tezie tej status stwierdzenia, należy wskazać inne teksty dramaturgów polskich. W *Bajce* Andrzeja Niemojewskiego Młodzieniec spotyka alegoryczne postacie, by w końcu na swej drodze spotkać Śmierć z kosą. Fatum ciężące nad losem człowieka jest tu zdecydowanie widoczne. Przybyszewski w *Gościach* wyeksponował również aspekt teatralny – podobnie jak miało to miejsce u Andriejewa i Iwaszkiewicza. Wprowadził bowiem dialog dwóch starców, którzy jak Prologus i Ktoś w szarym dysponują niezwykłą wiedzą na temat losów postaci, są bardziej niż one doświadczeni i świadomi. Takie ukształtowanie przestrzeni niesie ze sobą pewne konsekwencje. Odbiorca zyskuje wrażenie oglądania pewnego przedstawienia, nie zaś świadomość przyglądania się wyraźnie chrześcijańsko nacechowanej wędrówce Każdego, utożsamianej z ludzkim życiem, jak miało to miejsce u Hofmannsthala, gdzie zapowiedziano wyraźnie historię Każdego. Teksty dramaturgów słowiańskich są więc bardziej teatralne w swojej konstrukcji. I jak można sądzić na podstawie chociażby *Gości* Przybyszewskiego czy *Kwidama* Iwaszkiewicza, niosą mniej optymistyczne przesłania. W tekście Przybyszewskiego również obecne jest fatum, nieodłączne, nieubłagane, personifikowane przez postacie Nieznajomego i Gościa, którzy nieustępliwie towarzyszą bohaterowi, stopniowo zabierając mu każdą własność, również przestrzeń, w której mógłby żyć.

Przywołane powyżej teksty i uwagi poczynione na ich temat uprawniają do pewnych konstatacji. W dramaturgii początku XX wieku związki pomiędzy poszczególnymi kulturami i różnymi tekstami są niezwykle silne i częstokroć trudne do usystematyzowania, odgadnięcia ich hierarchii. Niemniej jednak na poziomie związków kultur jednego obszaru zauważyć można podobieństwa zarówno ideowe, jak i konstrukcyjne, nawet jeżeli inspiracją do powstania danych tekstów stało się dzieło należące do innego kręgu kulturowego. Niewątpliwie w przypadku *Kwidama* i *Każdego* niesłuszne jest postrzeganie tych dwóch tekstów jako tożsamy. Mitem jest również utożsamianie ich wymowy i stawianie między nimi znaku równości. Faktem natomiast jest związek *Kwidama* z *Życiem człowieka*, przynajmniej jeżeli wziąć pod uwagę niektóre ich elementy. Tym, co łączy Iwaszkiewicza i Andriejewa, prócz pesymistycznej w gruncie rzeczy wymowy ich utworów, które skazują człowieka na bycie jedynie zabawką w rękach

losu, jest również bardziej teatralna konstrukcja. W każdym z przywołanych tekstów odnajdziemy bowiem ślad teatralności rozumianej zarówno jako odgrywanie poszczególnych ról w życiu, jak i teatralnej świadomości pisarza, który przed oczami odbiorcy świadomie i konsekwentnie, używając do tego zazwyczaj podwójnej przestrzeni, przedstawi scenę z życia bohatera uwikłanego w grę losu, z którym wygrać nie można.

Резюме

Между правдой и мифом. Русская драматургия в польских драмах

Целью настоящей работы является показать связь польской и русской драматургии начала XX века. Она особенно замечается по мнению автора в пьесе Я. Ивашкевича *Квидам*, которой связь с *Жизнью человека* рассматривается в статье. В пьесе Ивашкевича – ее художественной и идейной формах – можно обнаружить многие сходства с драмой Андреева. Другие авторы: Пшибышевский и Немоевский представляют жизнь человека таким же образом как и Андреев, значит, как целиком зависимую от решений судьбы.

Summary

Between fact and myth. Russian dramaturgy in the plays of the Polish authors

The aim of this paper was to show links between Polish dramaturgy of the early 20th century and Russian dramaturgy. According to the author of this paper, such links are particularly conspicuous in *Kwidam* by J. Iwaszkiewicz, which in the present paper was compared with L. Andreyev's *The Life of Man*. In the Polish playwright's text, which is formally related to Jederman Hofmannsthal, there are many references to the Russian text. In a similar way also Polish writers perceive the life of man (Przybyszewski, Niemojewski), which, as they believe, is like in Andreyev's play, that is, it is controlled by the supernatural power and its decrees.