

SYLWIA WÓJTOWICZ

Uniwersytet Wrocławski, Polska
orsypio@poczta.onet.pl

Ciało nie jest ważne? Modernistyczne eksperymenty ze sferą *soma* w dramacie Ołeksandra Ołesia *W drodze do Baśni*

W drodze do Baśni (*По дорозі в Казку*) to składająca się z trzech aktów etiuda dramatyczna napisana przez ukraińskiego pisarza Ołeksandra Ołesia (właśc. Ołeksandr Kandyba, 1878–1944) w 1908 roku¹. Jego pisarska osobowość, zarówno poetycka, jak i dramaturgiczna, rozwijała się pod wpływem modernistycznych tendencji. Jako dramatopisarz² debiutował w czasach, gdy działalnością na rzecz odnowy i rozwoju ukraińskiego teatru wsławiła się już Łesia Ukrainka (1871–1913), a z czasem swój dramaturgiczny talent ujawnił również Wołodymyr Wynnyczenko (1880–1951). Obok wielkich reformatorów rodzimej sztuki scenicznej początku XX wieku krytycy i literaturoznawcy szybko wymieniać zaczęli również Ołesia. W ten sposób w historii ukraińskiego teatru nowożytnego podtrzymana była swoista zasada „triadyczności”³. Twórczość „koryfeuszy-modernistów” trafnie została scharakteryzowana jeszcze przez współczesnych odbiorców i do dziś nie straciła na swej aktualności. Ich dramatopisarzski doro-

¹ Etiuda po raz pierwszy opublikowana została w czasopiśmie „Ridnyj Kraj” w 1910 roku, w 1914 zaś weszła do zbioru dramatów Ołeksandra Ołesia *Драматичні етюди*.

² Zob. O. Олійник, *Феномен символістської драми в системі українського модернізму*, [w:] *Стильові тенденції української літератури ХХ століття*, red. В. Дончик, Київ 2004, s. 63–97.

³ W pierwszej połowie XIX wieku o kształcie ukraińskiego teatru decydowało trzech pisarzy: I. Kotlarewski, H. Kwitka-Osnowianenko i T. Szewczenko. W latach 70. XIX wieku swoją działalnością na rzecz rozwoju teatru wsławili się M. Starycki, M. Kropywnycki i I. Karpenko-Kary. Na początku XX wieku na firmamencie kultury ukraińskiej pojawiła się kolejna triada wielkich osobowości — wspomniani dramatopisarze-moderniści z autorką *Pieśni lasu* na czele. Zob. Д. Антонович, *Триста років українського театру. 1619–1919*, przedruk z 1925 roku, Львів 2001, s. 196–198.

bek zaliczano kolejno do: teatru nastroju (Ukrainka), teatru społecznego (Wynyczenko), teatru symbolicznego (Oleś)⁴. Symbolizm to, jak wiadomo, jeden z nurtów modernistycznej literatury i sztuki. Zakreślona w tytule niniejszych rozważań problematyka przypomina wszakże o kolejnym istotnym wyznaczniku nowatorskich tendencji początku XX wieku, jakim jest wyeksponowanie erotyki, zmysłowości, a wraz z nią cielesności.

Paradoksalnie jednak tytułowe pytanie sprowokowane jest znikomą ilością odautorskich informacji na ten temat w didaskaliach inicjujących, w których czytamy:

Ліс. Ніч. Люде сплять, збираються спати. Убрання не має ознак нації й часу⁵.

Poznawczy niedosyt pogłębia także projekcja bohaterów. Osoby przedstawione w sztuce to:

Він
Юрба
Дівчина⁶.

Skąpa prezentacja pierwszej sceny wydaje się ucinąć jakiekolwiek rozważania dotyczące interesującej nas kwestii cielesności. Jednak to właśnie ze względu na swą lakoniczność, a w kontekście dotychczasowych osiągnięć dramaturgicznych w literaturze ukraińskiej należałoby dodać także oryginalność, treść tekstu pobocznego stała się przyczynkiem do zadania pytania o wagę sfery cielesnej w omawianej etiudzie. Jak widać już we wstępie do dramatu, autor niejako na Maeterlinckowski wzór „zrywa z realistyczną iluzją”⁷, świadomie rezygnując tym samym z somatycznej rekwizytorni usankcjonowanej etnograficzno-narodnicką tradycją pisania dramatu. W tekście brak typowego ukraińskiego patronimikum. Charakterystyczne dla „starego” teatru konkretne nazwy własne: Iwanów i Kateryn czy znane z pisarstwa Lesi Ukrainki symboliczne imiona greckie, rzymskie lub biblijne, w dramacie Olesia odchodzą na rzecz, z pozoru nic niemówiącego, zaimka osobowego: Він oraz bardzo ogólnych rzeczowników: Юрба, Дівчина. Wchodząc na platformę uniwersalnego myślenia symbolem, pisarz celowo pozbawia swoich bohaterów tego, co filozof określiłby „intencjonalnym wskaźnikiem kierunkowym” (Roman Ingarden), który wskazuje na konkretnego człowieka i identyfikuje go w określonej czasoprzestrzeni⁸. Użyte przez Olesia, nazwijmy to, „pseudoimiona”, nie są jednak całkowicie pozbawione treści. Wyraźnie акцен-

⁴ Д. Антонович, *op.cit.*, s. 197.

⁵ О. Олесь, *По дорозі в казку*, [w:] *idem*, *Твори у двох томах*, t. 2, Київ 1990, s. 6.

⁶ *Ibidem*.

⁷ M. Głowiński *et al.*, *Słownik terminów literackich*, wyd. 3, Wrocław 2000, s. 547.

⁸ Zob. J. Tischner, *O człowieku*, Wrocław 2003, s. 315. Zob. także: R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1979, s. 100–105. Interesujące informacje na temat funkcji imienia, jak również pojęcia jednostki, tzn. kształtowania się świadomości indywidualnej w różnych kulturach, odnaleźć można w: M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, Warszawa 1973.

tują rodzaj, liczbę, a w wypadku głównego bohatera przede wszystkim osobowy charakter istnienia postaci.

Wprowadzony we wstępie imperatyw unikania cech rodzimych w kreśleniu zewnętrznych atrybutów *dramatis persona* jest konsekwentnie realizowany w kolejnych częściach utworu. Oleś, kreując obraz bohaterów występujących w sztuce, daleki jest od stereotypowego, swojskiego modelu typu: „kari oczi, czorni browy”. Tekst dramatu pozbawiony został jednak nie tylko determinanty narodowej, środowiskowej czy geograficznej. Pierwiastki: społeczny, obyczajowy i polityczny również są mocno zmarginalizowane, choć niewątpliwie można się ich doszukać. Autor koncentruje się przede wszystkim na antropologicznym wymiarze istnienia bohatera, w którym nie bez znaczenia jest „psychologicznie usankcjonowana ekspresja”⁹. Stąd w sztuce odnajdujemy głównie informację dotyczącą zachowania, gestu:

Дівчина підходе до нього й кладе йому на плече руку¹⁰ [...] Народ усе надходить. Підходять, знімають з плеч торби, сідають, стоять, слухають¹¹.

Oleś, nie wdając się w szczegóły, wskazuje także na psychosomatyczną reakcję:

Він сидить замислений і слухає співи. Співи згодом стихають, і розтинається сміх. Прислухається, встає. Поволі в йому прокидається сила, він виростає, гордо відхиливши голову назад, стоїть і жде [...] ¹².

Krótko określa kondycję fizyczną postaci oraz ich cechy charakterystyczne:

Троє молодих, подібних один до одного¹³ [...] випливають знов страшні обличчя¹⁴.

Tylko tam, gdzie jest to niezbędne, wskazuje na płeć i podaje przybliżoną informację o wieku:

Дівчина [...] ¹⁵. Жінка [...] ¹⁶. Юнак [...] ¹⁷. Старі, молоді; чоловіки, жінки, діти¹⁸.

Swoista „niedookreśloność” użytego nazewnictwa oraz hasłowość opisu potwierdza symboliczną proveniencję. Przyjęta technika ignoruje szczegółowe bezpośrednie relacje dotyczące istnienia sfery cielesnej, wskazuje zaś na to, co jest mało uchwytnie, niematerialne, migotliwe znaczeniowo i odwołują-

⁹ W. Baluch, M. Sugiera, J. Zając, *Dyskurs, postać i płeć w dramacie*, Kraków 2002, s. 202.

¹⁰ O. Олесъ, *op. cit.*, s. 7.

¹¹ *Ibidem*, s. 20

¹² *Ibidem*, s. 27.

¹³ *Ibidem*, s. 17.

¹⁴ *Ibidem*, s. 27.

¹⁵ *Ibidem*, s. 7.

¹⁶ *Ibidem*, s. 21.

¹⁷ *Ibidem*, s. 22.

¹⁸ *Ibidem*, s. 6.

ce się przede wszystkim do sfery duchowej, słowem, na istotę symbolu. Należy jednak podkreślić, że Oleś w omawianej sztuce choć ignoruje, to nie wyklucza treści związanych ze sferą *soma*, podobnie jak nie wyklucza funkcjonowania pierwiastka rodzimego. Symbolista w taki sposób operuje wieloznacznością i niedomówieniem, by bardziej nakłonić odbiorcę do poszukiwania znaczenia, niż z góry mu je narzucać¹⁹. Zaadaptowana przez Olesia metoda obrazowania wydaje się negatywem stylu etnograficzno-realistyczno-narodnickiego, gdzie na pierwszym planie istniały przede wszystkim wartości narodowe, swojskie, a co za tym idzie, ich manifestacja w zewnętrznym byciu bohaterów, pierwiastek zaś uniwersalny, możliwy, choć niekonieczny, mający gdzieś daleko w tle. W etiudzie *W drodze do Baśni* autor wychodzi poza wąskie ramy praktycyzmu narzucanego twórcom przez wszechobecną wówczas w kulturze ukraińskiej ideę narodnictwa i świadomie wprowadza myślenie odbiorcy przede wszystkim na platformę uniwersalną. Proponuje tym samym wędrówkę po meandrach refleksji filozoficznej, aksjologicznej, teologicznej, wreszcie antropologicznej, zapraszając do skorzystania z „wehikułów pamięci”²⁰, jakimi są wspomniane symbole i mity, stanowiące, jak się przekonujemy, zasadniczą tkankę utworu. Charakterystykę somatyczną postaci, szczególnie głównego bohatera dramatu, Oleś pozostawia zatem wyobraźni czytelnika. Wszakże symbol daje nam, by użyć słów Paula Ricoeura, do myślenia²¹. Motywacją do budowania wyobrazeniowego obrazu *dramatis persona* są, niepozabawione symbolicznych odniesień i mitycznych aluzji, wypowiedzi bohaterów oraz symboliczna kreacja przestrzeni. Interpretując je, uzyskujemy pełniejszy, również pod względem somatycznym, obraz postaci, szczególnie głównego bohatera. Protagonistą sztuki zostaje postać rodzaju męskiego — On. W jego egzystencję sceniczną wpisana jest sinusoidalna ewolucja. Z wyszydzanego nieśmiałego chłopca, anonimowego członka grupy, tłumu czy wręcz motłochu wyrasta pewny siebie, silny, energiczny mężczyzna — indywidualność, przewodnik ludu, wyniesiony przez ten lud do rangi proroka. Jako prorok zostaje on rzecznikiem i interpretatorem boskiego porządku przed ludźmi. Taki człowiek, jak zauważa Christopher Dawson, nie waha się stanąć wobec niebezpieczeństw nieznanego. W snach i wizjach odkrywa tajemnice niedostępne poznaniu zwykłych ludzi. W ekstazie albo w transie wypowiada natchnione wyrocznie i ostrzeżenia, które w chwili decydującej o dalszych losach ludu odczytywane są jako kierownicze wskazówki²². Wydaje się, iż omawiany bohater

¹⁹ Zob. M. Głowiński *et al.*, *op. cit.*, s. 547.

²⁰ A. Dudek, *Wizja kultury w twórczości Władysława Iwanowa*, Kraków 2000, s. 146.

²¹ Problematykę obszarów panowania symboli Paul Ricoeur poruszał w kontekście słynnej sentencji: „symbol daje do myślenia”. Najważniejsze wnioski dotyczące Ricoeurowskiej interpretacji symbolu i metody hermeneutycznej badania tekstu literackiego przedstawiła Anna Pilch, *Hermeneutyka Paula Ricoeura*, [w:] *eadem*, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego*, Kraków 2003, s. 45–46; zob. także P. Ricoeur: *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986; *idem*, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przeł. K. Rosner, Warszawa 1989.

²² Ch. Dawson, *Religia i kultura*, przeł. J.W. Zielińska, Warszawa 1958, s. 77–78.

czierpie moc właśnie ze słowa bożego, wszakże wie i widzi więcej. Predestynują go do tego nie tylko zdolności wizjonerskie (jak się przekonujemy — pozorne), lecz także umiejętności nabyte w dzieciństwie. Jeden z bohaterów przypomina:

У його батька був кобзар²³.

Wskutek splotu wydarzeń okazuje się on jednak słabym, bojaźliwym człowiekiem, czy może po prostu człowiekiem, którego zwątpienie i niemoc wkrótce dostrzegają inni, demaskują go i pozbawiają przywództwa. W efekcie wielki przywódca zostaje, w oczach towarzyszy, wielkim przegrany. Słowo „dema-skują” jest tutaj trafnym określeniem. Protagonista utworu to bohater o wielu maskach. Jedną z nich jest właśnie maska przywódcy, mesjasza, który miałby wywieść lud z krainy wiecznego mroku. Drwiący z Niego tłum w ostatniej scenie z taką samą łatwością pozbawił Go maski proroka, z jaką go w nią przyoblekł w przesiąkniętym atmosferą karnawału (drwiący, szydłszy śmiech tłumowi, potrzeba zaspokajania instynktów) pierwszym akcie sztuki. W początkowym fragmencie utworu mówi On:

[...] Смійтеся! Ваш сміх мене минає²⁴.

Ton wypowiedzi bohaterów w finałowym akcie również podyktowany jest karnawałową aurą, jarmarczną farsą, w którą uwikłał się protagonista etiudy. Kluczową rolę odgrywa tutaj wzmagający się pusty śmiech, który obnaża skrywaną tajemnicę istnienia głównego bohatera. Poniżające gesty zaś pozbawiają Go królewskiej i jednocześnie boskiej godności.

Легкий сміх, гудіння

Нам сказали, що ти не знаєш, куди іти.

Нам сказали, що ти згубив корону. Ми знайшли.

Нам сказали, що королем не був ти зроду.

Нам сказали, що ми не вийдем з лісу!..

[...]

Він. Я вам знайшов дорогу, я вів вас в Казку світлу, я вів вас з ночі в день, і от, коли пройшли ми сотні миль, коли підходим до Казки (кричить), коли я ввесь в крові і ранах, ви смієтесь! Брати у мене сльози!

Він плаче?

Він плаче...

Він плаче! Ха-ха-ха!

Юрба наступає, впливають знов страшні обличчя.

Сміх.

Ха-ха! ха-ха! ха-ха!

Він (по тиші). Так ви не люде, а страховища якісь?! Я вас ... боюсь!..

Він нас боїться, а ми ішли за ним! Ха-ха-ха-ха!

[...]

Регіт. Підіймають кілок з короною і вертять ним.

Ха-ха! Король! А ти і досі думаєш, що ти король!?

²³ О. Олесь, *op. cit.*, s. 7.

²⁴ *Ibidem*.

[...]

Давайте я попереду піду! За пів години доведу вас.

Ось він нехай попереду іде... ось... він.

На людину, подібну до горили, надівають вінок²⁵.

Kryzys wiary własnej, wzmagające się poczucie niepewności, jak również brak zaufania ze strony tłumu prowadzą do upadku mitu o Jego przywódczych i proroczych zdolnościach. Pod pozorem bohaterstwa kryło się bowiem zwątpienie i bezradność. Bohater, żyjąc w mitycznym świecie wiecznej ciemności, sam stał się produktem mitu, mamiących opowieści, plotek. Wielkość przywódcy nie była efektem czynu, ale złudnego przekonania. Pod jego wpływem w bohaterze obudziło się pożądanie ruchu, działania, odnalezienia i wprowadzenia towarzyszy do upragnionego miejsca — Edenu, który na użytek utworu nazwany został — Baśnią. Świetlana Baśń jest obiektem tęsknoty błąkających się od zawsze wędrowców, ku niej ciężą wszystkie ich myśli i pragnienia. Oleś nie osadza akcji utworu w konkretnych, uwarunkowanych geograficznie czy też kulturowo realiach. Swoich bohaterów umieszcza w ograniczonej przestrzeni mrocznego, dziko rosnącego lasu, który utkany jest z płataniny cierni, złowrogich kniei, wystających korzeni i ślepych, prowadzących donikąd ścieżek:

У лісі живемо, у лісі й заблудились.

Ішли в ночі.

В цім лісі завжди ніч — вночі і вдень.

Він: Ні, ні! В цім лісі жить не можна. Дорогу треба нам шукати!

Сміх

Еге, піди та пошукай! Шукали ми доволі... аж ноги покололи...

Я шоку розірвав.

Я око виколов.

А в мене брата задавив ведмідь²⁶.

Tak zaprojektowana przestrzeń odsyła wyobraźnię czytelnika do symbolu labiryntu, który w swej bogatej treści wskazuje między innymi na pozorność działań, upadek, zagubienie, błąd i oddalenie od źródła życia²⁷. W sferze intelektu odpowiednikiem labiryntu jest zagadka. Bezwyjściowość sytuacji oraz unosząca się w dramacie atmosfera ciemności i tajemnicy przypominają mroczny tebański mit o zagadce i Sfinksie. Ukryta jest w niej — jak zauważa Erich Fromm — głęboka treść antropologiczna: „akcentowanie ważności człowieka”²⁸. Jak wiadomo, do istoty zagadki należy poznanie. O nie właśnie człowiek stacza swoją najcięż-

²⁵ *Ibidem*, s. 27–28.

²⁶ *Ibidem*, s. 7.

²⁷ Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 219–220.

²⁸ E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 1972, s. 210. Autor zauważa, iż w odczytywaniu mitu o Sfinksie należy zwracać uwagę nie tylko na samą zagadkę, ale na jej rozwiązanie, które brzmi: człowiek [podkr. E.F.]. „Jeśli przekładamy słowa Sfinksa z języka symbolicznego na język codziennego doświadczenia — pisze Fromm — słyszymy, jak mówi: zbawić ludzkość może ten, kto wie, iż najważniejszą odpowiedzią, jakiej człowiek może udzielić na najtrudniejsze pytanie, przed którym go stawiam,

szą walkę, która jest walką na śmierć i życie. Zwycięskim orężem będzie tutaj mądrość²⁹. Niedowidzący tułacze ze sztuki Olesia, okaleczeni fizycznie i duchowo, niejednokrotnie stają wobec dręczącej zagadki rozstaju dróg, do której, choć bardzo pragną — klucza nigdy nie znajdują. Pozostają w ciemnościach lasu niczym Platońscy ślepcy w mrokach jaskini. Podtekst teologiczny jest tutaj nader widoczny. Wiara to światło, brak wiary jest ciemnością. Podczas wędrówki z prorokiem mają oni możliwość cieszyć się darem widzenia i ciepłem światła dopóty, dopóki nie ugną się pod presją zwątpienia. Warto zauważyć, że bardziej szczegółowe refleksje dotyczące aspektu cielesności ujawniają się przede wszystkim w dialogach stopniowo modelowanych bohaterów, co jest cechą charakterystyczną dramatu. Bezpośrednie ich relacje uwiarygodniają pierwiastek cierpienia i tragizmu. Pisarz, skazując bohaterów na ślepotę, wyostrza przede wszystkim pozostałe ich zmysły: dotyku, wrażliwości na zmiany temperatury, słuchu. W znacznej części swego życia Tłum błądzi po omacku. Otoczony złowrogą przyrodą lasu balansuje na granicy wolności i osaczenia, pewności i zwątpienia, rzeczywistości i ułudy. Oleś umiejętnie kreuje tutaj atmosferę niepokoju i niedopowiedzenia, łącząc symboliczne myślenie obrazem z elementami muzycznymi. Odpowiedni nastrój tworzą monotonnie powtarzane słowa, zdania i wersy, co jest przykładem symbolistycznej techniki sugestii³⁰. W ten sposób odbiorca dowiadyuje się, że wędrowcy są blisko i jednocześnie bardzo daleko celu. Do jego bram, znajdujących się w rzeczywistości na wyciągnięcie ręki, mimo że sam nie może w to uwierzyć, dociera tylko On — główny bohater:

Хлопчик: Ну, глянть: я гілку відхилию, і ти дорогу вгледитиш. (Відхилиє гілку, і цілий потік сонячного проміння ллється через просвіт і вривається на сцену). Ти бачив браму Казки? У золоті вона горіла.

Він: Так я не помилюся?! Так я їх добре в Казку вів? Ми швидко будемо у Казці!! (Гукає, але голос його ледве чути). Люде! Люде! Брати мої! Я вас довів! Ще два-три кроки! Люде! Люде! Люде!..

Хлопчик: Твого голосу ніхто почути не може³¹.

Komentarzem do cytowanego fragmentu może być refleksja Josepha Campbella, który przekonująco stwierdza: „W mitach przewija się myśl, że głęboko, na samym dnie otchłani rozlega się głos zbawienia. Chwila, gdy naokoło jest tylko czerń, to chwila zwiastująca rychłe nadejście prawdziwej przemiany. W momencie największego mroku rozbłyskuje światło”³². W sztuce Olesia prawdę tę może zrozumieć jedynie On. Autor sugeruje tutaj podział przestrze-

jest sam człowiek. Zagadka, której rozwiązanie wymaga tylko pomysłowości, służy jedynie jako zasłona utajonego znaczenia tego pytania, ważności człowieka”.

²⁹ G. Colli, *Narodziny filozofii*, przekł. i wstęp S. Kasprzysiak, Warszawa-Kraków 1991, s. 54.

³⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Kraków 1992, s. 131–132.

³¹ O. Oles, *op. cit.*, s. 29.

³² J. Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. B.S. Flowers, przeł. I. Kania, Kraków 1994, s. 72, 69. Cyt. za: J. Krakowiak, *Prometeusz największym symbolem tragizmu twórczego człowieczeństwa*, „Sztuka i Filozofia”, z. 21, Warszawa 2002, s. 73.

ni na dwie sfery: duchową i materialną, *sacrum* i *profanum*. Odpowiedzialną, ale jednocześnie złą rolę pośrednika przydziela tutaj Jemu, który niczym mesjasz może wydostać siebie oraz innych z ciemnej strony mocy i dotrzeć do cudownej krainy Baśni. Na pierwszym planie nie ma *sacrum*. Jest ono ukryte w głębi i możliwe do zobaczenia tylko po opuszczeniu pierwszego planu, po przekroczeniu niewidzialnej i, jak się okazuje, dla większości nieprzekraczalnej granicy. W tym miejscu nasuwa się pytanie: czy ujrzawszy świetlistą krainę Baśni, główny bohater wszedł do niej? Ukraiński symbolista, przekazując odbiorcy „migotliwą znaczeniowo prawdę”³³, także tutaj daleki jest od udzielenia jednoznacznej odpowiedzi. Zresztą wydaje się, że rozstrzygnięcie tej kwestii nie jest dla Ołesia najważniejsze. Jak sugeruje tytuł utworu, istotną wartość stanowi dla pisarza przede wszystkim podjęcie wyzwania samej wędrówki. Szeroka symbolika peregrynacyjna dookreśla również semantykę postaci głównego bohatera. Motywuje ona ciąg zdarzeniowy utworu, który jest dramatyczną opowieścią drogi, przywołującą w swej symbolicznej treści motyw pielgrzymowania, a wraz z nim motyw Żyda — wiecznego tułacza. Protagonista sztuki w przeciwieństwie do tłumu jawi się jednak bardziej jako samotny pielgrzym, który bez fanfar i oceniającego spojrzenia innych dociera w końcu do miejsca pielgrzymki. W Jego tragiczny modus bytu wpisane są archetypy wyalienowanych i cierpiących herosów. Ujawnia się w Nim charakterystyczna dla mitycznych bohaterów dwoista natura, ludzka i boska³⁴. W sztuce Ołesia przywołuje też platońską symbolikę wlotu oraz archetypowy obraz mitycznego Ikara. Przypomina o tragicznym konstruktorze, wprowadzając do tekstu symbol orła, z którym utożsamia się główny bohater, czy rozpalając w nim pożądanie działania oraz wiarę w powodzenie podjętego czynu. Mityczny marzyciel uobecnia się w protagoniście etiudy jednak nie tylko poprzez wlot, ale również, jeżeli nie przede wszystkim, poprzez tragiczny upadek. Załamanie „wiary” w dotychczasowy cel wędrówki — w chwili zewnętrznego zwycięstwa — potęguje tragizm jego egzystencji. Cierpienie upadłego przywódcy tłumu nawiązuje do tak chętnie wykorzystywanego przez modernistów motywu „złamanych skrzydeł”, który symbolizuje romantyczny zapal i jednocześnie brak wiary w możliwość zwycięstwa³⁵. Wpisany w działania bohatera pierwiastek tragizmu, którego istota polegać tutaj będzie na przekraczaniu siebie, na ruchu dążącym do transcendowania, do wykraczania-ku-nad-człowiekowi³⁶, jest też jednym z głównych atrybutów Prometeusza. Niewątpliwie On przyobleka również prometejską maskę. Wysłuchawszy wyznania jednego z bezimiennych ślepych tułaczy:

³³ M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 131–132.

³⁴ G. Colli, *op. cit.*, s. 33.

³⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 153.

³⁶ J. Krakowiak, *op. cit.*, s. 74.

Коли б огонь в нас був, ми б, може, й стежки не згубили...³⁷,

bohater bierze na siebie prometejski obowiązek znalezienia i podarowania ognia ludzkości, stając się, jak określiliby go Ricoeur, Prometeuszem filantropem³⁸. Entymematyczna obecność cierpiącego tytana, który jest „uosobieniem wizji drugiego upadku człowieka i skutków antropocentryzmu”³⁹, wydaje się przepowiadać nadejście Drugiego Adama. Oleś prowokuje tutaj czytelnika do porównywania głównego bohatera z Chrystusem, czyli z Tym, Który poniósł najwyższą ofiarę i Który jako pierwszy zobaczył krainę wiecznego światła. Analogiczny jest wszakże los protagonisty sztuki. Archetyp Chrystusa Oleś ostatecznie przywołuje jednak za pomocą symbolu najwyższej ofiary — wieńca cierniowego. Ozdobiony krwistoczerwonymi makami, nałożony został na skroń omawianego bohatera w czasie morderczej wędrówki do Baśni. Nie bez znaczenia jest tutaj semantyka motywu maku. Symboliczne „zaimkowe” imię również wydaje się podtrzymywać chrystologiczny kierunek interpretacji. Czyż nie zastępujemy imienia Chrystus zaimkiem pisany wielką literą? Dzięki polisemicznej strukturze symbolu i mitycznych obrazów wspomniane tragiczne postaci pojawiają się immanentnie, aczkolwiek bezimiennie w całym utworze Oleśia. Wchodzą we wzajemne związki i utożsamienia, tworząc mutacje składające się na egzystencję sceniczną głównego bohatera. O ich obecności w dramacie stanowi zastosowany przez pisarza określony zestaw odniesień i aluzji, które wskazują na „niewidzialną i niewysłowioną”⁴⁰ sferę symbolu. Jednak to właśnie treści funkcjonujące w pewnym sensie na obrzeżach wypowiedzi literackiej są dla nas najcenniejszym nośnikiem informacji o cielesnych atrybutach postaci. Skąpiąc bezpośrednich odautorskich refleksji dotyczących kreacji osób przedstawionych, Oleś motywuje odbiorcę do budowania wyobrażeniowego portretu *dramatis persona*. Próbując ostatecznie odpowiedzieć na postawione w tytule niniejszych rozważań pytanie o wagę sfery *soma*, należy podkreślić, że dramat ukraińskiego symbolisty, wyraźnie obliczony na wyrażanie przeżyć ludzkich, wpisuje się w koncepcję teatru sferycznego, którym rządzi dionizyjska dynamika, tajemnica, metafora, poezja. Stąd autor bardziej jest zainteresowany prezentacją stanu ducha aniżeli zmysłowego ciała. Słowo dusza — jedno z podstawowych haseł epoki — niewątpliwie znalazło szerokie zastosowanie w omawianym dziele. Ciało jest zatem ważne o tyle, o ile jest jej wyrazem, znakiem, emanacją. Oleś umiejętnie przekonuje nas, że musi ono pozostawać w sferze subiektywnego odczuwania i wyobraźni, nie można bowiem go ujrzyć w spowitym ciemnością lesie, w którym rozgrywa się akcja utworu.

³⁷ O. Олесь, *op. cit.*, s. 6.

³⁸ P. Ricoeur, *Symbolika zła...*, s. 210.

³⁹ A. Dudek, *op. cit.*, s. 128.

⁴⁰ G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 29.

The body is not important? Modernist experiments with a soma-sphere in the Oleksandr Oles' drama *Way to the fairy-tale* (1908)

Summary

The contents of the article are regarded as an effort to answer the question outlined in the title about the importance of the somatic sphere in the drama of the Ukrainian modernism epoch writer — Oleksandr Oles (real name: Oleksandr Kandyba 1878–1944).

In the *Way to the fairy-tale* (1908) the author avoids direct information on carnality. Following the prevailing epoch trend, the writer gives up the traditional ethnographic and realistic model of artistic creation. His reflexion about the soma-sphere is expressed by an ambiguous myth and symbol. The symbolism is one of the basic trends at the beginning of the 20th century and makes up an essential mean for Oles' dramatic expression, the author is therefore more interested in the presentation of state of mind than in sensual body. The body appears to be important insofar as it is a soul's expression and sign. Like the symbol, the body remains in the sensation and imagination sphere.

Keywords: Oleksandr Oles, body, Ukrainian drama, modernism, symbolism.