

Janina Sałajczykowa

Między tradycją a współczesnością : o problematyce tragedii Lwa Łunca "Poza prawem"

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 11, 64-75

1988

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Między tradycją a współczesnością
O problematyce tragedii Lwa Łunca
„Poza prawem”

Janina Sałajczykowa

Nazwisko Lwa Natanowicza Łunca (1901—1924) w opracowaniach dziejów porewolucyjnej literatury rosyjskiej i w badaniach szczegółowych, dotyczących lat dwudziestych, z reguły pojawia się w kontekście charakterystyki Bractwa Serafina. Pamięta się o nim jako o pełnym temperamentu krytyku aktywnie formułującym programowe założenia tego literackiego stowarzyszenia. Jemu też przede wszystkim przypisuje się inspirowanie koncepcji „literatury wolnej od polityki”. Zupełnie natomiast lub niemal zupełnie nie znany pozostaje ciągle Łunc jako oryginalny twórca — dramaturg i prozaik.

Różne są zapewne przyczyny tego zapomnienia. I przedwczesna śmierć poza granicami Rosji, i to, że jego utwory nigdy tam nie były ani zebrane, ani wznawiane, i rozejście się dróg twórczych członków stowarzyszenia, a także to odium, które spoczęło na serafinach po ogłoszeniu partyjnych rezolucji o czasopismach „Zwieszda” i „Leningrad” w roku 1946. Tego stanu rzeczy nie zmienił fakt powołania przez Związek Pisarzy Radzieckich w 1968 roku komisji do spraw spuścizny literackiej Łunca ani to, że S. M. Podolskij zebrał około 800 pozycji, które na razie, spoczywają w CGALI¹. Tak więc dorobek twórczy „brata Skomorocha” pozostaje nadal białą plamą na rozległej mapie historii literatury rosyjskiej lat porewolucyjnych.

A przecież to o nim właśnie Maksym Gorki mówił jako o „poważnym i dużej miary pisarzu”², w nim „jako pisarzu pokładał duże nadzieje”³; jego też zdaniem „z natury swej, w swej istocie Lowuszka był przede wszystkim artystą”⁴.

Młodziutki Łunc rzeczywiście pracował bardzo aktywnie, dzieląc swój

¹ Mówi o tym W. Kawierin we wspomnieniach pt. *Вечерний день. Письма, встречи, портреты*. „Звезда” 1977, № 3.

² *Литературное наследство*. Т. 70. Москва 1963, s. 177.

³ Tamże, s. 472.

⁴ Tamże, s. 385.

czas na dopracowanie rozprawy magisterskiej, zajęcia na uniwersytecie i własną twórczość, a wszystko to w niezwykle trudnych warunkach materialnych, w głodnym i chłodnym Piotrogradzie lat wojny domowej, przy słabym zdrowiu. Pisał dużo, pracował nieustannie. W liście do Gorkiego z sierpnia 1922 roku żalił się:

[...] na razie nic mi się nie udaje. Przez ostatnie półtora roku niczego nie opublikowałem, zmarnowałem 25 arkuszy, z czego 2—3 to teksty zakończone i gotowe. Pozostałe — to szkice lub nieudane opowieści.⁵

A jednak dwudziestotrzyletni twórca zostawił spuściznę niemałą: cztery opublikowane utwory dramatyczne, opowieść i kilkanaście opowiadań, w tym większość humorystyczno-parodyjnych, artykuły, eseje i recenzje. W rękopisach pozostały scenariusze filmowe, pisane na różne okazje żartobliwe wiersze, posłania, pamflety i sztuka *Syn Szejka*.

Na podstawie dostępnych publikowanych tekstów można stwierdzić, że Łunc był pisarzem o rozległych zainteresowaniach tematycznych, sięgał po różne formy gatunkowe (tragedia, utopia, satyra, przypowieść itp.); był ciągle na etapie twórczych poszukiwań, fascynowały go tradycja romantyczna i współczesność i na pewno nie „dośpiewał swojej pieśni”. Jego twórczość dobrze ilustruje również dążenie do literackiego eksperymentowania, które tak gorąco rekomendował w swych artykułach, ono też odzwierciedla typ tradycji literackiej, który kultywował jako teoretyk.

Siebie samego widział Łunc jako pisarza-dramaturga zainspirowanego doświadczeniem zachodnioeuropejskiego teatru romantycznego. W cytowanym już liście do Gorkiego pisał:

Lubię wielką ideę i wielką, atrakcyjną fabułę; pociągają mnie duże utwory — tragedia, powieść, koniecznie ostrofabularna.⁶

W nieco późniejszym liście do rodziców donosił:

[...] mam szczęście, a w sensie praktycznym nieszczęście, być romantykiem. Romantyzm zaś jest obecnie kierunkiem kryminalnym. Nikt mnie nie drukuje z przyczyn zewnętrznych. Obie moje tragedie pleśnią w szufladzie.⁷

W swojej orientacji na romantyczną tradycję w teatrze nie był Łunc w tym okresie odosobniony. Aleksander Błok wystąpił z tezą, że teatr epoki rewolucji winien wzorować się na „wysokim romantyzmie”. W tym też kierunku proponował kształtować repertuar Wielkiego Teatru Dra-

⁵ *Letters from Lev Lunts*. Introduction and Notes by Wolfgang Schriek. „Russian Literature Triquarterly” 1978, nr 15, s. 344.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 352. Chodzi o tragedie *Poza prawem* i *Bertrand de Born*. Oba teksty były opublikowane w 1923 roku, list nosi datę 25 listopada 1922.

matycznego w Piotrogradzie — Szekspir, Schiller, Hugo — widział tu również miejsce dla romantycznego melodramatu⁸.

Koncepcję rewolucyjnego romantyzmu w sztuce nowego teatru wysuwał także Anatol Łunaczarski, który zresztą starał się ją realizować, tworząc przykładowe dramaty heroiczno-romantyczne: *Oliwer Cromwell*, *Tomasz Campanella*⁹. Ten zwrot ku romantycznej tradycji był niewątpliwie związany z samym sposobem pojmowania przez pisarzy zdarzeń rewolucji, traktowanej jako apokaliptyczny wstrząs posadami starego świata, jako przebudzenie żywiołowych sił mas ludowych, obnażanie ukrytych społecznych namiętności. Dla odzwierciedlenia tego procesu potrzebna była sztuka prężna, dynamiczna i heroiczna. Romantyczna postawa wyrażała się w fascynacji ostrymi kontrastami, w „bieli i czerni” charakterów, w eksponowaniu problemów etycznych, konstruowaniu wyrazistych sytuacji, kreowaniu intensywnej emocjonalnie atmosfery, określającej relacje między wydarzeniami scenicznymi i uczuciami widzów. Taka postawa wobec rzeczywistości, taki sposób percepcji wydarzeń był bardzo bliski temperamentowi Łunca, współgrał z jego emocjami i typem osobowości. Znajdowało to swoje odbicie w formie jego wypowiedzi krytycznoliterackich i estetycznych oraz w wyborze języka i intonacji wypowiedzi artystycznej.

W posłowniu do napisanej w 1922 roku tragedii *Bertrand de Born* Łunc sformułował swoje teatralne i estetyczne credo, w szczególności zaś swoją ideę romantyzmu. Przytoczę kilka istotnych fragmentów z tej wypowiedzi.

Teatr z samej swej istoty jest obcy banałowi codzienności i subtelnej psychologii; obrazy, werbalne i sceniczne tricki — wszystko to winno zostać podporządkowane w teatrze intrydze! [...] Romantyzm dla mnie — to przede wszystkim burza i napór, nie cikliwy i łzawy, lecz szalony i zwycięski [...] nie uczuć żądam, lecz namiętności, nie ludzi, lecz bohaterów, nie prawdy życiowej, lecz prawdy tragicznej.¹⁰

Lektura scenicznych utworów Łunca pozwala stwierdzić, że te ogólne założenia są w nich realizowane, że pisarz świadomie kształtował taki, a nie inny obraz świata przedstawionego, koncentrował uwagę na określonych problemach i charakterach. W romantycznych formach rozważał Łunc jednak nie abstrakcyjne problemy, lecz takie sprawy, które i we współczesnej mu rzeczywistości historyczno-politycznej zajmowały niebagatelne miejsce, zawierały istotne treści etyczne i historiozoficzne. Utwory Łunca bowiem koncentrują się wokół problematyki mechanizmów

⁸ А. Блок: *Собрание сочинений*. Т. 12, Москва 1965, s. 185, 187.

⁹ Пор. А. Диев, В. Богуславский: *Русская советская драматургия Основные проблемы развития. 1917—1935*. Москва 1963, s. 30—34.

¹⁰ Л. Лунц: *Берtrand де Борн*. Сборник 1: Город. Петербург 1923, s. 46.

władzy, jej treści i skutków moralnych, dążeń jednostkowych i dobra ogólnego, idei sprawiedliwości i konkretnych jej realizacji. Ta problematyka uruchamia konflikty moralności i polityki, ideału i praktyki, maksymalizmu dążeń i realizmu możliwości.

Odrzucając w swych artykułach teoretycznych ideologiczną doraźność w literaturze czy też, używając stosowanego przez niego w dokumentach programowych terminu, tendencyjność, Łunc nie wykluczał, jak widać, podejmowania problemów wychodzących naprzeciw współczesności i mających wymowę polityczną. Rozpatrywał je jednak — zgodnie z romantycznym założeniem — głównie w aspekcie moralnym.

Utworem, w którym Łunc zajmuje się kwestiami w równej mierze uniwersalnymi, co ostro aktualnymi, w którym prezentuje kompleks dylematów władzy, jest tragedia *Poza prawem* — jego pierwszy tekst sceniczny. Jak wynika z daty autorskiej, powstał on w 1920 roku, opublikowany był w roku 1923, w pierwszym tomie almanachu „Biesieda” wydawanym w Berlinie przez M. Gorkiego i W. Chodasiewicza. Sztuka była przyjęta przez dwa teatry piotrogrodzkie — Aleksandriński i Michajłowski. Ostatecznie uzgodniono, że spektakl przygotowuje Aleksandrinka i wystawi w pomieszczeniu Michajłowskiego.

Łunc miał złe przecucia co do losu sztuki; w liście do rodziców 25 listopada 1922 roku pisał:

[...] sztukę moją przyjęto w Aleksandrinie, ale sensu mało: oni jej nigdy nie wystawią — nie jest w ich guście. Już odłożyli realizację na przyszły sezon.¹¹

W liście z 15 marca 1923 zawiadamiał, że premiera ma się odbyć w końcu kwietnia, ale podejrzewa, że będzie odłożona do jesieni¹².

Główną rolę — Alonza — miał grać Leonid Sergiejewicz Wivien, znany aktor i reżyser. Jednakże w październiku sztuka została usunięta z repertuaru teatrów w Piotrogradzie. Jelizawieta Połońska pisała później do Łunca:

Wszyscy są tu rozgoryczeni zdjęciem *Poza prawem*. Szczególnie Wivien, który mówi, że całe życie marzył o takiej roli.¹³

Jedynie wystawienie *Poza prawem* w ZSRR odbyło się w Odessie w sezonie 1923/1924 roku. U schyłku lat dwudziestych pojawiła się w przekładach na scenach Kolonii, Pragi i Rzymu, a także w Palestynie¹⁴.

¹¹ *Letters from...*, s. 352.

¹² Tamże, s. 355.

¹³ „Новый журнал” [N. Y.] 1966, nr 83, s. 133—134.

¹⁴ *Letters from...*, s. 357. Na język włoski przełożył tragedię prof. Lo Tutto. Obok *Poza prawem* opublikował w piśmie „Russia” (nr 4—6, 1925) wychodzącym w Rzymie przekład *Miasta prawdy*, opowiadanie *W pustyni* i artykuł *Na Zachód!* Angielski i czeski przekład ukazały się w 1929 r.

W króciutkiej przedmowie do sztuki Łunc podkreślał uogólniony charakter jej sensu; określał też ogólne zamierzenie twórcze:

Próbowałem rozwiązać trudne zadanie: zacząwszy wodewilem — zakończyć tragedią. Chciałem to przejście uczynić organicznym: ono wynika bowiem z głównej idei sztuki.¹⁵

Realizacji tego „trudnego zadania”, służącego eksponowaniu „zasadniczej idei”, podporządkowana została cała struktura fabularno-kompozycyjna utworu, w którym sceny o treści „poważnej” są przemieszane ze scenkami farsowymi. Tonacja wesołej zabawy, balladowy motyw błaznującego awanturnika dominuje w całym I akcie. Tu też zawiązuje się węzeł zdarzeniowy, gdy były kamieniarz Alonzo Henriquez za pobicie syna wszechwładnego kanclerza Don Rodriga zostaje wyjęty spod prawa, ogłoszony „poza prawem”. Równowaga między sytuacjami komicznymi i poważnymi panuje w akcie II. Tutaj dojrzewają zamiary protagonistów tragedii: Rodrigo planuje zamach stanu, jego kochanka Klara myśli o usunięciu Don Rodriga, Alonzo — o ludowym buncie jako jedynej alternatywie przeciwko przygotowującej się sytuacji tyranii — dyktaturze Rodriga. Ta ostatnia linia tematyczna określa atmosferę aktu III. Ukrywający się w pałacu przed pogonią Alonzo przymierza się do tronu, na którym, jak mówi, wkrótce zasiądzie naród. Z pomocą Klary, teraz jego kochanki, przygotowuje plan usunięcia Rodriga. Rozwiązuje swoją szajkę i wygłasza deklarację życia bez praw, gdy każdy będzie prawem dla siebie, a jedynym ogólnym prawem będzie prawo honoru. Nie będzie też „ciemnizy i niewolników”, „straży ani więzień — wszyscy będą poza prawem”. Portrety księżących przodków zostaną zastąpione „portretami przodków ludu — szewców, drwali, woźniców, kamieniarzy”. Kulminację i tragiczne rozwiązanie dynamicznie rozwijającego się konfliktu zawierają akty IV i V: Rodrigo przygotowuje podstępne wydarce władzy bezwonnemu księciu, zbuntowany, a ściślej — podburzony przez ludzi Alonza tłum rozszarpuje znienawidzonego tyrana. Alonzo, wbrew obietnicy, nie uratuje życia Rodriga, bo ustąpi pod naporem rozwścieżonego tłumy i wyda nakaz zabójstwa. Okrzyknięty wodzem i konsulem znowu odstąpi od deklaracji „życia bez gwałtu” i ogłosi „noc radości”, podczas której miasto spłynie krwią.

Alonzo decyduje, że to konieczność zmusza go, by — w sytuacji, gdy wszyscy są poza prawem — stanąć p o n a d prawem i jednocześnie „uszcześliwić naród sprawiedliwymi prawami”.

¹⁵ Л. Лу н ц: *Вне закона*. „Analecta Slavica” [Würzburg] 1972, vol. 3, s. 1. Pierwsza publikacja sztuki: *Беседа*. Книга 1. Берлин 1923, s. 43—125. Dalej cytuję to samo wydanie; stronica w tekście.

Зверям нужен укротитель, и я буду им. Ведь если не я, так придет другой, худший, — все равно придет. Так лучше уж я буду справедливым герцогом. Я спасу народ.

Пусть не говорят мне, что я бесчестный человек. Я — вне закона. Герцог должен быть вне закона. У герцога не должно быть чести. Но я... я сделаю... для блага народа. Я не таков как прежние герцоги.

(s. 80)

Gdy w finale, opętany wizją niepodzielnej władzy, zdradza przyjaciół i kochankę, gdy nakazuje zabić swoją żonę, która stoi na drodze do jego małżeństwa z Inez, córką byłego władcy — ostatecznie dopełnia się tragiczny motyw sztuki: Alonzo ginie z ręki oszukanej Klary.

Rozpoczęta w konwencji ballady i powieści pikarejskiej akcja sztuki stopniowo, jak widzimy, zaczyna koncentrować się wokół jednego wątku i jednego konfliktu, któremu już w akcie III autor podporządkowuje wszystkie kolizje i wątki poboczne.

Treść konfliktu dramatycznego w utworze Łunca wyraża ową „zasadniczą ideę” i sprowadza się do przeciwstawienia teorii i praktyki władzy. Najbardziej bowiem idealistyczne i sprawiedliwe koncepcje jej sprawowania w praktyce społecznej z reguły ulegają deformacji, odchylają się od normy. Zwłaszcza gdy władza zostaje złożona w ręce jednostki i jednostka ta stoi na stanowisku, że najlepiej wie, co właśnie potrzebne jest ogółowi. W sztuce Łunca ta problematyka konfliktu została ujęta w lapidarną formułę tytułu: „poza prawem”. Dokoła tej formuły obracają się myśli, pragnienia i plany dwóch głównych postaci: kanclerza Don Rodriga i kamieniarza Alonza.

W chwili rozpoczęcia akcji scenicznej Don Rodrigo jest bezwzględny tyranem, któremu, jak mówi, „niełatwo jest być pogromcą dzikich zwierząt”. Jest od nich (tj. zwierząt — społeczeństwa) daleko, ale nieustannie dręczy go obawa, że zostanie kiedyś przez nie rozszarpany. Nęka go też pragnienie posiadania władzy, a nie „poskramianie dla kogoś”. Władzę rozumie on jako szczególną formę wolności: posiadając ją bowiem, nie trzeba się nikomu podporządkować. To pragnienie rodzi myśli o zawładnięciu tronem i o dyktaturze, które Rodrigo rozwija przed Klarą w akcie III.

На ненависти народа я построю великое государство. Пусть кричат на меня и проклинают, бросают камни из-за угла. Придет время, и они будут неть обо мне песни и целовать мои ноги. Разве народ понимает что-нибудь? В три раза увеличу налоги и трижды умножу законы. Но — сделаю народ великим! Железные прутья, железные законы народу. И он станет бессмертным! Просыпаться утром и знать, что ты властелин, засыпая — чувствовать свою власть! Работать без конца, но работать — для себя, никому не повиноваться, ни человеку, ни Богу, быть вне всего, вне закона.

(s. 61)

Monologu tego słucha ukryty za parawanem Alonzo, którego szczególnie zaintryguje myśl o władcy stojącym poza prawem.

Alonzo wkracza w akcję utworu jako swoisty symbol sprzeciwu i oporu wobec wszechwładzy Rodriga. Swoje położenie poza prawem akceptuje i traktuje jako formę wolności od wszelkich nakazów, konwencji i obowiązków.

W toku fabuły dokonuje się dramatyczna ewolucja wesołego Robin Hooda w potencjalnego dyktatora owładniętego żądzą panowania, nie wahającego się przed niegodnymi postępkami. Prosty kamieniarz i złodziejasek w miarę narastania nieoczekiwanych sukcesów i wydarzeń zatracą swoje ongiś jasne i zrozumiałe zasady, ugina się przed pokusami władzy i mirażem własnej potęgi. Stopniowo zaczyna oddzielać się od ludu, widzieć go jako stado potrzebujące pogromcy z biczem w rękę.

Приятно сидеть на троне. Если-б только я захотел, я бы всю жизнь сидел здесь. (Смеется) Хорошо быть герцогом, делать добро и зло, что хочешь. [...] Можно сделать столько добра и... столько зла. Идти по улице и видеть, как все на тебя смотрят. Если-б только я захотел... Кто помешает мне? Уж не вы ли, предки? Или народ? Народ — стадо. Их надо бы в клетку... И я — укротитель. Укротитель зверей... Жутко, но хорошо быть укротителем... (Обрывает себя) Что я болтаю?... Я где-то слышал уже это... Кто говорил так? Не могу вспомнить...

(Соскакивает с трона)

Бог мой! Это слова Родриго. Родриго говорил так. Ну, и что-ж из того? Чего я испугался? (Снова садится). Родриго был великий человек. Он тоже хотел быть вне закона. И за это умер.

(s. 73)

W odróżnieniu od Rodriga, Alonzo jednak boryka się z wewnętrznymi oporami, odwołuje się do swego „instynktu klasowego”, zadaje sobie pytania i ogólnie ma świadomość tego, że sprzeniewierza się swoim przysięgom i deklaracjom. Dlatego szuka gorączkowo objaśnień i usprawiedliwień w sferze konieczności. Wie też, że z drogi, na którą wszedł, nie ma odwrotu. Ostateczny przełom w świadomości bohatera odzwierciedla monolog wypowiedziany po wydaniu rozkazu aresztowania byłego druha Ortunio.

Alonzo, jak i Rodrigo, śni swój sen o potędze, on także pragnie zostać księciem, który uszczęśliwi naród sprawiedliwymi prawami i „którego inni będą opiewać w pieśniach”.

Я буду герцогом. Я снова буду вне закона, и я введу законы. Я осчастливлю народ справедливыми законами, и имя мое будут воспевать в песнях. Довольно глупостей и шуток! Отныне нет во мне больше смеха! Я — герцог.

(Подходит к окну)

Кричи, кричи, грабь, жги, убивай! Довольно побегал на свободе. Завтра утром я выйду на площадь с хлыстом в руке.

(s. 80)

Wymowy tej sytuacji nie jest w stanie zmienić różnica w statusie społecznym bohaterów. Kamieniarz z dziada pradziada (przypomnę semantykę tego słowa w retoryce poezji porewolucyjnych lat) Alonzo jak i inni ulega pokusom władzy. Jeśli Rodrigo działał z pobudek jawnie egoistycznych i zginął zasłużenie z rąk tłumu, to czynny Alonzo motywuje początkowo pragnienie wyzwolenia ludu, myśl o narodzie na tronie. W ambiwalencji zamierzeń i postępów bohatera tkwi źródło tragedii i nieuchronność fatalnego finału. Śmierć Alonza jest bowiem śmiercią nie buntownika, lecz tyrana.

W historii Alonza Łunc obrazowo zrealizował motyw niszczącej siły władzy, jej destrukcyjnego wpływu na morale ludzi. Dramaturg świadomie skonstruował postać Alonza jako zwierciadło jego wroga Rodriga. Jednocześnie też w czynach i osobowości Rodriga zawarł to wszystko, czym stałby się Alonzo, gdyby nie zginął z rąk Klary na progu swej kariery. Dlatego bez szkody dla ideowego przesłania sztuki i konstrukcji fabuły Alonzo może zostać zabity w 24 godziny po objęciu władzy, dalszy jego los bowiem został pokazany — w innym wcieleniu — na początku akcji dramatycznej.

Rolę katalizatora emocji i ich komentatora odgrywa w tragedii Klara Ursini, kochanka kanclerza a potem Alonza. Jej zawierza swoje plany i najskrytsze marzenia Don Rodrigo, ale obraża w niej kobietę i Klara zdradza jego zamiary przed Alonzem. Doskonale doświadczona w tajnikach życia dworskiego Klara wie, jak puste i naiwne są deklaracje Alonza o ogólnej równości, o bezprawiu jako najwyższym prawie. Wie także, jaką magnetyczną siłę ma tron i władza raz wzięta w ręce.

Глупый Алонсо. Он хочет отменить все законы, чтоб все были равны, А сам то он? Он тоже будет, как все? Пусть говорит, что хочет! Пусть только коснется трона, чтоб опрокинуть его, и он сядет на трон! Трон слишком крепок для тебя, Алонсо! Ты говоришь — не нужно никого над народом! Ты сам первый станешь над ним, и даже не заметишь этого.

(s. 58)

W dialogu z Alonzem (akt IV) przepowiada mu bieg wydarzeń i odrzuca myśl, że lud zaakceptuje sytuację, gdy nie będzie żadnej władzy.

Не будет вождей!

КЛАРА. Рабы сами сделают тебя вождем!

АЛОНСО. Но я не соглашусь!

КЛАРА. Что-ж! Они найдут другого вождя. Они не могут жить без палки.

(s. 60)

W konstrukcji ideowo-tematycznej utworu Klara realizuje romantyczny motyw zazdrości i zemsty. Jest ręką, która wymierza karę zdrajcom, krzywoprzysięzcom i tyranom.

Główna linia tematyczno-problemowa tragedii została zręcznie obudowana kilkoma wątkami pobocznymi, które oświetlają i wycieniowują ewolucję Alonza, wyjaśniają motywacje jego postępów, cechy jego charakteru. Wątek miłosny księżniczki Inez i oficera Pablo, mlecznego brata Alonzo, oraz wątek Ortunia i Jacinty podkreślają nietrwałość obietnic i więzów przyjaźni łączących Alonza z tymi postaciami. Wyniesiony przez tłum na stanowisko konsula bohater zdradza Pabla, który zabezpieczył mu zwycięstwo nad Rodrigiem; odmawia pojedynku z Ortuniem, bo nie będzie bił się „z każdym pierwszym lepszym” („wsiakim sbrodom”).

Lew Łunc odwołując się do tradycji romantycznej, sięgał nie tylko po „namiętności” i „herosów”, nie tylko formy wypowiedzi scenicznej szukał w doświadczeniu romantycznej dramaturgii. Nawiązywał także, a może nawet przede wszystkim, do dylematów etycznych tamtej epoki. W tragedii *Poza prawem* mamy przecież do czynienia z romantyczną dialektyką dobra i zła, z uzależnieniem tych pojęć od „interesów ludu”. Tutaj też przejawia się w monologach Alonza „idea despotyzmu wolności”, to jest dyktatury, której celem jest wolność (formuła „bycia poza prawem”), i terroryzmu dyktatury sprawowanej w imieniu ludu¹⁶. Romantyczne antynomie buntu i czynu nakładają się tu na konkretne doświadczenia historyczne współczesności autora. Kategorie takie, jak lud, wolność, prawo, bunt, tyrania w chwili powstawania utworu były hasłami dnia, częścią współczesnej retoryki. Wiadomo, jak chętnie nawiązywano wówczas do słownika Wielkiej Rewolucji Francuskiej, do postaci jej bohaterów, do jej problematyki. Tradycje historyczna i literacka posłużyły Łuncowi jako materiał i jako pretekst do refleksji nad tymi zjawiskami procesu historycznego, które dokonywały się tu i teraz. W tym, a także i w żywym doświadczeniu ekspresjonizmu szukać należy źródeł wyraźnie widocznych w sztuce Łunca elementów profetyzmu, tym objaśnić należy maksymalizm etyczny jej problematyki.

Doświadczenie romantyczne uwidoczniło się także w warstwie stylistycznej tragedii. Mamy tu konstrukcyjny kontrast komizmu i tragizmu, farsy i patosu. Romantyczne kontrastowanie widać i w układzie par bohaterów.

Koncepcja ideowa czy ściślej może — ideologiczna utworu artykułuje się za pomocą tradycyjnych romantycznych obrazów: zagniewany i zbun-

¹⁶ M. Janion, M. Żmigrodzka: *Romantyzm i historia*. Warszawa 1978, s. 142.

towany tłum, krwawa „noc radości”, droga do wolności wiodąca przez przemoc, obalony tyran, obalony tron. Jednocześnie nie można nie zauważyć i swoiście przekornego przesunięcia akcentów znaczeniowych: bunt ludu jest bardziej dziełem manipulacji Rodriga z jednej i Alonza z drugiej strony niż samego ludu; krwawa noc — to wyraz kapitulacji Alonza wobec tłumu i odstępstwo od obietnicy życia bez gwałtu; obalony tron szybko zostaje podniesiony i to przez przywódcę buntu właśnie. Alonzo jest także tym, który obala głoszone przez siebie prawo honoru — przez uwięzienie Pabla.

Również romantycznie umowna czasoprzestrzeń tragedii jest zabiegiem świadomym i wówczas często praktykowanym — przypomnę tegoż Łunca *Bertranda de Born*, *Zamiatina Ognie św. Dominika* czy nieco później *Smoka E. Szwarca*. W sztuce przemawia przede wszystkim teraźniejszość, którą autor tylko kamufluje owym Niekrasowowskim konceptem „przeniesienia akcji do Piszy”.

Odżegnując się od tendencyjności w sztuce, Łunc jednocześnie wyrażał przekonanie, że „tragedia zbudowana w oparciu o ideę” ma wielki wpływ na odbiorcę (artykuł *Na Zachód!*), że twórca ma prawo do „indywidualnego widzenia świata”, tworzenia „sztuki nieużytecznej, niezależnej od politycznych potrzeb epoki, przedstawiającej rzeczy wieczne, to, co zawsze i wszędzie jest ważne i piękne”¹⁷. Zdawał sobie także sprawę z faktu iż własne poglądy artysty w mniejszym lub większym stopniu ujawniają się w różnych warstwach jego dzieła. W eseju *Dlaczego jesteśmy Braćmi Serafina?* pisał:

Každy z nas ma swoją ideologię, swoje polityczne przekonania, każdy swoją chatę maluje własnym kolorem. Tak jest w życiu. Tak jest w powieściach, opowiadaniach, dramatach.¹⁸

W tragedii *Poza prawem* główna idea, w której bez trudu daje się odczytać sceptycyzm młodego dramaturga wobec dialektyki mechanizmów władzy i próbę refleksji nad etycznymi konsekwencjami historycznych przemian, realizuje się przede wszystkim na poziomie systemu zdarzeń i postaci bohaterów. Przy czym nie chodzi autorowi o kreację charakterów, lecz o wyrażenie idei w postępkach protagonistów. Jest to więc — zgodnie ze specyfiką gatunku — idea realizowana w akcji.

Wydaje się, że zarówno problemowe aspekty utworu, jak i jego swoiście eksperymentalna, nawiązująca do dramatu ekspresjonistycznego forma zdecydowały o zainteresowaniu, jakie okazał mu przedstawiciel cze-

¹⁷ L. Dyakowska: *Bractwo Serapiona w świetle założeń programowych*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Filologia rosyjska” 1972, nr 2, s. 43.

¹⁸ Z. Barański, J. Litwinow: *Rosyjskie manifesty literackie*. Cz. 2. Poznań 1976, s. 169.

skiej awangardy teatralnej, reżyser „Teatru Wyzwolonego” („Osvobožene Divadlo”) w Pradze, Jindřich Honzl. W sezonie 1928—1929 wystawił on *Poza prawem*¹⁹, *Króla Ubu* Alfreda Jarry’ego i *Le Bourreau du Péron* George’a Ribemont-Dessaignes’a jako swoistą całość problemowo-tematyczną, scaloną motywami ludzkiej zachłanności, braku odpowiedzialności i opętania pragnieniem władzy²⁰, spoza których, dodajmy, przeziiera ponure oblicze już przecież funkcjonującego w organizmie Europy totalitaryzmu.

Uwagi o problematyce i ideowej zawartości tragedii *Poza prawem*, a także o meandrach losu utworu można zamknąć fragmentem nekrologu Lwa Łunca napisanego przez K. Fiedina:

Łunc napisał dwie tragedie samotnie wznoszące się pośród pustyni dramatycznego nieurodzaju naszych dni [...] Jakby nie były te dwie tragedie Łunca samotne, jakby nie wypadaly z teatralnego szablonu współczesności — są one bardziej przylegające do ducha i gustów naszej epoki, niż cyrkowe kozły i trapezy [...] Teatr jeszcze zauważy Łunca i zatrzyma się przy jego tragediach. Tymczasem jednak los ich jest dziwny i okrutny, jak i jego śmierć: obie tragedie są wydrukowane, ale prawie nikomu niepotrzebne i obie tragedie nie zostały wystawione na scenie, co jest potrzebne prawie wszystkim. W każdym razie tym, którzy patrzą na teatr jak na sztukę.²¹

¹⁹ Przekładu na język czeski dokonał poeta Jří Weil.

²⁰ H. Kunsemann: *Lev Lunes „Wnie zakona”*. „Analecta Slavica” [Würzburg] 1972, vol. 3, Vorwort. 2. VIII—IX.

²¹ К. Ф е д и н: *Лев Луиц*. „Жизнь искусства” 1924, № 22, s. 2—3.

Янина Салайчик

МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ О ПРОБЛЕМАТИКЕ ТРАГЕДИИ ЛЬВА ЛУНЦА „ВНЕ ЗАКОНА”

Резюме

Статья посвящается анализу идейной проблематики и конфликта в трагедии Льва Лунца *Вне закона*. Как центральный выдвигается вопрос власти и ее разрушительного влияния на человека. Обращается внимание на связь проблематики трагедии, действие которой развивается в условном времени и пространстве, с современностью автора.

Статья содержит также сценическую историю произведения, его генезис и оценку, данную современниками Лунца.

Janina Sałajczykowa

BETWEEN TRADITION AND THE CONTEMPORARY. ON THE PROBLEMS
RAISED IN LEW ŁUNEC'S TRAGEDY „ВНЕ ЗАКОНА”
(„OUTSIDE THE LAW”)

S u m m a r y

An analysis is presented of the ideological problem matter and conflict in the tragedy by Lew Łunec entitled *Вне закона* (*Outside the law*). Given place as the central problem in this drama is the question of power and its destructive influence on human personality. Attention is also drawn to the relation between the sory plot of the tragedy, where the action is set in an unspecified time and space, and the contemporary world of the author.

Also given is the stage history of this play, its genesis and also the assessment of Łunec by his contemporaries.