

# Halina Chałacińska-Wiertelak

---

## "Misterium-buffo" W. Majakowskiego : z zagadnień typologii rosyjskiego dramatu modernistycznego

---

Studia Rossica Posnaniensia 11, 3-12

---

1979

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# HISTORIA LITERATURY

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTEŁAK

Poznań

## MISTERIUM-BUFFO W. MAJAKOWSKIEGO. Z ZAGADNIENŃ TYPOLOGII ROSYJSKIEGO DRAMATU MODERNISTYCZNEGO

Wczesna dramaturgia radziecka obok kontynuacji realistycznych wzorów poetyki sceny zwracała się także ku innym jej formom, które „za pośrednictwem skrótu teatralnego umożliwiały odtworzenie treści i sensu przewrotu rewolucyjnego, uchwycenie epiki jego wydarzeń”<sup>1</sup>. Teza taka została sformułowana przez S. Mikulaśka w oparciu o interpretację *Misterium-buffo* W. Majakowskiego, rozpatrywanego z punktu widzenia przetworzenia dramatyczno-teatralnej podwójności gatunków średniowiecza w dobie wzmoczonych poszukiwań ideowo-formalnych rosyjskich teatrologów (Meyerhold, Jewreinow, Tairow, Wachtangow).

Końcowy wniosek rozprawy czeskiego badacza o kontynuacji zaproponowanych przez Majakowskiego motywów, tematów i problemów, w których socjalno-polityczna motywacja implikuje komediowo-satyryczne formy rozwiązań teatralnych, skłania do podjęcia innej interpretacji typologicznej *Misterium-buffo*. Przesuwałaby ona akcent na wykrycie istotnych związków wewnątrzgatunkowych, stwarzając tym samym bogaty materiał dla badań nad historycznością dramatu na gruncie rosyjskim.

Zachodzi zatem konieczność osadzenia problemu w szerszym kontekście historycznoliterackim — między odmianami rosyjskiego dramatu modernistycznego a poszukiwaniami ideowo-stylistycznymi dramaturgii radzieckiej (Babel, Gorki, Leonow). Poddając analizie czynniki konstytutywne tych odmian, jak: specyfika konfliktu, czasoprzestrzeń artystyczna, potencjalny estetyczny model teatralny (powstały w wyniku zasymilowania tradycyjnych wzorów dramatyczno-teatralnych) można wyprowadzić wnioski o kierunku ewolucji interesującego nas gatunku. Na obecnym etapie rozważań stawiamy sobie zadanie skromniejsze — chcemy podjąć próbę zrekonstruowania modelu

---

<sup>1</sup> М. Микунясек, *Жанровые изменения русской советской драматургии („Мистерия-буфф” Маяковского)*. W: *Zagadnienia rodzajów literackich*, 1973, t. 16, z. 3, s. 5 - 33.

funkcjonowania tematu rewolucyjnego buntu jako wpisanego w światopogląd immanentny rosyjskiego dramatu modernistycznego. Tytułem wprowadzenia wypadnie zasygnalizować zasadnicze aspekty tego problemu; nie został on bowiem dotychczas postawiony. Wiele cennych badań dotyczących dramaturgii A. Błoka, L. Andriejewa, W. Majakowskiego z reguły zamyka się w ramach poetyk poszczególnych twórczości. Pewne próby porównań (np. dramatu Andriejewa i Majakowskiego) dotyczą zawartych w tych utworach treści ideologicznych, bez odwołania się do istotnych zbieżności wewnątrzgatunkowych. Taka postawa badawcza (konieczna na wstępnym etapie rozpracowywania zagadnienia) sprzyja co prawda prawidłowej rekonstrukcji wewnętrznego systemu dramaturgicznego każdego z pisarzy, jednocześnie jednak sprawia, iż owe „systemy” rozpatruje się w nienaturalnej dla procesu historycznoliterackiego izolacji, szczególnie w okresie tak wzmoczonej dyferencjacji szkół literackich, jak to miało miejsce na przełomie XIX/XX w. i na początku wieku XX. Faktem jest, iż trzy najważniejsze kierunki (symbolizm, ekspresjonizm, futurizm) chciały się określić nie tyle jako programy literackie, szerzej — estetyczne, ale przede wszystkim jako światopoglądy, przy czym w każdym przypadku „filozofia” pretendowała do roli tej właściwej, programowo odcinającej się od pozostałych<sup>2</sup>. Jednocześnie zróżnicowanym pod względem aktywności teoretyczno-programowej „izmom” patronowały te same nazwiska (Nietzsche, Freud, Bergson, Jung), za punkt wyjścia służyły te same pary opozycyjnych pojęć: jednostkowe — uniwersalne, doraźne — wieczne, duchowe — materialne. Oczywiście poetyki poszczególnych kierunków literackich nawiązywały do różnych aspektów myśli filozoficznej, odmiennie interpretowały obiegowe naówczas pojęcia, umieszczały je na różnych poziomach swoich koncepcji estetycznych. Generalnie rzecz biorąc takie nastawienie na autentyzm, niepowtarzalność leżało u podstaw każdej realizacji artystycznej. Jednakże ostatecznie kształt ideowo-artystyczny dzieła każdorazowo był warunkowany przez splot czynników zewnętrznych (przynależnych do procesu tworzenia) i wewnętrznych (chodzi o istotną dla percepcji dzieła otwartość, wielointerpretowalność, będącą sposobem istnienia formy artystycznej, a uwarunkowaną specyfiką jej struktury<sup>3</sup>). Zaznaczmy, iż niezamierzone przenikanie się poetyk, zbieżności między wymienionymi odmiannami dramatu modernistycznego zachodziły wbrew programowym założeniom każdego z „izmów”, ale zgodnie z estetyką immanentną samych utworów. Prześledzenie zasadniczych aspektów tej prawidłowości winno stworzyć podstawę do syntetycznego ujęcia problemu rewolucji, szerzej — kształtu rosyjskiego dramatu modernistycznego.

<sup>2</sup> Zob. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968.

<sup>3</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.

Światopogląd immanentny każdego z dramatów, jako nadbudowany nad światopoglądem (artysty) spoza dzieła, zawiera w sobie te rozbieżne punkty wyjścia (program literacki, wypowiedzi dyskursywne), które — w różnym co prawda stopniu — są dla poszczególnych tekstów określające: z konieczności pomijamy je tutaj. Albowiem celem naszym jest odczytanie sensów pierwotnych tematu rewolucji we wszystkich trzech dramatach bliskich strukturalnie. Analiza będzie przebiegała w oparciu o te same czynniki organizujące i dla każdego dramatu odmiennie konstytutywne.

U podstaw wyboru utworów *Car-Głód* Leonida Andriejewa, *Król na placu* Aleksandra Błoka i *Misterium-buffo* Włodzimierza Majakowskiego leży taki kształt ideowo-artystyczny tematu rewolucji, który dla każdej z trzech odmian gatunkowych i dla rosyjskiego dramatu modernistycznego jako całości można uznać za modelowy. Pod określeniem tym rozumiemy tak pojemny „schemat”, że skupia znaczenia na tyle nośne, iż dadzą się zeń wyprowadzić wnioski ogólne; o tym, jak w ogóle był możliwy temat rewolucji określony historycznie w dramacie wielkich uogólnień ujętych metafizycznie. Tym bardziej, że we wszystkich trzech przypadkach problem rewolucji został wprowadzony do utworów na etapie wypracowanych już poetyk dramaturgicznych.

Istota symbolistycznego dramatu A. Błoka zasadza się na spójności systemu ważkich dla tej twórczości kategorii światopoglądowych, które wcześniej uległy przewartościowaniu, i estetycznych<sup>4</sup>. Te ostatnie porządkowane są na określonych etapach rozwoju struktury dzieła według zasady różnoustylowości<sup>5</sup>, która ostatecznie realizuje się w harmonii, będącej tu nadrzędną zasadą struktury. Osiąga ją dramatopisarz na podłożu spójności pierwiastka dramatycznego i lirycznego, co też stanowi o niepowtarzalności jego stylu, który w kształcie doskonałym przejawiał się w *Budzie jarmarcznej*. Dla Błoka istotna jest sfera estetyczna oparta na podłożu „aksjologii” tekstu<sup>6</sup>. Jednakże w istotę prezentowanych wartości pisarz nie wnika; jawią się one w ustalonej (poza tekstem i w tekście intencjonalnie) oczywistej hierarchii świata harmonijnego bez szczelin i pęknięć na zewnątrz swych kolistych granic. Taki status osiąga świat blokowskiego dramatu poprzez przewyciężenie, intencjonalne — a więc dla symbolisty istotne — zachwiania wartości na danym etapie rozwoju kultury. W przeciwieństwie do dramatu Błoka struktura *Cara-Głodu* zasadza się na dezintegracji, ujawniając te tendencje rozpadowe formy, ku którym uprawiany przez Andriejewa gatunek zdążył od

---

<sup>4</sup> Chodzi o dramat *Buda jarmarczna*. Zob. np. Т. Родина, А. Блок и русский театр начала XX века, Москва 1972.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Terminologię filozoficzną odniesioną do analizy tekstu artystycznego wprowadzamy za J. J. Lipskim. Zob. J. J. Lipski, *Pozycja „Hymnów” Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 4.

*Życia człowieka*<sup>7</sup>. Kompozycyjno-stylistyczny rozziw, do którego dochodzi w planie praktycznej realizacji, zdaje się być rezultatem intensyfikacji płaszczyzny ontologicznej. Bytowa istota świata wyrażona w kreowanym modelu świata przedstawionego jawi się jako chaos zdeformowanych elementów, w którym brak koordynant porządkujących. Ponieważ ów chaos (będący odpowiednikiem Błokowskiego Kosmosu) stanowi centrum światopoglądu utworu, aspekt aksjologiczny oraz kształt estetyczny dramatu są jego pochodnymi. Stąd też sferę wartości cechuje dążenie do utożsamienia się zakresów semantycznych z istoty swej nierównych (werbalne = metafizyczne); utożsamienia, którego struktura gatunku (zasadzająca się na zderzaniu opozycji) nie toleruje. Z punktu widzenia estetyki utworu wypadnie odnotować, iż jego struktura jako całość zorientowana jest ekspresjonistycznie, ale pewne szczegółowe rozwiązania, tłumacząc się zarówno w poetyce ekspresjonizmu, jak i symbolizmu (np. „wibrowanie” tropów: alegoria — symbol i ich najbliższego otoczenia semantycznego), rozmiągają się w gruncie rzeczy. Przeciwnieństwo Andriejewowskiej poetyki „rozmiągania” stanowi futurystyczna estetyka wstrząsów w *Misterium-buffo* Majakowskiego. Zderzające się style, pojęcia, kategorie misterium i bufonady, farsy, groteski funkcjonują w strukturze dramatu na zasadzie sprzężenia dwukierunkowego. W sferze estetyki immanentnej (a także w sterowanej przez nią estetyce odbioru) wymieniony dramat osiąga najbardziej dojrzały u Majakowskiego sposób przejawu wartości „konstruktywnego szoku”. Z układu elementów świata przedstawionego i ich wzajemnego zorientowania wynika specyfika ontologii dzieła rozumianej tu jako „futurystyczny Kosmos”, rodzaj harmonii osiągniętej — w przeciwieństwie do postawy akceptującej w symbolistycznym dramacie Błoka — na drodze zakwestionowania świata starego przez nowy.

Generalną cechą omawianych poetyk jest niezborność, niestosowność. Realizuje się ona kolejno poprzez: podbudowane mitologicznie zmiany wcielen głównego symbolu w dramacie Andriejewa, zwielokrotnioną teatralizację u Błoka i preferowaną w utworze Majakowskiego „strategię skandalu”. Przewartościowanie byłych jakości idealnych w dramacie symbolistycznym, ekspresjonistyczna krańcowość przejawu wartości ontologicznych w *Carze — Głodzie* i „futurystyczny szok” *Misterium-buffo* stanowią te ramy światopoglądowe wymienionych utworów, które określiły specyfikę rewolucyjnych zdarzeń w dramatach.

Zgodnie z nakazem czasu gatunek dramatu miał odkryć na powrót zaprzepieczoną istotę wielkiej sztuki dramatyczno-teatralnej. Wszystkie odmiany dramatu modernistycznego nawiązały do tradycji jarmarcznej i misteryjnej — z wzajemnego przenikania się poetyk wynikły ważne konsekwencje dla całej

<sup>7</sup> Zob. H. Chałacińska-Wiertelak, *Dramaturgia Leonida Andriejewa (1906 - 1911)*. Praca doktorska z zakresu filologii rosyjskiej, UAM Poznań (maszynopis).

struktury gatunkowej interesujących nas odmian dramatu, w szczególności dla omawianego problemu. Generalnie rzecz biorąc strukturę rewolucyjnego buntu można określić jako permanentną i dwudzielną, ale za każdym razem te same cechy znaczyły inaczej w trzech różnych odmianach gatunkowych.

Totalna ambiwalencja elementów struktury *Cara-Głodu* sprawia, iż rewolucja oznacza tu „czas na progę”, w którym skupiają się i osiągają nierozłączną współzależność wszystkie szeregi świata kreowanego. Umieszczenie wydarzenia historycznie konkretnego (bądź przynajmniej przez takie inspirowanego) w superogólnym modelu dramatu (wypracowanym przez Andriejewa w *Życiu człowieka*) doprowadziło do swoistego konfliktu w światopoglądzie immanentnym: maksymalnie rozszerzać sferę znaczeń, uniwersalizować je — konkretyzować sens przedstawionego domyślnie wydarzenia. W rezultacie ciężenia tych przeciwstawnych sił rewolucyjny bunt funkcjonuje jako zjawisko totalne, ponadczasowe i abstrakcyjne; jego „zmaterializowanie się” nie jest uzależnione od praw realnego bytu. Rytm jego powrotów ma wymiar metafizyczny; nie uznaje określeń typu: „kiedy”, „gdzie”, „jak”. Posiada immanentną zdolność odradzania się, po okresowym wyczerpaniu „odchodzi”, by zgromadzić siły do następnego „wybuchu”. Właściwie tylko owe „wybuchy”, „rozkurcze”, jako określony typ dynamiki, mają w omawianym dramacie uzasadnione miejsce. Bunt, wypełniając sobą nie tylko plan fabularny, działa jako wszechogarniająca zasada destrukcji dynamicznej kuliście. (Podkreślamy tu, że Andriejewowski dramat nie zna innego rozwoju, procesu, ruchu od zawiązania do rozwikłania jest obcy analizowanej formie gatunkowej.) Prawu rozkurczu, dionizyjskiego rozprężenia jest podporządkowany cały ciąg zdarzeń zorientowanych na mający nastąpić „zryw”, bądź — wskrzeszający wspomnienia z przeszłości przez ów „wybuch” określonej i wyczerpanej. Pauza, stan jako taki oraz proces nie zorientowany na tak określoną ideę rewolucyjnego przewrotu są wykluczone. Nasuwa się tu pewna analogia między Andriejewowską zasadą „destrukcyjnych” powrotów a koncepcją rewolucji w *Królu*, która to koncepcja jest podporządkowana idei muzyczności. Jako taka wpisuje się w cały system Błokowskiego Kosmosu<sup>8</sup>. Występująca na pewnych etapach rozwoju struktury dramatu niezborność elementów, chaos roztapiają się w jakiejś Metafizycznej Zgodzie, Ładzie. Ale też wszelkie problemy w utworze Błoka funkcjonują poza dobrem i złem wyczerpują się poprzez kategorię piękna i jej poszerzony kontekst — antypod, brzydoty. Wstrząsy i kruszenie systemu wartości, oprawa jarmarcznej kpiny, które towarzyszą rewolucyjnym wydarzeniom mają miejsce w sferze praktycznej realizacji, a więc w Błokowskiej poetyce symbolistycznej są przejściowe i ulotne. Ich doraźność przewycięża nienaruszona w swej istocie idea Ładu,

<sup>8</sup> Zob. np. R. Przybylski, *Muzyka rewolucji. „Dwunastu” Błoka, „Poezja” 1967*, nr 10, s. 18 - 35.

która zawsze zachowa się w tęsknocie, nadziei, marzeniu i jako taka skutecznie obroni się przed atakiem wszelkiej profanacji.

Efekt podobny, jakkolwiek odmiennie znaczący, obserwujemy u Majakowskiego. W przeciwieństwie do statyki świata idealnego, trwającego w sferze intencjonalnej, estetyka wstrząsów *Misterium-buffo* zakłada dynamikę totalną, wywracając na nice wszelkie wartości zastane. U podstaw wszelkich zmian, na które jest zorientowana cała struktura utworu, leży totalna negacja. Bowiem z punktu widzenia nadbudowanej, nad sferą praktycznej realizacji, wartości intencjonalnej (ideał nowej ideologii), nie jest do przyjęcia ani archaiczne w swej istocie i kształcie misterium, ani jednowymiarowa płaska karykatura. Dopiero w wyniku wzajemnego detonowania ujawniają się te atrybuty obu stron zderzenia, które okażą się konstytutywne dla owej wartości intencjonalnej. I tak dynamiczna aktywność bufonady unicestwia balast pojęć przynależnych do misterium, które w immanentnym światopoglądzie dramatu futurystycznego nie mają racji bytu. Z kolei misterium, będące swoistą kontynuacją mitu, nawet jako „obecne negatywnie” posiada moc uniwersalizacji sensów<sup>9</sup>. Poszerza kontekst niedojrzałego organizacyjnie i ideologicznie wiecu, zaś jego nie skryształizowaną jeszcze wizję przyszłego życia — modelowaną w skali ograniczonej mentalności zbiorowego bohatera na kształt doraźnej użyteczności społecznej — przesuwa na płaszczyznę ideologii nowej religii, będącej teraz już podtekstem dla wszelkich znaczeń werbalnych. Tak otófikacja utożsamia się z rzeczywistością. Ale owa tożsamość, wynikła na podłożu doskonałego zespolenia przeciwstawnych elementów ontologii dzieła, jest niezgodna z generalnym założeniem światopoglądu i estetyki normatywnej futuryzmu o wszechwładnej materializacji świata przedstawionego, będącej wyrazem totalnego buntu przeciwko metafizyce, mistyce. *Misterium-buffo* stanowi wyraźny przykład pozorów przewyciężenia „patologicznego stanu napięcia” dramatu modernistycznego<sup>10</sup>. Jakkolwiek bowiem w sposobie realizacji Majakowski — przebijając misterium w groteskowo-farsowy kostium — osiąga postulat wszechwładnej materializacji, to jednak w sferze ideologii materia, rozsadzając własne ramy, zwraca się przeciwko sobie samej i odsłania, ukryty dotychczas, metafizyczno-mistyczny aspekt swej materialnej doraźności<sup>11</sup>.

Dramat Majakowskiego prawem odwróconej analogii przywołuje utwór *Car-Głód* Leonida Andriejewa. Orientacja na przeniknięcie tajemnicy bytu

<sup>9</sup> J. Abramowska, *O funkcjach mitu*, „Nurt” 1975, nr 12, s. 19 - 22.

<sup>10</sup> Zob. C. Samojlik, *Dramat mieszczański — dramat mieszczaństwa*. (Wprowadzenie do modernistycznej teorii dramatu G. Lukacsa). W: O współczesnej kulturze literackiej, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 97 - 127.

<sup>11</sup> Analiza relacji między sferą intencjonalną a realizacją praktyczną mogłaby stanowić przyczynek do badań nad otwartą strukturą tekstu artystycznego; przy znanej wysokiej świadomości artystycznej Majakowskiego problem zyskuje na wadze.

oraz zaadaptowanie możliwości poznawczych refleksji do potrzeb preferowanej tu wyobraźni sprawia, iż struktura utworu rozwija się pod znakiem dematerializacji świata przedstawionego. Ta ostatnia wszakże zdaje się być podrzędna w stosunku do generalnych zasad struktury Andriejewowskiej formy gatunkowej. Jedną z nich jest totalna ambiwalencja wszystkich elementów struktury, jako rezultat wykluczenia obecności jakiegokolwiek wartości monolitycznej. Stąd wprowadzone do dramatu skonwencjonalizowane schematy literatury rewolucyjnej przejawiały się jako statyczne i treściowo puste<sup>12</sup>. Jest to nie tyle wyraz ideologii wypaczonej, jak to pisarzowi niejednokrotnie zarzucano, ile świadectwo braku ideologii wyczerpującej się w kategoriach polityczno-społecznych. *Car-Głód* nie odzwierciedla historycznie określonej rzeczywistości jakoby deformując jej istotę, ale kreuje temat rewolucyjnego buntu rozumianego tu jako swoista „dynamiczna” siła egzystencji, utożsamiająca się w dramacie z symboliczną postacią Cara.

Hiperbolizacja powtarzających się zrad, nigdy nie motywowanych racjonalnie, przemieszcza doraźność każdej z nich w sferę paraboli, przypowieści. Ta biblijna orientacja motywu zdrady rzutuje nie tylko na przebieg aktualnego wydarzenia, ale na kształt wszelkich buntów, które miały miejsce przedtem i mogą zaistnieć potem. Albowiem Car to symbol wiecznej kondycji tragicznie groteskowego (jako „wielkiego” w zamiarach i „małego” w realizacji) przedsięwzięcia, wiecznej ambiwalencji przeżyć i odczuć, w które jest uwikłana ludzka egzystencja. Wielość sugestii zawarta w tym „żywym” symbolu buntu lokalizuje postać Cara na linii zmitologizowanych imion — pojęć: Bóg (dalece niewszzechmocny) — nieszczęśliwy Demon (którego działalność zawsze będzie się obracała przeciwko niemu samemu i który, pomimo wysiłku, zna tylko jeden kierunek spożytkowania swej siły — zło) — Kain (naznaczony piętnem bratobójstwa) — Judasz wreszcie (musi zdradzić, by przeżywać swoje istnienie w przemiennych aktach miłości, przestępstwa, udręk sumienia; jednocześnie zdradzając, poświęcać się dla przyszłego aktu

---

<sup>12</sup> Poprzez eksponowanie ciągu szczegółów wyglądu zewnętrznego ewoluujących od emocjonalnie obojętnych w obrazie Artysty do detali o zabarwieniu pejoratywnym w postaci Inżyniera autor przetransponował relację „Artysta a tłumy” na płaszczyznę „inteligencja a masy”. Jest to w *Carze-Głodzie* wiodący „stereotyp” literatury rewolucyjnej, wykorzystany zresztą, jak i pozostałe (zebranie, robotnicy), wyjątkowo „nietwórczo”. Zastanawia ich funkcja „ustatyczniająca” w strukturze rządzącej się swoistymi prawami dynamiki. Zarówno charakterystyczne typy robotników (tępy Herkules, chory, marzyciel i staruszek), jak i postać inteligenta umieszczone zostały poza ulicznym rozpasaniem, ich pole widzenia ograniczone jest do minimum, podobnie jak i możliwości. Z perspektywy takich ograniczeń elementy Andriejewowskiej formy gatunkowej zdają się zatracać swą tożsamość. Tak na przykład symbolika ognia zostaje sprowadzona do faktu pożaru i nie układa się na linii tych bogatych ruchomych sensów, w jakie obfituje w pozostałych dramatach, występuje tam zresztą w szerszych kontekstach znaczeniowych, jak: symbolika solarna, żywioł wody i wiatru.



zbawienia). Kolejność elementów w przytoczonym układzie nie jest przypadkowa — odpowiada bowiem prowadzącym tendencjom w poszczególnych odcinkach kompozycji dramatu. A zasada się ona na degradacji siły buntu od prologu, zapowiadającego wielkie czyny, do finału, który zgodnie z istotą permanentnej struktury musi być ambiwalentny; klęska jest zarazem momentem odrodzenia sił i obietnic. Dwojakość symbolu buntu zaświadcza o reakcjach motłochu wyczerpujące się między przeciwstawnymi odczuciami: pełna nadzieja spełnienia — rozpacz doznanego zawodu, zaś oczywistość poniesionych strat narzuca się z naturalistyczną wręcz drastycznością. Tak więc wbrew intencjonalnemu dążeniu Andriejewowskiej formy gatunkowej do osiągnięcia wszechwładnej dematerializacji w praktycznej realizacji ujawnia się dwojakość ducha i materii.

Dramat Leonida Andriejewa jako jedyny w całej bodaj rosyjskiej dramaturgii modernistycznej ujawnił dysonans między poznawczymi ambicjami ekspresjonizmu (jako szczególnego przypadku świadomości modernizmu) a realnymi możliwościami. Chyba tylko Piękno może funkcjonować w kategoriach duchowo-wyobrażeniowych, może być kontemplowane poza materialną konkretyzacją. Kategoria zła i dobra jako jego antypody, istota wszelkich wartości ontologicznych, niejako immanentnie zakłada konieczność materialnego przejawu w doznaniu, przeżyciu, wstrząsie.

Dowodzi tego utwór Błoka — wybrany przez dramaturga gatunek wraz z tematem rewolucji miał być próbą przybliżenia twórczości do życia, identyfikującego się zdaniem pisarza z artystyczną formą tragedii, i odejściem od liryki jako formy światopoglądu uprowadzającego w głąb duszy. *Król na placu* przedstawia nierozłączną jedność pierwiastka dramatycznego i lirycznego; ten ostatni przejawiał się w utworze jako muzyczny żywioł i został zasymilowany przez ciąg zdarzeniowy dramatu. Rewolucja w tym kontekście, w zamyśle utożsamiająca się ze szczęściem wyrosłym na gruzach obalonego starego świata, jawi się jako subiektywna wizja spełnionej nadziei. Jako taka nie skonkretyzowała się w widomym osiągnięciu, pozostając w sferze metafizycznej tęsknoty.

Tak więc w odmiennej od Andriejewowskiej strukturze gatunkowej Błoka interesujący nas temat osiągnął podobny status. Obydwaj dramaturgowie nie sprzeniewierzyli się idei rewolucji, która w *Carze-Głodzie* i *Królu na placu* osiągnęła kształt artystyczny przystający do uprawianych przez pisarzy form gatunkowych. Jednocześnie zarówno Andriejew, jak i Błok musieli być posądzeni o sprzeniewierzenie się rewolucji rozumianej jako konkretne wydarzenie określone historycznie i społecznie, bowiem wieloaspektowy problem rewolucji drastycznie ujawnia rozdźwięk między ideą i faktem, rozdźwięk przejawiający się zresztą w różnych postaciach, którego rosyjski dramat modernistyczny ostatecznie bodaj nie przezwyciężył.

Zespolenie idei i faktu, identyfikację dążenia z urzeczywistnieniem osiąga dopiero dramat Majakowskiego, powstały na podłożu wysokiej świadomości

ideologicznej i artystycznej autora swoście wkalkulowanej w filozofię rosyjskiego futuryzmu. Płaszczyzna „realizacji praktycznej” wchłania „intencjonalną” i podporządkowuje sobie bez reszty cały światopogląd immanentny dzieła. Dystans ów adekwatnie do statusu „realności przejawu”, jaki osiąga, funkcjonuje za sprawą totalnej ironii (przypomnijmy, że w dramacie Błoka kpina omija sferę intencjonalną). Wszzechogarniająca ironia Majakowskiego detonuje ambiwalencję, którą *Król na placu* przewycięża, a która stanowi istotę światopoglądu *Cara-Głodu*. Ale też niestosowność zachowań postaci Andriejew umieszcza w przeciwnych dramatowi Majakowskiego co do wartości polach semantycznych. Niestosowność ujawnia się tu na podłożu jednoznacznie w utworze zaakceptowanych, wiecznych wartości mitycznych. Stąd wszystko doraźne, przejściowe może co najwyżej wejść w nierówny kontakt z owymi jakościami, nigdy zaś — zdementować je. Natomiast w *Misterium-buffo* Majakowskiego mit, wyprowadzony z estetyki symbolizmu i ekspresjonizmu, został doprowadzony do stanu totalnej negacji i ostentacyjnie zastąpiony przez antymit. Ten zaś w postaci swej ontologicznej odwrotności funkcjonuje nadal, choć już na innej płaszczyźnie aksjologicznej.

Zatem niestosowność niejako nakłada się na przygotowany już „grunt” kategorii sprofanowanych i zanegowanych; zwiększa więc swoją „oczyszczającą”, tu konstytutywną rolę, osiągając status skandalu. Dopiero w tej formie odwraca ustalony (poza tekstem) porządek, ustala nowy system wartości przewyciężających pierwotną doraźność świata przedstawionego. Dynamika skandalu zakreśla swoistą parabolę — przywołuje dla światopoglądu immanentnego rzeczywistość pozatekstową, z którą ten pierwszy identyfikuje się osiągając status bytu „totalnie rzeczywistego”. Jako taki wypełnia sobą cały Kosmos utworu. Po tym, wbrew założeniu, mistycznym w swej istocie „akcie” ustala się jedyna wieloraka, ale monolityczna pełnia, Kosmos — świat oczyszczony z archaizmów, zbędnych pojęć, balastu uczuć i wizji, ośmieszonych nadziei. Rewolucja określa się jako „religia współczesności”.

W historycznym rozwoju reprezentowanego gatunku *Misterium-buffo* zajmuje pozycję graniczną, rozumianą tu jako punkt dojścia dramatu modernistycznego i zarazem punkt wyjścia dla poszukiwań ideowo-artystycznych pisarzy radzieckich.

Х. ХАЛАЦИНЬСКА-ВЕРТЕЛЯК

МИСТЕРИЯ-БУФФ В. МАЯКОВСКОГО. К ВОПРОСУ ТИПОЛОГИИ  
РУССКОЙ МОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЫ

## Резюме

Статья является попыткой воссоздать модель функционирования темы революционного бунта в имманентном мировоззрении русской модернистской драмы.

Выбор произведений: *Царь-Голод* Леонида Андреева, *Король на площади* Александра Блока и *Мистерия-буфф* Маяковского обусловлен тем идейно-художественным проявлением интересующей нас проблемы, из которого вытекают итоги общего характера — как вообще была возможна тема, исторически и общественно определенная, в драме великих метафизических обобщений.

В двух разных жанровых структурах (в экспрессионистской драме Андреева и символистской — Блока) интересующая нас тема проявляется похоже. Идея революции каждый раз вписывается в жанровую разновидность; одновременно революция, понимаемая как конкретное явление, — „сопротивляется” ей. Многоплоскостная проблема (революции) убедительно раскрыла разногласие между идеей и фактом, разногласие, которого русская модернистская драма так и не преодолела.

Соединения идеи и факта, отождествления стремления и реализации достигает только драма Маяковского, возникшая на основе высокого идеологического и художественного сознания автора, сознания своеобразно функционирующего в контексте философии русского футуризма.

V. MAIAKOVSKI'S *MISTERIUM-BUFFO*. ON THE PROBLEMS  
OF TYPOLOGY OF RUSSIAN MODERNISTIC DRAMA

by

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTELAK

## Summary

The article is an attempt at the reconstruction of model of functioning of the theme of revolutionary protest as written into an immanent world-view of the Russian modernistic drama.

At the basis of the selection of works *Tsar-Hunger* by Leonid Andreiev, *The king in the square* by Alexander Blok and *Misterium-buffo* by Maiakovski lies this ideological and artistic form of the problem in which we are interested, from which the general conclusions may be drawn: how this subject was at all possible, determined historically and socially, in the drama of great, metaphysically oriented generalizations.

In the two genre variants (in the expressionistic drama by Andreiev and symbolistic by Blok) the subject in which we are interested achieved a similar status. The idea of revolution coheres each time to the genre variant and at the same time “departs” from it as a concrete event. The multi-aspect problem of revolution drastically revealed the discrepancy between idea and fact; this was the discrepancy which very likely was not finally overcome by the Russian modernistic drama.

The connection of idea and fact, identification of the desire and its realization are achieved only by the drama of Maiakovski which was created on the basis of the great ideological and artistic consciousness of the author, included specifically within the context of philosophy of Russian futurism.