

Halina Chałacińska-Wiertelak

Próba określenia istoty dramaturgii L. N. Tołstoja na materiale dramatu "Ciemna potęga" : tezy

Studia Rossica Posnaniensia 15, 33-39

1980

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTEŁAK

Poznań

PRÓBA OKREŚLENIA ISTOTY DRAMATURGII L. N. TOŁSTOJA
NA MATERIALE DRAMATU *CIEMNA POTĘGA*
(TEZY)

Dramat L. N. Tołstoja *Ciemna potęga* stanowi interesujący problem z punktu widzenia estetyki gatunku; utwór został milcząco uznany za najbardziej przeciętny spośród niewielu dramatów pisarza, z których w dodatku żaden nie osiągnął artystycznej doskonałości i treściowego bogactwa epiki autora *Anny Kareniny*. Geneza *Ciemnej potęgi* i pozostałych form dramatycznych pisarza ujawnia jego przeświadczenie o najwyższej randze ideowo-artystycznej właśnie tej formy gatunkowej. Deklaracje te, niejednokrotnie wyrażone przez Tołstoja w wypowiedziach dyskursywnych zbiegają się w czasie z początkami wielkiego ruchu teatralnego-dramatycznego (wystąpienia Meiningerów, Reinhardta, Appii).

Takie „uwarunkowania” pozatekstowe mogą określić kierunek interpretacji, która — jak oczekujemy — winna dać odpowiedź na dwa podstawowe pytania: 1) czy forma gatunkowa dramatu była niejako „założonym”, koniecznym etapem w procesie tworzenia Tołstoja - epika, 2) czy Tołstojowski dramat „musiał zaistnieć” na linii Ostrowski — Czechow — dramat modernistyczny?

Gdyby interesujący nas utwór, rozumiany tu jako „przejsiowa”, poboczna forma gatunkowa w dorobku artystycznym Tołstoja spróbować wyprowadzić z epiki, jako stałej, to musielibyśmy dojść do wniosku, że z tej ostatniej wynikają tendencje przeciwstawne dla możliwości zaistnienia gatunku dramatu.

W oparciu o literaturę przedmiotu dotyczącą typu powieści Tołstoja można postulować, iż zarówno homofoniczne słowo, jak i wyrafinowany system niuansów pozytywnych i negatywnych pierwiastków w technice postaciowania w miejsce kategoryczności ich przejawu (jak np. u Dostojewskiego), polaryzacja bohaterów zamiast ich otwartego sporu, filozofia bogactwa życia, wreszcie eliminująca możliwość starcia przeciwstawnych racji wskazują, iż taka „epickość” epiki z istoty swej była obca formie dramatycznej i nie mogła stanowić „podłoża” dla jej narodzin. Jednocześnie jednak przytoczony,

z dużym uproszczeniem, model epickich rozwiązań ideowo-artystycznych Tolstoja przejawiał się w każdym kolejnym utworze odmiennie, bodaj ze słabnącą intensywnością. Tak na przykład brak związków fabularnych między Anną i Lewinem nadaje całej powieści kolorytu tragicznego, stuszowanego w *Wojnie i pokoju* za sprawą fabularnej nierozłączności linii Andrzeja Bołkońskiego i Piotra Bezuchowa. Jeżeli z kolei prześledzić pozycję autora w Tolstojowskich formach epickich, to wydaje się ona coraz bardziej akcentowana w planie treści, aż wyraża się w manifestacji moralnego przesłania w *Sonacie Kreutzerowskiej*. Skonstatujmy tu, że „Posłowie” *Sonaty* osłabia artyzm utworu; zarazem ujawnia, iż pasja moralizatorska Tolstoja, jego idea moralnego odrodzenia człowieka „wymagała” bardziej bezpośredniego i bardziej określonego kontaktu z odbiorcą, niż mogła to zapewnić „niekategoryczna” w swym ukierunkowaniu na odczytanie forma epicka. Jednak zarówno wyłożona w „Posłowie” teza, jak i usytuowanie autora w pozycji biernego słuchacza, będącego w intencji domniemanym widzom, przed którym bogata w wydarzenia przedakcja aktualizuje się we wspomnieniach opowiadającego, wskazują, jak mało nośne treściowo były owe czysto zewnętrznie „teatralne” rozwiązania. Przydatne wydaje się tu zestawienie *Sonaty Kreutzerowskiej* z bliską jej tematycznie i fabularnie *Łagodną* Dostojewskiego. Wniliwa analiza wykazałaby prawdopodobnie, że „teatralizacja” świata przedstawianego była organiczną cechą nie tylko świata powieściowego ale również — „małej formy” autora *Idioty*. Swoiście „teatralne” napięcia znaczące emanują w *Łagodnej* nie tylko ze sposobu organizowania sytuacji, ale są zakodowane w słowie. Albowiem jest ono zorientowane na heterogeniczny odbiór nie tylko w strukturze ideowo-artystycznej noweli; jej sfera intencjonalna swoiście organizuje model zróżnicowanej widowni zaangażowanej. Słowo — jako takie — w noweli jest nośnikiem sensów zwielokrotnionych. Można tu dostrzec pewną analogię: epickie słowo Dostojewskiego podlega takiemu „przekładowi” wewnątrz tekstu, jaki ma miejsce na styku dramat — scena, kiedy linearny ciąg znaków, realizujący się w czasie, zostaje zastąpiony systemem znaków transmitowanych zarówno w czasie, jak i w przestrzeni¹. Duży stopień umowności na pozór realnej przestrzeni fizycznej u Dostojewskiego, nacechowanie jej znaczeniami przez przyporządkowanie określonych sytuacji odpowiednim miejscom, wyraźne akcentowanie granic świadczą nie o epickim, ale o teatralnym czy steatralizowanym organizowaniu przestrzeni². Jako artystyczna przestrzeń kreująca występuje ona w noweli w funkcji zasadniczego nośnika znaczeń. Zatem można byłoby mówić o swoistym „kodzie scenicznym”,

¹ H. M. Karasińska, *Przestrzeń w dramacie — przestrzeń teatralna*, „Teksty” 1977, nr 4, s. 121 - 141.

² J. Łotman, *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*. W: *Semantyka kultury*, Warszawa 1977, s. 213 - 266.

a bodaj nawet o „kodie teatralnym” potencjalnie w tekście literackim *La-godnej* zawartym.

Orientacja na odbiorcę konstituuje się na podłożu odmiennych niż u Tolstoja relacji między elementami struktury dzieła, zmusza do intelektualnego i emocjonalnego zaangażowania w trakcie piętrzenia wątpliwości w utworze, pozostawia odbiorcę z niepokojem i ciężarem nierozwiązanych problemów. *Sonata* natomiast niejako zwalnia, przynajmniej w intencjonalnym założeniu, z tak zaangażowanej postawy. Ale też jednoznaczność moralnego przesłania kierowanego do czytelnika dwukrotnie, za pośrednictwem autora — słuchacza i „Posłowia”, działa w kierunku zubożenia wieloznacznych treści utworu. *Sonata* mogłaby stanowić interesujący materiał do przeprowadzenia obserwacji, jak „Tolstoj — artysta” przezwycięzał „Tolstoja — moralistę”, bodaj ostatecznie niewelując kompozycyjny rozróżnienie między fabułą a „Posłowiem”.

Wydaje się, iż możliwości przekazu jednoznacznego w swej wymowie przesłania, bez naruszenia istoty artystycznej dzieła, stwarzał mieszczański dramat realistyczny typu Ostrowskiego. Kontakt z odbiorcą mógł się tam w pełni realizować poprzez plan fabularny. Bowiem wszystkie sensory były czytelne w ostro zarysowanej intrydze i jednoznacznym rozwiązaniu zawierającym osąd moralny. Można byłoby zaryzykować przypuszczenie, że był to zasadniczy powód, dla którego Tolstoj mógł ukierunkować swoje zainteresowania omawianą formą gatunkową właśnie na ten typ dramatu. Ową zbieżność literatura przedmiotu skrupulatnie odnotowała, analizując *Ciemną potęgę* przez pryzmat utworów dramatycznych autora *Burzy*. Jednakże ogląd dramatu Tolstoja z tak ograniczonej perspektywy badawczej nie pozwala na ujawnienie całej zawartości semantycznej dzieła. Albowiem w przeciwieństwie do Tolstojowskiej epiki, która da się interpretować sama przez się, sama z siebie, analiza dramatu pisarza wymaga zrekonstruowania systemu odniesień. Dopiero nałożenie na dramat swoistej siatki skojarzeń pozwalałoby na wydobycie treści obecnych w tekście dramatu niejako potencjalnie, ledwie sygnalizowanych. Owe „sygnały” przywołują bogate znaczeniowo konteksty „sprawdzone” bądź to w twórczości samego autora, bądź w jego wypowiedziach dyskursywnych; nad obydwoma rodzajami kręgów asocjacyjnych nadbudowuje się kolejny system odniesień — do twórczości innych pisarzy, myślowych wątków filozoficznych, wreszcie do samej „pamięci gatunku”. Zatem dramat *Ciemna potęga* można odczytać tylko poprzez wyjście poza tekst, by powrócić do niego z gotową już niejako, zarysowaną koncepcją i tu ją sprawdzić.

Tak na przykład „uwikłanie” głównej postaci, którego źródłem są instynkty, odsyła nie tylko do dramatu naturalistycznego, co dostrzeżono w literaturze krytycznej, ale przede wszystkim do fascynacji pisarza schopenhaueryzmem, do wielokrotnego przetwarzania tej filozofii człowieka w dziełach Tolstoja (*Anna Karenina*, *Sonata Kreutzerowska*, *Ojciec Sergiusz*), wreszcie — do dramatu modernistycznego, szczególnie do preferowanego tam motywu kobiety

jako fatalnej siły. Taki właśnie sens zawiera motto *Ciemnej potęgi*. Znany fakt manifestowanej przez autora negacji wszelkich kierunków modernistycznych, przy jednoczesnej okoliczności rozmijania się zamierzeń Tolstoja z realizacją artystyczną (sławny przykład *Anny Kareniny*) prowokuje do przebadania w twórczości pisarza ewentualnych antecedenencji wątków myślowych modernizmu na gruncie rosyjskim. Wszelako spenetrowanie zasygnalizowanego przez nas kontekstu — jako możliwości ujawnienia określonych treści w omawianym dramacie — okazałoby się niewystarczające. Albowiem nie sytuuje „uwikłania” w polu znaczeniowym głęboko przez Tolstoja rozumianej katharsis, przez owo uwikłanie przygotowanej. Niezbędne okazuje się odwołanie do całego kontekstu Tolstojowskiej filozofii pokory. O nią bowiem — i wynikające z niej sensy — *Ciemna potęga* przerasta dramat Ostrowskiego, dramat naturalistyczny i ustawia się w opozycji do dramatu modernistycznego. Zaś z punktu widzenia estetyki gatunku orientacja na „kontekst pokory” przemieszcza dramatyzm utworu na płaszczyznę bliską tragizmowi. Z perspektywy wspomnianych znaczeń można także wyinterpretować niejasno w dramacie zarysowaną siłę przeznaczenia. Dopiero chrześcijańska idea uporządkowanej duszy ludzkiej, która nie tyle jest dana, ile raczej — możliwa do osiągnięcia, idea zaczerpnięta z prawosławnej nauki Tichona Zadonskiego, wspólnego dla Tolstoja i Dostojewskiego inspiratora, o konieczności przejścia przez grzech dla osiągnięcia łaski zbawienia tłumaczy pozorną nieodpowiedniość w dramacie między jednowymiarowym ciągiem zdarzeniowym a kathartycznym finałem. Perspektywa taka wyjaśnia, że Nikita jest niejako „pasowany” na postać prawie tragiczną w I scenie z Anisją. Już wówczas — zgodnie z Tolstojowskim przekonaniem, iż grzech czepia się grzechu — bohater ma szansę na przebycie całego procesu od namiętności poprzez zbrodnię do pokory. Moment osiągania stanu łaski tłumaczy się w polu estetyki dramatu jako sytuacja „ośnienia”, „przejrzania” i pozwala określić niezauważalny w planie fabularnym konflikt idei. Na podłożu takich znaczeń do rangi ideowej przeciwwagi namiętności i zbrodni urasta nie tylko postać ojca Nikity, ale cały kontekst sprawiedliwości i wiary (grupując postaci: Maryny, nieżyjącego już męża Anisiji, Aniutkę, a także Akulinę — matkę).

Modernistyczne z ducha przeznaczenie w dramacie, rozumiane jako niewolnicza kondycja ludzka, poprzez szereg ogniw pośredniczących odwołuje się do tragedii antycznej. Oto charakter „uwikłania” i cały system zachowań związany z jego przewyciężaniem odsyła do Schopenhauerowskiego samozaprzeczenia „woli do życia” (Znamienne, że Nikita w momencie moralnego przełomu idealizuje Marynę; widzi w niej człowieka, nie kobietę) i do osiągnięcia stanu nirwanicznego spokoju. Ten Schopenhauerowski kontekst wszelako okazuje się za mało pojemny dla wyjaśnienia znaczeń mnożących się w finale dramatu; jest więc dla interpretacji konieczny tylko jako „przejściowy”, przywołujący Tolstojowskie „niesprzeciwianie się złu przemocą”. Na przykła-

dzie ruchomych znaczeń oscylujących wokół kategorii tragizmu w tekście omawianego dramatu, można zaobserwować, jak zewnętrzna tożsamość (nirwana — stan wolności w pokornym niesprzeciwianiu się) przeradza się w opozycję. Pesymistycznej rezygnacji i bezwładowi przeciwstawia się wielki optymizm moralnego odrodzenia, prześwit w nowe życie przewartościowujące doczesność spraw powszednich. W akcie „przejrzenia” bohatera manifestuje się negacja egoistycznego spokoju; zarazem odsłania się następny człon swoistej triady — antyczna katharsis. Moment oczyszczenia z brzemienia winy przez kajanie się przed tłumem „ludzi prawosławnych” to zmiana statusu bohatera ze zbrodniarza na postać prawie tragiczną (zauważmy, że taka możliwość identyfikacji bohatera tragicznego ze zbrodniarzem stanowi jeden z wyróżników gatunków tragedii)³. Osiągnięcie pełnego wymiaru tragiczności jest tu jednakże niemożliwe; znosi je silnie akcentowana wiara, przeświadczenie o łasce wiecznej, której bohater dostąpi. Wszelako sam fakt istnienia tak znaczących paraleli między rozwiązaniami ideowo-artystycznymi w *Ciemnej potędze* i wyróżnikami tragedii dowodzi, iż jest to jedyny bodaj utwór Tolstoja, który tak zdecydowanie „otarł się” o tragizm. Nie dlatego bynajmniej, by autor podjął w nim szczególnie nośne problemy. Łatwo zauważyć, że dwa prowadzące w dramacie wątki odzwierciedla Tolstojowska epika. Dylemat matki — kochanki będący dominantą w konstruowaniu postaci Anny, tutaj ujawnia się w ideowo-artystycznych funkcjach trzech bohaterek, jakie pełnią one wobec Nikity; zaś realizuje się całkowicie — w wyniesieniu pokory i dobra. Także główny bohater przebywa drogę od upadku do zmartwychwstania). Te szerokie możliwości interpretacyjne, które dramat zawiera, to rezultat szczęśliwego zespolenia dojrzałych już, niejako wyeksploatowanych w epice Tolstoja komponentów ideowo-artystycznych i „pamięci gatunku”. Zabójstwo, śmierć, moment przeniknięcia istoty winy to, jak byśmy określili, „zachowania modelowe” nie tyle dramatu, ile — gatunku tragedii; dlatego znaczą w *Ciemnej potędze* inaczej niż w epice. Szeroki, uniwersalizujący finał, przemieszczający całą dotychczasową doraźność w sferę znaczeń ogólnych nie jest bynajmniej wynikiem mistrzowskiego opanowania możliwości formy gatunkowej dramatu przez Tolstoja. Nawet przeciwnie, wnikliwa analiza mogłaby ujawnić w tym względzie wręcz pewne „uchylenia”, np.: wątki dramatyzm uwalniania się bohatera z „uwikłania” uratowany ostatecznie przez „epickie” reminiscencje „dialektyki duszy”, mierne wykorzystanie przestrzeni (imitującej zresztą) w funkcji nośnika znaczeń, potraktowanie dialogu li tylko jako formy podawczej. Ale w *Ciemnej potędze* aktualizują się sensy apriori zawarte w dramacie jako takim; wbrew fabule, w planie treści otwierają się one na szerszą inter-

³ M. Janion, *Tragizm*. W: M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Gdańsk 1972, s. 3 - 85.

pretację za sprawą pobudzenia Tolstojowskich rozwiązań epickich tym bardziej nośnych, że wzbogaconych przez pozatekstowe pola znaczeniowe.

Reasumując można wyprowadzić wnioski; że dramat Lwa Tolstoja *Ciemna potęga* tłumaczy się poprzez konteksty „cudze”, zarówno te wewnątrz twórczości autora (epika), jak i „na zewnątrz” (antyczna katharsis, Schopenhauerowskie wątki myślowe). Na skutek takich powiązań tekst dramatu inspirował do zastosowania heterogenicznego systemu wyjaśnień. W systemie jednorodnym da się go interpretować na poziomie związków fabularnych jako ilustracja życia wsi rosyjskiej końca XIX w, w dobie przemożnej władzy pieniądza i zgubnego wpływu miasta. W takim ograniczającym ujęciu badawczym omawiany utwór rzeczywiście nie wyszedłby poza kanon dramatu Ostrowskiego. Tymczasem *Ciemna potęga* Tolstoja przewycięża tamten typ dramatu nie dzięki wysokiej świadomości artystycznej pisarza — dramaturga, ale immanentnie — za sprawą tych kręgów asocjacji, które mieszczańskiemu dramatowi realistycznemu były niedostępne. Jakkolwiek więc homofoniczny system związków, niejako narzucony przez epikę, ograniczył w *Ciemnej potędze* możliwość tych „teatralnych” rozwiązań, które obserwujemy np. w sztukach Czechowa, to jednak utwór ujawnia załamanie, wyczerpanie się możliwości dramatu typu Ostrowskiego i — pomimo bardziej epickiej niż dramatycznej struktury — w planie treści sugeruje możliwość otwarcia omawianej formy gatunkowej na uniwersalne znaczenia.

Z punktu widzenia typologii rosyjskiego dramatu modernistycznego utwór Tolstoja zajmuje pozycję graniczną w historyczno-literackim ciągu między mieszczańskim dramatem realistycznym a intuicyjnym odkryciem możliwości, jakie stwarzał przed dramatem teatr (chodzi o sztuki Czechowa), prowadzącym do manifestującej się samoświadomości artystycznej Błoka — poprzez zwielokrotnioną teatralizację — i Majakowskiego z jego modelowaniem rzeczywistości realnej poprzez teatr.

ХАЛИНА ХАЛАЦИНЬСКА-ВЕРТЕЛЯК

ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ДРАМАТУРГИИ Л. Н. ТОЛСТОГО
НА МАТЕРИАЛЕ ДРАМЫ *ВЛАСТЬ ТЬМЫ* (ТЕЗИСЫ)

Резюме

Направление анализа драмы Льва Толстого определили такие внетекстовые условия, как: усиливающийся в эпике писателя морализаторский тон (*Крейцерова соната*) и необходимость более непосредственного контакта с читателем, установка на реалистическую драму типа Николая Островского. Попытка определения содержательности *Власти тьмы* требовала выхода к внетекстовым „чужим контекстам”: с одной стороны к таким, которые находятся внутри творчества Толстого-эпика, и, с другой, — к внешним (античный катарсис,

смысловые элементы философии Шопенгауэра, память жанра). Из-за кругов ассоциации, — невозможных в мещанской драме, — *Власть тьмы* своей содержательностью превышает этот тип драмы и может быть истолкована в контексте категории трагизма в ее античном и модернистском вариантах.

С точки зрения типологии русской драмы перелома XIX/XX веков произведение Толстого является важным этапом в историко-литературном процессе: между мещанской реалистической драмой и интуитивным открытием возможностей, какие открывал драматургии театр (пьесы Чехова), ведущий к высокому художественному самосознанию Блока через усиленную театрализацию и — к Маяковскому, с его моделированием реальной действительности через театр.

AN ATTEMPT AT A DEFINITION OF THE ESSENCE OF L. N. TOLSTOY'S PLAYWRITING ON THE MATERIAL OF THE PLAY *THE DARK POWER*

by

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTEŁAK

Summary

The direction of interpretation of Tolstoy's play was determined by such an extra-textual conditionings like: the intensifying in the epic moralizing passion of the writer (*The Kreutzer Sonata*) and the necessity of a more direct contact with the readers than it was possible in the epic, orientation towards the realistic bourgeois play of the type characteristic of Ostrowski. An attempt at determination of the content of *The dark power* required going outside the very text of the play and reaching for the so called foreign contexts, i.e. both those inside the works of Tolstoy — the epic as well as outside (ancient katharsis, Schopenhauer's threads of thinking, the memory of the species). Due to these regions of association — inaccessible to the bourgeois drama — *The dark power* in its content layer exceeds the other type of drama and is very close to tragedy.

From the point of view of typology of the Russian modernistic drama Tolstoy's work occupies a boundary position in the historio-literary course of development: between the bourgeois realistic drama and intuitive discovery of possibilities which were created by the theatre in front of drama (what is concerned here are Chekhov's plays), leading to the manifested artistic self-consciousness of Blok through the multiplied staging — and — that of Mayakovsky with his modelling of the actual reality through the theatre.