

Wojciech Gorczyca

Monolog i dialog w dramatach Konstantego Trieniowa

Studia Rossica Posnaniensia 20, 117-132

1988

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.

MONOLOG I DIALOG W DRAMATACH KONSTANTEGO TRIENIOWA¹

MONOLOGUE AND DIALOGUE IN KONSTANTY TRIENIOV'S DRAMAS

WOJCIECH GORCZYCA

The author analyses the structure of composition of dialogue and monologue in K. Trieniov's dramas pointing to the evolution of closed-circle psychologism — a characteristic feature of the style of the dramatist. The author formulated a conclusion about the influences of Chekhov's tradition (especially in the drama *The Dorogins*). The author also emphasized new possibilities of psychologization of heroes in the dramatic works in the Soviet Union of the half of the 20's of this century.

Wojciech Gorczyca, Oddział Doskonalenia Nauczycieli, ul. Dawida 1 a, 50-527 Wrocław, Polska—Poland.

W dotychczasowych badaniach nad twórczością dramatopisarską Trieniowa język stanowi najbardziej „formalny” aspekt analiz. Pozostaje względnie niezależny od odniesień pozatekstowych. Krytyka zgodnie podkreśla funkcjonowanie w doświadczeniu dramatopisarskim autora sztuki *Lubow Jarowaja* tradycji Aleksandra Ostrowskiego². Zmierza wszakże do odnotowania przede wszystkim właściwości stylistycznych (indywidualizacja języka³), nie zauważając propozycji, jakie wnosi kompozycyjna struktura dialogu, a także swoistości jego funkcji na tle kanonów realistycznego dramatu klasycznego (i nie tylko⁴). Skłania to do podjęcia dodatkowych analiz, w szczególności zaś do

¹ Analizie poddajemy trzy dramaty Trieniowa: *Doroginowie* (*Doroginy*, 1912), *Pugaczowszczyzna* (*Pugaczowszczina*, 1924), *Lubow Jarowaja* (*Lubow' Jarowaja*, 1926). Pierwszy z nich jest do pewnego stopnia „drogowskazem”, dzięki któremu można formułować wnioski co do zainteresowania pisarza analizą psychologiczną. Kolejne stanowią „apogeum” jego twórczości. Nawiązywały one w połowie lat dwudziestych do tradycji dramatu klasycznego.

² Zwracają na to uwagę np.: В. Диев, К. Трениев, Москва 1960, s. 70-72; tenże, К. Трениев. W: История русской советской литературы в IV т. 1917-1965 (t. 1 1917-1928), Москва 1967, s. 608-609; Р. Файнберг, К. Трениев. *Очерк творчества*, Москва-Ленинград 1962, s. 343-345; L. Gładkowska, К. Триениов. W: Historia rosyjskiej literatury radzieckiej, pod red. P. Wychodźcowa, tł. L. Jazukiewicz-Osełkowska, Warszawa 1977, s. 381.

³ Dijew dostrzega tutaj również związki z twórczością Gorkiego (В. Диев, op. cit., s. 608), Fajnberg np. akcentuje aforystyczność języka (Р. Файнберг, op. cit., s. 344).

⁴ Chodzi nam przede wszystkim o uwzględnienie wpływów poetyki teatru plakato-owego, masowego, i modyfikacji, jakich dokonuje Trieniow.

zdefiniowania wyróżniającego styl dramaturga kameralnego psychologizmu. W kontekście przemian procesu literackiego połowy lat dwudziestych było to zjawisko nowe, sygnalizujące rozwój dramatu realistyczno-psychologicznego⁵.

Obserwacje nad strukturą dialogu oraz jego wartością „informacyjno-estetyczną” pozwalają uściślić, w jaki sposób przedstawiona została w danym dziele jego problematyka, koncepcja ideowa i fabularno-kompozycyjny pomysł dramaturga⁶. Kształt i budowa dialogu znajduje się zawsze w ścisłym związku zarówno z „określonymi warunkami historycznymi” (zwyczajami językowymi i nawykami scenicznymi), w jakich powstaje dany dramat, jak też z techniką pisarza oraz z jego indywidualną poetyką⁷. Transponując tę myśl wypada wprowadzić parę wyjaśnień.

Interpretacja relacji Trieniów i kameralny psychologizm wiąże się z genologią, inspiracją, określeniem stopnia nowatorstwa. Istotną pozostaje nadto kwestia Trieniów i synkretyzm form, a więc: synteza dramatu, liryki, epiki w kontekście występujących u pisarza konwencji teatralnych. W niniejszych rozważaniach chodzi nam nie tylko o zwrócenie uwagi na estetyczno-językowe właściwości dramatów Trieniowa i funkcje kompozycyjne, jakie spełnia w nich dialog. Uzasadnione jest także spojrzenie na ewolucję form monologowych i dialogowych w aspekcie charakterystycznych dla dramatu realistyczno-psychologicznego tendencji, ustalenie związków ze zjawiskami procesu literackiego. Wiąże się to szczególnie z faktem, iż dramaturgia o poetyce realistycznej zajęła negatywną postawę wobec monologu, uznając go za formę sztuczną i nienaturalną z punktu widzenia powszednich kontaktów językowych. Kształt artystyczny pierwszych utworów dramaturgicznych Trieniowa wykazuje, iż dużą rolę w kształtowaniu psychologiczno-kameralnego stylu odgrywają w nich monologi. Dlatego też ścisłe rozgraniczenie dialogu i monologu w badaniach nad jego dramatami nie jest możliwe. Monolog jest początkowo u Trieniowa stałym towarzyszem dialogu. Później (np. w dramatach *Pugaczowszczyzna* i *Lubow Jarowaja*) stosunek między tymi formami wypowiedzi można określić jako dynamiczną polaryzację⁸, w której raz przewagę zyskuje dialog, raz monolog.

⁵ Utwór Trieniowa (*Lubow Jarowaja*) krytyka radziecka sytuuje w kręgu dramatu heroiczno-rewolucyjnego *Sztorm* (*Sztorm*, 1924) W. Bill-Biełocerkowskiego, *Pociąg pancerny 14 – 69* (*Broniepojezd 14 – 69*, 1927) W. Iwanowa, *Przełom* (*Razłom*, 1927) B. Ławrieniowa).

⁶ В. Одинцов, *Стилистическая структура диалога*. W: Языковые процессы современной русской художественной литературы, Москва 1977, с. 101.

⁷ Т. Винокур, *О языке современной драматургии*. W: Языковые процессы современной русской художественной литературы, Москва 1977, с. 144.

⁸ Zob. uwagi o monologu i dialogu w dramacie: J. Mukařovský, *Dialog a monolog*. W: tenże, *Wśród znaków i struktur*, przeł. J. Mayen. Warszawa 1970, s. 190.

Teoria języka dramatycznego styka się zawsze z teorią realizacji scenicznej. Badanie chwytów konstrukcji dialogicznej nie może nie liczyć się z zagadnieniem stosunku tekstu teatralnego do form teatralnej realizacji. Czynniki „teatralności” nie jest w stosunku do tekstu czymś zewnętrznym, lecz tkwi w nim samym⁹. Odczytanie „teatralności” wiąże się więc między innymi z interpretacją występujących w obrębie tekstu dramatu mowy autorskiej i odautorskiej¹⁰ oraz ich powiązań.

W małym stopniu uwzględniał tę relację Trieniow w *Doroginach*. Dla tego utworu charakterystyczny jest dialog konwersacyjny (ustatyczniony), znamienny dla utworów Czechowa i Gorkiego, gdzie występuje wiele autowypowiedzi, które — chociaż luźno powiązane — indywidualizują i psychologizują postaci. Kształt dialogu i jego mechanizm wyznaczony został do pewnego stopnia przez założenia ideowe, wynikające z obranej koncepcji kształtowania przestrzeni i czasu. Przeważał tutaj model przestrzeni zamkniętej („dom”), kameralnej. Uwidoczniła ona statyczność świata przedstawionego, w którym istnieli bohaterowie. Stawała się warunkiem cyklicznego czasu, pospolitej powszedniości. W tej sytuacji dialog zmieniał się często w monolog, tworzył plan komentująco-wyjaśniający. Jego wprowadzenie motywował Trieniow chęcią wyeksponowania postaw psychologicznych. Konstrukcję monologów opierał często na pytaniach, odzwierciedlających wewnętrzny dramat Olgi.

Olga (*zadumałaś nad rieką*). Kudriawuju zieleń razmietiała wdol bieriegow, kak gromadnyje kosy... Otczego ja tiebia tak lublu?. Zaczem ty zowiosz mienia... kak mat'?¹¹

Znamienne dla techniki Trieniowa jest to, że taki typ monologu wyodrębnia się w dramacie zdecydowanie z dialogu i stanowi całość kompozycyjnie samodzielna. Przedstawia z reguły rozbudowaną wypowiedź refleksyjną. Jej struktura wykorzystuje zasady mowy dialogowej. Tworzy jakby łańcuch pojedynczych replik. W tym sensie funkcjonuje jako monolog zdialogizowany¹² (*soliloquium* w prozie¹³), jest „liryczną ekspresją duszy” Olgi, próbującej dociec prawdy o własnym losie. Forma ta osiąga walor poetycki ze względu

⁹ W. Winogradow, *Język artystycznego utworu literackiego*. W: Rosyjska szkoła stylistyki, przeł. J. Kulczycka, Warszawa 1970, s. 355 - 412.

¹⁰ Т. Винокур, *op. cit.*, s. 136 - 137.

¹¹ К. Тренев, *Дорогины*. W: *тензе, Пьесы, статьи, речи*, Москва 1952, s. 20.

¹² Termin zapożyczyliśmy z pracy: М. Сymborska-Leboda, *Dramaturgia Leonida Andriejewy*, Warszawa 1982, s. 104. Monolog autoprezentacyjny eksponujący przemiany wewnętrzne bohaterów pojawia się w dramacie romantycznym, w którym bohater jest przede wszystkim postacią przeżywającą, a nie działającą. Por.: E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, *Zarys poetyki*, Warszawa 1978, s. 83.

¹³ Por. uwagi na temat wykorzystania techniki dramatycznej w powieści strumienia świadomości. R. Humphrey, *Strumień świadomości — techniki*, *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, Wrocław 1977, s. 236.

na obecność takich środków wyrazu, jak: metaforyka, pytania retoryczne, zamilknięcia. Powtórzenia syntaktyczne, leksykalne, brzmieniowe aktywizują uwagę widza, czytelnika, poszerzając o dodatkowy podtekst pole semantyczne wypowiedzi. Pozwoliło to na bezpośredni i bardziej wielostronny ogląd nurtujących bohaterkę problemów.

Zarówno „głos” Olgi, jak i Dorogina jest często monologiem analogicznym do wypowiedzi wszechwiedzącego narratora w utworze epickim. Prezentują oni rzeczywistość dramatu ze swego nadrzędnego punktu widzenia, interpretując ją i przenosząc uwagę widza ze strony zdarzeniowej na refleksję. Pojawiają się w nim elementy retoryki społecznej. „Ożywia” ją Trieniow, operując niejednokrotnie pointą, porównaniem, aforyzmem.

Dorogin. „Narod, narod!...” Wot sozwuczije, kotoroje polstoletija dierżało pod gipnozom naszu blagorodnuju mysl. Russkaja intielligentnaja mysl sputałaś w położenii toj kuricy, pieried kotoroj powieli czertu mielom, i biednaja kurica gład s etoj czerty nie swodit¹⁴.

Koncepcja konstruowania wypowiedzi scenicznej w *Doroginach* wiązała się głównie z nastawieniem na „wymawialną” stronę replik. Główne zadania dialogu, jakie wyznaczyła mu konwencja dramatu realistycznego (dynamizacja akcji opierająca się na nieustannych zwrotach znaczeniowych i emocjonalnych i prowadząca do zmian sytuacji), Trieniow stymulował elementami refleksyjnego ukształtowania słowa. Były one dominantą, szczególnie gdy chodzi o eksponowanie wewnętrznego nurtu dramatu, jego psychologicznego tła. Uzupełniała go przyroda, równoprawny partner w konstruowaniu świata przedstawionego. Zantropomorfizowany pejzaż wyposażył pisarz w cechy i pojęcia właściwe głównej bohaterce. Te dwa kameralne „głosy” świadczyły o wpływach konwencji dramatu kryptosymbolicznego. Wzajemne przenikanie się i uzupełnianie stanów psychicznych z zarysowanym w didaskaliach obrazem przyrody danego dnia wiązało dramaturga z koncepcją psychologizmu Czechowa [*Diabeł leśny* (*Leszuj*, 1889), *Mewa* (*Czajka*, 1896)]. Był to jeden z nielicznych przypadków łączenia relacji dialog — didaskalia w sensie połączenia w sytuacji mownej słowa i gestu, słowa, mimiki i ruchu. Dialog spełniał zresztą tutaj podrzędne funkcje. Z natury swojej konwersacyjny, przekształcał się często w monolog, wykazujący tendencję do wyodrębnienia się, autonomizacji, ustatyczniania toku akcji przedstawionej, kameralizowania jej. Ze względu na kształt artystyczny (jego poetycki walor) aktywizował uwagę widza.

Sposób kreowania świata przedstawionego w *Pugaczowszczyźnie* odzwierciedlił się natomiast w dynamicznej polaryzacji dialogu i monologu oraz częściowym eliminowaniu planu komentująco-wyjaśniającego. Spowodowało

¹⁴ К. Тренев, op. cit., s. 22.

to równocześnie zmiany w budowie zarówno zewnętrznych układów wydarzeń (przebiegu akcji), jak i wewnętrznych stanów psychicznych postaci. Dialog, gdy idzie o kształtowanie wydarzeń, wypełnia, obok dramatycznych, szerokie zadania informacyjne. Elementy narracyjne, pojawiające się w replikach, wyprowadzają akcję w przestrzeń pozasceniczną, poszerzając zakres tematyczny utworu i motywując przyszłe działania. Trieniow nigdy nie wyznacza konsytuacji takiego dialogu w tekście pobocznym. Zwerbalizowaniu podlegają wszystkie jego elementy.

W obrębie form dialogowych występuje duże zróżnicowanie zależnie od rodzaju sytuacji i postaci. *Pugaczowszczyzna* była typem dramatu historycznego, który, z racji przesłania ideowego, wprowadzał struktury epickie w celu dodatkowego przekonania widza o wadze prezentowanych treści. Tak chyba należy rozumieć zasadność wprowadzanych do sztuki niektórych odmian monologów. Wiele z nich odznacza się zwrotami do słuchaczy (apostrofami) zmierzającymi do przekonania ich o celowości podjęcia określonego typu działań. Był to, podobnie jak w dramacie przedromantycznym, wykład racji argumentów, w którym dominowała postawa apelatywna, a w każdym razie retoryczna zasada organizowania mowy¹⁵, wywołująca w sztuce spontaniczne reakcje uczuciowe odbiorców.

Sidor. Prawosławnyje chriestjanie! Ja jest' wasz batiuszka mużyckij car', Piotr Fiodorowicz, ukrywszysia ot naczałstwa pod widom Jemieljana Pugaczowa. Tiepiericza ja odkrywszy's i wam daju połnuju wolu ot gospod! Snicztożajtie kak ni można wsiech pomieszczikow! (*Sidor ujeżdżajet soprowożdajemij likujuszcej tołpoj*¹⁶).

Ten typ monologu, w wypadku Wędrowca (Strannik), przybywającego z zewnątrz, staje się zakamuflowanym wypowiedzeniem odautorskim¹⁷, okazją do aluzyjnej aktualizacji fabuły dramatycznej, komentowania jej w myśl określonych celów ideowych wynikających z sytuacji autora i odbiorców. Zwracają na to uwagę kryptocytaty.

¹⁵ Obecność swoistych form monologu apelatywnego charakteryzuje dramat przedromantyczny. Por.: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1972, s. 408 - 409. A. Schlegel, *O dialogu dramatycznym*. W: *Manifesty romantyzmu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1975, s. 108 - 121; E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tataro, op. cit., s. 84. Według Bachtina wszystkie formy retoryczne, ze względu na swą budowę kompozycyjną, są nastawione na słuchacza i jego odpowiedzi (*Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, s. 93; por. także M. Bachtin, *Wypowiedź a mowa*, „Odra” 1982, nr 11, s. 33 - 34).

¹⁶ K. Тренев, *Пугачевщина*. W: *тенже, Избранные произведения, т. 2, Пьесы, статьи, речи*, Москва 1955, s. 57.

¹⁷ *Ibid.*, s. 70. Strannik. Ech, siostry-bratje, „nie nadziejtie na kniazi... Kniazi i cari zatiem tolko i wydumany, cztob za ich brat brata smierti priedawał...” Zwrot (apostrofa), jak twierdzi S. Skwarczyńska wiąże treści przedstawione z dynamizmem ideowym dzieła (*Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1, Warszawa 1954, s. 419).

Omówione rodzaje monologów są zorientowane dialogicznie. Wchodzą one bowiem w relacje z masą, tłumem, są elementami tworzącymi akcję utworu. Spełniają istotną funkcję dramatyczną, poszerzają fabułę sztuki i podkreślają jej iluzyjność. Projektują także rolę odbiorcy w „teatrze dramatycznym”, emocjonalnie odbierającego akcję.

Większość z nich służyła do eksponowania psychologicznego nurtu sztuki. Występował w nich element autoanalityczny pozwalający na ujawnianie przeżyć bohaterów. Formułowanie myśli stawało się zarazem rodzajem działania — nie miało charakteru apelatywnego.

Czumakow. Da wysze gołowy u czelowieka czto i rastiot, okromia wieriwki s pieriekladinoj?

Barusk. Nu, ty zagadki broś! Nie na posiadielkach. Cztoż, mastiera wy, kazaki, gołowami torgowat! Stiepana Razina gołowu za boczonok wodki, za pud tabaku promieniali, tak za swoi szkury carskuju gołowu schodno spustit'. Tolko nam, muzykam, eto nie ruka!¹⁸

Taka forma wypowiedzi, umotywowana stanem przeżyć postaci, jest jednocześnie naturalnym, konsekwentnym wynikiem poprzedzających ją dialogów, nie burzy ich, wprowadza refleksję. Trieniow uwzględnia tutaj starannie konsytuację podmiotową¹⁹, ściśle związaną z sytuacją psychiczną, wzajemnym napięciem między interlokutorami. Współautorstwo nie jest równoznaczne tylko z sumą wypowiedzi postaci. Przejawia się w budowaniu struktury dialogu o dynamicznej polaryzacji (między dialogiem i monologiem zdialogizowanym), tworzeniu z niej zorganizowanej i wewnętrznie zróżnicowanej całości semantycznej. Zderzanie kwestii rozbudowanych i lakonicznych wnosi ładunek dynamizujący rozmowę, jest sygnałem wewnętrznych przemian bohaterów. Wskazuje na ewolucyjność postaw.

Wynik owej polaryzacji przejawia się w większej aniżeli do tej pory tendencji do budowania fabuły na podstawie dialogu, gdzie występują nieustanne zwroty i napięcia znaczeniowe, emocjonalne niezgodności, prowadzące do zmian sytuacji²⁰. Konstytytywna cecha wypowiedzi dotyczy tutaj szczególnie określania zachowania postaci przez jej działanie, a także tworzenia tempa sztuki. Wynika to przede wszystkim z koncepcji, zmieniających się w planie dramatycznym, dialogów sytuacyjnych. Chodziło w nich nie tylko o wzajemną zależność wymienianych zdań, wpadanie partnerowi w słowo.

¹⁸ Ibid., s. 70.

¹⁹ Konsytuacja podmiotowa wiąże się z sytuacją psychiczną, wzajemnym napięciem między mówiącymi. Por.: E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tataro, op. cit., s. 67; E. Sourieau, *Czym jest sytuacja dramatyczna?*, przeł. B. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 259 - 283.

²⁰ E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tataro, op. cit., s. 67. Uwzględniających konsytuację podmiotową leżącą poza uczestnikami dialogu.

Ich dramatyzm zawierał się w aktywnym oddziaływaniu partnerów na siebie, częstej kontrowersyjności rozmów (szczególnie Pugaczowa z opozycją kozacką — Czumakowem, Pierfilewem, Szygajewem), służącej do posuwania akcji naprzód. Dawało to jednocześnie podstawy do psychologizowania biorących w rozmowie osób. Pragnąc uwypuklić problem tragizmu w dramacie historycznym, szukał dla niego Trieniow odpowiedniego kształtu. Podtekst psychologiczny, wskazujący na tragiczną sytuację wodza powstania wystąpił w scenach jego rozmowy z Ustinią, gdzie dramaturg wyrażał słowo mimiką, gestem, ruchem (smotrit na niego przystalno, brosiłas' k niemu, ułybnułsia²¹), kameralizując ją. Były to nieliczne, aczkolwiek znamienne, bo zapowiadające zmianę techniki w wyrażaniu stanów uczuciowych przykłady. Odchodził bowiem Trieniow od formy monologu na rzecz postulowanej przez realizm zasady odkrywania świata wewnętrznego bohaterów w dialogu, gdzie istotną rolę odgrywał element parawerbalny. W prezentowaniu „ekspresji duszy” przedstawicieli ludu uciekał się jeszcze do scenicznego monologu wewnętrznego. Ta forma, eksponująca iluzyjność świata przedstawionego, wskazywała na wykorzystanie semantyki bylin, tradycji staroruskiej²². Świadczą o tym między innymi stylizowane wypowiedzi Lipaki, które będąc refleksyjnymi przerywnikami akcji, ściśle wiązały się z implikującymi je sytuacjami dramatycznymi.

Lipaka (*priczitaja*). Och, son moj wieszczij, biestałannyj! Oj, wypila z ja nonicza wina siniego, da nie spochmielit'sia mnie do wieku ... Och, Mariejuszka moj, biezotwie-tnyj! Kak mnie biez tiebia wiek wiekowat'?²³

Podobna stylistyka określiła kształt scen masowych. Nie budował ich pisarz na zasadzie dwustronnego przeciwstawienia oponentów dramatycznych²⁴. Wprowadzał bezimienne repliki, będące komentarzem do wydarzeń, działań postaci pierwszoplanowych. Wiele przykładów cechowało ujednoczenie konstrukcji syntaktycznych (odpowiadających jednolitości postawy emocjonalnej, jednoznacznej afirmacji misji Pugaczowa), wyraźna symetryczność replik, wskazujących na brak indywidualizacji i podporządkowanie się konwencji teatru masowego.

Jak wynika z powyższych stwierdzeń, dialog w *Pugaczowszczyźnie* nie był opozycyjny w stosunku do konwencji, których źródła można znaleźć w tradycji teatru przedromantycznego, a nawet greckiego. Trieniow, wykorzystując

²¹ К. Трениев, *op. cit.*, s. 48.

²² Również na wykorzystanie języka ukraińskiego. Dialog bogato stylizowany zasługuje na uwagę językoznawców.

²³ К. Трениев, *op. cit.*, s. 64.

²⁴ Por. uwagi o dialogu w scenach zbiorowych. (R. Zuchardt, *O dialogu w dramacie*, przeł. A. Swinarski, „Dialog” 1957, nr 4, s. 98).

plan epicko-informacyjny, apostrofy, modyfikował dialog, aktualizował fabułę dramatyczną. Tworzył dla dramatu strukturę otwartą, która wymagała wielkiej sceny. Nasycił ją romantycznym patosem, mocno osadzonym w realiach epoki, polemizując z interpretacjami powstania Pugaczowa, jakie, w połowie lat dwudziestych proponowała plakatowa, lefowska sztuka-kronika²⁵. Kształt dialogu zapowiadał jednocześnie zmianę stylu pisarza — bardziej aktywny stosunek do zagadnień komunikatywności i dramaturgiczności rozstrzygających kwestie związane z rozwojem konfliktu sztuki. Dotyczyło to również konstruowania planu kameralno-psychologicznego, było zapowiedzią formuły większego realizmu²⁶. Ich rezultat miała przynieść następna sztuka.

Realizm dialogów w dramacie *Lubow Jarowaja* to nie tylko sprawa starannego uzasadnienia toku akcji, związania charakteru, tematyki i przebiegu replik z całokształtem każdorazowej sytuacji (miejscem, okolicznościami rozmowy, osobami rozmawiającymi, systemem wejść i wyjść, realizujących koncepcję przebiegu wydarzeń w ramach rozgrywanego konfliktu sztuki). To także, a może przede wszystkim sprawa ukształtowania słowa według określonego wzorca stylistycznego i łączenia replik, uwzględniających kryterium „potoczności”, za pomocą podstawowego dla dramatu elementu: spontanicznej inspiracji, pozostającej muzą dialogu²⁷.

Podstawą scenicznego rozwijania replik w sztuce były w zasadzie dwa zabiegi:

1. W planie rozwoju akcji konstrukcja dialogu motywowana przybyciem nowej osoby (osób) na scenę, co tłumaczyło się częstą zmianą tematu, nastroju, emocjonalnego charakteru dialogu.

2. W planie kameralizacji sztuki wprowadzanie wariantów zdialogizowanego monologu, a także rozbijanie więzi semantycznej dialogu w celu eksponowania „lirycznej ekspresji duszy”.

Jeśli chodzi o pierwszy aspekt, słowo spełnia tutaj wielorakie funkcje. Krótkie rytmiczne repliki (np. w scenie pierwszej aktu drugiego) szybko przerzucające się z postaci na postać robią wrażenie dynamicznego tempa,

²⁵ Takimi były np. sztuki W. Kamińskiego, *Jemieljan Pugaczow* (1925) i S. Auslendera, *Jemieljan Pugaczow* (1925). Por.: Ю. Оснос, *Советская историческая драматургия*, Москва 1947, s. 66.

²⁶ Z którą występował Lew Tołstoj — „Monologi i różne wejścia z obrazkami i tonami — od tego mdli widza”. *Лев Толстой об искусстве и литературе*, Москва 1955, s. 315 - 316. Por. także wypowiedź Gorkiego w liście do Trieniowa — М. Горький, *Собрание сочинений в тридцати томах, Письма, телеграммы, надписи*, t. 29, Москва 1959, s. 161 - 162.

²⁷ A. Schlegel, op. cit., s. 112 - 113.

²⁸ M. Lubomudrow, *Aktorstwo i spuścizna teatralna. Teoria gry aktorskiej w świetle idei Stanislawskiego, Meyerholda i Tairowa*, przeł. A. Drawicz, „Dialog” 1971, nr 11, s. 99.

następując po sobie, „spotykają się”, kontaktują bezpośrednio, przy czym, posuwając akcję naprzód, są jednocześnie mini-charakterystykami interlokutorów, zawierają elementy osobistej refleksji (akcentują to wprowadzane przemilczenia). Zaznaczał Trieniow tym samym kontakt emocjonalny między partnerami rozmowy a widzem, wiążący się u Stanisławskiego z problemem „przeżywania i demonstrowania”²⁸.

Koszkina (*czem-to silno wzwołnowan, no skrywajet eto*).

Szwandia!

Szwandia. Jest', towariszcz pried!

Koszkina. Za Luboj Jarowoj sletał?

Szwandia. Sam sletał. Towariszcz Roman, czto że eto?

Boj pod gorodom. Znaczit Żegłowski most wzorwan?

Koszkina. Znaczit...

Szwandia. Wichor' s riebiatami nie wiernulis'?

Koszkina. Nie wiernulis'...²⁹

Występujący paralelizm składniowy poszerza pole semantyczne wypowiedzi, nadaje replikom walor jednolitości, uwypukla ich ogniwa. Posługiwanie się tym środkiem warte jest odnotowania w wypadkach, kiedy Trieniow pointuje sceny, eksponując przeżycia postaci. Repliki są wypowiedziane wówczas nie tylko na zasadzie wzajemnej zależności wymiany zdań, tworzących szereg akcji i reakcji³⁰, ale także na zasadzie paralelizmu myśli osób, które ze sobą nie rozmawiają.

Jarowoj. Staruchu procz. Uczitielnicu oswobodit'!

Marja (*Siemionu*). Da zaczem że ja tiebia, aspida, na swiet rodila!

Lubow' (*wychodia iz szkoły, w użasie*). Da zaczem że ja na swiet rodilas'!...³¹

Z realistycznym charakterem dialogów, odzwierciedlających stan duchowy postaci, współdziałała ich ciągła zmienność, wielka elastyczność, tworząca żywy rytm sztuki. Spełniały one jednocześnie „aksjomat informacyjności”³², według którego prawdziwy dialog — dialog o funkcji poznawczej — winien zmierzać do ciągle nowych szeregów zdarzeń, a każda replika ma dołączać kolejne ogniwo niezbędnej informacji. W rozważaniach o dialogu, kształtującym dynamikę akcji, nie sposób pominąć chwytu typologicznego, jakim jest polilog. Jego pojawienie tworzy kontrapunkty³³, szczególnie potrzebne w dramacie, gdzie występuje konflikt koncentryczny, stanowi o kulminacji sceny, dającej asumpt do dalszego rozwijania wydarzeń, implikuje często jej

²⁸ К. Тренев, *Любовь Яровая*. W: *тенже, Избранные произведения*, op. cit., s. 104.

³⁰ A. Schlegel, op. cit., s. 110.

³¹ К. Тренев, op. cit., s. 159.

³² Р. Будагов, *О сценической речи*, „Филологические науки” 1974, nr 6, s. 11.

³³ Por. uwagi o funkcji polilogu w dramacie — Т. Винокур, op. cit., s. 164.

ekspresywny charakter, kończy temat „mocnym uderzeniem”. Obok tych funkcji kompozycyjnych wprowadzenie polilogu daje możliwość błyskawicznej charakterystyki biorących w rozmowie osób. W tym wypadku eksponuje stan emocjonalny Jarowej.

Jarowej. Professorsza branitsia: płocho ochraniał jejo imuszczestwo. Ona nie znała, czto ja żynzju riskował.

Lubow'. Czto?

Gienierał. Da, už my było pomianuli was za upokoj.

Gornostajewa. Tak wy... nasz... nasz...

Wwodiat pod silnym konwojem Chruszcza, Mazuchina, drugich żegłowcew.

Jarowej (*raportuje gienieraku*). Złomyszlenniki pokuszawszyjesia na Żegłowskij most.

Lubow'. Misza? Ty?... Nieprawda! (*Padajet*)³⁴.

Inną odmianą polilogu, wyznaczającą kształt scen masowych, było wprowadzenie wzajemnie krzyżujących się replik-haseł. Ich obecność, określona logiką rozwoju akcji, oddawać miała atmosferę ulicy, obraz niezorganizowanego wiecu bez uwzględnienia zależności wymiany zdań, tworzących szereg akcji i kontrakcji. W odindywidualizowaniu replik, plakatowym charakterze wykrzyknień uwidoczniła się inspiracja tradycji *Misterium-buffo* Włodzimierza Majakowskiego³⁵. W ogóle w scenach masowych funkcja polilogu zasługuje na szczególną uwagę. Jako jeden z pierwszych, w połowie lat dwudziestych, ukazywał Trieniow masę nie jako bezimienny tłum, lecz jako wewnętrznie zróżnicowaną, emanującą emocjami i uczuciami grupę (robotnicy, przechodnie, handlarze). Masa spełniała nie tylko funkcję „quasi-chóru”, który w sposób emocjonalny reagował na wydarzenia. Trieniow, wprowadzając repliki dwóch wyraźnie przeciwstawnych sobie grup, włączał je w tok akcji przedstawionej, wyznaczając im określoną rolę w rozwijaniu konfliktu.

Radostnyj szopot mieszajetsia s triewożnym wosklicanijem.

— Naszy podchodiat!

— Towariszczi, żegłowcew wywodiat!

— Towariszczi, wyruczat'!

Pojawlajetsia Malinin, Jarowej i drugije oficery.

Gołosa, — Gospoda, uspokojties'!

— Nikakich bolszewikow niet.

— W gorodie wsio błagopołuczno³⁶.

³⁴ K. Трениев, op. cit., s. 110.

³⁵ Ibid., s. 147.

— Sto pudow bumagi chotitie?

— Brillianty kuplu...

— Kukuruznaja muka...

— Dwiesti dołlarow. Wasza dostawka.

— Gospoda, wstupajtie w raboczij oficerskij otriad!

³⁶ Ibid., s. 146.

Falowe rozchodzenie się nastrojów i uczuć zlewało się ze stanem emocjonalnym głównych bohaterów. Występowało tutaj sprzężenie zwrotne dwóch planów — głównego, prezentującego postaci pierwszoplanowe, i dalszego, gdzie sytuował Trieniow masę. Taka koncepcja posługiwania się słowem tworzyła rewolucyjny patos, nasycała mikrokosmos sceny atmosferą podniecenia i uniesienia. Świadczyła równocześnie o wykorzystaniu tradycji konwencji teatru romantycznego.

Sposób konstruowania dialogu w sztuce *Lubow Jarowaja* wiąże się nie tylko każdorazowo z określoną sytuacją, jaką wyznacza mu treść, tempo, miejsce w budowie akcji. Dotyczy szczególnie wzorca stylizacyjnego, różnicującego dialogi, charakterystycznego dla poszczególnych interlokutorów. Każda z postaci, spełniając określoną funkcję w realizowaniu konfliktu, wnosi własny, niepowtarzalny styl wypowiedzi i sposób zachowania. Rewolucyjny tempo-rytm nie sprzyjał rozwijaniu rozbudowanych kwestii. Dialog sytuacyjny, kontrowersyjny, otrzymywał z reguły zwięzłą postać, pogłębioną często aforyzmem, pointą. W ten sposób wiele replik zyskiwało uogólniony sens, wykraczający często poza określone sytuacją ramy rozmowy. Taki charakter ma na przykład replika Gornostajewa pointująca zachowanie Duńki, uciekającej przed „czerwonymi”³⁷ czy rozmowa profesora z Pikałowem.

Gornostajew. Nie każetsia li tiebie, czto my iszczem istinu, ukłoniajas' ot niejo? Ibo, kogda iszczut istinu na rasputje, to ona niepriemiennno u grudi.

Pikałow. Nawiazalsia ty na moju duszu. Kak że mnie ot tiebia oswobodit'sia...

Pikałow. Da ty kakogo klassu?

Gornostajew. Ja professor.

Pikałow. Iz cyrka, czto li?

Gornostajew. Poczemu iz cyrka?

Pikałow. Dawieczu pro krys i słonow składno objasnia!³⁸.

Orientacja aktu mowy na komunikatywność, obopólna szybka reakcja rozmówców, lakonizm, zdążanie do eliminowania wypowiedzi „opisującej”³⁹ tym bardziej przekonywająco oddaje atmosferę sytuacji, w jakiej toczy się rozmowa, jak również jej walory psychologizujące. Zogniskowały się one tutaj w przecięciu dwóch kontekstów (patosu pierwszej repliki Gornostajewa i wynikającego z niemożliwości porozumienia starannie cyzelowanego komizmu).

³⁷ Ibid., s. 162.

Duńka. Bros'tie batiuszka, waszy marachwiety! Czto b ja da wysieła!

Matuszka. Procz!

Gornostajew (*bystro bieżył k sporiaszczim*). Pustitie, pustitie Duńku w Jewropu!

³⁸ Ibid., s. 172.

³⁹ Wypowiedź „opisująca” — termin zapożyczony z pracy: I. Sławińska, *Sceniczny gest poety. Zbiór szkiców o dramacie*, Kraków 1960, s. 28.

Dawało to pogłębioną refleksję o kategoriach myślenia dwóch ludzi „dwóch światów”. Charakterystyczny dla sztuki determinizm psychologiczny, „wyrzucający” nagromadzone w postaciach uczucia, wyraźnie daje znać o sobie w dialogach kontrowersyjnych, gdzie dochodziło do zderzania punktów widzenia. Dodatkową ekspresję tworzyły didaskalia, które uwypuklały analityzm psychologiczny, jak i scenariuszowość tekstu. Stan napięcia dialogów wzrastał w miarę upływu czasu i rozwoju wydarzeń.

Panowa. O da, ja znaju: wam smiert' nie straszna... Nu ja sozdała by dla was czto-nibud' postraszniej smierti.

Lubow'. Wy eto uże sozdali dla siebie — plaszuszczije miertwiecy. (Idiot).

Panowa (*wsled, skwoż stuczaszczije zuby*). Tak splasziesz ty u mienia...⁴⁰

W okresie dużej popularności umownego teatru Meyerholda, widocznej jeszcze ekspansywności sztuki-kroniki, Trieniow, nawiązując do hasła Anatola Łunaczarskiego „Z powrotem do Ostrowskiego” (Nazad k Ostrowskomu, 1923), twórczo rozwijał osiągnięcia autora *Lasu*, który stwierdzał, że język jest podstawą dramaturgii, iż w nim zawiera się prawdziwy dramatyzm i sceniczność⁴¹.

Akcentowanie w tej sztuce dynamiki zmieniającego się, elastycznego dialogu, przechodzącego w scenach końcowych w polilog, w przebiegu fabularnym rzutowało również na sposób percepcji widza. Odbiorca pod wpływem zachodzących wydarzeń, wnoszących niejednokrotnie element zaskoczenia i niespodzianki miał możliwość psychologicznego, emocjonalnego odbioru dzieła, w którym istotną rolę odgrywały dialogi kontrowersyjne. Realizowały one interesujący autora temat w planie psychologicznym, bez deklaratywności i oratorstwa. Zwraçały uwagę na autentyzm przeżyć. Widz w związku z tym wczuwał się, poddawał akcji. Projektował więc Trieniow rolę odbiorcy w „teatrze dramatycznym”.

W tak skonstruowaną tkanekę planu dramatycznego wprowadzał plan kameralizujący, „monologowy”. Liryczno-refleksyjna wypowiedź, wspomnienie miały charakter zdialogizowanego monologu dramatycznego⁴², którego obecność była istotna z punktu widzenia budowy głównego konfliktu sztuki. Obdarzenie postaci „pamięcią”⁴³ spełniało ważną funkcję w wyjaśnianiu głównych przesłanek minionych wydarzeń, z których widz miał wysunąć wnioski dla działań postaci w „teraz” sceny. Nawiązywało to do ibsenow-

⁴⁰ К. Тренив, op. cit., s. 143.

⁴¹ Cyt. za: E. Холодов, *Язык драмы*, Москва 1978, s. 117.

⁴² „Dramatycznymi monologami są tylko te, które oznaczają jakąś nową fazę rozwoju akcji”. Cyt. za: R. Zuchardt, op. cit., s. 98.

⁴³ Także dla łączenia czasu sceny z przestrzenią pozasceniczną. Chwył charakterystyczny dla dramatu kryptosymbolicznego. Por. J. Styan, *Partytura teatralna*, przeł. K. Karkowski, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 212 - 213.

skiego sposobu ukazywania przeszłości postaci, polegającego na sukcesywnym „rozproszonym” jej odsłanianiu⁴⁴. Prezentował Trieniow jednocześnie bliskie koncepcji Stanisławskiego kategorie określające status teatralny postaci: ostrość konturów, szczerłość przeżyć, naturalność zachowania i wyrazistość środków ekspresji⁴⁵. Aktor mógł oddziaływać na widza za pośrednictwem emocji bohatera, wykorzystując teatralną sugestywność iluzjonistycznego odtwarzania rzeczywistości. Służą temu również uwagi zawarte w didaskaliach.

Kołosow. Czująja krow', Luba, — dieszowaja płata.

Lubow'. Czująja? Ja samoj dorogoj krowju zapłatiła. A ponadobitsia — swojej zapłaczu. Ja niedostojna jego krowi. On gorieł w ognie, w podpolnoj rabotie, a ja triasłaś ot strachu i skuliła: „Bros'! Polzu można priniesti i na obszczestwiennoj rabotie”. (*Zakryła lico*). Stydno, bolno wspominać. (*Ticho*). Jesli by żyw był, szła by riadom s nim, gorieła by odnim ogniom... W tifoźnom briedu wsio wriemia widieła jego toczno takim, kak prowadziła na smiert'. Idiot polem... chleba kołosiatsia...⁴⁶

Monolog Lubow Jarowej stanowił przejaw udratyzowanego myślenia asocjacyjnego, zestawiającego różne plany czasowe. Ich zderzenie odzwierciedla w słowie i uogólnia zarazem wewnętrzną walkę bohaterki, jej uczucia, wiąże Trieniowa z koncepcją psychologizmu u Czechowa. Jednocześnie jego postać świadczy o odejściu pisarza od dłuższej wypowiedzi liryczno-epickiej, wyodrębniającej się z dialogu, o dramatyzacji form podawczych w ogóle. Przejawiło się to w tendencji do rozluźniania więzi semantycznej dialogu, gdzie poszczególnym wypowiedziom nie towarzyszyło oczekiwanie na reakcję współrozmówcy, ważnym stawało się natomiast eksponowanie dramatyizmu chwili. Taka konstrukcja interesowała dramaturga przede wszystkim w sytuacjach, kiedy zarysowywał „liryczną ekspresję duszy”.

Lubow'. Postoj! Postoj! Ty? Żyw... Żyw...

Jarowej. Żyw.

Lubow'. Miszeńka... Miszeńka! Dwa goda oplakiwała. Połuczila sprawku: ubit pod Zamostjem... Daj, daj posmotriu... a! Ty bolen? Ruka wisit...⁴⁷

Rezultat przemian warsztatu dramatopisarskiego Trieniowa uwidocznił się przede wszystkim w formie dialogów, w kontaminacji planu lirycznego i dramatycznego. Przykładem nowych, kameralizujących nastrojów sztuki rozwiązań są dialogi Jarowej i jej męża (np. akt czwarty, scena druga). Składały się na nie: emotywny charakter rozmowy, struktury składniowe, których centrum stanowił zaimek „ja”, nagromadzenie przemilczeń i czasowników wyrażających stany emocjonalne. Dialogi te, z natury swojej konwersacyjne,

⁴⁴ Ibid., s. 213.

⁴⁵ M. Lubomudrow, op. cit., s. 100.

⁴⁶ K. Гречев, op. cit., s. 97 - 98.

⁴⁷ Ibid., s. 110.

należały do najbardziej kameralizujących w sztuce. Budował je Trieniow na zasadzie wykorzystania paralelizmu składniowego, który w tym wypadku podkreślał tożsamość przeżyć. Istotną rolę odgrywał czynnik asocjacyjny, przywołujący przeszłość i eksponujący „stany duszy”. Warto podkreślić, iż uczucia i nastroje w tym dramacie są, podobnie jak typy dialogów, bardzo „ruchliwe”. Stąd to żywo bijące tętno dramatyczne utworu. Nastrój kameralny, rewolucyjny patos przeplata się z okrzykami ulicy, komizm sąsiaduje z zadumą, refleksją. Efekty te osiąga Trieniow nie tylko starannie uzasadniając i wiążąc kształt formalny, tematykę dialogów z całokształtem każdorazowej sytuacji w obrębie mikrokosmosu sceny. Dialog nierzadko implikuje przestrzeń pozasceniczną. Reakcje słowne na wydarzenia wojny domowej zyskują symboliczny sens, włączając się w akcję utworu pogłębiają jego treść. Historyczne wydarzenia nakłada Trieniow na kategorie moralne.

Posługiwanie się słowem w dramacie *Lubow Jarowaja* świadczyło o aktywnym stosunku Trieniowa do dokonujących się w procesie literackim połowy lat dwudziestych przemian. Przemawia za tym przede wszystkim synkretyzm występujących w utworze dramatycznym form, wskazujący w szczególności na syntezę dramatu z liryką, jako rodzajem literackim dysponującym odmiennymi środkami ekspresji i sposobami przedstawiania świata. Synteza określiła przede wszystkim kameralno-psychologiczny nurt sztuki, struktury zdialogizowanego monologu dramatycznego, przechodzącego w dialog kameralny, wykorzystujący typowe dla liryki środki wyrazu. Styl ten, posiadając własne, indywidualne piętno, wyróżniał go na tle dramaturgii radzieckiej lat dwudziestych, zbliżał się do sztuki autora *Wiśniowego sadu*. Wiązał się także z doświadczeniami Trieniowa krytyka, który stwierdzał, iż dramat winien być również poezją⁴⁸.

Dialog w najdojrzałszym utworze Trieniowa nie wywierał wrażenia monotonności. „Przeszkadzało” temu stylistyczne ukształtowanie, wewnętrzna dyferencjacja zbliżająca pisarza do dramatopisarstwa Ostrowskiego. Pisarz wnosił tutaj własny wkład, odkrywał nowe możliwości konstruowania rozmowy. Wyrażały się one między innymi we wprowadzaniu paralelizmu składniowego, a także w zjawisku stychomytii⁴⁹, polegającym na krzyżowaniu się kilku kontekstów (patos, komizm, refleksja). Istotny z punktu widzenia rozwijania idei i akcji utworu był dialog kontrowersyjny, psychologizujący interlokutorów. Odszedł tutaj Trieniow od formy apostrofy, zwrotu do słuchaczy, zakamuflowanego wypowiedzenia, był bliższy realizmowi

⁴⁸ К. Тренев, *Беседа о драматургии*. W: tenże, *Избранные произведения*, op. cit., s. 560.

⁴⁹ Termin używam za: E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, op. cit., s. 75; J. Mukařovský, op. cit., s. 194.

Tołstoja. Rewolucyjny tempo-rytm eksponowały przede wszystkim polilogi, spełniając jednocześnie funkcje kompozycyjne i psychologizujące. Ich odmiana, wywodząca się z tradycji teatru plakatowego, nie tylko wzmocniła koloryt wydarzeń i postaci. Polilog, wyrażając nastroje masy, włączał ją w budowę konfliktu.

Znamieniem teatralizacji tekstu *Lubow Jarowzja* jest z pewnością duża różnorodność kontekstów kształtujących wypowiedzi. Podkreślić tu należy dwie cechy, bardzo związane z tym, co nazywamy teatralizacją dialogu.

Teatralny walor posiada wybitnie komunikatywny charakter dialogu z szybką reakcją rozmówców, oparty na spontanicznej inspiracji. Każdorazowe sytuacyjne uzasadnienie dialogu sprawia, iż nadaje on akcji sprawny przebieg, dynamizuje konflikt. W sztuce występuje duże zróżnicowanie uczuć w sensie ich „barwy”. Istnieje wyraźne przemieszczenie w zakresie doznań (stanów) emocjonalnych i intelektualnych (np. cytowana rozmowa Gornostajewa z Pikałowem). Trieniow tworzył wizję teatralną, odpowiadającą aktorstwu psychologiczno-analitycznemu, które w myśl zasady Stanisławskiego zakładało emocjonalną jedność wykonawcy i postaci. Warunkował sposób wypowiedzenia repliki dialogu określony w didaskaliach gestem, ruchem, mimiką, a kameralne ściszenie najpełniej wyrażał w przemilczeniu. W obu przypadkach mamy tu do czynienia z systemem znakowym, pozwalającym na swobodne przejście z literatury na teren teatru⁵⁰.

Sumując, należy stwierdzić, iż źródła kameralnego psychologizmu Trieniowa leżą w tradycji Czechowowskiej. Synteza dramatu z liryką początkowo odzwierciedliła się w autoanalitycznej formie monologu, gdzie istotną rolę w kreowaniu świata wewnętrznego postaci odgrywała metafora, pytanie retoryczne, przemilczenie. Związki dotyczyły więc nie formy przede wszystkim, lecz zainteresowania problemem w ogóle.

Stopniowa eliminacja planu komentująco-wyjaśniającego wiązała się z wprowadzeniem zasady większego realizmu, zdążaniem do ograniczania wypowiedzi monologicznej. Nie zrezygnował z niej Trieniow całkowicie. Jej zmodernizowana forma stworzyła nowy styl dla dramatu heroiczno-rewolucyjnego. Termin ten, jak się wydaje, nie oddaje w pełni swoistości gatunkowej utworu Trieniowa. Pomija bowiem istotną dla niego „barwę” kameralną, indywidualną.

Zmiany w obrębie relacji monolog — dialog korespondowały bezpośrednio z zagadnieniami stosunku mowy autorskiej do odautorskiej. Początkowo oddziaływaniu na widza służyło słowo, jego kształt brzmieniowy, zlewanie „głosu” postaci z „głosem” przyrody. Tendencja do skracania wypowiedzi na rzecz mimiki, gestu, ruchu wystąpiła w *Pugaczowszczyźnie*, a w sztuce

⁵⁰ E. Kasperski, *Tekst widowiskowy. Z problemów poetyki dramatu*. W: Poetyka. Stylistyka słowiańska, pod red. S. Skwarczyńskiej, Wrocław 1973, s. 297.

Lubow Jarowaja wyraźnie uwzględniała już relację aktor — widz. Spośród dwóch typów didaskaliów przeważających w utworach dramatycznych (didaskalia uwypuklające scenariuszowość tekstu oraz programujące estetyczno-literacki rodzaj odbioru⁵¹) Trieniow wprowadza pierwszy ich typ. Kształt didaskaliów pozwala jednocześnie twierdzić o „teatralnym” charakterze tekstu, jego widowiskowości⁵². Wskazuje na świadomość teatralną Trieniowa, który w połowie lat dwudziestych pozostawał w kręgu oddziaływania koncepcji Konstantego Stanisławskiego i Włodzimierza Niemirowicza-Danczenki.

ВОЙЦЕХ ГОРЧИЦА

МОНОЛОГ И ДИАЛОГ В ДРАМАХ КОНСТАНТИНА ТРЕНЕВА

Резюме

В статье дан анализ композиционной структуры диалога и монолога трех драм К. Трениова (*Дорогини*, *Пугачевщина*, *Любовь Яровая*). В этом контексте рассматривается прежде всего эволюция камерного психологизма — характерной черты стиля драматурга. Автор приходит к выводу о влиянии традиции Чехова (особенно в драме *Дорогини*). Камерная поэтика создала новые возможности психологизации персонажа в советской драматургии половины двадцатых годов. В театральном плане концепция Трениова соответствовала общим положениям системы Станиславского.

MONOLOGUE AND DIALOGUE IN KONSTANTY TRIENIOV'S DRAMAS

by

WOJCIECH GORCZYCA

Summary

The article presents the analysis of compositional structure of dialogue and monologue of three dramas of K. Trieniov (*The Dorogins*, *Pugaczovshchhina*, *Lubov Jarovaiia*). Within this context the author considers first of all evolution of closed circuit psychologism — characteristic features of the playwright style. The author formulated a conclusion about influences of Chekhov's tradition (especially in the play *The Dorogins*). The poetic with private atmosphere created new possibilities of psychologization of heroes in the Soviet drama of the half of the 20's. On the theatrical plane Trieniov's conception corresponded to general assumptions of the system of Stanislavsky.

⁵¹ J. Misiewicz, *Dramat pisany a tekst teatralny*, „*Studia Estetyczne*” 1973, t. X, s. 175.

⁵² Potwierdza tym samym jedność literatury i teatru (por. E. Kasperski, op. cit., s. 296 - 297).