

УДК 801.82:821.161.1-2 Куліш М.

*Karolina Pszczoła (Kraków)*

## OD LAMENTU DO TEATRU ABSURDU. INTERTEKSTUALNOŚĆ (HYBRYDYCZNOŚĆ) GATUNKOWA SZTUKI «NARODNYJ MAŁACHIJ» MYKOŁY KULISZA

W artykule poruszany jest problem gatunkowości dramatu modernistycznego na przykładzie sztuki «Narodnyj Małachij» Mykoły Kulisza. Przy wykorzystaniu kategorii intertekstualności w rozumieniu Ryszarda Nycza, wyróżnione zostały gatunkowe komponenty dzieła: lament, dramat romantyczny, symboliczny, dramat mieszczański oraz cechy charakterystyczne dla teatru absurdu. Najważniejszym elementem tego ostatniego, jest bohater, próbujący zaprowadzić absurdalny porządek i wcielić w życie nierealistyczne idee, przy czym, mniejsze znaczenia odgrywa tutaj społeczno-polityczne tło akcji, większe zaś relacja głównej postaci i otaczającego jej świata. Okazuje się często, że «szalonym» jest nie sam bohater, lecz właśnie rzeczywistość, w której się znalazł i w której nie obowiązują ogólnie przyjmowane normy oraz wartości. Dramat Kulisza jest pełny groteski, gry z konwencjami i formą, a jednocześnie głęboko zakorzeniony w egzystencjalnej refleksji nad losem człowieka.

**Słowa kluczowe:** dramat modernistyczny, teatr absurdu, intertekstualność.

Koniec I wojny światowej na Ukrainie przyniósł niezwykłą eksplozję artystyczną. «Na gruzach starych przesądów i społecznych hierarchii pozostawionych przez wojnę — jak sądzono — kończąca wszystkie wojny, kiełkowały nowe nadzieje. Optymistycznie ogłaszano narodziny nowej cywilizacji, która przybierała formę nie tylko mesjanistycznego komunizmu, ale i pokrewnego mu ideowo faszyzmu. Wszystko to dało inspirację radykalnym nurtom w sztuce, szczególnie mocno zaznaczając swoją obecność w teatrze. Teatr stał się też miejscem dla wyrażania nowo odzyskanej tożsamości narodowej w tych krajach, które odzyskały lub otrzymały wolność» [7, s. 380]. Ukraińska dramaturgia XX wieku swój niebywały sukces w tym okresie zawdzięcza między innymi jednemu z najwybitniejszych twórców tak zwanego Rozstrzelanego Odrodzenia — Mykole Kuliszowi. Komentując dorobek dramatyczny tego autora wiele uwagi poświęcono kreacjom bohaterów oraz ich przemianom osobowościowym na tle nowo powstałej generacji, problematyce narodowej, konfliktom społecznym, egzystencjalnym poszukiwaniom jednostki epoki przejściowej. Satyryczne sztuki napisane przez Kulisza w latach 1926–1929 to utwory o współczesności, dla których materiał czerpał autor z toczącego się dookoła życia. W centrum sztuki «Narodnyj Małachij» napisanej w 1927 roku znajduje się tragikomiczna postać drobnego urzędnika, który przesiadawszy rewolucję w komórce zapragnął ziścić w sobie ideał nowego człowieka, a także przeprowadzić konieczną reformę społeczeństwa.

Punktem wyjścia niniejszych rozważań nie będzie jednak sama postać Małachija, lecz specyficzna intertekstualność formalna dramatu modernistycznego, którego twórcą i reformatorem jest Kulisz bez wątplenia. Posłużę się przy tym definicją intertekstualności zaproponowaną przez Ryszarda Nycza, określającą intertekstualność jako «ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz “architekstów” (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych)» [9, s. 83]. Nycz wyróżnia tutaj trzy grupy: presupozycje, anomalie i atrybucje. Te ostatnie określają «rodzaj inferencji wyprowadzonych z sygnałów językowych mówiących o przynależności danego tekstu lub jego fragmentu do określonych kontekstów: innych dzieł i dziedzin dyskursywnych, zróżnicowanych historycznie i funkcjonalnie stylów, gatunków oraz konwencji, jakie występują w uniwersum wypowiedzi, mówią o podzieleniu przez daną realizację tekstową kształtu słownego, własności, reguł i norm z innymi tekstami czy klasami tekstów» [9, s. 84]. W przypadku tekstu Kulisza byłyby to atrybucje do innych tekstów i gatunków dramatycznych, z których buduje on swoisty kolaż, wpisując się w modernistyczny postulat wielości. «W każdym z minionych teatralnych okresów widać było ciągłość rozwoju, względnie łatwo

było wyodrębnić reprezentatywne zjawiska. Z kolei jedną z podstawowych cech modernizmu jest jego złożoność i wielopłaszczyznowość, chęć zerwania z poprzednikami i wielość konkurujących ze sobą głosów reformatorów» [7, s. 385].

Podążając tropem obecności elementów różnych tekstów dramatycznych w «Narodnym Małachiju» zaprezentują cechy właściwe dla lamentu, dramatu mieszczańskiego, dramatu symbolistycznego i romantycznego. W tej sztuce mieszają się ze sobą wszystkie niemal konwencje literackie — tragedia, komedia, farsa, groteska. Odwrócone zostają tradycyjnie pojmowane wartości, a sam główny bohater jest wcieleniem idei o nierozstrzygniętym statusie ontologicznym. Te elementy stanowią dla mnie podstawę do uznania tekstu Mykoły Kulisza za swoistą hybrydę dramatyczną, dzieło prekursorskie w stosunku do rysującego się wyraźnie w latach 50. XX wieku nurtu określanego mianem teatru absurdu.

Badacze tekstów dramatycznych źródeł teatru dopatrują nie tylko w antycznych greckich spektaklach, ale w biblijnych lamentach, spośród których najslawniejszym jest lament Proroka Jeremiasza. Można by więc rzec, iż Mykoła Kulisz rozpoczyna swój dramat od swoistego powrotu do źródeł — rozpaczliwej skargi żony opuszczonej przez męża: «Заплакала, затужила у своєму домі» [2, s. 101]. Żal nieszczęśliwej kobiety — wykorzystanie elementu lamentacyjnego na samym wstępie — jest zabiegiem wpisującym utwór w odpowiedni, narodowy kanon. Popularność konwencji lamentacyjnej w literaturze ukraińskiej wywieść można choćby od fundamentalnego «Słowa o wyprawie Igora», oczywiście, zakładając w tym miejscu niedowiedzianą autentyczność eposu i traktując go jako jeden z literackich zabytków. W dziele tym Jarosławna, żona Igora, z murów zamku w Putywlu, zanoszi pełne skargi modlitwy do żywiołów, czyniąc im wyrzuty za to, że nie sprzyjały działaniom Igora i lejąc przy tym gorzkie łzy. Konwencja płaczu żałobnego obecna jest często w tekstach barokowych polemik religijnych, czy dum kozackich.

Rozpaczliwe nawoływanie nieszczęśliwej Tarasownej jednakże, zasadniczo odbiega od kanonicznego. Szybko poznajemy szczegóły rodzinnej tragedii — a pełne patosu lamenty żony Małachija, która z powodu wielkiego dramatu serca odmawia przyjęcia kropli walerianowych przywodzą na myśl podobnie wystudiowane cierpienia Dulskiej. Wraz z rozwojem akcji w pierwszym akcie, utwór coraz bardziej przypomina dramat mieszczański, czy posługując się sformułowaniem Gabrieli Zapolskiej, tragifarsę kołtuńską. Mamy do czynienia z arcyciekawą farsą odgrywaną przez najbliższych Małachija — rodzinna tragedia okazuje się sprowadzać do niezgodnego z konwenansami postępowania tytułowego bohatera. Sceneria nawiązuje do konwencji żałobnej, ponieważ, jak wyjaśnia Tarasowna: «Лучче б йому вмерти. щоб я його на той світ виряджала, як оце він тіка не знати і куди... Бо до мертого порадитися підеш, на хрест той похилишся та й виплачеш горе, а як він втече, куди мені іти» [2, s. 105]. Podobnie myśli Kum — wodzirej całego pierwszego aktu: «Не так тяжко було б, якби він помер добровільно, навіть сьогодні. Сорок сім років, подумайте, сім'я, честь честю, і тут тобі на! — тіка [...] гадалося, що цю промову скажу я над труною твоєю, або ти над моєю, бо це ж однаково, а вийшло не так» [2, s. 114, 121]. Łatwiej zatem bohaterom przyjąć tradycyjny porządek życia i śmierci, zastosować nawet nieadekwatną do sytuacji formę żałobną niż zaakceptować fakt niezrozumiałego odejścia męża, jego poszukiwań i rozważań nieprzystających do istniejących i panujących w danym miejscu zasad. Odbywa się tutaj coś na kształt rytuału, zakorzenionego w wielu tradycjach jednocześnie. Jak wyjaśnia Jurij Szerech: «Кум мобілізує все що може: канарка, спів милость мира, традиційне голосіння, забита улюблена курка. Це справжній релігійний обряд, є в ньому щось від шаманства. І одну за одною рве Малахій Стаканчик звичні форми» [5, s. 344].

Rozwój struktury dramatu mieszczańskiego następuje wraz z przeniesieniem się wydarzeń do środowiska większego, stołecznego miasta. Wyeksponowana zostaje miejska obyczajowość a w warstwie językowej kolokwializmy codziennej rozmowy. Tutaj pokazana zostaje przede wszystkim obłuda i pozorność dumnie głoszonych przez mieszczan wartości: miłość kupić można w kolorowych papierkach, sanitariusz posuwa się do szantażu wobec Oli, Apolinarą utrzymuje prywatny dom publiczny, do którego prędeż, czy później trafiają wszystkie niemal bohaterki, komisarze miejscy odznaczają się obojętnością, zasłaniając się brakiem dyrektyw i biurokracją. Jurij Bohuc'kyj z przekonaniem stwierdza, iż ówczesna kultura miasta budziła zdecydowany sprzeciw autora «Narodnego Małachija»: «Він [Kulisz] бачив головну небезпеку для молоді української культури в традиціях філістерської самозаспокоеності та провінційної некультурності» [1, s. 336].

Część postaci i rekwizytów świata przedstawionego ma swoje symboliczne znaczenie. Choćby niebieski kolor, stanowiący stałe określenie słów: marzenie, idea i wartość. «Holubij» [por.: 4, s. 298] kojarzy się głównie z niebem i wodą, a więc przestrzeniami symbolicznie przypisanymi sferom duchowości i czystości. Wszystko, co zostało w utworze obdarzone takim przymiotem nabiera cech idealnych, zostaje uwzniośnione, staje się obiektem dążeń. Pociąga to za sobą zasadnicze konsekwencje. Wyniesienie na tak wysoki poziom równoznaczne jest z nieokreślonością, z założenia staje się nierealne.

Elementarnym pierwiastkiem konstytuującym symboliczną strukturę sztuki Kulisza jest odejście od dosłowności. Świat przedstawiony wcale nie musi odzwierciedlać konkretnych faktów społecznych. Liczni, jak na fabułę dramatu bohaterowie są raczej formami determinowanymi przez przypisane im poglądy. Żadna z postaci nie jest opatrzona charakterystycznym wyglądem, ni rysami charakteru. W didaskaliach na próżno szukać zaleceń dotyczących zewnętrżności, mamy natomiast dość szczegółowo wyznaczone wykonywane gesty, sposób wypowiadania poszczególnych kwestii. O postaciach dramatu mówi ich światopogląd oraz postawa przyjmowana wobec wydarzeń i poczynań Malachija. Dariusz Kosiński, komentując rozwój postaci dramatycznej zaznacza, że «w tradycyjnym dramacie postać spełnia wiele funkcji, z których najistotniejsze to nadawanie akcji określonego kierunku, przedstawianie fabuły, umożliwienie odbiorcy identyfikacji i zagwarantowanie mu mimetyczności» [8, s. 121]. W omawianej sztuce zauważyć można ograniczenie tradycyjnego typu bohatera i charakterystyczne dla modernistycznego dramatu dążenie do ograniczenia jego funkcjonalności, aż do momentu, kiedy «służy jako przedmiot gry lub mityczny wzór» [8, s. 125]. Jak bowiem zaznacza Andżela Matiuszczenko: «Цей герой є статичною жертвою потаємних катаклізмів буття, або символічним уособленням різноманітних людських реакцій на ці катаклізми — покори, страху, обурення, тощо» [3, s. 105].

Wróćmy jednak jeszcze na chwilę do rodziny głównego bohatera. Nie bez przyczyny los obdarzył go trzema córkami, o jakże nieprzypadkowych imionach: Wiara, Nadzieja i Miłość. Z tych trzech, zgodnie z wyznacznikami tradycji chrześcijańskiej, największa jest Miłość, toteż właśnie ona zostaje wysłana w karkołomną misję sprowadzenia ojca do domu. Liubunia symbolizuje w utworze pierwotny ideał miłości — delikatna, czuła, posłuszna, do końca oddana sprawie — i ginie w obliczu klęski, staje się niezawinioną ofiarą. Zanim jednak poniesie tragiczną śmierć, zostaje zdegradowana do najniższego wymiaru miłości i łąduje w domu publicznym. Uniwersalizując, można powiedzieć, iż taką degradacją zwykle kończy się przeniesienie idei z jednego do drugiego świata. Klęską miłości wcale nie jest klęska jej misji, czyli nieudana próba sprowadzenia ojca do domu, ale jej upadek w zetknięciu z rzeczywistością. Kulisz pokazuje, że odwieczne duchowe wartości zostają zwyciężone [por.: 3, s. 87]. Liubunia jest jedyną prawdziwie tragiczną postacią, niezawinioną ofiarą, wcieleniem ideału, który upada.

Koncentrując się natomiast na postaci samego Malachija wyraźnie dostrzegamy romantyczne [por.: 3, s. 87–89] cechy głównego bohatera — silnie zarysowane indywidualium niezrozumianego przez jemu współczesnych proroka, dobroczyńcę i zbawiciela ludzkości. Tytułowy bohater mieści w sobie zatem kilka znamienych dla kultury europejskiej archetypów. Na zakończenie dramatu uciekający mąż jawi się niczym tragiczny mesjasz, dobry pasterz, opuszczony przez stado swoich owiec. Tekst Kulisza to tragikomedia ludzkich marzeń i wartości, nieludzkich nacisków na wprowadzenie w życie fanatycznej idei: «Герой М. Куліша несе б собі натхнення фанатичною ідеєю, тому його поведінка страшна. Його небезпека в тому, що він звертається до людської мрії, яку вже розтоптану» [4, s. 298]. Jednakże, nie tylko ludowy prorok jest nośnikiem znaczących form i symboli, nie tylko rodzący się socjalizm jest utopijną wizją, i nie tylko Małachij jest w tym utworze fanatykiem.

Szczególną rolę w utworze odgrywa Kum, będący niejako przeciwstawieniem tytułowego bohatera. Kum stoi na straży zastałego porządku rzeczy, usiłuje nakłonić Małachija do porzucenia ogarniających go idei. Naturalnym dla Kuma środowiskiem jest przestrzeń małego miasteczka, w której żyje rodzina Stakańczyków, toteż po nieudanej próbie nakłonienia przyjaciela do powrotu wraca na swoje, odpowiednie dla siebie miejsce. Innym przykładem postaci pochłoniętej ideą może być Ahapija Sawczycha, kobieta, którą sprzedała cały majątek i porzuciła dotychczasowe życie po to, aby udać się do Jeruzalem: «[...] я в Єрусалим обрікалася. Хату спрдала і все чисто спрдала, щоб тільки доставитись туди або на Ахон-гору, намальовану бачила — сяйво і Божую Матір на

хмароньках» [2, s. 141]. Oczywiście, cel nie zostaje osiągnięty, a starsza kobieta łąduje w domu publicznym. Dramat Kulisza można zatem czytać jako dzieło o zgubności idei w ogóle. Utopijna myśl nie jest bowiem wyłącznie wytworem myślenia religijnego czy podstawą politycznego ruchu, a właściwością ludzkiej psychiki, potrzebą absolutu i ustalonego, wyższego porządku. Obłąkanym nie jest być może żaden z bohaterów, aktem szaleństwa jest ich zgubna wiara w ideę.

Bohaterowie, za wyjątkiem Liubuni, nigdy nie uświadamiają sobie swojej porażki, a Stakańczyk nawet w szczytowym momencie uniesienia wydaje się czytelnikowi śmiesznym. Autor sztuki nieustannie przepląta ze sobą tragiczny światopogląd z komedią i farsą, świat przedstawiony zaś nie stanowi spójnej konstrukcji. Taka dramatyczna prezentacja związana jest, moim zdaniem, z egzystencjalistyczną wizją ludzkiego życia jako niedającego się sensownie wyjaśnić, a także z narastającym poczuciem absurdalności otaczającego świata. Określony światopogląd stanowił jeden z głównych wyznaczników rozpowszechnionego po II wojnie światowej teatru absurdu, a jak podkreśla cytowany już Kosiński, doprowadziło to «z jednej strony do odrzucenia konstrukcji porządkujących działanie i nadających mu sens, z drugiej do ich parodiowania i grania nimi. W efekcie dramaty absurdystów pozbawione najważniejszych z punktu widzenia tradycji teatru europejskiego elementów konstrukcyjnych (spójna fabuła oraz postaci, logiczny związek mowy i działania — dialog jako rozmowa, konflikt) bądź też wykorzystują je niezgodnie z oczekiwaniami. Pozbawiona napięcia akcja często prowadzi do punktu wyjścia lub ma charakter otwarty [...]. Dialogi mają charakter pozornej rozmowy lub stanowią serię gier językowych. Teatr absurdu cechował się też antyiluzjonizmem oraz skłonnością do alegorii i groteski» [8, s. 163].

Za dominantę świata przedstawionego w omawianym dramacie uznałabym właśnie kategorię absurdu, która szczególnie wysuwa się na pierwszy plan przy analizie postaw bohaterów. Szerech podkreśla, że każdy przejaw życia społecznego w dziele to wyłącznie przyjęcie odpowiedniej formy, czy raczej kolejnych form, których uparcie chce się pozbyć główny bohater. «Ми не знаємо чого він хоче, але ми бачимо, що це був розрив з життям, раз на завжди вкладеним в форму. Розрив з формою» [5, s. 344]. Niestety, Małachij uciekając od jednego konwensu, natychmiastowo wpada w pułapkę drugiego. Niebieskie idee i marzenia, konieczna reforma człowieka, są tak samo pozorne, jak inne człowiecze formy, czy też, rzeklibyśmy za Gombrowiczem, gęby. Ludzkie konwensy są jaskrawo widoczne dzięki zabiegom hiperboli i groteski. Akcja dramatu, choć można tutaj zaznaczyć przyczynowo-skutkowy ciąg wydarzeń, pełna jest bezsensownych (z punktu widzenia fabuły) scen a działania postaci pozbawione są odpowiedniej motywacji psychologicznej. Polifoniczność mowy postaci prowadzi do wyszydzenia szablonów językowych i konwencjonalnych przedstawień literackich.

Problematykę gatunkowości «Narodnego Małachija» zogniskować można wokół nazwy, jaką autor opatrzył dzieło: «tragediowe», co oznacza mniej-więcej tyle, że dramat posiada cechy tragedii, nie spełniając jednak jej podstawowych wymogów. To tak, jakby sam Kulisz poszukiwał odpowiedniej dla swojego bohatera formy, jednocześnie każdą z tych form negując, zawieszając jej ontologiczny status. Chore idee nie są jedną płaszczyzną konfliktu dramatycznego, gdyż dramaturg sięga znacznie głębiej, poruszając problem zasad ludzkiego istnienia w ogóle. Dramat stawia również pytanie o istnienie zła. Czy możliwe jest jego usunięcie, naprawienie czy też może zło i ludzkie błędy są immanentną własnością świata? Dlaczego zatem tekst poruszający tak ważne problemy nie jest tragedią? Głównym tematem w dramacie absurdu jest niepewność prawdziwości wszystkiego, co otacza współczesnego człowieka; to tragiczny bohater komicznej gry pozorów istnienia. Każdy świat, do którego trafia Małachij okazuje się światem pozorów. Tragizm to konwencja, sytuacja obowiązująca w świecie o ustalonym porządku, chciałoby się powiedzieć «normalnym». W przedstawionym przez Kulisza świecie nie możliwa jest już «prawdziwa tragedia». A. Matuszchenko ujmując to w taki sposób: «Трагедійний пафос, що є притаманний багатьом творам драматурга, змовленим абсолютно непримиренною суперечністю між живою людською індивідуальністю, з її уявленням про щасливий та справедливий устрій життя, та реальним суспільно-історичним абсурдом, у якому вона існує [3, s. 87].

W dramaturgii absurdu najistotniejszy jest bohater usiłujący zaprowadzić absurdalny porządek i wyznający nierealną ideę, przy czym, nie tyle istotna jest relacja bohater–społeczeństwo czy polityka, ile bohater a otaczająca go rzeczywistość. Okazuje się często, że to wcale nie bohater jest szalony, lecz świat, żyjący poza normami zdrowego rozsądku i wyższych wartości. Kulisz jednak nie odpowiada się

jednoznacznie za jakimkolwiek wyborem. Można powiedzieć, że klęskę ponoszą wszyscy bohaterowie. Lub żaden. Jak dowodzi Maria Bobrownicka w kontekście badań nad rozwojem dwudziestowiecznego dramatu słowiańskiego: «Rozwój modernistycznego dramatu nie polega [...] na dążeniu ku finalnej katastrofie, ale na stopniowym odkrywaniu immanentnego tragizmu rzeczywistości. Zresztą i gatunki komediowe przesuwają dramatyczne napięcie ze strefy perypetii zrodzonych z konfliktu do sfery intelektualnej interpretacji świata — poprzez paradoks, groteskę, ironię, absurd» [6, s. 16]. W opisanym przez Kulisza, chwiejnym ontologicznie świecie, klęskę ponoszą wartości i idee. Jak w wieńczącej «Tango» Sławomira Mrożka scenie w rytm muzyki tańczy Edek z Arturem, tak w finale u Kulisza na scenie pozostaje sam bohater. Towarzyszy mu muzyka i nie zdaje on sobie sprawy, iż pełna jest dysonansów.

#### Bibliografia:

1. Богуцький Ю. Українське мистецтво 20–30 років: злет і трагедія // Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті / [Ю. П. Богуцький, В. П. Андрущенко, Ж. О. Безвершук, Л. М. Новохатько]; за ред. Ю. П. Богуцького. — К.: Знання, 2007. — 679 с.
2. Куліш М. Народний Малахій / М. Г. Куліш // Куліш М. П'єси / [уклад. А. Я. Бельдій]. — К.: Наукова думка, 1998. — С. 101–186.
3. Матюшенко А. Час героя. Українська драматургія першої третини ХХ століття / Анжела Матюшенко; НАН України. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К.: ПЦ «Фоліант», 2004. — 124 с.
4. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої половини ХХ століття / Тетяна Георгіївна Свербілова, Наталя Павлівна Малютіна, Людмила Вікторівна Скорина; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Черкаси, 2009. — 598 с.
5. Шевельов Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша / Юрій Володимирович Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2 кн. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — Кн. 2: Літературознавство. — С. 343–356.
6. Bobrownicka M. Problemy komparatystycznych badań nad dramaturgią słowiańską XX wieku / Maria Bobrownicka // Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku. Prace ośrodka krakowskiego poświęcone VIII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Zagrzebiu / pod red. Marii Bobrownickiej; Polska Akademia Nauk. Komitet Słowianoznawstwa. — Wrocław-Kraków-Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979 — S. 7–22.
7. Historia teatru / pod red. Johna Russela Browna / [red. nauk. wyd. pol. Marek Piekut; tł. Hanna Baltyń-Karpińska]. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. — 582 s.
8. Kosiński D. Słownik teatru / Dariusz Kosiński — Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2009. — 606 s.
9. Nycz R. Intertekstualność i jej zakresy / Ryszard Nycz // Nycz R. Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze. — Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1993. — 270 s.

#### Від плачу до театру абсурду. Жанрова інтертекстуальність (гібридність) п'єси «Народний Малахій» Миколи Куліша

У статті розглянуте питання жанрової своєрідності модерністської драми на прикладі п'єси «Народний Малахій» Миколи Куліша. Використовуючи категорію інтертекстуальності (в розумінні Рішарда Ніча), авторка вирізнила жанрові складові досліджуваного твору: плач, романтична драма, символістська драма, міщанська драма, а також риси, притаманні театру абсурду. Найважливіший елемент останнього — герой, який намагається запровадити абсурдний порядок і втілити в життя нереалістичні ідеї. Водночас, меншу важливу роль тут відіграє суспільно-політичне тло дії, а більшу — відносини головного персонажа і оточуючого світу. Часто виявляється, що «божевільний» не герой, а реальність, в якій він опинився, і в якій немає загальноприйнятих норм і цінностей. Драма Куліша сповнена гротескності, гри з конвенціями і формою, вона водночас глибоко закорінена в екзистенційну рефлексію над долею людини.

**Ключові слова:** модерністська драма, театр абсурду, інтертекстуальність.

**From Lamentation to the Theatre of the Absurd.  
Intertextuality (Hybridity) of Literary Genres  
in Mykola Kulish's Play «Narodny Malakhii»**

The article discusses the issue of genre in modernistic drama on the example of play «Narodny Malakhii» written by Ukrainian playwright Mykola Kulish. Category of intertextuality turns out a very helpful. Individual components: lament, bourgeois and symbolic drama, theater of the absurd drama, which create a hybrid-genre text, are unearthed. The most important in the drama of the absurd is the hero who tries to make the absurd order and profess unrealistic idea, but not so much important is the relationship of the protagonist with society or politics, as important is a hero and the surrounding reality. Often turns out that it's not the hero is crazy but the whole world, living outside the norms of common sense and higher values. Kulish's drama, full of grotesque, playing with conventions and forms is deeply immersed in the existential reflection.

**Key words:** modern drama, theatre of the absurd, intertextuality.

УДК 821.161.2:82-312.8"1910–1920"Поліщук Клим

*Борис Костиця (Київ)*

**ЕМОЦІЙНА СФЕРА  
У СИМОЛІСТСЬКІЙ ПРОЗІ КЛИМА ПОЛІЩУКА**

Образ коханої для героя К. Поліщука зливається з образом природи. У коханні герої К. Поліщука часом доходять до екзальтації, стають схильними до ірраціональних дій, невинуватих жертв. Почуття кохання здатне вивести героя оповідання зі стану туги, дає можливість на певний час позбутися відчуття абсурдності буття. Любов виводить людину у творчості митця з профанного світу в духовний вимір. Для цих творів характерна посилена ліричність, психологізм, сміливе звернення до раніше табуованих сфер в українській літературі, тяжіння до малих прозових жанрів.

**Ключові слова:** емоційний ефект, контраст, тілесність, ліричність, психологізм.

Клим Поліщук створив оповідання, у яких показав глибину та ірраціональну природу людських почуттів. З-поміж таких творів варто виокремити «У мріях весняної ночі» (1913), «Далекі зорі» (1913), «Ганебна справа» (1918), «Білі конвалії» (1918), «Розп'ята душа» (1919), «Вишнівка» (1927), «Горобине болото» (1929). Клим Поліщук не тільки звертався до глибини та неоднозначності людських почуттів, але й пов'язував ці твори з філософською проблематикою.

У нарисі «У мріях весняної ночі» (1913) простежуються ідеї про швидкоплинність людського віку та прямування людини до небуття, для твору характерна песимістична тональність: «У темно-синьому небі іскрами палали зорі, і вмить покотивсь червоний метеор, розсипаючи блиски огненні. Якийсь час біліла за ним смуга світла, а далі й та згасла...

“Так і життя наше зникає...” — сказала вона.

“Як-то так зникає?” — спитався я.

“Так, як зникає метеор, так гасне краса, минають літа, а там віє холодом чорна могила, і сира земля пошле нерозбудливий сон” — сказала вона, нервово обриваючи пелюстки своєї червоної троянди...» (нарис «В мріях весняної ночі», 1913) [5, с. 18–19].

Клим Поліщук зображує почуття кохання в усій його складності, неоднозначності, багатоманітності. Почуття кохання зазнає переходів від радості до мук горя. Письменник показує, як замість очікуваної гармонії у стосунках чоловіка та жінки з незрозумілих причин виникає дисонанс, люди не можуть порозумітися один з одним і страждають у своїй