

IRONIA W STRUKTURZE DRAMATU: «KASANDRA» ŁESI UKRAINKI

Artykuł proponuje analizę ironii jak właściwości stylu i żywiołu estetycznego, który rzadko daje się wykorzystać przez autora w pełni świadomie. Dramat Łesi Ukrainki «Kassandra» jest przeszyty ironią, którą można nazwać nastrojeniem umysłu, odcisniętym w dramatycznej formie poematu. Utwór jest potraktowany jako dramat ironii tragicznej.

Słowa kluczowe: *Lesia Ukrainka, ironia, dramat, mit, symbol, parabola, alegoria.*

Стаття пропонує аналіз іронії як властивості стилю та естетичної стихії, яка рідко використовується автором абсолютно свідомо. Драма Лесі Українки «Кассандра» пронизана іронією, яку можна назвати налаштуванням свідомості, що відбивається в драматичній формі поеми. Твір трактується як драма трагічної іронії.

Ключові слова: *Леся Українка, іронія, драма, міф, символ, parabola, алегорія.*

Article proposes an analysis of irony as the style properties and aesthetic element, which rarely can be exploited by the author consciously. Lesya Ukrainka's drama «Kassandra» is pierced by irony, which can be called a tuned mind, imprinted in the dramatic form of the poem. The work is treated as a tragic irony drama.

Key words: *Lesya Ukrainka, irony, drama, mith, symbol, parabola, allegory.*

*Bo noc nad światem zapadnie,
A ponad mgłami obłoków
Los siedzi. Nikt nie odgadnie
Jutrzejszych jego wyroków.
Konstanty Maria Górski [4, s. 82]*

Dramat kultury i ironia

Ironia jest żywiołem estetycznym, który stanowi wyzwanie dla tekstu dramatycznego. I dla jego twórcy, który zazwyczaj usiłuje skonstruować spójną całość pod względem budowy, przebiegu fabuły (lub jej braku), wymowy, znaczenia.

Tymczasem ironia ze swej natury służy: grze znaczeniami, destrukcji zastanego porządku znaczeniowego, destrukcji struktury dramatycznej lub takiemu jej rozbięciu, które uniemożliwia scalenie (i wystawienie) tekstu jako spójnej znaczeniowo całości. Opiera się ona, by użyć najprostszych definicji, na odwrotności tego, co słowo sygnalizuje w warstwie dosłownej, wobec tego, co autor przekazuje w istocie. Ironista-autor w najprostszym ujęciu mówi więc coś, czego nie mówi, przekazując komunikat o zupełnie innej treści [zob. 13; 33; 16]. Odwrotnej od zasygnalizowanej w warstwie dosłownej za pomocą antyfrazy (pytania retorycznego, litoty, aluzji, niedopowiedzenia, apozjopezy, użycia stylu, intonacji, akcentu, wymowy i mnóstwa innych sposobów).

W kolejnych etapach rozwoju żywiołu ironicznego zostaje on rozpoznany w mnogich formach jako trop, figura, akt, postawa bohatera, idea (antyidea), gest. Wyrażony może być słowem, gestyką (ruch, mimika, gestykulacja), sposobem zastosowanej scenografii i kostiu-

mu, muzyką, a nawet swego rodzaju brakiem, nieobecnością, zaniechaniem. Gestem ironicznym jest konstrukcja ironicznej struktury, przebiegu akcji, typu bohatera.

Ironia jest zjawiskiem nowożytnym, charakterystycznym dla kultur, osiągających ten pułap rozwoju w sztuce, który nazwę tu dojrzałością, a nawet swego rodzaju fazą dekadencją, przekwitaniem, nadmiarem*. O tej dojrzałości, sądzę, świadczy zawsze kilka czynników, które stanowią warunek konieczny pojawienia się sztuki ironicznej. Wprawdzie językowe użycia ironii są powszechne, na przykład w życiu publicznym, polityce, gdzie kwitnie retoryka, ale nie są to reprezentacje dojrzałej sztuki ironicznej. Można sobie wyobrazić nawet jaskiniowca, komunikującego gestem ironiczny przekaz (gestem, bo słabo wykształciła się jeszcze mowa), ale do sztuki ironicznej jest stąd bardzo daleko. Być może (raczej: na pewno) źródła teatru są rytualne, związane z religią, magią, sacrum / profanum [patrz: 34]. Ale to właśnie religia wyklucza ironię jako czynnik destrukcyjny.

Żeby pojawiła się ironia, musiał narodzić się człowiek Renesansu. I to nie tylko ten spod znaku neoplatonizmu Marsilia Ficino, czy Giovanniego Pica della Mirandoli. Zapowiedzią ironisty (autora, artysty, aktora, widza) jest astronom i anatom, uczony. Raczej właśnie rewolucja Kopernika, Giordano Bruno, a wcześniej Gutenberga, dalej Reformacja — umożliwiły uwolnienie potencjału ironicznego człowieka. Co zadziwiające — droga do ironicznego intelektualisty romantyzmu, modernizmu i postmodernizmu wiedzie przez odkrycie antynomii ciała i ducha, przez ujawnienie cielesności, która musi zostać zanegowana. Taki proces znajdziemy w *Dekameronie* Boccaccia, *Żywotach pań swawolnych* Brantôme'a, w *Gargantui i Pantagruelu* Rabelais'ego, w powieści Iotrzykowskiej, romansie renesansowym i w końcu w *Orlandzie szalonym* Lodovica Ariosta, w komedii sowizdrzalskiej.

Geograficznie rzecz ujmując: ironia rodzi się w krajach, które wcześniej przyjęły chrześcijaństwo i wcześniej poddały je negacji, modernizacji, próbie. A zatem w Europie Zachodniej i Południowej. Dopiero potem — i z trudem — przenika do krajów słowiańskich, skandynawskich i bałkańskich, których kultury etniczne (lub wykształcającego się ethosu) istnieją serio, są naznaczone powagą religii i autorytetem państwa**. Dlatego w Polsce, na Ukrainie i w Czechach takimi dalekimi zapowiedziami przyszłej sztuki ironicznej są: adaptacje romansu, widowiska i sztuki o charakterze ludycznym, gatunki wyrażające humor, radość, dystans (fraszka, dialog, nawet epitalamium), a w okresie baroku spotęgowane aż do groteski przedstawienia motywu *danse macabre, vanitatis, sic transit gloria mundi*, etc. [por. 22; 20].

W kulturze polskiej nowożytna pełnia ironii pojawi się w Oświeceniu i osiągnie szczyt w romantyzmie (IV cz. *Dziadów* Mickiewicza, prawie cały Słowacki, Norwid, wielu innych). W kulturze ukraińskiej widzę samotną wyspę *Eneidy* Kotłarewskiego, dalej most romantycznej i modernistycznej sztuki, gdzie jednak ironia nie jest żywiołem dominacji, a literatura posługuje się nią ostrożnie, służąc podtrzymaniu i odrodzeniu idei narodowej [por. 39]. Co zdumiewa, w literaturze ukraińskiej pełnię ironii widać w narodowej wersji literatury postmodernistycznej przełomu XX / XXI wieku. A pamiętajmy, iż postmodernizm z dystansem traktuje kategorię narodowości (chyba że spojrzeć na nią *sub specie* filozofii Richarda Rorty'ego jako na użyteczne głupstwo) i pojęcia jakiegokolwiek służby, teleologii, misji sztuki***. Oczywiście, widzę głębokie zapowiedzi ironii i groteski w baroku literackim ukraińskim, ale daleko stąd do dramatu ironicznego.

* Znowż trzeba tu podkreślić, że pojawienie się ironii jako świadomej strategii twórczej może być zarazem sygnałem twórczej żywotności kultury, jak i zupełnego, nietwórczego wyczerpania. Obie tendencje mogą się zresztą zbiegać.

** Jeszcze mniej niż katolicyzm i protestantyzm na ironię zdają się otwarte kultury wyrastające z duchowości Bizancjum, a jeśli już podejmują ironiczną kontestację, to — jak w rosyjskim postmodernizmie — z całym rozpasaniem, z nadekspresją.

*** W czasie styczniowo-lutowych wydarzeń w Kijowie 2014 roku jednym z głównych orędowników idei narodowej był herold postmodernistycznej literatury ukraińskiej — Jurij Andruchowycz [zob. 1].

Konkludując — ironia jest miarą wysokiej dojrzałości kultury ludzkiej; ale też miarą jej najwyższej dojrzałości staje się opanowywanie destrukcyjnego żywiołu ironii, tamowanie go lub przekształcanie ironicznej destrukcji w estetyczną i filozoficzną konstrukcję. Warunkiem możliwości pojawienia się języka ironicznego w sztuce była rewolucja renesansowa, odkrywająca samoświadome «ja» człowieka i artysty. Żeby jednak ironia zafunkcjonowała jako samoistny żywioł estetyczny, a nie tylko figura języka w retoryce parlamentarnej albo języku codziennym, muszą być spełnione określone warunki^{*}. Moim zdaniem następujące:

– Wykształcenie się w pełni samoświadomej podmiotowości. «Ja» wolnego od narzucającej mu i przyjmowanej bezrefleksyjnie jakiegokolwiek wizji świata. Dopiero w takiej sytuacji pojawia się zupełnie wolny artysta, którego wolność obejmuje akty afirmacji i negacji porządku świata i samego siebie.

– Osiągnięcie przez język takiej sprawności, bogactwa, że może zaistnieć zjawisko swobodnej gry słowami i ich znaczeniami. Język narodowy musi wtedy udźwignąć precyzję wyśławiania nie tylko prostej ironii, ale i ironii losu, ironii tragicznej. Musi to być język zdolny do przekazywania treści filozoficznych.

– Wzorce estetyczne (filozoficzne, światopoglądowe etc.) ulegają w danej kulturze takiemu utrwaleniu i wydoskonaleniu, a przez to starzeją się, że możliwe jest i nawet konieczne ich podważanie, kontestacja. W tym sensie warunkiem rozkwitu ironicznej sztuki jest sytuacja kulturowego przełomu, chociażby kiedy dobrobyt przechodzi załamanie, przesyty staje się wartością kwestionowaną albo gwałtownie zagrożoną, na przykład przez katastrofę historyczną.

– Sztuka w pełni ironiczna wymaga ironicznego odbiorcy — widza, czytelnika, słuchacza. Zazwyczaj samoświadomość artysty dalece wyprzedza możliwości odbioru sztuki ironicznej (zazwyczaj: przełamującej utrwalone wzorce i nawyki) przez przyzwyczajoną do kanonu gatunków, estetyk, tonu serio lub tonacji satyryczno-humorystycznej publiczność^{**}.

Kiedy wskazane warunki są spełnione — a ich spełnienie wymaga bardzo długiego horyzontu setek lat — może pojawić się «ironiczna» i rewolucyjna sztuka. Dotyczy to także dramatu, który ironiczną pełnię osiąga w Polsce w romantyzmie, w Niemczech w kilku dramatach Ludwiga Tiecka (szybko odrzuconych przez publiczność, po czym autor wybiera inne wzorce), w Rosji w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina i (inaczej) w *Bohaterze naszych czasów* czy *Demonie* Lermontowa.

A w literaturze ukraińskiej — ale to mój sąd nader subiektywny — pierwszą artystką dramatu ironicznego, ewokującego ironię tragiczną, jest Łesia Ukrainka. I u niej rzeczywiście widać dojrzałość całej kultury ukraińskiej — tę wysublimowaną dojrzałość, najwyższej próby, której miernikiem jest ironia.

Kultura dramatu i ironia

Kiedy już ironia pojawia się w dramacie nowożytnym, problemem staje się jej dawkanie. Mamy tu do czynienia z czterema sytuacjami: artysta wplata w dzieło nieironiczne elementy ironiczne (język, motywy etc.), zachowując tonację serio. Dalej: ironia jest zasadą konstrukcji i języka całego tekstu dramatycznego: jest on wtedy scalony przez kolejne chwy-

* Piszę o tym: [15].

** Jest to dylemat artystów środkowo- i wschodnioeuropejskich, których odbiorcę charakteryzuje jasno sprecyzowany horyzont „narodowych” oczekiwań wobec dzieła i twórcy: języka, idei, symboliki etc. [zob. 15].

ty ironiczne, którym kres kładzie w końcu autor sztuki (tak jest w *Kocie w butach* i *Świecie na opak* Tiecka). W innej jeszcze sytuacji — znamiennej dla dramatu już czasów Brechta, Becketta, Ionesco i Gombrowicza — ironia występuje jako jedna z kategorii estetycznych w polifonicznym widowisku, które określają tak spowinowacone, bliskie sobie kategorie, jak: satyra, groteska, sarkazm, absurd, a potem też centon, camp, pastisz.

W innej jeszcze strategii (*de facto* rzadkiej) autor tak dalece eksperymentuje z użyciem ironii, nasyceniem nią różnych poziomów tekstu, że tekst rozpada się, ma charakter niescenicznej zabawy w zabawę teatrem, pozostaje nawet rękopiśmienną próbą (*casus Horsztyńskiego* Słowackiego) [por. 5].

Jak dramatopisarz operuje ironią w dramacie? Trzeba tu odróżnić strukturalnie rozróżnialne chwytty od historycznie ukształtowanych (i nazwanych w pewnym czasie) strategii (choćby: permanentna parabaza, bluszczowatość etc.). Mnie interesuje tu ten pierwszy — teoretyczny — poziom, choć przypisuję mu określone historycznie realizacje. Ironia w dramacie przejawia się w następujących strukturach dzieła:

- Figura mowy — w dialogu, monologu.
- Figura milczenia, ciszy, przemilczenia, zamilknięcia.
- Sygnifikator leksykalny, gdy postać używa słowa „ironia» w nieironicznej lub ironicznej wypowiedzi.
- Antroponim — jako imię, nazwisko, określenie postaci.
- Postać naznaczona ironiczną wymową (bałwan, karzeł, trefniś, aktor, komediant, mim, «inny» itp.).
- Sytuacja dramatyczna: scena, akt, ciąg scen (co nie musi zachodzić w dramacie w pełni ironicznym) [zob. 19].
- Typ ironicznej konstrukcji dramatu (choćby motyw „teatru w teatrze» związany z motywem świata jako teatru; ale też na przykład ironiczne rozbicie podziału na akty, sceny etc.).
- Struktura podmiotowa tekstu — od czasu romantyzmu pisarze dramatyczni dążą do serio lub ironicznego (lub jedno i drugie) panowania nad znaczeniami tekstu. «Ja» autora pojawia się w prologu, epilogu, wewnątrz dramatu w wydzielonej scenie albo przez postać — rezonera lub postać samego autora. Nazywam ten typ gry autora z własnym tekstem, odbiorcą i samym sobą — nowożytną strukturą podmiotową dzieła. Jedną z jej form jest sławna romantyczna i postmodernistyczna «permanentna parabaza» («wychylenie» się autora z tekstu własnego). Ale już w romantyzmie mamy teksty tak złożone, jak *Balladyna* Słowackiego (a wcześniej dramaty Ludwiga Tiecka), gdzie autor wyjawia się w tekście i serio (jak Słowacki w liście dedykacyjnym do *Balladyny*), i buffo (jak w jej *Epilogu*) [zob. 12]. Nadto — cały tekst bywa czasem jedną wielką strukturą ujawniającą kreacjonistyczne zapędy autora (w ostateczności panuje on już tylko sam nad sobą).

– Struktury ironii kreacyjnej — w dramacie autor celowo gra z innym tekstem dramatu, autorem, sceną, postacią, żonglując ironicznie choćby motywami z Szekspira, Byrona, Mickiewicza, Szewczenki. Istnieje wielka niejednoznaczność odczytań tego typu intelektualnych gier: od świadomej gry dramatopisarza z innym dramatopisarzem aż po tylko przypuszczalne (w różnym stopniu prawdopodobieństwa) nawiązania (sposoby przywołania tego typu ironii kreacyjnej: intelektualizm i autointertekstualizm, aluzja, cytat, pastisz, parafraza, centon, kolaż).

– Ironia ironii — takie użycie różnych (wymienionych wcześniej) strategii użycia ironii, takie jej nagromadzenie, że wartością kwestionowaną ironicznie staje się sama ironia, co prowadzi do (a) jej zniesienia; (b) rozpadu tekstu i jego sensów; © ustanowienia nieironicz-

nego kontrprojektu ideowego serio; (d) szumu ironicznego — chaosu sensów i znaczeń, z których nie daje się odczytać przesłanie, a nawet znać jego brak*.

– Odwrotnością niszczycielskiego potęgowania ironii aż do jej autonegacji (ironia ironii) jest wykorzystanie jej jako tropu dialogu kulturowego. Cały tekst, wszystkie jego sytuacje i postaci mają wówczas charakter ironicznego dialogu z tradycją: epoką, kulturowymi wcieleniami symbolu czy mitu, ich interpretacją, z pewną estetyką (na przykład komiczną i wzniosłą), z pewną kulturą (choćby całą narodową). W tym wymiarze Pasolini kontestuje mit Medei, wcześniej Henryk Heine gra ironicznie z całą kulturą niemiecką, Kotlarewski pisze ukraińską *Eneidę*, a Imre Madách nie naśladuje *Fausta* w swej *Tragedii człowieka*, lecz go ironicznie trawestuje [zob. 24; 30; 32, s. 153—186].

Dopiero zastosowanie — w odpowiedniej konfiguracji — wskazanych technik operowania ironią (nie są to wszystkie) pozwala (lub czasem, mimo chęci, nie pozwala) zaistnieć tak złożonym zjawiskom, jak — wypływające z konstrukcji tekstu dramatycznego — ale już przedtekstowe zjawiska, przynależące do sfery rozumienia świata i miejsca w nim człowieka, jak: ironia losu, ironia tragiczna, postawa ironiczna. W pierwotnym znaczeniu etymologicznym starogrecka *eironeia* oznacza oszukiwanie, podstęp, typ zachowania chytrego polegającego na udawaniu.

Ma ona wtedy zdecydowanie negatywne znaczenie. Jako chwyt artystyczny bawi, przeraża, zaskakuje, budzi wstręt, ale w końcu też daje do myślenia. Staje się impulsem refleksji. Na najwyższym poziomie umiejętnie zbudowana intryga ukazuje sytuację człowieka, który kierując się wolą zostaje skonfrontowany z sytuacją, kiedy wyniki jego działań i zamiary prowadzą do innych niż zamierzone lub zgoła przeciwnych rezultatów. Mówimy wtedy o ironii losu [zob. 2; 7]. Los człowieka zderza się jako pozornie będący wynikiem naszych wyborów z Losem w znaczeniu kosmicznym, boskim, historiozoficznym czy metafizycznym, ulegając sile tego drugiego [por. 6].

Ironia losu nie jest wtedy intrygą, ale typem wysokiej świadomości, samopoznaniem. Bardzo często ma ona charakter tragiczny. Odsłania ironię tragiczną, kiedy w wyniku konfrontacji człowieka z losem zniszczeniu ulega jedna z wartości równorzędnych (w Schelerowskim rozumieniu tragizmu) [31].

Ironia losu, której szczególną formą jest ironia tragiczna, funkcjonuje w wymiarze indywidualnym i zbiorowym jako: ironia egzystencjalna, ironia historii (dotyczy i jednostek, i zbiorowości splełanych nierozdzielnie), ironia o charakterze metafizycznym (czy kosmicznym) — sam fakt, że ktoś lub coś istnieje, implikuje w ludzkiej myśli ideę istnienia otwartego na nieskończoność, tymczasem ironiczną kodą każdego istnienia jest śmierć, nicość. Ot praironia istnienia.

W konsekwencji możliwy jest taki typ bohatera lub taki typ człowieka (autora), który jako następstwo swej wiedzy o tragiczno-ironicznych mechanizmach życia przyjmuje postawę ironiczną. Dystans w ocenie oczywistości i nieufność stają się wtedy (radosną? błazeńską czy smutną?) regułą w kontakcie ze światem i zasadą formułowania o nim sądów (braku sądów, sądów nieoczywistych itp.).

O ile taką postawę można nazwać filozofią życia, o tyle jest ona sama w sobie poglądem filozoficznym. Jednak najczęściej jest tylko postawą, której próby nie byli w stanie znieść nawet prawodawcy ironii, absurdu, groteski, wybierając niemal zawsze na miejsce konsekwentnej postawy ironicznej jakąś filozofię, ideę, pogląd, estetykę, nawet podaną w nie do końca serio formie. Tak było z Tieckiem, Słowackim, Goethem, Norwidem, Bonawenturą,

* Piszę o tym obszernie w: [14, s. 38-349].

Fryderykiem Schleglem, Gombrowiczem. I z pisarzami ukraińskimi przełomu XX i XXI wieku*.

Ironia w dramacie jest żywołem myśli i estetyki, który rzadko daje się wykorzystać przez autora w pełni świadomie. Częściej — przywołany — rozsadza i destrukuje system znaczeniowy dzieła. Chyba że jako techniczny chwyt służy ewoluowaniu wyższych stanów samoświadomości bohatera, odbiorcy i w końcu dramaturga — ironii losu, ironii tragicznej lub postawy ironicznej. Tak jest, jak sądzę, w znakomitych dramatach Łesi Ukrainki, pisarki światowej klasy, której *Kasandra* będzie teraz przedmiotem namysłu. Właśnie — jako dramat ironii tragicznej.

Mit jako prawda «ja» i prawda wspólnoty

Kasandra, ukończona w maju 1907 roku w Jałcie, jest dramatem znakomitym, spójnym, na swój sposób błyskotliwym. Blisko jej do tragedii, wykorzystany tu przecież mit konotuje kategorie losu, fatum, wolności, prawdy. Ale nie jest to ani w wymiarze gatunkowym, ani w sferze głębinnej wymowy — tragedia klasyczna.

Łesia Ukrainka nazwała swe dzieło «poematem dramatycznym»**. Jest w takim jego określeniu głęboka mądrość. Bo Ukrainka nie imituje ani struktury dramatu, tragedii, ni tym bardziej formy poematu. Gdzie tu miejsce na ironię? Jaki typ ironii u niej dostrzegam? O tym już zaraz. Zauważam najpierw brak jakichkolwiek znaków ironiczności w tytule, brak podtytułu. Tytuł wprowadza krąg znaczeń i odczuć nacechowanych groźnie: to, co powie *Kasandra*, niesłuchana przez opanowanych iluzją pokoju współobywateli, stanie się tragicznym losem wszystkich.

Los *Kasandry* to zawsze los tego, który bezsilnie patrzy do końca na to, co nieuniknione. Patrzy na to, co musi się dopełnić. Postać *kassandryczna* ma najgłębszą, pełną i najdłuższą trwającą świadomość tragiczną, pozbawioną jednak nieodrodzonego elementu klasycznej sytuacji tragicznej: możliwości działania, konieczności wybierania, nawet wybierania, które niesie za sobą zniszczenie jednej z dwu równorzędnych wartości. *Kasandra* ma wiedzę tragiczną i jednocześnie jest postacią, która nie ma kontaktu z otoczeniem. Nie ma losu *Kasandry*, jeśli wspólnota słucha jej prorocstwa — wtedy mamy prorokinię, jasnowidzącą, mistyczkę. Ale nie osłupiałą, bezsilną, cierpiącą i bezradną *Kasandrę****.

W samą strukturę mitu osobowego *Kasandry* wpisana jest ironia tragiczna: wiedzy i bezsilności, możliwości (ostrzeżenia), która jest niemożliwa, prawdy, która nie wyzwala i nie ocala, ale niszczy.

Ironia i tragizm tkwią więc w samej istocie mitu *Kasandry*. Łesia Ukrainka w wielu dramatach — na przykład w *Orgii* — używa słowa ironia****. Także w *Kasandrze* słowo to pada (w didaskaliach)*****, ale ironia nazywana jest też przytykiem, złośliwością, naganą. Znajdujemy w

* Zob. studia o polsko-ukraińskich związkach, paralelach ujętych komparatystycznie: [17, rozdz. II].

** Wszystkie cytaty z *Kasandry* Łesi Ukrainki za: [37]. Tu: [9, s. 7]. Cytaty z *Kasandry* oznaczam skrótem K, po którym podaję numer strony w przypisie. Polski przekład konfrontuję wydaniem: [36].

*** W literaturze polskiej postać *Kasandry* w sposób ważny dla następnych pokoleń utrwala *Odprawa posłów greckich* (1578) Jana Kochanowskiego.

**** W *Orgii* to PREFEKT przemawia do Mecenasa «ironicznie» (K, 109), ale też w specyficzny sposób ironiczno-tragiczne jest spuentowanie całego dramatu samobójstwem Antena.

***** W *Epilogu* do *Kasandry* ironię przypisano rozmówcy *Kasandry*: «AGAMEMNON (z ironią) Na pewno nie, bo tam by ci nie wierzyli» (K, 75). Wcześniej jednak to Helena broni się przed ironicznymi «docinkami» bohaterki (K, 56).

Kasandrze cały arsenał środków służących ewokowaniu ironii: dialogi ironiczne, zamknięcia i milczenie, ironiczno-tragiczne sytuacje*. Żywioł ironii pojawia się tu od samego początku naprzemiennie z żywiołem sarkazmu, jak w początkowym dialogu Kasandry z Heleną:

HELENA

Ciesz się siostró!

KASANDRA

Ciesz się Heleno, bo nie jesteśmy siostrami.

HELENA

O, wiem dobrze, zem ci nienawistna, jak śmierć.

KASANDRA

Jesteś jej rodzoną siostrą (K, 17).

Sarkazm pokazuje jednocześnie, że obserwujemy świat, który już tylko czeka na zgubę. Nie ma tu mowy o ironii jako zabawie, radosnym romantycznym niszczeniu, służącym budowaniu nowego świata. Brak ironii kreacyjnej — na szerszą skalę rozwiniętej zabawy cudzymi słowami, motywami, ideami. Jeśli pojawią się odwołania mityczne — jak do mitu Panthesilei** — to serio; jeszcze zgęszczają one grozę świata. Świat Łesi Ukrainki to *univsum serio* — bez błaznów i sowizdrzałów, bez humoru i zabawy. Motywy pijackie w dialogach strażników grodu podszyte są wiedzą o zbliżającym się końcu Troi. Nie widać tu ani, jak chciał Waław Kubacki, żywiołu Eurypidesa, ani, jakże częstego u romantyków, zanurzenia w żywiole ironii Arystofanesa, Ariosta, Tiecka czy Fryderyka Schlegla***.

Jakiż to więc ironiczny świat? Osobliwy. Własny — Łarysy Kosacz. I nie znajduję w tekście, jak tłumaczono polskim czytelnikom dramatu, ani ujęcia «psychologicznego i socjologicznego» mitu, ani tylko «historiozofii katastrofizmu» [zob. 33]. To «coś» o wiele bardziej jednorodnego — to ironia tragiczna Łesi Ukrainki — a jednocześnie nieogarnialnego słowem, nieuchwytnego.

Zauważmy najpierw modyfikację klasycznej struktury dramatu, tragedii — zamiast aktów i scen — VIII części oraz — co ważne! — Epilog: *Epilog rozgrywa się kilka lat po zburzeniu Troi, w Grecji* (73). Stosowanie struktur takich, jak prolog, list dedykacyjny, interludium, epilog jest jedną z technik ironicznego konstruowania dramatu w XIX wieku, środkiem służącym tworzeniu permanentnej parabazy [26; 29]. Autor w różnych maskach lub bez nich co chwila pojawia się w swoim dziele, by burzyć iluzję dramatyczną i podkreślać panowanie nad światem, który tu, na naszych oczach właśnie tworzy. Struktury podmiotowe mają charakter serio lub buffo, a czasem w jednym dziele podmiot autora pojawia się raz serio, raz ironicznie****. Autor bawi się pisaniem o pisaniu, iluzją i deziluzją, przesłanianiem i odsłanianiem «prawdy».

Niczego takiego nie ma w *Kasandrze*. Tu *Epilog* staje się, pomimo czasowego oddalenia od katastrofy Troi, przedłużeniem i spotęgowaniem tragiczno-ironicznej struktury mitu, który, jak podkreśliłem, już w swej pierwotnej formie naładowany jest ironiczno-tragicznym ży-

* Cały tekst naszpikowany jest ironią wypowiedzi Kasandry. Jej «nadwiedza» paraliżuje komunikację ze zwykłymi śmiertelnikami, a jej spokój staje się ironicznym kontrapunktem dla pozornego szczęścia Trojan.

** Mit ten rozwinął w arcydzielnej formie tragedii Heinrich von Kleist w *Panthesilei* (1811).

*** [9] K, 9 : «Pisarka nie należy do żadnego kierunku. Stoi po prostu u źródeł nowoczesnego dramatu europejskiego, którego dzieje rozpoczął Eurypides». [8] K, 371: «[...] Łesia Ukrainka daje wyraz historiozofii katastrofizmu, w przekonaniu, że rozwój dziejów odbywa się na mocy nieubłaganej konieczności. Stąd wynika tragiczność ludzkiego istnienia, heroizm zarówno jednostkowych, jak zbiorowych działań i twórczych poczynań [...]». To wszystko prawda, ale nie cała.

**** Tak jest w *Balladynie* Juliusza Słowackiego — serio List dedykacyjny, pięć aktów tragedii i ironiczny Epilog. [zob. 11; 35] Z *Balladyną* Słowackiego zestawia Florian Nieuważny *Pieśń lasu Ukrainki* [zob. 21, s. 15].

wiołem. Łesia Ukrainka traktuje mit podobnie jak romantycy — jest to u niej logos istotowy. Mit to prawda, a świadomość prawdy mitu wyrażona w dziele literackim staje się najwyższym przejawem artystycznej, indywidualnej i zbiorowej samowiedzy. Gorzkiej samowiedzy.

W pewnym sensie autorka nie musi się pojawiać w *Kasandrze* ani przez postaci, ani przez strukturalnie wydzielone części dramatu — bo całe dzieło jest w najgłębszym wymiarze strukturą podmiotową. Wyraża ową głębinną samowiedzę człowieka. Jakiego człowieka?

Kassandra nieprzypadkowo określona została mianem poematu dramatycznego. Mit ulega w niej bowiem swoistemu uwewnętrznieniu, pewnej humanizacji. Jest to mit poddany feminizacji (liryzacji i... sarkazmowi), bo cały świat *Kasandry* przynależy do kobiet, a gineceum jest przestrzenią dramatyczną. Daje to sztuce z jednej strony wymiar pewnej kobiecej empatii, z drugiej — okrucieństwa. Mit sfeminizowany okazuje się też mitem uwewnętrznionym*. W *Kasandrze* żyje... los Kasandry. Kobięca wrażliwość zderza się z losem, fatum, koniecznością, których — jak przedzenia, snucia nici — powstrzymać nie sposób.

Tragedia typu Sofoklesowego czy Eurypidesowego ulega na przełomie XIX i XX wieku liryzacji, interioryzacji (co nie do końca znaczy: pogłębieniu psychologicznemu), jak i feminizacji. Dlatego staje się poematem — to jest dialogiem... Poematem w wyższym niż formalne znaczeniu: pieśnią życia, symfonią tragizmu, ironiczno-tragicznym *katharsis*. Oczyszczeniem bez pocieszenia. Ale i bez rozpacz czy nihilizmu. U Łesi Ukrainki jest to «coś więcej», co czyni z przyzwoitego spożytkowania mitu arcydzielną jego realizację.

«Mit» jest tu «mną», «ja» staje się «mitem».

Poza symbol i parabolę

Właśnie subtelność zastosowanej ironii znamionuje *Kasandrę*. Łesia Ukrainka ufa mitowi. Nie musi w niego wpisywać dziesiątków innych mitów, inkrustacji, odwołań, by poprzez dialog wyrazić głębię ironiczno-tragicznego losu. Znamienne stanie się oczyszczenie i kondensacja symbolicznej rekwizytorni, jaką są didaskalia: «*Komnata w gineceum pałacu Priama. Helena (...) przedzie purpurową welnę na złotym kołowrotku; ubrana z przepychem, z paska zwisa okrągłe srebrne lusterko. Do komnaty wchodzi Kassandra, zamyślona, ze wzrokiem utkwionym w przestrzeni; [...]*» (K, 17). Gineceum (świat kobiet), kołowrotek (los, czas, tkanie przeznaczenia), lusterko (ironiczne odbicia, na wspak znaczenia, drugie dno), wzrok (głębia i powierzchowność „widzę»), milczenie (i słowo — istnieje ono tylko dzięki ciszy, którą napędza) — w tym wydestylowanym świecie napędzonych znaczeniami symboli-rekwizytów lub symboli-czynności mit odsłania swą głębię — jeszcze głębszy pokład, ironiczno-tragiczny grunt istnienia. Ironia dotyka tu właściwie wszystkich poziomów istnienia.

Zwykło się dramaty Łesi Ukrainki — przecież nieprzypadkowo ten pseudonim artystyczny zrósł się z poetką: Ukrainka! — analizować na dwóch planach: ukraińskim — jako parabolę ukraińskiego losu, pisaną alegoriami za pomocą mitycznych, symbolicznych, obrzędowych znaków. To wtedy wspaniałe opowieści o tej «stepowej Helladzie»**, o Troi-Ukrainie, która ginie i nie ginie, podlega zagładzie, by trwać jako konstrukt, opowieść, mit. Oto idea bez narodu albo naród bez państwa-miasta, Trojanie bez Troi, a pośród nich Kassandra-Ukrainka, wieszcząca bezsilnie kres.

Konstrukcja *Kasandry* daje prawo do takiej lektury — ale na różnych poziomach doświadczenia. Można wtedy w zamroczonych Wartownikach widzieć spitych przez Sinona (Ro-

* Zob. znakomite ukraińskie czytania Łesi Ukrainki [10].

** O mityzacjach przestrzeni ukraińskiej, w tym o Siczy-Troi, [zob. 25].

sjan, Polaków) nieszczęsnych Kozaków, którym już zbrakło sił, by słuchać krzyku Kasandry: «Czuwać, wartownicy! Nie spać!» (K, 69). Taka alegoreza może też pokazać w *Kasandrze* los wschodnioeuropejskiej inteligentki, wyzwalającej się i od obcych-najeźdźców, i od swoich-obcych-mężczyzn. Trzeba nawet, by nie zgubić prawdy losu autorki, zobaczyć w Troi całą Ukrainę. Jej los. Jaki? Wiemy, widzimy nawet w chwili gdy piszę szkic interpretacji⁷.

Jest więc parabola i alegoria nieodzownym, a nie tylko uprawnionym, wymiarem semantyki tekstu. To rzeczywiście przypowieść o ironiczno-tragicznym obrocie koła historii, które, gdy już się zdaje, że nadeszło szczęście państwa i narodu, przynosi katastrofę i zagładę.

Ale jako Polak muszę dodać, że tak samo ów plan mógłby odczytać i Polak, i Białorusin, a nawet Litwin. W jakim tylko chcemy stopniu jest to opowieść o wszystkich Trojanach-Środkowoeuropejczykach. I każdym, kto w Troi zobaczy swój los zawieszony między Grecją a Persją⁸.

Jednak ironiczno-tragiczny węzeł z mitu Kasandry odsłania u Łesi Ukrainki także wymiar uniwersalny. «Także» znaczy tu — na tych samych prawach. Właśnie w tej sferze ujawnia się całe bogactwo mitu w ujęciu Kosacz. To mit zantropologizowany, pokazujący ironiczno-tragiczny los jako sumę doświadczeń Kasandry — córki, kobiety, kochanki pieszczącej w wyobraźni czuły obraz na wespół dziecinnego Dolona, nigdy niespełnionej żony i matki. To *Kasandrze* powierza Łesia Ukrainka filozoficzne rozpoznania — przez własną egzystencję — filozoficznych kwestii: prawdy, słowa, losu, wiedzy, woli, czynu, milczenia bogów. To zdumiewające, że ten dramat kobiety ukazuje też w zwielokrotnieniu bezsilność mężczyzn poddanych fatum.

Na poziomie uniwersalnym *Kasandra* zdaje się wskazywać, iż naszym indywidualnym i zbiorowym istnieniem rządzą dwie siły: niepojęte *Życie* i objawiający się w strukturalnej matrycy mitu — *Los*.

Życie — właśnie dlatego trzeba tu przypomnieć często cytowane słowa Kasandry, pomieszczone ze skowytami ludzi z ginącej Troi:

KOBIETA Z PAŁACU 2

Nigdy

KASANDRA (*w ekstazie, patrząc, jak języki płomieni liżą coraz to nowe królewskie budynki*)

Tutaj, do mnie, kwiaty ogniste! Trojanki! Zakwitły granaty! Kwiaty weselne!

Dochodzi głos starej kobiety — zawodzący płacz, potem niesamowite wycie.

POLIKSENA

To nasza matka.

KASANDRA

To weselna pieśń! Matka przygotowuje swe córki do ślubu. Kasandra przez cały czas kłamała. Nie ma niewoli, nie ma ruin! Jest tylko życie! *Życie!*..

Lament nasila się, potem raptownie się urywa, słycać rumor i chrzęst spadających stropów, w górę strzelają nowe słupy ognia oświetlając czerwienią plac przed pałacem (K, 73).

Sceny te przypominają mi nie *Wesele* Wyspiańskiego⁹, ale przedziwną *Medeę* Pasoliniego. Nie widzę tu apologii życia w duchu Nietzschego, ale raczej... co? Czy muszę «to» nazywać?

* Jest to jednak wiedza wciąż ograniczona do szerszego kręgu Środkowoeuropejczyków, nieznaną na Zachodzie, a nawet nieprzyswajalną dla Rosjan. Kultura ukraińska zdaje się więc tkwić w pewnym stereotypie kultury „przechodniej”, a nawet nie w pełni wykształconej, młodszej, trzeciorzędnej. Trudno nawet polemizować z takim stanem (nie) wiedzy.

** Zob. ukraińską lekturę mitu Troi [27; 28].

*** Bardzo często w literaturze naukowej spotyka się zestawienie: antyk Łesi Ukrainki — antyk Wyspiańskiego.

Los — oto mit trojański uzupełnia pisarka greckim *Epilogiem*. Ze struktury jednego mitu wyrasta w naturalny sposób jego kontynuacja: z Klitemnestrą, Ifigenią, Egistosem. Z Troi i Kasandry przeskakujemy do *Elektry* Sofoklesa i Eurypidesa czy *Oresteji* Ajschylosa. Życie to nieprawdopodobna struktura namiętności, które zderzają się z losem, losów, które burzą żądze, żądz, które rujnują życie itp, itd. Czy Mit-Bóg jest u źródła Życia, czy Życie przemienia się w Boski Mit — w Mity, snujące się jeden po drugim? *Epilog* Kasandry każe nam wybierać. Kasandra za chwilę zginie, a ciąg mitycznych mordów i miłości, teatr matek i dzieci, królów i poddanych, kobiet i mężczyzn, ojczyzn i obcych potoczy się dalej:

AGAMEMNON (z *niepokojem, błagalnym tonem*)

Królowno! Proszę cię, wyjaśnij, co mają znaczyć twoje słowa? Przecież teraz los tego domu związany jest z twoim losem.

KASANDRA (z *dziwnym spokojem*)

Wiem, królu... Ale nie wierz żadnemu memu słowu, słuchaj królowej, nastawiaj też uszu na słowa Egistosa i nie przejmuj się tym, co mówi twoja niewolnica. Kiedyś była prorokini Kasandra, ale ona spłonęła w palącej się Troi, jej słowa spopielały i wiatr rozniósł je po morzu... Jedna iskierka z tego pożaru padła tu, w serce prostej niewolnicy, wybuchła na chwilę i zgasła. (patrzy na swój pastorał) Jakie to dziwne! Skąd wziął się tu ten pastorał? Do kogo należy? I czyj to diadem? (zdejmuje z głowy diadem i rzuca Klitemnestrze pod nogi, następnie łamie pastorał i też rzuca na ziemię) Teraz nie ma już nic z Kasandry. Daj mi jakąś robotę, królowo, potrafię wszystko, prócz prorokowania.

AGAMEMNON (bierze ją za rękę i wiedzie do pałacu)

Jesteś królowną i zawsze nią pozostaniesz.

KLITEMNESTRA (szepetem do Egistosa)

Potrzebny nie jeden, lecz dwa miecze. Dobrze je naostrz. Ty ugodzisz króla, a ja Kasandrę. Uderza piorun. Gwałtowna ulewa. Egistos i Klitemnestra biegną do pałacu (K, 76–77).

Zostaje więc tutaj ukazane coś, co samą Kasandrę przerasta. Coś, co wie autorka sztuki, a czego wyraz powierza kolejnej tragiczno-ironicznej parze mitycznych herosów: Klitemnestrze i Egistosowi. Co to? Bóg? Los? Życie? Mit-Bóg? Wiedza? «To»? Tu Łesia Ukrainka jest pisarką największych tajemnic istnienia. Ukrainką-Trojanką-Kobietą.

Na najwyższym poziomie ironiczno-tragiczna świadomość pisarki obejmuje cały świat wyobrażony poematu dramatycznego — także bogów:

HELENA

Tylko ty ośmielasz się zmagać z bogami. I za to cię karzą.

KASANDRA

No cóż, ich siła w karze, a moja w zmaganiu (K, 19)*.

Los człowieka jest wprawdzie tragiczny, ale wzniosły jak zmaganie. Tryumf bogów jest pewny, ale cząstkowy. Cząstkowy, więc ironiczny, bo nie jest w stanie znieść ludzkiego oporu i zmagania się. Wyrażenie „pomimo wszystko» trzeba by w świecie *Kasandry* przełożyć jako wezwanie: [żyjmy] *pomimo bogom, pomimo losu, pomimo śmierci*. Być może dzika energia seksualizmu, upostaciowana w figurze «ogiera»-Erosa[†], przeistaczająca się poprzez ludzkie życie w tryumfalny chaos Thanatosa, jest ostatecznym wymiarem sensu, jaki daje się odczytać z okrzyku Kasandry: «Nie ma niewoli, nie ma ruin! Jest tylko życie! Życie!..». Być może.

* Oczywiście, zarysowuje się tu horyzont nowoczesnego heroizmu, który nazwalibyśmy preegzystencjalistycznym. Taki zresztą wydźwięk ma wiele liryków poetki, w tym przepiękny wiersz Święta noc, dający wizję kosmicznego heroizmu [zob. 38, s. 104-105].

** Kasandra do Heleny: «Zawołałam: „Powożony przez Afrodytę, mknie Ares niesyty, jak oszalały żądzą ogier. Gotujcie katakumby!”» (K, 20).

Ale czy to nie byłby truizm? Ten truizm oddała i przekreśla *Epilog*. I kiedy Kasandra — czy szczerze? — woła „Daj mi jakąś robotę, królowo, potrafię wszystko prócz prorokowania», wydaje na siebie wyrok: [Klitemnestra] „Ty ugodzisz króla, a ja Kasandrę». To Życie? Czy Mit-Bóg?

A Kasandra? Umarła wieszczka, niech żyje wieszczka? Zdaje się, że Łesia Ukrainka mówi więcej.

Kasandra wydaje mi się, co dość oczywiste, na wyższym pięttrze semantyki dramatem o artystce, artyście. O artyście-widzącym i o prawdzie, której nie ma on komu przekazać, pomimo obecności wspólnoty, z którą się identyfikuje. Mit Kasandry staje się wtedy wypowiedzeniem i zarazem mitologizacją na wyższym pięttrze losu/egzystencji samej Łesi Ukrainki, Łarysy Kasandry, Łesi Trojanki*. Jest wyrazem wyższej samoświadomości, metaujęciem, swoistą automitobiografią. Wyraża jej przeżywanie życia, miłości, umierania, wiedzy i bezsilności. Jest jej tragiczno-ironiczną samoświadomością geniuszu, któremu przysługuje medium ukraińskiego słowa, tej greki naddnieprzańskich Słowian, słowa, co ożywa i ginie. Sztuka jednak — jako widzenie wypowiedziane i wypowiedziane — jest wyrazem ironiczno-tragicznej samowiedzy artystki.

Lecz — to nie wszystko. Ona, sztuka, jest też samoświadomością, lustrem, usprawiedliwieniem istnienia i wiedzą o nim. W głębszym znaczeniu staje się początkiem i końcem, źródłem i ujściem, przez które wytryska i w którym ginie życie. Tak, jest też modernistycznym Absolutem, który naigrywa się nawet z nieabsolutnych, wszechwładnych-bezsilnych bogów. Jednakże ten, kto jak Kasandra-Łesia ma ten dar widzenia-wiedzy, dar tragiczno-ironiczny, ten sięgnął dna poznania bytu, historii i samowiedzy. Symbol Kasandry to symbol najgłębszego, ale wieloznacznego poznania. Epifania głębi — nawet jeśli głębia ta *też* (choć nie tylko) jest otchłanią.

I tu od symbolu, ironii i tragizmu niespodziewanie wracam do paraboli i alegorii. Bo Łesia Ukrainka jest *Łesią Ukrainką*, reprezentantką wspólnoty ukraińskiej, która jako naród manifestuje w artystce ową samowiedzę i przynależność do wielkiej mitycznej matrycy świata, wielkiej mitopei, którą kobiety i mężczyźni, narody i ludzkość snują i opowiadają z ust do ust od czasów Troi i wcześniejszych.

W tym sensie los *Kasandry* zapisuje przesłanie: oto jesteśmy już, bo wiemy, jak to jest żyć, jak to jest podlegać prawom tego samego dla wszystkich mechanizmu iluzji i deziluzji, deziluzji i nadziei, nadziei i tragedii, tragedii i ironii... Nie mogę nie przypomnieć znanych słów polskiego myśliciela, Maurycyego Mochnackiego, który w historycznym czasie zagrożenia jego własnej wspólnoty jako artysta wyraził był zdanie, że nie ginie to, co ma w sztuce zapis swego istnienia: «Jak myśl jednego człowieka zamyka w sobie, że tak powiem, istotę jego istoty, tak zebranie w całość wszystkich razem myśli *reprezentuje* istotę narodu» [18, s. 52-53]. Istotą istoty artysty jest jego słowo. Ale ono reprezentuje istotę wspólnoty, z której on wziął swe życie. I tak jest u *Łesi-Ukrainki*.

Nie dziwi mnie też, że na dawnym greckim wybrzeżu Taurydy zapisała pisarka ostatnie słowa historii, którą kończą Klitemnestra i Egistos. *Jałta*, S. S. 1907. Ale *Jałta* nie była już wtedy grecka. Ani ukraińska.

Na jeszcze jednym, najwyższym poziomie znaczeniowym staje się dla mnie *Kasandra* poematem o bezsilności istnienia i jego ambiwalencji. Objawia on ten rodzaj ironiczno-tragicznej świadomości, którego ani tragizm losu, ani katastrofizm nie wyrażają. To raczej

* Współcześni Ukraińcy dopatrują się w imieniu i losie pisarki symbolicznych znaczeń, pewnego naddatku sensu, który im samym jest (co rozumiem) potrzebny [zob. 23].

ironia pełnej samowiedzy: że wiedząc-widząc wszystko, artysta sam nie wie, albo wie, choć nie wie... *Poematyczność* dramatu zapisuje tu pewną ironiczną predyspozycję umysłu artysty, który nie daje się zwodzić żadnej iluzji, a jednak, chcąc nie chcąc, ciągle coś wybiera... siebie, wspólnotę, ukochanego, współobywateli. Ale wybrawszy ich, znów czuje gorycz ironiczną samotnej bezsilności. I tak *ad infinitum*.

Ironię można by tu nazwać nastrojeniem umysłu, odcisniętym w dramatycznej formie poematu. Poematu, co nie jest ni tym, ni tamtym. I to nieokreśloność Wszystkiego ujawnia wielkość dramatopisarki.. Co jest ironiczne, bo jej dramat to... poemat.

Środki zastosowane przez Łesię Ukrainkę — ta poematyzacja struktury dramatu — zdają się typowe dla epoki przełomu XIX i XX wieku [por. 40; 41]. Efekt — znakomity i trwały. Od feerii złorzeczeń przechodzących w ironiczne błżeństwo bezsilnych uchroniły Łesię Ukrainkę symbol i mit, nośniki indywidualnego sensu osobowości Kasandry, na równi z parabolą i alegorią, które odsyłają do losu wspólnoty Trojan. Oba poziomy ujmuje metaświadomość artystki upostaciowana w Kasandrze, a tę warstwę znaczeniową zdaje się ogarniać jeszcze jedna, inna sfera, której już tylko medium była znakomita Ukrainka, Łesia.

Oto ironia pisania — powiedzieć tyle, by wypowiedzieć coś, czego się nie mówiło. Co? To coś, co jest naszym — Losem? Może losem, a może czymś innym?

W *Kasandrze* otrzymujemy świetny przykład, przykład jedyny w swoim rodzaju, sztuki ironii o najwyższym stopniu subtelności. Ukraińskiej. I ludzkiej.

Symferopol/Jałta 2012 — Styczeń 2014, Białystok

LITERATURA

1. Andruchowycz J. Współczujcie nam. Myślcie o nas. I tak zwyciężymy, chociaż oni będą się wściekać / Jurij Andruchowycz // *Gazeta Wyborcza*. — 24.01.2014.

2. Doda-Wyszyńska A. Ironia i ofiara. — Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2007. — 334 s.

3. Dragańska J. Starość, młodość, zmęczenie. O dramatach Amelii Hertzówny // *Starość. Doświadczenie egzystencjalne — temat literacki — metafora kultury. Zapisy i odczytania / Koncepcja i wstęp J. Ławski / Pod red. A. Janickiej, E. Wesołowskiej, Ł. Zabielskiego*. — Białystok: Uniwersytet w Białymstoku: Alter Studio, 2013. — T. II. — 734 s.

4. Górski K. M. Panatenaje // Górski K. M. *Wiersze wybrane / Opr. E. Miodońska-Brookes*. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987. — S. 82.

5. Janion M., Żmigrodzka M. *Gorzkie arcydzieło // Trzyznaście arcydzieł romantycznych / Pod red. E. Kiślak, M. Gumkowskiego*. — Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 1996. — 206 s.

6. Kalinowska M. *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*. — Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2003. — 336 s.

7. Koschany R. *Przypadek: kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*. — Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. — 409 s.

8. Kozak S. *Łesia Ukrainka (1871–1913) // Ukrainka Ł. Kasandra i inne dramaty / Przeł. E. S. Bury / Wstęp W. Kubacki / Wybór i nota S. Kozak*. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. — S. 371.

9. Kubacki W. *O dramatach Łesi Ukrainki // Ukrainka Ł. Kasandra i inne dramaty / Przeł. E. S. Bury / Wstęp W. Kubacki / Wybór i nota S. Kozak*. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. — S. 7-9.

* W czasie sesji naukowej w Symferopolu i Jałcie (2012) przedstawiłem rozważania pokazujące istotne zbieżności w pokazywaniu mechanizmów historii u Łesi Ukrainki i polskiej pisarki Amelii Hertzówny (1879–1942). Zob. o Hertzównie: [3].

10. Lewczenko G. Mit protiv istorii. Hemisfera liriki Łesi Ukrainki. — Kijów 2013.
11. Libera L. Zraniona iluzja. O „Balladynie» Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach» Ludwiga Tiecka. — Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2007. — 168 s.
12. Lipiński K. Bóg, szatan, człowiek. O „Fauście» J. W. Goethego. Próba interpretacji. — Rzeszów, 1995.
13. Łaguna P. Ironia jako postawa i jako wyraz. (Z zagadnień teoretycznych ironii) / Wstęp W. Maciąg. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984. — 102 s.
14. Ławski J. „Do czego zmierzasz ironią taką?». „Horsztyński» jako ironiczna katabaza języka i wyobraźni // Ławski J. Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. — Białystok: Wydawnictwo UwB, 2005 — S. 38-349.
15. Ławski J. Ludwik Tieck: „Kot w butach». Ironia, romantyzm, nowoczesność // Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje / Pod red. red. E. Białek, G. Kowala, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut — Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2011. — T. 2. — 562 s.
16. Ławski J. Wstęp // Słowacki J. Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, 2009. — B. N. I. — Nr 314. — 209 s.
17. Malutina N. Polska to ukraińska moderna drama: perechrestja tradicij, Odessa: ONU, 2013. — Rozdział II. — 173 s.
18. Mochnacki M. O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. — Warszawa 1830. — S. 52-53.
19. Muecke D. S. Ironia. Podstawowe klasyfikacje / Przeł. G. Cendrowska // Ironia / Pod red. M. Głowińskiego. — Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002. — 208 s.
20. Nawarecki A. Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej» księdza Baki — poetyka tekstu i paradoksy recepcji. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991. — 377 s.
21. Nieuważny F. Fenomen Łesi Ukrainki // Ukrainka Ł. Pieśń lasu. — Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989. — S. 15.
22. Nowicka-Jeżowa A. Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej. — Warszawa: 2006.
23. Olszewskij I. Łesia Ukrainka. Mistika imieni i doli. — Łuck 2005.
24. Papla E. Kultura Zachodu w kręgu zainteresowań Łesi Ukrainki / Eulalia Papla // Kijowskie Studia Polonistyczne. — Kijów 2012. — T. XIX. — S. 153-186.
25. Papla E. Retoryka i mity: nowożytna literatura ukraińska z Bizancjum w tle. Rekonesans // Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu, 2004. — 670 s.
26. Piwińska M. Romantyczna nowa tragedia // Studia romantyczne / Pod red. M. Żmigrodzkiej. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, 1973. — 357 s.
27. Poliszczuk J. Antyczny mit o zagładzie Troi i egzystencjalny wymiar bohatera w dramacie Łesi Ukrainki „Kasandra» // Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 2008. — 1052 s.
28. Poliszczuk N. Porażka z fatum. Wizje antyku w „Meleagrze» Stanisława Wyspiańskiego i „Kasandrze» Łesi Ukrainki // Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku / Pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha. — Białystok: Wydawnictwo Trans Humana, 2008. — 1052 s.
29. Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice / Pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego. — Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, 2005. — 1000 s.
30. Radyszewski R. Czterdziestoletnia recepcja literaturoznawcza twórczości Łesi Ukrainki w Polsce / Rościśław Radyszewski // Kijowskie Studia Polonistyczne. — Kijów 2012. — T. XIX. — S. 153-186.

-
31. Scheler M. O zjawisku tragiczności / Przeł. R. Ingarden. — Lwów: Polskie Towarzystwo Filozoficzne im. K. Twardowskiego, 1938. — 40 s.
 32. Sobol W. Naukowa i przekładowcza recepcja twórczości Łesi Ukrainki w Polsce / Walentyna Sobol // Kijowskie Studia Polonistyczne. — Kijów 2012. — T. XIX. — S. 153-186.
 33. Szturc W. Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992. — 266 s.
 34. Szturc W. Rytualne źródła teatru. Obrzęd, maska, święto. — Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, 2013. — 387 s.
 35. Świdarska E. Wielogłosowy teatr Balladyny // Piękno Juliusza Słowackiego. — Białystok 2014. — T. II: Universum.
 36. Ukrainka Ł. Kasandra // Ukrainka Ł. Dzieła w V tomach. — Kijów 1951. — T. II.
 37. Ukrainka Ł. Kasandra i inne dramaty / Przeł. E. S. Bury / Wstęp W. Kubacki / Wybór i nota S. Kozak. — Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. — 373 s.
 38. Ukrainka Ł. Święta noc / Przeł. M. Wawrzekiewicz // Ukrainka Ł. Siedem strun / Opr. T. Chrościelewski. — Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1980. — S. 104-105.
 39. Ukraiński palimpsest. Oksana Zabuzko w Romowie z Izą Chruścińską / Przedmowa A. Michnik, Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2013. — 392 s.
 40. Waligóra J. Dramat historyczny w epoce Młodej Polski. — Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych «Universitas», 1993. — 126 s.
 41. Waligóra J. Młodopolski «dramat wewnętrzny». Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych. — Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP, 2004. — 191 s.
 42. Żmigrodzka M. Etos ironii romantycznej — po polsku // Żmigrodzka M. Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku / Pod red. M. Kalinowskiej, E. Kiślak. — Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2002.