

MARIA CYMBORSKA-LEBODA

W KRĘGU ROSYJSKIEJ REFLEKSJI TEATRALNEJ  
POCZĄTKU XX WIEKU:  
WIACZESŁAWA IWANOWA I ANDRIEJA BIEŁEGO  
KONCEPCJE MISTERIUM

*Pani Profesor Irenie Sławińskiej*

1. KU DEFINICJI TEATRU DIONIZYJSKIEGO

W esejach *Wagner i Dionisowo diejstwo*, *Nowyje maski*, *Priedczuwstwija i priedwiestija* oraz w innych<sup>1</sup> Wiaczesław Iwanow przyjmował punkt widzenia, zgodnie z którym dramat wyłonił się z obrzędów związanych z kultem Dionizosa, zawarty był w towarzyszącej mu liturgii, posiadając swoje prężności w uroczystościach religijnych w procesie dalszego rozwoju ewoluował od uniesienia dytyrambicznego ku teatralnej rampie – oddaleniu widza od sceny i zanikowi chóru (35, 6)<sup>2</sup>. W eseju *Nowyje maski* poeta ujmował tę kwestię jak następuje:

Woschodia w swoich naczatkach, biez somnienija, k'porie czelowieczeskich żertwopri-  
noszenij Dionisu, wosproizwodiwszych jego bożestwiennyje strasti, drama była niekogda tolko  
żertwiennym difirambiczskim służeniem, a maska żertwy – tragiczeskiego gierojaja tolko odnim  
iz obliczij samego stradajuszczego Boga (35, 5).

Teza o rytualnym pochodzeniu dramatu, w dzisiejszej nauce wiązana ze szkołą antropologów z Cambridge, szczególnie mocno akcentowana w książce Jane Ellen Harrison *Ancient Art and Ritual*<sup>3</sup>, ma w naszych czasach wielu zwolenników, przytaczających w charakterze dowodu dane o zachowanych obrzędach (lub ich pozostałościach) greckich, jak i przeciwników. Przypomnienie obu rodzajów

---

<sup>1</sup> Fragment większej całości poświęconej symbolistycznej refleksji genologicznej.

<sup>2</sup> Tu i dalej cytaty oznaczamy za pomocą cyfr w nawiasie. Cyfra przed przecinkiem określa numer pozycji w *Wykazie literatury cytowanej*, zamieszczonym na końcu artykułu, cyfra po przecinku – cytowaną stronę.

<sup>3</sup> "Głównym twierdzeniem tej książki jest teza, że rytuał i sztuka mają wspólną podstawę w emocjach wobec życia i że sztuka prymitywna rozwija się naturalnie, przynajmniej w przypadku dramatu, wprost z rytuału" (21, 34).

argumentów nie jest naszym zadaniem. Wystarczy powołać się w tym względzie na przytoczenia i ustalenia zawarte w pracy Richarda Schechnera (54, 77), która przynosi polemikę z wyznawcami rytualnej teorii pochodzenia dramatu, aczkolwiek teorii tej nie obala. Argumenty Schechnera nie są bowiem bardziej dowodne ani przekonywające niż te, które sam pragnie podważyć (zwłaszcza ustalenia i hipotezy Gilberta Murraya). W rezultacie nie zastępuje Schechner rytualnej teorii pochodzenia dramatu żadną inną, bardziej naukowo udowodnioną. Zasługa badacza sprowadza się właściwie do tego, że dokonuje on zmiany optyki badawczej: zwolennik metody strukturalnej sprawę genezy dramatu uznaje za nieistotną, problem ewolucji kultury i wyłaniania się w jej rezultacie jednych form twórczości (zależności pionowe) z innych po prostu uchyla. Istotne znaczenie przyznaje natomiast Schechner ustalaniu związków i zależności poziomych, zwłaszcza między klasą zjawisk określanych mianem "działań widowiskowych" (54, 80). Zalicza do nich gry, sport, rytuał i teatr. Nie pytając o ich genezę, ustala Schechner związki strukturalne między nimi, dokonuje rejestru cech wspólnych i rozbieżnych. Efekt tych ustaleń nie wydaje się rewelacyjny w tym sensie, że nie przekreśla dotychczasowych wyników badań diachronicznych: rozpatrywane również w aspekcie synchronicznym teatr i rytuał wykazują wiele cech wspólnych i zbieżność ta zdaje się świadczyć na korzyść tezy o ich pierwotnej jedności, chociaż nie rozstrzyga, rzecz jasna, kwestii początku i genezy. Wskazuje jednak, że – jeśli posłużyć się określeniem Kijowskiego (42, 146) – chwyt teatralny tkwił niewątpliwie w obrzędach archaicznych, a struktury rytualne obecne były w najdawniejszym teatrze (19, 306). Jakkolwiek by tę sprawę ujmować, w porządku diachronii bądź synchronii, nie pozostających przecież ze sobą w sprzeczności, więź (ale i rozbieżność) teatru i rytuału wydaje się dla badaczy niewątpliwa (60, 159). Podbudowana argumentacją naukową bądź dyktowana intuicją artystyczną idea związku obu typów działań widowiskowych, idea teatru–obrzędu, czy więcej: przeświadczenie o obrzędzie i rytuale jako mechanizmie fabuło- i mitotwórczym w kulturze, przenika całą niemal sztukę i estetykę XX w. Przyjęło się uważać, iż mają one swoje źródło w deklaracjach Antonina Artauda, a uwieńczenie znajdują w wypowiedziach i praktyce teatralnej Jerzego Grotowskiego. W istocie rzeczy prawdziwe początki koncepcji teatru--świątyni tkwią jednak w modernizmie (55, 21). Znane są w tym względzie wypowiedzi polskich przedstawicieli prądu: Ostapa Ortwina ("Obrzędem mistycznym jest tragedia. Z religijnego kultu powstała, w nim ma swój cel, swą istotę i swe jedyne uzasadnienie" – 48, 165), Tadeusza Micińskiego ("[...] Wszędzie u źródeł dramatu spotykamy sfinksa Religii. Teatr był świątynią" – 46, 196), Stanisława Brzozowskiego ("Religijność teatru jest jego rysem zasadniczym, który odjęty być mu nie może" – 17, 201).

Rosyjskim prawodawcą koncepcji teatru rytualnego był niewątpliwie Iwanow, ale jej przedłużenie znajdujemy również u wielu innych przedstawicieli z kręgu

symbolizmu. Ujawnia się ona np. w poglądach estetycznych Maksa Wołoszyna, dostrzegającego tożsamość funkcji katartycznej w sztuce i w obrzędzie<sup>4</sup>; obecna jest u Modesta Hofmana w jego niezbyt oryginalnej (w stosunku do idei Iwanowa) koncepcji indywidualizmu kolektywnego (sobornyj indywidualizm), wywodzonego z praźródła dionizyjskich ("Dionis sojediniajet mieźdu soboj otjediniionnych indywiduumow [...] – 30, 22); bliska jest Aleksandrowi Benois w jego wizji baletu-liturgii<sup>5</sup> i krytykom propagującym ideę tańca-kultu Isadory Dunckan<sup>6</sup>. Koncepcja teatru-obrzędu wykazuje stałą obecność w poglądach na sztukę sceniczną Fiodora Sołoguba, zarówno we wczesnym eseju autora (*Tieatr odnoj woli*), jak i w szkicach późniejszych (*Tieatr-chram, Nabludienija i mieczty o tieatrie*), określa wreszcie sposób myślenia twórców sympatyzujących z symbolizmem, m.in. wczesnego Łunaczarskiego w jego rozważaniach o sztuce w przyszłym społeczeństwie socjalistycznym<sup>7</sup>.

Wszegobecność sformułowań identyfikujących działania teatralne i liturgiczne, charakteryzująca symbolistyczną świadomość estetyczną, stanowi interesujące zjawisko z punktu widzenia socjologii i estetyki teatru. Świadczą one nie tyle o rozmywaniu czy zatracaniu poczucia autonomii tej sztuki, choć fakt ten nie jest bynajmniej bez znaczenia, co głównie o powszechnej zgodzie na nobilitację teatru i podniesienie go do godności sakralnej, na powierzenie mu najwyższej roli społecznej, analogicznej do tej, jaką w społeczeństwach archaicznych spełniały rytuały<sup>8</sup>, będące, by posłużyć się słowami Ericha Fromma, "czynnością spełnianą wraz z innymi ludźmi i wyrażającą wspólne dążenie wyrastające ze wspólnych wartości" (27, 197).

Bezpośrednio bądź implicite zawierało się w symbolistycznych wypowiedziach przeświadczenie o k o m p e n s a c y j n e j roli teatru. Szansa jego nobilitacji

---

<sup>4</sup> "Wnutriennij smysl tieatra naszego wriemieni niczem nie raznitsia ot smysła pierwobytnych Dionisowych orgij. [...] Luboj tieatralnyj spiektakl – eto driewnij oczistitelnyj obriad" (63, 202).

<sup>5</sup> "W baletie zakluczena ta liturgicznost', o kotoroj my stali usilenno miecztat' w poslednieje wriemnia" (3, 104).

<sup>6</sup> "Istinnyj taniec, jestiestwiennyj, blizkij k prirodie taniec-iskusstwo, taniec-kult, był osuszczestwlon tolko driewnimi ellinami. [...] Taniec Buduszczego nie budiet tolko wozroźdijeniem ellinskogo. [...] No on dołžen byt' kultom [...]" (22, 39); "W driewnije wriemiena taniec był rieligioznoju prinadležnostiu prazdnika" – stwierdził W. Rozanow, odnotowując właściwą współczesności tęsknotę za "obrzędem i ceremonią" (51, 22).

<sup>7</sup> "Swobodnyj, chudožestwiennyj, postojanno-tworczeskij kult priewratit chramy w tieatry i tieatry w chramy" (cyt. za: 65, 234).

<sup>8</sup> Podobnie o swoistości społeczno-psychologicznej funkcji teatru pisze N. Chrienow: "Proces komunikacji teatralnej, zachodzący w chwili oglądania przedstawienia, daje możliwość bezpośredniego oddziaływania: szczególnego – a n a c h r o n i c z n e g o w p r a w d z i e, a l e p o t r z e b n e g o – r o d z a j u k o n t a k t ó w. Publiczność uczestnicząca w spektaklu uosabia w tym wypadku całą w s p ó l n o t ę t e r y t o r i a l n ą, k t ó r ą m o g ł a b y b y ć w k u l t u r z e t r a d y c y j n e j (Wszystkie podkreślenia w cytatach, z wyjątkiem miejsc zaznaczonych, są moje – M. C. L.), ale dziś nią nie jest. [...]. Obecność w teatrze ma w środowisku miejskim charakter r y t u a ł u [...]" (20, 9).

była dla wielu teoretyków równoznaczna z powierzeniem mu szczególnie wówczas rozumianej funkcji religijnej. Z drugiej jednak strony zgoda na taki status teatru zakładała, niejako z góry, nieufność wobec religii, przynajmniej oficjalnej, instytucjonalnej, stawiała ją na pozycji przegranej. Sytuację, w której społecznej alienacji człowieka towarzyszyła alienacja religijna i w której zmiany w sferze moralności, filozofii, religii pozostawały w ścisłym, organicznym związku ze zmianami w dziedzinie estetyki, wyrażając "wspólną tendencję życiową" i ogólny zwrot (sdwig) w kulturze duchowej epoki (66, 359), uogólniał Andriej Biely, gdy pisał o kompensującej roli sztuki.

Rieligija utratila sposobnost' soprikasatsia s žyznju [...]. Suszcznost' rieligioznogo wosprijatija žyjni pierieszla w oblast' chudożestwiennogo tworczestwa (11, 40).

Prezentował tym samym Biely jeden z dwu właściwych symbolizmowi sposobów myślenia i mówienia o religii<sup>9</sup> i jej związkach ze sztuką. W swojej wypowiedzi akcentował bowiem, dosyć tradycyjnie, sam przedmiot wiary i przekonań (teologicznych) oraz przeżyć z nią związanych, łączył religię z wyznaniem, z wierzeniem w określony, tzn. "nazwany Absolut". (Pokrewne, choć nie identyczne stanowisko w tej sprawie zajmował np. D. Filosofow i grupa niektórych myślicieli z kręgu Mierieżkowskiego i Zebrań Filozoficzno--Religijnych). Konwencjonalne podejście do kwestii różniło się z tym sposobem pojmowania i używania pojęcia "religia", jakie przedstawiał Wiaczesław Iwanow oraz krytycy pozostający w sferze jego oddziaływania (m.in. G. Czulkow). Iwanowowskie ujęcie religii jako mitu (w archaicznym znaczeniu pojęcia, m.in. jako "epickiego upostaciowania prawdy" – por. 41, 56), a mitu jako religijnej osnowy sztuki i kultury, właściwie pomijało sprawę przedmiotu wiary<sup>10</sup>, akcentowało ważność nie tyle treści, ile f u n k c j i r e l i g i i (wielokrotnie podkreślane przez Iwanowa nie "co", a "jak" traktowało ją nie tyle jako doświadczenie jednostkowe, lecz przede wszystkim jako zjawisko społeczne, nie jako wyznanie, lecz jako s p o s ó b d z i a ł a n i a i s i ł ę jednoczącą ludzi. Synkretyzm kulturowy obecny w myśleniu teoretyka wykluczał

<sup>9</sup> "Dla modernizmu religiozność wprost imieli większą znaczącość, dla symbolistów że – obłąkali pierwotnie ważności i zamietno wzięli na ich miowidzenie, odnoszenie k iskusztwu i człowiekowi [...]" – stwierdza J. K. Gierasimow, podkreślając brak kompleksowych badań nad ideowo-estetyczną problematykę modernizmu, w szczególności jego osnową filozoficzno-religijną. "Małaja izuczennost' problemy "modernizm i religija" priwodit podczas k sierioznym upuszczenijam pri wyjawlenii idieologiczeskich pozicij otdielnych poetow i pri istolkowanii ich konkritnych proizwiedienij" (28, 83). Por. też o ważności kategorii religijności u symbolistów stanowisko Wiengierowa (62, 55).

<sup>10</sup> D. Filosofow, zdecydowanie przeciwny koncepcji religijności W. Iwanowa i bliskich mu "mitotwórców", określał ją jako "propowied' rieligii bez Boga, propowied' orgiasticeskogo ekstaza wo imia pustogo miesta" (25, 143); "Im wažen nie Bog, a altar', nie wiera, a kult, nie rialnost', a illuzija" (25, 138) – konstatował, uważając teorię Iwanowa za przejaw k o l e k t y w n e j w o l i w i a r y czy też przeświadczenia o s i l e w i a r y ("nie wiera w Boga, a wiera w wieru") i mitu, "kotoryj wopłoszczajas' w žyzn', stanowilsia by rialnym motiwom diejstwij, normoj powiedienija" (25, 138).

dogmatyczne, ortodoksyjne podejście do problemu. W zgodzie z symbolistycznym kultem Pamięci i Prapoczątku istotę i funkcję religii wyprowadzał Iwanow ze źródłosłowu, z etymologii nazwy. "Poet najdiot w siebie rieligiju, jesli on najdiot w siebie swiaż' " (31, 143) – pisał w szkicu *Zawiety simwolizma*. Podobnie w innym, wcześniejszym (*Dwie stichii w sowriemiennom simwolizmie*):

[...] Istinoje simwoliceskoje iskusstwo prikasajetsia k oblasti rieligii, poskolku rieligija jest' prieźdie wsiego czuwstwowanije swiazi wsiego suszczego i smysła wsiaczeskoj žyzi. Wot otczego možno goworit' o simwolizmie i rieligioznom tworczestwie kak o wieliczinach nachodiaszczichsia w niekotorom wzaimootnoszenii (37, 248).

Również w tekście późniejszym, *Maniera, lico i stil*, wskazał Iwanow na niesprowadzalność pojęcia religii do treści poszczególnych wyznań i przeświadczeń teologicznych, samą zaś kategorię religijności połączył z n a k a z e m a k t y w i z m u s z t u k i i jej związku z życiem:

Žyziennym budiet iskusstwo, jesli chudożnik budiet žyt' aktualno i aktiwno [...]. Žyt' značit najti w siebie rieligioznuju (swiazujuszczuju, sopodcziniajuszczuju i obiazuwajuszczuju) formu odnoszenija k wielikomu celomu, niezawisimo ot sodieržanija predstavlenij i poniatij (31, 178).

Najpełniejszą wykładnię poglądu na współdziałanie sztuki i religii oraz przenikanie się dwu towarzyszących sobie rzędów zjawisk, estetycznych i religijno-etycznych, przedstawił Iwanow w r. 1908 na łamach "Wiesów" w polemicznej odpowiedzi Andriejowi Biełemu. Przedmiotem dyskusji<sup>11</sup> stały się podstawowe założenia i kategorie Iwanowowskiej estetyki teatralnej: d i o n i z y j s k o ś ć i wyłaniany z symbolu m i t. Odciał się w niej Iwanow od sugerowanego mu przeświadczenia, że religijne znaczenie ukryte za symbolem lub mitem jest równoznaczne z opowiedzeniem się za określoną religią (wyznaniem) lub konkretnym światopoglądem religijnym (33, 46). Wskazał, że teatr lub inny rodzaj sztuki zrodzony z religijnej bądź mitologicznej inspiracji nie chce i nie może być apologetyczny i dogmatyczny. Nie żywiąc się dogmatem i stroniąc od niego, daleki jest też od anachronizmu<sup>12</sup>. Postulat oparcia spotkania teatralnego na "uniesieniu

<sup>11</sup> Zderżyły się w niej nie tylko dwa różne spojrzenia na relację między religią a estetyką, lecz także dwa sposoby rozumienia istoty i perspektyw rozwojowych symbolizmu rosyjskiego. Nastąpiło rozdzielenie tego, co było dotychczas w symbolizmie jednością przeciwieństw. Spolaryzowaniu uległy dwie orientacje: zwolenników "właściwego", tzn. "czystego" symbolizmu spod znaku "Wiesów" i programu W. Briusowa (od momentu sporu z anarchizmem mistycznym G. Czulkowa mieścił się wśród nich również A. Bieły), postulującego pełną autonomię sztuki, niezależną od wszelkiej "dogmatyki" i "utopizmu", oraz wyznawców symbolizmu mitotwórczego, aktywnego, zwróconego ku "świadomości mitologicznej", kolektywnej, ludowej. Rozłamał Bieły m.in. w ten oto sposób: "Kogda drażniat nas mnogoczislennym łozungom sojedinenija s narodom w chudożestwiennom tworczestwie, nam wsio każetsia, czto odinako chotiat nas sdiełat' utopistami i w oblasti politiki, i w oblasti estieticzeskich tieorij" (11, 48).

<sup>12</sup> "No nieużeli dołżno powtoriat', – pisał – czto, po mojemu wozzrieniju, Dionis dla ellinow – ipostas' Syna, poskolku on – «bog stradajuszczij»? Dla nas že, kak simwoł izwiestnoj sfierij wnutriennich sostojanij, –

dionizyjskim" – w świetle argumentacji Iwanowa – miał niewiele wspólnego z podmiotem lub przedmiotem wyznania (ispowiedanije), pytanie Biełego "jakiemu Bogu będziemy służyć w teatrze?" (11, 47) okazało się naiwnie i źle postawione, świadczyło o niewnikaniu w wewnętrzny sens Iwanowowskiej koncepcji teatralnej.

Z drugiej jednak strony o charakterze i przyczynie sporu przesądził fakt, iż Iwanowowska refleksja teatralna okazała się mało wyeksplikowana i niezbyt spójna. Proponowana przez poetę kategoria dionizyjskości w kontekście chronologicznie różnych esejów zdradzała swą wieloznaczność, niektóre definicje i ujęcia ujawniały wzajemną, choć niekiedy tylko pozorną sprzeczność. Wszystko to, przysparzając wielu trudności interpretacyjnych również współczesnemu czytelnikowi i badaczowi tekstów Iwanowa, nie sprzyjało i nadal nie sprzyja zrekonstruowaniu najważniejszych wątków myślowych teorii i nie ułatwia jej eksplikacji. Tworzona i ulepszana przez długie lata posiada ona wszakże niewątpliwą, nie tylko historyczną, wartość jako odbicie sposobów i możliwości myślenia o sztuce w ogóle a teatrze w szczególności.

Z jednej strony nie ulega wątpliwości, że "dionizyjskość" ("uniesienie dionizyjskie"), kategoria o podwójnej proveniencji, wywodząca się ze studiów nad archaicznymi obrzędami i kultem "cierpiącego boga" oraz z inspiracji dzieła Nietzschego, jawi się w esejach Iwanowa jako pojęcie stworzone wyłącznie w odniesieniu do sztuki teatralnej w celu określenia jej specyficznych jakości (*Nicsze i Dionis, Nowyje maski*). Z drugiej zaś – jak ma to miejsce w cytowanym wystąpieniu z r. 1908 – oznacza ona jakby u n i w e r s a l n ą c e c h ę e s t e t y c z n ą, współtworzącą każde dzieło sztuki, jeśli dziełu temu nie są obce wartości religijne. To drugie, uniwersalizujące ujęcie kategorii, dałoby się być może uznać za przypadkowe czy też stworzone na użytek polemiki, gdyby nie fakt jego pojawienia się w późniejszym szkicu poety *O suszcznosti tragiedii*. Zgodnie z interpretacją Nietzscheańską "dionizyjskość" i "apollinijskość" uznaje tu Iwanow za pierwiastki określające estetyczną polarność, "dwujedyną naturę każdego dzieła sztuki" (31, 235): żywioł i ład, wielość i jedność. Dionizos staje się w tym kontekście znakiem-szyfrem, metaforycznym imieniem dla "elementu wielości i rozdarcia", tzn. dla tych jakości obecnych w dziele, które nie stanowią monady.

Do naszych rozważań mniej przydatne okazują się metaforyczne użycia omawianego pojęcia (służące do charakterystyki jakości estetycznych i emocjonalnej struktury dzieła, równie jak jego cech kompozycyjnych)<sup>13</sup>, interesujące i cenne

---

prieźdie wsiego prawoje kak, a nie niekotoroje czto ili niekotoryj kto [...]. Jasno, czto dionisijskij wostorg nie koordinirujetsia s wieroispowiedaniem. [...]. Jasno, czto plan ili razriez dionisijsstwa prochodit czieriez wsiakuju religioznuju žyzn' i wsiakoje istinnoje rieligioznoje tworczestwo, niezawisimo ot form ich zawierszitelnoj kristallizacyi" (33, 47).

<sup>13</sup> Mniej ciekawe, bo bardziej oczywiste jest takie ujęcie pojęcia "dionizyjskość", które funkcjonuje jako znak-skrót przywołujący treść mitu (cierpienie, ofiara, zmartwychwstanie). Pierwiastek dionizyjski (motyw, aluzja

są natomiast te, częstsze niż poprzednie, przypadki posługiwania się pojęciem "dionizyjskość" (w różnych terminologicznych odmianach), które wyznaczają ideę teatru religijnego (w etymologicznym znaczeniu słowa) jako *театру Визии Wspólnoty*. Dokładniej biorąc, z tym użyciem pojęcia mamy u Iwanowa do czynienia wtedy, gdy omawia on *характер интеракции* zachodzącej między uczestnikami zdarzenia teatralnego (choroweje diejstwo), gdy określa dionizyjskość (jej cel i rezultat) jako *коллективный захват* (dionizyjskiej wostorg) i *унесение* płynące ze *зgodnego* uczestnictwa w *ставании* się *вспólnotы* i *вдзяла́ни*u, jakim – zdaniem poety – jest dramat (31, 262). Zbiorowe uniesienie dionizyjskie to zatem nadrzędna i naddana jakby wartość ukonstytuowana w trakcie działania teatralnego. W koncepcji Iwanowa ma ono przy tym, jak można sądzić, podwójny aspekt. Z jednej strony jest bowiem rezultatem *вспólnej* *идеи* i *поставы* wyznawczej uczestników spotkania, efektem ich "zderzenia" z symbolem ofiary dionizyjskiej (dla Iwanowa jest to niezbędny element teatru niezależnie od przybieranej formy – motywu fabularnego, reminiscencji bądź tylko przywoływanej aluzji)<sup>14</sup> i komunikowanych przezeń treści. Z drugiej zaś wynika z samej "komunii fatycznej" (phatic communion), jeśli posłużyć się bardzo tu odpowiednią terminologią Bronisława Malinowskiego (45, 267), a więc z więzi emocjonalnej i *porozumienia*, zrodzonych z faktu zgromadzenia się ludzi i ich zbiorowego współdziałania (współuczestnictwo fatyczne)<sup>15</sup>, ze spełnienia się *имманентно* ludzkiej *потребы* zbiorowego *вспólбы́тия*, a nie z komunikacji poznawczej (42, 134).

To właśnie komunია fatyczna, a mówiąc słowami poety, akt "zbiorowej zgody" i uniesienie dionizyjskie wyznacza ostatecznie według Iwanowa istotę teatru i określa jego "spełnienie". Czytamy w szkicu *Estietičeskaja norma tieatra*:

Iskusstwo sceničeskoe utwierdzajet swoju koriennuju prirodu nie w momientie geroičeskogo počzina, no w momientie sobornogo sogłasija, – nie w naczale licznom, no w naczale obszczestwiennom [...] (31, 265).

---

itp.) to wówczas składnik fabularnej warstwy utworu, pozbawiony charakterystyki gatunkowej.

<sup>14</sup> Zgodnie z ustaleniami Iwanowa dionizyjskość ("ekstaza dionizyjska") jest zjawiskiem kulturowo *вчeśniejszym* od obrazu mitu dionizyjskiego, a sam mit nie obejmuje pełnego kręgu "zjawisk dionizyjskich" (32, 48-49.)

<sup>15</sup> Według Iwanowa *регу́ла* *вспólnotы* *збиорowej* ("zakon sobornosti", "sobornyj ideał"), należąca do esencji teatru realizuje się nawet wtedy, "kogda sceničeskomu diejstwiju udajotsia wyzwat' jedino je u wsiech zritielej *wysokoje* *oduszewlenie* nie krasotoju sceničeskogo žesta, no samim suszczestwom geroičeskogo podwiga, kotoryj jawlajetsia podlinno geroičeskim lisz w toj mierie, w kakoj czuwstwujetsia w niom dierznowienije i žertwa odnogo *wo imia wsiech i za wsiech*" (31, 274).

Szczegółnej eksplikacji wymaga również kolejny immanentny element działania teatralnego, według Iwanowa towarzyszący uniesieniu dionizyjskiemu i jakby go wieńczący – *katharsis*. Podobnie jak estetyczną normę teatru w ogóle, kategorię tę wyprowadzał Iwanow ze źródeł i wzorów starożytnych<sup>16</sup>. Przejmował ją z istniejącego antycznego systemu pojęć, głównie religijnych i medycznych, nie zaś bezpośrednio od Arystotelesa, z którym w kwestiach dotyczących teatru i *katharsis*, podobnie jak np. Ortwin (48, 169), nie we wszystkim się zgadzał. W swoim rozumowaniu i interpretacji pojęcia zbliżał się Iwanow – zwłaszcza w pracy *Ellinskaja rieligija stradajuszczego boga* – do tradycji orficko-pitagorejskiej, wiążącej analizowany termin z sensem religijnym bądź religijno-obrzędowym (zwłaszcza wywodzącym się z obrzędów i kultu Dionizosa). W różnych swych tekstach, poczynając od pracy *Ellinskaja rieligija stradajuszczego boga* katartyczne działanie tragedii określa w związku z tym poeta poprzez ciąg komplementarnych wobec siebie pojęć: "wtajemniczenie" (ekstaczeskoje postizienije), "epifania dionizyjska", "orgiazm dytyrambiczny" (difirambiczeskij podjom), "ekstaza" (razrieszajuszczij wostorg), "uczestnictwo mistyczne", "uspokojenie" (razrieszenije ducha). Nie wydaje się, by prowadziły one ku przeświadczeniu, że *katharsis* pojmował Iwanow jako reakcję o charakterze wyłącznie emocjonalnym. (Podobnie trudno też sądzić, że kategorię tę ograniczał on wyłącznie do mechanizmów odbioru dzieła, przenosząc ją poza jego obręb. Do wątku tego przyjdzie jeszcze powrócić). Uderzający jest bowiem w kontekście powyższych określeń brak pojęć "litość" i "trwoga", posiadających istotne znaczenie w systemie Arystotelesa. Iwanowowska interpretacja *katharsis* z reguły wykracza poza ramy ujęć psychologicznych, zbliżając się ku intelektualistycznym (typologizując, powiedzielibyśmy, że bliska jest wówczas koncepcjom H. D. F. Kitto<sup>17</sup> i Goldena). Ma to miejsce zwłaszcza wtedy, gdy akt katartyczny (ten uprzedmiotowiony w dziele, będący składnikiem jego przebiegu fabularnego i ten, który wyznacza interakcję między uczestnikami teatralnego spotkania) definiowany jest jako o b j a w i e -

---

<sup>16</sup> "Biez otliczitel'nogo svojego priznaka, kakowym jawlaos' kafarticeskoje diejstwije, tieatr dla driewnego ellina tierial' svoj smysl [...]" (31, 271).

<sup>17</sup> Dla Kitto, oskarżającego Arystotelesa o zapoznanie sakralnego charakteru tragedii, istota *katharsis* jest z gruntu religijna i równoznaczna z rozpoznaniem porządku i celowości świata (cyt. za: 56, 69, por. też 53, 254).



n i e<sup>18</sup> bądź o ś w i e c e n i e misteryjne, względnie, gdy uznaje się, iż oba elementy są współzależne, następując jeden po drugim.

Zaryzykować można stwierdzenie, że *katharsis* stanowi w niektórych Iwanowskich ujęciach interpretacyjnych akt dwufazowy. Wyznacza go przebyta droga: linia wznosząca się między doznaniem egzystencjalnym ("pafos rasszierenija oddzielnego ja do mirowoj biesprzedielnosti" – 35, 9) a poznaniem ontologizującym rzeczywistość, przynoszącym poczucie jedności bytu.

[...] Ukriepitelnoje i celostno-bytijstwiennoje czuwstwo, wossojediniujuszczeje nas s korniami bytija i rassziraajuszczeje naszu samost' do przedielow wsieczelowieczeskogo i wsielenskogo soczuwstwija, celitelno wosstanawliwajuszczeje nasze ja w garmonii so wsiemi wo imia wsiego – i jest' darujemoje podlinnym diejstwom ocziszczienije, w kotorom driewnije widieli istinnoje zadanie teiatra, razdwigaja jego grani za krug estieticzeskich form w tu oblast', kojej prilicestwujet imienowatsia w koriennom glubinno smysle – .zynju (31, 275).

Sprawą doniosłą wydaje się podkreślenie a k t y w n e g o<sup>19</sup> charakteru *katharsis* w ujęciu Iwanowa – kategorii odsyłającej ku swoistej e n e r g i i<sup>20</sup> oddziaływania zawartej w dziele, wyznaczającej kształt sytuacji odbiorczej (wykonawczej): o t w i e r a n i e s i ę k u o d b i o r c y<sup>21</sup>, domaganie się jego twórczości, obdarowywanie go wartościami posiadającymi znaczenie w jego realnym życiu. Nie ulega wątpliwości, że energię tę przypisywał Iwanow głównie dramatowi (epikę wiązał tylko z *mimesis*), rozumianemu jako d z i a ł a n i e

<sup>18</sup> Ku takiemu odczytaniu skłania esej *O granicach iskusstwa* (1913). *Katharsis* jest tu uwieńczeniem schematu triady tworzącej "linię wznoszenia się" (linija woschozdienija) i obrazującej proces powstawania dzieła artystycznego (zaczatije chudożestwiennogo proizwiedienija). Schemat ów współtworzą nadto dwa elementy warunkujące *katharsis* ("kafarticzeskoje uspokojenije, obuslowlennoje celostnym i zawierszonym pierieżywanijem ekstaza" – 31, 193): uniesienie dionizyjskie (dionisijskoje wołnienije) oraz epifania dionizyjska rozumiana jako olśnienie duchowe (intuitiwnoje soziercanije ili postizenije). *Katharsis* (zaczatije) jest w związku z tym "poczuciem" (sensu stricto) dzieła (31, 194). Oznacza moment wlotu i "twórczości ducha" – uniwersalny i w pewnym sensie wspólny dla twórców i współtwórców (odbiorców) dzieła sztuki, w przeciwieństwie do aktu jego wydania na świat (linija nischozdienija), przynależnego wyłącznie geniuszowi artystycznemu ("mnogo jest' woschodiaszczich, no mało umiejuszczich nischodit', tj. istinnych chudożnikow – 31, 192).

<sup>19</sup> Według Iwanowa aktywność ("niepriechodiaszczaja i diejstwiennaja siła") jest immanentną cechą sztuki dionizyjskiej w ogóle, a "pierwiasta dionizyjskiego" w szczególności (36, 51). Właściwość ta uchyla teoretycznie możliwe odczytanie teorii poety i jego ideału sztuki pożądanego jako mistycznej. Postawa mistyczna, ze swej strony kontemplacyjna, nie jest bowiem aktywna ani kulturotwórcza (nie przeradza się w twórczość). Jako taka w symbolistycznej świadomości estetycznej jest oceniana negatywnie. "[...] Kultura nieczto inoje, kak staticzeskij aspekt tworczestwa. Misticzeskij put', put' prolegajuszczij wnie kultury, wnie aktiwnogo sozidanija, eto put' swiaszczennoj passiwnosti [...], put' proslawlenija absolutnogo w niemotie i soziercanija wo mrakie" (58, 24).

<sup>20</sup> "Simwolizm [...] jest' utwierdzenije ekstensiwnoj energii słowa i chudożestwa" (34, 9). Współcześnie podobnie ujmuje *katharsis* I. Altman, traktując to pojęcie jako podstawę aktywnego odbioru sztuki (1, 29).

<sup>21</sup> Symboliści, m.in. K. Erberg – zwolennik sztuki ludowej, improwizacyjnej, podkreślali ogromną siłę społeczną tzw. s z t u k i w y k o n a w c z e j (teatralnej, aktywnej, nie będącej "twórczością dla siebie" (24, 115), żądającej widza, audytorium. "[...] Kołokoł tworca zowiot ludiej nie tolko k soziercatielnomu, passiwnomu tworczestwu, no i k a k t i w n o m u projawljeniju swojej t w o r c z e s k o j e n e r g i i, pritom k projawljeniju jejo w formach, sozdajuszczich o b s z c z e n i j e ludiej – tworcow drug s drugom" (24, 153).

s e n s u s t r i c t o (działanie liturgiczne w pierwotnym znaczeniu słowa), pomniejszając dotychczasowe funkcje sztuki – ekspresywną i poznawczo-kontemplacyjną – względnie dokonując ich przeszerzegowania z wyeksponowaniem funkcji społecznej<sup>22</sup>. Wiemy przy tym (podkreśliśmy to raz jeszcze), iż normę teatralną d r a m a t u - d z i a ł a n i a wyprowadzał Iwanow z najstarszych form t w ó r c z o ś c i l u d o w e j, z antyku, czyniąc to z dwóch wzajemnie bliskich powodów.

Po pierwsze, z uwagi na ogólne założenia estetyczne "symbolizmu realistycznego" waloryzującego kategorię ludowości<sup>23</sup> (swoiście pojętą) oraz te wszystkie wartości, które na osi chronogenetycznej sytuowały się jako najbardziej o d d a l o n e od negatywnie ocenianej terażniejszości (aksjologia "Źródła" – 59, 96). Po drugie, z racji wyżej sygnalizowanej szczególnej sytuacji kulturalnej początku wieku, uświadamianej przez wielu artystów (oprócz Iwanowa przez Błoka, Biełego, Sołoguba i in.), którzy przeżywali rozdarcie sztuki i życia, Poety i Ludu, a w wyniku dokonanego "równania kulturowego" (określenie Głowińskiego – 29, 357) szukali<sup>24</sup> takich form wypowiedzi i takich źródeł inspiracji (paraleli dla współczesności), jakie podpowiadały możliwość zjednoczenia elementów niegdyś bliskich, a obecnie rozłączonych. Rosyjscy (także polscy) symboliści, w osobie swego czołowego teoretyka, znaleźli te źródła w kulturze starożytnej Grecji w tym jej okresie, w którym eksponowała ona wartość więzów wynikających z przynależności człowieka do określonej *polis* – organizmu miasta-państwa (49, 27)<sup>25</sup> o swoistych formach życia publicznego, jakimi były, współtworząc ów organizm, kultury i obrzędy religijne osnute wokół mitu, wyrastająca z nich sztuka oraz inne przejawy działalności obywatelskiej w obrębie zgromadzeń ludowych. Dostrzegli tam utraconą jedność wszelkich form życia i wytworów działania człowieka jako istoty społecznej, ujętej w mocne ramy życia religijnego (mitycznego), które podobnie jak sztuka, wpisywało się w grecką organizację "polityczną". (Wspólny rdzeń słów "polîtè" i "polis" wskazywałby, być może, iż

<sup>22</sup> "Itak, nas symbolistów niet – jeśli niet słusziatielej – symbolistów. Ibo symbolizm – nie twórczeskoje diejstwije tolko, no i twórczeskoje wzaimodiejstwije" (34, 8).

<sup>23</sup> "Twórczesztwo poeta – i poeta-simwolista po-prieimuszczestwu można nazwať biessoznatielnym pogrúženijem w stichiju folkłora" – pisał Iwanow w szkicu *Poet i Czerní* (37, 40).

<sup>24</sup> "I oto stoi człowiek b e z m i t u, wiecznie głodny wśród wszystkich przeszłości, i s z u k a, grzebiąc i dłubiąc, k o r z e n i, choćby ich szukać miał nawet w najodleglejszych starożytnościach" (47, 161).

<sup>25</sup> Znamienna jest w tym kontekście symbolistyczna wizja miasta-nie-domu, którą wyrażał na początku wieku w swoim eseju (*Ulica*) M. Krinicki, czyniąc symbolem miejskiej egzystencji chronotop Ulicy z właściwymi jej atrybutami: wyobcowaniem, chłodem, samotnością. "Tam, gdzie konczajetsia dom, tam wstupajet w swoi prawa ulica [...]. Ulica jawlajetsia lisz widimym wyrażenijem otdielnych czelowieczeskich odinoczew, toskujuszczich odno około drugogo. [...] A za dwierju naszego wchoda [...], zizajet ulica, ulica, sozdannaja duchom w z a i m n o j n a s z e j n i e n a w i s t i i b i e z u c z a s t i j a" (43, 102-103).

w języku została zaznaczona pierwotna więź obywatela i tego organizmu, który wraz z innymi współtworzył).

Przed Iwanowem i jego studiami (*Ellinskaja rieligija stradajuszczego boga*), drukowanymi na łamach czasopism "Nowyj Put'" i "Woprosy żyzni", motyw "utrąconej jedności" jako podstawowy element rozważań o kulturze antycznej i sztuce przyszłości pojawił się u Wagnera (*Opera i dramat*). Po Wagnerze, szczególnie mocno zaakcentował go Nietzsche, gdy pisał: "[...] to jest prawdziwym działaniem tragedii dionizyjskiej, że państwo i społeczeństwo, w ogóle przepaść między człowiekiem a człowiekiem, ustępuje przemożnemu uczuciu jedności..." (47, 58). Gdy jednocześnie odsłaniał "prawdę dionizyjską" i "naukę misterialną" tkwiącą w tragedii, a istotę owej nauki określał jako "zasadnicze poznanie jedności wszystkiego, co jest, uważanie indywidualizacji za przyczynę zła, a sztuki, jako radosnej nadziei, że zakłute koło indywidualizacji da się przełamać, jako przecucie przywróconej jedności" (47, 77).

Filologiczne studia Iwanowa nad kulturą helleńską skoncentrowały się głównie na integracyjnej funkcji mitu i obrzędów. W pierwszym dziele, prawdę dionizyjską odnajdował poeta w formach praestetycznych, w obchodach dramatycznych misterii świętecznych. Wyprowadzona z nich "nauka misterialna" ("upojenie zjednoczeniem i dezindywidualizacją") była wszakże tej samej natury, jak ta, którą Nietzsche stwierdzał w "publicznym kulcie tragedii". Dała ona podstawę przeświadczeniu, że ideałem sztuki dionizyjskiej mógłby być dramat zrodzony z ducha dytyrambu, dramat o strukturze i funkcjach misterium. Przeświadczenie to na długo wpisało się w symbolistyczną świadomość estetyczną. Nie tylko Iwanowowi, lecz, o czym niżej, również Sołowjowowi i innym patronom "nowej świadomości religijnej" zawdzięczało ono swoją żywotność. "Gorączka misterialna" (określenie Biełego) i fascynacja misterium ulegała wygaszaniu w miarę zmieniającej się sytuacji historyczno-kulturalnej (cezurą był r. 1905), wewnętrznej ewolucji prądu i zdynamizowania jego możliwości artystycznych. Zderzyły się wówczas, w ramach polemik literackich, dwie podstawowe koncepcje misterium, które do momentu tej dyferencjacji, zwłaszcza na etapie wyłaniania się symbolistycznych programów, korespondowały ze sobą, nie zdradzały jeszcze tkwiących w nich oraz wzajemnych sprzeczności ani też zawartego w nich elementu utopijnego (ahistorycznego).

## 2. DWIE KONCEPCJE MISTERIUM

Jako nazwa gatunkowa i postulat sztuki pożądaney "misterium" pojawia się przede wszystkim we wczesnych tekstach krytycznych Iwanowa (*Wagner i Dionizowo diejstwo, Nowyje maski, Priedczuwstwija i priedwiestija* i in.), powstałych na etapie formowania się poetyki prądu (nakazów estetycznych i gatunkowych). Hasło "misterium" obecne jest jednak także w tekstach późniejszych, napisanych w dwóch kolejnych okresach symbolizmu, gdy był on prądem ustabilizowanym i wciąż jeszcze aprobowanym (*Dwie stichii w sowriemiennom simwolizmie*) oraz gdy skończył się jako szkoła, a w świadomości jego twórców pozostawał uniwersalną normą literatury (Estieticzeskaja norma).

We wczesnych esejach, bardziej reprezentatywnych, w istotny sposób oddziaływających na symbolistyczną świadomość gatunkową, m i s t e r i u m funkcjonuje jako nazwa przywołująca historycznie określony typ dramatu (względnie typ działań teatralno-obrzędowych), traktowany jako wzorzec "działania zbiorowego" oraz jako ideał dramatu przyszłości. Terminy "misterium" (mistierija), "działanie chórowe" (chorowoje diejstwo), "działanie zbiorowe" (sobornoje diejstwo) istnieją nierzadko na zasadzie synonimów, często pierwszy definiowany jest przez dwa następne. W związku z tym misterium oznacza w tekstach Iwanowa p i e r w o t n ą f o r m ę d r a m a t u (stosownie do symbolistycznej aksjologii Źródła i Początku), d i o n i z y j s k i e d z i a ł a n i e c h ó r u (37, 67), osnute wokół obrzędu ofiary (35, 5). Podkreślana jest synkretyczność formy, jej w i e l o g ł o s o w o ś ć (sobornoje słowo), przede wszystkim jednak demokratyczny, l u d o w y c h a r a k t e r twórczości ("diemocraticzeskij ideał sintieticzeskiego Diejstwa", "wsienarodnoje iskusstwo" – 37, 69). Ten aspekt misterium, wynikający z Iwanowowskiego przeświadczenia o folklorystycznej proveniencji i ludowym charakterze archaicznego działania misteryjnego<sup>26</sup> wydaje się w omawianej koncepcji najistotniejszy, stanowi bowiem motywację wyjaśniającą przywoływanie i wybór przez symbolistów właśnie tej formy. Forma ta z uwagi na swą ludowość i funkcję integracyjno-fatyczną (obrzędowa zgoda) uznana zostaje

---

<sup>26</sup> Byłoby to zgodne z teorią o pochodzeniu gatunków antycznych, którą przedstawia O. M. Frejdenberg. "Istoriczeskaja spieczifika anticznego siużeta i žanrosoženija zaključajetsia w tom, czo wsie anticznyje siużety i žanry – folklornyje [...]. [...] imiejut otdielnyj put' stanowlenija do tego, kak popadajut w anticznuju literaturu. Ich proischoždienije leży w do-religioznom soznanii pierwoytno-kommunističeskogo obszczestwa. W rodowom pieriodie etogo obszczestwa oni obraszczajutsia w mif i kultowoje diejstwo" (26, 4). Punkt widzenia Iwanowa znalazłby również potwierdzenie we współczesnej myśli teoretycznej badaczy teatru ludowego – np. u P. Bogatyriewa (jego teksty zdradzają znajomość myśli estetycznej poety i niekiedy odwołują się do niej), który zwraca uwagę na wielorakość funkcyjną tego teatru, a funkcji estetycznej przypisuje pozycję nierzadko drugorzędną w hierarchii innych doniosłych funkcji (15, 33). Trzeba jednak pamiętać, że reguły twórczości ludowej (archaicznej) Iwanow uniwersalizuje, przenosząc je na dramaty i teatr w ogóle i podkreślając ważkość społecznej (religijnej) ich funkcji, przy bezprzecznym usuwaniu na plan dalszy funkcji estetycznej.

za adekwatną wobec światopoglądowych założeń prądu (przypomnijmy ideę twórczości symbolistycznej jako "nieświadomego nurzania się w żywiole folkloru")<sup>27</sup>. Dla symbolistów misterium oznacza możliwość realizacji mitu Prajedni, dionizyjskiego mitu kolektywistycznego (tak bowiem, podobnie jak Nietzsche, rozumie Iwanow i zwolennicy jego poglądów działanie chóru w pratragedii i nadchodzącej nowej sztuce). Zakłada – pod warunkiem, że chór w nowoczesnej cywilizacji będzie możliwy<sup>28</sup> – urzeczywistnienie postulatu sztuki jako sposobu jednoczenia ludzi ("sriedstwo czełowieczeskogo sojedinenija"), pojednanie Poety i Czerni na bazie wspólnego mitu względnie symbolu "brzemienego mitem" ("soczetajetsia dwoje tretim i wysszim" – 34, 4). Ów ogólnoestetyczny postulat symbolizmu (mit Prajedni) uzyska zresztą w koncepcji Iwanowa specyficzną genologiczną wykładnię. Przekształca się w gatunkowy i mperatyw otwartości dzieła teatralnego, w żądanie twórczej obecności odbiorcy i nakaz zbiorowego udziału we wspólnym czynie i akcie dionizyjskim (dionizyjskie *exaltatio*). Oznaczać to będzie, że określona przez Iwanowa "sytuacja wykonawcza" (termin Jerzego Ziomka – 64, 84) zostanie potraktowana jako warunek spełnienia teatralnego misterium i jako właściwość współtworząca gatunek.

Ramy tej pracy nie pozwalają na przedstawienie pełnego repertuaru odpowiedniości zauważalnych między założeniami prądu a regułami preferowanych w symbolizmie gatunków. Na jedną jeszcze odpowiedniość warto wszelako zwrócić uwagę. Tworzy ją potrójna relacja zachodząca między symbolistycznym rozumieniem misterium (wielogłosowość formy) a znamionym dla poetyki prądu postulatem synkretyzmu (mit Syntezy) – postulat ten pozwalał łączyć różne sfery kultury, zwłaszcza w myśl podstawowego programu, "sztukę i religię" (9, 9), odległe genetycznie i semantycznie motywy i symbole kulturowe (Pan, Dionizos i Chrystus, Olimp i Golgota – 14, 151) – oraz pomiędzy właściwym symbolizmowi pojmowaniem symbolu w jego sensie etymologicznym ("Simwoł – tworczeskoje naczało lubwi, wożatyj Eros" – 34, 4), jako sposobu ustalania correspondances – "nowych związków między zjawiskami" ("riad nowych swiaziej mieźdu jawlenijami" – 39, 89).

---

<sup>27</sup> Zainteresowanie różnymi pokładami folkloru i tradycją archaiczną jest widoczne na początku wieku u wielu twórców – oprócz Iwanowa, m.in. u K. Balmonta (*Simwolizm narodnych powierij*), u W. Sołowjowa (*Mifologiczeskij process w driewniem jazyczestwie*), u A. Błoka (*Poezija zagoworow i zaklanij*). Daje o sobie znać w twórczości pisarzy związanych z symbolizmem – u A. Riemizowa i M. Kuzmina.

<sup>28</sup> Założenie to sformułowano (Iwanow, Czulkow) na pierwszym etapie symbolizmu, później – pod wpływem sytuacji historycznej – symboliści stopniowo się z niego wycofywali. Por. np.: "Sczitaju sowierszenno priēdziewriemiennym goworit' o »zarie« griaduszczego chorowogo diejstwa, za otsutstwiem potencij chora w sowriemiennosti" (33, 45).

W wielu tekstach prezentujących samoświadomość prądu zawarty został pogląd przypisujący główną zasługę w uformowaniu "aleksandryjskiej", "synkretycznej" fazy symbolizmu rosyjskiego działalności Wiaczesława Iwanowa. Taką interpretację ewolucji prądu i wysuwanych przez Iwanowa koncepcji estetycznych prezentuje w swoich wspomnieniach m.in. Andriej Biely. ("[...] Stanowiłos' nieczto wrodie znaka rawienstwa mieźdu tieatrom i chramom, mistieriej i nowoj dramoj, Christom i Dionisom, [...] Diewoju i Menadoj, [...] Wł. Sołowjowym i Rozanowym, greckeskoj orchiestroj i parlamientom [...] – 13, 71). Przyznaje on wszakże wiodącą rolę Iwanowa jako teoretyka prądu ("[...] dał głubokoje obosnowanije naszym idiejam") i wyraziciela tych dążeń, które zwłaszcza około r. 1905 łączyły różne frakcje w obrębie symbolizmu oraz stanowiły pomost między stanowiskiem "teoretyka dionizyjskości" i jego "wieżą" (domem poety na rogu ulicy Tawriczeskiej – miejscem śródowych spotkań ówczesnych myślicieli i artystów, gromadzących nie tylko symbolistów, Bierdiajewa obok Mierieżkowskich, lecz również znaniwców<sup>29</sup>, Gorkiego i Łunaczarskiego), a moskiewskimi "argonautami" z Bielym i Sołowjowem na czele oraz między Błokiem a nawet przywódcą "Wiesów" – Walerijem Briusowem, przez krótki okres pozostającym w kręgu oddziaływania idei "mitotwórczych"<sup>30</sup>.

Synkretyczny etap symbolizmu dawał możliwość współistnienia i jedności przeciwieństw. W tej sytuacji kulturalnej mogły być uznane za komplementarne i wzajemnie niesprzeczne Iwanowowska koncepcja misterium oraz koncepcja biorąca za punkt wyjścia filozoficzne przesłanie Władimira Sołowjowa, zrodzona w odmiennym centrum symbolistycznego życia literackiego, nie bez wpływu myśli filozoficzno-religijnej Mierieżkowskiego, rozwijana w kręgu moskiewskich "argonautów"<sup>31</sup>, których ideowym przywódcą był Andriej Biely. Bielego należy też uznać za teoretyka i wyraziciela drugiej symbolistycznej koncepcji misterium.

Dla celów porządkujących można by wyróżnić dwa etapy "życia" i popularyzacji tej właśnie idei. W pierwszym okresie swojego istnienia (mniej więcej do r. 1905) rozwijana przez Bielego koncepcja misterium w niektórych momentach zbliżała się do Iwanowowskiej, w innych zaś na swój sposób ją uzupełniała. Ujmując kwestię w aspekcie chronologicznym zauważamy, iż pierwsze wypowiedzi o misterium w tekstach Bielego są od Iwanowowskich wcześniejsze. (Iwanow

---

<sup>29</sup> "[...] Swisał (Iwanow – przyp. M. C. -L. ) nad sałonami Gippius, Rozanowa s swojej baszni, sklikaja izwiestniejszych profiessorow, chłystow, mistikow, starych narodnych uczielnic, daże pisatielejnaniewcew [...]" (8, 314) – ironizował Biely.

<sup>30</sup> "Ja liczno oczien' razdzielaju wasze mnienije, czto poet dołžen stat' mifotworem, czto simwolizm – put' k mifotworczeztwu, – budu jego propowiedowat'. No nie dumaju, czto ono protiworieczit moim myslam o kluczach tajn [...]" (16, 446). Dowodem oddziaływania Iwanowa na Bielego jest m.in. jego artykuł *Apokalipsis w ruskkoj poezii*, na Błoka zaś – *O sowriemiennom sostojanii ruskkoj simwolizma*.

<sup>31</sup> O działalności "argonautów" por. (44, 137-171).

powraca do Rosji około r. 1904 i od razu rozpoczyna druk swego wieloodcinkowego dzieła). Pochodzą bowiem już z r. 1902, ale powstają w kręgu oddziaływania identycznych, jak u Iwanowa, inspiracji. By nie powtarzać spraw omówionych uprzednio, powiedzmy jedynie, iż Nietzsche i Wagnerowi zawdzięcza Bieły swe poglądy (*Formy iskusstwa*) o szczególnym znaczeniu muzyki w hierarchii sztuk i o uprzywilejowaniu dramatu jako formy zrodzonej z dytyrambu. Jednakże teoretyczna myśl niemiecka określa w rozważaniach Biełego jedynie punkt wyjścia; punktem dojścia staje się przeświadczenie, że r o z w ó j d r a m a t u z m i e r z a n i e u c h r o n n i e k u m i s t e r i u m. (Byłoby to więc wspólne miejsce poglądów Biełego i Iwanowa). Ponadto pogląd, iż misterium jako forma estetyczna ("forma krasoty") i jako zdarzenie rozegra się nie na scenie, lecz w życiu, że zatem przekroczy granice sztuki.

Muzykalność' sowniennych dram, ich simbolizm nie ukazywajet li na striemlenije dramy stat' mistierijej? Drama wyszła iz mistierii. Jej suždieno wiernutsia k niej. Raz drama priblizitsia k misterii, wierniotsia k niej, ona nieminujemo schodit s podmostkow sceny i rasprostranijetsia w žyzn'. Nie imiejem li my zdies' namioka na priewraszczenije žyjni w mistieriju?

Nie sobirajutsia li w žyjni razygrat' wsieswietnuju mistieriju? (5, 361).

Pogląd ów, stanowiący istotny element estetyki Biełego, zostanie sprecyzowany i rozwinięty w późniejszych pracach poety, takich jak np. *Okno w buduszczeje*, *Iskusstwo i mistierija* (nasili się na drugim etapie popularyzacji idei misterium akcent polemiczny wobec Nietzschego i Iwanowa), ponadto wprowadzony w kontekst eschatologicznych oczekiwań i symbolistycznej apokaliptyki początku wieku, tak znaczącej dla wielu twórców zwłaszcza w latach 1901-1903. W perspektywie eschatologicznej ciężenie dramatu ku misterium odczytane zostanie przez Biełego i "sołowjowców" już nie jako "ideał sztuki" (6, 46) i cel sam w sobie (tak było u Iwanowa i teoretyków jego kręgu), lecz jako znak oczekiwanego zdarzenia ("znamienije sobytija") – jako "początek końca" starego życia (6, 46). Zatem jako zwiastun bliskiej realizacji wizji z Apokalipsy św. Jana, Sołowjowowskiego "ideału teokratycznego": oczekiwanej Epoki Trzeciego Testamentu<sup>32</sup>, która miała stanowić finalny etap procesu historycznego, oparty na harmonii i reintegracji stosunków międzyludzkich jako wyniku przebóstwienia ziemskiego świata<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> W r. 1902 A. Bieły pisał do Z. Gippius: "Ja zdał, kto zagoworit. I wot naczałos'... Razdalis' trubnyje prizywy... Wł. Sołowjow proczol lekciju »O konce wsiemirnoj istorii« [...] »Koniec mira blizitsia«. »Stuczit u dwieriej«. Tak li? [...] Tak ili inacze, no my – uczastniki (chot' by i koswiennno) sowierszajuszezsia mistierii" (40, 325).

<sup>33</sup> R. 1905 zniweczył eschatologiczne nadzieje symbolistów. W szkicu *Iskusstwo i mistierija* (1906) Bieły napisał: "Dumali my – zagoritsia požar niebywałyj... My ždali nowych wriemion. Nowyje wriemiena nie priniesli nowostiej [...]. Na pieriewale k lucszemu buduszczemu nas wstriečajut tumany. My opiat' odni" (6, 46).

Jeśli zaś nie wnikać głębiej w historiozoficzny kontekst symbolizmu, lecz skoncentrować się głównie na estetycznych implikacjach koncepcji misterium, należy w nim widzieć, zgodnie z przeświadczeniem Biełego i bliskich mu krytyków, nie rodzaj sztuki sensu stricto, lecz sztukę żywą, a raczej jego tworzenie (żyznietworczestwo)<sup>34</sup>. Misterium zostaje potraktowane jako forma estetyczna narzucona samemu życiu, zaś w świetle powyższych utopii historiozoficznych, jako uwieńczenie i ostatnie stadium kultury – jej święto. Misterium jako obrzęd finalny zamykający historię<sup>35</sup> stanie się, zgodnie z tym ujęciem, widowiskiem synkretycznym, łączącym formy liturgii i estetyki.

Dla naszych rozważań szczególnie istotna wydaje się etyczno-socjologiczna wykładnia rozwijanej przez Biełego koncepcji misterium. Aczkolwiek jest ona komplementarna wobec wykładni eschatologicznej (również estetycznej) i stanowi jakby jej uzupełnienie, to przecież zachowuje ona w poglądach Biełego swą trwałą obecność nawet wtedy, gdy eschatologiczne wyobrażenia symbolistów odchodzą w przeszłość i gdy uświadomiona zostaje ich utopijność. Zarówno bowiem w okresie istnienia symbolizmu (w fazie jego programów), jak i później, gdy przestał on istnieć jako prąd i szkoła, hasło misterium oznacza dla Biełego program działań teurgicznych<sup>36</sup>, syntezotwórczych (stosownie do symbolistycznego panestetyzmu), tzn. program stworzenia nowej formy stosunków międzyludzkich (13, 17). Nowy, misteryjny ich kształt zdradzał bowiem rezynację zindywidualizmu (wspólny aspekt światopoglądowy "symbolistów młodszych"), wyjście "ja" na spotkanie z innymi i jego spełnienie się w tym kontakcie (" – Poniał Misterieriju! – Ritm Kollektiwa ona [...] – 7. 29). Poszukiwane przez symbolistów ("mieczał o tiesnych swiazach, o kollektiwie" – 18, 155), a proponowane przez Biełego i kultywowane w jego kręgu formy współ-bycia zbiorowego, stanowią w ich ujęciu i projekcji analog archaicznych misteriów<sup>37</sup>. Symbolistyczne "bractwa" i "komuny" ("kommuny

<sup>34</sup> "[...] Żelanie pierieniesti tworczestwo krasoty za przedielu iskusstwa. Takoje zelanie priamo wiediot k prieobrazowaniju žyjni do formy estieticzeskogo tworczestwa" (6, 47).

<sup>35</sup> Poglądy Biełego na misterium współbrzmiały w ten sposób z przedmiotem rozważań i artystycznych pragnień Skriabina. Wspólne cechy ich koncepcji misterium to: idea apokaliptyczna (oczekiwanie Końca Świata i Drugiego Przyjścia), wyobrażenie o orfickiej (magicznej) sile sztuki teurgicznej, przeobrażającej życie; idea panestetyzmu (Misterium jako Akt liturgiczny, wieńczący Historię, będzie działaniem artystycznym, "wszystko przemieni w sztukę" – 52, 17). Są w estetyce Skriabina również elementy Wagnerowskie (idea syntezy sztuk) oraz momenty bliskie Iwanowowi (idea twórczości zbiorowej i idea "ofiary"). Od obu twórców oddziela Skriabina niechęć do teatralności i teatru, przeświadczenie (bliskie właśnie Biełemu), że Misterium winno być nie "przedstawieniem Aktu", lecz samym Aktem, dokonującym się poza sceną – w życiu. Wszystkich wymienionych łączy zrozumienie doniosłości obrzędu, jego związku ze sztuką (52, 66).

<sup>36</sup> Teurgię pojmowali symboliści, za Sołowjowem, jako "wozdiejstwije na prirodu so storony idealnogo naczała, błagodaria kotoromu soznannyj smysl žyjni chudożestwiennio wopłoszczajetsia w nowoj, boleje sootwietstwujuszczej jemu diejstwitielnosti [...]" (50, 51).

<sup>37</sup> "W to wriemia ja czaszcze i czaszcze zadumywałsia nad problemoj obszczeniija ludiej, obrazowanija



miecztatielej"), celebrujące obrzęd "pobratymstwa" i misterialnej inicjacji<sup>38</sup>, traktowane są – przynajmniej na poziomie teoretycznych deklaracji – jako sposób optymalnego rozwiązania kwestii komunikacji międzyludzkiej, jako szansa zintegrowania jednostki i kolektywu, ich harmonijnego istnienia, w którym jedność i połączenie nie zagraża unifikacją ("[...] gdzie jedinstwo siebie okružajuszczzej licznosti, kak i mnożestwa razjediniionnych soznaniij utraczeno [...]") – 7, 30). Tego typu związki noszą zresztą charakter kameralny, ezoteryczny, projektują swoisty rodzaj spotkań, w których istotnym elementem staje się bezpośredniość oddziaływania zdeintegrowanych świadomości (interakcja harmonizująca), duchowy kontakt dusz w oczyszczającym obrzędzie miłości i pojednania, odsyłającym do swego archaicznego prawzoru<sup>39</sup> ("uczastnicy duszy, ostawiw tiała, wjutsia wietrami chorowodow lubwi" – 7, 30).

Podkreślić należy, że wypowiedzi Biełego zwłaszcza o charakterze krytyczno-wspomnieniowym, z których m.in. rekonstruujemy właściwe dla niego pojęcie misterium, z zasady nie zawierają szczegółowych uwag dotyczących chronotopu – czasoprzestrzeni rozgrywającego się obrzędu. Ścisłej biorąc, odnajdujemy u Biełego wskazówki podkreślające nieistotność fizycznego planu misterium: rytuał spotkania rozgrywać się może bowiem wszędzie, w warunkach zwyczajnej codzienności (na wykładzie, w tramwaju, na ulicy) – tzn. wszędzie tam, gdzie intuicja, wiedza mistyczna i szczególna dyspozycja ducha jednoczy wtajemniczonych w m i s t e r y j n ą w s p ó l n o t ę. "Na fizическом плане мистерии нет или если и есть, то когда происходит и где происходит она, не открывают непосвященным души, буд' их тiała в самом месте мистерии" (7, 30).

Typ wspólnoty proponowany przez Biełego nie jest jednak identyczny z tym jego rodzajem, który tkwił jako postulat w Iwanowowskiej koncepcji misterium. Jak już zaznaczyliśmy wyżej, mimo pokrewnych inspiracji i pewnych zewnętrznych podobieństw (obecność podobnych pojęć i sformułowań) obie koncepcje – Iwanowa i Biełego – w miarę ich krystalizowania i rozwoju coraz mocniej zaznaczają swoją

---

bratskich i siestrinnych kollektiwow, miecztał nie to o pirach Płatona, nie to o mistierii, wszyskaja o priekrasnom obriadie zyzni. Poetomu ja w to wriemia lelejał miecztu ob organizacyi swojego roda r i t u a ł a n a s z y c h b y w a n i j i w s t r i e c z, o garmonizacyi samych naszych kasanij drug druga, wyzywajuszczich chaos i razorwannost' soznanija. Problema kommuny, mistierii i nowoj obščestwiennosti pieriesiekałas' s myslju ob organizacyi samego individualizma w swojego roda inter-indywiduał. Ja iskał ludiej i obščzenij nie krużkowych, a katakombnych, intimnych" (13, 36).

<sup>38</sup> "Wierojatno »misty« mistierij Elewzina pierieżywali soznatielno nieczto, smutnym zwukom czego było sostojanije pieried zakatom [...]" (13, 84).

<sup>39</sup> "Organizacyja lubwi, soczetajuszczaja licznost' s obščestwom dołżna imiet' fokus w mistierii" – pisał Biely w r. 1905 (4, 24). Rekonstruując koncepcję misterium z tekstów Biełego, należy brać pod uwagę fakt ścisłych związków twórcy *Petersburga* z doktryną R. Steinera i centrami duchowości antropofizycznej, w których przebywał Biely. W niektórych z nich (np. w Goetheanum) misteria należały do stałego repertuału teatralnego; w ogóle zgodnie z doktryną Steinerowską misteria miały "do spełnienia ważną funkcję, wskazując na antropozoficzną koncepcję człowieka i jego powiązania z kosmosem" (57, 92).

odrębność. Ich odmienność wyraża się głównie w tym, iż każda z nich odnosi się do innego typu rzeczywistości: w związku z tym w dwóch odmiennych przestrzeniach sytuuje misterium. Pierwsza (koncepcja Wiaczesława Iwanowa) sytuuje misterium w przestrzeni teatralnej, druga (koncepcja Bielego) programowo umieszcza je poza obrębem sceny. Pierwsza z nich jest programem reformy sztuki teatralnej, druga – propozycją reorganizacji samego życia poprzez nadanie mu cech twórczości, sztuki. Koncepcja estetyczna Iwanowa opiera się na przeciwstawieniu dwóch modeli teatru: starego i nowego, teatru-widowiska i teatru-działań, odrzucanego teatru charakterów i propagowanego teatru rytuałnego, zaś waloryzowanemu modelowi teatru-obrzędu przypisuje istotne ze społecznego punktu widzenia funkcje pozaestetyczne. Dojrzała refleksja estetyczna Andrieja Bielego, zwłaszcza w części dotyczącej dramatu, kształtuje się jako koncepcja opozycyjna wobec popularnej<sup>40</sup>, a nawet w różnych kręgach symbolistów na swój sposób strywalizowanej idei teatru dionizyjskiego<sup>41</sup>, teatru-obrzędu (sobornoje tworczestwo). W przeświadczeniu Bielego idea ta jest bowiem z jednej strony bluźniercza i profanacyjna (z punktu widzenia kultu i religii) – z drugiej zaś anachroniczna<sup>42</sup>, utopijna ("Diemokraticzeskij, soborno-mifologiczeskij teatr-chram nielep w usłowjach kłassowej bor'by" – 12, 29), zagrażająca autonomii teatru ("[...] dla czego dołžen stat' chramom teatr [...]?)"<sup>43</sup>.

Jako taka, koncepcja Bielego zawiera jednak także program pozytywny, jest nim propozycja zorganizowania sfery ludzkiego bytu i działania na zasadach estetycznych i religijnych (lub parareligijnych), poprzez narzucanie życia form obrzędowych i wyzyskanie tkwiącej w obrzędzie funkcji integracyjnej i estetycznej (estetyka kultu). Propozycja ta pozostaje w ścisłym związku z przeświadczeniem o potrzebie wcielania w życie symbolistycznej triady (rodem z Władimira Sołowjowa): piękna, dobra i prawdy. Oznacza nakaz działania teurgicznego – szczególną misję powierzającą Artyście, który w akcie proroczego natchnienia powyższy ideał triady urzeczywistnia i czyni go wartością ponadindywidualną.

---

<sup>40</sup> Popularyzacji myśli teatralnej W. Iwanowa służyły zwłaszcza artykuły G. Czulkowa, które były jednocześnie jej zubożeniem.

<sup>41</sup> Przykładem trywializacji tej idei stała się książka N. Waszkiewicza, będąca eklektycznym zlepkiem poglądów Iwanowa, Maeterlincka i Mallarmé'go, kuriozalną propozycją stworzenia "teatru-świątyni", "teatru mediumizmu" i irrealnego "teatru symboli" (61, 14-15, 22) równocześnie. Ostrą krytyką tych przeświadczeń była recenzja Briusowa (2, 72-75).

<sup>42</sup> Ten aspekt idei podkreślał mocno Ellis (23, 99).

<sup>43</sup> W późniejszych wypowiedziach Biely dał już wybitnie socjologiczną interpretację polemiki z Iwanowem: "Ja [...] obrusził się na teorii Wiaczesława Iwanowa o podmienie rewolucji w żyjni rewolucyji na scenie [...]" (8, 479). Jednocześnie w tym samym miejscu pisał: "Ja sam był utopistą jeszcze w 1905 roku".

W innym miejscu podkreśliliśmy, że pogląd o misji Poety i jego kulturowym pośrednictwie funkcjonuje w myśleniu epoki w ramach podstawowego mitu kosmogonicznego (mit o Logosie i Początku). Tutaj dodajmy, że w przypadku Biełego wykracza on jakby poza krąg ustalonych w symbolizmie wyobrażeń o Poezie, w tym sensie, w jakim zakłada spełnienie jego roli w ramach nowego typu twórczości, odbiegającej od tradycyjnej, książkowej. Dlatego symbolistyczny wzorzec Artysty, również w tekstach Biełego, rzutowana jest w zasadzie w przyszłość, zakłada bowiem, że w niej właśnie zrealizuje się oczekiwany model nowej sztuki – życiowej, funkcjonującej na odmiennych niż dotychczasowa zasadach. Wprawdzie refleksja o dwóch przeciwstawnych odmianach sztuki, implicite obecna w szkicach Biełego okresu symbolizmu, zostaje wyrażona *expressis verbis* w jednym z późnych tekstów poety (*O sobie samym jako pisarzu*), to przecież ma ona niewątpliwie swe źródło w symbolistycznym programie misterium. Autobiograficzne wyznanie Biełego, że jego symbolizm nie skończył się w r. 1910, gdyż symbolistą pozostawał przez całe życie, jest tego dodatkowym potwierdzeniem. Podobnie jak wypowiedź poety z 1933 r.: "Przez całe życie marzyły mi się jakieś nowe formy sztuki [...]", "Ciasno mi w książce" (10, 6-7).

Wyrażone w autobiograficznym szkicu Biełego i dające się z niego wyeksplikować wzorce dwóch odmiennie waloryzowanych rodzajów sztuki również zdradzają symbolistyczne dziedzictwo poety. Nie ulega wątpliwości, że tkwią w nich ślady symbolistycznej hierarchii gatunków zwłaszcza ówczesnych (rodem z początku wieku) wyobrażeń o dramacie, w swojej archaicznej (pierwotnej) strukturze najbardziej zbliżającym się ku muzyce.

Wyróżnione przez Biełego warianty sztuki (10, 6-7), sytuowane w odmiennych typach kultury (ich omówieniem wypadnie zamknąć powyższe rozważania), można przedstawić w następującym schemacie:

Wyróżniki	Tradycyjna sztuka przeszłości	Sztuka przyszłości
Sposób istnienia	Sztuka książkowa ("organizacyjna"): książka	Sztuka życiowótórcza (wykonawcza): twórczość życia
miejsce, warunki powstania i odbioru	gabinet ("bezdźwięczne pióro")	estrada ("żywy głos ludzki")
przedmiot wyrazu	"ja" adresata	zespoleńie twórcy i odbiorcy w procesie tworzenia i wykonywania
typ stylowo-kompozycyjny	monologiczna	polifoniczna ("wielogłosowa")
rodzaj tworzywa	jednowyrazowa (język) literatura	wielotworzywowa ("zespoleńie wszelkich rodzajów twórczości") literatura, muzyka i in.

Nietrudno zauważyć, że "życiowótórcza" sztuka przyszłości w refleksji Andrieja Biełego jawi się jako rodzaj twórczości steatralizowanej, dramatycznej. W tym i tylko w tym sensie wykazuje ona niektóre cechy wspólne z koncepcją "twórczości kolektywnej" Iwanowa, z której jakby przejmuje postulat działania zbiorowego, odrzuca zaś to wszystko, co dla Iwanowa mieściło się w treści pojęcia "dionizyjskość", zaś dla samego Biełego już w r. 1908 było wytworem świadomości zmitologizowanej, oznaczając teatralną i społeczną utopię.

#### WYKAZ LITERATURY CYTOWANEJ

1. A l t m a n I.: *Dramaticzeskije princypy Aristotiela*. W: *Izbrannyje statji*. Moskwa 1957.
2. A w r e l i j [Briusow W.]: *Iskanija nowoj sceny*. "Wiesy" 1906 nr 1.
3. B e n u a A. [Benois]: *Biesieda o baletie*. W: *Tieatr. Kniga o nowom tieatrze*. S. -Pietierburg 1908.
4. B i e ł y j A.: *Apokalipsis w russkoj poezii*. "Wiesy" 1905 nr 4.
5. B i e ł y j A.: *Formy iskusstwa*. "Mir iskusstwa" 1902 nr 12.
6. B i e ł y j A.: *Iskusstwo i mistierija*. "Wiesy" 1906 nr 9.
7. B i e ł y j A.: *Ja. Epopieja*. "Zapiski miecztatielej" 1921 nr 2-3.
8. B i e ł y j A.: *Naczato wieka*. Moskwa 1933.
9. B i e ł y j A.: *Okno w buduszczeje*. "Wiesy" 1904 nr 12.
10. B i e ł y j A.: *O sobie jak o pisarzu*. "Wiadomości Literackie" 1933 nr 47.
11. B i e ł y j A.: *Simwolizm i sowriemiennoje russkoje iskusstwo*. "Wiesy" 1908 nr 11.
12. B i e ł y j A.: *Tieatr i sowriemiennojaja drama*. W: *Arabieski*. München 1969. Nachruck der Ausgabe Moskau 1911.
13. B i e ł y j A.: *Wospominanija ob Alieksandrie Alieksandrowicze Błokie*. "Zapiski miecztatielej" 1922 nr 4.
14. B i e r d i a j e w N.: *O nowom rieligioznom soznanii*. "Woprosy żyzni" 1905 nr 9.

15. B o g a t y r i e w P.: *Teatr ludowy Czechów i Słowaków*. W: *Semiotyka kultury ludowej*. Przeł. J. Faryno. Warszawa 1979.
16. B r i u s o w W.: *Pieriepiska s Wiaczesławom Iwanowym*. W: *Walerij Briusow. Litieraturnoje nasledstwo*. T. 85. Moskwa 1976.
17. B r z o z o w s k i S.: *Teatr krakowski*. W: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*. Wybór: J. Sławińska i S. Kruk. Warszawa 1966.
18. B u g a j e w a K.: *Wspominania o Białom*. Berceley 1981.
19. B u r n s E.: *O konwencjach w teatrze i życiu społecznym*. Przeł. H. Holzhausen. "Pamiętnik Literacki" 1976 z. 3.
20. C h r i e n o w N.: *Miasto, scena i publiczność*. Przeł. P. H. "Teatr" 1983 nr 9 (804).
21. D z i e m i d o k B.: *Katharsis jako kategoria estetyczna*. "Studia Estetyczne" 8:1971.
22. E l l i n: *Taniec buduszczege*. "Wiesy" 1904 nr 3.
23. E l l i s [Kobyliński A. D.]: *Czto takoje teatr?* "Wiesy" 1908 nr 4.
24. E r b e r g K.: *Cel tworczestwa*. Pietierburg 1919.
25. F i ł o s o f o w D.: *Igra w rieligiju*. W: *Słowa i żyzn'*. *Litieraturnyje spory nowiejszego wriemieni (1901-1908 gg)*. S. -Pietierburg 1909.
26. F r e j d e n b e r g O. M.: *Poetika siużeta i żanra. Pieriod antycznej litieratury*. Leningrad 1935.
27. F r o m m E.: *Szkie z psychologii religii*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1966.
28. G i e r a s i m o w J. K.: *Ob izuczenii russkogo litieraturnogo modierizmna*. "Russkaja litieratura" 1982 nr 2.
29. G ł o w i ń s k i M.: *Maska Dionizosa*. W: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej. Kraków 1977.
30. G o f m a n M.: *Sobornyj indywidualizm*. S. -Pietierburg 1907.
31. I w a n o w W.: *Borozdy i miezy. Opyty estieticzeskije i kriticzeskije*. Moskwa 1916.
32. I w a n o w W.: *Ellinskaja rieligija stradajuszczege boga*. "Nowyj Put" 1904 nr 3.
33. I w a n o w W.: *Estietika i ispowiedanije*. "Wiesy" 1908 nr 11.
34. I w a n o w W.: *Mysli o simwolizmie*. "Trudy i dni" 1912 nr 1.
35. I w a n o w W.: *Nowyje maski*. Wstęp do: L. Z i n o w j e w a - A n n i b a ł. *Kolca*. Moskwa 1904.
36. I w a n o w W.: *O "Chimerach" Andrieja Białego*. "Wiesy" 1905 nr 7.
37. I w a n o w W.: *Po zwiozdam. Statji i aforizmy*. S. -Pietierburg 1909.
38. I w a n o w W., G e r s z e n z o n M. O.: *Pieriepiska iz dwuch ugłow*. Pietierburg 1921.
39. I w a n o w - R a z u m n i k: *Aleksandr Błok, Andriej Biety*. Pietierburg 1919.
40. *Iz litieraturnego nasledstwa Al. Błoka. Junoszeskij dniewnik*. Pub. W. Orłowa. "Litieraturnoje nasledstwo" T. 27-28. Moskwa 1937.
41. J a s i ń s k a - W o j t k o w s k a M.: *Problemy identyfikacji religijności w dziele literackim*. W: *Sacrum w literaturze*. Lublin 1983.
42. K i j o w s k i A. T.: *Chwył teatralny (Zarys instrumentalnej teorii teatru)*. Kraków 1982.
43. K r i n i c k i j M.: *Ulica*. W: *Siewiernyje cwiety, almanach III*. München 1972 (przedruk wyd. ros. z 1903 r.).
44. Ł a w r o w A. W.: *Mifotworczestwo "argonawt"*. W: *Mif – Folklor – Litieratura*. Leningrad 1978.
45. M a l i n o w s k i B.: *Problem znaczenia w językach pierwotnych*. W: A. K. P a l u c h. *Malinowski* Warszawa 1983.
46. M i c i ń s k i T.: *Teatr-Świątynia*. W: *Mysł teatralna Młodej Polski*. Por. poz. 17.
47. N i e t z s c h e F.: *Narodżiny tragedii*. Przeł. L. Staff, Warszawa 1907.
48. O r t w i n O.: *Utopie o dramacie*. W: *Mysł teatralna Młodej Polski*. Por. poz. 17.
49. P l e z i n a M.: *Od Arystotelesa do "Złotej legendy"*. Warszawa 1958.
50. R a d ł o w E. L.: *W. Sołowjow. Żyzn' i uczenie*. S. -Pietierburg 1913.
51. R o z a n o w W.: *Nieczto o priekrasnoj prirodie*. "Wiesy" 1905 nr 5.
52. S a b a n i e j e w L.: *Skriabin*. Moskwa-Pietierburg 1923.
53. S a r n o w s k a - T e m e r i u s z E.: *O katharsis raz jeszczje*. "Pamiętnik Literacki" 1980 z. 4.
54. S c h e c h n e r R.: *Przyczynek do teorii i krytyki dramatu*. Przeł. M. Semil. "Dialog" 1967 nr 1.
55. S ł a w i ń s k a I.: *Młodopolska batalia o teatr*. Wstęp do: *Mysł teatralna Młodej Polski*. Por. poz. 17.
56. S ł a w i ń s k a I.: *Współczesna refleksja o teatrze*. Kraków 1979.
57. S ł a w i ń s k a I.: *Współczesny teatr liturgiczny*. W: *Sacrum w literaturze*. Por. poz. 41.

58. S t i e p u n F.: *Osnownyje problemy tieatra*. Berlin 1923.  
 59. S u l i m a R.: *Literatura a dialog kultur*. Warszawa 1982.  
 60. T a r a n i e n k o Z.: *Teatr i rytuał*. W: *Z teorii teatru*. Warszawa 1972.  
 61. W a s z k i e w i c z N.: *Dionisowo diejstwo sowriemiennosti*. Moskwa 1905.  
 62. W i e n g i e r o w S. A.: *Gieroičzeskij charakter russkoj literatury*. W: *Sobranije sočinenij*. T. 1. Pietierburg 1919.  
 63. W o ł o s z y n M.: *Lica i maski*. W: *Liki tworczeŝtwa*. T. 1. S. -Pietierburg 1914.  
 64. Z i o m e k J.: *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Pod. red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego. Wrocław 1977.  
 65. Z n o s k o - B o r o w s k i j J.: *Russkij tieatr naczała XX wieka*. Praga 1925.  
 66. Ż y r m u n s k i j W. M.: *Zadaczi poetiki*. W: *Iz istorii sowietskoj estietičzeskoj mysli 1917-1932*. Moskwa 1980.

AUTOUR DE LA RÉFLEXION THÉÂTRE DU DÉBUT DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE:  
 LES CONCEPTIONS DU MYSTÈRE DE VIATCHESLAV IVANOV ET D'ANDRÉ BIÉLY

R é s u m é

Le présent article reprend les éléments les plus importants de la pensée dramatique – telle qu'elle se présente dans la réflexion esthétique des deux législateurs du symbolisme russe – pour les situer dans un contexte des idées reçues identifiant les fonctions cathartiques du théâtre et du rite.

Les considérations esthétiques de Ivanov sont centrées autour des notions de dionysiaque et de catharsis, importantes pour la conception du mystère (sobornoie deïstvo) du théâtre de l'acte commun, du Lien et de la Communauté. Elles tendent également à cerner le mîstrum en tant que notion spécifique qui évoque 1) la nature archaïque des activités théâtrales–rituelles 2) l'idéal d'un théâtre futur postulé. Elles découvrent en même temps l'interdépendance entre les caractéristiques populaires (folkloriques) du mystère et la fonction intégratrice et phatique, d'une part, et entre les visions de la réalité préconisées par ce courant (mythe de l'Unité primaire, mythe collectiviste dionysiaque), d'autre part.

Cette étude se propose de revoir la conception de Biély (oeuvre critique et mémoires) en triple optique: eschatologique (historiosophie des "solovieviens"), esthétique et sociologique.

Malgré l'inspiration proche de Nietzsche et de Wagner (opinions sur la musique), la conception discutée ici s'avère polémique face à l'idée du théâtre rituel, dionysiaque (idée anachronique et utopique selon Biély); le vocable "mystère" signifiant projet de réformer la vie, et non le théâtre. Elle propose en même temps d'organiser l'existence et l'activité humaines suivant les préceptes religieux après avoir imposé à celles-ci les formes rituelles et tiré avantage de la fonction intégratrice et esthétique du rite (l'esthétique du culte), ainsi que suivant les préceptes esthétiques (donner à la vie un caractère de création, d'art). Ainsi s'exprime un programme visant à créer une forme de communication et de rapports interhumains particuliers (fraternités ayant un caractère d'initiation) pour faire d'autant mieux ressortir la chance d'intégrer l'individu à une collectivité.