

SYLWIA WÓJTOWICZ

TRAGIZM I PIĘKNO W DRAMACIE *ORGIA* ŁESI UKRAINKI*

Łesia Ukrainka (Łarysa Kosacz, 1871-1913) postulat tragizmu wygłosiła wprost w 1906 roku w jednym ze swych artykułów pt. *Utopia w beletryście* i wprowadzała go konsekwentnie do całej swej twórczości dramatopisarskiej. Wzorem romantyków projektowała bohaterom swych sztuk los tragiczny, konstruując dramaty obfitujące w sceny walk, zemst, tortur, krwawych zbrodni, przedstawianych wprost, bądź za pomocą rozmaitych odniesień i aluzji symbolicznych. Jest to zjawisko typowe dla epoki modernizmu, w której realizowała swe twórcze zamysły również autorka *Orgii* (1913). Stefan Kozak, dokonując analizy modernistycznych motywów dramatopisarstwa innego pisarza ukraińskiego tego okresu – Wyłodymyra Wynnyczenki, przywołuje celne zdanie Lesława Eustachiewicza, który o modernistycznej konwencji pisał następująco: „Trumna [w modernizmie] była rekwizytem obiegowym, a samobójca spełniał taką samą rolę, jaką „szlachetny inżynier” wykonywał w sztukach epoki pozytywizmu”¹. Skąd tak silna obecność mrocznego pierwiastka w programie artystycznym pisarki ukraińskiej? Precyzując odpowiedź, warto przywołać refleksję pisarza niemieckiego początku XX stulecia – Hermana Hessego, który w przedmowie do „dokumentu owego czasu” – powieści zatytułowanej *Wilk stepowy* (1927), pisał:

DR SYLWIA WÓJTOWICZ – Zakład Ukrainistyki Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, e-mail: wsylwia4@wp.pl

* Niniejsze rozważania są częścią szerszej analizy, która zawarta została w pracy: S. W ó j - t o w i c z, *Dramatopisarstwo Lesi Ukrainki. Horyzont aksjologiczny refleksji kulturowych*, Wrocław 2008.

¹ S. K o z a k, *Modernistyczne motywy w dramatach Wołodymyra Wynnyczenki*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, Warszawa 1998, seria IX, s. 128.

Prawdziwym cierpieniem, piekłem, staje się życie ludzkie tylko tam, gdzie krzyżują się dwie epoki, dwie kultury i religie. [...] Bywają okresy, w których całe pokolenie dostaje się między dwie epoki, między dwa style życia, tak, że zatracą ono wszelką naturalność, wszelki obyczaj, wszelkie poczucie bezpieczeństwa i niewinności. Rzecz jasna nie wszyscy odczuwają to jednakowo silnie. Filozof taki jak Nietzsche przecierpiał dzisiejszą nędzę wcześniej całe jedno pokolenie – to, co on świadomy prawdy musiał znieść sam, stało się dziś udziałem tysięcy².

Podobny pogląd pobrzmiewa w wypowiedziach Mikołaja Bierdiajewa. Rosyjski myśliciel dodatkowo łączy tę tezę z powstaniem symbolizmu, a symptomów tragizmu doszukuje się również w nieposłuszeństwie dotychczasowym kanonom sztuki: „W nowym symbolizmie (początku XX wieku) – stwierdza Bierdiajew – napięcie twórcze ducha ludzkiego osiąga swój szczyt, a tym samym także twórcza tragedia i choroba ducha”³.

Pesymistyczne nastroje przełomu wieków, zatem, oraz związana z nimi potrzeba lektury „mistrzów podejrzeń”, adaptacja nowej metody twórczej, sytuacja polityczno-społeczna narodu ukraińskiego, jak również nękająca pisarkę choroba – oto elementy, które, jak się wydaje, w zasadniczy sposób wpłynęły na preferencję estetyczną Łesi Ukrainki. W jej literackiej koncepcji kultury tragizm nierozzerwalnie łączy się z wartością piękna. Atrybutem tragizmu zaś jest cierpienie⁴:

„Що ж? Хіба крові не варта краса”⁵ – wymownie pyta jedna z bohaterek *Pieśni lasu*.

Pogląd, że cierpienie należy do istoty człowieczeństwa, funkcjonuje w świadomości europejskiej wspólnoty kulturowej, przede wszystkim dzięki tradycji greckiej i judeochrześcijańskiej. Problem świadomego cierpienia człowieka –

² H. H e s s e, *Przedmowa*, [w:] t e n ż e, *Wilk stepowy*, przekł. G. Mycielska, Wrocław 1992, s. 30.

³ Zob.: M. B i e r d i a j e w, *Sens twórczości*, Kęty 2001, s. 189-191. Dalej autor pisze: „Nowy człowiek wyrwa się w twórczym porywie poza granice sztuki, ustanowione przez ten świat. Symboliści odrzucają wszelkie dostosowanie się do tego świata, wszelkie posłuszeństwo kanonom tego świata, rezygnują z pomyślności w tym świecie, otrzymywanej w nagrodę za dostosowanie się i posłuszeństwo. Los symbolistów, poprzedników nowego życia w twórczości, jest ofiarny i tragiczny. [...] Nowy symbolizm poszukuje czegoś nieznanego i niewiadomego. Nowy symbolizm poszukuje czegoś ostatecznego, granicznego, przekracza granice przeciętnej, ustalonej, kanonicznej drogi” (s. 189).

⁴Zob.: M. O s s o w s k a, *Hedonizm (ciąg dalszy) Stosunek do własnego cierpienia i przyjemności*, [w:] t a ż, *Motywy postępowania*, Warszawa 1958, s. 102-159.

⁵ Л. У к р а ї н к а, *Лісова пісня*, [w:] *Драматичні твори*, під. ред. Е. І. Мазніченко, Київ 2001, s.179 (przy wszystkich przytoczonych fragmentach tego wydania strona podana jest w nawiasie pod cytatem).

uczestnika i twórcy kultury, pisarka podnosi niemal w każdym dramacie, ale najwyraźniej artykułuje go w *Orgii*, gdzie aura tragizmu wyczuwalna jest już na poziomie tytułu utworu. Ukrainka zgodnie z modernistyczną manierą wyraźnie zapowiada, iż stylem wypowiedzi dramatycznej, który w utworze został zastosowany, jest poemat dramatyczny. Tragizm uobecnia się tutaj w formie mitu, który w pisarstwie autorki ukraińskiej zajmuje miejsce uprzywilejowane. Podobnie jak romantycy, a później Fryderyk Nietzsche, pisarka postrzega mit jako wyraz spontanicznej wyobraźni kolektywnej, wcielający treści doświadczenia metafizycznego oraz ideały i wartości organizujące zbiorowe dążenia i postawy⁶. W jej koncepcji tragedii neoromantycznej koegzystują ze sobą różne, niekiedy, jak się wydaje, wzajemnie wykluczające się mity: biblijne, antyczne, słowiańskie, celtyckie, orientalne. Pluralizm symboli, które zagospodarowują obszar treści mitycznych⁷, zawartych w dramacie, jest konsekwencją przyjęcia przez Ukrainkę nowej formy „dramatu tragicznego”⁸. Pisarka, wzorem twórców teatru modernistycznego w innych literaturach Europy, percypowała obrazy mityczne w sposób, który doskonale ilustruje wypowiedź ówczesnego krytyka polskiego Ostapa Ortwiną:

Każda kultura wytwarza i wyłania z siebie własną metafizykę fatalności. I tak między helleńską Aisą, rządzącą światem bogów i ludzi [...], a chrześcijańskimi ideami pierwotnego grzechu, Odkupiciela i Ostatecznego Sądu, nie zachodzi żaden nawet cień związku, a mimo to oba pojęcia fatalności, o tak odmiennym charakterze i wyglądzie, mają swe źródło w absolutnych założeniach duszy ludzkiej, pnącej się okrwawionymi skrzydłami pod gwiazdy, a na bytowanie ograniczone w doczesnym świecie form skazanej⁹.

W wyniku takiego postrzegania form mitycznych z jednakową siłą ekspresji uobecnia się w sztukach scenicznych Ukrainki zarówno idea palingenezy,

⁶ H. Filipkowska, *Aspekty chrześcijańskie dramatu epoki Młodej Polski*, [w:] *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1971, s. 278.

⁷ Problematykę obszarów panowania symboli poruszał Paul Ricoeur w kontekście słynnej sentencji: „symbol daje do myślenia”. Najważniejsze wnioski dotyczące Ricoeurowskiej interpretacji symbolu i metody hermeneutycznej badania tekstu literackiego przedstawiła Anna Pilch. Zob.: t a ż, *Hermeneutyka Paula Ricoeura*, [w:] t a ż, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego*, Kraków 2003, s. 45-46; a także: P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, przekł. K. Rosner, Warszawa 1989; t e n ż e, *Symbolika zła*, przekł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.

⁸ O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, [w:] *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór: I. Sławińska, S. Kruk, Warszawa 1966, s. 173-191.

⁹ Tamże, s. 176.

eschatologia zmartwychwstania, jak i nadzieja związana z kultami agrarnymi¹⁰. Tym samym w dramacie *Orgia*, podobnie, jak i w pozostałych scenicznych utworach pisarki, piętno swej obecności pozostawiają cierpiący bogowie o wielu maskach: głównie Apollo i Dionizos-Bachus, ale także Orfeusz i Chrystus. Pisarka przypominając w *Orgii* „heroiczne losy całej ludzkości”¹¹, wprowadza również do tekstu dialogów imiona, wyalienowanych i cierpiących herosów: postaci – „godła i symbolu europejskiego teatru tragicznego”¹² – Prometeusza, ale także Laokooną, Perseusza, Antygony. Obecność wspomnianych bohaterów nie ogranicza się do jednorazowego ich przywołania. Dzięki polisemicznej strukturze symbolu i obrazów mitycznych, pojawiają się oni immanentnie, aczkolwiek bezimiennie w całym utworze. Wchodzą we wzajemne związki i utożsamiania, tworząc mutacje, składające się na egzystencję sceniczną głównych bohaterów. Najlepszy przykład stanowi literacki modus bytu – Anteusza, którego już samo imię wskazuje na symboliczną proveniencję¹³. W tragiczny obraz postaci pieśniarza wpisane są archetypy obrazu Apollina, Dionizosa, Orfeusza, Ikara, a nawet Jana Chrzciciela i w konsekwencji Chrystusa. O ich obecności w *Orgii* stanowi zastosowany przez pisarkę szeroki wachlarz odniesień i aluzji, które wskazują na „niewidzialną i niewysłowioną”¹⁴ sferę symbolu. Jego zbadanie zaś, by użyć słów Mircea Eliadego, pozwoli nam lepiej poznać człowieka, „po prostu człowieka”, który nie poszedł jeszcze na kompromis z warunkami historycznymi¹⁵.

Zgodnie z tradycją mitologiczną, pisarka realizuje tutaj takie zabiegi, jak częściowe przesunięcie akcentów z obrazu na sytuację, jako na swego rodzaju archetyp, dokonuje dublowania w czasie, – czyli wyobrazeniowe postaci mitycznych bohaterów wzajemnie się przenikają, wcielają, umierają i, jak sugeruje autorka, zmartwychwstają¹⁶. Powołuje także do istnienia bohaterów intensyfikujących symbolikę głównej postaci, wreszcie wykorzystuje wiele symboli pokrewnych, będących jej atrybutami. Hermeneutyka wymienionych elementów

¹⁰ Filipkowska, dz. cyt., s. 278.

¹¹ Ortwin, dz. cyt., s. 176.

¹² Tamże, s. 177.

¹³ Jak wiadomo, Anteusz, to mityczny grecki gigant, syn Posejdona i Gai, który zmuszał podróżnych do walki wręcz i każdego zabijał, bo dopóki dotykał Matki-Ziemi, był nie do pokonania; zabił go w walce Herakles, uniósłszy przedtem w górę. Zob.: W. Kopaliński, hasło – *Anteusz*, [w:] tenże, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1978, s. 575.

¹⁴ G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przekł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 29.

¹⁵ Eliade, dz. cyt., s. 33.

¹⁶ E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przekł. J. Dancygier, przedmowa M. R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 361.

zwraca uwagę przede wszystkim na unoszącą się w omawianej tragedii aurę dionizyjskości, która wzmacnia się z każdą linijką wprowadzanego przez Ukrainkę tekstu. Duch cierpiącego bogocześnika Dionizosa obecny jest stale w modelu kultury budowanym przez Ukrainkę w jej sztukach scenicznych. Takie cechy dionizyjskości, jak kreatywność, chaos, szaleństwo, zdradzają przede wszystkim literackie kreacje głównych bohaterów. Dramaty Ukrainki, wyraźnie obliczone na wyrażanie przeżyć ludzkich, skłaniają się ku koncepcji teatru sferycznego, którym rządzi dynamika ducha dionizyjskiego, ducha tajemnicy, metafora, poezja¹⁷. Najpełniej jednak dionizyjskość ujawnia się w analizowanym dziele, gdzie pisarka, zgodnie z wyznaniem pieśniarza Anteusza próbuje „wskrzesić św. Tajemnicę Dionizosa”:

[...] віродити для Коринфа святую таємницю Діоніса
(*Оргія*, s. 291)

Już w samym tytule autorka odsyła nas do swego rozumienia symbolu. Łączy go z obrzędami i mitami, a więc bezpośrednio ze sferą *sacrum* (Mircea Eliade). Misterium związane z kultem Dionizosa jest wydarzeniem, wokół którego osnuta została fabuła utworu. Czas fabuły to czas przygotowania do obrzędów misteryjnych oraz czas spektakularnego, ostatniego dla Greka-Anteusza i jego żony, uczestnictwa w orgii, co może wywoływać skojarzenie z symboliką Ostatniej Wieczerzy. Orgia jest dla Ukrainki jednym z tych wielkich symboli religijnych, który doznał tragicznego „upadku”¹⁸. Według autorki ukraińskiej sprawcami tego są przede wszystkim Rzymianie i asymilowani przez nich duchowo Grecy. Jak wynika z treści utworu, celem prymarnym rzymskich obrzędów orgiastycznych było, że użyjemy Jungowskiej terminologii, wyrażenie otchłani „zapamiętałego wyuzdania”, obecnej wszakże, jak twierdził psycholog, w każdym człowieku¹⁹. Dlatego też artysta Anteusz, powołany przez pisarkę na niezłomnego strażnika boskiego prawa, nie godzi się, aby jego żona uczestniczyła w orgii zorganizowanej przez Mecenasa rzymskiego:

Не дам тебе юрбі тій безсоромній!

¹⁷ I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 26.

¹⁸ Zob.: Eliade, dz. cyt., s. 37.

¹⁹ Zob.: J. E. Cirlot, hasło – *Dionizos*, [w:] tenże, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2001, s. 111.

Не підеш ти на оргії до неї,-
Вона не тямить, що то є правдива
Святая оргія, встаново божо!

(*Оргія*, s. 270, podkr. S.W.)

Profani, uczyniwszy z kultu ducha tylko i wyłącznie kult ciała, zagłuszyli w empirycznej rzeczywistości poznawczo-religijny i ontologiczny aspekt ekstazy dionizyjskiej²⁰. Z całą mocą więc pisarka piętnuje powierzchowną i tym samym wypaczoną interpretację orgiastycznych obrzędów. Jak bowiem słusznie zauważa Mircea Eliade, „nie ma tak obmierzłej herezji, wyuzdanej orgii, okrucieństwa religijnego, obłędu, nonsensu czy schorzenia magiczno-religijnego, którego sama zasada nie miałaby „uzasadnienia” w opacznej – bo częstkowej, niepełnej – interpretacji wielkiej symboliki”²¹. Toteż Ukrainka dokonuje w sztuce próby restytucji prawdziwego katartycznego sensu orgii. Poprzez literacką kreację Anteusza przypomina o jej najważniejszych funkcjach w duchowej i psychologicznej sferze życia człowieka. Według Anteusza–artysty, podczas sprawowania owego „prawdziwego” misterium, powinna panować atmosfera podobna do tej, którą tworzyli podczas orgii tajemnych artyści greccy, wśród których rozbrzmiewały pieśni:

Потужні натхненням, а не гуком.
І в стриманим зітханні тихих струн
Ми вгадувати вмiли гурагани,
Що нуртували в грудях у співця.
[...] гукали погляди: „Евое Вачче”!
Хоч би сама вода була в кратерах,
Ми ще розходились додому п’яні.

(*Оргія*, s. 271)

Ujawniający się tutaj paroksyzm jest dla Anteusza przede wszystkim „źródłem mocy twórczej i możliwości odnalezienia więzi z całością bytu”²². Ponadto mit spod znaku cierpiącego boga, swą treścią zakotwiczony u samego praźródła kultury, ma według pieśniarza, jeszcze inne, nie mniej istotne znaczenie, a z punktu widzenia artysty – Greka, żyjącego w warunkach „kultury zablokowanej”, najistotniejsze: mit ów jest depozytariuszem pamięci naro-

²⁰ M. Cymborska - Lebo da, *Twórczość w kregu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich*, Lublin 1997, s. 25.

²¹ Eliade, dz. cyt., s.37

²² Cymborska - Lebo da, dz. cyt., s. 25.

dowej Greków. „Mnemozyna, pamięć, zaspokaja pragnienie ludzkie [odnosi się to także do formy zbiorowej – narodu], udziela człowiekowi życia, ratuje go przed żarem śmierci” – pisze Giorgio Colli²³. W tym też sensie w dramacie znajduje swoje uzasadnienie platońska koncepcja ocalenia poprzez mit.

Obowiązek waloryzowania wehikułów pamięci Ukrainka przenosi na artystę. W wierszu *Legenda wieków* (*Légende des siècles*, 1905), który niewątpliwie jest wyrazem jej własnych przekonań artystycznych, pisała:

Коли стрічав гурти рабів німих,
свій голос гучно подавав за них,
і в їх гіркій, давно минулій долі
все бачив образ рідної неволі²⁴.

Podmiotem lirycznym jest tutaj poeta, gdyż *poeta pamięta!* Do Miłoszowej formuły sprowadzić można szeroko rozwiniętą, zarówno w cytowanym wierszu, jak i całej twórczości pisarskiej Ukrainki, jej refleksję estetyczną na temat roli twórcy rozpatrywanej w planie społeczno-historyczno-duchowym. W tej perspektywie podjęta przez autorkę *Orgii* kwestia obrzędowego, zgodnego z tradycją, odtwarzania mitycznych wydarzeń, jest jednocześnie potwierdzeniem obecności kultury własnego narodu oraz wyrazem nadziei na jej przetrwanie. Dlatego też podczas ostatniego misterium natchniony Anteusz grając na lirze zaśpiewa:

Тепер, всесвітній даре, послужи мені,
Дзвени! дзвени! грай! грай!
Духа оргії нам збуди!
Голос дай німоті рабів!
Розворуш нам оспалу кров,
Розмах дай нашій силі скритій!

(*Orgia*, s. 313)

Na uwagę zasługuje fakt, iż dobro kulturowe, jakim jest sztuka, wytwarzane przez artystę, jak się okaże – proroka, nierozzerwalnie związane jest w omawianym dramacie z religią. Tym samym wyłania się wniosek, iż piękno dla Ukrainki tożsame jest ze świętością²⁵.

²³ *Narodziny filozofii*, przekł. S. Kasprzysiak, Warszawa–Kraków 1991, s. 42.

²⁴ *Légende des siècles*, [w:] *Твору...*, т. I, під ред. А.А. Каспрук, Київ 1975, s. 249.

²⁵ Zob. A. Zachariasz, *Kultura jej status i poznanie. Wprowadzenie do relatywistycznej teorii kultury*, Lublin 1999, s. 78-90.

Zacytowane fragmenty tekstu, dotyczące misteriów oraz konstrukcja zdarzeniowa utworu świadczą o tym, iż pierwiastek dionizyjski rodzi się w omawianej tragedii z misteryjnego uniesienia, ducha muzyki oraz walki uczuć. Anteusz jest wszakże w omawianej sztuce jednym z najbardziej utalentowanych i znanych pieśniarzy korynckich za czasów panowania rzymskiego. Jednak nie tylko „*Снів, музика, [але] й слово – мій заробіток*” (Оргія, s. 256) wyznaje bohater. Zatem i słowo jego – słowo człowieka-artysty, jest jak słowo Boga. „Kto wypowiada słowo, wprawia w ruch moce”²⁶ – powiada fenomenolog Gerardus van der Leeuw. Czerpiąc moc ze słowa bożego, Anteusz ma więc niepodważalne prawo podejmowania czynu, objawiania, osądzania, a nawet karania²⁷. Neoromantyczna koncepcja poety, propagowana tutaj przez pisarkę ukraińską, nawiązuje do archaicznej koncepcji poety jako natchnionego wieszczka. Poezja sięga przecież swą genezą do prorocstwa, a postać poety–proroka występuje, jak zauważa Christopher Dawson, na progu tradycji literackiej u wszystkich ludów. Prorok jest rzecznikiem i interpretatorem boskiego porządku przed ludźmi. To człowiek, który nie waha się stanąć wobec niebezpieczeństw nieznanego, który w snach i wizjach odkrywa tajemnice niedostępne poznaniu zwykłych ludzi, który w ekstazie albo w transie wypowiada natchnione wyrocznie i ostrzeżenia, odczytywane w chwilach decydujących dla danego ludu, jako kierownicze wskazówki²⁸. Zdolności prorocze niejednokrotnie stanowią dominantę charakterologiczną głównych bohaterów sztuk Ukrainki, których miejsce fabuły symbolicznie osadzone w czasach starożytnych nawiązuje do czasu *en arche* i jednocześnie wskazuje na czas aktualny. Tak też, oprócz Anteusza, pisarka wyniosła do godności przywódcy duchowego swego narodu również pieśniarza Eleazara z *Niewoli babilońskiej* (1903), bohaterkę dramatu poetyckiego *Na ruinach* (1904) – Tircę; przypomniała tragiczną postać prorokini Kassandry (*Kassandra*, 1907).

Analiza egzystencji scenicznej protagonisty Anteusza, zdradzającego początkowo postawę filozofa (spadkobiercy rozumowego tłumaczenia rzeczywistości), następnie natchnionego poety i rozpalonego wieszczka, potwierdza powyższe założenia i dowodzi, iż w pierwszych scenach sztuki pisarka utożsamia go przede wszystkim z postacią wieszczącego boga Apollina – symbolem harmonii, miary i nowej, czystej sztuki. Określenie czysta ma tu znaczenie szcze-

²⁶ Cyt. za: J. Poradecki, *Słowo Boga – słowo poety. Europejskie koncepcje twórczości w kręgu tradycji biblijnych*, [w:] *Biblia a kultura Europy*, red. M. Kamińska, E. Małek, Łódź 1992, s.76.

²⁷ Tamże, s. 77.

²⁸ Ch. Dawson, *Religia i kultura*, przekł. J. W. Zielińska, Warszawa 1958, s. 77- 78.

gólne w kontekście zaangażowania artysty w sprawy narodowe. Anteusz to typ twórcy, którego moglibyśmy nazwać nonkonformistą. W obronie najważniejszych w jego systemie symbolicznym wartości: ojczyzny i narodu, jest on w stanie poświęcić wszelkie sukcesy społeczno-ekonomiczne (postawa *klerka*²⁹), pozostać w izolacji artystycznej, a nawet złożyć w ofierze życie własne i swoich bliskich³⁰. Owe prometeuszowskie i w konsekwencji dionizyjskie działania, według twórcy-nonkonformisty objawiają istotę piękna wyższego rzędu – „краси змагання, хоч і без надії” (*Orgia*, s. 286). W taki sposób postrzegane piękno przestaje być tutaj wartością samoistną, całkowicie jest bowiem uzależnione od pozostałych wartości duchowych – dobra i prawdy, co jest wszakże istotą greckiej idei doskonałości – *kalokagathii*. Związana z realizacją modernistycznego hasła „sztuka dla sztuki”, emancypacja piękna, obserwowana w innych dramatach Łesi Ukrainki, w *Orgii* zostaje zaniechana niemalże ostatecznie. Piękno, choć bezsprzecznie jest tutaj jedną z najwyższych wartości afirmowanych przez głównego bohatera, jest jednocześnie wartością podporządkowaną. „Okazuje się wartością o tyle, o ile jest czymś innym niż sobą” – słusznie konstatuje Jerzy Poradecki³¹. Jednak nonkonformizm to cecha, która wyróżnia pieśniarza Anteusza z tłumu. Bohater jest (by użyć terminologii współczesnej psychologii), kreatywny i asertywny. Pierwsza cecha wynika z przedziwnej nieumiejętności bycia niepodobnym do innych. Asertywność zaś przejawia się w sile zdecydowanego mówienia, nie! Obydwie cechy chronią odmienność artysty i jednocześnie zabezpieczają przed popadnięciem w obcą tożsamość³². W perspektywę odmienności Anteusza nieustannie wdzierają się „cudze wizjer”, toteż bohater stale uzasadnia swoją niechęć do upodobnienia, wyklada swoje racje, a gdy trzeba podejmuje o nie walkę.

Pojawiające się na tym tle napięcia i konflikty konstytuują w dramacie fenomen tragiczności. Ta, jak pisze filozof, „jawi się w dziedzinie ruchu wartości

²⁹ Postawa artysty, intelektualisty, jaką prezentuje w *Orgii* Anteusz czy też Rufin z dramatu *Rufin i Priscilla*, w eseistyce literacko-filozoficznej zyskała miano: postawa *klerka*. Jak pisze Jerzy Wiatr, „klerkiem jest ten, kto wstrzymując się od działalności politycznej czyni tak z uwagi na dobro wartości moralnych i kulturalnych, zagrożonych w różnej mierze przez walczące ze sobą stanowiska polityczne” (tenże, *Moralność i polityka*, [w:] tenże, *Moralność i wychowanie*, Warszawa 1960, s. 73).

³⁰ A. Kłóskowska, *Wartości symboliczne wobec kultury społecznej* [w:] *Edukacja kulturalna a egzystencja człowieka*, red. B. Suchodolski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 92.

³¹ Dz. cyt., s. 76.

³² M. A. Potocka, *Antytożsamość*, [w:] *Kultura w kręgu wartości*, red. L. Dyczewski, Lublin 2000, s. 77.

[...]. Jakaś wartość musi w każdym razie ulec zniszczeniu [...] Nie znaczy to jeszcze, żeby [...] musiał zostać zniszczony w swym istnieniu i życiu człowiek, lecz co najmniej coś w nim musi ulec zniszczeniu, jakiś plan, wola, siła, dobro lub wiara”³³.

Powracając do sfery symbolicznej *Orgii* należy zauważyć, iż tragizm w tym utworze rodzi się podczas wzajemnego przenikania się żywiołów apollińskiego i dionizyjskiego. Wcześniej jednak pisarka ostatecznie potwierdzi obecność pierwiastka apollińskiego, konstruując odpowiednią rozmowę między Anteuszem, czyli Apollinem, a symboliczną kreacją jego siostry – muzy i jednocześnie bogini zwycięstwa – Nike:

Eufrozyna:

В тобі, Антею, уся надія наша.

Anteusz:

Евфрозіно,
як можна всю надію покладати
в комусь одному?

Eufrozyna:

Аполлон один
З усіх богів не розлюбив Еллади,
І є ще надія на життя.
А поки Аполлон є ще на Парнасі,
То й музи будуть з ним.

(*Orgia*, s. 265).

Apollińskość ugruntowana została także poprzez wprowadzenie do sztuki atrybutu boskiego – liścia laurowego, któremu przypisywana jest moc rozbudzania daru przepowiadania i natchnienia poetyckiego³⁴. W dramacie został przedstawiony w formie wieńca; Eufrozyna ozdabia nim głowę Anteusza, co symbolizować ma przede wszystkim ideę zwycięstwa i sławy, potwierdza również przywołana przez pisarkę postać Nike. Ponadto perspektywa tragicznych wydarzeń aktu drugiego sztuki (symboliczna śmierć głównych bohaterów), uaktualnia semantykę pierwotną omawianego symbolu liścia. Łączy się ona z ideą oczyszczania. Laur może więc tutaj symbolizować nałożony przez pisarkę na postać artysty obowiązek oczyszczenia otaczającej go rzeczywistości

³³ Scheler, *O zjawisku tragiczności*, s. 59-60.

³⁴ Zob.: D. Forestner, hasło – *Wawrzyn*, [w:] t a ż, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 177.

z moralnego zbrukania³⁵, co w sposób znaczący przybliży symbolikę antyczną do symboliki chrześcijańskiej. Laurowy wieniec zwycięstwa, nałożony na głowę Anteusza jako korona, może także nasuwać daleko idące skojarzenie z koroną cierniową – symbolem najwyższej ofiary³⁶, a tym samym być zapowiedzią wydarzeń Golgoty³⁷. Apollińska natura artysty Anteusza pod wpływem wydarzeń zdominowana jednak zostaje przez drzemiący w nim żywioł dionizyjski. Wspólnym dla nich czynnikiem jest szał, mania. Szał proroczy, związany ze słowem, przypisuje poetka Apollinowi, czyli, jakby powiedział filozof, „szaleństwo jest źródłem mądrości”³⁸. Szał misteryjny zaś, związany z muzyką, tańcem, gestem i czynem, to w dramacie domena Dionizosa.

Anteusz jako cierpiący bóg „w masce walczącego bohatera”³⁹ pojawia się podczas orgiastycznego obrzędu w domu Mecenasa, w drugim akcie sztuki. Przedstawiony w tej części utworu ciąg zdarzeniowy obfituje, że użyjemy zwrotu Maxa Schelera, w „fakty wybitnie «tragiczne»”⁴⁰. Tragiczna aura dionizyjskości wywołana jest tutaj początkowo poprzez walkę uczuć (Anteusz toczy słowną, wypełnioną podtekstem politycznym, walkę z Mecenasem), następnie za pośrednictwem muzyki. Pieśniarz urzeczony dźwiękiem drogocennej liry – śmiercionośnego podarunku Mecenasa – śpiewając, doznaje orgiastycznego upojenia, misteryjnej halucynacji:

[...] Змінить оргію в шал весни!
Зникне холод і жах із душ,
Як від сонця нагірний сніг!
Діонісе! Зяви нам диво!
[...] Мірного танцю
лад гармонічний,
тихе та ясне літо
прийде по буйній, гучній весні,
і запанує урочисте свято.

³⁵ Tamże, s. 177.

³⁶ Szeroko na temat symbolu ofiary w literaturze ukraińskiej XIX-XX wieku traktuje monografia Iryny Betko. Badaczka ukraińska nie dołącza jednak bohatera *Orgii* do szeregu postaci literackich z twórczości Ł. Ukrainki, symbolizujących ofiarę Chrystusa. Zob.: І. Бетко, *Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX початку XX століття*, Zielona Góra–Kijów 1999.

³⁷ Obraz Chrystusa koronowanego wieńcem laurowym, zamiast cierniowym, znajduje się na sarkofagu pasyjnym 171 w Muzeum Laterańskim. Rzymski legionista nakłada go Chrystusowi na znak zwycięstwa i godności władcy. Zob.: F o r s t n e r, dz. cyt., s. 177-178.

³⁸ C o l l i, dz. cyt., s. 23.

³⁹ F. N i e t z s c h e, *Narodziny tragedii*, [w:] *Wiedza o kulturze*, cz. 3: *Teatr w kulturze, zagadnienia i wybór tekstów*, red. W. Dudzik, L. Kolankiewicz, Warszawa 1993, s. 310.

⁴⁰ S c h e l e r, dz. cyt., s. 71.

[...] Дай почути нам яру міць!
Дай сп'яніти з надміру сил!... (*Orgia*, s. 265).

„Szczęśliwy, kto przed zejściem w podziemia widział to: ten poznał kres życia, poznał też początek dany przez Zeusa”⁴¹ – głosił pochwałę misteryjnego uniesienia Pindar. Według Georgio Collego owo Pindarowskie „«to» – tę nieodgadnioną rzecz, jaką człowiek podczas misteriów w sobie odnajduje – ukazuje Dionizos; natomiast Orfeusz jest tej rzeczy piewą”⁴². Na jego obecność w dramacie wskazuje także wprowadzony przez pisarkę symbol liry. W postaci artysty wciela się zatem także Orfeusz. Z jednej strony, jest to symboliczny bohater, który jednoczy w sobie dwa boskie pierwiastki zakorzenione w kulturze antycznej: apolloński i dionizyjski. Dwoistość natury głównego bohatera – wewnętrzne jego rozdarcie związane z podejmowaniem trudnych, na miarę tragedii Sofoklesa, wyborów, słowem popadnięcie w „tragizm nierozzerwalnej sprzeczności”⁴³ – odnosi się niemal wprost do mitu orfickiego, opowiadającego o tragicznych losach Orfeusza rozszarpanego przez Menady⁴⁴. Z drugiej strony, symbol ten zawiera głęboko ukryty podtekst chrześcijański. Wszelako, jak dowodzi Paul Ricoeur, symbol jest intencjonalnością pierwotną, dającą przez analogię sens drugi⁴⁵. Tak też ambiwalentna struktura symbolu pozwala pisarce coraz wyraźniej zakreślać w modusie egzystencji Anteusza-Orfeusza symboliczny obraz postaci Chrystusa. Wśród przedstawień starochrześcijańskich Orfeusz utożsamiany jest z Chrystusem, choć – co należy podkreślić – Go nie zastępuje⁴⁶.

Rozpoznanie w postaci głównego bohatera *Orgii* tak bogatego systemu symboliki umożliwiając literackie kreacje kobiet: Eufrozyny, a przede wszystkim

⁴¹ Colli, dz. cyt., s. 39.

⁴² Tamże, s. 40.

⁴³ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przekł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 215. Filozof tragiczność Antygony trafnie określa „tragicznością nierozzerwalnej sprzeczności” (s. 215).

⁴⁴ Zob.: Colli, dz. cyt., s.42-43. Symbolikę tego mitu, który bezpośrednio można odnieść do głównego bohatera oraz tragicznych wydarzeń omawianej sztuki, Giorgio Colli tłumaczy następująco: „śpiewak po powrocie z Hadesu, zawiedziony utratą Eurydyki, wyrzekł się kultu Dionizosa-boga, boga, którego dotąd czcił, i stał się wyznawcą Apollina. Urażony Dionizos postanowił go ukarać i nakazał Menadom, żeby go rozszarpały. Ujawniona zostaje przez to, w sposób symboliczny, znamienita różnica między Apollonem a Dionizosem: rozszarpanie Orfeusza ma przywołać na myśl jego dwoistość wewnętrzną, jego duszę poety i mędrca, nawiedzoną przez obu bogów i między nich rozdartą. [...] tutaj Dionizos bierze górę nad Apollinem: czynienie ludziom dobra przez muzykę ustępuje miejsca tkwiącemu w Dionizosie głębiej okrucieństwu.

⁴⁵ Ricoeur, dz. cyt., s. 330.

⁴⁶ Forstner, *Orfeusz*, s. 340-341.

Nerisy. Ich egzystencja sceniczna intensyfikuje wyobrazeniowe istnienie symbolicznych bóstw męskich. I tak, jak za sprawą Eufrozyny, Anteusz ostatecznie przybrał postać Apollina, tak przez słowa, a głównie poprzez mowę gestów i czynów Nerisy, nad symbolicznym Orfeuszem zapanuje okrutny Dionizos. Równoległe do symbolicznych przeobrażeń artysty w obraz Nerisy wpisują się kolejno takie postaci mityczne, jak Terpsychora, Menada – wykonawczynie okrutnej zemsty Dionizosa, Ariadna – jako „pani labiryntu”, wreszcie biblijna Salome. O ich obecności decyduje dominanta charakterologiczna omawianej bohaterki – umiejętność tańca – ucieleśnionego obrazu metamorfozy⁴⁷, jak również niezwykła uroda, kapryśność i egoizm. Lubieżny taniec Nerisy⁴⁸ oraz przypieczętowujący zdradę kobiety pocałunek z Mecenase⁴⁹ ostatecznie dopełniają afekt⁵⁰ artysty. Ów widok rozbudza w Anteuszu instynkt okrutnego boga – zwierzęcia, który wymierza sprawiedliwość sobie i ukochanej kobiecie. „Całe jego istnienie – pisał o naturze boga F. Nietzsche – z wszelkim pięknem i umiarkowaniem, spoczywało na ukrytym podłożu cierpienia i poznania [...]. „Tytaniczność” i „barbarzyńskość” stała się ostatecznie taką samą koniecznością, jak żywioł apolliński. [...] Nadmiar odsłonił się jako prawda [...]”⁵¹.

Uwagę zwraca fakt, iż w literackiej wizji kultury zaprezentowanej tutaj przez pisarkę ukraińską, dionizyjskie przekraczanie bytu nieodłącznie związane jest ze zjawiskiem cierpienia. Najbardziej nadrzędnym pojęciem fenomenu cierpienia, od uczucia bólu do metafizyczno-religijnej rozpaczki, jest zaś – jak podkreśla Max Scheler – pojęcie ofiary⁵². Analogonem owego Nietzscheańskiego nadmiaru – szaleństwa, które „pojawia się zawsze tam, gdzie doświadczenie jest większe i głębsze niż pojemność ducha ludzkiego”⁵³, jest w dramacie platońska symbolika wlotu. Dokonując w *Orgii* jej aktualizacji, pisarka przypomina mit

⁴⁷ C i r l o t, hasło – *Taniec*, [w:] t e n ż e, *Słownik symboli*, s. 414.

⁴⁸ Warto zwrócić uwagę na fakt, iż przywołana scena, jak również kreacja zmysłowej Nerisy, są najbardziej wyrazistym przykładem występowania w dramatopisarskiej twórczości Ł. Ukrainki, charakterystycznego dla manieri modernistycznej problemu erotyki oraz cielesności.

⁴⁹ O. F. B e s t, *Historia pocałunku*, przekł. A. Kaczyńska, Warszawa 2003, s. 191-193.

⁵⁰ Stan afektu to według Dawida Huma uczucie *par excellence* tragiczne. Zob.: t e n ż e, *O tragedii*, przekł. T. Tatarkiewiczowa, [w:] *Arystoteles, David Hume, Max Scheler, O tragizmie tragiczności*, Kraków 1987, s. 33-47.

⁵¹ Dz. cyt., s. 303.

⁵² *Cierpienie, śmierć, dalsze życie, Pisma wybrane*, przekł. i wstęp A. Węgrzecki, Warszawa 1994, s. 9-10.

⁵³ J. T i s c h n e r, *Błądzenie w żywiole piękna*, [w:] t e n ż e, *Filozofia dramatu*, Paris 1990, s. 104.

o Ikarze i tym samym odsłania pierwotne znaczenie imienia głównego bohatera: legendarny Anteusz, podobnie jak bohater sztuki, ginie uniesiony w górę.

W swoistej koncepcji cierpienia, zaprezentowanej w omawianym utworze, istotne znaczenie zajmuje idea cierpienia ofiarnego, które przedstawione jest tutaj jako „czynność progowa, konstytuująca się wobec przeznaczenia”⁵⁴. Uobecnia ona w literackim modusie głównego bohatera kolejną epifanię Dionizosa – archetypowy obraz cierpiącego tytana Prometeusza. Mityczny bogoburca jawi się jednak w *Orgii* nie jako „Prometeusz techniczny”, wykradający ogień z Olimpu, ale jako bohater w dużo wyższym stopniu tragiczny – jako „Prometeusz moralny”. Toteż wina jego (zabójstwo żony) nosi kwalifikację „winy tragicznej”, a w konsekwencji „winy niezawinionej”⁵⁵, zaś sam Anteusz występuje tutaj w roli „winowajcy niewinnego” (Paul Ricoeur). Jego czyn „wchłania” w siebie jednostkową winę Nerisy oraz wszystkich poddających się duchowej asymilacji Greków⁵⁶.

Bezpostaciowa obecność cierpiącego tytana, który, jak słusznie zauważa Andrzej Dudek, jest „uosobieniem wizji drugiego upadku człowieka i skutków antropocentryzmu”⁵⁷, przepowiada w *Orgii*, podobnie jak symbole związane z postacią Orfeusza i Apollina, nadejście Drugiego Adama. Ostatecznie zrealizowana tutaj przy pomocy symboliki ofiary i cierpienia idea jedności kultur proponowana była już niejednokrotnie przez Ukrainkę we wcześniejszych utworach. Przede wszystkim w *Rufinie i Pryscilli*, gdzie tytułowi bohaterowie okazują się symbolami cierpienia ofiarnego. W *Orgii* zapowiedź ofiary Golgoty głęboko skrywa w swej symbolicznej treści ostatnia scena sztuki: Anteusz, zabijwszy Nerisę, zdejmując z liry jedną ze strun, po czym zwraca się do swoich przyjaciół: „Даю вам добрый пример”, a następnie popełnia samobójstwo, dusząc się struną. W akt najwyższej ofiary artysty wpisana została tutaj ontologia cierpienia – dobro porządku niższego zostało poświęcone dla dobra porządku wyższego⁵⁸. W ten sposób artysta – prorok staje się, poprzez złożoną z siebie ofiarę, kapłanem; kapłanem piękna, sztuki, prawdy, moralności. Jednocześnie

⁵⁴ Ricoeur, dz. cyt., s. 208-209. Dalej badacz zauważa, iż dopiero ten rodzaj cierpienia, które występuje w utworze jako odpowiedź, riposta, wyzwanie, zaczyna być cierpieniem tragicznym, a nie tylko lirycznym. (s. 209.)

⁵⁵ Scheler, *O zjawisku tragiczności*, s. 88. Prometeusze moralni, to postaci, przed którymi, jak pisze filozof, „dopiero rozbłyska wartość moralna, nigdy przedtem nie znana. [...] oni urzeczywistniają wartości i mają obowiązki, których tłum nie umie ani dojrzeć jako wartość, ani odczuć jako obowiązek”[...] (s. 88.)

⁵⁶ Ricoeur, dz. cyt., s. 215.

⁵⁷ *Wizja kultury w twórczości Władysława Iwanowa*, Kraków 2000, s. 128.

⁵⁸ Zob.: Scheler, *Cierpienie, śmierć...*, s. 3-60.

można zaryzykować stwierdzenie, że pisarka wynosi go również do rangi królewskiej. Mogą na to wskazywać odczytywane w postaci Anteusza archetypowe atrybuty obrazu Chrystusa.

Powyższe obserwacje, dotyczące symboliki zawartej w omawianej sztuce, w pewnym stopniu pokrywają się z rozważaniami Marii Cymborskiej-Lebody, dotyczącymi rosyjskiego dramatu symbolicznego. Badaczka proponuje interesujący kierunek hermeneutyki motywu cierpienia ofiarnego. W pracy na temat myśli estetyczno-filozoficznej symbolistów rosyjskich pisze: „ofiara stanowiąca nieodłączny element mitu Dionizosa, potwierdza [...] jego związek z ideą Całości”. Dokonuje się w imię tego, aby „[...] całość została uratowana, zachowana, by [...] znalazła się na najwyższym poziomie [...]”. Oto dlaczego – jak trafnie spostrzega, odwołując się do słów Maxa Schelera, – ofiara jako taka, zatem także ofiara dionizyjska, „[...] jest jak głowa Janusa, którego oblicza zarazem śmieją się i płaczą”. „Ofiara – kontynuuje badaczka – w myśl przywołanej wykładni – jest więc ruchem życia, wykwitem jego ekstatycznej aktywności i energii, powodujących przeobrażenie życia. [...] Symbol ofiary dionizyjskiej zawiera tym samym przecucie i zapowiedź najwyższej ofiary. [...] Nie dziwi więc, że jako bóg cierpiący i jako «bogoczłowiek», syn boski, Dionizos jest – «prefiguracją mającego nadejść Chrystusa»”⁵⁹.

Taki sens motywu ofiary w dramacie Ukrainki ma ponadto głębsze podłoże, implikowane wspominaną już literacką kreacją Nerisy. Jej egzystencja sceniczna umożliwia tutaj anagnoryzm Jana Chrzciciela – kolejnej maski kreowanego w dramacie cierpiącego bohatera. Tancerka, tak jak piękna i kapryśna Salome, sprawia, że jej uroda i kunszt są śmiercionośne – przez chimeryczny czar jej tańca ginie człowiek, artysta, który głosił Prawdę⁶⁰. Córka Herodiady to jedna z ulubionych bohaterek schyłkowego romantyzmu, a później modernizmu zarówno w literaturze, jak i sztuce. Utożsamiana z demonizmem, stała się przyczynkiem do stworzenia całej plejady upiornych kobiet: zabójczyń, satanistek, wampirzyc, diabolic, które swą niesamowitą mocą dosięgały ukochanych mężczyzn⁶¹. Jednak wyobrazeniowa Salome Ł. Ukrainki zasadniczo odbiega od proponowanego wówczas wzorca. Nie można przyporządkować jej do żadnego z owych przerażających, mizoginiczno-demonicznych przedstawień kobiecych, tworzonych być może, jak sugeruje Maria Podraza-Kwiatkowska, przez męż-

⁵⁹ Cymborska-Lebody, *Twórczość w kręgu mitu...*, s. 35.

⁶⁰ A. Osęka, *Mitologie artysty*, Warszawa 1975, s. 79.

⁶¹ Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 274-276.

czyżn przerażonych emancypacją kobiet⁶². Salome znajdująca swe odbicie w postaci Nerisy, mimo że swą działalnością unicestwia ducha artysty, a pośrednio także i jego ciało, przedstawiona jest tutaj po prostu jako próżna, wyrachowana kobieta.

Zauważmy, że odczytywane w *Orgii* obrazy Dionizosa i Salome są symbolami nakładającymi się w swej treści, oba wskazują na tragiczną istotę sztuki, zarówno artysty, jak i jego dzieł. Wzorem romantyków Łesia Ukrainka uczyniła tutaj ze sztuki scenę sądu ostatecznego, artyście zaś przydzieliła rolę sędziego świata i swojego dzieła⁶³. Sztuka bowiem naznaczona jest „stygmatem misterium paschalnego: wszystko, co ma żyć naprawdę, musi wpierrw umrzeć. Życie, piękno, urok i niepowtarzalność człowieka zostają ocalone przez sztukę, co unieśmiertelnia, «zabiwszy pierwej»⁶⁴. Stwierdzenie to znajduje wyraźne potwierdzenie w każdej niemal opowieści o losach artysty. „Twórczość [...] – podkreślał w swym dzienniku pisarz włoski Cesare Pavese – jest w istocie nigdy niezasklepiającą się raną, przez którą uchodzi zdrowie naszego ciała”⁶⁵.

Tragizm i piękno w sztuce *Orgia* są, jak widzimy, organicznie ze sobą zespolone i zjawisko to jest przez autorkę ukraińską przekonująco umotywowane. Podjęcie wielokontekstowych rozważań na ten temat oraz na temat problemów pochodnych kwestii tragizmu, czyli cierpienia i ofiary, umożliwił pisarce szeroko zastosowany kod symboliczny. Symbolizm jest wszakże jednym z głównych elementów adaptowanej przez nią neoromantycznej metody, której definicja zakłada tragiczny los samotnego i dumnego twórcy. Uobecniający się w dramacie tragizm determinowany jest specyfiką wartości z obszaru etycznego, których wyznawcami i propagatorami są artyści. W ich *ethosowe* życie wpisana jest konieczność wyrzeczeń, a tym samym cierpienia.

⁶² Tamże, s. 276.

⁶³ O s ę k a, dz. cyt., s. 79.

⁶⁴ S. P a s i e r b, *Światło i sól*, Paris 1982, s. 21.

⁶⁵ Cyt. za: O s ę k a, dz. cyt., s. 90.

ТРАГІЗМ І КРАСА В ДРАМІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ *ОРГІЯ*

Резюме

Леся Українка (Лариса Косач, 1871-1913) постулат трагізму проголосила ще в 1906 році в одній зі своїх статей «Утопія в белетристиці», а згодом поступово впроваджувала його протягом всієї своєї творчості, як драматурга. За прикладом романтиків вона надавала героям своїх праць трагічну долю, будувала драми, які рясніли сценами бою, помсти, тортур, насильства; зображувала їх безпосередньо, або ж за допомогою широких засобів символізму. Таке явище типове для епохи модернізму, і саме в цю епоху авторка «Оргії» (1913) реалізовувала свої творчі фантазії. В подібний спосіб українська письменниця підходила і до поняття краси, яке в її здобутках органічно перепліталось з трагізмом. Роздуми про феномен краси Лесі Українка також вела, використовуючи міфи та символи.

TRAGEDY AND BEAUTY IN LESYA UKRAINKA'S DRAMA *ORGY* (*ORGIYA*)

Summary

Lesya Ukrainka (Larysa Kosach, 1871-1913) proclaimed the postulate of tragedy in 1906 in one of her articles *Utopia in the fiction* and subsequently ingrained it as the dramatist in her creations. Ukrainka endowed her heroes by tragic destiny, her dramas were filled with scenes of battle, revenge, torture, violence and writer presented it directly or via a wide range of symbolic references and allusions. This phenomenon is typical for the era of modernism, which pursued in her creative imagination the author of *Orgy* (1913). In a similar manner Ukrainian writer has taken the issue of the definition of beauty, which in her works organically intertwined with tragedy. Reflections on the phenomenon of beauty Lesya Ukrainka conducted using also myths and symbols.

Słowa kluczowe: Lesia Ukrainka, modernizm, dramat, tragizm, piękno

Ключові слова: Леся Українка, модернізм, драма, трагізм, краса.

Key words: Lesya Ukrainka, Modernism, drama, tragic, beaut.