

## KOLONIALNA TANCERKA W ORGII ŁESIA UKRAINKI<sup>1</sup>

AGNIESZKA MATUSIAK<sup>2</sup>  
(Wrocław)

**Słowa kluczowe:** modernizm, Łesia Ukrainka, gender, mit, taniec, ciało, społeczeństwo

**Key words:** modernism, Lesya Ukrainka, gender, myth, dance, body, society

**Abstrakt:** Agnieszka Matusiak: KOLONIALNA TANCERKA W ORGII ŁESIA UKRAINKI. „PORÓWNANIA” 6, 2009, Vol. VI, ss. 197–209, ISSN 1733-165X. Prezentowany tekst stanowi próbę odczytania dyskursu kolonialnego w jednym z ostatnich dzieł Łesii Ukrainki *Orgii*, gdzie niczym w soczewce skupiają się najistotniejsze problemy dla całej twórczości ukraińskiej pisarki. Autorka artykułu proponuje uznać figurę tancerki Terpsychory/Nerisy za prymarną metaforę znaczenia i wartości, która konfrontuje kulturę z naturą, sztukę wysoką ze sztuką niską oraz przede wszystkim kolonię/Ukrainę z kolonizatorem/Imperium Rosyjskim. Autorka swą analizę prowadzi w kontekście poglądów Michela Foucaulta, w myśl których płeć i podległe jej ciało jako źródło znaczeń stanowią wysoce polityczne instrumenty, kluczowe obszary sprawowania władzy i ujmowania ich w normy.

**Abstract:** Agnieszka Matusiak, THE COLONIAL DANCER IN ORGIA OF LESYA UKRAINKA. „PORÓWNANIA” 6, 2009, Vol. VI, pp. 197–209, ISSN 1733-165X. The presented text is an attempt at analyzing the colonial discourse in one of the most recent works of Lesya Ukrainka *Orgia*, in which all of the most important issues of the entire output of the Ukrainian author are present. The author of the article suggests that the dancer Terpsychora/Nerisa could be viewed as a primary metaphor of meaning and value which confronts culture with nature, low art with high art and most of all the colony/Ukraine with the colonizer/The Russian Empire. The author situates her analysis in the context of Michel Foucault's thought in which the sex and its subservient body as a source of meaning constitute very political instruments, key areas of leadership and the norms for these areas.

Sztuka i literatura europejska początku XX stulecia wyraźnie zaostrza dziewiętnastowieczne napięcia związane z *gender*. Problem ów nabiera ostrości także w ówczesnej kulturze ukraińskiej, zyskując status jednej z zasadniczych idei wynikania i jednocze-

---

<sup>1</sup> Prezentowany tekst stanowi rozbudowaną wersję referatu wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej *Łesia Ukrainka i kultura europejska* (Łuck, 2006). Zapis języka ukraińskiego i rosyjskiego podaję w transliteracji. Cytaty ukraińskie, o ile nie mają podanego w przypisach autora, prezentuję w przekładzie własnym.

<sup>2</sup> Correspondence Address: Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Słowiańskiej, e-mail: amatusiak@lanet.net.pl

śnie wartościowania modernistycznej świadomości narodowej. Przypomnijmy tylko, iż na Ukrainie, podobnie, jak w całej Europie doby modernizmu, płęć funkcjonuje jako stereotyp. Pod przemożnym wpływem Platona i Kartezjusza wytworzył się dualistyczny model patriarchalnie ułożonej kultury europejskiej, w której mężczyźni – wyraźnie bardziej uprzywilejowanemu niż kobieta – przypisywano wszelkie wartości pozytywne, zaś kobiecie – negatywne. Szczególnie do utrwalenia takiego wzorca przyczyniły się pisma Kartezjusza, który w korespondencji do platońskiego układu przeciwieństw między idealnym a rzeczywistym, umysłem a ciałem, formą a materią, uczynił umysł jedyną i właściwą podstawą osądzania, a ciało uznał za źródło ciemności i dewiacji myśli. Filozof, pamiętając o platońsko-arystotelesowskiej myśli, iż świat natury nosi znamiona kobiecości, wiedzy i umysłowi przydał atrybutów męskich. A dla potwierdzenia prymatu „męskiego” nad „kobiecy” w argumentacji przytoczonej w jego *Medytacjach* przewija się „metafora kontrastu”, czyli seria binarnych opozycji. „Męskie” łączy się z wyższymi zdolnościami kreacyjnymi, a „kobiecy” ulega degradacji do roli pasywnej natury, kojarzonej z biologicznym mechanizmem rozmnażania<sup>3</sup>. Skutki, wynikające z takiego systemu myślowego, spowodowały, że w metafizyce europejskiej tradycyjnie formę/„męskość” przedkładano nad materię/„kobiecość”, umysł i ducha – ponad ciało i substancję.

Dualizm kartezjański spowodował także długotrwałe bagatelizowanie wizualno-ruchowego komponentu ludzkich działań przez sam język opisu działań, opisu, który powielał i utrwalał prymat umysłu i wiązanych wyłącznie z nim procesów poznawczych nad ciałem, gestem, tańcem, pozbawiając je statusu wiedzy<sup>4</sup>.

Przedstawione stanowiska pociągały za sobą odpowiednie rozumienie sztuki, która była definiowana jako konwersja materii w formę; dzięki formom artystycznym czysta natura ulegała transmutacji w czystą kulturę. Można sobie tylko wyobrazić, jak wielki był triumf owej sztuki, gdy ciało kobiety poddawało się dowolnej transformacji. W rezultacie kreacji artystycznej przypisano wartości *stricte* „męskie”.

Do tak ustalonego wzorca oraz właściwej mu hierarchii wartości Łesia Ukrainka (właśc. Łarysa Kosacz, 1871-1913) sięga jednoznacznie w *Orgii* (*Orgija*, 1913), w której „męskość” i „kobiecość”, „duchowość” i „cielesność” ściera się z wymogami aktualnej sytuacji historycznej, a kodeks patriarchalny – z dogmatem patriotyzmu. W dramacie tym Łesia dychotomię „kobiecości” i „męskości” wbudowuje w kluczową dla nowożytnej nacji ukraińskiej opozycję kolonia – imperium, która z natury swej wymuszała na twórcy ukraińskim konieczność opowiedzenia się po stronie jednego z członów tejże opozycji, a w konsekwencji podporządkowania swej twórczości określone systemowi wartości generowanych przez wybrany człon.

<sup>3</sup> Por.: S.B. Ortner, *Is Female to Male as Nature to Culture?*, w: *Women, Culture and Society*, (red.) M. Zimbalist Rosaldo and L. Lamphere. Stanford UP 1974, s. 67-87, a także: S. Bordo, *The Cartesian Masculinization of Thought*. „Sings” 1986, t. 11, nr 3, s. 439-456; J.N. Zita, *Transsexualized Origins: Reflections on Descartes's Meditations*. „Genders” 1989, t. 5, s. 86-105.

<sup>4</sup> Zob.: M. Brocki, *Język ciała w ujęciu antropologicznym*. Wrocław 2001, s. 127.

Łesia podchodzi do omawianej kwestii w sobie właściwy sposób, przyoblekając akcję utworu w historyczny kostium starożytności, dzięki czemu poruszana przez nią problematyka zyskuje rangę uniwersalną. W związku z tym twórczyni protagonistom swego dramatu przydziela metaforyczne role-maski: Apollina dla Anteja oraz Dionizosa dla Nerisy. W modernizmie podstawy filozoficzne dla tak skonstruowanej binarnej opozycji twórcy europejscy odnaleźli w pierwszym dziele Friedricha Nietzschego *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. Łesia w omawianym tekście konwencjonalnie łączy pierwiastek apoliński z zasadą rozumu, sferą ducha, prostotą, ładem, czystością i jednością i przede wszystkim z kulturą. Dionizyjskość z kolei, równie stereotypowo, oznacza dla niej sferę instynktów, emocji, nieokiełznanego chaosu, a poprzez związek z obrzędami menadowymi – kwintesencję cielesności i naturę w swej najsurowszej postaci. Dionizos to dla niej zasada różnorodnej zmiany i przeobrażenia, a owe nieustanne dionizyjskie metamorfozy odzwierciedlają jakby migotanie kipiącej energią natury pozostającej w ciągłym ruchu, który w dramacie został ujęty w metaforę tańca. W tekście Łesi Ukrainki figurą, dzięki której dochodzi do styku tego, co przyziemne i cielesne oraz tego, co duchowe i wzniosłe jest postać tancerki Terpsychory/Nerisy. Postać tę proponujemy uznać za specyficzną figurą myślową, prymarną metaforą wartości i znaczenia, które konfrontuje kulturę z naturą, sztukę wysoką ze sztuką niską oraz kolonię/Ukrainę z kolonizatorem/Imperium Rosyjskim. Taka interpretacja metafory tancerki narzuca się poprzez tytułowe nawiązanie Łesi Ukrainki do starożytnej orgii, korespondującej z archaiczną choreą jako zbiorowym przeżyciem świętości, której uczestniczkami były zarówno muzy apolińskie, jak i dionizyjskie menady. Jak wiadomo, święta chorea nie była znamięm jedynie barbarzyńskiej dzikości; wszak uduchowiała ona życie ludzi w krajach starożytnych o wysokiej kulturze: Egipcie, Indiach, Chinach, jak również w samej Grecji, gdzie Platon, wywodząc choreę ze zgodności ruchu ciała i ruchu głosu jako odbicia ruchów duszy, utożsamiał ją z kulturą. Dlatego też podążając do świątyni uroczystą procesję dziewic – analogon apolińskich muz, którym przewodziła Terpsychora (z gr. „radująca się tańcem”) – sławiących przy akompaniamencie liry chwałę swego boga, także znamionuje rys orgiastyczny, choć tak drastycznie kontrastujący z szalonym tanecznym wirem bachantek odurzonych winem i sunących (niczym pantery) w takt fletni trzciniowych lub/i tympanonów, by przy wtórze namiętnych okrzyków entuzjastycznie odpowiedzieć na zew Dionizosa. Przeobrażone w menady dionizyjskie tanecznice głęboko na dnie duszy niejako chowały swój rozum, by dać całkowity upust targającym ich ciałami namiętnościom i popędom. W ten sposób ich gładkie, białe ciała, mające wabić tańcem i rozbudzać męskie żądze wśród towarzyszących im sylenów/satyrów, ciała gotowe w każdej chwili ulec przeznaczeniu, uosabiały *hybris*, nadmiar i bujność energii życiowej – zwierzęcą *hybris*, którą tak wyśmiewał główny bóg wszelkiej innej *hybris* – Apollo.

W *Orgii* Łesia Ukrainka nieprzypadkowo opowiada się po stronie ostatniego z nazwanych bóstw, w czym diametralnie różni się od samego Nietzschego oraz całej rzeszy zwolenników jego filozofii. Deprecjonując dionizyjskość, która oznacza dla niej wartości niekonstruktywne, a gloryfikując apolińskość, pisarka składa dań konse-

kwentnie kultywowanej przez siebie modernistycznej idei arystokratyzmu ducha i tym samym neguje kanon uległej „kobiecości” narodników, wylansowany przez Tarasa Szewczenkę. Nic więc dziwnego, że Iwan Franko, który w artykule z roku 1882 *Chutoriańska poezja P. A. Kulisza (Chutorna poezija P.A. Kuliša)* zaatakował nie tylko autora *Czarnej rady*, ale i Szewczenkę za kreowanie i propagowanie idei uległości, tak zdecydowanie chwalił męską postawę artystyczną Łesi, pisząc:

Czytając miękkie i rozedrgane [...] utwory młodych twórców ukraińskich i porównując je z tymi energicznymi, silnymi i śmiałymi, a przy tym jednocześnie takimi prostymi i szczerymi słowami Łesi Ukrainki, mimo woli odnosi się wrażenie, że ta chora, słabowita dziewczyna jest, być może, jedynym mężczyzną na całej współczesnej Ukrainie<sup>5</sup>.

Ale France, jak celnie zauważa Oksana Zabuzhko, nie tyle chodziło o komplementowanie samej autorki *Kasandry*, ile o zganienie i przywołanie do porządku męskich kolegów po piórze<sup>6</sup>. Zwróćmy uwagę, iż Łesia deprecjonując „kobiecość” i apoteozując „męskość” chwytła za tę samą broń, którą zastosował Iwan Franko. Jej również nie chodzi o „komplementowanie” ukraińskich twórców-mężczyzn jako takich, lecz wręcz przeciwnie: o napiętnowanie ich wad, zwłaszcza tych o gruntownej podbudowie narodnickiej, spośród których za największą uważa pisarka cechującą ich samych, jak i kreowanych przez nich bohaterów literackich, nadmiernie „kobieca” słabość, emocjonalność i miękkość, nieintelektualność, swoistą chaotyczność, tj. nieracjonalność i niekonstruktywność działania, zbytnią uległość i poddaństwo w walce o wyzwolenie narodowe. Właśnie w owym piętynie „kobiecości”, jak zdaje się nas przekonywać pisarka, należy upatrywać wszelkich problemów kultury, a w konsekwencji i nacji ukraińskiej<sup>7</sup>, która w rezultacie niemożności dokonania jednoznacznego „męskiego” wyboru między kulturą „swego” a kulturą „obcego”, przypomina „rozedrganą” tancerkę.

Jednak Łesi nie chodzi li tylko o wytknięcie błędów; pisarka daje także stymulujący do działania wzorzec idealnego twórcy „prawdziwie męskiej” = wysokiej kultury: utrzymanego w duchu neoromantycznego prometeizmu patetycznie wzniosłego, niepokornego i nieustraszonego bojownika o słuszną sprawę, bojownika o jasno wytyczonych celach i sprecyzowanych poglądach – wolącego raczej zginąć niż porzucić swe ideały i w imię taniego poklasku zaprzedać duszę kolonizatorowi<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> I. Franko, *Zibrannia tvoriv u 50 tomach*. Kyjiv 1982, t. 31, s. 270–271.

<sup>6</sup> O. Zabuzhko, *Chronika vid Fortinbrasa*. Kyjiv 2001, s. 178.

<sup>7</sup> Łesia Ukrainka w lansowaniu owych tez nie była osamotniona. Podobnego zdania byli także liderzy „Ukraińskiej Chaty”, którzy twórców narodnickich charakteryzowali poprzez pryzmat kastracji lub impotencji. „[...] eunuchom dobrze było siedzieć przed drzwiami ludowej duszy i wierzyć, że «tam» panuje idylla. Kto rozbijał tę idyllę i psuł im «styl», nie był pisarzem narodowym, nie wierzył w naród”. M. Yevšan, *Borot'ba generacij i ukrajins'ka literatura*. „Ukrajins'ka chata” 1911, č. 1, s. 35; „[...] jakiś zaczarowany krąg otacza Ukraińca-narodnika, prymitywistę, który pragnie zaspokoić swoje potrzeby i nie może. Siłuje się, krzyczy, wodzi się z kobziarzami [...] – i nie może tworzyć!”. M. Sriblans'kyj, *Apoteoza prymitywnij kul'turi*. „Ukrajins'ka chata” 1912, č. 6, s. 358.

<sup>8</sup> Nie zaskakuje zatem fakt, iż Dmytro Doncow w swej koncepcji nacjonalizmu na patronkę nowoczesnego ideału literatury ukraińskiej wybrał właśnie autorkę *Orgii*.

A zatem tańcząca Nerisa to „żywa” metafora relacji, zachodzących między kolonizowanym = podległym = Ukrainą a kolizatorem = dominującym = Imperium Rosyjskim, ucieleśnianym w dramacie przez postać Mecenasa. Poprzez taniec, eksponujący lubieżnie wyuzdaną cielesność, następuje erotyzacja kultury i nacji: ciało Nerisy = ciało skolonizowanej Ukrainy (kolonię rozumiemy jako „ciało” politycznie, administracyjnie, instytucjonalnie, kulturowo zarządzane przez kolonizatora). Pisarka, zupełnie w duchu poglądów Michela Foucaulta, uświadamia, iż płeć i podległe jej ciało jako źródło znaczeń stanowią wysoce polityczne instrumenty, kluczowe obszary sprawowania władzy i ujmowania ich w normy. „Władza – jak pisze przywołany autor – to są relacje. To nie jest rzecz, ale relacja pomiędzy dwoma jednostkami, relacja, która na tym polega, że można sterować zachowaniem drugiego lub określać jego zachowanie”<sup>9</sup>. W świetle takiej teorii ciało okazuje się uniwersalnym znakiem, niewerbalnym językiem, swoistym zapisem, „w którym” i „na którym” odbijają się wszelkie idee społeczne, problemy władzy i podległości, a nawet ogólna wizja świata<sup>10</sup>. Albowiem

[c]ieleśne formy, zdolności, gesty, ruchy, siła to podstawowe przedmioty politycznej konstatacji. Ciało rozumiane jako obiekt *polityczny* ani nie jest bezwładne, ani nie ma trwałego charakteru. To materiał plastyczny podatny na wpływy [...]. Jeśli rzeczywiście ciało jest społecznym przedmiotem, to można je od nowa definiować, można kontestować jego formy, funkcje i jego miejsce w kulturze, można je też szacować i zmieniać<sup>11</sup>.

Nie trzeba chyba przypominać, że ciału kobiecemu już od czasów archaicznych przypisywano nietrwałość formy, wynikającą z faktu, iż bardzo często było ono kojarzone z substancją pozbawioną struktury, formą rozplwającą, miękką, niezróżnicowaną, na którą składa się krew i ludzka masa<sup>12</sup>. Zdaniem Plutarcha, to właśnie Dionizos rządzi tym, co *hygra physis* – mokra lub płynna natura, „płynny pierwiastek w rzeczach”. W takim ujęciu ciało kobiety symbolizuje więc dionizyjski miazmat, który zostaje odrzucony przez idealizujący apoliński styl, bazujący na męskim ciele, percypowanym jako twór zwarty, określony, trwały. Apollo bowiem w swym symbolicznym znaczeniu jest „posągową spójnością”<sup>13</sup>. Dlatego też mężczyźni nie akceptując „płynności” kobiet, uczynili je nie tylko „innymi”, ale i gorszymi, tzn. pozbawionymi samokontroli, tożsamości i autonomii. W konsekwencji nadało to kobiecie pozycję zależnej i drugorzędnej w stosunku do mężczyzny.

Ta kusząca „łatwość” plastycznego modelunku ciała kobiecego była odczytywana przez mężczyzn na przestrzeni wielu wieków również jako przyzwolenie na zawładnięcie jej ciałem, uwiedzenie = „tworzenie” na jej „żywym” ciele, które pod wpływem

<sup>9</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać*. Tłum. T. Komendant. Warszawa 1998, s. 42.

<sup>10</sup> M. Foucault, *Historia seksualności*, t. 1: *Wola wiedzy*. Tłum. B. Banasiak i K. Matuszewski. Warszawa 1995.

<sup>11</sup> E. Grosz, *Corporeal Feminism*. „Australian Feminist Studies” 1987, nr 5, s. 6.

<sup>12</sup> Zob.: L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena, seksualność*. Przeł. E. Franus. Poznań 1998, s. 38.

<sup>13</sup> C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Nefretiti do Emilii Dickinson*. Tłum. M. Kuźniak, M. Zapędowska. Poznań 2006, s. 83.

władczego męskiego wzroku ulegało uprzedmiotowieniu, wtlaczającemu kobietę w ramy stereotypu. Albowiem:

[k]iedy mężczyzna ogląda ciało kobiety lub kiedy się do niego zbliża, nie on sam się zbliża, ale poprzez niego (a czasem i wbrew jemu samemu) zaczyna działać cały system relacji<sup>14</sup>.

Z tej perspektywy wzrok mężczyzny jest wrogiem kobiety, ponieważ w jego spojrzeniu jest wczytana potrzeba ustanawiania hierarchii, władzy, dominacji, gwałtu. Stąd spojrzenie mężczyzny w istocie swej nie różni się od działania; to tylko różne formy tego samego: zniewolenia<sup>15</sup>. Takim jest niewątpliwie spojrzenie Mecenasa oraz biesiadujących wraz z nim Prefekta i Prokuratora, przypominających lubieżnych, igrolubnych dionizyjskich satyrów, którzy swym wulgarnym zachowaniem (synonimem surowej męskości) wabili menady. Pod wpływem ich hedonistycznego i uwodzającego spojrzenia piękne ciało Nerisy – postrzeganej przez Anteja na podobieństwo czarownicy Charty<sup>16</sup> – staje się podatnym materiałem, pierwotną materią, którą można dowolnie modelować. Z twórcy, implikującego swoim pięknym ciałem sztukę o wartościach czystych i uniwersalnych, Nerisa podlega brutalnej degradacji do rzędu tworzywa, przeobrażonego w przedmiot, luksusową i wyrafinowaną ozdobę, wypełniającą przestrzeń mężczyzny i zaspokajającą jego próżność (podobnie zresztą, jak i zakupiony przez Mecenasa marmurowy posąg Terpsychory, wyrzeźbionej na jej podobieństwo). W takim sensie Nerisa antycypuje Małaniukową „bankietującą” Anty-Marię, „poviju chaniv i cariv”, „divku-branku” przeznaczoną dla haremnych uciech wroga, Roksolanę z ciałem „dzikim”, „haniebnym”, „nieczystym”, „zatrutym przez martwą duszę” i piętnem „świadomości janczarskiej”<sup>17</sup>, która sprawia, że bohaterka Łesi w świecie wyzwolonym nie potrafi odnaleźć swego miejsca, więc tęskni za „słodkim” jasyrem

<sup>14</sup> F. Collin, *Le corps des femmes*. Bruxelles 1992, s. 37–38.

<sup>15</sup> Por.: I. Kon, *Mužskoje telo kak erotičeskij ob'jekt*. „Gendernyje issledovanija” 1999, nr 3, s. 299.

<sup>16</sup> Przypomnijmy, iż Charty (gr. *charis* – „wdzięk”, „radosny czar”) były boginiami piękna, wdzięku i radości. Według Pindara (14 *Oda olimpijska*, w. 7) to właśnie one czyniły człowieka „mądrym, pięknym, wspaniałym”. W różnych wersjach tradycji greckiej nadawane im były różne nazwy, a niektóre z nich były wręcz zapożyczane z grona Muz. Jednym z częściej spotykanych określeń jest Eufrosyne: „uciecha”, a zwłaszcza ta towarzysząca biesiadom. Stąd Charty jako patronki uczt, zabaw oraz prac umysłowych i dzieł sztuki w wielu przekazach towarzyszyły Apollinowi i tańczącym ku jego czci Muzom (np. w *Teogonii*). Najczęściej jednak razem przedstawiano ich na płaskorzeźbach zdobiących wejścia do świątyń poświęconych Apollinowi (tego rodzaju wyobrażenia zdobyły świątynię w Delfach [Apollo trzyma boginię na dłoni], pytyjską świątynię boga w Pergamonie czy wejście do Akropolu w Atenach. Obok wyrzeźbionych postaci umieszczano często wyryte w kamieniu inskrypcje lub wyrocznie, które posiadały symboliczne znaczenie). Nagość tych bogiń miała nie tylko czarować pięknem swych form, lecz uosabiać i cnoty: dobro i łaskę. Zob.: Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997, s. 247.

<sup>17</sup> Ta zbieżność jest widoczna w wielu Małaniukowych lirykach z *Ziemnej Madonny*, lecz najwyraźniej zarysowuje się ona w wierszu rozpoczynającym się od słów *Leżyś, rozpusto, na rozputti...* z cyklu *Diva-Obyda*. Poniższy fragment wart jest przypomnienia: „Pid sonni pestoszczi sultana / Vpyvala cagarods'kyj czar, / Ce ž ty – popivna Roksolana, / Bajstrucza maty janczar”. Y. Malaniuk, *Zemna Madonna*. L'viv 1934, s. 65.

i z racji jego przynależności do przeszłości, idealizuje go, jakby zapominając o jego fundamentalnych aspektach negatywnych – przemocy i zniewoleniu:

Nerisa

Na orgię zawsze szłam wesola, bo mogłam się tam najeść łakoci do syta, a czasem dostawałam też zabawki za to, że goście mnie trochę popieścili.

Antej

Błagam cię, nie wspominaj o tym! Wulgarne były ich pieszczoty i brudne, tak jak ich słowa.

Nerisa

Nie wiem, nie rozumiałam jeszcze ani słów, ani pieszczot, ani spojrzeń. Ale na piękno byłam wrażliwa już od dziecka, na jego widok moje serduszko drgało wzruszeniem i radością, jak struny liry pod plektronem. [...] Nasze przejrzyste, barwne szaty fruwały nad obłokiem wonnych dymów i kadzideł. I wydawało mi się wtedy, że tańczę na obłokach, a z ziemi przylatują do mnie kwiaty – to goście wyrażali w ten sposób swój zachwyt naszym tańcem, zrzucając nas obie kwiatami<sup>18</sup>.

To kolonialna Ukraina-Małorosja, która „pokochała” swego kolonizatora<sup>19</sup>, a co gorsza – dobrowolnie mu się oddała/poddała: Nerisa – tak, jak ją nauczono – z radością tańczy pod „lubieżnym okiem” Mecenasas, zwabiona naszyjnikiem, w symbolicznym akcie zawierzenia i oddania, przyklęka przed Mecenasem i pozwala mu założyć sobie naszyjnik, zaś w ramach dziękczynienia pragnie złożyć usługowy pocałunek na jego rękę, lecz ten proponuje bardziej intymną i mocniej wiążącą formę „zapłaty/uzależnienia” – pocałunek w usta. I wreszcie kulminacja: Nerisa skwapliwie przyjmuje zaproszenie Mecenasas, by leć wspólnie z nim na jednym łóżu. Niewątpliwie wszystkie owe kinezyjne gesty, służące samoprezentacji oraz wskazaniu stopnia zależności, naznaczenia, władzy i panowania, symbolizują kolonialną praktykę podporządkowania, polegającą na swoistym urabianiu podatnego i uległego ciała, które – jak mu się zdaje – potrzebuje kolonizatora do właściwego funkcjonowania. Łesia ilustruje tę kwestię na przykładzie żądzy sławy, którą Nerisa jako twórczyni uważa za konieczny warunek do życia, a której to, jej zdaniem, nie gwarantują rodzime salony, lecz jedynie salony tego „Innego”:

Nerisa

[...] Bez żadnej sławy żyć nie umiem. Jestem Greczynką!

Antej

I chcesz tę sławę zdobyć u Rzymian?

Nerisa

U Rzymian albo gdziekolwiek. Wszystko jedno. Jest mi niezbędna do życia jak chleb, jak woda, jak powietrze. Jeśli więc nie możesz zapewnić mi tego, bez czego nie potrafię żyć, to muszę sama zdobyć sławę, nie mam ochoty umierać, bom na to za młoda (s. 101).

<sup>18</sup> Łesia Ukrainka, *Orgia*, w: Eadem, „*Kassandra*” i inne dramaty. Tłum. S. E. Bury, wstęp S. Kozak. Kraków 1982, s. 90–91. Pozostałe cytaty pochodzą z tego samego wydania. Dalej w tekście właściwym wskazuję jedynie tytuł cytowanej strony.

<sup>19</sup> O. Zabużko, op. cit., s. 162.

Ciało podatne potrzebuje więc władzy kolonizatora i jego prawa, a będąc uległym i poddanym, jest ono jednocześnie warunkiem istnienia tejże władzy, jak i wyrazem przyzwolenia władzy na zarządzanie swym ciałem<sup>20</sup>. Owo zarządzanie w praktyce polega na narzuceniu kolonizowanemu społeczeństwu (jako określone mu zbiorowi ciał) pewnych negatywnych stereotypów, mających na celu uświadomienie mu, iż jest ono nosicielem „barbarzyńskiego chaosu”, zaś przybywający kolonizator – darczyńcą „cywilizowanego porządku”. Z czasem zaczynają owe stereotypy funkcjonować jako destrukcyjne autostereotypy, niszczące dotychczasowy ład, co w konsekwencji powoduje, iż kolonizowany naród sam zaczyna postrzegać siebie w kategoriach nosiciela „chaosu”, na skutek którego nie jest on zdolny do samodzielnego narodowego, kulturowego i państwowego życia. W rezultacie szczytem jego pragnień okazuje się asymilacja i integracja z „kosmizującą” cywilizacją kolonizatora<sup>21</sup>. W *Orgii* dobitnie o tym świadczy nie tylko poddańczy taniec Nerisy, ale także dobrowolne sprzedanie Mece-nasowi marmurowej Terpsychory. Przyjmując za nią pieniądze Fedon, jej twórca, staje się takim samym „dobrowolnym” niewolnikiem, tzn. współnikiem władzy, jak i Nerisa. Prawdę tę uświadamiają ostre słowa Anteja: „Tyś nie zaprzedał się, ale znacznie gorzej: oddałeś się w ręce wroga, jak martwa glina, z której każdy może ulepić, co tylko zechce. [...] Tyś nie Perseusz, boś skamieniał przed obliczem ziemskiej Meduzy. Obce ci jest wyższe piękno, piękno walki [...]” (s. 98). Jakże doskonale Łesia Ukrainka wyczuła tę samą intencję, co nieco później autor *Ziemnej Madonny*, który z gorzką bezwzględnością konstatował, iż nikt Jej, Ukrainy, nie gwałcił; „sama się każdemu z lubością oddawała”. Ową odwieczną aktualność problemu Łesia osiąga przez porównanie Nerisy do starożytnej menady, nieprzyzwoicie lubieżnie wystawiającej na pokaz i każdemu oferującej w wyuzdanym tańcu swe ciało wraz z tkwiącą w nim nieokiełznaną seksualnością. Nerisa tak, jak menada, to wyznawczyni regresywnej erotomanii orgiastycznej, będącej synonimem oferowanego przez nią życia, tworzonej przez nią hierarchii wartości oraz wizji kreowanej sztuki, kultury, nacji. Nie jest ona kulturotwórczym typem „nowej/wyzwolonej” kobiety (jak na przykład bohaterki Olhy Kobylanskiej), która potencjalnie drzemiące w kobiecie dionizyjskie kreacyjne możliwości natury pragnie przekuć na kulturotwórczy czynnik tworzenia apolińskiej „wyższej” = „męskiej” kultury; owego dionizyjskiego działania na apolińską formotwórczość. Sferą działania Nerisy pozostaje niezmiennie natura o biologicznym, popędomym znamieniu, którego symbolika ma walor zdecydowanie negatywny, pozbawiony

<sup>20</sup> Por.: B.S. Tuner, *Recent Developments in the Theory of the Body*, w: *The Body: Social Press and Cultural Theory*. Ed. M. Fetherstone, M. Hepworth, B.S. Turner. London 1991, s. 14. Istotna wydaje się jeszcze jedna kwestia. Jak zauważa Foucault, władzy nie interesuje ciało jako podzielna całość, lecz chodzi jej o ciało ujednoczone, na które oddziałuje się na poziomie czysto mechanicznym – na ruchy, gesty, postawy, tempo, „o różniczkową władzę nad aktywnym ciałem”. Idem, *Gry władzy. Rozmowa z Michelelem Foucault*. „Literatura na Świecie” 1988, nr 6, s. 308–320. Łesia Ukrainka kapitalnie odszyfrowała tę intencję i stąd być może w *Orgii* dążenia te zawarte zostały w metaforze tańca i tancerki, których status opiera się przecież na wymienionych czynnikach.

<sup>21</sup> M. Riabčuk, *Vid Malorosiji do Ukrainy: paradoksy zapiznilogo nacijetvorennia*. Kyjiv 2000, s. 200.



konotacji boskiego piękna. Sens ów dobitnie akcentuje określenie Nerisy muchą, której symbolika, nawiązująca do asocjacji z demonicznym złem<sup>22</sup>, ma za zadanie uwypuklić tkwiące w niej zło moralne („Ta mucha pewnie z głodu nie zginie”).

W procesie zniewolenia Nerisy niezwykle istotną rolę odgrywa muzyka, która opanowuje bez reszty ciało tancerki, a tym samym podporządkowuje ją działaniu, ukrytych na dnie jej nieświadomości, popędów. W czasie tańca dochodzi do ich erupcji. Łesia nadaje zatem oddziaływaniu muzyki wymiar cielesny. Zwróćmy uwagę, iż nieprzypadkowo Nerisa w swym tańcu akcentuje fizjologiczne aspekty podniecenia, niedwuznacznie rysując przez to związek muzyki z ciałem i władającymi nim popędami. Pisarka, drzemiącą w muzyce siłę popędów, metaforycznie „przedstawia” poprzez wyraźne podporządkowanie rytmu ciała tańczącej bohaterki zmianom rytmu granej muzyki, zmianę, którą można zarejestrować jako właściwość łańcucha *signifiants*<sup>23</sup>: początkowo obserwujemy harmonijny, spokojny taniec do melodii z pieśni Anteja; taniec ten stopniowo przyśpiesza, zapisując się podążającą ku „szczytowi” spiralną linią „zwierzęcego” wiru tanecznego Nerisy, by poprzez „spazmatyczne” wygięcie jej ciała w przykłonieniu przed Mecenase, z głową odrzuconą do tyłu, rozplamionym wzrokiem oraz rozkosznym i zachęcającym uśmiechem złączyć dwa ciała w jedno – podzielić łożę z Mecenase (w didaskaliach, charakteryzujących taniec bohaterki czytamy:

„Nerisa, po chwilowym zmieszaniu, błysnąwszy oczami, zaczyna wirować w coraz szybszym, coraz bardziej rozpasanym tańcu menady”; „Nerisa nie przestając tańczyć, zbliża się do Mecenasa, oczy jej płoną, ruchy nabierają groźnej miękkości drapieżnego zwierzęcia”; „Nerisa, zbliżywszy się do Mecenasa, klęka przed nim na jedno kolano i odchyła się do tyłu, jakby miała upaść ze zmęczenia, ale na jej wargach gra rozkoszny i zalotny uśmieszek” [s. 115, 116]). Zastygłszy na moment w owej tanecznej pozie, Nerisa przypomina rzeźbę<sup>24</sup>, lecz jakże różną od czczoną przez Anteja mar-

<sup>22</sup> Mucha jest jednym z częstszych wyobrażeń szatana. To skojarzenie prawdopodobnie podsunął Aryman, perski zły duch, który był przodkiem europejskiego diabła i który pojawił się na świecie jako mucha. Słowo *Belzebub* w języku hebrajskim oznacza „pana much”. Zob.: M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*. Tłum. J. Illg. Kraków 1999, s. 53–54.

<sup>23</sup> „Wydaje się jasne, że ową tkwiącą w muzyce potencjalność oddaje najlepiej sformułowanie posługujące się metaforą popędu. Chodzi istotnie o siłę rozpatrywaną w oderwaniu, bez względu na jej obiekt, bez względu na jej nośnik. Ścisłej: jeżeli popęd można traktować jako metaforyczną grę muzyki, to ona sama staje się metaforycznym przedstawieniem popędu podstawionego w miejsce podmiotu. Poddana refleksji, siła ta może okazać się właściwością łańcucha *signifiants*”. G. Rosolato, *Répétitions*. „Nouvelle Revue de Psychoanalyse” 1972, nr 9, s. 41.

<sup>24</sup> Konkretnie mamy tu na myśli utrwaloną w kamieniu dionizyjską tanecnicę ze starogreckiego posągu *Szalejąca menada* Skopasa (IV w. p.n.e.). Rzeźba ta nie zachowała się w oryginale, ale znana jest z częściowo zachowanych rzymskich kopii. Przedstawia ona tańczącą kobietę z wyraźnie zaznaczonymi plastycznie elementami wirującego ciała. W tym celu twórca nadał konstrukcji swojej rzeźby formę spiralną. Głowa menady jest dalej niż szyja wygięta do tyłu, wspaniale zarysowane piersi wysuwają się do przodu, lewe nagie udo nieco się cofa. Siła wyrazu menady polega na wspólnym rytmie, który przenika ciało, włosy i szaty w jednym niejako spazmie. Zob.: M. Ałpatow, *Historia sztuki*. Tłum. M. Kurucka i W. Wirpsza. T. 1, Warszawa 1991, s. 153.

murowej Terpsychory, w której ludzkie ciało zostało poddane geometrycznej perspektywie”<sup>25</sup>.

Pisarka w jej obrazie odwołuje się do tradycyjnej definicji greckiego posągu jako „empirycznie widocznego ciała”, mającego przywoływać klasyczną rzeczywistość: materialną, optycznie nakreśloną, jednoznacznie zrozumiałą, bezpośrednio obecną. Ów kobiecy posąg to dosłownie materia zdyscyplinowana przez formę; to ciało ujęte w kształty, a tym samym w ramy artystycznej konwencji ideału ciała jako formy pełnej i zwartej. Dzięki temu jest ono zdolne przetrwać jako sztuka. Terpsychora jest bowiem dla Anteja swoistym zwierciadłem, od którego odbija się jego męskie „ja”, aby zbudować samo siebie z właściwą mu iluzją (apolińskim pozorem) autonomii, samokontroli i wolności. Pamiętajmy, iż Antej – nawiązujący swym imieniem do ulubieńca cesarza Hadriana: pięknego młodzieńca, którego posągi modelowane były na wzór hellenistycznych wizerunków Apolla – uosabia w tekście Łesi Ukrainki starogrecki symbol idealnego piękna i nieśmiertelności. W konsekwencji zarówno marmurowa Terpsychora, jak i postać Anteja stanowią ilustrację dla myśli Łesi, iż tylko w świecie sztuki „wysokiej” można odnaleźć wartości trwające ponad czasem, absolutne, które stanowią azyl przed destrukcją, ciągłą zmiennością, śmiertelnością („Bywa, że kto zapomniał o jutrze, osiągnął wieczność”). Dramatopisarka, dotykając tu prymarnej dla przełomu wieków problematyki kreacji artystycznej, uzmysławia, iż tylko autentycznie „męski” artysta, którego myśl nie podlega żadnym uwikłaniom prócz swej własnej woli, będącej przejawem woli samych bogów (nie na darmo Antej podkreśla: „W s z y - s c y b o g o w i e Hellady wysłali mnie, by wykupić z niewoli małe dziecię z helleńskiego rodu”), w symbolicznym akcie tworzenia kreuje sztukę nieśmiertelną, która ma moc przekształcania rzeczywistości.

Natomiast nagle znieruchomiła figura Nerisy stwarza osobliwy wyraz niestałości i nietrwałości. Nerisa i jej ciało – ze względu na cechujące go dionizyjsko-menadyczne znaczenie erotyczno-seksualne, podkreślane przez taneczną ruchliwość jego krawędzi, gestów, póz, wyrazu oblicza – wymyka się, w sensie dosłownym i metaforycznym, wszelkim ograniczeniom i ustaleniom właściwym dla domkniętej formy rzeźby. Poprzez operowanie ruchem na swoim ciele przekracza ona sztywne „posągowe” granice sztuki opartej na „męskim” geometrycznym, a przez jednoczącym porządku symbolicznym (vide *Człowiek witrażowy* [ok. 1485–1490] Leonarda da Vinci). W tym sensie tańczące ciało Nerisy, niosąc niepokojące widmo „chaosu” i „rozpadu”, stanowi zagrożenie dla „męskiej” estetyki wyznaczającej trwałą obieg sztuki wysokiej. Poprzez ów fakt jej ciało staje się symbolem rozedrganej/„niestabilnej” sztuki niskiej.

A zatem, konfrontacja w tekście Łesi Ukrainki dwóch tancerek: marmurowej Terpsychory i żywej Nerisy wraz z wyznaczanym przez nie kanonem wartości, symbolizuje ambiwalentną, czy może bardziej adekwatne będzie tu określenie: „chimeryczną”<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Por. C. Kenneth, *Akt. Studium idealnej formy*. Tłum. J. Bomba. Warszawa 1998, s. 65.

<sup>26</sup> Pojęcie chimeryczności jest doskonałym odzwierciedleniem stanu kultury europejskiej na рубеży XIX i XX stulecia, pełnej wewnętrznych sprzeczności i wywołującej rozbieżne opinie. Fakt ów

strukturę sztuki i kultury ukraińskiej, ucieleśniającą tragiczną dwoistość nacji ukraińskiej oraz cechującą ją niemożność jednoznacznego skonkretyzowania swej tożsamości i świadomości narodowej.

Niemożność oglądania przez Anteja swej żony Nerisy/tancerki jako sprofanowanego/zniesławionego piękna jawnie przeczącemu etosowi dobra, Nerisy/Ukrainy jako taniego widowiska dla ludu i „błyskotki” na haniebnym łożu Mecenas-kolonizatora-kata oraz w obliczu braku znalezienia jakiegokolwiek konstruktywnej alternatywy godnego bytu wśród żywych pozostawia Antejowi (przypominającemu w swej srogiej i surowej sprawiedliwości archaicznego Apolla Likejosa: „boga wilków”) jedyne wyjście: morderstwo niegodnej i grzesznej żony oraz własne samobójstwo jako tragiczny akt protestu przeciwko jakiegokolwiek formie niewolenia – artysty, sztuki czy nacji. W tym względzie Antej, reprezentujący naród postawiony w sytuacji skrajnie ekstremalnego albo-albo: zwyciężyć lub zginąć, to „człowiek sokratyczny”. Bohater Łesi Ukrainki wzorem greckiego myśliciela z całą jasnością umysłu i bez naturalnej grozy podąża na śmierć, by stać się, jak tamten, „nigdy jeszcze nigdzie niewidzianym ideałem szlachetnej młodzieży greckiej”<sup>27</sup> (*vide*: ostatnie słowa głównego bohatera: „Towarzysze, daję wam dobry przykład”). Antej jako wyraziciel „dążności sokratycznej” poprzez zabójstwo Nerisy-dionizyjskiej tancerki, a więc wyrazicielki „sztuki popędowej”, potępia nie tylko reprezentowaną przez nią sztukę (symboliczne zgładzenie Nerisy lirą otrzymaną od Mecenas), lecz i preferowaną przez nią etykę oraz brak rozumienia istoty prawdy i potęgę złudy. Z owego braku zrozumienia, na podobieństwo Sokratesa, bohater wyciąga wniosek o wewnętrznej opaczności i niewartości tego, co istnieje. Jemu, jako wyznawcy/zwiastunowi = prorokowi (Antej jako Apollo = bóg odpowiedzialny za przepowiadanie przyszłości) zgoła innego urzędzenia kultury, sztuki i moralności, zasadzających się na *kalokagatii*, logicznie rzecz ujmując, pozostaje jedynie śmierć. Tym samym Łesia uważa tragedię za urzeczywistnienie wyobrażeń twórców modernistów początku XX wieku o twórczości prawdziwie symbolicznej i mitotwórczej, spełniającej ważną misję społeczną i kulturotwórczą<sup>28</sup>.

---

zauważali sami twórcy i uczestnicy tej kultury, a zwłaszcza ci, którzy odnosili się doń z pewnym dystansem. Sztuka modernizmu, porównywana do chimery, której istotą jest antynomia, chętnie posługiwała się tym motywem w rozumieniu pansymbolicznym. Chimera stwarzała złudzenie zjednoczenia, pogodzenia przeciwieństw. Stąd właśnie szukano w niej jedności ideału, o którym pisał w *La Musique et les Lettres* Mallarmé, zaś inni twórcy w różnoraki sposób chętnie tę myśl parafrazowali. Zob.: U. Makowska, *Chimery polskich modernistów*. „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1990, nr 2, s. 52-104.

<sup>27</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*. Tłum. L. Staff, posł. T. Macios. Kraków 2003, s. 63.

<sup>28</sup> Pamiętać też trzeba, iż moment dziejowy, w jakim zaistniało pisarstwo Łesi Ukrainki nie pozwalał realnie na dłuższą metę abstrahować od służby ideałom tradycji (by nie wspomnieć tu o niezwykle silnym zakorzenieniu literatury ukraińskiej w historii w ogóle). Warto bowiem pamiętać, iż specyfika modernizmu narodów słowiańskich, pozostających pod panowaniem Rosji i Austro-Węgier, a więc narodów o społeczeństwie upośledzonym i zagrożonym, polega na tym, iż „[...] literatura musi pełnić służbę publiczną, która gdzie indziej jest po prostu funkcją życia samego społeczeństwa

Zakończenie dramatu nieodparcie narzuca jednak pytanie, czy samobójstwo Anteja mimo wszystko nie jest symbolem tej genetycznej niemocy, owej „niemęskości” i słabości, którą każda „typowa kobieta ukraińska” (jak pisał w latach dwudziestych Mykoła Chwyłowy w swych *Słonkach*) przekazuje z pokolenia na pokolenie swym dzieciom na swą własną zgubę? I czy nie byłoby większym aktem heroizmu ze strony Anteja opowiedzenie się po stronie życia i pozostanie wiernym (mimo przeciwności losu!) wyznawanym przez siebie wartościom? Naturalnie, można przystać i na takie odczytanie finałowej sceny. Z tej perspektywy będzie ona świadectwem przekleństwa narodu ukraińskiego, o którym z taką żarliwością głosił Małaniuk, a ciało kobiece niewolnicy-tancerki – siedliskiem tragicznego fatum, którego moc kieruje człowieka ku tragedii. Świadczy o tym poniższy cytat:

Antej

Ale teraz już wiesz, czym dla Rzymian są tancerki-niewolnice i zdajesz sobie sprawę, co by cię spotkało, gdybyś dalej uczestniczyła w tych orgiach, tak jak twoja nieszczęsna matka, która jak rozbita zabawka została rzucona na śmietnik.

Jednakowoż biorąc pod uwagę, preferowany przez Łesię Ukrainę, tragiczny światopogląd starożytnych, który w jej przekonaniu najlepiej „oddaje głębię i treść życia”, nasuwa się zgoła odmienne odczytanie utworu, warunkowane dwoma elementami: po pierwsze, rzeźbą Terpsychory oraz po drugie i przede wszystkim, samym tytułem omawianego tekstu. Zwróćmy uwagę, iż posąg marmurowej Terpsychory uosabia dwa przeciwstawne, wzajemnie się wykluczające pierwiastki: poprzez kamień – sym-

---

jako całości. – W ten sposób solidarność literatury i społeczeństwa wyraża się niejako w stosunku zastępstwa drugiego przez pierwsze. W społeczeństwie bogatym i swobodnym literatura zwolniona od tej troski i owszem wsparta żywotnością samego społeczeństwa oddaje się całkowicie wyrażeniu wartości indywidualnych, stając się wyraźnie funkcją potęgującej się osobowości. Tutaj solidarność literatury a społeczeństwa wyraża się w stosunku daleko bardziej skomplikowanym współpracownictwa wzajemnego [...]” (A. Potocki, R. Nycz, *Kilka uwag o literackiej formacji modernistycznej*, w: *Stulecie „Młodej Polski”*. Studia pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej. Kraków 1995, s. 294). W tym względzie stanowisko Łesi Ukrainki jest bliskie oczywiście posłannictwu tragików greckich, którzy jednym ze swych głównych celów uczynili troskę o wychowanie społeczeństwa (tzw. *paideia*), podnoszenie go na wyższy poziom etyczny i wskazywanie mu drogi do humanitarnego postępowania. W ich mniemaniu służebny charakter sztuki niezwykle wzmacniał ją i uzasadniał. Żadnemu artyście nawet nie przychodziło do głowy, by się temu faktowi przeciwstawiać, a hasło „sztuka dla sztuki” byłoby dla nich niezrozumiałe. Grecy byli bowiem przekonani, że życie ludzi może się spokojnie i sprawiedliwie układać tylko wówczas, gdy ustalą się pewne zasady postępowania, chroniące słabych od krzywdy ze strony mocniejszych, a hamujące mocniejszych od gwałtu i samowoli w stosunku do słabszych. Twórcy greccy – a szczególnie twórcy V w. p.n.e., okresu uważanego za punkt kulminacyjny w artystycznym rozwoju Grecji – święcie wierzyli w siłę ludzkiego rozumu i za Sofoklesem uważali go za „największy dar bogów”. Sztuka była dla nich wyrazem światopoglądu całego narodu, sprawą społeczną o wielkiej doniosłości. Swoją wiedzę usiłowali więc przełożyć na język form plastycznych i byli głęboko przekonani, że za pomocą środków artystycznych można to osiągnąć. Stąd ich tak wielka atencja do Apolla. Zob.: W. Steffen, *Tendencje humanitarne w tragediach Ajschylosa i Sofoklesa*. „Scripta Minora Selecta” 1973, vol. 1, s. 203–212.

bolikę bezruchu, martwoty, a poprzez Terpsychorę – boginię tańca, w którego istocie nie ma miejsce na spoczynek i nieruchomość<sup>29</sup> – ideę ruchu i witalności. Dzięki temu rzeźba zyskuje oksymoroniczny status „tańczącego kamienia”, który wnosi do dramatu opozycję absurdu życia i śmierci; opozycję, która podniesiona do rangi centralnego symbolu, absolutyzuje się i zamyka całe dzieło w koncepcji odnowy poprzez śmierć. Słowem: świat wartości tworzonych przez jednostki wyrosłe w warunkach zniewolenia musi umrzeć wraz z nimi, by na ich gruzach mogły zaistnieć jednostki i wartości nowe, nieskażone piętnem zniewolenia. I właśnie takie przesłanie sugeruje tytuł dramatu, uzmysławiający sens orgii jako umożliwienie i przygotowanie odrodzenia, „regeneracji” życia. Orgia bowiem reaktualizuje chaos mityczny z okresu przed stworzeniem, umożliwiając odtworzenie aktu stworzenia. Z takiej perspektywy śmierć obydwójga bohaterów może być równoważna ze stanem ziarna rozkładającego się w ziemi i tracącemu swój kształt, aby dać życie nowej roślinie<sup>30</sup>. Śmierć Łesinych protagonistów jest więc tylko potencjalnością i kryje w sobie zapowiedź innego rodzaju istnienia. Niewątpliwie wybór ów pozostaje w ścisłym związku z poszukiwaniem przez modernistów nowego typu społeczności i z tworzeniem nowych relacji międzyludzkich („sobornosti”)<sup>31</sup>. A zatem: śmierć Nerisy, samoofiarowanie się Anteja i jego paradoksalna „wolność w śmierci” otwiera perspektywę dla odrodzenia się człowieka w nowej istocie oraz w nowym wymiarze egzystencji: niezależnej Ukrainie, odrodzonej na podobieństwo cudownego Feniksa. Przesłanie to doskonale wyczuł Dmytro Doncov, który zauważył, że nacjonalizm w wykonaniu Łesi Ukrainki był ideą katastrofy i absurdu<sup>32</sup>. W tym dążeniu pisarka była podobna starożytnym tragikom, którzy poprzez swe utwory doprowadzali do wywołania w umysłach widzów *katharsis*, przypominającego religijne wtajemniczenie i tragiczne oczyszczenie. Dzięki niemu tragedia dawała gwarancję odkupienia: możliwość uczestniczenia w „łasce”, która ocala od pogardy i zguby. Stąd w pieśni Anteja pobrzmiewa ton, zapowiadający nieuchronne zastąpienie chaotycznego tańca menady Nerisy = zniewolonej „kobiecej” Ukrainy uładowym tańcem muzy Terpsychory = wyzwolonej „męskiej” Ukrainy. W tekście czytamy: „Niech w taniec wkroczy ład i spokój; / po bujnej wiośnie – jasne lato” (s. 115). Taniec w takim rozumieniu pozostaje więc formą kultu, który przywołuje i uobecnia mit ofiary/zmartwychwstania. Rytmika rytualnego tańca – „rytm ciała” i ekspresja ruchu, odsłaniające porządek duchowych doznań człowieka, oraz rytmika dźwięków muzyki i śpiewanego słowa, wzmacnianego w powtórzeniach – eksponuje swą siłę sprawczą: to zaklinanie i przyzywanie mocy innego świata; świata opartego na elemencie jednoczącym, harmonizującym i kosmizującym. A czyż nie tego właśnie potrzebowała Ukraina na początku XX wieku? I niestety, pytanie to wciąż pozostaje aktualne.

<sup>29</sup> P. Valéry, *O tańcu*, w: Idem, *Rzeczy przemilczane*. Wybór, przekł. J. Guze. Warszawa 1974, s. 75–76.

<sup>30</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Tłum. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posł. S. Tokarski. Warszawa 1993, s. 344.

<sup>31</sup> N. Berdiajew, *Smysł twórczości*, w: Idem, *Sobranije sočinienij*. T. II. Paris 1989, s. 357.

<sup>32</sup> D. Doncov, *Tuga za gerojicznym. Postati ta ideji literaturnoji Ukrajinij*. London 1953, s. 17.