

**red. Mariusz Brodnicki, Anna Jarmołowska,  
Franciszek Makurat, Artur Bracki**

**DEPRESJA. WYBRANE ASPEKTY  
ŻYWIENIOWE, PSYCHOLOGICZNE  
I HUMANISTYCZNE**

**Gdańsk – Kijów 2018**

УДК 327+351.746]:007](082)=111  
ББК 66.4я43+67.401я43+32.81я43  
Б40

Reviewers:

I part – Michał Boraczyński, doctor of pedagogical sciences, assistant professor at Olsztyńska Szkoła Wyższa (Poland); II part – Mariya Bracka, Doctor of Sciences in Philological, associate professor Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

Depression. Selected nutritional, psychological and human-  
Б40 istic aspects / Ed. Mariusz Brodnicki, Anna Jarmołowska, Franciszek Makurat, Artur Bracki. . – K.: Talkom, 2018. – 240 p.

**ISBN 978-617-7397-15-0**

The purpose of the collection is to highlight the issue of depression from the perspective of the science of health and the humanities. This calls for a division into two parts, in which through depression optics as the main subject of analysis is revealed through the knowledge of nutrition optics, the position of psychology (Part I) and humanitarian sciences (II p.). Separate intelligence is relevant to current research within modern Poland and Ukraine, often enriched with historical parallels and projections for the future. Due to the fact that human development opportunities depend on the social system, the opportunities for developing countries, including Poland or Ukraine, depend on social consciousness. An important component of the latter is the culture of life, the greatest threat to which there is always depression.

**УДК 327+351.746]:007](082)=111  
ББК 66.4я43+67.401я43+32.81я43**

**ISBN ISBN 978-617-7397-15-0**

© Mariusz Brodnicki,  
Anna Jarmołowska,  
Franciszek Makurat,  
Artur Bracki — 2018

# SPIS TREŚCI

*Anna Jarmołowska i Artur Bracki.* Wstęp ..... 5

## Część I.

### **Depresja z perspektywy: psychologicznej, edukacji żywnieniowej i pedagogicznej**

#### **Rozdział 1. Depresja a uzależnienia behawioralne i choroby autoimmunologiczne**

**Wioletta Radziwiłłowicz, Maciej Dębski,**

**Agnieszka Kozłowska-Frańk.** Pokolenie *always on*.

Funkcjonowanie emocjonalno-społeczne  
młodzieży problemowo korzystającej z nowych mediów ..... 12

**Agata Rudnik.** Zaburzenia depresyjne w narracjach pacjentów  
z nieswoistymi chorobami zapalnymi jelit. .... 44

#### **Rozdział 2. Depresja a edukacja żywieniowa**

**Mariusz Brodnicki, Anna Jarmołowska.** Rola i znaczenie witaminy  
B1, B6, B12, D i E w profilaktyce i terapii depresji ..... 57

**Dominika Grabowska, Magdalena Łęga.** Terapia pożywieniem.  
Znaczenie niektórych produktów żywnościowych  
i ich wpływ na sferę emocjonalną ..... 72

**Beata Kiernicka.** Szczęście prosto z jelit. .... 80

#### **Rozdział 3. Depresja a edukacja szkolna i opieka instytucjonalna**

**Jarosław Rutkowski.** Dziecko z epizodem depresyjnym  
w instytucjonalnej pieczy zastępczej.  
Wokół doświadczenia partycypacji publicznej w mieście. .... 90

**Krzysztof Jasiński.** Depresja w edukacji szkolnej. .... 114

## Część II.

**Fenomen okaleczonej tożsamości:  
projekcje literacko-artystyczne****Rozdział 1. Syndrom totalitarnej traumy: dyskurs  
migracyjny autora**

- Iryna Rusnak.** „(Nie)dorżnięty”: pamięć o traumie totalitarnej  
w opowiadaniu Ułasa Samczuka *Osoby przesiedlone* ..... 130
- Roman Kozłow.** Detraumatyzacja poprzez absurd *albo* rola sensu  
w *Kuszeniu nieświętego Antona* Igora Kosteckiego ..... 148

**Rozdział 2. Traumatyczne doświadczenia pierwszej  
połowy XX wieku: wymiar gender**

- Snizana Żyhun.** Interpretacja śmierci dziecka  
w tekstach kobiecych lat 20. XX wieku ..... 163
- Ołena Browko.** Okaleczona tożsamość bohaterów  
w literaturze ukraińskiej lat 1920–1930: gender a ideologia. ... 175
- Olga Chamedowa.** Codziennosc kobieca jako traumatyczne  
doświadczenie (na materiale czasopism “Жіноча доля”  
i “Жіноча воля” dwudziestolecia międzywojennego) ..... 183

**Rozdział 3. Aspekty psychologiczne recepcji tekstu  
literackiego: doświadczenie czytelnika**

- Tetiana Wirzenko.** Wspominając ciemność: psychologia traumy  
w monodramie Nedy Neždany *Kotka na wspomnienie ciemności*... .. 195
- Olga Łozowa.** Psychosemantyka strachu w recepcji czytelniczej  
tekstów z gatunku „Horror”. ..... 206
- Tetiana Sawrasowa-W’jun.** Technologia przewycięzenia stresu  
u współczesnej osobowości metodą bajkoterapii ..... 229

**Roman Kozłow**

Uniwersytet imienia Borysa Hrinchenki w Kijowie, Ukraina

ORCID: 0000-0001-5912-9106

## **DETRAUMATYZACJA POPRZEZ ABSURD albo ROLA SENSU W KUSZENIU NIEŚWIĘTEGO ANTONA IGORA KOSTECKIEGO**

II wojna światowa spowodowała globalną transformację życia bodaj na wszystkich poziomach. Stopień zbiorowej traumy psychologicznej jej współczesnych – uczestników, naocznych świadków i oddalonych obserwatorów – raczej nie może być odpowiednio oceniony, a indywidualnej – porównywany. Tymczasem to właśnie przychodzi czynić naukowcom i artystom, szukającym elementów wspólnych u milionów losów okaleczonych wojną. Być może dlatego w jednocześnie odległych i bliskich sferach kultury istnieją podobne, niemal identyczne ideologicznie koncepcje, mające na celu wyjaśnienie ludziom, co zrobić z ich doświadczeniami i bytem.

Czy dadzą się porównać doświadczenia psychologa – byłego więźnia niemieckiego obozu koncentracyjnego i pisarza-emigranta? Jeśli nie, to czy ci ludzie mogli, przetrwawszy wspólną wojnę, wyrobić podobne teorie przeżycia w niej? A jeśli tak, to czy ich doświadczenie można uznać za wspólne?

Austriak żydowskiego pochodzenia Wiktor Frankl (1905–1997) w latach 1942–1945 przetrwał obozy Theresienstadt, Auschwitz i Dachau, a w roku 1946 opublikował książkę wspomnień i koncepcyjnych zasad logoterapii *Człowiek w poszukiwaniu prawdziwego sensu*, a następnie wznowił karierę naukową i zawodową. Ukrainiec po matce i Rosjanin po ojcu Igor Kostecki (Mierzlakow, 1913–1983), w latach 1942–1945 był na przymusowych robotach górniczych w Niemczech, po wojnie dołączył do Artystycznego Ruchu Ukraińskiego (MUR) w obozach dipisów, na początku roku 1946 ukończył swoją pierwszą sztukę *Kuszenie nieświętego Antona* i ostatecznie wybrał ścieżkę pisarza i wydawcy.

Dziedzictwo naukowe Wiktora Frankla jest znane i zbadane, jego idee mają kontynuatorów. Z kolei, „wyjątkowo mało zbadana (...) jest twórczość Kosteckiego, jednego z tych literackich fenomenów, które mają wszystkie prawdziwe powody, by pozostawić trwałą ślad w historii ukraińskiej kultury” [Crex 2005, s. 12].

Wypełniając tym szkicem lukę w badaniach dziedzictwa dramaturgicznego I. Kosteckiego (w pracach Switłany Antonowycz (2009), Ołeksandry Semak (2009), Lidii Stefanowskiej (2014), jego pierwsza sztuka jest ledwie wspomniana), proponuję skupić się na tym, jak dramaturg próbuje pomóc czytelnikowi (widzowi) doświadczyć traumy spowodowanej przez wojnę, aby odnaleźć zagubiony sens życia. „Czytelnik, w którego świadomość kulturową trauma jest wpisana jako znaczący element jego tożsamości kulturowej, zaprogramowany jest na rozpoznanie w tym czy innym tekście (nawet nie związanym z traumą) własnych destrukcyjnych doświadczeń i reakcji na nie” [Василенко 2016, s. 37].

W przeważającej części humanistyczna perspektywa traumy i jej terapii wiąże się z psychoanalizą, podążając nurtem, jeśli nie panseksualizmu, to pandeterminizmu. Temu, rzecz jasna, sprzyja rola S. Freuda i jego zwolenników w rozwijaniu psychologicznych podstaw traumy. Nieco inny pogląd na problem przedstawia W. Frankl, który swego czasu odszedł od freudyzmu i położył podwaliny pod tzw. Trzecią Wiedeńską Szkołę Psychoanalizy.

„Podczas sesji psychoanalizy pacjent musi leżeć na kozetce i rozmawiać o rzeczach, które czasami niechętnie się wspomina”. – „A podczas seansu logoterapii pacjent może siedzieć, ale powinien słuchać rzeczy, których czasami niechętnie się słucha” – tłumaczy żartem istotę teorii jej twórcy [Франкл 2018, s. 108]. Oczywiście, trudno jest ją oddać w kilku zdaniach, choć jej główne cechy można wskazać: „Ta metoda jest mniej *retrospektywna* i mniej *introspektywna*. (...) Logoterapia to w rzeczywistości psychoterapia skupiona na sensie. (...) Równocześnie logoterapia rozrywa wszelkie wadliwe kręgi i niszczy mechanizmy sprzężenia zwrotnego, które odgrywają tak istotną rolę w rozwoju nerwicy” [Франкл 2018, s. 108–109].

Mówiąc w kontekście własnych uwag o ludzkiej „pragnieniu sensu” W. Frankl przeciwstawia ją Freudowskiemu „pragnieniu przyjemności” i Adlerowskiemu „pragnieniu władzy”. Psycholog skupia się na świadomościowych mechanizmach obrony przed traumatycznym doświadczeniem i jednocześnie na personalnym, a nie społecznym znaczeniu jednostki. Bez wgłębiania się w psychologiczny kontekst logoterapii, podkreślić należy tylko zasadność produktywności tej teorii, poświadczoną praktyką autora (przed uwięzieniem W. Frankl miał prawie gotowy rękopis opisujący logoterapię i analizował doświadczenia więzienne jako swoistą aprobaację jej zasad).

W kontekście traumatycznych doświadczeń świadków II wojny światowej ważna jest proponowana przez logoterapeutów koncepcja „frustracji egzystencjalnej” jako dezorganizacji sensu ludzkiej egzystencji i pragnienia takiego sensu. Egzystencjalną frustrację można rozpatrywać jako przejaw absurdu i przyczynę nerwic neogennych, które wymagają innych metod, niż psychogenne [Франкл 2018, s. 111–113]. Tak czy inaczej sprowadza się je do znalezienia sensu życia, co ogólnie można zrobić na trzy sposoby: „1) zająć się pracą lub twórczością; 2) doświadczyć czegoś lub spotkać kogoś; 3) wybrać własne podejście do nieuniknionego cierpienia” [Франкл 2018, s. 121].

Psychoanaliza ogólnie oferuje inny sposób przezwyciężenia absurdu – poprzez retrospekcyjną rekonstrukcję przyczyn. Skupiając się na wyjaśnianiu przeszłości, psychoanaliza jest w stanie zreorganizować absurd, nadać mu treść, ale to nie gwarantuje uniknięcia absurdu w przyszłości. Co więcej, odwołując się do mitu – powracającej deterministycznej fabuły – psychoanalityczna interpretacja niejako skazuje człowieka na stałe przymusowe współistnienie z przyczyną traumy, z pamięcią o niej. W tym sensie terapia psychoanalityczna zbliża się do trzeciej drogi odkrywania sensu życia wg teorii W. Frankla.

Zaraz po wojnie w dramacie europejskim pojawia się zjawisko, które trafnie nazwali współcześni „teatrem absurdu”. I chociaż nie miało ono zwykłej formy nurtu literackiego czy kierunku, to intencja badawcza, przede wszystkim Martina Esslina, uczyniła ją wyra-

zistą cechą tej epoki. Epoki świata zniszczonego przez wojnę, gdzie jednostka czuła mniej więcej tak samo co uwolniony więzień, który miał szczęście przeżyć w obozie koncentracyjnym. W. Frankl wyodrębnia kwestię uwolnienia więźnia w swojej pracy (będącej niewyczerpanym źródłem cytatów), wraz z przybyciem do „koncentraka” i zanurzeniem w życie obozowe:

„„Wolność!” – powtarzaliśmy sobie, ale nie mogliśmy tego zrozumieć. Powtarzaliśmy to słowo tak często przez te wszystkie lata, aż to słowo wytraciło sens. (...) Dosłownie straciliśmy zdolność do radości i musieliśmy się na nowo tego nauczyć. (...) To, co dzieje się z uwolnionymi więźniami, w języku psychologii nazywa się „depersonalizacją”. (...) Nie mogliśmy uwierzyć, że tak się rzeczywiście stało. (...) Minęło wiele dni, dopóki rozwiązały się nam nie tylko języki, ale także coś wewnątrz: i uczucia nagle przedarły się przez dziwne pęta, które je ścisnęły” [Франкл 2018, s. 101–102].

Nie przypadkiem M. Esslin zaczyna swoją słynną książkę o teatrze absurdu historią przedstawienia trupy *Actors' Workshop* (San Francisco), *Czekając na Godota* Samuela Becketta, wystawionego 19 listopada 1957 dla 1400 osadzonych w więzieniu San Quentin. Swoisty sukces, który odniósł ten spektakl u tej specyficznej publiczności, jeden z reporterów prasowych wyjaśnił tak: „Kiedy życie jest zbyt monotonne, aktywność spada, apelujemy do siebie i zaklinamy, że siebie nigdy nie opuścimy, ale i tak nie ma dalej dokąd iść” [Esslin 2004]. Właśnie przez podkreślenie absurdalności *kontynuacji* ludzkiego istnienia dramat absurdu wiąże się nie tylko z kwestiami egzystencjalnymi, ale i postawą nihilistyczną.

Przynależność dramaturgii I. Kosteckiego do europejskiego teatru absurdu pozostaje kontrowersyjną kwestią ukraińskiej krytyki literackiej. Pozytywną, choć niewystarczająco argumentowaną opinię wyraziła Sołomija Pawłyyczko (1999). Głównym punktem zaczepienia nie jest u niej szczegółowa analiza tekstów sztuk teatralnych tego autora, ale jego oryginalne samookreślenie w eseju *Zinowij Bereżan* z późnych lat 70. XX wieku:

„Mówię dalej, tak samo odpowiadając za moje słowa: jeśli by w tym czasie wymyślone i już w sobie zrealizowane, rozwijało się i



na zewnątrz w pożądanej kontynuacji, krok po kroku, rok po roku, uzbrojone w cały arsenał środków, które w takich przypadkach są konieczne dla ruchu w co raz to nowe przestrzenie – w literaturze powszechnej, po raz pierwszy w jej historii, powstałoby nowe pojęcie: literatura ukraińska.

„Przed przybytkiem Boga i ludzi” odnosi się chronologicznie do czasu, kiedy ani o Becketach, Ionescach, Adamowach nie tylko nie słyszano, ale i nie mówiono. Że z nimi i zastępem ich epigonów i generalnie podobnych autorów pokrywa się koncepcja literatury nowoczesnej lat 50. XX wieku, zdarzyło się tylko dlatego, że wypełnili oni powojenną pustkę, w która nie zdołało zająć pozycji w odpowiednim czasie to lepsze, to odpowiednie, co mogłoby (a mogłoby!) dać sprawom inny obrót.

To tylko wychwycone z marszu, na chybił trafił, przykłady na to, o czym pisać można całe analizy socjologiczne, ba – można by na tym stworzyć odrębną dyscyplinę pod nazwą: historia braku dyfuzji literatury ukraińskiej do powszechnej” [Kostecki, 2005, s. 128].

Tak więc I. Kostecki mówił o sobie w kontekście nazwisk, które pod koniec lat 70. XX wieku stały się ikonami powojennej epoki. Ale czy wystarczy tego oraz swoistego epatowania i nihilizmu, aby i jego sztuki można było nazwać absurdalnymi?

Negatywną odpowiedź w dyskusji dali George Grabowycz i Mar-ko Robert Stech. Według pierwszego „w swym kontekście Kostecki, będąc nihilistą w oczach tradycjonalistów, był rzeczywiście twórcą profetycznym, niby spontanicznym, lecz w zasadzie eksperymentatorem programowym w poezji, prozie i dramacie” [Грабович 2000, s. 28]. Drugi jest bardziej kategoriyczny, „ponieważ nie ma u Kosteckiego fundamentalnej (za Martinem Esslinem) cechy absurdu: metafizycznego lęku wobec absurdu ludzkiej egzystencji” [Crex 2005, s. 10]. M. Esslin rozumie to tak: „Absurdalne i fantastyczne wydarzenia w teatrze absurdu ujawniają samą irracjonalność ludzkiego bytu i złudzenie tego, co było, jak myśleliśmy, jego oczywistą strukturą logiczną” [Esslin 1960, s. 5].

Myśl o różnicy między dramaturgią I. Kosteckiego a dramatem absurdu robi wrażenie. Oczywiście autor aktywnie używa arsenału

absurdalnej poetyki: gry słów, nierealności wydarzeń, teatru w teatrze itd. I w tym kontekście ma on prawo stawiać siebie w jednym rzędzie z S. Beckettem, E. Ionescu i A. Adamowem. Inna sprawa, że baza pogłądowa jego sztuk, zbliżona jest do koncepcji przewyciężenia absurdalności W. Frankla. W tym kontekście należy spojrzeć na pierwszą sztukę I. Kosteckiego *Kuszenie nieświętego Antona*.

Utwór ma autorski znacznik gatunkowy „moralitet jednego dnia” – pozytywnie afirmatywny, ponieważ jego finał ma charakter w pełni moralizatorsko-dydaktyczny:

„ANTONINA. Szczegółów nie trzeba rejestrować. Trzeba je przeżywać.

ANTON. Jak to osiągnąć?

ANTONINA. Trzeba przeżyć ten dzień do wieczora. Trzeba namacać każdą chwilę. Trzeba wetchnąć w siebie każdą rzecz.

ANTON. Trzeba je kochać lub nienawidzić?

ANTONINA. Nie wiem.

ANTON. Może i jedno, i drugie?

ANTONINA. Nie wiem. Trzeba je przeżyć” [Костецкий 1963, s. 113].

Wielokrotne „trzeba” i spokojna rozmowa małżonków w łóżku przenoszą czytelnika do początku utworu, jakby nie było szalonych czterech czwartych „jednego dnia”. Cztery akty-ćwierci wyraźnie strukturyzują akcję – metodę tę wypróbuje autor w opowiadaniu *Cena miana człowieka* [Грабович 2000, s. 29]. Każdemu kwadransowi przyporządkowuje on trzy godziny, dodając dokładne znaczniki czasu w tekście. Stwarza to wrażenie nieuchronności rzecz by można, rytualnie powtarzanej rzeczywistości. Kontrapunktem akcji staje się czwarta po południu, zainteresowanie którą Antonina wyraża o pierwszej kwestii:

„ANTONINA. Śniło mi się: zegar bije — —

ANTON. I?

ANTONINA. — — bije na czwartą.

ANTON. No i co z tego?

ANTONINA. Pomyśl tylko: cztery, a potem znowu cztery, w innym tonie.

ANTON. Co z tego? Zwykle tak jest” [Костецький 1963, s. 17].

Po jakimś czasie ten temat znów zjawi się w dialogu, a Anton wyjaśni, że najpierw czwarta wybijana jest jednym tonem, a następnie – innym tonem – cztery kwadranse godziny i będzie zaskoczony nieuwagą swojej żony: „Przeżyć pod zegarem dwadzieścia dwa lata poza czasem. Znamienne” [Костецький 1963, s. 28]. Nieświadomiona, bezsensownie przeżywana rzeczywistość pozostaje w podświadomości i wraca we śnie.

Dokładnie o czwartej po południu inny z pozostałych czterech (skoncentrowanie autora na tym elemencie sprawia wrażenie matematycznie odtworzonej sztuki) bohaterów Walentyn powie wszystkim o zaręczynach z Walentyną. Wówczas Antonina i reszta rzeczywiście usłyszą „cztery uderzenia w jednym tonie, potem cztery w innym”. I to właśnie od tej godziny pary na pewien czas wymieniają się partnerami – tak, jak wszystko było zaplanowane przez sześć poprzednich godzin „jednego dnia”. Niezwykle doświadczenie dziwaczne wizje w fazie snu (parady złotych żab, pochlebców i stałych bywalców, wielka rada liter) daje możliwość Antoninie pod koniec dnia wreszcie odpowiedzieć (zob. cyt. powyżej) na tyradę męża o szczegółach jak własnej profesji: „ANTON. Tam, gdzie, jak się wydaje, puszczam coś mimo uszu, właśnie tam mogę, niespodzianie dla innego, nagle i niespodzianie dla otoczenia złapać jaskrawy, iskrzący, piękny detal” [Костецький 1963, s. 21].

Jednak „szczegółów nie trzeba rejestrować. Trzeba je przeżywać”. I wówczas życie może nabrać sensu. Jedna rzecz to wiedzieć, dlaczego o czwarty brzmią dwa razy po cztery uderzenia; druga to przeżyć te uderzenia. Tę samą antytezę autor wyzyska w innym momencie porannego dialogu:

„ANTON. Słowa muszą mieć treść.

ANTONINA. One ją mają.

ANTON. Jaką?

ANTONINA. Taka, jaką wysławiają.

ANTON. Słowa wysławiają! Tautologia.

ANTONINA. Co to jest tautologia?

ANTON. Powtórzenie. Powtórzenie znaczenia rzeczownika przez przymiotnik. Ja mam tu na myśli treść wewnętrzną” [Костецький 1963, s. 20].

Gra słowami mającymi „treść wewnętrzną” (tzn., że można je rozłożyć na inne współbrzmiające wyrażenia lub sprowadzić do homofonów) trwa przez cały spektakl. Jednak tylko Antonina w dziwacznej wizji scen ze snu zetknie się słowami, których treść pozostanie niejasna: „ANTONINA. Przelotny, brudzący deszcz. Czymże twoje zupstwo i czymże twoje parki? Maydocha-ohocha. To byłoby odwieczne nataj-dżube. (...) Dalej następuje wolta natręctwa. Kyndiak-kutiak. Och, żeby nie zapomnieć: madocha-ciocha” [Костецький 1963, s. 86].

A dalej w tym samym duchu tworzone są i zniekształcane miana rzeczy i ludzi. Ten mętnik słów-imion pojawia się od pierwszych kwestii, z którymi sztukmistrzowie i ich asystenci pojawiają się na scenie – w sztuce należy do płaszczyzna „teatru w teatrze”. Dzięki ich „błyskawicznym przeobrażeniom” wydaje się, że „rzeczywistość” bytu czterech głównych bohaterów (i, oczywiście, byt samych widzów) – to tylko wyreżyserowane i zagrane przedstawienie wg czyjegoś chimerycznego scenariusza. W tym sensie pozornie banalna wzajemna prezentacja sztukmistrzów jawi się nie tylko jako Gogolowska aluzja, ale także złowieszczą przepowiednią utraty tożsamości:

„DRUGI SZTUKMISTRZ. Jesteśmy aktorami współczesnego teatru.

WSZYSCY. Kogo grać? Co grać? Szybciej!

PIERWSZY SZTUKMISTRZ. Jak dziś się nazywasz?

DRUGI SZTUKMISTRZ. Jak w ogóle się nazywasz?

TRZECI SZTUKMISTRZ. Nazywam się: Choma Brut, filozof.

CZWARTY SZTUKMISTRZ. Ja też tradycyjnie: Tiberej Horobeć.

DRUGI SZTUKMISTRZ. Powiniennem nazwać się jako trzeci, ale zapomniałem nazwiska.

WSZYSCY. I ja zapomniałem! I ja zapomniałem! I ja zapomniałem!” [Костецький 1963, s. 28–29].

Problem utraty nazwiska osoby podczas dużych wydarzeń lub w zwykłym życiu jest zdecydowanie jednym z głównych problemów w pracy członków MUR-u. Utrata nazwiska jest w istocie utratą tożsamości. Przeżywali to też pozbawieni nazwisk więźniowie, którym nadano jedynie numery: „Wszyscy kiedyś byliśmy lub wyobrażaliśmy sobie siebie jako „Kogoś”. Teraz byliśmy traktowani jak kompletne „Nic”” [Франкл 2018, s. 77]; „Widzieliśmy nasze nagie ciała, myśleliśmy mniej więcej tak: „To ciało jest tutaj, moje ciało, prawie stało się trupem. Co się z nami stało? Jestem niczym, tylko małą cząstką masy ludzkiego ciała...”” [Франкл 2018, s. 46]. Ważne jest tu, że „jedność i wyjątkowość, wyróżniająca każdego człowieka, nadająca sens jego istnieniu, w takim samym stopniu dotyczy twórczości, jak i ludzkiej miłości” [Франкл 2018, s. 94].

Porównajmy: „ANTON. Człowieka określa szczegół” [Костецкий 1963, s. 25]. Właśnie interakcja czterech głównych bohaterów w sztuce jest tym poszukiwaniem lub tworzeniem owych szczegółów. Nawet niekończące się przeobrażenia sztukmistrzów i ich asystentów nie prowadzi do zniszczenia ich indywidualności. Praktycznie, we wszystkich rolach i maskach, nadal zachowują pewne cechy-szczegóły, które umożliwiają ich odróżnienie.

Ważną rolę w masek w dramaturgii I. S. Kosteckiego dostrzegła już S. Pawłyczko, poświęcając temu tematowi osobny rozdział *Teatr masek* [Павличко 1999] i słusznie wiążąc koncepcję maski dramaturga z kontekstem filozofii Friedricha Nietzschego. Toast-apel Walentyna – „Całujcie maskę!” – składa się z czterech części (!) korespondując z logiką wydarzeń w sztuce. Pierwsza część odwołuje się do absurdu nieświadomie bezsensownego przeżywania dni („Historia ludzkości jest to historia paskudzenia maski. Idea maski jest etyczna i estetyczna, lecz sprowadzono ją do znaczenia użytkowego”). Druga – do prób wyjścia ze strony bohaterów poza granice pewnej cyklicznej egzystencji („Nasz występ jest rewolucyjnym protestem przeciwko naturalnej harmonii”). Trzecia – do wygenerowanych snem Antoniny (lub ludzkości) fantasmagorii, które są o wiele bardziej naturalne niż rzeczywistość („Kiedy twierdzą, że wojna jest higieną świata, potrzebna krwiobiegowi i tak dalej,

gdy zapewnają, że wzajemne picie krwi jest najbardziej naturalnym stanem ludzkości – wówczas jestem kategorycznie przeciwna naturze”). Ostatnia, prognostyczna część („Sztuczny człowiek (...) mówi o perspektywach. (...) Odradzajmy maskę. Dbajmy o maskę. Poważajmy maskę. I stąd też całujmy maskę”) wyraża główną ideę spektaklu [Костецкий 1963, s. 103–105].

W ten sposób sztuka ma wielowarstwową kompozycję przypominającą struktury fraktalne. Swego czasu Wasyl Barka napisał, że sztuki I. Kosteckiego przypominały mu zadziwiające chińskie szachy, w których bazami figur były lite kulki, zawierające w sobie mniejsze i jeszcze mniejsze, w sumie pięć kulek” [Барка 1977]. Wewnętrzne aluzje dotyczące struktury utworu, a jednocześnie wyjaśniają go, komplikują efekt teatru w teatrze i, mimo całej absurdalności, wywołują wrażenie sensownego, głęboko przemyślanego działania.

Przyczyniają się też do tego wyraźne zewnętrzne intencje intertekstualne. Wraz z wspomnianą wcześniej aluzją Gogolowską zauważalna jest i Szekspirowska – nieco niekonwencjonalna parafraza monologu Hamleta:

„ANTON. Pobiec. Nie pobiec. Zagwozdka. Gdzież większy diament? Gdy pokornie, ze zrozumieniem wytrzeszczysz się na padalca, który z procy raz po raz trafia cię w czoło? A kiedy dajesz brzegi sprawie, sam pokazując figę w kierunku tego jeziora z wyścigami? Nie pobiec, znaczy tylko położyć się spać. Położyć się spać oznacza przywiązać na powrózku wszelkie drgania serca miliard naturalnych wstrząsów, co kotłują się w historii twojej krwi. Kres, błogosławieństwo pożądane. (...) Nie pobiec oznacza położyć się spać. Położyć się pać oznacza wyśnić czortowskie majaki. Najprawdopodobniej: wyśnić łysego czorta. Bo kiedy zasnąłeś po tym, jak nie pobiegłeś, to co porządne wyśniesz? łysego czorta. Ot i zagwozdka, że wolimy biec. I biec długo. Nie inaczej jako łysego czorta wyśniesz, bo jaki by jołop zgodził się, biegnąc, wyjękiwać różgi i świństwo tygodni, sprawiedliwość rakarza, poświst ambitnego, wycie zwariowanej miłości, miłe igraszki klerków, pieszczoty biurokratów, wreszcie wybryki w stronę milczącego i wartościowego

ze strony niemilczącego i nie-wartościowego? Jaki by jolop zgodził się wszystko to znosić, gdyby pewien był, że zobaczy przyzwoity sen tak, że tylko trzask-prask – i już przyzwoity sen? Czorta łysego przyśniesz, ot co. I rzeczywiście! Jakież by osioł burczał i pocił zmęczony tobołkiem wyścigu, jeśli by nie bał się wyśnić nic poza łysem czortem, czego żaden jeszcze Marko Paulo nie opisał? Ot i osioł dryfuje. Upór osli gubi się. Osioł woli nieść to, co mu dali, ale dali na pewno niż skakać gdzie indziej, by tylko czorta łysego przyśnić. Roztropność zmienia osła w pliszkę. Naturalny osioł, który biegnie, opada z sił, przestaje biec. Naturalny kolor biegu przedtem już czyni niezdrowym bladawy odcień myśli. I kwestia biegu, w którym wszystko od gorliwości biegaczy leci na złamanie karku, kiedy myśl na nią spojrzy. I skręca w bok. Zbacza w gałązkę. I traci miano działania” [Костецький 1963, s. 76–77].

Anton jakby przez przypadek (w sztuce w ogóle jest wiele „przypadkowych” wydarzeń w epizodach) wygłasza ten monolog krótko przed czwartą po południu. To monolog określa ostateczną decyzję Antona, „obrać bieg ku sztuczności, nadprzyrodzoną barwę biegu”. Przed trawestacją Szekspira pojawiła się kolejna już aluzja do Nietzschego.

W kłótni Antoniną przez dziwną treść notatki Walentyny („To ty”) Anton prosi żonę: „Nie zaglądamy w przepaść”. Okazuje się, że Nietzscheańska otchłań ujawnia przeszłość Antona: „Jako chłopak zakochałem się ufnie. Ona kpiła ze mnie, nazywana syfilitykiem”. Pragnąc zmian, wyjścia z bezsensu codziennych powtórzeń, Anton nie szuka siebie w przeszłości, bo byłaby to również powtórka. Eksperymentuje ze sobą nowym, w zapale bije Antoninę po twarzy, znieważa ją („Ty też nie jesteś mnie godna”). Jednakże ten inny Anton – „pan morderca” – przeraża Antona teraźniejszością. Rozmowa z sobą z Innym to jednoczesna modlitwa do Wszechmogącego: „Niech nigdy więcej jej nie uderzę. (...) Nie chcę mieć nic wspólnego z tym panem. Nie chcę, mimo że – powiedzmy szczerze – spotkanie z nim to bardzo ciekawe spotkanie” [Костецький 1963, s. 67–70]. Anton szuka siebie, uciekając przed przeszłością. I póki żadna maska Antona obecnego, nawet maska „mordercy” nie straszy go tak,



jako „bestia” przeszłości, z którą walczy. Nawet później, będąc z Walentyną troszczy się raczej o zmiany w sobie:

„WALENTYNA. Czy pamiętasz osikę na łące? Pół godziny temu? O tak o – trzepotała.

ANTON. Co z tego?

WALENTYNA. Otóż, to jest Antonina. Duch Antoniny. Rozgryzłam to. Daj ognia.

ANTON. Czy ona mnie obserwowała, czy jak?

WALENTYNA. Mnie pilnowała.

ANTON. Nie tylko od ciebie to przecież zależało.

WALENTYNA. To zależało ode mnie.

ANTON. Dlaczego nie pozwolił mi zostać choć na chwilę w błędzie? Chcę mieć pewność, że pokonałem bestię” [Костецький 1963, s. 95].

Ważną częścią techniki logoterapii są „intencje paradoksalne” oparte na „podwójnym fakcie, że strach powoduje to, czego człowiek się boi, a hiperintencja uniemożliwia to, czego chce” [Франкл 2018, s. 133]. Obecnie teoria hiperrefleksji i hiperintencji I. Kosteckiego zyskuje nieoczekiwaną implementację w kontekście filozofii Friedricha Nietzschego. By być silnym, nie wystarczy, aby chcieć się nim stać; co więcej – strach przed byciem słabym spowoduje, że będziesz słabszy, a wielkie pragnienie wywyższenia nie pozwoli na to. Trzeba po prostu być silnym lub nosić maskę silnego.

Anton, jak jego święty imiennik, dąży do izolacji, z tym, że duchowej. I wszystkie pokusy przejawiają się jedynie w staraniach świata, by, jeśli nie cofnąć go do przeszłości, to przynajmniej pozostawić w niezmiennej terażniejszości. Natomiast Anton chce zmian, więc stan oczekiwania na zmiany jest dla niego najbardziej pożądany. „Chodzę i myślę, że ten dzień jest każdym dniem”, mówi, mając notatkę od Walentyny i czekając, że spotkanie z nią pozbawi go na koniec bezsensownej powtarzalności bytu.

Innym sposobem ucieczki od rzeczywistości proponuje Walentyn. Jego idea sztucznego świata i sztucznego człowieka, przeciwstawionego naturze, jest ścieżką do heroizmu, ale w oryginalny sposób: omijając ścieżkę innych. Najwyższą wartością dla Walentyna jest



„niezależność”, której on jednak nie może osiągnąć, stąd: „Dopóki nie osiągnę poziomu świętości, noszę maskę. Maskę niskiej jakości. Maskę oryginalności dla oryginalności. Złą maskę. Na zewnątrz jestem po prostu zły i leniwy”. Jednak „przyciężka jest czapka człowieka, który poszedł do sztucznego świata” [Костецький 1963, s. 60, 101]. Anton i Walentyn uosabiają różne sposoby ucieczki od samych siebie: pierwszy musi kryć swoje pragnienia pod maską powtarzalnej codzienności, a drugi – pod maską oryginalności.

Jednak wszystkie te czyny i wybory nie będą miały sensu bez celowości. To słowo przenika utwór, wyłaniając w najmniej spodziewanych miejscach. Np., w finałowym poszukiwaniu sensu działań sztukmistrzów:

„TRZECI SZTUKMISTRZ. Nie mówię o stronie technicznej. Nie ma wirującej bazy, nie ma podziału na piekło, ziemię i niebo – to w ogóle przemilczę. Tutaj chodzi o główną rzecz. Po kiego grano tę sztukę? By po tych wszystkich głupich wybrykach i jeszcze Bóg wie czego ot i sprowadzić mężczyznę z powrotem z kobietą do łóżka? Powiedz.

PIERWSZY SZTUKMISTRZ. Zaczekaj, Homo Brutusie. Czyż widzowie nie mieli po prostu popatrzeć na nasze stroje, nasze maski? Przykładowo, w scenie snu?

TRZECI SZTUKMISTRZ. Czort ze strojami i maskami! Spektaku nie może być bez pomysłu. Staralem się o pomysł. Staralem się o sumienie. (...)

PIERWSZY SZTUKMISTRZ. Cóż? W końcu się uspokoiłeś?

TRZECI SZTUKMISTRZ. Tak jakbym się uspokoił. Jakby było po mojemu. Najlepsza droga od porannego do wieczornego łóżka nie jest drogą najkrótszą. Najlepsza jest taka w podskokach” [Костецький 1963, 109–110].

Wszystkie trzy sposoby poszukiwania sensu życia zostały przedstawione w *Kuszeniu nieświętego Antona*: aktorzy zajmują się swoimi sprawami, bohaterowie zdobywają doświadczenie i zakochują się, a najbardziej normalni z nich nadal cierpią. To wyznacza im, oczywiście, „WALENTYN. Człowiek staje się, spójrzcie, bohaterem przez cierpienie. Nieunikniona droga dla wszystkich,

k którzy są normalni. Ścieżka wasza i Antona. Wy, mimo całego swojego prymitywizmu, jesteście naturalnie głęboko osadzeni. I aż biegniecie na spotkanie cierpieniu” [Костецький 1963, s. 59]. Okazuje się, że jest to również sposób na komplikowanie podróży dnia od porannego do wieczornego łóżka. Tylko osoba, która wypełniła tę ścieżkę sensem, bez względu na to, jak byłby absurdalny, może przewyciężyć absurdalność potrzeby budzenia się i zasypiania każdego dnia.

### BIBLIOGRAFIA:

1. Esslin, M. (1960). The theatre of the absurd. *The Tulane Drama Review*, 4(4), 3–15. DOI: 10.2307/1124873.
2. Esslin, M. (2004). *The theatre of the absurd*. New York: Vintage Books.
3. Stefanowska, L. (2013). *Mission Impossible: MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec (1945–1948)*. Vol. 1. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
4. Антонович, С. (2009). *Драматична творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття*: дис. ... канд. філол. наук. Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна, Харків.
5. Барка, В. (1977). Розповідь новоекспресіоніста. *Земля садівничих* (с. 112–114). Мюнхен.
6. Василенко, В. (2016). *Модифікація травми в українській еміграційній прозі другої половини ХХ століття*: дис. ... канд. філол. наук. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.
7. Грабович, Г. (2000). Недооцінений Костецький. *Критика*, 1–2 (27–28), с. 28–29.
8. Костецький, І. (1963). *Театр перед твоїм порогом*. Мюнхен: На горі.
9. Костецький, І. (2005). *Тобі належить цілий світ. Вибрані твори*. Київ: Критика.
10. Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі*. Київ: Либідь.
11. Семак, О. (2009). *Драматургія української діаспори першої половини ХХ століття: система конфліктів і характерів*: дис. ...

канд. філол. наук. Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, Івано-Франківськ.

12. Стех, М. Р. (2005). Пошуки. У: Костецький, І. *Тобі належить цілий світ. Вибрані твори* (с. 7–19). Київ: Критика.

13. Франкл, В. (2018). *Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі*. Харків: КСД.

**Informacja o autorze:**

**Kozłow Roman Anatolijowycz**, doktor habilitowany nauk filologicznych, docent, profesor Katedry Literatury Ukrainińskiej i Komparatystyki, Instytut Filologii, Uniwersytet imienia Borysa Hrinchenki w Kijowie.