



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Melancholia jako sposób doświadczania rzeczywistości w dramatach Hanocha Levina

Author: Magdalena Figzał

Citation style: Figzał Magdalena. (2014). Melancholia jako sposób doświadczania rzeczywistości w dramatach Hanocha Levina. W: B. Popczyk-Szczęśna, M. Figzał (red.), "Dramat i doświadczenie" (S. 307-319). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Magdalena Figzał

Melancholia jako sposób doświadczania rzeczywistości w dramatach Hanocha Levina

Wśród twórców izraelskiego teatru i dramatu współczesnego nazwisko Hanocha Levina jest bez wątpienia jednym z najbardziej rozpoznawalnych. Sztuki zmarłego w 1999 roku autora zyskały bowiem ogromną popularność nie tylko w rodzimym kraju, ale także poza jego granicami — do dziś z powodzeniem wystawia się je na wielu europejskich scenach. Poza utworami dramatycznymi na niezwykle bogatą spuściznę literacką izraelskiego twórcy składają się opowiadania, wiersze, piosenki, satyry polityczne oraz książki dla dzieci, niemniej jednak to właśnie teksty pisane dla teatru oraz ich autorskie realizacje przyniosły pisarzowi największy rozgłos. Działalność teatralna Levina obejmuje okres trzydziestu lat — począwszy od scenicznego debiutu z 1968 roku¹, aż po ostatnie dramaty z lat dziewięćdziesiątych, napisane tuż przed śmiercią. Spośród pięćdziesięciu sześciu sztuk teatralnych aż trzydzieści trzy doczekały się scenicznych realizacji jeszcze za życia autora — sam Levin wyreżyserował ponad dwadzieścia swoich utworów, prezentując je na najważniejszych scenach izraelskich. Znajdująca szerokie grono zwolenników twórczość dramatopisarska Levina od początku spotykała się jednak również z głosami krytyki — autorowi zarzucano między innymi stosowanie zbyt dosadnych, a momentami wręcz wulgarnych środków ekspresji, a także propagowanie skrajnie lewicowych poglądów politycznych.

Dramaturgia Hanocha Levina dość mocno zakorzeniona jest w tradycji i literaturze żydowskiej, jednakże — jak zauważa izraelski teatrolog Shimon Levy — owa specyficzna „lokalność”, jaką naznaczone są poszczególne utwory, nie powinna stanowić tu zasadniczego tropu interpretacyjnego. „U Levina nie

¹ Pierwszym zrealizowanym na scenie utworem Levina był kabaret satyryczny *Ja i ty i następną wojna*, wystawiony w 1968 r. w klubie studenckim Bar-Bim w Tel-Awivie.

znajdziemy z pewnością realnego czy wirtualnego Tel Avivu — pisze Levy — [...] a izraelskość bohaterów to tylko cienka zewnętrzna warstwa”². Porównując sztuki Levina z utworami Samuela Becketta, badacz zwraca uwagę przede wszystkim na uniwersalizm tego dramatopisarstwa. Najchętniej poruszane przez Levina tematy to bowiem te, które wydają się fundamentalne dla naszej egzystencji — narodziny, miłość, choroba, cierpienie, samotność i śmierć.

Badacze twórczości Levina dzielą jego utwory sceniczne na trzy główne kategorie: kabarety satyryczne, komedie rodzinne oraz dramaty mityczne (przez Nurit Yaari określane również „spektaklami losu”³). Dość mocno podkreślane we wczesnych sztukach i programach kabaretowych nawiązania do społeczno-politycznej sytuacji Izraela nie są już tak widoczne w późniejszych dramatach, które stroniąc od tego rodzaju komentarza, skupiają się raczej na problemach egzystencjalnych.

Najlicniejszą bodaj grupę utworów pisanych dla sceny stanowią wspomniane komedie rodzinne, które ze względu na podejmowaną tematykę Nurit Yaari proponuje podzielić na dramaty „samotnych serc” (*Jakobi i Leidental*, *Sprzedawcy gumek*, *Zwyciężony i pokonany*), „związków rodzinnych” (*Szyc*, *Zimowy pogrzeb*, *Trud życia*) oraz „sąsiedztwa” (*Krum*, *Pakujemy manatki*). Bohaterami tych sztuk są najczęściej przedstawiciele średniej warstwy społecznej — mieszkańcy jednej dzielnicy, a często nawet tej samej ulicy, których losy przedstawione zostają w sposób cykliczny: od narodzin, poprzez wesele, aż po chorobę, śmierć i pogrzeb. Momenty te nie tylko informują o upływie czasu w dramacie, ale też sygnalizują zmiany w relacjach między bohaterami.

Nietrudno zauważyć, iż świat przedstawiony w komediach rodzinnych Levina składa się za każdym razem z podobnych elementów — wyznacza go bardzo ogólnie nakreślone miejsce akcji (najczęściej jest to dom, pokój bądź ulica), obecność stałych, regularnie powtarzających się motywów, sytuacji, a przede wszystkim określonych typów postaci dramatycznych. W przypadku tych ostatnich, rzecz można nawet, iż posługuje się Levin stałymi szablonami czy też figurami postaci, które w poszczególnych dramatach uzupełnia jedynie o pewne zmieniające się detale, jak imię, wiek czy profesja. Jak słusznie zauważa Agnieszka Olek, tożsamość bohaterów w sztukach Levina formułuje się na podstawie ich relacji z innymi oraz funkcji, jakie w tych relacjach zmuszeni są spełniać. Swych bohaterów przedstawia autor zawsze w określonej strukturze hierarchicznej, ujawniając nie tylko łączące ich więzi, ale przede wszystkim wiele wzajemnych zależności i powinności:

² S. LEVY: *Daring to Compare: Samuel Beckett and Hanoch Levin*. In: *Drawing on Beckett*. Ed. L. BEN-ZVI. Tel Aviv 2004. Przedruk: S. LEVY: *Ośmielam porównać się na porównanie — Beckett i Levin*. Przeł. J. GRODEK. W: H. LEVIN: *Ja i Ty i następna wojna. Teatr życia i śmierci*. Przeł. I. AMIEL [et al.]. Warszawa—Kraków 2009, s. 691—692.

³ Zob. N. YAARI: *Life is a Lost Battle: The Theater of Hanoch Levin*. In: *Theater in Israel*. Ed. L. BEN-ZVI. Ann Arbor 1996.

Mąż zależny jest od żony, syn od matki, mężczyzna potrzebuje kobiety a kobieta mężczyzny. Kobieta czeka na wnuki, dziecko ma powielać scenariusz rodziców, każdy ma ściśle określoną rolę do spełnienia. Syn musi zadowolić matkę, kobieta ma opiekować się mężem, gdy jest chory i pamiętać o nim po jego śmierci⁴.

Niemożliwość sprostania owym oczekiwaniom, presja środowiskowa, a także świadomość uzależnienia od drugiej osoby, wywołują frustrację, zniechęcenie oraz skazują na nieustanne cierpienie. Postacie kreślone przez Levina wciąż marzą o „lepszem” życiu, o innym „tu i teraz”, które nie chce nadejść. Zamiast tego przychodzi im zmagać się codziennie z tą samą rzeczywistością, z tymi samymi problemami i sąsiadami. Rzeczywistość ta, choć ukazana przez autora z przymrużeniem oka i pod płaszczykiem groteski, jest w gruncie rzeczy bardzo smutna i okrutna, przede wszystkim zaś nieprzystająca do duchowych potrzeb i aspiracji bohaterów. Ich wyrażane górnolotnie pragnienia brutalnie konfrontuje dramaturg z tym, co trywialne, zwyczajne, fizjologiczne:

Duchowość bohaterów — marzenia, lęki i uczucia — zasłaniana jest często przez ich cielesność, która wiecznie przypomina im o swoim istnieniu. Problemy ciała, choroby, słabości, wypróżnianie się czy oddawanie moczu stanowią równie ważny element życia, niekiedy nawet najważniejszy. Pokazując ich wieczną walkę z trywialną codziennością, Levin obnaża swoich bohaterów odsłaniając nagą prawdę o ich małości i bezbronności⁵.

W poszczególnych farsach rodzinnych odnajdujemy więc galerię tych samych typów postaci — należą do nich samotni mężczyźni i kobiety, którzy wciąż przegapiają swe „ostatnie szanse” na znalezienie miłości; nadopiekuńcze matki, dla których ślub dzieci i oczekiwanie na wnuki stają się zasadniczym sensem życia; wieczni marzyciele, którzy nie podejmując żadnych działań, śnią jedynie o „życiu gdzie indziej”, oraz oczekujący swej śmierci hipochondrycy. Tym, co ich łączy, jest bierny stosunek do teraźniejszości, w której uczestniczą zwykle jedynie cieleśnie — swe wewnętrzne przeżycia lokując albo w tym, co minione (przeszłość), albo też w idealistycznych wizjach tego, co może przynieść przyszłość. Ten stan wycofania, rezygnacji oraz permanentnego niezadowolenia z własnego życia, którego nie chce się zaakceptować, a jednocześnie niemożliwością jest je zmienić, można przyrównać do melancholijnego sposobu doświadczania rzeczywistości.

Figura melancholika — podmiotu depresyjnego, udręczonego, pozbawionego możliwości symbolizacji — jest tą, która spaja niemalże wszystkie komedie

⁴ A. OLEK: *Śmieszna baśń przez łzy — o spotkaniu z teatrem i dramatem Hanocha Levina*. W: H. LEVIN: *Ja i Ty i następna wojna...*, s. 24–25.

⁵ *Ibidem*, s. 18.

rodzinne Levina. W nieco odmienniej, metafizycznej odsłonie odnaleźć można ją również w dramatach mitycznych, takich jak *Męki Hioba*, *Wszyscy chcą żyć* czy *Beksy*. Eksponowanie tematu przemijalności i kruchości ludzkiego bytu oraz nieustanna obecność śmierci w kreowanym przez Levina świecie przedstawionym sprzyja formowaniu się melancholijnych osobowości. Ich charakterystykę poprzedzić winny jednak rozważania na temat istoty samej melancholii, która stanowiąc zagadnienie eksplorowane przez różne dziedziny nauki, sytuuje się w kręgu najbardziej wieloznacznych pojęć w historii myśli Zachodu.

W przedmowie do pierwszego rozdziału monografii *Saturn and Melancholy* autorstwa Raymonda Klibanskiego, Erwina Panofskiego oraz Fritza Saxla czytamy:

Słowo „melancholia” w języku współczesnym ma bardzo różne znaczenia. Oznacza, po pierwsze, chorobę psychiczną — choć jako termin medyczny uległo w międzyczasie specjalizacji — objawiającą się stanami lękowymi, głęboką depresją, brakiem chęci do życia. Po drugie nazywa cechę charakteru, która ujawnia się także w budowie ciała i wraz z temperamentem sangwinicznym, cholerycznym i flegmatycznym tworzy system „czterech temperamentów” [...]. Po trzecie, określa również przejściowy stan ducha; czasem bardzo przykry, deprymujący, czasem zaś tylko gnuśny czy nostalgiczny⁶.

Tym, co łączy przedstawione sposoby rozumienia melancholii, okazuje się — jak zauważają sami autorzy — fakt, iż jest ona stanem „niecodziennym i frapującym”, cierpiący zaś na tę przypadłość podmiot charakteryzuje się specyficznym usposobieniem, oscylującym pomiędzy apatią, przygnębieniem i pozostawaniem w letargu a nadmiernym, ekstatycznym wręcz pobudzeniem w niektórych momentach. Ów ambiwalentny status melancholijnego temperamentu wyjaśniać próbowano dwojako — z jednej strony według starożytnej nauki o humorach jest on wynikiem różnorakiej natury „czarnej żółci”, która w zależności od temperatury wywoływać może odmienne nastroje, z drugiej strony zaś — nieodzownie łączono go z dwoistą naturą Saturna — patrona melancholii.

Uczuciowa i behawioralna ambiwalencja wpisana w naturę melancholii dodatkowo utrudnia jednoznaczne jej zdefiniowanie, jak również wskazanie właściwych jej przyczyn. Toteż od wieków stanowi ona zagadnienie wciąż nurtujące badaczy i myślicieli różnych dziedzin nauki. Większość z nich zgodna jest co do tego, iż melancholia, choć jawi się przede wszystkim jako „choroba ducha”, zdaje się automatycznie oddziaływać również na cielesną i fizjologiczną sferę funkcjonowania podmiotu. W artykule *Żałoba i melancholia* Sigmund Freud charakteryzuje ją następująco:

⁶ R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL: *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*. Przeł. A. KRZYŻYŃSKA. Kraków 2009, s. 23.

Melancholia pod względem psychicznym wyróżnia się głębokim i bolesnym zniechęceniem, ustaniem zainteresowania światem zewnętrznym, utratą zdolności do kochania, zahamowaniem każdej sprawności i spadkiem samopoczucia, wyrażającym się w formie zarzutów i pretensji kierowanych pod własnym adresem, posuwającym się aż do obłądnego oczekiwania kary⁷.

Choć na plan pierwszy wysuwają się tu dolegliwości natury duchowej, przede wszystkim „moralne niezadowolenie z własnego ja”, to — jak zauważa Freud — za nimi postępują symptomy innego rodzaju, takie jak załamanie fizyczne, bezsenność, odmowa spożywania pokarmów oraz ogólna słabość.

Z ujęciem Freuda korespondować będą rozważania Julii Kristewej, zawarte w jej obszernym studium pod tytułem *Czarne Słońce. Depresja i melancholia*:

Melancholią nazwiemy ochronną symptomatologię zahamowania czynności [*inhibition*] i utraty zdolności rozumienia symboli [*asymbolia*], która pojawia się chwilowo lub chronicznie u jakiejś osoby, najczęściej naprzemiennie wraz z tak zwaną maniakalną fazą nadmiernego pobudzenia⁸.

Obie definicje ukazują melancholię w kontekście psychoanalizy, która koncentruje się przede wszystkim na jednostkowym podmiocie i jego doświadczeniach. W perspektywie tej melancholia jest zawsze reakcją na utratę upragnionego obiektu (według Kristewej — Rzeczy⁹), a właściwie niemożnością zaakceptowania owej straty. Jak zauważa Freud, melancholia jako pewien stan psychiczny pod wieloma względami zbliża się do żałoby, jednakże w przypadku tej drugiej przedmiot utraty jest zawsze uświadomiony. W przypadku melancholii, podmiot najczęściej nie jest w stanie jednoznacznie stwierdzić, co zostało utracone — nie potrafi więc wskazać właściwej przyczyny stanu, w jakim się znajduje. Ponadto, jak stwierdza austriacki psychoanalityk:

Melancholik pokazuje nam coś jeszcze, co nie występuje w wypadku żałoby — nadzwyczajne obniżenie poczucia „ja”, niesłychane zubożenie „ja”. W przypadku żałoby to świat zubożał i opustoszał — w wypadku melancholii zubożało i opustoszało samo „ja”¹⁰.

W ujęciu psychoanalitycznym melancholia stanowić więc będzie przede wszystkim zaburzenie symbolicznej relacji ze światem zewnętrznym, powstające wskutek niemożności zaakceptowania utraty pożądanego obiektu. Poza

⁷ S. FREUD: *Żałoba i melancholia*. Przeł. R. RESZKE. W: S. FREUD: *Psychologia nieświadomości*. Warszawa 2007, s. 147.

⁸ J. KRISTEWA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M. P. MARKOWSKI i R. RYZIŃSKI. Kraków 2007, s. 11.

⁹ Zob. *ibidem*.

¹⁰ S. FREUD: *Żałoba i melancholia...*, s. 149.

wymiarem indywidualnych doświadczeń podmiotu melancholię rozpatruje się również jako ogólną słabość ludzkiego bytu — a zatem stan duchowego wyczerpania i pustki, nieodłącznie związany z naszą egzystencją. Początki takiego myślenia odnaleźć można już w dziewięćsetstronicowym dziele Roberta Burtona z 1621 roku, który melancholię postrzega jako immanentną część kondycji ludzkiej¹¹.

W dramatach Hanocha Levina — szczególnie zaś w jego komediach rodzinnych — melancholia jawi się po pierwsze jako stan wyrażający ogólną kondycję świata przedstawionego, po drugie zaś związana jest z wewnętrznym dramatem indywidualnych bohaterów — ich usposobieniem oraz sposobem postrzegania rzeczywistości. Dość zaskakujący wydać się może fakt, iż to właśnie w farsach ów melancholijny nastrój wysuwa się na plan pierwszy, ujawniając zarówno duchową, jak i cielesną słabość bohaterów. Choć cierpienia, lęki oraz tęsknoty swych postaci dramatycznych ukazuje autor z wykorzystaniem groteski, a często również za pomocą kabaretowych środków wyrazu, nie pomniejsza to tragicznego wymiaru ich egzystencji — a być może wręcz przeciwnie — sprawia, iż ich codzienne zmagania z ponurą rzeczywistością stają się jeszcze bardziej przejmujące.

Przeżycia oraz stany psychiczne poszczególnych bohaterów bardzo często ukazuje Levin na tle doświadczeń konkretnej zbiorowości — skazanych na siebie mieszkańców tej samej dzielnicy, krewnych, znajomych. W dramatach, takich jak *Krum* czy *Pakujemy manatki*, stają się oni świadkami własnych nieszczęść, współuczestnikami tych samych tragedii dnia codziennego. *Swe dramatis personae* umieszcza autor w dusznym, zamkniętym i pozbawionym nadziei świecie, w którym kolejne dni wyglądają tak samo — wypełniają je te same codzienne rytuały oraz jednakowo brzmiące rozmowy. Nawet tak szczególne momenty życiowe, jak wesele, pogrzeb czy narodziny dziecka pozbawione zostają należnej im celebracji i wtłoczone w powszedniość dnia codziennego. Krótkie sceny, z jakich składają się oba dramaty, ukazują pogrążoną w melancholijnym letargu lokalną społeczność, w której dominują samotni mężczyźni i szukające miłości kobiety, nieszczęśliwi małżonkowie, wdowy oraz wieczni hipochondrycy. Ich marzenia i tęsknoty nigdy nie przeradzają się w czyny — pozostają w sferze imaginali, stając się wyidealizowanym i nieosiągalnym zarazem przedmiotem pożądania. Owa bierna postawa wobec życia, mająca związek z melancholijnym usposobieniem bohaterów, doskonale wyrażona zostaje w jednym z monologów Kruma, w scenie rozgrywającej się w sali kinowej:

Operatorze, zgaś światło na widowni
 Żebyśmy się nie widzieli
 I nie musieli patrzeć sobie w oczy.

¹¹ Zob. R. BURTON: *The Anatomy of Melancholy*. New York 1932.

Pokaż nam jakiś fascynujący film.
 Pogodny i jasny
 O pięknych, szczęśliwych, dobrze ubranych ludziach [...]

W ciemnościach będziemy patrzeć na światło.
 Przez dwie godziny utopimy w nim nasz smutek
 I nasze upodlenie [...]

Filmie drgający strumieniu światła,
 W tobie pokładamy nadzieję.
 [...] ¹²

Krum oraz *Pakujemy manatki* to dramaty bardzo podobne do siebie, zarówno pod względem tematyki — oba bowiem przedstawiają życie codzienne mieszkańców tej samej dzielnicy, jak i formy — składają się z krótkich scenek, obrazujących relacje między bohaterami. W obu tekstach również idealistyczne wizje lepszego życia „gdzie indziej”, które nieustannie wypełniają dialogi bohaterów, zderzone zostają z brutalną rzeczywistością, w której samotność, choroba i lęk przed śmiercią stanowią przytłaczającą dominantę. Jedynym pocieszeniem, jakie znaleźć można w tej ponurej i jałowej egzystencji, jest cierpienie drugiego człowieka.

W dramatach Levina melancholia zdaje się zarówno wyrażać duchową kondycję bohaterów, jak i wpływać na ich relacje ze światem zewnętrznym — jest zatem ściśle powiązana ze sposobem postrzegania i doświadczania rzeczywistości. W owej melancholijnej postawie wobec doświadczeń dnia codziennego na plan pierwszy wysuwają się niezadowolenie, uczucie wewnętrznej pustki, nieustanna tęsknota, niemoc, brak działania oraz bierne czekanie na odmianę losu. Jako przykład posłużyć mogą słowa tytułowego bohatera dramatu *Krum*:

KRUM:

... a najbardziej czekam na dzień, w którym jakimś cudem uda mi się wyrwać z tej dziury. Z tego miasta. Do białego domu z ogrodem, bez autobusów i bez tego smogu, ale z piękną seksowną kobietą i dwójką dzieci¹³.

lub też Elkanana z tragifarsy *Pakujemy manatki*, który codziennie ze spakowaną walizką wyrusza w podróż do wyidealizowanej Szwajcarii, za każdym razem docierając jedynie do przystanku autobusowego:

ELKANAN:

Przyjadę w jesienny wieczór, zapukam, ona otworzy, będzie zachwycona, przytulimy się do siebie... i będziemy się śmiać z tych długich lat, kiedy nie byliśmy razem.

(zaczyna cichutko płakać)

¹² H. LEVIN: *Krum*. Przeł. J. PONIEDZIAŁEK. W: H. LEVIN: *Ja i Ty i następna wojna...*, s. 206.

¹³ Ibidem, s. 180.

Daj mi choć jeden dzień bez tęsknoty. Jeden dzień bez tęsknoty. Ja już nie mam siły. Jestem tylko człowiekiem. Należy mi się jedna działka, choć jedna działka spokoju i szczęścia¹⁴.

Melancholię trawiącą bohaterów sztuk Levina wzmaga świadomość przemijalności oraz kruchości ludzkiego bytu, a także poczucia straconego czasu, który minął bezpowrotnie. Najbardziej wyraźne staje się to w dwóch „sztukach z piosenkami” — *Sprzedawcy gumek* oraz *Jakobi i Leidental*. Obie z nich to teksty rozpisane na trójkę bohaterów w średnim wieku — dwóch mężczyzn i kobietę. W *Sprzedawcach gumek* Cingerbaj i Sprol starają się o względy tej samej kobiety — aptekarki Berlo. Choć wszyscy troje marzą o prawdziwej miłości i poczuciu bezpieczeństwa, jakie daje obecność drugiej osoby przy boku, nie udaje im się zbudować żadnej trwałej relacji. Na przeszkodzie stoją tu nie tylko ich słabości, takie jak egoizm oraz nazbyt wielkie przywiązanie do spraw materialnych, ale przede wszystkim lęk przed odrzuceniem oraz przekonanie, iż pozostanie w kręgu własnych marzeń i snów jest bezpieczniejsze. Kiedy po dwudziestu latach bohaterowie spotykają się ponownie, poczucie zmarnowanego czasu przyprawia ich o rozpacz:

CINGERBAJ:

Stoję na progu przepaści sześćdziesięciu pięciu lat i jestem przerażony. Od chwili moich narodzin aż do dnia mojej śmierci — otwarta i ciemna przepaść. Co zrobiłem z moim najlepszym czasem!¹⁵

Żadne z nich nie zdecyduje się jednak zaryzykować i skorzystać z ostatniej być może szansy na odmianę losu. W sztuce *Jakobi i Leidental* bohaterowie co prawda ową próbę podejmują, jednakże nie przynosi ona oczekiwanej zmiany w ich życiu — wręcz przeciwnie, staje się przyczyną jeszcze większych rozczarowań. Wyrazem melancholijnego żalu i tęsknoty, w których pogrążają się *Jakobi i Leidental*, staje się oksymoroniczny „smutny uśmiech”, o którym śpiewają wspólnie w finałowej piosence:

Ty nie kupisz pianina
O moja ukochana
Ty nie kupisz pianina
I będziesz wciąż w tej samej sukni.
A pod wieczór, kiedy opuszczą cię ostatnie promienie słońca
Pozostanie ci smutny uśmiech¹⁶.

¹⁴ H. LEVIN: *Pakujemy manatki*. Przeł. J. PONIEDZIAŁEK. W: H. LEVIN: *Ja i Ty i następna wojna...*, s. 490.

¹⁵ H. LEVIN: *Sprzedawcy gumek*. Przeł. A. OLEK. W: H. LEVIN: *Ja i Ty i następna wojna...*, s. 288.

¹⁶ H. LEVIN: *Jakobi i Leidental*. Przeł. M. SOBELMAN. W: H. LEVIN: *Ja i Ty i następna wojna...*, s. 103.

„Ostatnie promienie słońca” — promienie odchodzącego światła, które w jakimś stopniu mogłoby nadać sens życiu bohaterów, przywodzą na myśl skojarzenie z metaforą „czarnego słońca” z wiersza francuskiego poety Gérarda de Nerval, którą posłużyła się w swym studium Kristeva. „Ciemność — pisze autorka — przywołuje pokrewieństwo melancholika ze światem cienia i rozpaczy. [...] metafora czarnego słońca dobrze oddaje zaś oślepiającą siłę smutnego nastroju”¹⁷. To właśnie tej sile poddaje się nieustannie Leidental:

LEIDENTAL:

I tak mija czas, wiosna, lato, jesień, zima, czas zakwitania i opadania liści. Ale ty stoisz jak skamieniały, nic nie robisz, pogrążasz się we własnym żalu i wszystko odkładasz na jutro. Tymczasem mija czas i już wiesz, że zaprzepaszczasz życie i z tym gorzkim poczuciem marności i żalu stoisz, patrzysz i patrzysz, i nic nie robisz¹⁸.

Jeśli przypomnieć definicję Freuda, wedle której melancholia wyróżniać ma się „głębokim i bolesnym zniechęceniem, ustaniem zainteresowania światem zewnętrznym oraz utratą zdolności kochania”, okaże się, iż w dramatach Levina mamy do czynienia z klasycznym modelem melancholika.

Do wymienionych już cech wyróżniających melancholijne usposobienie dodawał Freud jeszcze „spadek samopoczucia, wyrażający się w formie zarzutów i pretensji kierowanych pod własnym adresem”¹⁹. Bohaterowie komedii rodzinnych Levina bardzo często za życiowe niepowodzenia obwiniają swoją osobowość, wyrażając tym samym dużą dezaprobatę dla własnego „ja”. W tym kontekście przywołać wypadnie słowa Taktyka, jednego z bohaterów dramatu *Krum*, który odrzucony zostaje przez ukochaną kobietę: „Życie jest okropne... Zwłaszcza dla kogoś, komu się nic nie należy” — skomentuje swoją porażkę, dokonując następnie samoponizenia przed domniemanym rywalem:

TAKTYK:

To ja — Taktyk. Sterczę tu już pół nocy i czekam aż skończysz z Trudą tam na górze. [...]

KRUM:

Powiedz mi dlaczego się tak poniżasz? Skończyłeś politechnikę.

TAKTYK:

Niczego nie skończyłem. Jestem tylko technikiem [...]

KRUM:

Przy tobie czuję się wielki. Spadaj.

¹⁷ Zob. J. KRISTEVA: *Czarne słońce...*, s. 149–152.

¹⁸ *Ibidem*, s. 102.

¹⁹ S. FREUD: *Żaloba i melancholia...*, s. 147.

ТАКТЫК:

Pójdę jeśli ty mi każesz. Ty jesteś panem. Ty masz Trudę. I pamiętaj: nawet gdy-bys był tak mały, ja będę jeszcze mniejszy.²⁰

Ta tendencja do deprecjacji własnego „ja” ma według Freuda związek z utratą pożądanego obiektu, która przeniesiona zostaje do własnego wnętrza. „W ten sposób — pisze badacz — utrata obiektu przekształciła się w utratę ja, a konflikt pomiędzy ja i ukochaną osobą przybrał formę konfliktu pomiędzy krytyką ja i ja przekształconym za sprawą utożsamienia”²¹. Co więcej, zauważa Kristeva, okrutne rozczarowanie, którego zdaje się doświadczać podmiot w chwili konkretnej straty, budzi pogłos dawniejszych traum, po których niedokonana została żałoba — „wynika stąd, że każda strata pociąga za sobą utratę mojego bytu — oraz samego Bycia”²² — pisze autorka.

W dramatach Levina to kobiety wydają się jednostkami silniejszymi — cechuje je zwykle bardziej praktyczny sposób myślenia, toteż skłonność do popadania w melancholię jest w ich przypadku mniejsza. Wśród różnorodnych wizerunków kobiet, jakie konstruuje autor w swych utworach scenicznych, pozycję dominującą zyskuje postać matki — troskliwej, nadopiekuńczej, ale też surowej i apodyktycznej. Do relacji, które w kontekście matczynego wpływu najchętniej obrazuje Levin, należy związek pomiędzy matką a synem. Ma on wymiar realistyczny i symboliczny zarazem. W relacji tej figura Ojca albo nie funkcjonuje wcale, albo też pojawia się na dalszym planie. W rodzinnych stosunkach, które przedstawia Levin, to Kobieta-Matka przyjmuje rolę nadrzędną — degradacja figury Ojca bądź też zupełny jej brak wpływa destrukcyjnie na formułującą się w takich warunkach tożsamość podmiotową syna.

Jeśli powracając tu jako *leitmotiv* toksyczną relację Matka — Syn potraktujemy w sposób symboliczny, może okazać się, iż wskaże ona główną przyczynę melancholii, dotyczącej męskie grono bohaterów. Przywołać należy tu zasadniczą tezę *Czarnego słońca* Kristevej, wedle której melancholia jawi się jako zaburzenie symbolicznej relacji ze światem. Zgodnie z ujęciem psychoanalitycznym, podmiot, aby uzyskać samodzielność i spójną tożsamość, musi dokonać przejścia od tego, co semiotyczne (związane ze sferą pragnień, emocji i popędów), w kierunku symbolicznej interpretacji świata. To, co semiotyczne, uosabia figura Matki, której opuszczenie wydaje się konieczne do wejścia w symboliczny porządek świata i uzyskania podmiotowej samodzielności. Problem melancholika polega na tym, iż nie potrafi on zaakceptować owego rozdzielenia oraz straty, stanowiącej jego konsekwencję:

²⁰ H. LEVIN: *Krum...*, s. 186–187.

²¹ S. FREUD: *Żałoba i melancholia...*, s. 152.

²² J. KRISTEVA: *Czarne słońce...*, s. 6.

Melancholik uwewnętrznia swój utracony obiekt (Matkę), ale nie może ustanowić relacji z Ojcem i z tego powodu popada w asymbolię. Jest wówczas nazbyt blisko Matki (utraconego obiektu, którego utraty nie można przeboleć), lecz nazbyt daleko od Ojca, i z tego powodu popada w milczenie. [...] Jeśli porządek semiotyczny jest porządkiem afektu, to melancholia jest czystym, niezpośredniczonym afektem, pozbawionym komunikacyjnej potencjalności²³.

Jeśli w tym kontekście przyjrzyć się projektowanym przez Levina stosunkom pomiędzy matką a synem, potraktować je można jako modelowy i symboliczny zarazem przykład sytuacji stanowiących źródło melancholii. Daje się tu we znaki również ambiwalentny stosunek do utraconego obiektu, który – jak zaznaczał Freud – jest w tym wypadku nieodzowny. Owa trudna miłość połączona z nienawiścią oraz szeregiem wzajemnych żalów doskonale zobrażowana zostaje w *Krumie*, jak również w sztuce *Pakujemy manatki*. W obu dramatach decydującym dla podmiotu momentem rozpoznania tożsamości „utraconego obiektu” wydaje się realna śmierć matki. Krum skomentuje ją następująco:

Wstań moja kochana. Obudź na nowo moją dziecięcą wiarę w twoje niespożyte siły. [...] Wejdz do domu i zrób mi obiad, bo nie zgodzę się żeby było inaczej. Nigdy. Nigdy. Nie, nie, jeszcze nie. Jeszcze nie jestem gotowy na ten rodzaj płaczu. Nie, jeszcze będzie czas na taką rozpacz²⁴.

Niemożliwość pogodzenia się z ową stratą powiązana jest z nieustannym odraczaniem żałoby – nawet w momencie rzeczywistej, fizycznej śmierci matki. Owej separacji zaakceptować nie chce również Elkanan z dramatu *Pakujemy manatki*:

Jeszcze nie wyjaśniliśmy sobie, co jest do wyjaśnienia. Nie przerobiliśmy żadnego ważnego tematu. Nie zdążyliśmy sobie niczego powiedzieć. Musimy pogadać mamó, my jeszcze musimy pogadać²⁵.

Obie sceny umieszcza Levin na końcu swych dramatów, tak, iż traktować je można jako klucz do zrozumienia melancholijnego usposobienia bohaterów. Zarówno w przypadku Kruma, jak i Elkanana, nieświadomiona strata obiektu nastąpiła już dużo wcześniej, wywołując poczucie braku i pustki, przede wszystkim zaś utratę sensu. W obu utworach realna śmierć matki stanowi zatem moment rozpoznania – pozwala bohaterom na uświadomienie sobie tożsamości utraconego wcześniej obiektu, co jednak nie jest równoznaczne z akceptacją owej straty.

²³ M.P. MARKOWSKI: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy*. W: J. KRISTEVA: *Czarne słońce...*, s. XXVIII.

²⁴ H. LEVIN: *Krum...*, s. 240–241.

²⁵ H. LEVIN: *Pakujemy manatki...*, s. 499.

Dokonując przeglądu wybranych fars rodzinnych Hanocha Levina nie-trudno zauważyć, że świat w nich przedstawiony podszyty jest wszechogarniającym smutkiem. Mimo to nie tracą one swego komediowego charakteru – dzieje się tak za sprawą oryginalnie prowadzonej narracji, polegającej na „spiętrzeniu groteskowych sytuacji, wymieszaniu elementów komicznych i tragicznych, języka poetyckich marzeń i plugawych świństw, okraszonych w dodatku piosenkami”²⁶. Melancholia wtłoczona zostaje tu w codzienny rytm życia bohaterów, stając się immanentną czy wręcz naturalną częścią ich egzystencji, w decydujący sposób wpływającą jednak na sposób postrzegania i doświadczania rzeczywistości.

²⁶ A. KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA: *Hanoch Levin: Anarchia z melancholią*. „Dialog” 2010, nr 5, s. 165.

Magdalena Figzał

Melancholy as a Way of Experiencing Reality in Dramas by Hanoch Levin

Summary

The article attempts to depict the experience of melancholy in family dramas by an Israeli playwright Hanoch Levin. With regard to the themes plays can be divided into dramas of “lonely hearts,” “family relationships,” and “neighborhood.” What is common to these three groups of dramas is the gallery of the same personae – melancholy men: depressed, detached subjects, deprived of any possibility of symbolization. Firstly, melancholy appears to be a general condition of the depicted world; secondly, it is deeply related to the inner dramas of the personae of the drama – their embodiment and their perception of the world.

The basic purpose of this article is to provide an analysis of the selected issues in the context of psychoanalytical readings of melancholy, especially Freud’s as well as Kristeva’s works.

Magdalena Figzał

La mélancolie comme moyen d’expérience de la réalité dans les drames de Hanoch Levina

Résumé

L’article est une tentative de décrire la mélancolie dans les comédies de famille du dramaturge israélien H. Levin. À cause de la thématique abordée, les pièces de cette catégorie peuvent être divisées entre les drames des «cœurs solitaires», des «relations familiales» et du «voisinage». C’est la galerie des même personnages- mélancoliques qui unit tous les trois types d’oeuvres: sujets dépressifs retirés, angoissés, privés de symbolisation. La mélancolie apparaît ici première-

ment comme état exprimant une condition générale du monde représenté, deuxièmement elle est liée à un drame intérieur des héros individuels — leur disposition et leur perception de la réalité.

L'objectif de l'esquisse est d'analyser des questions abordées dans le contexte de l'approche psychanalytique de la mélancolie, surtout dans les travaux de S. Freud et J. Kristeva.