

Maria Cymborska-Leboda

Z zagadnień metody literackiej w "Życiu człowieka" Leonida Andriejewa

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 2324, 223-256

1968/1969

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN — POLONIA

VOL. XXIII/XXIV, 9

SECTIO F

1968/1969

Instytut Filologii Obcych UMCS

Maria CYMBORSKA

Z zagadnień metody literackiej w *Życiu człowieka* Leonida Andriejewa

Проблема художественного метода в „Жизни человека” Леонида Андреева

Certains problèmes de la méthode littéraire dans *La vie humaine*
de Léonide Andréiev

Twórczość Leonida Andriejewa, utalentowanego i niezwykle kontrowersyjnego pisarza z przełomu wieków (1871—1919), od pierwszej chwili wzbudzała powszechne zainteresowanie, wywoływała krańcowo różne sądy. Stała się czułym barometrem, rejestrującym „umysłowy ferment” („brożenie umów”) burzliwego okresu w rozwoju artystycznego życia Rosji. Bardzo dobitnie wyraziła gwałtowne i uporczywe poszukiwania odpowiedzi na męczące, nurtujące rosyjską inteligencję „wieczne”, eschatologiczne pytania. Odzwierciedliła dążenie do odnowienia sztuki poprzez próby śmiałych innowacji artystycznych.

Twórczość artystyczną rozpoczął Andriejew w kręgu gorkowskiego „Znania”, niemniej poprzez supremację „spraw wiecznych” nad społecznymi problemami ówczesnego życia, odrzucenie programów artystycznych, pisarz eksperymentatorstwem oddalił się od realistów. Nie należał przy tym do żadnej grupy literackiej. Odżegnywali się od niego realisci, nie uznawali go symboliści. W swojej praktyce literackiej, oscylującej między modernizmem a realizmem, Andriejew pozostał na uboczu, mówiąc jego słowami „dla realistów podejrzanym modernistą, dla modernistów prawie realistą”. Od realizmu wszakże nigdy do końca nie odszedł.

Drogę twórczą L. Andriejewa otwiera pokaźny tom opowiadań (*Rasskazy* — 1901 r.) przepełnionych humanizmem, współczuciem i protestem społecznym, utrzymanych w duchu tradycji realizmu krytycznego Dostojewskiego, Czechowa, Tołstoja.

W krótkim czasie pisarz ewoluje w stronę własnej, swoistej formy artystycznej. Już jego proza (*Myśl, Otchłań, Mur*) ujawnia specyfikę jego talentu artystycznego, zaznacza skłonność do refleksji i rozmyślań. We wczesnych opowiadaniach dążność do stawiania problemów ogólnoludzkich zaczyna dominować nad bezpośrednim odzwierciedleniem życia w jego codzienności i bogactwie. Tu więc należy szukać genezy owych tendencji, które odwiodą Andriejewa od „dobrego, starego realizmu” w stronę kierunków modernistycznych, w stronę poszukiwań nowych sposobów ekspresji. Bardzo słusznie zauważył tę zależność krytyk K. Czukowski:

„Jego ulubieni bohaterowie — to ludzie w ogóle, pozbawieni konkretnych cech [...] Tym samym przyznawał on konieczność takich utworów, w tym czasie jeszcze nie napisanych, jak *Życie człowieka, Czarne maski, Głód — Mocarz*, gdzie typowość oddzielnych ludzi jest odrzucona, ponieważ zamienia ją typowość ich wspólnego losu.”¹

W kilka lat po napisaniu swego pierwszego „neorealistycznego” dramatu Andriejew napisze do Amfitieatrowa:

„Nie mogłem nigdy do końca wyrazić swojego stosunku do świata z pozycji realistycznego pisarstwa. Ścisłej, jest to wskaźnik tego, że wewnątrz, swoją istotą pisarsko-ludzką nie jestem realistą. Kim jestem?”²

Jest bowiem rzeczą konieczną przy badaniu dramaturgii Andriejewa uwzględnienie owych predyspozycji skłaniających pisarza ku nowej formie, odwodzących go od realizmu — predyspozycji, które w kształtowaniu jego metody twórczej odegrały bardzo ważną rolę.

„Tamci byli pisarzami bytu, targani problemami realnej rzeczywistości, a on wśród nich był jedynym tragikiem, i cały jego ekstatyczny, efektowny, czysto teatralny talent, który się skłaniał ku wielkim, hiperbolicznym formom, był doskonale przystosowany dla metafizyczno-tragicznych tematów”³ — pisał K. Czukowski, podkreślając różnicę w twórczości Andriejewa i dramaturgii pisarzy — znaniewowców.

Na tę stronę pisarskiej osobowości zwracał uwagę i W. Wieriesajew.⁴ Andriejew bowiem ponad realność zmysłową, rzeczywistość empiryczną, przekładał inną, niedosiągalną realność. Fascynowały go problemy ducha, trwałe i niezniszczalne ludzkie uczucia i właściwości. W owym preferowaniu spraw ducha, w skłonnościach irracjonalnych, w dążeniu „do zanurzenia się w ludzką świadomość” (M. Mae-

¹ K. Czukowski: *Iz wospominanij*, Moskwa 1958, s. 259.

² M. Gor'kij i L. Andriejew. *Nieizdannaja pieriepiska* [w:] *Litieraturnoje nasledstwo*, t. 72, Moskwa 1965, s. 540.

³ Czukowski: *op. cit.*, s. 253.

⁴ „Andriejewa nie cechowała ciekawość intensywnego, konkretnego życia. Nie usiłował go poznać, tak jak robił to np. Lew Tołstoj”, *Requiem. Sbornik pamiaty L. Andriejewa*, Moskwa 1930, s. 148.

terlinck), był Andriejew wyrazicielem szerszych dążeń, był, jak wspominał G. Czulkow, „synem swojego wieku”.⁵

W dramaturgii Andriejewa, nowatorskiej i pełnej artystycznego niepokoju, *Życie człowieka* zajmuje miejsce szczególne. Napisane w r. 1906, otwiera cykl tzw. neorealistycznych dramatów, jest eksperymentem, próbą stworzenia nowej formy artystycznej; w dramaturgii Andriejewa jest to utwór o znaczeniu przełomowym. „Chcę zreformować dramaty”⁶ pisał Andriejew w listopadzie 1906 r. do A. S. Serafinowicza. A w jednym z listów do G. Czulkowa zaznaczał:

„Rzecz w tym, że wziąłem dla sztuki zupełnie nową formę — nie realizm, nie symbolizm, nie romantyka — co, nie wiem.”⁷

Problem metody twórczej Andriejewa w *Życiu człowieka* pozostaje do dziś sprawą otwartą i dyskusyjną. Tymczasem właściwe rozstrzygnięcie tej spornej kwestii miałoby bardzo ważne znaczenie dla prześledzenia ewolucji pisarza oraz dla możliwie obiektywnej oceny artystycznej wartości nowej formy dramatycznej stworzonej przez Andriejewa.

Nie można narzekać na brak krytycznej literatury o Andriejewie. Niemniej jednak nie można również twierdzić, że jest to literatura bogata, dająca szerokie, całościowe opracowanie dorobku pisarza. Apogeum zainteresowania twórczością L. Andriejewa tak w Rosji, jak i w Polsce⁸ stanowi pierwsze dziesięciolecie naszego stulecia. Największa liczba prac o Andriejewie przypada w Rosji właśnie na okres przedrewolucyjny. Fakt ten pozostaje nie bez znaczenia. W większości prac tego okresu przeważa historyczno-socjologiczne podejście do twórczości pisarza, uproszczona, analiza jego ideologii i filozofii⁹, która nierzadko jest wulgaryzowana, interpretowana jednostronnie i fałszywie. Charakterystyczne jest to, że Łunaczarski, który sam bardzo surowo oceniał Andriejewa¹⁰, poddał niezwykle ostrej krytyce jednego z wymienionych autorów — Szulatikowa, dopatrującego się w twórczości Andriejewa propagowania maltuzjańskich idei.

⁵ L. Andriejew: *Pisma*, Leningrad 1924, s. 34.

⁶ Cyt. wg komentarzy W. Czulkowa [w:] L. Andriejew: *Pjesy*, Moskwa 1959, s. 564.

⁷ Andriejew: *Pisma*, s. 38.

⁸ Por. Z. Żakiewicz: *Leonid Andriejew w Polsce*, Zeszyty Naukowe WSP w Opolu, Filologia rosyjska, 1963, nr II.

⁹ Por. M. Morozow: *Oczerki nowiejszej literatury*, St. Pietierburg 1911; M. Rejsner: *L. Andriejew i jego socjalna ideologija*, St. Pietierburg 1909; W. Szulatikow: *Izbrannyje literaturno-kriticzeskije statji*, Moskwa—Leningrad 1929, s. 165; W. Ł. Fricze: *Leonid Andriejew. Opyt charakteristiki*, Moskwa 1910.

¹⁰ A. W. Łunaczarskij: *Tieatr i riewolucyjja*, Moskwa 1924, s. 273.

Inny, bardziej literacki i obiektywny charakter badań nad twórczością Andriejewa reprezentuje szereg opracowań tego okresu takich autorów, jak wymieniony już K. Czukowski, K. Arabażyn, T. Ganzulewicz.¹¹ Na szczególną uwagę zasługuje ostatni z wymienionych, który poczynił trafne i słuszne stwierdzenie, wyrażające istotę metody Andriejewa.

„Prawdziwość i dokładność w odzwierciedlaniu życia — te elementarne wymogi, stawiane dziełu artystycznemu przez estetykę dobrych, starych czasów, którą oni wyczerpali, nie może być w zupełności zastosowana do utworów L. Andriejewa. On sam tworzy rzeczywistość.”¹²

Dla dzisiejszego badacza na szczególne podkreślenie zasługują trzy, fundamentalne prace lat dwudziestych, poświęcone już konkretnie *Życiu człowieka*.¹³ W tych artykułach, odznaczających się ogromną wnikliwością i odkrywczością analizy, utwór Andriejewa traktowany jest jako pierwszy rosyjski dramat ekspresjonistyczny. W latach trzydziestych taki pogląd reprezentuje B. W. Michajłowski.¹⁴

Renesans zainteresowań twórczością Andriejewa przypada na koniec lat pięćdziesiątych. W r. 1959 został wydany po długiej przerwie tom dramatów pisarza.¹⁵ We wstępie do wydanego zbioru A. Dymyszcz pisze:

„Leonid Andriejew jako autor *Życia człowieka* i innych sztuk, okazał się, w zasadzie, najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem dramaturgii symbolistycznej, nikt bowiem z dramaturgów symbolizmu (F. K. Sołogub, W. J. Briusow,

¹¹ K. J. Arabażyn: *Leonid Andriejew. Itogi twórczestwa*, St. Pietierburg 1910; K. J. Czukowski: *Leonid Andriejew — bolszoj i maleńkij*, St. Pietierburg 1908.

¹² T. Ganzulewicz: *Russkaja żyżń i jejo tieczenija w twórczestwie Leonida Andriejewa*, Pietierburg 1908, s. 18. Należy podkreślić, że wiele cennych uwag traktujących o metodzie twórczej dramaturgii Andriejewa znajdujemy w krytyce marksistowskiej: w artykułach A. W. Łunaczarskiego (A. W. Łunaczarskij: *Sobranije soczinienij*, t. I, Moskwa 1963) i W. W. Worowskiego (W. W. Worowskij: *Litieraturno-kriticzeskije statji*, Moskwa 1956). Bardzo ważnym w tym względzie jest również szkic M. Gorkiego: *Leonid Andriejew* [w:] M. Gorkij: *Litieraturnyje portriety*, Moskwa 1959. Prezentowany przegląd nie obejmuje, rzecz jasna, wszystkiego, co napisano dotychczas o Andriejewie. Wskazuje jedynie te pozycje, które przedstawiają niewątpliwą wartość z punktu widzenia danych rozważań.

¹³ K. W. Driagin: *Ekspriessionizm w Rossii*, Wiatka 1928, T. Gric: *O kompozycji „Żyżni Czelowieka” L. Andriejewa* [w:] „Litieraturnyj Sieminarij”, VI, Baku 1928; An. Linin: *Tieatr L. Andriejewa („Żyżń czelowieka”)*, *ibid.*

¹⁴ „W sensie artystycznym — pisał B. W. Michajłowski, twórczość Andriejewa wzbudza szczególne zainteresowanie dlatego, że Andriejew był pierwszym w literaturze rosyjskiej i być może w literaturze światowej, najwybitniejszym przedstawicielem ekspresjonizmu”. B. W. Michajłowski: *Russkaja literatura XX w.*, Moskwa 1939, s. 319.

A. A. Błok i in.) nie osiągnęli takiej popularności, nie wywołali takiego zainteresowania ze strony teatru, jak on.”¹⁶

Twierdzenie to, jak się wydaje, jest pozbawione racji bytu. Ani historia wzajemnych stosunków Andriejewa i symbolistów (brak wzajemnej sympatii), ani tym bardziej ich poglądy estetyczne nie pozwalają postawić znaku równości między dramaturgią symbolistyczną a twórczością dramatyczną Andriejewa i *Życiem człowieka* w szczególności. Swym kształtem artystycznym i zawartością ideowo-społeczną dramat Andriejewa różnił się zasadniczo od dramaturgii wyżej wymienionych autorów. *Życie człowieka* nie mogło być utworem bliskim symbolistom, zbyt silnie bowiem tkwiło w ówczesnych realiach społecznych. Jego „kosmizm” i irrealność nosiły zbyt silne piętno współczesności, byby wyraźnie przesiąknięte ostrym protestem społecznym.¹⁷ Sam styl Andriejewa był zbyt jaskrawy, zbyt brutalny, pozbawiony finezyjnej subtelności, „dżentelmeństwa języka”, mistycznej symboliki tak charakterystycznej dla symbolistów. W andriejewowskim sposobie odczuwania i rozumienia świata pojawiły się już nowe, nieznanie wtedy nuty, wybiegające w przyszłość ku ekspresjonizmowi, co samo przez się stawiało Andriejewa w opozycji do Maeterlincka, z którym w tym czasie porównywano autora *Czerwonego śmiechu*. Wtedy, w 1907 r., w zasadzie tylko A. Błok z właściwą jemu intuicją poetycką zauważył tę istotną różnicę metod obu dramaturgów. Polemizując z tymi, którzy w Andriejewie widzieli epigona Maeterlincka, A. Błok pisał:

„Maeterlinck — wróg burżuazyjności jest zbyt kulturalny, zbyt spokojny i dlatego głos jego nie jest słyszany. Problemy trzeba stawiać inaczej: okrutnie, jak dzieci [...] Maeterlinck nigdy nie osiąga takiego okrucieństwa, takiej szorstkości, prawie wulgarnej niezgrabności i naiwności w stawianiu problemów. Za tę oto niekształtność i naiwność ja właśnie lubię *Życie człowieka* i myślę, że dawno już nie było sztuki ważniejszej i bardziej palącej.”¹⁸

Niektórzy literaturoznawcy radzieccy charakteryzowali Andriejewa jako typowego przedstawiciela ekspresjonizmu na gruncie rosyjskim. Pogląd ten zapoczątkowany przez wymienionych już K. Driagina i B. W. Michajłowskiego, nie zyskał powszechnego poklasku. Ślady tamtych interpretacji można odnaleźć w opracowaniach krytycznych naszych czasów w artykułach B. S. Bugrowa, M. Żegałowa, T. Kułowej.¹⁹

¹⁵ Andriejew: *Pjesy*, Moskwa 1959, s. 14.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ Szczegółowo o problemie „Andriejew i symboliści” traktuje bardzo interesująca i bogata w materiał rozprawa doktorska W. I. Biezzubowa: *Leonid Andriejew i russkij realizm naczala XX wieku*, Tartu 1968.

¹⁸ A. Błok: *Sobranije soczinienij*, t. V, Moskwa—Leningrad 1962, s. 189—190.

¹⁹ Por. N. Żegałow: *Kniga o Leonidie Andriejewie*, „Russkaja literatura” 1961, nr 2; T. K. Kułowa: *Tworczeskije iskanija L. Andriejewa [w:] Kriticzeskij realizm i modierizm XX wieku*, Moskwa 1967.

Fakt, że Andriejew w jakiś sposób antycypował dramat ekspresjonistyczny, pozostaje już dzisiaj bezsporny. Niemniej jednak szumne stwierdzenie wymienionych krytyków o całkowitej negacji realizmu w dramacie Andriejewa wydaje się niezupełnie słuszne.²⁰ Trudno kategorycznie stwierdzić, że w *Życiu człowieka* Andriejew całkowicie odszedł od realizmu, tak jak nie można sądzić, że *Życie człowieka* jest czystym wzorem dramatu ekspresjonistycznego, już chociażby dlatego, że jest to utwór stylistycznie niejednolity, bogaty w odkrycia, nowatorski i specyficzny w swej strukturze. Nie wdając się w rozważania na ten temat wystarczy wskazać, że tak charakterystyczne wskaźniki dramatu ekspresjonistycznego, jak napięcie, dynamizm, ekstatyczność, krzykliwość i chaotyczność w *Życiu człowieka* są prawie nieobecne. Ścisłą i dokładną klasyfikację utworu utrudnia fakt, że Andriejew w odróżnieniu od modernistów nie negował realizmu, lecz opierając się na realistycznych tradycjach Czechowa, Dostojewskiego, Garszyna i Tołstoja dążył do pogłębienia i rozszerzenia jego granic.²¹ W *Życiu człowieka* Andriejew doszedł do tej linii, za którą realizm już się kończy, ale jej nie przekroczył, nie naruszył związku swej twórczości z realną rzeczywistością.

W dalszej części niniejszej pracy podjęta zostanie próba ukazania specyfiki i nowatorskiego charakteru dramatu Andriejewa. Szczególny nacisk zostanie położony na analizę struktury utworu, będącej funkcją filozofii autora, wyrazem jego artystycznego modelu rzeczywistości, przedstawione zostaną jednocześnie te źródła i relacje, które w jakiś sposób mogły inspirować genezę i wybór andriejewowskiej formy dramatycznej.

Wyżej zostało już podkreślone znaczenie pewnych subiektywnych predyspozycji w twórczości L. Andriejewa (specyfiki jego talentu), określających kierunek zainteresowań i poszukiwań artystycznych. Niezbędne staje się także uwzględnienie obiektywnych przyczyn, które w owych poszukiwaniach odegrały bardzo istotną rolę. Koniecznością jest więc umieszczenie poszukiwań Andriejewa na tle szerszych stosunków społeczno-kulturalnych, w określonym kontekście literacko-artystycznym. Fakt to tym bardziej znamieny, że pojawienie się *Życia człowieka* wiąże się z historią „nowego teatru” rosyjskiego, biorącego swój początek ok. 1905 r. (powstanie filii MChAT-u — Teatru-Studium), a wyrażającego się takimi głośnymi nazwiskami, jak: W. E. Meyerhold, K. S. Stanisławski, W. F. Komissarżewska. Oto jak Stani-

²⁰ B. S. Bugrow: *Na putiach otricanija realizma* [w:] *Russkaja literatura XX wieku*, Kaługa 1968.

²¹ Por. o tym Biezzubow: *op. cit.*

sławski charakteryzuje przyczynę powstania Studium na Powarskiej — eksperymentującego laboratorium, którego zadaniem stało się wypracowanie nowych form sztuki teatralnej (na realizatora tych poczynań Stanisławski powołał W. E. Meyerholda):

„[...] ja dopiero dążyłem do nowego, nie znając jeszcze dróg i środków dla jego realizacji, Meyerhold, jak się wydawało, już je odnalazł, ale nie mógł ich w pełni zrealizować.”²²

Pojawienie się utworu Andriejewa, odkrywającego nowe drogi dramatu rosyjskiego, synchronizowało w ten sposób z potrzebami teatru rosyjskiego na danym etapie jego rozwoju. Bardzo wyraźnie podkreślił to Stanisławski w książce *Moje życie w sztuce*:

„Właśnie w owym czasie interesowałem mnie w twórczości dramatycznej irrealizmu i poszukiwałem środków technicznych, form i pomysłów, które pozwoliłyby wcielić go na scenie. Toteż sztuka Leonida Andriejewa odpowiadała całkowicie ówczesnym naszym poszukiwaniom.”²³

Jest to bowiem okres ogólnego niezadowolenia z istniejących form sztuki, okres gorących poszukiwań nowych zasad i środków realizacji scenicznej, które mogłyby wyrazić „wzniosłe uczucia, ludzką boleść, odczuwanie tajemnic bytu i wieczności.”²⁴

Przeświadczenie o ograniczeniu starego realizmu i dramatyczne poszukiwania L. Andriejewa harmonizowały w ten sposób z ówczesnymi tendencjami w teatralnym życiu epoki, z poszukiwaniami Stanisławskiego, Niemirowicza-Danczenki, Meyerholda, z ich marzeniami o nowym teatrze, traktującym o sprawach irrealnych, wiecznych, absolutnych.

„Dla mnie stawało się coraz bardziej jasne, że teatr winien mówić tylko o sprawach wiecznych, zgodnie z tym powinno się szukać form dla ich odzwierciedlenia, ponieważ formy teatru naturalistycznego są nieprzydatne” — wspominała później W. F. Komissarżewska.²⁵

²² K. S. Stanisławski: *Moje życie w sztuce*, Warszawa 1951, s. 300. Sam zaś Meyerhold w kilka lat później tak napisze o motywach powstania Teatru — Studium: „Pierwsze posiedzenie współpracowników Teatru — Studium odbyło się 5 maja i już na tym posiedzeniu dźwięczały takie nutki: współczesne formy sztuki dramatycznej dawno już się przeżyły, współczesny widz potrzebuje nowych środków techniki. Teatr Artystyczny doszedł do sugestywności w sensie życiowej naturalności i prostoty wykonania. Lecz pojawiły się nowe dramaty, które wymagają nowych chwytów inscenizacyjnych. Teatr — Studium powinien dążyć do odnowienia sztuki dramatycznej poprzez nowe formy i chwytły realizacji scenicznej”. W. E. Mejerhold: *Statji, piśma, riecz, biesiedy*, Moskwa 1968, s. 106—107.

²³ Stanisławski: *op. cit.*, s. 338.

²⁴ *Ibid.*, s. 299.

²⁵ Cyt. wg książki K. Rudnickij: *Rieżysior Mejerhold*, Moskwa 1969, s. 74.

Jednym z naczelnych założeń apologetów „nowego teatru”, które łączyło z nimi i Leonida Andriejewa, było dążenie do teatru wielkich syntez i uogólnień, teatru preferującego fundamentalne problemy ludzkiego istnienia. Teatr ten operował nowymi narzędziami, nowymi środkami ekspresji: dźwiękiem, barwą, światłem, pantomimą (realizując w ten sposób to, co organicznie wynika z istoty dzieła teatralnego — jego syntetyczność), odrzucał dotychczasowe formy i kanony sceniczne („żeby na scenie wszystko było jak w życiu”), kopiowanie i fotografowanie życia, prymat psychologizmu i naturalizmu, postulował nowy typ związku pomiędzy widzem a aktorem. Były to koncepcje wyraźnie różniące się od zasad starego teatru, którego naczelną słabością było niedocenianie dialogu aktor — widz, ignorowanie twórczej wyobraźni ostatniego, co było konsekwencją zbytniej dosłowności i naturalizmu.

Jeszcze w 1902 r. W. Briusow w artykule *Niepotrzebna prawda* (*Nienużnaja prawda*) wystąpił z krytyką naturalizmu, apelując do świadomej umowności, postulując konieczność nowej sztuki, czyniącej widza jej aktywnym uczestnikiem.

„Wszędzie, gdzie sztuka, tam też jest umowność (usłowność'). Już czas żeby Teatr przestał kopiować rzeczywistość.”²⁶

„Ruchy, gesty i mowa artystów powinny być stylizowane, powinny dążyć nie do naśladowania tego, jak bywa „rzeczywiście”, a do tego stopnia wyrazistości, którego nie ma w życiu. Przecież osiąga słowo najwyższą wyrazistość w wierszu, kiedy tym czasem wierszami ludzie nie porozumiewają się między sobą, nawet w chwilach największego uniesienia. Dajcie nam w teatrze artystyczną umowność.”²⁷

Ponawiał swój apel Briusow w artykule *Poszukiwania nowej sceny*. Znaczenie artykułów Briusowa jako teoretyka „nowego teatru” było niezwykle cenne. Były one krytyką praktyki artystycznej wczesnego MChAT-u, ukazujące jego błędy i niedociągnięcia, pozwalające wielu przedstawicielom sztuki m. in. Meyerholdowi, którego stanowisko było bliskie poglądom Briusowa, dojrzeć próbę wyjścia z tego naturalistycznego impasu. Rola tych postulatów była tym bardziej istotna, iż szereg inscenizacji MChAT-u, takich jak: *Juliusz Cezar* czy *Potęga ciemnoty*, wyraźnie ciążyło ku muzealnemu, etnograficznemu odtwarzaniu życia, zniżając rolę sztuki do fotografii. Skojarzmy słowa Briusowa z tym, co napisał krytyk A. Gornfeld o inscenizacji miniatur

²⁶ Cytat pochodzi z pracy W. E. Meyerholda: *O teatrze. K historii i technice* [w:] *id.: Statji, piśma...*, s. 125.

²⁷ „Wiesy” 1906, nr 1, s. 72.

Czechowa²⁸, a stanie się jasne i umotywowane dążenie Meyerholda do tego, by teatr stał się świątynią, widowisko — misterium, w którym widz na równi z reżyserem stałby się uczestnikiem tworzącym swą obecnością całość spektaklu dramatycznego.

W tym świetle staje się zrozumiałe, jakim wydarzeniem teatralnym było pojawienie się dramatu Andriejewa, który likwidacją rampy, zburzeniem iluzjonizmu i realizmu scenicznego, orientacją na nowy typ związku widz-aktor, realizował nabrzmiałe potrzeby kulturalno-artystyczne. Przytoczmy jeden z głosów ówczesnej prasy. Recenzent „Głosu Moskwy” A. Timofiejew, który inscenizację *Życia człowieka* na scenie MChAT-u uważał za punkt zwrotny w jego rozwoju, pisał nazajutrz po spektaklu:

„Wczoraj Teatr Artystyczny zapoczątkował i pokazał nowy styl w teatrze, nowe formy sztuki teatralnej, poprowadził nas śmiało i zdecydowanie po nowej drodze twórczości scenicznej. Naśladowanie życia, odtwarzanie rzeczywistości, teatr jako odbicie życia z wszelkimi jego drobiazgami — na tym postawiono krzyżyk. Wynaleziono coś nowego — to, że życie można odtwarzać dając jego schemat, jego szkielec [...] Wprowadzony został [...] ten element, który zawsze był niezbędny w prawdziwej sztuce — twórczość widza. Teatr odtwarzający życie ze wszystkimi jego detalami, zamykał wszelkie możliwości dla fantazji widza [...] Pierwszy i trwały kamień teatru przyszłości został założony.”²⁹

Inszenizacja *Życia człowieka* rozpalila trwające już wcześniej dyskusje o roli i profilu teatru przyszłości. Sama zaś polemika wokół „nowego teatru”, obejmująca szerokie kręgi krytyków, literatów, teatrologów (A. R. Kugiel, F. Sołogub, G. Czułkow, W. Briusow, W. Meyerhold i inni) wyrażała niezadowolenie z dotychczasowego kształtu sztuki, świadczyła o potrzebie jej odnowienia.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że dramat Andriejewa bogactwem zawartych w nim propozycji, dający nowe możliwości interpretacji scenicznych, odegrał niemałą rolę w kształtowaniu poglądów estetycznych twórcy tzw. teatru konwencji („usłownego teatru”). Nieprzypadkowo w swojej koronnej pracy *O teatrze. K historii i technice*, propagując zasady „nowego teatru” Meyerhold cytuje słowa z listu Andriejewa (powtarzając je jeszcze raz w późniejszym artykule *Max Reinhardt*):

„Umowny teatr to taki teatr, w którym widz ani na chwilę nie zapomina, że przed nim są aktorzy, którzy grają, a aktorzy, że przed nimi widownia, a pod

²⁸ „Tu jak i wszędzie w sztuce było ważne, by nie dać niczego zbytecznego: niech czytelnik sam się domyśli, sam dopełni dekoracyjnymi detalami dialogi Czechowa, on będzie tylko wdzięczny za te chwile samodzielnej pracy artystycznej. A tu dali wszystko — widzowi pozostawało tylko się śmiać. I on się śmiał, tylko się śmiał”. *Teatr. Kniha o nowom teatrze*, St. Pietierburg 1908, s. 127.

²⁹ „Golos Moskwy”, 13 diekabria 1907, nr 2888, s. 3.

nogami scena i po bokach dekoracje. Jak na obrazie: patrząc na niego człowiek ani na minutę nie zapomina, że to są farby, płótno, pędzel, a mimo to osiąga najwyższe i wysublimowane uczucie życia. I nawet często tak bywa: im bardziej jest to obraz, tym silniejsze jest wrażenie życia.”³⁰

Przytoczone słowa posiadają bardzo istotne znaczenie. Zawierają one klucz do zrozumienia specyfiki formy *Życia człowieka*, w nich Andriejew sformułował zasadę umowności i stylizacji, które w tym czasie były wspólne dla obu artystów. Przypomnijmy, że podobną myśl Andriejew wyraził w jednym z listów do Stanisławskiego. List ten stał się autokomentarzem do inscenizacji, określającym specyfikę metody twórczej i nowy sposób scenicznego opracowania dramatu.

„Jeżeli u Czechowa i nawet Maeterlincka scena powinna przedstawiać życie, to tu, w tym przedstawieniu scena powinna dać tylko odbicie życia. Widz nie powinien ani na chwilę zapomnieć, że stoi przed obrazem, że znajduje się w teatrze i przed nim aktorzy [...]”³¹

Jest więc andriejewowski autokomentarz podkreśleniem nowatorstwa i nietypowej kierunkowości oddziaływania dramatu, zaprzeczeniem dotychczasowego kształtu widowiska teatralnego, bazującego na iluzyjności, wprowadzającego widza w atmosferę swoistego transu. Andriejew bowiem pragnie zachować dystans między sceną i widowiskiem, proponuje inny model teatru — teatru prowokującego widza do myślenia, wstrząsającego jego świadomością, odrzucając tym samym tradycyjne, arystotelesowskie pojęcie dramatyizmu.³²

Takie pojmowanie roli sztuki i kierunku jej oddziaływania zbliża Andriejewa do „nowego teatru” i jego ojca — Meyerholda. Punktem stycznym jest także dążenie do urzeczywistnienia syntetycznej istoty

³⁰ Mejerhold: *op. cit.*, s. 141—142.

³¹ *Niezdannyje piśma L. Andriejewa*, „Uczonyje zapiski Tartuskiego Gosudarstwiennogo Uniwersiteta”, выпуск 119, Tartu 1962, s. 382.

³² Wolno przypuszczać, że kierunkiem swych poszukiwań, proponowanym sposobem rozwiązań scenicznych Andriejew antycypuje niektóre założenia teatru Brechta, przy całej ewidentnej różnicy metod obu artystów. Odkrywa te zasady i środki wyrazu, które Brecht uczyni istotą swego arsenału twórczego, nadając im inne przeznaczenie i nowy cel artystyczny. Twierdząc, że teatr winien być tylko teatrem, twórcą teatru epickiego podkreślał nieodzowność zburzenia iluzji, że aktor jest rzeczywistą postacią, a akcja przedstawienia rzeczywistym wydarzeniem”. B. Brecht: *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1955/1, s. 54. Zgodnie z koncepcją Brechta oznacza to, że teatr winien inspirować ku refleksji i zrozumieniu siebie i otaczającego świata poprzez intelektualną percepcję ukazywanego przedstawienia, które nie może być sprowadzone tylko do prezentacji akcji i przeżyć bohatera. Andriejew przeto w swych poszukiwaniach w jakiś sposób przybliża się do tego kształtu sztuki, który stworzy Brecht. Fakt ten nie wyczerpuje, oczywiście, całości zagadnienia, wymagającego oddzielnego opracowania, jakim jest „Andriejew i Brecht”.

dramatu poprzez odkrycie nowych sposobów ekspresji, wykorzystanie tworzyw innych rodzajów sztuki: plastyczności i malarstwa, poprzez transformację słowa w farbę dla malowania w nim obrazów w dramacie.³³ Oto jeszcze jeden powód, dla którego *Życie człowieka* tak bardzo odpowiadało wymogom i potrzebom ówczesnego teatru.

Istotnych przyczyn należy wszakże szukać w specyfice poglądów estetycznych autora *Życia człowieka*. Wyżej cytowane słowa Andriejewa z listów do Meyerholda i Stanisławskiego wyrażają nową koncepcję sztuki. Andriejew podważa dotychczasowe, tradycyjne pojmowanie sztuki — jako zwierciadła rzeczywistości. Kwestionuje odwieczną zależność twórcy od natury, postuluje wyzwolenie się spod jej uciśku, odwrót od konwencjonalnego modelu rzeczywistości. Dla Andriejewa sztuka nie jest i nie może być wiernym odbiciem rzeczywistości, jej fotograficzną kopią (naturalizm), ani też jej wrażeniem (impresjonizm). Przy tym należy zaznaczyć, że podobnie jak realisci, pisarz w swej artystycznej praktyce zawsze bierze za punkt wyjścia realną rzeczywistość. Prawie wszystkie jego utwory, są bowiem inspirowane jakimś wydarzeniem z życia, jakimiś określonymi nastrojami w społeczeństwie. Niemniej jednak reagując na realne fakty życia Andriejew zawsze pozostawiał sobie swobodę ich traktowania, obrabiając je „ręką pisarza-jubitera”, propagując nowych model sztuki — sztuki w pewnej mierze autonomicznej, skonstruowanej według praw wewnętrznej idei, podnoszącej się do poziomu kreacji.

„Sztuka jest podobna do życia tak, jak winogrona do wina gronowego — twierdził Andriejew — Przyroda lub natura tak w malarstwie, jak w literaturze daje mi tylko materiał, a ja już go przerabiam w swoim laboratorium i to nowe jest podobne, a niepodobne do życia. A kto wie, kiedy sztuka jest doskonalsza, kiedy jest zbliżona do rzeczywistości, czy też wtedy, gdy się od niej oddala siłą fantazji twórcy?”³⁴

Burząc odwieczną harmonię dwóch nierozdzielnych pierwiastków twórcy — artysty i natury — materiału, Andriejew przyznaje naczelną

³³ „Andriejew z charakteru swej twórczości jest malarzem. Dramat jego jest szeregiem obrazów o typowym w plastyce bezwładzie ruchu, obrazów szalonych w kompozycji, misternych w szczegółach” — pisał G. Olechowski w recenzji *Życia człowieka*, wystawionego w Teatrze Kwaśniewskiego pod reżyserią Bolesławskiego („Prawda” 1908, nr 15, s. 187—188). Przypomnijmy jeszcze, że u podstaw pomysłu *Życia człowieka* legła wizja dramatu pokrewnego obrazowi malarzskiemu. „Pierwsza myśl o rzędzie takich obrazów z życia człowieka przyszła do mnie za granicą przed jednym z obrazów znamienitego Dürera. Tam także fazy życia były na płótnie oddzielone ramami. I ja pomyślałem, oto jak można zbudować dramat” — zaznaczył Andriejew w jednym z interview („Birżewyje Wiedomosti”, 28 nojabria 1907, nr 102251, s. 3).

³⁴ W. W. Briusianin: *Leonid Andriejew. Żyć i twórczość*, Moskwa 1912, s. 73.

rolę artysty, który siłą swej nieokiełznanej fantazji dokomponowuje stworzoną rzeczywistość, kreuje nową jej formę „podobną i niepodobną do życia”. w celu poznania tego, co naturalizm z powodu „drobiazgowości i konkretności” swej maniery pisarskiej nie mógł uchwycić, w celu przedstawienia „syntezy świata”.

Wizja takiej sztuki, takie poglądy estetyczne, zbliżają Andriejewa do radzieckiej porewolucyjnej sztuki awangardowej (tak w literaturze, jak w teatrze, plastyce, rzeźbie czy architekturze). Postulaty Andriejewa korespondują z późniejszymi sformułowaniami np. El Lissitzky’ego. Dla niego (ale też i dla innych artystów, np. Malewicza, Tatlina, braci Pevsner) ideałem artysty jest konstruktor nowej rzeczywistości, kreujący „nowy świat przedmiotów”, a nie tradycyjny jego odtwórca.

Dążenie Andriejewa do sztuki kreującej, konstruującej nową rzeczywistość, które legło u podstaw jego „neorealisticznej” dramaturgii antycypuje niewątpliwie ekspresjonizm i inne prądy literackie XX w. Analogia wszakże na tym się nie kończy. Jedną z wyróżniających cech nowej dwudziestowiecznej sztuki — jej antypsychologizm — jest istotną i charakterystyczną cechą metody Andriejewa w *Życiu człowieka*. Brak zainteresowania poszczególnym człowiekiem, brak analizy psychologicznej, penetracji wnętrza ludzkiego w literaturze pierwszego dziesięciolecia XX w., będący zapewne reakcją na skrajny psychologizm Prousta, jest podyktowany dążeniem do uogólnienia, syntezy i uniwersalizmu (w powieściach Kafki na przykład). Antypsychologizm Andriejewa (jak i Kafki) to konsekwencja filozofii i estetyki autora, dążenia do istotności, do poznania jądra świata, rdzenia ludzkiej egzystencji.

Andriejewa interesuje „człowiek w ogóle”, a nie człowiek jako istota biologiczna lub socjalna.

„Nie jest dla mnie ważne, kim jest „on” bohater moich opowiadań: pop, urzędnik, dusza-człowiek czy bydlę. Ważne jest dla mnie tylko jedno — że jest on człowiekiem i jako taki niesie jedno i to samo brzemień życia”³⁵ — twierdził Andriejew w liście do K. Czukowskiego.

Podkreślał to również w rozmowie z Wiersajewem.

„Trzeba właśnie opisywać w ogóle rzekę, w ogóle miasto, w ogóle człowieka, w ogóle miłość.”³⁶

W założeniu pisarza *Życie człowieka* miało być dramatem „esencjalnym”, traktującym o zasadniczych problemach bytu, o tym co „wszędzie” i „zawsze”, o zjawiskach eschatologicznych, uogólniającym „całe połacie życia ludzkiego”.

³⁵ Czukowski: *Iz wspomnień*, s. 258—259.

³⁶ *Requiem*, s. 147.

„Chcę myśleć o Rosjaninie, Rzymianinie, Hiszpanie, w ogóle o człowieku. Nisko cenię materialną szatę i biorę człowieka w jego duchowej istocie, szukam prawdziwego ludzkiego życia”³⁷ — formułował Andriejew swoje twórcze credo w jednej z rozmów z pisarzem W. W. Brusianinem.

Słowa te mogą służyć jako motto do *Życia człowieka*. Andriejewowski człowiek jest bowiem kwintesencją, ogólną formułą, za którą kryją się losy i istota ludzkości. U Andriejewa w *Życiu człowieka* zмага się nie konkretny człowiek, lecz ludzkość³⁸, człowiek w ogóle, wyjęty z kręgu przynależności społecznej, poza nacją, bytem, konkretnym środowiskiem, czyli tym, co w przeświadczeniu autora było powłoką jedyne, prawdziwego i ostatecznego sensu. Andriejewowski człowiek nie jest człowiekiem „z krwi i kości”, nie jest charakterem, wyrazicielem pewnej rzeczywistości społecznej, jakimi byli bohaterowie Ostrowskiego, Czechowa i innych. Pozbawiony charakterystyki społecznej, a przy tym wszelkich wyróżników swej osobniczej identyczności (nie posiada imienia i nazwiska), staje się symbolem, wyrazem autorских rozważań o życiu i człowieku.

To okrojenie człowieka z wszelkich znamion indywidualności, pozbawienie go nazwiska i imienia, które u Kafki jest zredukowane do litery alfabetu, u Andriejewa zaś zamienione określeniem rodzajowym, nazwą ogólną, podyktowane jest dążeniem do powszechności i uniwersalizmu. Dezindywidualizacja postaci, ogólne nazwy rodzajowe (Ojciec, Doktor, Człowiek, Żona, Syn, Siostra Miłosierdzia) mają sugerować, że przedstawiona myśl czy zjawisko winny być pojęte jako powszechne prawo bytu.

Dążenie do syntetyzmu — do tego, by dana myśl, postać, stała się wykładnikiem prawd szerszych, metafizycznych, pociąga za sobą szereg innych konsekwencji w dramacie. Następuje redukcja zewnętrznych materialnych okoliczności, co jest oczywiście uwarunkowane samą koncepcją bohatera dramatu, odrzucenie wszystkiego, co zdaniem autora jest zbędne, drugorzędne, nieważne, indywidualne, pozostawie-

³⁷ Brusianin: *op. cit.*, s. 14.

³⁸ Warto przytoczyć fragment listu S. M. Kirowa do M. L. Markus: „Artyści — realisci zarysowywali typy wzięte bezpośrednio z życia, żywych ludzi, mówią i działają ich bohaterowie, jak ludzie [...] Słowem, w literaturze artystów — realistów, wy, jak w kalejdoskopie zobaczycie bezkrajowy potok ludzi najróżnorodniejszych położeń i stanów [...] przedstawiciele wszystkich klas i grup społecznych, wszystkich zawodów, najróżnorodniejszych umysłowych i moralnych poziomów [...] Każdy z nich tworzy odrębną postać. Dla Andriejewa natomiast nie istnieją ani Tatyany, ani Onieginowie, ani Iwanowie — obiektem jego twórczości jest ludzkość [...] Dlatego jego bohaterowie są abstrakcyjni, bardzo często działają niewiadomo gdzie. Można tylko powiedzieć, że na ziemi. Przedstawiają sobą całą ludzkość i patrząc na nich można znaleźć tylko rysy realnych ludzi, ale wcale nie więcej”. „Niedziela” 1961, nr 46, s. 7.

nie tego, co najbardziej charakterystyczne.³⁹ Wewnętrzne prawo idei dyktuje więc maksymalną selekcję i algebraizację świata przedstawionego w dramacie.

W obrazie andriejewowskiego *Człowieka* zostają wyodrębnione tylko te cechy, które są wspólne wszystkim ludziom niezależnie od epoki, narodowości, bytu, a więc niejako wieczne, trwałe i niezniszczalne (miłość, strach, radość, myśl o szczęściu, nadzieja, dążenie do sławy, smutek i żal po śmierci najbliższych). Szukając „prawdziwego ludzkiego życia”, istoty człowieczeństwa, Andriejew wypunktowuje to, co poddyktowane jest samą naturą człowieka, te sytuacje, w których znaleźć się może każdy człowiek.⁴⁰ W tym zbliża się Andriejew do Dostojewskiego, szukającego „człowieka w człowieku”, aczkolwiek jest to zbieżność niepełna, cząstkowa, przy całej różnicy metod i talentów obu pisarzy. Dostojewski „posługuje się Analizą, a nie Syntezą”, „draży w głąb i rozkładając na atomy odnajduje całość”⁴¹, Andriejew natomiast dąży do jednorazowego uchwycenia całości, do maksymalnej Syntezy, eliminując Analizę doznań, uczuć i przeżyć konkretnego człowieka. Od Dostojewskiego odróżnia Andriejewa symboliczne i alegoryczne potraktowanie postaci, co z kolei zbliża *Życie człowieka* do średniowiecznego misterium.

Tę niewątpliwą zależność uchwycił jeszcze M. Gorki — pierwszy krytyk *Życia człowieka*. W liście do Andriejewa z 3/4 listopada 1906 r. Gorki pisał m. in.:

„Życie człowieka jest doskonałą formą stworzenia nowego dramatu. Myślę, że ze wszystkich prób tego rodzaju — twoja, prawdę mówiąc, jest najbardziej udana. Ty, jak mi się wydaje, wzięłeś formę dawnego misterium, ale wyrzuciłeś z misterium bohaterów. I to wyszło diabelnie interesująco, oryginalnie.”⁴²

Andriejew odrzucił religijno-biblijną powłokę misterium, wszakże uniwersalizmem i dociekliwością w sprawach sensu ludzkiego istnienia, traktowaniem o sprawach szczęścia i losu ludzkiego, obnażonym stawianiem problemów życia i śmierci nie w realnej, lecz abstrakcyjno-filozoficznej postaci, alegorycznym ujęciem bohaterów *Życie człowieka* po-

³⁹ „Charaktery, sytuacje i otoczenie winny być sprowadzone do swych zasadniczych idei, zredukowane i jednocześnie pogłębione dzięki nieobecności błahostek i drugorzędного materiału” — pisał Andriejew do Niemirowicza-Danczenki. *Nieizdannyje piśma L. Andriejewa*, s. 389.

⁴⁰ Wspomnijmy sformułowanie K. Czukowskiego *Iz wspominań*, s. 258—259 — „typowość poszczególnych osobowości zamienił [Andriejew] typowością ich sytuacji.”

⁴¹ List do brata z 1 lutego 1846 r. Cyt. wg książki L. Grossman: *Dostojewski*, Warszawa 1968, s. 79.

⁴² *Litieraturnoje nasledstwo*, t. 72, s. 278.

twierdza wypowiedzianą przez Gorkiego myśl. Jak w średniowiecznym misterium, słowa andriejewowskiego *Człowieka* rzucane są w momentach krytycznych nie ku otaczającym go postaciom, lecz w uniwersum, we wszechświat. Również sama struktura kompozycyjna, jak też struktura czasu w dramacie, zdaje się potwierdzać tę analogię.

Warto przy tym zaznaczyć, że swoim ujęciem bohatera *Życie człowieka* zbliża się do moralitetu. Centrum dramatu Andriejewa stanowi bowiem Człowiek przez duże C, który niczym średniowieczny Everyman szuka sensu swojego istnienia w uniwersum. Jest tym znakiem, za którym kryją się losy rodzaju ludzkiego. Jak tam, w *Życiu człowieka* autor prowadzi swego bohatera uniwersalną drogą do śmierci, która jest przejściem w niebyt.

„Oto przesunie się przed wami całe życie człowieka. Oto, jak echo dalekie i widmowe, przemknie przed wami, ze swymi smutki i radościami, wartko płynące życie człowieka” (s. 5)⁴³ — mówi Ktoś Szary — autorski rezoner w *Prologu*.

Dalsze części dramatu są tego konsekwentną realizacją.

Również inne postaci *Życia człowieka* — Wrogowie, Przyjaciele, Goście są w dramacie potraktowane w sposób moralitetowy. Nie są one „realnymi postaciami”, lecz uosobieniem pewnych cnót, przywar, stanów i właściwości, co w rezultacie nadaje im charakter schematyczny, abstrakcyjny i uniwersalny. Zamiast poszczególnych, konkretnych postaci Andriejew operuje grupami rodzajowymi. Zarówno Wrogowie, jak i Przyjaciele z *Balu u Człowieka* występują grupowo. Wrogowie są uosobieniem Zazdrości, Nieprzyjaźni, Złości i tylko tych przywar, Przyjaciele — to nosiciele Przyjaźni, Szlachetności i Dobroci.

Andriejew powiedział kiedyś o autorze *Słopców*:

„Chytrus Maeterlinck myśli swoje ubrał w spodnie, a wątpliwości zmusił do biegania po scenie.”⁴⁴

Słowa te, jak się wydaje, świetnie wyrażają istotę metody samego Andriejewa, co nie przekreśla ewidentnej różnicy w manierze twórczej obu dramaturgów. Andriejewowskie postacie z trzeciej części dramatu są właśnie przyodzianymi w ludzkie szaty cechami i właściwościami. Andriejew wziął jedną, dwie cechy i drogą hipertofii przyoblekł je w ludzkie postaci. W ich zarysowaniu, unikając półtonów i światłocienia, pisarz dał maksymalny stopień rozwoju i uwytknienia postaci.

„Nie ma równego stopnia, tylko najwyższy.”⁴⁵

⁴³ W ten sposób oznaczamy lokalizację cytatów z *Życia człowieka* w przedkładzie A. Gliszczyńskiego (Leonidas Andrejew: *Życie człowieka, widowisko w pięciu obrazach z prologiem*, Warszawa 1907).

⁴⁴ L. Andrejew: *Połnoje sobranije soczinienij*, t. VIII, St. Pietierburg 1913, s. 307.

Temu, co w życiu stanowi jedną z poszczególnych, występujących w różnej gradacji cech, Andriejew dał samodzielne dominujące i autonomiczne znaczenie, przekształcając je w postać-schemat. To, co w realnym życiu występuje w bardziej zamaskowanej postaci, w *Życiu człowieka* dane jest w formie niezwykle unaocznionej i plastycznej. Przed nami prawie statuetki: zastygłe uczucia i cechy charakteru, statyczne, bezwładne, lecz bardzo ekspresyjne.

W *Requiem* — jednej ze swych ostatnich sztuk — Andriejew jeszcze raz zorganizuje podobną paradę zmaterializowanych „substancji”. Przed „martwymi widzami” przewiną się ożywione, upostaciowione pojęcia: „zastygła miłość, zastygły grymas śmiechu, zastygłe domniemane dostojeństwo”, „ludzka boleść”, za nimi zaś statysci — „jeden za drugim dziesiątki zupełnie jednakowych, do śmieszności podobnych ludzi z szarymi, pozbawionymi wyrazu twarzami”.⁴⁶ Można by te didaskalia doskonale odnieść do *Życia człowieka*. Tak samo pozbawione indywidualności, śmiesznie podobne są niemal wszystkie postaci dramatu. Wszystkie mają jedną twarz z jaskrawie wyrażonymi rodzajowymi, charakterystycznymi cechami.

„Zaraz za Człowiekiem idą jego Przyjaciele — wszyscy podobni do siebie: lica szlachetne, czoła otwarte i wysokie, oczy uczciwe. Kroczą dumnie, podając naprzód piersi, stąpając pewnie i silnie, a po bokach spoglądają pobłażliwie, z lekkim uśmiechem. Przy ubraniach białe róże. Za nimi po małym odstępie, kroczą Wrogowie Człowieka, bardzo podobni do siebie. Chytre, podłe oblicza, niskie czoła, długie, małpnie ręce. Idą niespokojnie, popychając się, gnąc, kryjąc się jedni za drugich i spode łba ciskają po bokach ostre — fałszywe spojrzenia. Przy ubraniach żółte róże” (s. 48).

Każda z tych grup została przedstawiona niezwykle plastycznie, sugestywnie i niemal plakatowo, z maksymalną dozą ekspresji. Tę ekspresyjność i siłę wyrazu osiąga Andriejew poprzez uproszczenie rysunku, niezwykle prostotę, lakoniczność i oszczędność środków. Taki sposób kreślenia postaci w *Życiu człowieka* koresponduje z prymitywizmem, brutalnością i wulgarną niekształtnością ludowych oleodruków, gdzie uproszczenie rysunku i prostota granicząca z hiperbolą, zaostrenie obrazu służyły jako środek dla wydobycia wielu ciekawych efektów.⁴⁷ Jak w oleodruku forma realizacji jest u Andriejewa maksymalnie podporządkowana idei, głównej myśli w utworze, które w rezultacie zostają wyrażone prosto, dobitnie i bardzo jasno.

⁴⁶ *Niezdannyje piśma L. Andriejewa*, s. 382.

⁴⁷ *Requiem*, s. 28.

⁴⁸ Ciekawe, że i na tę zależność zwrócił po raz pierwszy uwagę M. Gorki. W cytowanym już liście Gorki pisał: „Miejscami, jak np. w opisie wrogów i przyjaciół człowieka, Ty stosujesz prostotę i złą naiwność «łubka» — to także twoje i to także dobrze”. (*Literaturnoje nasledstwo*, s. 278).

Eliminacją elementów cielesnych, konkretnych, tego wszystkiego, co stanowi o „życiu” obrazu Andriejew uwydatnia abstrakcyjny jego element. Uproszczenie formy zewnętrznej jest bowiem w *Życiu człowieka* motywowane dążeniem do niemal matematycznej czystości widzenia, dążeniem do jak najpełniejszego wydobycia „brzmienia wewnętrznego” (Kandinsky). A w myśl zasad dwudziestowiecznej sztuki abstrakcyjnej, do której Andriejew częściowo się zbliża „im bardziej uwydatniony jest abstrakcyjny element formy, tym brzmi czyściej, a zarazem prymitywniej”.⁴⁸

Podkreślenia godnym jest fakt, że podobnie jak w oleodruku dla wydobywania maksymalnej ekspresji Andriejew ucieka się do marionetki. Zabieg z manekinem pozwala pisarzowi na niezwykle sugestywne przekazanie automatyzmu myśli i uczuć, słów i czynów, na odzwierciedlenie w sposób „beznadziejnie dręczący jak weselą się syci ludzie, którzy mają martwą duszę”.⁴⁹

„Wzdłuż ściany na złożonych krzesłach, siedzą goście, zastygli w dziwacznych pozach, sztywnie ruszają się, ledwie kręcąc głową, równie sztywnie mówią, nie szepcząc, nie śmiejąc się, prawie nie spoglądając na siebie i urywkowo rąbią tylko te słowa, co napisane w tekście. Wszyscy mają ręce jak wyłamane w stawach i wiszące tępo. Przy niezwykle ostrej różnorodności oblicz, wszystkie cechuje jeden wyraz: zadowolenia z siebie, chciwości i czci dla bogactw Człowieka” (s. 43).

Ten pozornie odrealniony opis doskonale wyraża wewnętrzną martwość mieszczańskiego świata, dewaluację wyższych humanistycznych wartości w ich egzystencji.

„Goście powinni być podobni do drewnianych, mówiących kukieł, jaskrawie namalowanych. Drewniane głosy, drewniane gesty, drewniana głupota i pyszałkowatość”⁵⁰— objaśniał Andriejew w liście do Stanisławskiego.

Andriejewowsy Goście, podobni kukłom, wykonują tylko te ruchy, które zaprogramował autor. Głoszą tylko te słowa, które figurują w tekście. Są bowiem marionetkami w jego rękach, lecz i marionetkami własnego losu, a ich „marionetkowość” podkreślają słowa, które „urywkowo rąbią”.

Słowo, którym posługują się Goście w *Życiu człowieka*, jest równie martwe, kamienne jak oni sami, pozbawione indywidualnego zabarwienia, depsychologizowane. Już sam sposób wymawiania, rytmika słów, wybijanie, rąbanie fraz, przypominające staccato w muzyce, doskonale harmonizuje z martwością gestów, ruchów, póź. Żywe, różnobarwne,

⁴⁸ W. Kandinsky: *Język form i kolorów* [w:] *Artyści o sztuce*, Warszawa 1969, s. 255.

⁴⁹ *Nieizdannyje piśma L. Andriejewa*, s. 383.

⁵⁰ *Loc. cit.*

zabarwione uczuciem lub jakimś bogatym znaczeniem naruszałoby tę doskonałą jednolitość atmosfery.

Słowo w omawianym dramacie jest spokojne, sprawozdawcze, informujące o przeżyciach, o stanach, samych zaś przeżyć nie ma, bo i nie może być u ludzi, którzy zatracili własną indywidualność, a więc i zdolność krytycznego, samodzielnego myślenia, przeżywania w sposób głęboko ludzki, skomplikowany.

W niewątpliwej umowności i irrealności języka *Życia człowieka* przejawia się dalsza konsekwencja metody pisarza. Język bohaterów dramatu pozbawiony jest życiowej otoczki, też dany jest w swej „czystej”, abstrakcyjnej formie, co jest motywowane dążeniem do przeniknięcia w istotę ludzką, poza czyny człowieka, poza jego słowa, które w codziennym życiu skrywają swój prawdziwy, nieklamany sens. Tylko w ten sposób — poprzez słowa-stereotypy składające się na dialog, a ściślej poszczególne partie chóralne, mało podobne do zwykłych rozmów scenicznych, poprzez ich emocjonalną gradację, niezwykle ukierunkowaną koncentrację myśli, potęgowaną powtarzaniem się fraz — leitmotywów — Andriejew odsłania banalność i stereotypowość myślenia, seryjność myślowych i uczuciowych postaw przeciętnego człowieka — mieszczanina, rozdźwięk między słowem a zachowaniem, intencją jawną i ukrytą. Cały niby-dialog w trzecim obrazie dramatu oparty jest na ciągłym powtarzaniu się, na nudnym, jednostajnym modyfikowaniu tych samych płaskich, ograniczonych myśli, wytartych komunałów.

„Jak tu bogato. Jak wspaniale. Jak jasno. Jaki przepych” (s. 46).

W rzeczywistości „dialog” z reguły nie układa się nawet jak poszczególne repliki — reakcje na wypowiedzi współrozmówcy, lecz jest rzucany przed siebie, jak gdyby słowa o wyświechtanej, nikłej treści nie docierały już do współrozmówcy, nie wywoływały w nim potrzebnego oddźwięku, aczkolwiek tylko te stereotypowe słowa „bez treści” są jeszcze jedynym znakiem porozumiewawczym między tymi ludźmi. Innych kontaktów myśli, uczuć już tu nie ma.

Tego rodzaju operowanie językiem, obnażanie stereotypowości słowa, automatyzmu i zubożenia myśli, kryjących się poza słowami stawia Andriejewa o jeden krok od współczesnego antydramatu, od tego, co robi np. Ionesco w *Kubusiu* czyli *Uległości*, czy też w *Łysej śpiewaczce*.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że niezależnie od tego Goście w omawianym dramacie nie mają wyraźnie komicznego czy też karykaturalnego charakteru. Sam autor pisał o nich w liście do Niemirowicza-Danczenki:

„Podobnie jak „Krewni” w końcu pierwszego aktu, Goście powinni być potworni, szkaradni, ale nie śmieszni. I wydaje mi się, że tak właśnie jest u mnie.”⁵¹

Dla Andriejewa bowiem Goście nie są kłębowskiem błahych śmieszności. Ich „śmieszność”, jeśli ona istnieje, jest innego rodzaju. Skłania ku zadumie, przejmuje zgrozą, przytłacza ponurością.

Jest rzeczą oczywistą, że sam autor traktuje swoje postaci z wyraźnym dystansem. Pod zewnętrzną powagą maskuje ukrytą, lecz wy-czuwalną i ciągle obecną drwinę i ironię. Wyszzydzenie następuje więc jakby od wewnątrz. Postaci demaskują się same lub wzajemnie, autor bowiem wkłada w ich usta repliki pozornie afirmatywne, które jednak przeciw nim się obracają, dyskwalifikują je, odsłaniają rację ukrytą, stając się antyfraszami. Przykładem może służyć rozmowa Gości o muzyce. W ich przeświadczeniu muzyka na balu „u Pana Człowieka” jest „boską harmonią, wznoszącą duszę w górne sfery” (s. 44). Skądinąd, tj. z didaskaliów, wiadomo, że jest to najtrywialniejsza i najgłupsza muzyka, jaka być może. A więc ta fraza, która mogłaby świadczyć o pretensji Gości do wyniosłości, przeciw nim się obraca, świadczy tylko o głupocie, pustce duchowej i bezpodstawnej pyszałkowatości tych ludzi.

Niemniej przeto błędne byłoby mniemanie, że andriejewowska wizja mieszczańskiego światka może być rozciągnięta na całą ludzkość, że trzecia scena odsłaniająca deprecjację mieszczaństwa, płaski i pusty byt, ze względu na schematyzm i abstrakcyjność przedstawienia jest alegorią ludzkiego życia. Temu niesłusznemu sądowi zaprzecza fakt, że zdeprecjonowanej części ludzkości Andriejew przeciwstawia Człowieka. To on, Człowiek, reprezentuje Ludzkość, on jest jej miernikiem, jego losami autor mierzy ludzką egzystencję. Człowiek wyraźnie odcina się od niby-ludzi, istot w krzywym zwierciadle, marionetek, które wypełniają tę scenę. Prawda, lekki cień ich egzystowania zdaje się padać i na jego osobowość i na jego życie, niemniej jednak nie zmienia to ogólnej wymowy sceny, jej ogólnego tonu. A ton autorskiego stosunku do Człowieka i reszty istot trzeciej sceny jest bezspornie inny: wzniosły, poważny i nawet patetyczny w narracji o Człowieku, przyciszony, ironiczny w przedstawieniu pozostałych osób.

Sięgnijmy do jednej jeszcze, interesującej uwagi autorskiej tej sceny — obrazu trzech muzykantów grających na Balu u Człowieka.

„Przygrywa orkiestra złożona z trzech muzykantów, bardzo podobnych do swoich instrumentów. Ten, co gra na skrzypcach, podobny do skrzypiec: cienka szyja, mała główka z czubkiem, przechylona na bok, tułów nieco wygięty, na ramieniu pod skrzypcami skrupulatnie rozłożona chusteczka do nosa. Grający na flecie po-

⁵¹ *Ibid.*, s. 390.

dobny jest do fletu: bardzo wysoki, bardzo chudy z wydłużoną twarzą i chudymi ściśniętymi nogami. I kontrabasista podobny jest do kontrabasu: niski, ze ściętymi ramionami, ku dołowi gruby, w szerokich spodniach" (s. 42).

Jest to bardzo plastyczna i sugestywna wizja reifikacji człowieka (ujarzmienia go przez przedmioty, które oznaczają tu chyba społeczną maszynę), zaniku indywidualnego oblicza, zredukowania osobości ludzkiej. Zbudowany na zasadzie ilościowego i jakościowego wyolbrzymienia przybiera rozmiary hiperboli, przy czym hiperbola przechodzi tu w groteskę, niosąc ogromny ładunek poznawczy i emocjonalny, obnażając istotę przedstawianego zjawiska. Obraz jest splotem sprzecznych i wykluczających się elementów: naturalizmu i dziwności, śmieszności i tragizmu. Zdeformowany, skomponowany według ściśle syntetycznej metody, jak każda groteska „gardząc wszelkimi drobiazgami, tworzy (w „umownym nieprawdopodobieństwie” — oczywiście) całą pełnię życia”.⁵² Gdyby obraz ten zawierał w sobie jawnie wyrażony komizm, możnaby go uznać za karykaturę. Autor traktując obiekt z dużą dozą ironii, przechodzącej niekiedy w sarkazm, podkreśla i powtarza swoją myśl, zawierającą bardzo silny element oceny, czyni ją niejako leitmotywem sceny.

„Grają z niezwykłą starannością, rzucającą się w oczy” (s. 42) — zauważa w didaskaliach.

„Wygląda to nawet jakby sami wleźli w swoje instrumenty i tak się starają. Raczej powiedzieć — instrumenty weszły w nich” (s. 45) — powiada ustami chóru Gości.

„Pojmują, jakie pieniądze płacą im za granie i nie chcą brać ich za darmo.”

„Muzykanci zupełnie wyczerpują siły” (s. 47) — złośliwie komentuje w następnych replikach.

Jeden wariant nakłada się na drugi, każdy niezwykle ekspresyjny, pełen siły i wyrazu, prowokujący do uwagi. Wszystko to stwarza jakąś specyficzną tonalność, atmosferę przytłaczającą smutkiem, tragicznością i beznadziejnością, rzutując i na drugą stronę autorskiego stosunku do przedstawianego świata.

„Para za parą przestaje tańczyć i wychodzi w milczeniu za Gośćmi [...] Lecz Muzykanci wciąż grają z rozpaczliwą starannością” (s. 52).

Postacie trzech muzykantów są więc wyrazem autorskiego humanitaryzmu, buntu pisarza przeciw „władzy złota”, niszczącej człowieka, dławiącej jego ludzką godność. Stąd ten ledwie wyczuwalny odcień tragizmu. Portret ten staje się nie karykaturą, lecz tragigroteską, bowiem sam obiekt jest bardziej przytłaczający, tragiczny niż śmieszny. Portret trzech muzykantów jest więc protestem przeciw niwela-

⁵² Mejerhold: *Statji, piśma...*, s. 225.

cji człowieczeństwa, przeciw reifikacji człowieka, antycypując serię tego rodzaju sylwet ludzkich w powieściach F. Kafki. Jest oskarżeniem przeciw społeczeństwu, od którego autor jak gdyby abstrahuje, społeczeństwu jako siły niwelującej jednostkę, zabijającej w niej indywidualność. Chyba słusznie pisał G. Olechowski w recenzji polskiej inscenizacji *Życia człowieka*, że u Andriejewa „Człowiek jest bezwładną materią — z której może powstać duch władczy tylko w odpowiednich warunkach”.⁵³

Wreszcie należy podkreślić, że sam sposób przedstawienia postaci w trzeciej scenie dramatu, unikanie półtonów, światłocieni, zbliża Andriejewa do twórczości F. Goyi, którego metoda artystyczna wykazuje wyraźną supremację linii nad cieniem, skłonność do eliminacji detali, wyostrzenia przeciwieństw, hiperboli i groteski. Nieprzypadkowo w liście do Niemirowicza-Danczenki Andriejew podkreślał:

„Zna pan Goyę? I pamięta pan, oczywiście, Pietruszkę? Oto mój inspiratorzy.”⁵⁴

Na ten wspólny rys metody Andriejewa i Goyi zwracali uwagę już współcześni pisarze krytycy. A. W. Azow pisał w „Riecz”:

„[...] sama sztuka z wyjątkiem monologów stanowi szereg napisów do rysunków albo raczej szereg tematów dla rysunków. Bardziej dla ryłca rytowniczego niż dla pędzla. L. Andriejew powinien być być współczesnym F. Goi — pracowałby razem.”⁵⁵

O tej niewątpliwej analogii pisze także W. Wierigina (we wspomnieniach o meyerholdowskiej inscenizacji *Życia człowieka* w teatrze W. F. Komissarzewskiej), rozszerzając ukazaną zbieżność z ostatnią, piątą sceną dramatu:

„Pijacy siedzieli w karczmie za stolikami w plamach światła ubogich lamp, twarzą do publiczności. Przypominali straszne obrazy Goyi, i zostało to osiągnięte nie tylko dzięki charakteryzacji.”⁵⁶

Powyższe spostrzeżenia konkludują dalsze uwagi odnośnie metody w *Życiu człowieka*. Przy pozornej nierealności postaci i odrealnieniu przedstawianej rzeczywistości, metoda Andriejewa żywi się realnością. Pisarz bowiem bierze za punkt wyjścia konkretną codzienność (scena pierwsza osadzona jest „w realnym bycie”, większość partii chóralnych trzeciej sceny też wokół niego się obraca). W tym sensie jest Andrie-

⁵³ G. Olechowski: *Życie człowieka. Obrazy L. Andriejewa w przekładzie A. Głiszczyńskiego*, „Prawda” 1908, nr 15, ss. 187—188.

⁵⁴ *Nieizdannyje piśma L. Andriejewa*, s. 389.

⁵⁵ „Riecz” 1908, nr 94, 20/IV.

⁵⁶ W. Wierigina: *Po dorogam iskanij [w:] Wstriecki s Mejerholdom*, Moskwa 1967, s. 43.

jew realistą, ale realistą „cząstkowym”, bowiem realności i codzienności, z których wychodzi, nadaje niewiarygodne kształty, realistyczną obserwację, będącą podstawą jego obrazu doprowadza do rozmiarów symbolu, nadając jej hiperboliczne kształty, dochodzi do nowej „fantastycznej” prawdy, która jest tylko spotęgowaniem realnej. Przy czym andrzejewska prawda uderza swą prostotą i jasnością, swą wręcz okrutną, brutalną naiwnością. Dana jest w swym pierwotnym kształcie, z całym autentyzmem i świeżością. W jednym ze swych listów, będących swoistą ekspikacją utworu Andriejew podkreślał świadome dążenie do prostoty i brutalności swej prawdy:

„Oczywiście, to jest grube i nawet niezgrabne. Ale tego właśnie chcę — właśnie brutalności, niezgrabności, a nawet jak gdyby wulgarnej karykaturalności. Niech będzie obnażone nie tylko do mięsa, ale i do kości. Ale jednocześnie to wcale nie powinna być karykatura.”⁵⁷

Przytoczone słowa nasuwają jeszcze jeden wniosek. Uproszczenie formy, świadoma orientacja na prymitywizm, ciężąca ku ludowej twórczości oleodrukowej w *Zyciu człowieka* dyktowana jest z jednej strony samą istotą przedstawianego przedmiotu, wewnętrznym ubóstwem postaci, z drugiej zaś dążeniem do głębokiej syntezy i uogólnienia.

„Od strony zewnętrznej jest to stylizacja, od wewnętrznej zaś głęboka synteza [...]”⁵⁸

Można się pokusić o stwierdzenie, że redukcją zewnętrznej formy w celu odsłonięcia wewnętrznej struktury rzeczy, odejściem od zewnętrznego piękna, podyktowanego starą estetyką, Andriejew wybiega ku zasadom dwudziestowiecznej sztuki — negującym tradycyjne kanyony estetyczne, w myśl formuły W. Kandirsky'ego: „odrzućcie zewnętrzną narzucającą się piękności odślania najpewniej wewnętrzny ton rzeczy”.⁵⁹

Analiza omawianego dramatu skłania także do następującego stwierdzenia: wyznacznikiem metody Andriejewa jest maksymalne podporządkowanie wszystkich elementów struktury utworu wyrażeniu idei, treści i myśli autora. Określa to daleko pocsuniętą semantyzację formy dramatu, skrajną funkcyjność poszczególnych jej elementów, przy czym każdy element struktury utworu jest wieloznaczny, w wyższym stopniu semantycznie nośny.

Forma u Andriejewa jest „uzewnętrznieniem treści wewnętrznej” (Kandirsky), jej realizacją, akcentacją danej myśli i idei utworu. Z dru-

⁵⁷ Nieizdannujuje piśma L. Andriejewa, s. 390.

⁵⁸ Ibid., s. 389.

⁵⁹ Cyt. za A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy do literatury faktu*, Toruń 1967, s. 89.

giej strony zasada wewnętrznej idei jest tą determinantą, która określa zewnętrzną organizację, kompozycję dramatu. Struktura *Życia człowieka*, jej „kołowa organizacja” jest maksymalnie podporządkowana zasadzie nadrzędnej, tj. idei „żelaznego kręgu”, po którym „pokornie odbędzie swoją wyznaczoną pielgrzymkę” (s. 4) Człowiek, mając u boku swego wiernego, wiecznego towarzysza Kogoś Szarego imieniem On.

Idea „żelaznego kręgu”, określona i postawiona w *Prologu*, podobnie jak w średniowiecznym misterium, które ogrywało znane i powszechne tematy, wykluczając tym samym zainteresowanie treścią, bo nie jej demonstracja była ich zadaniem, wyznacza w *Życiu człowieka* charakter akcji.

W osnowie akcji dramatu legło nie zdarzenie, mogące być jej motorem, nie prezentacja fragmentu konkretnej rzeczywistości, lecz autorskie rozmyślenia o człowieku, dążenie do niemal misteryjnego kontemplowania (choć u Andriejewa jest ono bardziej racjonalne niż emotywnie) ludzkiego losu.

Takie nastawienie poznawcze konkluduje dalsze konsekwencje. Akcja w utworze, nietradycyjna, skonstruowana z sytuacji nie powiązanych ze sobą bezpośrednim stosunkiem przyczynowego wynikania, bardzo luźna i mało sprężysta, odznacza się osłabieniem wartości tempa, statycznością i brakiem dynamizmu. Takie wrażenie potęguje brak prawdziwej, tradycyjnej kolizji. Bowiem konflikt w dramacie przeniesiony jest w sferę idei, jest konfliktem semantycznym, jednostronnym zderzeniem myśli. Człowiek „rzuca rozpalone pociski migotliwej swej myśli w kamienne czoło, pozbawione litości” (s. 33). Odpowiedzią jest milczenie tamtej strony. W zasadzie więc konfliktu nie ma, nie ma dynamiki działania, człowiek — marionetka własnego losu — pokornie przechodzi po wyznaczonym mu kręgu, konsekwentnie wspinając się na określone stopnie swego życia. Pamiętajmy przy tym, że niezależnie od filozofii utworu dramat Andriejewa miał być demonstracją pewnych prawd o człowieku, wypunktowaniem tego, co jest wspólne wszystkim ludziom, choć pozostające w innym kontekście, w kontekście bogatych, barwowych zdarzeń, nabrałyby niewątpliwie innej wymowy, tracąc swą metafizyczną determinację, na rzecz siły i działania człowieka.

Zagadnienie to, jak również problem kompozycji, w *Życiu człowieka* nie może być rozstrzygnięte bez jednoczesnego określenia struktury czasu w utworze.

Warto odnotować, że artystyczna koncepcja czasu w dramacie nosi misteryjny charakter. Czas w *Życiu człowieka* odmierzany jest nie

w zwykłych jednostkach, lecz w innych, wiecznych, ogólnoludzkich. Andriejew zrywa z czasem realnym, stąd brak konsekwencji przy czynowo-skutkowej, bezpośredniej relacji wynikania. Nie ma konkretnego miejsca i konkretnego czasu akcji. Wypadki toczą się nie w biograficznym czy historycznym czasie, lecz w czasie oderwanym, wiecznym, gdzie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość stanowią jedność. Bowiem to, co przedstawia *Życie człowieka* trwa zawsze i wszędzie. Fakty, o których traktuje Andriejew, zostały przeniesione ze sceny życia określonego człowieka, epoki, narodowości, na scenę krańcowo uniwersalną, ogólnoludzką scenę misteryjną.

Już na podstawie tej z konieczności ogólnikowej charakterystyki nie trudno wskazać, że w *Życiu człowieka* Andriejew zastanawia się nad sytuacją człowieka w najszerszym wymiarze egzystencji, ujmuje jego życie w tajemniczym „bezkresie czasu”, w kategorii czasu trwania, a nie w aspekcie czasu konkretnego. Kreśląc zakłęty krąg ludzkiego istnienia, wieczny rytm narodzin i śmierci, w którym życie ludzkie nieodmiennie się toczy, przemijanie, ustawiczny bieg czasu („wartko płynące ludzkie życie”, „nieustannie przez czas porwany [...]”), Andriejew nie odsłania rytmu dnia codziennego — obyczajów, pracy, nadszających trwaniu konkretny wymiar.

Umiejscowienie losu ludzkiego w granicach jednego tylko wymiaru czasu stwarza w *Życiu człowieka* ową tragiczną perspektywę, tragiczną prawdę o ludzkiej egzystencji: śmierci i przemijaniu, zmienności uczuć i doznań, o wyższej konieczności i zdeterminowaniu czynów ludzkich.

„Ich los okrutny stanie się jego losem i jego los okrutny będzie losem wszystkich ludzi” (s. 4).

Tragizm, samotność andriejewowskiego Człowieka — to określenie jego sytuacji w kategorii czasu trwania, a nie w perspektywie czasu konkretno-historycznego. Brak konkretnej perspektywy czasowej, lokalizacji człowieka w codzienności, w czasie socjalnym, na tle wartości narodowych i społecznych, przenikających ogólne trwanie i decydujących o celu i sensie życia ludzkiego, wykluczają możliwość przezwyciężenia ogólnej tragicznej tonacji utworu. Przelotne chwile doznań radości i upojenia życiem (scena II), myśl o ciągłości istnienia, o dialektyce zmienności i trwania (w scenie IV — „Twórcy geniuszu przeżywają ten nędzny, stary łachman, co się nazywa ciałem” (s. 65)), jedyne przebłyski w utworze, nie niweczą ogólnego tragizmu. Tragizm ów, to świadomość nierozzerwalnych więzów czasu, ciężących nad człowiekiem.

Tak więc struktura czasu, ukazanie losów człowieka w aspekcie ogólnego trwania, czas misteryjny, zakłęty krąg toczącego się życia

określające problematykę filozoficzno-etyczną utworu, wyznaczają jednocześnie ogólne ramy dramatu, jego konstrukcję. Koncepcja czasu w *Życiu człowieka* warunkuje luźną, fragmentaryczną kompozycję dramatu, jego rozbitcie na szereg luźnych, mało powiązanych ze sobą obrazów. Nie ma w dramacie normalnego epickiego ciągu czasowego, akcja opiera się na pewnych węzłowych punktach, przełomowych momentach ludzkiego życia. Tych pięć etapów w życiu człowieka (Narodziny, Miłość, Szczęście i Bogactwo, Nieszczęście, Śmierć) określają podział utworu na pięć obrazów. Fragmentaryczność formy jest więc ściśle podporządkowana fragmentaryczności przedstawionego życia, rozbitcia go na odcinki tematyczne, jest konsekwencją braku zwartości i ciągłości czasowej w prezentowanej rzeczywistości.

W związku z istnieniem określonych luk czasowych i chronologicznych między poszczególnymi obrazami wyłania się istotność kompozycyjnej roli drugoplanowych, chóralnych postaci w *Życiu człowieka*. Ich obecność i słowo pełnią funkcję wprowadzającą w nowe miejsce i nowe położenie głównych bohaterów dramatu, rolę ekspozycji do danej sceny. W ten sposób Andriejew modyfikuje funkcję antycznego chóru. W jednej ze swoich wypowiedzi pisarz sformułował pogląd na rolę chóru w antycznej tragedii, na możliwości jego wykorzystania we współczesnej sztuce, wskazując jednocześnie na rolę chóralnych postaci w *Życiu człowieka*. Warto przytoczyć fragment tej wypowiedzi:

„Chór grecki jest pośrednikiem między akcją sceniczną a słuchaczami. Chór komentuje scenę, wskazuje widzowi najważniejsze miejsca, bezpośrednio mówi nawet o tym, co winien czuć i myśleć ten widz.

Bezpośredni głos chóru w *Życiu człowieka* — to głos Kogoś („Patrzcie i słuchajcie, wy którzyście tu przyszli dla zabawy i śmiechu...”), ale oprócz tego głosu, dźwięczącego nad całym dramatem, każdy akt ma swój oddzielny chór. I chór ten ściśle odpowiada każdej epoce z *Życia człowieka*, ściśle harmonizuje z jej charakterem i sam, w tym czasie, wyraża ją. W pierwszym akcie takim chórem są staruszki, przedsionek bytu i niebytu — najbardziej tajemnicza sfera życia, one to objawiają widzowi o urodzinach Człowieka, i w tym samym akcie krewni wyrażają swoją obecnością dziedziczność życia.

W drugim akcie chór tworzą sąsiedzi... Scena trzecia. Bogactwo i siła określają już nie jeden, lecz podwójny stosunek do siebie: przyjazny i wrogi. I jedno i drugie wyrażają widzowi przyjaciele i wrogowie człowieka.

W scenie czwartej chór stanowi staruszka — niańka.

— Nie mogłem tu dać wieloosobowego chóru, to byłoby jaskrawym przeciwieństwem: wykluczałoby to samotność człowieka — mówił Leonid.

W piątym akcie, na koniec, chórem są pijacy, którzy świadczą przed widzem o rozbitciu życia człowieka swoim zdruzgotanym życiem [...].”⁶⁰

Zastanówmy się jeszcze nad znaczeniem i semantyczną funkcją

⁶⁰ A. Andriejew: *Iz wspomnianij o L. Andriejewie*, „Krasnaja Now’” 1926, nr 9, s. 214—215.

innych elementów struktury utworu: interieru, światła i barwy. To, że w *Życiu człowieka* nie ma konkretnego czasu i miejsca, że wypadki w nim przedstawione rozgrywają się wszędzie i zawsze, znajduje odzwierciedlenie w scenerii utworu. Ponadczasowe istnienie określa redukcję interieru do najogólniejszych rysów, staje się on tylko szkieletem, ogólnikiem, lekko zarysowanym schematycznym tłem. Sceneria utworu oddaje klimat i ideę sztuki, plastycznie transkrybuje wielopoziomowość, wieloplanowość dramatu: realność i irrealność. Symbolika mebli, konturowość otoczenia nie wytycza granicy pomiędzy realnością i nieskończonością, raczej uściśla tę więź, realizując ideę ponadczasowości i wieczności.

Niemal w każdej scenie powtarzającym się elementem, wplecionym w scenerię staje się noc.

„W szyby patrzy noc, i kiedy rozwierają się drzwi ta sama głęboka czerń nocy nagle wkrada się do pokoju.” (s. 13 — scena I).

„Z prawej strony dwa ośmioszybowe okna bez firanek, patrzy w nie noc” (s. 21 — obraz II).

„Bardzo wysokie okna, prawie do sufitu, blisko jedno od drugiego, gęsto czernią się ciemnością nocy” (s. 41 — obraz III).

Noc jako fragment przyrody nie jest jednak elementem dekoracyjnym, tylko formą scenerii. Można by się w niej doszukać wyrazu prawd głębszych, wyrażających pojmowanie istoty świata. Noc jest symbolem mocy Przyrody, potęgi i nieprzeniknienia Kosmosu, nadprzyrodzonego porządku, który ujarzmił andrzejewowskiego Człowieka. Noc w dramacie to także mrok, który pochłonie człowieka.

„Oto przesunie się przed wami całe życie człowieka ze swoim mrocznym początkiem i mrocznym końcem. Dotąd nieistniejący, tajemniczo schowany w bezkresie czasu, ten o którym nikt nie myślał, którego nikt nie czuł, ani znał — tajemniczo zerwie pęta niebytu i krzykiem obwieści początek swego krótkiego życia. Wśród nocy niebytu zabłyśnie kaganek zapalony przez niewiadomą rękę — to życie człowieka” (s. 3).

„Przyszedł z nocy i wróci do nocy i zginie bez śladu w bezkresie czasu” (s. 5).

Pierwsza scena rozpoczyna się uwagą autorską: „Mrok głęboki, w którym wszystko jest nieruchome” (s. 6). Dopiero z narodzeniem się Człowieka zapala się świeca, rzadnie mrok, „powoli rozjaśnia się”. Finał utworu — to narastane mroku — „Zapada mrok zupełny. Czarna, nieprzejrzana ciemność” (s. 83) beznadziejności, to przejście w niebyt, w noc. „Żelazny krąg” istnienia się zamknął.

Na równi ze świecą, która będąc atrybutem w ręku Szarego — przez pięć scen jest symbolem gasnącego ludzkiego życia, ustawicznego biegu czasu, obecność nocy realizuje ideę utworu, podkreśla nieuniknioną konieczność śmierci.

Ogromną rolę zyskuje w scenerii kolor, nadając jej plastyczność

i malarskość, sugerując jednocześnie tonalność sceny. Przy czym symbolika kolorów u Andriejewa jest bardzo wymowna.

Eugeniusz Delacroix powiedział kiedyś: „Każdy wie, że żółcień, oranż i czerwień wyrażają idee radości i bogactwa”.⁶¹ Nie jest dziełem przypadku, że żaden z tych van goghowskich kolorów nie występuje w dramacie.

Sceneria *Prologu* utrzymana jest w szarym, brudnawym kolorze — to tło dla szarości Kogoś w Szarym, kto „lodowatym głosem, beznamiętnie” odczyta „Księgę Przeznaczenia”. W I scenie szarość otacza „szare sylwetki staruszek, które przyczyły się niczym szare myszy”. Szary kolor scenerii doskonale podkreśla symbolikę staruszek, harmonizuje z całością sceny. Dopiero drugą scenę „Miłość i Ubóstwo” — przepełnioną młodością, nadzieją szczęśliwej przyszłości przenika jasny, ciepły kolor („gładkie jasnorożowe ściany”, jasne, wesołe ubrania sąsiadów, wesołe i dobre ich twarze). Półradość, półbogactwo — młodość miłość i życzliwość ludzka znajdują swoje odzwierciedlenie kolorystyczne.

Charakterystyczne, że w scenie symbolizującej bogactwo Człowieka, jego pozycję i osiągnięcia życiowe, światło i kolor (chłodna biel, ogólny nastrój ponurości) niweczy i podkreśla pozory szczęścia i radości.

Wreszcie w ostatniej scenie ogólną atmosferę śmierci wyraża „nieokreślone, kołyszące się, migotliwe mroczne światło” (s. 73), mroczny, brudny kolor ścian, „zielonawe, mogilne zabarwienie” twarzy ludzkich, na których zastygł „wyraz to wesołego, to chmurnego i szalonego przeżalenia” (s. 74).

Należy przy tym podkreślić rolę i charakter didaskaliów w dramacie. Niezwykle rozbudowane, napisane językiem artystycznym, nie są li tylko wskazówką dla reżysera lub scenografa, stają się nieodłącznym elementem tekstu głównego. Tu bowiem pisarz markuje pewien sens, istotną treść, a przez to i ideę utworu, której nie rozpisuje na dialogi. I ich konkretyzacja nie może być osiągnięta w płaszczyźnie językowej, lecz zobrazowana zewnętrznie, wizualnie, w sferze pantomimicznej.

Zatrzymajmy się jeszcze na tak charakterystycznej dla *Życia człowieka* swoistej dwuplanowości, współlistnieniu dwóch płaszczyzn: realnej, przedstawiającej, i jakiejś innej: duchowego, emocjonalnego podtekstu, który można różnie interpretować bądź jako symbol, bądź mistyczno-metafizyczną treść. I nie chodzi tu tylko o Kogoś Szarego czy Staruszki z I sceny, lecz także o figury z ostatniej sceny dramatu a nawet o obrazy Przyjaciół, Wrogów i Gości, bo każdy z nich zawiera jakąś symboliczną treść. Inaczej mówiąc epickość, przedmiotowość dra-

⁶¹ *Artyści o sztuce*, Warszawa 1969, s. 248.

matu znajduje się gdzieś na krawędzi realności i irrealności. „Osnowy realistyczne”, najgrubsza realność łączą się z fantastyką i umownością. Taki „realny” charakter posiada scena I, pełna wręcz naturalistycznych drobiazgów. Życie z jego codziennością wtargnęło tu bardzo silnym strumieniem. Z tym, że tuż obok istnieje drugi plan, plan niedosłowny, sfera symboliki — Staruszki. Lecz i one są splotem czegoś realnego i irrealnego. Taką realnością i irrealnością dwoi się ich rozmowa utkana z najgrubszej, realnej przędzy, zawierająca wszakże pewien głębszy sens, pewien podtekst wychodzący poza zarysowaną realność.

Za najbardziej charakterystyczną w tym względzie należy uznać ostatnią scenę dramatu. Subiektywizm i irrealność są w niej najbardziej widoczne. Elementy realnej rzeczywistości łącząc się z fantastycznym splotem asocjacji („rozmowa Staruszek i Pijków”) w sposób dziwny i paradoksalny tworzą jakąś nierealną „realność”, umowny i zniekształcony obraz życia. Obraz ten, nadłamany i wewnętrznie rozbity, staje się spiętrzeniem koszmaru i potworności, chorobliwych i absurdalnych wizji, zgęszczeniem hiperboli i groteski, przybierając zaciemniony koloryt.

Jest w tej bardzo efektownej, surrealistycznej scenie jakaś dwuznaczność i rozdwojenie, wewnętrzna sprzeczność między postawą bohatera, jego słowami, którymi żegna się ze światem i wulgarnością atmosfery, w której one toną. Należy jednak zaznaczyć, że forma w tym epizodzie jest stopiona ze stanem bohatera. Jej rozbitcie i krzykliwość nie jest czymś autonomicznym, ponieważ jest przyporządkowane treści. Każdy jej element służy tu wyrażeniu nastroju grozy i beznadziejności, samotności i opuszczenia. Stwarza aurę śmierci, która spowija otoczenie, przenika każdy nerw, ogarnia świadomość, dusi i przytłacza swoją nieuchronnością i okrucieństwem.

Można by także zadać pytanie, czy stworzone przez pisarza tło jest właściwe, czy nagromadzenie efektów nie deprecjonuje tragedii, nie osłabia cierpienia, nie niweczy szczerości i prawdziwości?

A. Błok, który z taką aprobatą przyjął *Życie człowieka*, właśnie ostatniej scenie zarzucał „wrzaskliwość i histerię, chaotyczność, jakiś ukryty fałsz”.

„Jest granica krzykom cierpienia, rozpaczy, gniewu, tęsknoty, kiedy jednocześnie cierpienie nie ma granicy — pisał autor *Wierszy o Pięknej Damie* — Czy nie przekracza też tej granicy Andriejew w swoich niektórych utworach (w *Czerwonym śmiechu*, np.) — a także w 5 obrazie *Życie człowieka*? Całą ją przepelnia krzyk. Czyż może krzyk nie urwać się, nie umrzeć, kiedy sam głos słabnie?”⁶²

⁶² A. Błok: *Sobranije soczinienij*, t. V, Moskwa—Leningrad 1962, s. 187.

Sam Leonid Andriejew, świadomy usterek ostatniej sceny⁶³, w 1908 r. napisał drugi wariant *Śmierci człowieka*, eliminując z niej najbardziej przypadkowe, chaotyczne i nieistotne elementy, wprowadzając w miejsce Pijaków, nowe, charakterystyczne postaci (Następców i Siostrę Miłosierdzia), uwypuklając tym samym typowość i tragizm utworu.

W związku z powyższym pozostaje w *Życiu człowieka* charakter symbolu. Różni się on zasadniczo od symbolu mistycznego, subtelnego, wieloznacznego, będącego znakiem innych światów, służącego poznaniu niewidzialnego. Andriejewowski symbol jest jednoznaczny w swej strukturze i bardzo konkretny, nie odrealnia rzeczywistości, lecz służy sugerowaniu realnych rzeczy, jest odpowiednikiem nastroju lub idei.

Symboliści nieprzypadkowo, jasno i zdecydowanie wyłączały ze swego grona Andriejewa. *Życie człowieka* z jego „realną symboliką”, ostrością form, plakatowością przechodzącą w abstrakcję, przeczyło symbolistycznej koncepcji dramatu. Dla symbolistów było nie do przyjęcia krzyżowanie się w utworze Andriejewa różnych tendencji stylistycznych, elementów realistycznych i symbolicznych, „symbolicznej świecy życia z elektrycznym oświetleniem najrealniejszego salonu, gdzie każdy przedmiot dwoi się, dowolnie może być rozumiany to jak alegoria, to jak realność”, gdzie „muzykant grający na kontrabasie, ma tłusty brzuch i sam jest podobny do kontrabasu, a najrealniejszy lokaj w najnaturalniejszej liberii prosi gości do stołu „pana Człowieka”⁶⁴. Wyrazistość, szorstkość i groteskowość tonów w dramacie Andriejewa, czyli to, w czym Aleksander Błok, swoiście i głęboko emocjonalnie percypujący twórczość pisarza, widział jego niepowtarzalność i zasługi, z punktu widzenia estetyki symbolizmu były nie do przyjęcia.

Pojmując specyfikę i nowość stworzonej formy dramatycznej L. Andriejew nazwał *Życie człowieka* dramatem neorealistycznym. Określenie to nie jest, jak się wydaje, adekwatnym wyrażeniem istoty utworu, aczkolwiek sugeruje jego odrębność i nowatorstwo na tle zastanej już dramaturgii.

Wydaje się, że w swoim łączeniu różnych środków wyrazu jest *Życie człowieka* dramatem synkretycznym, utworem strukturalnie złożonym, przy całej swej konsekwencji artystycznej, zawierającym ele-

⁶³ Warto nadmienić, że V. obraz *Życia człowieka* również stylistycznie odbiega od całości dramatu. Tak samo plakatowy i tak samo ekspresyjny wyraża charakterystyczną dla Andriejewa skłonność ku mrocznym zagadkom duszy ludzkiej. Punkt ciężkości jest tu przeniesiony na odzwierciedlenie natręctw psychiki, na świadomość, na pamięć ludzką, której elementy funkcjonują w tej scenie.

⁶⁴ Ellis: *Naszy epigony. O stile, L. Andriejewie, Borisie Zajcewie i mnogom drugom*, „Wiesy” 1908, nr 2, s. 64.

menty diametralnie różne (wzniosłość i drwinę, tragizm i pospolitość, liryzm i groteskę, subtelność szczegółów i rozległość, rozmach uogólnienia), obejmującym różne tendencje stylistyczne: realistyczną, symboliczną, ekspresjonistyczną.

Na tle swojej epoki dramat Andriejewa jest formą nowatorską, ciekawą i prekursorską, choć przecież stylizowaną i umowną, stanowiącą oryginalną transpozycję średniowiecznego misterium z jego brutalną wyrazistością i symultanizmem.

Być może, generalizacja odkrytych zasad, stopień niewspółmierności formy do walorów treści⁶⁵, swoistość wyobraźni poetyckiej i kształt uczuciowości sprawiły, że dramat Andriejewa niezupełnie oparł się mrokowi czasu. Bowiem jedną z właściwości metody pisarza jest brak emocjonalności, prawdziwej uczuciowości. Andriejew działa na wyobraźnię, na umysł, lecz serce pozostawia nietknięte (oczywiście, w sposób najbardziej bezpośredni, emotywny). Chyba słusznie powiedział kiedyś o Andriejewie Wł. I. Niemirowicz-Danczenko:

„Wielki talent, ale chłodny [...] Ale, być może [...] że jego chłód i okrucieństwo to nie brak współczującego serca, lecz dążenie to tego, by wznieść się ponad wszystko i stamtąd patrzeć okiem wnikliwego filozofa.”⁶⁶

Życie człowieka jest więc utworem, który może być odbierany w kategoriach estetyczno-filozoficznych, odwołując się nie tyle do sfery emocjonalnej, co skłaniając ku intelektualnym rozmyśleniom, działając poprzez wzruszenie innego, nieuczuciowego rządu.

Właśnie w *Życiu człowieka*, jak i w innych „neorealistycznych” dramatach, antycypując zasady nowej dwudziestowiecznej estetyki (krea-cjonizm, eschatologię) Andriejew najbardziej zbliża się do naszych czasów, do Brechta, Kafki, antydramatu.

РЕЗЮМЕ

В драматургическом творчестве Леонида Андреева „Жизнь человека” занимает особое место. Произведение написано в 1906 г. и открывает цикл так называемых „неореалистических” пьес, является экспериментом и попыткой реформирования русской драмы.

⁶⁵ Należy pamiętać o tym, że *Życie człowieka* jako eksperyment w swoim rodzaju miało być prologiem do całego cyklu „neorealistycznych” dramatów, gdzie obraz ludzkiej egzystencji miał zostać poszerzony o nowy — bogatszy i głębszy wymiar.

⁶⁶ Wł. I. Niemirowicz-Danczenko: *Statji, rieczzi, biesiedy, piśma*, Moskwa 1952, s. 120.

В „Жизни человека“ Андреев отрицает современный характер театрального зрелища с его натурализмом и копированием действительности, традиционное аристотелевское понятие драматизма, предлагая новую модель театра, — театра провоцирующего зрителя к самостоятельному творчеству, к соучастию в театральном спектакле — итак, в определенном смысле, театра интеллектуального. Таким образом, новая пьеса выражала стремление Андреева к синтетической антибытовой драме, обобщающей целые полосы человеческой жизни. Эти тенденции совпали с эволюцией современного русского театра, с поисками К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда.

Новый способ видения мира, новая драматическая техника в „Жизни человека“ ставят Андреева в оппозиции к традиционной драматургии писателей „Знания“, а также к драматургии символистов, предвещая экспрессионизм и другие литературные течения XX века.

Настоящая работа посвящена новаторству и художественной специфике „Жизни человека“. Автор статьи не рассматривает всей совокупности проблем, связанных с названным произведением, а концентрирует свое внимание лишь на анализе структуры драмы — как функции философии писателя, как отражения его художественной модели действительности.

Одним из основных вопросов, затронутых в работе, является проблема своеобразного антипсихологизма театра Андреева, антипсихологизма, являющегося результатом стремления писателя к познанию сущности человеческого бытия, к представлению квинтэссенции человеческого существования.

Явные эсхатологические тенденции, стремление к синтетическому охвату мира, к искусству больших обобщений придают „Жизни человека“ характер драмы „сущностей“, трактующей о жизни и человеке вообще, что находит свое отражение в самой структуре пьесы, в частности в способе их художественного обобщения. Андреев пренебрегает реалистическим видом художественного обобщения — типизацией, выработанной 19-ти вековым искусством, нарушая основной реалистический принцип изображения характерного в литературе — принцип индивидуализации. Андреевский вариант типичности (обобщение при минимальной степени конкретизации) определяет способ создания персонажей и ситуаций, содержательный аспект драмы.

Избежание индивидуализации (если так можно выразиться „отиндивидуализирование“), особые приемы дематериализации и депсихологизации изображенной действительности, предельное насыщение образа характерным (абстрактным) лишают образ жизненности, приводят к его схематизации. Тем не менее своеобразная „схематизация“ художественного образа в „Жизни человека“, упрощение внешней формы

произведения, сознательная тенденция к примитивизму неоднократно способствуют выявлению существенных сторон данной действительности. Итак, явные тенденции к пересозданию мира, к конструированию действительности в художественном творчестве, своеобразная условность драмы не исключают в ней наличия важных реалистических ценностей, особенно в социально-бытовой сфере (впрочем очень упрощенной).

Анализ определенных элементов художественной структуры „Жизни человека” приводит к выводу об исключительной последовательности метода писателя, о сильной семантизации формы произведения и высокой функциональности всех ее компонентов, вокруг которых сосредоточено внимание автора данной работы. Внимательный анализ поэтики драмы позволяет отметить несомненное новаторство произведения, множество художественных открытий. Именно в своей „неореалистической” драматургии, предвещая принципы 20-вековой эстетики, Андреев в большой мере приближается к нашему времени, к Брехту, Кафке, антидраме.

R É S U M É

Dans l'ensemble de l'oeuvre dramatique de L. Andréïev, *La Vie humaine* occupe une place toute particulière. Ecrite en 1906, cette pièce inaugure le cycle de drames appelés „néoréalistes”, et elle est une expérience, une tentative de réformer le drame russe.

Dans *La Vie humaine*, Andréïev n'offre plus de spectacle traditionnel, il rejette la notion aristotélicienne du dramatique, et il propose un nouveau modèle de théâtre — un théâtre qui incite le spectateur à réfléchir, donc un théâtre intellectuel, en une certaine mesure. Cette nouvelle oeuvre d'Andréïev exprimait une aspiration à réaliser l'essence synthétique du drame, conformément aux tendances qui prévalaient alors dans le théâtre russe (recherches de K. S. Stanisławski, de W. E. Meyerhold). Cette nouvelle façon de voir le monde, une technique dramatique nouvelle met Andréïev en opposition à la dramaturgie traditionnelle des écrivains du groupe littéraire „Znania” aussi bien qu'à celle du symbolisme, anticipant l'expressionnisme et d'autres écoles littéraires du XX^e siècle.

La présente étude porte sur ce qu'il y a de nouveau et de particulier dans l'art de *La Vie humaine*. Ne visant pas à présenter l'ensemble des problèmes relatifs à l'oeuvre étudiée, l'auteur s'occupe surtout de l'analyse de la structure du drame en question. Cette structure reste

en fonction de la philosophie du dramaturge, elle est l'expression de son modèle artistique de la réalité extra-littéraire.

Parmi les problèmes principaux que l'auteur étudie ici, il faut citer une sorte d'antipsychologisme propre au théâtre d'Andréiev — antipsychologisme résultant des recherches ayant pour mission connaître l'essence de l'existence humaine.

De nettes tendances eschatologiques, la recherche d'une vision synthétique du monde font de *La Vie humaine* un drame de „l'essence” traitant de la vie et de l'homme du point de vue le plus général. Cela se manifeste dans la structure même du drame, par exemple dans la facture des „images littéraires”. Andréiev rompt avec la conception de ce qu'on admettait comme typique dans le réalisme du XIX^e siècle: ce que l'on considérait alors comme typique se réduisait à une généralisation individualisée au maximum. La version du typique conçue par Andréiev (généralisation avec concrétisation minimale) détermine la manière de construire les personnages et les situations, le choix des thèmes.

Les personnages sont dépourvus du cachet d'individualité, la réalité représentée est, pour ainsi dire, „dématérialisée” et sans psychologie; elle est très peu concrétisée, donc l'image est saturée de généralité: tout cela se manifeste dans une sorte de schématisme. Ce „schématisme” spécifique de l'image littéraire dans *La Vie humaine*, la simplification des structures formelles de l'oeuvre, la tendance consciente vers un primitivisme voulu permettent parfois de saisir les traits essentiels d'une réalité extra-littéraire, d'intensifier ce qu'il y a de caractéristique. Ainsi ces nettes tendances „créationnistes” du dramaturge ainsi que la convention qu'il a adoptée pour le drame ne cachent pas la présence d'éléments réalistes, surtout dans la couche structurale, d'ailleurs assez réduite, des moeurs et problèmes sociaux.

L'analyse de tous ces éléments de la structure artistique de *La Vie humaine* suggère, en définitive, que l'écrivain a très conséquemment réalisé sa méthode et que la forme de l'oeuvre est imbue de sémantisme; de plus, les relations fonctionnelles entre les éléments sont exploités au maximum, surtout entre ceux que le dramaturge met plus particulièrement en relief. Une analyse détaillée de la poétique du drame permet de signaler de nombreuses et différentes trouvailles artistiques, par exemple: ralentissement du rythme et réduction de l'action externe, caractère symbolique du temps et des lieux dans le drame, nouvelles manières de caractériser les personnages; puis il y a le grotesque exprimant la réification de la vie humaine; et il faut y ajouter une expression de chaos maladif, des visions exprimant une psychique dérégulée, et il y a encore l'emploi des énonciations récitées par les

choeurs soulignant l'aliénation de la langue, et enfin, il faut noter l'exploitation des techniques propres aux autres arts: la lumière, les couleurs, la musique. Tout cela ainsi que ses autres principes d'innovation dramaturgique, anticipant les principes de l'esthétique du XX^e siècle, rapprochent Andréiev de notre époque, de celle de Brecht, de Kafka, de l'antidrame.