

Zbigniew Barański

Problemy twórczości Leonida Andrejewa

Studia Rossica Posnaniensia 1, 79-91

1970

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

ZBIGNIEW BARAŃSKI

Poznań

PROBLEMY TWÓRCZOŚCI LEONIDA ANDREJEWA

I

Jak wskazuje tytuł, niniejsza rozprawka nie przynosi wszechstronnej charakterystyki twórczości Leonida Andrejewa, lecz w związku z pięćdziesiątą rocznicą śmierci pisarza, która minęła w listopadzie 1969 roku, wskazuje na pewne problemy, czekające na swego badacza oraz sygnalizuje zagadnienia wymagające nowego spojrzenia.

Wśród nich w pierwszym rzędzie należy wymienić koncepcję określenia drogi twórczej pisarza. Rosyjska opinia pierwszych dziesięcioleci XX w. zgodnie przyznawała mu jedno z czołowych miejsc w ówczesnej literaturze. „Jeśli poprosicie współczesnego inteligentnego czytelnika rosyjskiego, aby wymienił najbardziej utalentowanych pisarzy naszych dni — pisał w 1908 r. Wacław Worowski — to na pewno postawi on, jeśli nie na pierwszym, to na jednym z pierwszych miejsc — Leonida Andrejewa”¹. Tak samo W. Diesnicki wspominał, że w przededniu rewolucji 1905 r. radykalnie nastrojona inteligencja rosyjska stawiała nazwisko Andrejewa obok nazwiska M. Gorkiego, „gorąco polemizowano, który z nich jest bardziej utalentowany, który wniósł do literatury więcej nowych elementów”².

Było to pytanie kłopotliwe, albowiem nowatorska twórczość Andrejewa nie poddawała się jednoznacznej ocenie. Trudno ją też było związać z którymkolwiek z ówczesnych kierunków artystycznych. Poszczególne krytycy często odczytywali utwory autora *Czerwonego śmiechu* z pozycji własnych programów literackich, nie biorąc pod uwagę subiektywnych intencji pisarza. Niekiedy poszczególne oceny dyktowała aktualna walka literacka oraz atmosfera społeczna. Rzecz jasna, że były one dalekie od obiektywizmu i rzetelnej oceny.

W kręgu zwolenników literatury realistycznej o akcentach społecznikowskich powitano młodego Andrejewa jako ideowego współwyznawcę. Zauważono wprawdzie odmienność tematyki jego utworów skoncentrowanej wokół zagadnień filozoficznych i moralno-etycznych, ale interpretowano je w duchu założeń estetycznych literatury demaskatorskiej skierowanej przeciw

¹ W. Worowski, *Litieraturno-kriticzeskije statji*, Moskwa 1958, s. 288.

² *Gor'kij i Leonid Andrejew. Nieizdannaja pieriepiska*, Litieraturnoje nasledstwo, t. 72, Moskwa 1965, s. 54.

mieszczańskiej obyczajowości, przeciw anomaliiom społecznym. „Ponieważ sama epoka [...] była pełna radości życia i rwała się naprzód — pisał A. Łunaczarski — to wielu przyjmowało obrazy Andrejewa nie jako absolutny osąd życia, lecz tylko jako mroczne, ale w rzeczywistości prawdziwe odzwierciedlenie błota starej Rosji, z którego należało się wyrwać jak najprędzej”³. Zasadnicze rozbieżności między programem estetycznym Andrejewa i środowiskiem „Znanija”, któremu patronował Gorki, ujawniły się wyraźnie w okresie reakcji po zdławieniu rewolucji 1905 r. Zaczęto wówczas utyskiwać, że pisarz przeszedł na pozycje dekadentyzmu.

Podobne sądy ujemnie zaciążyły na dalszych badaniach, wznowionych po długich latach milczenia dopiero po roku 1956. W okresie „jakby nowego odkrycia”⁴ Andrejewa bezkrytycznie przyjęto uproszczony schemat charakterystyki drogi twórczej pisarza, dowodząc, że rozpoczął on działalność literacką jako zwolennik realizmu obyczajowego, zaś później wystąpił w roli czołowego przedstawiciela modernizmu. Zwolennicy krytyki socjologicznej, wychodząc z założenia, iż godnym uwagi jest tylko pisarz realista, który rozwiązuje aktualne problemy społeczne, przyznali czołowe miejsce w dorobku Andrejewa słabym i epigońskim próbom pióra, ponieważ wiązały się one jeszcze z nurtem tradycyjnej nowelistyki obyczajowej o akcentach krytyki społecznej. Osądzono natomiast surowo nowatorskie propozycje okresu dojrzałego. Analiza poszczególnych utworów zamieniła się w wyliczanie „grzechów” pisarza, który nie odpowiadał przyjętemu wzorcowi. Celował w tym A. Dymyszyc. W zdecydowanie negatywnej charakterystyce twórczości Andrejewa umieszczonej pod wymownym tytułem „proza upadku burżuazyjnego” czytamy, że pisarz był „artystą antyludowym”, „typowym reakcyjnym romantykiem-fantastą i impresjonistą”, który „nie znalazł drogi do demokracji”, „zerwał z lepszymi tradycjami realistycznej literatury rosyjskiej, przechodząc do obozu burżuazyjnej reakcji i dekadentyzmu literackiego”⁵. Podobny ton dominuje w pracach A. Wołkowa. W jego ujęciu Andrejew był tylko „wyrazicielem myśli i dążeń inteligencji burżuazyjnej”⁶. Takich przykładów można przytoczyć znacznie więcej⁷.

Dopasowując twórczość Andrejewa do przyjętych schematów, historycy literatury chętnie powoływali się na autorytet Gorkiego, który krytykował z pozycji własnego programu estetycznego pesymistyczną koncepcję człowieka.

³ Tamże, s. 34.

⁴ K. Muratowa, *Izuczenije russkoj litieratury konca XIX — naczala XX wieka*, „Russkaja litieratura” 1969, nr 1, s. 195.

⁵ A. Dymyszyc, *Proza burżuaznogo upadka*. W: *Istorija russkoj litieratury*, t. X, Moskwa 1954, s. 617 - 618.

⁶ A. Wołkow, *Oczerki russkoj litieratury konca XIX i naczala XX wiekow*, Moskwa 1952, s. 414; A. Wołkow, *Russkaja litieratura XX wieka. Dooktiabrskij pieriod*, Moskwa 1966, s. 346 - 365.

⁷ Zob. K. Nowikowa, L. Szczepiłowa, *Russkaja litieratura XX wieka (Dooktiabr'skij pieriod)*, Moskwa 1966, s. 203 - 226.

Pomijano jednak uwagę autora *Matki*, że koncepcja ta „w żadnym wypadku nie pomniejsza literackiego znaczenia utworów L. Andrejewa”, który w „historii literatury rosyjskiej na zawsze zajął miejsce jednego z najbardziej oryginalnych artystów”⁸. Wniósł do niej bowiem „kosmiczny pesymizm” związany z rozważaniami nad losem człowieka. Gorki był przekonany, że literatura rosyjska podejmie jeszcze obsesyjny temat utworów Andrejewa, temat „znikomości człowieka w wszechświecie i jego walki z «niewiadomym»”⁹. Przepuszczenia te nie sprawdziły się, niemniej jednak rozwój literatury europejskiej w XX wieku potwierdził aktualność problematyki twórczości Andrejewa.

Pesymizm Andrejewa — pisał Stefan Treugut — należy do naszej epoki, nie jest nawet jej starą generacją [...] Andrejewa gniółł kompleks przemocy, rewolucji, bezradności człowieka wobec historii, był katastrofistą i z wielką nieufnością sądował granice ludzkiego poznania. Nasze kompleksy mają inne etykiety, ale rdzeń ten sam [...]. Andrejew, smutny pisarz, zatruł się szysterstwem wątplenia, przeraził się własnej ludzkiej małości. Ale szedł tą samą drogą, po której jego następcy próbowali z większym męstwem przymierzyć skończone do nieskończonego¹⁰.

Podobne sugestie dyktują odmienny punkt spojrzenia na dorobek Andrejewa oraz wymagają nowej koncepcji interpretacji drogi twórczej pisarza. Jej specyfiki nie wyjaśnia sztuczny podział na dwa okresy, albowiem sprawy społeczne zajęły w zainteresowaniach Andrejewa tylko skromny margines. Nie pociągały go zadania pisarza zaangażowanego w sprawy dnia codziennego, albowiem nęciła go rola myśliciela i filozofa, który w poszukiwaniu prawdy absolutnej sięga w dziedzinę metafizyki, draży pokłady podświadomości, rozwiązuje odwieczne tajemnice życia. W jednym z listów podkreślił, że jest „irracjonalistą, wrogiem powszedniości — faktu — aktualności”, ponieważ całą uwagę skupił na zagadnieniach bytu absolutnego¹¹. Odrzucił więc socjologiczną koncepcję losu ludzkiego i zamienił ją metafizyczną. Życie — dowodził — jest zjawiskiem niezrozumiałym, niepojętym i pozbawionym sensu. Człowiek jest tylko żalostną i bezsilną zabawką w ręku ślepych i obojętnych sił, które wywołują go z niebytu i z powrotem w niebyt wtrącają. Człowiek jest tylko „niewolnikiem śmierci i przez całe życie chodzi uwiązany na jej łańcuchu”¹².

Poglądy te wyraźnie zarysowały się już we wczesnej prozie, która organicznie wiąże się z dalszym rozwojem twórczości Andrejewa. Ujawniły się w niej zainteresowania pisarza problemami „wiecznymi”, ponadczasowymi i ponadhistorycznymi. Pojawił się tragiczny motyw bezsilności człowieka wobec odwiecznych praw śmierci, który zajął czołowe miejsce w utworach okresu

⁸ Litieraturnoje nasledstwo, t. 72, s. 404.

⁹ Ibidem.

¹⁰ S. Treugut, *Leonid Andriejew*, „Przegląd Kulturalny” 1959 nr 15, s. 3.

¹¹ Litieraturnoje nasledstwo, t. 72, s. 36.

¹² Ibidem, s. 373.

dojrzałego¹³. W opowiadaniu *Wielki szlem* (*Bolszoi szlem*, 1899) nieoczekiwana śmierć przecina życie człowieka, do którego nagle uśmiechnęło się szczęście. W *Byli sobie...* (*Żyli-byli*, 1901) nieuleczalnie chorzy kupiec i diakon, których dni są już policzone, oplakują „słońce, którego więcej nie zobaczą, jabłoń „białą papierówkę”, która bez nich będzie owocować [...] mrok, który ich ogarnie, miłe życie i okrutną śmierć”¹⁴. Życie i śmierć — to dwa wielkie, niepojęte i tajemnicze zjawiska. „Bezgłośna, szara, drapieżna śmierć” zasiała u węzłowa chorego bohatera opowiadania *W piwnicy* (*W podwale*, 1901), a równocześnie w przytulku nędzarzy rozległ się krzyk nowo narodzonego dziecka.

W obliczu nieubłaganej śmierci wszystko jest marnością nad marnościami — oto wniosek Andrejewa. Jaki więc sens posiada życie ludzkie? Czy istnieją jakieś stałe i niezniszczalne wartości, które mogłyby być pociechą i oporą dla człowieka świadomego nieuchronnego kresu? Pisarz dał odpowiedź negatywną. Zawodzi marzenie o szczęściu, zaś brutalnie zdeptany cień nadziei tylko pogłębia tragizm bytu (*Aniołek — Angieloczek*, 1899). Zawodzi myśl ludzka. Nikt nie udowodni, czy bohater opowiadania *Myśl* (*Mysl*, 1902) doktor Kierzencew udawał obłąkanego, by dokonać zabójstwa, czy też dokonał zabójstwa, ponieważ był obłąkany. Sam bohater, relatywista i agnostyk, z łatwością przytacza dowody, które jednakowo przemawiają na korzyść jednej i drugiej tezy, przeklinając ziemię, która „ma tylu bogów, lecz nie posiada jedynego wiecznego Boga”. Zawodzą wyobrażenia o „mocy i pięknie nieśmiertelnej miłości”, ponieważ triumfują nad nią ślepe, zwierzęce instynkty (*Otchłań — Biedzna*, 1902). Zawodzi wreszcie wiara. Pop Wasyl („*Życie Wasyla Fiwiejskiego — Żyżń Wasilija Fiwiejskiego*, 1903) z pokorą przyjmował wszystkie nieszczęścia, które spadły na niego, albowiem wierzył w niezbadane wyroki Boże, albowiem wierzył, iż jest wybrańcem powołanym „dla spełnienia mistycznej ofiary, dla odniesienia świetnego zwycięstwa”. Była to jednak straszna pomyłka, za którą bohater zapłacił własnym życiem. Był on tylko zabawką w rękę ciemnych sił, pastwiących się nad człowiekiem.

Bezradnemu i opuszczonemu człowiekowi pozostaje tylko „straszny smutek samotności” (*Milczenie — Molczanije*, 1900). Pozostawiony sam na sam ze swym losem nigdzie nie znajdzie zrozumienia i współczucia (*Śmiech — Smiech*, 1901).

Tragiczna koncepcja życia budziła w pisarzu bunt i rozpacz, które przenikały ponurym tonem całą jego twórczość.

Myślę wiele o sobie, o swoim życiu ... — pisał Andrejew w liście do Wieriesajewa z 1904 r. — Kim jestem? Do jakich nie znanych mi i strasznych granic dojdzie mój protest? Wieczne „nie” — czy zmieni się ono w jakiegokolwiek „tak”? I czy rzeczywiście buntem żyć nie można?

¹³ Zob. F. Lewin, *L. N. Andriejew*. W: L. Andriejew, *Powiesti i rassказы*, Moskwa 1957, s. III - XXXIX.

¹⁴ L. Andrejew, *Myśl*, Warszawa 1958, s. 45.

Nie wiem, nie wiem, ale czasem bywa nieznośnie. Sens, sens życia — gdzie on jest? Boga nie przyjmę, póki jestem przy zdrowych zmysłach [...] Człowiek? Oczywiście — to piękne i dumne, i przekonywujące — ale gdzież jest koniec? [...] A odpowiedzi nie ma, każda odpowiedź — to kłamstwo¹⁵.

II

Pewnych istotnych korekt wymaga również dotychczasowa interpretacja twórczości Andrejewa w latach 1904 - 1910. Zarysowały się w niej wyraźnie dwie linie tematyczne; część utworów nadal koncentruje się wokół problematyki filozoficznej, ponadczasowej i ogólnoludzkiej, część zaś wiąże się z ówczesnymi wydarzeniami historycznymi, traktowanymi zgodnie z programem estetycznym pisarza.

W zasadzie utwory o ładunku filozoficznym, korespondujące z twórczością okresu wczesnego, są traktowane po macoszemu z wielką szkodą dla ogólnego obrazu prozy Andrejewa. Pomija się na przykład opowiadanie *Łazarz* (*Јелезар*, 1906) poświęcone zagadce śmierci. Kreśląc sylwetkę wskrzeszonego Łazarza, Andrejew sugestywnie odtworzył stan psychiczny człowieka przerażonego perspektywą ponownego przeżycia strasznej chwili śmierci. Warto przypomnieć, że Gorki krytykował wymowę ideową utworu, ale obiektywnie uwydatniał jego niezwykle walory artystyczne. W liście do Andrejewa napisał, że *Łazarz* jest „najlepszym z wszystkiego, co było napisane o śmierci w literaturze światowej”¹⁶.

Grupę opowiadań związanych z bieżącymi wydarzeniami otwiera *Czerwony śmiech* (*Красный смех*, 1904) napisany pod wpływem wojny rosyjsko-jaapońskiej i przepojony silnymi akcentami pacyfistycznymi. W tradycyjnej konwencji znalezionego rękopisu Andrejew przedstawił koszmarne przeżycia uczestnika wojny, „strach i szaleństwo” wielkiej rzezi.

W odróżnieniu od *Czerwonego śmiechu* utwory związane tematycznie z rewolucją 1905 r. nie posiadają jednoznacznej wymowy ideowej. Ujawniła się w nich wyraźnie pewna dwoistość postawy pisarza. Wprawdzie w tym czasie kontaktował się on z bolszewikami i był nawet aresztowany za to, że w jego mieszkaniu odbyło się posiedzenie Komitetu Centralnego, ale sensu rewolucji nie zrozumiał. Z jednej strony witał ją jako przejaw anarchistycznego buntu rozpacz i skrajnego nihilizmu oraz zachwycał się ludźmi czynu, śmiało rzucającymi wyzwaniem całemu światu (*Marsylianka — Marselieza*, 1903), z drugiej zaś pod wpływem pesymistycznych nastrojów podkreślał niewiarę w celowość wysiłków ludzkich, zmierzających do przebudowy świata (*Tak było — Tak było*, 1905).

Swoistym protestem Andrejewa przeciw krwawej rozprawie z uczestnikami

¹⁵ Ibidem, s. 8.

¹⁶ Litieraturnoje nasledstwo, t. 72, s. 280.

rewolucji była *Opowieść o siedmiu powieszonych* (*Rasskaz o siemi powieszennyh*, 1908). I w tym wypadku ujął on konkretny temat podsunęty przez rzeczywistość w aspekcie wiecznej problematyki życia i śmierci. Skoncentrował uwagę na analizie przeżyć siedmiu ludzi skazanych na śmierć, mistrzowsko akcentując ich zachowanie się w ostatnich godzinach życia.

Tak samo w *Gubernatorze* (*Gubiernator*, 1906) opowieść o krwawym stłumieniu demonstracji robotniczej przepełniła rozważania nad problematyką metafizyczną. Dzieje gubernatora, który rozkazał strzelać do tłumu, ilustrowały fatalistyczną wiarę w odwet, w „prastare, siwe prawo, karzące śmiercią za śmierć”, które „zobaczyło zabitych mężczyzn, kobiety i dzieci, i władczo wyciągnęło nieubłaganą dłoń nad głową zabójcy”.

Rzeczywistość rosyjska okresu rewolucji podsunęła również tematykę głośniejszą w swoim czasie opowieści *Judasza Iskariota i inni* (*Ijuda Iskariot i drugije*, 1907), która w intencji pisarza była studium o „psychologii, etyce i praktyce zdrady”¹⁷. Niezwykła interpretacja motywu zdrady oraz postaci Judasza, przeciwstawionej wszystkim „innym”, którzy głosząc miłość spokojnie znoszą krzyżowanie ideału, wywołała ostrą krytykę w środowisku demokratycznej inteligencji rosyjskiej. W obiektywnej wymowie utworu dopatrywano się próby rehabilitacji renegactwa. Sąd ten bezkrytycznie przyjęli wszyscy współcześni badacze twórczości Andrejewa. Wydaje się jednak, że problem jest bardziej skomplikowany. Dostrzegali to już niektórzy krytycy na początku XX wieku. Na przykład Leo Belmont wnikliwie zauważył, że Andrejew, pisząc o „legendzie czasów zamierzchłych”, „obnażał rany terażniejszości i wieków całych”, ponieważ podjął problem dróg wiodących do szczęścia ludzkości i związany z nim dylemat „dobra, zdążającego do ideału tylko drogami dobrymi, a za to zamęczonego na krzyżu przez złe moce i nie osiągniętego celu — i dobra, które pragnie osiągnąć ten sam ideał i sprzymierza się ze złem, aby nie upaść i zwalczyć zło... Tragiczna walka dwóch odmiennych w formie, jednakowych co do treści, ukochań ideału — szczęścia ludzkości, z których jedno nie chce zejść z drogi Miłości pod ryzykiem upadku, przez słabość, drugie wkracza na drogi Nienawiści pod ryzykiem przemiany swojego charakteru w okrutnej pogoni za zwycięstwem”¹⁸.

Pewnych uściśleń wymaga również ocena głośniejszą w swoim czasie „książki o Rosji”, którą była powieść *Saszka Żegulew* (1912). W intencji pisarza miała to być próba analizy „duszy” żywiołowej walki w latach 1906 - 1907, przyciągającej młodzież, która łaknęła niezwykłych czynów i samopoświęcenia. Andrejew z sympatią kreślił sylwetkę młodego bohatera, gimnazjalisty Saszki, organizatora bandy, która w imię sprawiedliwości społecznej karała bogatych

¹⁷ Ibidem, s. 43.

¹⁸ L. Belmont, przedmowa w: L. Andrejew, *Judasza Iskariota i inni*, Warszawa 1908, s. 6 - 7.

i broniła biednych, ale równocześnie odkrywał cały mechanizm żywołowego buntu i jego skutków. Uwydatnił, że anarchistyczny zryw w imię naprawy zła nieuchronnie prowadził na drogę zwykłego przestępstwa i całkowitej klęski.

We wszystkich zarysach twórczości Andrejewa *Saszkę Żegulewa* kwituje się zazwyczaj zdawkowymi ogólnikami o jednoznacznie negatywnym zabarwieniu. Historycy literatury powołują się przy tym na autorytet Gorkiego. Rzeczywiście pierwsza lektura powieści w 1912 roku nie zadowoliła pisarza. Zarzucał on Andrejewowi zbytnią „literackość”. Krytyczne uwagi wywołała również postać głównego bohatera.

A sam Saszka — pisał Gorki — to kukła drewniana, znana od dawna; jest on tym samym przeżytym już przez literaturę rosyjską „barankiem” — to jest baranem — który przynosi siebie w ofierze za „grzechy świata”, który bierze na siebie brzemień ponad siły i stęka różnymi głosami, ale — zawsze jednakowo i w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych — pod jarzmem swoim, jakoby wziętym dobrowolnie. A — jednak nie dobrowolnie i zawsze — ponad siły nigdy nie dla siebie, lecz — obowiązkowo w imię czegoś-tam¹⁹.

Jednak w latach dwudziestych Gorki stonował swoją ocenę. Sam napisał nawet wstęp do amerykańskiego wydania przekładu powieści na język angielski, w którym bardziej obiektywnie charakteryzował wszystkie blaski i cienie powieści. „Powieść napisana z patosem, być może cośkolwiek zbędnym — dowodził Gorki — jest przeładowana „psychologią”, ale bardzo dokładnie odtwarza sylwetkę jednego z tych marzycieli rosyjskich, którzy wierzą, że zło życia można przewyciężyć przy pomocy tejże siły zła”²⁰. Historycy literatury albo pomijali milczeniem tę wypowiedź, albo też tendencyjnie naginali do własnych koncepcji. Na przykład Z. Udonowa zacytowała tylko pierwszą część oceny z akcentami krytycznymi, ponieważ harmonizowała ona z jej wnioskiem, że *Saszka Żegulew* „świadczył o ostatecznym bankructwie Andrejewa porywającego się na opracowanie wielkich tematów społecznych”²¹.

III

Nowe dla literatury rosyjskiej treści utworów Andrejewa wiązały się ściśle z oryginalną formą artystyczną, która nie miała swego odpowiednika w dziejach jej rozwoju. Andrejew zerwał z zasadami wiernego odtwarzania rzeczywistości i niejednokrotnie podkreślał niechęć do realizmu, ponieważ w jego mniemaniu reprezentował on przestarzały kodeks estetyczny nie odpowiadający duchowi nowej epoki.

¹⁹ *Literaturnoje nasledstwo*, t. 72, s. 327 - 328.

²⁰ *Ibidem*, s. 404.

²¹ Z. Udonowa, *Leonid Nikolajewicz Andriejew*. W: A. Polikanow, Z. Udonowa, I. Trofimow, *Russkaja literatura konca XIX — naczała XX ww.*, Moskwa 1965, s. 197,

Sądzę — pisał na przykład do Amfitieatrowa w 1913 r. — że wasz dogmatyczny realizm, obowiązujący wszystkie czasy, plemiona i narody, jest zjawiskiem wrogim nie tylko dla mnie, ale również dla wiecznie rozwijającej się twórczej formy i treści wolnego życia. I, być może, w tym ujawnia się wasz błąd, jak również Gorkiego i innych, że w momencie zmiany uzbrojenia wszystkich formacji artystycznych i intelektualnych, pragniecie za wszelką cenę zachować stare karabiny i stary proch dymny, który niegdyś był taki dobry²².

Ale równocześnie Andrejew nie szczędził krytycznych uwag pod adresem symbolistów i w rezultacie znalazł się między dwoma zwalczającymi się obozami, które nie skąpiły krytycznych uwag nowatorskim poszukiwaniom pisarza. „Kim jestem? — pisał Andrejew w liście do Gorkiego — Dla szlachetnie urodzonych dekadentów — pogardzanym realistą; dla dziedzicznych realistów — podejrzanym symbolistą”²³. W tych zarzutach była pewna doza prawdy, albowiem Andrejew postulował zasady nowego stylu literackiego, który określał mianem „neorealizmu”. Miał on łączyć w jedną całość elementy realizmu i symbolizmu. Pisarz nie zdawał sobie całkowicie sprawy z doniosłych wyników własnych eksperymentów artystycznych. Dopiero z perspektywy doświadczeń literatury europejskiej XX wieku historycy literatury uświadomili sobie, że Andrejew był właściwie prekursorem ekspresjonizmu²⁴.

Jego rola w rozwoju tego kierunku literackiego nie jest jednak jeszcze wyjaśniona w zadowalającym stopniu. Nie przeszedzono również procesu krystalizacji nowej poetyki w ewolucji twórczej Andrejewa. Należałoby podkreślić, że w swoich nowatorskich poszukiwaniach pisarz rosyjski wyprzedził w pewnym stopniu literaturę niemiecką, uważaną za kolebkę ekspresjonizmu. Poszukiwania te zbiegły się w czasie z analogicznymi tendencjami w ówczesnym malarstwie europejskim. Właśnie u schyłku XIX w., kiedy Andrejew publikował swoje opowiadania, pojawiają się pierwsze obrazy prekursorów ekspresjonizmu, Ferdynanda Hodlera i Edwarda Muncha.

Podobnie jak Andrejew, postulują oni sztukę wielkich uogólnień, przepojoną osobowością artysty, „jego temperamentem, uczuciem, wyobraźnią”, sztukę, która „rodzi się z wartościowania, z koncentracji wewnętrznej”, która „sonduje, zgłębia, poszukuje sensu, istotnego wyrazu rzeczy”²⁵. „Nie padający kamień, ale prawo grawitacji”²⁶ — oto naczelna dewiza ekspresjonistów.

Podobnie jak Andrejew, sięgają oni do problematyki ogólnoludzkiej, filozoficzno-moralnej związanej z rozważaniami nad dolą człowieczą w wymiarach absolutu. W monumentalnych obrazach alegorycznych Hodlera stale pojawia się motyw przemijania, wędrowni „człowieka przez życie, jego wieczne

²² Litieraturnoje nasledstwo, t. 72, s. 47.

²³ Ibidem, s. 351.

²⁴ Zob. B. Michajłowski, *Russkaja literatura XX wieku*, Moskwa 1939, s. 319 - 332

²⁵ N. Samotyhowa, *Malarstwo zachodnioeuropejskie*, Warszawa 1964, s. 436.

²⁶ E. Utitz, *Die Überwindung des Expressionismus*, Stuttgart 1927, s. 69.

odejście i stałe powroty”²⁷. Motyw ten osiągnął wielką siłę wyrazu w jego słynnej „Eurytmii” (1895). Tak samo Edward Munch obsesyjnie powraca do tajemnicy życia i śmierci, nasycając swe obrazy atmosferą tragizmu, melancholii i cierpienia. W „Krzyku” (1895) postać centralna jest „tylko symbolem przerażenia, rozpaczliwego nawoływania, krzyku biegnącego przez pustkę pejzażu — krzyku wszystkich ludzi, jacy przechodzili lub będą jeszcze przechodzić tą drogą, na której nic się nie dzieje”. W „Tańcu życia” (1899 - 1900) „wirujące wkoło marionetki, bezwolne kukły o skamieniałych twarzach, samotne i zagubione w tłumie wypełniającym salę balową — muszą aż do ostatniego taktu wytrwać” w obłądnym kołowym życiu²⁸.

W intencji Andrejewa i prekursorów ekspresjonizmu w malarstwie wieczna i niezmienna prawda o przeznaczeniu człowieka powinna wstrząsnąć czytelnikiem i widzem, dotrzeć do jego świadomości w formie obnażonej i bezpośredniej. Dążąc do osiągnięcia maksymalnej ekspresji dzieła sztuki, nie liczyli się z wymaganiami obiektywnej rzeczywistości, ale deformowali ją i schematyzowali, swobodnie podporządkowując realne fakty otaczającego świata własnym konstrukcjom ideowym, operowali alegorią i symboliką.

Dążność do wielkiego uogólnienia zaważyła na technice postaciowania w opowiadaniach Andrejewa. Pisarz nie interesował się jednostką z jej indywidualnymi, niepowtarzalnymi cechami, lecz człowiekiem „w ogóle”, człowiekiem „w swej istocie”. Zrezygnował więc z przedstawienia przeżyć jednostkowych i drobiazgowej analizy psychologicznej, obawiając się, że zamąci ona „formułę ogólną” człowieka. Typowość osobowości ludzkiej zamienił na typowość sytuacji i losu.

Być może — pisał Andrejew — ze szkodą dla artyzmu, który bezsprzecznie wymaga szerszej i żywszej indywidualizacji, czasem umyślnie rezygnuję z zarysu charakterów. Dla mnie nie jest ważne kim jest „on” — bohater moich opowiadań: popem, urzędnikiem, człowiekiem dobrym lub podłym. Dla mnie ważne tylko jedno — jest on człowiekiem i jako taki niesie te same ciężary życia...²⁹

Odrzucając „dialektykę duszy”, Andrejew przedstawiał tylko skrajne przejawy pewnych myśli i nastrojów. W sylwetce bohatera, często pozbawionego nawet nazwiska, eksponował i wyolbrzymiał zwykle jeden rys zasadniczy, podniesiony do rangi zjawiska ogólnoludzkiego, do wymiaru absolutnego prawa powszechnego.

Problem oddzielnych indywidualności jest już wyczerpany... — dowodził — pragnę wszystkie te różnorodne indywidualności tak lub inaczej, przy pomocy wojny lub pokoju, powiązać z ogólnym, z ludzkim³⁰.

²⁷ A. Wojciechowski, *Droga do współczesności. Malarstwo europejskie drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1968, s. 90.

²⁸ Ibidem, s. 104.

²⁹ K. Czukowski, *Iz wspomnień*, Moskwa 1958, s. 258.

³⁰ *Literaturnoje nasledstwo*, t. 72, s. 36.

W innym zaś miejscu Andrejew, postulując sztukę syntezy, akcentował: „Należy opisywać rzekę w ogóle, miasto w ogóle, człowieka w ogóle, miłość w ogóle. Jakie zainteresowanie może wywołać konkret?”³¹ Zasady tej przestrzegał w swej praktyce literackiej. Z pełnego obrazu rzeczywistości „wycinał i wyrzucał wszystko co wydawało mu się drugorzędnym, nieistotnym, zbędnym dla jasnego przedstawienia myśli. [...] Sprowadzając w ten sposób treść utworu artystycznego do sytuacji najniezbędniejszych dla rozwoju myśli oraz akcji, wyolbrzymiał owe sytuacje, podkreślał i wydzieliał je, przypisując im znaczenie większe od posiadanego w rzeczywistości”³².

Wprowadzając „syntetyczne zarysy, punkty węzłowe i kulminacyjne”, Andrejew realizował zasadę ekspresyjnej kondensacji związanej z postulatem, że sztuka „jest ekspresją, ale nie jednostkowych i przypadkowych objawień psychiki ludzkiej, lecz typowych, istotnych które są wspólne wszystkim”. Stąd też poszerzał „swoje ja do granic powszechności”, pojmując „wyraz osobniczego przeżycia jako formułę ogólną, jako absolutne prawo powszechne”³³.

Z malarską zasadą ekspresywności dynamicznej linii, przekształcanej czasem w konwulsyjne deformacje, oraz „koloru sugestywnego” przechodzącego w historyczną jaskrawość³⁴ korespondowały niezwykle obrazy artystyczne Andrejewa, które w intencji pisarza miały wzmocnić sugestywność narracji. W opowiadaniu *Byli sobie...* tabliczki przy łóżkach szpitalnych przypominały „napis na nagrobku, że właśnie tu, w tej wilgotnej czy zmarzniętej ziemi, leży pochowany człowiek” zaś „krzesła w pokrowcach” wyglądały jak „zmarli w całunach”.

Niezwykłe obrazowanie było częścią specyficznego stylu Andrejewa, stylu „wypukłego i jaskrawego, przygniatająco jaskrawego, ale nienaturalnego, hiperbolizowanego, pretensjonalnego”³⁵. Ów styl „szaleństwa i strachu” nie znał umiaru, barw przejściowych i półtonów. Narracja Andrejewa odznacza się niezwykle gęstym zagęszczeniem barw, spiętrzeniem obrazów, doprowadzeniem każdego zjawiska do wyolbrzymionych rozmiarów. Dzięki temu pisarz osiągał „szczególny efekt wbijania myśli do głowy czytelnika...”³⁶.

„Słońce było tak ogromne, tak ogniste i straszne, jak gdyby ziemia przybliżała się do niego i lada chwila spłonąć miała w nieubłaganej spiekocie. Oczy straciły władzę wzroku. Małeńka, z wązono źrenica, na próżno szukała zasłony pod cieniem zamkniętych powiek: słońce wskroś przeszływało cienką

³¹ K. Czukowski, op. cit., s. 259.

³² W. Worowski, op. cit., s. 307.

³³ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Toruń 1965, s. 67.

³⁴ A. Ligocki, *Plastyka współczesna. Na tropach jej przemian*, Warszawa 1968, s. 127.

³⁵ W. Worowski, op. cit., s. 307.

³⁶ Ibidem.

tkankę powieki i krwawym blaskiem sięgało w głąb umęczonego mózgu” (*Czerwony śmiech*)³⁷.

„I całą ciemność, wlewającą się milczącym, szerokim potokiem, wciągnęli w siebie czarna trumna i czarny pop: tak czarna była ta niema trumna, tak czarnym był ten wysoki, zimny i surowy człowiek. Pewnie i spokojnie poruszał się on, i ciemność jego szaty zdawała się światłem wśród oślepej pozłoty, popielato-szarych twarzy i wysokich okien, siejących mrok” (*Życie Wasyla Fiwiejskiego*)³⁸.

IV

W dorobku literackim Andrejewa miejsce szczególnie ważne zajęła twórczość dramatyczna. Pierwsze próby pisarza na tym polu wiązały się z wydarzeniami 1905 r., nie doczekały się jednak jeszcze głębszych studiów. Zazwyczaj kwitowano je tylko zdawkowymi uwagami, nie biorąc pod uwagę, że były one swoistym etapem przygotowawczym dla utworów okresu dojrzałego.

W dramacie *Ku gwiazdom* (*K zwiozdam*, 1906) Andrejew wskrzesił atmosferę walki na barykadach i wprowadził sylwetki rewolucjonistów oddanych wielkiej sprawie, ale jednocześnie uwydatnił, że realne życie z jego walką i troskami jest tylko krótką i przemijającą chwilą w porównaniu z wiecznością i ogromem wszechświata. I w tym wypadku, podobnie jak to miało miejsce w prozie, realne fakty podporządkowano abstrakcyjnym koncepcjom filozoficznym. Rewolucyjny zryw i jego upadek ilustruje w intencji pisarza myśl o wiecznym kołowaniu życia.

W *Sawie* (*Sawwa*, 1906) Andrejew podjął raz jeszcze interesujący go problem buntu. Kolejny dramat miał być „próbą syntezy rosyjskiego buntowniczego ducha w rozmaitych i skrajnych jego przejawach”³⁹. Anarchista Sawa głosi „mistykę zniszczenia”, nihilistyczny bunt przeciw światu, społeczeństwu i kulturze. Pielgrzym, przezwany „Carem Herodem”, pogrąża się w religijnej mistyce i kocha cierpienie, które go łączy z Chrystusem. Speranski jest stronnikiem relatywizmu i niewiary w poznawalność świata. Andrejew podkreślił, że w dramacie przedstawił typy, „stawiał pytania, ale jak zwykle nie dał odpowiedzi”⁴⁰.

Stosunkowo lepiej przedstawiają się badania nad *Życiem człowieka* — szczytowym osiągnięciem Andrejewa-dramaturga. Ów dramat, który w zamierzeniach autora był pierwszym ogniwem w zaprojektowanym, ale niezrealizowanym do końca cyklu misteriów filozoficzno-symbolicznych, realizował nowatorskie dla sceny rosyjskiej założenia teatru ekspresjonistycznego i odegrał ważną

³⁷ L. Andrejew, *Czerwony śmiech*, Kraków 1905, s. 1.

³⁸ L. Andrejew, *Życie O. Wasyla*, Lwów 1906, s. 116.

³⁹ *Litieraturnoje nasledstwo*, t. 72, s. 518.

⁴⁰ *Ibidem*.

rolę w życiu kulturalnym Rosji na początku XX wieku⁴¹. B. Bugrow w interesującej analizie *Życia człowieka* jako jeden z pierwszych podkreślił doniosły wpływ malarstwa, a zwłaszcza twórczości Dürera i Goyi na kształtowanie się zasad nowego teatru Andrejewa⁴². Ostatnio podjęto również udaną i rzetelną próbę oceny dramaturgii Andrejewa w latach dziesiątych, traktowanej dotychczas jako widomy przejaw upadku talentu pisarza⁴³.

Powyższe fakty świadczą, że w stosunku do twórczości autora *Opowiadania o siedmiu powieszonych* nastąpił zasadniczy przełom. Uświadomiono sobie, że wprawdzie Andrejew nie stworzył szkoły literackiej i nie znalazł naśladowców, że jego pewne utwory są już dziś nieczytelne, niemniej jednak stanowi ważne ogniwo w rozwoju kultury rosyjskiej na przełomie dwóch wieków, zwłaszcza jako prekursor ekspresjonizmu, prądu, który odegrał ważną rolę w kształtowaniu oblicza teatru rosyjskiego w latach dwudziestych i trzydziestych naszego wieku.

ЗБИГНЕВ БАРАНЬСКИ

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Резюме

В связи с растущим интересом к литературе на рубеже XIX и XX веков автор обращает внимание на место и роль Андреева и одновременно ставит ряд проблем, связанных с его творчеством, которые следует изучить в первую очередь. Это связано с необходимостью выработки новой концепции творческого пути Андреева — предшественника экспрессионизма в русской литературе. Автор проследил процесс формирования новой поэтики в прозе писателя и сравнил его с аналогичными явлениями в живописи Мунха и Ходлера. В следующей части работы автор обратил внимание на новаторские черты драматургии Андреева и особенности его произведений последнего периода творчества.

PROBLEMS CONNECTED WITH THE WRITINGS OF LEONID ANDREIEV

by

ZBIGNIEW BARAŃSKI

Summary

In connection with the growing interest in Russian literature on the turn of the nineteenth and twentieth centuries the author remembers the role and place of the works of Leonid Andreiev. He also puts forward a number of problems with which investigations

⁴¹ K. Stanisławskij, *Moja żyzń w iskusstwie*, Moskwa 1962, s. 385 - 388; B. Rostockij, *Modernizm w teatrze*. W: Russkaja chudożestwiennaja kultura konca XIX — naczala XX wieka (1895 - 1907), t. I, Moskwa 1968, s. 177 - 217.

⁴² B. Bugrow, *Na putiach otricanija ivalizma* („Żyzń czelowieka” i „Car — Golod” L. Andriejewa). W: Russkaja litieratura XX wieka, Kaługa 1968, s. 266 - 288.

⁴³ N. Guzijewa, *Dramaturgija Leonida Andriejewa 1910-ch godow*, „Russkaja litieratura” 1965, nr 4, s. 64 - 79.

should be started and suggests ways of approaching them. They are connected with the necessity of working out a new model of the creative development of Leonid Andreiev who was the forerunner of expressionism in Russian literature. The author investigates the formation of a new poetics in the prose of the author of *The Life of Vasil Fivieyskij* and compares him to analogical phenomena in the paintings of Munch and Hodler. The second part of the work contains a discussion of the innovatory traits of Andreiev's drama and the characteristics of the works of the last period of his life.