

Maria Cymborska

Problematyka historiozoficzna w dramacie Leonida Andriejewa „Car-Głód”

Studia Rossica Posnaniensia 4, 61-77

1973

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.

MARIA CYMBORSKA

Lublin

PROBLEMATYKA HISTORIOZOFICZNA W DRAMACIE LEONIDA ANDRIEJEWA *CAR-GLÓD*

Napisany w 1908 roku dramat Leonida Andriejewa *Car-Głód* przyjęty został jako replika na niedawne wydarzenia rewolucji 1905 r. Jak wszystkie niemal poprzednie utwory Andriejewa, *Car-Głód* wywołał reakcje skrajne i niejednolite.

Ówczesna opinia literacka wyraziła się z dezaprobatą o tym utworze bądź za jego rzekomą orientację polityczną, bądź też za „służalcze schlebianie gustom publiczności”¹, rozwodząc się nad „upadkiem” talentu pisarza i nikłymi jakoby walorami artystycznymi dramatu, lub też, w sposób niemniej dezaprobujący, wytykała mu brak afirmatywnego ujęcia zagadnień społecznych, skrajny pesymizm (jak również skłonności formalistyczne), traktując *Car-Głód* niemal jako paszkwil na rewolucję². Tu i ówdzie, wszelako, rozległy się głosy odcinające się od tych negatywnych sądów, wydobywające nowatorstwo środków wyrazu w dramacie, jego oryginalność tematyczną³.

Tego rodzaju skrajność stanowisk krytycznych, wywołana brakiem dysansu do utworu, sprowadzaniem szeregu znaczeń dramatu do jednego tylko znaczenia, wynikała w gruncie rzeczy z powierzchownej, wyłącznie socjologicznej jego oceny, dalekiej od obiektywnej, literackiej analizy tekstu.

Nie bez znaczenia okazał się fakt, że *Car-Głód* w swej odrębności artystycznej wyraźnie nie poddawał się jednoznacznej interpretacji, jego bowiem specyficzna poetyka wymagała zarówno odmiennych kryteriów oceny jak też zastosowania odmiennych instrumentów badawczych.

¹ Н. Боголюбов, *Современный индивидуализм и „интеллигентное мещанство”*, „Вера и разум” 1908, nr 19, s. 68; Н. Кадмин, *Литературные заметки*, „Русское богатство” 1908, nr 5, s. 54.

² А. В. Луначарский, *Тьма. Критические этюды*, Ленинград 1925, s. 232; В. Львов, *Девушка в черном*, „Образование” 1908, nr 5, s. 83; por. również: Ю. В. Бабичева, *Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции*, Вологда 1971, s. 156.

³ Por. М. Неведомский, *О „навьих” чарах и „навьих” тропах*, „Современный мир” 1908, nr 2, s. 231.

Istotnym błędem ówczesnych interpretacji były próby odnajdywania ekwiwalentów znaczeniowych dla zawartej w dziele symboliki w rzeczywistości pozaliterackiej i nadawanie wulgarnie politycznego charakteru określonym elementom dramatu⁴. Tymczasem zaś status ontologiczny tych dwóch rzeczywistości jest krańcowo odmienny, rzeczywistość literacka, fikcyjna posiada własne immanentne prawa, niezależne od zasad rządzących empirią. Stąd też *Car-Głód* nie stanowi ani zaszyfrowanej publicystyki, ani dramatu ściśle dyskursywnego, ani tym bardziej utworu politycznego. Jest raczej próbą symbolicznego myślenia o historii, próbą spojrzenia na rewolucję poprzez pryzmat określonego systemu historiozoficznego, przy tym systemie niezbyt samodzielnego, bo zdeterminowanego świadomością modernistyczną, ukształtowaną przez filozofię „woli mocy” Fryderyka Nietzschego, kosmiczny pesymizm Artura Schopenhauera oraz koncepcje Fiodora Dostojewskiego.

Należy również zwrócić uwagę na analogie z późniejszym w czasie ekspresjonizmem niemieckim⁵, już choćby ze względu na ujęcie motywu rewolty społecznej. Podobnie jak w dramacie ekspresjonistycznym rewolucja w *Carze-Głodzie* traktowana jest nie tyle jako problem społeczny lub polityczny, lecz przede wszystkim metafizyczny, stanowiący tło dla wydobycia uniwersalnych konfliktów ogólnoludzkich⁶. Punktem odniesienia i myślą przewodnią rozważań o czynie społecznym w obu wypadkach staje się możliwość etycznej przemiany człowieka, moralnego odrodzenia ludzkości⁷. Toteż realny proces historyczny w *Carze-Głodzie* jest zastąpiony przez prezentację stanowisk moralnych, tworzących tragiczny spór dziejów, więcej — dysputę filozoficzną. W obrazie rewolucji — czy też buntu — Andriejew wyeksponował właśnie metafizyczne tło dramatów ludzkich, tym przede wszystkim uzasadnił jej tragizm, pomijając polityczną grę sił, redukując motywację socjalną wystąpień. Odmówił tym samym historii racjonalnego charakteru, co też pozwoliło pisarzowi dostrzec dramatyzm dziejowy, zyskujący w utworze wartość absolutną.

Historia w omawianym utworze występuje w wymiarze podwójnym: mitu i satyry. Satyryczna wizja rzeczywistości w *Carze-Głodzie* z jej amorfizmem i automatyzacją, depersonalizacja człowieka w odhumanizowanym świecie jest zapewne kontynuacją Nietzscheańskiego „votum nieufności”

⁴ Świadomie pomijamy tu przegląd współczesnego stanu badań nad dramatem, badań bardzo zresztą nielicznych i nie zawsze odbiegających od wyżej wymienionych, bowiem zaakcentowanie niektórych stanowisk jest nam potrzebne jedynie jako przykład negatywnej metody badawczej, prowadzącej do chybionych uogólnień.

⁵ Por. Ю. В. Бабичева, op. cit., s. 163 i inne.

⁶ Zob. T. Wróblewska, *Podstawy i początki ekspresjonizmu niemieckiego*, „Dialog” 1966, nr 6, s. 73.

⁷ Zob. T. Wróblewska, *Książę Patiomkin i antynomie rewolucji*, „Dialog” 1968, nr 3, s. 82.

(Brzozowski) wobec cywilizacji mieszczańskiej, podjętego przez ekspresjonistów. Tak samo jak Nietzsche, obnażył Andriejew „nihilistyczne wszechobniżenie wartości życiowych”, przedstawiając w I i III scenie dramatu wyalienowanie jednostki z indywidualnego i zbiorowego sensu życia; podobnie jak Schopenhauer, autor *Cara-Głodu* ujął życie w kategoriach tragizmu ontologicznego i eudajmonistycznego pesymizmu, wysuwając tezę o wyobcowaniu totalnym, wyobcowaniu również wobec metafizycznego sensu istnienia, absolutyzując zło w człowieku i poza człowiekiem, utwierdzając w ten sposób ich niezmiennosc.

Historia w *Carze-Głodzie* jest zatem asymilacją Nietzscheańskiego osądu rzeczywistości w kategoriach historycznych z Schopenhauerowskim osądem istnienia w kategoriach absolutu w połączeniu z etycznymi problemami filozofii Dostojewskiego. Współistnienie tych sprzecznych interpretacji ludzkiej egzystencji w strukturze jednego dramatu wyklucza możliwość jednoznacznego odczytania centralnego problemu *Cara-Głodu*; implikuje ambiwalencję zarówno postaci tytułowego bohatera, jak i finału sztuki, sąsiedztwo różnorodnych, sprzecznych, lecz nie niwelujących się wzajemnie postaw ideowych.

Andriejewowska „teoria rzeczywistości”, określony typ wiedzy o świecie, oparty o zasób doświadczeń kulturowych, przekonanie o „przyrodzonym” charakterze niedoli ludzkiej, egzystencjalnym upośledzeniu człowieka, jego wrodzonej moralnej niedoskonałości — wyznacza konstrukcję artystycznego modelu rzeczywistości w *Carze-Głodzie*. Kształtuje nie tylko tendencję utworu, jego warstwę ideową, lecz także charakter fabuły, konstrukcję postaci i świata przedstawionego w dramacie, jego wielopłaszczyznowość, ujęcie przestrzeni i czasu dramatycznego, zatem daje o sobie znać na wszystkich piętrach utworu. Fabuła dramatyczna *Cara-Głodu* nie tworzy odbicia świata, lecz jego parabolę, swoistą przypowieść o historii ludzkości⁸. Przeto zasięg znaczeniowy utworu dotyczy ogólnego porządku istnienia, zawiera uniwersalne pytania dotyczące sensu i celu egzystencji ludzkiej. Zgodnie z artystycznymi założeniami Andriejewa jest to odejście od zasad estetyki „naturalnego” wyrazu, w myśl której sztuka stanowi „sztuczną Naturę”⁹. Pisarz świadomie rozbijał iluzję podobieństwa ze światem empirycznym poprzez jego deformację i kreował rzeczywistość artystyczną jako pewny model egzemplaryczny, stanowiący swoistą transpozycję mitu „wiecznego powrotu”. W ten sposób, zatracając walory naśladowcze, dramat uzyskuje walor metaforyczny, wyraża ogólną

⁸ Dlatego niesłuszne i nieprzydatne w interpretacji utworu jest poszukiwanie dokładnej społeczno-politycznej motywacji dla poszczególnych jego elementów, wyławianie zgodności i niezgodności z historią (zob. Ю. В. Бабичева, op. cit., s. 142). Ujmowaniu *Cara-Głodu* w takich kategoriach przeoczy stylizacyjna konwencja dramatu, odpowiadająca uniwersalistycznym i kreacjonistycznym tendencjom autora.

⁹ R. Barthes, *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 199.

prawidłowość i strukturę świata, którego sens i racjonalność zostają poddane ocenie wartościującej.

Motyw „wiecznego powrotu”, bo tak można najogólniej określić historiozoficzną koncepcję *Cara-Głodu*, stanowi ideową dominantę dramatu, jego zasadę znaczeniotwórczą, decyduje zarazem o takiej, a nie innej kompozycji utworu, takim właśnie układzie zdarzeń, podporządkowanym „motywacji problemowej”¹⁰.

Przywołaniem historiozoficznej wizji wydarzeń, wyznaczającej symboliczną perspektywę przyszłości jest już Prolog *Cara-Głodu*, gdzie zostaje niejako zarysowana akcja w swej fazie początkowej i końcowej, przypowieść o tym, co było i co się powtórzy, o przygotowywanym buncie. Sygnalizowany temat zostaje ujęty w podwójnym wymiarze: dosłownym i metaforycznym, o znaczeniu ogólnym, wyznaczanym Pieśnią Czasu-Dzwonnika, która ujmuje ludzkie życie w ramach uniwersalnej sytuacji egzystencjalnej, wprowadza motyw kołowrotu życia, przemijania i śmierci: „Żył na wieży — gołąb, gołąb. Postukiwał łapkami po żelazie — gołąb, gołąb. Przyszła śmierć i zabiła gołębia. Wszystko ginie, obraca się w nicłość i wszystko rodzi się na powrót. O, bezpoczątkowości — matko moja! O, dzieci moje, sekundy, minutki, latka! O, nieskończoności — córko moja” (s. 18)¹¹.

Wieczności czasu — trwania zostaje jednocześnie przeciwstawiony „nie-widzialnie biegnący” czas empiryczny, niszczący — czas, który „cicho, smutnie, z pokorą wydzwania” zegar na wieży. W ten sposób próbuje Andriejew uchwycić pewien realny aspekt czasu, eksponując jednocześnie jego filozoficzną problematykę. Taka koncepcja czasu tworzy w dramacie określone jakości tragiczne; ujawnia antynomiczność istnienia w aspekcie uniwersalnym, konflikt zmienności i trwania, wciągnięcia wszystkiego w ruch wahadłowy, co wyklucza w gruncie rzeczy ujęcie historii w kategoriach ewolucyjności.

Poprzez filozoficzną koncepcję czasu wyraża się w *Carze-Głodzie* koncepcja człowieka — mówiąc najogólniej — koncepcja tragiczno-heroiczna. W ten sposób Andriejew przedstawia tragizm zbiorowego, a nie indywidualnego istnienia jako określenie jego sytuacji w kategoriach czasu trwania, a nie w perspektywie czasu konkretno-historycznego, ten bowiem jest podporządkowany w dramacie wiecznemu „Teraz”. To podporządkowanie konkretnej perspektywy czasowej wiecznej Teraźniejszości¹², brak lokalizacji losów

¹⁰ Por. I Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*. W: *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 22.

¹¹ Fragmenty *Cara-Głodu* (w przekładzie własnym) pochodzą z wydania: Л. Андреев, *Царь-Голод*, Санкт-Петербург 1908. Cyfry w nawiasie oznaczają stronicę tejże edycji.

¹² Ustatycznienie dramatycznej akcji utworu, sposób jej konstrukcji podporządkowany koncepcji czasowej, właśnie ją potwierdza. Statyczne ujęcie rzeczywistości jest bowiem odgrywaniem uniwersalnego „Teraz”, unieruchomieniem życia z jego sprzecz-

zbiorowości w czasie stricte socjalnym wyklucza możliwość przezwyciężenia ogólnej tragicznej tonacji utworu. Tak więc struktura czasu, ukazanie losów ludzkich w aspekcie ogólnego trwania, błędnego kręgu toczącego się życia rzutuje ostatecznie na interpretację problematyki rewolucji. Jest to najważniejszy, choć nie jedyny punkt widzenia.

Problem czasu w *Carze-Głodzie* to również sugerowanie dwóch odmiennych postaw wobec życia: biernej i aktywnej, tragicznego poczucia niemocy wobec ciągłej powtarzalności i protestującego działania jako zaprzeczenia rezygnacji i poddania się konieczności. Poprzez kreowanie tragiczno-heroicznej postawy wobec życia, wyznaczonej współobecnością dwóch symbolicznych postaci: Śmierci i Cara-Głodu, wyraża się w utworze z jednej strony niewiara w pozytywne skutki działania, w zwycięstwo i historię bez czasu (s. 15), z drugiej ustawiczne dążenie do wyjścia z zamkniętego koła.

Zatem już w ekspozycji dramatu zarysowują się dwie płaszczyzny znaczeniowe: historyczna, sprowadzająca się do mniej lub bardziej ogólnikowo wyrażonej perspektywy buntu oraz symboliczna, metafizyczna wprowadzająca w krąg rozważań o czasie. Tak oto uniwersalizacja znaczeń staje się cechą charakterystyczną dramatu. Tym właśnie podyktowana jest podwójna struktura świata poetyckiego, podwójna struktura czasowa, dwa rodzaje postaci o różnym sposobie istnienia i różnej funkcji semantycznej, dwie motywacje działania.

Niejako obok siebie istnieją w utworze świat „realny” odpowiednio modelowany, świat empirycznej codzienności, którego konstrukcja zgodnie z poetyką ekspresjonistyczną nie wymaga realistycznej dokładności i wierności, oraz świat „myśli” i rozważań o prawdach ogólnych, zakładający uniwersalną perspektywę przestrzenno-temporalną (*hic et nunc* i *semper et ubique*). Każdy z tych światów obsługiwany jest konsekwentnie przez odpowiedni typ postaci: postacie realne (klasa sytych i głodnych), niezindywidualizowane, anonimowe, pozbawione biograficznej i psychologicznej motywacji, a więc wyraźnie posągowe, emblematyczne, oraz postacie alegoryczne: Czas, Śmierć i Car-Głód, które tworzą komentarz filozoficzny utworu, podkreślając jego nadrzędny sens. Dzięki temu interpretacja rewolucji w dramacie została powiązana z problematyką istnienia objaśnianego metafizycznie.

Powyższemu zróżnicowaniu odpowiada krzyżowanie się w *Carze-Głodzie* dwóch ciągów myślenia: historycznego i pozahistorycznego, symbolicznego, z przewagą tego ostatniego. Przyjęcie historycznego sposobu myślenia określiło sposób przedstawienia sprzeczności klasowych, prezentację racji motywujących bunt. W jakimś sensie zostało tu odsłonięte działanie pewnych mecha-

nościami. Wszystko to, co się dzieje w dramacie, już się działo i analogicznie dzieć się będzie (ten aspekt powtarzalności sytuacji jest kilkakrotnie akcentowany w tekście utworu).

nizmów społecznych opartych przede wszystkim na czynnikach natury biologicznej. Historyzm *Cara-Głodu* to historyzm „syntetyczny”, w którym — posługując się słowami Krasińskiego — „budżet, interwencja, handel etc. nikną, a zostaje tylko ich synteza, to jest postęp rodu ludzkiego”¹³.

Stąd też klasy społeczne zostały potraktowane w utworze raczej na zasadzie symbolu, co jest naturalną konsekwencją redukcji planu dosłownego, zewnętrznej zdarzeniowości na rzecz prezentacji tego, co wieczne. Stanowią one dość abstrakcyjną opozycję sytych i głodnych, opozycję bardzo schematyczną, opartą o nikłą konkretyzację społeczną. Sytuacja życiowa będąca motorem buntu mas — głód i nędza — zarysowana jest w utworze nader ogólnikowo, nie w konwencji realistycznej, lecz poprzez stworzenie odpowiedniego nastroju, kontekstu emocjonalnego. Z tego punktu widzenia stanowisko autora w utworze określić można jako afirmujące, wyrażające przeświadczenie o konieczności buntu i ważkości racji zbuntowanych, aczkolwiek nie jest to afirmacja jednoznaczna. Bowiem bunt mas w *Carze-Głodzie* jest przejawem aktywności spowodowanej przyczynami rzeczowymi, pozapodmiotowymi. Zatem — odwołując się do Słowackiego — jest to rewolucja ciała, nie ducha, nie angażująca świadomości w protest o charakterze totalnym. Dlatego też lud w dramacie Andriejewa jest szarą, bezimienną masą, żalostną i pokorną, godną tyleż współczucia, co pogardy. Gniew głodnych — wyraz skrajnej rozpacz — sprowadza się do najbardziej prymitywnych odruchów, wylewa się w anarchiczny bunt przeciwko przedmiotom swojej pracy, traktowanym jako źródło własnego nieszczęścia (scena I). Jednocześnie jest to akt symboliczny. Nie sposób więc interpretować go, stosując kryterium prawdziwości historycznej. Opis anarchicznego niszczenia maszyn nie jest bowiem obrazem werystycznym, lecz ekspresjonistyczną kreacją protestu przeciw niwelacji ludzkiej osobowości, obrazem, w którym „ekspresjonistyczny artysta nie opisuje, lecz przeżywa. Nie bierze, lecz szuka. Nie odzwierciedla, lecz kształtuje”¹⁴. Dlatego też elementami opisu maszyn, wnętrza fabryki nie są realne atrybuty przedmiotu opisywanego, lecz emocjonalny, wyraźnie wartościujący stosunek do obiektu. Przedmiotowość zastępuje interpretacja oparta o spotęgowane wrażenie, o podporządkowanie świata podmiotowi opisującemu. Obraz przedmiotu zastępuje jego emocjonalny ekwiwalent: koszmar nocny, upiory, drapieżne chimery (s. 22), wzmożona hiperbolizacja powoduje deformację przedmiotu. Innymi znaczącymi ekwiwalentami stają się również elementy wizualne (ogień) i dźwiękowe (bicie dzwonów, uderzenie młotów, odgłosy ziemi).

Motyw reifikacji i cierpienia robotników, realizowany poprzez obraz demonicznej maszyny—upiora wyznaczają powtarzające się uderzenia

¹³ *Listy Zygmunta Krasińskiego do Konstantego Gaszyńskiego*, Lwów 1882, s. 46.

¹⁴ T. Wróblewska, *Podstawy i początki ekspresjonizmu niemieckiego*, op. cit., s. 75.

młotów dużych i młoteczków. Jawi się on zatem w postaci syntetycznej wizji zarówno w didaskaliach jak też w dialogach, dublujących problematykę. Dzięki temu scena I *Cara-Głodu* w sposób bardzo sugestywny odzwierciedla funkcjonowanie człowieka jako rzeczy wśród innych rzeczy automatycznie działających — człowieka „małego czarnego cienia” groźnego przedmiotu; uwydatnia też typowy dla ekspresjonistów motyw dezintegracji bytu i tożsamości jednostki rozbitych mechanizmem codziennych czynności (s. 23), zawężenie świata do koszmarnego mikroświata.

Automatyzację egzystencji i niwelację osobowości w wariacie odmiennym, innymi czynnikami motywowaną, odsłania Andriejew również w świecie sytych (scena III). Standaryzacja ich życia, brak wartości humanistycznych jest dodatkowym argumentem, który określa afirmację buntu głodnych. W tym aspekcie *Car-Głód* jest oskarżeniem przeciw dehumanizacji egzystencji, ostrą krytyką społeczną zawartą również w obrazach ukazujących zdegenerowane marginesy społeczne (scena II).

Takie odczucie cywilizacji wtapia Andriejew w nurt rozważań ponadhistorycznych, nadając im wymiar ogólnoludzki. Tworzy dyskurs filozoficzny poprzez wyodrębnienie stanowisk, w których zostaje zaznaczony dystans w stosunku do akceptowanego w pewnym stopniu działania mas. Zatem „dialektyka” rewolucji została przedstawiona nie tylko w obrazach samej rzeczywistości, lecz przede wszystkim w abstrakcyjnych rozmyślaniach, w ujawnianiu różnych punktów widzenia. Taką funkcję pełnią w scenie I postaci trzech robotników wyodrębnione z monolitycznej masy.

W postaci Pierwszego Robotnika masa znalazła swojego reprezentanta wyrażającego jej powszechne odczucie i dążenia. Robotnik Pierwszy to dominacja materialnych motywów buntu, poczucie konieczności działania, podyktowane obiektywną niemożnością trwania w dotychczasowym bycie (s. 32), uosobienie siły, której jedynym ujściem będzie niszczenie. Jest to symbol działania irracjonalnego, żywiołowego i destruktywnego, pozbawionego świadomości celów totalnych oraz orientacji w sposobach i metodach ich realizacji.

Robotnik Drugi i Trzeci reprezentują dwa różne rodzaje świadomości, obce Robotnikowi Pierwszemu. Robotnik Trzeci — to świadomość podyktowana goryczą doświadczenia przeszłości. Zatem jest to świadomość negatywna i skażona pesymizmem, stawiająca pod znakiem zapytania nie tyle sens działania zbiorowego, co możliwość jego spełnienia, wyrażająca niewiarę w siłę i moc twórczą przygotowywanego czynu.

Robotnik Drugi — to wyższy stopień świadomości, podsycanej przez fantazję i marzenie, opartej o wielkość ducha ludzkiego, skierowanej ku rzeczom wzniosłym. Niewidzialnie roztaczające się nad Robotnikiem II to nadmiar rewolucji atrybutu wzniosłości i ideału, lotu ku nieskończoności, przeistoczeniu jej w rewolucję

ducha, zmieniającą świat i człowieka. Zatem jest to kreowanie wariantu Rewolucji — Wielkiej Przemiany, tak jak ją ujmą ekspresjoniści¹⁵.

Etyczna i ideowa postawa Robotnika Drugiego to pozycja wyraźnie antyetyczna w stosunku do obu wymienionych stanowisk, przeciwstawiająca biologicznemu materializmowi — ideał, tęsknotę za poezją, rozumianą tu jako piękno i dobro duchowe, rozczarowaniu i sceptycyzmowi — głęboką wiarę w istnienie radości i sensu życia, ideę czynu twórczego, tworzącego świat miłości, zgody i wolności (s. 30 - 31). Jest to jednocześnie świadomość wzbogacona o refleksję nad środkami i metodami realizacji przedstawianych celów. Ścisłej — w postawie Robotnika II została zasygnalizowana nieświadomość dróg prowadzących do wymarzonej harmonii. Jednocześnie w refleksjach tych zakwestionowano wolność za cenę przemocy. „Przez przemoc do wolności. Przez krew do miłości i pocałunków” (s. 31). A przy tym podsunięta sugestia odnalezienia innej drogi prowadzącej do szczęścia¹⁶: „A jeśli ... spróbować zapalić ziemię marzeniami” (s. 32), „Jest inny car, nie Car-Głód. Ale nie wiem, jak się nazywa” (s. 33).

Piękno i wzniosłość idei Robotnika II, opartych na odruchach serca, to wyraz szlachetnego idealizmu przeciwstawionego racji, która uosabia historię, rozumną logiczność opartą na obiektywnych faktach i odrzuca przebaczenie oraz miłość bliźniego. W ten sposób zarysowuje się w scenie I konflikt postaw, ekspresjonistyczna antynomia etyki i historii, serca i rozumu¹⁷.

Problematyka ta zyskuje szerszy wymiar poprzez interpretację postaci Dziewczyny w czerni. Postawa tej „bohaterki” oscylującej pomiędzy obozem sytych a głodnymi, w swoim dystansie do pierwszych i sympatii oraz współczuciu do drugich, przy jednoczesnej niechęci do rozlewu krwi, w jakimś sensie przerzuca pomost w kierunku postaci Robotnika II. Wartość dobra i chrześcijańskiej etyki Dziewczyny w czerni została jednak zakwestionowana w wypowiedzi jednej z postaci w scenie III (s. 78), szlachetność postawy odrzucona, ideologiczny moralizm potępiony ze względu na swoją słabość i nie-

¹⁵ Zob. T. Wróblewska, *Ekspresjonizm niemiecki. Komunizm i aktywizm*, „Dialog” 1966, nr 12, s. 74.

¹⁶ W stanowisku Robotnika II zaktualizował Andriejew dylemat Iwana Karamazowa, debatującego nad drogami do szczęśliwości, poszukującego sensu cierpienia, sposobów jego odkupienia i odrzucającego harmonię za cenę krwi i łez. Problem ten, niejako dublowany, powróci raz jeszcze w scenie II dramatu w motywie „skrzywdzonego dziecka”.

¹⁷ Zob. T. Wróblewska, *Kniaź Patiomkin i antynomie rewolucji*, op. cit., s. 102 - 103. Jednocześnie jest to pełne przywołanie antynomii Iwana Karamazowa, który odrzucając krew negował również chrześcijańską etykę.

¹⁸ Por. także replikę Cara-Głodu kwestionującą iluzoryczne marzenia Robotnika Drugiego (w scenie I): „Tyś poeta, mój synu. Poeci zaś nigdy nie zapalali ziemi. Jeden tylko potężny, jeden wielki: wszechmocny Car-Głód może ją zapalić” (s. 33). Podobną funkcję semantyczną pełni śmiech, jako reakcja na „poetyckie” postulaty Robotnika Drugiego. Jest on wyrazem ironii i sceptycyzmu, podważa wartość tych propozycji.

skuteczność¹⁸. Zarysowany konflikt klas okazał się w *Carze-Głodzie* zbyt silny, zaś marzenia o rewolucji bez krwi (Robotnik II), o możliwości pogodzenia poprzez uznanie logiki którejs ze stron — nadto już utopijne. Poszukiwanie perspektywy etycznej w rewolucji współlistnieje przeto z przeświadczeniem o konieczności działania, ujętego w aspekcie potępienia ciemnizy — w aspekcie przywołania do głosu pewnych praw historii (działanie czynników biologicznych, naturalnych).

Współczucie i emocjonalne solidaryzowanie się z racjami reprezentowanymi przez głodnych jest jednak zabarwione niewiarą w skutki zamierzonego czynu również ze względu na samych wykonawców (por. zaznaczone w didaskaliach pewne cechy opisywanych postaci, jak tępota, brak inteligencji, wyrażone również w zdaniach: „Nie wiemy.” „Boimy się.” „Jesteśmy bezsilni.” „Któż będzie kierował. My nie potrafimy.” (s. 35), pojmujących rewolucję zbyt wąsko, nadto pragmatycznie, pozbawionych umiejętności perspektywicznego widzenia przyszłego sensu zdarzeń. Myśl tę odnajdujemy w scenie I. „Pomyłka” *Cara-Głodu* kwalifikuje się tu jako semantycznie ważna¹⁹, oparta o chwyt ironii, rozbijającej niejako od wewnątrz iluzję twórczej mocy i siły robotników. W ten sposób już na początku utworu zostaje zaznaczona wewnętrzna sprzeczność przedstawianej problematyki.

Bardziej dobitny i jawniej wyeksponowany wariant tego sceptycyzmu zawiera scena II, skonstruowana podobnie jak wszystkie inne, na zasadzie kontrastu. Kompozycyjna organizacja tej sceny, układ elementów tematycznych (motyw miłości, muzyki), struktura przestrzeni (symultaniczne ujęcie), dobór przeciwstawnych kategorii estetycznych (ironia i wzniosłość, sentymentalność i frenezja) tworzy znaczeniowy ekwiwalent podstawowej sprzeczności utworu — opozycji obu klas, pogłębia ponadto wyżej zaznaczone antynomie.

Scena przynosi dokładniejszą konkretyzację motywów działania, kreśli wizerunek upodlonego lumpenproletariatu, który swoim istnieniem zagraża źródłu swojego nieszczęścia — klasie sytych, stanowiącej w strukturze obrazu warstwę nadrzędną. Symultaniczna konstrukcja przestrzeni jest w tej scenie semantycznie nośna, potęguje kontrast, wydobywa sprzeczności ideowe, świadczy na korzyść — w ujęciu tematu miłości — widzianego jednocześnie w swoim podwójnym wymiarze: w wariacie pozytywnym i negatywnym,

¹⁹ Por. słowa *Cara-Głodu*: „Kto powiedział, że jesteście słabi? Jesteście siłą ziemi. Czyż jesteś słaby?” skontrastowane z gestem, określonym w didaskaliach: „Przez pomyłkę chwyta za ramię starca i ten chwije się bezsilnie”. I dalej, w dialogu: „Tak pomyliłem się. Ty jesteś słaby. A ty, a ty, mój przyjacielu?” (s. 34). Końcowe słowa zwrócone są do Robotnika Pierwszego, który w istocie uosabia siłę fizyczną, skierowaną na destrukcję, ale kierunek jej działania został już podważony przez postawę Robotnika Drugiego. Robotnik Pierwszy sam zresztą potwierdza własną słabość i nieumiejętność („Nie rozumiem niczego”).

tj. w swojej antyistocie, w obrazie miłości zdevaluowanej. W ten sposób zostają skontrastowane dwa światy: wzniosłości i trywialności, miłości i rozpusty, szlachetnej młodości i zdeprecjonowanego dzieciństwa. Podważa — poprzez przyleganie obu miejsc akcji, poprzez połączenie ich „wspólną linią” w jedną wspólną choć przedzieloną przestrzeń, sugerującą wspólny kierunek dążenia do sytości, pionowy ruch w górę. Taki sposób ujęcia oraz zaznaczona w didaskaliach obecność ciemnych, zdaje się świadczyć o ich winie. Ukazuje jednocześnie żywiłość i instynktowność działania mas, płaskość i trywialność pobudek, dzikość i zwierzęcość akcentowane poprzez wygląd, zachowanie, gesty. Odslania zatem jeszcze jeden aspekt buntu, wartościowany w utworze negatywnie. Dążenie do czynu jest tu przejawem okrutnej zemsty, zadośćuczynienia żarłoczności i drapieżności ludzkiej natury w akcie anarchicznego rozpasania. Jest to kolejna przyczyna warunkująca sceptyczne widzenie rewolucji w *Carze-Głodzie*, sugerowanie zastrzeżeń pod jej adresem. Podobny wydzźwięk interpretacyjny nadaje problematyce rewolucji wprowadzenie do utworu motywu „krzywdzonego dziecka”: „Byle by tylko nie dzieci. Dzieci nie trzeba by zabijać” (s. 57). W słowach tych tkwi protest przeciwko zbrodniom, przeciwko nieliczeniu się z zasadami moralnymi w imię szczęśliwej przyszłości.

W taki oto sposób pojawia się w *Carze-Głodzie* nieodłącznie związany z rewolucją problem humanizmu, wartości pojedynczej egzystencji ludzkiej w sąsiedztwie kontrastującej z nim refleksji o niestosowności myślenia w podobnych kategoriach w sytuacji, w której humanizm może okazać się słabością, przeszkodą w realizacji postawionych zadań ostatecznych: „—to się, ciociu, zwie humanizmem, nam, ciociu, z tym nie do twarzy” (s. 57). Zresztą i ta refleksja nie jest traktowana jako prawda absolutna, istnieje ona na zasadzie dylematu, jednego z wielu argumentów w toczącym się sporze dziejów. Tak właśnie można by interpretować i następującą po niej replikę, daleką od kategoryczności, wskazującą jedynie na postulatowość wypowiedzi i wewnętrzną rozterkę: „No, nie wiem, jak chcecie. Myślałem... być może, macie rację. Nie wiem” (s. 57).

W tym kontekście obraz anarchicznego rozpasanego tłumu w scenie II, nihilistycznych skłonności do destrukcji, który otrzyma ostateczny wariant w scenie IV, zyskuje wydzźwięk bardziej wieloznaczny. Tę wieloznaczność wydobywa moment zbiorowego tańca w tejże scenie II oraz niezwykle ważny dla zrozumienia sensu utworu taniec śmierci. Tak więc bunt czerni może być interpretowany nie tylko jako żądza użycia, przejaw wyuzdania i celebrowania bezprawia, lecz również jako akt wyzwolenia się spod władzy ciemnych, przejaw aktywności, entuzjazmu i aprobaty życia. Kreowany w tej scenie taniec wyraża tę aprobatę, zdaje się symbolizować nadzieję odnowienia świata poprzez zniszczenie i powrót do chaosu. Jest więc symbolem zaburzonego, irracjonalnego pędu życiowego, aktywnej „dionizyjskiej” po-

stawy²⁰. Tańczący tłum wyraża akt wspólnoty i zespolenia się sił i dążeń, ponoszących fiasko w finale tej sceny w obliczu tańca śmierci.

Taniec śmierci w *Carze-Głodzie* nadaje zdarzeniom tej sceny i całemu utworowi głębszą perspektywę znaczeniową. Stanowi bowiem opozycję wobec poprzedzającej go manifestacji energii i witalizmu człowieka w tańcu czerni. W ten sposób wyraża się w utworze zmaganie życia ze śmiercią. Obecność postaci Śmierci w dramacie wyznacza przeto psychologiczną i metafizyczną świadomość skończoności ludzkiego istnienia, przemijalności zjawisk. Nasilające się solo Śmierci wnosi zgrzyt i poczucie zagrożenia do atmosfery niepokorniejszej radości („stopniowo nieokreślony strach ogarnia wszystkich i tłumi głosy” — s. 63).

Omawiany taniec przerzuca więc pomost między marzeniami o czynie i lepszym życiu, którymi Car-Głód aktywizował głodnych i które to marzenia po części na zasadzie krzywego zwierciadła odbijały się w ich słowach, a tym, do czego został sprowadzony finał sceny: wybuchu pijackich ekscesów, rozszalałych namiętności i instynktów, które konsekwentnie realizują wcześniejsze, werbalnie tylko zaznaczone skłonności. W jednej płaszczyźnie, jako zjawisko tożsame, zostaje postawione zło śmierci i zło nagromadzone w człowieku. W ten sposób ujawnia Andriejew gorzką prawdę istnienia — małość człowieka, jego odwieczną niedoskonałość. Świadomość ta stawia pod znakiem zapytania możliwości twórczego czynu danej zbiorowości, narzucając pytanie o sensowności jakiegokolwiek działania w obliczu zła egzystencjalnego (nieszczęścia, choroba, starość, śmierć).

Jednakże zgodnie z zasadą sprzeczności, wyznaczającą poetykę dramatu, sens implikowany przez tę scenę nie jest ostatecznym słowem utworu. Minorowy jego wydźwięk równoważy, a nawet chwilowo niweluje (powróci bowiem w scenie IV) następująca po tym scena III. Funkcjonowanie tej sceny w układzie całości jest semantycznie nader istotne. Tłumaczy ona w jakimś sensie jakość i kierunek działania w poprzedzającej ją scenie, uzasadnia ją, daje świadectwo powszechnego obniżenia wartości, stwarza komentarz dla przyszłych wydarzeń w scenie IV. Jednocześnie jest to powrót do myślenia historycznego przetransponowanego w finale sceny II w rozważania o tragiczności ludzkiego istnienia.

Obrazy rzeczywistości tu zarysowanej dostarczają dalszych argumentów na rzecz negacji dotychczasowego status quo. Mamy tu zatem do czynienia z wizją świata niemniej zdeprecjonowanego niż w obu poprzednich scenach, co w sporze relacji obu klas pełni bardzo istotną funkcję. W takim ujęciu klasa sytych nie jest w stanie przeciwstawić żadnych pozytywnych wartości. Jedna z replik tej sceny wyraźnie sugeruje konieczność odejścia, zapowiedź zagłady:

²⁰ M. Głowiński, *Maska Dionizosa*, „Twórczość” 1961, nr 11, s. 89. Por. także T. Wróblewska, *Kniaź Patiomkin i antynomie rewolucji*, op. cit., s. 91 - 92.

„Oni już przestali rozumieć, gdzie jest prawda — to już przecież śmierć” (s. 81).

Taki punkt widzenia poddyktował ujęcie sceny sądu na zasadzie „widowiska teatralnego”. Autentyzm i racje bytu tej klasy zostały zakwestionowane poprzez zastosowanie poetyki marionetkowej. W ten oto sposób Andriejew demonstruje raz jeszcze unicestwienie osobowości człowieka, jego reifikację. Sędziowie na podobieństwo manekinów wykonują tylko te czynności, które określone są niejako właściwością „uchodzenia za coś” — ściślej — sugerują pewne działania, które w taki a nie inny sposób z racji pełnionej funkcji winny być wykonane, wszystko odbywa się jednak automatycznie, jako skutek zaniku prawdziwych czynów i przeżyć.

Teatralność tej sceny jawnie obnaża mechanizmy wewnętrznego postępowania, przeniknięcia poza czyny i poza słowa w ich prawdziwy, nieklamany sens, a więc poza zewnętrzne atrybuty, które — podobnie jak szaty, peruki i inne elementy — współtworzą złudną osobowość. Jest to odsłonięcie kłamstwa interpretacji, gry pozorów, nazw, tytułów, przyjmowanych za istotę zjawisk

Karykaturalny obraz rzeczywistości w scenie III, wyrażając myśl o konieczności przemiany zdewaluowanego świata, pośrednio uzasadnia tragiczne wystąpienia w scenie IV, w której z kolei następuje jak gdyby zawieszenie tego uzasadnienia. W atmosferze zamętu, chaotycznego niszczenia wszystkiego („oni burzą wszystko”, „mordują się wzajemnie”), palenia domów, bibliotek, galerii, nieprzebierania w środkach (zabijanie kobiet i dzieci), powraca motyw „przemocy”, zbrodniczości i tragizmu każdego buntu, zaznaczonego w scenie II dylematu rewolucji, jako formy wymierzania sprawiedliwości społecznej i osiągnięcia przyszłej szczęśliwości za cenę krwi teraźniejszości.

Scena IV realizuje wcześniej zarysowane tendencje. Kreśląc wizję spełnionego czynu, do którego przywiódł biedaków Car-Głód, uwydatnia i łączy konsekwentnie w jedną całość wszystkie dotychczasowe sprzeczności, wszystkie „za i przeciw”. Stąd zapewne dwojaki, tragikomiczny charakter tej sceny. Opis rewolucji w tej scenie nie jest zobiektywowany. Rewolucję ukazuje Andriejew oczyma ludzi, których wartość moralna została podważona w scenie III. Uwzględnienie „przestrzennego punktu widzenia” obserwatorów, rekonstruowanie rozwoju wydarzeń z pozycji oddalonej, z relacji — zakłada niepełność wiedzy o ich przebiegu oraz pewien subiektywizm oceny.

Niemniej jednak argument mogący uzasadniać jednoznaczność i skrzywienie obrazu rewolucji w *Carze-Głodzie* właściwością podmiotu postrzegającego (klasa sytych i obłożonych) oraz określoną perspektywą przestrzenną, nie jest wystarczający. Zastosowanie „sceny wyobraźni”, przeniesienie na nią właściwych wydarzeń rewolucyjnych — a więc brak bezpośredniego widzenia, dyktowany jest zarówno względami czysto technicznymi, jak też względami estetycznymi²¹. Wyniesienie przebiegu rewolucji ze względu na jej masowość

²¹ Zob. J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 360.

i drastyczność poza właściwą przestrzeń dramatyczną musi więc być zrekom-pensowane relacjami świadków przychodzących z zewnątrz i w ten sposób unaoczniających zdarzenia. Z drugiej strony w utworze nie została skonstruowana scena, w której z powodu tych samych technicznych ograniczeń dramatu przebieg wydarzeń byłby relacjonowany przez samych powstańców. Taki typ konstrukcji opisu zakładałby obraz pełny (bardziej obiektywny), aczkolwiek opowiedziany, a nie uobecniony. Wprowadzenie takiego rodzaju opisu byłoby konkretyzacją dramatu, uhistorycznieniem, odejściem od jego abstrakcyjności, przedstawiania sytuacji najogólniejszej; przejściem do odmiennej konwencji artystycznej. Podkreśla to raz jeszcze, że wybór określonej konwencji dramatycznej zawiera w sobie sugestie interpretacyjne, jest semantycznie ważny.

Przedstawienie rewolucji w IV scenie *Cara-Głodu* jest więc w zasadzie obrazem jedynym, chociaż obok tej karykaturalnej wizji²², wyłaniającej się z dialogów, współistnieje niejako równolegle jej abstrakcyjny wariant, przedstawiony w didaskaliach, symboliczny i wzniosły, oparty o przywołanie ekwiwalentów wizualnych i dźwiękowych. Jest on wyznaczony trzema powtarzającymi się motywami: motywem ognia w różnych jego odmianach (pożar, łuna, dym, blask etc.) — symbolu zniszczenia i odkupienia zarazem²³, dzwonu „bijącego głodnymi, przyzywającymi dźwiękami”, wołającego na alarm — symbolu „nadziei, radości i triumfu” (s. 98), oraz rogu Śmierci, wskazującego na destruktywny aspekt rewolucji. Zróżnicowanie dźwięków dzwonu i rogu odzwierciedla falowanie się buntu, wyciszenie i narastanie walki. Stopniowe milknięcie Dzwonu, dominacja głosu Rogu, szaleńcze wzmaganie się jego donośności poprzedza „nagłą ciszę” — klęskę Robotników.

W ten sposób pozytywnie wartościowana „idea” Rewolucji została skonstrastowana z opisem jej okrutnej realizacji. Ostatecznie czyż nie wynika z tej sceny, że zmiana klas praktycznie niczego nie zmienia, że stare zbrodnie zastąpione zostaną nowymi, czyż nie bije z niej przeświadczenie o powszechnej ułomności człowieka, niezdolnego zmienić historię, być kowalem własnego losu?

W tym kontekście istotne wydają się refleksje o postępie w historii, których obecność w *Carze-Głodzie* najsilniej została zaakcentowana w Finale. Wyjaśnienie tego problemu posiada bardzo ważne znaczenie dla pełnej charakterystyki historyzofii Andriejewa w przedstawionym dramacie. Kluczem interpretacyjnym do tego zagadnienia winno być wyjaśnienie semantyki postaci tytułowego bohatera.

²² Możliwość realizacji rewolucji w takim właśnie kształcie sygnalizowała już scena II. Końcowa replika tej sceny wypowiedziana przez Młodego Chuligana: „Czyż istnieją swoi?” (s. 64), kwestionująca jakkolwiek lojalność i solidarność działania współbrzmi z finałem sceny IV, przedstawiającej wzajemne unicestwianie się walczących („wymordowują się wzajemnie” — s. 116). Taki punkt widzenia wskazuje raz jeszcze na pokrewieństwo z F. Dostojewskim (koncepcja działalności grupy P. Wierchowieńskiego w *Biesach*).

²³ T. Wróblewska, *Książ Patiomkin i antynomie rewolucji*, op. cit., s. 91.

Status ontologiczny Cara-Głodu jest niejednoznaczny; wyznaczany przez wielofunkcyjność tej postaci. Stanowi ona nadrzędną, organizacyjną zasadę utworu, pełni funkcję ideowo-kompozycyjną, a jednocześnie funkcję dramatyczną, wpisując się w akcję; jej głos nierzadko stanowi swoiste porte parole autora. Jako postać metaforyczna jest uosobieniem uniwersalnych prawd o ludzkim istnieniu; symbolizuje głód, niedosyt materialny, pierwotną ludzką potrzebę — żądę chleba, tę „pierwszą rzecz” stanowiącą pokusę Chrystusową, która wyznaczyła kierunek działania ludzkiego, hierarchię wartości, prymat „darów ziemskich, materialnych” nad „duchowymi, niebieskimi”²⁴. Car-Głód jest jednocześnie złem przyprawiającym o rozpacz, łązy i śmierć, lecz jako taki zyskuje wartość pozytywną, bowiem jako zło, a nie dobro staje się siłą dynamiczną, aktywizującą wolę, pobudza do czynu, „obiecuje wolność”, „daje siłę”, „męstwo, odwagę” — jest więc potencjalnym ukrytym buntem.

Stąd kreowanie Cara-Głodu na wzniosłego obrońcę i szlachetnego wodza, stąd też jego oscylowanie pomiędzy sytymi a bogatymi. Jako wytwór ciemniźcyeli i „sługa bogaczy”, gnębiąc biedaków Głód skierowuje się przeciw źródłu swego istnienia²⁵, staje się „prokuratorem i obrońcą, sędzią i katem”²⁶.

W Andriejewowskiej interpretacji Cara-Głodu staje się on uosobieniem aktywności i dynamiki²⁷, wiecznym dążeniem, motorem biegu historii. Jest więc metaforą historiozoficzną, oznaczającą ciągły ruch, wieczne ucieczki i powroty. Jednakże każdy powrót Cara-Głodu stanowi powtórzenie sytuacji wcześniejszej, nosi charakter mechaniczny, stereotypowy. Kilkakrotnie akcentowana w tekście utworu myśl o kolejnych „zdradach” ojca zgłodniałych mas nie pozwala ujmować historii w kategoriach przemienności, ewolucji.

Do takiej konkluzji skłania również interpretacja finałowej części dramatu, łączącej na zasadzie muzycznego kontrapunktu wcześniej zarysowane przeciwieństwa. Finał *Cara-Głodu* (stwarzający możliwość podwójnej interpretacji) nie likwiduje konfliktu i zagrożenia, wyklucza możliwość pojednania obu stron (por. powtarzające się okrzyki: „Biada zwycięzcom”, „Biada zwyciężonym”), nie oznacza jednak, że głodni zwyciężą lub że zwyciężyć muszą; sugeruje tylko, iż sytuacja znowu się powtórzy. Istniejące w strukturze

²⁴ Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазов. Полное собрание сочинений*, т. XIX, Париж 1934, s. 124.

²⁵ Por. R. Śliwowski, *Leonid Andriejew — dramaturg*, „Dialog” 1971, nr 11, s. 92.

²⁶ S. Żeromski, *Róża*, Warszawa 1966, s. 28. Ambiwalentność Cara-Głodu w jakimś sensie pozwala mówić o podobieństwie do Bożyszczka — postaci z dramatu Żeromskiego. Można by oczywiście odnaleźć również inne cechy wspólne, wskazujące na pokrewieństwo obu utworów.

²⁷ Elementy dynamizmu i aktywności zostały zaakceptowane nawet w samym zewnętrznym opisie postaci, zawartym w didaskaliach (s. 11 - 12). Są one skontrastowane z chłodem i spokojem Śmierci, kwalifikowanym jako bierność i zaprzeczenie życia — zatem — jako zło.

utworu pytania i wątpliwości nie zdają się wskazywać, by miało to być przejście na wyższy stopień egzystencji, nacechowane spotęgowaną siłą życia (a więc powrót interpretowany zgodnie z koncepcją F. Nietzschego). Zakończenie utworu, znosząc bunt, likwidując go przez klęskę, zapowiadając nowy („My jeszcze przyjdziemy! My jeszcze przyjdziemy!”), jest więc niejako odnowieniem sytuacji wyjściowej, zamknięciem się błędnego koła. Kolistość życia, jego cykliczny charakter oznacza tu unieruchomienie sprzeczności: w ten sposób dochodzi do głosu Andriejewowskie „tak było — tak będzie”. „Paraboliczna” konstrukcja dramatu utwierdza więc irracjonalny porządek świata²⁸. Ewentualność optymistycznej interpretacji finału jest wydzwiękiem pośrednim, wynikającym z patosu samej sceny, a nie z całościowego sensu utworu.

Przeprowadzona analiza *Cara-Głodu* pozwala na sformułowanie następujących konkluzji.

Postawa Andriejewa wobec zagadnień rewolucji nosi charakter ambiwalentny, odzwierciedla złożoność problematyki, wskazuje na rozterki autora dramatu, któremu rewolucja objawiła się jako suma elementów sprzecznych, lecz jednocześnie nierozdzielnych, w całości zaś jako chaos, skomplikowany i niezrozumiały, wartościowany nader niejednoznacznie, co w konsekwencji daje możliwość wielu niejednorodnych interpretacji utworu. Tę „dialektykę” sprzeczności nietrudno odnotować na przestrzeni całego dramatu, w której refleksje jednej sceny są obalane przez wydzwięk sceny następczej.

W utworze można by wyodrębnić kilka punktów widzenia. Stanowisko autora zawiera się w wielości prezentowanych postaw, mierzy się sumą przedstawionych świadomości. Posługując się słowami J. Kossaka, można by nazwać dramat *Car-Głód* „monologiem artysty rozbitym na szereg kwestii, ukazujących jego wewnętrzne rozdarcie”²⁹. Taki sposób widzenia rewolucji poddyktowany jest dwoistością struktury myślowej utworu, współistnieniem dwóch rodzajów motywacji. Przyjęcie motywacji historycznej (jest to historyzm bardzo zredukowany) uwarunkowało satyryczną wizję świata w *Carze-Głodzie*, odsłonięcie działania pewnych ogólnych mechanizmów społecznych opartych przede wszystkim na czynnikach natury biologicznej i przeświadczeniu o konieczności walki z nędzą i cierpieniem. Przyjęcie motywacji metafizycznej określiło tragiczne refleksje o niemożności zniesienia z powierzchni ziemi niesprawiedliwości, cierpienia i śmierci, całkowitego uwolnienia się od zła — a więc jego absolutyzację. W ostatecznym wyniku ogólnikowo zarysowane argumenty społeczne są podporządkowane motywacji fatalistycznej, wplecione w nurt uniwersalnych rozważań o losie i przeznaczeniu człowieka.

Problematyka zła i rewolucji jako formy walki ze złem podporządkowana

²⁸ Por. J. Sławińska, op. cit., s. 239.

²⁹ J. Kossak, *Wstęp*. W: A. Camus, *Eseje*, Warszawa 1971, s. 36.

jest określonej historiozofii. Istotne znaczenie dla jej interpretacji posiada silnie wyeksponowane w *Carze-Głodzie* zagadnienie śmierci i przemijania.

Tragiczną strukturę świata dramatu wyznacza również problem kolistego czasu, wciągnięcia życia w ruch wahadła. Idea „wiecznego powrotu” sugeruje, że wszelka egzystencja ludzka niezależnie od konkretyzacji socjalnej nie jest wolna od dysonansów i dysharmonii, bowiem zło istnieje również w człowieku.

W obrazie rewolucji w *Carze-Głodzie* został dobitnie zaakcentowany jej aspekt destruktywny i katastrofizm (żywołowość, zbrodniczość, kataklizm). W rozważaniach dotyczących tej problematyki istotne miejsce zajmują refleksje o celach i metodach działania rewolucyjnego. Utwór jest więc poszukiwaniem sankcji dla rewolucji, motywacji uzasadniającej przemoc i niezawinione cierpienie.

Historia z jej pragmatyzmem i relatywizmem oraz etyka, rozumiana abstrakcyjnie, współistnieją tu na zasadzie antynomii.

Wydobywanie dysonansów i wieloaspektowości, dialektyczna prezentacja „za i przeciw” w rewolucji odbywa się nie tylko *expressis verbis*, poprzez konfrontację postaw myślowych, formuł abstrakcyjnych, nie tylko poprzez przedstawienie różnie wartościowanych obrazów rzeczywistości, lecz także poprzez ich kompozycyjne usytuowanie, konstrukcję przestrzeni oraz oryginalną interpretację motywów tańca, muzyki, światła itd... Semantycznie „nośne”, ważne dla odkrycia pełnego sensu utworu okazują się wszystkie elementy jego struktury.

Technika kontrastu, akcentowanie sprzeczności w dramacie służy ujawnieniu relatywizacji racji, sugeruje myśl o powszechnej dezintegracji świata, o jego irracjonalnym charakterze.

Akcentowanie antynomii w problematyce rewolucji nacechowane jest świadomością o powszechnej niemożliwości porozumienia, o samotności człowieka; iluzoryczny taniec sugeruje brak spójności i więzi międzyludzkiej³⁰.

МАРИЯ ЦИМБОРСКА

ФИЛОСОФСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ИСТОРИИ В ДРАМЕ
Л. АНДРЕЕВА ЦАРЬ-ГОЛОД

Резюме

Настоящая работа посвящена философской концепции истории, предлагаемой драмой Леонида Андреева *Царь-Голод*. Автор статьи концентрирует свое внимание, в первую очередь, на анализе структуры драмы, отражающей философию писателя.

³⁰ Ю. М. Лотман, *Проблема художественного пространства в прозе Гоголя*, „Ученые записки Тартуского государственного университета”, Труды по русской и славянской филологии XI, 1968, вып. 209, с. 33 і н.

Исходная мысль работы — это положение о том, что пьеса Андреева не является исторической реконструкцией действительности. В *Царе-Голоде* писатель отходит от эстетики реализма, от принципов правдоподобия; сюжет произведения представляет некую обобщенную модель, дает притчу об истории человечества. Отсюда история в драме приобретает характер мифа, сохраняя в то же время черты сатиры, что влечет за собой двойную семантическую структуру произведения.

Идейной доминантой *Царя-Голода* является мотив „вечного круговорота”, который определяет композицию произведения, характер событий, навязывая определенную трактовку революционной проблематики. Революция рассматривается в аспекте общих раздумий о судьбе человека как такового, оценивается писателем с метафизической и этической, а не социально-политической точки зрения.

Анализируя экспрессионистскую поэтику *Царя-Голода*, интерпретируя семантику мотивов танца и музыки, объясняя функцию симультанного пространства, автор статьи пытается вскрыть многогранность проблематики революции, амбивалентность ее трактовки в драме, сосуществование в ней разных идеологических точек зрения.

L. ANDREYEV'S DRAMA *TZAR-HUNGER* FROM THE HISTORIOSOPHICAL POINT OF VIEW

by

MARIA CYMBORSKA

Summary

This paper deals with the historiosophy of L. Andreyev's drama *Tzar-Hunger*. The author concentrates mainly on the analysis of its structure that is the function of the writer's philosophy. She starts with the statement that Andreyev's play does not constitute a historical reconstruction of reality. *Tzar-Hunger* indicates the writer's departure from the aesthetics of realism. The plot forms a parable of the history of mankind serving as a certain illustrative model. Hence history in this play has above all the mythical and satirical dimensions. It results in the two-fold way of thinking, two-fold motives for action, two-fold structure of time etc.

The dominant idea of *Tzar-Hunger* is the motif of "eternal recurrence" which determines the composition of the play, the character and the sequence of events and consequently a specific attitude to the problems of revolution. The idea of revolution is woven together with universal reflections on human fate. Thus, it constitutes metaphysical and ethical rather than a socio-political one. What is essential for its interpretation is the question of death and flight of time, strongly emphasized in *Tzar-Hunger*.

By means of a thorough description of the expressionistic poetics of *Tzar-Hunger*, the semantic interpretation of the motifs of dance, music, simultaneousness of space and time, the author of the paper points to multiplicity of aspects of the question of revolution; the ambivalent treatment of this in the drama and the co-existence of various points of view.