

Halina Chałacińska-Wiertelak

Sposób funkcjonowania kategorii rytmu w dramatach Leonida Andrejewa

Studia Rossica Posnaniensia 9, 43-58

1977

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.

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTEŁAK

Poznań

SPOSÓB FUNKCJONOWANIA KATEGORII RYTMU W DRAMATACH LEONIDA ANDREJEWA

Fenomen kategorii rytmu¹ jako takiej polega na ogromnej rozpiętości między „materialną” (wymierną) objętością „molekuły” a pojemnością ogólnych znaczeń, jakie z niej wynikają. Rytm jako absolutnie uniwersalna wartość estetyczna wychodzi poza rejony sztuki; odnosi się także do fizjologii i biofizyki. Wbrew pozorom nie wyczerpuje się poprzez kategorię czasu; przekraczając barierę zjawisk ilościowych, przynależy do aktów uniwersalizacji dających się obserwować w twórczym procesie stawania się dzieła. Tworzy kompozycyjną strukturę formy, organizując jednocześnie jej plastyczny i emocjonalny kształt. W rytmie wyraża się przestrzenno-czasowa organizacja świata przedstawionego i samego tekstu artystycznego². Odnotujmy, iż świadomość głębi wymienionej jakości została „urobiona” głównie w dobie przełomu XIX i XX wieku. Za sprawą poszukiwań teatrologów, ludzi literatury, a może przede wszystkim dzięki odkryciom sztuki kinematograficznej przewartościowano wąskie rozumienie rytmu w sensie czysto estetycznym, jako cezurę, nadając mu rangę kategorii filozoficznej.

Jakkolwiek w poszczególnych ujęciach koncepcja rytmu wahała się od tendencji kompozycyjno-technicznych funkcjonujących na przykład w eks-

¹ Kształt artystyczny i sposób funkcjonowania kategorii rytmu przedstawiany na materiale utworów najbardziej reprezentatywnych dla dramaturgicznego stylu Leonida Andrejewa, tych mianowicie, których interpretacji dokonaliśmy wcześniej. W oparciu o wyprowadzone wnioski będziemy się tu odwoływać do: *Życia człowieka, Cara-Głodu, Czarnych masek i Oceanu*. Zob.: H. Chałacińska-Wiertelak, *Struktura artystyczna „Życia człowieka” L. Andrejewa*, „Slavia Orientalis” 1971, nr 4, s. 409 - 419; tejsze, *Kształt kategorii tragizmu w „Oceanie” L. Andrejewa*, „Slavia Orientalis” 1974, nr 1, s. 145-157; tejsze, *Dramaturgia Andrejewa* (rozprawa doktorska) 1974 (UAM w Poznaniu).

² Zob. Б. П. Гончаров, *Звуковая организация стиха и проблемы рифмы*, Москва 1973; *Ритм, время, пространство в литературе и искусстве*, Ленинград 1974.

perymentach scenicznych Meyerholda czy Tairowa do sakralizującej wizji sztuki teatralnej w teorii Leśmiana, generalnie rzecz biorąc istota tej kategorii lokalizowała się w filozofii muzyczności Fryderyka Nietzschego³. Po wtórnie odkryta i swoiście przystosowana do aktualnych wymogów sztuki modernistycznej idea muzyczności stanowiła podłoże koncepcji rytmu i była zasadniczym impulsem dla twórczego eksperymentowania. Akceptując „czystą muzykę” jako prapoczątek sztuki wielkiej i prawdziwej, odrzucano zarazem potrzebę społecznej, psychologicznej i moralnej motywacji. Z taką postawą wobec relacji sztuka-rzeczywistość korespondowały prowadzące tendencje stylu modernistycznego zorientowanego na technikę skrótów otwierającą możliwości uniwersalnych ujęć zjawisk, idea wielkiej syntezy różnorodnych szeregów świata, tęsknoty metafizyczne. Uniwersalistyczna koncepcja rytmu, sformułowana w łonie Wielkiej Reformy Teatralnej, bodaj najpełniej została wyrażona w teorii Bolesława Leśmiana. Nasuwa się możliwość pewnych zbliżeń między dyskursywnie wyrażonymi poglądami autora *Szkiców literackich* i artystyczną realizacją interesującej nas kategorii u Andrejewa. W obydwu wymienionych przypadkach rytm ujmowany był jako wartość dwupłaszczyznowa (estetyczna i światopoglądowa) i pretendował do roli czynnika przenikającego tajemnicę bytu, jakkolwiek ta ostatnia była odczuwana diametralnie różnie przez obydwu pisarzy. O ile u Leśmiana utożsamiała się ona z harmonią, doskonałością transcendentną, o tyle w twórczości dramaturgicznej Andrejewa owa idea platońska wydaje się być „skompromitowana”. Z racji „uroszczenia” Andrejewowskiego „świata kreowanego” w dramatach do zajęcia pozycji nadrzędnej w stosunku do iluzji „lustrzanego odbicia świata rzeczywistego” i niemożności osiągnięcia takiego stanu, wspomniana wyżej idea jawi się jako z gruntu ambiwalentna⁴. (Przypomnijmy sugerowaną w *Życiu człowieka* złowrogość pasywnego dobra i ujawnioną

³ B. E. Меерхольд, *Статьи, письма, речи, беседы*, Москва 1918; J. Copeau, *Naga scena*, Warszawa 1972; A. Tairow, *Notatki reżysera i proklamacje artysty*, Warszawa 1964; B. Leśmian, *Szkice literackie*, Warszawa 1959; F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, Warszawa 1953.

⁴ Kreacjonizm i mimetyzm to dwie zasady strukturywania świata przedstawionego w dramatach Andrejewa. W linii fabularnej z reguły preferowane jest „prawdopodobieństwo”, natomiast sposób jej prowadzenia zorientowany jest na burzenie, odwrócenie „porządku”. Wynikający z takiego stanu rzeczy „rozziew” osiągnął punkt szczytowy w *Czarnych maskach*. Zostało tu przekroczone immanentne ograniczenie czasowo-przestrzenne gry jako takiej; zabawa stała się wszechogarniająca, dystansując swymi kanonami „na niby” prawdę życia, która daje znać o swym, jak gdyby nieautentycznym, istnieniu już tylko sporadycznie. Jednocześnie świat kreowany osiąga szczyt własnych możliwości, zdaje się przeistaczać w prawdopodobieństwo. Na tym wewnętrznym ruchu („wymagowane — rzeczywiste”; „kreowane — naśladowane”) zasadza się cała dynamika znaczeń Andrejewa formy dramaturgicznej.

w *Czarnych maskach* ruchomą gradację idei boga-ojca-szatana). W sumie więc wszystkie „światy”, tak czy inaczej uobecnione w omawianej dramaturgii układają się w swoistą triadę aluzyjnie zaznaczanego świata wzorcowego i jego kolejnych zanegowań. Ów pierwowzór kolejnych odbić, z reguły maskowanych za sprawą organizacji przestrzeni — sytuowany za zamkniętymi drzwiami, za zaciemnionym oknem, poza obszarem nocnego dziedzińca otaczającego zamek — przez eksponowane reakcje postaci znosi ideę harmonii, ładu jako takiego.

Taka orientacja światopoglądowa formy artystycznej zdecydowała, jak się wydaje, o bardzo swoistym, jak gdyby opacznym funkcjonowaniu rytmu w płaszczyźnie estetycznej. Otóż rytmiczne pulsowanie, już chociażby z racji swej fizycznej wymierzalności, winno być zasadą konstruktywną, organizującą materiał, w którym aktualnie się przejawia. Taką istotę rytmu ujawniają interdyscyplinarne badania Eisensteina przeprowadzającego analogie między tak z pozoru odrębnymi dziedzinami sztuk i okresami ich narodzin, jak: starożytne malarstwo Chin, tragedia grecka, proza Dostojewskiego, symfonie Czajkowskiego, architektura baroku i sztuka filmowa w jej okresie „niemym” i „dźwiękowym”⁵.

Za doskonały przykład organizującej funkcji rytmu wypadnie uznać poemat A. Błoka *Dwunastu*, co wykazał w świetnej analizie Etkind⁶. Najmniejszy element struktury wymienionego utworu, poddany zasadzie wariacyjności, zawiera dynamiczny w swej nośności potencjał narastania asocjacyjnych kręgów, układających się ostatecznie w idealnie wyważony kompozycyjnie kształt sonaty. W sferze znaczeń owa kompozycja wytycza konsekwentną linię rozwoju myśli przewodniej; na etapach poszczególnych kręgów asocjacyjnych nie załamuje się ona, nie pęka lecz — wyklarowuje. Taki stan tekstu, jak wykazują inne jego ujęcia, studium o „światoodczuciu” pisarza, *Dzienniki* wreszcie, — okazuje się w pełni adekwatny do artystycznego widzenia świata przez autora *Budy jarmarcznej*⁷. Jakkolwiek odczucie świata jest tu z gruntu „karnawałowe”, to jednak proces negacji, przejść, podważań zdaje się odbywać po linii kolistej, zamkniętej. Wieloznaczność układa się w konsekwentne szeregi, rządzące się prawem hierarchizacji ważności, co w sumie sprawia wrażenie świata uładzonego, przewyciężającego w ostatecznym efekcie momenty zachowań. Obrazowo można by powiedzieć,

⁵ S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, Warszawa 1975.

⁶ Е. Эткинд, *Демократия опоясанная бурей. О музыкально-поэтическом строении поэмы А. Блока „Двенадцать”*. W: Блок и музыка, под ред. Т. А. Орлова, Москва—Ленинград 1972.

⁷ Zob. Z. Barański, *Aleksander Blok*. W: Literatura rosyjska, t. II, Warszawa 1971, s. 680 - 699; W. Orłow, *Szkice o poezji rosyjskiej*, Warszawa 1972, s. 183 - 421; B. Przybylski, *Muzyka rewolucji — „Dwunastu” Błoka*, „Poezja” 1967, nr 10, s. 18 - 35; A. Blok, *Dzienniki 1901 - 1921*, Kraków 1974.

iz jest to świat bez pęknięć i szczelin na zewnątrz swych kolistych granic, a drażenie jego tajemnic odbywa się w głąb. Ambiwalencja zjawisk i kreowanych wartości nie odbiera im statusu tożsamości. Albowiem przez każdy etap poszukiwań Błoka owocujących w formie artystycznej zdaje się przeświecać określony punkt dojścia, efekt przemyśleń, niejako „gōtowa” na danym etapie filozoficzna wykładnia.

Andrejewowskie dramaty są jak gdyby w stadium stawania się, autorski punkt widzenia znajduje się „w drodze”, punkt dojścia niewiadomy. I niemożliwe jest tu przeprowadzenie tak „prostoliniowego” dowodu jak w przypadku Błokowskiego Chrystusa z *Dwunastu* o czystej, immanentnej konieczności wystąpienia takiego „akordu” w finale poematu jako wynikającego z żelaznej logiki rozwoju struktury dzieła.

W przypadku utworów dramatycznych Andrejewa kierunek wybranej linii interpretacyjnej jest poddawany permanentnym zakłóceniom, które zdają się pochodzić z niezborności powodowanej „wtrętami” przypadkowymi. Przykładów takiego wrażenia w odbiorze dostarcza głównie dramat *Czarne maski*, w którym chaos pojawiania się czarnych masek, a w finale „wtręty” ze świata rzeczywistego odmienne od konstrukcji kreowanych w tym utworze metafizycznych wartości, zdaje się być równie nieoczekiwany dla odbiorcy, jak i dla autora. Stąd wymieniony dramat jako całość zdaje się być przykładem poetyki działania przypadku wymykającego się kontroli. W tym stanie rzeczy spoza finałowej sytuacji, będącej pozornie punktem dojścia, rezultatem wieńczącym poszukiwania bohatera, przeziiera absurd bezwzględności. Analogiczny sens wynika z fabularnego „zamknięcia” (czy też prześwitu w określonej kolejność wypadków). Zatem filozofia „zamkniętego koła” utożsamiana w programowym (z punktu widzenia „nowej formy”) *Życiu człowieka* z absurdem zdaje się być dla twórczych poszukiwań Andrejewa wartością stałą.

Postawę dramaturga ujawnioną w formie artystycznej cechuje „wiedza tragiczna”, której istota zasadza się na dostrzeganiu antynomii w samej egzystencji, działaniu, prawdzie. Znaczący zagadnienia, Jaspers, podkreśla wszakże, że owa „wiedza” jako taka nie rozwiązuje problemów; najwyżej je stawia, dlatego należy ją „przekroczyć”⁸. Utwory dramatyczne Andrejewa są przed „przekroczeniem”. Znaczeniowe otwarcie, przewyciężające fabularną zamkniętość, jest bezkierunkowe w tym sensie, że brak jest takiej wartości, która sugerowałaby gradację w wielości możliwych kierunków interpretacyjnych. Rytm kompozycji dramatów nie polega na „urastaniu” dojrzałości; spodziewanemu rytmowi antykadencyjnemu przeciwstawiają się powroty zakłócone pozorami wstrząsów. Wszystko zawsze może się zacząć od

⁸ Zob. M. Janion, *Tragizm*. W: Roman tyżm, rewolucja, marksizm, Gdańsk 1972, s. 13 - 91.

dowolnego momentu tekstu; odbiorca pozostaje w zawieszeniu, nie ma możliwości przeżycia katharsis, zawodzi oczekiwanie na moralne wyniesienie. Oto czarne maski, których pojawienie się w układzie biegunowych przeciwieństw mogło być traktowane jako konieczny tu złoty środek, nie usytuowały się w pozycji ściągającego centrum ani też nie rozsadziły granic układu. Zostały natomiast poddane wibracji zmiennych, zaprzeczających sobie nawzajem reakcji, potęgujących jedynie dynamikę ich ilościowego natężenia, a nie jakościowej zmiany. Etapy ilościowego narastania i rozładowań nie dopuszczających do przejścia w nową jakość można obserwować na wariantach „spotkań” Lorenzo — maski. Zatem dość mocno „wybijana” rytmiczna powtarzalność u Andrejewa z gruntu przeciwstawia się istocie „budującej” tendencji omawianej kategorii. Świat przedstawiony rządzi się więc rozpadową, dezintegrującą tendencją rytmu; nie pozwala ona na ustalenie się pozycji nadrzędnej którejkolwiek z sąsiadujących negacji poddawanych immanentnie działającym próbom prawa rozładowań.

Jak wynikałoby z analizy, wrażenie zwartości tekstów dramaturga towarzyszące ich wstępnemu odbiorowi jest elementarne, dotyczy bowiem tylko ciągu zdarzeniowego, nie istoty struktury. Wspomniany model absurdałnego koła, tak istotny, dla struktury omawianych utworów jest zawsze dany: jako taki pozostaje niedosiężny, znajduje się zawsze poza aktualnymi praktycznymi możliwościami bohatera. Bunty, dążenia nie mają charakteru wznoszącej się linii rozwoju, bo też w istocie pozbawione są aspektu „materialnego”, owszem zdają się funkcjonować na zasadzie zmaterializowanej metafory (jak sen u surrealistów, ale status prawdziwości jest tu zawsze ulotny). Bohater został sprowadzony do roli czynnika artystycznego, zwalniając tym samym miejsce ośrodka akcji, prawie w całym historycznym rozwoju gatunku przynależne bohaterowi dramatu. Estetyczna płaszczyzna kategorii rytmu u Andrejewa w pełni tę tezę potwierdza; tak na przykład eksponowana w dramatach gestyka nie wynika z logiki zachowań postaci, przeciwnie — podporządkowuje się prawu seryjnych odbić skupionych wokół gestu bądź kilku gestów centralnych. Poszerzony aspekt tego chwytu wyraża swoiście traktowany sobowtór: błazen w *Czarnych maskach*, Horrie w *Oceanie* teatralnością ruchów powtarzających wzorcowe zachowania swych „prototypów” podważają sens pierwotnie możliwy. Nie są to zresztą jednorazowe „pogłosy” — można byłoby raczej mówić o zasadzie zwielokrotnionego lustra, której zdają się być podporządkowane, poza wspomnianą sferą zachowań, dążenia, marzenia (bądź raczej ich sygnały), a także ledwie zaznaczony ciąg reakcji z reguły rozłożonych kontrapunktycznie. Konsekwencja, z jaką w planie estetycznym działa reguła towarzyszenia „pogłosów” zachowaniu wywoławczemu zdaje się sugerować istnienie głębszego, filozoficznego podkładu owej reguły (oczywiście zgodnie z prawem rytmu niekadencyjnego owe „pogłosy” zataczają kręgi na podobieństwo fal głosowych — nie dochodzi wszakże do ich wyciszenia; przerywa je następny

„szereg fal”, pobudzonych kolejnym wariantem pierwszego impulsu: gestu, zachowania bądź gestu-zachowania).

Nasuwa się tu myśl o ewentualności zbliżenia sposobu funkcjonowania reguły estetycznej w dramatach Andrejewa z kategorią cienia charakterystyczną dla sztuki i filozofii Dalekiego Wschodu. Otóż myśl filozoficzna i estetyczna, sposób jej realizacji zasadza się tam na idei permanentnego towarzyszenia wartości zasadniczej przez przeciwstawną jej, bez której ta zasadnicza nie mogłaby się realizować. Na tym nierozłącznym towarzyszeniu opiera się istota paralelizmu kompozycyjnego sztuki Chin i Japonii, która realizuje określony kanon rytmiczny na wszystkich możliwych planach formy artystycznej⁹. Regułą obowiązującą w rytmicznym prowadzeniu dwóch linii jest adekwatność pogłosu (w linii towarzyszącej) do impulsu (w linii podstawowej). Andrejewowska „reguła estetyczna” nie wytrzymuje więc porównania z omawianym typem rytmu. Albowiem żelaznej konsekwencji towarzyszenia wszelkim niuansom, odchyleniom w linii głównej nie odpowiada ani wspomniany już pozór działania przypadku, ani ewentualność funkcjonowania zasady „wybiórczości”. Oto w dramacie *Ocean* linia „wychodzenia” tubylców z półsnu jak gdyby „wybiera” z linii dionizyjskiej tylko impulsy potrzebne do realizacji kolejnych etapów procesu „wychodzenia”; jednocześnie ów proces, będący z punktu widzenia prób odnalezienia własnej tożsamości linią podstawową, nie „odbija się” bynajmniej w linii realizacji dążeń bohatera (finałowe fiasko „wiecznego marynarza”). Zatem z zestawienia reguł paralelizmu kompozycyjnego i elementarnego tylko zbliżenia z nim rytmicznych odbić u Andrejewa wypływa wniosek, że w interesujących nas dramatach została naruszona zasada jedności, nierozłącznego sprzężenia zwrotnego impulsu z pogłosem. W rezultacie takiego stanu rzeczy — jak dowodzi Siergiej Eisenstein — realizuje się idea „wychodzenia z siebie”, będąca według wymienionego teoretyka podstawową zasadą patetycznej kompozycji. Spełnia się ona w różnych dziedzinach sztuki poprzez ciągły stan uniesienia, nieustanne „wychodzenie z siebie”, permanentne przechodzenie każdego poszczególnego elementu lub rysu utworu z jakości w jakość w miarę ilościowego „narastania siły ekspresji (...) epizodu, sceny i wreszcie całego dzieła”. Oczywiście nie spodziewam się doszukać takiej istoty patetyzacji w strukturze poszczególnych utworów Andrejewa. Niemniej można byłoby zaryzykować odniesienie wymienionej zasady patetyzacji do czterech kolejnych etapów, które przedstawiają sobą analizowane przez nas dramaty. Do sumy tych utworów jako do etapów stylu da się przymierzyć zjawisko ekstazy — (jej formułę stanowi skok jakości w swe przeciwieństwo) — ten rys formy, o który każdy z dramatów Andrejewa się ociera, ale go nie osiąga. W przypadku utworów rosyjskiego dramaturga rozumienie omawianej wartości winno być dość swoiste; albowiem nie

⁹ S. Eisenstein, op. cit.

ma ona nic wspólnego z emocjonalno-intelektualnym „jątrzeniem”, — bazuje natomiast na podłożu, jak byśmy to określili, „fanatyizmu estetycznego”. Z tego punktu widzenia *Czarne maski* jako utwór najbardziej zdeintegrowany, — pozornie wbrew, a w istocie za sprawą stylistycznego rozchwiania — osiągają szczyt tendencji (rozpadowej), ku której forma Andrejewa zmierzała od *Życia człowieka* poprzez dramat *Car-Glód*. W tym sensie *Czarne maski* stanowią nową jakość, znajdującą się na etapie „po skoku”. Taka centralna (szczytowa) pozycja wymienionego utworu zdaje się być przekonująca, jest on najbogatszy w możliwości interpretacyjne, najpełniej realizuje kategorię „otwarcia”¹⁰. Zatem rytm napięć między dramatem przelomowym i *Carem-Głodem*, a następnie — *Carem i Czarnymi maskami* charakteryzuje tendencja wzrostu; jest to rytm antykadencyjny. Potwierdza to schemat zasadniczych dla każdego z wymienionych dramatów i *Oceanu* cech cezury: tempo wstrzymywanego oddechu między scenami (które za sprawą analogii, realizacją formy *Życia człowieka* i określonych postulatów filozofii Schopenhauera określiliśmy mianem „rozkurczów”) — przemienne zakłócające się pauzy wydłużanego oczekiwania i wibracji lęku, rozpacz (wyznaczanych zmiennością kondycji cara-ojca, cara-zdrajcy) — zachłystywanie się szybkością i wielością rozdygotanego chaosu reakcji i odczucia; rytm przyspieszonego bicia serca wyznaczony przez momenty odczucia zagrożonej wytrzymałości psychicznej Lorenza i ograniczający możliwość całkowitego rozładowania napięć (*Czarne maski*) — wydłużone pauzy, rozładowanie narastających napięć przez nałożenie na sytuacje bliskie tragicznym „rozwiązań” o komiczno-groteskowym rodowodzie (*Ocean*). Akceptując tezę o kulminacyjnej pozycji „ekstatycznego” stylu Andrejewa w *Czarnych maskach* podkreślamy, iż teza taka jest aktualna wyłącznie w kontekście omawianych utworów (czyli wynika na podłożu napięć między nimi); nie sprawdza się natomiast w samych *Czarnych maskach* (ani w żadnym innym z wymienionych dramatów), jako „wyjętym” z omówionego kontekstu. Albowiem charakterystyczne dla ekstatycznego uniesienia, opętania (na przykład idea) na każdym etapie wzrastającego (jak gdyby ciągle od punktu zerowego) napięcia gorączkowych ruchów myśli, usiłujących przeniknąć tajemnicę, jest osłabiona (prawie do wygaszenia) przez włączanie się „pulsów” orientacji na grę. Przemienność wariacyjności tendencji wzrostu napięcia i jego osłabienia niwelują pożądaną dla ekstazy dynamikę rozsadzania ram; powodują, iż kontury tych ram stają się nieostre, a pojęcie normy zdaje się w ogóle nie istnieć (uroszczenie świata świadomej orientacji i świata wyimaginowanego do zajęcia pozycji nadrzędnej). Miejsce opętania „zwyżkującego”, charakterystycznego dla ekstazy jako takiej, u Andrejewa zajmuje — obłędnie monotonne.

¹⁰ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973; A. Helman, *Dzieło otwarte albo przyczynek do badania charakteru kultury współczesnej*, „Kino” 1975, nr 8, s. 32 - 34.

Tak więc sugestie patetycznego stylu z reguły zawarte u rosyjskiego dramaturga w temacie zorientowanym uniwersalnie (fenomen życia-śmierci jako wartości odwiecznych; problem wolności absolutnej, kreowany w poszukiwaniach własnej tożsamości przez „wiecznego marynarza” oraz w dążeniu do osiągnięcia statusu wolnego artysty) nie potwierdzają się w realizacji artystycznej. Andrejewowski patos balansuje na granicy z antypatosem, jakkolwiek nie utożsamia się z nim: trafiające w próżnię, ale jednocześnie nie pozbawione racji bytu bunt Człowieka, seria odbić dążeń Lorenza działająca na zasadzie krzywego zwierciadła, profanacja gestów i zachowań Haggarta — to tylko niektóre przykłady załamania linii rytmicznych. Ponieważ jednak załamanie nigdy nie jest tu ostateczne, nie dochodzi do zjawiska czystego komizmu czy farsy; jest to raczej „komizm wyższego rzędu”, zjawisko komiczne niejako czysto zewnętrznie, posiadające sens dużo głębszy i odmienny, bo zdążający w kierunku tragizmu.

Za organizujące dla omawianej kategorii u Andrejewa należy uznać dwie linie zróżnicowane rytmicznie (ich związek realizuje się przemiennie poprzez sprzężenia, paralelnosc, dublowanie): „subiektywna”, której cezura determinowana jest przez ekwiwalenty myśli i emocji zorientowanych na samookreślenie bohatera, bądź jego pozycji — „obiektywna”, linia wstrząsów pochodzących z zewnątrz (śmierć, nieszczęście, narodziny, ujawnienie nie znanej dotychczas tajemnicy). Ostatnia z wymienionych stanowi generalną linię rytmu; dezintegruje mikroświat tak, iż jego scalenie się jest już w zasadzie niemożliwe. Od momentu pierwszego wstrząsu (według sugestii aktualnych zdarzeń ów wstrząs mógł być przeżyty przez bohatera w przedakcji, np. *Ocean*) rytmy obydwu linii ulegają przemieszaniu, pulsując zgodnie z zasadą zmiennych proporcji. Linia subiektywna zdaje się przeważać ilościowo (rozwibrowany mikroświat wycisza „obiektywny” rytm); zaś sąsiadująca z nią — niejako jakościowo (kolejny wstrząs stanowi impuls konieczny, by rytm linii subiektywnej nie wygasł bądź nie zachłysnął się bezwyjściową powtarzalnością).

Na tekście *Czarnych masek* można najbardziej wyraźnie prześledzić współzależność — wymienionych linii rytmicznych. „Wstrząsy” realizują się kolejno poprzez odkrycie tajemnicy, pierwszą chronologicznie niemożność identyfikacji (motyw poddawany zasadzie „wariacyjności” prawie do finału, zabójstwo, pożar) — i działają jako „przerywniki” uderzeniowo wyłączające linię subiektywną na moment konieczny do przekazania drgań, po czym wyciszają ją przygotowując uderzenie następne. Możliwość wynikania w planie wewnętrznych procesów formy jest ograniczony do minimum. Ważkie momenty w *Czarnych maskach* (zabójstwo, pożar) to kwestia jak gdyby przypadkowego wyboru takich zdarzeń; ewentualności ich nakierowywania przez bohatera, wyważa zakończenie balu i finałowe uwikłanie Lorenza; status „drażyciela” tajemnicy tu pozorem. Taka „rytmiczna organizacja w płaszczyźnie znaczeń realizuje etapy idei ofiary; pasowanie bohatera na zajęcie tej pozycji jest nie-

jako określone już po pierwszym „uderzeniu”. Albowiem od tego momentu poczawszy osobowość rozbita została poddana procesowi realizacji koniecznej krzywej: niemożność odszukania tożsamości przez Lorenza „zawyrokowana” tak, jak niemożność identyfikacji Haggarta ze zbiorowością staje się czytelna już w momencie jego przyjscia jako obcego na ląd.

Właśnie ta idea przegranej osobowości, idea ofiary jawi się jako określająca dla światopoglądu Andrejewowskich dramatów — i jako taka stanowi również jedną z wytycznych dla kierunku i przebiegu obydwu linii rytmicznych. Jednocześnie w tekście funkcjonuje jej przeciwwaga („samoobrona” linii subiektywnej za sprawą uroszczenia chociażby do ilościowej przewagi, optymistyczny akcent w finale). Na skutek takiego sprzężenia znaczeń wykluczających się nawzajem wytwarza się „statyczna dynamika” — ruchliwość sensów funkcjonuje tylko w ograniczonym polu przeciwwag. Zatem przyczyna niemożności osiągnięcia tragedii przez analizowane utwory da się wyprowadzić również z kształtu kategorii rytmu. Albowiem w tragedii pulsacja linii rytmicznych jest konsekwentnie prowadzona w określonej hierarchii — rytm obiektywny na kolejnych etapach rozwoju dzieła podporządkowuje sobie linię subiektywną; przewyciężając zdecydowanie jej wibracje wzrasta antykadencyjnie podążając zdecydowanie w kierunku finałowej katharsis. Zakłócenia na tyle znaczące, by mogły pogmatwać pozycje wartości i zachwiać ich granice, w ogóle nie wchodzi w rachubę. Bohater spełnia więc status ofiary (odmienny w swej istocie od wyżej analizowanego) na podłożu urastającego rytmu, który jest wprost proporcjonalny do rosnącego odczucia o niepodważalnej wielkości metafizycznej i jej koniecznej afirmacji. Między innymi dlatego możliwa jest wielkość katharsis w finale. Ale też jakkolwiek postać tragiczna jest zdeterminowana, jej stosunek do tajemnicy rzeczywistości zasadza się na adekwatnym wyposażeniu podmiotu w stosunku do przedmiotu. Rzeczywistość metafizyczna, chociaż praktycznie nieodgadniona, niejako „idealnie” poddaje się drażnieniu na drodze refleksji. Tymczasem bohater Andrejewa mający kondycję tragicznego „drażyciela” tajemnicy jest odpsychologizowany, a więc obcy istocie materii, z którą można obcować jedynie w sferze intelektualnej. Jego reakcje są instynktowne, a więc możliwość kontaktu, a tym bardziej przeniknięcia istoty tajemnicy ograniczona, a uparte ku niej dążenie wydaje się być nieporozumieniem. Stąd też efektowi obcości, wyizolowania zdeterminowanego ograniczonym instynktem nieodłącznie towarzyszy cierpienie (czy raczej jego znaki) wynikające właśnie z niemożności wyizolowania rozumianego jako osiągnięcie stanu wolności absolutnej, bycia poza wszelkim układem. Zatem sfera doznaniowa, tak przez Andrejewa preferowana, zmienia kształt tej głębi, do której jego utwory potencjalnie dążą. (Dlatego „wiedza tragiczna” nie owocuje w zwartym kształcie tragedii, a drażni groteskową obcością — absurdalną nierozłącznością wymienionych światów). Andrejewowski mikroświat oscyluje między światem rzeczywiście

istniejącym, a przeczuwanym, tajemnym. Nie sprawdza się wszakże w roli pośrednika między wymienionymi sferami. Próba zanurzenia czy też „sprawdzenia” świata dostępnego zmysłom i intelektowi w innym wymiarze nie obfituje w żadne określone wartości. Bo też taka orientacja wydaje się sprzeczna z Andrejewowskim sensualizmem ograniczającym możliwości obcowania i poznania. Dlatego miejsce spodziewanego „zanurzenia”, osiągnięcia rzeczywistości jedynej, ale wszechogarniającej, zajmuje mnogość światów pełnych pęknięć; pomnożony efekt ich wzajemnej obcości. Rytmy ujawniania tych światów pulsują w chaotycznym, dezintegrującym przemieszaniu. Jednakże na przekór rozwibrowaniu Andrejewowskiej formy w samej jej istocie zdają się tkwić immanentnie założone możliwości osiągnięcia stanów swoistego ładu, harmonii. Mogą one powstać na bazie „wyobraźni zbiorowej”, która w przypadku zaistnienia przejawiałaby się w „błyskawicznych porozumieniach” (teatralnego) działania formy i publiczności. Albowiem owe porozumienia funkcjonowałyby wówczas w ramach anamnezy obrzędów. Mogą one być uruchamiane poprzez przywołanie „doznań przedjednostkowych, wszystkim wspólnych i w chwilach olśnienia znów wszystkim dostępnych”. Posłużyliśmy się tutaj niektórymi wnioskami Theodora Adorno dotyczącymi muzycznej formy Strawińskiego, albowiem — w ramach przyjętego klucza interpretacyjnego — spostrzeżenia inspirowane tekstami Andrejewa wykazują analogie z nimi¹¹. W gruncie rzeczy kondycja Andrejewowskiego bohatera usiłującego przeniknąć (Istotę), która, jak to staraliśmy się wykazać, nie wpisuje się ani w model odpowiedniego statusu bohatera tragedii klasycznej, ani — romantycznego, umiejscawia się między „archaizmem” a „modernizmem” (tj. modelem prapoczątkowym, pierwszym w czasie a współczesnym)¹². Najsilniej przejawiał się ów aspekt w *Czarnych maskach*; poprzez eksponowanie gry — zabawy uruchomiona została scena — widownia „doznań przedjednostkowych”, widownia niejako „hermetycznie odcięta od świadomej jaźni”. Wysublimowana sfera pozaświadomościowa, którą w analizie *Czarnych masek* wiązaliśmy z koncepcją Junga (napięcie między je dnostkowym a zbiorowością) z punktu widzenia wspomnianego sprzężenia archaiczno-modernistycznego wypadnie uznać za tę warstwę osobowości, która w przypadku zaistnienia wymienionej sytuacji „wynurza się w nienaruszonej dotykanej postaci”¹³. Mogłoby się wydawać, że takie sięgnięcie wstecz, do źródeł, winno być wystarczającym elementem scalającym; pierwiastek archaiczny jako dolny punkt rosnącej krzywej (w schemacie archaiczne — modernistyczne) powinien sprzyjać dynamice rozwoju formy. Tymczasem właśnie dramat *Czarne maski*, w którym

¹¹ T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, Warszawa 1969.

¹² M. Janion, *Demony, wampiry, potwory*, „Kino” 1975, nr 7, s. 39 - 48.

¹³ T. Adorno, op. cit. s. 210.

nawiązanie do archetypów wyznaczało warstwę treściową utworu, wypadło uznać za niespójny, nie realizujący kompozycji rozwoju. Miejsce konsekwentnego zdążania, narastania zajęło powtórzenie, swego rodzaju „dynamika statyczna”, której „ruchy” odbywają się w zamkniętym kręgu. Jak dowodzi wspomniany już T. Adorno rozwój kompozycji muzycznej zakłada obecność elementu stałego, scalającego, takiego, który może być „ogrywany”. Taka istota kompozycji muzycznej jest łatwo przekładalna na kategorię rytmu jako taką, jak i sprawdzalna w różnych dziedzinach sztuki. U Andrejewa wszakże nawet totalna obecność motywu (spotkań), wypełniającego sobą cały plan fabularny, nie prowadzi do żadnych konstruktywnych konsekwencji. Przeciwnie, za sprawą wariacyjności motywu kurczy się rozpiętość niejako obiektywnych wartości (dążenie — niemożność realizacji) do czysto subiektywnych odczuć (nadzieja — rozpacz). Ta degradacja opozycji niweluje nie tylko możliwość rozwoju, ale i — regresję; bowiem nie funkcjonuje na zasadzie „punkt wyjścia — punkt dojścia”, ale poprzez zachwiany stosunek zhierarchizowania wymienionych opozycji realizuje prawo błędnego koła. Odbiega tym samym od dynamicznych własności wariacji jako takiej; zakłócony zostaje proces jako ciągłość, czas — poddany przemiennie działającym impulsom: progresja — regresja — bezruch. Taki sposób realizacji artystycznej zdaje się utożsamiać ze swoistą grą estetyczną. Ta zaś niejako wbrew swojej istocie prowokuje do refleksji, nakierowując ją na „odkrywanie” warstwy psychologicznej. Jej maskowanie wynika tu z przyjętej zasady skrótości, której działanie sprawia, że całe pokłady znaczeniowe, w tym również psychologiczne, ujawniają się dopiero poprzez odniesienie do płaszczyzny mitycznej, w tekstach Andrejewa zaznaczonej aluzyjnie. Z punktu widzenia interesującej nas kategorii wspomniana orientacja stwarza dla niej szersze ramy; ujawnia tendencję do spajania wszelkich niedoskonałych szeregów rytmicznych, jak gdyby „duszących się” pulsów. Jako wieczny — z racji swej „permanentnej struktury” — ów rytm mityczny zakłada puls równy, stały, porządkujący¹⁴. Te cechy mogą wszakże ulec zachwianiu przez osadzenie w kontekście o szczególnym kształcie filozoficzno-estetycznym.

Tak właśnie epoka przełomu XIX i XX wieku chaosem swym neguje istotę „mitycznego rytmu”, jednocześnie zaś swoistością sytuacji granicznych przywołuje jego „immanentność” jako antytezę zachwiania, błędzenia. Poza wymienionymi jest jeszcze jeden ważki aspekt zorientowania formy Andrejewa na mityczny rytm. Mianowicie nawiązanie do prapoczątków, do czasów istnienia czystej idei muzyczności, odsłania przeniesioną z gatunku dramatu poprzez wieki istotę dramaturgii wywiedzioną z ruchu, tańca, rytmu; z obrzędu.

Chciałoby się w tym miejscu sparafrazować wypowiedź Stanisławskiego

¹⁴ Zob. J. Abramowska, *O funkcjach mitu*, „Nurt” 1975, nr 12, s. 19 - 22.

o *Trzech siostrach* Czechowa jako ruchem, barwą, a nade wszystko kształtem przypominających symfonię Czajkowskiego — i pogłębić przytoczoną analogię przez odniesienie jej do Leonida Andrejewa i eksperymentów w obrębie dwudziestowiecznej formy muzycznej (Strawiński, Schönberg¹⁵). Chodziłoby tu nie tyle o skojarzenia w sensie swoistości prowadzenia linii melodycznych (rytmicznych), ile o istotę poszukiwań odkrywających wspomnianą istotę prapoczątków, czystą ideę; poszukiwań dążących do wyeliminowania sfery znaczeń na korzyść estetycznych doznań. Nie przypadkiem Bergusson w oparciu o *Dzienniki* Hebbła określa artystyczną organizację dramatu jako gatunku mianem „rytmicznej struktury”¹⁶. Określenie to zdaje się przylegać bardzo szczerze do analizowanych utworów autora *Anatemy*, które ujawniają zupełnie wyjątkową pozycję formy niezwykle chłonnej na wszelkie nowe i odnawiane idee, twórcze eksperymenty przełomu XIX i XX w.

Z ważkich rozwiązań estetycznych chcielibyśmy zasygnalizować fenomen Andrejewowskiej czasoprzestrzeni. Funkcjonuje ona przez scalenie dwóch kategorii, z których każda ujawnia się poprzez przeciwną sobie. Czas, pozornie ciągły, posiada liczne szczeliny, pęknięcia na zewnątrz, przez które wchłaniane są przestrzenie różnych szeregów (rytmicznych, znaczeniowych). Poza najbardziej reprezentatywnym dla zjawiska czasoprzestrzeni ciągiem zdarzeniowym w *Czarnych maskach* ujawnia ją również organizacja dekoracji. Za sprawą zlokalizowania wielorakich rytmów między poszczególnymi jej elementami bądź wewnątrz jednego zachodzi stosunek kontrapunktycznego rozszczepienia. Dochodzi niekiedy do podważania substancjalnej istoty takiego elementu (elementów). Tak na przykład ocean, pulsujący rytmem codziennych zajęć rybaków, dematerializuje się w momentach kiedy działa wstrząsowo jako nieprzenikniona, irracjonalna siła, burząca układ codzienności. Ten sam aspekt, „zdialogizowania wewnętrznego”, jest łatwo wykrywalny na materiale *Życia człowieka* i *Czarnych masek*, w których kontrapunktyczna chwiejność wymiarów, w jakich bytują poszczególne budowle i bryły jest nośna w sensy odnotowane przez nas przy okazji kolejnych analiz. Nie bez podstaw Andrejewowska warstwa plastyczna zdecydowanie ciąży ku architekturze, podporządkowując „malarskość” sfery wizualnej jej prawom. Albowiem właśnie w tej dziedzinie sztuki przeciwieństwo pierwiastka materialnego i duchowego jest najbardziej uchwytne i zarazem nośne. W architektonicznym kształcie i proporcjach materializowała się zawsze aktualna świadomość społeczeństwa jako takiego. Jak twierdzą znawcy przedmiotu, stylem, który najbardziej dobitnie ucieleśnił najgłębsze przeciwieństwa własnej epoki był barok¹⁷. Dla II połowy

¹⁵ S. Eisenstein, op. cit.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku*, Warszawa 1972.

XVI wieku oraz wieku XVII wiodącą w odbiorze rzeczywistości była idea dynamiki zasadzająca się na poczuciu bezgraniczności i chwiejności. Preferowanie pierwiastka irracjonalnego doprowadziło do przesadnej emocjonalnej egzaltacji, dynamika nawarstwień sugerowała polifoniczne rozumienie porządku świata przesyczone niepokojem. W sferze materialnej barokowego stylu architektonicznego została naruszona elementarna podstawa, ściana. Ten typ architektury otrzymał miano konfliktowego stylu; zaprzeczył zdecydowanie stabilności, przeciwstawiając jej dramatyczną w swej istocie chwiejność. Zakwestionowana została utwierdzająca rola architektury jako takiej. Ucieleśniając dręczące problemy ówczesnego światopoglądu społecznego odkryła architektura baroku nieznane dotychczas bogactwo kontekstów pozamaterialnych, czego znamiennym przykładem jest operowanie metaforą. Andrejewska organizacja czasoprzestrzeni scenicznej zdaje się ściśle przylegać do zasygnalizowanych tendencji barokowego stylu, odcinając się swoistością kształtu i znaczeniową nośnością od współczesnych sobie poszukiwań w architekturze. W organizowaniu przestrzeni u omawianego dramaturga uderza przede wszystkim konsekwencja w manifestowaniu materialnej zamkniętości. Wydobywa to autor przez stłoczenie szczegółów, ich migotliwą ruchliwość, z reguły zbliżoną do widza przez uobecnianie na pierwszym planie. Pozorne przeciwieństwo przestrzeni skoncentrowanej do wewnątrz i ściśle ograniczonej stanowi *Ocean*. Wprowadzie akcja toczy się tu w przestrzeni nieoznaczonej, jednakże i tutaj, jakkolwiek brak wyraźnych konturów ograniczających teren, wbrew logice „tworzywa” przestrzeni bezmiernej elementy akcji, zdarzenia sytuują się w nieprzeniknionym, prawie dotykającym mroku, w gęstej „zmaterializowanej” mgłę bądź „ściągnięte” na brzeg jak gdyby stłoczone przez jego wąską linię, duszną perspektywę rybackiej wioski i takąż mentalność jej mieszkańców. Eksterier, programowo nieobecny — jako symbolizujący świat nieprzenikniony — uobecnia się w często prezentowanym wnętrzu; nie rozszerza wszakże jego granic, przeciwnie — potęguje natłok i ruchliwą chwiejność elementów. Jest to zatem tendencja zdecydowanie przeciwna do tego stosunku eksterieru i interieru, jaką wypracowała „otwarta” architektura XX wieku. Linia, szkielet, przezroczystość konstrukcji sprawiające wrażenie lekkości, u Andrejewa zawsze sugerują tyleż dręczącą niedokończoność, męczące narodziny, co — rozpad, agonię. Zamkniętość nie ma tu nic wspólnego z masywnością, która pozostaje w ścisłym związku ze stabilnością; interiere omawianych dramatów nie tyle przygniatają materialnym ciężarem, ile — osaczają bezkształtnym, nieprawdopodobnie rozdygotanym. Równowaga i masywność zostały zakwestionowane już niejako u podstaw przez naruszenie tworzywa, z którego bryła jest zrobiona (np. nieokreślona struktura ścian czy postaci Kogoś w szarym), bądź sposobu wykonania (ukośne nachylenie ścian i okien w *Życiu człowieka*, zamek zawieszony w otchła-

ni nocy, której mrok w momentach grozy staje się dostępny nie tylko wizualnie, ale jest wręcz dotykalny, czarne maski jako mrok zmaterializowany mogą tu być dowodem przekraczalności jakościowej granicy zmysłów). Częstym chwytem jest stosowanie niekonwencjonalnej perspektywy, że wspomnimy chociażby dom na wzgórzu oglądany z dołu czy usytuowanie zamku na norweskich fiordach.

W *Czarnych maskach* do perfekcji została doprowadzona zmienność dynamiki punktów widzenia: ważkie momenty akcji nieoczekiwanie skupiają się w miejscach, których znaczeniowe napięcie wyczerpuje się w kontekście przeciwieństw góra—dół (salon — wieża; salon — piwnica; piwnica — wieża; podium — podłoga; podłoga — piętro dla orkiestry). Różnicowaniu poziomów towarzyszy wielość i zmienność ujęć, mnożenie planów oddaleń i zbliżeń. Technika ruchliwości i mnogości ujęć nie tyle wpisuje się, ile raczej przekracza ramy technik stosowanych przez teatry współczesne Andrejewowi. Preferowanemu przez samego dramaturga Teatrowi Artystycznemu z jego metodą ciągłości rozwoju — rozgrywania przeciwstawiają omawiane teksty, swobodny, pozornie niekontrolowany montaż, który pozoruje „błądzenie” kamery. Zmienność przetasowań poszczególnych postaci, grup i innych elementów dekoracji zdaje się odpowiadać czasowi trwania najmniejszej części kinematografu, kadrowi. Jak można przypuszczać, zafascynowaniem Andrejewa sztuką filmową w jej niemym stadium da się wytłumaczyć, przynajmniej częściowo, specyfika słowa w analizowanych dramatach. Wbrew swej naturze zdaje się ono spełniać tu funkcję czysto informacyjną, a tak zwaną perspektywę dramaturgiczną uzyskuje za pośrednictwem innych środków wyrazu. Ponieważ u Andrejewa z reguły legitymują się one bogatą ekspresją, zorientowują w stosunku do siebie „obojętnie” słowo na zasadzie dialogowej istoty związków. (Oto finałowe głosy staruch o domu Człowieka nie są bynajmniej suchą informacją o aktualnym stanie budynku. Zasygnalizowany tu wygląd uruchamia cały mechanizm dotychczas eksponowanych wyglądów domu; budynek z okresu nędzy, zamek na wzgórzu, dom na fiordach). Tym samym zostaje ożywiony kontekst towarzyszących owym wyglądom sensów; kolejne etapy zanegowań, zdystansowań dążeń i buntów bohatera.

Przytoczone spostrzeżenia dotyczące swoistości kształtu kategorii rytmu i wypływających zeń konsekwencji natury „technicznej” pozwalają wyprowadzić tezę, iż dramaty Andrejewa były nie mniej awangardowe od praktycznych poczynań ludzi teatru tego okresu; Meyerholda, Wachtangowa. Szerzej — omawiana forma ujawniała od podstaw zmierzch tradycyjnego kształtu dramatu i takichże koncepcji teatralnych ujęć potencjalnie w niej zawartych.

ГАЛИНА ХАЛАЦИНЬСКА-ВЕРТЕЛАК

СПОСОБ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ КАТЕГОРИИ РИТМА
В ДРАМАХ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Резюме

В след за теориями модернизма сущность категории ритма сводится к огромному диапазону между „материальным” объемом „молекулы” и емкостью тех общих значений, которые из нее вытекают. Философско-эстетическая двойственность ритма реализуется в контексте обозначенных раньше категорий, ведущих для „внутренней драматургии” Л. Андреева: времени — пространства (проявляющихся через определенные аспекты философии „дионисийского начала” Ницше и „вращающегося круга” Шопенгауэра); трагического гротеска (колеблющегося между классической и ницшеанской концепциями трагизма); символа-мифа и категории игры. Ритмическая организация андреевских драм в целом зиждется на внутреннем стремлении формы к дезинтеграции. На основе теории экстаза (Эйзенштейн) и философии новой музыки (Адорно) могут быть выделены оппозиции (временное — универсальное, цивилизация — миф, архаизм — модернизм), обуславливающие конфликтные функции ритма в драматической форме Андреева. В плане эстетической конкретизации (организации драматического пространства, пластической и звуковой сферах) ритмическая цезура напоминает эстетику барокко (главным образом, архитектуру барокко, рассматриваемую как „конфликтный стиль”), выражающую в данном случае философские основы эсхатологизма и идею мученичества.

На основании анализа сделан общий вывод о том, что категория ритма является интегрирующим моментом имманентной структуры художественного текста, даже в тех случаях, когда, как в драматургии Л. Андреева, ее конкретное выражение может показаться дезинтегрирующим.

THE WAY OF FUNCTIONING OF THE CATEGORY OF RHYTHM IN THE
DRAMATURGY OF LEONID ANDREEV

by

HALINA CHAŁACIŃSKA-WIERTEŁAK

Summary

According to the theories of modernism the essence of the category of rhythm is contained in a large number of meanings between “material” contents of “molecule” and the capacity of those general meanings which are its source. Philosophical and esthetic doubleness of rhythm is realized in the context of the categories interpreted earlier defining for the “internal dramaturgy” of L. Andreev: time and space (shown through the aspects of philosophy such as Nietzsche’s “Dionysianism” and “rotating wheel” of Schopenhauer); tragic grotesque (contained between the classical and Nietzschean version of tragism); symbol-myth and category of game-play. Generally speaking the rhythmic organization of Andreev’s dramas is based on the internal tendency of the form to disintegration. In the basis of the theory of ecstasy (Eisenstein) and philosophy of

new music (Adorno) there were made oppositions (temporary-universal; civilization-myth; archaism-modernism) presenting conflicting function of rhythm in the dramatic form of Andreev. On the plane of esthetic realization (the organization of dramatic space, plastic and sound sphere), rhythmic caesura recalls baroque esthetics (mainly architecture called "conflicting style"), risen on the basis of philosophy of eschatology and the idea of martyr.

At the end of her paper the author drew a conclusion that the category of rhythm is an integrating element for the immanent structure of artistic text even in case when, as it just happens in Andreev, it is realized as disintegrating moment.