

# Anna Paszkiewicz

---

## Problematyka uniwersalna we wczesnej twórczości Leonida Andriejewa

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 17, 35-46

---

1992

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Problematyka uniwersalna we wczesnej twórczości Leonida Andriejewa

---

Anna Paszkiewicz

Uniwersalizm ma długą tradycję w historii myśli filozoficznej<sup>1</sup>. Pod postacią uniwersalnego synkretyzmu stał się szczególnym znamieniem sztuki współczesnej. „Wiek XX, który dzięki niebywałemu rozwojowi techniki i komunikacji zbliżył niepomiaralnie odizolowane dotychczas obszary cywilizacyjne [...] rozszerzył tym samym granice i perspektywy sztuki współczesnej do skali uniwersalnej. [...] Sztuka współczesna chce być całością wszystkich znanych dotychczas stylów [...]. Jest to zatem sztuka uniwersalna i otwarta, tzn. gotowa do przychylnego przyjęcia każdej bez wyjątku manifestacji twórczej.”<sup>2</sup>

Kierunkiem, który na początku XX wieku w założeniach ideowo-formalnych stawiał sobie za cel dotarcie do istoty ludzkiej egzystencji, zbadanie jej ponadczasowych i ponadindywidualnych cech, jednym słowem problematykę uniwersaliów ludzkiego bytowania, był ekspresjonizm<sup>3</sup>. „Kierunek ten, jak wiadomo, stał się pomostem łączącym tendencję realistyczną z typowo kreacjonistycznymi nurtami twórczości (opozycja: *mimesis* — *phantasia*), jak na przykład abstrakcjonizm w plastyce, serializm i punktualizm w muzyce, teatr »czystej formy« i teatr absurdu, film dadaistyczny czy poezja lingwistyczna.”<sup>4</sup>

Ekspresjonizm, jako nurt o określonym światopoglądzie, a więc — ideologii, estetyce i podłożu filozoficznym, którym był swobodnie trak-

<sup>1</sup> Zob.: W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. Warszawa 1969 (na temat uniwersalizmu w filozofii starożytnej — t. 1, s. 190; uniwersalizm Tomasza z Akwinu — t. 1, s. 309; w czasach nowszych: uniwersalizm etyczny I. Kanta — t. 2, s. 194; G. Hegla — t. 2, s. 242; B. Trendowskiego — t. 2, s. 259; w idealizmie Royce'a — t. 3, s. 152—153).

<sup>2</sup> A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy do literatury faktu*. Warszawa 1976, s. 37.

<sup>3</sup> Zob. np.: J. Willet: *Ekspresjonizm*. Warszawa 1976, s. 103; H. Brzoza: *Z problemów estetyki ekspresjonizmu*. W: *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*. Katowice 1980, s. 131; M. Szyrocki, M. Cieński: *Awangarda w Niemczech. Ekspresjonizm i dadaizm*. W: *Europejskie awangardy literackie*. Wrocław 1983, s. 103.

<sup>4</sup> H. Brzoza: *Z problemów estetyki...*, s. 133.

towany monizm spirytualistyczny, ukształtował się już w latach 1875 — 1895, lecz jego pełna krystalizacja przypada dopiero na lata 1910 — 1925. Chociaż rozwinął się on zwłaszcza na gruncie niemieckim, to swego prekursora miał w literaturze rosyjskiej<sup>5</sup>. Pisarzem tym był Leonid Andriejew. Stanowił on „zjawisko przejściowe” i wyjątkowe zarazem, łącząc w swej twórczości założenia realistyczne z modernizmem, a konkretniej — ze wspomnianym ekspresjonizmem. Elementy ekspresjonistycznego światopoglądu i poetyki dość wyraźnie rysują się już w jego najwcześniejszych opowiadaniach publikowanych u schyłku XIX wieku<sup>6</sup>, kiedy to pojawiają się też pierwsze obrazy prekursorów ekspresjonizmu w malarstwie — Ferdynanda Hodlera i Edwarda Muncha, którzy, podobnie jak Andriejew, sięgają do problematyki ogólnoludzkiej, filozoficzno-moralnej związanej z rozważaniami nad dolą człowieczą w wymiarach absolutu. Sam pisarz nie interesował się indywidualium z jego unikalnymi cechami, lecz człowiekiem „w ogóle”, jednostką ludzką „w swej istocie”. „Zrezygnował więc z przedstawienia przeżyć jednostkowych i drobiazkowej analizy psychologicznej, obawiając się, że zmaci ona »formułę ogólną« człowieka. Typowość osobowości ludzkiej zamienił na typowość sytuacji i losu [...]. Odrzucając »dialektykę duszy«, Andriejew przedstawiał tylko skrajne przejawy pewnych myśli i nastrojów. W sylwetce bohatera [...] eksponował i wyolbrzymiał zwykle jeden rys zasadniczy, podniesiony do rangi zjawiska ogólnoludzkiego, do wymiaru absolutnego prawa powszechnego.”<sup>7</sup>

Taki sposób postaciowania implikował apsychofizyzm, pogląd rozpowszechniony wśród krytyków epoki i późniejszych badaczy twórczości Andriejewa<sup>8</sup>. Dopiero w ostatnich latach zwycięża przekonanie o intensywności psychologicznej wywołanej lekturą dzieł tego pisarza, będącej „pochodną sposobu ewokowania wspomnianej już ogólności”<sup>9</sup>. Antropologizm poglądów Andriejewa i zainteresowanie ludzkim wnętrzem potwierdza dodatkowo fakt, iż pisarz stworzył indywidualną koncepcję psychologicznej konstrukcji psychiki człowieka, traktowanej jako powszechna prawidłowość. Jego teoria na temat budowy osobowości ludzkiej polegała na wyodrębnieniu w niej trzech nierównych części: największej — jednakowej u wszystkich ludzi — nieświadomości, podświadomości i świadomości. W obszarze nieświadomo-

<sup>5</sup> Zob. Б. Михайловский: *Русская литература XX века*. Москва 1939, s. 319 — 332.

<sup>6</sup> Zob.: A. Wieszczek: *Tendencje ekspresjonistyczne w nowelistyce Leonida Andriejewa*. W: „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu”. Z. 22. Opole 1981, s. 97.

<sup>7</sup> Z. Barański: *Problemy twórczości Leonida Andriejewa*. W: „Studia Rossica Posnaniensia”. T. 1. Poznań 1970, s. 87.

<sup>8</sup> Zob. np. А. Горнфельд: *Книги и люди*. Санкт-Петербург 1908, s. 182; А. Редько: „Сашка Жезулев” Л. Андреева и „Петушок” А. Ремизова. „Русское богатство” 1912, nr 1, s. 140.

<sup>9</sup> B. Stempczyńska: *Rosyjska proza psychologiczna początku XX wieku. Między tradycją a eksperymentem*. Katowice 1988, s. 83.

ści, według Andriejewa, zachowane są warstwy tysiącleci. W niej tkwią cząstki i kombinacje części poprzednich istnień. Jest to ogromne składowisko doświadczenia, to obrazy kształtujące talent, istotę realnych doznań, realne przeżycia całej sumy istnień. Jest to podstawa duszy. I jeśli nagle dochodzi do oświecenia obszaru nieświadomości, to zostaje ujawniona tajemnica życia ludzkiego, cały świat. Na równi bogata i wielka u wszystkich nieświadomość ujawnia swe skarby jedynie w przypadku szczególnych połączeń z nią. Ważną rolę w życiu człowieka odgrywa podświadomość, stanowiąca granicę ciemności i światła; im większa podświadomość, tym lżej świadomości dopatrywać się kolosalnych, ukrytych w nieświadomości bogactw<sup>10</sup>.

Nie wglębiając się w ocenę przytoczonej koncepcji, można stwierdzić, iż nieświadomość i podświadomość (pojmowane przez niego swoiście) uważał pisarz za podstawę duchowego istnienia. Według Andriejewa określają one przeżycia i zachowania człowieka, jego wyobrażenia o świecie. One też pasjonowały twórcę przede wszystkim. Nietrudno zauważyć, że taka topografia psychiki wykazuje podobieństwo z Freudowskim i Jungowskim modelem, również zakładającym triadyczną budowę struktur psychicznych, obejmujących *id*, *ego* i *superego*<sup>11</sup>. Andriejew, tak jak Freud, dominujące w życiu człowieka znaczenie przypisywał seksualności i złym instyktom, uznawał dużą rolę snów i widziadeł<sup>12</sup>, rozważał problematykę strachu przed życiem i pragnienia śmierci. Wyraźnie łączy to Andriejewa również z ekspresjonistami, którzy wykorzystując psychoanalizę i psychologię głębi starali się ukazać rolę, jaką w ludzkim życiu odgrywa popęd seksualny, nie wyłączając przy tym spod obserwacji obszarów patologii<sup>13</sup>.

Na przełomie wieków na fali ogólnego dążenia do pogłębionego psychologizmu i tendencji uniwersalistycznych nastąpiło zbliżenie stanowisk Andriejewa i Junga. Podobieństwo to wyrażało się przede wszystkim

<sup>10</sup> Cyt. wg: Л. Каранчи: *Л. Андреев о психологическом изображении*. В: „Slavica”. Т. 12. Debrecen 1972, s. 98.

<sup>11</sup> Przypomnijmy, iż według Freuda *id* to sfera pierwotnych popędów witalnych, *ego* -- świadomych motywów, *superego* -- „nieświadome-świadome” introjekcje ideałów i wartości. *Id* funkcjonuje nieświadomie, *ego* -- świadomie, *superego* -- podświadomie lub świadomie. Dynamiczny związek między tymi trzema komponentami umysłu jest uwarunkowany przez właściwą im kateksję, kumulującą się i odpowiednio rozładowaną energię. Tak więc *id*, rezerwuar pierwotnych popędów, dąży do zaspokojenia instyktownych i biologicznych potrzeb ciała. *Ego* ogranicza zapędy *id* i wymagania *superego*, przekładając je na społecznie i biologicznie możliwe do przyjęcia sposób zachowania. *Superego*, kodeks aksjologiczny umysłu, hamuje wszystkie te potrzeby wewnętrzne i zewnętrzne. Z tych szczególnych i w znacznym stopniu społecznych funkcji rodzą się konflikty psychiczne (zob.: J. Fizer: *Psychologizm i psychoestetyka*. Przel. J. Stawiński. Warszawa 1991, s. 88 -89; B. Bettelheim: *Freud i dusza ludzka*. Przel. D. Daneek. Warszawa 1991).

<sup>12</sup> Na ten temat zob.: Л. Каранчи: *Сны и видения в рассказах Леонида Андреева*. В: „Slavica”. Т. 8. Debrecen 1967, s. 81 -115.

<sup>13</sup> M. Szyrocki, M. Cieński: *Awangarda w Niemczech...*, s. 105.

w przypisywaniu indywidualnej podświadomości znaczenia podświadomości zbiorowej, opierającej się na tzw. infrastrukturach, czyli na głęboko utajonych pojęciach i wyobrażeniach pierwotnych, właściwych rodzajowi ludzkiemu<sup>14</sup>.

Fascynująca Andriejewa kategoria nieświadomości pojawia się również u Artura Schopenhauera i Fryderyka Nietschego — filozofów dobrze znanych pisarzowi. Zdaniem badaczy, źródeł psychologicznych poglądów Andriejewa należy jednak poszukiwać nie w naukowej psychologii, ale w filozofii i literaturze artystycznej<sup>15</sup>. I właśnie głównie na tym polu owe koncepcje zyskują u Andriejewa swą artystyczną konkretyzację. Wprawdzie *implicite* pisarz sformułował swą teorię dopiero w 1912 roku w *Listach o teatrze* (*Письма о театре*), lecz odnosi się ona także do wcześniejszej twórczości. Utworem, który w sposób oczywisty (ale nie jednoznaczny) ucieleśnia teorię Andriejewa, jest dramat *Czarne maski* (*Черные маски*, 1908). Pisarz zaprezentował w nim „tajemne” i „głębinowe” zjawiska psychiki ludzkiej, nie dające się wyrazić środkami charakterystycznymi dla realizmu. Lorenzo — główny bohater utworu „nie tworzy obrazu konkretnej osobowości ludzkiej, dookreślonej pod względem psychologicznym, obyczajowym i socjalnym, lecz uosabia abstrakcyjny model człowieka w ogóle. Stanowi on swoistą parabolę ludzkiego bytu i losu, złożoną z komponentów ponadindywidualnych i ponadczasowych”<sup>16</sup>. Kanwa fabularna „opowiada” o maskaradzie na zamku, gdzie gośćmi są dziwne maski. Wprowadzone tu postacie to alegoryczne uosobienie stanów uczuciowych i namiętności, zamek zaś jest fizyczną, materialną transformacją duszy ludzkiej. Zjawiające się w nim monstra-maski budzą poczucie zagrożenia i lęk. „Ich narastająca liczebność [...] uosabia potęgę sił wrogich człowiekowi [...] bohater staje twarzą w twarz wobec groźnego i niepojętego Fatum. Irracjonalne moce (czarne maski) osaczając Lorenza obezwładniają jego świadome zamierzenia. Pozbawiając bohatera przymiotów gospodarza [...], degradują go do roli slugi

<sup>14</sup> System Junga nazywany był przez niego „psychologią analityczną”. Jednym z centralnych jej punktów była koncepcja „podświadomości zbiorowej”. Podobnie jak instynkty u zwierząt, u człowieka — zdaniem Junga — istnieją wrodzone, charakterystyczne dla różnych ras archetypy, stanowiące nie indywidualną, ale zbiorową podświadomość. Archetypy te to aprioryczni organizatorzy naszego doświadczenia, niewidzialny ultrafioletowy kraniec psychicznego spektrum. Ujawniają się one w snach, fantazjach, halucynacjach, zaburzeniach psychicznych, a również w twórcach kultury. (M. G. Jaroszewski: *Historia myśli psychologicznej*. Przeł. A. Kowaliszyn. Warszawa 1987, s. 227).

<sup>15</sup> Л. Каранчи: *Л. Андреев о психологическом...*, s. 99. Badacz ten sądzi, że zachodnioeuropejscy uczeni i pisarz rosyjski doszli do podobnych konkluzji w tym samym czasie niezależnie od siebie.

<sup>16</sup> M. Cymborska-Leboda: *Dramaturgia Leonida Andriejewa. Technika i styl*. Warszawa 1982, s. 56.

i marionetki.”<sup>17</sup> W duchu ekspresjonizmu, za pośrednictwem koszmarnych wizji, groteskowych potworów narasta w sztuce nastrój przerażenia i beznadziejności<sup>18</sup>.

Ten „wewnętrzny” dramat Lorenza zyskuje dodatkową intensywność przejawu na skutek umieszczenia w ciągu zdarzeniowym swego rodzaju hasel wywoławczych, nawiązujących do schematów archetypowo-mitycznych. Owe hasła, będące jeszcze jednym udokumentowaniem modernistycznej tendencji, mają moc aktualizowania „wiecznych treści”. Należy do nich, między innymi, obraz przeniesionego przez orszak królewski małego potworka, będący uogólnieniem, aktualizacją mitu o grzechu pierworodnym. Ten *image*, powracający wielokrotnie w różnych konfiguracjach podkreśla więź pokoleń i ciągłość bytu, urastając do formuły wyrażającej ogólną prawidłowość życia ludzkiego. Jest on także „kluczem do dręczącej Lorenza obsesji, będącej uzasadnieniem jego cierpienia wynikłego ze zdobytej wiedzy o istocie dobra i zła. Cierpienie to przybiera charakter uniwersalny, ponieważ ściśle się wiąże z ciągiem doświadczeń bohatera, jakie zdobywa on, uświadamiając sobie ich sens w kulminacyjnych sytuacjach maskarady, sprzyjających ogólnej ocenie jego pozycji we Wszechświecie”<sup>19</sup>.

Wspomniany obraz potworka wiąże się w dramacie także z motywem zdrady i synowskim poczuciem winy, co pozwala przeprowadzić paralelę z „kompleksem Edypa”. Odniesieniem do Freudowskiej symboliki kompleksów, pragnień zepchniętych do podświadomości, a mających podłoże seksualne, jest uwiedzenie wieśniaczki przez Lorenza, falliczne kształty niektórych masek<sup>20</sup>, a także polaryzacja stosunku bohatera do żony. Oscyluje on między uwielbieniem graniczącym ze świętością i pożądaniem<sup>21</sup>.

Jeszcze jedną paralelę, którą można przeprowadzić między Andriejewem i twórcą psychoanalizy, a także atmosferą epoki przełomu XIX i XX wieku, jest aktywność pierwiastka zła w stworzonej przez niego formule „duszy” ludzkiej, wyrażającej się w obrazie Szatana i masce śmierci. Elementy te świadczą o daremności obrony człowieka przed złem, o nieuchronności pozostawania bohatera w sferze oddziaływania kosmicznego piekła. Jednakże złe moce władające jednostką ludzką są obce nie tylko w świecie zewnętrznym. Według Andriejewa funkcjonują one także w nim samym, w podświadomości —

<sup>17</sup> Eadem: *Z obserwacji nad poetyką „Czarnych masek”*. „Slavia Orientalis” 1977, nr 1, s. 40.

<sup>18</sup> Л. К. Швецова: *Творческие принципы и взгляды близкие к экспрессионизму. В: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века*. Москва 1975, s. 272.

<sup>19</sup> M. Cymborska-Leboda: *Z obserwacji...*, s. 41.

<sup>20</sup> Na temat kultu fallicznego w religiach, mitologiach i literaturze zob. D. Freya: *O rzeczy najważniejszej*. Gdańsk 1991.

<sup>21</sup> Por.: H. Chałacińska-Wiertelak: *Dramaturgia Leonida Andriejewa 1906—1911. Interpretacja*. Poznań 1980, s. 43.

tajemnym i nieprzeniknionym obszarze duszy. Podobnie jak u Freuda, u Andriejewa także przybiera ona kształt otchłani, gdzie chronią się najgorsze żądze. Oddziaływanie tych sił (zarówno zewnętrznych, jak i wewnętrznych) prowadzi do rozpadu osobowości Lorenza. On sam, czując się wyalienowany i w sytuacji bez wyjścia, uniwersalizuje zjawiska, których jego sfera *ratio* nie potrafi wyjaśnić. Wszystko to sprawia, że rozum ludzki, według Andriejewa, nie zdoła objaśnić tego, co absurdałne, bezmyślne. Nie jest zatem możliwa harmonia między wolą a rozumem. Naturalną konsekwencją tego stanu umysłu jest więc choroba psychiczna bohatera<sup>22</sup>.

Dramat *Czarne maski* stanowi „kolejny etap w dążeniu pisarza do stworzenia sztuki »wielkiej syntezy«, swoistego *theatrum mundi*. [...] poszukując dla realizacji swoich zamierzeń odpowiedniego kształtu artystycznego, pisarz sięgnął do tych elementów tradycji gatunkowej, które stwarzały szczególnie szerokie możliwości dla symbolicznego uogólnienia. Z tych właśnie względów szczególnie bliski okazał się uniwersalizm dramatu średniowiecznego oraz odwołującej się do karnawału groteski.”<sup>23</sup>

Jednakże nie tylko na gruncie dramatu pisarz uprawiał tę swego rodzaju wiwisekcję kondycji ludzkiej. Stworzoną przez siebie „koncepcję pojętej filozoficznie natury człowieka”<sup>24</sup> (która zresztą, zdaniem badaczy, nie cechowała się wyjątkową głębią)<sup>25</sup> Andriejew realizuje także w prozatorskich tekstach literackich. I tutaj także prezentuje wyabstrahowane z realiów schematy życia ludzkiego, potwierdzające przekonanie o ingerencji fatum, sił infernalnych w egzystencję maksymalnie uogólnionego indywiduum. Głównym jednakże tematem, zarówno na początku drogi twórczej, jak i w późniejszej działalności pisarskiej, jest obsesyjnie rozważany temat śmierci. Problem ten — filozoficzny raczej, gdyż będący przedmiotem roztrząsań egzystencjalizmu — pisarz w dalszym ciągu usiłuje rozstrzygnąć w aspekcie szczegółowej analizy kondycji ludzkiej.

Andriejew próbuje zgłębić istotę owych symbolicznych powszechników, tzn. zagadnienie życia i śmierci, odwieczne idee Boga i Szatana, harmonii i chaosu, dobra i zła, w opowiadaniu *Moje notatki* (*Mou zanucku*, 1908), nawiązującym bezpośrednio do omawianego wcześniej dramatu. W utworze tym, będącym studium psychiki człowieka wyizolowanego ze społeczeństwa,

<sup>22</sup> Por.: J. Kapuścik: *Motywy „Legendy o Wielkim Inkwizytorze” w opowiadaniach Leonida Andriejewa. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”* 1983, z. XX, s. 189.

<sup>23</sup> M. Cymborska-Leboda: *Z obserwacji...*, s. 38.

<sup>24</sup> J. Życiński: *Z powrotem do powszechników. Wstęp. W: Spór o uniwersalia a nauka współczesna. Sympozjum — Kraków 11–12 maja 1990. Ośrodek badań interdyscyplinarnych przy Wydziale Filozofii Papieskiej Akademii Teologicznej*. Red. M. Heller, W. Skoczny, J. Życiński. Kraków 1991, s. 6.

<sup>25</sup> J. Kapuścik: *Motywy...*, s. 186.

bohater opisując swoje przemyślenia na temat duszy człowieka, opowiada o niej jako święcie na zamku:

I każdy człowiek, jak to zrozumiałem — stwierdza — jest podobny do tego znamienitego pana, który urządził wspaniałe przyjęcie w zamku swoim [...] i zjechały się zewsząd dziwne maski [...] one śmiały się i szeptały dziwne rzeczy o odwiecznym chaosie, tam skąd przyszły.<sup>26</sup>

Uniwersalny charakter tej opowieści wyraża uogólnienie „i każdy człowiek”. Swoje przemyślenia na temat natury człowieka bohater zawiera w stwierdzeniu:

I całkowicie obnażona stawała przede mną tajemnicza dusza ludzka. Widziałem jak z dnia na dzień, z godziny na godzinę walczyły w niej pierwotny straszliwy chaos z chciwym dążeniem do harmonii i porządku; jak w krwawej walce odwiecznego kłamstwa z nieśmiertelną prawdą niepojętą drogą kłamstwo przeistaczało się w prawdę i prawda stawała się kłamstwem. Wszystkie siły, jakie są w świecie, znalazłem w duszy ludzkiej.

(s. 172)

Jednakże wnioski, do jakich dochodzi bohater, spreparowane w nienaturalnych warunkach przybytku penitencjalnego są jedynie namiastką prawdy. Na ich rezultat rzutuje obiekt, w jakim się on znajduje; panujący w więzieniu porządek jest dla bohatera wyrazem harmonii panującej w świecie. „Świadectwem owej mądrości ma być także skonstruowana przez bohatera »formuła żelaznej kraty«; oto bowiem jak olśnienie nasuwa się myśl, iż uniwersum, prawa ducha i materii mogą być ogarnięte rozumem jedynie fragmentarycznie poprzez nadanie im pewnej zakończonej formy, np. kwadratu zakratowanego okna [...]. Jednocześnie ów wzorzec, tj. sławetna »formuła żelaznej kraty«, to nic innego, jak symbol ograniczoności poznania, niedoskonałości konstrukcji psychicznej człowieka, jego małej sprawności intelektualnej [...]. Pozwala także zrozumieć źródło dysharmonii w duszy ludzkiej — pragnącej ogarnąć i wytłumaczyć więcej aniżeli umożliwia to natura biologiczna, stąd szamocącej się między krańcowościami.”<sup>27</sup> Więzienie, w którym przebywa bohater *Moich notatek*, jest parabolą psychiki ludzkiej, wrywającej się ku prawdzie i sprawiedliwości, lecz zamkniętej, odgradzonej od świata, zdeterminowanej biologicznie. Wprawdzie sterylne warunki izolacji wpływają na błędny rezultat przemyśleń na temat duszy ludzkiej, stanowiącej głównie „skarbnicę delikatności, potulnej wiary, świętej pokory” (s. 183), to jednak doskonale uświadamia on sobie istnienie nadrzędnej prawidłowości, czyniącej z człowieka marionetkę podporządkowaną jej. Stwierdza on:

<sup>26</sup> Л. Андреев: *Собрание сочинений*. т. 8. Санкт-Петербург 1913, s. 172. Wszystkie cytaty tekstu źródłowego pochodzą z tego wydania (tłumaczenie — A. P.).

<sup>27</sup> J. Kapuścik: *Leonida Andriejewa „estetyka dysonansu”*. „Slavia Orientalis” 1985, nr 3–4, s. 273.



[...] nad tym wszystkim, co nazywacie niebytem i śmiercią jednakże króluje wszechwładne Prawo. Tylko głupcy umierając myślą, że kończą oni ze sobą — oni kończą tylko z jedną formą siebie, żeby niezwłocznie przyjąć drugą [...]. Wierzę i wyznaję, że więzienie nasze jest nieśmiertelne.

(s. 188)

Andriejewowski sposób widzenia człowieka w płaszczyźnie ponadczasowej, w której nadrzędne znaczenie przypisuje się tajemniczym siłom, prowadzi ku temu, iż zarówno ten utwór, jak i inne, np. *Milczenie* (*Молчание*, 1900), *W piwnicy* (*В подвале*, 1901), *Życie Wasyla Fiwejskiego* (*Жизнь Васи́ла Фивейского*, 1903), *Czerwony śmiech* (*Красный смех*, 1904), są alegorią dramatu ludzkiego bytu i jego tragizmu. W prezentacji przerażenia, jakie wzbudza u człowieka śmierć, nieodgadnione, coś, co tkwi w nim samym, pisarz często w celu osiągnięcia maksymalnej ekspresji ucieka się do deformacji rzeczywistości, schematyzacji, a także hiperbolizacji, jak to mogliśmy zaobserwować w omawianym utworze. Celowi temu służy również obecna tu alegoria i symbolika.

Andriejew w ogóle krytycznie odnosi się do wszelkich ludzkich poczynań opartych na racjonalizmie. W jego przekonaniu pierwiastek racjonalny zbyt często ustępuje miejsca emocji, uczuciu, namiętności. Toteż pisarz podejmuje próbę rozstrzygnięcia kwestii antropologicznych w wymiarze ponadindywidualnym, analizując nie tylko sferę rozumu, logiki, ale także obszar żywiolowych instynktów, emocji i namiętności, odczuć irracjonalnych i podświadomych. W tym aspekcie na uwagę zasługuje utwór *Otchłań* (*Бездна*, 1902). Ale i tutaj potęga rozumu zostaje podważona. Okazało się bowiem, że obdarzony rozumem człowiek nie jest w stanie poznać absolutu. Omamem jawi się również wiara w możliwości poznawcze „głębokich” warstw psychiki, gdyż panuje tu inna jeszcze prawda. Jest ona ukryta „pod powłoką rzeczywistości widzialnej i odczuwalnej. Ta druga, irracjonalna sfera bytu, była bliższa autorowi *Otchlani*, aniżeli pierwsza. Jej istoty [...] pragnęli dociec [...] bohaterowie Andriejewa”<sup>28</sup>, w poszukiwaniu esencjonalnego „ja”.

Podczas lektury opisów zachowań bohatera *Otchlani*, Niemowieckiego, nasuwa się skojarzenie ze słynną kwestią Stanisława Przybyszewskiego „Na początku była chuć”<sup>29</sup>, albowiem ten młody powściągliwy człowiek dokonuje gwałtu na ukochanej przez siebie dziewczynie. I wprawdzie na przełomie XIX i XX wieku ukształtował się nowy wzorzec erotyki w literaturze (w czym inspirującą rolę odegrali Artur Schopenhauer, Sören Kierkegard i Fryderyk Nietzsche), zrywający w znacznym stopniu z tradycją średniowieczno-sen-

<sup>28</sup> J. Kapuścik: *Bankructwo sacrum i triumf pesymizmu. „Dziennik Szatana” Leonida Andriejewa*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 8. Red. G. Porębina. Katowice 1985, s. 35.

<sup>29</sup> S. Przybyszewski: *Requiem aeternam...* W: idem: *Wybór pism*. Wrocław 1966, s. 37.

tymentalno-romantyczną tego uczucia<sup>30</sup>, lecz postępek bohatera i tak jawi się wyjątkowo szokująco. Niemowiecki, nie będąc erotomanem, dokonuje tego bulwersującego czynu w szczególnych warunkach, a pisarz traktuje „wyraz osobniczego przeżycia jako formułę ogólną, jako absolutne prawo powszechne”<sup>31</sup>.

Fabula tego skandalizującego utworu prezentuje bandycką napaść na spacerującą parę zakochanych. Na dziewczynie dokonują gwałtu najpierw napastnicy, a następnie ogarnięty namiętnością Niemowiecki. On również pogrąża się w otchłani żądzy i zniewala nieprzytomną ukochaną. Będący we władzy żywiołu mężczyzna staje się obiektem działania anonimowych sił istniejących w nim samym i na zewnątrz niego.

Rodowodu owej koncepcji na temat prawdziwej natury człowieka należy poszukiwać, jak już wspominaliśmy, w koncepcjach Artura Schopenhauera i jego przekonaniu o świadomości jako powierzchni życia psychicznego i rozumieniu podświadomości — nie będącej niczym innym, jak bezpośrednim przejawem „woli” — jako źródła ludzkich zachowań i poczynań<sup>32</sup>. Uniwersalne pojęcie żywiołu<sup>33</sup>, „któremu tak ważną rolę wypadło odegrać w koncepcjach filozoficznych i estetycznych modernizmu europejskiego [...] identyfikowane jest jako realna, lecz nie kontrolowana i niepoznawalna przez indywidualną siłę, nie poddająca się apriorycznej i jednoznacznej ocenie etycznej”<sup>34</sup>. Postępkowi bohatera jednakże nie „tłumaczy [...] wyłącznie motywacja psychologiczna, ale współlistnieje ona — a nawet pozostaje w zależności od motywacji metafizycznej”<sup>35</sup>. Człowiek, o czym jeszcze raz przekonuje nas Andriejew, jest igraszką w rękach ślepego Fatum. Taka koncepcja losu ludzkiego, ujmowanego w kategoriach absolutnych, ponadczasowych, uniwersalnych, jest koncepcją tym bardziej tragiczną, że pozbawioną trwałych zasad moralno-etycznych. Pesymizm Andriejewa, interpretującego człowieka w duchu humanizmu antropocentrycznego, nie był holdem złożonym modzie literackiej, a wynikał z głębokich przemyśleń pisarza, wierzącego w istnienie „zła wszechświatowego”, którego istota niewiele ma wspólnego z kategoriami zdroworoządkowymi. Dlatego obdarzony rozumem człowiek staje bezradny wobec piętrzących się trudności poznania absolutu. Uniemożliwia to sama istota rozumu, niedoskonałego i zwodniczego, niekonsekwentnego i niespójnego.

<sup>30</sup> Por.: T. Klimowicz: *Eros w literaturze rosyjskiej (Twórczość Walerija Briusowa)*. „Slavica Wratislaviensia” 1987, t. XLIV, s. 29.

<sup>31</sup> A. Hutnikiewicz: *Od czystej formy...*, s. 67.

<sup>32</sup> Por.: B. Stempczyńska: *Rosyjska proza...*, s. 102.

<sup>33</sup> D. Maksimow: *Poezja i proza A. Błoka*. Leningrad 1975, s. 50.

<sup>34</sup> B. Stempczyńska: *Rosyjska proza...*, s. 96.

<sup>35</sup> J. Winkler: *Rzecz o zdradzie. „Judaszk Iskariota” Leonida Andriejewa*. W: *Problemy psychologizmu w literaturach wschodniosłowiańskich*. Red. W. Wilczyński. Zielona Góra 1991, s. 133.

Pozytywnym wyjściem dla człowieka nie jest także ucieczka w sferę uczuć i emocji. Tutaj kryją się bowiem najpotworniejsze żądze. „Ten dysonans, tak często występujący w twórczości Andriejewa — zyskuje rangę niezmiennego prawa powszechnego, istniejącego w przyrodzie, jej przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Rozum i uczucie jako elementy psychiki ludzkiej, będącej pochodną pogrążonej w zmienności i chaosie natury, zostają również poddane działaniu jej praw. Są to prawa nieubłagane, druzgocące spójność i harmonię psychiki.”<sup>36</sup>

Ów pesymistyczny sposób percepcji świata przez Andriejewa pogłębiał brak nadziei na możliwość nadejścia człowieka harmonijnego. Nastrój ten nasila się dodatkowo, kiedy pisarz podejmuje rozważania dotyczące wzajemnych relacji między psychiką i uwarunkowaniami społecznymi. Mamy na uwadze między innymi takie utwory, jak: *Gubernator* (*Губернатор*, 1905) czy *Saszka Żegulew* (*Сашка Жегулев*, 1911). Jakkolwiek problematyka ta ściśle łączy się z rozpatrywanym zagadnieniem, to jednak, ze względu na objętość zagadnienia, wymaga odrębnego opracowania badawczego.

Jak zaświadcza spuścizna pisarska Andriejewa — zarówno ta wczesna, jak i z późniejszego okresu twórczości — czynnikiem nadrzędnym, wywierającym wyjątkowo destrukcyjne działanie na człowieka, jest zło metafizyczne. Ono też zyskało swój symboliczny ekwiwalent w utworze z 1901 roku pt. *Mur* (*Стена*). Tytułowa ściana jest tu zmonumentalizowaną metaforą triumfującego zła, będącego przeszkodą nie do pokonania w osiągnięciu przez człowieka innego, lepszego świata. Fantasmagoryczna wizja, jaką prezentuje sobą alegoryczna rzeczywistość przedstawiona tego utworu, niesie w sobie ziarno optymizmu. Narrator dążący do pokonania potęgi ściany zła zapowiada nadejście ery „nowego świata”:

Niech ona stoi — powiada — ale czyż każdy trup nie jest stopniem ku szczytowi? Jest nas wielu i życie nasze jest uciążliwe. Zaścielimy trupami ziemię; na trupy narzucimy nowe trupy i tak dojdziemy do szczytu. I jeśli pozostanie tylko jeden — on zobaczy nowy świat.  
(s. 250)

Bohaterski czyn nie ma jednakże szans powodzenia. Badacze zauważają, iż „autor nie daje odpowiedzi na pytanie, jak pogodzić element walki heroicznego buntu, niosący ziarno optymizmu, z ułomnością natury psychofizycznej człowieka i przeciwnościami życia, będącymi źródłem niepowodzeń w tej walce”<sup>37</sup>.

Nastrój pesymizmu będzie w dalszej twórczości narastał, aby ostatecznie osiągnąć apogeum w *Dzienniku Szatana* (*Дневник Сатаны*, 1919), gdzie pisarz jeszcze raz podejmuje próbę rozstrzygnięcia zagadnienia wyższości prawd

<sup>36</sup> J. Kapuściak: *Leonida Andriejewa „estetyka dysonansu”...*, s. 277.

<sup>37</sup> Ibidem.

rozsądku i uczucia w postępowaniu człowieka. Ostatecznie zatriumfuje przekonanie, iż *homo sapiens* jest istotą pozbawioną jakichkolwiek perspektyw na przyszłość.

Анна Пашкевич

#### УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

##### Резюме

Тенденция к универсализации проблем в творчестве Леонида Андреева является опережающим экспрессионизм шагом. Особенно это касается проблемы психологизма. Созданная писателем триадическая концепция человеческой психики (бессознательность, подсознательность, сознательность), а также приписание индивидуальной подсознательности значения собирательной подсознательности позволяет провести аналогию с концепциями Фрейда и Юнга. Примером взглядов Андреева является драма *Черные маски*, в которой маски-уроды символизируют состояния чувств и страстей, зато пир на замке является превращением человеческой души.

Эту проблематику продолжает рассказ *Мои записки*, будучи попыткой создания этюда психики человека, обособленного от общества. Анализ произведения *Бездна* обнаруживает факт, что исследование „глубоких” слоев психики не дает оптимистических решений в попытке дойти до существенного „я”. Универсальное понятие стихии, выводящиеся из концепции Шопенгауера, подвергается высшей закономерности, какой является „всемирное зло”. Свою метафорическую форму нашло оно в произведении *Стена*. Осознание писателем убожества психофизической природы человека приведет к углублению настроения пессимизма в дальнейшем творчестве, особенно в произведении *Дневник Сатаны*.

Anna Paszkiewicz

#### UNIVERSAL PROBLEMS IN THE EARLIER WORKS OF LEONID ANDRIEYEV

##### Summary

The tendency to universalisation of the problem matter in the works of Leonid Andriyev can be seen as a precursory phenomenon relative to expressionism. This refers in particular to the question of psychologism. The triadic conception of the human psyche created by the writer (the unconscious, subconscious and conscious) and also the ascribing to the individual subconscious the significance of a collective subconscious makes it possible to carry out an analogy with the concepts of Freud and Jung. As an example of these attitudes of Andriyev may be cited the play *Черные маски* in which the mask-monster symbolises states of feeling and passions while the feast at the castle represents the transformation of the human spirit.

This problem matter is continued in the story *Мои записки* which is an attempt to give a study of the psychological condition of a man isolated from society. Analysis of the book *Бездна* reveals that penetration to the deeper layers of the psyche does not bring optimistic solutions in the attempt to reach to the essential „I”. The universal conception of element, arising from the opinions of Schopenhauer, is subordinated to the overriding law which is the „universal evil”. This finds its metaphorical expression in the story *Тьма*. The writer’s awareness of the frailty of man’s psychophysical nature contributes to the deepening of the mood of pessimism pervading later works, especially in the book *Дневник Сатаны*.