

Paulina Charko-Klekot

Leonid Andriejew - jeszcze pisarz czy już filozof? : teoria panpsychizmu na przykładzie dramatu "Jekaterina Iwanowna"

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 24, 51-62

2014

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Leonid Andriejew — jeszcze pisarz czy już filozof? Teoria panpsychizmu na przykładzie dramatu *Jekaterina Iwanowna*

Paulina Charko-Klekot

ABSTRACT: The article presents a brief analysis of philosophical and literary ideas forwarded by Leonid Andreyev, with special focus on the theory of theater, that is panpsyche. The example of a drama by Yekaterina Ivanovna shows characteristic features of the new drama, such as the animation of the physical world as well as the spiritual one.

KEY WORDS: Leonid Andreyev, Yekaterina Ivanovna, panpsyche drama, psychologism, „new theater”

Tradycja intelektualna przełomu XIX i XX wieku, wypierana przez filozofię marksistowską, powraca we współczesnej myśli filozoficznej. „Srebrny wiek” czy inaczej renesans religijno-filozoficzny¹ to okres kulturowego bogactwa, w którym główny nurt myślowy skoncentrowany był na filozofii religijnej, jednocześnie pozwalając sobie na swobodę intelektualną i duchową. Jego przedstawiciele koncentrowali się na problematyce egzystencjalnej, którą wiązali z historyczno-kulturowym wymiarem istnienia człowieka². Za założycieli tego nurtu uważa się Fiodora Dostojewskiego i Włodzimierza Sołowjowa, a wśród jego przedstawicieli można wymienić: Nikołaja Bierdiajewa, Lwa Szestowa, Siergieja Bułgakowa, Dymitra Mierieżkowskiego, Wasilija Rozanowa czy Wiaczesława Iwanowa. Zdecydowana większość z nich była nie tylko filozofami, ale także pisarzami, artystami, organizatorami życia kulturalno-naukowo-intelektualnego. „Srebrny wiek” to czas, kiedy poglądy filozoficzne przekazywano za pomocą literatury. W artykule *Kto „uprawia” dziś filozofię w Rosji* Lilianna Kiejzik pisze, że „na początku swego istnienia filozofia rosyjska była literaturą lub dokładniej: to osiemnasto- i dziewiętnastowieczna literatura rosyjska posta-

¹ J. D o b i e s z e w s k i: *Współczesny stan filozofii w Rosji*. http://rkn.republika.pl/stan_filozofii_w_rosji.html [data dostępu: 31 III 2014].

² Ibidem.

wiła pytania filozoficzne, roztrząsała filozoficzne dramaty”³. Utwory nie tylko były bogate językowo i literacko, ale prezentowały również światopoglądy autorów, niczym lustra odbijając ich myśli i popularyzując filozoficzne koncepcje. Z tej przyczyny można mieć pewne problemy z klasyfikacją twórców „srebrnego wieku”, gdyż nie da się jednoznacznie stwierdzić, czy bliżej im było do pisarzy czy do filozofów. Trudno odpowiedzieć na pytanie, czy ich filozofia narodziła się w wyniku pewnych literackich przemyśleń czy też ich twórczość literacka jest wynikiem przemyślanego systemu filozoficznego?

W niniejszym artykule pragnę skupić swoją uwagę na jednym z takich pisarzy-filozofów, a mianowicie Leonidzie Andriejewie, o którym Konstantin Arabażyn mówił, że „początek XX wieku znaczy się jego imieniem”⁴. Koncepcje filozoficzne są ważnym składnikiem zarówno prozy, jak i dramaturgii Andriejewa, a jedną z lepiej ukształtowanych jest koncepcja teatru panpsyche, którą chciałabym przedstawić na przykładzie dramatu *Jekaterina Iwanowna*.

Światopogląd Andriejewa zaczął się kształtować już w młodości, kiedy to nastoletni Leonid zapoznał się z poglądami Artura Schopenhauera w tłumaczeniu i interpretacji Aleksieja Kozłowa⁵. Później na jego przekonania oddziaływały prace Fryderyka Nietzschego, Fiodora Dostojewskiego, Lwa Tołstoja i Antoniego Czechowa. Nie tylko przeczytane publikacje, ale również życiowe doświadczenia znalazły odbicie w literackiej twórczości Andriejewa, wzbogacając jego egzystencjalne koncepcje ludzkości i świata (np. kilkakrotne próby samobójcze sprawiły, że jego bohaterowie bardzo często znajdują się w sytuacjach na granicy życia i śmierci)⁶.

Andriejew traktował filozofię jako typ twórczej orientacji i formę życia duchowego⁷. Twórczość zaś (sztuka w szeroko rozumianym pojęciu) była dla niego formą poznania — z jej pomocą pisarz dążył do zbadania najgłębszych warstw ludzkiej świadomości. Psychologia człowieka, targające nim namiętności, związek duszy z psychiką, pytania egzystencjalne i moralne — wszystko to przedstawiał w swoich utworach. Zmierzał do połączenia w jedno obu gałęzi humanistyki — literatury i filozofii. Pragnienie to uwidoczniła się w jego tekstach — zarówno prozatorskich, jak i dramaturgicznych, o czym mówi Serafima Demidowa, podkreślając, że jego utwory literackie aspirują do bycia czymś w stylu powiastek filozoficznych, zawsze są bowiem przesiąknięte filozoficznym i psychologicznym kontekstem⁸.

³ L. Kiejzik: *Kto „uprawia” dziś filozofię w Rosji?* http://www.filozofiarosyjska.uz.zgora.pl/images/teksty/kto_uprawia_filozofie_w_rosji.pdf [data dostępu: 31 III 2014].

⁴ К. А р а б а ж и н: *Леонид Андреев. Итоги творчества*. Санкт-Петербург 1910, s. 2.

⁵ С. Д е м и д о в а: *Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ*. Автореф. Канд. Дис. Филол. Наук. Москва 2008, s. 11.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 20—22.

Od początku swojej twórczości Andriejew wykorzystywał techniki i style różnych gatunków literackich, szukając takiego, który pozwoli mu jak najlepiej wyrazić swój światopogląd. Autorzy *Historii rosyjskiej literatury* wczesne prace dramaturga wiążą z demokratycznymi i realistycznymi tendencjami w literaturze i wskazują na obecne w nich zainteresowanie tematyką „małego człowieka” («маленького человека») oraz psychologią⁹. W powieści *Życie Wasyla Fiwiejskiego* (1903) pisarz wystąpił w roli artysty-psychologa, umiejętnie przedstawiając upadek wiary bohatera oraz ogarniające go szaleństwo. Znamienne dla utworów tego okresu jest skupienie uwagi autora na wybranych cechach charakteru człowieka lub na jednej stronie jego duchowej ewolucji¹⁰. Opowiadanie *Czerwony śmiech* (1904) rozpoczyna nowy rozdział literacki, charakteryzujący się dążeniem do filozoficznych uogólnień oraz chęcią ujawnienia istoty przedstawianych zdarzeń. W tym celu pisarz coraz częściej używał symboliki i groteski, nie zapominając przy tym o swoich zainteresowaniach psychologizmem¹¹. Nowe poszukiwania twórcze doprowadziły do kolejnych charakterystyk jego działalności artystycznej — krytycy mówili o stopniowym odejściu od realizmu i zbliżeniu z symbolizmem. Jednakże ze względu na różnorodność gatunkową utworów nie da się jednoznacznie sklasyfikować dorobku Andriejewa, a jedną z jego bardziej reprezentatywnych cech jest dwoistość percepcji świata, której źródła można znaleźć w zmiennych nastrojach społeczeństwa, a która pojawia się zarówno w podejmowanej przez dramaturga problematyce, jak i w wykorzystywanych środkach artystycznych. Tę dwoistość doskonale obrazuje wypowiedź Maksima Gorkiego:

Леонид Николаевич странно и мучительно резко для себя раскалывался на двое: на одной и той же неделе он мог петь миру — Осанна! и провозглашать ему — Анафема! в обоих случаях он чувствовал одинаково искренно¹².

Próby odnalezienia własnej drogi literackiej Andriejew podejmował w czasie pojawienia się w Rosji i Europie nowych, podważających realizm jako główny kierunek w literaturze i sztuce tendencji: impresjonizmu, symbolizmu, dadaizmu czy surrealizmu. W życiu teatralnym trendy te znalazły odbicie w zjawisku nazwanym „nowym teatrem”. Jako dramaturg Andriejew interesował się nowatorskimi kierunkami myśli teatralnej, a jako krytyk miał swój wkład w kształtowanie prekursorskich idei. Aktywnie uczestniczył w teatralnych sporach, prezentując swoje poglądy jako teoretyk, krytyk i dramatopisarz. Występując przeciwko umowności i schematyzacji teatru, pisarz widział nowo

⁹ *История русской литературы в 4-х томах*. Т. 4. Ред. К. Муратова. Ленинград 1983, s. 331—334.

¹⁰ *Ibidem*, s. 335—337.

¹¹ *Ibidem*, s. 338.

¹² М. Г о р к и й: *Полное собрание сочинений*. Т. 16. Москва 1973, s. 324.

powstałe zjawisko jako „teatr panpsyche”, formułując tym samym jedną ze swoich najważniejszych koncepcji.

Opracowane założenia umieścił w dwóch *Listach o teatrze* (1912—1913). Próbował także wcielić je w życie w pisanych przez siebie utworach. Za „ojca” teatru panpsychicznego dramaturg uważał Czechowa, który — jako jeden z pierwszych — poczuł, że współczesny teatr potrzebuje syntezy dramaturgicznych i scenicznych środków, aby w pełni wyrazić całą złożoność stosunków międzyludzkich oraz określić miejsce pojedynczej jednostki w społeczeństwie¹³. Natomiast samo pojęcie „panpsychizm” Andriejew wzięł od Schopenhauera oraz Hartmanna i wprowadził je w świat literatury, właściwie nie zmieniając jego sensu. Panpsychizm zakładał, że materia jest obdarzona właściwością życia oraz świadomości (jest ożywiona), podobnie jak ludzka psychika. Pak San Czjin w swojej pracy *Panpsychizm w dramaturgii Leonida Andriejewa* źródeł panpsychizmu nakazuje szukać w animizmie i hylozoizmie¹⁴. Animizm rozumie jako wiarę prymitywnych narodów w istnienie duszy oraz duchów będących przyczyną zjawisk przyrodniczych, a także jako wiarę w ożywienie całej przyrody. Metaforyczny sens animizmu polega na przeświadczeniu o duchu (duszy) jako jednej z zasad życia. Hylozoizm zaś badacz przedstawia jako kierunek w filozofii, który rozpatruje całą materię jako żywą (ożywioną). Jego zdaniem materia nigdy nie może istnieć bez ducha, a duch — bez materii¹⁵. Andriejew interpretował panpsychizm podobnie jak profesor Kozłow, który opracowując koncepcję panpsychizmu wystąpił przeciw Hegłowskiej filozofii tożsamości istnienia i myślenia, uważając, że nie przedstawiają one sobą stadiów wynikających jedno z drugiego¹⁶. Jego interpretacja panpsychizmu sprowadza się do tego, że wszystko, co rzeczywiste, wynika z psychiki i świadomości, nawet jeśli ta świadomość jest bardzo mała. W panpsychizmie — według Kozłowa — „nierozzerwalna więź i jedność substancji, działania i ich zawartości, bezsprzecznie ukazują na jedno i to samo źródło w bycie całego świata”¹⁷. W ślad za badaczem Andriejew uważał, że substancje nie funkcjonują oddzielnie, ale tworzą jeden światowy system, są związane Najwyższą Substancją, której odbicie stanowią¹⁸.

¹³ Д.Е. Проц: *Типология характеров и способы их воплощения в драматургии Л.Н. Андреева*. Орел 2005. <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/93985.html> [data dostępu: 31 III 2014].

¹⁴ Пак Сан Чжин: *Панпсихизм в драматургии Л.Н. Андреева*. Санкт-Петербург 2007, s. 14. Patrz także: *Философия: Энциклопедический словарь*. Ред. А. Ивин. Москва 2004, s. 167; P. Charko: *Pierwiastek męski i kobiecy w dramacie „Jekaterina Ivanovna” Leonida Andriejewa* [Praca magisterska. Lublin 2010], s. 38.

¹⁵ Пак Сан Чжин: *Панпсихизм...*, s. 14.

¹⁶ Ibidem, s. 15.

¹⁷ А. Козлов: *Свое слово. Философско-литературный сборник*. Санкт-Петербург 1989, № 5, s. 131; tłum. — P. CH.-K.

¹⁸ Пак Сан Чжин: *Панпсихизм...*, s. 17.

Na podstawie tych idei oraz platońskiej „duszy świata”, będącej przyczyną i źródłem wszelkiego życia, Andriejew stworzył koncepcję teatru, która odnosiła się właściwie do całej jego literatury i stanowiła zbiór opinii na życie, człowieka i świat.

Zgodnie z przedstawionymi w *Listach o teatrze* poglądami teatr ma obowiązek być przede wszystkim psychologicznym. Autor uważał, że główną rolę w każdym utworze powinny odgrywać psychiczne przemyślenia i przeżycia występujących postaci, a nie poboczne wydarzenia. Bohaterem swoich opowiadań uczynił rozum i myśl. W każdym z utworów chciał pokazać, w jakim stopniu materia wokół nas jest ożywiona. Pragnął „ożywić czas, rzeczy, ludzi”¹⁹. Postulował, aby w nowym teatrze widz na tyle otworzył się na spektakl, by stać się aktywnym uczestnikiem, a nawet aktorem²⁰. Dążył do stworzenia teatru głębokich przeżyć intelektualnych i pogłębionego psychologizmu. Dramatopisarz rozróżniał teatr-przedstawienie i teatr-przeżywanie. Nowym „życiem” dla światowego teatru miał być właśnie teatr-przeżywanie, czyli teatr panpsychiczny, w którym żyje każdy przedmiot i każde słowo. W swojej twórczości dużą uwagę przykładał do korelacji stanów uczuciowych i emocjonalnych bohaterów z otaczającą przyrodą. Zgodnie z prezentowanym przez niego światopoglądem wszystko ma sens i znaczenie — w jego utworach najdrobniejszy szmer liści jest istotny, wnosi informację o samej postaci, bądź o jej otoczeniu. Andriejew odrzucił dotychczasową podstawę teatru, a mianowicie akcję i widowiskowość. Uważał, że teatr nie potrzebuje akcji:

поскольку сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний²¹.

Ucieczkę od niepotrzebnych — jego zdaniem — elementów teatralnych widział w kinematografii, która pomoże, jak sądził, odkryć nowy wymiar ludzkiego przedstawienia o działaniu.

Na drodze teatru do duchowego wzbogacenia się autor *Czerwonego śmiechu* wyodrębnił teatr symboliczny, zaznaczając, że był on tylko środkiem przeniknięcia na sceny „żywej myśli”, a jedynym prawdziwym teatrem może być tylko teatr panpsyche. Andriejew dużo uwagi poświęcał nazewnictwu, podkreślając, że używana przez niektórych nazwa „nastrój” («настроение») zamiast „panpsychizm” jest nieadekwatna i nie oddaje w pełni charakteru nowego kierunku teatralnego²².

¹⁹ Л. Андреев: *Письма о театре*. В: *Собрание сочинений в 6 томах*. Т. 6. Москва 1996, s. 508.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 231.

²² Ibidem, s. 236.

Cechy panpsychizmu Andriejew widział w twórczości wielkich pisarzy poprzedniej epoki: «Мастера же психологичности (или как я назвал: панпсихизма) — Достоевский, Толстой, Чехов»²³. Mimo że uważał się za następcę wszystkich trzech pisarzy, to najbardziej cenił psychologizm Czechowa. Wyodrębniał różne typy panpsychizmu. Nie omieszczał poddać krytyce pewnych cech twórczości pozostałej dwójki wymienianych autorów. Uważał, że Tolstoj często ożywiał jedynie ciało, podczas gdy Dostojewski zbyt często skupiał się wyłącznie na duszy. Natomiast Czechow, który „ożywiał wszystko, na co spojrzeć”²⁴: pejzaże, ludzi, zwierzęta, rośliny, przyrodę i rzeczy, był najbliższy koncepcji Andriejewa. «Одушевленное время, одушевленные вещи, одушевленные люди — вот в чем тайна очарования чеховских пьес [...]»²⁵ — pisał w *Listach o teatrze* dramaturg.

Zgodnie z opiniami niektórych krytyków, trudność w przeobrażeniu tradycyjnego teatru w teatr panpsyche Andriejew dostrzegał w braku panpsychicznych sztuk, które teatry mogłyby wystawiać na swoich scenach. Uważał, że gra aktorska jest fałszem, a u jej podstaw leży maska, której kontynuację stanowi widowiskowość. W nowym teatrze gra powinna być prawdą, którą aktor musi znaleźć w sobie, a następnie oddać w gestach i mimice²⁶. W tej sytuacji — zgodnie z koncepcją Andriejewa — postać „widza” traci sens, gdyż teatr ma stać się życiem, a widz będzie miał taki sam udział w sztuce jak aktor²⁷.

Dramaturg marzył o teatrze pełnym głębokich intelektualnych przeżyć, pogłębionego psychologizmu, stojącego w opozycji do teatru masek, gry, akcji, „teatru-przedstawienia”. Widz powinien stać się częścią tego, co dzieje się na scenie. Ożywienie duszy ma stać się najważniejsze, a całą akcję należy przenieść w głąb ludzkiej psychiki, zastąpić zewnętrznymi wydarzeniami²⁸.

Niemal jednocześnie z pracami teoretycznymi Andriejew podjął próby napisania sztuki w pełni psychologicznej — w 1912 roku powstał utwór *Jekaterina Iwanowna*, będący pierwszym panpsychicznym dramatem pisarza, napisanym w czasie formułowania teorii nowego teatru. *Jekaterina Iwanowna* nie jest pełnym odzwierciedleniem idei panpsyche, posiada jednak wyraźne cechy nowego teatru, na które chciałabym zwrócić uwagę.

Głównym motywem dramatu jest kobieca natura — niebezpieczna i trudna do zrozumienia. Utwór rozpoczyna burzliwa kłótnia głównej bohaterki z podejrzewającym ją o zdradę mężem. Zrozpaczony mężczyzna trzykrotnie strzela do kobiety, ani razu nie trafiając. Oburzona niesłusznym oskarżeniem i przerażona

²³ Ibidem, s. 250.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem, s. 252.

²⁶ С. Кульбюс: *Теория театра «панпсихе» Леонида Андреева*. В: *Quinquagenario. Сборник статей*. Тарту 1972, s. 164—165.

²⁷ Л. Андреев: *Письма о театре...*, s. 284.

²⁸ С. Кульбюс: *Теория театра «панпсихе»...*, s. 165.

próbą zabójstwa, Jekaterina Iwanowna jeszcze tego samego wieczoru wyjeżdża z dziećmi do swojej matki. Tam decyduje się na czyn, o który została niesprawiedliwie oskarżona — rozpoczyna związek z Mientikowem, zachodzi w ciążę, po czym dokonuje aborcji. O tym wszystkim mówi mężowi, który chcąc się pogodzić, przyjeżdża do posiadłości teściowej. Małżonkowie dochodzą do porozumienia i wspólnie wracają do Petersburga, gdzie próbują zacząć wszystko od nowa. Niestety, przebudzona w Jekaterinie Iwanownie kobiecość nie pozwala im wieść spokojnego życia. Bohaterka szuka kolejnych kochanków, coraz bardziej pogrążając się w świecie uciech cielesnych. Sztukę kończy orgia u malarza Koromysłowa, z której Jekaterina Iwanowna wychodzi, by bawić się dalej w innym miejscu z innymi mężczyznami.

Kluczowym konfliktem w dramacie jest opozycja człowiek (kobieta) — targające nim namiętności. Pozostałe konflikty i motywy tworzą tło dla rozważań o duchowym rozpadzie bohaterki, która przegrywa walkę z demonem przebudzonej kobiecości. Myśl i głęboki psychologizm tworzą ideową podstawę dramatu.

Andriejew — zgodnie z głoszoną przez niego teorią — dołożył wszelkich starań, aby ożywić rzeczywistość w utworze. Oznaki życia świata rzeczy i ludzi widać w rytmie i organizacji czasu oraz przestrzeni, a także w ścisłej harmonii świata wewnętrznego bohaterki ze światem zewnętrznym. Rytm świata, podobnie jak rytm głównej bohaterki, przypomina wahadło zegara. Dynamika pierwszego aktu jest wyznaczona przez opisy w didaskaliach, które przechodzą od ciemności do jasności, od ciszy do dźwięków. Rytm przejść między kontrastującymi ze sobą sytuacjami i stanami charakteryzuje zarówno otaczającą przyrodę, jak i bohaterów. Wyznaczone na początku sztuki tempo jest obecne w ciągu całego przedstawienia. Niemal w każdej scenie znajdujące się w didaskaliach opisy: «молчание», «неловкое молчание» czy «умолкает» przerywają dialogi bohaterów. W pierwszym akcie Koromysłow określa dom Stibielewych jako „pusty”, aby za chwilę nazwać go „pełnym”:

Значит, в доме **пусто** и можно скандалить, сколько угодно [...] Ах, это вы, Вера Игнатьевна! Живите **полным** домом, а коньяку нет! [wytóżn. — P.Ch.-K.]²⁹.

Sprzeczne uczucia charakteryzują również stosunki między bohaterami, którzy to się kochają, to nienawidzą (Jekaterina i Georgij, Jekaterina i Alosza), raz gardzą sobą, innym razem zachwycają się (Jekaterina i Koromysłow).

Ważną rolę odgrywają dialogi, które pozwalają czytelnikom na uzyskanie informacji o występujących osobach i rozgrywających się wydarzeniach. To słowa i zachowanie bohaterów wskazują na ich charakterystykę psychologiczną. Dramat posiada rozwiniętą symbolikę, zawartą w przedmiotach, ge-

²⁹ Л.Н. Андреев: *Екатерина Ивановна*. В: *Избранное*. Москва 1996, s. 263.

stach, mimice, słowach i zachowaniu postaci. Sztukę należy uważnie czytać, aby dostrzec w niej, obok historii zdrady małżeńskiej, tragedię jednostki, której przebudzona kobiecość siłą przejmując władzę nad rozsądkiem i rozumem. Jekaterina Iwanowna jest jednym z wielu bohaterów Andriejewa, którzy, nie są w stanie pojąć swoich rozproszonych myśli³⁰. Dramatopisarz uważał, że psyche łączy w sobie ducha i ciało. Brak zrozumienia samego siebie był rozpatrywany przez Andriejewa jako niezrozumienie myśli przez duszę, uwidocznione w ciele jednostki. W swoim „nowym teatrze” autor skupiał się na emocjach, w związku z czym odrzucał intelektualne przeżycia teatralnych przedstawień, uważając, że dotychczasowe postacie z rosyjskich dramatów są bohaterami bez ciała, skupionymi jedynie na sferze duchowej, co — jego zdaniem — było błędem, gdyż wszelkie niepokoje ducha powinny być wyrażone w ciele człowieka³¹.

Andriejew dołożył wszelkich starań, aby pokazać związek duszy i ciała. Stworzył figurę łączącą w sobie cechy „świętej” i „grzesznicy”. Jego bohaterka z przykładowej matki i żony stała się *femme fatale*. Rozżalona, zrozpaczona i rozgoryczona kobieta na złość mężowi oddała się Mientikowowi, co było pierwszym krokiem na drodze ku upadkowi. Zdrada wywołuje w niej poczucie winy, ale zarazem budzi do życia jeszcze silniejsze uczucia, jakimi są pożądanie i namiętność, które zaczynają kierować jej zachowaniem. Z nieświadomej własnego ciała kobiety Jekaterina Iwanowna staje się kokietką i kusicielką. Owa świadomość własnej seksualności jest jednocześnie szczęściem i przekleństwem bohaterki. Moment, w którym Katia uświadamia sobie, że jest piękną kobietą, rozpoczyna psychiczną i fizyczną metamorfozę bohaterki. Przemiana odbywa się stopniowo — wskazują na nią kolejne, nowe elementy, pojawiające się w gestach i słowach Jekateriny: zmienia się nie tylko jej sposób poruszania się i mówienia, ale również wypowiedane przez nią sądy oraz opinie. Dysharmonijność ruchów pozbawionych równowagi, wyeksponowana poprzez porównanie z harmonią otaczającej przyrody, odzwierciedla stopniową utratę wolności. Jekaterina Iwanowna porusza się tak, jak by jej ciało posiadało własne życie. Patrząc na nią, odnosi się wrażenie, że myślami jest zupełnie gdzie indziej niż ciałem. Bohaterka albo gwałtownie i niespodziewanie porusza się, albo zastyga w bezruchu. Swoim zachowaniem przypomina ptaka w klatce — przy czym tym, co ją więzi i uwalnia jednocześnie, jest jej kobiecość. Odrzucający kępujące ją zasady i normy społeczne, ulega więzom targających nią namiętności.

Porównania Jekateriny Iwanowny do ptaka występują w całej sztuce. Ptak uosabia żeński pierwiastek, rzeczy niematerialne, duchowe, swobodę i wolność.

³⁰ J. K a p u ś c i k: *Leonid Andriejew. Wymiar światopoglądowy twórczości*. Kraków 1989, s. 57.

³¹ *Ibidem*, s. 37.

Będąc symbolem niewinności, często występuje jako zwierzę ofiarne. Jekaterina Iwanowna — kobieta, która utraciła swobodę i stała się ofiarą własnych namiętności — doskonale wpisuje się w tę symbolikę. Bohaterka jest świadoma zła, które się w niej budzi, jednak nie znajduje w sobie sił, by się mu przeciwstawić. Podobnie jak platońscy więźniowie w jaskini, Katia zostawia prawdę dla cieni — odrzuca rzeczywistość, by pogrążyć się w wymyślonym, nieprawdziwym świecie, który nawet dla niej nie jest zrozumiały. Nie przeszkadza to jej jednak podążać w jego kierunku i w dwóch ostatnich aktach obserwujemy już nie kobietę toczącą wewnętrzną walkę, ale prawdziwą *femme fatale*.

Brak kontroli nad ciałem, który obserwujemy u głównej bohaterki, jest wyrazem utraty kontroli nad swoimi myślami i duchem. Jej nieskoordynowane ruchy przypominają taniec, pełen nieoczekiwanych zwrotów i częstej utraty rytmu. Taniec jest jednym z ulubionych motywów Andriejewa. W omawianym dramacie występuje jako zewnętrzna oznaka duchowej przemiany bohaterki. Walka rozumu ze złowrogą siłą wewnętrzną jest ujawniona w nieskoordynowanych ruchach bohaterki, przywodzących na myśl przerwany taniec. Zresztą sami bohaterowie niejednokrotnie używają tego słowa na określenie ruchów Jekateriny. W ostatniej scenie kobieta jako Salome ma zatańczyć taniec siedmiu zasłon, jednak nie jest w stanie tego zrobić. Utrata wolności równa jest utracie umiejętności tańczenia. Taniec w tekstach pisarza wielokrotnie występuje w tradycyjnym znaczeniu uwolnienia się, wzlotu.

Wewnętrzna przemiana bohaterki znajduje odbicie w jej wyglądzie fizycznym. Obserwujemy przejście od bieli, w jaką ubrana jest Katia w drugim akcie, do czerni i czerwieni w pracowni Koromysłowa. Ze zmianami w garderobie korespondują jasne kolory w domu na wsi, a następnie ciemne, budzące trwogę barwy w pracowni malarza. Zachowaniem i wyglądem bohaterka nie przypomina już anioła, ale kusicielkę, demona. Jednak Jekaterina tylko w swoim mniemaniu wykorzystuje mężczyzn, w rzeczywistości to oni się nią posługują. Nie chcąc się do tego przyznać, kobieta rozpoczyna grę z otaczającym światem. W didaskaliach coraz częściej pojawiają się słowa „gra”, „aktorka”, „poza”. Jej gesty wyglądają sztucznie, a słowa brzmią nienaturalnie. Przybierane przez Jekaterinę role prowadzą do zatarcia granicy między wyobrażeniami a realnością. Według Koromysłowa ona nie tyle kłamie, co nie wierzy w tę samą logikę, której ufają pozostali. Ma swój świat, który dla innych jest kłamstwem. Aczkolwiek nie tylko ona żyje w zakłamaniu — jej rodzina, przyjaciele, znajomi, wszyscy coś udają, czy to przed sobą, czy to przed innymi. Podwójne normy, dwulicowość, obłuda i fałsz są filarami, na których opiera się „moralność” petersburskiego społeczeństwa. Na tę obłudę nie zgadza się siostra bohaterki, Liza oraz Alosza, brat Gieorgija. Liza, próbuje walczyć z kłamstwem, Alosza ucieka za granicę. Atmosferę rozpadu dostrzega także Koromysłow, jednak nie przeszkadza mu to kierować się podwójną moralnością. Jako artysta widzi więcej niż inni: przestrzeń za oknem jest dla niego

otchłania, natomiast dla na przykład Gieorgija tylko ulicą. Głębsze postrzeganie świata pozwala mu w największym stopniu poznać przyczyny metamorfozy bohaterki. Koromysłow dostrzega w Jekaterinie Iwanownie dwie natury: Madonny i grzesznicy, widzi w niej piękno, ale zdaje sobie sprawę, iż jest to piękno zewnętrzne. Andriejew, odwołując się do koncepcji piękna u Dostojewskiego, w osobie Lizy pokazuje wewnętrzne piękno człowieka, piękno, które się naprawdę liczy, w postaci Jekateriny Iwanowny zaś prezentuje puste piękno, które oprócz zewnętrznej urody nie ma nic do zaoferowania.

Ze stanem psychicznym bohaterki współgra również obraz przestrzeni w dramacie. Zamknięta przestrzeń jest tłem dla dusz ograniczonych różnego rodzaju ramami, natomiast otwarte przestrzenie występują obok dusz dążących do wolności. Będąc na wsi, w domu matki (otwarte przestrzenie, ogród), Jekaterina podejmuje próby walki o dawne „ja”, w Petersburgu zaś (zamknięta przestrzeń miasta) całkowicie traci kontrolę nad swoją kobiecością i staje się niewolnicą własnych pragnień. Przenikanie się i wzajemne oddziaływanie otoczenia na stany psychiczne — i odwrotnie — jest kolejnym elementem teatru panpsyche, który dostrzegamy w omawianym utworze. Stanowi również punkt wspólny łączący twórczość Andriejewa ze światem artystycznym Dostojewskiego. Autor *Czerwonego śmiechu* pragnie — podobnie jak Dostojewski — dotrzeć w głąb ludzkiej świadomości, rozbudowując warstwę psychologiczną dramatu oraz wieloma elementami nawiązując do założeń wielkiego psychologa ludzkiej duszy, jakim jest autor *Idioty*³².

Warto zwrócić uwagę na próby przeniesienia na deski teatru koncepcji ożywionego świata podjęte przez rosyjską reżyserkę Swietłanę Wragową i polską reżyserkę Barbarę Sass³³. Ich interpretacje utworu, a przede wszystkim cielesności zdecydowanie różnią się od siebie. Polska reżyserka „ukrywa” cielesność swoich bohaterów, podczas gdy rosyjska artystka ją eksponuje. Erotyzm Jekateriny Iwanowny w wykonaniu Katarzyny Gniewkowskiej nie rzuca się w oczy. Postać grana przez polską aktorkę jest opanowana i pewna siebie w trakcie całego spektaklu. Aktorce udało się stworzyć obraz kobiety, której niebezpieczna i zła natura jest niemal całkowicie skryta pod maską zewnętrznego piękna. Spokojnymi gestami i delikatnym głosem Gniewkowska znacznie złagodziła obraz Jekateriny Iwanowny. Pozbawiony wulgaryzmu erotyzm bo-

³² Więcej na ten temat w: П. Харко: Леонид Андреев — психолог человеческой души. Эхо Достоевского в драме Екатерина Ивановна. W: „Ruscystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 22. Red. H. Mazurek, J. Gracla. Katowice 2012, s. 11—27; Н. Макаричев: Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского в творчестве Л.Н. Фидреева и В.В. Набокова. Магнитогорск 2002, s. 3—66.

³³ Swietłana Wragowa wyreżyserowała spektakl *Katerina Ивановна* w teatrze «Модернь» w Moskwie w 1995 roku. W 1999 roku powstała wersja kinowa spektaklu. Reżyserii podjął się Walery Zielenski. W Polsce dla Teatru Telewizji powstał spektakl *Katarzyna*, wyreżyserowany przez Barbarę Sass w 1996 roku.

haterki w polskim spektaklu nie przypomina dzikiej, zwierzęcej namiętności, która charakteryzuje grę Aleny Jakowlewej w przedstawieniu rosyjskim. Aktorka stworzyła postać kobiety demona, pełnej namiętności i pożądania. W spektaklu wyraźnie zaznaczony został motyw duchowej śmierci bohaterki. Podkreśla go nie tylko gra Jakowlewej i ciemna, „grobowa” scenografia, ale także kilkakrotnie cytowany przez różnych bohaterów wiersz Mariny Cwietajewej *W moim wielkim mieście* (*В огромном городе моем*, 1916).

Dynamika charakteryzująca inscenizację Wragowej znajduje odbicie w temperamentach bohaterów dramatu. Nie tylko Jekaterinę Iwanowną, ale również pozostałych bohaterów w rosyjskim spektaklu cechuje większa emocjonalność niż w polskim. Wragowa przedstawiła erotyzm *Jekateriny Iwanowny* zdecydowanie bardziej bezpośrednio, niż uczyniła to Sass. W polskiej interpretacji dramatu bohaterowie są spokojni i opanowani, natomiast w rosyjskiej wersji można zaobserwować ludzi, którzy wprost okazują swoje emocje. Bohaterowie Wragowej są świadomi własnej cielesności — ich sylwetki są w ciągłym kontakcie ze sobą. Na scenie widzimy silne namiętności, niemal zwierzęce instynkty, gorące pocałunki i zmysłowe dotknięcia. Interpretacja Sass jest zdecydowanie delikatniejsza. Seksualne napięcie między jej bohaterami tworzą niedomówienia, muśnięcia, gorące spojrzenia, pozostawiające miejsce na „uzupełnienia” wyobraźni widza. Jekaterina Iwanowna w wykonaniu Jakowlewej przypomina zwierzę, podążające za swoimi instynktami, podczas gdy w interpretacji Gniewkowskiej Katia pozostaje człowiekiem — grzesznym, ale wciąż człowiekiem.

Uważa się, że w skład Andriejewowskich sztuk panpsyche wchodzi 12 utworów, począwszy od omawianej w niniejszym artykule sztuki *Jekaterina Iwanowna*, poprzez *Profesora Storicyna*, *Samsona w okowach*, *Psi walc*, na *Myśli* kończąc. Ostatni wymieniony utwór jest postrzegany jako najbardziej idealne wyrażenie teatralnych koncepcji pisarza, ze względu na niemal całkowitą rezygnację z akcji, i skupienie się na głównym bohaterze oraz na jego wewnętrznych przeżyciach. Jednak już analizowana tutaj *Jekaterina Iwanowna* jest dramatem, w którym rozważania nad wewnętrznym światem człowieka biorą górę nad rozgrywającymi się wydarzeniami, co pozwala na określenie jej mianem dramatu panpsychicznego. Przedstawione przez dramatopisarza intensywne zmiany w duszy ludzkiej zachodzą w jej najgłębszych warstwach, dlatego są często skryte i niezrozumiałe ani dla osoby, która je przeżywa, ani dla najbliższego otoczenia. Andriejew pragnął ukazać to, co niewidzialne, wykorzystując do tego założenia teatru panpsyche, a więc ożywiając nie tylko bohaterów, ale również rzeczywistość wokół nich.

Koncepcja Andriejewa łączy w sobie filozofię, psychologię i teorię literatury. Korzystając z istniejących już założeń humanistycznych, a także swobodnie je interpretując, Andriejew stworzył własną ideę, która — mimo śladów wyraźnej fascynacji myślicielami zachodnimi i rosyjskimi — nie jest kalką cudzych

teorii, ale ich „zgrabną” modyfikacją i rozszerzeniem. Filozofia Leonida Andriejewa opiera się na pesymistycznym przeświadczeniu o złożoności człowieczego istnienia w świecie, który nie dość, że jest ożywiony, to jeszcze najczęściej wrogo nastawiony do człowieka. Człowiek zaś musi stawić czoła nieprzychylnemu otoczeniu oraz samemu sobie, gdyż jego własna skomplikowana dusza nie tylko składa się z tego, co widoczne, ale zawiera w sobie również wiele innych cech, o których istnieniu nie wiedział, a które pojawiają się w niespodziewanych momentach życia ludzkiego³⁴, będąc najczęściej złowrogimi i niszczącymi.

³⁴ Н. Макаричева: *Экзистенциальные «уроки» Ф.М. Достоевского...*, s. 6.