



AURELIA KOTKIEWICZ

Z DZIEJÓW
EKSPRESJONIZMU
ROSYJSKIEGO

OPOWIADANIA
LEONIDA ANDRIEJEWA

WYDAWNICTWO NAUKOWE
AKADEMII PEDAGOGICZNEJ
KRAKÓW

**Z DZIEJÓW
EKSPRESJONIZMU
ROSYJSKIEGO**

**OPOWIADANIA
LEONIDA ANDRIEJEWA**

**AKADEMIA PEDAGOGICZNA
IM. KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ
W KRAKOWIE
PRACE MONOGRAFICZNE NR 297**

AURELIA KOTKIEWICZ

**Z DZIEJÓW
EKSPRESJONIZMU
ROSYJSKIEGO**

**OPOWIADANIA
LEONIDA ANDRIEJEWA**

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
AKADEMII PEDAGOGICZNEJ
KRAKÓW 2000**

Recenzenci

dr hab. prof. US Krzysztof Cieřlik
dr hab. Jerzy Kapuřcik

© Copyright by Aurelia Kotkiewicz, Kraków 2000

Redaktor Jolanta Bartosz
Projekt okładki Jadwiga Burek

ISSN 0239–6025
ISBN 83–7271–053–8

Łamanie, druk i oprawa Wydawnictwo Naukowe AP
Redakcja/Dział Promocji 31–116 Kraków, ul. Studencka 5
tel./fax (0–12) 430–09–83, zam. 57/2000

Między tradycją a eksperymentem artystycznym

Niepokój intelektualny w Rosji schyłku dziewiętnastego wieku i pierwszych lat następnego stulecia spowodowany był zachwianiem poczucia stabilności starożytnego porządku. Nastroje kryzysowe, rewizja zastanych wartości i norm moralnych, relatywizm poznawczy to czynniki sprzyjające poszukiwaniom artystycznym i eksperymentom w sztuce tych czasów. Klimat umysłowy, w jakim tworzą się różne ugrupowania literacko-artystyczne owych lat, jest bardzo niejednorodny. Swobodzie poszukiwań własnych, rodzimych poetyk w symbiozie z malarstwem i muzyką towarzyszy poczucie wspólnoty ze sztuką europejską (Madsen 1987). Nowe tendencje artystyczne pojawiające się na Zachodzie przenikają na grunt rosyjski. Czasopismo „Mir Iskusstwa” („Świat Sztuki”) prowadzi ożywioną działalność recepcyjną, jest także inicjatorem wielu wystaw artystów francuskich i niemieckich w galeriach Moskwy i Petersburga. Sztuka rosyjska święci triumfy na zachodzie Europy, czego świadectwem są Salony Międzynarodowe organizowane przez Siergieja Diagiłewa czy Nikołaja Kulbina. Powstają w owych latach znakomite płótna postimpresjonistów (Paul Cézanne), protoekspresjonistów (Edward Munch), ekspresjonistów (Ernst L. Kirchner, Max Pechstein, Oskar Kokoschka, Emil Nolde, James Ensor), kubistów (Paul Klee, Pablo Picasso), a także pierwsze abstrakcje Wasyla Kandinskiego. W Rosji tworzy wówczas jeden z najbardziej oryginalnych malarzy epoki – Michał Wrubel, powstaje manifest suprematyzmu Kazimierza Malewicza, rodzi się łucyzm Natalii Gonczarowej i Michała Łarionowa (Turowski 1990, Porębski 1989), popularnością cieszy się malarstwo Marca Chagalla, Chaima Soutine’a czy Aleksieja Jawlenskiego. Druga Reforma Teatralna, która swoim zasięgiem objęła całą Europę Zachodnią (Braun 1984), dociera także do Rosji; rozpoczynają wtedy działalność reżyserską Konstanty Stanisławski i jego wybitny uczeń – Wsiewołod Meyerhold. W duchu ówczesnego malarstwa powstają nowe projekty scenograficzne Aleksandra Benois, Aleksandra Gołowina, Konstantego Korowina i Leona Baksta.

Równoległe do nowych technik malarskich, graficznych, nowatorskich kompozycji muzycznych i scenograficznych rozwija się sztuka słowa. Konflikty epoki, chaos światopoglądowy, charakterystyczna krańcowość postaw, sprzeczności pomiędzy wiarą i nauką, rozpacz, zwątpienie, negacja, lecz także poszukiwanie dróg wyjścia z kryzysu powodują zmiany postaw twórczych. Pesymistyczna filozofia Artura Schopenhauera, freudyzm, filozofia mocy Fryderyka Nietzschego, odkrycia psychologii głębi (Carl Gustaw Jung), intuicjonizm Henri Bergsona wydatnie poszerzają zakres zainteresowań twórców. Przełom XIX i XX wieku sprzyja koegzystencji różnych szkół i prądów estetycznych. Naczelnym hasłem staje się stopniowe odchodzenie od imitacji rzeczywistości, od sztuki zaangażowanej, uwarunkowanej społecznie i historycznie, opartej na światopoglądzie pozytywistycznym. Wysuwa się natomiast na plan pierwszy introspektywny stosunek do świata. Przykładem tego może być twórczość W. Garszyna, A. Bielego, A. Remizowa. Rzeczywistość psychiczna – duchowe rozterki człowieka, emocje, ukryte głęboko stany podświadomości, wizje stają się elementem istotnym w konstruowaniu świata przedstawionego. Oznak nowatorstwa doszukać się można również w rozwiązaniach formalnych. Charakterystyczną cechą literatury owych lat jest jej otwarta kompozycja, zakładająca istnienie aktywnego odbiorcy.

Jednym ze współtwórców eksperymentu artystycznego w literaturze rosyjskiej „srebrnego wieku” jest Leonid Andriejew (1871–1919). Odczytanie twórczości tego pisarza jest możliwe tylko w szerokim kontekście kulturowym tego okresu. Niekwestionowany związek pisarstwa Andriejewa z tradycjami literatury rosyjskiej, kontynuacja podstawowych jej wątków, funkcjonowanie w obrębie ugrupowania realistów Znanije (Wiedza), nie wykluczają równocześnie wspólnoty z doświadczeniami artystycznymi modernizmu rosyjskiego.

Niezwykle sytuacje, w jakie uwikłani są bohaterowie jego opowiadań, ich indywidualizm, podejmowana przez pisarza problematyka buntu i zła mają swoje źródła w twórczości romantycznej (Kapuścik 1989).

Niejednokrotnie podkreślano związek autora *Kłamstwa* z klasykami literatury rosyjskiej, zwłaszcza z Fiodorem Dostojewskim, Lwem Tołstojem, Antonim Czechowem (Lwow-Rogaczewski 1923, Biezzubow 1984, Kapuścik 1989). Podobieństwa dotyczą wspólnych wątków filozoficznych, konstrukcji bohatera lub też przeświadczenia o współlistnieniu sprzecznych cech osobowości człowieka.

Groteskowa wizja rzeczywistości w wielu andriejewowskich utworach wykazuje dużą bliskość z nurtem gogolowskim w literaturze rosyjskiej. Sam pisarz często odzęgnywał się od jakichkolwiek wpływów, zmieniał zdanie na temat swych związków z danym twórcą, niejednokrotnie nie będąc do końca ich świadom. Jego wypowiedzi w tej kwestii mogą nawet być przykładem pewnej ignorancji, co często stawało się obiektem niewybrednych ataków pod jego adresem. Tak na przykład – początkowo twórca negował wpływ autora *Braci Karamazow*

na swoją twórczość, by w latach późniejszych dojść do przekonania o swym bliskim pokrewieństwie duchowym z Dostojewskim i uznania się za jego ucznia i kontynuatora (Biezzubow 1984).

Takim ojcem duchowym i autorytetem moralnym był dla Andriejewa także Lew Tołstoj. Z jego opinią (czasem bardzo nieprzychylną) na temat swoich utworów autor *Otchłani* bardzo się liczył. Przypadkowość w konstruowaniu fabuły, szczególnie urastający do rangi symbolu to cechy pisarstwa Andriejewa zbliżające go z kolei do Czechowa. W okresie pracy nad stworzeniem teatru panpsychicznego (teatru duszy) pisarz uważał się za jego kontynuatora, mimo że autor *Wiśniowego sadu*, doceniając talent Andriejewa, był nader nieprzychylny w ocenie jego utworów.

Bliskie pokrewieństwa wykazuje twórczość Andriejewa z epoką modernizmu, zwłaszcza z pierwszą jego fazą – dekadentyzmem (Smaga 1981). Estetyka modernistyczna opiera się na podstawowych założeniach filozofii platonowskiej, w myśl której istnieją dwie prawdy: obiektywna, biorąca swój początek w doświadczeniu, i druga, ukryta pod powłoką rzeczywistości. Materia jest odbiciem świata idei. Podobnie poetyka omawianych utworów Andriejewa opiera się na opozycji pomiędzy duchem a bytem materialnym. Wyraźny związek opowiadań andriejewowskich z symbolizmem, jako kierunkiem rosyjskiego modernizmu, uwidacznia się w odejściu od imitacji rzeczywistości postrzeganej, a tym samym w zakwestionowaniu doświadczenia i rozumu. Cechą wspólną jest przeświadczenie o złożoności psychicznej sfery człowieka, zagadkowości natury ludzkiej. Podstawowe modernistyczne opozycje: zło – dobro, miłość – śmierć, cywilizacja – natura spotykamy i u autora *Łazarza*.

Bliskość pomiędzy poetyką utworów modernistycznych i realizacjami andriejewowskimi da się także zauważyć w zakresie leksyki, choć odnotować wypada, iż u Andriejewa język w większej mierze podlega prawom emocji. Jednakże mistyka modernistyczna, ideały wyższej rzeczywistości i wiara w zbawczą moc religii obce były egzystencjalnym rozterkom pisarza. Modernistyczne idee panestetyzmu, przekonanie o wyjątkowej roli sztuki również nie uzyskują statusu podstawowego elementu modelującego świat przedstawiony utworów autora *Ściany*.

Jak wiadomo, istotnym składnikiem kompozycyjnym utworów symbolistycznych jest symbol (Podraza-Kwiatkowska 1975) – wieloznaczny i nieprecyzyjny. W religijnym aspekcie był on traktowany jako sposób rozumienia transcendencji, przedstawiał idealną stronę rzeczywistości, był ukryty nawet w zjawiskach potocznych (Biely, Błok, Mierieżkowski). W literaturze, także w opowiadaniach Andriejewa, symbol da się bliżej określić, zaklasyfikować, nie sugeruje on znaczeń niewypowiedzianych, jest bliski alegorii, „nie odwołuje się do podstawowego sensu obrazu, lecz przyłącza doń nowe i rozwija je paralelnie” (Cymborska-Leboda 1982: 203). Choć wykorzystywane są takie jego symboliczne odpowiedniki, jak odbicia, cienie, lustra, przepaści, jest to symbol egzystencjalny, bardziej

precyzyjny i konkretny w odróżnieniu od symbolu funkcjonującego w symbolizmie, związany z ekspresją bezpośrednią, opierającą się na opisie i narracji, jak też z ekspresją pośrednią, odwołującą się do ekwiwalentyzacji przestrzennej. Symbol stosowany w opowiadaniach autora *Śmiechu*, daleki od płaszczyzny ezoterycznej, wyraża subiektywne przeżycia i stany bohaterów, stanowi nie tylko element metafory, ale jest przede wszystkim „elementem wizualnym wywodzącym się ze sfery fenomenów psychicznych lub psychiczno-etycznych, mających za zadanie obrazowe przedstawienie emocji bohatera, odwołuje się więc do uczuć odbiorcy” (Lipski 1973: LXIII). Jest także znakiem wywoławczym określonej idei (klatka, ściana, otchłań, walizka).

Wyrastając z potrzeby refleksji nad życiem człowieka, twórczość prozatorska Andriejewa realizuje podstawowe wątki światopoglądu dekadencego. Rodowód dekadencego ma fatalistyczna koncepcja człowieka oraz motyw życia-absurdu, katastrofizmu (Walery Briusow, Fiodor Sołogub, Innokientij Annienski, późny Błok). W wielu opowiadaniach pisarza dominuje nastrój eschatologicznej grozy i apokalipsy. Szeroko eksploatowane w dekadentyzmie motywy okrucieństwa, makabry, ohydy, demonizmu, patologii erotycznej pojawiają się także w opowiadaniach Andriejewa. Nie są one jednakże traktowane przez pisarza w wymiarze estetycznym, lecz uzyskują znamiona tragizmu (*Judasz Iskariota, Łazarz, Otchłań, Ściana*). Podkreślmy, że wyrafinowany estetyzm dekadencego, bierność i kontemplacja są obce poetyce pisarza. Dostrzec można natomiast u Andriejewa subiektywizm narracji i rehabilitację podmiotowości ludzkiej (Kapuścik 1989).

W swoich realizacjach artystycznych Andriejew wykracza poza doświadczenia symbolistów i dekadentów.

Na przełomie stuleci pisarz rozpoczął współpracę z czasopiśmie „Znanije”. Znalazł się wtedy pod wpływem Maksyma Gorkiego. Był to czas formowania się osobowości pisarskiej Andriejewa. W tym okresie był on szczególnie skłonny do przeróbek swoich utworów pod dyktando autora *Matki*, zgadzając się z zarzutami dotyczącymi głównie koncepcji świata i bohatera:

Слишком черно, мрачно, торжественно и однотонно. Чоть бы улыбнулся кто-то. Скверное в этом смысле начало положил я. Это навело на меня мысль: не выпускать второго тома прежде, чем не напишу двух истинно-жизнерадостных рассказов. Я их напишу!

(*Literaturnoje Nasledstwo* 1965: 16)

Jak się później okazało, stworzenie takich obrazów było ponad siły pisarza. Proces odchodzenia i wyzwania się spod wpływu Gorkiego i znaniowców to czas wypracowywania własnego stylu. Autor *Czerwonego śmiechu* kategorycznie opowiada się przeciw jakiegokolwiek ingerencji w swoje utwory.

Andriejew pozostawał twórcą niezależnym. Tę postawę manifestował zresztą niejednokrotnie, dając jej wyraz w korespondencji:

Пусть другие выслеживают мой путь и составляют литературный путеводитель.
Человек становится когда-то рабом самого себя, слов, названий.

(Andriejew 1924: 20)

Jako wróg wszelkich etykietek, niejednokrotnie występował on przeciw próbom klasyfikacji swoich utworów. W artykułach podkreślał prawo artysty do swobody twórczych poszukiwań. Najważniejsze dla niego było tworzyć w duchu własnego artystycznego powołania, w myśl zasady, że każde dzieło jest wynikiem osobowości artysty, jego określonych predyspozycji psychicznych, ekspresji twórczej, wyrażającej się w specyficznych skłonnościach do przedstawiania rzeczywistości, i wreszcie wyobraźni. Występując w obronie subiektywnych przejawów autorskiego „ja” pisał:

У меня всегда было смутное подозрение, что этот противный господин в лаковых сапогах, который так часто говорит о своем я, – не есть я. И я долго и бесплодно искал свое настоящее я, и странно это: совсем неожиданно я нашел его в своих рассказах. Там нашло отражение мое глубокое, сокровенное, тайное, о чем я никогда не умел и не умею говорить.

(*Literaturnoje Nasledstwo* 1965: 173)

Andriejew często podkreślał, że ważny jest dla niego stosunek emocjonalny do opisywanych wydarzeń i oddziaływanie na czytelnika. Opowiadanie *Czerwony śmiech* autor pisał bez przerwy przez siedem dni. Podobnie było z powieścią *Saszka Żegulow*.

Życie człowieka nie było dla niego tylko literaturą, w dramacie tym uzeńtrznęły się jego osobiste, głęboko przeżyte doświadczenia egzystencjalne. Andriejew to przykład człowieka boleśnie reagującego na zjawiska rzeczywistości, artysty bez reszty zaangażowanego w proces tworzenia. Skala tych przeżyć i katastroficznych przeczuć nie mogła być wyrażona w formach poetyki realistycznej. Początkowo w nadmiernej emocjonalności swoich utworów pisarz dostrzegał cechy negatywne, by potem, zwłaszcza w okresie wypracowywania nowej formuły teatralnej, stwierdzić, że podstawowym zadaniem twórcy jest dążenie do syntezy i uogólnień, opartych na subiektywnym postrzeganiu rzeczywistości, na uczuciu i poznaniu irracjonalnym. Zasada panpsychizmu, jak się wydaje, staje się regułą kompozycyjną także w jego opowiadaniach.

Podkreślanie własnej niezależności, zacieranie granic między życiem a twórczością, bądź też powoływanie się na innych twórców, chęć udoskonalenia własnych utworów i obrona autonomii pisarskiej brały swój początek w antynomiach,

tkwiących w osobowości autora *Śmiechu*. Nie można bowiem w tym przypadku pomijać więzi między indywidualnymi poszukiwaniami duchowymi pisarza a głównymi problemami, jakie zawarł w swoich utworach. Opowiadania i dramaty realizujące pesymistyczną koncepcję życia przeplatają się z artykułami publicystycznymi i korespondencją prywatną, nie pozbawioną dystansu wobec siebie i opisywanych wydarzeń, poczucia humoru i ironii. Na te skrajności w naturze pisarza zwracało uwagę wielu krytyków i obserwatorów życia literackiego ówczesnej Rosji (Czukowski 1985), Gorki (1965), a także syn pisarza, Wadim Andriejew (1963). W swojej powieści autobiograficznej podkreślił on takie cechy osobowości swojego ojca jak apodyktyczność, silną wolę, pesymizm, lecz i skłonności do żartów i śmiechu.

Podobne spostrzeżenia na temat osobowości Andriejewa przynosi książka O. Andreyev-Carlisle (1987), wnuczki pisarza, zajmującej się amerykańskimi przekładami jego opowiadań. Autorka zwraca szczególną uwagę na złożoność psychiki autora *Śmiechu*, jego wewnętrzne rozdwojenie, charakteryzujące się naprzemiennymi okresami intelektualnej aktywności i optymizmu oraz stanami skrajnej depresji i próbami samobójczymi (okres po śmierci pierwszej żony, lata 1914–1915, kryzys duchowy 1916–1919). Jedno z najwcześniejszych syntetycznych opracowań dotyczących osobowości twórczej Andriejewa, autorstwa W. Lwowa-Rogaczewskiego (1914), nosi znamieny tytuł *Dwie prawdy*. Neurotyczna osobowość Andriejewa była przyczyną jego głębokiej samotności i wyobcowania ze środowiska, czemu dawał wyraz w swojej korespondencji.

Twórczość autora *Czerwonego śmiechu* nie jest jednorodna ani pod względem poruszanej problematyki, ani warstwy przedstawieniowej. Zróżnicowany jest także poziom artystyczny jego utworów. Na przestrzeni całej drogi artystycznej Andriejewa powstawały utwory realizujące zasady różnych poetyk. Obok dzieł opartych na konwencji realistycznej powstają utwory, dla których punktem wyjścia staje się kreacja. Niejednorodność stylistyczna spuścizny literackiej pisarza była, jak się wydaje, przyczyną wielu problemów interpretacyjnych oraz licznych nieporozumień i oskarżeń wysuwanych pod jego adresem¹. Krytyczna ocena twórczości Andriejewa wymagała zastosowania innych narzędzi badawczych, przede wszystkim zaś dystansu czasowego. Już jego debiutanckie opowiadania spotkały się z dezaprobatą ówczesnej krytyki². Nie odmawiano pisarzowi talentu, ale zarzucano mu schematyczność postaci, ich nierealność, oderwanie od rzeczywisto-

¹ Przegląd sądów na temat twórczości pisarza znaleźć można w *Litieraturnom Nasledstwie* (1965).

² Oto wypowiedź Walerego Briusowa: „При внешнем таланте изображать события и душевные состояния, Леонид Андреев лишен мистического чувства, лишен прозрения за кору внешнего. Грубо-материалистическое мировоззрение давит дарования Леонида Андреева, лишает его творчество истинного полета” (*Litieraturnoje Nasledstwo* 1965: 32).

ści. Atakowano go za wtórność tematyki, krzykliwość formy, wielosłowie, nadużywanie pojęć abstrakcyjnych, a także za brak umiaru, zbytnią egocentryczność, sztuczność, napuszczoną retorykę, ryzykowne efekty. Dostrzegano przejawy patologii zarówno u twórcy, jak i u wykreowanych przez niego bohaterów. Napastliwość niektórych krytyków zdawała się nawet przekraczać granice dobrego smaku. Oskarżenia wysuwane pod adresem pisarza dotyczyły także niemoralnego wpływu, jakie utwory jego miały wywierać na ówczesne młode pokolenie; padały dyskwalifikujące epitety: literacki wilk, dekadent, degenerat (Czukowski 1908). Niektórzy krytycy posuwali się nawet do całkowitego zakwestionowania talentu pisarza, twierdząc, jakoby Andriejew obniżył poziom literatury rosyjskiej. Wystarczy przypomnieć choćby kampanię oskarżycielską, wywołaną pojawieniem się opowiadań *Judasz Iskariota*, *Czerwony śmiech*, *Myśl czy Otchłań*. To ostatnie opowiadanie stało się niemalże literacko-społecznym skandalem, a w jednym z domów na znak oburzenia spalono je³. Częstość autor zmuszony był sam tłumaczyć sens swoich utworów w listach do przyjaciół i krytyków, czy też w formie odpowiedzi-komentarzy w gazetach. Nawet Maksym Gorki, który wprowadził Andriejewa do rosyjskich salonów literackich, z czasem przestawał okazywać mu sympatię i zrozumienie⁴.

Twórczość autora *Łazarza* bywała rozpatrywana także pod kątem jej ewentualnych związków z innymi nurtami czy kierunkami literackimi epoki – z dekadentyzmem, symbolizmem, realizmem bądź neorealizmem. Jednym z pierwszych krytyków, który zwrócił uwagę na synkretyczność metody artystycznej Andriejewa był W. Lwow-Rogaczewski (1914). Pełniejszy ogląd ówczesnych prac krytycznych znaleźć może czytelnik w monografiach Marii Cymborskiej-Lebody (1982) oraz Jerzego Kapuścika (1989). Uwagę badacza współczesnego zwraca pewna jednorodność sądów krytyki lat przełomu, zgodnie dostrzegającej odmienną artystyczną utworów autora *Otchłani* od dotychczasowych poetyk, zwłaszcza ich niezwykle silne oddziaływanie na odbiorcę.

Wśród różnorodnych propozycji badawczych, obejmujących zarówno problematykę, jak i zagadnienia artyzmu Andriejewa istnieje koncepcja, określająca specyfikę twórczości pisarza mianem ekspresjonizmu. K. Driagin (1928), I. Joffe (1927), B. Michajłowski (1969), akcentując ten aspekt twórczości autora *Ściany*, po raz pierwszy nakreślili granice czasowe ekspresjonizmu rosyjskiego, sytuując jego początki w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku. Tym samym zasugerowali dalsze perspektywy badawcze.

³ O oszczerczej kampanii, którą spowodowało opowiadanie *Otchłań* zob. w przypisach do tomu pierwszego *Sobranija soczinenij* (Andriejew 1990: 616–618).

⁴ O wzajemnych stosunkach pomiędzy Gorkim i Andriejewem świadczy spuścizna epistolarna obu pisarzy (*Litteraturnoje Nasledstwo* 1965).

Obecnie w polskim i rosyjskim literaturoznawstwie twórczość Leonida Andriejewa przeżywa renesans. Wielu badaczy podkreśla prekursorstwo pisarza wobec osiągnięć dojrzałego ekspresjonizmu niemieckiego. Spośród literaturoznawców rosyjskich dostrzegających w spuściznie artystycznej autora *Śmiechu* znamiona światopoglądu i stylistyki ekspresjonistycznej lub choćby odmienność formalną od dotychczasowych poetyk wymienić należy L. Jezuitową, J. Babiczewą, L. Szewcową, W. Kiedysza, W. Biezzubowa, L. Ken, T. Kułową, W. Bugrowa, A. Grigoriewa oraz A. Eliazszewicza. W pracach wymienionych badaczy zauważyć można zbieżność ocen i sądów, lecz i pewną ostrożność w określaniu twórczości pisarskiej Andriejewa mianem ekspresjonizmu. Jezuitowa (1976) i Biezzubow (1984) podkreślają znaczenie pisarza w dążeniu do pogłębiania i rozszerzania granic realizmu. Skłonności do używania pojęć abstrakcyjnych, ahistoryzm, akcentowanie autorskiego „ja”, umowność, groteskowość obrazów, zakwestionowanie zasad tradycyjnej psychologii, ekspresywne środki wyrazu – to z kolei dominujące cechy w twórczości autora *Śmiechu*, jakie zauważa Szewcowa (1975) i Babiczewa (1971). Kiedysz (1975, 1998) dostrzega nowatorstwo Andriejewa w zakresie stylistyki, lecz traktuje jego pisarstwo jako zjawisko przejściowe, będące syntezą realizmu i symbolizmu. Podobne stanowisko reprezentuje Bugrow (1979). Eliazszewicz natomiast (1975) sytuuje pisarstwo, zwłaszcza dramat Andriejewa, w nurcie literatury realistycznej; na jego oznaczenie autor ten proponuje termin „realizm ekspresywny” (s. 144), bliski doświadczeniu i empirii, lecz posiadający takie nowe cechy, jak: hiperemocjonalność, patos i impulsywność. Istnienie w pisarstwie Andriejewa różnych, często sprzecznych tendencji, ale też i cech antycypujących wiele awangardowych kierunków w sztuce – egzystencjalizm, ekspresjonizm, futuryzm, odnotowują Biezzubow (1984), Żegałow (1961), Bugrow (1979), Jezuitowa (1976). Ta ostatnia badaczka dostrzega wyraźne podobieństwo spuścizny pisarskiej Andriejewa do ekspresjonizmu. Ekspresjonizm to, według Jezuitowej, typ światopoglądu i twórczości (1987).

Problem związków twórczości Andriejewa ze sztuką ekspresjonistyczną interesował i polskich badaczy. Ogólne uwagi na ten temat znaleźć można w artykułach Zbigniewa Barańskiego (1970). Problematyka ta została omówiona w pracy Haliny Chałacińskiej-Wiertelak (1980), traktującej o dramaturgii autora *Anatomy*, Barbary Stempczyńskiej (1988), dostrzegającej w prozie psychologicznej Andriejewa cechy ekspresjonistyczne, oraz w monografii Marii Cymborskiej-Lebody (1982), dotyczącej istotnych cech dramaturgii andriejewowskiej. W ostatnich latach pojawiła się ważna pozycja autorstwa Jerzego Kapuścika (1989). Badacz rozpatruje pisarstwo autora *Ścian* przez pryzmat światopoglądu, jako podstawowego czynnika spajającego wszystkie aspekty twórczości.

Ekspresjonizm europejski i jego wariant rosyjski

Trudno dokładnie określić, jak szeroki zasięg miały wpływy sztuki europejskiej, także sztuki ekspresjonistycznej czy preekspresjonistycznej, na twórców rosyjskich. Nie wydaje się, aby kultura niemiecka owych lat w decydujący sposób wpłynęła na pisarstwo Andriejewa, choć pisarz bywał w Niemczech wówczas, gdy w Dreźnie powstała grupa Most, a jego twórczość znana była i ceniona przez autorów niemieckich (Babiczewa 1971). W Rosji popularni byli wówczas artyści, uważani przez krytyków za prekursorów tego prądu, by wspomnieć choćby Artura Strindberga, Maurycego Maeterlincka, Stanisława Przybyszewskiego, a z malarzy – Vincenta van Gogha, Paula Gauguina, Edwarda Muncha. Dramaty, opowiadania czy też manifesty ekspresjonizmu niemieckiego zostały przetłumaczone i wydane w Rosji dopiero po śmierci Andriejewa.

Badacz współczesny zajmujący się problemem ekspresjonizmu u Andriejewa napotyka duże trudności natury metodologicznej, bowiem do dziś termin ten nie jest rozumiany jednoznacznie. Sądzić należy, iż brak precyzji terminologicznej oraz sprzeczność określeń wynikają z dużego zróżnicowania tematycznego i formalnego samego kierunku, a także jego zakresu znaczeniowego. Trudno więc dziś mówić o syntetycznym modelu ekspresjonizmu. Niektórzy badacze interpretują ekspresjonizm jako kierunek, prąd bądź nurt (Łoch 1988, Wyka 1974, Prokop 1970, Lipski 1973), inni widzą w nim konwencję, tendencję bądź ich zespół (Lam 1974), metodę twórczą (Brzoza 1980, Stępiak 1988). Pewna grupa badaczy utożsamia ekspresjonizm z określonym światopoglądem lub dyspozycją psychiczną, postawą artysty wobec świata, niezależną od uwarunkowań historycznych czy społecznych¹ (Read 1982, Osińska 1986, Balcerzan 1982, Wyka 1974). W tych ujęciach ekspresjonizmowi przypisuje się dużą rozpiętość czasową, bo-

¹ Za przykład mogą służyć płótna Vincenta van Gogha lub twórczość prozatorska Franza Kafki, artystów funkcjonujących poza jakimikolwiek ugrupowaniami artystycznymi.

wiem ze względu na swoją uniwersalność powtarza się on na przestrzeni wieków w wielu kulturach i krajach². Badacze polscy – Kazimierz Wyka (1974), Jan Józef Lipski (1975), Jan Prokop (1965), Andrzej Z. Makowiecki (1987), Maria Podraza-Kwiatkowska (1992), Jerzy Kwiatkowski (1990)³ – dostrzegają początki omawianego kierunku w literaturze polskiej już na przełomie XIX i XX wieku. Według Wyki ekspresjonizm jako prąd irracjonalny i introspektywny, stosujący zasadę prymatu treści wewnętrznej nad formą, jest bliski duchowi i tendencjom stylu symbolicznego, wyrastającego z modernizmu (1974). Makowiecki natomiast wyraża swoje przeświadczenie o tym, iż w obrębie Młodej Polski można mówić o nurtach ekspresjonizujących, choć ekspresjonizm jako odrębna kategoria artystyczna swoją świadomość wyraził dopiero w manifestach programowych poznańskiego „Zdroju”. Dla Teresy Walas ekspresjonizm stanowi aktywistyczno-etyczną wersję symbolizmu (1983).

W najnowszych badaniach dotyczących ekspresjonizmu w Rosji (Brzoza 1980⁴, Cymborska-Leboda 1988, Sałajczyk 1993, Smirnow 1994) znaleźć można informacje świadczące o skłonnościach badaczy do wyodrębniania w literaturze rosyjskiej dwóch faz ekspresjonizmu – fazy wczesnej, której początki tkwią w modernizmie, a której przedstawicielem jest właśnie Andriejew, a także Błok, Remizow (Paszkiwicz 1995), Nikołaj Jewrieinow i wczesny Majakowski, oraz fazę drugą, obejmującą poezję końca lat dziesiątych XX wieku (Sałajczyk 1993, Paszkiwicz 1996) oraz prozę B. Pilniaka czy A. Grina. W filmie kierunek ten reprezentuje Siergiej Eisenstein, a w teatrze Wsiewołod Meyerhold. Literaturoznawcy, dla których przedmiotem rozważań stała się twórczość ekspresjonistów niemieckich (Willet 1976, Sockel 1962, Kuźma 1976, 1988, Szyrocki 1972, Eustachiewicz 1978) stoją na stanowisku tradycyjnie historycznym, podkreślając, iż kierunek ten jest właściwy przede wszystkim dla obszaru niemieckojęzycznego. Tylko tutaj bowiem obok malarstwa, grafiki, poezji, prozy oraz sztuki scenicznej rozwija się myśl filozoficzno-estetyczna, powstają manifesty i deklaracje artystyczne ekspresjonizmu (Karl Pinthus, Kasimir Edschmid). Takie stanowisko zajmuje Willet (1976), określając ekspresjonizm jako ruch artystyczny, który narodził się w latach dziesiątych naszego wieku i jest chronologicznie ograniczony, obejmuje bowiem lata 1911–1924. Za datę istotną badacz uznaje rok 1911, w którym ukazało się studium historyka sztuki Wilhelma Worringera o malarstwie

² Cyt. już Kwiatkowski (1990) wyróżnia ekspresjonizm młodopolski, ekspresjonizm programowy „Zdroju” oraz protoekspresjonizm lat trzydziestych. Eustachiewicz (1978) rozszerza zasięg sztuki ekspresjonistycznej do czasów współczesnych.

³ Kwiatkowski (1990), na przykład, w ekspresjonizmie polskim wyróżnia ekspresjonizm oniryczny (Andrzej Strug), barokowy (Juliusz Kaden-Bandrowski) i metaforyczny (Stefan Grabiński).

⁴ Według Brzozy „ekspresjonizm jako tendencja w sztuce jest kontynuacją irracjonalistycznych i neoromantycznych założeń symbolizmu” (1980:120).

Paula Cézanne'a, Vincenta van Gogha i Henri Matisse'a. Wtedy to po raz pierwszy pojawia się nazwa „ekspresjonizm”, czyli sztuka wyrazu. Willet poszerza okres trwania ekspresjonizmu do czasów nam współczesnych. Natomiast Marian Szyrocki (1972, 1983), biorąc pod uwagę czynniki allogenetyczne, wyodrębnia w ekspresjonizmie niemieckim trzy fazy: pierwszą – do wybuchu pierwszej wojny światowej, w której kierunek nosi cechy epoki wcześniejszej, drugą – obejmującą pierwszą wojnę światową, i trzecią – do połowy lat dwudziestych XX wieku, kiedy ekspresjonizm „przełamuje się” w dadaizm i nadrealizm.

Przejawy ekspresjonizmu w omawianym okresie zauważyć można w sztuce Czech, Słowacji (Richard Weiner, Franz Kafka), Skandynawii (Pär Lagerkvist), Belgii (Emil Verhaeren) i Polski (Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Miciński, Roman Jaworski, Karol Hubert Rostworowski, ekspresjoniści zgrupowani wokół poznańskiego czasopisma „Zdrój”). Praktyka pisarska często wyprzedzała w tych krajach świadomość artystyczną. Gdybyśmy ograniczyli się tylko do poszukiwania dominanty kierunku, jego obraz byłby zbyt ubogi, natomiast wyodrębnienie zespołu cech istotnych wydaje się być zabiegiem bardziej efektywnym. Przez ekspresjonizm rozumiemy bowiem styl, metodę artystyczną, jako wypadkowe światopoglądu twórcy.

Ekspresjonizm jest również pewną formą dyspozycji psychicznej twórcy, postawą wobec świata, występującą u artystów nadwrażliwych (sprzecznosci samego ekspresjonizmu tkwią w ich psychice). Płynność ram czasowych kierunku rodzić może chęć odnalezienia swoich antenatów wśród artystów epok wcześniejszych. Za takich ekspresjoniści uważali El Greco, Francisco Goyę, Hieronima Boscha, Mathiasa Grünewalda, Vincenta van Gogha, Augusta Strindberga, a w Polsce – Juliusza Słowackiego (Soczek 1962, Ratajczak 1987, Kwiatkowski 1990)⁵.

Pomimo różnorodnych propozycji metodologicznych badacze są zgodni co do istnienia pewnych cech wspólnych dla różnych gatunków sztuki ekspresjonistycznej. Najważniejszą jest zasada kreacji, eksponowanie *ego* twórcy, irracjonalizm, skrajna subiektywizacja świata przedstawionego oraz hiperbolizowanie zjawisk i uczuć. Cel nadrzędny ekspresjonistów to odzwierciedlenie stanu emocjonalnego, wewnętrznych przeżyć i wizji (Łoch 1988), choć często właśnie pierwiastek racjonalny wizję tę kształtuje (Kapuścik 1989). Artyści odchodzą od historyczności, kwestionują tradycyjną psychologię opartą na logicznym i przyczynowym tłumaczeniu zjawisk; ich twórczość ma oddać istotę opisywanych wydarzeń, podporządkowując ją często określonej idei – miastu, wojnie, chorobie, cierpieniu, co często sygnalizowane jest już w tytule (Osińska 1986, Wirth 1962, Willet 1976).

⁵ Obranie sobie na patrona Juliusza Słowackiego przez ekspresjonistów polskich było nawiązaniem do romantyzmu, który akcentował potrzebę duchowego odrodzenia narodu i ludzkości.

Ekspresjonizm jest prądem o dużej pojemności semantycznej i wewnętrznej opozycyjności, zawsze więc będzie oscylować pomiędzy krzykiem, rozpaczą i katastrofizmem a nurtem ekstatycznym i witalistycznym. Zainteresowanie kondycją współczesnego człowieka rodzić może różne postawy – od skrajnego nihilizmu i anarchizmu do programowego komunizmu. O zmianach w odbiorze rzeczywistości świadczą wypowiedzi wielu ekspresjonistów, między innymi spostrzeżenia jednego z teoretyków kierunku i zarazem prozaika, Kasimira Edschmida, który uważał, iż:

Pisarz ekspresjonista funkcjonuje w tym samym rzeczywistym świecie podobnie jak naturaliści, ale on nie widzi, ale patrzy, on nie odmalowuje, ale żyje, on nie reprodukuje, ale tworzy. On nie selekcjonuje, ale szuka. Dziś nie mamy już łańcucha faktów: fabryk, budynków, chorób, ładacznicy, wrzawy i głodu. Mamy je w formie wizji.

(Cyt. za: Willet 1976: 131)

Mimo bezsprzecznego związku z rzeczywistością świat przedstawiony w utworach ekspresjonistycznych nie respektuje zasad poetyki realistycznej czy nastrojowej. Najistotniejszymi dla niego stają się: intensywność przeżyć (rozpacz, przerażenie, strach, nienawiść), z której wynikać musi umowność sytuacji i bohaterów, synteza, deformacje charakterologiczne, językowe i przestrzenne, ahistoryzm, apsychofizizm, intensywność kolorystyczna. Zasada kreacji i subiektywizmu zakłada nową strategię odbioru – czytelnik staje się współuczestnikiem akcji utworu i jego współtwórcą.

Odrębnym problemem badawczym pozostaje charakter zależności pomiędzy dokonaniem artystycznym Andriejewa i osiągnięciami ekspresjonizmu zachodnioeuropejskiego, na przykład związek z aktywizmem czy komunizmem jako wypadkowymi ekspresjonizmu niemieckiego. Pamiętać należy, że jako kierunek czy prąd ekspresjonizm był w Rosji zjawiskiem efemerycznym. Brakowało także na gruncie rosyjskim jednoczącego centrum, jakim w Niemczech były Drezno, Berlin i Monachium, a w Polsce Poznań (Ratajczak 1987). Lektura opowiadań, dramatów, jedynej powieści *Saszka Żegulow*, wypowiedzi samego autora, a także wspomniane uprzednio sądy krytyków na temat jego twórczości prowadzą do wniosku, iż we wszystkich utworach prozatorskich Andriejewa dadzą się wyodrębnić pewne cechy wspólne, świadczące o wyraźnym prekursorstwie pisarza wobec ekspresjonizmu. Konstatując pokrewieństwo Andriejewa z ekspresjonizmem, szczególnie z jego wcześniejszą fazą, należy zdawać sobie sprawę z braku autoświadomości programowej pisarza, odrębności indywidualności artystycznej, jaką był ten twórca. Istotny jest także wpływ rodzimej tradycji literackiej.

W oczach krytyki i czytelników Leonid Andriejew funkcjonuje przede wszystkim jako reformator w dziedzinie teatru. Cech ekspresjonizmu doszukiwano się właśnie w jego dramaturgii (Driagin 1928, Cymborska-Leboda 1982). Zbyt

mało uwagi natomiast poświęcono przejawom ekspresjonizmu w opowiadaniach pisarza (Joffe 1927, Wieczorek 1981, 1984, Stempczyńska 1988). Jako prozaik Andriejew pozostaje pisarzem zapoznanym, chociaż niekwestionowane są jego osiągnięcia w dziedzinie prozy. Już wczesne opowiadania pisarza odbiegają od tradycyjnego schematu zarówno w warstwie treściowej, jak i stylistycznej. Zwraca uwagę sugestywność obrazów, kontrastowość ujęć, łamanie konwencji czasu linearnego, eksperymenty przestrzenne oraz szokujący detal. W rosyjskiej literaturze „srebrnego wieku” dominuje krótka forma prozatorska, mocno zresztą zakorzeniona w tradycji literackiej tego kraju. Jest to także, obok dramatu i artykułów publicystycznych, jedna z najważniejszych dla Andriejewa form wypowiedzi artystycznej. Zagadnienie ekspresjonizmu w opowiadaniach Andriejewa nie było obiektem specjalnej uwagi badaczy. Dotychczasowe sądy na ten temat charakteryzuje dość duży stopień ogólności.

Celem niniejszej monografii jest wyodrębnienie najważniejszych cech ekspresjonistycznych w twórczości prozatorskiej Leonida Andriejewa. Uwaga badacza koncentruje się na jednym z najważniejszych komponentów opowiadań, jakim jest bohater, będący wykładnią filozoficzną pisarza. Obiektem analizy staje się także groteska ekspresjonistyczna, obecna w prozie autora *Czerwonego śmiechu* oraz związki pomiędzy zawartością treściową i formą opowiadań a malarstwem ekspresjonistycznym.

BOHATER EKSPRESJONISTYCZNY – WYKŁADNIA FILOZOFICZNA

W rosyjskiej prozie przełomu wieków dominują dwa podstawowe nurty. Pierwszy reprezentuje proza oparta na zasadach realistycznego opisu rzeczywistości, historyczności, interesującej, rozbudowanej akcji, wartkiej, najczęściej trzecioosobowej narracji i organizującego ją narratora auktorialnego. Na drugim biegunie znajduje się obszar prozy ciężącej ku subiektywizacji, dającej prymat wyobraźni narratora–bohatera, do minimum ograniczającej kontekst społeczno-historieski, odchodzącej od rozbudowanych opisów pejzażu i tradycyjnej dziewiętnastowiecznej narracji. Tego typu proza zrywa jednocześnie z drobiazgową charakterystyką bohatera, szeroko wykorzystuje przede wszystkim formę monologu wewnętrznego, mającego na celu przekazanie myśli i życia wewnętrznego postaci. Poszukiwania artystyczne wiodą ku coraz częstszemu kwestionowaniu zaś i tradycyjnej psychologii, głoszącej ciągłość życia psychicznego bohatera i dającej racjonalistyczną interpretację jego motywów postępowania.

Dojrzałe utwory autora *Czerwonego śmiechu*, ujawniające pełnię jego talentu, pojawiają się w latach 1901–1910. Jest to okres, w którym, jak wiemy, właściwy

ekspresjonizm europejski – jako kierunek ze swoim programem i manifestami – jeszcze się nie pojawił.

W centrum zainteresowań Andriejewa, podobnie jak ekspresjonistów, sytuuje się człowiek w perspektywie ontologicznej, postawiony wobec istoty bytu. Jeden z bohaterów dramatu Georga Kaisera *Gas* pyta:

Powiedz mi, gdzie jest człowiek? Kiedy pojawi się – i nazwie swym własnym imieniem: Człowiek? Kiedy pojmie siebie – i strząśnie swą wiedzę z gałęzi? Kiedy zwycięży przekleństwo – i osiągnie nowy twór, który zepsuł – człowieka?

(Cyt. za: Willet 1976: 140)

W takim postrzeganiu człowieka bliski jest Andriejew także tradycji literatury rosyjskiej przełomu wieków (Kiełdysz 1998).

Grupa utworów Andriejewa ciężących ku poetyce ekspresjonistycznej oparta jest, podobnie jak u niemieckich ekspresjonistów, na tezie. Koncepcja bohatera – podstawowego elementu świata przedstawionego ma służyć jej udowodnieniu. Takie ujęcie postaci prowadzi do wyeksponowania duchowych przeżyć człowieka jako takiego. Sam autor *Ściany* stwierdza:

Я хочу думать о русском, римлянине, испанце ... вообще о человеке (...) беру человека в его духовной сущности, и ишу истинность человеческой жизни ...

(Cyt. za: Biezzubow 1984: 87)

Tematykę jego opowiadań często dyktuje codzienność, aktualne wydarzenia społeczno-polityczne: wojna (*Czerwony śmiech*), bunt robotników (*Gubernator, Opowiadanie o siedmiu powieszonych*). Sytuacja, w jakiej znalazł się bohater, ulega jednakże uogólnieniu. Konkretny historyczny czy socjalny, nigdy nie uszczegółowiony, zostaje przetransponowany w rzeczywistość uniwersalną.

Człowiek przeciętny, nierozzerwalnie związany z prawem, historią jest jednocześnie syntezą losu innych (Wieczorek 1981). Tak nazwiska, jak i imiona andriejewowskich bohaterów są znakiem wyrażającym istotę bytu. Przypomnijmy, iż podobną uogólniającą rolę spełniają tytuły dramatów ekspresjonistów niemieckich: *Syn* Waltera Hasenclevera czy *Żebrak* Reinholda Sorge. Mało ważny jest zyciorys bohatera i dokładne nakreślenie jego sylwetki. W obliczu pustki egzystencjalnej nie jest ważne miejsce zamieszkania, status społeczny, zawód czy charakter bohatera. Urzędnik, pisarz, lekarz, złodziej zostają zrównani wobec losu. Gubernator jest metaforą władzy, bezimienni bohaterowie *Ściany* to synteza doświadczeń egzystencjalnych człowieka. Cechy indywidualne postaci, wygląd

zewnątrzny zostają zredukowane do minimum, wyeksponowane zostają natomiast przeżycia podmiotu, jego stany psychiczne⁶.

Celem twórcy ekspresjonistycznego jest bowiem synteza (Es. Pe. 1907, Jezuitowa 1976, 1987), przekaz indywidualnych odczuć w kategoriach ogólnoludzkich, wyodrębnienie, a nawet przerysowanie jakiejś istotnej cechy. Jak wiadomo, postulat ten realizowany był i w dramaturgii Andriejewa, powodując odejście od zdarzeniowości, ograniczenie akcji do minimum lub jej całkowite odrzucenie (utwory o charakterze paraboli: *Ściana*, *Dzwony na alarm*, *Łazarz*, *Miasto*, *Czerwony śmiech*).

Intensyfikacja wybranych rysów czy cech bohatera, zainteresowanie krańcowością jego emocji sprawiają, że staje się on postacią ponadczasową, poruszającą się w uniwersalizowanej przestrzeni. Postać jest funkcją idei dzieła. Jest to jedna z najważniejszych cech ekspresjonizmu niemieckiego. Poprzez bohatera, będącego składnikiem modelu rzeczywistości, realizuje się filozoficzna i psychologiczna koncepcja świata. Bohaterowie utworów Andriejewa jak w soczewce skupiają zasadnicze motywy tematyczne jego twórczości, przede wszystkim motyw człowieka zawieszonoego pomiędzy tajemnicą bytu a nicością. A także motyw cierpienia, bezradności wobec losu i śmierci. Źródłem tego pesymizmu była, jak wiadomo, filozofia Schopenhauera. Ta katastroficzna koncepcja świata i człowieka jest charakterystyczna dla wielu utworów modernistycznych (Sołogub, Riemizow)⁷, jest także podstawą kreacji świata dla preekspresjonistów (Podraza-Kwiatkowska 1992) i właściwych ekspresjonistów (Willet 1976).

Siłą sprawczą sytuacji ontologicznej bohatera jest fatum – ślepy los. Już pierwsze zdanie rozpoczynające opowiadanie *Żywoł Wasyla Tebańskiego z góry* przesądza dalszą aktywność bohatera, istoty bezsilnej.

Над всей жизнью Василия Фивейского тяготел суровый и загадочный рок.

(Andriejew 1990, t. 1: 489)

Postacie ekspresjonistycznych opowiadań Andriejewa są nosicielami określonych cech i postaw moralnych. Cechuje je nadwrażliwość, boleśnie reagują na przejawy niesprawiedliwości i ograniczeń biologicznych, socjalnych, historycznych oraz metafizycznych. Odnotować tu można wyraźne analogie z twórczością

⁶ Czukowski stwierdza na przykład, że każdy bohater Andriejewa to „nosiciel tylko jednej frazy” (1903: 33), Aleksandrow zaś, że jest to „człowiek poza przeszłością i teraźniejszością” (1903: 57). Podobne opinie na temat konstrukcji postaci andriejewowskich wygłaszali i polscy krytycy. Na przykład Aleksander Świętochowski uważał, iż w każdym z bohaterów potrafił Andriejew wzmocnić i wyprężyć jakąś strunę, która wydawała jeden ton główny, zasadniczy (1978: 298).

⁷ W ślad za Błokiem Biezzubow uważa, że „pesymizm Andriejewa to pesymizm heroiczny” (1984: 188).

Dostojewskiego, Tołstoja, Czechowa, a także z obecną w literaturze przełomu wieków myślą społeczną, z uwrażliwieniem na problematykę moralną, z charakterystycznym motywem ofiary i cierpienia za ludzkość (Cymborska-Leboda 1982). Są to cechy przejawiające się i w twórczości ekspresjonistów niemieckich (Lipski 1975).

Zarówno sprawy ostateczne (śmierć, choroba, wojna), jak i powszednie zniewalają człowieka, a podstawowym jego doświadczeniem jest przeżycie obcości (*Złodziej, We mgle, Judasz Iskariota, Łazarz*) i przypadkowości istnienia (*Człowiek znaleziony w walizce*). Deszczowa, ponura jesień, letnie upały, wiatr, zamieć, woda, lód, kamień to dodatkowe symbole ucieleśniające bezduszne fatum, pierwotny chaos, zło tkwiące w naturze człowieka i we wszechświecie (*Mrok, Myśl, Tak było*).

Odrealnienie i zredukowanie postaci do jednego wymiaru egzystencji, jej działanie w pewnych wycinkach rzeczywistości ma na celu ukazanie duszy, a nie charakteru. Tajemnicza i pozbawiona życia jest postać nieznanego z opowiadania *On*. Głód, psychiczna i fizyczna ułomność, a także bezsilność wobec nieubłaganego losu charakteryzuje bohaterów *Ściany*. Irracjonalny strach w obliczu narastającej alienacji jest udziałem postaci z utworów *Przekleństwo zwierzęcia* i *Miasto*. Niektóre sylwetki są całkowicie wyabstrahowane z konkretności, funkcjonując często na równym poziomie z dźwiękiem i barwą (*Tak było, Dzwony na alarm*).

Pozbawienie bohatera oblicza jednostkowego, bogactwa charakteru, złożoności i niuansów psychiki nie wyklucza refleksji ontologicznej i samoanalizy. Dla większości bohaterów życie jest straszne, okrutne, niezrozumiałe, odczucie absurdu istnienia nie jest im obce. Jest to cecha antycypująca egzystencjalizm europejski. Apokaliptyczne wizje rozpadu wartości uzyskują status realności:

Надвигалось что-то огромное и невыразимо ужасное, как беспредельная пустота и беспредельное молчание. И не было земли и людей, и мира за стенами дома – там был тот же зияющий, бездонный провал и вечное молчание.

(Andriejew 1990, t. I: 522)

Obrazy rozpaczy egzystencjalnej, zwłaszcza w opowiadaniach o silnym ładunku emocjonalnym, na przestrzeni całej drogi twórczej pisarza przeplatają się z obrazami o większym stopniu zdystansowania wobec opisywanych wydarzeń. Dotyczy to szczególnie tzw. opowiadań ironicznych (1914–1916), w których „przekłète problemy” rozpatrywane są w aspekcie groteski (opowiadania: *Rogacze, Osy, Moje anegdoty*).

Na osobną uwagę zasługują swoiście interpretowane postacie ewangeliczne (Chrystus, Łazarz, apostołowie, zwłaszcza Judasz) oraz postać szatana (*Prawa dobra, Dziennik szatana, Spokój, Czort na weselu*). Obraz ten, oparty na wzor-

cach Gogola i Dostojewskiego, bliski rozwiązaniom modernistycznym (Briusow, Sołogub), reprezentuje siły infernalne, jest także objawem choroby psychicznej. Zarówno jedne, jak i drugie postacie dyskredytują świat tradycyjnych wartości moralnych, ponieważ dane im było samotnie zgłębić dno upadku i grzechu, a więc dotrzeć do istoty człowieczeństwa.

Niewiara w moc rozumu ludzkiego, dezintegracja osobowości, szczególnie zainteresowanie zagadkową, do końca nie zbadaną osobowością człowieka i innymi niezwykłymi sferami psychiki – podświadomością, snem, halucynacją to cechy charakterystyczne dla literatury modernizmu rosyjskiego. W ślad za odkryciami psychologii głębi zainteresowała się ona osobowościami psychopatycznymi, wyekspozowała występną stronę ludzkiej natury.

Istnienie nieuświadomianych zjawisk psychicznych przejawiało się już w twórczości Dostojewskiego i Tołstoja, lecz w literaturze omawianego okresu siły te mają decydujący wpływ na zachowanie się bohatera. Wiąże się to także z ekspresjonistycznym dążeniem do pokazywania najważniejszych przejawów życia, podstawowych problemów, wyabstrahowanych z realiów codzienności. Wielu bohaterów opowiadań Andriejewa znajduje się na granicy obłądzenia i rozpadu osobowości (*Czerwony śmiech*, *Judasz Iskariota*, *Widma*, *On*).

Wypada zauważyć, że postać szaleńca ma bogatą tradycję w literaturze rosyjskiej. Ludzie naznaczeni piętnem choroby psychicznej, obłądzenia, dziwności (rosyjski termin *jurodiwij*) byli uważani za tych, którym dane było przybliżyć się do prawdy, poznać tajemnicę życia i śmierci⁸.

Poetyka andriejewowskich utworów ekspresjonistycznych, podobnie jak ekspresjonistów niemieckich, opiera się na opozycjach materia – duch, dobro – zło, rozum – instynkt, wolność – niewola. Rozdartego pomiędzy stanem wolności, doprowadzonego często do anarchii (*Tak było*, *Opowiadanie o Siergieju Piotrowiczu*, *Myśl*), a chęcią podporządkowania się normom społeczno-obyyczajowym (*Prawa dobra*, *Moje notatki*, *Żywot Wasyla Tebańskiego*) bohatera charakteryzują ostre sprzeczności w poglądach i postawach.

Dla wielu bohaterów typowa jest więc ambiwalencja w myśleniu i zachowaniu, egzystowanie w psychice antynomicznych par pojęć i stanów odczuwania, walka wewnętrzna pomiędzy dwiema wykluczającymi się stronami osobowości (miłość – wyzwolenie biologicznych popędów, miłość – bogoburstwo, bunt – pokora, rozum – emocja). Ilustracją tezy o przewrotności natury człowieka jest doktor Kierzencew z opowiadania *Myśl*:

⁸ Demonologia obłądzenia fascynowała ekspresjonistów. Pisze o tym Kępiński (1987).

Тем же двойственником оставался я и дома, среди родных: как в староверческом доме существует особая посуда для чужих, так и у меня было все особое для людей: особая улыбка, особые разговоры и открытость.

(Andriejew 1990, t. 1: 390)

Poczucie dwoistości nie jest obce także czortowi z opowiadań *Prawa dobra i Dziennik szatana*.

Absolut jest nieosiągalny, życie ludzkie przypomina błędne koło, a zło jest powszechne, istnieje obiektywnie, niezależnie od jednostki, choć często jego źródłem jest natura ludzka. Ambiwalencja to także cecha kobiet – nielicznych bohaterów opowiadań. Reprezentują one antynomiczny świat dobra i zła (*Kłamstwo, W ciemną dal, Otchłań, Dziennik szatana*). W wizerunkach kobiet da się zauważyć modernistyczno-mizoginistyczny aspekt literatury przełomu.

Człowiek składa się z dwóch żywiołów – instynktu i intelektu, dlatego też pozbawiony jest możliwości osiągnięcia harmonii wewnętrznej. Grozi mu utrata indywidualności poprzez roztopienie się w tłumie lub całkowitą izolację.

Wpływ niezwykle silnych przeżyć, przerastających umiejętność racjonalizacji, świadomość istnienia w psychice różnych, wykluczających się sił powoduje rozpad osobowości bohatera na poszczególne aspekty jego jaźni (Judasz – Chrystus, człowiek – zwierzę, człowiek – szatan). Prowadzi to do uzyskania efektu „skurczonej osobowości” (Sükösd 1975).

Światopogląd ekspresjonistycznych postaci Andriejewa jest skrajnie pesymistyczny ze względu na świadomość determinant biologicznych, społecznych i metafizycznych oraz na ograniczone możliwości poznania siebie samego (*Myśl, Mrok, Otchłań*), świata, przyrody, historii (*Tak było, Gubernator*). Próby odnalezienia mocy w samym sobie kończą się tragicznie (*Myśl, Opowiadanie o Siergieju Piotrowiczu, Judasz Iskariota*). Stąd często przewijający się motyw kłamstwa. Życie jest kłamstwem, przyroda jest kłamstwem, ucieleśnieniem kłamstwa są ludzka myśl i kobieta.

Pokora i bierność prowiniencji dekadencjonalnej to jeden wymiar psychologiczny bohaterów. Atywność i skłonności buntowniczo-anarchistyczne to druga sfera ich natury.

W koncepcji postaci buntowniczych, zgłębiających pytania dotyczące problemu wolności – jednego z najważniejszych dla pisarza – wydaje się być autor *Ściany* kontynuatorem Fiodora Dostojewskiego (Biezzubow 1984, Kapuścik 1989). Podobnie jak bohaterowie autora *Braci Karamazow* postaci Andriejewa są buntownikami, ideologami, poszukiwaczami prawdy. Idee, których są nosicielami, zostają weryfikowane w stadium najwyższego napięcia psychicznego (*Myśl, Moje notatki*). Wyposażenie przeciętnego człowieka w cechy wyjątkowe, postawienie go w situa-

acjach ekstremalnych, napięcie jego stanów emocjonalnych, skłonność do autoanalizy mają swój rodowód w realizmie fantastycznym autora *Biesów*.

Mimo swego antyrealizmu pisarstwo Andriejewa jest zawsze, w taki lub inny sposób, reakcją na realia rosyjskie. Postacie andriejewowskich buntowników bardzo żywo reagują na zamęt duchowy, kontestacje społeczne, anarchizm i wojnę.

Bunt bohatera skierowany jest przeciwko podświadomym władzom psychiki (*On, Myśl, Otchłań*), ograniczeniom, jakie niesie ze sobą środowisko społeczne i funkcjonujące w nim normy moralne (*Myśl, Moje notatki, Syn człowieka, Opowiadanie o Siergieju Piotrowiczu*), instytucjom społeczno-religijnym (*Dzień gniewu, Tak było*), codzienności i przeciętności (*Nie ma przebaczenia*). Bunt zawiera się w niezgodzie na chorobę i śmierć (*Spokój, Opowiadanie o siedmiu powieszonych, Żywoć Wasyla Tebańskiego, Byli sobie*).

Buntownicy Andriejewa atakują wyalienowującą ich cywilizację miejską (*Miasto, Przekleństwo zwierzęcia*), wojnę (*Czerwony śmiech*). Judasz, Wasyl Tebański i im podobni opanowani są namiętnością, wypowiadają uczucia osobiste, lecz zarazem ogólnoludzkie. Bunt ma charakter indywidualny (*Żywoć Wasyla Tebańskiego, Judasz Iskariota, Mrok, W ciemną dal*), jest niezgodą na porządek w świecie, wyrasta często z pragnienia zemsty i nienawiści, prowadzi do zanegowania wszelkich wartości, manifestacji nihilizmu postaci (*We mgłę, Kłamstwo*), wyzwalając u innych pierwiastki anarchistyczne (*Dzień gniewu*). W opowiadaniach o charakterze alegorii (*Ściana, Tak było, Dzwony na alarm*) bunt nosi charakter ponadjednostkowy, żywiołowy, rodzi także poczucie braterskiej wspólnoty w cierpieniu i rozpacz. Wybawieniem z matni egzystencji staje się ucieleśnienie nietscheańskiej idei człowieka–boga, wolnego, decydującego o sobie, a więc także zdolnego do przekraczania granic (*Moje notatki, Myśl*). Charakterystycznym dla prozy Andriejewa motywem, częstym u ekspresjonistów, jest motyw buntu – zmagania się z Bogiem jako „upostaciowaną formą fatalizmu” (Wieczorek 1981: 103). Doświadczenie człowieka odrzuca obraz sprawiedliwego Boga. Jego niemoc wobec niesprawiedliwości, okrucieństwo i bezdusność wyzwalają w człowieku poczucie egzystencjalnego zagubienia. Najsilniejsze oskarżenie wszechwładnego zła i absurdu ludzkiej egzystencji pada z ust Judasza i Wasyla Tebańskiego:

Так зачем же я верил? Так зачем же Ты дал мне любовь к людям и жалость – чтобы посмеяться надо мною? Так зачем же всю жизнь мою Ты держал меня в плену, рабстве, в оковах? Ни мысли свободной! Ни чувства! Ни вздоха! Все одним Тобою, все для Тебя. Один Ты! Ну, явись же – я жду!

(Andriejew 1990, t. 1: 552)

Negacja świata doprowadza niektórych bohaterów do zaakceptowania jego zła, przewartościowania sądów o wolności, prawie, moralności. Bohater *Moich*

notatek kocha ludzkość, ponieważ miłość do niej jest gwarancją jego zdrowia fizycznego i psychicznego, zaś więzienie staje się synonimem świata harmonii kosmicznej. Zabójca doktor Kierzencew (*Mysł*) brzydzi się morderstwem, albowiem burzy to jego odczucia estetyczne:

Жаль было – не знаю, поймете ли вы это – самого черепа. В стройно работающем живом организме есть особенная красота, и смерть, как и болезнь, как и старость, прежде всего – безобразие.

(Andriejew 1990, t. 1: 385)

Apoteoza buntu, walki, ofiary przechodzi w samozaprzeczenie. Historia ludzkości zawarta jest zarówno w pragnieniu zemsty, odwecie za niesprawiedliwość, jak i w irracjonalnym dążeniu do nowej niewoli:

Снова ты запер двери моей тюрьмы, человек. Когда ты успел построить ее? – еще в развалинах лежит твой дом, еще кости твоих детей не обнажились на могиле, а ты уже стучишь молотком, склеиваешь цементом послушный камень, протягиваешь перед лицом покорное железо. Как ты скоро строишь тюрьмы, человек!

(Andriejew 1913, t. 4: 177)

Bunt, najczęściej żywiołowy, irracjonalny jest aspektem istoty ludzkiej postawionej w sytuacji wyboru. Postawa buntownicza, wymierzona przeciwko złu, lecz i często zła w założeniu (Judasz, Kierzencew, Siergiej Piotrowicz), prowadzi do chaosu, destrukcji i anarchii (*Dzień gniewu, Tak było*), zanegowania pozytywnych aspektów psychiki człowieka, apoteozy zła (*Mysł, Dzień gniewu*). Nawet droga dojrzewania wewnętrznego bohaterów i rozwój ich myśli są tylko pozorne, pogłębiają bowiem początkowy stan rozdartej świadomości. Metamorfozy wewnętrzne dokonują się zazwyczaj w sferze pozarozumowej (Judasz, gubernator, Łazarz), w sytuacji absolutnej samotności. Choć nierzadkim bohaterem opowiadań Andriejewa jest pozytywista–matematyk, kierujący się rozumem i inteligencją, rozum właśnie okazuje się być źródłem nieszczęścia, zła, cierpień duchowych (Silard 1974). Mimo wysiłków rozumu i woli bohaterowie Andriejewa muszą się ukorzyć, bowiem ciężące nad nimi fatum wyklucza wolność wyboru. Brzemień wolności jest zbyt ciężkie dla człowieka także ze względu na świadomość determinant. Podejmowana przez niektórych bohaterów wędrówka, wyrażająca się w popularnym w epoce przełomu motywie drogi i wędrowca (Błok, Bieły, Czechow, Gorki) czy opuszczenia domu rodzinnego, jest dążeniem ku katastrofie (Cymborska-Leboda 1982). Bohater musi się ugiąć, choć pragnie pozostać niezłomnym. Postać Tebańskiego ucieleśnia zarówno zwycięstwo, jak i klęskę:

И в своей позе сохранил он стремительность бега; бледные мертвые руки тянулись вперед, нога подвернулась под тело, другая, в старом стоптанном сапоге с пробитой подошвой, длинная, прямая, жилистая, откинулась назад напряженно и прямо – как будто и мертвый продолжал он бежать.

(Andriejew 1990, t. 1: 554)

W zakończeniu skrajnie pesymistycznego opowiadania *Ściana* pobrzmiewa motyw nadziei:

– Пусть стоит она (стена), но разве каждый труп не есть ступень к вершине? Нас много, и жизнь наша тягостна. Устелем трупами землю, на трупы набросим новые трупы и так дойдём до вершины. И если останется только один, – он увидит новый мир.

(Andriejew 1990, t. 1: 329)

Podobny wydzźwięk mają opowiadania *Dzień gniewu* i *Opowiadanie o siedmiu powieszonych*. Jeden z późniejszych utworów Andriejewa, *Lot*, jest metaforą buntu, utożsamianego z wolnością, realizacją marzenia o wyzwoleniu z ziemskich ograniczeń.

W propozycjach niemieckich ekspresjonistów bohater, indywidualnie przeżywający tragedię świadomości, był początkowo przeciwstawiony tłumowi (poezje Georga Trakla czy Else Lasker-Schüler, dramat *Gas (Gaz)* Georga Kaisera), podobnie jak w utworach modernistycznych (I. Annienski, F. Sołogub, K. Belmont, W. Briusow). W późniejszej fazie bohater nie poprzestaje na konstatacjach swojej tragicznej sytuacji; utożsamiając się z podobnie cierpiącą ludzkością staje się bohaterem aktywistycznym (dramat *Ród* Fritza von Unruh, *Mieszczanie z Calais* Georga Kaisera) lub komunionistycznym:

Moje jedyne życzenie, Człowieku, to być twoim krewnym!

(Cyt. za: Willet 1976: 104)

W górę, przyjaciele, ludzie!

(Cyt. za: Willet 1976: 126)

W wersji Andriejewa misja służenia zbiorowości kończy się dla bohatera tragicznie, lecz próby stworzenia takiej postaci miały na celu podkreślenie jej tęsknoty za wolnością, śmiałość, protest, odrzucenie wszystkiego w imię idei. Sądzić należy, iż kreowanie takich bohaterów–buntowników jest próbą wyjścia poza katastroficzne koncepcje epoki. W jednym z listów do Gorkiego autor *Czerwonego śmiechu* pisał:

Мне царь нужен, мне нужен хоть и призрачный образ одинокого, свободного и смелого человека, который заглянул во все дыры мироздания, который отверг славу, могущество, мудрость во имя чего-то лучшего, имени чему я не знаю. Это не свобода, так как и свободу он, в сущности, отверг – по крайней мере, внешнюю. Быть может, это безграничный произвол наглости, высшее утверждение своего -я- на своих собственных развалинах.

(*Litteraturnoje Nasledstwo* 1965: 212)

Jednym z reprezentatywnych bohaterów wielu utworów Andriejewa jest tłum, często obecny u ekspresjonistów niemieckich (Wróblewska 1966). Jest on zbiorowym portretem człowieka. Tłum ten przedstawiony jest w dwóch modelach sytuacyjnych. Jako zbiorowisko ludzi apatycznych, bezmyślnych i biernych, bez twarzy, imion i nazwisk akcentuje samotność jednostki:

(...) тротуары чернели от идущего народа, и в этой сплошной движущейся массе того, другого, нельзя было найти, как нельзя найти песчинку среди других песчинок.

(Andriejew 1990, t. 1: 377)

Tłum odczułowiecza bohatera, stanowi zagrożenie dla jego osobowości (*Syn człowieczy, Przekleństwo zwierzęcia*). Przy charakterystyce tłumy często stosowane są przez pisarza takie określenia, jak: okrutny, obojętny, uparty, kamienny, niezwyknięzony. Zewnętrzny opis tłumy zastępowany jest przez opisy samodzielnie funkcjonujących części ciała lub ubioru:

Словно лес сухих деревьев, склоненных в одну сторону бушующим ветром, поднимались и протягивались к стене судорожно выпрямленные руки, тощие, жалкие, молящие...

(Andriejew 1990, t. 1: 327)

Tłum ucieleśnia mroczne przejawy ludzkiej egzystencji – samotność, ubezwłasnowolnienie, śmierć, choroby, zagrożenie, rozkład moralny i cierpienie.

Figury ludzkie w tłumie zamieniają się w koszarne cienie i zjawy:

Ушедшие мечтою в далекое будущее, к людям – братьям, которые еще не родились, свою короткую жизнь они проходят бледными, окровавленными тенями, призраками, которыми люди пугают друг друга.

(Andriejew 1990, t. 2: 301)

Człowiek przeciwstawiony zbiorowości boi się własnego cienia (*Dzwony na alarm, Judasz Iskariota*), będącego często synonimem ukrytych myśli (*Łazarz, On, We mgle*), prapamięci (*Mrok, Tak było*), zbiorowego sumienia (*Ściana*), woj-

ny (*Czerwony śmiech*), która staje się czymś nierealnym i fantastycznym, wreszcie względności wszystkiego, wiecznej tajemnicy bytu i powszechności cierpienia.

Inny model sytuacyjny funkcjonowania tłumu to żywiołowość, zbiorowe szaleństwo, anarchizm, bunt, wszechogarniający strach, podłość i nikczemność:

Без пения, без слов, кружились, задыхаясь в танце; бежали куда-то, поднимая к небу окровавленные тряпки, разливались по городу, неся с собою крики, гул и неужеримый, странный хохот.

(Andriejew 1990, t. 2: 172)

Восторг порывистых, несдержанных движений. Зловещая стройность беспорядка; марширующий хаос.

(Andriejew 1990, t. 2: 164)

Krzykliwy, amorficzny tłum ucieleśnia często atawistyczne pragnienia ludzi, jest żądny krwi, ofiary, zemsty (*Judasz Iskariota, Moje notatki, Tak było*). Te przejawy funkcjonowania zbiorowości ludzkiej nieodłączne są od wizji apokaliptyczno-katastroficznych, łączą się z pesymistyczną koncepcją przyszłości ludzkości:

И глубоко вздохнула черная ночь, и, словно море, подхваченное ураганом и всей своей тяжелой ревушей громадой брошенное на скалы, всколыхнулся весь видимый мир и тысячью напряженных и яростных грудей ударил о стену.

(Andriejew 1990, t. 1: 329)

Небо охвачено огнем. В нем клубятся и дико мечутся разорванные тучи и всюю гигантскою массою своею падают на потрясенную землю – в самых основах своих рушится мир.

(Andriejew 1990, t. 1: 554)

Człowiek – podstawowy element modelu świata – jest metaforą wyrażającą istotę „ja”. Jego cechą wyróżniającą jest emocjonalność. Subiektywizacja opisu oraz koncentrowanie się zazwyczaj na jednym aspekcie rzeczywistości pozbawia obraz świata realnych podstaw. Emocjonalny ogląd rzeczywistości doprowadza do stopniowej materializacji i absolutyzacji stanów psychicznych. Wyizolowane z rzeczywistości emocje, przeżycia i myśli zostają usamodzielnione. Dominującą emocją wielu postaci jest strach, często nie do końca uświadamiany, wymykający się spod kontroli, urastający do potężnej irracjonalnej siły, paralizującej działania bohaterów *Złodzieja, Niedoszłej kradzieży, Gubernatora, Opowiadania o siedmiu powieszonych*:

Что-то бесформенное и чудовищное, мутное и липкое тысячами толстых губ присасывалось к Юрасову, целовало его мокрыми нечистыми поцелуями, гоготало.

(Andriejew 1990, t. 2: 13)

Na prawach samodzielnego bohatera funkcjonuje także intelekt. Myśl ludzka doprowadza bohatera do samozagłady (*Opowiadanie o Siergieju Piotrowiczu, Judasz Iskariota*) lub do morderstwa (*We mgle, Myśl*).

Intensywność przeżyć bohatera pogłębia intensyfikacja jego rysów zewnętrznych; eksponowane są oczy, twarz, spojrzenia, gesty i ruchy funkcjonujące samoistnie, zastępujące szczegółową analizę psychologiczną. Eksterioryzacja przeżyć bohaterów prowadzi do psychizacji krajobrazu (Podraza-Kwiatkowska 1977, Greczniew 1979) – rzeczywistość zewnętrzna staje się konkretyzacją wewnętrznych stanów psychicznych (dom w opowiadaniu *On*, zamieć w opowiadaniu *Żywot Wasyla Tebańskiego*). Zabieg ten stosowany był przez ekspresjonistów nader często (Georg Trakl, Georg Heym, Johannes R. Becher)⁹.

Ukształtowanie przestrzenne świata nie jest dla bohatera źródłem doświadczenia, lecz strukturą wyrażającą jego uczucia, emanacją jaźni. Ważny bowiem staje się przede wszystkim przekaz stanu podświadomości, przekładalność uczuć i wypowiedzi bohaterów na świat przedmiotów i zjawisk. Strach i przerażenie deproporcjonalizują przestrzeń – ulega ona skurczeniu lub przybiera rozmiary kosmiczne. Bohater przemieszcza się, wyrusza w drogę, usiłuje zapanować nad przestrzenią. Ruch ten okazuje się jednak pozorny. Bohater wraca do punktu wyjścia. Rzeczy umierają ze strachu, ręka bohatera odbiera im blask, piękno, świetność. Rzeczywistość jest kondensacją uczuć bohatera:

⁹ Za przykład może posłużyć fragment wiersza Johanna R. Bechera pod tytułem *Nasza pieśń wędrowna* w tłumaczeniu Roberta Stillera:

(...)

Aż zaszliśmy któregoś dnia do grodu,
Co na przełęczach nad morzem się wzniosł.
Pod domami dyszały wody,
Szum przyplwów, odpływów plusk.

Niebo pękało, wypadał błysk,
Smagnięcie ognia, dachy buchały szkarłatem.
Miasto, jak płomień, tanecznie rwało się wzwyz.
Po nocach gwiazdy zwisały jak żółte kwiaty.

Byliśmy odtąd w gorączce. Ściany zmienione w szkło,
rozkołysane, chodziły tam i na powrót, jak fale.
Czerwonookie ryby podplwwały pod samą dłoń.
Wód spadających kipiele unosiły nas coraz dalej.

(...)

И сколько ни было людей на улицах, все торопились, и все были сумрачны и молчаливы. Печален и страшно тревожен был этот призрачный день, задыхавшийся в желтом тумане.

(Andriejew 1990, t. 1: 435)

Miasto – jeden z najczęściej spotykanych u ekspresjonistów motywów (Georg Heym, Yvan Goll, Johannes R. Becher) – występuje także u Andriejewa, w takich utworach, jak *Przekleństwo zwierzęcia*, *Miasto*, *Złodziej*, *W ciemną dal*. Przestrzeń miejska jest klatką, charakteryzuje się ciasnotą niszczącą osobowość człowieka, wywołującą reakcję anarchistycznego buntu.

Antyurbanizm Andriejewa ma swoje źródło w modernistycznych obrazach miasta-molocha. Konstrukcja przestrzeni nie ma tu celów odtwórczych. Obrazy przestrzenne stanowią ekwiwalent rzeczywistości psychicznej, są ekspresją ludzkiego odczuwania, wyrażają nienormalność i wyobcowanie świata, w którym funkcjonują postacie (Podraza-Kwiatkowska 1977, Głowiński 1990). Efekt niesamowitości budowany jest przez liczne powtórzenia epitetów: gigantyczna ręka, ogromny lęk, ciężkie, dławiące, ołowiane milczenie, śmiertelny czarny smutek, oraz zaimków nieokreślonych: ktoś, coś, gdzieś, jakiś. Uczucia powstające nagle, nieoczekiwanie, tu i teraz są natychmiast rejestrowane w fazie rodzenia się. Taka aktywność podświadomości ujawnia się w apokaliptycznych obrazach ginącego świata (*Przekleństwo zwierzęcia*, *Dzień gniewu*, *Dzwony na alarm*, *Tak było*, *Ściana*), snach (*On*, *Moje notatki*, *Tak było*, *Złodziej*), stanach halucynacji (*Otchłań*, *Milczenie*, *We mgle*, *Miasto*, *Żywot Wasyla Tebańskiego*). Formą przekazu tych stanów jest najczęściej monolog wewnętrzny.

Pełen ekspresji zapis własnych lęków oraz mechanizmy działania pamięci, krótkie, urywane rozmowy przekazują bieg myśli bohatera. Liczne powtórzenia słów, zdań, nieskoordynowana mowa (*Gubernator*, *Otchłań*, *We mgle*), nagłe przeskoki myślowe (*Złodziej*), zwolnienie lub przyspieszenie tempa narracji, stylizacja na przypowieść biblijną (*Łazarz*, *Judasz Iskariota*), wykorzystywanie elementów strumienia świadomości (*Złodziej*, *W ciemną dal*, *Kłamstwo*, *Myśl*) – odzwierciedlają stan świadomości bohatera. Prekursorski charakter mają u Andriejewa opisy doświadczeń halucynacyjnych oraz skrajnie emocjonalne formy wypowiedzi: krzyk i milczenie. Narracja zostaje nasycona emocjami podmiotu, efektem czego jest identyfikacja punktu widzenia narratora z punktem widzenia bohatera.

Wszystkie te zabiegi mają na celu uzewnętrznienie podświadomości i wyzwoleń wyobraźni. Jedną z badaczek nazywa to „upośrednieniem przedstawień wnętrza człowieka” (Stempczyńska 1988: 30).

We wszechogarniającym milczeniu zawarte jest niewypowiedziane cierpienie ludzkie, które jest udziałem wielu bohaterów. Niczym nie zakłócona cisza w opowiadaniu *On* ożywa z każdą minutą, staje się głębsza, przenika przedmioty,

materializuje się w postaci tajemniczego Kogoś, staje się personifikacją samotności, obłędu, myśli o samobójstwie i śmierci, ewokuje nieomal mistyczną atmosferę i wzmacnia ekspresję:

(...) и чувство тишины было так сильно, как будто во всем мире прекратились внезапно всякое волнение, крик и голоса.

(Andriejew 1971, t. 2: 195)

Milczenie to obraz determinacji bohatera. Jest ono tak ogromne, że ciężarem swoim przygniata jak ołów (*Judasz Iskariota, Gubernator, Milczenie, Żywoć Wasyla Tebańskiego*). W ciszy i milczeniu zawiera się atawistyczny lęk, niezrozumiała trwoga przed niewiadomym (*Żywoć Wasyla Tebańskiego, Złodziej*), nie-
możność wyrwania się z zamkniętego kręgu istnienia.

Podobnie ekspresywną rolę pełni forma krzyku, funkcjonująca na tym samym poziomie znaczeniowym co milczenie. Materializuje się ona w dźwięku (*Dzwony na alarm, Dzień gniewu*), w pędzie pociągu (*Złodziej*), w odgłosach wojny i buntu (*Czerwony śmiech, Tak było*), w ogłupiającym tańcu (*Ściana, Mrok*). Jest, podobnie jak milczenie, znakiem metafizycznego lęku i cierpienia.

Elementy akustyczne – dźwięki, krzyki, wrzaski – stanowią substytut stanów psychicznych:

(...) они кричат так обильно и громко, что крик их становится тишиной, и слова их делаются молчанием.

(Andriejew 1990, t. 1: 430)

(...) люди бежали и кричали ура так громко, что почти заглушали выстрелы, – и вдруг прекратились выстрелы, – и вдруг прекратилось ура – и вдруг наступила могильная тишина...

(Andriejew 1990, t. 2: 63)

Wszystkie wymienione zabiegi artystyczne zmierzają do maksymalnej wyrazistości rysunku psychologicznego postaci.

GROTESKA EKSPRESJONISTYCZNA

Upodobanie do groteski to charakterystyczna cecha wszystkich epok duchowego napięcia, lęku przed chaosem i wszechświatową katastrofą. Napięcia te są znamienne dla sztuki i literatury przełomu wieków. Groteska staje się w tym czasie modelem konstrukcyjnym wielu utworów (Samojlik 1965, Eliaszewicz

1975)¹⁰. Nic więc dziwnego, iż Leonid Andriejew w opowiadaniach i dramatach powstałych na przełomie XIX i XX wieku oraz w pierwszym dziesięcioleciu naszego stulecia często korzysta z tej formy¹¹.

Sytuowanie twórczości prozatorskiej Andriejewa w nurcie preekspresjonistycznym i ekspresjonistycznym stwarza dla badacza dodatkowe możliwości interpretacyjne, bowiem sztuka ekspresjonistyczna niejednokrotnie czerpała z arsenału środków groteskowych (Szyrocki 1972, Willet 1976). Jeden z badaczy groteski w sztuce polskiej dwudziestego wieku proponuje nawet termin „groteska ekspresjonistyczna” (Gryglewicz 1984: 120).

Groteska wiąże się ze sferą nieświadomych lęków, głęboko ukrytych, niekontrolowanych stanów świadomości, z irracjonalną sferą rzeczywistości. Był to, jak wiadomo, punkt wyjścia sztuki ekspresjonistycznej, ukazującej ukrytą istotę rzeczywistości, redukowanej do zapisu wewnętrznych przeżyć i emocji¹².

W świadomości literackiej funkcjonują różne poglądy na istotę groteski, a także różne metody jej badania¹³. Wśród nich na uwagę zasługują zwłaszcza dwie propozycje badawcze: Michała Bachtina (1975, 1983) i Wolfganga Kaysera (1979).

Bachtin dostrzega w grotesce szczególną estetyczną koncepcję istnienia związaną z ludową kulturą śmiechu, z żywiołem materialno-cielesnym. Główną cechą realizmu groteskowego – pisze autor – jest „degradacja, a więc transpozycja tego, co wysokie, duchowe, idealne, abstrakcyjne, na plan ziemi oraz ciała w ich nierozzerwalnej jedności” (1983: 186). Zdaniem Bachtina, obraz groteskowy przedstawia dane zjawisko w trakcie zmiany, obejmując zarówno stadium jego śmierci, jak i nowych narodzin. W odróżnieniu od zjawisk literackich analizowanych przez Bachtina degradacja taka w sztuce ekspresjonistycznej ma charakter niszczycielski, negatywny. Dół dla rosyjskiego badacza to płodność, odrodzenie, dla ekspresjonistów – niebyt i nicłość.

W Kayserowskim rozumieniu groteskowość polega przede wszystkim na konstruowaniu modelu świata nagle wyobcowującego się. Obcość ta spowodowana jest istnieniem metafizycznej, bezosobowej, niezależnej od człowieka siły – elementu demonicznego. Taka groteskowa, niespójna wizja świata, który stracił rozum, jest punktem wyjścia dla ekspresjonizmu, bowiem ten kierunek i groteskę

¹⁰ Zdaniem Samojlika groteska bywa literacką ekspresją kryzysu wartości.

¹¹ Krytyka owych lat dostrzegąca w pisarstwie autora *Śmiechu* cechy mieszczące się w konwencji realistycznej czy też neorealistycznej, widziała także elementy świata wyobraźni symbolicznej. Często jednak skupiała uwagę na szokującej obyczajowo tematyce jego opowiadań, ignorując nowatorstwo pisarza w zakresie formy. Mimo tych nieporozumień już za życia Andriejewa widziano w jego utworach pewne cechy charakterystyczne dla groteski: przejawskawienia, deformacje, których zadaniem było prowokowanie, wywoływanie dreszczy emocji u odbiorcy.

¹² Pisze o tym m.in. Prokop (1965: 135–136).

¹³ Szczegółowy przegląd prac na temat groteski znajdzie czytelnik w omówieniu Sokoła (1970).

łączy to samo poczucie wyobcowania. Antytetyczna struktura świata groteskowego jest charakterystyczna dla ekspresjonizmu, który akcentuje zachwianie porządku opartego na jednoznacznej strukturze pionowej, podkreśla rozdźwięk pomiędzy duchem a materią, cielesnością, instynktami człowieka a jego duchowością, wyraża także nieustanny sprzeciw wobec rzeczywistości zastanej.

Wizje groteskowe integralnie łączą się z pewnymi podstawowymi obrazami występującymi w różnych kulturach, wynikają z podobnego stosunku do świata, proponują podobną budowę postaci. Ich zadaniem jest eksponowanie problematyki egzystencjalnej. Realizując ten cel, wpisują się w światopogląd ekspresjonizmu. Są także protestem, czasem nie do końca uświadomionym, przeciwko wartościom zastanym i poetykom dotychczas praktykowanym, oraz próbą zdystansowania się twórcy od obiegowych sądów i opinii na temat jego własnej twórczości.

Ekspresjoniści często występowali w obronie swego autorskiego „ja”. Do takich osobowości pisarskich należał też Andriejew. Nawet jego życiorys dość dobrze wpisuje się w model biografii groteskowej. Niektórzy badacze stwierdzają, iż twórca groteskowy to osobowość niezrównoważona psychicznie, wyobcowana ze środowiska pisarskiego, obdarzająca swoich bohaterów skrajnościami charakterologicznymi (Gryglewicz 1994).

Nie należy zapominać, że groteska Andriejewa wyrasta z bogatej tradycji literatury rodzimej (Aleksander Odojewski, Mikołaj Gogol, Michał Sałtykow-Szczedrin, Fiodor Dostojewski), a także z modernistycznych fascynacji śmiercią, chorobą, szaleństwem (Fiodor Sołogub, Aleksiej Remizow, Andriej Biely, Aleksander Błok, Innokientij Annienski), wspiera też tendencje ekspresjonizmu jako prądu w jego wersji katastroficznej. Groteskowość ujęć wykorzystywanych przez autora *Śmiechu* wiąże się bowiem ze wspólnotą nastrojów i uczuć, charakterystycznych dla ówczesnej Europy: niewiary, rozgoryczenia, pesymizmu, przeświadczenia o względności norm moralnych, a także z romantycznym i modernistycznym dwuaspektowym pojmowaniem osobowości. Ma to również związek z charakterystycznymi cechami prozy Andriejewa: zakwestionowaniem dziewiętnastowiecznych zasad charakterystyki psychologicznej bohatera, zredukowaniem postaci do czystej emocji, a tym samym z deproporcjonalizacją świata przedstawionego. W zakresie formy powoduje to odejście od estetyzujących nurtów modernizmu. Rzeczywistość postrzegana i opisywana w opowiadaniach Andriejewa jest zmienna, niedoskonała, ukazywana w konwencji turpistycznej, poprzez akcentowanie pierwiastków zniszczenia, rozkładu, wszelakich przejawów i dysonansów.

Ekspresjonizm, jak wiadomo, jest krańcowo subiektywnym kierunkiem w sztuce, w którym wyobrażenia ma możliwość deformacji rzeczywistości, postaci ludzkiej, zacierania stosunków czasowych i przestrzennych (Read 1982). Cechuje go płynność granic pomiędzy rzeczywistością a fantastyką, snem a jawą, realność-

cią a dziwnością¹⁴. Te aspekty groteski, charakterystyczne dla ekspresjonizmu, są widoczne i w opowiadaniach Andriejewa. Realizują one groteskową wizję świata *à rebours*, w którym istota ludzka podlega degradacji, zaś przedmioty martwe czy pojęcia abstrakcyjne – ożywieniu. Szczególnie wyraziście ciężenie ku rozwiązaniom groteskowym uwidacznia się w opowiadaniach z lat 1914–1916 (*Koniec Dżona–Kaznodziei, Czart na weselu, Osły, Moje anegdoty, Rogacze, Człowiek znaleziony w walizce*).

Zdaniem niektórych badaczy ekspresjonizmu (Balcerzan 1972, Willet 1976) deformacja jest ekspresjonistyczna, jeżeli kieruje nią chęć przekazania uczucia w całej intensywności i jeśli oddziałuje na odbiorcę, wywołując u niego silne emocje.

Sztuka deformacji obnaża duchową istotę bytu, u ekspresjonistów (na przykład w poezji ekspresjonistycznej) ma związek z ich skrajnie subiektywną reakcją na zjawiska; wyraża uczucia artysty, przekształcając jednocześnie rzeczywistość. W rozumieniu ekspresjonisty najważniejszym zadaniem sztuki jest przekaz stanów wewnętrznych¹⁵.

Jednym ze sposobów deformacji jest zredukowanie problematyki opowiadań Andriejewa do jednego obrazu, emocji, przeżycia, myśli, idei. Wiele tytułów opowiadań jest kwintesencją ich zawartości ideowej i wiąże się z tendencjami ekspresjonizmu do akcentowania spraw najistotniejszych.

Cechą groteski autora *Czerwonego śmiechu* jest związek ze światem wizji, marzeń sennych, urojeń, fantasmagorii, objawów rozszczepienia jaźni (*Judasz Iskariota, Czerwony śmiech, On, Myśl, Moje notatki*).

W opowiadaniach *Miasto, Kłamstwo, Czerwony śmiech, Przekleństwo zwierzęcia* obraz realnie istniejącego miasta ulega transformacjom w zależności od wewnętrznych przeżyć bohatera, przeradzając się stopniowo w tajemnicze monstrum, pożerające poszczególne ludzkie istnienia. Przestrzeń miejska zostaje zredukowana, groteskowo rozbita i skurczona, ściany domów zdają się symbolizować samotność i smutek, postacie przechodzące przez ulice–labirynty są zdeformowane, pozbawione twarzy, szare jak zjawy, zlewające się w jednolitą masę. Obrazy te uzyskują wartość samoistną, akcentują alienację i rozpacz człowieka. Przestrzeń jednoosobowej celi więziennej, w której przebywa bohater opowiadania *Moje notatki* jest przykładem realizacji wizji świata na opak, w którym ograniczenie pojmowane jest jako wolność.

¹⁴ Takie cechy groteski zauważają badacze w twórczości mało znanego pisarza polskiego Romana Jaworskiego, na przykład Maciejewski (1990), Kłosiński (1992).

¹⁵ Podobne cele stawiali przed sobą także ekspresjoniści polscy, zgrupowani wokół poznańskiego czasopisma „Zdrój”.

Podobnie odbiera rzeczywistość bohater opowiadania *On*, dla którego tajemnica domu Nordena, śmierć jego córki, niepokoję i własne lęki ucieleśniają się w postaci monstrualnego nieokreślonego Kogoś. Wykorzystanie kategorii cienia, odbicia, maski pogłębia efekt odrealnienia rzeczywistości. Pokój, w którym znajduje się człowiek, zamienia się w kamienną klatkę, ściana urasta do rangi symbolu ograniczeń ludzkiej woli i myśli¹⁶. Uczucia bohaterów opowiadania *Czerwony śmiech* kształtują się w obliczu koszmaru wojny, w której sam bohater bierze udział:

(...) за мною по пятам несся еще далекий, но все настигающий грохот и вой; иногда, на внезапном повороте он ударял меня в лицо.

(Andriejew 1990, t. 2: 69)

Pewne zjawiska psychiczne, odczucia, stany emocjonalne ulegają groteskowemu wyostrzeniu i wyolbrzymieniu: milczenie mówi (*Milczenie*), strach ogromnieje (*Niedoszła kradzież, Złodziej*), myśl rozrasta się, zaczyna żyć własnym życiem (*Myśl, Judasz Iskariota, Żywoć Wasyla Tebańskiego*). Człowiek jest bezradny w obliczu tajemnicy życia, losu i śmierci, ograniczony w swoich dążeniach i celach. Zło jest alogiczne, abstrakcyjne, anonimowe. Tkwi bowiem w samym życiu, poza człowiekiem, jest upostaciowane (*Kłamstwo, Otchłań, Milczenie*):

Но свободным он не был – как муха, привязанная на нитку: жужжа летает она туда и сюда, но ни на одну минуту не оставляет ее послушная и упорная нитка. Какие-то каменные мысли лежали в затылке у Иуды, и к ним он был привязан крепко; он не знал как будто, что это за мысли, не хотел их трогать, но чувствовал их постоянно.

(Andriejew 1990, t. 2: 251)

Zło realizuje się w odwiecznym prawie zemsty, karzącym śmiercią za śmierć (*Gubernator*), w wojnie (*Czerwony śmiech*), w chorobie, śmierci (*Ściana*), w ograniczeniu wolnej woli człowieka (*Przekleństwo zwierzęcia, Judasz Iskariota, Łazarz*),

ибо та великая тьма, что объемлет все мироздание, не рассеивалась ни солнцем, ни луною, ни звездами, а безграничным черным покровом одевала землю, как мать (...) еще только рождался человек, а над головою его зажигались погребальные свечи, и уже тухли они, и уже пустота становилась на месте человека и погребальных свечей; И, объятый пустотою и мраком, безнадежно трепетал человек перед ужасом бесконечного.

(Andriejew 1990, t. 2: 198)

¹⁶ Symbolika ściany znalazła omówienie w rozdziale dotyczącym koncepcji bohatera ekspresjonistycznego. Zob. także Biezzubow (1984), Cymborska-Leboda (1982).

Kayser stwierdza, iż istotę groteski stanowi właśnie coś (niemieckie *Es*), co wdziera się z zewnątrz, pozostaje nieuchwytnie, niewytłumaczalne, bezosobowe, podkreślające absurd świata i ludzkiego istnienia (Kayser 1979: 276).

W utworach Andriejewa często pojawiają się takie bezosobowe twory, jak *Ktoś, Coś, On* (*Otchłań, Żywot Wasyla Tebańskiego, Gubernator, Łazarz, On, Złodziej*), nie mające wytłumaczenia, pozbawione cielesności. Są to aspekty ludzkiej egzystencji, niemi uczestnicy dialogu, wprowadzający atmosferę lęku, trwogi i niepokoju.

Osobowość bohatera jest często od niego samego niezależna i obca. Redukcji ulega uczucie (*Otchłań*). Obce staje się również wszystko wokół, człowiek upodabnia się do zdehumanizowanego świata. Bohatera określa nazwisko, np. ten, którego znaleziono w walizce, pozbawiony korzeni, tożsamości. Pewność tego świata staje się pozorna. W opowiadaniach Andriejewa względność ocen i norm moralnych oraz akcentowanie dwubiegunowości natury ludzkiej nie prowadzi do usensowienia świata; na odwrót – podkreśla ograniczone możliwości przeniknięcia jego tajemnicy. Już autorzy współcześni pisarzowi, analizując dokonania twórcze Andriejewa, widzieli w stworzonych przez niego typach ludzkich schematy, manekiny, istoty pozbawione indywidualności¹⁷.

Charakterystyczny dla groteski motyw reifikacji istoty ludzkiej eksponowany jest w wielu pracach badawczych (Eliaszewicz 1975, Mann 1978). Dodać należy, że motyw ten jest bardzo popularny w literaturze przełomu wieków. Antyracjonalistyczna z natury groteska wyraża się tu w wyglądzie postaci i jej zachowaniu. Istota ludzka jawi się jako byt okaleczony lub będący w stanie rozkładu, zdeformowany fizycznie i duchowo, wyalienowany z rzeczywistości i urzeczowiony, charakteryzujący się jednocześnie niezwykłą sugestywnością.

Deformacyjne konsekwencje wyrażają się również w parcelacji ciała ludzkiego na poszczególne fragmenty, często dochodzi do odarcia bohatera z powłoki cielesnej, do usamodzielnienia poszczególnych rekwizytów odzieży:

Tom, – называл он его, но когда хотел вспомнить его лицо, то ему представлялись только фрак, белый жилет и улыбка, и так как лицо совсем не вспоминалось, то выходило, будто улыбался фрак и жилет.

(Andriejew 1990, t. 1: 379)

lie ulega wątpliwości, że Andriejewowi wyraźnie patronował tu autor *Opowieść petersburskich* – Mikołaj Gogol. Groteskowe, doprowadzone do absurdu sytuacje, karykatury ludzkie, spotykane na kartach *Newskiego Prospektu, Nosa* czy *Plaszcz* to pierwowzory groteskowych wizji w powstałych kilkadziesiąt lat później utworach Andriejewa.

¹⁷ Zob.: *Litieraturnoje Nasledstwo* (1965).

Elementy ciała ludzkiego żyją własnym, niezależnym życiem, wypierając całościowy obraz człowieka (Kołobajewa 1990). Nosy, twarze, usta, czaszki (*Przekleństwo zwierzęcia, Tak było, Gubernator, Opowiadanie o siedmiu powieszonych*), plecy, ramiona żołnierzy (*Czerwony śmiech*), ręce ludzkie czy oczy obdarzone są możliwością wyrażania uczuć:

Словно лес сухих деревьев, склоненных в одну сторону бушующим ветром, поднимались и протягивались к стене судорожно выпрямленные р у к и¹⁸, тощие, жалкие, молящие, и было столько в них отчаяния, что содрогались камни и трусливо убегали седые и синие тучи.

(Andriejew 1990, t. 1: 327)

Но многие сидят неподвижно в позе каменных изваяний – на камень они похожи и лицами своими. Молодые лица но старые глубокие морщины, точно прорубленные топором; жесткие волосы; глаза, то зловеще ушедшие в глубину черепа, то напряженно выдвинутые вперед, широкие, многообъемлющие, как будто лишённые ресниц – факелы в черных нишах тюремной ограды.

(Andriejew 1990, t. 2: 166)

Uciekający złodziej widzi przed sobą nie poszczególne twarze, ale mnóstwo nagromadzonych rzeczy i jakby oderwanych części ludzkiego ciała. Po ulicach przemykają upiorne cienie, nogi, kalosze (*Gubernator, Judasz Iskariota, Miasto, Przekleństwo zwierzęcia*). Człowiek w tłumie zatracą swoją indywidualność, nie jest w stanie odnaleźć się w takiej okaleczonej, odrealnionej rzeczywistości. Groteskowość tych postaci polega na ukryciu wyższych cech osobowości (Jennings 1979). Zdeformowane, skompromitowane jako wartość postacie ludzkie budzą irracjonalny lęk przed czymś nieokreślonym, są przerażające. Reifikacja podkreśla dehumanizację człowieka, prowadzi go do roli instrumentu.

Jednakże bohaterowie Andriejewa nie są urzeczowieni do końca, bowiem ich cechą zasadniczą jest buntowniczość, a bunt jest związany z samostanowieniem człowieka (Cymborska-Leboda 1982). Było to przedmiotem wcześniejszych rozważań.

Zdegradowany do roli automatu, rzeczy, zabawki człowiek posiada charakterystyczną cechę. Jest nią brzydota, kalectwo lub choroba. Wykorzystywanie elementów turpistycznych w konstruowaniu postaci jest znane i literaturze, i malarstwu od dawna, w epoce schyłku i przełomu wieków chwyt ten urasta niemalże do rangi programu estetycznego, by przypomnieć choćby skandalizujące utwory Emila Zoli, Charlesa Baudelaire'a czy bliższych naszym rozważaniom ekspresjonistów niemieckich – Geoga Trakla, Gottfrieda Benn, Geoga Heyma, Franza Kafki.

¹⁸ Te i następane podkreślenia – A. K.

Niedokończoność, nieharmonijność istoty ludzkiej to cechy charakterystyczne groteski, na które zwracało uwagę wielu badaczy (Bachtin 1975, 1983, Mann 1978, Kayser 1979, Jennings 1979).

Szpetota, występująca przeciwko ładowi i harmonii w sztuce, kwestionująca podział na ładne i brzydkie, staje się samodzielną kategorią estetyczną. Jest charakterystyczna dla ekspresjonistycznej fascynacji tematem rozkładu, śmierci i choroby, podkreśla dysonanse ludzkiej egzystencji, przede wszystkim zdeterminowanie przez siły przyrody oraz mechanizmy społeczne. Cierpienie człowieka, jego choroby, śmierć uzyskują swoistą interpretację w malarstwie Goi – antenata ekspresjonistów, a także na płótnach Muncha, Pechsteina, Kokoschki. Zainteresowanie tymi tematami nie było też obce autorowi *Upiorów*. Elementy obrazowania naturalistycznego są dostrzegalne w wielu jego opowiadaniach.

Bohater *Moich notatek*, biorąc udział w sekcji zwłok, doznaje na widok trupa ludzkiego zachwytu, porównywalnego z ekstazą religijną. Tak cielesność, jak i duchowość człowieka są brzydkie, odrażające, chorobliwie zniekształcone przez grymas, cierpienie, okrucieństwo, strach, są niedoskonałe i niedokończone. Odrażający jest człowiek spożywający posiłek:

Режут, раскрывают рот, жуют, глотают. Режут, открывают рот, жуют, глотают. Я смотрю на соседа: он только-что раскрыл рот. Запихивает туда что-то. Я гляжу направо, налево – везде раскрытые рты, перемальвающие челюсти, особенные, странные, незнакомые глаза, какие бывают только при еде. У некоторых, как у моего соседа, странно движутся уши, и в отчетливой напряженной работе челюстей ясно видится безглазый, костлявый череп с белыми крепкими зубами.

(Andriejew 1913, t. 8: 126)

Tu już nie chodzi o zewnętrzną brzydotę, o wymiar estetyczny, lecz wręcz o aspekt ontologiczny. Odarty z zewnętrznych dekoracji człowiek okazuje się wyłącznie mechanizmem do żarcia. Skażone atawistycznymi zachowaniami, zdeformowane przez głód, chorobę, rozpacz, żądzę walki i odwetu są postacie w opowiadaniu *Ściana, Tak było*; złodzieje w *Złodziejcu i Niedoślej kradzieży*, idiota z *Żywotu Wasyla Tebańskiego*. Brzydota wyobcowuje z otoczenia, jest zarazem przekleństwem, jak i znakiem wybraństwa.

Antyestetyczna w realizacjach artystycznych groteska, będąca przeciwieństwem poetyki umiaru, upodobała sobie karykatury ludzkie, monstra, indywidua przybierające ludzki kształt, lecz także postacie będące połączeniem elementów roślinnych czy zwierzęcych. Najczęściej człowiek upodabnia się do psa (*Gubernator, Żywoit Wasyla Tebańskiego, Przekleństwo zwierzęcia, Opowiadanie o siedmiu powieszonych*), drapieżnego ptaka (*Żywoit Wasyla Tebańskiego*), skorpionia,

zmii, jaszczurki, pająka (*Mrok, Judasz Iskariota*). Jako obraz literacki w funkcji alegorii zwierzę podkreśla dwoistość człowieka, podporządkowuje się subiektywnej wizji ekspresjonistycznej, bliski jest również poetyce absurdu.

Świat ekspresjonistycznych opowiadań Andriejewa jest zły, okrutny, piekielny, zamieszkujące go istoty ludzkie ulegają bestializacji, co oczywiście stawia pod znakiem zapytania normy moralne:

Они вскочат, они заорут, они завоюют как животные, (...) будут душить.

(Andriejew 1990, t. 2: 58)

Transformacja postaci ludzkiej w zwierzęcą dokonuje się niezwykle łatwo¹⁹. Zwierzęcość zachowań ludzkich dotyczy wyglądu zewnętrznego, gestyki, pobudek czynów. Prócz zewnętrznych przejawów hybrydacji dadzą się zauważyć tendencje do identyfikacji zachowań ludzkich ze zwierzęcymi w sferze działań (*Ośły*), a także w odczuciach (np. *Opowiadanie o siedmiu powieszonych*).

Ta psychiczna metamorfoza postaci w podobne do zwierząt istoty dokonuje się w sytuacjach skrajnych, bardzo silnych emocji, spychając bohatera na samo dno żywych istot. Cechą dominującą wielu bohaterów jest atawistyczna chęć utrzymania się przy życiu, strach, żądza krwi, odwetu, mordu i walki (*Ściana, Tak było, Złodziej, Myśl*).

Zwierzę, najczęściej pies, upodabnia się wyglądem do swojego pana (*Przekleństwo zwierzęcia*), wydaje się też demonstrować zachowania ludzkie (*Przekleństwo zwierzęcia, Koniec Dżona-Kaznodziei, Przyjaciel*). Uczłowieczony pies obnaża ludzki egoizm. Wycie zwierzęcia znamionuje ludzką niemoc w obliczu zagadkowego losu (postać Kaszirina z *Opowiadania o siedmiu powieszonych*), ubezwłasnowolnienie (*Myśl, Moje notatki, Przekleństwo zwierzęcia*). Pies popa Bogojawlenskiego (*Syn człowieka*) także chce posiadać tajemnicę życia, próba ta kończy się jednak samobójstwem. Dusza człowieka jest równie nieodgadniona jak dusza zwierzęcia.

Owa zwierzęcość ludzkiej natury przyjmuje czasem postać formułowanych wprost oskarżeń, jak to ma miejsce u bohatera–narratora opowiadania *Czerwony śmiech*:

Вы звери! (...) у вас нет лица, у вас морда хищного зверя. Вы притворяетесь людьми, но под перчатками я вижу когти, под шляпою – приплюснутый череп зверя; за вашей умной речью я слышу потаенное безумие, бряцающее ржавыми цепями.

(Andriejew 1990, t. 2: 68)

¹⁹ Motyw ten wykorzystany został na przykład przez Franza Kafkę (*Przemiana*).

Postać Judasza Iskarioty, tytułowego bohatera opowiadania, jest przyrównywana do skorpiona i jaszczurki. Skorpion jest metaforą śmierci, trucizny, szatana, piekła (Forstner 1990). Zdrajca, ale też i wewnętrznie rozdarty człowiek, przypominają zranione śmiertelnie zwierzę.

Do żmii upodabnia się całe życie człowieka (*Żywoć Wasyła Tebańskiego*), ludzka myśl (*Myśl*), kłamstwo, ściana, śmierć. W utworze pod tytułem *Opowiadanie żmii o tym, jak pojawiły się u niej jadowite zęby* żmija jest alegorią zła, ale i poniżonej godności ludzkiej.

W swojej strukturze groteska, jak wiadomo, jest antynomiczna, reprezentuje świat obcy, w którym możliwe staje się współistnienie różnych, wzajemnie wykluczających się aspektów rzeczywistości: piękna i brzydoty, człowieczeństwa i diabelskości, wzniosłości i trywialności, kontrastów, nagłych przejść, niespodzianek, zmiany tonacji z krzykliwej na spokojną.

Degradacja człowieka, a także ważnych dla niego wydarzeń, takich jak narodziny czy śmierć, nie zawiera w sobie załączków nowego życia, okazuje się bowiem okazją do podważenia zastanych wartości²⁰.

Groteskowość ludzkich postaci podkreśla często motyw sobowótora, maski, kukły, automatu – jako synonimów ubezwłasnowolnienia. Nawet wtedy, gdy bohater wydaje się być prawdziwym, pozostaje pewien automatyzm zachowań. Wielu swoim postaciom nadaje Andriejew cechy kukły, marionetki, a ich zachowaniom – jedynie pozory autentyczności (*On, Czerwony śmiech, Gubernator, Ściana, Łazarz, Judasz Iskariota, On*):

Вот поднялась над толпою голова лошади с красными безумными глазами и широко оскаленным ртом, только намекая я им на какой-то страшный и необыкновенный крик...

(Andriejew 1990, t. 2: 23)

(Лицо) чрезмерно вытянутое, желтое как лимон, с открытым черным ртом и неподвижными глазами, оно до того походило на маску ужаса, что я не мог оторваться от него.

(Andriejew 1990, t. 2: 55)

И эти послушные куклолки завертелись; и самая маленькая наивно открыто следила за движениями старших (...), поднимая ручки и неловко перебирая короткими толстыми ножками.

(Andriejew 1971, t. 2: 181)

²⁰ Taka konstrukcja świata przedstawionego jest charakterystyczna dla pisarstwa Witolda Gombrowicza.

Motyw manekina, kukły, życia jako gry i hazardu to symbole zagadnień ontologicznych.

Kategoria maski, biorąca swój początek w nieświadomych impulsach, ciemnych stronach ludzkiej osobowości, ma bogatą tradycję w sztuce, jest wielowarstwowa (Hofstätter 1987). Szczególnie popularna staje się w literaturze i malarstwie przełomu wieków jako synonim fałszu, gry, zakłamania, zatracenia indywidualności. Motyw ten, związany z naprzemienną metamorfozą człowieka w marionetkę i odwrotnie, osiąga w grotesce duży stopień intensyfikacji (Mann 1978, Cymborska-Leboda 1982).

Maska, związana ze sferą podświadomości, ukrywa bądź wydobywa jakiś aspekt osobowości człowieka. Przemiana twarzy i zachowania Łazarza czy Judasza akcentuje tezę autora o względności wszelkich wartości, świadczyć też może o poszukiwaniach ludzkiego autentyzmu. Postać szatana występująca w charakterze ludzkiego sobowtóra sygnalizuje degradację norm moralnych (*Prawa dobra, Dziennik szatana*). Ciało człowieka, jego ubiór, dźwięk jego głosu stają się maską. Maska, pozbawiona wyrazu, odczłowiecza, degraduje istotę ludzką, lecz także ukrywa jej zagubienie i tragizm. Maska jest bowiem „unieruchomioną ekspresją” (Janion 1986: 340).

Szeroko wykorzystywany w ekspresjonistycznych opowiadaniach Andriejewa motyw maski wyraża zagadkę losu człowieka oraz wyodrębnia ciemną stronę jego egzystencji, którą należy ukryć lub na którą sam bohater nie chce się zgodzić. Człowiek zostaje zdegradowany do funkcji, zawodu, a automatyzm jego zachowań likwiduje jego duchową podmiotowość.

W opowiadaniu *Nie ma przebaczenia* główny bohater – przeciętny nauczyciel udaje szpiega, początkowo w formie zabawy, stopniowo jednak zaczyna go to pochłaniać do tego stopnia, że sam czuje się i zachowuje jak szpieg. Maska wyraża tu potencjalną możliwość człowieka, jest fasadą, pod którą kryją się podtwarze. Efekt ten podkreśla dwuznaczność postaci, wywołuje także myśli o śmierci.

Maska sygnalizuje martwość, pozbawia istotę ludzką sensu. Bohater opowiadania *Myśl* przybiera maskę obłąkanego, która staje się jakby jego sobowtorem, prawdziwą twarzą, aż w końcu doprowadza Kierzencewa do zupełnego chaosu myślowego, do utraty poczucia tożsamości. Deformacja psychiki znajduje swoje odbicie w zdeformowanej twarzy.

Maska jest identyfikowana z kłamstwem (*Moje notatki, Kłamstwo, Myśl, Judasz Iskariota*). Andriejew często stosuje tołstojowski zabieg nagłego zerwania maski (*Mrok, Złodziej, Gubernator*), poprzez co następuje wyzwolenie uwięzionego uczucia (*Śmiech*), oczyszczenie (*Gubernator, Mrok, Złodziej, Judasz Iskariota*), obnażenie iluzoryczności, powierzchowności i nędzy życia ludzkiego (*Myśl, Nie ma przebaczenia, Przekleństwo zwierzęcia, Ściana*). Harmonia i ład to tylko pozory szczęścia człowieka (*On, Moje notatki*).

Maska może też powodować metamorfozę bohatera, jego wewnętrzną przemianę, powrót do prawdziwej natury (*Złodziej, Gubernator, Judasz Iskariota*):

Все тот же он был, но стал он правдив лицом и игрою его, и от эт ого казалось, что лицо у него новое. (...) И так же страшно правдив стал в чувствах своих и их выражении...

(Andriejew 1990, t. 2: 141)

Maska dzieli człowieka na funkcję przez niego pełnioną (*Gubernator, Złodziej, Niedoszła kradzież*) i na jego prawdziwe „ja”. Jest realizacją tezy o niemożności poznania siebie samego. „Za pomocą maski człowiek stara się przezwyciężyć strach, ukrywa pod nią swoją bezsilność i ma zarazem nadzieję, że dzięki niej uda mu się wyrosnąć ponad siebie samego” (Lurker 1994: 277).

Bohater *Syna człowieczego*, pop Bogojawlenskij – ten, który objawia Boga, chce zmienić nazwisko, bo jest ono maską, ukrywa jego prawdziwą naturę. Rogi noszone przez zdradzonych mężów czy też kostium balowy skażająca są formą ukrycia tragedii. Maską może też okazać się na usługach klasycznego dla modernizmu motywu tajemniczej istoty kobiety, z akcentowaniem dwoistości jej natury (*Ściana, Mrok, Kłamstwo*), uobecnieniem złych lub dobrych mocy.

Wiele twarzy ludzkich dwoi się, prawdy głoszone przez bohaterów zostają zakwestionowane (*Judasz, Moje notatki, idiota* z opowiadania *Żywot Wasyla Tebańskiego*, bohater opowiadania *Kłamstwo*), a nosiciele maski wymykają się identyfikacji i jednoznacznej ocenie. Charakterystyczny chwyt podwojenia twarzy (maski) występuje w opowiadaniach *Dziennik szatana, Prawa dobra, Spokój*, w których szatan ukrywa się pod maską człowieka, lecz w świecie ludzkim także zaczyna dostrzec maski.

Kategoria dublerstwa, eksponująca drugą stronę natury ludzkiej realizowana jest przez wykorzystanie motywu lustra (*Myśl, Mrok, Żywot Wasyla Tebańskiego, Nie ma przebaczenia*), odbijającego inną stronę osobowości, wywołującego metafizyczny strach, związany ze sferą demonologii (*Czort na weselu, On*).

Maska związana jest z motywem życia ludzkiego jako sceny w teatrze, gry aktorskiej (*Mrok, W ciemną dal, Czerwony śmiech, Myśl, Żywot Wasyla Tebańskiego*). Życie człowieka rozdwaja się, rozszczepia na dwie niezależne połowy. Zabiegiem pogłębiającym nienaturalność ludzkich poczynań, akcentującym istnienie obcych, wrogich nawet samemu człowiekowi sił, jest wprowadzenie motywu sobowótora, „skrytego człowieka” (Podraza-Kwiatkowska 1975: 169). Zabieg ten stwarza szerokie możliwości oglądu sytuacji w nowej podwójnej perspektywie, charakteryzuje rozdwojenie jaźni bohatera (*We mgle, Czerwony śmiech, On*). Groteska, podkreślająca dualizm świata i natury ludzkiej, wykorzystuje motyw sobowótora jako symbolu dezintegracji osobowości, utraty indywidualności (Hofstätter 1987):

Какое это дивное свойство гибкого, изощренного культурного ума – перевоплощаться! Живешь словно тысячью жизнью, то опускаешься в адскую тьму, то поднимаешься на горные светлые высоты, одним взором окидываешь бесконечный мир.

(Andriejew 1990, t. 1: 391)

Tym drugim „ja” może okazać się nawet własna, ukryta myśl, nieustannie dręcząca bohatera (*On, Gubernator, Czerwony śmiech, Myśl, Milczenie*).

Charakterystycznym ruchem postaci groteskowej jest taniec, motyw często spotykany i w twórczości ekspresjonistów. Jako *dance macabre*, korowód śmierci, szeroko wykorzystywany jest przez groteskę, bowiem szczególnie w takiej formie tańca jest obecna jakaś obca, metafizyczna siła, element irracjonalny, ubezwłasnowolniający człowieka, wywołujący atmosferę grozy. „Zniekształcenie sięga tu samych podstaw istnienia, zostaje przełamana granica między żywymi i umarłymi” (Jennings 1979: 309–310):

И пляска. Какой-то скелет в платье женщины бешено носится, у стола кружится, в иступлении подергивает костлявыми плечами...

(Andriejew 1990, t. 2: 87)

W tańcu postaci zamieniają się w marionetki, ich dominującą cechą jest automatyzm zachowań (*On, Czerwony śmiech, Syn człowieka, Czort na weselu*). Ostatnie, konwulsyjne ruchy ciała powieszono człowieka przypominają figury taneczne (*Moje anegdoty*). Taniec nie jest jednak, wbrew pozorom, najbardziej doskonałą i czystą formą ludyczną (Huizinga 1985), niewiele ma wspólnego ze sposobem przeżywania radości (Głowiński 1990), jest przede wszystkim realizacją zjawiska mimikry, pozornej łączności między ludźmi (*On, Tak było*)²¹, zła (Mann 1978) i utraconej siły witalnej. Taniec łączony jest z muzyką, która tu bardziej przypomina kakofonię dźwięków niż spójną konstrukcję melodyczną (*Mrok, Czerwony śmiech, Tak było, Żywot Wasyla Tebańskiego, Złodziej, Syn człowieka*). Jako ważny komponent świata przedstawionego taniec stać się może swoistą wykładnią światopoglądu autora (Kapuścik 1989), uosabiać katastrofizm, już samą swoją obecnością podkreślać bezsens działania człowieka, wieczne błędzenie i absurd jego istnienia:

В бесконечном танце кружились те четверо, сходились и расходились, и черная ночь выплывала мокрый песок, как больная, и несокрушимой громадой стояла стена.

(Andriejew 1990, t. 1: 329)

²¹ Motyw tańca został omówiony w cytowanej już pracy Cymborskiej-Lebody (1982) i Kapuścika (1989).

Innym zabiegiem wpisującym się w groteskową wizję świata jest śmiech (Nycz 1977), uśmiech, szatański chichot, co sygnalizowane jest nawet w tytułach (*Śmiech, Czerwony śmiech, Czort na weselu, Moje anegdoty*).

Andrzejewowski śmiech towarzyszy często analizie świata i ludzkiej egzystencji. Podobnie jak taniec, śmiech również nie posiada waloru terapeutycznego. W koncepcji Bachtina (1975, 1983) śmiech wywodzi się z rytuału, jest ukierunkowany ku samemu sobie, celem jego jest wyszydzenie, wyśmianie, ale też i oczyszczenie: „Prawdziwy śmiech – ambiwalentny i uniwersalny – nie przeczy powadze, ale ją uzupełnia i oczyszcza. Oczyszcza z dogmatyzmu, jednostronności, skostnienia, fanatyzmu i kategoryczności, z elementów strachu czy zastraszenia” (Bachtin 1975: 203–204). Ale o oczyszczeniu mowy być tu nie może, bowiem w interesującym nas wypadku śmiech pełni funkcję degradującą.

Postać tajemniczego nieznanego z opowiadania *On* budzi lęk, wojna (*Czerwony śmiech*), zło, więzienie (*Moje notatki*), tajemnica życia i śmierci (*Łazarz, Judasz Iskariota, Żywoł Wasyla Tebańskiego*) nie podlegają oswojeniu za pomocą śmiechu. Rzadko zresztą eksponowany jest radosny śmiech. Zwykle jest on sataniczny, chłodny, szyderczy, często przechodzi w jęk, chichot, skowyt, wywołuje wrażenie obcości, wyraża bunt wobec najwyższego, wreszcie uosabia śmierć:

Внезапно, загораясь ослепительным светом, раздирается до самых ушей неподвижная маска, и хохот, подобный грому наполняет тихую церковь. Грохочет, разрывает каменные своды, бросает камни и страшным гулом своим обнимает одинокого человека.

(Andrzejew 1990, t. 1: 553)

Antropomorfizowany śmiech, żyjący własnym, niezależnym życiem, waloryzowany jest negatywnie przez dodatkowe obdarzanie go określeniami typu:

беззвучный, грозный, тихий, бессмысленный (хохоток), злобный (смех), одинокий (смешок), темный и глухой (смех), злорадный, безмолвный (хохот), неударжимый (хохот), умерший (смех), нелепый, надорванный (смех), похожий на треск раздираемых в отчаянии одежд, беспощадный, жестокий.

Śmiech wielu bohaterów to grymas (Prokop 1970), pozorna wesołość (*On, Śmiech, W ciemną dal, Żywoł Wasyla Tebańskiego*), maska pogardy dla świata (*Myśl, Czerwony śmiech*), narzędzie demaskacji (*Judasz Iskariota*), najczęściej o charakterze pazarozumowym.

Jak stwierdza Kayser, „śmiech wywodzi się z rejonów komizmu, karykatury, z przymieszką goryczy, wchodząc w sferę groteskowości nabiera cech szyderczych i cynicznych i na koniec satanicznych” (1979: 278). Śmiech zawiera w sobie pierwiastek demonizmu, jest czymś, co przychodzi z zewnątrz, wprowadza

dysonans, stanowi zagadkę dla bohatera. Do końca pozostaje niewyjaśniony, jest bezosobowy; jako element istotny w groteskowej wizji andriejewowskiego świata wyraża rzeczywistość odwróconą i zdegradowaną:

– Хорошо на земле, – говорил он и сдержанно смеялся загадочным и темным смехом, как будто насмехался он над кем-то или над самим собою.

(Andriejew 1990, t. 1: 524)

Kategoria śmiechu pojmowana jest przez autora *Ściany* w duchu modernistycznym, akcentuje niezdolność wyrażenia myśli. Wiąże się także z popularną w epoce przełomu koncepcją śmiechu zaproponowaną przez Henri Bergsona (1977), według którego postawa, gesty i ruch ludzkiego ciała są śmieszne dokładnie w tej mierze, w jakiej ciało to przywodzi nam na myśl bezduszny mechanizm, iluzję życia.

Martwe przedmioty, rzeczy, zjawiska i stany psychiczne są obdarzone ludzką umiejętnością śmiechu (*Czort na weselu*):

...смех вышел также дрожащий и напоминал, скорее, лай озябшей собаки.

(Andriejew 1990, t. 2: 92)

Śmiech jest krzykiem, grzotem, na przykład w opowiadaniu *Czerwony śmiech*; w wielu utworach (*Myśl, Ściana, Śmiech, Opowiadanie o Siergieju Piotrowiczu, Żywoł Wasyla Tebańskiego*) pojawia się motyw wyśmianej, obrażonej godności ludzkiej (*Śmiech*). Obiektem śmiechu są tchórzliwi, załośni, słabi ludzie, kalecy i martwi, a także oszukani przez los:

Размышляющий Иуда имел, однако, вид неприятный, смешной и в то же время внушающий страх.

(Andriejew 1990, t. 2: 232)

Śmiech to symptom szyderstwa z wartości. Ciemny, głuchy śmiech w opowiadaniu *Niedoszła kradzież* jest ucieleśnieniem drugiego „ja”, funkcjonującego w świadomości bohatera–złodzieja, dla którego litowanie się nad bezbronnym stworzeniem to słabość. Walce wewnętrznej bohatera towarzyszy chichot i ten „akompaniament” tworzy atmosferę niesamowitości. Podobnie śmiech idioty – syna *Wasyla Tebańskiego* jest oznaką kulminacji rozpaczy nieszczęsnego popa:

Идиот смеялся. Бессмысленный зловещий смех разодрал до ушей неподвижную огромную маску, и в широкое отверстие рта неудержимо рвался странно-пустой, прыгающий хохот: Гу-гу-гу! Гу-гу-гу!

(Andriejew 1990, t. 1: 540)

Przypomnieć należy, że zabiegiem artystycznym, stosowanym nader często przez Andriejewa, jest operowanie kontrastem.

Nierzadką sytuacją jest nagle przerwanie śmiechu, przejście od hysterii, ruchu, dynamiki do nieoczekiwanej powagi i ciszy (*Milczenie, Czerwony śmiech, On, Ściana*). W opowiadaniu *On* naprzemiennie funkcjonują i wzajemnie się uzupełniają obrazy ruchu, gwaru i tańca z obrazami ciszy, pustki i milczenia:

Но без отзвука, как камень в бездонную пропасть падал и тут же умирал одинокий смех, и еще кривился усмешкою рот, когда в глазах ее нарастал холодный страх.

(Andriejew 1971, t. 2: 501)

Kategoria śmiechu deformuje strukturę świata przedstawionego. Funkcję tę spełnia także element antropomorfizacji i hiperbolizacji – postulat często wysuwany przez twórców ekspresjonistycznych. Personifikacje konkretyzują pojęcia abstrakcyjne, stany uczuciowe, emocje i zjawiska przyrody, przestrzeń. Antropomorfizacji ulega ludzka myśl, ożywa milczenie (*Milczenie, On, Łazarz, Czerwony śmiech*), strach, trwoga (*Niedoszła kradzież, Złodziej*), dźwięki (*On, Milczenie, Dzwony na alarm*), słowa (*Żywoł Wasyla Tebańskiego*). Uosobieniu ulegają takie elementy przestrzeni, jak dom (*On*), miasto (*Przekleństwo zwierzęcia, Miasto*), ziemia (*Mrok, Ściana*), stany natury: noc (*Żywoł Wasyla Tebańskiego, We mgle*), słońce (*Czerwony śmiech, Łazarz*), zamieć (*Żywoł Wasyla Tebańskiego*), cała przyroda (*Otchłań*):

желтый сумрак настойчиво ползет в окна...

(Andriejew 1990, t. 1: 436)

неслышно выростала долгая осенняя ночь...

(Andriejew 1990, t. 1: 453)

– Бам! Бам! Бам! – летели они (звуки) с неудержимой стремительностью, и сильные обгоняли слабых, и все вместе впились в землю и пронизывали небо.

(Andriejew 1990, t. 1: 339)

Subiektywizm w przeżywaniu świata zakłada hiperbolizowanie stanów psychicznych oraz elementów przestrzeni.

Groteskowe rozbieżności rzeczywistości uwidacznia się również w języku bohaterów, szata słowna odzwierciedla bowiem proces myślenia, z charakterystycznym dla bohatera stanem wewnętrznego rozbieżności. Mowa postaci jest często niespójna, przerywana okrzykami lub nagłym milczeniem, zdania nie nadążają za natłokiem myśli. Monologi bohaterów są torturami wewnętrznymi. Bohaterowie

wypowiadają się często językiem aluzyjnym (*Judasz Iskariota, Łazarz*). Wszystkie nawroty fraz, powtórzenia bohatera i narratora podkreślają wartości znaczeniowe i uczuciowe każdego słowa (*Dzień gniewu, Żywoł Wasyła Tebańskiego, Ściana*). Pozornie beznamiętnej ludzkiej reakcji odpowiada wewnętrzny krzyk (*On, Milczenie*), wyrażający bezradność człowieka w otaczającym świecie.

Andriejewowski model świata *ad absurdum* jest wyrazem zainteresowań twórcy podstawowymi problemami ontologicznymi. Ilustruje także jego głębokie wątpliwości dotyczące harmonii pomiędzy naturą i człowiekiem. Groteska nie jest celem pisarza, lecz istotnym środkiem ekspresji o dużej sile wyrazu. Jako taka stanowi jeden z podstawowych elementów wizji ekspresjonistycznej, dla której celem podstawowym było zaszokowanie odbiorcy.

Leonid Andriejew nie zaproponował i nie zrealizował pełnej wizji groteskowej, bowiem nie udało mu się osiągnąć dostatecznego napięcia dramatycznego między komizmem a tragizmem. Stanowi to podstawę do stwierdzenia, że w swojej prozie autor *Śmiechu* wykorzystuje elementy groteski, wspierające tendencje ekspresjonistyczne, charakterystyczne dla jego sztuki pisarskiej.

SYNTEZA SZTUK – MALARSTWO I SZTUKA SŁOWA

W okresie, w którym tworzył Andriejew, zwłaszcza w latach 1901–1910, kiedy powstają jego najbardziej dojrzałe utwory, żywa była świadomość powinowactwa sztuk, korelacji oraz zacierania granic pomiędzy poszczególnymi ich rodzajami, w czym pomocne stało się odkrycie zjawiska synestezji. Wpływy filozofii (Artur Schopenhauer, Fryderyk Nietzsche, Henri Bergson, Edmund Husserl) i psychologii (Zygmunt Freud, Carl Gustaw Jung) przyczyniają się do wzrostu pierwiastka subiektywnego w literaturze, malarstwie, a także w muzyce (Bryś 1988, Bobilewicz-Bryś 1993, Cieślík 1993). Szeroko znane w Europie stają się koncepcje dramatu muzycznego Ryszarda Wagnera, realizujące ideę syntezy słowa, barwy i dźwięku.

Podobne propozycje wysuwają tacy artyści, jak: Aleksander Skriabin, Arnold Schönberg, Igor Strawiński, Oskar Kokoschka, Wasyl Kandinsky. Na szeroką skalę stosowana jest przez twórców metoda introspekcji i skrajnej emocjonalności (Izaak Lewitan, Michał Wrubel, Aleksander Benois, Vincent van Gogh, Henri Matisse). Rozkwita proza psychologiczna i poezja (Charles Baudelaire, Stephane Mallarme, Arthur Rimbaud, Andriej Biely, Aleksander Błok, Innokientij Annienki). Syntetyczne podejście do sztuki, zwłaszcza poezji i muzyki, reprezentują na gruncie rosyjskim Wiaczesław Iwanow, Fiodor Sołogub, Andriej Biely (Cymborska-Leboda 1993). Liczni twórcy uprawiają różne dziedziny sztuki, by

wymienić Aleksandra Benois, Aleksandra Skriabina, Arnolda Schönberga, Teodora Däublera, Ernsta Barlacha, Oskara Kokoschkę, Wasyla Kandńskiego czy Leonida Andriejewa. Wydaje się, iż wszechstronność zainteresowań autora *Czerwonego śmiechu*, jego fascynacje malarstwem, sztuką teatralną i kinową sytuują go w szeregu tych, dla których synteza różnych dziedzin sztuk staje się niemal nakazem estetycznym epoki.

Problematyka wpływów i zależności pomiędzy różnymi rodzajami sztuk ma bogate tradycje w dziedzinie badań naukowych. Stanowi ona trudny, lecz interesujący przedmiot zainteresowań badawczych.

Istnienie stałych związków pomiędzy sztukami jest sprawą bezdyskusyjną. Trudności w interpretacji tego zjawiska spowodowane są nieprzekładalnością języków sztuki (Wellek, Warren, 1976). Mario Praz (1981), dostrzegając w wytworach wielu dziedzin sztuki podobieństwo tendencji, ideałów estetycznych, jednolitość intencji, podobny sposób widzenia zjawiska podkreśla jednocześnie, że utrwalenie tychże dokonuje się przy pomocy różnych środków wyrazu.

Już w renesansie akcentowano bliskość malarstwa i literatury, upatrując ją w tym, że obie sztuki przedstawiają akcję oraz namiętności duszy (Rzepińska 1973: 352). Stany wewnętrzne wyrażone są przez słowo w poezji, przez mimikę i gest w malarstwie. W epoce romantyzmu także popularne było hasło jedności sztuk, wysunięte między innymi przez Eugene Delacroix (Starzyński 1972). Idea *correspondance des arts* odżywa w myśli estetycznej modernizmu.

O wspólnocie pomiędzy sztukami decydują, zdaniem badaczy, różnorakie czynniki. Według Kazimierza Wyki czynnikiem zasadniczym jest system światopoglądowy danej epoki i twórcy, kultura, religia, filozofia, podobieństwo podejmowanej problematyki, a także założeń estetycznych (Wyka 1971). Teoria korespondencji sztuk, zdaniem Jerzego Ziomka, zakłada tożsamość lub bliskie podobieństwo artystów, którzy te same treści mogą wyrazić przy pomocy różnych środków artystycznych (1980).

Podobnie Alicja Kępińska, opowiadając się za jednolitością i syntezą sztuki, filozofii, psychologii, dochodzi do wniosku, iż „w klimacie intelektualnym danej formacji artystycznej trzeba odnaleźć takie struktury, które pod różnymi językami ukrywają tożsame idee i intuicje” (1983: 6). Surrealizm na przykład, zdaniem badaczki, może tłumaczyć się osiągnięciami psychoanalizy; doktryny przestrzeni i czasu w fizyce współczesnej objaśniają kubizm w malarstwie. Dlatego też w interpretacji wytworów sztuki można z powodzeniem stosować osiągnięcia innych dyscyplin naukowych. W opracowaniach badawczych często używa się także terminologii plastycznej lub muzycznej (Pisarkowa 1998) dla oznaczenia zjawisk literackich i odwrotnie.

Władysław Tatarkiewicz (1986), Tadeusz Makowiecki (1969), Krystyna Janicka (1969), Edward Balcerzan (1982), Andrzej Turowski (1990), którzy zaj-

mują się omawianą problematyką, podobieństwa między różnymi rodzajami sztuk dostrzegają przede wszystkim w metodzie tworzenia; granicą ma być specyfika i odmienność środków wyrażenia²². Jan Białostocki (1980) pokrewieństw dopatruje się jedynie na płaszczyźnie motywów, tematów i symboli. Roman Ingarden (1966) podkreśla wielowarstwowość, polifoniczność dzieł sztuki (malarstwa i literatury). Jak pisze jedna z badaczek, „każda epoka ma własną istotę i indywidualność, które decydują mimo różnic o tożsamości jej dzieł sztuki, ich składników, o ich swoistości traktowanej jako styl. Uznaje się go jako sposób przeżywania i ekspresji wewnętrznej, za zasadę harmonizującą składniki dzieła przed jego sformułowaniem i zasadę jego kompozycji” (Pisarkowa 1998: 26). Komparatystyczne podejście do różnych rodzajów sztuk reprezentują również badacze rosyjscy. Dmitrij Lichaczow (1981) wspólnotę wszelkich powiązań między sztukami upatruje w stylu danej epoki. Styl jest dla niego zjawiskiem integralnym, obejmującym wszystkie gałęzie sztuki, nauki, pogląd na świat, filozofię, obyczajowość, język. Jest to również określony system formy i treści oraz metody artystycznej, charakterystyczny dla danego pisarza. Zdaniem współczesnej badaczki twórczości Andriejewa – Lidii Jezuitowej, podobieństwo wytworów różnych sztuk wyrasta z tego samego podłoża historyczno-kulturowego, co warunkuje podobieństwo w postrzeganiu świata i jego przedstawieniu. Ciekawe propozycje badawcze przynosi metoda strukturalna, zaproponowana przez Borysa Uspińskiego (1975). Najważniejszym zadaniem, według tego badacza, jest analiza konkretnych dzieł sztuki oraz „strukturalnych analogii zachodzących między kompozycją dzieła literackiego a budową dzieła sztuk plastycznych” (1975: 182). Uspiński wychodzi z założenia, iż podstawowym łącznikiem pomiędzy strukturą różnych dzieł jest punkt widzenia, a więc pozycja, z której prowadzona jest narracja. W sztukach plastycznych wiąże się to z badaniem perspektywy.

Przydatna dla niniejszych rozważań okazała się orientacja semiotyczna, oparta na teorii znaku (Pelc 1973, Bense 1980, Łotman 1984, Eco 1973, 1996, Wystouch 1994). Stanowi ona platformę metodologiczną, badającą znaki różnego typu. Różne rodzaje sztuki to różne rodzaje znaków tworzące złożoną wielowymiarową strukturę. Wszystkie elementy tej struktury tworzą pełny sens. Relacje intersemiotyczne pomiędzy znakami różnych systemów warunkują ich wzajemną przekładalność. W oparciu o orientację semiotyczną oraz o teorię komunikacji językowej powstała teoria systemów, dostrzegająca związki danego zjawiska z innymi układami. Systemem jest tu zespół różnych elementów powiązanych ze sobą oraz wzajemnie na siebie oddziałujących. Istnienie trzech podstawowych komponentów każdego dzieła sztuki, takich jak samo dzieło, twórca i odbiorca,

²² Problematyka powiązań pomiędzy muzyką i literaturą znalazła omówienie między innymi w opracowaniach Cieślaka (1980, 1993) i Bobilewicz-Bryś (1993).

umożliwia podobny opis systemów o całkowicie odmiennej naturze (Ostrowicki 1997). Semantyka obrazu plastycznego i semantyka słowa to zespół znaków, które mogą oznaczać te same treści. Języki obrazu i utworu literackiego dadzą się więc porównać i przełożyć.

Na paralele pomiędzy twórczością autora *Mroku* a sztuką, w tym przypadku sztuką ekspresjonistyczną, zwracali uwagę: Cymborska-Leboda (1982), Chałacińska-Wiertelak (1980), Barański (1970), Stempczyńska (1988). Były to jednakże rozważania dotyczące podobieństw ogólnych lub też koncentrujące się wokół dramaturgii pisarza. Mało uwagi natomiast poświęcono temu zjawisku w odniesieniu do jego opowiadań. Zarówno utwory prozatorskie pisarza, jak i jego twórczość dramaturgiczna i publicystyczna, a także prace rysunkowe i malarskie są wyrazem pewnych stałych upodobań wyobraźni²³, sposobem wyrażenia swojego stanu intelektualno-emocjonalnego, preferują określoną tematykę i rozwiązania stylistyczne, charakterystyczne dla ekspresjonizmu. Wewnętrzny wyraz indywidualności twórcy i jego świata duchowego odzwierciedla się bowiem w jego stylu (Praz 1981). Byłoby nieporozumieniem spojrzeć na ekspresjonizm Andriejewa z punktu widzenia ortodoksji kierunku, a więc na przykład śledzenie u niego cech charakterystycznych dla artystów zgrupowanych wokół drezdeńskiego *Die Brücke* czy monachijskiego *Der Blaue Reiter*. Proza Andriejewa, co już podkreślałam, nie mieści się całkowicie w konwencji utworów ekspresjonistycznych. Twórca ten nie mógł być konsekwentny ani w swojej metodzie artystycznej, ani w doborze środków stylistycznych. Dlatego też mówimy o cechach antycypujących ekspresjonizm.

Choć ekspresjonizm, zwłaszcza niemiecki, uwidocznił się przede wszystkim w malarstwie, grafice i rzeźbie (E. Barlach), istnieje ścisły związek tych dziedzin ze sztuką słowa. Podstawą są wspólne założenia ideowo-estetyczne kierunku. Podobna percepcja świata, wspólna wizja epoki, zakwestionowanie obiektywizmu, rzeczowość stanowią o pokrewieństwie różnych dziedzin sztuki. Motywy przewodnie twórczości ekspresjonistycznej to człowiek uwikłany w zagadkę losu (Prokop 1970), osaczony przez własną myśl czy instynkt, choroba, śmierć, wojna, miasto, a także swoiście interpretowane motywy ewangeliczne. Wszystkie one występują zarówno u poetów (Georg Heym, Georg Trakl, Gottfried Benn), dramaturgów (Walter Hasenclever, Reinhard Sorge), jak i malarzy (Edward Munch, Emil Nolde, Erich Heckel, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff). Tak w poezji, prozie, dramacie, jak i w sztukach wizualnych ekspresjoniści dążyli do maksymalnej lakoniczności, syntezy losu i człowieka, odchodząc od szczegółowej charakterystyki postaci. Przykładem mogą być poezja Trakla, dramaty Hasenclevera lub portrety Muncha i Kokoschki. Jest rzeczą oczywistą, iż każde dzieło

²³ Na ten aspekt twórczości artystycznej zwraca uwagę Makowiecki w swojej książce o Wyspiańskim (1969).

sztuki realizuje się tylko w sobie właściwym, określonym tworzywie, przy pomocy różnych środków, lecz także i w tym aspekcie zauważyć można powinowactwa. Struktura wielu ekspresjonistycznych utworów literackich ma związek ze strukturą obrazu plastycznego. Podobnie jak u malarza ekspresjonisty dostrzec można tendencje do angażowania niemalarskich tworzyw, tak u pisarza spokrewnionego z tym kierunkiem da się zauważyć efekt przenoszenia reguł malarskich – gry koloru, waloru, perspektywy na świat przedstawiony, tendencję do malarskiego traktowania formy, ekspresję obrazów i języka (Pelc 1973).

Ekspresjonizm jako kierunek introwertywny, podporządkowując się nadrzędnej kategorii emocjonalizmu, wykorzystując wewnętrzny punkt widzenia postaci, zakłada preferowanie uczuć artysty, narratora, bohatera, a także widza i słuchacza. Pisarz często utożsamia swój punkt widzenia z punktem widzenia bohatera, a malarz występuje jakby wewnątrz obrazu, przekazuje swoje własne wizje, swój osobisty stosunek do rzeczywistości, daje wyraz napięciu uczuciowemu (Edward Munch, Marc Chagall, Max Ernst)²⁴. Jego celem nie jest dbałość o spójność treściowo-formalną, lecz konieczność wewnętrzną. Jeden z prekursorów ekspresjonizmu – Kandinsky, stwierdza, iż „artysta zawsze wybiera formy duchowo sobie bliskie, by wyrazić to, co powszechne w sposób głęboko osobisty”, (Grabska, Morawska 1969: 91), zaś dla J. Hulewicza – czołowego teoretyka polskiego ekspresjonizmu – „obraz jest utrwaleniem wizji, unaocznieniem objawienia – nie zaś dekoracją mającą ożywić i delectować zmęczone oczy widza” (cyt. za: Ratajczak 1987: 57–58). Charakterystyczne są w tym względzie wynurzenia innego antenata ekspresjonizmu, Vincenta van Gogha, akcentujące całkowitą autonomię procesu twórczego:

Pociągnięcia pędzla przychodzą jak uderzenie za uderzeniem i następują po sobie jak słowa w rozmowie czy w liście (...). Zupełnie sam w pełnej izolacji liczę się z podnieceniem poszczególnych momentów a potem pozwalam się ponościć do granic ekscesu.

(Cyt. za: Ligocki 1976: 55)

Przywodzi to na myśl słowa Andriejewa, dla którego sam proces tworzenia był najważniejszy²⁵. Pisarz, od dzieciństwa przejawiający duży talent (Andreyev-Carlisle 1987), przez całe swoje życie pasjonował się rysunkiem i malarstwem,

²⁴ Postulat szczerości stał się niemalże hasłem sztandarowym ekspresjonistów polskich. Ich duchowy przywódca Stanisław Przybyszewski pisał: „Twórz, jak chcesz i jakimikolwiek bądź środkami – bo wszystkie są dobre, jeżeli są w stanie oddać to, co istotnie, szczerze i jak najgłębiej w swej duszy odczuwasz” (Cyt. za: Kwiatkowski 1965: 90). Temat ten omówiony został w antologii ekspresjonizmu polskiego przez Ratajczaka (1987).

²⁵ Autor *Czerwonego śmiechu* niejednokrotnie w korespondencji z przyjaciółmi i wydawcami podkreślał swoją niezależność jako pisarza, nie był także skłonny do przeróbek swoich utworów.

proponował wydanie swoich utworów opatrzonych własnymi ilustracjami. W roku 1913 brał nawet udział w Wystawie Niezależnych w Petersburgu. W jego domu wisiały obrazy i własnoręcznie wykonane kopie prac innych malarzy, między innymi ulubionego Francisco Goi. Opowiadanie *Czerwony śmiech* miało być ilustrowane reprodukcjami autora *Caprichos*. Plastyczne wizje Andriejewa mają podłoże w maksymalnej subiektywizacji świata przedstawionego, w którym nic nie jest emocjonalnie obojętne²⁶. Warunkiem powstania takiej wizji jest gwałtownie przeżywana dysharmonia psychiczna, typowa dla takich osobowości twórczych, jak Andriejew czy ekspresjoniści.

Plastyczność wizji na poziomie tekstu przywodzi skojarzenia z obrazem malarskim²⁷. Tytuły opowiadań, będące syntezą pewnych pojęć, stanów, nastrojów, sugerują tytuły obrazów (*Ściana, Milczenie, We mgle, Czerwony śmiech, On*). Narrator stwierdza, że rzeczywistość przedstawiona jest obrazem:

(...) и если бы сверху проследить его ежедневный путь ожидания, то представился бы он причудливым сцеплением прямых и коротких линий, вонзающихся друг в друга, спутывающихся в колючий, болезненно изломанный клубок.

(Andriejew 1990, t. 2: 143)

Bezpośrednie porównanie z obrazem malarskim znaleźć można w opowiadaniu *Tak było*.

Над черным силуэтом зданий и церквей, острых, квадратных, странно неопределенных в предутреннем сумраке, слабо засветилось желтоватое облачное небо, холодное городское небо, старое как дома, покрытое копотью и ржавчиной. Точно гравюра в одной из темных зал старого рышарского замка.

(Andriejew 1990, t. 2: 165)

Pod względem tematyki i realizacji przestrzennej opowiadanie *On* wykazuje podobieństwo z *Fryzem życia* Muncha. W utworze tym autor tworzy iluzję płaskości przestrzeni przy absolutnym braku chwytów kompozycyjnych, sugerujących głębię:

(...) моря не было. Еще вчера только вот отсюда, начиналась его ледяная исковерканная шквалами, тускло поблескивающая поверхность, а сегодня все

²⁶ Jeden ze współczesnych badaczy twórczości Andriejewa, Borys Bugrow (1979), pisze o wykorzystywaniu przez twórcę w dramatach środków charakterystycznych dla muzyki i malarstwa.

²⁷ Podobnie w niemieckim teatrze ekspresjonistycznym przestrzeń i kostium traktowano w duchu malarstwa ekspresjonistycznego. Tacy malarze, jak Kokoschka i Grosz zajmowali się także scenografią teatralną (Braun 1984).

было ровно, не было никаких границ, малейших задержек взору. Если бы мир был нарисован на бумаге, то можно было бы подумать, что здесь позади меня кончается рисунок, а дальше идет еще не тронутая карандашом белая бумага.

(Andriejew 1971, t. 2: 185)

Podobne realizacje przestrzenne opowiadań *Otchłań*, *We mgle*, *Czerwony Śmiech*, *Dzwony na alarm*, *Ściana* i innych przez swoją wizyjność wywołują skojarzenia z najśłynniejszymi płótnami Goi.

W wielu opowiadaniach występują cytaty malarskie, sugerujące fizyczną obecność malarza:

Если бы заглянул сюда художник, почувствовал бы эту холодную, угрюмую темноту, увидел бы на полу груды разбросанных бумаг и книг, темную фигуру человека с закрытым лицом, в безнадежной тоске склонившегося над столом, – он написал бы картину и назвал бы ее *Самоубийца*.

(Andriejew 1990, t. 1: 570)

Bohater *Czerwonego śmiechu* zastanawia się nad możliwością przedstawienia wojny na obrazie, zaś proces myślenia gubernatora (*Gubernator*) zostaje przełożony na wizję malarską:

Тысячи смертей, тысячи могил. В мягком песке своем хоронила его пустыня и свистом ветра своего плакала и смеялась над ним; тяжкие громады гор ложились на его грудь и в вековом молчании хранили тайну великого возмездия – и само солнце, дающее жизнь всему, с беспечным смехом выжигало его мозг и ласково согревало мух в провалах несчастных глаз его.

(Andriejew 1990, t. 2: 124)

Portret bohatera opowiadania *Moje notatki* wykonany przez artystę G.K. jest przykładem maksymalnego zaangażowania pisarza w proces tworzenia równoznacznego z samozniszczeniem. Oczy malowanego człowieka są pełne męki i rozpaczcy samego artysty.

Cechą dominującą wszystkich tych opisów jest pewna charakterystyczna dla obrazów ekspresjonistycznych krzykliwość formy, jaskrawość wykorzystywanych środków wyrazu. Są to także cechy rzeźby ekspresjonistycznej (E. Barlach). W opowiadaniu *Łazarz* rzeźba wyrażająca tajemnicę życia i śmierci jest właśnie taka – krzykliwa, chaotyczna, bezforemna:

Это было нечто чудовищное, не имевшее в себе ни одной из знакомых глазу форм, но не лишенное намека на какой-то новый, неведомый образ. На тоненькой, кривой веточке, или уродливом подобии ее, криво и странно лежала

ślepa, bezobrazna, raskorajczona gruda czego-to wewrnutego wvutrz, czego-to wvewrnutego naruzhu, kakuh-to dikh obrywkuv, bessilno stremiahuhsia uiti ot samih sebia.

(Andriejew 1990, t. : 201)

Wypada zauważyć, iż w wielu opowiadaniach plastyczna wizja zjawiska czy odczucia splata się z jego stroną dźwiękową. Autor *Śmiechu* zapowiadał:

Скоро напишу *Бунт на корабле* – зарождение, развитие, ужас и радость бунта. Без слов, ибо я не знаю языка бунтующих: одни зрительные да звуковые ощущения.

(*Litieraturnoje Nasledstwo* 1965: 15)

Siła efektów plastycznych jest wzmacniana przez wykorzystanie kreatywnych możliwości słowa, zwłaszcza jego walorów dźwiękowych (bicie dzwonów czy tykanie zegara).

Jedną z istotnych cech sztuki ekspresjonistycznej (w szerokim znaczeniu słowa) jest wysunięcie na plan pierwszy człowieka. Bohaterem staje się nie tyle zresztą sam człowiek, co jego istota. Musimy pamiętać, że ekspresjonizm był buntem przeciwko estetyce realizmu, który polegał na naśladownictwie rzeczywistości. Wszyscy twórcy modernistyczni zwracali uwagę, iż realizm biernie naśladuje życie, odtwarza jego zewnętrzne rekwizyty, lecz nie oddaje jego istoty, kryjącej się najczęściej poza zewnętrzną formą. Manifestuje się to szczególnie wyraźnie w malarstwie portretowym.

Wśród ekspresjonistów wielką popularnością cieszy się portret, wyrażający życie psychiczne postaci, konkretyzujący jego uczucia i – podobnie jak w dramacie, poezji i prozie – syntetyzujący cechy ludzkie, często będąc też ekwiwalentem postawy samego twórcy, w myśl ekspresjonistycznej zasady skrajnego subiektywizmu. Spośród najwybitniejszych portrecistów owych lat wymienić należy Vincenta van Gogha, Edwarda Muncha, Oskara Kokoschkę, Paulę Modersohn-Becker, Ericha L. Kirchnera, Maxa Pechsteina. Artyści ci pozbawiają człowieka rysów indywidualnych, za cel obierają sobie wyrażenie idei, dlatego też często koncentrują swoją uwagę na twarzy, oczach, rękach. Akcentują także ruch figury ludzkiej (Maca 1929), przedstawiając ją w sytuacjach, w których trzeba ten ruch wykonać (decyzja, myśl czy też ruch w sensie fizycznym).

Postać bywa często poddawana zabiegom deformującym (Hendrykowska 1979), podobnie jak u prekursorów ekspresjonizmu – H. Boscha (Boczowska 1974) i F. Goi (Zawanowski 1970), a także właściwych ekspresjonistów – E. Heckela, M. Beckmanna, E.L. Kirchnera. Celowi temu służy intensyfikacja kolorystyczna, mocny kontur w malarstwie, wyodrębnienie postaci z tła (w malarstwie, w literaturze, a także w teatrze). Deformacja postaci ma związek z charak-

terystycznymi dla ekspresjonizmu groteskowymi skłonnościami do antyestetyzmu, eksponowania brzydoty.

W technice postaciowania, bardzo zbliżonej do malarskiego widzenia człowieka przez ekspresjonistów, Andriejew także nie stosuje zasad bezpośredniej charakterystyki człowieka, nie fotografuje, unika rysów indywidualnych, redukując psychikę bohatera do jednej zasadniczej cechy, podkreśla w niej jeden lub kilka rysów, co staje się wykładnikiem dominanty kompozycyjnej. W opowiadaniach autora *Śmiechu* zwykle mało mówi się o zewnętrznym wyglądzie postaci, ewentualnie uwagi są niezwykle lapidarne. Postać przypomina rysunek, zarys, ponieważ pisarza bardziej zajmuje wewnętrzna strona osobowości. W technikach literackiego portretowania postaci tradycyjnie doniosłą rolę odgrywają twarz i oczy. Rozdwajająca się twarz Judasza podkreśla jego rozdarcie wewnętrzne pomiędzy świętością a szatańskością. Zniekształcona twarz Łazarza, jego niematerialna cielesność, naznaczona wyraźnie piętnem śmierci, wyeksponowane oczy wyrażają bezmierne cierpienie i strach, kwestionujące istnienie pozaziemskiego raju. Gest, spojrzenie, grymas człowieka, także jego ubiór mają przekazać silne przeżycia psychiczne i konflikty wewnętrzne. W zdeformowanym często rysunku psychologicznym postaci akcentowane są pojedyncze części ciała ludzkiego: ręce, nogi, głowa.

Fragmentaryczność, wyeksponowane części ciała nie służą indywidualizacji postaci, lecz podkreślają jakiś jej aspekt, pełnią rolę symbolu²⁸. Podobne uproszczenia figury ludzkiej są zauważalne w malarstwie ekspresjonistycznym Emila Noldego, Ericha Kirchnera, Karla Schmidt-Rottluffa, jak również w poezji Georga Heyma i Gottfrieda Benna.

W portretach psychologicznych (dodajmy, że sam Andriejew jest autorem kilku portretów malarskich) postać ludzka zostaje wyeksponowana poprzez zaakcentowanie jej samotności i obcości. Postać może być także sportretowana za pomocą barwy. Mierkułow, główny bohater opowiadania *Wiosenne obietnice*, wyodrębniony jest z przestrzeni jako czarna, wysoka postać na tle ognia, światła słonecznego lub mroku i szarości nieba; podobnie przedstawiony jest złodziej z opowiadania *Niedoszła kradzież*, czy też postacie zbiorowe z opowiadań *Ściana* i *Tak było*. Postać Pawła Rybakowa (*We mgle*), wyodrębniona z żółtej przestrzeni światłem latarni, staje się amorficzna, wchłania ją żółta mgła, symbolizująca zło i chorobę, tkwiące w samym bohaterze. Zdematerializowane postacie z opowiadania *Miasto* to czarne cienie, sunące ulicami i ginące w opadającej mgle. Ciemność, mglistość, duszna atmosfera kamiennych klatek (*Miasto, Przekleństwo zwierzęcia*), rozświetlona słabymi promieniami księżycza, nikłym płomieniem latarni

²⁸ Nasuwa się tu podobieństwo z portretami Kokoschki, na których eksponowane ręce miały wyrażać życie duchowe postaci.

czy świecy (*Kłamstwo*) lub też jaskrawym słońcem (*Czerwony śmiech, Dzwony na alarm, Łazarz*) odrealniają i wyobcowują postacie.

W taki sam sposób zostają wyodrębnione z przestrzeni postacie dramatów Andriejewa (Cymborska-Leboda 1982). Pozostaje tylko plama lub niewyraźnie obrysowany kontur, podobnie jak na obrazach Noldego czy Schmidt-Rottluffa.

Niewyraźna sylwetka nieznanego z opowiadania *On* wtapia się w szary zmierzch i mgłę nadmorską, jego postać, kroki i ruchy poddane są zabiegowi hiperbolizacji. Dematerializacji podlega również „on” – zagadkowa istota, ucieleśniająca lęki bohatera. Czerni ziemi, błota, drzew, ciemność mieszkania, pokoju stanowią pewne ramy, okalające postać.

Ostre odcinanie sylwetki od reszty tła, charakterystyczne dla płócien ekspresjonistycznych, dokonuje się także przez ujawnianie jej wewnętrznych sił, silnych emocji, gwałtowne i nieskoordynowane ruchy ciała, podkreślone przez rozbiegane oczy, nerwowość i maskę²⁹.

Istotnym składnikiem kompozycyjnym opowiadań Andriejewa jest tłum, bardzo często pojawiający się w pracach malarskich ekspresjonistów. Przedstawienie tłumy polega także na wyodrębnieniu jego cech reprezentatywnych (bierności lub szaleństwa), akcentowaniu jego amorficzności, nieprzyjaźni i obojętności wobec człowieka. Tłum stanowi anonimową jedność:

Народ потерял привычку повиноваться, и только, – и сразу из множества отдельных, маленьких, незаметных сопротивлений выросло огромное, непобедимое движение. И как только перестал он повиноваться, сразу открылись все его старье, многовековые язвы, и с гневом он почувствовал голод, несправедливость и гнет. И закричал о них, и потребовал справедливости. И вдруг стал на дыбы – огромный, взерошенный зверь.

(Andriejew 1990, t. 2: 154)

W obliczu silnego zagrożenia następuje konsolidacja tłumy; w ten sposób emocje, napiętności i obawy poszczególnych osób stają się wspólne dla wszystkich (*Czerwony śmiech, Dzień gniewu, Ściana, Dzwony na alarm*).

Rozwiązania przestrzenne, realizujące metafizyczne i estetyczne koncepcje Andriejewa, zbliżają się do malarskich (Munch, van Gogh, Kirchner, Nolde). Przestrzeń jest bowiem istotnym składnikiem zarówno obrazu – wytworu sztuki wizualnej, jak i sztuki słowa. Duże przestrzenie u autora *Łazarza* przypominają duże płaszczyzny barwne (Porębski 1988); są to pejzaże uniwersalizowane, pozbawione konkretności historycznej i socjalnej (gdzieś, gdziekolwiek, nigdzie, wszędzie). Obdarzone wartościami emocjonalnymi konstrukcje przestrzenne nie opierają się na mimetycznym odwzorowaniu rzeczywistości, są natomiast ekwi-

²⁹ Czytelnik może odnaleźć tu podobieństwo z płótnami Ensora czy Grosza.

walentem stanu uczuciowego, łączą w sobie elementy realne i irracjonalne. Przestrzeń określają obrazy totalne, symbole–klucze (Podraza-Kwiatkowska 1975), takie jak: kamień, pustynia, ściana, otchłań, mrok, milczenie, ogień. Pomiedzy treścią tych wyrazów a ilustrującymi ją rozwiązaniami przestrzennymi i kolorystycznymi da się zauważyć „semantyczne odpowiedniości” (Pisarkowa 1998: 17). Poetyka utworów ekspresjonistycznych sankcjonuje całkowitą przekładalność zjawisk przestrzennych na psychiczne. Prowadzi to często do różnorodnych deformacji, przypominających płótna Chagalla, Ensora, Ernsta, Grosza. Percepcja przestrzeni związana jest z wewnętrznym punktem widzenia; perspektywa spojrzenia bohatera zależy od jego subiektywnego odbioru. Wewnętrzny punkt widzenia zrywa z perspektywą zbieżną, pejzaż podlega zabiegowi personifikacji, staje się statyczny (*On, Milczenie, We mgle*) bądź dynamiczny (*Czerwony śmiech, Ściana, Dzień giewu*)³⁰, podobnie jak na obrazach ekspresjonistów pozbawiony jest częstokroć sztafażu zwierzęcego lub roślinnego (Heckel, Schmidt-Rottluff), rzadko są obecne takie elementy, jak kwiaty, liście i drzewa. Szczególne miejsce w organizacji świata przedstawionego zajmuje największy stan ludzkiego skupienia – miasto. I nie jest niespodzianką, że miasto, zarówno w swym architektonicznym wymiarze, jak i przestrzennej organizacji, jest waloryzowane negatywnie. Taka interpretacja motywu miasta była, jak wiadomo, bliska również ekspresjonistom (Yvan Goll, Georg Heym, Johannes R. Becher). Miasto stanowi sferę zdesakralizowaną, ponieważ niweluje osobowość człowieka, dławi ludzką myśl (*Miasto, Przekleństwo zwierzęcia, We mgle*).

Niepokój przestrzeni oddaje w malarstwie ekspresjonistycznym falista, drżąca linia; u Andriejewa jego odpowiednikami są efekty sugerujące malarskie postrzeganie i organizowanie przestrzeni, która „powstaje na oczach odbiorcy” (Prokop 1978: 87), a więc słownictwo o desygnatach plastycznych – epitety wartościujące i metafory barwne.

Podstawową kategorią estetyczną w ekspresjonistycznej sztuce słowa stawał się wyraz, a w malarstwie – kolor. Ekspresjoniści dążyli do rozszerzenia kreacyjnej możliwości słowa, do podważenia jego funkcji wyłącznie informacyjnej: słowo miało rejestrować uczucia w momencie ich powstawania (Eustachiewicz 1978). Ze względu na niejednolitość stylistyczną utworów ekspresjonistycznych ich język jest nasycony silną ekspresją, waha się pomiędzy skrótem, zwięzłością a patosem, eksklamacją lub rozlewnością słowną, między krzykiem a milczeniem.

W świecie opowiadań Andriejewa, kreującym rzeczywistość groteskowo wynaturzoną, opisującym sferę podświadomości, konwulsyjna składnia odzwierciedlać miała nową jakość, bowiem, jak stwierdza Jurij Łotman: „Budowanie ze

³⁰ Jako przykład z dziedziny malarstwa mogą służyć rozwiązania przestrzenne na płótnach Kandinskiego lub Modersohn-Becker.

słów obrazu świata, który różniłby się od powszechnych iluzji «zdrowego rozsądku» nieuchronnie musiało łączyć się z burzeniem językowej normy sensu” (1986: 36).

Także kolor – podstawowa jakość zmysłowa i emocjonalna – miał być sposobem na przekazanie złożoności psychiki twórcy, zwłaszcza ekspresjonisty (Osińska 1986, Kulikowa 1978). Ekspresjonizm „wyzwolił kolor i usemantyzował go” (Kuźma 1975: 86). Kolor na obrazach ekspresjonistów jest kolorem aktywnym, wartościującym, budującym nastrój, wyrażającym doznania (Lipski 1973, Kowalska 1985). Charakteryzuje człowieka esencjonalnego, podkreśla dramatyzm akcji, a jednocześnie nie przestaje być przekąźnikiem emocji, przeżycia, wewnętrznego doznania, wreszcie znakiem budującym symboliczny wymiar przestrzeni malarskiej (Zemsz 1981). Funkcja ekspresyjna koloru uzupełnia funkcję deformacyjną.

Kolorystyka obrazów czy też utworów literackich składa się na wizję artystyczną, ta zaś jest zawsze wizją określonego świata, koncepcją jakiegoś porządku. Pamiętać przy tym należy, że określone barwy są uprzywilejowane dla pewnych osobowości i „tylko w pewnego typu strukturach psychicznych łączą się tak wyraźnie z określonymi treściami” (Rzepińska 1979: 189).

Podstawowe barwy, szczególnie wykorzystywane przez ekspresjonistów jako podstawowe jakości emocjonalne i znaczące to: czerwień, żółć, szarość, czerni oraz barwy achromatyczne: biel, szarość, czerni. Malarstwo ekspresjonistyczne, kwestionujące rzeczowość opisu i obiektywizm świata przedstawionego, podobnie jak literatura ekspresjonistyczna, dąży do penetracji ukrytych warstw psychiki. Punktem wyjścia jest odejście od mimetyzmu, akcentowanie dysharmonii świata i niepowtarzalności osobowości ludzkiej, dlatego też ekspresjonisty nie interesuje monochromatyczność i dążenie do harmonii barw, uzyskiwanej przez łagodne zestawienia kolorystyczne, półtony, półcienie. Charakterystycznym zjawiskiem jest mocne skonstrastowanie kolorystyczne (Kulikowa 1978), a także oddzielenie koloru w obrazie od koloru konkretnego przedmiotu (Vincent van Gogh, Munch, Nolde). Obraz malarski budowany jest przy pomocy płaskich, nasyconych plam barwnych. Barwa jest nasycona od początku (Kokoschka, Heckel, Kirchner), bądź też ulega temu procesowi w obrębie barw zdecydowanych (czerwieni, żółci, czerni).

Na ekspresjonistów silnie wpłynęła teoria „koloru sugestywnego”, zaproponowana przez Vincenta van Gogha (Ligocki 1976). Emocjonalny stosunek twórców do poszczególnych barw może stać się wyznacznikiem ich światopoglądu. Malarze przełomu wieków duże znaczenie przypisywali treściom kolorystycznym w obrazie (Paul Gauguin, Paul Cézanne, Edward Munch). Szczególne zainteresowanie kolorem przejawiali rosyjscy malarze omawianej epoki. W pierwszym dziesięcioleciu XX wieku kształtuje się w Rosji środowisko młodych, wybitnych artystów, których sztuka oddziałuje na odbiorców. Są to twórcy zgrupowani wokół Waleta Karowego, Oślego Ogonu, inicjatorzy oraz naśladowcy łuczyzmu

i suprematyzmu (Turowski 1990, Porębski 1989)³¹. Kolor jako dominujący ekspresjonistyczny środek wyrazu wprowadzili scenografowie Baletów Rosyjskich Diagilewa (Natalia Gonczarowa, Leon Bakst, Aleksander Benois), także futuryści rosyjscy cenili mocny, agresywny kolor.

Pełna teoria koloru emocjonalno-ekspresyjnego została sformułowana przez Kandinskiego (Rzepińska 1979). Kolor dla niego miał w sobie moc wywoływania emocji, był ekwiwalentem przeżyć twórcy, modulował ekspresję, oddziaływał na odbiorcę³². U malarzy współczesnych, zwłaszcza z kręgu *action painting* (Jackson Pollock, Wilem de Kooning), kolor sam stawał się doznaniem, żywiołem autonomicznym.

Zainteresowanie kolorem jako ważnym środkiem wyrazu nieobce było Andriejewowi. Choć zły kolorysta, jako utalentowany malarz–amator pozostawił po sobie sporo płócien. W jego dojrzałych artystycznie utworach kolor pełni ważną funkcję – oddziałuje na zmysły odbiorcy, apeluje do wyobraźni, pełni istotną rolę w konstruowaniu świata przedstawionego. Stanowi on kompozycję plam barwnych, akcentujących głębię i istotę opisywanej sytuacji. Kolor wchodzi w relację intersemiotyczną z odpowiadającym mu słowem, bowiem – jak stwierdza jedna z badaczek – „słowo jest analogonem kolorytu malarskiego w prozie” (Stempczyńska 1980: 11).

Barwą najczęściej używaną przez Andriejewa, o niezwykle silnym ładunku emocjonalnym jest czerwień. Posiada ona zawsze znaczenie dwubiegunowe i w tym charakterze występuje w jego utworach. Czerwień, będąca kolorem aktywnym (jak na płótnach Hieronima Boscha), to symbol miłości, zmysłowości (przypomnijmy, że symbol w ekspresjonizmie występuje nie jako środek zbliżający do niepoznawalnego, lecz służący do przekazu pogłębionych stanów psychicznych), płodności, ale także śmierci, wojny, zagłady i zniszczenia (*Żywot Wasyla Tebańskiego, Otchłań, Czerwony śmiech, Tak było, Judasz Iskariota*). W *Otchłani* czerwień paląca powietrze jawi się jako ognisty koszmar, symbol złych sił–instynktów biologicznych, utożsamia się z siłą namiętności (podobnie jak w opowiadaniu *We mgle*). Czerwień słońca w *Żywocie Wasyla Tebańskiego* uzyskuje odcień bieli rozżarzonego żelaza, niesie zniszczenie i, podobnie jak w *Czerwonym śmiechu*, staje się negacją wartości, narzędziem destrukcji przeszłości i przyszłości:

Небо охвачено огнем. В нем клубятся и дико мечутся разорванные тучи и всею гигантскою массою своею падают на потрясенную землю – в самых основах своих рушится мир.

(Andriejew 1990, t. 1: 554)

³¹ Porębski nazywa twórców zgrupowanych wokół Waleta Karowego cezannistami rosyjskimi i podkreśla ich „barbarzyńskie, żywe wyczucie koloru” (1989: 314).

³² Zaznaczyć należy, że Kandinsky wyróżniał kolor jako barwę absolutną oraz kolor wcielony w pigment (Rzepińska 1979).

...За окном в багровом и неподвижном свете стоял сам Красный смех.

(Andriejew 1990, t. 2: 73)

W opowiadaniu *Tak było* czerwień o odcieniu purpury symbolizuje nie tylko władzę, ale i krew, zbrodnię, zagładę:

Багровые пятна прыгают по стене, ползут и мечутся смутные дымчатые тени: словно в неясном сне проходят кровавые дни прошлого и настоящего – и нет им конца.

(Andriejew 1990, t. 2: 169)

Andriejew wykorzystuje malarskie walory barwy czerwonej, przede wszystkim jej dużą siłę ekspresji. Czerwień jest ważnym elementem konstruowania przestrzeni, budowania pejzażu emocjonalnego, posiada zdolność samoistnej materializacji, staje się wartością autonomiczną. Purpurowy płomień światła uzyskuje realność, jawi się jako substancja:

(...) густой клуб черного смолистого дыма, и под ним извивалось, словно придавленное, багровое, без свету пламя.

(Andriejew 1990, t. 1: 525)

Ziemia skąpana jest we krwi, rzuca purpurowe cienie, płonie, odrealnia postacie ludzkie, materializuje ich lęki (*Dzwony na alarm*). Czerwono-miedziany kolor nieba niesie ze sobą groźbę totalnego zniszczenia, apokalipsy (*Czerwony śmiech*). Czerwień odtwarza też najwyższą intensywność ludzkich przeżyć, co przypomina jej tradycyjny usus językowy.

Nasylenie czerwieni, wywołujące efekt temperatury barwy (Kwiatkowski 1965), osiąga maksimum w *Czerwonym śmiechu* i *Dzwonach na alarm*. Utwory te przypominają do pewnego stopnia obrazy Emila Noldego i Maxa Beckmanna, będące przykładem „wyżycia się” w kolorze. Kolor czerwony jest stałym elementem pejzażu, podobnie jak w dramatach Andriejewa (Cymborska-Leboda 1982): ziemia jest czerwona od słońca, pole bitwy czerwone od krwi i pożogi, nawet powietrze, mgła i drzewa przybierają odcień czerwieni. Czarne chmury pożerają słońce, stają się purpurowe, zawężają przestrzeń, tworzą atmosferę metafizycznej trwogi. Te apokaliptyczne obrazy wywołują skojarzenia ze słynnym obrazem Muncha pod wymownym tytułem *Krzyk*, a także ze znaną w tej epoce twórczością innego Skandynawa – Pära Lagerkvista³³.

³³ Zacytujmy fragment wiersza tego pisarza pod tytułem *Trwoga* (1986: XXV–XXVI) w przekładzie Zygmunta Łanowskiego:

Trwoga, trwoga jest moim dziedzictwem,
raną mojej krtani,

Charakterystycznym zabiegiem stosowanym przez Andriejewa jest brak stopniowania kolorystycznego. Jaskrawość czerwieni zostaje zaakcentowana od samego początku. Duże nagromadzenie metafor barwnych ma na celu przekazanie czerwieni w formie iluzji wzrokowej. Pogłębia się jedynie jej walor, a więc stopień nasycenia światłem – ognistoczerwone niebo, krwawa piana, szkarłatny odbłask, rozpalone powietrze, czerwonawe światło, czerwony śmiech. Spotęgowanie siły ekspresji, a także efekt deformacji przestrzeni, postaci i zjawisk osiągane są poprzez skonfrontowanie barwy czerwonej z dźwiękiem (*Czerwony śmiech, Dzwony na alarm, Tak było, Żywot Wasyla Tebańskiego*). Wywołuje to u słuchacza asocjacje wzrokowo-słuchowo-dotykowe. Bitwa, odbierana przez pryzmat ognia, żaru, czerwieni, nagle ucicha; jęk rannych wdziera się w mózg jak lodowa igła, światło, symbolizujące nadzieję, mocno kontrastuje z chłodem w duszy złodzieja (*Złodziej*); słoneczny, upalny dzień jest pełen trwogi i niemej ciszy (*Żywot Wasyla Tebańskiego*).

Kolor czerwony łączy się z symboliką ognia (Poprzęcka 1972), ambiwalentną – destrukcyjną, a zarazem oczyszczającą, posiadającą moc przemiany. Pop Wasyl Tebański gorąco wierzy w swoją zbawczą misję odkupienia ludzkości:

(...) ответом был пламень, озарявший его душу, как новое солнце. Он избран.
(Andriejew 1990, t. 1: 529)

Czerwień koresponduje z motywem światła i słońca. Motyw ten, niezwykle popularny w literaturze modernizmu, ulubiony przez symbolistów rosyjskich (Konstanty Balmont, Walery Briusow, Aleksander Błok, Andriej Bieły, Wiaczesław Iwanow, Fiodor Sołogub), rozumiany jako boski prapoczątek życia (Bryś 1988)³⁴, pojawia się u Andriejewa w sensie negatywnym. Słońce nie występuje jako dawca życia, stanowi siłę destrukcyjną; jako element przestrzeni ewokuje znaczenia psychologiczno-filozoficzne. Dotyczy to zwłaszcza popularnego, zwią-

krzykiem mego serca w świat.
Teraz sztywnieje spienione niebo
w szorstkiej dłoni nocy,
teraz wznoszą się lasy
i zesztyniałe szczyty
tak surowo ku niebiosów
pokurczonemu skłonowi.
Jakie srogie jest wszystko,
jak zesztyniałe, czarne i uciszone!
(...)

³⁴ Popularność motywów solarnych w epoce przelomu XIX/XX wieku w Rosji może być również mierzona ilością książek o ogniowych tytułach (Balmont, Briusow, Sołogub, Bieły). Pisze o tym Podraza-Kwiatkowska (1977).

zanego z estetyką romantyczną motywu zachodzącego słońca (*Judasz Iskariota, Łazarz, Tak było, Żywot Wasyla Tebańskiego, Złodziej, Czerwony śmiech, Przekleństwo zwierzęcia*). Słońce – żywioł niszczycielski rodzi mityczny strach przed wiecznością; krwawy zachód słońca eksponuje podwójną naturę świata, zapowiada kataklizm:

(...) солнце каждый вечер заходит в туман, и его душат черные наплывающие тучи, горбатые, уродливые, чудовишные (...) и точно горный взерошенный хребт опрокинулась туча в далекий океан, унося с собою солнце. Горе народу! Горе свободе!

(Andriejew 1990, t. 2: 159–160)

Czasem jednak słońce jest „rehabilitowane”, powraca do swego tradycyjnego znaczenia. Oto bohater–narrator opowiadania *Czerwony śmiech*, żyjący wspomnieniami wojny, pragnie wyzwolić w sobie radość, moc tworzenia:

Солнце зажглось в моей голове, и горячие творческие лучи его брызнули на весь мир, роняя цветы и песни.

(Andriejew 1990, t. 2: 51)

Triada czerwień – ogień – słońce symbolizuje zagładę, śmierć, lęk przed losem, ucieleśnia prapamięć o niezniszczalnej, ambiwalentnej naturze żywiołów:

Огонь также нельзя запирать (...). Полежит немного на земле и даже притворится мертвым; потом поднимет голову на тонкой шее и посмотрит – направо и налево, назад и вперед. И прыгнет. И опять спрячется...

(Andriejew 1913, t. 4: 171–172)

Dominanta barwy czerwonej i żółtej powoduje wzrost napięcia, eskalację odczuć i wrażeń. W zestawieniu z kolorem czerwonym żółć jest także zwaloryzowana ujemnie. Kolor żółty, swoiście realizujący motyw solarny (*Tak było, Łazarz, Czerwony śmiech, Przekleństwo zwierzęcia*), posiada siłę autodestrukcji. Upiorne, żółte światło dematerializuje przestrzeń, postacie ludzkie, podkreśla samotność człowieka. Właśnie przy świetle lamp i świec bohater doświadcza totalnej samotności. Światło redukuje sylwetki ludzkie, oświetlając je fragmentarycznie.

Żółć jest dominującym kolorem w opowiadaniu *We mgle*. Mgła przybiera tu kolor ciemnożółty, ze zjawiska atmosferycznego przeistacza się w symbol. Jest charakterystyczna i dla nieba, i dla ziemi, dla słońca i powietrza. Rozlewa się coraz bardziej, obejmując swoim zasięgiem wszystko i wszystkich:

Он стоит у окна и словно давится желтым отвратительным туманом, который угрюмо и властно ползет в комнату, как бесформенная желтобрюхая гадина.

(Andriejew 1990, t. 1: 450)

Żółć, często przełamana czernią lub szarością, stwarza wrażenie duchoty i ciężkości, jest utożsamiana z poczuciem brudu psychicznego i umierania. Nawet żółte kwiaty umierają, bowiem w ich jaskrawości czai się choroba i smutek. Ludzie są milczący, ponurzy i obcy sobie, ich głos to brudna żółć. Żółto-czarno-szary świat, postrzegany oczyma bohatera, to dominujący obraz w utworze. Wariacje myślowe wokół tej jednej barwy czynią zeń środek przekazu myśli bohatera. Kolor żółty, podobnie jak czerwony, gra rolę w zwaloryzowaniu przestrzennym, tworzy pejzaż emocjonalny, odbierany w kategoriach psychologicznych, perspektywa zostaje zachwiana, a przestrzeń ujawnia swą wrogość (*Widma, We mgle, Czerwony śmiech, Tak było, Żywot Wasyla Tebańskiego, Przekleństwo zwierzęcia*).

Z dużą częstotliwością pojawia się w opowiadaniach Andriejewa czerń. Jest ona barwą lokalną, eksponuje postacie ludzkie, zwierzęta i przedmioty. Czerń jako środek wyrazu posiada ujemną wartość semantyczną, wiąże się przede wszystkim z motywem samotności człowieka, zwątpienia, przemijania, niebytu. Wymienione motywy, popularne w epoce przełomu, występują również i u ekspresjonistów. Jako atrybut nocy i mgły czerń przynosi strach (*Mrok, Ściana, Tak było, Żywot Wasyla Tebańskiego*). Jest tajemnicą i otchłanią tkwiącą wewnątrz bohatera (*Otchłań*), w czerni nocy budzą się koszmary (*Myśl*). Barwa czarna podkreśla czarną głębię oczu, wywołuje u bohatera metafizyczny lęk (*Kłamstwo, Dzwony na alarm, Milczenie*), symbolizuje pustkę ontologiczną:

Окруженный голубым ободком чернел зрачок, и сколько я ни смотрел в него, он был все такой же черной, глубокий и непроницаемый (...), никогда я так глубоко и страшно не понимал, что значит бесконечность...

(Andriejew 1990, t. 1: 269)

W utworach eksponujących pejzaż miejski, antyurbanistycznych w swoim wydźwięku, czerń wiąże się z motywem nędzy istnienia ludzkiego i totalnego wyobcowania. Domy to czarne cienie, ludzie przemykający ulicami przypominają zjawy (*Miasto, Milczenie, Przekleństwo zwierzęcia*). Kolor czarny, podobnie jak czerwony i żółty, ulega antropomorfizacji:

Поблдевший мрак комнаты в страхе бежал от высоких окон, и собирался у стен, и прятался в углы.

(Andriejew 1990, t. 1: 273–274)

бурной яростью вскипала ее (ночи – А. К.) черная, глухо работающая грудь (...), гневно мигала огненными страшными глазами озарявшими черные, бездонные пропасти, мрачную, гордо-спокойную стену и жалкую кучку дрожащих людей.

(Andriejew 1990, t. 1: 324)

Sąsiedztwo mocno skontrastowanych ze sobą plam barwnych zmienia optykę widzenia świata, podkreśla funkcję ekspresyjną koloru, a przez to akcentuje treści egzystencjalne. Czerni występuje często w zgrzytliwym dysonansie z czerwienią, bielą i żółcią, eksponując najskrytsze odczucia i wrażenia bohatera.

Szarość, bliska semantycznie czerni – to barwa ulubiona przez ekspresjonistów, gdyż jest symbolem spraw wiecznych, metafizycznych (Cymborska-Leboda 1982: 69). Kolor szary to metafora smutku, udręki i beznadziei:

(...) вскоре затем круто изменилась погода, потемнели дни, повалил густой и словно серый снег.

(Andriejew 1971, t. 2: 196)

(...) – все вокруг меня начало медленно и тихо темнеть, из ровно белого превращаться в ровно серое, стало совсем не на что смотреть. А когда совсем не на что смотреть, то это слепота.

(Andriejew 1971, t. 2: 210)

Но теперь голос его (Елеазара – А. К.) был равнодушен и тускл, и мертвая, серая скука тупо смотрела из глаз. И все лица покрыла, как пыль, та же мертвая серая скука.

(Andriejew 1990, t. 2: 195)

Szarość jest kolorem miasta – kamiennej szarej klatki, ulice to plamy czerni na szarym papierze (*We mgle, Miasto, Przekleństwo zwierzęcia, Złodziej*). Szarość i mrok wlewają się do wnętrza pomieszczenia, podkreślając wyalienowanie bohaterów z przestrzeni:

И только те, кто неотступно смотрел на дружеские листья клена, видели, как позади их выползло что-то чугунно-серое, лохматое, взглянуло в церковные мертвыми очами и поползло выше, к кресту. (...), и все лица были серопепельные, все лица были бледные и чужие.

(Andriejew 1990, t. 1: 548–549)

Tafla morza przypomina szarą pustynię, dni są szare i mgliste:

(...) и серой, бесцветной пустыней лежала низкая вода (...), наступила неделя вялого затишья, сырой и теплой погоды, прозрачных и душных туманов (...) полдень превращавших в серые сумерки.

(Andriejew 1971, t. 2: 183)

Dominującym kolorem w poezji, prozie i malarstwie przełomu XIX i XX wieku jest biel (Bryś 1988, Hofstätter 1987), symbolizująca życie, potęgę niebiańską, a w teologii chrześcijańskiej czystość i spokój wieczny. U symbolistów rosyjskich barwa ta w znaczeniu ontologicznym symbolizowała negację, bezcelowość i smutek (podobnie na płótnach Jamesa Ensora). Jako taka występuje ona również w opowiadaniach Andriejewa. Biel, będąca uzupełnieniem gamy kolorystycznej w utworach pisarza, jest jakością zmysłową i emocjonalną. Szczególnie wyraziście w tej właśnie funkcji występuje w utworach *On* i *Milczenie*. Nieskazitelną biel ręki, poduszek, jasnej księżycowej nocy staje się niezwykle agresywna poprzez skonfrontowanie jej z ciężkim, dławiącym milczeniem; ucieleśnia chłód oraz tajemnicę życia i śmierci (*Milczenie*, *On*, *Gubernator*), jest atrybutem postaci Chrystusa (*Judasz Iskariota*). Biel (*On*), występująca wraz z odcieniami szarości i srebrzystości, nosząca cechy martwoty, lodu i zimna, utożsamiana ze śmiercią Heleny – córki Nordena, konstruuje obraz morza o dużej sile ekspresji. Stopniowanie bieli deformuje przestrzeń, przybliża lub oddala przedmioty, ewokuje nastroj melancholii, tajemnicy, niejasnych przeczuć, wiecznego snu. Jest znakiem nicości, zrównuje wszystko i wszystkich w obliczu wieczności. Zgodnie z założeniami ekspresjonizmu, dla którego barwa to również jakość emocjonalna, biel kreuje stany duchowe bohaterów, wiąże się z ich doświadczeniami osobistymi. Istotny dla konstrukcji opowiadań jest zabieg powtarzania takich symboli–kluczy, jak: pustka, martwota, spokój, cisza oraz używanie licznych przymiotników wartościujących biel. Kontrast bieli i czerni dynamizuje przestrzeń obrazu, wzmaga siłę ekspresji (obrazy czy grafiki E. Kirchnera, operujące kontrastem).

Przeniesienie reguł malarskich na rzeczywistość przedstawioną opowiadań Andriejewa, a zwłaszcza eksponowanie koloru w jego funkcji symboliczno-znaczeniowej, podkreślające treści egzystencjalne i psychologiczne, wykazuje daleko idące podobieństwo ze światopoglądem i rozwiązaniami estetycznymi niemieckiego malarstwa ekspresjonistycznego.

Stosowanie konstrukcji językowo-stylistycznych wywołujących skojarzenia wizualne to także nie do końca uświadomiona przez pisarza próba przełamania granic pomiędzy sztukami, wyjścia poza ograniczenia słowa, odtworzenia w innym materiale, przy użyciu odmiennych środków „takiej struktury, która ewokuje analogiczne sensory” (Wysłouch 1994: 124).

LEONID ANDRIEJEW – PREEKSPRESJONISTA

Spuścizna literacka Leonida Andriejewa od wielu lat przysparza badaczom szczególnego rodzaju trudności, nie doceniają jej również reżyserzy teatralni i filmowi. Źródeł takiego stanu rzeczy można doszukiwać się w specyfice jego metody pisarskiej, odbiegającej od założeń realizmu czy modernizmu. Traktowanie pisarza tylko jako kontynuatora realistów czy symbolistów oraz stawianie mu wymogów jednoznaczności prowadzi do daleko idących uproszczeń; usytuowanie jego utworów w szerszym kontekście literackim pozwala uwzględnić inne aspekty jego dokonań artystycznych.

Ekspresjonizm wydaje się być głównym „winowajcą” nie najlepszej reputacji autora *Czerwonego śmiechu* tak u współczesnych, jak i u potomnych. Zbyttnia patetyczność, histeryczna afektacja, barokowy natłok powtórzeń, natrętnie powracające nastroje, motywy i chwytły stylistyczne – oto główne zarzuty i oskarżenia pod adresem Andriejewa. To z pewnością zaważyło na tym, iż nie jest on dziś tak znany i popularny, jak na to zasługuje. Nadal stawiany jest zarzut, że Andriejew to pisarz „nienaturalny”. Owa nienaturalność brała się stąd, iż w sposób aż nadto ostentacyjny kwestionował on poetykę realizmu. Jego dzieła raziły i szokowały czytelników, krytyków i pisarzy – od Lwa Tołstoja do Maksyma Gorkiego – nieprawdopodobieństwem fabuły, psychologii postaci, opisów tła, wreszcie modelem świata – realistycznym i fantastycznym zarazem. Twórczość Andriejewa nie mieści się w obrębie jednego kierunku artystycznego, stanowi zjawisko przejściowe.

Wiadomo, że ekspresjonizm europejski zaistniał dopiero w drugim dziesięcioleciu XX wieku, zaś w Rosji był kierunkiem amorficznym i krótkotrwałym, obejmującym schyłek lat dwudziestych naszego stulecia. Wielu badaczy podkreśla fakt, iż omawiany kierunek na gruncie niemieckim charakteryzuje się dużą pojemnością znaczeniową i stylistyczną – od zanegowania celu i sensu życia jednostki do aktywizmu i komunizmu, co pociąga za sobą również zmiany w wyborze środków obrazowania.

Podstawowe motywy realizowane w sztuce omawianego kierunku to istota człowieka, jego egzystencja, bunt, choroba, zniewolenie, śmierć, wojna, jak również motywy urbanistyczne i ewangeliczne. Mimo prawdopodobieństwa fabularnego akcentowany jest uniwersalizm losu ludzkiego. Ekspresjonizm postrzegał istnienie ludzkie w wymiarze kosmicznym; wspólnym doświadczeniem twórców jest odczucie tragicznej sytuacji człowieka w perspektywie ontologicznej (Franz Werfel, Walter Hasenclever, Reinhard Sorge), w niemożności wyzwolenia się od determinant biologiczno-społeczno-psychologicznych (Georg Heym, Georg Trakl, Gottfried Benn), w odwiecznej antynomii pomiędzy naturą i kulturą. Człowiek ze swoimi przeżyciami, projekcjami i lękami staje się źródłem obrazów malarskich i utworów ekspresjonistycznych.

Bohaterowie kierują się emocjami, w zachowaniu przejawiają brak równowagi wewnętrznej; cierpienie, rozpacz, zwątpienie, często obłęd, stają się podstawowym ich doświadczeniem. Motyw poszukiwania, drogi (*Żywoł Wasyła Tebańskiego, We mgle, W ciemną dal*) to metafora ludzkiej egzystencji, wyrażająca bezsilność człowieka wobec losu, mimo podejmowanych przezeń desperackich prób zmiany sytuacji (*Judasz Iskariota, Łazarz, Żywoł Wasyła Tebańskiego, Ściana*). Fatalizm losu jednostki podkreślają motywy błędnego koła (*Ściana, Tak było*), ściany, klatki (*Moje notatki, Miasto, Przekleństwo zwierzęcia*), pustyni, wody (*Łazarz, On*), labiryntu (*Czerwony śmiech, Tak było*). Andriejew, podobnie jak ekspresjoniści niemieccy, szeroko eksploatuje apokaliptyczne motywy katastrofy wszechświatowej, Sądu Ostatecznego (*Tak było, Przekleństwo zwierzęcia, Czerwony śmiech, Dzwony na alarm*). Motywy te występują również w opowiadaniach będących swoistą reinterpretacją wątków nowotestamentowych (*Łazarz, Judasz Iskariota*). Dotyczą predestynacji, kryzysów duchowych, a także celowości i sensu cierpienia.

Człowiek–twórca, człowiek–buntownik, człowiek–tłum, człowiek–maska, a wreszcie człowiek–znak, pozbawiony imienia i nazwiska, umieszczony poza kontekstem społeczno-historycznym, staje się uogólnieniem sytuacji egzystencjalnej.

Wszystkie motywy spoiste występujące u Andriejewa są organicznie związane z zasadniczą linią tematyczną utworów i ich kompozycją. Ich cechą dominującą jest powtarzalność, sprzyjająca krystalizacji problematyki i tworząca schemat kompozycyjny opowiadań; zastosowanie techniki *leitmotiv* zwiększa siłę oddziaływania na czytelnika. Ta powtarzalność może być dowodem próby stworzenia jednolitego modelu świata.

Bliskość z ekspresjonizmem niemieckim uwidacznia się szczególnie w warstwie formalnej. Skrajna emocjonalność, napięcie dramatyczne, afabularność, dynamiczna narracja, silne tendencje do groteski, deformacji, ujęć malarskich – to najważniejsze cechy poetyki opowiadań Andriejewa. Ekspresjonistyczne obrazy wyobraźniowe dadzą się odnieść do rzeczywistości, ich wyróżnikiem jednakże będzie

zawsze spontaniczność, ekspresywność wyrazu, przedstawienie indywidualnego stanu emocjonalnego, symbol ekspresjonistyczny oraz fascynacja brzydotą. Emocje, stany lękowe, projekcje wyobraźni ulegają uprzedmiotowieniu, funkcjonują na równych prawach z człowiekiem.

Sytuacja Andriejewa, jak i innych ekspresjonistów, przypomina sytuację malarzy-artystów, którzy do swoich obrazów podchodzą bezpośrednio, bez wstępnych analiz, studiów, często bez uświadomienia sobie aktu tworzenia. Chodzi bowiem o to, by wydobyć z siebie emocje, pokazać reakcję na zaistniały fakt. Wstrząs, krzyk, czasem szept, zawsze jednak przekaz bogactwa wrażeń, to efekty spontanicznych działań ekspresjonisty. Sztuka omawianego kierunku odrzuca metody opisu impresjonistycznego, wyraża i podporządkowuje obraz świata swojej wizji, jest eksplozją podświadomych warstw psychiki, w swojej intensywności wyraża uczucia indywidualne, lecz i ogólnoludzkie. Preekspresjonizm Andriejewa opiera się na intuicji, emocji, ekspresji podmiotu, wykazuje wiele cech zbliżonych z modernizmem rosyjskim, zwłaszcza z jego wczesną fazą, jaką był dekadentyzm. Choć autor *Ściany* nie jest ani typowym, ani konsekwentnym przedstawicielem ekspresjonizmu, wyprzedza jednocześnie refleksję dotyczącą jasno i wyraźnie sformułowanych założeń, celów i programu tego kierunku w skali europejskiej. Twórczość Andriejewa, niezależna od jakichkolwiek ugrupowań literackich, jest próbą zerwania z ograniczeniami tworzywa literackiego, przewartościowania istniejących wzorców i konwencji gatunkowych, odejścia od naśladowczej koncepcji świata na rzecz kreacji. Twórczość tego kontrowersyjnego, niesłusznie zapoznanego pisarza jest, jak można sądzić, ogniwem łączącym prozę odchodzącego stulecia z późniejszymi eksperymentami artystycznymi lat dwudziestych. Leonid Andriejew, wpisany w tradycje literatury rosyjskiej, jest jednym z największych jej nowatorów. Wytyczając nowe drogi rozwoju prozy rosyjskiej i zapoczątkowując dalsze poszukiwania formalne, utwory Leonida Andriejewa odzwierciedlają spory i dyskusje nad kształtem ówczesnych przemian literatury rosyjskiej.

Na zakończenie warto może odejść od ściśle artystycznego odczytywania prozy Leonida Andriejewa i zwrócić uwagę na szerszy kontekst jego ekspresjonizmu. Źródeł ekspresjonistycznej poetyki autora *Czerwonego śmiechu* szukać należy chyba w jego nadwrażliwości jako człowieka i pisarza. Odrzucał on zdecydowanie optymistyczną wizję rzeczywistości, którą żyła epoka poprzednia, przeczuwał demony, jakie kryją się pod zewnętrzną powłoką ludzkiej natury.

Po niemal stuleciu możemy stwierdzić, iż intuicja i wnikliwość nie zawiodły Andriejewa. Niezwykle trafnie ocenił sytuację i nadchodzący czas, przepowiadając zbliżające się kataklizmy dziejowe.

Bibliografia

- Andreyev-Carlisle O., 1987, *Visions. Stories and photographs by Leonid Andreyev*, San Diego–New York–London
- Andriejew L., 1913, *Połnoe sobranije soczinienij*, S.-Pietierburg
- Andriejew L., 1971, *Powiesti i rasskazy w dwuch tomach*, Moskwa
- Andriejew L., 1990, *Sobranije soczinienij*, Moskwa
- Andriejew L., 1924, *Pis'ma L. Andriejewa k Gieorgiju Iwanowiczu Czułkowu*, Leningrad, Sbornik „Fakiety” 1906–1907
- Andriejew L., 1971, *Bunt na korablie*, „Russkaja Litieratura” nr 3, 128–138
- Andriejew W., 1966, *Detstwo*, Moskwa
- Andriejewskij sbornik. Issledowanija i matieriały*, red. L. Afonin, 1975, Kursk
- Afonin L., 1959, *Leonid Andriejew*, Oriol
- Aleksandrow P., 1903, *Maksim Gorkij i Leonid Andriejew (ich żyzn i proizwiedienija)*, Riga
- Babiczewa J., 1971, *Dramaturgija Leonida Andriejewa epochi pierwoj russkoj riewolucyi*, Wołogda
- Bachtin M., 1975, *Twórczość F. Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, Kraków
- Bachtin M., 1983, *Dialog. język, literatura*, Warszawa
- Bachtin M., 1986, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa
- Balcerzan E., 1972, *Przez znaki*, Poznań
- Balcerzan E., 1982, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków
- Baranowska M., 1984, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa
- Barański Z., 1970, *Problemy twórczości L. Andriejewa*, *Studia Rossica Posnaniensia* z. 1, 79–93
- Bazyłow L., 1986, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa
- Bense M., 1980, *Świat przez pryzmat znaku*, Warszawa
- Bergson H., 1977, *Śmiech (esej o komizmie)*, Kraków
- Białostocki J., 1980, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław
- Biezzubow W., 1984, *Leonid Andriejew i tradicii rializmu*, Tallin
- Bobilewicz-Bryś G., 1993, *A. Skriabin w myśli estetycznej i twórczości symbolistów rosyjskich*, *Slavia Orientalis* nr 1, 29–42
- Boczkowska A., 1974, *Hieronim Bosch*, Warszawa
- Braun K., 1984, *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław

- Brodzka A., 1965, *Kierunki przeobrażeń dwudziestowiecznej prozy powieściowej*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. II, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa, 5–47
- Brusianin W., 1912, *Leonid Andriejew. Żyzn' i twórczość*, Moskwa
- Bryś G., 1988, *Kolor w poezji młodszych symbolistów rosyjskich. A. Błok i A. Bieły*, Wrocław
- Brzoza H., 1980, *Z problemów estetyki ekspresjonizmu*, [w:] *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*, red. G. Porębina, Katowice, 120–137
- Bugrow W., 1979, *Russkaja dramaturgija konca XIX, naczala XX w.*, Moskwa
- Byczko T., 1965, *Listy monachijskie Kandinskiego*, „Przegląd Humanistyczny” nr 4, 123–147
- Chałacińska-Wiertelak H., 1979, *Sposób funkcjonowania kategorii rytmu w dramatach Leonida Andriejewa*, *Studia Rossica Posnaniensia* z. IX, 43–58
- Chałacińska-Wiertelak H., 1980, *Dramaturgia L. Andriejewa 1906–1911. Interpretacja*, Poznań
- Cieślak K., 1980, *Kilka uwag o powiązaniach malarstwa i literatury rosyjskiej na przełomie XIX/XX w.*, *Studia Rossica Posnaniensia* z. XIV, 83–91
- Cieślak K., 1988, *Swojskość i cudzoziemszczyzna w rosyjskiej kulturze modernistycznej przełomu XIX/XX w.*, *Studia Rossica Posnaniensia* z. XIX, 65–73
- Cieślak K., 1993, *Muzyka i literatura. Z historii kultury rosyjskiej XIX i pocz. XX w.*, „Przegląd Rusycystyczny” z. 1–2, 51–60
- Cieślakowska T., Sławiński J., 1980, *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław
- Cymborska-Leboda M., 1978, *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w dramatach rosyjskich początku XX wieku. Motyw domu w dramatach znaniewowców, Gorkiego i Andriejewa*, „Przegląd Humanistyczny” nr 9, 77–92
- Cymborska-Leboda M., 1982, *Dramaturgia L. Andriejewa. Technika i styl*, Warszawa
- Cymborska-Leboda M., 1988, *Problem ekspresjonizmu rosyjskiego. Ekspresjonistyczne tendencje w tragedii Włodzimierza Majakowskiego „Włodzimierz Majakowski”*, [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, red. E. Łoś, Lublin, 359–384
- Cymborska-Leboda M., 1992, *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich*, Lublin
- Czukowski K., 1908, *Leonid Andriejew bolszoj i malenkij*, S.-Pietierburg
- Czukowski K., 1985, *Sowriemienniki. Portriety i etiudy*, Minsk
- Driagin K., 1928, *Ekspriessionizm w Rossii (Dramaturgija Leonida Andriejewa)*, Wiatka
- Eco U., 1973, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa
- Eco U., 1996, *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków
- Eisner L.H., 1974, *Ekran demoniczny*, Warszawa

- Eliaszewicz A., 1975, *Lirizm. Grotiesk. Ekspriessija*, Leningrad
- Erpel F., 1985, *Max Beckmann*, Berlin
- Es. Pe., 1907, *W mirie iskusstw. U L. Andriejewa*, „Russkoje Słowo” 228
- Esslin M., 1976, *Znaczenie absurdu*, „Pamiętnik Literacki” LXVII, z. 3, 261–284
- Estreicher K., 1984, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa
- Eustachiewicz L., 1978, *Obraz współczesnych prądów literackich*, Warszawa
- Fatow N., 1924, *Mołodyje gody Leonida Andriejewa. Po niezdannym pis'mam, wospominanijam i dokumentam*, Moskwa
- Forstner D., 1990, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa
- Głowiński M., 1973, *Gry powieściowe*, Warszawa
- Głowiński M., 1990, *Mity przebrane*, Kraków
- Golec J., 1988, *Brzydota i jej znaczenie w twórczości niektórych pisarzy ekspresjonizmu niemieckiego*, [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin, 385–395
- Gorkij i Leonid Andriejew. *Niezdannaja pieriepiska*, 1965, [w:] *Litteraturnoje Nasledstwo*, t. 72, Moskwa
- Grabska E., Morawska H., 1969, *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, Warszawa
- Greczniew W., 1979, *Russkij rasskaz konca XIX–XX w.*, Leningrad
- Grigoriew A., 1972, *Leonid Andriejew w mirowom litteraturnom processie*, „Russkaja Litteratura” nr 3, 190–204
- Gryglewicz T., 1984, *Grotieska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków–Wrocław
- Hendrykowska M., 1979, *Die Brücke – u źródeł nowoczesnej sztuki niemieckiej*, „Sztuka” z. 6, 29–34
- Hess H., 1974, *George Grosz*, Dresden
- Hofstätter H., 1987, *Symbolizm*, Warszawa
- Huizinga J., 1985, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa
- Hutnikiewicz A., 1988, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa
- Ingarden R., 1966, *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa
- Jakowska K., 1977, *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół soli ziemi*, Wrocław
- Janicka K., 1969, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa
- Janion M., 1972, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Gdańsk
- Janion M., Rosiek S., 1986, *Maski*, t. 1 i 2, Gdańsk
- Janus E., Mayenowa M.R., 1975, *Semiotyka kultury*, Warszawa
- Jennings L.B., 1979, *Termin grotieska*, „Pamiętnik Literacki” LXX, z. 4, 281–318
- Jezuitowa L., 1976, *Tworczestwo Leonida Andriejewa (1892–1906)*, Leningrad
- Jezuitowa L., 1987, *Leonid Andriejew i Edward Munk*, „Russian Literature” XXII, North-Holland, 63–74
- Joffe I., 1927, *Kultura i stil'*, Leningrad

- Kapuścik J., 1989, *L. Andriejew. Wymiar światopoglądowy twórczości*, Kraków
- Karanczi L., 1972, *Leonid Andriejew o psychologiczeskom izobraženii*, Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis De Ludovico Kossuth Nomiatae XII, 91–104
- Kayser W., 1979, *Próba określenia istoty groteskowości*, „Pamiętnik Literacki” LXX, z. 4, 271–280
- Ken L., 1975, *Leonid Andriejew i niemieckij ekspriessionizm*, [w:] *Andriejewskij sbornik. Issledowanija i materiały*, Kursk, 43–65
- Kępińska A., 1983, *Żywioł i mit*, Kraków
- Kępiński A., 1987, *Lęk*, Warszawa
- Kieldysz W., 1975, *Russkij rializm naczata XX wieka*, Moskwa
- Kieldysz W., 1998, *Powiest' Leonida Andriejewa „Žizn' Wasilja Fiwiejskogo” i duchownyje iskanija wriemieni*, „Russkaja Literatura” nr 1, 35–45
- Kieldysz W., 1975, *Nowoje w kriticzeskom rializmie i jego estietikie*, [w:] *Litieraturno-estieticzeskije koncepcii w Rossii konca XIX-naczata XX w.*, red. B. Bialik, gł. II, Moskwa, 66–116
- Klubówna A., 1986, *Krajobraz z tęczę. Sylwetki artystów od Fidiasza do Picassa*, Warszawa
- Kłosiński K., 1988, *Uroczysta groteska (Romana Jaworskiego koncepcja groteski wobec ujęć Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku)*, [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin, 165–182
- Kłosiński K., 1992, *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków
- Kolobajewa L., 1990, *Koncepcja licznosti w russkoj literaturie rubieża XIX/XX w.*, Moskwa
- Kopaliński W., 1990, *Słownik symboli*, Warszawa
- Kotkiewicz-Repelewicz A., 1989, *Uwagi o opowiadaniu „Judasza Iszkarriot”*, „Przegląd Rusycystyczny” z. 1, 93–100
- Kotkiewicz A., 1992, *Tendencje ekspresjonistyczne w opowiadaniach Leonida Andriejewa „Czerwoný Śmiech” i „On”*, „Przegląd Rusycystyczny” z. 1–2, 19–26
- Kotkiewicz A., 1995, *Groteskowa wizja świata w ekspresjonistycznych utworach Leonida Andriejewa*, [w:] *Małe formy w literaturze rosyjskiej*, red. R. Radziuk, Rzeszów, 137–144
- Kotkiewicz A., 1999, *Opowiadania Leonida Andriejewa a malarstwo ekspresjonistyczne*, Rocznik Nauk.-Dyd. WSP w Krakowie, z. 199, Prace Rusycystyczne X
- Kott J., 1986, *Zjadanje bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków
- Kowalska B., 1985, *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Warszawa
- Kozakiewicz S., red., 1969, *Słownik terminologii sztuk pięknych*, Warszawa
- Kulikowa I., 1978, *Ekspriessionizm w iskusstwie*, Moskwa

- Kułowa T., 1967, *Twórczeskije iskanija Leonida Andriejewa*, [w:] *Kriticzeskij rializm XX wieka i modiernizm*, red. N. Żegałow, Moskwa, 254–285
- Kuźma E., 1973, *Koncepcja języka poetyckiego w teoriach polskiego ekspresjonizmu*, „Pamiętnik Literacki” LXV, z. 1, 107–150
- Kuźma E., 1974, *Świadomość językowa polskiego i niemieckiego ekspresjonizmu*, „Pamiętnik Literacki” LXV, z. 2, 157–200
- Kuźma E., 1975, *Kolor i słowo*, „Teksty” nr 2, 84–101
- Kuźma E., 1976, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław
- Kuźma E., 1988, *O tak zwanym nurcie ekspresjonistycznym w literaturze Młodej Polski. Problemy terminologiczne i teoretyczne*, [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin, 9–24
- Kuźma E., 1991, *Strona czynna i bierna procesu literackiego i artystycznego*, „Pamiętnik Literacki” LXXXII, z. 2, 123–141
- Kwiatkowski J., 1965, *Dionizje. Ekspresjonizm i mitologia*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX w.*, t. II: *Literatura międzywojenna*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa, 87–128
- Kwiatkowski J., 1990, *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa
- Lagerkvist P., 1986, *Wybór prozy*, Wrocław
- Lam A., 1975, *Jak jeszcze istnieje nadrealizm?*, „Poezja” nr 9, 3–12
- Lam W., 1974, *Malarstwo na przestrzeni stuleci*, Warszawa
- Lichaczow D., 1981, *Poetyka literatury staroruskiej*, Warszawa
- Ligocki A., 1976, *Vincent van Gogh*, Warszawa
- Lipski J.J., 1966, *Pozycja „Hymnów” Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu*, „Pamiętnik Literacki” LVII, z. 4, 411–438
- Lipski J.J., (oprac.), J. Kasprowicz, 1973, *Wybór poezji*, Wrocław, III–CXVII
- Lipski J.J., 1975, *Ekspresjonizm polski i niemiecki*, „Dialog” nr 10, 106–111
- Lipski J.J., 1983, *Ekspresjonizm polski i niemiecki*. [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa, 32–41
- Litieraturnoje Nasledstwo*, t. 72, 1965, Moskwa
- Lurker M., 1994, *Przestanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków
- Lwow-Rogaczewski W., 1914, *Dwie prawdy. Kniaga o Leonidie Andriejewie*, S.-Pietierburg
- Łoch E., red., 1988, *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, Lublin
- Łotman J., 1984, *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa
- Łotman J., 1986, *Wczesne wiersze Pasternaka i niektóre problemy strukturalnej analizy tekstu*, „Literatura na Świecie” nr 3, 13–58
- Maca I., 1929, *Iskusstwo epoki zrietlogo kapitalizma na Zapadie*, Moskwa

- Maciejewski J.Z., 1990, *Konstruktor dziwnych światów (groteskowe, ludyczne i karnawałowe aspekty prozy Romana Jaworskiego)*, Toruń
- Madsen S., 1987, *Art Nouveau*, Warszawa
- Makowiecki A.Z., 1987, *Młoda Polska*, Warszawa
- Makowiecki T., 1969, *Poeta – malarz*, Warszawa
- Malinowski J., 1984, *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, Kraków
- Mann J., 1966, *O grotieskie w literaturze*, Moskwa
- Mann J., 1978, *Poetika Gogola*, Moskwa
- Markiewicz H., 1981, *Postać literacka i jej badanie*, „Pamiętnik Literacki” LXXII, nr 2. 147–162
- Mencwel A., 1965, *Antygroteska Gombrowicza*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX w.*, t. 2: *Literatura międzywojenna*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa, 237–265
- Michajłowski B., 1939, *Russkaja literatura XX wieku*, Moskwa
- Michajłowski B., 1969, *Puť Leonida Andriejewa*, [w:] *Izbrannye statji o literaturie i iskusstwie*, Moskwa, 353–388
- Mukałowśki I., 1970, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa
- Nycz R., 1977, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początków wieku XX (do I wojny światowej)*, „Pamiętnik Literacki” LXVIII, z. 4, 45–70
- Onimus J., 1979, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, „Pamiętnik Literacki” LXX, z. 4, 319–327
- Oseka A., 1987, *Spojrzenie na sztukę*, Warszawa
- Osińska B., 1986, *Sztuka i czas*, Warszawa
- Ostrowicki M., 1997, *Dzieło sztuki jako system*, Warszawa
- Paszkievicz A., 1995, *Tendencje ekspresjonistyczne we wczesnej twórczości Aleksego Remizowa*, [w:] *Czas wielkiej przemiany. Studia o literaturze rosyjskiej XX wieku*, red. P. Fast, A. Skotnicka-Maj, Katowice, 49–58
- Paszkievicz A., 1996, *Zapomniana awangarda, Ippolit Sokołow i ugrupowania rosyjskich ekspresjonistów*, [w:] *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*, red. P. Fast, A. Skotnicka-Maj, Katowice, 49–55
- Pelc J., 1973, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław
- Pisarkowa K., 1998, *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*, Kraków
- Podraza-Kwiatkowska M., 1975, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków
- Podraza-Kwiatkowska M., red., 1977, *Młodopolski świat wyobraźni*, Kraków
- Podraza-Kwiatkowska M., 1985, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków–Warszawa

- Podraza-Kwiatkowska M., 1988, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli–kluczy*, „Pamiętnik Literacki” LXXIX, nr 3, 43–76
- Podraza-Kwiatkowska M., 1992, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa
- Pollakówna J., 1982, *Malarstwo polskie. Między wojnami 1918–1939*, Warszawa
- Połockaja E., 1974, *Riealizm Czechowa i ruskaja literatura konca XIX–naczała XX w. (Kuprin, Bunin, Andriejew)*, [w:] *Razwitijsie riealizma w ruskaj litieraturie*, red. K. Łomunow, t. 3, Moskwa, 77–164
- Poprzęcka M., 1972, *Kuźnia. Mit. Alegoria. Symbol*, Warszawa
- Porębski M., 1986, *Sztuka a informacja*, Kraków
- Porębski M., 1988, *Dzieje sztuki w zarysie. Wiek XIX i XX*, t. 3, Warszawa
- Porębski M., 1989, *Granica współczesności*, Warszawa
- Praz M., 1981, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa
- Prokop J., 1965, *O pierwszych polskich ekspresjonistach*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 1: *Młoda Polska*, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, Warszawa, 129–153
- Prokop J., 1970, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907–1917*, Wrocław
- Prokop J., 1978, *Żywiół wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków
- Ratajczak J., 1987, *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, Poznań
- Read H., 1982, *Sens sztuki*, Warszawa
- Rekwiem – zbiór pamiątki Leonida Andriejewa*, red. W. Beklemiszewa, 1930, Moskwa
- Rogalski A., 1984, *Przedziwny świat. Szkice z dziejów literatury niemieckiej*, Poznań
- Rzepińska M., 1973, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Kraków
- Rzepińska M., 1979, *Historia koloru....*, t. 2, Kraków
- Rzepińska M., 1979, *Kandinsky'ego poglądy na kolor*, „Miesięcznik Literacki” nr 8, 70–78
- Rzewuska E., 1988, *Ekspresjonizm w dramaturgii Młodej Polski*, [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin, 47–70
- Sałajczyk J., 1993, *Ekspresjonizm i ruskaja proza naczała 1920-ch godow*, „Przegląd Rusycystyczny” z. 1–2, 41–50
- Samojlik C., 1965, *Groteska – piśmiarstwo wszechstronnie banalne*, [w:] *Z problemów literatury polskiej XX w.*, t. 2: *Literatura międzywojenna*, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, Warszawa, 266–296
- Sidniew G., 1984, *Poetika prozy Leonida Andriejewa (1901–1907) w Rossii konca XIX–naczała XX w.*, Moskwa
- Silard L., 1974, *Moi zapiski L. Andriejewa. Mietamorfozy ruskogo pozitiwizmu w zerkalje litieraturnoj parodii*, Studia Slavica Hung. XX, Akademiai Kiado, Budapest, 41–69
- Smaga J., 1981, *Dekadentyzm w Rosji*, Wrocław

- Smirnow W., 1994, *Kształtowanie się ekspresjonizmu we wczesnej twórczości Włodzimierza Majakowskiego*, [w:] *Świat przedstawiony w dziełach pisarzy Wschodniej Słowiańszczyzny*, red. W. Wilczyński, Zielona Góra, 173–184
- Sockel W., 1962, *Estetyka ekspresjonizmu*, „Przegląd Humanistyczny” nr 4, 73–98
- Sokół L., 1970, *Historia i współczesność groteski*, „Dialog” 8, 85–101
- Sokół L., 1970, *Przegląd prac o grotesce w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” LXI, z. 4, 330–350
- Sokół L., 1971, *O pojęciu groteski*, „Przegląd Humanistyczny” nr 2, 71–98
- Sorokina G., 1982, *Fitosowsko-bytowyje żanry prozy Leonida Andriejewa (1898–1905)*, Leningrad
- Starzyński J., 1972, *Romantyzm i narodziny nowoczesności*, Warszawa
- Stempczyńska B., 1978, *Radzieckie badania interdyscyplinarne. Literatura a malarstwo*, [w:] *Radziecka metodologia badań filologicznych po roku 1945*, t. 1: *Literaturoznawstwo*, red. G. Porębina, Katowice, 59–68
- Stempczyńska B., 1980, *Dostojewski a malarstwo*, Katowice
- Stempczyńska B., 1988, *Rosyjska proza psychologiczna początków XX wieku. Między tradycją a eksperymentem*, Katowice
- Stępiak K., 1988, *Formuły modelowe modernistycznej poezji ekspresjonistycznej*, [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, red. E. Łoś, Lublin, 25–46
- Suchanek L., 1991, *Preromantyzm w Rosji*, Zeszyty Naukowe UJ, MX
- Sükösd M., 1975, *Wariacje na temat powieści*, Warszawa
- Szewczyk G., 1984, *Strindberg jako prekursor ekspresjonizmu w dramacie*, Katowice
- Szvecowa L., 1975, *Tworczeskiej principy i wzglady, blizkije k ekspriessionizmu*, [w:] *Litieraturno-esteticzeskije koncepcii w Rossii konca XIX–naczała XX w.*, red. B. Bialik, gł. VII, Moskwa, 252–283
- Szyrocki M., 1972, *Dzieje literatury niemieckiej*, t. II, Warszawa
- Tatarkiewicz W., 1986, *O filozofii i sztuce*, Warszawa
- Timm W., 1973, *Munch Edward*, Warszawa
- Turowski A., 1990, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa
- Uspienski B., 1975, *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, [w:] *Semiotyka kultury*, red. E. Janus, M.R. Mayenowa, Warszawa 181–212
- Vinaver S., 1980, *Manifest szkoły ekspresjonistycznej*, „Literatura na Świecie” nr 9, 76–85
- Walas T., 1983, *Dynamika wewnętrzna światopoglądu Młodej Polski*, [w:] *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa, 9–31
- Wallis A., 1984, *Secesja*, Warszawa

- Wallis M., 1971, *Napisy w obrazach*, Studia Semiotyczne, R. 2, red. J. Pelc, Wrocław, 39–64
- Wellek R., Warren A., 1976, *Teoria literatury*, Warszawa
- Wieczorek A., 1981, *Tendencje ekspresjonistyczne w nowelistyce Leonida Andriejewa*, Zeszyty Naukowe WSP w Opolu, seria A: Filologia Rosyjska XXII. Studia z języka i literatury rosyjskiej, 97–111
- Wieczorek A., 1984, *Krótką formą narracyjną w literaturze rosyjskiej początku XX wieku (1905–1917)*, Opole
- Wielkopolski M., 1979, *Obrazy i dźwięki*, „Sztuka” 3/6, 19–23
- Willet J., 1976, *Ekspresjonizm*, Warszawa
- Wirth A., 1962, *Ekspresjonizm niemiecki jako prąd literacki*, „Dialog” 6, 125–133
- Wolf L., 1986, *Integralność pociągnięcia pędzlem. Poezja J. Ashbery'ego a sztuka malarstwa*, „Literatura na Świecie” nr 7, 346–378
- Wróblewska T., 1966, *Podstawy i początki ekspresjonizmu niemieckiego*, „Dialog” 6, 68–80
- Wróblewska T., 1966, *Ekspresjonizm niemiecki: komunizm i aktywizm*, „Dialog” 12, 73–90
- Wydmuch M., 1975, *Gra ze strachem. Fantastyka grozy*, Warszawa
- Wyka K., 1971, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków
- Wyka K., 1974, *Pogranicze powieści*, Warszawa
- Wysłouch S., 1978, *O literackich tytułach Hasióra*, „Sztuka” 6/5, 42–46
- Wysłouch S., 1994, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa
- Zawanowski F., 1970, *Francisco Goya y Lucientes*, Warszawa
- Zemsz A., 1981, *Czy malarstwo jest językiem?*, „Sztuka” 1, 45–47
- Zemsz A., 1981, *Czy malarstwo jest językiem? cd.*, „Sztuka” 2, 46–50
- Ziomek J., 1980, *Powinowactwa literatury*, Warszawa
- Zwierciadło prasy. Czasopisma polskie XIX wieku o literaturze rosyjskiej, 1978, red. B. Galster, Wrocław
- Żegałow N., 1961, *Kniga o Leonidie Andriejewie*, „Russkaja Litieratura” nr 2, 257–261

Spis TREŚCI

Między tradycją a eksperymentem artystycznym	5
Ekspresjonizm europejski i jego wariant rosyjski	13
Bohater ekspresjonistyczny – wykładnia filozoficzna	17
Groteska ekspresjonistyczna	30
Synteza sztuk – malarstwo i sztuka słowa	46
Leonid Andriejew – preekspresjonista	65
Bibliografia	68

Autorka podejmuje złożone zagadnienie ekspresjonizmu rosyjskiego na przykładzie prozy Leonida Andriejewa – cenionego w swoim czasie, lecz dziś nieco zapoznanego pisarza i dramaturga rosyjskiego doby modernizmu. Twórczość Andriejewa – z jednej strony – odnosi do tradycji, podkreśla jej oryginalność na tle dokonań realizmu, z drugiej zaś – koncentruje swą uwagę na zjawiskach nowych jakościowo oraz sytuuje twórcę w bezpośredniej bliskości bogatej treściowo i nowatorskiej formalnie sztuki doby modernizmu. Odnajduje więc i ilustruje powinowactwa jego prozy z malarstwem, sztuką teatralną i filmową.

z recenzji Jerzego Kapuścika

Praca traktuje o prozie Leonida Andriejewa. Dziwny to pisarz. Składający się z opowiadań i sztuk teatralnych zasadniczy zrąb jego trwającej zaledwie dwa dziesięciolecia twórczości zapewnił mu imponującą popularność, nie wystarczył jednak, by uznanie było jednomyślne. Rozprawa znamionuje wielką autorską wiedzę i kulturę, godną najwyższej pochwały, pozbawioną nonszalancji i ostentacji swobodę w poruszaniu się wśród gęstwiny problemów teoretycznych, a także – co nie bez znaczenia w pracach filologów – nieprzeciętne uzdolnienia literackie badaczki.

z recenzji Krzysztofa Cieślaka

**Akademia Pedagogiczna
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne nr 297**

ISSN 0239-6025

ISBN 83-7271-053-8