

Maria Cymborska-Leboda

O twórczości Leonida Andriejewa

Twórczość Leonida Andriejewa—prozaika /autora m. in. wydanego u nas niedawno tomu opowiadań Śmierć Guliwera/ i dramaturga rosyjskiego /przywołanego w Polsce ludowej dzięki interesującej prepremierze Życia Człowieka w Jeleniogórskim teatrze im. Norwida/ staje się ostatnio w ZSRR przedmiotem coraz częstszych dociekań naukowych. Przejawem tego są liczne publikacje, ukazujące się w formie rozpraw i artykułów publikowanych na łamach czasopism i w wydawnictwach serijnych /chodzi zwłaszcza o zeszyty naukowe Uniwersytetu w Tartu oraz kolejne tomy rozpraw Ruskaja literatura XX wieku wydawane w Kazudze i Tule/. Godne wyróżnienia są zwłaszcza artykuły J. W. Babiczewej, N. I. Bieznubowa, S. P. Iljowa, L. A. Galcewej¹ i in. oraz książki: Andriejewski sbornik /Kursk 1975/ i Twórczość Leonida Andriejewa 1892-1906 / Lenin-Grad 1976/ L. A. Jezuńskiej. Warto nadmienić, że w przygotowaniu znajduje się nowa rozprawa książkowa Letopis' žizni i tvorczestwa L. Andriejewa pod red. W. M. Czwałkowa z Instytutu im. Gorkiego w Moskwie.

Obie opublikowane książki² zasługują na baczniejszą uwagę. Im też wypadnie poświęcić niniejszy szkic recenzencki. Pierwsza z nich — to drugo oczekiwany zbiór materiałów przedstawionych na jubileuszowej sesji naukowej w Orle, zorganizowanej w roku 1971, w stulecie urodzin pisarza. Na zawartość tomu składają się artykuły znanych badaczy twórczości Andriejewa: L. Afonina, J. Babiczewej, L. Galcewej i in., nie drukowane dotychczas materiały z archiwum pisarza /pierwsza redakcja sztuki Ku gwiazdom, szkic ma-

rynetyczny Szchery, fragmenty korespondencji pisarza m.in. listy do S.A. Wlengierowa, udostępniane i skomentowane przez L. Atonina, A. Naumow, W. Czumałowa, wreszcie wspomnienia - m.in. A.M. Riemizowa i B.K. Zajcowa/.

Druga książka stanowi monograficzny zarys twórczości Andriejewa do roku 1906. Monografia składa się z V rozdziałów. Rozdział I omawia wczesny, reporterski okres działalności twórczej pisarza, jego prace w "Kurierze" - felietony podpisane pseudonimem James Lynch - kształtowanie się postawy światopoglądowej i estetycznej przysiężonego autora Gzerwonogo śmiechu. Rozdział II przywołuje ogólną charakterystykę twórczości artystycznej Andriejewa z lat 1892-1904, którą autorka rozpatruje z punktu widzenia wyrobzonej się w niej i typowych form narracyjno-gatunkowych. Dwa następne rozdziały poświęcone zostały kolejno najbardziej reprezentatywnym utworom tego okresu - Życiu Wasyle Fiwlejskiego/1903/ i Gzerwonemu śmiechowi/1904/. Ostatni, piąty rozdział dotyczy utworów powstałych w latach 1905-1906. A zatem utworów: Gubernator, Tak było, Ku gwiazdom i Sawwa.

Tematyka i wątki przewijające się w artykułach zamieszczonych w AS³ w wielu względach korespondują z zawartością książki Jezuitowej. Tak więc artykuł W. Sachowa /Rennij Andriejew i tradycje demokratycznej literatury XIX wieku/ pozostaje w pewnym związku z dwoma pierwszymi jej rozdziałami. Artykuły L. Konha /"Is-powied' A. Apolowa kak odin iz istocznikow powiesti Leonida Andriejewa "Wizn Wasilija Fiwlejskogo" / i L. Galcewej / Princypy chudożestwennogo izobrażeniia dijestwitel'nosti w powiesti L. Andriejewa "Krasnyj smiech" / tematycznie odpowiadają przedmiotowi rozważań w III i IV rozdziale TIA. Również rozprawa L. Kena Leonid Andriejew i nieidecki eksprjessjonizm zawiera problematykę, która - jak się dalej okaże - nie jest obca pewnym partiom monografii Jezuitowej. Już choćby z takich powodów warto pokusić się o łączne omówienie obu publikacji i o szynietyzowanie dociekań różnych badaczy, warto też wyeksponować powtarzające się w nich krytyczne problemy i ich punkty styczności, wyłobyc ewentualne momenty polemizne /wieloznaczność/ w odczytaniu tych samych utworów. Zmusza to jednak do selektywnego potraktowania zawartości obu prac i przealiczenia niektórych ich fragmentów.

Zacznijmy od ukazania wspólnych postaw badawczych zamierzających się w obu książkach. Przede wszystkim w rozważaniach więk-

szości autorów obserwujemy przeżamanie pewnego, do niedawna tu i ówdzie bytnącego jeszcze, schematu wyślenia o Andriejewie, zgodnie z którym w twórczości pisarza przeprowadzono wyrażenie wartościującej cesury⁴. Pisarstwo do roku 1906 umieszczono w obrębie realizmu, przeciwstawiając go negatywnie ocenianej twórczości modernistycznej powstałej po roku 1906. Obie publikacje, odchodzące od nienukowego wartościowania twórczości Andriejewa, wskazują na potrzebę obiektywnego jej rozważania, ujmowania jej wedle immanentnych praw i reguł nią rządzących /AS, 17, 103/. Stwierdzenie tożsamość bądź znaczenie oszabliją rozmawiając się przeciwiek granicę między tw. realizmem i modernizmem pisarza. Widoczne jest to m.in. u Jezuitowej /choćby w tej kwestii badaczka nie zawsze jest konsekwentną/ wtedy stwierdza, gdy twierdzi ona, iż wszelkie "przdziały twórczości" Andriejewa i przypisywane jej "etykietyki" służą dla badacza "schemat wyjaśniania materialn". Ponadto też wtedy, gdy autorka podkreśla, że "Obie nierówne połowy twórczości Andriejewa istnieją tylko jako jeden organizm, wzajemnie się wiążą i przenikają, nie mogąc być rozsumiane niezależnie od siebie, poza wspólnym /podkreślenie Jezuitowej - W.C.-L./ kontekstem, jaki tworzą" /TIA, 65/.

Ten nowy sposób wyślenia o Andriejewie i dalsze próby jego rehabilitacji zamawamy w tym nawet, że szereg autorów polemizuje z utwierdzał, chociaż nie zawsze sprawnie i dliwym, a klasycznym już opiniami o pisarzu, wypowiedzianymi niedługo - w szczególnej sytuacji społeczno-historycznej - przez knaczarskiego, Worowskiego, Gorkiego. Ich sądy o poszczególnych utworach /o Życiu Gzłowleka, Gzerwonym śmiechu, Tak było, Gubernatorze i in. / weryfikują m.in. J. Baskiewicz /AS, 15-16/, L. Ken /AS, 46/, L. Galcewa /AS, 112/, L. Jezuitowa /TIA, 154, 163, 209/, S. Iljow⁵, W. Bieszubow⁶. Polemiczny ton /mniej lub bardziej skrajny/ artykułów nie zawsze kreują konkretny adres. Wielkiedy jest to polemika z postawą i perspektywą badawczą, kiedy indziej z interpretacją konkretnego dzieła niezbyt adekwatną wobec jego zawartości. Czasami zaś polemizność tych artykułów wynika dopiero z kontekstu, rekonstruując ją odbiorca porównując różne wypowiedzi dotyczące podobnych problemów.

Tak więc w znacznym stopniu wzajemnie polemizujące wydały się niektóre partie dwóch esejów o artykułach AS: W. Sachowa i L. Kena. Rozbieżność interpretacji dotyczy - co nader znamienne - jednego

z najwcześniejszych utworów pisarza p.t. Zaszczita /Obrona, 1898/ i wynika z nastawienia poznawczego obu utworów. Ono bowiem wyznacza /i po części zawęża/ krąg obserwacji i sposób argumentowania badaczy. Szachow skupia swą uwagę na konwencjonalnych elementach wczesnej twórczości pisarza, szukając jej związków z tradycją realistycznej prozy XIX-wiecznej typu N. Romiłowskiego, G. Uspieńskiego, A. Lewitowa, M. Woronowa i in. W Obronie - także w szeregu innych opowiadań - dostrzeżona on więź wyznaczniki charakterystyczne dla gatunku szkiców z pogranicza noweli i reportażu, uprawianych przez wymienionych pisarzy. I. Ken postępuje przeciwnie. W pisarstwie Andriejewa interesują go elementy swoiste i nowe. Rzecz ciekawa: odnajduje je badacz również we wczesnej beletrystyce Andriejewa. Właśnie Obrona - zdaniem Kena - wyraża analogie z krzykiem E. Muncha, stanowiąc, w jego przeświadczeniu, twór prekursorski wobec ekspresjonizmu /AS, 45/.

Odmienność optyki badaczy określa zatem wprost krańcowo różnie, swoliste odwrócenie argumentacji. Szachow, w swoich niekiedy pobieżnych obserwacjach /bez szczególnych tekstowych porównań / wlotkowych o powinowactwach Andriejewa z wyżej wskazaną tradycją, na podstawie pewnych zewnętrznych zbieżności tematyczno-ideowych, obecności wspólnych motywów /np. motyw krzywdzonego dziecka, własna molochia itp./, występujących zresztą także u innych pisarzy XIX wieku /Dostojewski, Czechow/ oraz podobieństwa materiału tematycznego. Badacz prawie nie zajmuje się natomiast możliwościami realizacyjnymi określonych tematów i motywów u poszczególnych pisarzy /chociaż potrzeba takich badań, za Gorkim, sugeruje/, jak również zabiegami kompozycyjnymi, które różnicują wykorzystanie podobnego materiału tematycznego i prowadzącą dany wątek w odrębny kontekst interpretacyjny. Ogranicza się więc raczej do porównywania planu treści utworów, a nie planu wyrażania, ich poetyki. Poza jednym chyba przypadkiem nie udowadnia też autor w sposób przekonujący, w czym i przejawia się pokrewieństwo tej prozy w planie gatunku, jeśli, oczywiście, pominiąć kryterium tematyczne, nie będące wyjątkowym wyróżnikiem genologicznym. Skądinąd słuszna refleksja, iż o "reportażowości" /"oczerkowości" / Obronie świadczy jej podtytuł /Historia jednego dnia/ także nie wywołuje się wystarczająco. Powstała bowiem pytanie, czy dokumentarność, nastawienie na podziękowanie zdarzenia z życia i obyczajowości stanowią dominantę utworu? Czy ponadto hierarchia ważności ele-

mentów przedstawieniowych organizujących świat utworu i plan wartości wyznaczający ich dobór i układ w Obronie i w utworach z nią porównywanych są takie same /podobne/? Nie wydaje się, by na pytania te można odpowiedzieć twierdząco. Obrona bowiem - jak i inne opowiadania tego okresu, które przekonująco analizuje Jeźliowa w II rozdziale swej pracy - nastawiona jest nie tyle na "zdarzenie" i sprawozdanie z realnej sytuacji empirycznej, ile na ukazanie, jak "fakty rzeczywistości" przełamują się w świadomości bohatera.

Można zatem przypuszczać, co wynikałoby pośrednio z rozważań Jeźliowej, że Andriejew wcześniej, niż uważano dotychczas, odczuwał potrzebę "odnowienia języka realizmu"?. Toteż ma wiele racji I. Ken, gdy wskazuje na oryginalne właściwości właśnie wczesnej prozy pisarza /zdaje sobie z tego poniekąd sprawę - odnotujmy to lojalnie - również Szachow, jego wniosek końcowe Obronie jednak nie dotyczy. Jego teza wskazująca na obecność elementów preekspresjonistycznych już w opowiadaniu Obrona nie jest pozbawiona podstaw, choć jest po części dyskusyjna. /Interesująca i godna uwagi jest ona również dlatego, że w odróżnieniu od dotychczasowych ustaleń moment pojawienia się preekspresjonizmu w Rosji zbiega się tym samym z datą powstania Do Damaszku Strindberga oraz z ukazaniem się - o rok przedtem - wczesnych utworów hymnicznych Kasprówicza/. Przesłanki, na których badacz opiera swój sąd i konkluzję Obronę z Krzykiem E. Muncha zawierają się w stwierdzeniu, iż oba dzieła "kurezowo nawojują do buntu, krzyku, skandalu i dają początek nowym zjawiskom w literaturze i malarstwie" /AS, 45/.

"Krzyk" - motyw u ekspresjonistów nader częsty - w obu dziełach w istocie, choć w różny sposób - jest obecny. Jako "zdynamizowana forma głosuwar", bezpośredni wyraz uczuć, wydobywający z nich maksimum ekspresji, krzyk u Muncha stanowi jedyną wyrażoną sytuację człowieka: jego przerażenie, samotność i obecność wśród innych ludzi. Swolisty skrót tej sytuacji /forma buntu przeciw ludziom i obywatelom/ w rzeczywistości "duchową" bohatera. Pewna analogia ujawnia się tu rzeczywistości. Zauważmy jednak istotną różnicę. "Krzyk", wyrażający się w realistycznej faktury utworu, w Obronie nie nie eksploduje, istnieje potencjalnie. W Andriejewowskim opo-

władaniu brak jeszcze owego szczerzego i brutalnego wyrazu i 'etat d'ame, znajdującego ujście w obrazowej warstwie utworu czy w jego rozwińczonej kompozycji. Jest jedynie tego zapowiedź. Zapowiedź elementów, które określił cechy konstytutywne dwóch późniejszych utworów pisarza: Życia Wasyla Fiwiejskiego i Czerwonego śmiechu. W pierwszym z nich ówczesna krytyka rosyjska nieprzypadkowo dostrzegła przejaw nowych tendencji artystycznych: syntezę "realizmu z szerokim symbolizmem"⁸.

Z przełomowej roli obu utworów zdaże sobie sprawę Jezuitowa, posługując im odrębne rozdziały swej książki. Zawarte w nich obserwacje są interesujące także dlatego, iż wydykują z nich, jak sądzię, pewne expresseis verbis nie sformułowane wprost o obecności elementów preekspresjonistycznych w poetyce Andriejewa. Wykają one już z analizy Życia Wasyla Fiwiejskiego, której przedmiotem jest "stylistyczno-semantyczna struktura" utworu /TIA, 122/. Stylistyka opowiadania, stwierdza Jezuitowa, tak jak niektóre jego wątki tematyczne, zdrażdają niewątpliwą "wpływ Biblii. Ujawnia ona jednak również odchodzące od pierwowzoru. Zaznacza się to w metodzie narracyjnej: w Życiu Wasyla Fiwiejskiego domiňuje "romantyczno-ekspresywny typ narracji" /126/. W osobliwosciach narracji /dwie główne tendencje/ i stylistycznej organizacji opowiadania dostrzega Jezuitowa klucze do odczytania utworu. Najważniejszym i charakterystycznym wyórkikiem jego "nerwowo-ekspresywnego" stylu jest system leitmotiwów o funkcji symbolicznej⁹, swoisty rytm powtórzeń omawianych przez badaczkę. "Rzecz utworu i jego "pierwiastek autorski" realizują się w nim za pomocą "leksykalno-obrazowej, muzykalno-dźwiękowej i rytmiczno-syntaktycznej instrumentacji" /140/, za pomocą wielostopniowego akcentowania "mysli autorskiej" /idei przewodniej/. Zdaniem Jezuitowej istotnie te cechy pisarstwa Andriejewa są wyrazem swoistej metody twórczej, określonej przez autorkę mianem "realizmu retroszwanego" /"groteskowo-przerzysowanego" / a które to cechy można by raczej uznać za wczesny przejaw preekspresjonizmu pisarza. Elementami wyróżnianymi przez Jezuitową Andriejewa zdaje się bowiem wyprzedzać ekspresjonistyczną zasadę "umyślnego sztu-karstwa", wyrażającą się w zerwaniu z tradycyjnymi wymogami psychologicznego prawdopodobieństwa i w odejściu od konwencjonalnych sposobów przedstawiania postaci. W Życiu Wasyla Fiwiejskiego przejawem tego jest m.in. chwyt polegający na "muzycznym prze-

tworzeniu tematu"¹¹, który rozwinjany jest w kilku wariacjach. Temu celowi służą własne ekspresyjne leitmotiwy /motyw śołan, "żelaznej klacki", Kłewadonego/. Wolaając zasadniczą ideę fabuły, są one odpowiednikiem wewnętrznym stanów i świadomości bohatera. W związku z powyższym pozostaje też w opowiadaniu Andriejewa to, co Jezuitowa nazywa "subiektywizacją narracji", tzn. od-cinanie się od koncepcji narratora "neutralno-objektywnego", lub też - ujmijmy to inaczej - ograniczanie kompetencji narratora jako psychologaującego obserwatora i komentatora. Przejawem tego jest m.in. dążność do metaforycznego uwiadczenia sytuacji bohaterów, do bezpośredniego - często poza wyjaśnianym komentarzem - materializowania przędzy i obserwacji człowieka, odczuwanego wrogosć otaczającego go świata. Jest to, jak się wydaje, swoiste wyprzedzanie ekspresjonistycznej "techniki wizualizacji" w opowiadaniu Andriejewa wyraża się ona poprzez chwyt oświetlenia i antropomorfizacji przedmiotów i stanów, poprzez projekcję ludzkiego przeżycia na pejzaż /obraz "krzyżującego" domu, "szarej" drapieżnej nocy, "eksplodującej" cerkwi, spadających obłoków/, nlegający udzimnieniu i zdynamizowaniu, poprzez groteskowe spię-cie świata halucynacji i świata rzeczowistego, a także poprzez różnorodne formy "pozasłownej" ekspresji: krzyk, śmiech, trzask itp.

Pokrewnie własności cechują również Czerwony śmiech, opowiadanie, które Jezuitowa określa nazwą "twór-krzyk", "twór-prze-strogan" /186/. Aczkolwiek badaczka nie precyzuje znaczenia tych określeń i z "poetyką krzyku" utworu tego nie wiąże, łatwo dos-trzec, iż z poetyką ekspresjonistyczną wykazuje on niewątpliwie powinowactwa. Widoczne jest to zwłaszcza w "bezkasztnej", roz-wichrzonej kompozycji opowiadania - zdaniem Jezuitowej - "otwar-tej" "fragmentarycznej".

Trzy rodzaje fragmentów wyróżnia autorka w kompozycji tego utworu: "fragmenty-fakty" /"obserwacje"/, przytaczane z perspektywy narratora-świadka /starszego brata, uczestnika wojny/, "frag-menty-rozmyślania" o wojnie "z drugich rąk", "z ubocza" /so sto-rony/, prezentowane z pozycji młodszego brata, znającego wojnę z opowieści i gazet, oraz "fragmenty-refreny" /paury,retardacje/. Pierwszy rodzaj fragmentów, występujących w pierwszej części opo-wiadania, zgodnie z nazwą wyrażającą ich charakter i stosownie do roli występującego w nich narratora, mógłby zakładać wiatrygodną

1 uszczegółowioną/nastawioną na bogactwo faktów/relację o rzeczywistości wojennej. W opowiadaniu Andriejewa jest jednak inaczej. Nastawienie na autentyzm i prawdopodobny opis obserwowanych sytuacji i wrażeń jest pozorne: umowne określenie "fragmenty-fakty"/"obserwacje"/wobec zawartej w nich rzeczywistości jest tylko częściowo adekwatne/pozostaje też w pewnej sprzeczności wobec wcześniejszych rozważań autorki - TłA, 154/. Obraz świata rozważany w tych fragmentach nie tyle bowiem odzwierciedla rzeczywistość obserwowaną, co głównie rzeczywistość interpretowaną. Element przedstawieniowy zostaje zdominowany przez eksperyjny.

W świadomości bohatera - co zresztą podkreśla Jezuitowa, świat ten ulega zredukowaniu do podstawowych wrażeń świetlnych i kolorystycznych /jak u ekspresjonistów intensywna i brutalna barwa - "kolor sugestywny" - zastępuje brak szczegółowego opisu zjawisk/. Podporządkowany podmiotowi przeżywającemu, świat ten ukazany jest z perspektywy człowieka "ogłuszonego", "oślepionego", "oniemiałego" /172/. W jego mózgu, wysuszonym przez "tysiące słońc", rzeczywistość - "jak we śnie" - staje się groteskowa, obca, nieracjonalna. Wrażeniu rzeczywistości wojennej przeciwstawiony jest w Czerwonym śmiechu obraz przetrzynny, kolorystycznie i przedmiotowo bogatszy - tak bliska człowiekowi przestrzeń domu. Jak trafnie dostrzeżę Jezuitowa, obraz ten jest leitmotywem piarwszej części utworu. Symbolizuje obsesję i marzenia bohaterów, pełni rolę - by posłużyć się formułą W. Sockel'a - "image essentiel". A zatem: nie poznawcze opanowanie zjawisk w akcie obiektywnej obserwacji, prowadzące stopniowo do ustalenia poglądu na ludzką egzystencję i jej katalizmy, nie analiza celów i zadań wojny /172/ decyduje o kompozycji świata przedstawionego Czerwonego śmiechu. Przeciwnie, to z góry przyjęty pogląd na życie, pewne poczucie wartości i powinności etycznych, lub też - jak ujmuje to Jezuitowa - przekonanie o tym, że wojna jest "zaleśnictwem i koszarom" określa dobór i sposób wyjaśniania przedstawianych zjawisk.

Todobny wniosek odnajdujemy też w innej wypowiedzi o Czerwonym śmiechu¹ w rozważaniach Galcewej /AS, 109/. Autorka słusznie odnotowuje, iż fabuła opowiadania Andriejewa nie jest utrzymywana w granicach realizmu, zwraca też uwagę na upodobanie pisarza do konstruowania scen dramatycznych i operowania hiperbola.

Zarówno Jezuitowa, jak i Galcewa problemem "Andriejew i ekspresjonizm" bezpośrednio się nie zajmują. Galcewa wspomina o tym jedynie w podsumowujących wnioskach /AS, 111/, swojej tezy jednak nie argumentuje. Zakłada niejako, że poprzedzające rozważania o nieracjonalnej konwencji opowiadania wystarczająco wnioskiem ten przygotowują. Interesujące te, choć niekiedy ogólnikowe, refleksje chciałoby się jednak uściślić i pogłębić - zwłaszcza w uwagach o deformacji rzeczywistości u Andriejewa. Galcewa nie precyzuje bowiem o jaki rodzaj deformacji tu chodzi /swista deformacja materiału występuje nawet w naturalizmie¹²/, wedle jakiego "planu wartości" dokonywana jest ona w dziele. Kależałoby więc może dodać, że chodzi tu o deformację groteskową, zmierzającą ku temu, by rzeczywistość otaczająca bohatera przestała wyrażać samą siebie, by stała się bezpośrednio ekspresją człowieka, wizerunkiem jego wnętrza psychicznego. Rezultat tej deformacji: ukazanie świata wrogię i obcego człowiekowi. Zabieg deformacyjny prowadzą też w innym kierunku, wyrażają nieufność i bunt człowieka przeciwko "realności bliźni", pozorom, złudnym formom zewnętrznym¹³. Za pomocą deformacji i odwrócenia świata na nice Andriejew w Czerwonym śmiechu, podobnie jak np. w Czerwonych maskach, ujeźnia to, co programowo demonstrowali ekspresjonści: "nuległość", kruchność, "byłajakość" materialnych "skorup" świata, rozsympijających się pod ciśnieniem eksplodującej myśli czy przekrycia¹⁴. Degradacja wartości materialnych dokonuje się w imię obrony i akcentowania wartości duchowych, humanistycznych /por. finał Czerwonego śmiechu/.

Specjalnie problematyką ekspresjonizmu zajął się w swej rozprawie L. Ken. Jego ustalenia poszerzają krąg obserwacji poczynionych przez Babczewą i Szewcową¹⁵. Dla poparcia swej tezy o prekursorstwie Andriejewa wobec ekspresjonistów niemieckich i znaczącego ich "powinowactwa" myśli, idei, obrazów i chwytów /AS, 33/ Ken przywołuje znacznie rozleglejszy materiał egzemplifikacyjny. Ie ograniczając się do Kaisera i Tollera, paralele dla twórczości Andriejewa odnajduje on również w piśarstwie B. Kellermanna, I. Franka, J. Bechera i in. Ujawnia zbieżności w sposobie konstruowania świata przedstawionego ich utworów, w portretowaniu postaci /upodobanie do stosowania chwytów kontrastu i montażu/. Odnotowuje też u Andriejewa niewątpliwie ekspresjonistyczną dążność do tworzenia obrazów cierpienia, rozkładu, brzydoty i okrucieństwa /60/.

zwraca uwagę na element krzyku w *Życiu Wasyla Fiwiejskiego* /62/. Trafiają się również uwagi o symbolice koloru i dźwięków, np. czerwieni u Kallermanna oraz w niektórych utworach Andriejewa, m.in. w *Garze-Głodzie* ¹⁶. Ukazując te zbieżności autor podejmuje próbę wyjaśnienia czynników, które ją określiły. Jego zdaniem, podobne zjawiska literackie zostały zdeteminowane przez analogie sytuacji społeczno-historycznych: sytuacji w Rosji przed pierwszą rewolucją odpowiadający, wedle tej koncepcji, izomorficzna sytuacja w Niemczech przed pierwszą wojną światową.

Tego rodzaju wyjaśnienie nie wydaje się jednak wystarczające. Z tego, co przedstawia badacz wynikałoby bowiem co najwyżej, że narodziny ekspresjonizmu ¹⁷ rosyjskiego były niezależne od niemieckiego. Dla wykazania słuszności tej tezy należałoby wskazać uwzględnić również sytuację artystyczno-intelektualną, cały ów pominięty przez Kena - kontekst kulturowy, w którym zrodziła się twórczość porównywalnych pisarzy.

Wolno przypuszczać, że jedna z możliwości wyjaśnienia narodzin preekspresjonizmu w twórczości Andriejewa zawiera się w upodobaniu pisarza do groteski, którą autor *Życia Gzłowjeka* posługiwał się często. Jak wiadomo, szeroko pojęta tradycja sztuki groteskowej /commedia dell'arte, Goya, Poe/ oddziaływała na pisarza inspirowano. Wiadomo także - zaszła o tym historia stylów - iż "charakterystyczne elementy jakiegoś stylu pojawiają się wcześniej, w powiązaniu z pewnymi gatunkami lub tematami" ¹⁸. Jeśli nadto uwzględnić, że groteska z samej niejako swej natury wyprzedza ¹⁹ ekspresjonistyczną koncepcję rzeczywistości oraz właściwie ekspresjonizmowi rozwinięta i formalne, i treściowe zrozumielić powinno wacław Andriejewa z poetyką prądu, który na gruncie niemieckim powstał nieco później. Stało się to bardziej przekonująco, gdy przypominieć, jakie znaczenie wzięli z groteską ekspresjonści. Ivan Goll - jeden z przedstawicieli ekspresjonizmu - przyszedł do sztuki /dramatu/ upatrywać, nieprzypadkowo, w grotesce ²⁰. Nadbram /Über-Dramat/, postulowany przez I. Golla, to właśnie dramat groteskowy o strukturze otwartej. Cele, jakie autor *Katuzalem*, łączył z nad-dramatem oraz jego zastrzeżenia pod adresem naturalizmu są zbieżne z zadaniami, jakie stawiał przed dramaturgią Andriejewa w swoich wypowiedziach teoretycznych ²¹.

Oczywiście, nie bez wpływu na twórczość Andriejewa pozostał Dostojewski /jeden z ojców ekspresjonizmu/, a także Schopenhauer.

Ten pośredni a nader istotny kontakt z kulturą niemiecką został spójgowany bezpośrednio zближением pisarza z niemiecką sztuką w Dreźnie. Ekspresjonizm zaś - jak wykazał ostatnio Iłpaki - jest najgłębszą niemieckim prądem w sztuce, związanym z iluzyjami i centralnymi tendencjami i zjawiskami w niemieckiej kulturze ²², syntetyzującym szereg najważniejszych wątków myśli niemieckiej. /Szukając odniesień dla ekspresjonizmu Iłpaki wskazuje m.in. na Schopenhauera/. Wszystko to razem: Dostojewski i Schopenhauer oraz twórczość groteskowa wpłynęły /wpływ ów nie był wszakże przyczyną sprzeczną lecz raczej utwierdzeniem istniejącej gotowości do przyjęcia czegoś, co odpowiadało predyspozycjom artystycznym pisarza/, jak się wydaje, na sposób Andriejewskiego wyślenia o świecie, na jego twórczą wyobraźnię oraz wybór stosowanych technik i symboli, określając istotne powinowactwa między twórczością rosyjskiego pisarza a ekspresjonizmem niemieckim.

* * *

Powyższe omówienie nie wyczerpuje wszystkich walorów poznawczych obu książek. W AS należałoby ponadto wyróżnić artykuły Bojaryncewej o stylistyce *Opowieści o siedmiu powieszonych* i Jeninowej o kompozycji dramatu *Walc pieszki*. W monografii autorki trzeba by zaś podkreślić naukową wartość ustaleń w rozdziale drugim, gdzie podjęto próbę typologii form narracyjnych w prozie Andriejewa do roku 1904, a także rozdziału piątego z uwagi na nowe odczytanie opowiadań *Bahernator* i *Fak było*, ciekawie prezentujące się na tle wniosków, lecz odmiennych interpretacji obu utworów w przywołanych już pracach Bieznubowa, Galicewej i Iljowa.

W podsumowaniu wypada stwierdzić, że obie publikacje aczkolwiek cenne i potrzebne, bo obfitujące w szereg nowych wniosków i obserwacji, trzeba by chyba traktować jako propozycję otwartą /wartość zawartych w nich propozycji sterano się właśnie zakreślenie w niniejszym szkicu/, inspirowaną do kolejnych przemyśleń i ustaleń, stwarzającą perspektywę dla dalszych badań.

1. Por. J.W. Babiczewa, Leonid Andriejew i kino, /w:/ Russkaja literatura XX w., t.5, Tuża 1974; S.P. Iljow, Awtorskaja interpretacyja "Rasskaza o siemi powieszennyczu", tamże; W.I. Bieznubow, Leonid Andriejew i Dostojewskij, "Trudy po ruskoj i szawianskoj filologii", t.24, Tartu 1975; tegoż autora: koncepcja naroda i rewolucyjizm w twórczości Leonida Andriejewa 1905-1911 gg., Trudy..., t.28, Tartu 1977; L.A. Galcewa, Rewolucyjizm 1905-1911 goda w izobrażenii Leonida Andriejewa /Proza 1905-1907 gg./, W: Russkaja literatura XX w., t.7, Tuża 1975, tamże artykuł S. Iljowa: Proza Leonida Andriejewa /Problematika rasskazow "Gubernator" i "Tak bylo" / i in.
2. Andriejewskij sbornik. Issledowanija i materialy. Pod red. L. N. Afonina, Kursk 1975, ss.263; L.A. Jezuitowa, Tworczestwo Leonida Andriejewa 1892-1906, Leningrad 1976, ss.239.
3. Stosują następujące skróty: AS = Andriejewskij sbornik, TIA = Tworczestwo L. Andriejewa... Cyfry po przecinku wskazują na numer strony.
4. Por. T. Kułowa, Tworczestwie i skaniaja Leonida Andriejewa, /w:/ Kriticzeskij realizm XX wieka i modernizm, Moskwa 1967, s.254.
5. S.P. Iljow, Rasskaz T'wa Leonida Andriejewa w ocenkie W.F. Woroskiego, "Gdańskie Zeszyty Humanistyczne" 5. Gdańsk 1975.
6. W.I. Bieznubow, koncepcyjia naroda i rewolucyjizm, op.cit., s.62.
7. W.A. Kiejdysz, Nowoje w kriticzeskom realizmie i jego estietičkie, /w:/ Literatura-estietičeskie koncepcyj w Rossii konca XIX - naczala XX w., Moskwa 1975, s.114.
8. Ibidem.
9. O roli leitmotiwów w twórczości Andriejewa pisali wczesniej: A. Imin, Iz nabludienij nad stilem L. Andriejewa, "Izwiestija wostocznego fakulteta Azerbajdżanskogo uniwersiteta. Baku 1928; O. Burghardt, Die Leitmotive bei Leonid Andrejew, Leipzig 1941; Z. Alenová, Dvě funkcionální dimenze symbolové struktury v povídkové tvorbě Leonida Andrejeva, "Československá rusistika" 1969, nr 2.
10. W.H. Sockel, Estetyka ekspresjonizmu, tł. E. Maryjska, "Przeegląd Humanistyczny" 1962, nr 4, s.75 i in.
11. Ibidem.

12. S. Skwarczyńska, Z teorii literatury, Łódź 1947, s.124.
13. Por. M. Gymborska-Leboda, Antecedencje ekspresjonizmu w dramaturgii L. Andriejewa, /w:/ Ze studiów rusycystycznych. Materiały sesji naukowej 7-8.XII. 1973, Lublin 1975, s.61.
14. E. Balcerzan, Przeżycia, Poznań 1972, s.14.
15. Zob. J.W. Babiczewa, Dramaturgija Leonida Andriejewa epoki pierwoj ruskoj rewolucyj, Wołogda 1971, rozdz. V; L.K. Szewcowa, Tworczestwie principy i wzgljady, blizkije k ekspresjonizmu, /w:/ Literatura-estietičeskie koncepcyj w Rossii... op.cit., s.252 i in.
16. Por. też o tym M. Gymborska, Problematyka historiozoficzna w dramacie L. Andriejewa Gar-Gzód, "Studia Rossica Posnaniensia" 1973, z.4, s.66-67, 73.
17. Wobec faktu, że w 1919 r. w Rosji uformowała się grupa poetów ekspresjonistów, stosownie byłoby, być może, mówić tu o pre-ekspresjonizmie.
18. T. Kłaniczny, Style i historia stylów, "Pamiętnik Literacki" 1969, z.3, s.306.
19. Zob. J. Prokop, O pierwszych polskich ekspresjonistach, /w:/ Z problemów literatury polskiej XX wieku, t.1, Warszawa 1965, s.46; Wśród bezpośrednich poprzedników ekspresjonizmu Sockel wymienia przede wszystkim Goyg. Gyt. za A. Wirthl, Ekspresjonizm niemiecki jako prąd literacki, "Dialog" 1962, nr 6, s.126.
20. I. Goll, Le Surdrame, /w:/ L'Expressionisme dans le théâtre européen, Paris 1971, s.359, 360.
21. Dokładniej o tym: M. Gymborska-Leboda, Dramaturgia Leonida Andriejewa 1906-1910 /mass. pracy doktorskiej/, Lublin 1976, rozdz. IV.
22. I. J. Lipicki, Ekspresjonizm polski i niemiecki, "Dialog" 1975, nr 10, s.109.

Резюме

Статья является полемическим обзором критической литературы, посвященной творчеству Леонида Андреева. В ней выделяются наиболее ценные наблюдения над стилем и методом рассказов и драм писателя, содержащиеся в работах советских ученых (Взунтова, Гальцева, Шахов, Кен).

Основной вопрос, который обсуждается в статье - это проблема наличия экспрессионистических элементов в прозе и драматургии Андреева. В ней рассматриваются главные идейные и формальные στοιχεία с творчеством экспрессионистов, указанные в работах советских критиков. Кроме того автор статьи обращает внимание на аналогии, до сих пор не отмеченные, с концепцией "Über-Drama" Ивана Голца. Выясняется, что в связи с этим, соединяющих Андреева с немецкими экспрессионистами, называет Фрэнк-Торн, которые принадлежат к различным направлениям экспрессионизма в творчестве Андреева.

LUBELSKIE MATERIAŁY NEOFILOLOGICZNE — 1978

Jerzy Długosz

Hunter S. Thompson's Variety of the New Nonfiction

The new journalism and the nonfiction novel, or "the new nonfiction" as the two are often called belong to one of the most important literary developments in contemporary American literature. The new nonfiction, which had its beginnings in the mid-fifties, has met both with wide-spread approval and with serious doubts. It generated more controversy than many other literary trends, present or past. The writers most involved in this controversy are Truman Capote, Tom Wolfe and Kurtzman Mailer, and the three books which are the most representative and perhaps the best examples of this trend are *In Cold Blood* /1965/, *The Armies of the Night* /1968/ and *The Electric Kool-Aid Acid Test* /1968/. These three books, which obviously differ in style, in method and in representational stance, are all labeled "nonfiction novels". However much they differ, they are all characterized not only by a tendency to escape from traditional fictional modes but also by their authors' desire to abandon the realm of imagination for the sake of the actual, the real. Another feature these books have in common is that while moving beyond literary tradition, they do not hesitate to make use of the literary techniques of the realistic novel in presenting documentary material. With these characteristics in common, all three books comply with most definitions of the new nonfiction, and any critics, after a period of uneasiness and silence, seem to have come to terms with them and are now offering us relatively clear criticism of the new nonfiction as a new literary genre.

Not all of the literary products of the new nonfiction, however, lend so easily to labels and to analysis. Such is the case of the