




IZABELLA MALEJ

 <http://orcid.org/0000-0002-9219-3131>

Uniwersytet Wrocławski

Wydział Filologiczny

Centaury Andrieja Biełego

Кентавры Андрея Белого

Абстракт

Андрей Белый, как и большинство русских символистов, перенимал и транспонировал в свое творчество мифических персонажей и сюжеты, в особенности, родом из античности. Кентавры ведут свою родословную из греческой мифологии и чаще всего изображаются в виде гибридных существ (полулюдей-полуживотных). В восприятии Белого они становятся символом двойственной природы человека, страдание которого проистекает из одновременной принадлежности двум мирам: людей и животных, материи и чувств, духа и низменных влечений. Кентавры – это для поэта братья, с которыми он чувствует органическую связь и которых он напрасно призывает. В произведениях Белого образ этих мифологических существ служит элементом художественной игры с читателем (через аналогию с «играми кентавров»), благодаря которой становится возможным уяснение отношения поэта к мифу об этих существах, к окружающей действительности, и в конце концов – к самому себе. Сам же миф раскрывает свой философский, психологический и герменевтический по-

Andrei Bely's Centaurs

Abstract

Andrei Bely, like most Russian symbolists, absorbed and transposed mythical characters and stories into his work, especially those born in the ancient times. Centaurs derive their origins from Greek mythology and are most often presented as hybrid creatures (half man, half animal). In Bely's view, they become a symbol of the dual nature of man who struggles with suffering resulting from the simultaneous belonging to two worlds: humans and animals, matter and senses, spirituality and dark urges. In Bely's works, the image of these mythical animals serves as an element of an artistic game with the recipient (by analogy to the "games of centaurs"), in the course of which it becomes possible to read the artist's attitude to the myth about these animals, to the surrounding reality, and finally – to oneself. The myth itself reveals its philosophical, psychological and hermeneutical potential. That is why in Bely's works the presence of centaurs has a multidimensional character, built on the interpenetration of the tame and the alien, tempered and wild, real and cosmic. All this determines the transgressive quality

тенциал. Поэтому присутствие кентавров у Белого имеет многоуровневый характер, который зиждется на взаимопроникновении привычного и чужого, прирученного и дикого, реального и космического. Все это определяет трансгрессивное качество мифа о кентаврах в творчестве русского символиста.

Ключевые слова: Андрей Белый, кентавры, миф, художественная игра, трансгрессия

of the myth of centaurs in the work of the Russian symbolist.

Keywords: Andrei Bely, centaurs, myth, artistic game, transgression

Andrzej Biely, jak większość symbolistów rosyjskich, przyswajał i transponował do swojej twórczości postaci oraz opowieści mityczne, zwłaszcza te, które narodziły się w Starożytności. Jednak to autor *Symfonii* „был первым среди русских символистов, кто заговорил о бытии в мифе как о наиболее адекватном себе самому состоянию мысли”¹. Eksperymenty literackie, od jakich Biely nie stronił, utrzymane w duchu prymitywizmu, a inspirowane mitami, baśniami i podaniami, zaowocowały obecnością gnomów, faunów, olbrzymów i karłów, centaurów nie wyłączając. Te ostatnie, uznawane za stworzenia demoniczne, wywodzą swój rodowód z mitologii greckiej i przedstawiane są jako stworzenia hybrydalne. Górną część ich ciała stanowi męski tors, dolna zaś reprezentuje konia. Spotykamy je we wczesnej twórczości Bielego², naznaczonej wpływami ideałów romantycznych, filozoficznymi przemyśleniami Friedricha Nietzschego oraz konceptem sztuki syntetycznej Richarda Wagnera. Symbolistyczna repetycja mitów była w zamyśle autora *Złota w lazurze* sposobem na powrót do pierwotnego źródła ludzkiego istnienia, zdeterminowanego, od momentu utraty rajskiej szczęśliwości, przez walkę jednostki z destrukcyjnym losem. Mity stanowiły także objawienie prawidłowości, której tak brakowało twórcom rosyjskim z przełomu XIX i XX wieku, a która implikowała życie człowieka od prapoczątków. Mówi ona o tym, że świat materialny stanowi dostrzegalną zmysłowo postać świata duchowego, co rodzi w symbolistach tęsknotę za Wiecznością, bytem absolutnym, w którym zniesione zostaje rozdarcie człowieka pomiędzy skrajnymi wartościami dobra

¹ А. БЕЛЫЙ: *О Софии-Премудрости*. „Новый журнал” 1993. Кн. 190–191, s. 420.

² W liryce Bielego można wyróżnić trzy podstawowe okresy (1901–1904 z tomem *Złoto w lazurze*; 1905–1909 z tomami *Popiół i Urna*; 1910–1922 z tomami *Królowna i rycerze*, *Wiersze o Rosji*, poematami *Chrystus Zmartwychwstał*, *Pierwsze spotkanie*). Na osobną uwagę zasługują cztery *Symfonie* (*Północna*, *Dramatyczna*, *Powrót*, *Kubek Zamieci*), publikowane w latach 1900–1905. Więcej na temat wczesnej twórczości Bielego zob. А.В. ЛАВРОВ: *Андрей Белый в 1900-е годы: жизнь и литературная деятельность*. Москва 1995; IDEM: *Мифотворчество „аргонавтов”*. W: *Миф. Фольклор. Литература*. Red. В.Г. БАЗАНОВ. Ленинград 1978, s. 137–170; З. ЮРЬЕВА: *Творимый космос у Андрея Белого*. Санкт-Петербург 2000.

i zła. Mity stają się zatem czymś na kształt wehikułu, przenoszącego twórców do irrealnego świata, wybawieniem od doczesności i ważną inspiracją dla ich wyobraźni artystycznej. Pewna odmienność Bielego polega na tym, że ucieka on od rzeczywistości w fantastyczne światy mitologii, w których dostrzega wszak nie tyle piękno, ile brzydotę i grozę. W tej pogoni za pierwotnym sensem istnienia, poeta pozwala przemówić postaciom fantastycznym jako nosicielom sił mitycznych, których człowiek współczesny w sobie nie rozpoznaje i nie pojmuje, a bez oswojenia których uzyskanie stanu harmonii jest niemożliwe. Stąd też istoty łączące w sobie cechy ludzkie i zwierzęce symbolizują dlań podwójną zwierzęco-duchową naturę człowieka, objawiającą się w planie emocjonalnym poczuciem wewnętrznej niezborności.

Pamiętając o predylekcji Bielego do operowania paradoksami, łączenia mistycznych wzlotów z groteskową trywialnością, epatowania profetyzmem i bufonadą można wskazać kategorię gry jako kluczową dla jego artystycznego procesu literackiego³. Tego typu „szarżowanie” Bielego pozwala mu na syntetyzowanie symboliki duchowej wzniosłości z obrazami „nizin” świadomości i ludzkiej egzystencji, na prowadzenie dyskursu między *sacrum* i *profanum*, logosem i nieświadomością. Przykładów tego typu korelacji dostarczają nam *Symfonie* (*Симфония (2-я, драматическая)*, 1902; *Северная симфония (1-я, героическая)*, 1904; *Возврат*, 1905; *Кубок метелей*, 1908) oraz tom poetycki *Złoto w lazurze* (*Золото в лазури*, 1904), a zwłaszcza pochodzący zeń cykl *Obrazy* (*Образы*). Ważnym znakiem w tym okresie formowania się dialektyki jako *idée fixe* artystycznej osobowości Bielego staje się obraz zwierząt mitycznych na czele z centaurami. Jest to spostrzeżenie istotne, jeśli zauważymy, że motyw centaurów, który pojawił się w początkowym okresie twórczości, nigdy więcej już nie powróci. Należy go zatem wiązać, w sensie ideowym i semantycznym, z fascynacją poety epoką zórz, symbolizujących rychłe i wyczerkiwane w napięciu przeobrażenie rzeczywistości, a co za tym idzie – ludzkości, jej duchowe odrodzenie, które miało dokonać się w wymiarze mistycznym⁴.

³ Biely pisał do Aleksandra Błoka w roku 1903: „Роль юродивого, анархиста, декадента, шута мне послана свыше. С покорностью принимаю ее” – *Александр Блок и Андрей Белый. Переписка*. Red. В.Н. Орлов. Москва 1940, s. 37. Gra sama w sobie ma charakter mityczny, gdyż wykazuje koherencję z rytmem pierwotnym. Jak stwierdza Gerardus van der Leeuw: „Każda [...] zabawa i gra związana regułami jest rytmem, postępowaniem, opanowywaniem” (cyt. za: Z. KAŻMIERCZAK: *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa*. Kraków 2000, s. 94) i pełni w kulturach pierwotnych rolę rytualną.

⁴ O epoce „zórz” sam Biely pisał we *Wspomnieniach o Błoku* tymi oto słowami: „Для многих стиль нового века разительно отличался от века отшедшего; так: в 1898 и в 1899 годах прислушивались к перемене ветров психической атмосферы; до 1898 дул северный ветер под сереньким небом. [...]; в 1898 году – подул иной ветер; почувствовали столкновение ветров: северного и южного; и при смешенье ветров образовались туманы: туманы сознания. В 1900–1901 годах очистилась атмосфера; под южным ласкающим небом начала XX века увидели мы все предметы иными; [...]. А. Блок, вспоминая те годы впоследствии

Obraz zorzy koresponduje w planie symbolicznym z marzeniem Władimira Sołowjowa o Sofii-Mądrości Bożej⁵, oczekującego zstąpienia na ziemię tego wcielenia Wiecznej Kobiecości, a któremu uległ w okresie młodzieńczym także Bieły. Zbiór *Złoto w lazurze* wypada odczytać w tym kontekście jako zwierciadło z jednej strony zauroczenia kobiecą hipostazą boskości, z drugiej – pierwszego duchowego dramatu Biełego, jego rozczarowania mistycznymi rojeniami, „утраты зорь 901 года”⁶, jak określił ów czas sam poeta. Pojawienie się zwierzęco-ludzkich postaci u wczesnego Biełego wynika także z inspiracji niemieckimi baśniami, muzycznymi kompozycjami Edvarda Griega, jak też modną wówczas sztuką Arnolda Böcklina i Franza von Stucka. Z twórczością tych ostatnich malarzy poeta rosyjski miał możliwość zaznajomić się podczas wystawy dzieł artystów europejskich w Moskwie w 1900 roku. Z kolei Iwan Koniewskoj ogłosił drukiem esej *Malarstwo Böcklina* (*Живопись Беклина, 1897–1898*), interpretując centaury z płócien szwajcarskiego malarza jako symbole pierwotnej energii życiowej. Także obecne w ówczesnej sztuce rosyjskiej postaci satyrów, pół kozłów, pół ludzi (np. rzeźby Nikołaja Andriejewa *Śpiący faun* (*Спящий Фавн*, 1906); Siergieja Konienkowa *Satyr* (*Сатир*, 1906)), podobnie jak u Biełego stanowią emblematy popędów płciowych, mrocznej strony duszy, żywiołowości natury ludzkiej i zwierzęcej.

Zwierzęcość lirycznych protagonistów Biełego, wyrażająca się *expressis verbis* jako element hybrydy odsyła w swym uwikłaniu symbolicznym do wielu kontekstów kulturowych, wpisując się w polifoniczny charakter obrazowania, tak swoisty dla autora *Popiołu*. Poeta, wprowadzając do świata wyobrazonego zwierzęta mityczne, uruchamia wiele ich znaczeń, modyfikuje je i nadbudowuje, grając nimi na trzech poziomach jednocześnie: filozoficznym, groteskowo-ironicznym i psychoanalitycznym. Ów wielostrunny, jak powiedziałby Bieły⁷, dyskurs staje się sposobem na przerzucenie pomostu pomiędzy światem

строчкой ‘И – зори, зори, зори’, охарактеризовал настроение, охватившее нас; ‘зори’, взятые в плоскости литературных течений (которые только проекции пространства сознания), были зорями символизма, взошедшими после сумерек декадентских путей, кончающих ночь пессимизма” – А. БЕЛЫЙ: *Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке*. Москва 1995. Dostępne w internecie: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_1923_vosp_o_bloke.shtml [data dostępu: 13.09.2019].

⁵ O Sofii-Mądrości Bożej zob. В.С. СОЛОВЬЕВ: *София. Начало вселенского учения*. „Логос. Философско-литературный журнал” 1992, nr 2, s. 171–198; 1993, nr 4, s. 274–296; А.Ф. ЛОСЕВ: *Философско-поэтический символ Софии у Вл. Соловьева*. W: ИДЕМ: *Страсть к диалектике*. Москва 1990, s. 203–256. Z. BRZozowska: *Sofia upersonifikowana mądrość Boża. Dzieje wyobrażeń w kregu kultury bizantyjsko-słowiańskiej*. Łódź 2015; M. RZECZYSKA: *Fenomen Sofii – Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Biełego, Fiodora Sołoguba i Walerija Briusowa)*. Gdańsk 2002.

⁶ Zob. Андрей Белый. *Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации*. Red. Ст. ЛЕСНЕВСКИЙ, Ал. МИХАЙЛОВ. Москва 1988, s. 724.

⁷ Określeniem tym Bieły posługiwał się w pozytywnym sensie wielokrotnie, podkreślając jego znaczenie nierzadko poprzez ironiczny kontekst. Zob. np.: „Знакомый Поповского собирал

archaicznych wyobrażeń i światem współczesnym, pomiędzy transcendencją i materialnością bytu ludzkiego. Przede wszystkim jednak stanowi próbę zrozumienia, a następnie przeobrażenia rzeczywistości wraz z osaczonym przez nią człowiekiem.

Gra filozoficzna

Codziennność odbierał Bieły jako męczącą, bezpłodną konieczność, w którą człowiek zostaje bezwolnie uwikłany w chwili narodzin i z której może się wyzwolić jedynie poprzez pamięć o pierwotnych związkach z Wiecznością, z kosmicznym początkiem rodu ludzkiego, jego mitycznymi korzeniami. Poczucie zniewolenia przez świat materii rodziło w poecie, inspirowaną filozofią Nietzschego, potrzebę przerwania zamkniętego, prowadzącego do obłędu kręgu wiecznego powrotu, a w rezultacie – wypadnięcia z orbity czasu i tym samym zjednoczenia z Wiecznością, której znakiem symbolicznym uczynił Bieły obraz zórz. Znamienne, że ów ulubiony temat wczesnej twórczości rosyjskiego symbolisty pojawia się w parze z mitycznymi postaciami centaurów, stanowiąc jego osobliwe pendant. Centaury wpisane w symbolikę zórz i Nietzscheański koncept wiecznego stawania się zyskują status szyfru, w którym pobrzmiewa echo absolutu, sytuując się zarazem na pograniczu tego, co kosmiczne i tego, co ludzkie, same będąc przy tym Jednym. Dlatego też w ujęciu Bielego centaury są istotami na poły realnymi (wszak składają się z ciała (materii), a ściślej z dwóch odmiennych ciał, zespolonych w jedno), na poły fantastycznymi (rezydują w innym, niż ziemski świat, wywodzą swój rodowód z mitów) i reprezentują to, co nieosiągalne i nieprzekazywalne. Są zatem zagadką i nosicielami Tajemnicy:

Над речкой кентавр полусонный поэт.
 Мечтательным взором кого-то зовет.
 На таре играет. И струны звенят.
 В безумных глазах будто искры горят.
 В морщинах чела притаилась гроза.
 На бледных щеках застывает слеза.
 Вдали – точно Вечность. Все то же вдали.
 Туманы синеют. Леса залегли.

у себя литературные вечерники, где бывал весь умственный цветник подмигивающих [...]. Все это были люди высшей многострунной культуры” – А. Белый: *Вторая, драматическая симфония*. Москва 1917, s. 200–201. W roku 1903 Bieły stwierdził, że sztuka winna być zawsze „wielostrunna”: „Только те имеют право на однострунность, которые знают, что такое многострунность” – *Александр Блок и Андрей Белый. Переписка...*, s. 33.

Уснет и проснется порыв буревой,
и кто-то заблещет, бездонно-немой⁸.

И тени сгустились... И тени прошли...
Блеснуло кровавое пламя вдали...
Со светочем кто-то на слезы бежал,
копытами землю сырую взрывал.
Лукаво подмигивал. Взором блеснул
и длинные руки ко мне протянул [...]
Весь день старый в золоте солнца играл,
зеленые ветви рукой раздвигал,
а ночью туманной простился со мной
и с факелом красным ушел в мир иной⁹.

Zwierzęco-ludzka konstrukcja tych stworzeń opisuje w sensie symbolicznym istotę ludzkiego cierpienia, które wynika z doświadczenia tragiczności bytu. Sytuacja człowieka okazuje się bowiem być absurdalna tak, jak absurdalne, na pierwszy rzut oka, wydają się centaury „sklejone” z nieprzystawalnych elementów. Centaury żyją w mitycznej krainie, do której człowiek nie ma dostępu, gdyż zatracił więź ze swym *arche*, prapoczątkiem. Przeżywa jednak wielość Jednego w rotującym ruchu koła życia, będąc, jak chciał Nietzsche, „mostem rozpiętym nad absurdem”¹⁰. Związane ze Wszechświatem poprzez swoją zwierzęcość centaury stanowią dla Biełego wcielenie „harmonijnych związków absurdu”, są konsolidacją sił, „które wszędzie i zawsze wyrażają zwielokrotnianie się owego Jednego, niepodzielnego, wciąż ze sobą tożsamego i wciąż od siebie samego odmiennego”¹¹. Człowiek może zatem, paradoksalnie, pozazdrościć centaurom jedności, bycia Jednym w dwóch postaciach jednocześnie, gdyż jednostce dane doświadczać jest nie jedności, lecz tragicznej niezborności. Centaury są dla poety braćmi, z którymi czuje się organicznie związany, i których nadaremnie przyzywa („О где ты, кентавр, мой исчезнувший брат – / с тобой, лишь с тобою я встретиться рад!... / Напрасен призыв одичалой души: / Ведь ты не придешь из сосновой глуши”¹²), lecz na tym ich funkcja symboliczna bynajmniej się nie wyczerpuje. Wszak zdolność syntetyzowania odmienności podpowiada Biełemu, że obecność centaurów, potencjalne spotkanie z nimi będzie aktem uobecnienia się transcendencji w życiu. Tragizm tej sytuacji polega

⁸ А. БЕЛЫЙ: *Песнь кентавра*. Dostępne w internecie: https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_987.html [data dostępu: 12.09.2019].

⁹ ІДЕМ: *Кентавр*. Dostępne w internecie: https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_336.html [data dostępu: 12.09.2019].

¹⁰ Е. РАСИ: *Zwiazki i znaczenia. Eseje wybrane*. Wybrał, przeł. i wstępem opatrzył S. KASPRZYŚIAK. Warszawa 1980, s. 326.

¹¹ Ibidem.

¹² А. БЕЛЫЙ: *Кентавр...*

na tym, że uwidziawszy centaury na granicy nocy i dnia (moment porannej zorzy) podmiot liryczny nie zaznaje szczęścia, a wręcz przeciwnie – śmiech oddalającego się centaury brzmi dlań jak szyderstwo nad ludzkimi pragnieniami („Я счастья не мог позабыть своего: / все слышал раскатистый хохот его”¹³). Biely doznaje w tym krótkim zetknięciu się z centaurem-ideałem absolutnej transcendencji, nawet jeśli to tylko ułuda, atoli równie szybko zostaje wchłonięty w swej wielości przez negację transcendencji. Nie sposób przeto obalić prawdłła wiecznego powrotu, a spotkanie z centaurem staje się dla poety lekcją tyleż bolesną, co tragiczną: wieczne poszukiwanie nieprzynoszące trwałych rezultatów nie ma końca. Marzenie człowieka o jedności rozbija się o chichot centaury.

W istotach pół zwierzęcych, pół ludzkich przyciąga Bielego ich jedność, którą przekłada przy pomocy języka symboli na harmonię psychofizyczną jako ideał komplementarnej natury człowieka. W ten sposób zbliża się do umysłowości pierwotnej, która nosi, jak potwierdzają to badania, cechy umysłowości totalnej¹⁴, jednoczącej umysł i ciało, zewnętrzną i wewnętrzną człowieka. Widać to chociażby w traktowaniu przez symbolistę rosyjskiego centaurów jako wcielenia nieokielzanej biologiczności, w czym można dopatrzeć się odnowienia pierwotnego rozumienia człowieka jako jedności. W pierwszym spotkaniu z centaurami Bielego, toczącymi walki, w których ceną jest życie (*Bitwa Centaurów / Битва Кентавров*, 1902/) lub też oddających się zabawnym swawolom (*Zabawy Centaurów / Игры Кентавров*, 1903/) biologizm, stanowiący immanentny składnik ich natury może wydać się dziki i bezsensowny. To jednak pozór, gra, pod powierzchnią której skrywa się głębszy sens. Jego jądro stanowi obrzędowość dionizyjska, jaką reprezentują w swoich działaniach centaury z wizji Bielego. Wyrażająca się poprzez walkę i zabawę mityczność rytuału dionizyjskiego staje się ośrodkiem zjednoczenia człowieka na powrót z archaiczną biologicznością, a w ten sposób także z Wiecznością. Jest to możliwe dzięki instynktowi swoistemu dla natury zwierząt, którą człowiek wyparł do nieświadomości. Gra jako działanie ożywia ten pierwotny żywioł, przydając człowiekowi zwierzęcej, czyli naturalnej, prawdziwej i odwiecznej mocy. Nie bez powodu Nietzsche konstatował, że „w wybuchach namiętności, jak również w majaczeniach sennych i obłądnych [...] człowiek odkrywa pradzieje własne i całej ludzkości: mianowicie *zwierzęcość* z jej dzikimi grymasami”¹⁵. Wprowadzając obraz centaurów, Biely odnawia zatem mentalność pierwotną, odkrywając zarazem element biologiczny reprezentowany we zwierzęcości jako niezbędny dla odzyskania harmonijnej pełni. Inaczej mówiąc: by człowieczeństwo się wypełniło, konieczne jest przyswojenie sobie własnej zwierzęcości i połączenie jej popędowej siły z aspektem duchowym. W ten sposób to, co

¹³ Ibidem.

¹⁴ Pojęcie umysłowości totalnej wprowadzam za Zbigniewem Kaźmierczakiem (IDEM: *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel...*).

¹⁵ Ibidem, s. 188.

zwierzęce staje się niezbędnym elementem gry w życiu człowieka, warunkiem jego szczęśliwości.

Gra groteskowa

Uzmysłowiwszy sobie tragizm położenia człowieka na pograniczu, nie tyle dobra i zła, ile bytu i Wieczności, Biely, pozostając wiernym tak bliskiej mu poetyce gry, poddaje obraz centaurów podwójnemu wyświetleniu, pozwalając im niejako przejrzeć się w krzywym zwierciadle groteski¹⁶. Jest to konsekwencja ucieczki symbolisty rosyjskiego do świata „prymitywów”, po to, by cofnąć się do tego stopnia rozwoju człowieka, na którym „między mitycznym podłożem duszy a zmysłowymi przejawami życia istniał jeszcze bezpośredni kontakt, krótka droga, która w miarę rozwoju cywilizacji coraz bardziej wydłużała się, co musiało w końcu doprowadzić do całkowitego zerwania”¹⁷. Dlatego centaury nie przystają do współczesności, wyglądają karykaturalnie, ich dwojaka natura wydaje się szkaradna w ucywilizowanym świecie. Jednak to właśnie centaury, groteskowo przez poetę zarysowane, niekiedy wręcz poprzez ową groteskowość zinfantylizowane („Шутливо трубят молодые кентавры над звонко / шумящим / ручьем. // Вскочивши один на другого, / копытами стиснувши спину, / кусают друг друга, заржав. / Согретые жаром тепла золотого, / другие глядят на картину, / а третьи валяются, ноги задрав”¹⁸) są nosicielami prymitywnych, acz odwiecznych i prawdziwych wartości. Te mityczne stworzenia jawią się Bielemu w swej hybridalnej brzydocie dowodem na to, że bez zwrotu do natury niemożliwe jest przerzucenie pomostu ku duchowym początkom ludzkości.

Zaprzęgnięcie groteski o ironicznych rysach do artystycznego obrazowania stanowi u Bielego rezultat niezgody na rzeczywistość taką, jaką ona jest. Paradoks tego działania polega jednak na tym, że eskapizm tak naprawdę nie jest możliwy. W takim wypadku pozostaje twórcom przekształcenie zarówno rzeczywistości, jak i mitycznych przybyszy w żart¹⁹. Widać to szczególnie wyraźnie w *Symfoniach*,

¹⁶ Groteskę symbolistów rosyjskich poddałam analizie w książce *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady* (A. Blok i A. Biely), Wrocław 2002. O możliwych ujęciach groteski literackiej zob. И. Смирнов: *О гротеске и родственных ему категориях*. W: *Семиотика страха*. Сб. статей. Red. Н. Букс, Ф. Конт. Москва 2005, s. 204–221.

¹⁷ Н.Н. Хофстаттер: *Symbolizm*. Przeł. S. Błażut. Warszawa 1987, s. 56.

¹⁸ А. Белый: *Игры кентавров*. Dostępne w internecie: https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_114.html [data dostępu: 12.09.2019].

¹⁹ Groteska chadza często u Bielego w parze z satyrą. Szerzej na ten temat zob. О.А. Клинг: *Андрей Белый сатирик*. „Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. Науки” 2012, nr 2. Dostępne w internecie: <https://cyberleninka.ru/article/n/andrey-belyy-satirik> [data dostępu: 12.09.2019].

w których obraz centaury zostaje przez Bielego poddany procesowi transformacji semantycznej. Jeśli w pierwszej symfonii natrafiamy na dzikiego, nieco dziwnego, ale wzbudzającego sympatię centaury o romantycznej aparycji, to w drugiej zostaje nam przedstawiony z nieskrywaną już ironią: „Кентавр, получивший права гражданства со времен Беклина”²⁰. Za to w trzeciej symfonii centaury zasiedlają rzeczywistość, pojawiając się jako karykatury starych profesorów, „попирающих недобрую брэнную землю и в этом земном существовании как бы воскрешающих свои мифологические прообразы”²¹. Mitologiczna postać centaury zostaje zatem wpisana przez twórcę we współczesną mu codzienność, co stanowi zabieg ośmieszający nie tyle same centaury, ile właśnie rzeczywistość, którą Bieły postrzega jako złowieszczą i komiczną zarazem. Proces podwójnej hybrydyzacji, polegający na przeniesieniu centaurów w świat realny i detali codzienności w świat mityczny służy poecie do zaakcentowania ułomności nie mitu, a współczesności. Jak stwierdza bowiem we wspomnieniach Bieły: „Фавны, кентавры прочая фауна для романтической реставрации красок и линий сюжетных художественного примитива [...] ‘Кентавр’, ‘фавн’ для нас были в те годы не какими-нибудь ‘стихийными духами’, а способами восприятия”²². Groteska umożliwia poecie zbudowanie obrazu świata wyalienowanego, dla opisu którego zwykle używane pojęcia wydają się nieadekwatne. Jest to świat obcy, nieprzyjazny, pochłaniający w swojej chaotyczności wszystkich i wszystko. I nie mam tu bynajmniej na myśli zniekształcenia powierzchniowego, jakiego w karykaturach starych profesorów Bieły się dopuszcza, lecz deformację podążającą w głąb, ku podstawom ludzkiego postrzegania rzeczywistości. Widok zdeformowanych, kanciastych sylwetek pół ludzi, pół koni tyleż śmieszy współczesnego człowieka, co trwoży. Bieły sytuuje centaury na granicy komizmu i absurdu, zachowując przy tym doskonałą równowagę, bez której, jak przestrzega Lee Byron Jennings, nie sposób uzyskać najsilniejszy efekt groteskowy²³. Dlatego można je odebrać jako groteskowy ornament, łączący w jedną całość monstrualność, brzydotę oraz niezwykle, pochodzące z różnych światów elementy, a więc jako element gry artystycznej. Młode centaury z wizji symbolisty rosyjskiego wzbudzają śmiech, gdy niezdarnie przewracają się i zadzierają kopyta do góry w trakcie zabawy, napawają zaś lękiem i niepokojem, gdy obserwujemy ich śmiertelnie poważne potyczki. Mamy zatem tu do czynienia z semantycznym i zarazem psychicznym oddziaływaniem skrajnych cech, co wyklucza przypadkowość postaci hybrydalnych w poetyckim świecie Bielego. Nader ważnym czynnikiem, pełniącym tutaj funkcję spoiwa

²⁰ А. БЕЛЫЙ: *Вторая, драматическая симфония...*, s. 147.

²¹ Т.Ю. ХМЕЛЬНИЦКАЯ: *Литературное рождение Андрея Белого*. Dostępne w internecie: <https://www.ruthenia.ru/document/535194.html> [data dostępu: 24.07.2019].

²² А. БЕЛЫЙ: *Начало века*. Москва–Ленинград 1933, s. 11, 206.

²³ L.B. JENNINGS: *Termin „groteska”*. Przeł. M.B. FEDEWICZ. „Pamiętnik Literacki” 1979, t. LXX, z. 4, s. 301.

jest efekt zaskoczenia, jaki udaje się twórcom uzyskać w akcie wprowadzenia do świata realnego mitycznych hybryd. Podług słów Katarzyny Gałysz zaskoczenie

rodzi się tylko wtedy, gdy jesteśmy zmuszeni uwzględnić jakiś element rzeczywistości, choć do tej pory nie braliśmy go pod uwagę, przekonani o jego nierealności. Zaskoczenie może budzić tylko takie monstrum, które sprawia wrażenie, jak gdyby istniało w świecie naturalnym. Musi zatem zostać ukazane z jak najdalej posuniętym realizmem, jako konkretny, namacalny obiekt przyrodniczy, podlegający prawom fizycznym²⁴.

Materialnej wręcz namacalności centaurów Bielego odmówić nie można, wzmocnia ją dodatkowo ich symbolistyczna proveniencja semantyczna. Poeta rosyjski wykracza tym samym poza konwencję obrazowania groteskowego, w myśl której symbol i alegoria wykluczają groteskę²⁵. U Bielego realizm mity łączy się z treściami abstrakcyjnymi, co decyduje o niezwyklej wyrazistości postaci centaurów, ich (nad)realnej wartości.

Zwierzęco-ludzkie stworzenia stają się zatem ważnym aktywatorem przeżywania świata przez poetę, będąc same nosicielami pamięci o *coincidentia oppositorum* – mitycznym pierwowzorze. Biely zdaje się w tym aspekcie podzielać zdanie neoplatoników na czele z Plotynem, którzy zagadnieniu zjednoczenia przeciwieństw przydawali charakter soteriologiczny, twierdząc, że zniesienie opozycji możliwe jest jedynie w akcie zjednoczenia z Absolutem. Jak zauważa we wstępie do *Ennead* Plotyna Adam Krokiewicz:

transcendentny w stosunku do normalnej jaźni i świadomości ludzkiej, jest jednak ów Absolut w jakiś tajemniczy sposób dostępny dla człowieka, i ta tajemnica pasjonowała Plotyna. Jego wszystkie rozprawy służą do jej filozoficznego wyjaśnienia i do przygotowania ekstazy²⁶.

Biely, dzieląc tę pasję, czyni krok naprzód, łącząc mistyczną tęsknotę za kontaktem z Wiecznością z groteskowo zdeformowaną postacią centaury, postrzeganego jako syzygiczny reprezentant jedności w wielości. Nic przeto dziwnego w tym, że obcując z centaurami rosyjskiego symbolisty „czujemy się [jak pisał Théophile Gautier – I.M.] przeniesieni w świat niebываły, niemożliwy, a jednak prawdziwy”²⁷.

²⁴ K. GAŁYSZ: *O pojęciu groteski*. „Sztuka i filozofia” 1997, nr 14, s. 118.

²⁵ Twierdzi tak Wolfgang Kayser. Zob. IDEM: *Próba określenia istoty groteskowości*. Przeł. R. HANDKE. „Pamiętnik Literacki” 1979, t. LXX, z. 4, s. 271–280.

²⁶ A. KROKIEWICZ: *Wstęp*. W: PLOTYN: *Enneady*. Kraków 1959, s. XLVI.

²⁷ Th. GAUTIER: *Podróż do Hiszpanii*. Przeł. J. GUZE. Warszawa 1975, s. 97.

Gra psychoanalityczna

W przekonaniu Leonida Dołgopołowa:

первым в русской литературе, если не словесном искусстве вообще, Белый увидел человека находящимся на грани двух сфер существования – мира эмпирического, вещественно осязаемого и мира „духовного” (говоря условно), космического, отчасти мифологического, праисторического, во всяком случае мыслимого лишь в категориальных аспектах. Вот это нахождение на грани быта и бытия, эмпирики повседневного существования и „космических сквозняков”, задувающих из необозримых пределов Вселенной [...], и открывает в человеке такие качества и свойства натуры, такие зависимости, какие в любых других условиях открыты быть не могли бы²⁸.

Takim odkryciem była dla Bielego ta sfera duszy, której rozumem objąć nie sposób, czyli nieświadomość. Poeta uznaje ją za pomost pomiędzy „ja” a Wiecznością. Zstępując w rewiry nieświadomości, spotyka istoty fantastyczne:

Кентавр бородатый,
Мохнатый
и голый
на страже
у леса стоит²⁹.

Над речкой кентавр полусонный поет.
Мечтательным взором кого-то зовет.
На таре играет. И струны звенят.
В безумных глазах будто искры горят.
В морщинах чела притаилась гроза.
На бледных щеках застывает слеза.
Вдали – точно Вечность. Все то же вдали.
Туманы синеют. Леса залегли.
Уснет и проснется порыв буревой,
и кто-то заблещет, бездонно-немой
[...]
Над речкой кентавр возмущенный зовет.
Уставшую землю копытами бьет.
Он вытянул шею. Он лиру разбил.
Он руки в безумстве своем заломил.
И крик его – дикое ржанье коня.

²⁸ Андрей Белый. *Проблемы творчества...*, s. 51.

²⁹ А. БЕЛЫЙ: *Игры кентавров...*

И взор его – бездна тоски и огня.
В волнах набегающих машет рукой
Двойник, опрокинутый вниз головой³⁰.

Centaury odgrywają w tej podróży w głąb siebie, w poszukiwaniu wewnętrznej Tajemnicy, rolę psychopompów, które w mitach występują pod postaciami zwierząt i pełnią rolę pośredników pomiędzy królestwem świadomości i nieświadomości. Za dewizę ich misji można uznać słowa Carla G. Junga, który pisał, że

wszystko, co istnieje. Ma swoje przeciwieństwo, było na początku jednością i będzie nią znowu na końcu. Świadomość może istnieć dzięki ciągłemu uzmysławianiu sobie nieświadomości, podobnie jak wszystko, co żyje musi przejść przez wiele śmierci³¹.

Same będąc przeto pełnią, centaury stają się idealnymi przewodnikami Bielego w dążeniu do stanu psychicznej integracji, utożsamianej przezeń z doskonałością. Kierowany pragnieniem uzyskania jaźni, symbolista rosyjski wyprojektuje w swojej twórczości obrazy centaurów, wstępując w ten sposób na drogę indywiduacji³².

Jednak, jeśli osiągnięcie jaźni jest aktem końcowym tego procesu i danym, jak twierdzi szwajcarski psychoanalityk, zaledwie nielicznym³³, to jeden z niezbędnych etapów pośrednich stanowi spotkanie z Cieniem jako rezydentem nieświadomości. Wówczas to centaury porzucają pozytywną rolę psychopompów i stają się archetypowym objawieniem mrocznego aspektu nieświadomości. Walkę centaurów, zobrazowaną w jednej z wizji poetyckich Bielego, można odczytać jako symboliczną ewokację starcia logosu i sił popędowych, ducha i materii, świadomości i nieświadomości. W akcie walki wyraża się także dążenie do integracji Cienia, bez której powodzenie procesu indywiduacji nie jest możliwe. Znamienne, że w myśl psychologii jungowskiej Cień wykazuje dwojaką proveniencję: może reprezentować Cień zbiorowy i wówczas pomieszcza w sobie instynkty lub Cień osobisty, zawierający te części osobowości, które zostały wyparte lub odszczepione³⁴. Biely, utożsamiając się z centaurami, integruje się z obiema postaciami Cienia jednocześnie. Inaczej mówiąc: Cień podlega w ob-

³⁰ А. БЕЛЫЙ: *Песнь кентавра...*

³¹ C.G. JUNG: *O naturze kobiety*. Przeł. M. STARSKI. Poznań 1992, s. 29.

³² Proces indywiduacji służy realizacji duchowej pełni. Szerzej zob. Z.W. DUDEK: *Podstawy psychologii Junga. Od psychologii głębi do psychologii integralnej*. Warszawa 2006, s. 117–150.

³³ Zob. A. MORENO: *Jung, bogowie i człowiek współczesny*. Przeł. S. ŁAWICKI. Warszawa 1973, s. 74.

³⁴ O Jungowskim ujęciu Cienia pisze Jolande Jacobi: *Psychologia C.G. Junga. Wprowadzenie do całokształtu twórczości z przedmową C.G. Junga, dziewięcioma kolorowymi, dziesięcioma jednokolorowymi ilustracjami oraz dziewiętnastoma schematami*. Przeł. G. i G. GŁODEK. Poznań 2014, s. 148–154.

razach poetyckich procesowi projekcji i jest rzutowany na centaury właśnie. Procesowi owemu Bieły zdaje się wyznaczać jasny cel: odtworzyć jedność pierwotną, rozumianą jako byt niezróżnicowany, który pochłania wszelkie formy³⁵. Różnorodność działań, w jakie wikła centaury rosyjski twórca, wskazuje na wielorakość polaryzacji przezeń doświadczanych, będących rezultatem rozbicia pierwotnej jedności. Relacje między przeciwieństwami, jak obrazuje to Bieły na przykładzie poważnych i zabawnych gier centaurów, żyją własnym życiem, tzn. wzajemnie się zwalczają, łączą ze sobą lub też współistnieją ze sobą na zasadzie paradoksu. Przeto gra jako konwencja, której istota polega na reaktywacji mitu i związanych z nim symboli, rytów oraz technik kontemplacji wskazuje na niezadowolenie Bielego z sytuacji, w jakiej żyje. Jest to stan podwójnie dychotomiczny, odczuwalny z jednej strony jako symetryczna polaryzacja psychiki, z drugiej zaś jako utrata związku ze zwierzęcą pierwotnością.

Hybrydalna struktura centaurów daje Biełemu asumpt do poszukiwania sposobu integracji świadomości i nieświadomości tudzież zjednoczenia przeciwstawnych biegunów psychiki. Zwierzęta mityczne traktuje on jako osobliwy typ eksplikacji archetypów nieświadomości zbiorowej, które jako złożone formy wyobrażeniowe stanowią, zgodnie z wykładnią psychoanalityczną, personifikacje przeciwieństw („Кентавр – хоть бы слово: в затишье гроза. / На бледный щеках застывает слеза. // Над речкой кентавр возмущенный зовет. / Уставшую землю копытами бьет. / Он вытянул шею. Он лиру разбил. / Он руки в безумстве своем заломил. / И крик его – дикое ржанье коня. / И взор его – бездна тоски и огня. / В волнах набегающих машет рукой / Двойник, опрокинутый вниз головой”³⁶). Urastają one zatem do rangi obrazów symbolicznych, naśladujących paradoksalną i przez to dramatyczną naturę egzystencji człowieka. Jung przekonywał, że człowiek wyewoluował ze zwierząt i dlatego Cień jest tą ukrytą i niższą częścią osobowości, która wywodzi swój rodowód ze świata zwierząt, odsyłając aż do najprymitywniejszych instynktów, których szczątkowe formy ukrywają się w nieświadomości każdego z nas. „Wskutek tego, dodaje Jung, nosimy w sobie elementy prymitywne i niższe wraz z ich popędami i emocjami, których najniższy poziom nie odróżnia się od instynktów zwierzęcych”³⁷. Znamienne, że Cień ukazuje się we wczesnej twórczości Bielego w dwojakiej postaci: jako projekcja i jako personifikacja. W obu przypadkach jego nośnikiem stają się centaury. W ten sposób personifikacji ulegają w wizjach Bielego gorsze, czyli zwierzęce cechy natury ludzkiej, objawiające się jako skłonności do przemocy, dominacji, popędliwości („И вижу – в молчанье немом / [...] / немой поединок кентавров. // Один у обрыва упал, / в крови весь, на грунте изрытом. / Над ним победитель

³⁵ Zob. M. ELIADE: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. WIERUSZ-KOWALSKI. Warszawa 1966, s. 404.

³⁶ А. БЕЛЫЙ: *Песнь кентавра...*

³⁷ А. MORENO: *Jung, bogowie i człowiek współczesny...*, s. 49.

заржал / и бьет его мощным копытом”). Jednak treści cienia osobistego zostają tutaj splecione z archetypowymi treściami nieświadomości zbiorowej, co sprawia, że personifikacja przybiera formy groteskowe. Dzieje się tak, gdyż to „nieświadomość dokonuje projekcji, projekcja zaś zmienia świat w odbicie naszego własnego nieznanego odbicia, które izoluje podmiot od jego otoczenia”³⁸. Biely przeprowadza zatem, w sensie psychologicznym, konfrontację z ciemną stroną osobowości, co potwierdza wyrażoną już wcześniej w grze filozoficznej tezę, że przeciwieństwa są źródłami energii psychicznej, działającymi na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Stąd też za kluczową funkcję obrazu centaurów z poetyckich wyobrażeń Bielygo uznać należy ich zdolność do wyrażania tego wszystkiego, co krańcowe, żyjące w odwiecznym dyskursie przeciwieństw, odpychające się i przyciągające jednocześnie. Z psychologicznego punktu widzenia centaury symbolizują proces przekształcania osobowości, jakiemu podlega człowiek w trakcie indywiduacji (zob. *Pieśń centaury*). Jak pisze Jung,

w toku tego przekształcania [...] człowiek musi wystawić się na zwierzęce impulsy ze strony nieświadomości, nie utożsamiając się z nimi i nie uciekając od nich. Utożsamianie się oznaczałoby, że człowiek przeżywa swe zwierzęce impulsy bez ich powściągnięcia, ucieczka zaś oznaczałaby ich wypieranie. Tymczasem jest tu potrzebne coś innego, mianowicie uświadomienie sobie owych impulsów, uznanie ich rzeczywistości, wtedy bowiem tracą one automatycznie swój niebezpieczny charakter [...]. Człowiek musi pozostać ze swoją nieświadomością, a proces rozpoczęty dzięki samoobserwacji musi być przeżyty we wszystkich swych fazach rozwojowych i włączony do świadomości z całym możliwym do osiągnięcia jego zrozumieniem. Naturalnie pociąga to często ze sobą napięcie prawie nie do zniesienia ze względu na nieporównywalną niewspółmierność między życiem świadomym a procesem przebiegającym w nieświadomości, ten ostatni bowiem może być przeżyty tylko w najgłębszych uczuciach człowieka i może nigdzie nie dotknąć widzialnej powierzchni życia³⁹.

Mit o centaurach staje się zatem dla Bielygo próbą odkrycia zwierzęcości jako jednego z modusów ludzkiego bytu, ucieczka od którego kończy się dla człowieka tragicznie.

* * *

Zwierzęta mityczne stanowią w ujęciu Bielygo symbol dwoistej natury człowieka, który zмага się z cierpieniem, wynikającym z jednoczesnej przynależności do dwóch światów: ludzi i zwierząt, materii i zmysłów, duchowości i mrocznych popędów. Centaury są dla poety braćmi, z którymi czuje się organicznie zwią-

³⁸ Ibidem, s. 50.

³⁹ Ibidem, s. 74.

zany, i łącznie z nimi kontaktu. Z tego pragnienia rodzi się ich obecność we wczesnej twórczości Bielego. Obraz tych mitycznych zwierząt służy symboliście rosyjskiemu za element gry artystycznej z odbiorcą (poprzez analogię do „gier centaurów”), w toku której możliwe staje się odczytanie stosunku twórcy do mitu o tych hybrydalnych istotach, do otaczającej rzeczywistości, wreszcie – do siebie samego. Dlatego obecność centaurów nosi charakter wielowymiarowy, zbudowany na przenikaniu się tego, co oswojone i obce, okiełznane i dzikie, realne i kosmiczne. Wydaje się przeto, że Bieły, mógłby, w ślad za Nietzschem, stwierdzić: „czuję, jakbym urodził się centaurem”⁴⁰.

Bibliografia

- Andrey Belyy i Aleksandr Blok. Perepiska.* Edited by Vladimir Nikolayevich Orlov. Moskva: Gos. lit. muzey, 1940 [Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. Ред. Владимир Николаевич Олрлов. Москва: Гос. лит. музей, 1940].
- Belyy, Andrey. *Igry kentavrov.* https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_114.html. Accessed 12 Sep. 2019 [Белый, Андрей. *Игры кентавров.* https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_114.html. Дата обращения: 12 сентября 2019].
- Belyy, Andrey. *Kentavr.* https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_336.html. Accessed 12 Sep. 2019 [Белый, Андрей. *Кентавр.* https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_336.html. Дата обращения: 12 сентября 2019].
- Belyy, Andrey. *Nachalo veka.* Moskva–Leningrad: Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1933 [Белый, Андрей. *Начало века.* Москва–Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1933].
- Belyy, Andrey. “O Sofii-Premudrosti.” In *Novyy zhurnal*, vol. 190–191 (1993): 420 [Белый Андрей. “О Софии-Премудрости.” *Новый журнал*. Кн. 190–191 (1993): 420].
- Belyy, Andrey. *Pesn' kentavra.* https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_987.html. Accessed 12 Sep. 2019 [Белый, Андрей. *Песнь кентавра.* https://silveragepoetry.blogspot.com/2014/11/blog-post_987.html. Дата обращения: 12 сентября 2019].
- Belyy, Andrey. *Problemy tvorchestva. Stat'i, vospominaniya, publikatsii.* Edited by Stanislav Lesnevski, and Aleksandr Mikhaylov. Moskva: Sovetskiy pisatel', 1988 [Андрей Белый. *Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации.* Сост. Станислав Лесневский, Александр Михайлов. Москва: Советский писатель, 1988].
- Belyy, Andrey. *Sobraniye sochineniy. Vospominaniya o Bloke.* Moskva: Respublika, 1995. http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_1923_vosp_o_bloke.shtml. Accessed 13 Sep. 2019 [Белый, Андрей. *Собрание сочинений. Воспоминания о Блоке.* Москва:

⁴⁰ M.P. MARKOWSKI: *Nietzsche. Filozofia interpretacji.* Kraków 1997, s. 317.

- Республика, 1995. http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_1923_vosp_o_bloke.shtml. Дата обращения: 13 сентября 2019].
- Belyu, Andrey. *Vtoraya, dramaticheskaya simfoniya*. Moskva: Izd. V.V. Pashukanisa, 1917 [Белый, Андрей. *Вторая, драматическая симфония*. Москва: Изд. В.В. Пашуканиса, 1917].
- Brzozowska, Zofia. *Sofia upersonifikowana mądrość Boża. Dzieje wyobrażeń w kręgu kultury bizantyńsko-słowiańskiej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.
- Dudek, Zenon Waldemar. *Podstawy psychologii Junga. Od psychologii głębi do psychologii integralnej*. Warszawa: Eneteia, 2006.
- Eliade, Mircea. *Traktat o historii religii*. Translated by Jan Wierusz-Kowalski. Warszawa: Książka i Wiedza, 1966.
- Galysz, Katarzyna. „O pojęciu groteski.” In *Sztuka i filozofia*, no. 14 (1997): 112–126.
- Gautier, Théophile. *Podróż do Hiszpanii*. Translated by Joanna Guze. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Hofstätter, Hans H. *Symbolizm*. Translated by Sławomir Błaut. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1987.
- Jacobi, Jolande. *Psychologia C.G. Junga. Wprowadzenie do całokształtu twórczości z przedmową C.G. Junga, dziewięcioma kolorowymi, dziesięcioma jednokolorowymi ilustracjami oraz dziewiętnastoma schematami*. Translated by Gregor, and Grażyna Glodek. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2014.
- Jennings, Lee Byron. “Termin ‘groteska’.” Translated by Maria Bożenna Fedewicz. In *Pamiętnik Literacki*, vol. LXX, no. 4 (1979): 281–318.
- Jung, Carl Gustav. *O naturze kobiety*. Translated by Magnus Starski. Poznań: Wydawnictwo Naukowe “Brama” – Książnica Włóczęgów i Uczonych, 1992.
- Kayser, Wolfgang. “Próba określenia istoty groteskowości.” Translated by Ryszard Handke. In *Pamiętnik Literacki*, vol. LXX, no. 4: 271–280.
- Kaźmierczak, Zbigniew. *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa*. Kraków: Universitas, 2000.
- Khmel'nitskaya, Tamara Yur'yevna. *Literaturnoye rozhdeniye Andrey'a Belogo*, <https://www.ruthenia.ru/document/535194.html>. Accessed 24 July 2019 [Хмельницкая, Тамара Юрьевна. *Литературное рождение Андрея Белого*. <https://www.ruthenia.ru/document/535194.html>. Дата обращения: 24 июля 2019].
- Kling, Oleg Alekseyevich. “Andrey Belyu satiric.” In *Uchen. zap. Kazan. un-ta. Ser. Gumanit. Nauki*, no. 2 (2012): 53–62 [Клинг, Олег Алелсеевич. “Андрей Белый сатирик.” *Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. Науки*, № 2 (2012): 53–62].
- Krokiewicz, Adam. “Wstęp.” In *Enneady*. Plotyn. Kraków: PWN, 1959.
- Lavrov, Aleksandr Vasil'yevich. *Andrey Belyu v 1900-ye gody: zhizn' iliteraturnaya deyatel'nost'*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 1995 [Лавров, Александр Васильевич. *Андрей Белый в 1900-е годы: жизнь и литературная деятельность*. Москва: Новое литературное обозрение, 1995].
- Lavrov, Aleksandr Vasil'yevich. “Mifotvorchestvo ‘argonavtov’.” In *Mif. Fol'klor. Literatura*. Edited by Vasilij Grigor'yevich Bazanov. Leningrad: Nauka, 1978 [Лавров, Александр Васильевич. “Мифотворчество ‘аргонавтов’.” *Миф. Фольклор. Литература*. Ред. Василий Григорьевич Базанов. Ленинград, Наука].

- Losev, Aleksey Fedorovich. "Filosofsko-poeticheskiy simvol Sofii u Vl. Solov'yeva." In *Strast'k dialektike*, –Moskva: Sovetskiy pisatel', 1990 [Лосев, Алексей Федорович. "Философско-поэтический символ Софии у Вл. Соловьева." *Страсть к диалектике*. Москва: Советский писатель, 1990].
- Malej, Izabella. *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady (A. Błok i A. Biely)*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- Markowski, Michał Paweł. *Nietzsche. Filozofia interpretacji*. Kraków: Universitas, 1997.
- Moreno, Antonio. *Jung, bogowie i człowiek współczesny*. Translated by Stanisław Ławicki. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1973.
- Paci, Enzo. *Związki i znaczenia. Eseje wybrane*. Edited and translated by Stanisław Kasprzyśiak. Warszawa: Czytelnik, 1980.
- Rzeczycka, Monika. *Fenomen Sofii – Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Bielego, Fiodora Sologuba i Walerija Briusowa)*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2002.
- Smirnov, Igor'. "O groteske i rodstvennykh yemukategoriakh". In *Semiotika strakha*. Sb. statey. Edited by Nora, Buksi, and Fransis Kont. Moskva: Russkiy institut-Yevropa, 2005 [Смирнов, Игорь. "О гротеске и родственных ему категориях." *Семиотика страха*. Сб. статей. Сост. Нора, Букс, и Франсис Конт. Москва: Русский институт-Европа, 2005].
- Solov'yev, Vladimir Sergeyeovich. "Sofiya. Nachalo vselenskogo ucheniya." In *Logos. Filosofsko-literaturnyy zhurnal*, no. 2 (1992): 171–198; no. 4 (1993): 274–296 [Соловьев, Владимир Сергеевич. "София. Начало вселенского учения." *Логос. Философско-литературный журнал*, № 2 (1992): 171–198; № 4 (1993): 274–296].
- Yur'yeva, Zoya. *Tvorimyy kosmos u Andreyu Belogo*. Sankt-Peterburg: Dmitriy Bulanin, 2000 [Юрьева, Зоя. *Творимый космос у Андрея Белого*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2000].

Izabella Malej – Professor, Dr. habil. in humanities, works at the Institute of Slavonic Philology at the University of Wrocław. Her academic interests include Russian literature at the turn of the 19th and 20th centuries, the phenomenon of modernism in European culture, the interplay of literature and fine arts, literary symbolism and its relations with philosophy, anthropology, psychology/psychoanalysis, religious studies, and the poetics of modernist works. She is the author of the following monographs: *Impresjonizm w literaturze rosyjskiej na przełomie XIX i XX wieku. Wybrane zagadnienia (Impressionism in Russian Literature at the Turn of the XIX and XX centuries: Selected Issues)* (Wrocław, 1997); *Indywidualizm impresjonistyczny Konstantina Balmonta świat wyobraźni poetyckiej (Konstantin Balmont's Impressionist Individualism in the World of Poetic Imagination)* (Wrocław, 1999); *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady (A. Błok i A. Biely) (Fairground Syndrome, or Russian Symbolism in the Harlequinades Circle (A. Błok and A. Biely))* (Wrocław, 2002); *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka) (Eros in Russian Symbolism (Philosophy – Literature – Art))* (Wrocław, 2008); *Tajemnice duszy. Michaił Wrubel i psychoanaliza (Secrets of the Soul: Mikhail Wrubel and Psychoanalysis)* (Krakow, 2017). She has

written articles on animalistic issues, e.g. the “Bestiarium egzotyczne symbolistów rosyjskich (K. Balmont)” (“The Exotic Bestiary of Russian Symbolists (K. Balmont)”) (*Litteraria* 2000, no. 31, pp. 53–74); “Archetyp łabędzia w sztuce Michaiła Wrubla” (“The Swan Archetype in the Works of Mikhail Wrubel”) (*Slavia Orientalis* 2014, no. 2, pp. 191–204); “Rajskie ptaki Aleksandra Błoka i Wiktora Wasniecowa” (“The Birds of Paradise of Alexander Blok and Viktor Vasnetsov”) (*Slavica Wratislaviensia* 2019, vol. CLXX, pp. 25–40).

Izabella Malej – prof. dr hab. nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku, zjawisko modernizmu w kulturze europejskiej, korespondencje literatury i sztuk pięknych, symbolizm literacki i jego kontaminacje z filozofią, antropologią, psychologią/psychoanalizą, religioznawstwem, poetyka dzieła modernistycznego. Autorka następujących monografii: *Impresjonizm w literaturze rosyjskiej na przełomie XIX i XX wieku. Wybrane zagadnienia* (Wrocław 1997); *Indywidualizm impresjonistyczny. Konstantina Balmonta świat wyobraźni poetyckiej* (Wrocław 1999); *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arleki-nady (A. Błok i A. Biely)* (Wrocław 2002); *Eros w symbolizmie rosyjskim (filozofia – literatura – sztuka)* (Wrocław 2008); *Tajemnice duszy. Michaił Wrubel i psychoanaliza* (Kraków 2017). Ma w swoim dorobku artykuły podejmujące zagadnienia animalistyczne, np.: *Bestiarium egzotyczne symbolistów rosyjskich (K. Balmont)* („Litteraria” 2000, nr 31, s. 53–74); *Archetyp łabędzia w sztuce Michaiła Wrubla* („Slavia Orientalis” 2014, nr 2, s. 191–204); *Rajskie ptaki Aleksandra Błoka i Wiktora Wasniecowa* („Slavica Wratislaviensia” 2019, t. CLXX, s. 25–40).