

Między rajem a piekłem. Obraz dzieciństwa w twórczości Aleksandra Kuprina

Nel Bielniak

ABSTRACT: This article is devoted to reflections on the functioning of the myth of childhood in Aleksandr Kuprin's works. By creating the images of his juvenile characters, the writer often refers to the aesthetical-axiological canons taken from the Christian tradition and their iconographical realisations addressing child-angel associations. However, he frequently re-evaluates the existing schemes, showing that the social situation of a child, his or her upbringing, or the system of values ordering his or her family life may negate the Arcadian vision of childhood. That is why child characters in Kuprin's works exist between two poles: carelessness and torment, love and rejection, idyll and tragedy, innocence and misdeed.

KEY WORDS: child, angel, family, upbringing, home

Za swoistego *spiritus movens* symptomatycznego dla dwudziestowiecznej literatury i sztuki zafascynowania motywem dziecka, dziecięcości czy też adolescencji¹ uznać można słowa Ellen Key, otwierające niejako ubiegłe stulecie.

¹ Przedmiotem refleksji zawartej w niniejszym szkicu jest funkcjonowanie mitu dzieciństwa na przełomie XIX i XX stulecia, dlatego też obszar egzemplifikacji jest tu niezwykle rozległy. Możemy bowiem odwoływać się do kreacji literackich i plastycznych zarówno twórców rosyjskich, jak też europejskich — nie tylko dwudziestowiecznych, lecz także z poprzedniej epoki, która stworzyła obrazy na tyle silnie zakorzenione w tradycji literackiej i ikonograficznej, że następne pokolenia chętnie się nimi posiłkowały, nadając im nierzadko nowe, symboliczne znaczenia. Tak więc rozmaite oblicza dzieciństwa odnaleźć można na kartach utworów pisarzy reprezentujących różne okresy i kręgi kulturowe. Dzieci szczęśliwe, kochane, zaniedbane, samotne lub odrzucone znalazły się w centrum zainteresowania Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Stefana Żeromskiego, Janusza Korczaka, Émile'a Zoli, Güntera Grassa, Henryka Ibsena, Lucy Maud Montgomery, Antoine'a de Saint-Exupéry, Williama Goldinga, a także Lwa Tołstoja, Nikołaja Garina-Michajłowskiego, Leonida Andriejewa, Maksima Gorkiego, Aleksieja Riemiżowa, Samuila Marszaka i wielu innych. Spośród mistrzów pędzla ubogacających swoje dzieła dziecięcymi motywami wymienimy choćby Wlastimila Hofmana, Tadeusza Makowskiego, Jacka Malczewskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Włodzimierza Tetmajera oraz Wiktora Borisowa-

W opublikowanym po raz pierwszy w 1900 roku sławetnym opracowaniu pod znanym tytułem *Stulecie dziecka* szwedzka publicystka i pedagog obwieściła światu, iż „wiek XX będzie stuleciem dziecka. Będzie nim podwójnie, raz dlatego, że rodzice wnikną nareszcie w duszę dziecka, następnie dlatego, że dusza ta udzieli dorosłym swej czystości i prostoty. Wówczas dopiero społeczeństwo odrodzić się może!”².

W nawiązaniu do tej profetycznej w swej wymowie wypowiedzi szwedzkiej pisarki Andrzej Z. Makowiecki odnotowuje: „Historyk literatury może jedynie skonstatować, że efektowna formuła »stulecia dziecka« znakomicie sprawdziła się w literaturze, a także sztuce dwudziestego wieku, gruntownie odmieniających i gruntownie komplikujących widzenie postaci dziecka”³. Nie może zatem dziwić, iż sugestywna wizja dzieciństwa stworzona przez szwedzką bojowniczkę o prawa dzieci, jak również zaproponowane przez nią odmienne spojrzenie na najmłodszych, ich rozwój oraz potrzeby, natychmiast zaintrygowały spore grono ówczesnych odbiorców i, co warte podkreślenia, do dnia dzisiejszego inspirują wielu pedagogów⁴. Niemniej jednak nadużyciem byłoby przypisywanie Key wyłączności na dostrzeżenie wyjątkowości dziecka, zwłaszcza w kontekście literatury i sztuki. Była ona bez wątpienia wizjonerką edukacji, lecz proces przeobrażenia postrzegania małoletnich bohaterów w dziełach literackich i plastycznych rozpoczął się już w drugiej połowie XIX wieku. Wtedy to, w dobie pozytywizmu, jak przekonuje Grzegorz Leszczyński, odkryto istnienie dziecięcego folkloru oraz dostrzeżono zarówno unikalność dziecięcej psychiki, jak i, uprzedzając koncepcje Sigmunda Freuda, budzące się w dziecku demony zmysłowości i erotyzmu. Wówczas też ugruntowało się zrodzone przez sentymentalizm i utrwalone w romantyzmie przekonanie, w myśl którego dojrzała istota ludzka czuje się wygnanym z raju pełni życia, ze świata niewinnej bezgrzeszności⁵.

Przedstawiciele literatury i sztuki przełomu stuleci nierzadko posilkowali się koncepcjami dzieciństwa wykreowanymi w minionych epokach, które można zawęzić, według klasyfikacji Makowieckiego, do czterech modeli: dzieciństwa

-Musatowa, Konstantina Makowskiego, Kuźmę Pietrowa-Wodkina, Walentina Sierowa, Wiktora Wasniecowa i in. Listę przedstawicieli sztuk plastycznych można jeszcze uzupełnić o nazwiska rosyjskich rzeźbiarzy: Matwiej Cziżow, Ilja Ginzburg, Siergiej Iwanow, Nikołaj Ławriecij czy Paweł Trubieckoj.

² E. Key: *Stulecie dziecka*. Przeł. I. Moszczeńska. Warszawa 2005, s. 99.

³ A.Z. Makowiecki: *Zamiast wstępu*. W: *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*. Red. J. Papuzińska. Warszawa 1992, s. 5.

⁴ Zob. I. Kość: *Ellen Key — wizjonerka edukacji*. „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” 2001, nr 1, s. 50—53; I. Kość: „Stulecie dziecka” *Ellen Key — wiek później*. „Studia Pedagogica Universitatis Stetinensis” 2001, nr 2, s. 85—91; J. Rutkowiak: *Rodzice jako dzieci stulecia. Spojrzenie na wizję Ellen Key z perspektywy końca XX wieku*. „Edukacja i Dialog” 1997, nr 7, s. 4—12.

⁵ G. Leszczyński: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*. Warszawa 2006, s. 10.

arkadyjskiego, ludycznego, zatroskanego i otwartego ku dorosłości; jednocześnie jednak nasycali je nowymi, polemicznymi treściami, wchodząc w dyskurs z wyobrazeniami mocno osadzonymi w tradycji, co przyczyniało się niekiedy do napięć między ujęciami klasycznymi a ich modernistycznym odczytaniem. Ówczesni twórcy poczęli bowiem wskazywać, iż już w najwcześniejszych latach życia istota ludzka obarczona jest bynajmniej nie dziecięcymi udrękami: troską egzystencjalną, zniechęceniem, splinem. Unaocznili ponadto odbiorcom, że istnieje dzieciństwo naznaczone występkiem i agresją, a także dzieciństwo wypełnione perwersyjną zmysłowością. W swoich dziełach coraz dobitniej dawali do zrozumienia, że zło świata nie musi być wyłącznie skutkiem destrukcyjnego oddziaływania jednostek dojrzałych; co więcej, sugerowali, że natura ludzka nawet w swojej czystej formie, w duszy dziecka, jest od zarania skażona grzechem i złem⁶.

Punktem wyjścia do poniższych rozważań o funkcjonowaniu mitu dzieciństwa w twórczości Aleksandra Kuprina (1870—1938) będą nakreślone tu w dużym skrócie różne, nierzadko antytetyczne konstrukty dzieciństwa bytujące zarówno w literaturze europejskiej, jak i rosyjskiej przełomu XIX i XX stulecia, usytuowane między przeciwstawnymi biegunami: niefrasobliwości i udręki, sielanki i tragedii, niewinności i erotyzmu, zasadzające się tak na zastanej tradycji literackiej, jak i wykorzystujące nowe, modernistyczne zdobycze, które odnaleźć można także w utworach autora *Olesi*.

Idylliczne obszary arkadyjskiego dzieciństwa odsyłają nas nieodwołalnie ku postaci aniołka-putta-amorka. To ugruntowane w kulturze barokowo-sentymentalne wyobrażenie dziecka nie tylko ubogacało romantyczno-pozytywistyczne dziecięce portrety, lecz z różnymi modyfikacjami, przewartościowaniami i uzupełnieniami utrzymało się w rozlicznych wariantach do schyłku XX wieku. Można więc skonstatować istnienie swoistego dziecięco-anielskiego *iunctim*, mimo iż teologia nie przynosi jednoznacznego rozstrzygnięcia kwestii wyglądu aniołów. „Wojsko niebieskie”, „cherubini”, „serafini” albo wcale nie mają ciała, albo też ciało ich jest pozorne. Dla przykładu św. Tomasz z Akwinu przekonywał, iż aniołowie są czystymi duchami, bytami osobowymi i bezcielesnymi. Czasami zaś w ogóle neguje się ich byt, uznając je jedynie za personifikację Bożego posłannictwa. Niemniej jednak pokrewieństwo dziecięcej i anielskiej ikonosfery oraz aksjologii ma provenien-

⁶ A.Z. Makowiecki: *Zamiast wstępu...*, s. 7—8. Dzieciństwo arkadyjskie, według słów Makowieckiego, jest synonimem oazy szczęśliwości, beztroskiego życia i bezpieczeństwa gwarantowanego opieką dorosłych, innymi słowy najbliższej rodziny zapewniającej m.in. ochronę ścian „domu”. Bliski tej koncepcji jest model dzieciństwa ludycznego, akcentujący w głównej mierze nieustanną zabawę, harce i psoty. Kolejnym typem jest tzw. dzieciństwo zatroskane, określane także przez polskiego historyka literatury mianem „pozytywistycznego”. W literaturze tego bowiem okresu pojawia się najwięcej obrazów dziecka wśród trosk życiowych, materialnych, niepewności dachu nad głową, jedzenia lub odzieży. Ostatni wyszczególniony przez Makowieckiego typ to dzieciństwo otwarte ku dorosłości, czyli przyzywające do powrotów.

cje na wskroś chrześcijańskie. Jezus Chrystus uświęcił bowiem dzieciństwo, a chrześcijaństwo przyczyniło się do bardzo ścisłego scalenia bezgrzeszności dziecka i czystej doskonałości „dworu Boga”. Skutkiem tego „bezgrzeszna”, czyli jasna jest również dziecięca fizjonomia. Najpierw więc malarstwo, a następnie inne formy sztuki zaczynają zaludniać wyobrażenia małych cherubinów o niebieskich oczach i płowych włosach. Cherubinek jest mieszkańcem raj, toteż zgodnie z chrześcijańską tradycją najczęściej przebywa w ogrodzie lub parku otaczającym dom lub pałac. Jeśli jednak cherubin nie mieszka w rajskim ogrodzie, lecz poza nim, doprowadza to do rozdźwięku między stanem oczekiwany (naturalnym, oczywistym) a realnym, między nierozłącznie związaną z dzieciństwem sferą szczęścia, bezpieczeństwa a rzeczywistością, która — czy to ze względów społecznych, czy historycznych — przeistacza się w piekło. Na ów *sui generis* zanegowany archetyp szczęścia składają się między innymi nędza, krzywdy, udręczenie, sieroctwo czy złe wychowanie⁷.

Myśl o dziecięco-anielskiej paranteli wyraża Kuprin *explicitie* w opowiadaniu *Spokojny żywot* (*Мирное житие*, 1904), w którym odmalowuje opromienione blaskiem świec twarze młodych chórzystów. Mamy tu do czynienia zarówno z odwołaniem się do tradycji chrześcijańskiej poprzez umiejscowienie akcji w cerkwi, co dodatkowo intensyfikuje asocjacje z rajską przestrzenią, jak też z ikonograficzną konkretyzacją. Prozaik nawiązuje bowiem bezpośrednio do dzieł hiszpańskiego malarza barokowego, Bartolomé Estebana Murilla:

Лица дискантов, освещаемые снизу, с блестящими точками в глазах, с мягкими контурами щек и подбородков, стали похожи на личики тех мурильевских херувимов, которые поют у ног мадонны, держа развернутые ноты⁸.

W portretach swoich dziecięcych bohaterów prozaik nierzadko ogniskuje uwagę na tych cechach wyglądu zewnętrznego postaci, które zespolone są niejako z pojęciem potocznie rozumianego piękna, czyli w szczególności na oczach i włosach. One to bowiem uwydatniają system wartości, który reprezentuje młodociany bohater; ewokują skojarzenia z niewinnością bądź jej zaprzeczeniem — nieprawością i występkiem. Biel włosów, jasność cery lub szafir oczu — wszystkie te elementy wykorzystuje prozaik, kreśląc sylwetki chłopięcych bohaterów z utworów *Bez tytułu* (*Без заглавия*, 1895), *Zabawka* (*Игрушка*, 1895), *We wnętrzu ziemi* (*В недрах земли*, 1899), *Тапер* (*Тапер*, 1900), *Biały pudel* (*Белый пудель*, 1903), *Biedny książę* (*Бедный принц*, 1909), *Podróżnicy* (*Путешественники*, 1912), czy *Odważni uciekinierzy* (*Храбрые беглецы*, 1917).

Swoiście jednak, co należy podkreślić, realizuje Kuprin w wymienionych utworach wątek dziecięcej anielskości. W opowiadaniu *We wnętrzu ziemi* łączy

⁷ Zob. G. Leszczyński: *Kulturowy obraz...*, s. 18–46.

⁸ А.И. Куприн: *Мирное житие*. В: *Идем: Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 3. Москва 1970—1973, s. 307.

go na przykład z motywem socjalnej niesprawiedliwości, która dotyka dzieci ze środowisk robotniczych. Ze względu na swoją sytuację społeczną i ekonomiczną zmuszone są one bowiem wykonywać katorżniczą pracę w fabrykach i kopalniach oraz pozbawione są wszystkiego, co konstytuuje dziecięcy sposób bycia. Warto w tym miejscu odnotować, że opowiadanie to stanowi Kuprinowską wariację na temat tzw. „kopalnianego” dziecka, które zostało wprowadzone do literatury rosyjskiej na początku lat 90. XIX wieku przez Dmitrija Mamina-Sibiriaka⁹, zaś kilka lat wcześniej poruszając odmalował je w powieści *Germinal* (1885) Émile Zola. Dwunastoletni Waśka miast oddawać się beztróskim dziecięcym przyjemnościom musi walczyć o przetrwanie w brutalnym i zepsutym środowisku górników. Rozpasanie i wulgarność otaczające zewsząd samotnego i zagubionego chłopca nie kalają jednak jego duszy. Narrator podkreśla odwagę, lojalność, a przede wszystkim moralną czystość małoletniego bohatera. Zewnętrznym przejawem wyjątkowego psychicznego wyposażenia chłopca jest niewinność spojrzenia jego błękitnych oczu, kontrastująca z brudem będącym świadectwem jego marnej egzystencji:

Васька — двенадцатилетний мальчик с совершенно черным от угольной пыли лицом, на котором наивно и доверчиво смотрят голубые глаза, и со смешно вздернутым носом. Он тоже должен сейчас спуститься в шахту, но люди его партии еще не собрались, и он дожидается их¹⁰.

Temat pracujących dzieci w znacznie złagodzonej formie porusza Kuprin także w opowiadaniu *Taper*. I tutaj tytułowy bohater nie jest chroniony przed kłopotami świata dorosłych. W wyjątkowym dla każdego dziecka czasie Świąt Bożego Narodzenia nie bawi się z rodziną i przyjaciółmi, lecz przygrywa podczas przyjęcia wydawanego przez zamożną rodzinę. Znakiem ubóstwa chudego, ciemnowłosego czternastolatka jest jego zniszczony mundurek oraz bladeść lica i niezwykle, szare oczy — zbyt duże i zbyt poważne jak dla dziecka. Zaakcentowaną w portrecie chłopca bladeść możemy rozpatrywać dwojako: bądź jako przejaw norm estetycznych i systemu wartości, które odsyłają nas z jednej strony do postaci anioła, z drugiej zaś — do sposobu przedstawiania bohaterów w bajce ludowej, gdzie biel jest emblematem niewinności, czystości ducha, bądź jako przejaw słabowitości, choroby. Dzięki nakreślonej tu dychotomii chłopięce

⁹ Dmitrij Jemiec, analizując utwory Kuprina o tematyce dziecięcej w aspekcie socjalnym, zauważyła: „Тема фабричного и, в особенности, шахтерского ребенка, вынужденного заниматься непосильным трудом, была открыта в русской литературе рассказами Мамин-Сибиряка о жизни детей на приисках («Приисковый мальчик», «Шахтер», «В руднике»). В 1897 г. появился рассказ молодого Серафимовича «Маленький шахтер», а через два года как своеобразное завершение этой темы — рассказ А.И. Куприна «В недрах земли»”. Д.А. Емец: *Произведения для детей и о детях в творчестве русских писателей второй половины XIX века* (К.Д. Ушинский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов, А.И. Куприн), автореферат на соиск. учен. степени канд. филол. наук, Москва 2001, s. 20.

¹⁰ А.И. Куприн: *В недрах земли*. В: *Idem: Собрание сочинений...*, Т. 2, s. 418.

portrety mogą zarówno zachwycać i rozczułać, jak też wzbudzać współczucie ze względu na mizerną posturę i brak zdrowych rumieńców¹¹. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w opowiadaniach *Odważni uciekinierzy*, *Podróżnicy czy Bez tytułu*. W ostatnim z utworów myśl ta została *expressis verbis* wyartykułowana w opisie małego letnika:

Вслед за блондинкой из калитки стремглав выскочил мальчик лет семи, очень на нее похожий, тоненький, бледный, вероятно, болезненный. Он с визгом бросился к отцу на шею и повис на ней, болтая в воздухе ножками, голыми по колени. Все трое пошли в хату¹².

W powyższych utworach bladość i wątłość szły zazwyczaj w parze z ubóstwem i sfatygowaną odzieżą. Natomiast blade, jasnowłosego bohatera *Biednego księcia* jest nie tylko zdrowy, lecz także zadbany i bogaty. Zwiastunem majątności rodziny chłopca jest między innymi jego staranny i dostatni ubiór:

На нем коричневая из рубчатого бархата курточка, такие же штанишки по колению, черные гетры и толстые штилеты на шнурках, отложной крахмальный воротник и белый галстук. Светлые, короткие и мягкие волосы расчесаны, как у взрослого, английским прямым пробором. Но его милое лицо мучительно бледно, и это происходит от недостатка воздуха: чуть ветер немного посильнее или мороз больше шести градусов, Даню не выпускают гулять¹³.

Bladość chłopca, jak wynika z powyższego passusu, jest rezultatem braku ruchu i świeżego powietrza. Dziewięcioletniego Danię otacza spore grono nadopiekuńczych kobiet (oprócz matki w domu są rozliczne ciotki, niania, angielska guwernantka), które z lęku przed bakteriami i chorobami izolują go od świata zewnętrznego, w tym także od kontaktów z rówieśnikami. Mimo cieplarnianego wychowania chłopiec wyrósł na małego dżentelmena ze szlachetnymi manierami i bogatą wyobraźnią, która pozwala mu zapomnieć o zakazach i przykrościach. Niemniej jednak życie w przysłowiowej złotej klatce jest przyczyną nieukontentowania, o czym świadczy następująca gorzka konstatacja małego bohatera:

Вот нянька говорит часто: «Ты наш принц». И правда, Даня, когда был маленький, думал, что он — волшебный принц, а теперь вырос и знает, что он бедный, несчастный принц, заколдованный жить в скучном и богатом царстве¹⁴.

Kolejni bohaterowie wywodzący się z dobrze sytuowanych rodzin, którzy zostali obdarzeni przez pisarza wyglądem cherubinków, pojawiają się w opo-

¹¹ G. Leszczyński: *Kulturowy obraz...*, s. 25.

¹² А.И. Куприн: *Без заглавия*. В: *Idem: Собрание сочинений...*, Т. 1, s. 319.

¹³ А.И. Куприн: *Бедный принц*. В: *Idem: Собрание сочинений...*, Т. 5, s. 166.

¹⁴ *Ibidem*, s. 167.

wiadaniach *Zabawka* i *Biały pudel*. Witia i Trilli mają długie, lniane loki niczym renesansowo-barokowe putta. Pierwszy z nich odziany jest w aksamit i koronki, drugi zaś — w ubranko w stylu marynarskim. Te sielskie obrazki szybko jednak zostają przetransponowane i zyskują inny wydźwięk. W utworze *Zabawka* dziecięca anielskość przeciwstawiona została śmierci. Zmarły chłopiec umiejscowiony został w specyficznej przestrzeni wolnej od bólu, lęku i trągizmu. Dziecko ma bowiem naturę ni to duchową, ni cielesną, dlatego nie dotyka go smutek śmierci, co więcej, radość dziecięctwa zdaje się rozświetlać mroki przemijania. „Kto umarł za młodu — odnotowuje Leszczyński — nie jest poddany czerni, przemienia ją samym swoim dziecięcym jestestwem. Wyobrażenie o zmarłym dziecku uwarunkowane jest kulturowo: naturalny punkt odniesienia to nie czerń śmierci (żałoby, przemijania, nicości, smutku), lecz jasność anioła, który najwyraźniej znalazł należne sobie miejsce pośród zbawionych”¹⁵. Czerń i cierpienie przynależą zatem do świata dorosłych. Takie postrzeganie śmierci zdaje się uzasadniać opozycyjny charakter opisów martwego chłopca i jego matki. Twarz Witi i rozpromienia uśmiech, który ewokuje spokój i harmonię. Natomiast sugestywna scena ukazująca od tyłu postać modlącej się na klęczkach rodzicielki, która odziana jest w czarną suknię, wyraża niemą rozpacz po stracie ukochanego dziecka.

Niebieskie oczy i płowe pukle odsyłają zazwyczaj do sielankowego paradygmatu raju. Nie zawsze jednak powierzchowność cherubinka idzie w parze z czystą duszą i dobrocią. Kuprin nieco przewrotnie używa bohaterowi *Białego pudła* anielskiego wyglądu, jednocześnie obdarzając go diabolicznymi, rzecz można, cechami charakteru. Trilii, którego matka, co znamienne, nazywa aniołem, jest egoistyczny i rozbisurmaniony. Sześć dorosłych osób nie jest w stanie poradzić sobie z malcem, który tyranizuje cały dom:

Сразу можно было догадаться, что причиной их беспокойства является мальчик в матросском костюме, так внезапно вылетевший на террасу.

Между тем виновник этой суматохи, ни на секунду не прекращая своего визга, с разбегу повалился животом на каменный пол, быстро перекатился на спину и с сильным ожесточением принялся дрыгать руками и ногами во все стороны. Взрослые засуетились вокруг него¹⁶.

Przytoczony urywek jest częścią epizodu przedstawiającego próbę podania chłopcu medykamentu. Dorosli dosłownie błagają Nikolaja (takie jest jego prawdziwe, ale rzadko używane imię), a matka pada przed nim na kolana, obiecując ponadto pieniądze, a nawet żywego konika lub osiołka, jeśli tylko zgodzi się przyjąć lekarstwo. Ostatecznie rozhisteryzowana kobieta, nie potrafiąc poradzić sobie z sytuacją, która ją przerasta, obarcza tym zadaniem lekarza. Kuprin kreśli tu portret nieodpowiedzialnej matki, *notabene* nie jedyny w jego twórczości,

¹⁵ G. Leszczyński: *Kulturowy obraz...*, s. 43.

¹⁶ А.И. Куприн: *Белый пудель*. В: Идем: *Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 271.

która nie zdaje sobie sprawy z wagi obowiązku, jakim jest wychowanie latorośli. Takie są przecież bohaterki *Podróżników*, *Rzeki życia* (*Река жизни*, 1906), *Z ulicy* (*С улицы*, 1904), powstałej podczas emigracji *Żanety* (*Жанета*, 1933) i poniekąd *Biednego księcia*, w którym mowa o matce, a właściwie całym zastępie nadopiekuńczych kobiet, które są na tyle ekspansywne, że pod ich naciskiem ojciec chłopca, człowiek mądry i poważany, usuwa się w cień, pozwalając niewiastom realizować ich wizję wychowania. Dystansowanie się ojca i nadopiekuńczość matki mogą jednak przyczyniać się do nieprawidłowego rozwoju dziecka, a niekiedy wręcz do głębokiej patologii. Bogdan de Barbaro, uznany polski psychiatra i psychoterapeuta, przekonuje, iż wyjątkowość zagadnienia nadopiekuńczości zasadza się na dramatycznym napięciu między miłością a wolnością:

Ryzykując odrobinę patosu, można powiedzieć, że istotą nadopiekuńczości jest patologia wolności w obszarze miłości. Przy powyższym rozumieniu tak wolność, jak i miłość pozostają relacyjne, rozwijają się między dwiema lub więcej osobami. Nadopiekuńczość nie jest cechą osobowości ani wadą charakteru, lecz raczej dynamicznie zmieniającym się elementem relacji¹⁷.

Mimo zasygnalizowanych w *Biednym księciu* uchybień wychowawczych, miłość i troska rodziców zdają się przeważać, Dania, jak wiemy, posiada dobre manieri, jest życzliwy i serdeczny, zaszczepiono w nim ideę dobroczynności, dlatego też waży się jedynie na mały akt niesubordynacji, dzięki któremu zaspokaja niedosyt swobody. Kilkugodzinna ucieczka z domu, podczas której koleduje wraz z małymi ulicznikami, uszczęśliwia go i rozwesela. Mógłby jednak wyrosnąć z niego drugi Trilli. Wychowywanie dziecka pod kloszem i pobłażanie wszystkim jego zachciankom przynoszą najczęściej złe rezultaty, nie dają bowiem podstaw do przekształcenia się w przyszłości w wartościowego dorosłego. Zdaniem Leszczyńskiego dziecko od najwcześniejszych lat przygotowuje się do swej społecznej roli. Te wywodzące się z wyższych sfer otaczane są zazwyczaj bezmyślnym, niczego nie wymagającym uczuciem, a także traktowane jak kosztowny bibelot. Przyzwyczajają się je więc do braku ograniczeń i samowoli, a także nie karci nawet wtedy, gdy zachowują się agresywnie lub powodują zniszczenia. Natomiast dyscyplina, kary cielesne, uległość i posłuch wpisane są w system wychowania niższych warstw społecznych¹⁸.

Do rajy nawiązuje także bezpośrednio lub pośrednio przestrzeń domu, tak fizyczna, jak i duchowa. To właśnie w domu kształtuje się system wartości, postawa moralna i wrażliwość młodego człowieka, tu uczy się on obowiązków, ale także spędza czas na harcach i psotach. Winien więc dom być miejscem

¹⁷ B. de Barbaro: *Między miłością a wolnością*. „Kontrapunkt. Magazyn Kulturalny Tygodnika Powszechnego” 1997, nr 1—2 (13—14). Wersja online: <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/13-14/barbar.html> (dostęp: 4.12.2015).

¹⁸ G. Leszczyński: *Kulturowy obraz...*, s. 207.

wyjatkowym, oazą bezpieczeństwa, dobra i miłości, które uosabia matka, toteż właśnie ona jest ikoną domu. Nie może zatem dziwić, że postać matki zajmuje często w dziełach literackich miejsce szczególne, można rzec, uprzywilejowane, a relacje między nią a dzieckiem ulegają sakralizacji¹⁹. Jednocześnie jednak to właśnie od matki, symbolizującej ciepło domowego ogniska, rozpoczyna się rozkład więzi rodzinnych. Gdy zatem spokojna i harmonijna przestrzeń dzieciństwa zostaje zburzona, dom staje się zaprzeczeniem raju i błogiej szczęśliwości, zamienia się w piekło; piekło moralnego upadku, braku miłości, odrzucenia²⁰.

Z tego punktu widzenia niezwykle niepokojące są matki nie potrafiące zarówno wychować dziecka, jak i stworzyć prawdziwego domu, które nad dobro dzieci i szczęście rodzinne przedkładają własne przyjemności i zachcianki. Za przykład posłużą nam tu bohaterki *Żanety*, *Podróżników*, *Z ulicy* i *Rzeki życia*. Kobiety sportretowane w dwóch pierwszych utworach nie potrafią i nie chcą dbać o najbliższych, skupione są wyłącznie na sobie, interesują je wyjścia do teatru, bale, spotkania ze znajomymi, zakup nowych strojów, nawet jeśli nadwiera to budżet domowy. Bohaterka *Żanety* traktuje swoje dzieci jak marionetki, sama stworzona jest wyłącznie do zabawy, tak ją bowiem wychowano. Dlatego też Lidia wyniesione z domu rodzinnego wartości, w którym dorastającą pannę przygotowuje się do pełnienia funkcji salonowej lalki, przenosi do dorosłego życia. Nawiasem mówiąc, taka optyka odsyła nas do burzliwego dyskursu na temat społecznej i kulturowej roli kobiety, z jakim mamy do czynienia na przełomie wieków:

За детьми Лидия никогда не ходила. Не любила и не умела этого. Около девочек были всегда кормилицы, няньки и бонны. Сама же мать только наряжала их, как кукол, и играла с ними, как с куклами, в течение десяти минут в сутки. [...] Занимала ее больше всего легкая, суетливая, подвижная общественная благотворительность, устройство литературных и студенческих вечеров, лотереи, и базары, и прочие веселые пустышки с приглашением знаменитостей, с продажей шампанского и цветов и с постоянными предложениями заказывать новые модные костюмы²¹.

Takie postępowanie kończy się klęską: małżeństwo rozpada się, a dziecięce charaktery ulegają wypaczeniu, mimo iż profesor Simonow stara się ochronić umysły córek przed zgubnym wpływem nieodpowiedzialnej żony. Na nic zdają się odpowiednio dobrane lektury, wyjścia do ogrodu zoologicznego, muzeów, galerii, dyskusje o świecie przyrody. Z czasem dziewczynki zaczynają coraz bardziej przypominać zachłanną, lekkomyślną i kapryśną rodzicielkę, która na-

¹⁹ Por. J. Kowalczykówna: *Nimbem otoczona. Wizerunek matki w „Pannie z mokrą głową” Kornela Makuszyńskiego*. W: *Dzieciństwo i sacrum. 2. Szkice i studia literackie*. Red. J. Papużyńska, G. Leszczyński. Warszawa 2000, s. 41–47.

²⁰ Por. G. Leszczyński: *Kulturowy obraz...*, s. 159–193.

²¹ А.И. Куприн: *Жанета*. В: *Идем: Собрание сочинений...*, Т. 8, s. 486.

stawia je ponadto przeciwko ojcu. Simonow zdaje sobie sprawę, jak bardzo destrukcyjna dla formujących się dziecięcych osobowości jest atmosfera zarzętej wrogości utrzymująca się w ich domu latami, dlatego też wybiera, jego zdaniem, mniejsze zło. Tak mocno kocha swoje córki, że aby oszczędzić im przykrości związanych z rozwodem rodziców i oglądaniem przykrych scen lub wysłuchiowaniem gorzkich, nienawistnych słów, decyduje się wyjechać z Petersburga do Moskwy i w ten sposób bezpowrotnie traci kontakt z rodziną. Na zawsze zachowuje jednak w sobie sympatię i szacunek dla najmłodszych, a ich bezbronność niezmiennie budzi w nim rozrzewnienie.

W pozostałych utworach do grzechu zaniedbania dodaje Kuprin kolejne patogenne czynniki wypaczające dziecięcą psychikę: zdrady małżeńskie, alkoholizm oraz ignorowanie poważnych zagrożeń czyhających na najmłodszych w najbliższym otoczeniu. Kola z *Podróżników* pozbawiony jest matczynych uczuć, ta bowiem wdaje się w kolejne miłości, łączy go jednak silna więź z ojcem, który ubóstwia syna i gotów jest znosić dla niego najgorsze upokorzenia. Tego szczęścia nie ma bohater opowiadania *Z ulicy*. Już jako dorosły człowiek, mający na koncie wiele niegodziwych czynów, z niechęcią cofa się pamięcią do czasów dzieciństwa, gdzie kryje się źródło jego zepsucia. Rodzice nie poświęcali mu uwagi, nadużywali alkoholu, bili go, matka na jego oczach romansowała z obcymi mężczyznami, dlatego od najwcześniejszych lat wychowywała go ulica, a zwłaszcza zdegenerowany czeladnik ojca:

Это еще пустяки, что курили, пили водку, играли в орлянку и в карты — налево, направо — и что я таскал у отца потихоньку деньги. Отец и сам по праздникам, когда у нас бывали гости, забавлялся тем, что накачивал меня допьяна и заставлял плясать... С Юшкой хуже бывало. Одиннадцати лет узнал я женщину; это было опять-таки на задворках, под руководством того же самого Юшки²².

Destrukcyjny wpływ Juszki, czy też według określenia samego bohatera »адское влияние«, odcisnął silne piętno w jego biografii i sprawił, że prowadził on tryb życia niczym małoletnie postaci z powieści Zoli. Następstwa tej wczesnej demoralizacji są fatalne: ubóstwo emocjonalne nie pozwala mu zbudować głębokiej relacji z drugim człowiekiem, bohater nie potrafi szanować innych ludzi, nie umie docenić miłości. Zakłada wprawdzie rodzinę, lecz wkrótce porzuca żonę i synka, ma bowiem świadomość, że jeśli zostanie, pociągnie ich na dno. Zdają się tu pobrzmiewać echa naturalistycznej wersji determinizmu i teorii dziedziczności. Bohatera ukształtowało bez wątpienia otoczenie, w którym wzrastał, z niego czerpał przecież wzorce w dorosłym życiu, a po rodzicach odziedziczył najgorsze cechy.

W równie niezdrowym, wypaczającym psychikę środowisku wzrasta potomstwo bohaterki *Rzeki życia*. Wdowa, samotnie wychowująca czwórkę dzieci:

²² А.И. Куприн: *С улицы*. В: *И д е м: Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 367.

dwoje gimnazjalistów oraz siedmio- i pięcioletka, jest właścicielką trzeciorzędowego hoteliku, gdzie rezydują głównie kobiety lekkich obyczajów. Annę interesują przede wszystkim zyski oraz burzliwy romans z pasożytniczym na niej poręcznikiem rezerwy, dlatego dzieci chodzą brudne i głodne, a jej zastrzeżeń nie budzi przyjaźń trzynastoletniej córki z jedną z prostytutek. Co więcej, Anna niezmiernie szanuje Żenię. Taki styl życia daje jej bowiem niezależność oraz umożliwia regularne uiszczanie rachunków. Na domiar złego wdowa zdaje się nie dostrzegać awansów, które jej lubieżny kochanek czyni jej nastoletniej córce. Wasilij Brusianin, współczesny Kuprinowi pisarz i dziennikarz, tak ocenia postępowanie nierozważnej kobiety:

Мать Алечки бессильна противопоставить ухаживанию поручика что-либо, предо-стерегающее дочь от возможного падения при содействии «взрослого», потому что и сама мать не в состоянии подняться до чистоты отношений²³.

Niemniej jednak nie wszystkie przedstawione w utworach Kuprina matki są niedojrzałe i egoistyczne. Niektóre, jak bohaterka *Strasznej chwili* (*Страшная минута*, 1895), potrafią stworzyć prawdziwy dom, napęlić go atmosferą miłości, czułości i bezpieczeństwa. Warwara nie jest jednak idealna, ma krótką chwilę słabości. Przez moment pod wpływem rozbudzonych przez przystojnego śpiewaka namiętności gotowa jest bowiem zaryzykować szczęście własnej rodziny, niemniej silniejsza okazuje się szczerą i oddaną miłość do córeczki. Nie przypadkiem w portrecie bohaterki prozaik uwypukla takie cechy, jak czułe ucho troskliwej rodzicielki, które potrafi wyłować podczas głośnego przyjęcia odgłosy dochodzące z dziecinnego pokoju, czy miękki niedosłyszalny krok, jakim potrafią chodzić tylko matki.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że opiekuńcze duchy dzieciństwa to nie tylko kochający rodzice, a domem może być każda przestrzeń na swój sposób udomowiona, która kształtuje dziecięcą wrażliwość, budzi pozytywne emocje i jest oazą ciepła, spokoju. W przywoływanym tu już opowiadaniu *Biały pudel* na zasadzie kontrastu pojawia się jeszcze jeden mały bohater. Sierioża nie tylko nie opływa w dostatki jak Trilli i nie dogląda go cały szereg dorosłych, co więcej, jest sierotą, który od pięciu lat prowadzi nomadyczny tryb życia. Dwunastolatek jest jednak niewinny, radosny i chłonny wiedzy, za wzorzec służy mu bowiem opiekujący się nim staruszek, który dba, by chłopiec wyrósł na człowieka dobrego i prawego. Mimo iż są jedynie ubogimi wędrownymi akrobatami, łączy ich wzajemny szacunek i przywiązanie, zawsze znajdują czas na ciekawe rozmowy i celebrowanie posiłków, a do szczęścia wystarcza im jakiegokolwiek tymczasowe lokum, najczęściej na łonie przyrody, gdzie za dach nad głową

²³ В.В. Брус я н и н: *Дети и писатели. Литературно-общественные параллели. (Дети в произведениях А.П. Чехова, Леонида Андреева, А.И. Куприна и Ал. Ремизова)*. Москва 1915, s. 222.

służą im gałęzie drzew, za posłanie — trawa. Tak Kuprin odmalowuje scenę przygotowywania i spożywania przez członków trupy prostej strawy, która jest doskonałą egzemplifikacją panujących między nimi relacji:

Перед едой старик долго крестился и что-то шептал. Потом он разломил краюху хлеба на три неровные части: одну, самую большую, он протянул Сергею (малый растет — ему надо есть), другую, поменьше, оставил для пуделя, самую маленькую взял себе.

— Во имя отца и сына. Очи всех на тя, господи, уповают, — шептал он, суетливо распределяя порции и поливая их из бутылки маслом. — Вкушай, Сережа!

He торопясь, медленно, в молчании, как едят настоящие труженики, принялись трое за свой скромный обед²⁴.

Przeanalizowany materiał ujawnia swoistą dwuwartościowość w przedstawianiu dzieciństwa przez autora *Sulamitki*. Pozostaje to w ścisłym związku ze społecznym położeniem bohatera, sposobem jego wychowania, wzorcami postępowania oraz system wartości regulującym stosunki rodzinne. Dziecięcy wszechświat w utworach Kuprina, podobnie jak cała ludzka egzystencja, pełen jest sprzeczności, waha się bowiem między symboliką arkadyjską a jej wizerunkiem zanegowanym, dlatego też jego małoletni bohaterowie kroczą przez życie po wąskiej drodze oddzielającej miłość od odtrącenia, szczęście od cierpienia, niewinność od występku, pełnię od nicości, życie od śmierci.

²⁴ А.И. Куприн: *Белый пудель*. В: *Idem: Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 282.

Nel Bielniak — doktor nauk humanistycznych, związana z Uniwersytetem Zielonogóskim. Jej zainteresowania badawcze dotyczą literatury, kultury i filozofii rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku, zwłaszcza Siergieja Siergiejewa-Ceńskiego, Ilii Erenburga oraz Aleksandra Kuprina. Najnowsze prowadzone przez nią badania mają na celu ukazanie wpływu poetyki realizmu oraz modernizmu na prozę Kuprina i wpisanie jego twórczości w szeroki kontekst zjawisk przełomu XIX i XX wieku.