

Metafizyka życia i śmierci w opowiadaniach Aleksandra Kuprina

Nel Bielniak

ABSTRACT: The article discusses issues of impermanence, the absurdity of life, the inevitable death in short stories written by Aleksander Kuprin. According to the spirit of the epoch, the protagonists are representatives of various approaches to the phenomenon of death; they both experience fear, they rebel against the inevitable nature of death, and come to a reconciliation of death in the end.

KEY WORDS: life, death, impermanence

Do fundamentalnych zagadnień egzystencjalnych, nurtujących ludzkość od zarania dziejów, należą bez wątpienia kwestie sensu życia i śmierci. Uświadomienie sobie niszczącego działania czasu i nieuchronności kresu ziemskiej wędrówki zmusza jednostkę do postawienia pytań o wartość i celowość istnienia. Instynktowna potrzeba zachowania życia implikuje zarówno lęk, jak i bunt przeciwko śmierci. Jedną z form sprzeciwu wobec tego niepokojącego i niepoddającego się poznaniu zjawiska są wytwory kultury. To właśnie rozmyślanie o śmierci zainicjowały cały szereg twórczych poszukiwań i artystycznych manifestacji, wzbudzających od tysięcy lat silne emocje. Można pokusić się o stwierdzenie, że w taki oto sposób życie bierze swój początek w śmierci. Drobek różnych dziedzin nauki i sztuki zdaje się być swego rodzaju antidotum na nieodwracalność przemijania. Dwudziestowieczny francuski pisarz i filozof, Christian Chabanis, twierdzi wręcz, iż „kultura jest przede wszystkim terenem świadomości zażartej walki, toczonej przez człowieka przeciwko umieraniu: kultura jest aktem nieśmiertelności. Doskonała cywilizacja, arcydzieło sztuki, zew wolności i gest miłości, wszystkie zadają kłam śmierci i od początków świata są oznaką tego, że śmierć nie potrafi uporać się z człowiekiem”¹.

¹ Ch. Chabanis: *Rozmowa z czytelnikiem*. W: I d e m: *Śmierć, kres czy początek?* Tłum. A.D. Tuaszynska [i.e. Tuaszynska]. Warszawa 1987, s. 21.

Na przestrzeni dziejów w różnych kulturach rozmaicie interpretowano i przeżywano śmierć, zmieniały się jej wyobrażenia i związane z nimi wierzenia oraz obyczaje obchodzenia się z chorym i martwym ciałem. Każda epoka wytwarzała własne fantazmaty, akcentowała inne dominanty, rzutujące na postrzeganie śmierci. Wzmoczone występowanie tego motywu w literaturze i innych sztukach można odnotować na przełomie XIX i XX wieku. Typowe dla końca każdego stulecia nastroje schyłkowe, wynikające z poczucia zagrożenia dotychczasowych wartości, przybrały w Rosji tego okresu postać między innymi katastroficzno-apokaliptycznych wizji i stanów depresyjnego przygnębienia, nękających warstwy oświecone. Ich źródłem były zarówno sytuacja panująca w kraju (przemiany społeczno-obyczajowe oraz ekonomiczno-polityczne), jak i ogólny pesymizm epoki, uwarunkowany w dużej mierze przez filozofię Friedricha Nietzschego oraz Arthura Schopenhauera, przekonującego, iż istnienie samo w sobie nie ma żadnej wartości: „Gdyby najpierwszym i bezpośrednim celem naszego życia nie było cierpienie, to nasze istnienie byłoby czymś najbardziej bezcelowym w świecie. Absurdem jest bowiem mniemanie, jakoby nie kończący się, wypływający z właściwej życiu niedoli ból, który wypełnia sobą wszędzie świat, był bezcelowy i czysto przypadkowy. Każde poszczególne nieszczęście jawi się wprawdzie, jako wyjątek; ale nieszczęście w ogóle jest regułą”².

Charakterystyczny dla epoki *fin de siècle*'u dualizm przejawiał się między innymi w inklinacji do łączenia wszelkiego rodzaju przeciwieństw, stąd też w twórczości ówczesnych artystów odnajdujemy zarówno próby zgłębienia mrocznych zakamarków ludzkiej psychiki, ucieczki od bólu istnienia czy zrozumienia procesu umierania, jak i zaczerpnięte z franciszkanizmu wątki afirmacji życia i stworzenia³. Tematy te podnosili nie tylko przedstawiciele nowej sztuki (Charles Baudelaire, Joris-Karl Huysmans, Konstantin Balmont, Zinaida Gippius, Dmitrij Mierieżkowski czy Fiodor Sołogub), lecz także kontynuatorzy artystycznych i ideowych postulatów realizmu, do których zaliczyć można Aleksandra Kuprina (1870—1938). Zgodnie z duchem epoki prozaik rozpatruje zagadnienie sensu życia i śmierci z różnych punktów widzenia, co pozwala mu odkrywać za każdym razem inną rzeczywistość. W zależności od przyjętej perspektywy pisarz ukazuje bądź biologiczne oblicze śmierci postrzeganej jako namacalny fakt egzystencjalny, bądź jej aspekt metafizyczny. Sugestywne, pełne naturalizmu opisy procesu umierania i nieodłącznie związanej z nim choroby zawierają między innymi opowiadania *Czarna mgła* (*Черный туман*, 1905) oraz wcześniejsze o kilka lat *Mięso* (*Мясо*, 1895). Jednocześnie jednak

² A. Schopenhauer: *Metafizyka życia i śmierci*. Tłum. J. Marzęcki. Warszawa 1995, s. 52.

³ Ze względu na ograniczone ramy artykułu, niepozwalające na dogłębną analizę wszystkich poruszanych zagadnień, tło historycznoliterackie oraz życie kulturalne omawianej epoki zostaną zaledwie zasygnalizowane.

te same utwory nasycone są rozważaniami umożliwiającymi wpisanie ich w popularny wówczas dyskurs eschatologiczny i ontologiczny.

W opowiadaniu *Czarna mgła* przedstawiona została historia przystojnego, energicznego Ukraińca, który zimą przyjeżdża do Petersburga z zamiarem zaowocowania stolicy. Mimo iż początkowo wszystko układa się po myśli pełnego sił witalnych bohatera, narratora, będącego jednocześnie jego przyjacielem, nie opuszczają jakieś niejasne, kasandryczne przeczucia, które urzeczywistniają się już wiosną. Wtedy bowiem można było zaobserwować pierwsze zmiany stanu psychofizycznego Borisa. Pierwotnie przybierają one postać tęsknoty za rodzinnymi stronami, następnie zubożenia, rozdrażnienia i wyobcowania, z czasem zaś choroba pogłębia się, o czym świadczą bezsenność, spadek wagi, kaszel i krwioplucie. U kresu trwającej rok udręki pogodzony z losem bohater powraca do ukochanej guberni połtawskiej i tam dokonuje żywota. W realistyczną konkretność wyrazistych opisów niedomagającego Borisa wplata prozaik rozmyślenia o misterium życia i śmierci. Poprzez zastosowany tu zabieg uśmiercenia bohatera w słoneczny kwietniowy dzień, przesycony aromatem bujnie kwitnących bzów, przy akompaniamencie rozdokazywanych drożdży, pisarz przypomina o wiecznym cyklu umierania i odradzania. Nurtuje go ponadto indywidualny charakter tego niepoznawalnego zjawiska. Narrator towarzyszący konającemu przyjacielowi zastanawia się bowiem, jakie są ostatnie doznania umierającego.

Bohater opowiadania *Mięso*, młody, wysportowany, prowadzący zdrowy tryb życia student medycyny, pod wpływem bezpośredniego kontaktu z najbardziej konkretnym przejawem śmierci, jakim jest obce martwe ciało, nieoczekiwanie uzmysławia sobie własną śmiertelność. Popycha go to nawet do próby samobójczej, jednak wola życia okazuje się silniejsza i Boris nie naciska spustu rewolweru. Zdaniem Ireneusza Ziemińskiego, samobójstwo nie jest zaprzeczeniem instynktownej miłości swego istnienia, „nie jest ono bowiem odmową życia, lecz niezgodą na bezsens określonej formy życia i beznadziejność rozpaczy. Samobójstwa nie należy zatem interpretować jako opowiedzenia się za nicością przeciwko bytowi, lecz jako protest przeciwko temu, co niszczy ludzką godność. [...] Samobójstwo można też pojmować jako ostateczną próbę przełamania samotności”⁴.

Bohater przerażony odwieczną prawdą o nieodwracalności przemijania i kruchości ludzkiego życia, która objawiła mu się tak niespodziewanie, instynktownie pragnie kontaktu z żywymi ludźmi. Nie znajduje jednak ukojenia ani na sali gimnastycznej wśród pełnych sił witalnych kolegów sportowców, ani w ramionach beztrudnej kochanki. Wciąż męczą go bowiem myśli bliskie koncepcjom cytowanego wyżej niemieckiego gnostyka:

⁴ I. Ziemiński: *Metafizyka śmierci*. Kraków 2010, s. 11–12.

— Боже мой, боже мой! — шептал он тоскливо. — Жить и постепенно *этого* ожидать, каждый день, каждую минуту! А потом? Потом будешь лежать, как те голые, будешь лежать год, двадцать лет, сто... И об этом позабудут... все... Для чего же мне эта жизнь, если я каждую секунду должен думать о смерти? Ах, как все это гадко, как все это гадко!⁵

Do doświadczeń modernistów sięga Kuprin także w opowiadaniu *Psyche* (*Психея*, 1892). Już sam tytuł utworu, odwołujący się do mitologii, w której postać ta personifikuje duszę ludzką, zbliża pisarza z twórcami styku stuleci, chętnie posiłkującymi się wyidealizowanym stereotypem tej greckiej bogini. Przedstawiciele nowej sztuki szukali inspiracji zarówno w europejskiej oraz orientalnej mitologii, jak i w rozmaitych systemach filozoficznych, mistycznych, religijnych. W opowiadaniu tym mamy ponadto do czynienia z całą paletą wątków chętnie poruszanych przez ówczesnych twórców. Bohater utworu, rzeźbiarz, podnosi między innymi kwestie powołania artysty, wolności sztuki, jej niezależności od gustów drobnomieszczańskiej publiczności oraz cienkiej granicy pomiędzy geniuszem a szaleństwem. Kuprin wykorzystuje tu również techniki charakterystyczne dla całej literatury tamtego okresu, do których zaliczyć można narrację pierwszoosobową oraz obrazowanie oniryczne. Dla niniejszych rozważań najważniejszy jest jednak swoisty bunt bohatera przeciw absurdalności życia oraz zgubnym wpływom filisterskiego świata, wyrażający się w Schopenhauerowskiej negacji woli istnienia. Rzeźbiarz tak oto odpowiada koledze na pytanie o granice ludzkiej woli:

— Я не ручаюсь, вполне ли я понял твой вопрос, — отвечал я, — но если ты, так же как и я, под понятием о воле подразумеваешь всякое хотение жизни, то ведь тебе должно быть известно, что я всегда ставил человеку в заслугу возможно большее отрицание этой воли»⁶.

Rozpad funkcjonującego do tej pory tradycyjnego systemu wartości, oparte-go na wypracowanej przez pozytywizm konkretnej i zrozumiałej wizji świata, doprowadził do ogólnoeuropejskiego kryzysu cywilizacyjnego. Nie sposób nie zgodzić się ze słowami Danuty Kołakowskiej, iż zagadnienia „ciągłości i nieciągłości dziejów, trwałości i zmienności natury człowieka towarzyszą ludzkości od początku jej refleksji nad światem, jednakże w czasach gwałtownego przyspieszenia biegu historii dylematy te, oscylujące w literaturze wokół antynomii Erosa i Tanatosa, nabierają szczególnej ostrości”⁷. W rezultacie osamotniona jednostka ludzka dotkliwie odczuwa egzystencjalną pustkę. Przekonana jest nadto o nieuchronności zbliżającej się katastrofy. Swoiste poczucie wyko-

⁵ А.И. Куприн: *Мясо*. В: *Идеи: Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 1. Москва 1970—1973, s. 314.

⁶ *Идеи: Психея*. В: *Идеи: Собрание сочинений...*, Т. 1, s. 130.

⁷ *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. D r a w i c z. Warszawa 1997, s. 19.

rzenia i metafizycznej bezdomności znane jest bohaterom opowiadań *Mięso*, *O pudlu* (*О пуделе*, 1909) oraz *Nieoficjalna kontrola* (*Негласная ревизия*, 1894), zastanawiającym się, jaki jest sens ludzkiego istnienia, skoro życie jednostki jest tak krótkie i niedorzeczne, a u jego kresu niezmiennie czeka śmierć; dlaczego ludzie tak bardzo pragną tej naznaczonej cierpieniem egzystencji. Walentyna z *Nieoficjalnej kontroli*, rozmyślając o efemerycznym charakterze ludzkiego bytu, dochodzi do przygnębiającego wniosku:

Я читаю и слышу постоянно, что все мы, люди, одарены разумом и волей, и это нас связывает в братскую семью. Ах! Ничего этого я не вижу и не хочу признавать! Я вижу толпу, бессмысленную, раздавленную страхом смерти, толпу, которая судорожно цепляется за этот кусочек жизни и света... Мне самой становится страшно и противно!⁸

Walentyna oraz student z opowiadania *Bagno* (*Болото*, 1902) dostrzegają w takim porządku rzeczy okrutny żart losu. Natomiast bohaterowie opowiadań *Wieczorny gość* (*Вечерний гость*, 1904) i *Próba* (*Искушение*, 1910) obstają przy przekonaniu, iż życiem jednostki kierują nieodgadnione fatum lub bliżej nieokreślone tajemnicze moce. Narrator pierwszego utworu jest przeświadczony, iż jednostka nie ma wpływu na własne życie, co więcej — najważniejsze zjawiska życia, do których zalicza narodziny, miłość i śmierć, uzależnione są od kapryśnej woli przypadku. Każdy bowiem człowiek oraz każda rzecz, najmniejszy nawet drobiazg, z którymi stykamy się na co dzień, pozostawiają swój ślad, zmieniając tym samym bieg naszego życia. Jedynym stałym elementem ludzkiej egzystencji, aczkolwiek niepozbawionym przypadkowości, jest śmierć. W dyskusję o przypadku i przeznaczeniu włącza się także narrator *Próby*. Powołując się na historię Polikratesa, będącego archetypicznym uosobieniem zmienności losu, przypomina czytelnikom o nietrwałości ziemskiego szczęścia oraz nieuchronności kary za nadmierne powodzenie. Jego zdaniem, tajemniczy ktoś lub tajemnicze coś od wieków nieprzerwanie stoją na straży, strzegąc, aby nie została zachwiana równowaga między dobrem a złem, dobromytem a nieszczęściem. Śmiałków, którzy kuszą los — przesadnie szczęśliwych ludzi, napomina w specyficzny sposób: zsyła na nich cierpienie, rozpacz lub śmierć. Zbyt wielka pomyślność może bowiem doprowadzić do zepsucia i zwyrodnienia rodzaju ludzkiego. A jest to bardzo niebezpieczne, gdyż — dowodzi narrator — ludzkość zamknięta została w nieprzerwanym cyklu narodzin i śmierci:

Но над жизнью, то есть над миллионами сцепившихся случаев, господствует — я в этом твердо уверен — непреложный закон. Все проходит и опять возвращается, рождается из малого, из ничего, разгорается, мучит, радуется, доходит до вершины

⁸ А.И. Куприн: *Негласная ревизия*. В: *Идеи: Собрание сочинений...*, Т. 1, s. 191.

и падает вниз, и опять приходит, и опять, и опять, точно обвиваясь спирально вокруг бега времени. А этот спиральный путь, сделав, в свою очередь, мгновенный оборот, возвращается назад и проходит над прежним местом и делает новый завиток — спираль спиралей... И так без конца⁹.

Takie postrzeżenie bólu i cierpienia łączy w sobie zarówno przekonania Schopenhauera, jak i teologię chrześcijańską, która nadała cierpieniu wielką rangę. Antonina Ostrowska konstatuje, iż „poprzez cierpienie człowiek osiąga dojrzałość i wielkość duchową, w nim odnajduje swoją głębię, swoje człowieczeństwo, wreszcie zbawienie”¹⁰. Jarosław Barański odnotowuje, że „iluzją jest sądzić, że możliwe jest życie człowieka bez choroby, cierpienia i bólu. Gdyby kiedyś miała ziścić się taka wizja, będzie to inny człowiek, któremu obca stanie się dawna treść kultury”¹¹. Mimo to niektórzy bohaterowie Kuprina nie są przeświadczeni o wyższości szlachetnego cierpienia nad egzystencją pozbawioną bólu i mąk. Student z *Bagna* niczym Iwan Karamazow, buntujący się przeciwko porządkowi ustanowionemu przez Boga na świecie ze względu na cierpienia niewinnych dzieci, zadaje sobie pytanie:

К чему эта жизнь? — говорит он со страстными слезами на глазах. — Кому нужно это жалкое, нечеловеческое прозябание? Какой смысл в болезнях и смерти милых, ни в чем не повинных детей, у которых высасывает кровь уродливый болотный вампир? Какой ответ, какое оправдание может дать судьба в их страданиях?¹²

Aluzje do jakiejś tajemniczej siły, do czegoś zagadkowego i groźnego, co czai się dookoła, pojawiają się także w opowiadaniach *Bagno*, *Białe noce* (*Белые ночи*, 1904) oraz *Puste dachy* (*Пустые дачи*, 1904). Bohaterowie tych utworów nader wyraźnie wyczuwają obecność tej niepokojącej i niepojętej siły po zapadnięciu zmroku. Ciemność zaciera bowiem formy i kształty, potęgując poczucie dezorientacji i wzbudzając lęk. Narrator drugiego utworu, wspominając noce na południu Rosji, wiernie oddaje towarzyszące mu mistyczne odczucia:

И казалось, что кто-то шепчет в темноте непонятные безумные слова, чьи-то раскрытые, опаленные зноем губы приближаются к лицу, чье-то тихое, жаркое дыхание касается щеки и шевелит волосы на висках... И ни одной звезды на небе, закрытом тяжелой, низкой сплошной тьмой!¹³

⁹ I d e m: *Искушение*. W: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 5, s. 204—205.

¹⁰ A. O s t r o w s k a: *Śmierć w doświadczeniu jednostki i społeczeństwa*. Warszawa 1991, s. 101.

¹¹ J. B a r a ń s k i: *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*. Wrocław 2000, s. 79.

¹² А.И. К у п р и н: *Болото*. W: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 217.

¹³ I d e m: *Белые ночи*. W: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 361.

Zasygnalizowany w opowiadaniu *Próba* motyw kołowrotu życia można odnaleźć również w utworze *Lenka* (*Леночка*, 1910). Czterdziestopięcioletni bohater opowiadania, podobnie jak Boris z *Mięsa*, nieoczekiwanie uzmysławia sobie własną śmiertelność. Jego reakcja różni się jednak znacznie od zachowania studenta medycyny. Woznicyn wybiera się bowiem w sentymentalną podróż do bliskich sercu miejsc, aby utwalić w pamięci czystość i wyrazistość pierwszych zapamiętanych z dzieciństwa wrażeń. Świadomość, iż jego jednostkowy los jest częścią procesu wiecznego umierania i odradzania się, nie przeraża go, lecz napawa optymizmem.

W twórczości Kuprina przykładów pogodzenia bohaterów ze starością, akceptacji przez nich choroby i śmierci jest więcej. Nierzadko postrzegają oni śmierć jako uspokojenie, spełnienie lub wyzwolenie od udręki życia. Taka postawa nie wyklucza jednoczesnej afirmacji istnienia. Motywacje bohaterów opowiadań *Bagno*, *Czarna mgła*, *Mój paszport* (*Мой паспорт*, 1908), *Puste dacje*, *Psyche* oraz *W tramwaju* (*В трамвае*, 1910) bywają różne. Niektórym wystarczają dobrze przeżyte życie i zachowane w pamięci miłe lub wyjątkowe chwile, innych natomiast kusi obietnica lepszego żywota. Narrator ostatniego utworu nawołuje, aby spokojnie, bez żalu i skarg, gdy wybije „nasza godzina”, stanąć przed obliczem śmierci. Aby zachęcić do takiego zachowania, roztacza wizję przyszłego życia, stanowiącą wyraźne nawiązanie do biblijnego Edenu:

А там, на Главной Станции, — почем знать? — может быть — мы увидим сияющие дворцы под вечным небом, услышим нежную, сладкую музыку, насладимся ароматом невиданных цветов. И все будем прекрасны, веселы, целомудренно-наги, чисты и переисполнены любви¹⁴.

Zaprezentowane tu postawy nie wyłamują się z ogólnego trendu epoki, w której stary topos śmierci łączono z Schopenhauerowsko-hinduską ideą negacji woli życia i popędu do działania, co pozwalało traktować ją wymiennie z nirwaną. W takim ujęciu śmierć jawiła się jako dobra, bezbolesna ukoicielka. Niekiedy jednak pojawiały się bardziej tradycyjne wyobrażenia śmierci — wtedy widziano w niej konieczność, którą należy przyjmować godnie, na wzór stoików¹⁵.

Utwory Kuprina przepojone rozważaniami nad przemijaniem, marnością świata doczesnego i znikomością indywiduum wobec potęgi Wszechświata wpisują się w ponadczasową koncepcję człowieka, podporządkowanego odwiecznemu działaniu niszczycielskich żywiołów. Jako przykład posłuży nam tu opowiadanie *Wieczorny gość*, którego narrator puentuje swoje rozmyślenia nad zagadkowością i przypadkowością ludzkiego życia następującym stwierdzeniem:

¹⁴ I d e m: *В трамвае*. В: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 5, s. 178.

¹⁵ M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 2001, s. 106.

И каждый раз, когда я думаю об огромности, сложности, непонятности и стихийной случайности этого общего сплетения жизни, то моя собственная жизнь представляется мне ничтожной пылинкой, затерявшейся в вихре урагана...¹⁶

Konstatacja, iż życie jednostki jest tylko pyłkiem wśród mnogości istnień zagubionych w ogromnym uniwersum, doprowadza bohaterów wielu omawianych tu opowiadań do kolejnego przygnębiającego wniosku, a mianowicie do przekonania o samotności człowieka w obliczu kosmosu oraz do przeświadczenia o bezcelowości ludzkich działań z góry skazanych na klęskę w świecie, którego zewnętrzna postać stanowi główną przyczynę cierpień jednostki. Tak postrzegana rzeczywistość, jawiąca się bohaterom jako źródło wszelkiego zła, nieszczęść, absurdu i gry pozorów, przybiera niekiedy postać wielkiego, wrogiego miasta (*Białe noce*). Te pesymistyczne rozważania w połączeniu z powszechnymi wówczas nastrojami rozzarowania przeistaczają się w opowiadaniach *Próba* oraz *Białe noce* w eschatologiczne oczekiwanie gniewu Pańskiego lub kosmicznego kataklizmu, które unicestwią życie na Ziemi:

Кто знает, чем кончится длинная история нашей планеты, этой крошечной песчинки, несущейся по таинственным спиралам в какую-то страшную, безвестную и бесконечную пропасть? Несомненно, настанет время, когда вымрут последние жалкие, истощенные люди, дрожащие от бессилия и от того, что они уже осмелились заглянуть в бездну. Не все ли равно, от чего они погибнут: от холода, от зноя, от болезней, от безумия, от войны?¹⁷

Po ostatecznej zagładzie ludzkości — jak zauważa narrator *Białych nocy* — świadectwem istnienia naszej cywilizacji będą wyłącznie wytwory kultury materialnej: ogromne budynki, cerkwie, pomniki, muzea i teatry.

Fakt, iż świadomość przedstawicieli nowej sztuki formowała się pod wpływem systemów filozoficznych Platona, Schopenhauera, Nietzschego, a także rodzimego myśliciela — Władimira Sołowjowa, którzy akcentowali znaczenie marzeń sennych w życiu człowieka, zaważył na popularności tego motywu na przełomie wieków. Przyczynił się do tego również intensywny rozwój takich dziedzin, jak: psychologia, parapsychologia, antropologia czy psychiatria. Znaczenie miało ponadto ukazanie się wielu pozycji analizujących sen, somnambulizm i obłąd, które były szybko tłumaczone także na język rosyjski. Do najbardziej poczytnych autorów zajmujących się tą tematyką należeli między innymi: Hervey de Saint-Denys, Sigmund Freud, Cesare Lombroso, Wilhelm Dilthey, Max Nordau, Theodule Ribot oraz Carl du Prel. Nie może więc dziwić obecność w twórczości Kuprina wątku bliźniaczych braci Tanatosa i Hypnosa. Pisarz utożsamia śmierć ze snem w opowiadaniach *Mój paszport*, *Bagno* oraz *Zabawka* (*Игрушка*, 1895). W ostatnim utworze, w którym poja-

¹⁶ А.И. Куприн: *Вечерний гость*. В: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 3, s. 298.

¹⁷ I d e m: *Белые ночи...*, s. 363.

wia się opis zmarłego ośmioletniego chłopca, zabieg ten pozwala wyeliminować lęk przed śmiercią:

Посреди комнаты по диагонали стоял на возвышении маленький нарядный гробик, и в нем лежал ребенок с нежным личиком и длинными льняными локонами. Выражение этого личика было такое, как будто мальчик только что заснул под импровизированную сказку, с улыбкой, застывшей на губах, совсем так, как, бывало, засыпал Витя на руках у Жданова два года тому назад¹⁸.

Według Schopenhauera, nasze życie jest jedynie pożyczką zaciągniętą od śmierci, sen zaś — codzienną splatą odsetek od tej pożyczki¹⁹. Natomiast w ujęciu dwudziestowiecznego francuskiego socjologa, Louis-Vincenta Thomasa, to tajemnicze w swojej istocie zjawisko doświadczane jest „jako p r z e r w a n i e — zarówno dla nieboszczyka, który rozstał się z życiem, jak i żałobników odsuniętych na jakiś czas od społeczeństwa. [...] Ponieważ jednak śmierć jest najgorszym z przerwień, ludzie prawie zawsze i wszędzie utożsamiają ją z narodzinami, snem czy podróżą, aby przez to łatwiej ją znieść”²⁰.

Symptomatyczna dla przełomu XIX i XX wieku była również zmiana postawy wobec kobiet, zasadzająca się po części na przemysłeniach przywoływanych tu filozofów (nie należy zapominać o wpływie Ottona Weininger), po części zaś na przemianach natury społeczno-obyczajowej. Nasilające się ruchy emancypacyjne wzmogły bowiem obawy mężczyzn przed utratą przez nich hegemonii nad tzw. słabą płcią, a bez mała całą epokę przeniknął rys mizoginizmu. W konsekwencji przedstawicielki płci pięknej stały się obiektem ambiwalentnych uczuć. Nadano im mityczne miana Salome i Androgyne. Kobiety jednocześnie czczono i adorowano oraz uznawano za źródło cierpienia i udręki. Owa dwoistość wizerunku wynikała także z powszechnego wówczas przekonania o duchowej istocie świata opartego zarówno na filozofii idealistycznej, ideach panteizmu połączonego z hinduską wiarą w metempsychozę, jak i na dokonaniach psychologii. Uogólniając, można pokusić się o stwierdzenie, iż przeświadczeni o istnieniu w człowieku jakiegoś pierwiastka pozacielesnego twórcy nader chętnie kreowali bądź astralno-prerafaelickie postaci o mistycznej genealogii (najczęściej wyidealizowane), bądź wyłaniające się z mroków podświadomości, nienadające się do idealizowania, odrażające widma, demony, mary²¹. Niezwykle dynamiczna wymiana wartości estetycznych, wzajemne oddziaływanie oraz hasła syntezy sztuk sprawiły, iż zbliżone wątki pojawiają się w twórczości artystów europejskich reprezentujących odmienne kręgi kulturowe i różne gałęzie sztuki. Wyobrażenia istot ulotnych oraz demonicznych od-

¹⁸ I d e m: *Игрушка*. В: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 1, s. 259.

¹⁹ A. S c h o p e n h a u e r: *Metafizyka życia...*, s. 30.

²⁰ L.-V. T h o m a s: *Trup. Od biologii do antropologii*. Tłum. K. K o c j a n. Łódź 1991, s. 5.

²¹ M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a: *Symbolizm i symbolika...*, s. 105—129.

najdujemy między innymi na obrazach Edvarda Muncha, Fernanda Khnopffa, Gustawa Moreau, Jacka Malczewskiego, Konstantina Somowa czy Wiktora Borisowa-Musatowa, a ich wersje literackie — w utworach Maurice’a Maeterlincka, Bolesława Leśmiana czy Zofii Nałkowskiej.

Pełna sprzeczności, tajemnicza, bezwzględna, spokrewniona ze śmiercią natura kobieca fascynowała również autora *Bransoletki z granatów*. Z jednej strony mamy w jego prozie do czynienia z zabarwionym pozytywnie obrazem Psyche, uosabiającym niewinność, doskonałość i nieskazitelność, z drugiej zaś — z postaciami kobiet modliszek, kobiet wampirów z różnych powodów niszczących mężczyzn. Destrukcyjne działanie kobiety nadzwyczaj pięknej i jednocześnie niebezpiecznej prozaik zilustrował w opowiadaniu *Dziwny wypadek* (*Странный случай*, 1896). Bohaterka utworu posiada wszystkie cechy *femme fatale*. Jest chłodna, pewna siebie, wyrafinowana, bogata i igra z uczuciami wielbiącego ją młodego pisarza, który ma zwyczaj siadać u jej stóp. Dzięki temu zabiegowi Kuprin podkreśla wyraźnie dostrzegalne na przełomie wieków odwrócenie społecznych ról płci i uwypukla kobiecą dominację. Za przypisaniem Niny do typu kobiet modliszek przemawia również fakt, iż sama bohaterka nawiązuje do historii Kleopatry, po tym jak zakochany w niej młodzieniec oświadcza, iż uczucie do niej jest silniejsze niż przywiązanie do własnego życia. Obojętność bohaterki doprowadza do śmierci Sojmanowa. Nieprzypadkowo przywołane tu zostało imię władczyni Egiptu. Mario Praz właśnie w niej widzi modliszkę. Jego zdaniem: „Kleopatra, jak modliszka, zabija samca, którego kocha. [...] kochanek jest zazwyczaj młody i zachowuje bierną postawę; jest kimś nieznanym, pod względem pozycji społecznej lub ekspansywności stojącym niżej od kobiety, która odgrywa wobec niego taką samą rolę, co samiczka pająka lub modliszka wobec swego samca: kanibalizm seksualny jest w tym wypadku monopolem kobiety”²².

Figurą kobiecej dzikości i agresywności mogą być także kocie przymioty. Sojmanow przyrównuje Ninę do tygrysy, a tytułowa bohaterka *Marianny* (*Марианна*, 1896) kojarzy się zadurzonemu w niej kapralowi Ławryszewowi z kotką. Jego zdaniem, żona kapitana, flirtując z nim i prowokując go, bawiła się z nim, jak kot z myszką. Taka kocia zalotność — według określenia młodego kaprała — sprawiała Mariannie przyjemność, natomiast jego doprowadzała niemal do utraty zmysłów. Ławryszew choć przeżywał męki, wciąż łaknął towarzystwa Marianny. Kapral przedłużał listę kocich cech bohaterki o upodobanie do ciepła, pewną opieszłość ruchów, grację, zwinność i figlarność. Takie postrzeganie kobiety współbrzmi ze słowami Krystyny Walz przekonującej, iż produkcja artystyczna omawianego okresu zawiera liczne obrazy pięknych drapieżnic z rodziny kotów, których „opisy łączą w sobie piękno zwierzęcego

²² M. P r a z: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Tłum. K. Ż a b o k l i c k i. Warszawa 1974, s. 183.

ciała (charakterystyczną dla sylwetki kota miękkość i giętkość linii) z eksponowanymi cechami kobiecymi, erotyzmem i żądzą krwi. Najstosowniejsza jest tu formuła: mordercze piękno²³.

Na przełomie wieków doszło do połączenia się dwóch, zadawać by się mogło, przeciwstawnych potęg. Śmierć i miłość, Tanatos i Eros stały się dwiema integralnymi częściami składowymi życia, a obraz śmierci zyskał ujmujące kobiece rysy, subtelny niewieści wdzięk i delikatność, niekiedy zawierał treść erotyczną, swego rodzaju obietnicę szczęścia i nowej formy bytu. Taką personifikację śmierci proponował między innymi Jacek Malczewski. Na obrazie olejnym pod znamienym tytułem *Śmierć* z 1902 roku ukazał ją jako młodą kobietę, stojącą nad klęczącym starcem. W interpretacji polskiego symbolisty stała się ona czymś upragnionym, ponieważ zwiastowała spokój i wyzwolenie. W opowiadaniu Kuprina *Szaleństwo* (*Безумие*, 1894) pociągająca piękność niosąca zniszczenie, lecz mimo to z niecierpliwością wyczekiwana, nawiedza bohatera w marzeniach sennych. Kreśląc portret bohaterki, prozaik wyraźnie nawiązuje do wzorca prerafaelickiego. Roztaczająca atmosferę tajemniczości i niezwykłości kobieta jest bowiem blada, eteryczna, porusza się powoli, ma paśowe usta wampira. Znamienna dla członków Bractwa Prerafaelickiego mistyczna kontemplacja pięknej kobiety, zwłaszcza u Dantego G. Rossettiego, przybiera postać dwóch przeciwstawnych wyobrażeń ideału kobiecego piękna: personifikacji piękna uduchowionego i piękna cielesnego. Tęskne, omdlałe damy z jego obrazów charakteryzują się bujnymi puklami włosów, mocno wyeksponowaną, długą, gładką szyją, wyrazistymi, skierowanymi w dal oczami oraz czerwonymi, zmysłowymi ustami, nierzadko zdobią je kwiaty. Z ich bladych, rozmarzonych oblicz emanuje smutek i melancholia. Warto podkreślić, że artysta przenosi akcent malarski z oczu na włosy, szyję lub usta²⁴.

W *Szaleństwie* prozaik eksponuje usta niebezpiecznej bohaterki. Podobnie rzecz ma się z Marianną. Portret tej Kuprinowskiej drapieżnicy sprawia wrażenie, jakby został dokładnie przerysowany z płócien prerafaelitów lub ich następców:

Ах, какая она была миленькая, эта Марианна Фадеевна! Лицо у нее было такое белое — именно не бледное и не матовое, а белое — и все как будто бы в рамке пышных, волнистых волос, цвета — ну, как бы вам сказать, — цвета рыжеватого соболя. Кожа под ее тонкими, но пушистыми бровями слегка розовела, точно так же, как и края ладони, — признак, говорят, нервной природы. Глаза темно-карие, того оттенка, который некоторые зовут рыжим, а другие — золотым, ласковые и дерзкие... А губы! Именно в губах и заключалось (по крайней мере, для меня) все очарование ее лица. Я никогда потом в жизни не видал таких губ: выпуклых, прекрасно изогнутых, свежих и выразительных²⁵.

²³ K. Wałz: *Modliszki, pantery, suki...* „Życie Literackie” 1988, nr 17, s. 1.

²⁴ A. Konopacki: *Prerafaelici*. Warszawa—Berlin 1989, s. 5—12.

²⁵ А.И. Куприн: *Марианна*. В: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 2, s. 67.

W opowiadaniu *Bagno* występujące w twórczości Kuprina aluzje plastyczne zostały ujawnione *expressis verbis*. Bohater utworu, student Sierdiukow, zatrzymał się na nocleg u strażnika leśnego mieszkającego wraz z żoną i dziećmi w głębi podmokłego lasu. Jego uwagę przyciąga około dziesięcioletnia Waria, sprawiająca wrażenie balansującej gdzieś między „tym” a „tamnym” światem. Cierpiąca na malarię dziewczynka jak zaczarowana patrzy w ogień z niezwykłym wyrazem oczu, co nasuwa Sierdiukowowi myśl, iż nie jest ona stworzona do zwykłego życia. Być może bliżej jest jej do świata transcendentnego, nadzmysłowego. Bohatera zdumiewa jej nieświadoma gracia i swoiste piękno, które zawdzięcza właśnie chorobie:

Черты этого лица, несмотря на некоторую одутловатость щек, были так нежны и тонки, что казались нарисованными без теней и без красок на прозрачном фарфоре, и тем ярче выступали среди них неестественно большие, светлые, прекрасные глаза, которые глядели с задумчивым и наивным удивлением, как глаза у святых девственниц на картинах прерафаэлитов²⁶.

Istotne jest tu powiązanie symboliki oczu z somnambuliczno-prerafaelickim wzorcem postaci. Nieprzypadkowo w pracach prerafaelitów główna siła ekspresyjna skoncentrowana jest zazwyczaj w oczach, poprzez które następuje kontakt ze światem idealnym. Oczy uosabiają Platońską anamnezę. Przypominają, że ucieleśnienie duszy jest jedynie wynnaniem²⁷.

Nocna sceneria, unoszące się znad mokradeł trujące opary oraz ciężkie, niezdrowe oddechy wydobywające się z piersi gospodarzy ewokują nastrój grozy. Osobliwa atmosfera sprawia, że student odczuwa obecność żądnego krwi i niedostrzegalnego gołym okiem tajemniczego ducha nieuleczalnej choroby, który zagościł w domu nieszczęsnej rodziny i bezlitośnie dziesiątkuje jej mieszkańców. Zgodnie z panującymi wówczas tendencjami śmiertelna choroba, określona przez Sierdiukowa mianem bagiennego wampira, przybiera kobiecą postać:

Где-то давным-давно Сердюков видел сению известного художника. Картина эта так и называлась «Малария». На краю болота, около воды, в которой распутились белые кувшинки, лежит девочка, широко разметав во сне руки. А из болота вместе с туманом, теряясь в нем легкими складками одежды, подымается тонкий, неясный призрак женской фигуры с огромными дикими глазами и медленно, страшно медленно тянется к ребенку. Сердюков вспомнил вдруг эту забытую картину и тотчас же почувствовал, как мистический страх холодною щеткой прополз у него по спине от затылка до поясницы²⁸.

²⁶ Idem: *Болото...*, s. 211.

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika...*, s. 118.

²⁸ А.И. Куприн: *Болото...*, s. 213—214.

W tym *passusie* Kuprin zestawia kilka popularnych na przełomie wieków motywów, takich jak: sen, oczy, zdematerializowana kobieca postać, motywy akwaticzno-florystyczne — mgła, woda i białe lilie wodne. Prozaik konsekwentnie buduje etycznie naznaczony szereg opozycyjny: biel — czern, jasność — ciemność, życie — śmierć, dobro — zło, umieszczając po stronie wartości nacechowanych pozytywnie dziewczynkę i białe nenufary, po przeciwnej zaś — moczary, toksyczne wyziewy, wodę i marę. Ofiarą zła jest tu zarówno symbolizujące czystość i niewinność dziecko, jak i ginąca wśród trujących oparów lilia. Zdaniem Ireneusza Sikory, motyw lilii wodnej jest jednym z najbardziej charakterystycznych florystycznych symboli epoki. Rośliny te „łączą” trzy pierwotne żywioły — ziemię, wodę i powietrze. Dwa pierwsze żywioły budziły wówczas negatywne konotacje, symbolizowały bowiem zazwyczaj zjawiska zagrażające egzystencji ludzkiej. Penetracja ziemi, przenikanie w głąb znamionowały obnażanie ciemnych stron psychiki ludzkiej (podświadomości), wody natomiast okazywały się na ogół martwe lub ciemne, symbolizowały zatem ostateczny biegun życia — śmierć. Kolorystyczne właściwości kwiatów lilii (biel) korespondowały bezpośrednio z pozytywną wymową trzeciego żywiołu — powietrza, współkreślając ostateczne wartości optymistyczne. Biel kwiatów i jasność powietrza stanowią ponadczasowe symbole dobra i nadziei²⁹. Wyłaniająca się z bagiennych oparów zdematerializowana postać jest przedłużeniem osobliwego pejzażu, który pozbawiony tu został funkcji mimetycznej. Główną intencją pisarza było — jak się zdaje — emocjonalne nacechowanie krajobrazu, który emanuje smutkiem i grozą.

Połączenie pejzażu i kobiecej urody pojawia się także w opowiadaniu *Choraży (Пранопушук армеїцкуї, 1897)*. Przyjmuje tu jednak inną postać. Spacerujący po ogrodzie bohater wprost przyrównuje jesienną przyrodę, będącą metonimią śmierci, do zdumiewającego, zaskakującego uroku, jaki zyskują twarze młodych kobiet cierpiących na suchoty, a przez to skazanych na pewną i szybką śmierć. Takie przedstawienie jesiennego ogrodu, ewokującego melancholijny i żalobny nastrój, każe nam po raz kolejny zwrócić się ku modernistycznej florystyce, a zwłaszcza ku naturalno-florystycznym obszarom przestrzenno-wyobrażeniowym, do których należą sad, ogród i park, stanowiące kontynuację jednego z najistotniejszych symboli kultury śródziemnomorskiej — toposu arkadyjskiego. Na przełomie wieków motyw ten oddalił się znacznie od swej archetypicznej postaci i podlegał nieustannym kulturowym i literackim przekształceniom. Metaforyka ogrodu, parku, sadu służyła zarówno do przywoływania tematyki miłosnej, jak i do oddania przygnębiającego stanu ducha. W modernistycznych kreacjach ogrodowych pejzaży dominował smutek metafizyczny, który wynikał z samego faktu istnienia człowieka, z głęboko pesymistycznego rozumienia losu ludzkiego jako zdeterminowanej przez ból, cierpie-

²⁹ I. S i k o r a: *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*. Szczecin 1987, s. 59—60.

nie i śmierć nieustannej wędrówki, której kres jest zawsze taki sam³⁰. Stąd wywodzi się specyficzne, żałobne zabarwienie emocjonalne wyobcowanego pejzażu ogrodu lub oświetlonego zimnym światłem księżyca parku, które odnajdujemy w opowiadaniu *Choraży*. Zacytujmy fragment utworu łączący elegijny nastrój z motywami eschatologicznymi:

Под ногами шуршат желтые, мертвые листья, покрывающие густым слоем дорожку. Деревья убрались пестро и ярко, точно для предсмертного пира. Еще оставшиеся кое-где местами зеленые ветки причудливо перемешаны с осенними тонами, то светло-лимонными, то палевыми, то оранжевыми, то розовыми и кровавыми, переходящими изредка в цвета лиловый и пурпурный. Небо густое, холодное, но его безоблачная синева приятно ласкает взор. И во всем этом ярком празднике смерти чувствуется безотчетная томная грусть, от которой сердце сжимается медленной и сладкой болью³¹.

Człowiek różnie mierzy się ze swym ostatecznym przeznaczeniem, niemniej jednak świadomość istnienia śmierci, najbardziej podstawowego, tajemniczego i niezbadanego zjawiska, od zawsze pobudza jego wyobraźnię, dlatego nie można nie zgodzić się ze słowami Marii Jolanty Olszewskiej przekonującej, że śmierć „należy zarazem do sfery *sacrum* i *profanum*, włączanie *profanum* do kultury jest sposobem walki ze śmiercią i sposobem ustanawiania prawdy o życiu. *Ars moriendi* staje się *ars vivendi*”³².

³⁰ I d e m: *Młoda Polska i okolice*. Zielona Góra 2009, s. 60—79.

³¹ А.И. К у п р и н: *Прапорщик армейский*. В: I d e m: *Собрание сочинений...*, Т. 2., s. 197.

³² M.J. O l s z e w s k a: *Teatr końca czasów. Sztuka umierania*. „Społeczeństwo Otwarte” 1996, nr 11, s. 15.