

NEL BIELNIAK

Uniwersytet Zielonogórski, Polska

nel.bielniak@wp.pl

## Kobiece ciało przez pryzmat twórczości Aleksandra Kuprina

Aleksandr Kuprin (1870–1938) wpisuje się swoją twórczością w literacki i kulturowo-filozoficzny dyskurs przełomu XIX i XX wieku, kiedy przedstawianie seksualności i cielesności, także kobiecej, było głównym sposobem ukazywania siebie i czasów. Wprawdzie kontynuował tradycję dziewiętnastowiecznego realizmu, niemniej jednak nie pozostawał obojętny na zachodzące wokół niego procesy. Swoją prozę nasycał pierwiastkami modernistycznymi, takimi jak kult miłości i sztuki czy ucieczka od cywilizacji i odzyskanie utraconej więzi z naturą. W jego utworach możemy odnaleźć echa kobiecych oraz homoseksualnych projektów emancypacyjnych oraz typowe ówczesne pojęcia wywodzące się między innymi z psychiatrii (histeria), które były chętnie przejmowane i przetwarzane przez współczesną mu literaturę i sztukę. Pisarz prezentuje na kartach swoich utworów bogatą i różnorodną galerię przedstawicielek płci pięknej. Pojawiają się młode, śliczne dziewczęta i staruszki, kokoty i niewinne kobiety, niewiasty, których uroda ma wymiar boski, oraz uwodzicielki świadome swej cielesności. Niezależnie od ich postępowania w większości wypadków traktuje prozaik swoje heroiny z serdecznością i wyrozumiałością.

Fakt, iż w literaturze i sztuce modernizmu w porównaniu z poprzednimi epokami portrety kobiet zajmują znacznie więcej miejsca, związany był z gruntownym przewartościowaniem takich pojęć jak rodzina, obyczajowość, kobieca seksualność czy erotyka. W mieszczańskiej kulturze XIX wieku postrzeganie różnicy między płciami wyrażało się głównie w dyskryminacji kobiecości i sprowadzeniu jej do odseksualizowanego macierzyństwa. Modernizm rezygnuje natomiast z pojęcia reprodukcji w seksualności, zamieniając ją na symboliczne pojęcie odrodzenia. W poszukiwaniu jego wyższych form nadaje sens różnym wariantom symbolistycznych praktyk seksualnych, mających stanowić alternatywę dla tradycyjnej rodziny: ideologia miłości bazuje na symbolistycznej ideologii dwoistości dusz, pojęcia dio-

nizyjskiego erosa, nowych wersjach romantycznego trójkąta, miłości homoseksualnej, narcyzmie i symbolicznej miłości do nieosiągalnego obiektu miłosnego. Słynne pary, na przykład Dmitrij Mierieżkowski i Zinaida Gippius, a także Aleksandr Błok i Lubow Mendelejewa-Błok realizują w małżeństwie ideał miłości aseksualnej<sup>1</sup>.

Niemniej jednak modernizm to epoka pełna sprzeczności w postrzeganiu kobiet. Z jednej strony spotykamy antykobiece deklaracje, próby upodrzedzenia kobiety, negatywną ocenę jej duchowości, zasobów intelektualnych i moralności, mnożą się literackie i plastyczne wyobrażenia kobiet groźnych dla mężczyzn, zwanych *femme fatale*, z drugiej zaś w wielu dziełach sztuki kobiety uosabiają wzniosłe cechy i pojęcia abstrakcyjne — mądrość, sprawiedliwość, umiarkowanie, ciekawość, emocjonalność. Pisano o nich w kontekście wizerunku kobiety na wzór biblijnej Ewy, zarówno uosobieniu moralnego zła, rozkiełzanego seksualizmu, symbolu „amoralnej woli życia”, grzechu, jak i chthonicznej bogini, „matce ziemi i gwiazd”<sup>2</sup>.

Stosunek do kobiety i kobiecego ciała wyraża w twórczości Kuprina pewne ogólne tendencje przełomu XIX i XX wieku, między innymi odwoływanie się do wzorców biblijnych. Boską urodą obdarzona jest Epla, żona karczmarza Haccela z opowiadania *Żydówka* (*Жидовка*, 1904). Kreśląc portret bohaterki, pisarz akcentuje rysy typowe dla wzorów ikonicznych: Marii, matki Jezusa oraz innych biblijnych niewiast:

С тем же гладким платком на голове, с теми же глубокими глазами и скорбной складкой около губ рисуют мать Иисуса Христа. Той же самой безукоризненной чистой прелестью сияли и мрачная Юдифь, и кроткая Руфь, и нежная Лея, и прекрасная Рахиль, и Агарь, и Сарра<sup>3</sup>.

Wzrost zainteresowania przekazem biblijnym na przełomie XIX i XX wieku związany był z intensyfikacją życia duchowego prowadzącego, po okresie areligijnego pozytywizmu, do rekonstrukcji pytań o miejsce wiary w życiu człowieka, o sakralny wymiar rzeczywistości.

Refleksja religijna czy filozoficzna inspirowana lekturą tekstu biblijnego miała swe miejsce wspólne z modernistyczną fascynacją fenomenem kobiecości (fizycznej i duchowej), a także emancypacyjnie umotywowanym nowym spojrzeniem na kobietę<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Zob. Ch. Binswanger, *Lesbijka-intelektualistka jako „miejsce fantazmatyczne”*. *Symbolistka Poliksena Solowiowa (Allegro) w odbiorze współczesnych*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 272; И. Жеребкина, *Страсть. Женское тело и женская сексуальность в России*, Санкт-Петербург 2001, s. 63–65.

<sup>2</sup> G. Borkowska, *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nalkowska*, [w:] *Nowa świadomość...*, s. 77; R. Tokarczyk, *Doktryna społeczno-polityczna feminizmu*, [w:] *Modernizm i feminizm. Postacie kobiece w literaturze polskiej i obcej*, red. E. Łoch, Lublin 2001, s. 17; E. Łoch, *Kreacje postaci kobiecych matek w wybranych tekstach literackich okresu Młodej Polski*, [w:] *Modernizm i feminizm...*, s. 75.

<sup>3</sup> А. Куприн, *Жидовка*, [w:] *idem, На покое. Рассказы*, Москва 2002, s. 165.

<sup>4</sup> D. Trzeźniowski, *Biblijne twarze i maski. Młodopolski portret kobiety*, [w:] *Modernizm i feminizm...*, s. 135.

Zmysłowa i uduchowiona twarz prostej kobiety żydowskiej, jej biblijne rysy przypominające Madonny z obrazów włoskich mistrzów skłaniają młodego lekarza, który zatrzymał się w karczmie Hackelów, do filozoficznych rozważań o losach narodu żydowskiego i cierpieniach, jakich przyszło mu zaznać. Bohaterka jest tu nosicielką najlepszych wartości swego ludu i jednocześnie wstawką strzegącą ducha nacji, przyczyniającą się do jego nieśmiertelności. Zetknięcie się z budzącym świątę zachwytem wcielonym pięknem kobiecym uświadamia ponadto bohaterowi własną samotność oraz nastraja do zastanowienia się nad swoim życiem, do rozmyślań o istocie szczęścia oraz mieszczańskiej moralności zobowiązującej społeczeństwo do przestrzegania pewnych norm. Kaszynczew myśli o swojej przyszłości, o tym, że wkrótce ożeni się, ponieważ tak wypada. Ze wstrętem wyobraża sobie powierzchowność przyszłej małżonki — chuderlawa blondynka z rzadkimi pukielkami na czole, wykształcona i histeryczna, o wąskiej miednicy i zimnym, sinym ciele z gęsią skórką, jak u oskubanej kury.

Do refleksji o życiu i śmierci kobieca uroda skłania także bohatera opowiadania *Lenka* (Леночка, 1910). Spotkana przypadkowo po wielu latach przyjaciółka z dzieciństwa przedstawia mu swoją córkę. Woznicyn stwierdza, że jest ona wyższa i ładniejsza niż matka w tym samym czasie. Przyglądając się dziewczynie, rozmyśla o wiecznym kołowym życiu, o tym, że wszystko odradza się i ma swój cel.

W wielu utworach autora *Pojedyńku* pojawia się wątek względności urody. Pisarz często zauważa piękno, które nie rzuca się w oczy, dostrzega to, co ukryte pod pozornie nieatrakcyjną powierzchownością, może to być jakiś gest, ruch głową czy mimika twarzy, które powodują, że bohaterki przeistaczają się, przyciągają uwagę. Kobiety pozornie nieładne stają się piękne, robiąc coś istotnego, uszczęśliwiając innych. To właśnie one są często bardziej pociągające niż klasyczne piękności. Wszystko zależy od okoliczności, a wyjątkowe sytuacje odmieniają nieciekawą aparycję Kuprinowskich bohaterek. Taką metamorfozę możemy zaobserwować między innymi na twarzy niemłodej już prostytutki Zoi z opowiadania *Jak w rodzinie* (По-семейному, 1910) oraz Iriny z utworu pod tytułem *Gąsienica* (Гусеница, 1918).

Zoja z okazji Wielkanocy zaprosiła na świąteczne śniadanie sąsiadów z hotelu. Bohaterka — konstatuje narrator — miała typową, pospolitą twarz rosyjskiej prostytutki: miękkie, pocziwe, bezwolne usta, nos jak kartofel i szare wylupiaste oczy bez brwi. Jednak fakt, że to właśnie ona potrafiła stworzyć czterem starszym doświadczonym przez los mężczyznom rodzinną atmosferę, że przypomniała im o dzieciństwie, rodzinach i poprzednich świątach, sprawił, że wyglądała tego dnia szczególnie uroczo i kobieco.

Natomiast Irina, żona zagorzałego działacza partyjnego, niepozorna kobieta, której nie interesowały sprawy natury politycznej, wzięła na siebie ciężar odpowiedzialności za losy ludzi skazanych na pewną śmierć. Jej mąż bowiem stchórzył, gdy przyszło zaryzykować swoim życiem i pomóc ocalałym marynarzom

z krążownika „Oczakow”. Bezinteresowna walka o przyszłość marynarzy zmienia bezbarwne zazwyczaj oblicze Iriny:

Как помолодело и похорошело её лицо, освещённое розовым мягким светом, сколько в нём было интимнопрекрасного, глубокочеловеческого, за что единственно можно и должно любить человека, и нельзя не любить<sup>5</sup>.

Ucieleśnieniem tezy, iż piękno jest pojęciem względnym, są bohaterki opowiadania *Bransoletka z granatów* (*Гранатовый браслет*, 1911). Prozaik prezentuje siostry Wierę i Annę, które całkowicie różnią się od siebie:

Старшая, Вера, пошла в мать, красавицу-англичанку, своей высокой фигурой, нежным, но холодным и гордым лицом, прекрасными, хотя довольно большими руками и той очаровательной покатостью плеч, какую можно видеть на старинных миниатюрах<sup>6</sup>.

Anna natomiast odziedziczyła mongolską krew ojca. Niemniej jednak pewne niuanse jej prezencji sprawiają, że wygląda korzystniej od siostry i jest postrzegana jako bardziej atrakcyjna. Tak prozaik opisuje jej twarz:

лицо это, однако, пленяло какой-то неуловимой и непонятной прелестью, которая заключалась, может быть, в улыбке, может быть, в глубокой женственности всех черт, может быть, в пикантной, заодно-кокетливой мимике. Её грациозная некрасивость возбуждала и привлекала внимание мужчин гораздо чаще и сильнее, чем аристократическая красота её сестры<sup>7</sup>.

Autor *Jamy* uważnie obserwujący zmiany zachodzące we współczesnej mu obyczajowości nie pominął w swojej twórczości typowej dla modernizmu ambiwalencji w widzeniu przedstawicielek płci pięknej. Odnotował dwa ścierające się poglądy: kult kobiecego ciała i mizoginizm.

Jak konstatuje Anna Górnicka-Boratyńska, podstawowa dla kultury przełomu XIX i XX wieku opozycja męskie–żeńskie umiejscawiała kobiecość po ciemnej stronie — grzechu, natury, nocy, księżycu, nieświadomości, ciała i bierności. W męskości widziano natomiast synonim siły, jasności, świadomości, władczej wojowniczości i rozumnej aktywności<sup>8</sup>. Uosobieniem tak widzianej kobiecości jest Agata z opowiadania *Nocny fiołek* (*Ночная фиалка*, 1933). Bohaterka jest całkowicie zdeterminowana przez swoją seksualność, najwyższym ideałem miłości jest dla niej związek nie duchowy, lecz cielesny. Wszystko, co robi, ma na celu uwiedzenie mężczyzny, zwrócenie na siebie jego uwagi. Światło księżycu, oduurzający zapach nocnych fiołków, spragnione ciało dużo starszej od bohatera Agaty i dziwne błyski w jej oczach sprawiają, iż wdaje się on w szalony romans. Bez-

<sup>5</sup> A. Kuprin, *Гусеница*, [w:] *idem, Забытые и несобранные произведения*, Пенза 1950, s. 204.

<sup>6</sup> A. Kuprin, *Гранатовый браслет*, [w:] *idem, Повести. Рассказы. Роман „Колесо времени”*, Минск 1974, s. 375

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 375–376.

<sup>8</sup> A. Górnicka-Boratyńska, *Idea emancypacji w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, [w:] *Nowa świadomość...*, s. 22.

wstydne, perwersyjne sztuczki, nieokiełznana namiętność demonicznej kobiety doprowadzają do tego, że Maksim ztraca się w miłości. A jest to dziwna miłość, miłość-obsesja czy wręcz miłość-opętanie, którą trzeba wypędzać za pomocą egzorcyzmów.

Natomiast w utworze *U końca* (*На покое*, 1902) Kuprin ukazuje pięciu mizoginów. Są to byli aktorzy dożywający swych ostatnich dni w przytułku. Jest tylko jeden wspólny temat, który wszyscy chętnie poruszają, mianowicie uwielbiają negatywnie wypowiadać się o kobietach. Ich własna bezsilność, fizyczna i duchowa niemoc nadają tym rozmowom wypaczony i straszny charakter. Kobiety sprowadzają do roli samicy, widzą w niej wyłącznie ładne, lubieżne zwierzę.

Temat przedmiotowego traktowania płci pięknej pojawia się również w utworach *Odurzenie* (*Узур*, 1904) i *Potentka* (*Простительница*, 1895). Taki stosunek do kobiet był skutkiem dziewiętnastowiecznej kultury, która, odebrawszy kobiecie świadomość ciała, nadała charakter tabu doświadczeniom cielesnym i doprowadziła do lekceważenia potrzeb uczuciowych kobiet.

Narrator pierwszego opowiadania ubolewa nad losem kobiet, które zamiast zostać praczkami lub pokojówkami, pracują w kabaretach. Większość spośród stałych bywalców nawet nie zwraca uwagi na ich występy. Ludzie są sztuczni, obojętni, nienaturalnie weseli, a kobiety podrygują na scenie niczym marionetki.

Bohater *Potentki*, około pięćdziesięcioletni sybaryta, mąż i ojciec bez oporów uwodzi młode kobiety w wieku swojej córki. Przepięknej, niewinnej dziewczynie, która przyszła z prośbą o pracę, proponuje, żeby została jego utrzymanką, widzi w niej bowiem wyłącznie pojętne ciało.

Dziwne, mieszane uczucia budzi bohaterka opowiadania *Odra* (*Корь*, 1904) w studencie, którego próbuje uwieść. Anna lubi się podobać, kusić i kokietować. Guwerner nie zamierza wdawać się w romans, lecz jej ciało silnie przyciąga swym erotyzmem i bohater ostatecznie ulega. Po cielesnym akcie to samo ciało odpycha nieczystością, budzi wstręt i pogardę:

Непобедимое отвращение росло в нём с каждой секундой к этой женщине, только что отдавшейся ему. [...] Ему было физически гадко её близкое прикосновение, шум её частого дыхания, и хотя он во всём происшедшем винил одного себя, но слепая, неразумная ненависть и презрение к ней наполняли его душу<sup>9</sup>.

W opowiadaniu *Czarna błyskawica* (*Черная молния*, 1913) na marginesie innych rozważań poruszona zostaje kwestia samotności kobiety w macierzyństwie. Dotychczasowa struktura społeczeństwa nie akceptowała zmysłowości dla samej tylko przyjemności, dlatego kobieta została sprowadzona wyłącznie do odseksualizowanego macierzyństwa, które uważane było za wartość najwyższą i przez to pozbawiona innych atrybutów kobiecości z urodą i zainteresowaniem mężczyzn włącznie. Wygląd świeżo upieczonej matki przedstawia prozaik następująco:

<sup>9</sup> A. Kuprin, *Korь*, [w:] *idem, Собрание сочинений в шести томах*, t. 3, Moskwa 1957–1958, s. 208.

худая пучеглазая баба, похожая на рыбу и такая веснушчатая, что белая кожа только лишь кое-где, редкими проблесками, проступала на её щеках, сквозь коричневую маску<sup>10</sup>.

Nowa kobieca tożsamość przeciwstawiająca się mizoginicznym poglądom epoki znajdującym wyraz między innymi w przekonaniach Friedricha Nietzschego, Arthura Schopenhauera, Charles'a Baudelaire'a czy Ottona Weiningera zakwestionowała macierzyństwo jako naturalny obowiązek przynoszący kobiecie szczęście.

Kobiety na przełomie XIX i XX wieku, zwłaszcza artystki, sprzeciwiały się apoteozowaniu macierzyństwa, czynieniu z niego jedyne go celu seksualnego człowieka. Postrzegały bowiem macierzyństwo jako niewolę w służbie społeczeństwa, widziały w nim swoistą formę uspołeczniania kobiet<sup>11</sup>.

Przed rodzicielstwem broni się na przykład bohaterka utworu *Żaneta* (*Жанета*, 1932–1933). Lidia chce mieć władzę nad swym ciałem i uzyskuje ją poprzez kontrolę urodzin. Bohaterka nie jest przekonana, że macierzyństwo jest sensem jej życia, dlatego po wydaniu na świat drugiej córki odmawia spełniania obowiązków małżeńskich. Mężowi natomiast daje w tym względzie całkowitą swobodę, proponując otwarty związek.

Na kartach utworów Kuprina spotykamy różne modele kobiecości postrzegane przez pryzmat kultury XIX wieku i powiązane z takimi wartościami jak uległość, bierność, skromność i przede wszystkim macierzyństwo. Taka wizja kobiety bliska była przekonaniom Lwa Tołstoja — głównego wyraziciela moralnego dyskursu dziewiętnastowiecznej literatury.

Jednak autor *Olesi* nie poprzestaje na tym. Zauważa typowe dla epoki modernizmu projekty emancypacyjne dotyczące zarówno sfery majątkowej, jak i seksualnej. Kobiety poddane dotychczas supremacji mężczyzn żyły w społeczeństwie, w którym o ich losach decydowali ojcowie, a później mężowie. Ta sytuacja zaczyna się zmieniać dopiero na przełomie XIX i XX wieku, gdy życie i działalność kobiet przestały być ograniczane do przestrzeni domowej.

Uwagi o emancypacji i równouprawnieniu przedstawicielek płci pięknej odnajdujemy między innymi w utworach *Szafirowa gwiazda* (*Синяя звезда*, 1925) i *Telegrafista* (*Телеграфист*, 1911). Bohater ostatniego opowiadania zwraca uwagę na materialną niezależność kobiet i zmiany zachodzące w mentalności społeczeństwa. Wartościuje dodatkowo fakt, iż kobiety mogą teraz znaleźć pracę. Dzięki temu bowiem mężczyźni muszą zacząć je szanować.

Kuprinowskie bohaterki spętane konwenansami i ograniczeniami narzucanymi przez zmaskulinizowane dziewiętnastowieczne społeczeństwo żądają nie tylko dostępu do wykształcenia i pracy, żądają zmiany obyczajowości, stosunków panujących w rodzinie, a przede wszystkim wyzwolenia kobiecej seksualności,

<sup>10</sup> А. Куприн, *Черная молния*, [w:] *idem*, *Забывтые и несобранные...*, s. 161.

<sup>11</sup> I. Iwasiów, *Kobiecość za zastłoną. O dramaturgii Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] *Nowa świadomość...*, s. 162–163.

domagają się prawa do rozkoszy i zrównania norm seksualnych. Kobiety świadome swojej zmysłowości, mające pełne poczucie swojej płciowości pojawiają się w takich utworach jak: *Panna Natalia* (*Наталья Давыдовна*, 1896), *Marianna* (*Марианна*, 1896), *Mięso* (*Мясо*, 1895) czy analizowany już *Nocny fiołek*.

Tytułowa bohaterka opowiadania *Panna Natalia* to wyzwolona i śmiała kobieta, która protestuje przeciwko tradycyjnej moralności, wedle której miejscem kobiety uczciwej jest tylko związek małżeński. Natalia namiętnie pragnie swobody i korzysta z niej. Podobnie jak kobiety przełomu wieków wyraża przekonanie, że mężczyźni powinni zostać pozbawieni ustalonego tradycją przywileju „podwójnej moralności seksualnej”. Mężczyznom przyznawano bowiem prawo zarówno do przed-, jak i pozamałżeńskich stosunków płciowych, kobiety natomiast musiały zachować dziewictwo i dochować wierności mężowi<sup>12</sup>. Bohaterka świadomie przełamuje ograniczenia i zakazy narzucane kobiecie przez społeczeństwo. Ona także prowadzi podwójne życie, co wcześniej było zarezerwowane wyłącznie dla mężczyzn. Na co dzień jest odpowiedzialną nauczycielką na pensji dla szlachetnie urodzonych pańienek. Raz na kilka miesięcy zamienia się w rozwiązłą kokotę, poszukiwaczkę mocnych wrażeń, aby spełnić swoje najśmielsze fantazje erotyczne. Kiedy wszystko przypadkowo wychodzi na jaw, bez cienia wstydu czy zażenowania stwierdza:

Это было восхитительно! Слыть чуть ли не святой и по ночам распутничать. Да что я вам говорю! Вы, женатые мужчины, не хуже меня понимаете эти тайные наслаждения<sup>13</sup>.

Świadoma swojej kobiecości jest również Marianna. Zdaniem bohatera opowiadania uścisk dłoni mówi więcej o człowieku niż jego twarz, głos, chód i charakter pisma. A ręka Marianny — ciepła, delikatna, nieco wydłużona i mocna — powiedziała mu:

Я женщина и не обижаюсь, если на меня смотрят, как на женщину. Скорее мне это приятно<sup>14</sup>.

Waleria z opowiadania *Mięso* to kolejna wiarołomna bohaterka w prozie Kuprina. Jej mąż, łysawy dobroduszny generał, traktuje ją jak dziecko i udziela ojcowskich napomnień. Waleria umiła sobie czas, romansując ze studentem medycyny. Bohaterka ma lekkomyślne czy wręcz ironiczne poglądy na rodzinę, małżeństwo i obowiązki kobiety, a podczas spotkań z kochankiem jest pełna wyuzdania.

Natomiast dylemat kobiety, której nie dane jest poznać pełni życia jak mężczyźni, ponieważ ogranicza ją obyczaj erotyczny z wpisaną weń podwójną

<sup>12</sup> N. Stegmann, *Paradygmaty nauk przyrodniczych, ruch kobiecy i kategoria „sex”: o ustaleniu ról płciowych w polskim ruchu na rzecz moralności w przededniu pierwszej wojny światowej*, [w:] *Nowa świadomość...*, s. 38.

<sup>13</sup> A. Kuprin, *Наталья Давыдовна*, [w:] *idem, Собрание сочинений...*, t. 1, s. 489–490.

<sup>14</sup> A. Kuprin, *Марианна*, [w:] *idem, Собрание сочинений...*, t. 1, s. 545.

moralnością, pojawia się w opowiadaniu *Straszna chwila* (*Страшная минута*, 1895). Kuprin nie po raz pierwszy porusza tu wątek socjalnego kontraktu, gdy stary i bogaty kupuje młodą i biedną.

Barbara od czterech lat jest żoną starszego o dwadzieścia lat mężczyzny. Bohaterka uwielbia małżonka, dba o niego i jest wierna. Niemniej jednak rzadkie chwile fizycznego kontaktu z mężem wspomina z chłodnym wstrętem. Nieznane dotąd pragnienia i namiętności budzi w niej śpiew przystojnego artysty. Bohaterka uzmysławia sobie zarówno to, co zostało jej w życiu odebrane, jak i swoje erotyczne potrzeby. Pod wpływem nowych uczuć pierwszy raz zauważa wielką łysinę i głębokie zmarszczki męża, pojmując, że zawsze patrzyła na niego jak na ojca. Nagle zdaje sobie sprawę, że marnuje młodość i urodę:

Года через четыре, много через пять, думала она, завянет это упругое розовое тело, старость проведёт на лице морщины, яркие губы побледнеют... А любила ли она хоть один час той соблазнительной любовью, к которой сейчас так пламенно призывал её Ржевский? Знала ли она наслаждение отдать всю себя сладким ласкам? Нет<sup>15</sup>.

Gdy Barbara była już gotowa spotkać się z Rzewskim i postawić na szali swoje dotychczasowe życie, zapłakało dziecko i bohaterka opamiętała się. Prozaik rozwiązuje konflikt w duchu pisarstwa myśliciela z Jasnej Polany, cały bowiem utwór nawiązuje do *Sonaty Kreutzerowskiej* (*Крейцерова соната*, 1889).

Tematu śmiałego eksperymentowania ze swoim ciałem, w tym również miłością homoseksualną, dotyka Kuprin w utworze *Żaneta*. Charakteryzując bohaterkę, zauważa:

Просто: она была дочерью своей эпохи, когда молодые девушки либо мечтали о политике и курсах, либо напичкивались сверх силы Оскаром Уайльдом, Фридрихом Ницше, Вейнингером и половым бесстыдством. Лидия была из последних. [...]

В институте же, под наивной и невинной игрою в „обожание” старших подруг, она узнала первоначальные соблазны уродливой однополой любви, которой в то время предавались по распущенности и из-за снобизма юноши и девушки всех благородных учебных заведений<sup>16</sup>.

Co ciekawe, w epoce rosyjskiego modernizmu na tle jawnie manifestowanego i akceptowanego męskiego homoseksualizmu miłość między dwiema kobietami nadal była represjonowana i wstydliwie ukrywana. Pisarki-lesbijki przełomu wieków musiały ukrywać swoją seksualną tożsamość i pisać lirykę miłosną w imieniu mężczyzny. Lesbijskie praktyki seksualne uznawane były natomiast za perwersyjne i nienaturalne<sup>17</sup>. Podobnie Kuprin ocenia takie relacje w *Żanecie*.

W opowiadaniu *Wiktoria* (*Виктория*, 1897; początkowo nosiło tytuł *Нарцисс*) autor kreśli portret kolejnej bohaterki o zdumiewającej urodzie anioła:

такими рисуют художники-символисты ангелов. Представьте себе высокую и тонкую — именно воздушную фигуру, необыкновенно белое, почти без теней лицо и длинные,

<sup>15</sup> A. Kuprin, *Страшная минута*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений...*, t. 1, s. 284.

<sup>16</sup> A. Kuprin, *Жанета*, [w:] *idem*, *Собрание сочинений...*, t. 6, s. 452–453.

<sup>17</sup> И. Жеребкина, *op. cit.*, s. 68–69.



египетского очерка, глаза, полные молчаливой грусти и в то же время загадочные, как у сфинкса<sup>18</sup>.

Kuprin łączy tu dwa popularne w literaturze i sztuce przełomu wieków symbole — Narcyza i sfinksa. Wspomina ponadto badane przez psychiatrię i szeroko komentowane zjawisko hysterii. Jego bohaterka ma atak hysterii, gdy oczekuje na umówione o północy spotkanie z kochankiem.

Prozaik prezentuje osobowość narcystyczną, która charakteryzuje się tendencją do koncentrowania się na własnym wizerunku oraz nie przejmuje się opiniami innych:

В ней было, по-видимому, полное равнодушие к жизни и ко всем её проявлениям. [...] Только к своей прекрасной наружности и к своему всегда фантастическому туалету относилась она с особенной, тщательной заботливостью. Она любила, более чем всякая женщина в мире, смотреть в зеркало и простаивала перед ним чрезвычайно долго<sup>19</sup>.

Zachowanie Wiktorii można rozpatrywać jako swoistą formę protestu przeciw zakłamanej mieszczańskiej obyczajowości. Ona również jest żoną dużo starszego mężczyzny, który mógłby być jej ojcem. Spełnia wprawdzie wszystkie jej kaprysy, dba o nią, gotów jest przytknąć oczy na jej romans z gubernierem ich syna, lecz bohaterka nie jest szczęśliwa, o czym świadczy na przykład smutny wyraz jej oczu. Co więcej, Wiktorina po urodzeniu martwego dziecka przestaje komunikować się za pomocą mowy, od czterech lat nie dzieli również łóża z mężem. Milczenie i narcyzm wydają się więc formą ucieczki od świata, sposobem radzenia sobie z napięciami.

Ważną rolę odgrywa tu również symbolika oczu sfinksa. Jak konstatuje Maria Podraza-Kwiatkowska, sfinks jest symbolem uniwersalnym. Można znaleźć różne znaczenia tej figury. Jest to zarówno symbol czuwania, syntezy Matki i Natury, kontemplacji mistycznej, jak i symbol rozkoszy, ucieleśnienie zagadki, tajemnicy. Poza tym w licznych ujęciach plastycznych epoki modernizmu sfinks nacechowany jest erotycznie. Waler tajemniczości sfinksa pogłębia jego milczenie, jego oczy zaś nie dostrzegają rzeczywistości, zapatrzone są w dal, w otchłań, wieczność<sup>20</sup>. Tak właśnie gubernier postrzega tytułową bohaterkę. Widzi w niej istotę tajemniczą, zagadkową, zmysłową.

Reasumując, można stwierdzić, iż w centrum zainteresowania Kuprina często znajduje się cielesny wymiar kobiecości. Kobiece ciało postrzegane jest przez pisarza wielowymiarowo, co daje mu możliwość odpowiedzi na istotne pytania, między innymi o sens życia i śmierci. Ponadto kobiece ciało, jego uroda bądź szpetota jest punktem wyjścia do rozważań o rodzinie, o roli, prawach i miej-

<sup>18</sup> A. Kuprin, *Виктория*, [w:] *idem, Олеся. Роман, повесть, рассказы*, Москва 2004, s. 313.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994, s. 132–136.

scu kobiety w ówczesnym społeczeństwie, seksualnej i materialnej emancypacji przedstawicielek płci pięknej, ideale kobiecej urody oraz względności piękna i brzydoty. Jest również podstawą do krytyki kultury mieszczańskiej z jej podwójną moralnością, która poddając kobietę procesom socjalizacji, ubezwłasnowolniła ją i uczyniła z niej ruchomą własność najpierw ojca, później zaś męża oraz pozbawiła prawa do wyrażania własnej seksualności.

O tym, iż kobiety odgrywają istotną rolę w prozie autora *Sulamitki*, świadczy fakt, że wiele utworów nazwanych jest imieniem głównej bohaterki, na przykład: *Wiktoria*, *Lenka*, *Panna Natalia* czy *Marianna*.

## Woman's body in the works of Aleksandr Kuprin

### Summary

Aleksandr Kuprin's prose has become a part of literary and cultural-philosophical discourse at the turn of the 19th/20th centuries. At that time showing sexual and corporeal nature, also the one of the woman, was the main manner to portray oneself and the times. The writer describes a wide range of representatives of the fair sex in his works.

Woman's body is seen in a multidimensional way by the writer. It enables him to answer important questions, among others on the meaning of life and death. Moreover, woman's body, its beauty or ugliness is a point of departure for deliberations on family, woman's place, roles and rights in society at that time, as well as for sexual and material emancipation of women, an ideal of feminine beauty along with relativity of beauty and ugliness. It also forms the basis for criticism of bourgeois culture with its double morality, which, while exposing the woman to the process of socialization, incapacitated her and made her a movable property of her father first and then her husband, furthermore depriving her of the right to express her own sexuality.

*Keywords:* woman's body, sexuality, motherhood, misogyny, emancipation.