

AGNIESZKA GOZDEK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Polska

agozdek@neostrada.pl

Wizerunek i symboliczny wymiar cielesności kobiecej w poezji Walerija Briusowa. Ciało kobiety mitycznej

*Od czasu, gdym ciało lepiej poznał [...] —
jest mi duch już tylko niejako duchem;
zaś wszystko „nieprzemijające” —
przeñością jest tylko.*

F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*

We współczesnych badaniach nad literaturą, w tym również nad literaturą rosyjskiego modernizmu, znaczące miejsce zajmuje problematyka genderowa. Powstaje coraz więcej prac poświęconych badaniu miejsca i roli pierwiastka kobiecego w literaturze i kulturze, funkcjonowania w niej szeroko pojętej kobiecości oraz — w związku z tym — kobiecej cielesności¹. Można zaryzykować twierdzenie, że problematyka kobieca (w tym cielesności kobiecej) stanowiła swego rodzaju dominantę w filozofii, estetyce, kulturze i literaturze rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku. W centrum rzeczywistości artystycznej, kreowanej w dziełach wielu symbolistów (Walerija Briusowa, Fiodora Sołoguba, Aleksandra Błoka i in.), umiejscawiana jest właśnie postać kobieca, często ewokująca

¹ Należy w tym miejscu wymienić choćby monografię Iriny Żeriobkinej *Стрaнь. Женское тело и женская сексуальность в России* (Sankt Petersburg 2001), prace zbiorowe: *Эротизм без берегов* (Moskwa 2004), *Тело в русской культуре* (Moskwa 2005), *Тело, дух и душа в русской литературе и культуре* („Wiener Slavistischer Almanach” 54, 2004), a z wydań polskich — opublikowany w 2008 roku w Lublinie tom *Kobieta i jako Inny. Mit i figury kobiecości w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku (w kontekście europejskim)* (red. M. Cymborska-Leboda, A. Gozdek) czy też monografię Moniki Rzeczyckiej *Fenomen Sofii-Wiecznej Kobiecości w prozie powieściowej symbolistów rosyjskich (Andrieja Bielego, Fiodora Sologuba i Walerija Briusowa)* (Gdańsk 2002). Odrębną grupę stanowią prace rozpatrujące kwestię cielesności kobiecej z punktu widzenia różnych nauk: teologii, filozofii, psychologii, antropologii.

ambivalentne znaczenia². Z jednej strony, kreowany lub przywoływany przez poetów wizerunek kobiety bywa sakralizowany i obdarzany atrybutami mistyczno-religijnymi. Kobieta w takich wypadkach jest postrzegana jako obiekt kultu i czci; jako szczególny rodzaj symbolu — taki, który Gilbert Durand określa mianem „symbolu symboli”, a który, będąc „epifanią tajemnicy”, unosi kobietę do rangi anioła³. Z drugiej strony natomiast, kobieta w literaturze modernizmu przyjmuje mitologiczne lub biblijne pozy niszczycielki, istoty infernalnej, diablicy. Należy wszakże podkreślić, iż w obu wypadkach bywa ona ukazywana oraz postrzegana jako Inny w stosunku do mężczyzny.

W spuściźnie literackiej symbolistów rosyjskich szczególną grupę bohaterów stanowią kobiece postacie mityczne. Wynika to zapewne z nastawienia epoki na ciągłość tradycji oraz z przekonania o szczególnej roli mitu i symbolu w życiu i kulturze. Rosyjska badaczka Lidia Kołobajewa wyróżnia wśród poetów przełomu XIX i XX wieku grupę tzw. symbolistów-klasycystów, czyli tych, którzy w szczególny sposób dążą do syntezy kultur i którzy, przywołując w swej twórczości mity, dokonują ich „modernizacji”⁴. Do tej grupy badaczka zalicza między innymi Walerija Briusowa. Przywódca rosyjskich dekadentów, niezależnie od dostrzegalnego w jego dziełach nastawienia na nowy styl, formę i tematykę, kładzie wyraźny akcent właśnie na ciągłość tradycji i dziedzictwo kulturowe, co podkreśla już na poziomie swej refleksji estetyczno-filozoficznej⁵. Oprócz tego, autor *Me eum esse*, realizując powołanie i zadanie poety-symbolisty, staje się wielbicielem Piękna i czcicielem Miłości. Dlatego też centralne miejsce w jego poezji, szczególnie w pierwszej dekadzie XX wieku, zajmują te figury kobiet mitycznych, które w tradycji kulturowej występują jako uosobienie idealnego piękna i miłości. Najważniejszą i niewątpliwie najczęstszą spośród nich jest Afrodyta (oprócz innych: Ariadny, Psyche, Laodamii, Eurydyki). Można przypuszczać, iż znacząca częstotliwość występowania greckiej bogini miłości właśnie w liryce rosyjskiego dekadenta jest uwarunkowana co najmniej dwiema przyczynami. Po pierwsze, może to być związane ze znaczeniem nadawanym przez Briusowa tej dziedzinie twórczości, jaką jest poezja, oraz z jej szczególnym miejscem w symbolistycznej hierarchii sztuk. „Стих — пишет поета в статье *Ремесло поэта* — одно из явлений, занимающее немалое место в духовной жизни человечества. [...] Эллада и Рим, создатели всей нашей европейской цивилизации, высоко чтили

² O roli kobiety i pierwiastka kobiecego w kulturze początku XX wieku zob. M. Цимборска-Лебода, *Женщина в аспекте культурной памяти и культурных ролей*, [w:] *Frauen in der Kultur*, red. Ch. Engel, R. Reck, Innsbruck 2000, s. 179–190.

³ G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 24, 47 n.

⁴ Л.А. Колобаева, *Русский символизм*, Москва 2000, s. 118 n.

⁵ Por. np. artykuł poety *Смысл современной поэзии*, [w:] *idem, Собрание сочинений*, t. 6, Москва 1975, s. 470–471. O historyzmie i mitologizmie Briusowa pisze m.in. С.В. Шервинский, *Валерий Брюсов, „Литературное наследство”*, t. 85, Москва 1976, s. 12 n.

стих [...]”⁶. Obecność w spuściźnie literackiej Briusowa cykli wierszy, takich jak: *Правда вечная кумиров, Шаги Афродиты, Образы святые, Завес веков, Перед тобою я* może wskazywać na to, że ich autor (przynajmniej w niektórych okresach) traktuje swoją twórczość jako powinność współczesnego poety wobec Antyku⁷. Po drugie natomiast, wypada zgodzić się z opinią Aleksandra Ławrowa, że dla poezji Briusowa typowy jest tradycyjny i zarazem symboliczny wizerunek kobiety — „kapłanki miłości”⁸, co z kolei tłumaczy szczególne miejsce bogini miłości w tekstach poety. To właśnie jej jako uosobieniu idealnego piękna i miłości Briusow poświęca dwa najpiękniejsze hymny, opiewając w nich potęgę uczucia i w ten sposób wypełniając swoją poetycką misję:

Гимны слагать не устану бессмертной и светлой богине.
Ты, Афродита-Любовь, как царила, так царствуешь ныне. (2, 103)

Прими мой стих,
Ты, Афродита! (3, 64)

Nieprzypadkowo przytoczone fragmenty pochodzą z dwóch wierszy poety o wspólnym tytule *Гимн Афродите* (pierwszy napisany został w 1912 roku i zamieszczony w cyklu *Перед тобою я*; drugi powstał w 1920 roku i wszedł w skład cyklu *Над мировым костром*). Pierwszy z nich ma charakter ekfrastyczny. Afrodyta jest w nim opisana jako rzeźba z białego marmuru⁹, szczególną zaś uwagę patrzącego na nią męskiego podmiotu lirycznego przyciągają oblicze i nogi bogini:

Радостный лик твой парит с безмятежной улыбкой над нами
[...]
Правду какую явить благосклонной улыбкой ты хочешь?
Мрамором уст неизменных какие видения пророчишь?
Смотрят куда неподвижно твои беззакатные очи?
[...]
Ноги твои подпирают разгадку и смысл мироздания.
Робко к коленям твоим приношу умиленную дань я. (2, 103)

Biel marmuru, z jakiego wykonana została rzeźba, zagadkowość jej twarzy oraz wyeksponowanie w jej opisie nóg jako filarów, na których wspiera się istota świata, przy całkowitym pominięciu rąk, pozwala, jak miemam, dostrzec w niej posąg Wenus z Milo. Jednocześnie jednak, opis twarzy kobiety, będącej uosobieniem istoty

⁶ В. Брюсов, *Ремесло поэта. Вступительная статья*, [w:] *idem, Собрание сочинений*, т. 3, Москва 1974, s. 459. Dalej cytaty w tekście pochodzą z tego wydania — w nawiasie tom i numer strony.

⁷ O związkach literatury i kultury końca XIX — początku XX wieku z Antykiem zob. książkę *Античность и русская культура Серебряного века*, ред. Е.А. Тахо-Годи, Москва 2008, s. 140.

⁸ А.В. Лавров, „Новые стихи Нелли” — *литературная мистификация Валерия Брюсова*, [w:] *idem, Русские символисты. Этюды и разыскания*, Москва 2007, s. 161.

⁹ Pod wieloma względami podobny opis figury Wenus spotykamy w powieści D. Mierieżkowskiego *Смерть богов*. Zob. o tym: С. Валюлис, *Концепция женственности в трилогии Дмитрия Мережковского „Христос и Антихрист”*, [w:] *Кобиета i/jako Inny...*, s. 45–52.

wszczęświata, szczególnie zaś takie elementy jak promieniejąca z niej radość i pogodny, beztronski, enigmatyczny uśmiech, przywołują w wyobraźni czytelnika słynny obraz Leonarda da Vinci *Mona Lisa*, nie mniej istotny dla kultury symbolizmu rosyjskiego niż wspomniana statua Wenus. Warto dodać, iż ten „niosący dobro” uśmiech w wierszach poety jest nieodłącznym atrybutem bogini. Tytułem przykładu wystarczy odwołać się do późniejszego tekstu *Паломничество в века*, 1920 (3, 405); Afrodyta, nazywana tu Cyprydą, wita tych, którzy oddali się miłości, właśnie tego rodzaju śmiechem (*смех благосклонный*), przy czym śmiech jest tu jedynym bodaj wyznacznikiem jej egzystencji cielesnej. W analizowanym wierszu-hymnie oba wspomniane dzieła sztuki: i obraz, i rzeźba zdają się wzajemnie przenikać lub nakładać na siebie, przedstawiając archetyp kobiety jako ucieleśnienia piękna. Briusow umieszcza tę archetypową postać w symbolicznym centrum świata („Да, и пространство, и время слились, — где кадилница эта”) i obdarza atrybutami sakralnymi („Алыми белый алтарь твой венчаем мы снова цветами”), dzięki czemu stanowi ona swoistą mistyczną tajemnicę. To właśnie pragnienie poznania tej tajemnicy dotyczącej istoty wszczęświata, a w szczególności sposób wyrażającej się poprzez ciało kobiety (o czym dalej), sprawia, że podmiot liryczny ciągle do niej powraca, choć jak sam przyznaje w innym, przywoływanym już, wierszu, droga ku niej bywa niełatwa:

Крута ступень в храм Афродиты,
Лицо, в знак страха, склонено! (3, 405)

Mimo to mężczyzna podejmuje wyzwanie, gdyż stojąc twarzą w twarz z boginią, czuje się wybrańcem, jednym z nielicznych (mędrców), którzy mogą za jej pośrednictwem poznać prawdę:

Здесь мудрецов откровения, здесь вещая тайна поэта,
[...]
Тайное станет мне явным, твоей лишь доверю я власти,
В час, как покорно предамся последней, губительной страсти... (3, 405)

Motyw oczekiwania na wtajemniczenie powtarza się — znowu — w wierszu *Паломничество...*: „Мы тайны ждем, воздев ладони [...] Не мы ль пришли сквозь мрак вселенной, / Века пробив тропой любви?” (3, 405)

Jak wynika z przytoczonych fragmentów, warunkiem poznania wielkiej tajemnicy jest całkowite poświęcenie się miłości lub, raczej, namiętności. Briusowska namiętność, którą Tadeusz Klimowicz trafnie określa mianem „semantycznego ekwiwalentu chuci”¹⁰, będąca jednocześnie antytezą miłości (ziemskiej, „lokalnej”), stała się ulubionym lejtymotywnym poety; kategorii namiętności poświęcił on jedną ze swych prac teoretycznych, zawierającą interpretację danego zjawiska: namiętność to tajemnica, zagadka, „та точка, где земной мир прикасается к иным бытиям”¹¹. Aby osiągnąć tajemnicy, podmiot liryczny

¹⁰ T. Klimowicz, *Pożar serca. 16 smutnych esejów o miłości, pisarzach rosyjskich i ich muzach*, Wrocław 2005, s. 148. O motywie namiętności u Briusowa zob. T. Klimowicz, *Motywy twórczości Walerija Briusowa*, Wrocław 1988, s. 154–171.

¹¹ B. Брюсов, *Страсть*, „Весы” 1904, nr 8, s. 22–23.

powraca do swojej „bogini bogiń” i klęka przed nią na kolana, w ten sposób oddając cześć największemu z uczuć, zamkniętemu w ciele kobiety. Lecz idealne ciało Afrodyty, rozbudzające w mężczyźnie namiętność, jawi się tu, by sparafrazować myśl polskiego filozofa, jedynie „drogowskazem, który prowadzi do metafizycznej głębi”¹². Uwagę lirycznego *ja*-poety przyciągają te jego części, które „znaczą”, a więc nie tylko wyrażają i eksponują piękno ciała jako całości, ale odkrywają jego głębię. Dzięki nim całe ciało bogini staje się środkiem ekspresji. Nagromadzenie w pierwszej części wiersza pytań retorycznych świadczy o tym, że Afrodyta jako ucieleśniona miłość wciąż pozostaje dla poety zagadką, niejako potwierdzając myśl Nietzscheańskiego bohatera, że „wszystko w kobiecie jest zagadką”¹³. Umieszczona w centrum świata figura bogini pozostaje statyczna, lecz podmiot liryczny dzięki temu, że jest poetą, nie postrzega jej wyłącznie zmysłami. Patrząc na nią, dostrzega jej oczy — również patrzące i widzące; usta — wypowiadające prawdę i prorokujące; nogi — podpierające wszechświat; kolana — domagające się od niego pokłonu. Ciało mitycznej kobiety okazuje się dla niego więc nie tyle ciałem ludzkim, ile pewnym uniwersum, w którym i poprzez które uobecnia się miłość/namiętność.

Wypada w tym miejscu również wspomnieć o tym, iż w innych wierszach Briusowa, podejmujących motyw Afrodyty, często w opisie bogini-kobiety bywa wyeksponowana jej talia jako źródło pokusy i właśnie symbol namiętności:

Я иду смеясь, смеясь,
Между мной и ночью вязь, —
Пояс мой, соблазном свитый.
Зевс, клонись пред Афродитой
(*Шаги Афродиты*, 3, 65)

lub też:

Твой пояс, таящий соблазны, святящая страсть, Афродита.
(*Гимн богам*, 2, 102)

Powróćmy do głównego przedmiotu badań: z jednej strony, ewokowana w analizowanym tekście poety miłość ma wymiar somatyczny: jest ucieleśniona, zamknięta w formę, materialna i namacalna; parafrazując polskiego filozofa, chciałoby się powiedzieć, iż w danym wypadku ciało Afrodyty jest konkretyzacją i pełniejszą realizacją miłości¹⁴, jednocześnie stanowiąc o jej przynależności do świata ziemskiego. Poeta jednak niejako przestrzega przed płytką, zmysłową i powierzchowną percepcją miłości, która kryje w sobie głębię i tajemnicę. Zgodnie bowiem z estetyką symbolizmu jako artysta widzi i rozumie więcej niż „tłum”, dlatego ma świadomość, iż miłość (i związane z nią piękno) może zostać wyrażona jedynie albo przez kobiecość i kobiecą cielesność, albo przez sztukę. W omawianym utworze mitopoetycka figura Afrodyty stanowi doskonale połą-

¹² J. Tischner, *Dramat cielesności — krajobraz wstydu*, „Znak” 1995, nr 8, s. 76.

¹³ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Poznań 1995, s. 57.

¹⁴ Cz. Bartnik, *Personalizm*, Lublin 1995, s. 160.

czenie obu tych pierwiastków i jako taka jest dla podmiotu lirycznego uosobieniem miłości idealnej — tajemniczej i sakralnej.

W roku 1920, po ośmiu latach, Briusow pisze drugi *Hymn do Afrodyty*. Już powtórzenie tytułu sugeruje pewną ciągłość motywów. Podobnie jak w tekście z 1912 roku, tak i tutaj osią sytuacji lirycznej jest apostrofa do bogini miłości. Podmiot liryczny-poeta wychwala Afrodytę-miłość, wszechobecną w świecie ziemskim. Tu jednak Afrodyta zostaje pozbawiona cielesności, jest poniekąd „zdematerializowana” i nabiera cech istoty wyższej, nadziemskiej. Jej cielesność zostaje przeniesiona na inną kobietę, bohaterkę wiersza, jako obiekt miłości. Tym, co w poprzednim hymnie przyciągało uwagę męskiego „ja” w kobiecym wizerunku Afrodyty jako uosobieniu miłości (oczy i usta), tutaj zostaje obdarzona kobieta jako obiekt miłości:

За длительность вот этих мигов странных,
 За взгляд полуприкрытых глаз туманных,
 За влажность губ, сдавивших губы мне,
 [...]

 Прими мой стих,
 Ты, Афродита! (3, 64)

Poeta dostrzega, iż bogini miłości jest nie tylko piękna i tajemnicza, lecz przede wszystkim, że jest ona siłą stwórczą, posiada moc i zdolność kreacji, która pozwala jej zarówno rządzić ludźmi i ich marzeniami, jak i zmieniać świat ziemski w raj — piękną, harmonijną, jasną przestrzeń:

За то, что в дни, когда поля, серея,
 Покорно ждут холодных струй Борея, —
 Твой луч, как меч, взнесенный надо мной,
 Вновь льет в мой сад слепительность и зной,
 Что зелень светлым Аквилоном взвита,
 Что даль в цветах, и песни реют в них, —
 Прими мой стих,
 Ты, Афродита! (3, 64)

Trudno oprzeć się wrażeniu, że ciało bogini-kreatorki, w poprzednim wierszu dumnie wznoszące się nad światem, tutaj jest jakby w tym świecie wszechobecne: rozpada się na szereg mgieł (por. „за длительность вот этих мигов странных”), rozprasza się w przyrodzie, zlewa z nią, nadając jej kształt i formę. Ciało Afrodyty staje się tożsame z ciałem wszechświata, tworzy z nim Jednię, wyraża prawdę, że w świecie stworzonym z miłości to właśnie ona jest wartością immanentną. Jak bowiem zauważa wybitny antropolog i religioznawca Joseph Campbell, „kiedy jako stwórcę masz boginię, jej własne ciało jest wszechświatem”¹⁵.

Pojawiające się w wierszu Briusowa obrazy, takie jak „кольцо горячих рук” i „влажность губ” uobecniają motyw namiętności; jej dodatkowym symbolem odsyłającym do tradycji kulturowej i mitopoetyckiej jest ogień: „на медленном огне / в одном биении сердце с сердцем слито” i „равный вздох связал мечту

¹⁵ J. Campbell, *Potęga mitu*, przeł. I. Kania, Kraków 2007, s. 194.

двоих”. Poprzez symbol ognia wyraża się tu jednocząca, scalająca siła miłości (czy też, jak woli Briusow, namiętności), jakby na potwierdzenie słów rosyjskiego filozofa, według których „смысл любви [...] в мистическом ощущении личности, в таинственном слиянии с другим, как своей родной полярной и вместе с тем тождественной индивидуальностью”¹⁶.

Łącząc się więzami miłości/namiętności z drugim człowiekiem, człowiek ogranicza jednak swoją wolność i staje się niewolnikiem Afrodyty-miłości. Tę prawdę wypowiada podmiot liryczny wiersza *Ответ* (1911):

И в час, когда лобзания ядовиты
И два объятия — словно круг судьбы, —
Все той же беспощадной Афродиты
Мы — рабы! (2, 67)

Powracając do analizowanego hymnu, wypada zgodzić się z A. Hansenem-Lövmem, że tutaj, podobnie jak w innych wierszach poety, motyw ognia namiętności szaleńczo splatającego dwa serca — w przeciwieństwie do ognia miłości duchowej, w szczególności, mistyczny sposób łączącego dusze zakochanych — służy wyekspozowaniu „fizyczno-cielesnej natury serca”, nie zaś „psychiczno-duchowej natury duszy”¹⁷. To spostrzeżenie mogłoby tłumaczyć eksponowanie przez Briusowa cielesnego wymiaru Afrodyty-miłości, gdyż poprzez cielesność, która odsłania swoją tajemniczą głębię, najpełniej realizuje się kluczowy w twórczości poety motyw namiętności — silnej i przerażającej zarazem, ale jednocześnie godnej czci i szacunku. A któż może pełniej i piękniej wychwalić najpotężniejsze z uczuć, jeśli nie poeta?:

Мы — человечества всплеск, мы — поэты,
В огне веков как можем не гореть?
Пусть гимны ночи в Атлантиде петы, —
Нам страсти вещей ужас — вечно петь! (3, 61)

The vision and symbolic dimension of feminine carnality in the poetry of Valery Bryusov. The body of mythical woman

Summary

In the article, two poems which have the same title *Hymn to Aphrodite* written by Valery Bryusov in 1912 and 1920 were analyzed and interpreted. The important place in both texts takes mythopoetical figure of the Greek Goddess of love and beauty. In the first poem the author shows

¹⁶ Н. Бердяев, *Метафизика пола и любви*, [w:] *idem*, *Эрос и личность. Философия пола и любви*, Санкт-Петербург 2008, s. 41.

¹⁷ А. Ханзен-Лёве, *Русский символизм. Система поэтических мотивов*, przeł. z j. niem. М.Ю. Некрасов, Санкт-Петербург 2003, s. 297–298.

Aphrodite as a sculpture made of white marble, which is a carnal human creature at the same time. Each element of her body is a sign: her eyes — watch and see, her lips — express the truth and prophesy, her legs — support the universe, her knees — demand a bow from a man. On the one hand Aphrodite-the Love has somatic dimension, on the other — under her carnal form the depth and mystical secret are hidden. The poet warns against the shallow sensual perception of love.

In the second Bryusov's text, Aphrodite as a personification of love/passion gathers the features of higher creature, and her body becomes the same as the body of the universe: it is scattered in the nature and gives it shape and form.

The analysis of both poems written by the Russian decadent shows that it is through carnality that the motive of passion which is pivotal for the poet's creation is realized. The passion is strong and at the same time tearful, but it is worthy of worship and respect.

Keywords: Bryusov, symbol, Aphrodite, ekphrasis, passion.