

WZNIOSŁOŚĆ, TRWOGA I EGZYSTENCJALNY PESYMIZM JAKO CZARNOROMANTYCZNE KATEGORIE W SYMBOLISTYCZNEJ PROZIE ROSYJSKIEJ

Agnieszka Wojtyła

Polska, Kraków, Uniwersytet Jagielloński
agnieszka.wojtyla@student.uj.edu.pl

Abstrakt: Artykuł analizuje funkcjonowanie trzech czarnoromantycznych kategorii estetycznych – wzniosłości, trwogi i egzystencjalnego pesymizmu – w rosyjskiej prozie symbolistycznej przełomu XIX i XX wieku. Na podstawie wybranych opowiadań Fiodora Sołoguba, Walerija Briusowa, Aleksandra Grina i Aleksandra Amfiteatrowa ukazano, w jaki sposób kategorie te zostały przekształcone z romantycznych źródeł w narzędzia introspekcji i metafizycznej refleksji nad ludzką kondycją. Wzniosłość pojawia się jako doświadczenie konfrontacji z niepoznawalnym absolutem, trwoga – jako egzystencjalna reakcja na utratę kontroli i sensu, zaś pesymizm – jako duchowy i moralny rozpad jednostki. Zestawienie tych trzech kategorii pozwala odczytać rosyjski symbolizm jako kontynuację duchowego dziedzictwa czarnego romantyzmu, w którym doświadczenie śmierci, obłąd i rozpadu tożsamości staje się drogą do poznania granic ludzkiego istnienia.

Słowa kluczowe: Wzniosłość, trwoga, egzystencjalny pesymizm, czarny romantyzm, rosyjski symbolizm, Srebrny Wiek, proza symbolistyczna, estetyka grozy

THE SUBLIME, TERROR, AND EXISTENTIAL PESSIMISM AS CATEGORIES OF DARK ROMANTICISM IN RUSSIAN SYMBOLIST PROSE

Agnieszka Wojtyła

Poland, Kraków, Jagiellonian University
agnieszka.wojtyla@student.uj.edu.pl

Abstract: The article examines three key Dark Romantic categories – the sublime, terror, and existential pessimism – as represented in Russian Symbolist prose of the late nineteenth and early twentieth centuries. Through an analysis of selected works by Fyodor Sologub, Valery Bryusov, Alexander Grin, and Alexander Amfiteatrov, the study demonstrates how these categories evolved from their Romantic origins into tools of introspection and metaphysical reflection on the human condition. The sublime is presented as an encounter with an unknowable and destructive absolute; terror emerges

as an existential response to the loss of control and meaning; and pessimism reflects the spiritual and moral disintegration of the self. By juxtaposing these categories, Russian Symbolism is shown as a continuation of Dark Romanticism's metaphysical heritage, where death, madness, and the collapse of identity become means of exploring the boundaries of human existence and the longing for transcendence.

Keywords: the sublime, terror, existential pessimism, Dark Romanticism, Russian Symbolism, Silver Age, Symbolist prose, aesthetics of horror

Wprowadzenie

Rosyjski symbolizm, rozwijający się na przełomie XIX i XX wieku, stanowił jeden z oryginalniejszych nurtów europejskiego modernizmu. Twórcy tego okresu poszukiwali duchowego wymiaru rzeczywistości, wyrażając jednocześnie głęboki niepokój metafizyczny oraz świadomość kryzysu sensu istnienia. W tym kontekście w opowiadaniach symbolistycznych można dostrzec także kategorie estetyczne i filozoficzne, takie jak wzniosłość, trwoga i pesymizm. Choć wywodzą się one z estetyki czarnego romantyzmu, w rosyjskim Srebrnym Wieku zostały przyswojone i przekształcone w nowatorski sposób, dostosowany do duchowych i filozoficznych poszukiwań symbolistów.

W analizowanych w ramach tego artykułu opowiadaniach pojawiają się one w wielorakich wariantach – od mistycznej fascynacji śmiercią, przez egzystencjalny lęk przed unicestwieniem, po rozpaczliwą niemożność zrozumienia samego siebie. Wzniosłość w tym kontekście często łączy się z destrukcją, a trwoga z poznaniem prawdy o granicach ludzkiego istnienia – psychicznych, duchowych, fizycznych. Pesymizm wynika z bezsilności człowieka wobec targających nim sił czy przeznaczenia, od którego nie sposób uciec. W rosyjskim Srebrnym Wieku wszystkie te kategorie występują nierzadko razem, ukazując człowieka jako istotę kruchą, rozdwojoną i wystawioną na działanie potęg przekraczających jego rozumienie.

Celem artykułu jest analiza sposobów, w jakie wzniosłość, trwoga i pesymizm funkcjonują w rosyjskich opowiadaniach symbolistycznych. Analizie poddane zostaną wybrane utwory Fiodora Sołoguba (*Красногубая гостья*, 1909; *Смерть по объявлению*, 1908), Walerija Briusowa (*Сестры*, 1906), Aleksandra Grina (*Мрак*, 1917) oraz Aleksandra Amfiteatrowa (*Катакомбы*, 1911), w których te kategorie ujawniają się w różnorodnych formach – od mistycznego zachwyty po egzystencjalny niepokój. Opracowanie ma charakter nowatorski, ponieważ dotychczas w badaniach nad rosyjskim symbolizmem nie wskazywano bezpośrednich związków tego nurtu z czarnym romantyzmem. Artykuł stanowi

zatem próbę wypełnienia tej luki, poprzez pokazanie, że rosyjscy symboliści, przetwarzając motywy i idee czarnego romantyzmu, stworzyli własny model duchowej ekspresji, w którym lęk, śmierć i wzniosłość stają się kluczowymi elementami metafizycznego doświadczenia człowieka. Artykuł ma na celu ukazanie, jak przyswojone z czarnego romantyzmu motywy literackie funkcjonowały w rosyjskim symbolizmie, wzbogacając jego język emocjonalny i pozwalając na nowatorskie przedstawienie kondycji człowieka epoki Srebrnego Wieku.

Tło epoki i czarnoromantyczne inspiracje rosyjskiego symbolizmu

Narodziny symbolizmu, zarówno jako nurtu literackiego, jak i estetycznej postawy, przypadają na drugą połowę XIX wieku. Termin symbolizm upowszechnił się dzięki paryskiej grupie poetów z 1886 roku, którzy jako pierwsi przyjęli to miano (Wellek 1892: 18). Ich działalność ugruntowała pozycję nowego kierunku, łączącego elementy romantycznego mistycyzmu z modernistyczną introspekcją. Sam termin ma jednak głębsze korzenie: jego filozoficzne znaczenie można prześledzić aż do Kanta, Goethego i niemieckich romantyków, zwłaszcza Schellinga, którzy wprowadzili rozróżnienie między symbolem a alegorią – różnicę później rozwiniętą przez Coleridge'a, Emersona i Carlyle'a (Wellek 1892: 19). Symbol w tym ujęciu przestaje być prostym znakiem rzeczywistości; staje się raczej pośrednikiem między widzialnym a duchowym, między światem idei a doświadczeniem człowieka.

Dla literatury rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku symbolizm stanowił reakcję na schyłek realizmu. Po epoce wielkich realistycznych powieści Dostojewskiego, Turgieniewa czy Tołstoja, rosyjska literatura końca lat 80. i 90. XIX wieku wydawała się znużona, wyczerpana moralizmem i społecznym dydaktyzmem (Keys 1996: 4). W tym kontekście pojawienie się nowego kierunku miało znaczenie odrodzeniowe. Symboliści odrzucali ideę literatury podporządkowanej funkcjom społecznym i pozytywistycznym, kierując uwagę ku sferze duchowości, intuicji i doświadczenia metafizycznego (Keys 1996: 4).

W Rosji symbolizm zaczął rozwijać się na przełomie wieków, głównie za sprawą poetów takich jak Walerij Briusow, Andriej Biły, Wiaczesław Iwanow i Aleksander Błok. Z czasem symbolizm zaczął być postrzegany nie tyle za system artystyczny, ile za światopogląd (*мироощущение*), czyli specyficzne odczucie rzeczywistości, w którym zjawiska codzienne stają się znakami transcendencji (Keys 1996: 4).

Po nieudanej rewolucji 1905 roku w twórczości symbolistów pojawia się silne poczucie rozczarowania i beznadziei – nastroje typowe dla europejskiego

fin de siècle'u (Richardson 1986: 182). Utrata wiary w odrodzenie duchowe społeczeństwa i niemożność pogodzenia ideałów z rzeczywistością doprowadziły do pogłębienia refleksji metafizycznej i egzystencjalnej.

Czarny romantyzm natomiast jawi się jako reakcja na panujący na przełomie XVIII i XIX wieku transcendentalizm (jasny romantyzm), który wyróżniało myślenie metafizyczne, propagował indywidualizm oraz zjednoczenie z naturą, a co najważniejsze ukazywał człowieka jako istotę duchową, zdolną do poszukiwań uniwersalnej prawdy (Howard 2015). Czarny romantyzm wynika z rozczarowania ludzką naturą i strachu przed otaczającym światem, uczuciami tak sprzecznymi z wizją rzeczywistości głoszoną przez transcendentalistów. Przedstawiciele czarnego romantyzmu skupiali się na zgłębianiu najmroczniejszych zakamarków ludzkiej psychiki, opisywali obsesje, obłąd, przestępstwa i zło jakich dopuszcza się, ten rzekomo stworzony na boskie podobieństwo, człowiek (E. Burns-Dans 2018: 28). Świat kreowany w ich utworach jest siedliskiem zła i mroku, rozkładu i upadku moralnych wartości. Mroczna estetyka, pesymizm, pasywność, skupienie przemijaniu spowodowały, że czarny romantyzm, jako przeciwieństwo jasnego romantyzmu zyskał miano romantyzmu negatywnego (E. Burns-Dans 2018: 32). Ruiny, choroby, szaleństwo i śmierć zdawały się szczególnie pociągać czarnych romantyków. Owo dostrzeganie piękna w śmierci (zwłaszcza młodych kobiet), a także swojego rodzaju gloryfikacja szaleństwa i grzechu, były charakterystyczne dla tego nurtu (Praz 1956: 27).

Przyczyn rozwinięcia się takiej wizji świata można doszukiwać się zarówno w przemianach historycznych, jak i społecznych – Rewolucja Francuska, której brutalność zburzyła wiarę w moralny rozwój ludzkości, a także epidemia gruźlicy, utrwalająca w zbiorowej wyobraźni obraz śmierci i melancholii (Mohr 2020: 211-212, Stephanou 2014: 37). Znaczenie miał również niemiecki ruch „burzy i naporu”, kładący nacisk na emocje i bunt jednostki, oraz amerykański purytanizm, z jego obsesją grzechu, potępienia i winy¹. Jak zauważa Hume, czarny romantyzm można rozumieć jako walkę ze statycznym konceptem świata przy jednoczesnym braku wiary w organicyzm, a więc próbę opisanie rzeczywistości pozbawionej boskiego ładu (Hume 1974: 109).

Czarny romantyzm rozwinął się w różnych tradycjach narodowych (Dobrzyńska: 13). W Europie wyraźne ślady tego nurtu odnaleźć można w twórczości E.T.A. Hoffmanna, Goethego, Schillera czy Baudelaire'a, a także w powieściach

¹ Patrz: M. Peckham, *Toward a Theory of Romanticism*, „Publications of the Modern Language Association of America” 1951, t. 66 nr 2, s. 20; G.R. Thompson, *A Dark Romanticism: In Quest of a Gothic Monomyth*, [w:] *Literature of The Occult: A Collection of Critical Essays*, red. Meesent P.B., Prentice-Hall Inc., New Jersey 1981, s. 8.

gotyckich autorów brytyjskich – Horacego Walpole’a, Mary Shelley, Ann Radcliffe, Samuela Taylora Coleridge’a i Matthew Gregory’ego Lewisa. Jednak jego najpełniejszy wyraz znalazł się w literaturze amerykańskiej, przede wszystkim w twórczości Edgara Allana Poe’go, jego twórczość wywarła tak znaczący wpływ na ten nurt, że do dziś dla wielu badaczy to właśnie ona stanowi o cechach kluczowych dla tego gatunku. Poe wzbogacił gotycką estetykę i horror europejskich poprzedników o pogłębiony, można by rzec freudowski psychologizm (Schöpp 2006-2007: 47).

Pomimo niewielkiej liczby publikacji na temat czarnego romantyzmu w rosyjskojęzycznej przestrzeni krytycznoliterackiej nie da się nie zaważyć wpływu jaki wywarli czarni romantycy na pisarzy rosyjskich. Pośród niemieckich przedstawicieli tego nurtu najważniejszą postacią jest niewątpliwie Hoffman, natomiast z amerykańskich czarnych romantyków największy wpływ przypisuje się Poe. I to właśnie przedstawiciel amerykańskiej tradycji stał się inspiracją dla twórców epoki Srebrnego Wieku.

Poe ze względu na bogatą symbolikę, a także niezwykle pogłębiony psychologizm, szczególnie przypadł do gustu twórcom końca XIX. wieku. Elwira Osipowa zaznacza, że pierwsza fala zainteresowania twórczością amerykańskiego pisarza w Rosji datuje się jeszcze na lata 40., jednak już po upływie dwudziestu kilku lat, bo w latach 60. Poe znika ze świadomości rosyjskich literatów (Schöpp 2006-2007: 47). Prawdziwą miłością do jego twórczości zapalali dopiero symboliści. Ów pisarz i poeta tak dobrze wpisywał się w światopogląd przedstawicieli tego nurtu, że Konstantin Balmont w swoim artykule poświęconym Poemu określił go mianem największego spośród poetów symbolistów². Irina Szardanowa w swoim artykule *Созвучие эстетических принципов Э. По и А. Грина* (2009) podkreśla stopień fascynacji rosyjskich literatów na punkcie Poe’go, jak pisze:

Из библиографического справочника В. Либмана видно, что интерес к творчеству Э. По в России был поистине феноменальным. Переводами его текстов на русский язык занимались такие известные личности, как К.Д. Бальмонт, И. Городецкий, М. А. Энгельгардт, Р. Гальперин, В.В. Рогов, В.Я. Брюсов, Д.С. Мережковский, В.А. Неделин, Н. Чуковский. Статьи, посвященные анализу произведений Э. По, написаны Ап. Григорьевым, Ф.М. Достоевским, К.Д. Бальмонтом, А.А. Блоком, В.Я. Брюсовым (Шарданова 2009: 100).

² Patrz: К. Д. Бальмонт, *Гений открытия*, 1904, [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BE%D1%82%D0%BA%D1%80%D1%8B%D1%82%D0%B8%D1%8F_\(%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82\)/1904\(%D0%92%D0%A2\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BE%D1%82%D0%BA%D1%80%D1%8B%D1%82%D0%B8%D1%8F_(%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82)/1904(%D0%92%D0%A2)) [dostęp: 23.11.2024].

Pierwszej styczności z prozą autora poematu *Kruk* (*The raven*, 1845) rosyjscy czytelnicy mogli doświadczyć już w 1847 roku, kiedy to w *Новой библиотеке для воспитания* ukazał się przekład *Złotego Żuka* (*The Gold Bug*, 1843) (Осипова 2017: 142). W 1861 roku na łamach czasopisma wydawanego pod redakcją Dostojewskiego *Время* ukazały się przekłady kolejnych dwóch opowiadań Poe'go – *Serce oskarżycielem* (*The Tell-Tale Heart*, 1843) i *Czarny kot* (*The Black Cat*, 1843) (Осипова 2017: 143).

Za głównych rosyjskich tłumaczy, a zarazem propagatorów twórczości Poe'go można uznać Konstantyna Balmonta i Walerego Briusowa. Ich znaczenie w popularyzacji twórczości amerykańskiego romantyka było na tyle duże, że przyjmuje się, iż obraz Poe'go w rosyjskojęzycznym kręgu został ukształtowany głównie przez przekłady tych dwóch autorów (Осипова 2017: 146). Oboje, poza byciem aktywnymi pisarzami i poetami, poświęcali się badaniu fenomenu Edgara Allana Poe, który to bez wątpienia odcisnął piętno na ich twórczości. Briusow przełożył wszystkie poematy i wiersze Poe'go, a także napisał poświęcony Poe'mu rozdział w zbiorze *История западной литературы* (1914) (Осипова 2017: 145). Z kolei Balmont przełożył ponad 40 utworów lirycznych i prozatorskich Poe'go, napisał biografię pisarza – *Очерк жизни Эдгара По* (1911) oraz poświęcił mu artykuł *Гений открытия* (1904) (Карпенко 2015: 114).

Zarówno Briusow, jak i Balmont podkreślają nowatorskość i oraz psychologiczną głębie twórczości autora poematu *Kruk* (*The raven*, 1845), ten drugi określa go nawet mianem Kolumba nowych obszarów duszy ludzkiej (Бальмонт, *Гений открытия*). Briusow stwierdza, że Poe niejako przewidział odkrycie psychologii (Брюсов 2005: 334).

Bez wątpienia pisarzem srebrnego wieku, który najpełniej czerpał z twórczości amerykańskiego czarnego romantyka, pozostaje Aleksander Grin, często określany mianem „rosyjskiego Poe'go” (Егоров 2005: 12). Jak podkreślają badacze, Poe był dla Grina nie tylko wzorem ze względu na mistrzostwo literackie, lecz także – jak zauważa Konstantin Jegorow – bliskością losów obu twórców. Badacz pisze: „Безусловно, Грин учился у Эдгара По литературному мастерству, виртуозному владению сюжетом, умению изображать фантастическое в реальных подробностях, нередко пользовался стилевыми приёмами американского новеллиста” (Егоров 2005: 13). Podobieństwa te pozwalają dostrzec w Grinie nie tylko naśladowcę Poe'go, lecz twórcę, który twórczo przyswoił i rozwinął jego poetykę, czyniąc z niej fundament własnej, oryginalnej wizji literackiej.

Między fascynacją a lękiem: czarnoromantyczne kategorie w prozie rosyjskiego symbolizmu

Jednym z terminów kluczowych dla literatury poruszającej tematykę nieznanego czy transcendencji jest kategoria wzniosłości. (niem. *Das Erhabene*, ang. *sublime*). Choć w języku polskim „wzniosły” odnosi się przede wszystkim do sfery etyczno-emocjonalnej: „odznaczający się szlachetnością uczuć, dążeń; wyrażający takie dążenia, taką postawę moralną”³, czy nawet egzaltowany lub patetyczny, to w tradycjach zachodnich termin ten nie ma konotacji wyłącznie pozytywnych – przeciwnie, może być kojarzony także z tym, co przerażające, niepokojące, a nawet monstrualne (Kościeszka 2012: 115). Wzniosłość w tym kontekście należałoby zatem rozumieć jako połączenie podziwu, fascynacji, trwogi i strachu, wywołane poprzez obcowanie z przekraczającym zdolności poznawcze podmiotu zjawiskiem. Już starożytny autor traktatu *O górnosci* Pseudo-Longinos, łączył tę kategorię z doświadczeniem zachwytu i duchowego wstrząsu (Specht 2013: 93-94), wywołanego przez kontakt z tym, co przewyższa człowieka. W XVIII wieku Edmund Burke definiował wzniosłość jako „najsilniejsze uczucie, jakiego może doznać umysł ludzki” (Kościeszka: 119), z kolei John Dennis opisywał doświadczenie gniewu Bożego, przeżywane przez człowieka, jako moment najwyższej formy wzniosłości (Mishra 1994: 29). Immanuel Kant rozumiał ją natomiast jako moment, w którym wyobraźnia nie potrafi już objąć ogromu zjawiska – natury, kosmosu czy idei nieskończoności – co prowadzi do chwilowego wstrząsu i duchowego oczyszczenia (Kościeszka: 120-121).

W ujęciu czarnoromantycznym wzniosłość często rozumiana jest jako niepojmowalne, niewypowiadalne, niemożliwe do ujęcia w słowach, wykraczające poza możliwości języka. Często jest ściśle powiązana z tym, co Zygmuntd Freud określił mianem niesamowitości (niem. *Unheimlich*, ang. *Uncanny*). Vijay Mishra, autor pracy *The Gothic Sublime* (1994), definiuje wzniosłość jako formę nienazywalnego przerażenia – symboliczną blokadę, która stanowi zagrożenie dla istoty podmiotowości bohatera (Mishra: 20), natomiast badaczka Alexandra McGhee na przykładzie twórczości Poego zauważa, że tym, co charakteryzuje wzniosłość czarnego romantyzmu jest tak zwana „transcendencja w dół”. Według tej teorii, wzniosłość i idąca za nią transcendencja jest możliwa tylko poprzez zetknięcie bohatera z autodestrukcją. Autorka mówi o odwróceniu tradycyjnego kantowskiego rozumienia tej kategorii, określając ją mianem mrocznej wzniosłości (ang. *Dark sublime*) (McGhee 2013: 56).

³ *Wzniosły*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wznios%C5%82o%C5%9B%C4%87.html> [dostęp: 27.04.2025].

Zarówno w czarnym amerykańskim romantyzmie jak i w mrocznych rosyjskich opowiadaniach z okresu Srebrnego Wieku źródło wzniosłości stanowią trudne do zgłębienia mroki ludzkiej podświadomości, perwersje i choroby umysłu. Potwory, bóstwa, wampiry czy przesiąknięte gotycką symboliką przestrzenie, nawet jeśli się pojawiają, stanowią zwykle metaforyczną manifestację psychiki głównego bohatera.

W opowiadaniu *Краснозубая гостья* Fiodora Sołoguba wzniosłość wyraża się poprzez estetyzację śmierci oraz metafizyczną, erotyczno-mistyczną fascynację kobietą, która może być zarówno uosobieniem śmierci, obłądu, jak i przeznaczenia, wobec którego człowiek pozostaje bezsilny. Bohater, po przypadkowym spotkaniu Lidii (każącej nazywać się imieniem starotestamentowej Lilit), dowiadyuje się od niej, że ich losy są odtąd nierozłączne. Nikołaj Arkadiewicz, praktycznie bez słowa sprzeciwu, przyjmuje kobietę do swojego życia, nawet kiedy ta informuje go o tragicznych losach swoich poprzednich kochanków: „Он умер. Умер, как все, кого я любила. Любовь моя смертельна – и мне хорошо, потому что любовь моя и смерть моя радостнее жизни и слаще яда”⁴.

Mimo narastającego lęku, bohater nie jest w stanie odseparować się od tajemniczej kobiety. Opisy jej obecności nasyczone są sprzecznymi emocjami: przerażeniem, tęsknotą, pożądaniem. To doświadczenie spotkania z bytem nieludzkim, niepojętym, budzącym jednocześnie grozę i fascynację, wpisuje się w estetykę wzniosłości jako kontaktu z absolutem – potężnym, zdolnym do destrukcji, przerażającym, ale jednocześnie też pociągającym. Postać kobiety staje się figurą losu, śmierci i namiętności, której bohater nie potrafi się oprzeć: „она приближалась медленно, неотразимо. Как судьба. Как смерть”⁵.

Jeszcze lepiej wzniosłość ukazana jest w opowiadaniu *Смерть по объявлению*, również autorstwa Sołoguba. W utworze tym bohater stopniowo uświadamia sobie, że kobieta, którą zatrudnił dla rozrywki, nie jest osobą w tradycyjnym sensie, lecz uosobieniem jego własnej śmierci. Próby racjonalnego „oswojenia” kobiety – poprzez nadanie imienia, przypisanie miejsca zamieszkania, osadzenie w znanych mu kategoriach społecznych – kończą się niepowodzeniem i jedynie potęgują lęk.

Тоска томила его. Он сказал резким голосом, побеждая тоску и страх:

– Ты живешь в комнате от хозяев, ты ищешь места или работы, тебя зовут Марьей или Анной. Как тебя зовут?

И крикнул с дикою злобою:

⁴ Ф. К. Сологуб, *Краснозубая гостья*, 1909, http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_02 18.html [dostęp: 14.07.2025].

⁵ Тамże.

– Скажи, как тебя зовут!

Повторила бесстрастно:

– Я – твоя смерть.

Такие безнадежные и беспощадные упали слова. Дрогнул. Поник. Спросил упавшим голосом:

– Тебе нужно мое золото, – потому что ты голодная и усталая, – но душа моя, зачем тебе душа моя?⁶

Bohater wpada w panikę, próbuje uciec przed nieuchronnym, w desperacki sposób pragnie odzyskać kontrolę nad sytuacją, jednak wszelki opór okazuje się daremny. Tytułowa „śmierć” z opowiadania zjawia się niespodziewanie i zostaje natychmiast obdarzona nadprzyrodzonym statusem, mimo iż trzecioosobowy narrator ani nie potwierdza, ani nie neguje wizji bohatera. Choć Czytelnik nie ma pewności, czy tajemnicza postać to zjawa, zdesperowana kobieta, halucynacja czy projekcja emocji bohatera, jej wpływ na głównego bohatera jest niezaprzeczalny, doprowadzając w konsekwencji do fatalistycznego w swej wymowie finału.

Z kolei w opowiadaniu *Сестры* Briusowa wzniosłość wyraża się poprzez splecenie Erosa i Tanatosa – miłości i śmierci, które zyskują niemal sakralny charakter. Bohaterowie są zespoleni przeznaczeniem, niezdolni do ucieczki przed niszczycielską siłą uczuć. Mimo prób zerwania relacji, bohaterowie nie potrafią się od siebie oderwać – ich miłość jest fatalna, destrukcyjna, ale zarazem ostateczna i „uwznioślona” przez śmierć.

Kate odbiera sobie życie, świadomie wybierając śmierć jako substytut niespełnionej miłości: „Если я не могла отдать своего существа той любви, какой я искала, я отдам его той смерти, какой хочу,”⁷ – deklaruje, składając ofiarę z własnego istnienia. Mara natomiast traktuje śmierć jako naturalną konsekwencję absolutnej miłości: „Только та любовь истинно прекрасна, которую венчает смерть. [...] любовь оправдывает все, и измену! Наш мир опустошен, потому что нам осталось жить лишь несколько часов, и в эти часы мы будем только двое”⁸.

Kulminacją opowiadania staje się scena miłosna pomiędzy Marą a Nikołajem, która rozgrywa się przy zwłokach dwóch pozostałych sióstr. Akt ten ma charakter niemal rytualny:

⁶ Ф. К. Сологуб, *Смерть по объявлению*, 1908, http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0190.shtml [dostęp: 14.07.2025].

⁷ В. Я. Брюсов, *Сестры*, 1906, http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1906_sestry.shtml [dostęp: 12.07.2025].

⁸ Tamże.

Здесь было вино. Они пили его. Они дышали запахом крови, вина и страсти. Они старались смотреть только в глаза друг другу. Их лица горели, и в их зрачках, как искры, отражались зажженные свечи.

Проходили часы. Были экстазы страсти и экстазы истомы. Было блаженство признаний и блаженство безмолвия. Их тело изнемогало от объятий и не могло не требовать ласк. Их души, раскрывшиеся как однажды в жизнь цветущие цветы, за каждым сказанным словом угадывали всю бесконечность его значения. А потом желание, уже ненасытимое, опять и опять связывало их в одно, и они бились на жестком полу, едва прикрытом ковром, среди брызг крови⁹.

Uczestnicy fatalnego romansu w obliczu niemożności trwania w toksycznej i wyniszczającej relacji składają sobie nawzajem na ołtarzu miłości, pożądania i przeznaczenia. Śmierć i ekstaza nie wykluczają się, lecz dopełniają – stając się jedynym możliwym spełnieniem. W tej estetyce wzniosłość rodzi się nie z heroizmu, lecz z piękna ostatecznego zatracenia.

W opowiadaniu *Мрак* Aleksandra Grina wzniosłość przybiera formę tytułowego mroku urastającego do rangi metafory niepoznawalności ludzkiego wnętrza. Bohater w zetknięciu ze skutkami popełnionej przez siebie zbrodni, którą jego własny umysł wyparł, przestaje być spójną, autonomiczną jednostką – zostaje rozbity i sprowadzony do biernego obserwatora własnej psychiki, która samowolnie decyduje, co może zostać uświadomione, a co musi pozostać w cieniu. Strach bohatera nie polega na przerażeniu, którego źródłem jest świat zewnętrzny, lecz wobec samego siebie – swojej nieprzejrzystości, potencjalnego zła i bezsilności wobec mechanizmów psychicznych.

W utworze *Катакомбы* Aleksandra Amfiteatrowa bohaterki doświadczają mrocznej wzniosłości w reakcji na naruszenie sfery sacrum. Zakończenie utworu sugeruje, że to, co spotyka bohaterki, nie jest przypadkiem, lecz karą za pychę – za wtargnięcie do przestrzeni świętej, gdzie spoczywają zmarli: „Мы оскорбили Бога тем, что пришли сюда... Он наказывает нас за то, что мы потревожили их смертный сон...”¹⁰. Ta kara objawia się w sposób symboliczny i ostateczny: utratą młodości, urodą zniszczoną przez głód i strach, a przede wszystkim – popadnięciem w obłąd. Obcowanie z niepojętym, z nadprzyrodzoną siłą, której natura pozostaje niedostępna ludzkiemu rozumowi, prowadzi do unicestwienia tożsamości.

Tym samym opowiadanie wpisuje się w czarnoromantyczne rozumienie wzniosłości: to, co wzniosłe, nie jest tu źródłem ani uniesienia ani piękna, lecz

⁹ Тамże.

¹⁰ А. В. Амфитеатров, *Катакомбы*, 1911, http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1911_katakomby.shtml [dostęp: 14.07.2025].

przytłaczającą siłą, która burzy porządek świata. Konfrontacja z nadnaturalnym i niepoznawalnym prowadzi do katastrofy – ale zarazem ukazuje człowieka jako istotę kruchą, podległą wyższemu porządkowi, który wymyka się racjonalnemu poznaniu. W tym ujęciu wzniosłość przybiera formę grozy, a tragiczne doświadczenie bohaterki staje się przypowieścią o karze za naruszenie tabu – duchowym upadku wynikającym z próby przekroczenia granic wyznaczonych przez sacrum.

Jak zaprezentowano w powyższych przykładach doświadczenie wzniosłości rzadko pozostaje wolne od niepokoju. To, co budzi zachwyt i podziw, niemal zawsze graniczy z lękiem. W tym sensie trwoga stanowi nie przeciwieństwo wzniosłości, lecz jej nieodzowny element – emocjonalną reakcję na kontakt z tym, co przekracza granice poznania i ludzkiej kontroli. Kategoria ta, choć często utożsamiana z grozą, w rzeczywistości ma odmienny charakter – jej źródłem nie jest materialny przedmiot strachu, lecz wyobraźnia. Różnicę tę szczegółowo definiuje i opisuje Michael Charles Stuprich:

...there are two kinds of fear: horror and terror. They are, though complementary, very different responses. Horror is physical revulsion at some gruesome object; terror is imaginative, aroused by contemplation of the dark, the dangerous, the unknown. To come across a worm-eaten corpse (a common early Gothic experience) arouses horror; to awaken in a crypt and fear that it might contain a worm-eaten corpse (another common experience) creates terror (Stuprich 2001: 67).

Groza jest zatem wyrazem mocy natury, natomiast trwoga przejawem potęgi wyobraźni nad jednostką (Stuprich 2001: 69). Trwoga jest lękiem, że to, co przedstawione w utworze może się spełnić w rzeczywistości. Stymuluje umysł i zmysły, przejmując nad nimi kontrolę. Przejawia się w postaci mrocznej atmosfery, a jej źródła są niekreślone i tajemnicze.

Tym, co tak naprawdę straszy w analizowanych utworach jest tak naprawdę człowiek – mroki jego duszy, okropieństwa do jakich jest zdolny, obsesje czy perwersje, które rządzą jego umysłem (Dobrzyńska 2020: 44). Niesamowitym (*the Uncanny*) i jednocześnie Obcym (*the Other*) jest tu sam główny bohater – to, czego o sobie nie wie, lub to, co próbuje skryć czy wyprzeć, jako społecznie nieakceptowalne. Tego rodzaju utwór może wzbudzić w czytelniku to, co Edith Birkhead określiła mianem trwogi przed samym sobą (ang. *terror of self*) (Frank 1984: XII).

Trwogę w ujęciu egzystencjalnym doskonale ilustrują *Катакомбы*. Bohaterki opowiadania, kierowane ciekawością, schodzą do rzymskich katakumb, gdzie ich lęk nabiera podwójnego wymiaru: biologicznego – związanego z głodem,

zamknięciem i groźbą śmierci fizycznej – oraz metafizycznego, wynikającego z przekroczenia niewidzialnej granicy, której nie należało przekraczać. Nie tyle fizyczna ciemność, ile to, co może się w niej kryć, staje się źródłem trwogi – nieznane, niepojęte, być może karzące.

Niepewność tego, co czai się w mroku – czy jest to zwykła pustka, czy też obecność jakiejś siły wyższej – prowadzi do narastającego poczucia zagrożenia. Słowa jednej z bohatererek – „Тьма – живая... оно съест нас, уничтожит...” (Амфитеатров, *Катакомбы...*) – ukazują narastającą trwogę i rozwijającą się paranoję w umysłach wcześniej racjonalnych postaci.

Opowiadanie *Мрак* Aleksandra Grina przedstawia trwogę o wyraźnie psychologicznym charakterze, skoncentrowaną na lęku przed samym sobą. Główny bohater uświadamia sobie, że popełnił zbrodnię, której nie pamięta – a może raczej: którą jego umysł postanowił wyprzeć. Z tego doświadczenia rodzi się radykalna niepewność: kim jestem, skoro nie mogę ufać własnej pamięci? Trwoga płynąca z utworu wynika z konfrontacji z mrokiem psychiki – z obszarem niepamięci, luką w tożsamości, gdzie nie obowiązują już zwykłe reguły moralności i świadomości.

W opowiadaniu Sołoguba *Смерть по объявлению* obcowanie z niepojmowalnym bytem wywołuje u bohatera zarówno doświadczenie wzniosłości, jak i trwogi. Strach, który odczuwa, nie wynika z bezpośredniego zagrożenia, lecz z samej świadomości istnienia czegoś niewytłumaczalnego, wobec czego człowiek pozostaje całkowicie bezbronny. Jego desperackie próby uporządkowania rzeczywistości kończą się fiaskiem, a narastająca dezorientacja prowadzi do doznania trwogi w sensie egzystencjalnym – jako lęku przed chaosem istnienia i utratą sprawczości. Rezanow przeczuwa, że obcuje z czymś spoza ludzkiego świata, z mocą, której nie sposób pojąć ani się przeciwstawić: „От нее не уйти, не уехать” (К. Сологуб, *Смерть по объявлению...*). Scena, w której bohater zamyka drzwi i trwa w półmroku, ukazuje moment narastającej paniki – uczucie paraliżu i obsesyjnego przekonania o nieuchronności spotkania z tajemniczym bytem:

Сам замкнул дверь на ключ. Так резко звякнул замок. Потом остановился в полутемной передней. Смотрел на дверь тоскующими глазами. Чувствовал, – точно видел сквозь опрозрачившуюся вдруг дверь, – как она стоит за дверью, тихая, с кроткою улыбкою на милых губах, и поднимает ясное, бледное лицо, чтобы прочесть и запомнить номер квартиры (Сологуб, *Смерть по объявлению...*).

Rezanow staje się więźniem własnej wyobraźni – jego trwoga przybiera formę klaustrofobicznego lęku, w którym granica między realnym a fantasmago-

rycznym zaciera się. Rezanow doświadcza jednocześnie poczucia wzniosłości wobec niepojętej potęgi śmierci i trwogi, wynikającej z przekroczenia granicy, której nie sposób już cofnąć.

Dopiero w akcie duchowej rezygnacji, pod wpływem wewnętrznego wyczerpania i nieuchronności sytuacji, bohater przestaje walczyć i godzi się z losem. Ostatecznie przyjmuje obecność śmierci jako swojej *вечной Сестры*, co stanowi moment wzniosłości w rozumieniu dekadencckim: pogodzenie się z ostatecznością, z ułomnością ludzkiej woli, która nie ma żadnej mocy wobec sił metafizycznych. Śmierć przestaje być tu potwornością, a staje się przeznaczeniem – nieuniknionym, lecz zarazem oczyszczającym.

Ten pesymistyczny koniec, mimo całkowitej utraty sprawczości, jawi się paradoksalnie dla Rezanowa, jako moment triumfu. Akceptacja nieuchronnego staje się aktem wyzwolenia – wyzwolenia spod władzy pragnień, lęków, napięć, które dotąd więziły bohatera w świecie ziemskich iluzji.

Pesymistyczny wydzźwięk utworu wzmacniają natrętne, jakby obce myśli, rozbrzmiewające w głowie bohatera: „Нечем жить. Кто-то ответил, тихо и спокойно: Не живи” (Сологуб, *Смерть по объявлению...*). Nihilistyczne impulsy materializują się w postaci śmierci, przychodzącej zrealizować wyparte pragnienie. Utwór można odczytać jako próbę pogodzenia się z nieuchronnością końca. Bohater przechodzi przez kolejne stany emocjonalne – od negacji i wyparcia, przez próbę ucieczki, aż po akceptację, a nawet afirmację rzeczywistości. Rezanow dochodzi do wniosku, że nawet jeśli śmierć nie nadejdzie teraz, to i tak kiedyś przyjdzie: „Она ушла [...] Она придет” (Сологуб, *Смерть по объявлению...*). Moment utożsamienia śmierci z siostrą obrazuje mechanizm osvajania egzystencjalnej trwogi i oczyszczającego wyzwolenia się z lęku.

Fatalistyczna postawa Rezanowa nie jest jedynie indywidualnym doświadczeniem bohatera, lecz odzwierciedleniem głębszej tradycji literackiej, sięgającej estetyki czarnego romantyzmu. Śmierć, anihilacja, czy rozpad jawią się w tym zaburzonym świecie nie jako klęska, lecz jako powrót do ciszy i spokoju – do ostatecznej i absolutnej jedności, do bezpieczeństwa i ciepła matczynego łona. Joseph Moldenhauer, autor klasycznego już artykułu *Murder as a Fine Art* (1968), zauważa:

Poe's murdering narrator-protagonists, having dispatched the victim, are typically soon betrayed by an overwhelming perversity. As they confess to the authorities, and thus guarantee their own death, they pass through extraordinary physical and nervous states, usually ending in a "swoon." This swoon, the final vertigo or "going down," is properly the conclusion of the tale, for it marks the long-awaited surrender of the murderer's separate identity (Moldenhauer 1968: 294).

Akceptacja własnej nieuchronnej śmierci zostaje tutaj ukazana jako forma katartycznego oczyszczenia, a nawet jako sposób osiągnięcia stanu transcendencji. Ostateczna klęska bohatera-narratora staje się, paradoksalnie, momentem jego najwyższego triumfu – chwilą pełnego zespolenia z wypartą, represjonowaną częścią własnej jaźni. To właśnie w tym akcie całkowitego unicestwienia jednostka odzyskuje wolność – choćby tylko na ułamek sekundy.

Bohater egzystuje w stanie moralnego zamętu, w którym granice dobra i zła ulegają całkowitemu rozmyciu. To właśnie ten stan – nazywany „obłądem moralnym”, rozumianym jako „ślepotą moralną, niezdolność do rozpoznawania dobra moralnego i swoich moralnych obowiązków”¹¹ – stanowi istotę jego wewnętrznego rozkładu. Świat przedstawiony w utworach tego nurtu jawi się więc jako rzeczywistość pozbawiona ram etycznych, zdominowana przez wewnętrzny chaos i sprzeczności ludzkiej natury. Nieprzypadkowo jest on najczęściej ukazywany z perspektywy zaburzonego bohatera-narratora, gdzie granica między rzeczywistością a urojeniem ulega zatarciu.

Moldenhauer, analizując moralny wymiar twórczości Edgara Allana Poe-go, zauważa, że przesadnie konfesyjny charakter opowieści takich jak *Czarny kot* czy *William Wilson* wcale nie zakłada istnienia tradycyjnych kryteriów etycznych. Spowiedź głównego bohatera, podobnie jak jego zbrodnia, jest wynikiem kompulsji, a autooskarżenie stanowi raczej próbę „uspołecznienia” własnych lęków poprzez ich przeniesienie na odbiorcę. Spowiadający się „infekuje” czytelnika tymi samymi udrękami umysłu, które trawią jego samego, aż do momentu, gdy zarówno narrator, jak i odbiorca doświadczają wspólnego uwolnienia – dokonanego w akcie rozpadu tożsamości, zamykającym opowieść (Moldenhauer: 297).

Doskonały przykład obłądu moralnego stanowi główny bohater opowiadania *Мрак*, gdzie pesymizm przybiera formę głęboko amoralnej wizji świata, w którym wszelkie granice dobra i zła zostają unieważnione. Bohater, kierowany niezrozumiałą, irracjonalną żądzą dokonania zbrodni, staje się narzędziem w rękach własnych mrocznych impulsów. Jego wyznanie – „В жизни более всего нравилось мне зло обдуманное, бесцельное зло для зла, для спорта, для удовлетворения преступных инстинктов”¹² – ujawnia cechy osobowości psychopatycznej: chłód emocjonalny, brak empatii i przyjemność czerpaną z cierpienia innych. Akt morderstwa pełni tu funkcję patologicznego oczyszczenia – dopiero jego realizacja przynosi bohaterowi ulgę. Następuje mechanizm wypar-

¹¹ *Moral insanity*, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/moral-insanity;3943340.html> [dostęp: 07.05.2025].

¹² А. С. Грин, *Мрак*, 1917, <https://grin.lit-info.ru/grin/proza/rassказы/mрак.htm> [dostęp: 13.07.2025].

cia: pamięć o zbrodni zostaje wyparta, co na moment przywraca psychiczną równowagę mężczyźnie. Zbrodnia jest tu nie tyle moralnym wyborem, ile kompulsywnym aktem, koniecznym do podtrzymania funkcjonowania zniekształconej psychiki.

W utworze źródłem zbrodni jest nie chciwość czy zemsta, lecz potrzeba realizacji wewnętrznych impulsów – motywem jest „zło dla zła”. Psychika bohatera – niezależnie od punktu wyjścia – ujawnia zdolność do całkowitego odrzucenia empatii, a zbrodnia staje się niemal aktem samorealizacji. Co więcej, pesymizm tej opowieści ma charakter totalny i nie pozostawia miejsca na jakiegokolwiek wybawienie. Przed dokonaniem zbrodni bohater był całkowicie zniewolony morderczym impulsem:

Я опускаю подробности борьбы с собой в эти жуткие месяцы, – скажу лишь, что потребность убить стала неодолимой, я должен был уничтожить человеческое существо или всю жизнь ужасаться этим настойчивым, маниакальным стремлением. Решение созрело внезапно, как бы во сне; я вздохнул полной грудью и стал обдумывать преступление¹³.

Zaś po jej dokonaniu, gdy odzyskał wrażliwość moralną, jego sumienie nie pozwalało mu żyć z ciężarem popełnionej zbrodni. W ostatniej scenie stwierdza: „И теперь, когда освобожденная от мрака душа силилась понять, как могла она дышать этим мраком и всячески отталкивала его, я должен был завершить жизнь с неотступно звучащим из бездны ржанием и мертвым лицом Рифта перед глазами”¹⁴. Bohater nie znajduje więc żadnego ratunku: uwolnienie od mroku nie przynosi oczyszczenia, lecz prowadzi do pojęcia okropieństwa czynu jakiego dokonał.

Z kolei w opowiadaniu *Красногубая гостья* pesymizm wynika z całkowitej utraty sprawczości głównego bohatera wobec działających w świecie sił. Postać Lilit determinuje każdy ruch bohatera, a on sam jawi się jako marionetka w rękach obcych, irracjonalnych sił. Nawet jeśli opowiadanie kończy się pokonaniem Lilit, dokonało się to dzięki nagłej nadprzyrodzonej interwencji, a nie wysiłkowi czy działaniu bohatera – jego rola w finale jest całkowicie bierna.

Pesymistyczny wymiar opowieści wzmacnia również relacja erotyczna między bohaterem a Lilit. To kobieta staje się dominującą, aktywną stroną: bohater zostaje przez nią wykorzystany, pozbawiony sił i stopniowo „okradany” z życia: „Знойные, жадные губы Лилит, только одни живые в холоде ее тела, впивались в его кожу. [...] И казалось ему тогда, что кровь его сочится

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

капля за каплей” (Сологуб, *Краснозубая гостья...*). Seksualność zostaje tu odarta z przyjemności i wzajemności – staje się aktem jednostronnego pasożytnictwa i powolnego unicestwienia.

Transformacja bohatera zachodzi także na poziomie psychicznym. Obsesja na punkcie Lilit nie przyjmuje formy gwałtownej namiętności, lecz raczej narkotycznego zubożenia. Wola bohatera zostaje sparaliżowana, rozpuszczona w letargu: „Он думал иногда, что Она не человек, а вампир, сосущий его кровь, что она его погубит, что надо ему оградиться от нее. Но эти короткие, вялые мысли не зажигали его обессиленной воли. Ему было все равно” (Сологуб, *Краснозубая гостья...*). Nie potrafi już odróżnić miłości od jej braku: „Любит, не любит – не все ли равно!” (Сологуб, *Краснозубая гостья...*), a jego życie zostaje zdominowane przez nieludzką, chłodną figurę. To doświadczenie całkowitej zależności i unicestwienia własnej woli ukazuje pesymizm opowiadania: jednostki są w nim jedynie marionetkami w rękach niepojętego losu.

W swojej analizie Moldenhauer podkreśla także kluczową rolę kategorii Jedności w czarnoromantycznej wizji świata. Jeśli życie jest źródłem cierpienia, należy powrócić do stanu błęgiego nieistnienia lub – jak ujmuje to badacz – stanu absolutnej nieistotności. Według tej narracji Jedność jest kategorią nadrzędną, a wszystko, co do niej prowadzi, należy wartościować dodatnio: „Disease, decay, mental "alienation" – all the apparent antitheses to the state of harmonious rest – are, in this view, the threshold to Unity. All horror eventuates as pleasure; all crime issues in a "supernal" virtue.” (Moldenhauer: 296).

W opowiadaniu Briusowa *Сестры* można zaobserwować właśnie takie zastosowanie idei Jedności. Bohaterowie uwięzieni w toksycznej, destrukcyjnej relacji nie potrafią odnaleźć równowagi ani w sobie, ani wobec siebie nawzajem. Ich wzajemne unieszczęśliwianie staje się nieprzerwaną spiralą cierpienia, z której nie potrafią się wyrwać. Jediną możliwością osiągnięcia spokoju okazuje się śmierć – moment zjednoczenia, który przerywa cykl destrukcji i daje bohaterom błogie nieistnienie. To właśnie w tym stanie absolutnego wyciszenia i połączenia w śmierci odnajdują jedyną szansę na przywrócenie harmonii i ukojenie wewnętrznego cierpienia. W ten sposób opowiadanie Briusowa, podobnie jak analiza Moldenhauera, ukazuje pesymistyczną wizję świata, w którym życie samo w sobie jest źródłem cierpienia, a prawdziwy pokój dostępny jest wyłącznie poprzez przekroczenie granicy istnienia.

Podsumowanie

Analiza symbolistycznych opowiadań rosyjskich wykazuje, iż wzniosłość, trwoga i egzystencjalny pesymizm stanowią nie tylko dziedzictwo czarnego ro-

mantyizmu, lecz także fundament duchowej i estetycznej wrażliwości poszczególnych utworów epoki Srebrnego Wieku. Kategorie te, pierwotnie związane z doświadczeniem grozy, śmierci i niepoznawalnego, zostały w prozie Sołoguba, Briusowa, Grina i Amfiteatrowa przekształcone w narzędzia introspekcji oraz metafizycznej refleksji nad kondycją człowieka.

Wzniosłość, rozumiana jako zetknięcie z potęgą przekraczającą ludzkie możliwości poznawcze, w rosyjskim symbolizmie przybiera formę kontaktu z niepoznawalnym, nierzadko destrukcyjnym absolutem. Trwoga, będąca naturalnym dopełnieniem wzniosłości, ujawnia się jako reakcja egzystencjalna, zakorzeniona nie w świecie zewnętrznym, lecz w psychice jednostki. Pesymizm natomiast stanowi konsekwencję duchowego rozkładu, moralnej ślepoty i świadomości nieuchronności zła – zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i metafizycznym.

W analizowanych utworach wzniosłość prowadzi do trwogi, trwoga do pesymizmu, a pesymizm do swoistego oczyszczenia poprzez śmierć, zgodnie z czarnoromantycznym przekonaniem, że tylko w unicestwieniu możliwa jest pełnia poznania. Bohaterowie symbolistycznych opowieści egzystują w stanie nieustannego napięcia między fascynacją a lękiem, pragnieniem a zniszczeniem, co czyni ich spadkobiercami romantycznych wizji człowieka jako istoty rozdartej, kruchej i wystawionej na działanie sił wykraczających poza rozum.

W ten sposób rosyjski symbolizm ukazuje duchową kontynuację czarnego romantyzmu: jego mroczne kategorie stają się nie tylko obrazem dekadencjonalnej świadomości epoki, lecz również uniwersalną refleksją nad ludzkim doświadczeniem granicznym – wobec śmierci, obłądzenia i utraty sensu istnienia.

BIBLIOGRAFIA

- Burns-Dans, E., *The shadow in the light: The dark romanticism of Francisco de Goya (Master of Philosophy)*, The University of Notre Dame Australia, 2018.
- Dobrzyńska, D., *Czarny romantyzm we współczesnej literaturze popularnej. Wybrane zagadnienia*, Instytut Sławianistyki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2020.
- Frank, F.S., *Guide to the Gothic: an annotated bibliography of criticism*, The Scarecrow Press Inc., London 1984.
- Hume, R.D., *Exuberant Gloom, Existential Agony, and Heroic Despair: Three Varieties of Negative Romanticism*, [w:] *Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, red. Thompson G.R., Washington State University Press, Washington 1974.
- Juchniewicz, N., *Od estetyki, przez technikę, do sztuki awangardowej – Kantowska wzniosłość a panowanie człowieka nad przyrodą według Georga W. F. Hegla i Karola Marksa*, „The Polish Journal of Aesthetics” 2017, nr 46, s. 23-39.
- Keys, R., *The reluctant modernist: Andrei Belyi and the development of Russian fiction, 1902-1914*, Clarendon Press, Oxford 1996.

- Kościeszka, I., *Sublime (w) historii. Wzniosłość jako narzędzie i przedmiot badań*, „Pamięć I Sprawiedliwość” 2012, nr 20(2), s. 115–137.
- McGhee, J. A., *Morbid Conditions: Poe and the Sublimity of Disease*, “The Edgar Allan Poe Review” 2013, Vol. 14, nr. 1, s. 55-70.
- Mishra, V., *The gothic sublime*, State University New York Press, Albany 1994.
- Mohr, H.U., *Hitchcock and Dark Romanticism*, “Anglistik” 2020, vol. 31 nr 3, s. 205-225.
- Moldenhauer, J.J., *Murder as a Fine Art: Basic Connections between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision*, “PMLA” 1968, vol. 83, nr 2, s. 284-297.
- Moral insanity*, w: Encyklopedia PWN, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/moral-insaniti;3943340.html> [dostęp: 07.05.2025].
- Praz, M., *The Romantic Agony*, Meridian Books, Nowy Jork 1956.
- Richardson, W., *Zolotoe runo and Russian modernism, 1905-1910*, Ardis Publishers, Michigan 1986.
- Schöpp, J.C., “*Vast Forms That Move Fantastically*”: Poe, Freud, and the Uncanny, “Poe Studies/Dark Romanticism” 2006/2007, vol. 39/40, s. 46-54.
- Specht, R., *Koncepcja wzniosłości Pseudo-Longinosa*, „Studia z historii filozofii” 2013, nr 1, s. 93-105.
- Stephanou, A., *Lovely Apparitions and Spiritualized Corpses Consumption, Medical Discourse, and Edgar Allan Poe's Female Vampire*, “The Edgar Allan Poe Review” 2014, vol. 14 nr 1, s. 36-54.
- Stuprich, M.C., *Horror*, Greenhaven Press Inc., San Diego 2001.
- Thompson, G.R., *A Dark Romanticism: In Quest of a Gothic Monomyth*, [w:] *Literature of The Occult: A Collection of Critical Essays*, red. Meesent P.B., Prentice-Hall Inc., New Jersey 1981.
- Wellek, R., *What is Symbolism?*, [w:] *The Symbolist movement in the literature of European languages*, red. A. Balakian, Budapest, Akademiai Kiado, 1982, s. 17-28.
- Wzniosły*, w: Słownik języka polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wznios%C5%82o%C5%9B%C4%87.html> [dostęp: 27.04.2025].
- Амфитеатров, А. В., *Катакомбы*, 1911, http://az.lib.ru/a/amfiteatrow_a_w/text_1911_katakombyshtml [dostęp: 14.07.2025].
- Бальмонт, К. Д., *Гений открытия*, 1904, [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BE%D1%82%D0%BA%D1%80%D1%8B%D1%82%D0%B8%D1%8F_\(%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82\)/1904_\(%D0%92%D0%A2\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BE%D1%82%D0%BA%D1%80%D1%8B%D1%82%D0%B8%D1%8F_(%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D1%82)/1904_(%D0%92%D0%A2)) [dostęp: 23.11.2024].
- Брюсов, В. Я., *Сестры*, 1906, http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1906_sestry.shtml [dostęp: 12.07.2025].
- Брюсов, В.Я., *Эдгар Аллан По*, [w:] *История западной литературы (1800-1910гг.)*, red. Ф. Д. Батюшков, т. 3, Мир, Москва 1914, s. 328-344.
- Грин, А. С., *Мрак*, 1917, <https://grin.lit-info.ru/grin/proza/rasskazy/mrak.htm> [dostęp: 13.07.2025].

- Егоров, К. В., *Два романтика (к постановке проблемы сравнительного анализа произведений Александра Грина и Эдгара По)*, „Вестник Ульяновского государственного технического университета” 2005, nr 3, s. 11-14.
- Карпенко, А. А., *Бальмонт как переводчик Э. По*, „Уральский филологический вестник” 2015, nr 5, s.113-124.
- Осипова, Э., *О переводах Эдгара По в России*, „Литература двух Америк” 2017, nr 2, s. 141-155.
- Сологуб, Ф. К., *Красногубая гостья*, 1909, http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0218.shtml [dostęp: 14.07.2025].
- Сологуб, Ф. К., *Смерть по объявлению*, 1908, http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0190.html [dostęp: 14.07.2025].
- Шарданова, И. В., *Созвучие эстетических принципов Э. По и А. Грина (к вопросу о сходстве и различиях романтизма XIX и XX веков)*, „Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина” 2009, nr 2 (26), s. 97-104.

Dane kontaktowe / Contact details

E-mail: agnieszka.wojtyla@student.uj.edu.pl