

UNIwersytet śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Literaturze Polskiej
im. Ireneusza Opackiego

MGR ADRIAN MRÓWKA

PRACA DOKTORSKA

pt.

**PODMIOTY „INTENSYWNE”
W WYBRANYCH POWIEŚCIACH STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO**

NAPISANA POD KIERUNKIEM
PROF. DR HAB. KRYSZCZYNY KŁOSIŃSKIEJ

Katowice 2013

Spis treści

Wprowadzenie	3
Przybyszewski a literatura	11
Pisarz zapomniany?	11
Pisarz „intensywny”	23
Złamanie zakazu incestu i przekroczenie granicy płci w <i>De profundis</i>	33
Kazirodztwo i androgyne	33
Pomiędzy esencjalizmem a konstruktywizmem	39
Stawanie-się-kobietą	54
Dominacja w <i>Dzieciach szatana</i> . Dyskurs polityki i płci	59
Anarchia	59
Mężczyzna/Mężczyźni <i>fin de siècle</i> ’u	74
Relacje płci	83
Ekspresje, przemiany. Sztuka i miłość w <i>Synach ziemi</i>	100
Artyści	100
Wobec romantyzmu. Ekskurs	111
Kochankowie	116
Matka	119
Pisać znaczy kochać	123
Krzyk, czyli w stronę chaosu	132
Analiza „schizofrenika”	132
„Gdzie jest moje Ja?”	136
Kobieta – woda – przepaść	150
Sztuka – piękno – prawda	159
Zakończenie	167
Bibliografia	173

Wprowadzenie

Sięgnięcie po powieści Stanisława Przybyszewskiego, jak i przy okazji po inne teksty jego autorstwa, a konkretnie manifesty programowe oraz eseje krytyczne, które tworzą swoistą panoramę poglądów tego kontrowersyjnego twórcy, może uchodzić za sprawę z góry przegraną, a co najmniej wymagającą gruntownego wytłumaczenia się. Przecież Julian Krzyżanowski uznał za pewne:

Z piętnastu tomów powieściowych, które Przybyszewski ogłosił, jedynie *Synowie ziemi* mogą pretendować do uwagi czytelnika dzisiejszego, i to nie tyle dzięki swym walorom artystycznym, bardzo szablonowym, ile jako dokument wskazujący, w jaki sposób sam autor spojrzał na swe otoczenie z czasów tryumfów krakowskich; *Synowie ziemi* jako wstęp do trylogii, dwa bowiem człony jej dalsze są pozycjami bez wartości. Na powieściach Przybyszewskiego obserwować można stopniową degenerację jego rozlewnego liryzmu, tracącego świeżość, która cechowała młodzieńcze poematy prozą, a przekształcającego się w prozę sztuczną, pretensjonalną, drewnianą¹.

Z określeniem „bez wartości”, pojawiającym się skądinąd w opracowaniach różnych badaczy komentujących dorobek Przybyszewskiego, trzeba przyznać, trudno polemizować. Jest ono ucinające temat w takim stopniu, iż wydaje się po prostu stwierdzeniem nie do przezwyciężenia, stawiającym przysłowiową kropkę nad i.

Przywołany Krzyżanowski w swojej ocenie pisarstwa Przybyszewskiego idzie o krok dalej. Stwierdza bowiem, iż stanowisko Przybyszewskiego na przełomie XIX oraz XX wieku wywoływało w przeważającej mierze silną niechęć wśród najważniejszych pisarzy tego okresu, spotykając się z ich jawną pogardą, wywierając natomiast wpływ na twórców drugorzędnych, tych nieważnych, do których, jak podaje, zaliczały się jednostki bez indywidualności, potrzebujące leczyć własne kompleksy z racji nieradzenia sobie z konwenansami społecznymi, jak również histeryczki, na ogół kończące swoje żywoty w zakładach dla umysłowo chorych lub po prostu decydujące się na akty samobójcze². Trudno zatem nie dostrzec w owej ocenie nieżyczliwości czy wręcz, rzekłbym, awersji, która kierowała Krzyżanowskim. Co więcej, nie powinno nas także dziwić niewznawianie powieści Przybyszewskiego – niektórych tytułów aż od ponad dziewięćdziesięciu lat – jak również,

¹ J. Krzyżanowski: *Neoromantyzm polski. 1890 – 1918*. Wrocław 1980, s. 34.

² Zob. *Ibidem*, s. 36.

patrzac już na ogół pism tego autora, stopniowe wykruszanie się jego tekstów ze spisu lektur obowiązkowych składających się na kurs poświęcony Młodej Polsce w ramach studiów polonistycznych.

Jak w związku z powyższym postrzegać powieści Przybyszewskiego bez uprzedzeń? I czy w ogóle jest to możliwe? Ponadto, czy może wpływać jakaś wartość z literatury, którą krytyka uznała za, no właśnie, bezwartościową? Są to oczywiście zapytania pokroju fundamentalnego; niemniej są to też zapytania, z którymi należy szybko się zmierzyć, by móc spojrzeć, chociażby na wspomnianych przez Krzyżanowskiego *Synów ziemi*, z innego punktu widzenia. Przy czym, pragnę podkreślić, chodzi tutaj o punkt widzenia, który nie jest podporządkowany kanonicznym lekturom.

O jaki punkt widzenia dokładnie tutaj idzie? Odpowiedź na to pytanie wymaga ustalenia kilku kwestii. Na początku pozwolę sobie przytoczyć wypowiedź Marguerite Duras, która nakreśli ważne dla mnie, przyświecające owej rozprawie, perspektywy postrzegania literatury:

Myślę, że ogólnie rzecz biorąc, mam książkom do zarzucenia to właśnie, że nie są wolne. Postrzega się je przez pryzmat pisania: są skonstruowane, zorganizowane, poddane kontroli, że się tak wyrażę. Przymus korygowania, który pisarz bardzo często odczuwa względem siebie. I wtedy staje się własnym gliną. Rozumiem przez to poszukiwanie właściwej formy, czyli formy najpowszechniejszej, najbardziej przejrzystej, bezpiecznej³.

Chyba każdy, kto miał styczność z powieściami Przybyszewskiego, zgodzi się z tezą, że charakteryzuje je „nieuporządkowanie”. Parafrazując z kolei słowa Duras – brak „korekcji”. Przybyszewski był wszak pisarzem, który nie tylko nie dbał o „właściwą” formę swych tekstów, jak i o ich losy translatorskie oraz edytorskie, ale również tym, który, rzecz jasna zgodnie z modernistycznym przekonaniem, stał się zaciętym wrogiem wszelakich „powszechnych”, „przejrzystych” oraz „bezpiecznych” sposobów wyrażania się w literaturze. Stąd wolność pisania, swoją drogą rozumiana na wiele różnych sposobów, stanowiła dlań podstawowy warunek twórczości nowoczesnej.

Dlatego też spotkanie z powieściami Przybyszewskiego uznaję za wyzwanie szczególne, niezezwalające na zastosowanie wobec nich „jakiejś jednej” strategii lekturowej. Przeciwnie, zajmuję pozycję, by tak rzec, otwartą na różne teorie i głosy, nie poddając ich wartościowaniu. Daję sobie przyzwolenie na czytanie „wolne”, zapewniające doświadczenie

³ M. Duras: *Pisać*. Przeł. M. Pluta. Izabelin 2001, s. 29–30.

lektury – jak powiedziałby Gilles Deleuze – „intensywnej”, według której podczas konfrontacji z tekstem w czytelniku „coś zaskoczy albo nie”⁴. I, jak zakładam, owo „zaskoczenie” winno mieć podwójne znaczenie. Po pierwsze, wskazujące na „uruchomienie” procesu pożądania, dzięki któremu pomiędzy tekstem a czytelnikiem dochodzi do powstania korelacji miłosnej, niepodlegającej logicznej rewizji, jak i, po drugie, odnoszące się do czytelniczego „zdziwienia”, a zatem takiej styczności czytelnika z tekstem, która decentralizowałaby jego dotychczasowe nastawienie.

Za „punkt wyjścia” lektury konsekwentnie uznaję tekst literacki. Wobec tego każdy wybrany przeze mnie prozatorski utwór autorstwa Przybyszewskiego traktuję z osobna, tworząc dzięki temu poszczególne rozdziały pracy. Toteż nie koncentruję się na jakimś pojedynczym zagadnieniu, pociągającym za sobą obowiązek posiłkowania się instrumentarium krytyki tematycznej, która zmuszałaby mnie do przejrzenia wybranych powieści pod kątem danego problemu. Inaczej, pozwalam, by każda z powieści odsłoniła to, co okazuje się dla niej „nowe”, co do tej pory nie zostało odsłonięte ani umieszczone w dyskursie poświęconemu jednemu z najważniejszych pionierów polskiego – i nie tylko polskiego – modernizmu. Wybrana przeze mnie strategia, mam nadzieję, pozwala na dostrzeżenie cechującej omawiane przeze mnie teksty żywotności, na odkrycie ich „niewidocznych” sensów.

Moją „filozofię” czytania i interpretacji mogę wytłumaczyć za pomocą następujących słów:

Nie chodzi już o to, by wynaleźć metodę naukowego badania tekstów literackich. Należy odkryć i przemierzyć ów nieznany ląd, na którym forma literacka, naukowy sąd, potoczne zdanie, schizofreniczny non sens (*non-sens*) itp., są w równym stopniu wypowiedziami, pomimo braku wspólnego mianownika, redukcji czy równoważności dyskursywnej⁵.

Powieści autora *Synów ziemi* – „uśmiercone”, czego poniekąd dał potwierdzenie Julian Krzyżanowski – umożliwiają dokonanie interesujących interpretacji. A właściwie idzie tutaj o otwarcie wybranych przeze mnie prozatorskich tekstów Przybyszewskiego na „zewnątrze”, przez co rozumiem połączenie ich z innymi tekstami: połączenie z innymi strumieniami, zakładając, iż już samo pisanie jest strumieniem, który wchodzi w relacje ze strumieniami

⁴ „Jedyny problem – wyklada w tym kontekście Deleuze – polega na tym: »czy to działa i jak to działa?«. Jak to działa w waszych rękach? Jeśli nie działa, jeśli nic się nie dzieje, to weźcie inną książkę. [...] To jest jak przepływ prądu”. G. Deleuze: *Negocjacje 1972 – 1990*. Przeł. M. Herer. Wrocław 2007, s. 21.

⁵ G. Deleuze: *Foucault*. Przeł. M. Gusin. Wrocław 2004, s. 52.

innymi; tj. tworząc „wiry wraz ze strumieniami gówna, spermy, mowy, działania, erotyzmu, pieniądza, polityki”⁶.

Zasygnalizowany punkt wyjścia wyklucza sposoby konstruowania interpretacji, które uzurpują sobie prawo do zamknięcia powieści w pojęciu tekstu jako wytworze skończonym, wartościowym lub miernym, godnym uwagi bądź też nieistotnym. Proponuje natomiast taki rodzaj badania literatury, który polega na podążaniu po liniach ją współorganizujących, wprawiających ją w ruch (w u-życie); nie na selekcji linii, a na ich wynajdywaniu. Nie zależy mi więc, w ostatecznym rozrachunku, na deszyfrowaniu tego, co zostało przez Przybyszewskiego „napisane”, tj. na doszukiwaniu się jego intencji, zmierzaniu do odnotowania historycznoliterackiego „faktu”, tudzież podjęciu się pracy na tekście, który miałby być zagadką posiadającą jedno rozwiązanie, lecz – przeciwnie – dążę do „wytwarzania” tego, czego w danym tekście na pierwszy rzut oka w zasadzie „nie ma”. Takim oto bowiem sposobem tekst, który nazywam „otwartym na zewnątrz”, pozwala mi na odkrycie znajdujących się w nim różnorodności oraz potencjałów, niedostrzeżonych jak dotąd oblicz. Słowem: życia i jego przejawów.

I okazuje się, że jedną z głównych fikscji Przybyszewskiego-autora jest problem płci. Nic w tym oczywiście zaskakującego, zważywszy na to, iż Młoda Polska funkcjonuje do dnia dzisiejszego jako epoka, w której, jak w żadnej innej, fetyszyzacja płci uległa największemu rozwojowi. Interesujące jest natomiast to, co Przybyszewski „zapisał” w swoich tekstach powszechnie uchodzących za skrajnie fallocentryczne, a co pozwala spojrzeć na jego twórczość inaczej, bowiem już nie przez pryzmat modernistycznej mizoginii. Podejmując ten trop, sięgam po cenną wypowiedź Jacquesa Derridy:

[...] niektóre dzieła wysoce „fallocentryczne” w swej semantyce, zamierzonym znaczeniu, nawet w swoich tezach mogą wytwarzać paradoksalne, paradoksalnie antyfallocentryczne efekty dzięki śmiałości swego pisarstwa, w rzeczywistości zakłócającego porządek lub logikę fallocentryzmu lub docierającego do granicy, na której rzeczy ulegają odwróceniu: w tym wypadku kruchość, niepewność, nawet ruina porządku wydaje się bardziej oczywista⁷.

Rzeczywiście, powieści Przybyszewskiego wytwarzają efekty, które za Derridą można nazwać antyfallocentrycznymi. Ich znakiem rozpoznawalnym jest, na wiele różnych sposobów pojmowana, niejednoznaczność, zwłaszcza zaś ta odnosząca się do zakończeń

⁶ G. Deleuze: *Negocjacje 1972 – 1990...*, s. 21–22.

⁷ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge*. Przeł. M. P. Markowski. „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 197.

utworów. Otóż tam, gdzie zawodzi logika, norma oraz klarowny język metafizyki, tam, jak się okazuje, pojawia się alternatywne życie, przestrzeń, która niespodziewanie objawia się jako miejsce afirmacji i, zarazem, tajemnicy. Tajemnicy wymagającej zwrócenia się w stronę inności (nierzadko, co symptomatyczne, ku kobiecie).

„W sprawach dwuznaczności, niejednorodności lub niestabilności analiza z definicji wymyka się jakimukolwiek zamknięciu i jakiegokolwiek wyczerpującej formalizacji”⁸. To daje szansę powieściom Przybyszewskiego na wyprowadzenie ich poza dany paradygmat, również ten stricte młodopolski. Teksty Przybyszewskiego, dzięki wpisanej w nie dwuznaczności, „same w sobie” buntują się bowiem przed ostatecznym odczytaniem, zamknięciem. Ja z kolei staram się szanować ich „sprzeciw”.

Przed zamknięciem broni się także zagadnienie podmiotowości, któremu poświęcam niniejszą rozprawę, a które w kontekście powieści Przybyszewskiego, jak i samej jego postaci, wydaje się sprzeczne z tradycyjnie przypisanemu mu znaczeniu. Tak więc przyglądam się zagadnieniu podmiotowości w trójnasób. Zajmuje mnie podmiotowość autora, także znaczenie legendy, która mu towarzyszyła, jak również kategoria podmiotu pisania; ponadto interesują mnie podmiotowości bohaterów literackich wywodzących się spod pióra Przybyszewskiego.

Rozdział *Przybyszewski a literatura* stanowi refleksję dotyczącą postaci prekursora Młodej Polski. Podejmuję w nim problem „nieobecności”, co brzmi dość absurdalnie, czołowego polskiego modernisty na polu badań literaturoznawczych. Odnotowuję zatem najważniejsze fakty, które przybliżają stanowiska zajmowane przez krytyków działających w okresie największej popularności Przybyszewskiego, jak też przywołuję głosy krytyków późniejszych, aż po te, których autorami są badacze współcześni. Co więcej, poszerzam zakres badań o uwagi francuskich poststrukturalistów, które wzbogacają postrzeganie podejmowanych przeze mnie zagadnień. Przyglądam się Przybyszewskiemu w inny, niż przyjęło się sądzić, sposób. Zakładam w związku z tym, że postać Przybyszewskiego (cygana, nihilisty, włóczęgi etc.) może służyć do skonstruowania figury wyjątkowego rodzaju podmiotowości: podmiotowości „intensywnej”, która wyraża się poprzez „nadmiar”, „szaleństwo”, „labilność”, „przesadę”. To również, jak wskazuję, przykład wzorcowy osobiwej figury podmiotu pisania: podmiotu „dzikiego”, koczowniczego. Podmiotu, który, nie znając granic uczuć, nie podlega granicom języka, dzięki czemu może tworzyć teksty... „wstrętne”.

⁸ Ibidem, s. 198.

W dalszych częściach pracy dokonuję interpretacji wybranych powieści. Sięgam po utwory, które, w skrajnych przypadkach, oddziela od siebie przestrzeń dwudziestu dwóch lat. Są to: *De profundis* (1895, wersja polska: 1900), *Dzieci szatana* (1897, wersja polska: 1899), *Synowie ziemi* (1904–1911) oraz *Krzyk* (1917). Takie zestawienie pozwala na obcowanie z powieściami zróżnicowanymi pod względem kompozycyjnym. Tu należy wyodrębnić: powieść narracyjną (*Dzieci szatana*), mieszaną (*Synowie ziemi*) oraz powieści dramatyczne (*De profundis*, *Krzyk*)⁹. Nie da się też ukryć, iż owo kompozycyjne zróżnicowanie nie pozostaje bez znaczenia. Uznaję, iż wywodzi się ono z manieri Przybyszewskiego, którą można wyjaśnić jego lubowaniem się w często sprzecznych rozwiązaniach.

W rozdziale *Złamanie zakazu incestu i przekroczenie granicy płci w „De profundis”* odchodzę od tradycyjnego dla młodopolskich założeń traktowania problemu płci zgodnego z prawem gonochoryzmu, więc rozdzielnopłciowości, które zakłada występowanie dwóch niezależnych od siebie płci, dążących do dwój-jedni (*homme-femme*, androgyne), pragnących osiągnąć stan równowagi, zgody oraz pojednania, na rzecz podjęcia refleksji poświęconej płci konstruktywistycznej, „przejęciowej”. „W miejsce modnej »walki płci« – wypowiada się o androgyne Maria Podraza-Kwiatkowska – wysunięta została idea po prostu nowego człowieka. Idea nowej ludzkości, w której będzie miejsce na zgodne współistnienie [...] coincidentia oppositorum”¹⁰. W mojej interpretacji *De profundis* idę, powiedziałbym, inną drogą, pokonując typowe dla modernizmu założenie o przeciwieństwie płci nie do zniesienia (na poziomie esencji). Obieram bowiem perspektywę zwrotu ku stawianiu-się-kobietą, który dzięki poststrukturalistom pozwala spojrzeć na powieść Przybyszewskiego, bazującą na problemie kazirodztwa wskazującym na istotny aspekt podmiotowości mężczyzny i kobiety – aspekt korporalny – przez pryzmat „utruty imion” („brata”, „siostry” – tj. języka). Otóż, tutaj męski bohater nie tyle udaje się, w dalszym ciągu zachowując swą „rdzenną” tożsamość płciową, w pogoń za ideą androgyne, co wręcz sam podlega wyjątkowej „przemianie” w... kobietę.

Rozdział *Dominacja w „Dzieciach szatana”*. *Dyskurs polityki i płci* podejmuje temat, pisząc ogólnie, pożądania. Części, które składają się na jego całość, mówią o różnych wariantach pożądania. A zatem mamy tu do czynienia z pożądaniem autorytatywnym, które jawi się jako reaktywne, jak również z pożądaniem wyzwolonym, które realizuje się wedle

⁹ Korzystam z podziału, którego dokonała Krystyna Kralkowska-Gątkowska. Zob. K. Kralkowska-Gątkowska: *Kompozycja powieści Przybyszewskiego*. W: *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*. Red. T. Bujnicki. Katowice 1987, s. 22.

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska: *Salome i Androgyne*. W: Eadem: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975, s. 379.

reguł anarchistycznych (satanistycznych). Co więcej, napotykamy w *Dzieciach szatana* pożądanie ukonstytuowane przez prawo męskiej dominacji, odnoszące się do mężczyzny numer jeden („mężczyzny prawdziwego”), pełniącego funkcję „kapłana”, oraz do podporządkowanych mu mężczyzn drugorzędnych, sprawujących role wyznawców kultu męskiej supremacji. To zaś, jak wskazuję, obnaża wpisaną w problematykę powieści strukturę jedno-męsko-płciowości (Luce Irigaray), która znajduje swoje odzwierciedlenie w męskim pragnieniu homospołecznym (Eve Kosofsky Sedgwick) oraz tzw. trójkątnym (René Girard). Analizuję także postacie powieściowych kobiet, którymi kolejno są: „budząca się” feministka (nie-dziewica, ale i nie-żona), dziewczica oraz prostytutka. Efektem tego jest podjęcie przeze mnie problemu kobiecego pożądania, które, zgodnie z paradygmatem patriarchalnych fantazmatów, „nie istnieje”, lecz które, nieoczekiwanie, pojawia się na końcu utworu, zwiastując inną, opartą na samostanowieniu o siebie i na wyzbyciu się kompleksu „wybrakowania”, przestrzeń.

Na rozdział *Ekspresje, przemiany. Sztuka i miłość* w „*Synach ziemi*” składają się refleksje oscylujące wokół zagadnienia podmiotowości artysty (masochisty), która okazuje się pretekstem do zbadania skonstruowanych przez Przybyszewskiego wizerunków podmiotowości męskiej oraz kobiecej. Trzymając się więc serii skojarzeń „mężczyzna – sztuka – ziemia – kobieta – ciało”, przyglądam się różnym podmiotowościom uwikłanym w kulturę patriarchy, natomiast z biegiem akcji „rozsypanych” się wskutek metamorfoz, których doświadczenia bohaterowie powieści. Takim oto sposobem *Synowie ziemi*, tekst, który Julian Krzyżanowski uznał za wartościowy tylko z racji jego pierwszego tomu, zaczyna jawić się, w swej trytomowej całości, jako olbrzymi zapis płciowych przemian tożsamościowych, co z kolei skutkuje wyjątkowymi, zwłaszcza z punktu widzenia osiągnięć psychoanalizy oraz *gender studies*, wnioskami. Albowiem uwidacznia się tu, że w świecie, w którym kobieta sięga po pióro, decydując się na zabranie głosu z własnej perspektywy (z głębi swojej nieświadomości), mężczyzna, w imię miłości do niej, może zyskać „odagę” dokonania redefinicji tego, co kultura zwykła uważać za męskie.

W rozdziale *Krzyk, czyli w stronę chaosu* w centrum zainteresowania sytuuję bohatera schizofrenicznego. Posługuję się kategorią nieświadomości schizoanalizy (Deleuze i Guattari), odrzucającej narzędzia psychoanalizy czerpiącej z nauk Freuda oraz Lacana. *Krzyk* Przybyszewskiego umożliwia bowiem wkroczenie w świat wielości sensów (sobowtórów), jak również w problematykę rozproszenia, utraty sensu (depresji). Tak więc piszę o podmiotowości złożonej, wielopłciowej, ale i o podmiotowości płynnej, wchodzącej w ścisłe reakcje z innym. Tutaj z kolei najważniejsze okazuje się porzucenie porządku

symbolicznego, to jest zawierzenie tytułowemu krzykowi, który w wykonaniu kobiety-topielicy, tajemniczej bohaterki powieści, nabiera wartości anarchicznej oraz, co znamienne, ożywczej. Badam również zjawisko melancholii, „śmierci matki”, a także uzdrowicielskiej mocy sztuki pozwalającej jednostce powrócić na drogę znaków. W tym kontekście zajmują mnie kategorie prawdy i piękna, powtórzenia oraz różnicy, aż wreszcie problem artystycznego wyczerpania, który może zostać przewyższony tylko dzięki spotkaniu z innym.

„Podmioty »intensywne«” to termin, który obejmuje wszystkie omówione przeze mnie przypadki tożsamościowe stworzone przez Przybyszewskiego. Więcej, sam Przybyszewski – jako autor – staje się dla mnie inspiracją do przyjrzenia się zjawisku podmiotowości „intensywnej”, w tym kategorii „intensywnego” podmiotu pisania.

Powadzone przeze mnie rozważania, wzbogacone licznymi nawiązaniem do prac różnych badaczy, głównie zaś Gillesa Deleuze’a i Félix Guattari, mają za zadanie zwrócić uwagę na ten typ podmiotów, które, nie potrafiąc usiedzieć długo na jednym miejscu, bez stawiania jakiegos szczególnego oporu popadają w „nadmierne” miotanie się.

Przybyszewski a literatura

Pisarz zapomniany?

Mogłoby się wydawać, iż w 1959 roku Janusz Wilhelmi wystawił ocenę decydującą:

[...] Przybyszewski stał się nam, jak nigdy dotąd, obcy i nieznajomy. Kto dziś o nim myśli? Kto o nim pisze? Kto bodaj tylko mówi? Jeszcze trochę, a tylko specjaliści będą wiedzieli, że żył kiedyś człowiek tego nazwiska.

Jest to wyrok chyba ostateczny i żadne przypyły i odpływy mody nie mogą go już zmienić. Nikt zresztą nie zechce przeciwstawiać się naturalnemu biegowi rzeczy. Nikt nie podejmie się obrony sprawy z kretesem przegranej. Książki Przybyszewskiego są martwe i trudno oprzeć się wrażeniu, że wartość ich przeceniano nawet w dwudziestoleciu, kiedy sam pisarz był już postacią na pół groteskową. Jego śmieszność płynęła wówczas z tego źródła, co śmieszność karykatury: z nadmiaru. W oczach współczesnych zbyt wiele miał w sobie żywiołu dionizyjskiego. Niebezpiecznie gwałcił proporcje i zakłócał równowagę klasycznych składników sztuki. Z natury człowieka wydobywał to tylko, co zagmatwane, ciemne i muzyczne. Czcił ślepe popędy, irracjonalne instynkty, odruchy, które niespodziewanie podnoszą się z dna świadomości. Odrzucał formę, kształt i obraz, odrzucał rozsądek, który pozwala świat rozumieć, odrzucał wolę, która każe działać. Grzeszył przeciwko Apollinowi i został ukarany. Popadł w przesadę i egzagerację, był komiczny¹¹.

Problem „nadmiaru” w kontekście utworów Przybyszewskiego, ale także i w świetle jego biografii, jest niesłychanie istotny dla przeprowadzenia studiów poświęconych temu jednemu z najbardziej ekscentrycznych twórców w historii literatury polskiej. Prawdą bowiem jest, że figura Dionizosa, boga „niezgodności” i „nieznającego umiaru”, przyświeca życiu oraz twórczości Przybyszewskiego, nadając obu rejestrom intensywność. Ta korelacja powoduje oczywiście ważne z punktu widzenia literaturoznawstwa konsekwencje¹². Otóż, dzięki patronatowi boga upojenia oraz urojenia Przybyszewski nabiera specyficznego

¹¹ J. Wilhelmi: *Wstęp*. W: S. Przybyszewski: *Moi współcześni*. Warszawa 1959, s. 6–7.

¹² „Tak więc – konstatuje Michał Głowiński – jest Dionizos jednocześnie bogiem radości i żałoby, narodzin i katastrofy, początku i końca, aprobaty życia i ucieczki przed nim w ponure rytuały misterii. W konsekwencji poświęcony mu mit pozwala ogarnąć sytuacje skomplikowane, złożone ze sprzecznych elementów, pozwala wyrazić przeciwstawne sobie postawy, od bezmyślnej radości dnia dzisiejszego po przerażenie wizją zagłady Europy i jej kultury. Ta syntetyczność mitu dionizyjskiego decydowała także o jego wartości dla modernistów, którzy wyrażali postawy spreczne, oscylujące między biegunami”. M. Głowiński: *Maska Dionizosa*. W: Idem: *Mity przebrane*. Kraków 1990, s. 11–12.

animuszu, pozwalającemu mu na „transgresje” najbardziej radykalne, na bycie – i w życiu, i w literaturze – podmiotem ruchu oraz transformacji¹³.

Po upływie ponad czterdziestu lat od przywołanej wypowiedzi Janusza Wilhelmiego utworów Przybyszewskiego w dalszym ciągu na ogół nie wznawia się, a więc – również się ich nie czyta¹⁴. Są puszczane w niepamięć, a jeśli nawet podejmuje się dyskusje im poświęconą – tutaj należy wspomnieć o dwóch monografiach z 2008 roku, autorstwa Gabrieli Matuszek oraz Wojciecha Gutowskiego¹⁵ – to przypisuje się im znaczenie przeważnie

¹³ Dionizos to bóg nieposiadający miejsca stałego pobytu. To bóg-nomada odnajdujący spełnienie w podróży. Dionizos, nie uznając dogmatów, jest również gorszącym performerem. Jest bogiem przybycia, rozbłąsku i odejścia. Duch Dionizosa jako boga „wędrującego” wpisany jest – co niesamowite – już w samo nazwisko Przybyszewskiego, w samą tożsamość pisarza, którą można z tego powodu nazwać „nomadyczną”. W *Moich współczesnych* Przybyszewski, zdając sobie sprawę z tej niezwyklej koneksji, objaśnia ten fenomen następująco: „bo »przybysze« wzbudzają li tylko ciekawość i właśnie naokół nich snują się najrozmaitsze legendy i to doprawdy nie najpochlebniejsze. Wiążą się z nimi domysły najfatalniejsze i nie bardzo dla nich korzystne, toteż nie dziw, że w średniowiecznych procesach o czary często gęsto wędrował na sromotny stos taki bliżej nie znany, a więc niesamowity »przybysz« – taki sobie *certain*, »włóczęga«, »powsinoga«, »łapserdak«, a nawet »zakala« społeczeństwa”. S. Przybyszewski: *Moi współcześni...*, s. 43. Przybyszewski-nomada to nie tylko podróżnik, który odwiedził ogromną liczbę państw (Niemcy, Norwegię, Hiszpanię, Szwajcarię, Rosję i in.), ale to również wyjątkowy typ podmiotu, który ze względu na pewne cechy swego charakteru, usposobienie i temperament, styl egzystencji oraz jej przeżywanie, wymyka się językowi jako budulcowi kultury. Przybyszewski-Dionizos, w końcu, to także podmiot metamorfoz. Albowiem „Dionizos jest bogiem przemian, jednym w wielości, jednym, który afirmuje wielość i afirmuje siebie w wielości”. G. Deleuze: *Nietzsche i filozofia*. Przeł. B. Banasiak. Warszawa 1993, s. 83. Więcej uwagi problemowi nomadyzmu poświęcam w podrödziale następnym.

¹⁴ W 1966 roku został wydany w serii Biblioteki Narodowej *Wybór pism* Przybyszewskiego w opracowaniu Romana Taborskiego. Jak pisze we *Wstępie* Taborski: „Obecny tomik jest pierwszym w ogóle wyborem pism Stanisława Przybyszewskiego w języku polskim, a zarazem przynosi pierwsze przedruki jego utworów literackich *stricto sensu* od 1934 r. Po tej dacie ukazała się tylko monumentalna edycja *Listów* tego autora w opracowaniu Stanisława Helsztyńskiego (tom I–II, Gdańsk–Warszawa, tom III, Wrocław 1954) oraz nowe, niestety niepełne wydanie pamiętnikarskich *Moich współczesnych* (Warszawa 1959)”. R. Taborski: *Wstęp*. W: S. Przybyszewski: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1966, s. LX. W skład tomiku weszły najważniejsze teksty teoretyczne: *Z psychologii jednostki twórczej*, *Chopin i Nietzsche*, *Confiteor*, *O „nową” sztukę*, *O dramacie i scenie*, *Powrotna fala*. *Naokoło ekspresjonizmu*, dwa poematy prozą: *Requiem aeternam* i *Z cyklu Wigilii (Na tym padole płaczu)*, dramat *Złote runo*, a także fragmenty *Homo sapiens*, *Z gleby kujawskiej* oraz *Moich współczesnych*. Od roku 1966 zmieniło się w pewnym sensie niewiele. Sporo powieści, dramatów oraz mniej znanych esejów krytycznych w dalszym ciągu nie doczekało się wznowień wydawniczych. Do pozycji natomiast, których ponownego opracowania edytorskiego i tekstologicznego podjęto się, zaliczyć należy: *Śnieg* (Warszawa 1987, Kraków 2002), *Dzieci szatana* (Kraków 1993), *Synagogę szatana i inne eseje* (Kraków 1995), *Il Regno Doloroso* (Kraków 2003) oraz *Poematy prozą* (Kraków 2003). Pojawienie się tych tekstów na polskim rynku wydawniczym jest w zdecydowanej głównej mierze zasługą Gabrieli Matuszek, która o „wyparciu” Przybyszewskiego ze świadomości czytelniczej pisze m.in. w taki oto sposób: „Stanisław Przybyszewski należy do grona pisarzy pokrzywdzonych przez historię, zwłaszcza własnego narodu. Niemcy bowiem – choć w literaturze niemieckiej był on tylko efemerycznym zjawiskiem – wznowili wszystkie jego niemieckojęzyczne dzieła, a samej twórczości poświęcili wiele ważnych artykułów i kilka monograficznych książek. W Polsce dorobek autora najważniejszego modernistycznego manifestu (*Confiteor*) zamknięto na długie lata w literackim lamusie, wyeksponowaniu natomiast uległa skandalizująca legenda jego życia, traktowana jako interesujący kulturowy gadżet. Czyż to nie jest paradoksem, że twórczość Przybyszewskiego wzbudzała zainteresowanie badaczy rosyjskich, australijskich, izraelskich, francuskich, włoskich czy amerykańskich [...], natomiast przez rodaków produkt opatrzone przed stu laty fałszywą zresztą etykietką »Made in Germany« wytwarzał przez dziesięciolecia pole negatywnych radiacji?”. G. Matuszek: *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny homo dolorosus*. W: S. Przybyszewski: *Poematy prozą*. Oprac. G. Matuszek. Kraków 2003, s. 5.

¹⁵ G. Matuszek: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*. Kraków 2008; W. Gutowski: *Konstelacja Przybyszewskiego*. Toruń 2008.

historycznoliterackie, znaczenie reliktyw stanowiących świadectwo kulturowych zwrotów ówczesnych czasów, o których warto pamiętać jako o pewnych zjawiskach literackich, lecz które pod względem treści ostatecznie ustępują miejsca eseistyce oraz programom teoretycznym autorstwa tego fascynującego i owianego legendą już za życia pisarza. To po pierwsze. Po drugie natomiast, o ich zapomnieniu decyduje, jak przyjęło się sądzić, niska wartość literacka, schematyzm przedstawień i rozwiązań problemów, a także irytujący odbiorcę, z różnych względów, styl narracji.

W 1973 roku pisał o twórczości Przybyszewskiego Stanisław Eile:

Najbardziej zaniedbaną dziedziną jest spuścizna powieściowa, gdyż dramaturg, krytyk i myśliciel doczekał się ostatnio przynajmniej częściowej rehabilitacji. Zapewne lektura wielotomowych przeważnie utworów, pisanych niechlujną polszczyzną lub przekładanych pośpiesznie i byle jak z niemieckiego, nie stanowi przyjemności dla współczesnego czytelnika, ale historyk literatury, badający przemiany poetyki gatunku, odnajduje tu prawdziwą kopalnię godnych uwagi, a nawet frapujących swą śmiałością pomysłów¹⁶.

Czy fakt nieczytania powieści Przybyszewskiego spowodowany brakiem swobodnego do nich dostępu, a jedynie – w wielu przypadkach – wymienianie ich tytułów na zasadzie odnotowania epokowych „oczywistości” wynikają z ostatecznej ich śmierci? Innymi słowy: czy prozatorskie teksty Przybyszewskiego umarły – wraz z autorem – raz na zawsze i czy w związku z tym same już nie mówią, a tylko nieliczni, zazwyczaj ściśle związani z okresem Młodej Polski badacze historii literatury, podejmują się właściwego dla swej specjalizacji mówienia o nich? Na tak postawione pytania odpowiadam, rzecz jasna, przecząco. Trudno mi bowiem pogodzić się ze stwierdzeniem, iż utwory czołowego polskiego modernisty przepadły raz na zawsze, bez szans na jakikolwiek rodzaj powrotu.

Po czterdziestu latach od uwag, które przedstawił Eile, warto podjąć temat powieści Przybyszewskiego, pomimo wciąż aktualnego ich zaniedbania wydawniczego, w inny sposób, tj. uwzględniający najnowsze zwroty w badaniach literaturoznawczych. Nie tyle więc interesować mnie będzie refleksja nad powieściami Przybyszewskiego zachowana w tonie historycznoliterackim, co raczej teoretycznym, a ściślej, wyrastająca z poststrukturalizmu oraz z poststrukturalizmem w różnym stopniu powiązana.

Zakładam wobec tego, że powieści Przybyszewskiego nie trzeba traktować wyłącznie według historycznoliterackich kryteriów, w ramach konwencji i tropów Młodej Polski, które

¹⁶ S. Eile: *Powieść „nagiej duszy”*. „Teksty” 1973, nr 1, s. 68–69.

ograniczałyby inne praktyki interpretacyjne. Więcej, badanie ich, sędzę, nie powinno sytuować bohaterów – jak i autora – w pozycjach z przeszłości, pełniących funkcje pamiątkowych rekwizytów zza muzealnej szybki, które im stają się starsze, tym coraz częściej bywają bezużyteczne.

Przecież w październiku 1917 roku Przybyszewski artykułował:

A może być, że jestem tylko meteorem, który na chwilę zabłyśnie, na chwilę ludzkość straszy i przeraża, a potem nagle ginie – szczęśliwym byłbym, gdyby tak było.

Droga, meteorom wyznaczona, jest miliard razy dłuższa, aniżeli zwykłym gwiazdom. Te ostatnie jawią się w ściśle obliczonych czasach – nie chciałbym być gwiazdą! – być meteorem to istotna moja tęsknota: zniszczyć na swej drodze kilka światów, roztopić je w sobie, wzbogacić się nimi i po miliardach lat znowu powrócić, stokroć razy gorętszym blaskiem rozjaśnić, wieścić nowe przemiany i wywroty i znowu zniknąć – to to, co w moich najkosztowniejszych snach przeżywam...

Niech zgasnę, czym prędzej zgasnę, bym mógł tylko w wzmożonej potędze powrócić...

A wrócę – wrócę!¹⁷

W przywołanych słowach Przybyszewskiego widać wyraźny sprzeciw wobec bycia przyszpilonym, określonym jako „twórca epoki minionej”, o którym myśli się jedynie przez pryzmat posagu utrwalającego pewien nietuzinkowy przypadek historyczno-kulturowy. Dostrzec w nich można swoisty autorski bunt wobec bycia „odczytanym” – „opracowanym” – by w dalszej kolejności rzec: raz na zawsze odstawionym na półkę. Bunt wobec szeroko pojmowanego końca: końca pisarza jako inspiratora, ale również i końca (życia) samych tekstów.

W liście do Alfreda Neumanna z grudnia 1897 roku Przybyszewski objaśniał:

Dla mnie i dla moich bohaterów nie jest ważny kształt czy barwa spodni, lecz stan duszy, w którym się znajdują, wzajemna reakcja wrażeń, zatargi z tego wynikające. Moja powieść nie polega na osobistym, zupełnie zbędnym gadaniu autora o swoich ludziach, którym powinien kazać mówić od nich samych, polega na szeregu scen dramatycznych: moja powieść jest właściwie dramatem o wiecznie zmieniającej się scenerii. [...] Ja nie narzucam z góry żadnej sugestii, czytelnik musi wszystko dla siebie sam wywalczyć, jego wyobraźnia

¹⁷ S. Przybyszewski: *W zwierciadle*. W: Idem: *Krzyk. Powieść*. Lwów 1917, s. 40–41. Pisownię, tam, gdzie uznają to za konieczne, uwspółcześniam.

musi współpracować, mój czytelnik musi sam być poetą – tym się wyjaśnia niepopularność moich pism...¹⁸

Co ważne, Przybyszewski w otwarty sposób dopuszcza czytelnika do głosu, ustępuje miejsca jego samodzielności. Rezygnuje z kwestii ukrytego w tekście „sensu właściwego”, ale także – co brzmi wyjątkowo współcześnie – oddaje tekst w ręce innego, zawierając jego inwencji. Pragnie pobudzać innego. Tylko tą drogą – tego zapewne broniłby Przybyszewski – tekst nabiera cech nieśmiertelności. Chcę jednak zapytać: co może zapewniać ową „nieśmiertelność” tekstu? Otóż wydaje się, że akt czytania, który nie sprowadza inności do jedności.

Jacques Derrida pisze, że inwencja odpowiedzialna jest za wynajdywanie w danym tekście czegoś »nowego«. Inwencji musi towarzyszyć »zdziwienie«, będące konsekwencją zdarzenia powstałego na skutek „ruchu” istnień wpisanych „jakoś” w tekst. „Inwencja – mówi – oznacza dojście do wynalezienia, odkrycie, odsłonięcie, wytworzenie *po raz pierwszy* czegoś, co może być artefaktem, lecz co w każdym razie musiało się już tam znajdować, w stanie ukrytym lub tylko potencjalnym”¹⁹. Czytać, zdaniem Derridy, ale i też w pewnym sensie Przybyszewskiego, to kierować się inwencją, czyli – stawać się artystą, poetą. „Każdy artysta – zaznaczał Przybyszewski – ma dar Widzenia, a Sztuka jest niczym więcej jak w formę i kształty ziemskie wcielonym widzeniem pozabytowych rzeczy”²⁰. Słowem: zadaniem artysty musi być odczytywanie treści „nieczytelnych”. Marguerite Duras mówi:

Wokół nas wszystko pisze, to właśnie trzeba nauczyć się dostrzegać, wszystko pisze, mucha, mucha pisze, na ścianach, dużo napisała w świetle wielkiej sali, odbijającym się w stawie. Pisanie muchy mogłoby zająć całą stronę. Wtedy stałaby się tekstem. Skoro może się nim stać – już jest tekstem. Być może któregoś dnia, za sto albo i więcej lat, ktoś ten tekst przeczyta i w ten sposób jeszcze jeden tekst będzie odczytany i przetłumaczony. I ogrom nieczytelnego poematu rozwinie się na niebie²¹.

Tak więc idzie o czytanie (świata), które jest pisanie. Artysta – czytelnik/pisarz – powinien podejmować trud odkrywania tego, co występuje poza „możliwym” odkrywaniem.

¹⁸ S. Przybyszewski: *Listy*. T.1. Oprac. S. Helsztyński. Warszawa 1937, s. 174.

¹⁹ J. Derrida: *Psyché. Odkrywanie innego*. Przeł. M. P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1996, s. 91.

²⁰ S. Przybyszewski: *Sny na jawie*. „Zdrój” 1918, z. 3, s. 66. Pisownia uwspółcześniona.

²¹ M. Duras: *Pisać...*, s. 40.

Jego „powołaniem” powinno być oczekiwanie na innego. Musi reagować na wezwanie transcendencji, jak również wyznawać pogląd, iż wiara w innego – jednakże nie ta skostniała spod znaku rozumu, której zdecydowanym przeciwnikiem był Przybyszewski²² – jest w stanie przenosić góry: sukcesywnie pokonywać ograniczenia materii. Tym sposobem »czytać« w ujęciu teoretycznym Przybyszewskiego mogłoby nabierać znaczenia zbliżonego do tego, którego zwolennikami są Derrida oraz Duras. Zarówno im, jak i Przybyszewskiemu, chodzi bowiem o dar widzenia – czytania/pisania – który ma coś wspólnego z „epifanią”.

„Przybyszewski – notuje Tomasz Burek – bardzo często z niespójności i rozchwiania języka czynił zasadę, rozmazywał wszelkie pojęcia, beczelnie i zaiste gorsząco bełkotał”²³. Paradoks pisarstwa Przybyszewskiego polega albowiem na tym, iż jako „grafomańskie”, jawnie narusza status tego, co określa się „literackim”, inicjując tym samym rozprucie języka oraz uwolnienie pewnych odmiennych – od tych tradycyjnych – artykulacji. Jest to literatura „bełkotu”, która sytuuje się po stronie – jak określa to Wojciech Gutowski – „Egzystencji, Nieświadomego, Pasji Nocy, Energii Instynktów, Siły Ekspresji przeciw Historii, Społeczeństwu, Normom Dnia, Regułom Rozumu, Pięknu Formy”²⁴. Z perspektywy programu pozytywizmu, a zatem epoki poprzedzającej modernizm, bez wątpienia jest ona niebezpieczną, grzeszną, ale i frapującą działalnością, burzącą dotychczasowy porządek. Jak wszakże pisał Piotr Chmielowski: Przybyszewski jest „mistrzem języka polskiego, ale i jego gwałcicielem”²⁵. I, przyznać musimy, miał powody, by wygłaszać tego typu spostrzeżenia.

Tak więc Przybyszewski gorszył swą trudną do zdefiniowania odmiennością, jak również niezłomną wiarą w potencjał własnej odmienności.

Zjawienie się Przybyszewskiego w Krakowie w sierpniu 1898 roku zaowocowało spotkaniami z tutejszymi ludźmi sztuki, na których publicznie przedstawiał, na swój charyzmatyczny sposób, zagadnienia „nikomu dotąd nieznanne”, a pochodzące z dziedziny rzeczy nieświadomych.

A jak wyglądał, jakim go zapamiętano?

„Miał lat 31, ale wydawał się starszy; głębokie bruzdy poorały jego twarz, oczy spoczywały głęboko cofnięte w oczodołach, a kiedy [...] mówił o jakimś artyście lub jego dziele

²² Przybyszewski poszukiwał tzw. religii poetyckiej, która dawałaby upust żądom i namiętnościom, zatem stojącej nie po stronie świadomości, lecz ukrytych tęsknot oraz ekspresji. Zob. E. Boniecki: *Struktura „nagiej duszy”*. Studium o Stanisławie Przybyszewskim. Warszawa 1993, s. 18–19.

²³ T. Burek: *Przybyszewski kusiciel*. W: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*. Red. H. Filipkowska. Wrocław 1982, s. 9–10.

²⁴ W. Gutowski: *Konstelacja Przybyszewskiego...*, s. 12.

²⁵ S. Przybyszewski: *Moja autobiografia*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 2.

z pogardliwym szyderstwem, zamykały się tak, że widoczna była tylko wąska lśniąca para żrenic.” „Ze strzyżoną w szpic brodą i wyrazem twarzy, mówiącym niekiedy jaskrawo o męce ducha, przypominał Chrystusa”²⁶.

Dodajmy: Chrystusa-rewolucjonistę, człowieka „bez dachu i bez domu”²⁷, od którego zaczyna się nowa epoka krytyki kultury, a także ustalenie zupełnie innych, od tych dotychczasowych, parametrów postrzegania funkcji artysty, jak również samych możliwości posługiwania się przezeń piórem.

„W polskim języku – komentował Tadeusz Żeleński – Przybyszewski od początku wchodzi niebacznie na koturn »poetyckiej prozy«. Język niemiecki jest dlań bardzo czułym narzędziem, z którego lekkim dotknięciem wygrywa przedziwne melodie; zaczynając pisać po polsku, od pierwszej chwili czuje potrzebę wzmocnienia, przyciskania pedału, krzyku słów”²⁸. Stąd wśród rodaków wzbudza mieszane uczucia: jednych przyciągając, drugich zaś odpychając. Nie dziwi więc, że sylwetka „genialnego Polaka”²⁹ – wraz z (auto)legendą jej towarzyszącą – musiała nabierać na wyrazistości dzięki polaryzacji opinii i oczekiwań, które przez pochodzących z różnych środowisk przedstawicieli kultury krajowej były wówczas względem autora *Requiem aeternam* częstokroć wygłaszane. Józef Dynak doskonale opisuje ów problem „różnicowania” opinii i oczekiwań, dlatego pozwolę sobie zacytować dłuższy fragment z jego książki:

W momencie pojawienia się „genialnego Polaka” w Krakowie odczuć się dało powszechne zafascynowanie – pozytywne bądź negatywne – niecodziennym zjawiskiem. [...] Na Przybyszewskiego, jako na „zdolniejszego nowelistę” z Poznańskiego, liczył Wincenty Lutosławski. Liczyli nań też specjaliści. Ludwikowi Krzywickiemu, zagorzałemu przeciwnikowi mieszcza i kołtuna, bliskie były antyfilisterskie wystąpienia „Antychrysta”, bliskie mu były także żądania autonomii sztuki, naturalistyczne obrazy „brudów” i nędzy pełniące – według niego – funkcję oczyszczającą i kompensacyjną. Liczyli na niego również klerykalni konserwatyści spod znaku „Roli” i „Przeglądu Powszechnego”: Bolesław Szymański zwierzał się w „Roli” ze swych żalów: „Były nadzieje, że dekadenci wprowadzą potrzebny ferment w zaskorupiały pozytywizm i naturalizm”. Na ferment liczyli tedy „młodzi” i „starzy”, konserwatyści i liberałowie, materialści i spirytualiści, liczył również Ignacy Maciejowski, oddając „Życie” w ręce „najwybitniejszego modernisty, chlubnie

²⁶ H. I. Rogacki: *Żywot Przybyszewskiego*. Warszawa 1987, s. 75.

²⁷ J. Dynak: *Przybyszewski. Dzieje legendy i autolegendy*. Wrocław 1994, s. 133.

²⁸ T. Żeleński (Boy): *Przybyszewski*. W: Idem: *Ludzie żywi*. Warszawa 1956, s. 27–28.

²⁹ Zob. G. Matuszek: „Der Geniale Pole”? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992). Kraków 1993.

znanego poza granicami kraju i najwięcej utalentowanego przedstawiciela «Młodej Polski»”. I wszyscy w jakimś stopniu się zawiedli³⁰.

„Stosunek krytyki do Przybyszewskiego – oceniał z kolei Kazimierz Czachowski – jest na ogół objawem zupełnej dezorientacji”³¹. Dezorientacji, która wynikała z poczucia bezradności. Bo czy teksty, które stanowią świadectwo potępienia – jak swego czasu grzmiał Wincenty Lutosławski – „myśli i rozumu i poniżenie ich wobec upojenia i szału”³², mogą mieć coś istotnego do przekazania? Kwestią powszechnie oczywistą jest, iż szaleńców nie traktuje się poważnie. Bredzący szaleńcy są skazani na lekceważenie. Rację ma Karol Irzykowski, który pisze, że zrozumienie gwarantuje spokój i wygodę. Zrozumiałe jest to, co stare, nowe zaś straszy widmem chaosu³³. Twórczość Przybyszewskiego – w swym wyrazie stricte burzycielska – nie mogła w związku z tym wśród wielu nie wywoływać względem siebie silnej niechęci, wręcz wrogości.

Mimo wszystko przypadek tekstów Przybyszewskiego nie może być jednoznacznie skategoryzowany, czyli podciągnięty pod bełkot i bezład, zepsucie oraz deprawację, zjawisko na tyle anormalne, iż pozbawione jakichkolwiek sensów i wartości. Albowiem, na co dowodów można znaleźć wiele, ów styl, stanowiący apoteozę upojenia oraz szału, zaczyna swego czasu błyskawicznie zdobywać rzeszę wielbicieli, wręcz wyznawców, wszczynając rewolucję literacką, która pociąga za sobą szereg radykalnie nowatorskich rozwiązań, postaw i kontestacji. Komentował ten fakt Irzykowski:

Rewolucja literacka, jaką u schyłku zeszłego wieku zainicjował u nas Przybyszewski, była podniesieniem ciemnych zasłon w pokoju zmarłego i wpuszczeniem jasnych promieni. Swawolnie, cynicznie odrzuciła poezja czarne szaty żałobne i stanęła nago jako bakchantka dionizyjska. Polski filister przeklinał ją, bał się jej i palił się do niej. Rozhulanie się nastąpiło przede wszystkim na polu seksualnym; dom żałoby zmienił się na Sodomę i Gomorę³⁴.

To odpowiedni moment, by oddać głos Derridzie:

Wszystkie te „dwudziestowieczne, modernistyczne, a przynajmniej nietradycyjne teksty” mają ze sobą to wspólne, że wpisane są w k r y t y c z n e doświadczenie literatury. Niosą one

³⁰ J. Dynak: *Przybyszewski...*, s. 73–74.

³¹ S. Czachowski: *Krytyka a Przybyszewski*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 8.

³² Zob. H. I. Rogacki: *Żywot Przybyszewskiego...*, s. 117–118.

³³ K. Irzykowski: *Czyn i słowo. Głosy sceptyka*. Kraków 1980, s. 476–477.

³⁴ Ibidem, s. 217–218.

w sobie lub, jak moglibyśmy powiedzieć, w swoim akcie literackim, zawsze to samo a jednocześnie inaczej stawiane pytanie: „czym jest literatura?” albo „z czego wyłania się literatura?”, „co powinniśmy zrobić z literaturą?”. Teksty te zwracają się ku instytucji literackiej, same są tym zwrotem. Nie dlatego, że są wyłącznie refleksyjne lub spekulatywne, nie dlatego, że zawieszają odniesienie do czegoś innego, jak to się często głupio i bezmyślnie sugeruje. Siła ich zdarzenia zależy od tego, że myślenie o ich własnej możliwości (zarówno ogólnej jak jednostkowej) znajduje dla siebie miejsce w j e d n o s t k o w y m dziele”³⁵.

Powieści Przybyszewskiego z końca XIX i początku XX wieku stanowią dokładne zobrazowanie problemu podjętego przez Derridę. Są to utwory, które, niejednokrotnie wypowiadając się o literaturze, dokonują swoistego przewartościowania literackości. Są wyposażone w silny potencjał „wywrotowy”. „I z dumą, bez przesady stwierdzić należy – pisał Emil Breiter – że bunt wolnego ducha przeciw strupieszalym formom literatury i myśli europejskiej najsilniej objawił się w twórczości Przybyszewskiego. [...] On był nie tylko tym, który prostował ścieżki Wyspiańskiemu i Kasprowiczowi, ale tym, który swoim olbrzymim talentem, genialną intuicją języka i w ogóle genialnością rzutu psychicznego prostował drogi Strindbergowi i całej falandze ówczesnych Młodych Niemiec”³⁶.

A zatem, by potraktować Przybyszewskiego poważnie, trzeba przyjąć do wiadomości, jak i ponieść tego przyjęcia wszelakie konsekwencje, iż w życiu absolutnie wszystko jest możliwe. „Nikt nie jest bliższy mistyki – notował Stanisław Brzozowski – niż bezwzględny sceptyk, niż człowiek, który wszystko za możliwe uważa”³⁷. Podejmując się więc lektury powieści Przybyszewskiego, należy obdarzyć „genialnego Polaka” – mistyka i wariata zarazem – szczególnym zaufaniem. Musi być to otwarcie się na szaleństwo autora, które byłoby mistyczne w sensie nietypowym o tyle, o ile odrzucałoby jakikolwiek fundament dogmatyczny, o ile odnosiłoby się do jednostkowych objawień, których zagadki nie sposób racjonalnie (teoretycznie) wytłumaczyć w stopniu pełnym³⁸.

Czytać Przybyszewskiego, to „dać się zwariować”. To podjąć próbę wsłuchania się w słowa neurasteników i psychopatów, którzy – przywołując słowa Teodora Jeskego-Choińskiego – „Nie umieją ani myśleć, czuć, kochać się, nienawidzić, dysputować bez

³⁵ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge...*, s. 186–187.

³⁶ E. Breiter: *Stanisław Przybyszewski*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 49, s. 1. Pisownia współczesna.

³⁷ S. Brzozowski: *O Stanisławie Przybyszewskim*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 3.

³⁸ Kazimierz Wyka pisze: „Wszelkie przeto dyskusje i pouczenia kierowane pod adresem Przybyszewskiego, o ile dotyczyły samego trzonu jego poglądów, tego, że sztuka daje ekspresywne objawienia metafizyczne, były wymierzone w próżnię. Metafizyka sztuki o nastawieniu uczuciowo-revelatorskim nie przekonuje się rozumowo, jak nie poucza się burzy i błyskawic”. K. Wyka: *Modernizm polski*. Kraków 1968, s. 189.

koniaku lub gorzałki”³⁹. Idzie więc tutaj o to, by wraz z alkoholikiem, który „może się utożsamić z przedmiotami swojej miłości, »swego przerażenia i współczucia«”⁴⁰, móc śledzić proces przechodzenia z jednego stanu w skrajnie od niego odmienny bez konkretnego ich rozgraniczania; „w kreśleniu nastrojów tych ludzi [jak i przejść z jednego poziomu nastroju na drugi – przyp. A.M.] – głosił Zygmunt Leser – halucynacji, ekstazy płciowej, szału, febry, a w ogóle momentów charakteryzujących stan duszy neurastenika, zwyrodniałego pod względem płciowym, jest Przybyszewski mistrzem”⁴¹.

Z drugiej strony natomiast, czytanie Przybyszewskiego wiąże się z wysiłkiem zrozumienia, iż choroba i szaleństwo nie są wyłączną sprawą wyjątkowych twórców, nadwrażliwców, jednostek wybranych, lecz bywają one po prostu „symptomami kultury jako takiej”⁴². Należy więc przyjąć tezę, iż szaleństwo nie jest „produkowane” przez jednostkę, której dotyczy, nie wynika ono z jej psychicznych aberracji, gdyż właściwe pochodzenie obłędu stanowi tutaj problem wyrastający z gruntu kultury: z samych jej fundamentów wzniesionych na zakazach, nakazach, normach etc.

Zgadzam się z Gabriellą Matuszek, która stwierdza:

Re-lektura [Przybyszewskiego – przyp. A.M.], dokonywana za pomocą nowoczesnych narzędzi interpretacyjnych (psychoanalizy, hermeneutyki, dekonstrukcji, krytyki feministycznej czy antropologii kulturowej), ma zintensyfikować, uwyraźnić i przybliżyć współczesnemu odbiorcy głos autora i epoki, wobec której pełnił rolę medialnego kolektora. Ma ujawnić jej awersy i rewersy, odsłonić kolektywną podświadomość oraz indywidualną autorską dykcję, a także pokazać, w jaki sposób Przybyszewski reagował na uskok sejsmiczny nowoczesności i na ile jego twórczość wpisuje się w paradygmat modernistycznej sztuki⁴³.

Jednakowoż chciałbym postawić w tym miejscu zasadnicze pytanie: czy powieści Przybyszewskiego są w stanie powiedzieć nam coś nowego nie tylko o kulturze modernizmu, ale również o kulturze w sensie ogólnym? Pytając zaś inaczej, czy mogą one odkryć jakieś pominięte do tej pory w literaturoznawstwie polskim prawdy odnoszące się do pojęcia kultury i języka, więc – i do człowieka? Trzeba w świetle tak sformułowanych pytań pamiętać, iż Przybyszewskiemu zależało na tym, aby

³⁹ Cyt. za: Zob. H. I. Rogacki: *Żywot Przybyszewskiego...*, s. 264.

⁴⁰ G. Deleuze: *Logika sensu*. Przeł. G. Wilczyński. Warszawa 2011, s. 215.

⁴¹ Z. Leser: *Neurastenicy w literaturze*. T.1. Stanisław Przybyszewski. Lwów 1900, s. 27.

⁴² P. Dybel: *Choroba jako postęp*. W: Idem: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*. Kraków 2000, s. 125.

⁴³ G. Matuszek: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny...*, s. 13.

wychować społeczeństwo, by nauczyło się odłączać sztukę od spraw etycznych i dotyczących ekonomii społecznej –

by nauczyło się patrzeć na sztukę słowa, tak jak się nauczyło zapatrywać na sztukę barwy, plastyki i dźwięku – to znaczy: by zwolna, choćby bardzo zwolna dorosło do kultury czysto artystycznej, by nie żądało od słowa, aby mu się wysługiwało w pożytkowych celach, nie było środkiem jakiegokolwiek agitacji na rzecz jakiegokolwiek hasła – chociażby tak wzniosłego, jakim jest Ojczyzna!⁴⁴

Stąd należy nie zapominać o niechęci Przybyszewskiego do różnego typu klasyfikacji oraz związanych z nimi wszelakich uteoretycznionych kierunków intelektualnych, tzw. „-izmów”. „Futuryzm, kubizm, ekspresjonizm to tylko głupie nazwy na odwieczną walkę duszy z materią”⁴⁵ – notował pisarz w liście do Jerzego Hulewicza w styczniu 1918 roku.

Owa wrogość Przybyszewskiego wobec różnego typu formalnych ograniczeń, w tym także ograniczeń materii, jest wiążąca. Przybyszewski, jak wiemy, wybrał oraz ukochał – stojącą w kontrze do materializmu i zastanej formy – duszę. Podążał za duszą wraz z jej tajemnicami („korytarzami”), które, jak głosił, pozostają ukryte ponad wszelkimi podziałami społeczno-historycznymi. Twierdził bowiem, iż dusza jest syntezą różnorodności, które współtworzą wszechświat, godząc tym sposobem wszystkie jego sprzeczności. Słowem: zawierzył przestrzeni będącej „krajem pierwotnego chaosu, [...] anarchii”⁴⁶, bezgranicznej, niewidzialnej gołym okiem rzeczywistości⁴⁷.

Komentował Stefan Kołaczkowski:

A w kwestii związku Przybyszewskiego z prądami musimy stwierdzić, że próby zlokalizowania tego pisarza w jakiejś epoce nastroczą tu mnóstwo trudności. [...] Twórczość Przybyszewskiego – to nie wyraz jeno „modernizmu” lub symbolizmu, jak chcą niektórzy, lecz wyraz tych trudnych do odcyfrowania skrzyżowań. I oderwanie inteligencji od życia, i bunt proletariatu przeciw burżuazji, i bunt duszy przeciw materializmowi, i rozpaczliwe wyłamywanie się człowieka z nałożonych na siebie kajdan determinizmu, ograniczeń intelektualizmu – wszystko dałoby się odcyfrować w wystąpieniach Przybyszewskiego⁴⁸.

⁴⁴ S. Przybyszewski: *Moi współcześni...*, s. 338.

⁴⁵ S. Przybyszewski: *Listy*. T. 3. Oprac. S. Helsztyński. Wrocław 1954, s. 16.

⁴⁶ M. Podraza-Kwiatkowska: „*Naga dusza*” i „*epoka mundurów*”. W: Eadem: *Somnambulicy – dekadenci – herosi*. Kraków 1985, s. 303.

⁴⁷ „[...] »naga« Dusza nie jest jakąś oderwaną abstrakcją, terminem, z którym »poważna i szanująca się nauka« na serio liczyć się nie może, ale istotną, po tysiącokroć razy stwierdzoną *rzeczywistością*”. S. Przybyszewski: *Frontispice*. W: Idem: *De profundis. Powieść zaopatrzona wstępem autora*. Lwów 1929, s. 20.

⁴⁸ S. Kołaczkowski: *Twórcze fermenty*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 1.

Idzie zatem w głównej mierze o owe skrzyżowania, ślady, sieć zależności nie do rozwikłania⁴⁹. O brak »korzenia«, który byłby odpowiedzialny za „całość”. Przyczyną „bełkotliwości” tekstów Przybyszewskiego powinien więc wydawać się fakt, iż przypominają one niedające się rozwikłać kłębki tematów (i nerwów) – tj. kłącza.

„Kłężce jest antygenealogią”⁵⁰. Pisarstwo Przybyszewskiego zdecydowanie nie przybiera struktury drzewiastej, tzn. przyczynowo-skutkowej, ponieważ cechuje je wielość wejść i ujść. Narracje Przybyszewskiego bardzo często funkcjonują bez jakiegokolwiek – ważnego z punktu widzenia rozwoju zdarzeń – początku. Jest w nich „wszystko”, tzn. „wszechświat”, który nieustannie odsłania się poprzez zasłanianie. Co więcej, na ogół nie posiadają one jasno określonego końca, rozwiązania, które wskazywałoby na jednoznaczne przesłanie tekstu.

Krystyna Kralkowska-Gątkowska powieściom Przybyszewskiego wystawia taką oto ocenę:

Tracą tu znaczenie związki czasowe i teleologiczne, bo nie jest ważna sukcesja wydarzeń w czasie ani docelowe działania bohatera. Wzrasta waga związków przestrzennych, ponieważ chodzi o wyeksponowanie sceny lub mikroszeny utrwalającej moment w przebiegu psychicznym. Praca artysty odbywa się jednak jakby na dwu odrębnych torach. Analizuje on wrażenia, rozbijając doznanie na szereg drobinowych „momentów”. Równocześnie dąży do syntezy, uwypuklając i hiperbolizując jedną z takich „molekuł” psychicznych w eksplodującym, wizyjnym obrazie⁵¹.

W przypadku powieści Przybyszewskiego mamy do czynienia z przesunięciem środka ciężkości z zasady linearności (czasowej) na zasadę transwersalności (przestrzennej). Tym samym dochodzi w nich do zabiegu swoistej „schizofrenizacji” bohaterów, dzięki czemu ich postrzeganie świata zdaje się funkcjonować równocześnie na różnych poziomach percepcyjnych. Nierzadko też z tego względu towarzyszy bohaterom konflikt wewnętrzny lub ucieczka w metafizykę⁵². Stąd pochodziłby również problem „intensywnych” podmiotowości

⁴⁹ Wojciech Gutowski dostrzega ten problem. Píše: „twórczości Przybyszewskiego nie sposób zamykać w jednoznacznie rozumianych strukturach artystycznych, ani w paradygmatach ideologicznych, religijnych, ani też w kategoriach genealogicznych”. W. Gutowski: *Konstelacja Przybyszewskiego...*, s. 35.

⁵⁰ G. Deleuze, F. Guattari: *Kłężce*. Przeł. B. Banasiak. „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 226.

⁵¹ K. Kralkowska-Gątkowska: *Kompozycja powieści Przybyszewskiego...*, s. 15.

⁵² Ten wniosek można wytłumaczyć za pomocą słów samego Przybyszewskiego, mówiących o tym, że wszelkie konflikty wewnętrzne wynikają z walki różnych dusz mieszcujących się w jednym człowieku. „Nic wspanialszego – píše Przybyszewski – nad widok dwóch dusz, które na wspólnej arenie mózgu pokłóć się, schwycą się za barki i poczynają się zmagać! Walka ich nie jest *fair*: nie ma podstępów, którego by w tej walce nie użyły, nie ma tak wyrafinowanego łotrstwa, jakim nie usiłują się zwalczyć – a z wszystkich stron, jam

bohaterów, którzy „odslaniają własne przeżycia i zamiary nawet w dialogu, nie licząc się często z zasadami prawdopodobieństwa sytuacyjnego”⁵³.

W tworzeniu sztuki – argumentuje Przybyszewski – najważniejsze jest „oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizji, bezpośrednio jak się w duszy przejawiają, bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i skojarzeniach”⁵⁴. Innymi słowy: najważniejsza jest „ruchliwość” podmiotu pisanego, tj. serie intensywności, których on doświadcza. To właśnie ów zwrot ku seriom intensywności pozwala postrzegać podmiot pisanego jako niemający nic wspólnego z formą »ja piszę«, lecz jako przestrzeń wielości, na którą składają się liczne kanały – „łącza” – dające szanse na przepływ często pochodzącym z różnych systemów wypowiedziom. Co więcej, tak pomyślany podmiot pisanego nie tworzy „dzieła”, które jest całością zwartą, stanowiącą historycznoliteracki hieroglif o właściwym dla siebie samego znaczeniu, czyli sprowadzający się do jądra tekstu, jego „właściwego” sensu, lecz wytwarza tekst „ruchliwy”, produkujący różne możliwości interpretacyjne i – zarazem – pozwalający czytelnikowi stać się samodzielnym twórcą. Przy czym – i posłużę się tu Deleuzem – „Twórczość należy rozumieć jako wytyczanie ścieżek wśród niemożliwości”⁵⁵.

Pisarz „intensywny”

„Przybyszewski był zanadto impulsywną naturą, aby drugi raz mógł rzecz przeżyć w tym samym napięciu”⁵⁶ – stwierdził Tadeusz Żeleński (Boy). Podobnych opinii na temat „genialnego Polaka” znaleźć można nadto wiele, by nie przypisać im ważnego znaczenia. Impulsywność Przybyszewskiego – uwydatniająca się zarówno w sposobie jego egzystencji, jak i w samym pisarstwie – wnosi bowiem w literaturę i kulturę przełomu XIX i XX wieku oryginalne poszlaki szaleństwa. Szaleństwa, które zmienia pojmowanie kategorii podmiotu pisanego. „Chodzi o coś – powiedziałby w tym miejscu Deleuze – co znajduje się poniżej kodów, wymyka się im, a co kody chcą tłumaczyć, przekształcać, zmerkantylizować”⁵⁷.

i szczelin wypełniają setki innych dusz, otaczają kołem zapaśników, oddają otuchy, to znów osłabiają przekleństwem – a najciekawszy *match*, to ten między już zasiedziałą duszą, cuchnącą »starzyzną«, a jakąś nową, która do jej siedziby wtargnęła, jakaś ultramodernistyczna, rewolucyjna, wywrotowa – wtedy sam Pan Bóg się śmieje i chwyta się za boki!”. S. Przybyszewski: *Moi współcześni...*, s. 27–28.

⁵³ S. Eile: *Powieść „nagiej duszy”...*, s. 73.

⁵⁴ S. Przybyszewski: *Na drogach duszy*. Kraków 1900, s. 24.

⁵⁵ G. Deleuze: *Negocjacje...*, s. 141.

⁵⁶ T. Żeleński (Boy): *Przybyszewski...*, s. 34.

⁵⁷ G. Deleuze: *Myśl nomadyczna*. Przeł. K. Matuszewski. W: *Poznanie – podmiot – dyskurs. Idee i dziedzictwo frankofońskiej tradycji epistemologicznej*. Red. A. Dubik. Toruń 2002, s. 272.

Mówiąc inaczej, domeną tak pomyślanego szaleństwa jest przedkładanie intensywności nad „logiczne” przedstawienia, czyli podjęcie się takiego rodzaju ucieczki w pisaniu, która zezwala na funkcjonowanie poza dyskursem ekonomii języka i kultury. To – mówiąc wprost – ucieczka na wzór zwierzęcia, dzikusa⁵⁸.

Józef Dynak zaznacza:

Bardzo wcześnie, jeszcze przed przyjazdem „genialnego Polaka” do ojczyzny, sygnalizowano, iż jest to duch niespokojny, nie tylko *homo viator*, ale i *homo irrequietus*, człowiek gnany niepokojem i niecierpliwością, mający wstręt do wszelkich form stałych, do świata materii i mózgu uznającego tylko „rzeczy zbadane”, kochający się „w tajemniczości, mistycznych nastrojach, gorączkowych widzeniach i całej tej niepojętej sferze”⁵⁹.

Tak więc określenia *homo viator* oraz *homo irrequietus* składałyby się na figurę podmiotu ruchu i przesady. Najistotniejszy z tego względu wydawałby się jednak „nadmiar” – „przerost”, „bełkot” – wszystko to, co wykraczałoby poza „umiar”.

Deleuze mówi, że pisanie jest grzeszeniem poprzez nadmiar rzeczywistości i nadmiar wyobraźni⁶⁰. Jest to uwaga, która z punktu widzenia literatury tworzonej przez Przybyszewskiego nabiera praktycznego zastosowania. W utworach Przybyszewskiego nadmiar tego, co rzeczywiste oraz wyobraźniowe, urasta wszakże do rangi problemu wychodzenia poza realizm, do ciągłego stawania-się, zawsze niedokończonego, goniącego za innością; to „proces, który jest przejściem życia”⁶¹. Toteż twórczość Przybyszewskiego nie daje się sprowadzić do spójnego odwzorowywania rzeczywistości, do reguły *mimesis*. Jest ona, pod różnym względem, zawsze czymś „więcej”.

Tomasz Burek twierdzi, że „przedzierania się i wdzierania się przemocą w regiony obwarowane znakami »nie wolno«”⁶² decydują o tak zwanej satanistyczności utworów Przybyszewskiego, o ich podstawowej buntowniczej konstytucji. To właśnie przekraczanie norm okazuje się najważniejszym wyznacznikiem literatury „rozumianej jako rewelacja chaosu”⁶³. W związku z tym pisarstwo Przybyszewskiego wydawać się powinno o tyle anarchiczne – postępowe – o ile nie powielałoby wzorców tzw. „literatury wielkiej”. A co to oznacza?

⁵⁸ Chodzi o pisanie, które „sprawia, że człowiek dziczeje”. M. Duras: *Pisać...*, s. 19.

⁵⁹ J. Dynak: *Przybyszewski...*, s. 114.

⁶⁰ G. Deleuze: *Literature and Life*. In: Idem: *Essays Critical and Clinical*. Trans. D. W. Smith, M. A. Grecco. London, New York 1998, s. 2.

⁶¹ Ibidem, s. 1.

⁶² T. Burek: *Przybyszewski kusiciel...*, s. 15.

⁶³ Ibidem, s. 16.

Wielka literatura albo literatura zastanego porządku zmierza od treści do ekspresji: skoro treść jest dana z góry w określonej formie, należy tylko znaleźć, odkryć albo dostrzec odpowiednią dla niej formę ekspresji. To, co łatwo pomyśleć, łatwo też wyrazić... Mała literatura albo literatura rewolucyjna zaczyna jednak od wypowiedzi, dopiero później przechodząc do widzenia lub pojmowania („Słowa nie widzę w ogóle, wymyślam je”). Ekspresja powinna rozbić formy, dokonać nowych cięć i redukcji. Rozbiwszy formę, powinna odtworzyć treść, która z konieczności będzie zrywała z wcześniejszym stanem rzeczy. Trzeba rozrywać, rozciągać materię⁶⁴.

Przybyszewski jest twórcą małej literatury, literatury drugorzędnej (*Minor Literature*), charakteryzującej się „wysokim współczynnikiem deterytorializacji”⁶⁵. Wyznając zasadę „sztuka dla sztuki”, pojmując życie w kategoriach artystycznych: „życie i pisanie, sztuka i życie – twierdzą Deleuze i Guattari – są sobie przeciwstawne tylko z punktu widzenia wielkiej literatury”⁶⁶. Przybyszewski jako twórca literatury małej nie wierzy w tego rodzaju przeciwstawność, stąd życie i sztukę zlewa w jedno. Jedno, które zgodnie z zasadą jego filozofii realizuje się ponad podziałami społeczno-politycznymi, w polu dionizyjskiej afirmacji pra-pierwotnej natury⁶⁷.

Teksty Przybyszewskiego, burząc prawidła językowe, funkcjonują poza umownym językiem. Są „wyzwoleniem” nagiej duszy, która – jak słusznie zauważył Zygmunt Leser – „wypowiada walkę mózgowi jako symbolowi kultury i normalnego rozwoju ludzkości”⁶⁸. To teksty kontestujące główne filary kultury, teksty nomady, które nie posiadają swojego pierwotnego kontekstu, czyli „narodowości”. Jak zaznacza sam Przybyszewski: nie chodzi o „narodowość istoty twórczej, ale o jej odrębność od każdej innej, o jej organizm i indywidualność”⁶⁹. A zatem są to teksty w tym sensie niekonwencjonalne, iż stanowią przykład zapisu intensywności autora, typowych dla jego niepowtarzalności: tego, co nie-dyskursywne, afektywne, zmienne, mylące⁷⁰.

⁶⁴ G. Deleuze, F. Guattari: *Składniki ekspresji*. Przeł. P. Mościcki. W: *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*. Red. Ł. Musiał, A. Żychliński. Kraków 2011, s. 167–168.

⁶⁵ G. Deleuze, F. Guattari: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. D. Polan. Minneapolis, London 2003, s. 16.

⁶⁶ G. Deleuze, F. Guattari: *Składniki ekspresji...*, s. 187.

⁶⁷ Pod wpływem czaru Dionizosa – pisze bliski Przybyszewskiemu Friedrich Nietzsche – człowiek „przestał być artystą, stał się dziełem sztuki, artystyczna przemoc całej natury, ku najwyższemu zadowoleniu pra-jedni, objawia się w dreszczu upojenia”. F. Nietzsche: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. P. Baran. Kraków 2001, s. 38.

⁶⁸ Z. Leser: *Neurastenicy w literaturze...*, s. 15.

⁶⁹ S. Przybyszewski: *Na drogach duszy...*, s. 8.

⁷⁰ Dostrzegam w tym miejscu widoczne podobieństwo pomiędzy moją uwagą a wnioskiem Wojciecha Gutowskiego, powołującego się na rozróżnienie dwóch typów epifanii, romantycznej i modernistycznej, autorstwa Ryszarda Nycza. Gutowski – za Nyczem – twierdzi bowiem, że „ta pierwsza [tj. epifania romantyczna

Rosi Braidotii twierdzi:

Nomada nie jest związany z bezdomnością czy uzależnieniem od przemieszczania się; jest raczej figuracją dla podmiotu, który rzekł się całkowicie idei ukształtowania, nie tęskni za nim. Figuracja ta ilustruje pragnienie tożsamości utworzonej ze stanów przejściowych, następujących po sobie przesunięć, skoordynowanych zmian; bez i przeciwko jakiejś istotowej jedności. Jednakże podmiot nomadyczny nie jest jej całkowicie pozbawiony. Na formułę spójności nomady składają się określone, sezonowe wzorce przemierzania po utartych szlakach. Jest to spójność, której źródłem są powtórzenia, cykliczne ruchy, rytmiczne przemieszczenia. [...] Jak podkreśla Deleuze, sedno bycia intelektualnym nomadą polega na przekraczaniu granic, na samym akcie podążania gdzieś, bez brania pod uwagę tego dokąd się podąża⁷¹.

„Przybyszewski – wskazywał Jerzy Żuławski – rąbie nową drogę w dziewiczych puszczech”⁷². Za Braidotti z kolei można powiedzieć, iż potrafił ze swej „nomadyczności” czynić autorytet, filozofię, dzięki której – i w literaturze, i w życiu – konsekwentnie wymykał się kodom.

Stąd właśnie pochodzą „od-loty” Przybyszewskiego-autora, czyli podążanie wzdłuż linii następujących po sobie asocjacji, ale także i stąd pochodzi jego dionizyjska „zonglerka” motywami, nieustannie powielającymi się fantazmatami, jak również jego metamorfozy, wojaże – często stacjonarne; jego oddawanie się nomadyzmowi, podróżowanie, które bez trudu może odbywać się w miejscu – „życie pełne namiętności, dalekie od kalkulacji codziennej”⁷³ – jego nieuchwytność, zakładanie masek, stwarzanie pozorów, bycie w wielości. Dlatego też śmiało można mówić o kilku oficjalnych – chociaż oczywiście z pewnym przymrużeniem oka – równie „autentycznych” wizerunkach (twarzach) pisarza.

– przyp. A. M] oznacza dostęp do transcendentnej, »esencjalnej rzeczywistości«, druga pragnie »wyrazić niewyraźne«, czyli uchwycić coś »bezsztaltnego i semantycznie nieokreślonego«, wyraża przede wszystkim splot fascynacji nieznanym i »lęku przed tym, co Inne«, jest triumfem ekspresywnego subiektywizmu, »nie mówi o czymś«, lecz »wypowiada coś«, czyli może być również traktowana jako jedna z form realizacji programu Przybyszewskiego, który głosił konieczność pełnego, nieskrępowanego żadną cenzurą wyjawienia »głębi, absolutnej świadomości«. W. Gutowski: *Konstelacja Przybyszewskiego...*, s. 37. Epifania modernistyczna byłaby w tym sensie bliska temu, co afektywne i przed-dyskursywne, a tym samym nie odnosiłaby się do żadnego fantazmatycznego porządku, gdyż nie posługiwałaby się reprezentacjami – tj. językiem – lecz artykulacjami spod znaku bełkotu i chaosu. Epifania modernistyczna miałaby zatem wymiar produkcyjny (niezależny od dostępnej dyskursywności), w przeciwieństwie do romantycznej, która posiadałaby wymiar redukcyjny (konstruowany przez obowiązującą dyskursywność).

⁷¹ R. Braidotti: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. Derra. Warszawa 2009, s. 50.

⁷² Zob. H. I. Rogacki: *Żywot Przybyszewskiego...*, s. 116.

⁷³ K. Wyka: *Modernizm polski...*, s. 194.

Jak wszak wyczytuje z różnych opracowań tematu Józef Dynak: „»rozpasany seksualista«, deprawator i deflator, alkoholik, cygan, nihilista, satanista, »zły« Przybyszewski – to Niemiec; bogoojczyźniany »syn ziemi«, »dobry« Przybyszewski – to Polak”⁷⁴.

Anna Kasproicz-Jarocka zwraca uwagę na kwestię nader ciekawą:

Dla Przybyszewskiego [...] amfiladowy układ mieszkania miał wielce dodatnią stronę, co bardzo sobie chwalił; mógł mianowicie bez przeszkód odbywać «marsze» ze swego gabinetu aż do przedpokoju i dalej, do dodatkowego pokoju z boku, co w sumie pozwalało na mały spacer. Ta potrzeba ciągłego ruchu, ustawicznego chodzenia po mieszkaniu, była charakterystyczna dla jego osobowości. Kto Przybyszewskiego dobrze znał, nie mógłby go sobie wyobrazić długo siedzącego na jednym miejscu, a tym bardziej tkwiącego przy biurku. Myślał, pracował w ruchu. [...] Czasem przystawał, coś zagadał do siebie, zagwizdał, snuł jakby dalszy ciąg swych myśli – i dalej w marsz...⁷⁵

Przybyszewski był podmiotem przemieszczania się. Żył w „rozpędzie”. Czy to pomieszkując w gwarliwym Berlinie, czy też w spokojnym Kongsvinger, zawsze oddawał się intelektualnemu nomadyzmowi. Był nie tylko obieżyświatem, ale przede wszystkim podróżnikiem intensywności.

„Nomadyzm to zawrotne posuwanie się w stronę dekonstrukcji tożsamości; molekularyzacji ja”⁷⁶. To, innymi słowy, czynienie z siebie przestrzeni, którą się przemierza, zwracając szczególną uwagę na napotykaną w sobie różnicę, dysonanse, cząsteczki. Nie jest to także odtwarzanie siebie jako „Ja”, lecz śledzenie intensywnych stanów, w które się popada, które się napotyka w sobie i które zarazem się produkuje. „Kto mówi i działa? Zawsze wielość, nawet w ramach jednostki, która mówi i działa”⁷⁷ – zaznaczał Deleuze w rozmowie z Michelem Foucaultem.

„Poliglota jest nomadą językowym”⁷⁸. Język niemiecki Przybyszewskiego nie był językiem stricte niemieckim; język polski zaś – stricte polskim. Język Przybyszewskiego nie posiadał ograniczeń; to język poddany deterytorializacji⁷⁹. Mówiąc inaczej: to język typowy

⁷⁴ J. Dynak: *Przybyszewski...*, s. 103.

⁷⁵ Cyt. za: I. H. Rogacki: *Żywot Przybyszewskiego...*, s. 349. Zob. także: A. Kasproicz-Jarocka: *Córki mówią*. Warszawa 1966, s. 277–278.

⁷⁶ R. Braidotti: *Podmioty nomadyczne...*, s. 42.

⁷⁷ M. Foucault: *Intelektualiści a władza*. Przeł. S. Magala. „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 10–11, s. 174.

⁷⁸ R. Braidotti: *Podmioty nomadyczne...*, s. 32.

⁷⁹ Mikołaj Sokołowski referuje: „Deterytorializacji języka towarzyszą głębokie przeobrażenia fonetyczne, leksykalne i składniowe. Język pozbawiony terytorium rozsada reguły, którym był podporządkowany do tej pory. W tym sensie deterytorializacja jest procesem dywersyjnym. Zburzone zostają obowiązujące zasady językowe. Zjawisko to może zachodzić w literaturze. Przyjęte konwencje literackie i poetyki zostają

dla nomady. „Niby huragan – wspominał L. H. Morstin – przeleciały jego [Przybyszewskiego – przyp. A.M.] słowa przez moją duszę, wyrывая z niej z korzeniami wrośnięte tam pojęcia o sztuce, życiu i roli człowieka na ziemi”⁸⁰. I owo „wyrwanie z korzeniami” – usunięcie »korzenia« – jest tutaj najistotniejsze. Albowiem język cechujący nomadę jest „wykorzeniający”. To znaczy, że, nie posiadając swojej terytorialnej proveniencji, nie wyrasta on z konkretnego gruntu. Język Przybyszewskiego należałoby z tego względu uznać za typowo nomadyczny, rizomatyczny, funkcjonujący wedle zasad kłacza: odzeganujący się od czasownika »być« na rzecz uczestnictwa w procesie »stawiania-się« (multiplikowania samego siebie) oraz zróżnicowanych sposobów artykulacji. Jak bowiem mówi L. H. Morstin: Przybyszewski „rozkołysał polską twórczość”⁸¹. Można też rzec, że wprowadził ją w „ruch”, nauczył „tańca”. Deleuze pyta: „Czy potrafimy czynić progres, jeśli nie wkraczamy w regiony odległe od równowagi?”⁸². Przybyszewski w świetle tak postawionego pytania jawiłby się jako „autor zachwiał”, rozedrgań języka oraz reprezentacji. Jako pisarz progresu.

„Jąkała” tworzy język, który na swój sposób łączy się z mową. Bycie pisarzem, który się „jąka”, oznacza bycie kimś, kto organizuje język afektywny i intensywny, czyli język dynamiczny, rozwidlający i wahający się⁸³. Językiem Przybyszewskiego – przytoczę słowa Tadeusza Żeleńskiego (Boya) – jest „żargon knajpy z jego trywialnościami, z jego uprzykrzonym powtarzaniem się słów”⁸⁴. I tutaj, choćby dla przykładu, warto wspomnieć o nadmiernie stosowanym przez Przybyszewskiego diabolicznym śmiechu – kolokwialnym „hehe” – który, wprowadzając dystans poszczególnych bohaterów do ich własnych wypowiedzi, wyznacza rytm – refren – pełniący rolę powrotu do chaosu. Chaosu jako metafory nieświadomego. Chodzi bowiem o to, że dzięki „knajpowemu” żargonowi, który przypomina wściekłego psa zerwanego z łańcucha, Przybyszewski dopuszcza się „pomniejszania” języka artystycznego (kultury). Co więcej, tym sposobem wypracowuje swoje odrębne – „dzikie” – miejsce w przestrzeni literackiej schyłku XIX wieku.

Jak uczy Deleuze:

[...] świetny pisarz jest zawsze obcokrajowcem w języku, w którym się wyraża, nawet jeśli jest to jego rodzimy język. [...] Jest cudzoziemcem w polu swojego języka: nie miesza innego

wtedy podważone. Deterytorializacja sprawia, że przełamuje się utarte nawyki”. M. Sokołowski: *Lekcja poststrukturalizmu*. W: Idem: „*Król Duch*” Juliusza Słowackiego a *epopeja słowiańska*. Warszawa 2004, s. 49.

⁸⁰ L. H. Morstin: *O Przybyszewskim moje wspomnienie*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 7.

⁸¹ Ibidem.

⁸² G. Deleuze: *He Stuttered*. In: Idem: *Essays Critical and Clinical...*, s. 109.

⁸³ Zob. Ibidem, s. 108–109.

⁸⁴ T. Żeleński (Boy): *Przybyszewski...*, s. 30.

języka ze swym własnym, wytwarza nieistniejący wcześniej obcy język w obrębie swojego własnego. Tworzy język przez krzyk, jąkanie się, terkot lub szmer⁸⁵.

Zygmunt Leser zauważył, że w „twórczości Przybyszewskiego czuć dysonans między jego artystyczną możliwością a literackimi pretensjami”⁸⁶. I ów dysonans stanowi pretekst do szczególnego namysłu, gdyż mówi on o talencie Przybyszewskiego, który, pozostając na różne sposoby wyczuwalny w jego tekstach, napotyka na wyraźny opór języka. Ta artystyczna możliwość – wskazywana przez Lesera – świadczy bowiem o problemie „nie-językowości” potencjału literackiego Przybyszewskiego, a tym samym o jego obcości, która daje możliwość ucieczki przed językiem ogólnym w rejony języka indywidualnego (języka innego/krzyku, jąkania się, terkotu, szmeru etc.), typowego – jak uznaje Deleuze – dla świetnych pisarzy. Tak więc potencjał, który ma na myśli Leser, winien przekładać się na obce dla języka konwencjonalnego artykulacje, które charakteryzowałyby, swoją drogą „zbadaną” przez Przybyszewskiego, jednostkę twórczą. Warto wspomnieć:

Jednostka twórcza posiada unerwienie o niesłychanej zmienności, o niebywałym zróżnicowaniu i wskutek tego nie zna granic, gdy chodzi o jakość uczuć.

Nie zna granic w bólu i nie zna granic w radości.

Ten intensywny sposób odczuwania skasuje jednostkę twórczą na to, żeby była sama i wyodrębniona.

Jednostka twórcza nie wyodrębnia się rozmyślnie od innych; jest ona z góry od nich wyodrębniona.

Czuje ona inaczej niż inni ludzie, czuje tam, gdzie oni nic nie czują, a ponieważ mózgi jego bliźnich nawet wtedy nie zaczynają drgać, gdy jednostką twórczą miota najsilniejsze wzruszenie, dlatego jest sama i wyodrębniona⁸⁷.

Jednostka twórcza, która nie zna granic uczuć, nie zna również granic języka. Brak granic uczuć wiedze ją do anihilacji stałych form językowych: do „dematerializacji” języka. Przeto z języka, którym dysponuje, wydobywa język „nieznany”, pokonując w ten sposób granice dostępnego jej zakresu wszystkich możliwych wypowiedzi oraz, w rezultacie tego, osiągając pozycję samotnika i – zarazem – szaleńca. Ponadto, odkrywając „język w języku”, jednostka twórcza spełnia warunek, dzięki któremu może „stać się kimś więcej aniżeli

⁸⁵ G. Deleuze: *He Stuttered...*, s. 109–110.

⁸⁶ Z. Leser: *Neurastenicy w literaturze...*, s. 57.

⁸⁷ S. Przybyszewski: *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*. W: Idem: *Wybór pism...*, s. 8–9.

pisarzem”⁸⁸. W przypadku Przybyszewskiego owo „ktoś więcej niż pisarz” odsyłałoby do legendy, która swego czasu szybko wytworzyła się wokół jego osoby. Do jego bycia, na swój niezwykle sposób, dosłownie rozumianym przybyszem – Dionizosem, Chrystusem, nomadą – głoszącym treści „nie z tego świata”.

Zagadnienie „języka w języku”, języka »innego«, odnosi się, co więcej, do figury sobowtóra (cienia), będącej jednym z najczęściej używanych przez Przybyszewskiego motywów. „Ten obcy – zaznacza Marta Wyka – ten anonimowy ktoś, widmo bez twarzy [...] może osiągnąć bohatera, złudnie przekonanego o skuteczności pancerza świadomości”⁸⁹. Obcy jest personifikacją tego, co nieświadome. W pisarstwie Przybyszewskiego uosabia on przestrzeń, którą rzeczony bohater, jak zresztą sam autor, jest zdolny tymczasowo zamieszkiwać. Obcy personifikuje również nadmiar, który nie mieści się w ramach podmiotowego Ja, a który umożliwia zaistnienie wypowiedzi „intensywnych”, rejestrujących naddatki informacyjne w żaden sposób niepowiązane z tożsamością jako pojęciem dyskursywnym.

[...] podmiot jest miejscem albo pozycją, która przyjmuje bardzo szeroki zakres zmienności w zależności od typu, progu wypowiedzi. Sam »autor« w określonych wypadkach jest tylko jedną z tych możliwych pozycji. Istnieć może nawet wiele pozycji dla tej wypowiedzi. W tym sensie pierwotne jest jakieś MÓWI SIĘ (*ON PARLE*), anonimowy szept, w którym przygotowane są lokalizacje dla możliwych podmiotów: »nieprzerwany szmer i bezład dyskursu«⁹⁰.

Anonimowy szept jest charakterystyczny dla takiej wypowiedzi, która obala utartą relację między myślą a językiem. Nie szłoby więc o to, »co« podmiot myśli i mówi, lecz właściwie o to, »co« przez podmiot zabiera głos – uznać należy – mimowolnie. Owo »coś« odpowiadałoby wszakże „przesadności”, naddatkowi otwierającemu szerokie pole do opisu temu, co występuje jako niezależne od świadomej praktyki językowej: „nasze akty woli – pisał Przybyszewski w kontekście studium o jednostce twórczej – są chciane nie przez nas, ale przez człowieka siedzącego w nas, nad którym nie mamy żadnej władzy”⁹¹. W związku z tym, „człowiek siedzący w nas”, tak jak miałoby to miejsce w przypadku Przybyszewskiego-pisarza, jawiłby się jako personifikacja talentu; to jest „nadmiar”. „Ktoś”,

⁸⁸ G. Deleuze: *He Stuttered...*, s. 113.

⁸⁹ M. Wyka: *Przybyszewski – powieściopisarz*. W: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza...*, s. 87.

⁹⁰ G. Deleuze: *Foucault...*, s. 84.

⁹¹ S. Przybyszewski: *Z psychologii jednostki twórczej...*, s. 23–24.

kto swoją „niewidzialną ręką” kreśli/bazgra w imieniu autora swój ekscentryczny tekst oraz – jednocześnie – kto daje się autorowi „dotknąć” wyłącznie w trakcie pisania⁹².

Irzykowski notował:

Przybyszewski zawdzięcza swe dzieła nie wulkaniczności, rozlewności swego temperamentu, nie mgłom kujawskim – ale temu, że miał w duszy uśmiechniętego, zimnego złodzieja, który jego szczere wybuchy konserwował i przekształcał⁹³.

A więc wciąż chodzi o talent tożsamy z duchem dionizyjskim, który, eksplodując w nieświadomym, umożliwia docieranie do świadomego zgodnie z prawem deterytorializacji – bynajmniej już bez powrotu do języka, który został porzucony na samym wstępie. Słowem: bez zabiegu reterytorializacji. To właśnie brak reterytorializacji powodowałby zniekształcenia wypowiedzi Przybyszewskiego tego stopnia, które zezwalałyby mu na mówienie w języku bez granic⁹⁴.

Trzeba mieć wstręt do własnego matczynego (*maternal*) języka, by móc tworzyć w jego obrębie język obcy, ujawniający „zewnątrze” rozciągające się ponad tradycyjną składnię⁹⁵. To musi być rozrost – nadmiar – który pozwala językowi być kłaczem, po pierwsze, umożliwiającym pisanie na nieskończoną liczbę sposobów, po drugie zaś, rezygnującym z zasady, według której mniej znaczy lepiej. Tak też rodzą się „gadanina”, „grafomania”, wspomniany wcześniej „nonsens”.

Pisanie „wstrętne” posługuje się pamięcią krótką, rezygnując z pamięci długiej. Wykorzystuje drobne – „szybkie” – pomysły. Dlatego pisanie „wstrętne” nie może być naśladowaniem, odtwarzaniem, wspominaniem, lecz wytyczaniem ścieżek tam, gdzie ich nie ma. A nawet więcej, ma być ono zamazywaniem śladów pamięciowych, „skakaniem”, „podróżą” bez wcześniej ustalonego celu.

„Pamięć krótka obejmuje zapomnienie jako proces; nie łączy się ona nierozdzielnie z chwilą, ale z kłaczem zbiorowym, czasowym i nerwowym”⁹⁶. Toteż pisanie konstytuowane

⁹² Zob. M. Duras: *Pisać...*, s. 48.

⁹³ K. Irzykowski: *Czyn i słowo...*, s. 367.

⁹⁴ Kazimierz Wyka z kolei zaznacza: „»Dusza jest organem obejmującym rzeczy nieskończone i bezobszarne«, wołał Przybyszewski. Nieskończone i bezobszarne; wszak to epitety, które nader często występują w duszy i krajobrazie modernistycznym. Modernizm bowiem wyzyskuje przede wszystkim epitet liryczny, na drugim planie dopiero metaforę i porównanie. Modernizm jest wybitnie sztuką epitetów, w gorszym zaś swych wydaniach – inflacją przymiotników. Proza poetycka Przybyszewskiego daje najlepsze świadectwo tym obydwu zastosowaniom epitetu, rzadko kiedy utrzymując jednak epitet w mierze, a nie w nadmiarze, co powoduje dzisiejszą nieczytelność Przybyszewskiego.” K. Wyka: *Modernizm polski...*, s. 225.

⁹⁵ G. Deleuze: *Literature and Life...*, s. 5–6.

⁹⁶ G. Deleuze, F. Guattari: *Kłacz...*, s. 230.

przez pamięć krótką wytwarza tekst „potargany”, pozbawiony jednego właściwego dla siebie terytorium. Tekst rozwarstwiony, chaotyczny, którego lektura zmierza w różnych kierunkach, który niczym zgraja szczurów, „kiedy wzajem przez siebie przełazą”⁹⁷, rozpierzcha się na wszystkie strony („rozsypuje się”). Z kolei podmiot piszący ów tekst jest wielością, zawsze wielością wprawioną w ruch. Podmiotem, który na podobieństwo Dionizosa „wiecznie będzie rodzić się na nowo i powracać z rozbicia”⁹⁸.

⁹⁷ Ibidem, s. 223.

⁹⁸ F. Nietzsche: *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*. Przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki. Warszawa 1993, s. 536.

Złamanie zakazu incestu i przekroczenie granicy płci w *De profundis*

Kazirodztwo i androgyne

W *De profundis* Przybyszewski stawia pytania o granice płci. W tej niewielkich rozmiarów powieści porusza problem złożony: problem płci psychologicznej, biologicznej oraz płci wpisanej w kody kultury wzniesionej na zakazie incestu. Tak więc, pisząc o cielesności, odnosi się do metafizyki. Pisząc o psychologizmie, mówi o transgresyjności ciała. Problematyka utworu obejmuje zatem wszystkie te kwestie, które odnoszą się do niejednoznaczności związanych z tematem płci.

Przybyszewski posługuje się różnymi perspektywami postrzegania „tego samego”. Chodzi tu o jego rozpatrywanie zagadnienia płci w kontekście podziału, mówiąc językiem dzisiejszym, na *sex* i *gender*, ale, rzecz jasna, nie tylko. Kolejną bowiem ważną sprawą z punktu widzenia problematyki powieści okazuje się rozróżnienie płci na esencjalistyczną oraz konstruktywistyczną. Również istotne jest „pogodzenie” odmiennych obrazów płci w ramach postaci pojedynczego podmiotu.

Sięgnięcie przez autora do motywu miłości zakazanej wpisywało się oczywiście w charakterystyczne dla kultury schyłku XIX wieku tendencje łamania tematów tabu. Mimo wszystko nie było ono zabiegiem pionierskim na gruncie literatury polskiej. Jej korzeni należy bowiem doszukiwać się już w romantyzmie, w którym szeroko rozumiane zagadnienie miłości wypierało zagadnienia sprowadzające się do relacji zinstytucjonalizowanych czy też przez pryzmat zinstytucjonalizowania konstytuowanych. „W dziewiętnastym wieku – wskazuje Marta Piwińska – trudno było kochać stylowo. Nie podobały się małżeństwa, nie podobały wolne związki, nie podobały cudzołóstwa, miłość odwzajemniona i nieodwzajemniona. [...] Najbardziej podobała się miłość rodzeństwa, niewinna, a jednak grzeszna przez sam fakt swego istnienia”⁹⁹. Miłość rodzeństwa wydawała się więc najtrafniejszym zobrazowaniem pogodzenia niezgodności, ambiwalencją skłonną poddawać się kontemplacji i afirmacji anizeli intelektualnej interpretacji¹⁰⁰. Wyznaczała ikonę idealności, jedni (postjedni), połączenia tezy z antytezą, pogodzenia przeciwstawnych sobie żywiołów. Była reprezentacją zsynchronizowania dwojga w jednym: męskości oraz kobiecości, które w akcie sentymentalizmu osiągały pełnię bytu, a właściwie – prabyt.

⁹⁹ M. Piwińska: *Kochana siostra*. „Teksty” 1974, nr 1, s. 42.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 49.

Gabriela Matuszek objaśnia:

Motyw incestu, a dokładniej: kazirodczej miłości rodzeństwa, zwaloryzował i uduchowiał romantyzm, który z anielskiego pożądanego się dusz bratnich uczynił jeden z centralnych mitów romantycznych, ale transponował go często w formy aluzyjne i niedopowiedziane. Miłość romantyczna, pojmowana jako klucz do poznania tajemnic bytu, otwierała się ku transcendencji i jej uniwersalnym treściom. Dlatego kochanka-siostra stała się najdoskonalszym znakiem pierwotnej jedności, utraconej rajskej harmonii¹⁰¹.

Przypadek miłości kazirodczej w *De profundis* nie jest jednak ani harmonijnym, ani stricte transcendentalnym. Nie jest także aluzją ubraną w język niedopowiedzeń. Fabuła powieści w sposób otwarty przedstawia zmysłową miłość dwojga bohaterów, nie unikając motywów erotycznych czy wręcz scen ukazujących odważne seksualne zbliżenia rodzeństwa, a także, w efekcie, obrazując samą „destrukcyjność” tej – wydawać by się mogło – niemożliwej do zaistnienia relacji.

Status bohatera powieści (trzeba pamiętać, że Przybyszewski tworzy narrację ze „skrajnie męskiego” punktu widzenia) należy rozpatrywać w świetle popełnionego przez niego podwójnego incestu. Po pierwsze: incestu narcystycznego, po drugie zaś: incestu androgynicznego¹⁰².

Gabriela Matuszek pisze:

jeśli incestualny narcyzm był poszukiwaniem siebie w Innym, to kazirodcza androgynia jest poszukiwaniem Innego w sobie¹⁰³.

Narcystyczność głównego bohatera *De profundis* – w różnych swych odsłonach – jest kwestią oczywistą. Jego miłość do Agaj powinna być postrzegana według jej narcystycznego wymiaru: jako nieumiejętność kochania wedle perspektywy Innego (jako samo odrzucenie tej perspektywy). Nie sposób będzie również nie powracać w toku interpretacji utworu, jak się przekonamy, do samej kategorii narcyzmu, a wręcz do jego, by użyć takiego określenia, „onanistycznego” wymiaru.

¹⁰¹ G. Matuszek: *Incest w literaturze przełomu XIX i XX wieku*. W: *Zrozumieć płęć. Studia interdyscyplinarne II*. Red. A. Kuczyńska, E. K. Dzikowska. Wrocław 2004, s. 144.

¹⁰² Gabriela Matuszek oprócz incestu narcystycznego oraz androgynicznego wyróżnia dwa dodatkowe: naturalistyczny, za którym kryje się krytyka burżuazyjnego społeczeństwa wprowadzona przez naturalistów, jak również archetypalny, czyli związany z deszyfracją ludzkiej psychiki. Więcej w tym temacie: *Ibidem*, s. 153–154.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 154–155.

W przedmowie dołączonej do wydania *De profundis* z 1929 roku Przybyszewski obszernie wykladał:

W kobiecie kocham siebie, jedynie siebie, moje do najwyższej mocy spotęgowane, ukryte Ja, które się nagle w Miłości przejawia – wszystkie te, na wszystkie strony porozrzucane, w tysiącach skrytek mego mózgu śpiące stany, w jakich najgłębsza zawartość mej istoty tajemnicami Nieświadomego spowita spoczywa. I nagle poczyną się to wszystko naokoło tej przeze mnie ukochanej kobiety gromadzić, koncentrować, jak opiłki żelaza, wokół bieguna magnesu, wszystkie te rzeczy, które dotychczas to tu, to ówdzie w tym lub owym stanie świadomościowym przypadkowo odnajdywałem, teraz nagle skupiają się w jedną całość, tysiące rozbieżnych promieni koncentrują się w jednej soczewce, wszystkie te wrażenia, z których każde poszczególne reprezentowało najwyższą miarę rozkoszy, jaką w całkiem innych wrażeniach odczuwałem, teraz zazębiają się w jednym kół zespole, najodleglejsze punkty równej ciepłoty i równego ciśnienia atmosferycznego, łączą się za pomocą izoterm i izobar: więc to, co kocham, to ta kobieta – czy poza mną? Nie wiem, ale ta we mnie, która tę tajemną koncentrację wywołuje – i kocham moją Izotermę i Izobare najgłębszych i najintensywniejszych uczuć rozkoszy (s. 38)¹⁰⁴.

I dalej:

Androgyne!

To, co we mnie jest „kobietą”, ma się ze mnie wyłonić i ukazać mi się w niepojętym cudzie – miłość moja, to rozszalałe pragnienie, by ujrzyć najtajniejsze swoje „Ja” na jawie oślepiającym blasku majestatycznych, mistycznych ślubów z Duszą – Wszech-świata [...] (s. 40).

Miłość według Przybyszewskiego aktywizuje więc te obszary nieświadomości podmiotu, które pozwalają mu na zauważenie Innego w sobie, jak również na ujrzanie siebie w Innym. Tylko moment owego „spotkania z Innym” umożliwia mu odkrywanie najbardziej enigmatycznych obszarów własnego Ja, eksplorowanie tegoż Ja, jak również odnajdywanie – poprzez akt odsyłania/odślaniania – własnego miejsca w kontekście wszechświata. Miłość, jego zdaniem, jest siłą niezezwalającą na zastój w-samym-sobie, co oznacza, iż wytrąca Ja ze struktury podmiotowości, która z perspektywy świadomości uchodzi za ostateczną i stabilną.

¹⁰⁴ Korzystam z wydania: S. Przybyszewski: *De profundis. Powieść zaopatrzona wstępem autora*. Lwów 1929. Numery stron podaję w nawiasach. Ortografię oraz interpunkcję uwspółcześnia.

Za ową ruchliwość podmiotowości natomiast, za jej negocjacyjność z tym, co zdaje się nie przynależeć do niej, odpowiada pęd-ku-rozkoszy: intensyfikowanie wrażeń i ich krzyżowanie się.

W przypadku miłości kazirodczej, brata i siostry, która w ujęciu Przybyszewskiego jest najdoskonalszą formą spod znaku androgyne, granica między Ja i nie-Ja (między męskością i kobiecością) wymyka się ostatecznemu ustaleniu. Jest w zasadzie demarkacją nieistniejącą lub co najmniej istniejącą „na niby”. Jej iluzoryczność otwiera bogaty dyskurs zacierania rozróżnienia na to, co męskie, jak i na to, co kobiece. Niemniej sam fakt ciągłego odwoływania się do niej (powoływania się na nią) wymusza konieczność nadania jej miana wartości konstytutywnej. Brat i siostra, mężczyzna i kobieta, wydają się więc jednym i tym samym, ale i – zarazem – dwojgiem i tym, co różne. Bez wątpienia rację ma Marta Piwińska, która odnotowuje:

Zakochane rodzeństwo ma w sobie coś ze „zmęczonych rymów”, z błędnego koła. Tkwi w nim ta pokusa „ucałowania zwierciadła”, od czego się, jak wiadomo, kamienieje. Ale to nie jest, lub: to nie tylko podwojony Narcyz.

Narcyz był jeden, miał jedno odbicie, nie poznał w obrazie siebie, co go zgubiło. Tu nie wiadomo, kto jest osobą, kto odbiciem i co się „właściwie” odbija. To dwa samodzielne, związane ze sobą odbicia, dwa sobowtóry, a raczej dwa wtóry, dwa *alter* jakiegoś jednego *ego*, o którym niestety brak innych informacji, prócz tych dwóch cieni rzuconych na ziemię z wyżyn nieskończoności i niejasności. Rodzinne podobieństwo!¹⁰⁵

Skupienie się Przybyszewskiego na temacie incestu wynikało z jego szczególnych zainteresowań oscylujących wokół zagadnień płci, które w okresie modernizmu uległy silnej fetyszyzacji. Podjęcie przez niego tematu kazirodztwa stało się największym zamachem na kulturę (język), ale też i takim, które problematykę znaczenia płci podniosło do rangi najwyższej. W ujęciu „kodeksu przybyszewszczyzny” płeć służyła wszakże, co trzeba podkreślić, za motyw, do którego odnoszą się wszelkie pozostałe, ponieważ to właśnie dzięki niej owe „wszelkie pozostałe motywy” zostały wygenerowane. Wszystko jest stworzone przez płeć – tak albowiem mogłaby brzmieć parafraza słynnych słów Przybyszewskiego (*Requiem aeternam*).

Płeć wedle pisarza figuruje jako prapoczątek wszechświata, jako siła odpowiedzialna za jego rozpęd i konkretny rozwój. Przyznając jej status boskości oraz omnipotencji, autor

¹⁰⁵ M. Piwińska: *Kochana siostra...*, s. 51.

oczyszcza ją z wszystkiego, co można uznać za grzeszne, brudne i niegodne człowieka, dzięki czemu, by tak rzec, jest w stanie czynić ją – świętą.

W *Przyczyńku do etyki płci* z 1908 roku Przybyszewski argumentował:

I płeć wdarła się do serca człowieczego, wypełniła je całe i wzbudziła w nim pragnienie, by każdy był tak szczęśliwy jak on w tym świętym upojeniu rozkoszy, roznieciła w nim żądzę, by świat cały razem z nim się weselił i śpiewał wielki hymn rozkoszy i szczęścia, do wielkiego stołu biesiadnego życia jął spraszać ucztowników: płeć wytworzyła i litość, i współczucie, stworzyła ojca – matkę i brata – siostrę, połączyła ród ludzki powinowactwem, związkiem krwi, skupiała, łączyła, ale zarazem stała się źródłem chciwości, zażartej nienawiści, mordów i walk, rozdzieliła, rozeгнаła na wszystkie strony świata potomków Abła, Setha i Kaina.

I tak stworzyła płeć r o d z i n ę, g r o m a d ę, n a r ó d¹⁰⁶.

Tak więc płeć, zdaniem Przybyszewskiego, jest stwórczynią rodziny i innych społecznych struktur spowinowaconych. Można zatem powiedzieć, że brat i siostra, jako „połówki” wzajemnie się uzupełniające, własne istnienie zawdzięczają samej płci (chuci) i wobec tego w geście jej afirmowania powinni odnajdować egzystencjalne spełnienie.

„Jeżeli widzę w płci – dodawał Przybyszewski – w każdym jej przejawie i czynności piękność, wtedy oczywiście żadnym prawom nie podlegam”¹⁰⁷. Złamanie zakazu incestu, według pisarza, jest w pełni usprawiedliwione wówczas, gdy wiąże się z odnalezieniem w owej „profanacji” takiej „odsłony” życia, która sytuowałaby je w najbardziej „honorowej” z możliwych pozycji. Autor pisał następująco:

I kiedy człowiek się nauczy patrzeć w skupieniu i świętej powadze na piękność i potęgę płci, będzie każdy jej objaw, każdy jej akt uważał za święty i piękny, a tylko ten obłoci i zohydzi swoją duszę, który w popędzie płciowym będzie nadal upatrywał grzech, upadek i plugastwo, a mimo to nie jest w stanie się oprzeć tak zwanym grzesznym cielesnym pokusom.

I tylko taki człowiek, on jedyny pławi się w bagnie życia.

A każda jego czynność płciowa będzie obrzydliwa i niechlujna, bo grzeszy przeciwko najwyższemu prawu moralności: temu, co jest p i ę k n e m¹⁰⁸.

¹⁰⁶ S. Przybyszewski: *Przyczynek do etyki płci*. „Nasz Kraj” 1908, z. IX, s. 165. Pisownię uwspółcześniam.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 168.

¹⁰⁸ Ibidem.

Na koniec tej części rozważań pozostaje nam postawić jedno, aczkolwiek złożone, otwierające ciekawą interpretację tekstu pytanie: jak w *De profundis* wygląda reprezentacja płci z uwzględnieniem podziału jej na męską i kobiecą oraz jak można odczytać relację „mężczyzna – kobieta” („brat – siostra”), wokół której toczy się akcja powieści?

Pomiędzy esencjalizmem a konstruktywizmem

Diana Fuss precyzuje:

Dla esencjalisty ciało zajmuje klarowną, przed-społeczną, przed-dyskursywną przestrzeń. Ciało jest „prawdziwe”, dostępne i przejrzyste [...]. Dla konstruktywisty natomiast ciało nigdy w takiej przestrzeni nie spoczywa, jest ono raczej skomponowane z sieci rezultatów nieustannie narażających je na socjopolityczne ustalenie. Ciało jest „zawsze już” kulturowo sporządzone; nigdy nie istnieje w czystym lub niezaszyfrowanym stanie¹⁰⁹.

Ciało mężczyzny i ciało kobiety ulegają w *De profundis* esencjalizacji, niemniej ich fundamentalistyczne przedstawienia są podejrzane. Dyskurs ciała upłciowionego prowadzony przez Przybyszewskiego wydaje się wynikiem mizoginicznego spojrzenia: oglądu kobiecości wyłącznie przez pryzmat męskości. Kluczowym z kolei pozostaje sam fakt męskiej tęsknoty za tym, co pojmuje się jako kobiece. Problem anihilacji kobiecości oraz jednoczesnego pragnienia jej inkorporacji jest zatem wiążący i niespójny. Wskazuje na rozbitcie założenia traktującego o jednowymiarowości płci. Kobiecość w mężczyźnie? Mężczyzna jako kobieta? To zapowiedź – konstruktywizmu.

Dziwna rzecz: za każdym razem, kiedy się rozłączał ze swoją żoną, powtarzały się regularnie te same chorobliwe stany.

Och! Teraz powinna być przy nim; potrzebowałby tylko trzymać jej ręce w swoich, a wszystko by przeszło. Usnąłby, stanowczo usnąłby natychmiast.

I od nowa poczęło w nim wzbierać. Ciało jego drżało, coś dusiło go w krtani, a pięści zaciskały się kurczowo.

Chora tęsknota za jej rękami, ból pragnienia, by ciało jej przytulić do siebie, twarz swą położyć na jej piersi: tak dokładnie czuł jej rękę, jak cichym dreszczem spływa po jego ciele. Uczucie to było tak dziwnie silne, jasnowidzące, jak gdyby zmysł dotykania stał się organem

¹⁰⁹ D. Fuss: *Essentially Speaking. Feminism, Nature and Difference*. New York 1989, s. 5–6.

samym dla siebie, obdarzony jemu tylko właściwą pamięcią. Odróżniał najdelikatniejsze odcienia uczuć, których doznawał przy rzeczywistym dotknięciu. (s. 44)

Bohater *De profundis* potrzebuje czułości kobiety, utrzymywania z kobietą bliskiego kontaktu fizycznego. Kobięcy dotyk przynosi mu spełnienie (rozkosz), a jego brak, odpowiednio, niedosyt (cierpienie). Odległość ciał, odległość płci, dotyk możliwy oraz niemożliwy odgrywają tu role znaczące. A kobieta w tym ujęciu pozostaje „otchłanią odległości, dystansowaniem dystansu, cięciem rozprzestrzeniania, samą odległością”¹¹⁰.

Dystans i nie-dotyk wywołują w bohaterze melancholię, rodzą lękliwość: „A tęsknota rosła, rozkwitała i wybujała dzikim kwieciami. Pragnienie kurczyło mu palce i szarpało nerwy” (s. 44). Skoro „Uwodzenie przez kobietę dokonuje się na odległość, odległość jest żywiołem jej siły”¹¹¹, to w związku z tym ową odległość warto rozumieć jako niebycie-w-byciu. Rozdzielenie bohatera z żoną mogłoby się przekładać wówczas na usilne pobudzanie męskiego podmiotu: wprowadzanie go w stan „dziwności”/„wibrowania”. Podporządkowanie się tęsknocie za kobiecością byłoby więc zatracaniem się w nie-sobie (w tym, co różne), jak również byłoby nieustannym odsyłaniem-się-do-siebie. Bohaterowi pozostawałaby natomiast niemożność ostatecznego zawierzenia sobie bądź zawierzenia brakowi spowodowanemu nieobecnością-w-obecności żony. W tym rozdarciu zdawałaby się także tkwić przyczyna jego znerwicowania. Píše Fuss:

Kobieta zajmuje dla Nietzschego miejsce sprzeczności, reprezentuje prawdę i nieprawdę, odległość i bliskość, rozsądek i oszustwo, autentyczność i symulację. Jednakowoż Derrida wskazuje, że kobieta może nie być żadną z tych rzeczy [...]. Dla Derridy kobieta działa jako figura nierozstrzygalności. [...] Kobieta, w skrócie, jest już nową figurą *différance*, mechanizmem, który otwiera i unieruchamia „ontologiczną nierozstrzygalność”¹¹².

Żona bohatera jest nieobecna w rzeczywistości powieściowej. Poznajemy ją jedynie za pośrednictwem listu, który wysłała do męża. Jest kimś „stamtąd”, fizycznie podmiotem nieistniejącym, niemniej jest również tą, która jako pierwsza przywołuje postać Agaj. Występując wyłącznie w roli głosu kobiecego, wprowadza postać innej kobiety – tej pierwszoplanowej. Skąd taka jej funkcja? Być może stąd – zaryzykujemy następującą odpowiedź – że pomimo swojej fizycznej nieobecności, jako małżonka, jest „seksualnie

¹¹⁰ Zob. J. Derrida: *Ostrogi. Style Nietzschego*. Przeł. B. Banasiak. Gdańsk 1997, s. 18.

¹¹¹ Ibidem, s. 17.

¹¹² D. Fuss: *Essentially Speaking...*, s. 13.

dostępna”, czego niewątpliwie o siostrze powiedzieć nie można. Siostra uosabia bowiem brak seksualności w seksualności (brak płci w płci). Jest ona kobietą niebędącą dla brata kobietą; też go „kastruje”. Jest wszystkim tym, czym on nie ma prawa być. Personifikuje zbiór wypartych na swój temat jego wyobrażeń, a więc również jego nieświadomość w najczystszej postaci.

Żona bohatera w liście zaznacza:

Widziałeś się już z matką? Ale z Agaj często się spotykasz? Nieprawda? Musi to być dla niej bardzo przykre, pośredniczyć ustawicznie pomiędzy Tobą a matką. Ach, ja ją tak bardzo kocham, kocham ją prawie tak jak Ciebie, i tak często myślałam nad jej miłością ku Tobie. Jej miłość taka dziwna. Ona nie kocha Cię jak siostra. Nie widziałam czegoś podobnego pomiędzy rodzeństwem. (s. 45)

A wiesz? Czasami jestem zazdrosną o Agaj, czasami się lękam, że ją więcej kochasz ode mnie. Ale to głupstwo – nieprawda? Ucałuj ją po tysiąc razy, powiedz jej, że ją bardzo kocham i że jest moją jedyną przyjaciółką. (s. 46)

Słowa: „Ona nie kocha Cię jak siostra” mają moc stwórczą. Uruchamiają fantazję bohatera, rozpalają pożądanie. Żona, ingerując w męską nieświadomość, sama zdaje się stawać odpowiednikiem jego nieświadomości. Będąc „duchem”, zapowiada nadejście „ducha” drugiego.

Gwałtowne światło przedarło jego duszę.

Ujrzał naraz Agaj tuż obok siebie. Czarna, jedwabna suknia przylegała gorącą pieśczętą do jej smukłej, delikatnej postaci.

Chodził drżący i pełen lęku po pokoju.

Nie odstępowała go. Widział ją ustawicznie tuż przy sobie, przed sobą. Obnażał ją oczyma, sycił, poił się jej pięknnością i naraz zapragnął jej namiętym, dzikim szalem. Zmysły jego poczęły się mącić w pragnących żarach. (s. 46)

Ronald D. Laing przekonuje, że obecność osób nierzeczywistych wynika z funkcji marzeń podmiotu-onanisty. Wyobrażenia onanisty zlewa się z marzeniem do tego stopnia, iż trudno rozstrzygnąć, czym onanizm, jako taki, w ogóle jest. Przeto spełnienie seksualne może przynieść podmiotowi jedynie reakcja jego ciała: doświadczenie rzeczywistej cielesnej rozkoszy. W związku z tym ciało podmiotu-onanisty, ulegając wpływowi różnych bodźców,

miesza odmienne porządki przedstawieniowe. „Rzeczywistość – uściśliłby w tym miejscu Ronald D. Laing – przechodzi w fikcję, fikcja w urojenia, urojenia mieszają się znów z rzeczywistością”¹¹³.

Tak, to była ona. Rozdwoiła się. Była równocześnie w domu i przy nim. (s. 50)

Scena ukazująca „zjawienie się” Agaj mówi o rzeczywistych pragnieniach głównego bohatera. Jest ona zapisem jego intymnych projekcji. Objawy somatyczne, których doświadcza, obnażają zatarcie granicy pomiędzy tym, co wyobraźniowe, a tym, co rzeczywiste. Wyobraźnia w tym przypadku generuje stany ciała, natomiast ciało dyktuje warunki wyobraźni. Rozróżnienie na „prawdziwie” oraz „fałszywie” reakcje okazuje się niemożliwym.

Agaj, zatracając się w uniesieniu erotycznego zbliżenia, przeistacza się w drapieżną bestię: „ciało jej pieniało się, zębami szarpała skórę na jego szyi, wgryzła się palcami w jego piersi” (s. 49). Akt wyobraźniowego stosunku seksualnego rodzeństwa ma podwójny charakter: sacrum i profanum. Agaj – w swojej nierozstrzygalności – uosabia bowiem idealną kochankę, ale także kochankę wzbudzającą silny strach: „To Agaj! – zmora Agaj – wampir Agaj!” (s. 50).

Czuł, że go strach zabije. Chciał zapalić świecę. Ale ręce jego drżały i latały, jak ostatnie płomienie dogorywającej głowni.

Wreszcie udało mu się.

Uspokoił się na chwilę.

I znowu od nowa pochwycił go dziki parkosyzm tęsknoty i pragnienia za Agaj. I znowu od nowa chciał się rzucić w straszne odmęty i wiry chorych orgii. Potrzebował tylko zgasić świecę, a przeżyłby wszystko od nowa. (s. 50)

Zgaszenie świecy jest równoznaczne z wkroczeniem w ciemność. Mrok przywołuje skojarzenia związane z tym, co nieświadome, z drugą sferą życia: nie tą »tu«, lecz tamtą »tam«. Spotykanie Agaj w ciemności jest spotykaniem jej w nieświadomości bohatera: to spotkanie nie-siebie w sobie/siebie w nie-sobie. Nieważne, na dobrą sprawę, którą alternatywę spośród tych dwóch wybierzemy, obie wszak przedstawiają zbliżenie z Innym jako sytuację rozgrywającą się w polu fizycznej samotności.

¹¹³ R. D. Laing: *Sytuacja Narcyza*. Przeł. G. Musiał. W: *Odmieńcy*. Red. M. Janion, Z. Majchrowski. Gdańsk 1982, s. 279.

Laing zaznacza, że onanista „potrafi na swój własny użytek wywołać szatańskie widmo siebie zawartego w dwóch osobach, widmo, które rozpływa się pod dotknięciem osoby z zewnątrz”¹¹⁴. Autoanaliza Ja bohatera, która w sposób właściwy odbywa się jedynie bez udziału postronnego uczestnika zajścia, oznacza, paradoksalnie, swobodne uwolnienie jego drugiego (nagiego?) Ja: ciemnej strony osobowości (w tym przypadku kobiety niejednoznacznej – anielskiej i diabelskiej). Agaj jawi się więc jako fantazmatyczny produkt, który odsłania najbardziej gruntowne obszary męskości/braterstwa. Jest równocześnie figurą będącą odbiciem Ja bohatera (tu: przedmiotem męskiej projekcji/krwią z krwi brata – jego sobowtorem), ale także i figurą zagrażającą jego tożsamości (tu: podmiotem niepodlegającym przyswojeniu/płcią nie z płci brata – krystaliczną odmiennością). Jej postać w swej ambiwalencji wydaje się wobec powyższego oznaczać odpychanie i przyciąganie, różność i identyczność, dalekość i bliskość, zewnętrżność i wewnętrżność.

Pisze Laing:

Mężczyzna widzi kobietę w barwach, których dodała jego wyobrażenia w trakcie stosunku ze swym własnym ciałem. Dochodzi więc do onanistycznego pomieszenia pojęcia ciała tej kobiety ze swym własnym, co nie pozostaje bez wpływu na rzeczywisty związek z kobietą: mężczyzna zaczyna wymagać od niej, aby znajdowała jego ciało dokładnie tak, jak on sam je odbiera, i aby realizowała stosunek w taki sposób, jak on to sobie wyobraził¹¹⁵.

Niebezpieczeństwo odbycia stosunku seksualnego z Agaj miałoby zatem związek z jej niepodporządkowaniem się męskim wyobrażeniom (kulturze?). Przerazenie wynikające z wizji owego stosunku wskazywałoby na utratę męskiej kontroli nad ciałem kobiety, które – chwilami – próbuje ciało mężczyzny uczynić „własnym”.

W trakcie spotkania bohatera z siostrą padają takie oto słowa:

– Agaj, przypominasz sobie tę straszną noc – wtedy...

Drgnęła.

– Przypominasz sobie?

– Nie!

– O, o – pomnisz bardzo dobrze. Od dwunastu lat myślisz o tym ustawicznie. Czemu kłamiesz? He, He... Dwanaście lat miałaś, trzynaście – co? Lękałaś się tej strasnej burzy i przyszłaś do mnie do łóżka, miałem ci opowiadki opowiadać... [...]

¹¹⁴ Ibidem, s. 278.

¹¹⁵ Ibidem, s. 279–280.

A naraz: ten straszny grzmot, łoskot, gdy piorun uderzył w topolę, tuż przed naszym domem! Rzuciłaś mi się na piersi, przytuliłaś się przerażona do mnie... Jeszcze czuję twoje drobne ramiona, jak silnie mnie obejmowały, czuję twoje całe rozżarzone ciało – wtedy miałaś tę gorączkę. Gorączkowałaś ustawicznie. [...]

Obudziłem się nad ranem... Nie mogłem spać. Uwolniłem się delikatnie z twego objęcia... Usnęłaś na mej piersi z rękoma założonymi na mej szyi... Wstałem i począłem się ubierać. A naraz widziałem cię. Zupełnie nagle. Nigdy cię przedtem nie widziałem... Rozumiesz przecież, o czym myślę. Było bardzo parno, kołdra opadła na ziemię i leżałaś zupełnie odkryta. [...]

– Potem – potem... Głos jego drżał i łamał się... Potem przypadłem do ciebie i począłem cię całować... (s. 55–58)

Wtargnięcie erotyki w relację rodzeństwa przekłada się na ożywienie płci obojga i odtąd na kreowanie ich zgodnie z podziałem na „męskość” i „kobiecość”: „Tyś obudziła mężczyznę we mnie” (s. 59), „Przestałaś być moją siostrą...” (s. 61).

Płcie bohaterów, konfrontując się z zakazem incestu, powinny ulegać wyciszeniu. W tym przypadku jednak owo „wyciszenie” nie dochodzi do skutku. Pożądanie bohatera, wprawione w ruch, zaczyna żyć własnym niezależnym życiem: „Nie, Agaj! Nie mogę się oderwać od ciebie!” (s. 61).

Dziś zgubiłem siostrę... Dziś widzę tylko Agaj przed sobą, obcą jakąś kobietę, którą kocham ponad wszystko, może dlatego, że jest krwią z mojej krwi, ciałem mego ciała. (s. 62)

Odpowiedź Agaj daje wyraz jej sprzeciwu, jest próbą zakamuflowania prawdziwości pożądania, któremu i ona się poddała. Jej pozorna obojętność pełni rolę wymówki przed zawierzeniem własnemu ciału. Co ważne, ciekawy jest sposób argumentacji bohatera, dzięki któremu chce on skłonić siostrę do wyjawienia uczuć. Demaskacja pragnień Agaj, której dokonuje: „pragniesz mnie tak samo, jak ja ciebie pragnę” (s. 62), nabiera bowiem charakteru intymnego wyznania, spowiedzi.

Korzyłem się przed twą miłością, kochałem ją do szaleństwa. Drżałem i trząsałem się, gdym listu od ciebie oczekiwał. A gdym go wreszcie otrzymał, czytałem go i czytałem nieustannie. **Czytałem wszystko, czegoś mi napisać nie chciała lub nie mogła, ale co w każdym słowie gorącą krwią biło** – całymi tygodniami nosiłem twe listy przy sobie,

pieściłem je rękoma, całowałem, tuliłem, kiedym jeszcze nie przeczuwał, że staniesz się tym dla mnie, czym dziś mi jesteś. [...]

Krzusił się i jękał. Szalało w nim, mózg jego nabiegł straszną falą krwi. A potem znowu **mówił, mówił – nieprzytomny, bez związku; słowa wybiegały z niego bez woli, bez pamięci**, chore, żarzące się słowa, jak przez wulkan wyrzucone. (wyróżn. A. M.; s. 63–64)

Laing twierdzi, że onanista „sprowadza na siebie swą własną nadrealizację”¹¹⁶. Nadrealizacja, wykluczając obecność Innego, sama wystarcza do tego, by zaspokajać pragnienia marzącego podmiotu. Onanista zmienia się w osobę nierzeczywistą, która nie dopuszcza do swojej świadomości odmiennego scenariusza zdarzeń od tego, który sama wyprodukowała. Onanista – mówiąc wprost – broni się przed rzeczywistością.

W fabule *De profundis* problem zjawienia się Innego, który uosabia wtargnięcie rzeczywistości, jest jednak podstawowy. Agaj wszakże, jako ów Inny, radykalny Inny, nie tylko ingeruje w wyobrażenia bohatera, jego mechanizm narcystycznego funkcjonowania, ale również narzuca mu własne wizje. Wyobrażenia Innego zdają się przejawiać poprzez nieuchwytność ich sensu. „Kobieta (prawda) nie pozwala się wziąć”¹¹⁷. I tak, na przykład, Agaj, mówiąc „chodź!”, staje się podmiotem, który nadaje relacji odmienną – od tej dotychczasowej – motorykę.

– Chodź! – rozkazała twardym, suchym głosem.

Spojrzał na nią zdziwiony. Siedział chwilę, patrzył na nią nieustannie tym samym zdziwionym wzrokiem, a potem powstał i poszedł.

– Jeszcze mi nigdy nikt nie rozkazywał – mówił cicho po drodze. – Dotąd jeszcze żaden człowiek. Nie wiedziałem dotąd, co to znaczy być posłusznym, aż ty naraz powiedziałaś: chodź! Jestem ci posłuszny... (s. 65)

Rozpatrzmy relację miłosną zawartą pomiędzy rodzeństwem przez pryzmat psychoanalizy Jacquesa Lacana. Agaj jako transcendencja, do której nieustannie – w sensie procesualnym – zbliża się bohater, w koncepcji Lacana odpowiadałaby obiektowi „małemu a” (*objet petit a*). „To jest fakt miłości”¹¹⁸. Wyobrazenie o Agaj sprawia, że bohater staje się podmiotem pękniętym, osadzonym w wytworze własnej imaginacji, która zmusza go do ciągłego jej podporządkowywania się. „To jest fantazja – mówi Lacan – w jaką podmiot

¹¹⁶ Ibidem, s. 277.

¹¹⁷ J. Derrida: *Ostrogi...*, s. 23.

¹¹⁸ *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. The Seminar of Jacques Lacan. Book XX. Encore 1972–1973*. Trans. B. Fink. Ed. J.-A. Miller. New York, London 1999, s. 72.

jest złapany”¹¹⁹. Kobieta natomiast jest znaczącym, który nie może nic oznaczyć, gdyż jest nie-całością (*she is not-whole*). Jej specyfika sprowadza się do bycia „podwójną”, czyli z jednej strony do bycia wymyśloną, z drugiej – symboliczną. Ten niejednoznaczny status wynika z jej uzależnienia od funkcji fallicznej, a konkretniej: męskiej *jouissance*¹²⁰. Teoria Lacana prowadzi nas do istotnego wniosku: otóż kobieta w ujęciu Lacanowskim ulega de-esencjalizacji, niemniej wyłącznie chwilowej, gdyż w następnej kolejności zostaje ona poddana re-esencjalizacji. To, że jest wykluczona z natury rzeczy, która jest naturą słów¹²¹, nie przeczy jednak temu, by miała równocześnie uosabiać – jak pisze w tym kontekście Fuss – Prawdę, brak, Innego, *objet a*, Boga, strażniczkę esencji¹²². Jest w niej jednak coś, co nie daje się sprowadzić do obowiązującego dyskursu, a co – zarazem – owemu dyskursowi (kulturze) zagraża.

Luce Irigaray pisze:

[...] kobieta nie istnieje, istnieje za to język. Kobieta nie istnieje z racji niepodzielnego panowania języka – pewnego języka, istnienie jej bowiem jako swego rodzaju „rzeczywistości predyskursywnej” groziłoby zburzeniem jego porządku.

[...]

Mężczyzna poszukuje jej zatem ze względu na jej wpisanie w dyskurs, zawsze wszelako pod postacią pewnego braku, luki, niedostatku czy niedomagania¹²³.

Wypowiedź Irigaray nawiązuje do Lacanowskiej koncepcji kobiety jako tej, której »nie ma«, a która we własnej esencji jest »nie-całością«. Co więcej, ona-kobieta, jak sugeruje Bruce Fink, tłumacz pism Lacana, nie może istnieć choćby z tego też powodu, iż »nie istnieje» żadna tak zwana trzecia osoba¹²⁴.

Wracając do *De profundis*: bohater powieści to arbitralne Ja, „środek tekstu”, właściciel języka, który próbuje margines wpisać w centrum. Z kolei ona-Agaj jest wszystkim tym, czym nie jest główny bohater, a co, na wspomnianym marginesie zajmując swoją lokalizację, grozi zburzeniem centrum.

¹¹⁹ Zob. Ibidem, s. 80.

¹²⁰ Ibidem, s. 81.

¹²¹ Ibidem, s. 73.

¹²² D. Fuss: *Essentially Speaking...*, s. 12.

¹²³ L. Irigaray: *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*. Przeł. S. Królak. Kraków 2010, s. 73–74.

¹²⁴ Bruce Fink, wskazując na trudność dokonywania przekładów, którą sprawiają teksty Lacana, zaznacza, że założenie to najprawdopodobniej pochodzi z trzeciego seminarium francuskiego psychoanalityka dotyczącego psychoz. Notuje: „To jest, może, aluzja do tego, co Lacan mówi w innym miejscu: »Tak zwana trzecia osoba [on, ona lub ono] nie istnieje«”. Zob. *On Feminine Sexuality...*, s. 74.

Podczas przyjęcia, na które przybywa bohater z siostrą, dzieją się rzeczy niezwykle:

Widział, jak się wszyscy zbierali w salonie, chciał iść razem z nimi, ale coś targało go w tył. Obejrzał się. W tyle ciemny pokój. Wszedł, jakby go prowadziła obca ręka. Siadł, począł sobie niejasno zdawać sprawę, co się z nim dzieje.

Strasliwy lęk wszczepił mu się w duszę.

To jej wola. Jej straszna, ucieleśniona wola. Pragnienie, co się mocą stało, straszną mocą, krwią przepełnioną z długimi rękoma upiora. (s. 66–67)

W ciemnym pokoju dochodzi do spotkania rodzeństwa. Zbliżenie rodzeństwa kończy się szybkim zniknięciem Agaj i wprowadzeniem bohatera w stan zdziwienia: „Była to ona? Ona? Ciałem, ustami, rękoma? A może to sen? Wizja?” (s. 67). Tajemnicze zachowanie Agaj (zachowanie mimetyczne czy raczej fantomatyczne?) przywodzi na myśl zabieg odseparowania bohatera od Prawdy, wykorzenienie go z „tu i teraz” oraz podporządkowanie go nieświadomości. Przejście od „świadomego” do „nieświadomego” tłumaczyć w tym przypadku warto jako porzucenie Ja na korzyść Innego; byłoby to zatracenie się w Innym, przy jednoczesnym zaprzepaszczeniu siebie. Aura oniryczności osnuwającej owe zbliżenie wskazuje ponadto na motyw przypisania siostrze funkcji przodowniczkki: na pozwolenie się prowadzić. Porzucając bowiem męską *jouissance*, Agaj zdobywa symboliczną przewagę. Margines, który zajmuje, zaczyna traktować jako miejsce produkujące opór. Owo porzucenie męskiej *jouissance* jest jednak krótkotrwałe, nieskuteczne wobec stanowczości bohatera, którą on odzyskuje w chwili uspokojenia własnych nerwów.

Jacques Lacan zwraca uwagę na *jouissance* dodatkową (*supplementary jouissance*) charakterystyczną dla kobiety. Odróżnia ją od *jouissance* uzupełniającej (*complementary jouissance*), która pozostaje w wymiarze tego, co określa mianem „całości”¹²⁵. *Jouissance* dodatkowa, jego zdaniem, świadczy o pewnej „nadwyżce” będącej przepustką do świata poza granicami dyskursu męskiego. To właśnie dzięki *jouissance* dodatkowej kobieta może być kimś więcej aniżeli tylko fantazmatem mężczyzny. Owa „nadwyżka” rozkoszy pozwala jej na podjęcie się swoistej „ucieczki”, na którą – mimo wszystko – ona się nie decyduje.

W czym tkwiłby trud uzyskania przez Agaj wolności? Lacan pisze:

Istnieje *jouissance*, która jest jej, która przynależy do owego „ona”, której nie ma i które nie oznacza niczego. Istnieje *jouissance*, która jest jej i o której sama być może nic nie wie,

¹²⁵ Ibidem, s. 73.

możliwe też, że jej doświadcza – wówczas wie o niej wiele. Wie, oczywiście, kiedy ona nadciąga¹²⁶.

Agaj istnieje jako podmiot wówczas, gdy doświadcza własnej/kobiecej *jouissance*. Owa *jouissance* jest tym, co od środka rozsadza reprezentację jej przypisaną. Bohaterka wycofuje się jednak z pola podmiotowości, gdy zaczyna ulegać dyskursowi, który próbuje zamknąć ją w immanencji. Jak powiedziała tu Irigaray: „Kobieca rozkosz byłaby zatem [...] nieuchronnie an-archiczna i a-teologiczna”¹²⁷. Agaj z kolei doznaje rozkoszy wyłącznie w chwilach, w których wykazuje się nieposłuszeństwem, szaleństwem, obojętnością lub „wampirycznością”. „Ty – szatanie, ty!” (s. 68) – tak replikuje w pewnej chwili bohater. Styczność z własną *jouissance* jest jednocześnie takim momentem, który pozwala Agaj stanąć twarzą w twarz z mężczyzną: odróżnić ją od niego na zasadzie jednostkowej odmienności, jak również zmierzyć się z jego prawem. Ta styczność, w dalszej kolejności, dostarcza jej siły, która atakuje męski przywilej zawłaszczania kobiecości: osadzania kobiecości w obrębie tego, co patriarchalne (kulturowe, językowe).

Lacan przekonuje, że nie ma szans na to, aby mężczyzna mógł osiągnąć *jouissance* ciała kobiety, czyli, mówiąc wprost, by mógł kochać bez tego „czegoś”, co mówi „nie” funkcji fallicznej¹²⁸. Pierwszorzędnym obowiązkiem mężczyzny wydaje się więc niepozwolenie kobiecie na to, aby uzyskała podmiotowość. Dlaczego? Ponieważ uzyskanie przez kobietę podmiotowości mogłoby przyczynić się do przyznania mężczyźnie statusu Innego. Jej z kolei nadawałoby prawo do komunikacji z uniwersalnością (językiem). Niebezpieczeństwo kobiecej rozkoszy polegałoby także na tym, iż otwierałaby ona kobietę na transcendencję, która – z natury rzeczy, która, przypomnijmy, jest naturą słów – znajdowałaby się poza zasięgiem mężczyzny.

Diana Fuss podkreśla, że dodatkowa *jouissance* odpowiada *jouissance* istniejącej „ponad fallusem”, dostępnej z zasady tylko biologicznym kobietom, niemniej – jak mówi za Lacanem – bywa ona również uchwytana przez szczególnych mężczyzn, a konkretnie tych wyposażonych w zdolności mistyczne (*there are men who are just good as women*)¹²⁹. A bohater *De profundis* jest swoistym mistykiem; mężczyzną lubującym samotność, również często nawiązującym relację z „zaświatami”: „Czytał w niej, jak w jasnowidzeniu” (s. 66), „Zdawało mu się, że jakaś niewidzialna moc zdjęła urok z jego duszy” (s. 74). Jako mistyk

¹²⁶ Ibidem, s. 74.

¹²⁷ L. Irigaray: *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą...*, s. 79.

¹²⁸ *On Feminine Sexuality...*, s. 71–72.

¹²⁹ D. Fuss: *Essentially Speaking...*, s. 11.

wyduje się więc postacią „przejściową”, zmieniającą własne położenie oraz punkty odniesienia: pozostającą pod znaczącym wpływem Innego, szukającą Innego, funkcjonującą dzięki Innemu.

Bunt Agaj: „nie chcę być już nigdy z tobą razem sam na sam” (s. 72) uderza w elementarne żądanie brata: „Nie mogę być z tobą razem w obecności ludzi. Mam straszny wstręt do ludzi” (s. 72–73). Narcystyczna osobowość bohatera popada w zagrożenie. Podlega naruszeniu przez chęć wprowadzenia w relację rodzeństwa rzeczywistej obecności osób postronnych (zewnątrza).

- Nie proś mnie o to, byśmy byli sami, a potem... – zwiesiła głowę – nie dotykaj się mnie. Mam niewypowiedziany wstręt przed twoim dotknięciem.
- Masz wstręt przed moim dotknięciem?
- Tak! (s. 73–74)

Repulsja, którą wykrzykuje Agaj, jest deprecjacją męskiego dyskursu żywiącego się ciałem Innego. Bo odseparować ciało Innego, to odebrać bohaterowi rozkosz. Rozkosz, która warunkuje jego płciowe istnienie. Brak ciała Innego, idąc tym tropem, oznacza w efekcie likwidację ekonomii fallicznej. Bez ciała Innego nie ma wszakże ciała męskiego. Sprzeciw Agaj byłby wobec tego nie tylko formalnym powrotem do zakazu kazirodztwa, ale również mówiłby o wyeliminowaniu z relacji rodzinnej płciowości/seksualności. A co na to wszystko bohater? Otóż próbuje zwalczyć owe „kastracyjne” zamiary siostry, a wybiera do tego te chwile, w których traci ona panowanie nad emocjami (gdy traci rozum?!). Odnosząc się do „seksualności ubrania”, drażni własną i jej wyobraźnię: „Bardzo podoba mi się twoja jedwabna suknia. To daje takie dziwnie lubieżne uczucie w kończynach palców. Ten jedwab rozpyła się słodką rozkoszą w mojej krwi...” (s. 76). Odwołanie się do „mowy ubrania” powinno zastąpić język dyskursu, który Agaj unieważnia poprzez swoje nieposłuszeństwo. Ubranie ma tutaj stanowić pewnego rodzaju „inny” kod, przemawiający w sposób prowokujący nie rozum (myśli), lecz ciało (pożądanie).

Szybkie „oprzytomnienie” Agaj jest reakcją na podchwytliwy ruch brata, demaskacją jego celu. Dopiero butelka wina przynosi upragniony przez bohatera skutek:

- Kłamałam ci! – szepnęła. Wypiła szklanekę, nalała ją i znowu wypila.
- Pijże ze mną. – Głos jej obniżał się i drżał.

Zapomniał o wszystkim. Czuł tylko, jak ciepło jej ciała go przenikało, jak członki jej oplatały jego ciało, jak się tuliła, wpieszczała w niego gorąca, bezprzytomna, podrzucana drganiem nieludzkich rozkoszy. (s. 77–78)

„Wytrzeźwienie” Agaj zapowiada powtórne wpadnięcie przez nią w szpony wstrętu, tym razem jednak wymierzonego bezpośrednio w płęć przeciwną: „Boże, jacyście wy wszyscy głupi – wy, mężczyźni. Jacyście wy wstrętni” (s. 80). Julia Kristeva przekonuje, iż wstręt jest granicą. Wyodrębniając podmiot, równocześnie ciągle mu zagraża¹³⁰. Wstręt – według jej założeń – ma ścisły związek z Innym. Można powiedzieć, że wstręt czyni podmiot, jak i przedmioty, które do niego przynależą. Wyodrębnienie się obrzydzenia sprawiałoby więc, że Agaj funkcjonowałyby już nie jako obiekt (tak zwana – co zaznaczał Lacan – trzecia osoba), lecz właściwie jako ukonstytuowane, zasklepione i „pełno-wartościowe” Ja.

Pisze Kristeva:

Odczuwam wstręt tylko wtedy, gdy Inny umościł się na miejscu i w punkcie tego, co będzie „mną”. To nie inny, z którym się utożsamiam ani którego wchłaniam, lecz Inny, który mnie poprzedza i bierze mnie w posiadanie, a przez to posiadanie sprawia, że jestem¹³¹.

Repulsja Agaj zwrócona jest przeciwko językowi, który nie jest jej językiem (nie jest językiem kobiety). Ten język to właśnie ów Inny, ale Inny wyjątkowy, gdyż – poprzez swoje zdolności wytwarzające – kobiecie zagrażający w stopniu najwyższym. Tak rozumiany Inny nie jest kuszącym i wzbudzającym ciekawość, nie roznieca w kobiecie chęci dokonania jego absorpcji, jest natomiast fundamentem porządku, który – jako całość – wymagałby od niej jego odrzucenia: wydalenia (oczyszczenia się z niego). Fragment powieści ukazujący obrzydzenie Agaj mężczyznami/językiem jest jednocześnie sceną, w której zawiązuje się jej podmiotowość. Bohater, widząc to, doszukuje się w tym fakcie skrajnego zagrożenia dla swojej męskiej (uniwersalnej) tożsamości. Kobieta, która czuje wstręt do mężczyzny, nie jest już bowiem jego przedmiotem. „Wstręt, w szerszym sensie podmiotowej diachronii, to warunek przedwstępny narcyzmu”¹³². Tak więc Agaj, czując abominację, centralizuje siebie-w-sobie. Oddziela się od tego, co występuje jako męskie/nie-jej. W tym układzie mężczyzna nie jest już dla niej podmiotem. Przeciwnie, staje się pomiotem, który od tej pory bohaterka będzie próbować od siebie odpędzać.

¹³⁰ J. Kristeva: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007, s. 15.

¹³¹ Ibidem, s. 15–16.

¹³² Ibidem, s. 18.

Uśmiechnął się złośliwie, podszedł ku niej i szeptał jej po cichu do ucha:

– A czy wiesz, że byłeś przy mnie dziś w nocy, tak gorąca, tak namiętna, jak wtedy podczas burzy?

Odepchnęła go gwałtownie i wyszła. (s. 81)

Oniryczny spacer, który tuż po rozstaniu z siostrą bohater odbywa po opustoszałym parku, skutkuje spotkaniem z enigmatycznym widmem: będącym nim samym, ale i równocześnie kimś odmiennym. W ten sposób zarysowuje się problem „schizofrenicznej” podmiotowości głównego bohatera:

Przystanął, jak w ziemię wryty.

Czarna postać stanęła.

Spojrzał w obłąkanym strachu.

A z ciemni zmroku wyłoniła się twarz skurczona ze strachu, wykrzywiona bólem, z szeroko rozwartymi, krwią nabiegłymi oczyma.

To był on sam. (s. 82)

Moment „ocalenia” Ja bohatera nadchodzi z chwilą pozornego spotkania siostry: „Tyś mnie uratowała. Gdybym cię nie spotkał, musiałbym dziś umrzeć, ale tyś mnie wybawiła. Odrodziłaś mnie” (s. 86). Kobieta, w ramionach której znajduje ukojenie, jest jednakże kimś innym aniżeli Agaj. Okazuje się ona fantomem, który na fali tęsknoty za siostrą/kobiecością zrodził się z wnętrza bohatera, wchodząc w ścisłą reakcję z jego podmiotowością: „Nie mógł rozróżnić, był to jej głos, czy jego” (s. 87), a czasem ukazując swą odrębność: „Twoje ciało rozpalone, a usta moje chłodne” (s. 88).

Wizyta Agaj, tym razem kuszącej i stanowczej, przekłada się na gwałtowną konfrontację bohaterów. Ton, jaki obiera siostra, jest rozkazujący: „Nie pozwalam ci, zakazuję ci, byś dotykał innej kobiety. Rozumiesz mnie? Nie chcę, nie chcę, nie chcę!” (s. 90), „Przyjdiesz dziś do mnie o dziesiątej wieczór. [...] Przyjdziesz!” (s. 92).

Zdawało mu się, że gniew mu mózg rozsadzi. Uczuł zwierzęcą chęć zmiażdżyć ją, zamordować. Zamordować! – krzyczały wszystkie zmysły; jak wirujące, żarzące się głównie szalały myśli w jego mózgu: szedł ku niej z zaciśniętymi pięściami. (s. 92)

Gniew kończy się wraz z omdleniem bohatera, czego następstwem jest ponowne psychiczne rozdwojenie jego Ja: decentralizacja tożsamości, rozmycie jej demarkacji, rozpad.

Zwrócenie uwagi ku sobie – przeniesienie jej z Agaj na siebie – ewokuje, przewrotnie, utratę siebie. Odejście Agaj jest bowiem wywołaniem drugiego Ja bohatera. I co więcej, wskazuje na podstawową figurą tematyczną twórczości Przybyszewskiego – obowiązkową obecność Innego. Mimo wszystko, powieściowy Inny, co należy dookreślić, jest tutaj nie tyle elementem stale marginalnym, podrzędnym, co raczej dążącym do bycia w centrum: do stania się nadrzędnym Ja.

W czym, zapytajmy, może drzemać sekret labilnej emocjonalnie relacji rodzeństwa? Na czym z kolei miałyby polegać owa „ruchliwość” zajmowanych przez nich pozycji? „Mężczyzna i kobieta – pisze Derrida – zamieniają się miejscami, w nieskończoność wymieniają maski”¹³³. Dominacja i posłuszeństwo wydają się więc tymi wyznacznikami, które odpowiedzialnie są za poszczególne stany „werbalizacji płci”. Wszakże to ciało, język ciała, jak można wyczytać z powieści, odsłania najwięcej prawd o każdym z bohaterów. Ciało w tym znaczeniu jest materią, która, jako dyskursywna genderowa przestrzeń, odsłania się poprzez wysyłanie znaków wpisanych w układ „aktywne – bierne”.

Mówi Agaj:

Jesteś zimny, zimny... Zdobyć cię trzeba, zdobywać jak kobietę szalem, wściekłością... – Głos jej ochrypl i obniżał się – Ha, ha, ha – zamieniliśmy role. Stałeś się kobietą. Ha, ha, ha, to ciekawe wrażenie, stać się nagle kobietą... (s. 91)

Płeć/ciało są ekranami, na które język, fallokratyczny – podkreślmy, rzutuje konkretne obrazy. Jak mówi Agaj: „zamieniliśmy role”, więc i ona, i bohater, jako jednostki różnopłciowe, wkroczyli w nietypowe dla siebie gendery. Teraz Agaj jest tą, po stronie której znajduje się język (której język służy). Agaj, po wejściu w gender męski, atakuje brata, który wkroczył w pole genderu kobiecego. Paradoks sytuacji brzmiałby w związku z tym następująco: Agaj-kobieta jako mężczyzna atakuje kobiecość manifestowaną przez brata-mężczyznę.

W nawiązaniu do założeń Derridy Fuss pisze:

Dla męskiego podmiotu mówienie jako kobieta może być radykalnie de-esencjalizujące (*de-essentializing*); ta transgresja sugeruje, że „kobieta” jest społeczną przestrzenią, którą jakkolwiek płciowy podmiot może wypełnić. Ale ponieważ Derrida nigdy nie określa, o której kobiecie mówi [...], to strategia, by mówić jako kobieta, jest jednocześnie re-

¹³³ J. Derrida: *Ostrogi...*, s. 64.

-esencjalizujące (*re-essentializing*). Ryzyko leży w trudnej negocjacji pomiędzy pozornymi sprzecznymi efektami¹³⁴.

Podobnie rozkłada się problem de-esencjalizacji oraz re-esencjalizacji kobiecości w utworze. Agaj mówi przecież: „stałeś się kobietą”, natomiast nie stwierdza: „stałeś się mną”. Równocześnie, co mówi samo przez się, stał się on kobietą-pustką, którą należy zdobywać (wypełniać) przemocą.

W każdym bądź razie, stan „zamiany ról” nie utrzymuje się nadto długo. To znaczy, że Agaj szybko powraca do fallokratycznej retoryki: „Słyszysz, czujesz, że ty we mnie i przeze mnie mówisz? Tyś mnie nauczył mówić, tyś zasiał i zakrzewił twoje słowa w mej duszy...” (s. 96). Ów powrót należy do wyjątkowego typu. Podporządkowanie się bratu jest wszakże czymś innym niż podporządkowaniem się mężczyźnie jako takiemu. Główny bohater, powiedzielibyśmy, nie jest mężczyzną-przestrzenią, którą – jak to wygląda w przypadku kobiety – przedstawiciel dowolnej płci może bezkarnie wypełnić. Jest on szczelnym, jednostkowym *signifier*.

Czytamy:

Ty nie wiesz, jak dumna jest moja dusza... Nie patrzyłam na żadnego mężczyznę, prócz ciebie. Nie wiem, jak wyglądają. Tyłu ich się przesunęło przed moimi oczami, ale nie wiedziałam nawet, że to mężczyźni – to psy, przedmioty, bezpłciowe neutra... [...] I patrz, cała moja niepokalana dusza tylko do ciebie należy, zawsze do ciebie należała... Nigdy nawet na jedną tysięczną sekundy nie wpełzła do niej myśl o innym... Nie jesteś dumny, że posiadasz taką duszę? Nie jesteś dumny, że ja tobie przynależę? Wyrosłam przy tobie i na tobie – w cieplarnianej gorączce twego ciała, twej duszy, bicia twego serca wyrosłam i jestem tym, czym jestem... [...] Krwi moja... mężu mój! (s. 95–96)

Nomenklatura »mąż« wstawiona w miejsce nomenklatury »brat« jest ważną modyfikacją, która oszukuje kulturę i jej systematykę. Płeć brata, a nie jego pokrewieństwo z siostrą, podnosi ona do rangi priorytetu. Jak piszą Gilles Deleuze i Félix Guattari: „jednostka nigdy nie może korzystać z siebie-osoby (*person*) i swego imienia w tym samym czasie”¹³⁵. Słowem: bycie „sobą” nie oznacza wyrażania siebie poprzez własną prawną tożsamość. Czy wobec tego bohater i Agaj popełniają zbrodnię złamania zakazu incestu? I czy Agaj oraz bohater są odpowiednio kobietą i mężczyzną (podmiotami seksualnymi), czy

¹³⁴ D. Fuss: *Essentially Speaking...*, s. 19.

¹³⁵ G. Deleuze, F. Guattari: *Anti-Oedipus*. Trans. R. Hurley, M. Seem, H.R. Lane. Minneapolis 2000, s. 162.

może raczej siostrą i bratem (podmiotami a-seksualnymi)? Przyjmując bowiem, iż incest jest „przynętą”, ale również i „niemożliwością”, czy aby naturą pożądania nie byłby dodatkowo fakt – zapytują Deleuze i Guattari – że podmiot ma „prawo” pożądać ową »niemożliwość«?¹³⁶

Bohater indaguje:

Słuchaj... gdybyśmy nagle wyjechali, gdybyśmy ze siebie wszystko stracili jak złą, złośliwą, męczącą marę? (s. 98)

Jaką złą, złośliwą i męczącą marę ma na myśli bohater? Otóż: kulturę. Kulturę, której fundamenty są wzniesione na zakazie kazirodztwa. Czy zatem to, co niemożliwe, byłoby w jakiś sposób... możliwym? Deleuze i Guattari odpowiedzieliby na tak postawione pytanie twierdząco. Istotą uczynienia z niemożliwości możliwości, powiedzieliby filozofowie, jest bowiem utrata przez dane osoby własnych imion – jako że imiona określające rodzeństwo są nierozzerwalnie powiązane z zakazem incestu i wobec tego nie zezwalają „bratu” i „siostrze” na stanie się seksualnymi partnerami. W przypadku jednak, kiedy imiona pozostają „aktualnymi” (nie uległy zatraceniu), a zakaz incestu zostaje złamany, wówczas imiona te „nie oznaczają niczego więcej aniżeli przed-osobowe intensywne stany, które równie dobrze mogą »rozrastać się« do pozostałych osób, jak i do tego, gdy ktoś nadaje swojej legalnej żonie imię »mama« bądź czyjąś siostrę nazywa własną żoną”¹³⁷.

Kultura stoi więc na przeszkodzie rozwojowi pożądania rodzeństwa: „w ostatniej chwili coś nas rozrywa, nie pozwala dopełnić tego, czego z takim szaleństwem pragniemy... To może ta sama krew...” (s. 99). Miłosne nerwowe uniesienia, którym bohaterowie się poddają, stwarzają im możliwość intymnego obcowania ze sobą bez udziału imion-znamion legitymizujących ich jako „brat” i „siostra”. W ciemnej piwnicy bowiem, jak czytamy, oboje zatracają się do woli w seksualnych uniesieniach. Przywilej bycia kochankami winno dać rodzeństwu również morze – jako metafora głębi i wyobraźni – na dnie którego Agaj chce spocząć wraz z bratem. Miejsca kojarzące się ze snem bądź fikcją, co wynika chociażby z analiz przeprowadzonych przez Georges’a Bataille’a, są wszakże odpowiednikami świata „dziwacznej” erotyki, która w świecie przeciwnym – w świecie kultury – nie ma racji bytu¹³⁸.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem, s. 161.

¹³⁸ Zob. G. Bataille: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2008, s. 30.

Stawanie-się-kobietą

De profundis kończy się śmiercią głównego bohatera. Przebłysk towarzyszący śmierci jest równocześnie momentem dośnięcia Agaj, która, dokonawszy samobójstwa, przekroczyła granicę świata snu-fikcji. Zapowiada więc on ostateczne spotkanie się kochanków. Jedynie ucieczka przed światem, by tak to ująć, gwarantuje całkowite pozbycie się imion-stygmatów oraz możliwość pojednania-zjednania się. Wyłącznie śmierć, jak bohaterowie wnioskują, jest w stanie oczyścić ich z kulturowych determinantów (języka). Tak zarysowywałyby się, ustalmy dla zasady, „obiektywnie” odczytana scena finalizująca powieść. W ujęciu „obiektywnie” kryje się jednak, moim zdaniem, pułapka, którą „zastawia” na mnie jako czytelnika Przybyszewski. Pewność niezależnego funkcjonowania Agaj jest bowiem wątpliwa, a zatem – warta szczególnej refleksji. Trzeba dodatkowo podkreślić, że przyjrzenie się postaci Agaj błyskawicznie naprowadza, co musi mieć ważne znaczenie, na obserwację poświęconą jej bratu. Można także stwierdzić, iż Agaj-fantom stanowi lustro, dzięki któremu bohater dokonuje autoanalizy. Mimo wszystko – jako lustro – zdaje się ona pełnić rolę specyficzną, gdyż rolę krzywego zwierciadła.

Claire Colebrook stwierdza:

Męczyzna jest podmiotem: punktem widzenia lub gruntem, z którego wszystkie bycia lub stawania się hipotetycznie są ustalone. Takie jest właśnie samo pojęcie mężczyzny, które wzmacnia logikę transcendencji. Tylko z pewnym uprzywilejowanym byciem jako centrum dla każdego doświadczenia może istnieć całkowite rozróżnienie pomiędzy „wewnętrznym” życiem umysłu lub świadomości a zewnętrznym światem oglądanym lub przedstawianym przez zmysły. Męczyzna jest „większościowy” nie tylko z tego względu, że przewyższa pozostałe istnienia, lecz dlatego, iż dowolne istnienie może być zawarte w obrębie miary mężczyzny¹³⁹.

Agaj pojawia się w powieści po raz pierwszy, co zostało ustalone w poprzednim podrozdziale, nie jako postać „fizyczna”, lecz jako „widmo”. Oznaczając brak, narzuca się bratu. Czy uosabia w związku z tym jego tęsknotę za Innym, Innym wyjątkowym, jakim jest jego własna siostra? Czy jest raczej ona po prostu istnieniem, którym bohater niechybnie się... staje? Jedno jest na tę chwilę pewne – bohater popada w szaleństwo fantazmowania, by z owym Innym się zmierzyć.

¹³⁹ C. Colebrook: *Gilles Deleuze*. London, New York 2002, s. 139.

[...] ciało jego opłotły zwolna członki kobiety, drobne ramiona objęły jego szyję bolesnym uściskiem, a para piersi dziewczęcych wpiła się gorącym żarem w jego ciało.

Dusił się. Oddech jej palił go, usta jej wessały się z jękiem w jego usta: jak do biała rozpalone żelazo żarzyło się jej ciało. (s. 48–49)

Fantom, który zagraża życiu marzącego?! Félix Guattari mówi, że dominująca seksualna moralność wymaga, by kobieta pozostawała uległa względem fallicznej mocy mężczyzny. Dzięki temu wyraża ona symetrię, która pozwala jej traktować własną przyjemność w postaci ustanowionej przez mężczyznę. Próbuje natomiast nie podporządkowywać się mężczyźnie – grzeszy¹⁴⁰. Agaj przecież, stając się agresywną, epatuje trudną do okiełznania lubieżnością. Sieje strach, uosabia kres (kultury?). Guattari pisze: „wszystko, co narusza normy, co zrywa z ustalonym porządkiem, jest w pewien sposób powiązane ze zwierzęcym stawaniem się, kobiecym stawaniem się itd. Gdziekolwiek semiotyczny system zostaje rozbity, tam również seksualizacja zostaje rozkruszona”¹⁴¹. Wszak ciało bohatera, mimo iż występujące w pojedynkę, doświadcza intensywnej bliskości z ciałem Agaj. Ulegając „schizofrenizacji”, zaczyna „samodzielnie” odczuwać cielesność kobiecą. To wyobrażnia bohatera, jak na ten problem by nie spojrzeć, rodzi ciało kobiety.

Odparcie „ataku” Agaj pozwala jej bratu zatroszczyć się o stabilność podmiotową i o utrzymanie granic własnego ciała (płci). Co więcej, pozorne potwierdzenie jego męskości przynosi „przypadkowo” spotkana w świetle brzasku dziewczyna: „widział tylko, że jest bardzo blada i ma duże, rozwarte oczy” (s. 52). Owo „jeszcze dziecko” (s. 52), „pół-dziecko” (s. 75), któremu bohater się oddaje i przy którym odnajduje uspokojenie, przeciwstawia się wampirycznej Agaj. Figura dziewczyny, powracając kilkakrotnie na karty powieści, pozwala zachowywać „właściwy” dla niego wymiar pożądania: pożądania fallokratycznego. „Mógłbym cię wziąć na ręce i ponieść do domu. A idziesz tak lekko, że nie słyszę odgłosu twych kroków...” (s. 52) – mówi bohater. Dziewczyna wydaje się więc postacią nie tylko uległą mężczyźnie, ale również wywołaną przez niego z nieświadomości w tym celu, by mógł on podążać za nią na zasadzie sprawowania kontroli: by – jak powiadają Deleuze i Guattari – narzucić Innemu historię, prehistorię. „Dziewczyna jest pierwszą ofiarą, lecz także musi służyć jako przykład i pułapka”¹⁴². Jest więc ona punktem odniesienia w procesie stawania-się, wobec którego chłopiec odpowiednio się ustosunkowuje. To właśnie dzięki dziewczynie,

¹⁴⁰ F. Guattari: *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics*. Trans. R. Sheed. New York 1984, s. 235.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² G. Deleuze, F. Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trans. B. Massumi. Minneapolis, London 2005, s. 276.

czego dowodzi teoria Deleuze'a oraz Guattariego, chłopiec wie, jaki kierunek rozwoju będzie go obowiązywał. Dzięki dziewczynie wie on również, kim ma nie być.

Piszą Deleuze i Guattari:

Dziewczyna jest niczym odcinek stawania się (*block of becoming*), który pozostaje równocześnie w opozycji do każdego terminu, mężczyzny, kobiety, dziecka, dorosłego. To nie jest dziewczyna, która zostaje kobietą; to jest stawanie-się-kobietą, które produkuje uniwersalną dziewczynę¹⁴³.

Stawanie-się-kobietą – dziewczyna – to nic innego jak przepływy, które konstytuują seksualność. Owe przepływy, z założenia, nie mogą interweniować w tożsamość męską, choć w praktyce, oczywiście, działają na nią z określoną siłą.

W pewnym momencie Agaj pyta:

- Czy to rzeczywiście prawda, że masz tu w mieście dziewczynę, pół-dziecko, jak mówiłeś?
- No, widzisz, musiałem odszukać moją dawną Agaj. (s. 80–81)

Dawna Agaj nie funkcjonuje jako sens stabilny. Pozwalając bohaterowi na bycie „całością”, przyczynia się do zachowania przez niego fallokratycznie zaprogramowanego organizmu. Agaj nowa z kolei – jako podmiot – wzbudza ambiwalentne odczucia, a przede wszystkim – zakłóca męskie pożądanie (rozregulowuje męski organizm; „ożywia” ciało bez organów brata, posługując się terminem Deleuze'a i Guattariego). Nowa Agaj jest niebezpiecznym wrogiem, który strumieniowi pożądania cechującemu bohatera stara się nadać odmienny bieg. Jest „obcym”, który w akcie eksploatacji swojej „obcości”, produkuje własną „autorską” supremację.

De profundis opowiada o szczególnej bliskości.

Tylko garnęli się coraz więcej do siebie, silniej jeszcze, przyciskali się gwałtownie, a w ich milczeniu, w ich uścisku był ból. (s. 79)

A pocałunek twój przelał się przez moje ciało jak roztopiony ogień. Dreszcze czołgają się jak długie, zimne węże przez ciało moje...

¹⁴³ Ibidem, s. 277.

Zamilkła, drgała i wpiła się kurczowo oburącz w jego włosy. Całował, gryzł ją, błędził rozpalonymi ustami po jej piersiach. (s. 99–100)

Na podstawie bliskości, która panuje pomiędzy rodzeństwem, powstaje spektakl „intensywnej” erotyki. Deleuze i Guattari:

[...] stawanie-się nie jest naśladownictwem lub identyfikowaniem się z czymś lub kimś. Ani nie jest tworzeniem oficjalnych relacji. [...] Zaczynając od form, jakie ktoś posiada, podmiotu, jakim ten ktoś jest, organów, jakie ma lub funkcji, jakie spełnia, stawanie-się wyrywa części, pomiędzy które ten ktoś ustanawia relacje ruchu i całej reszty (*relations of movement and rest*), szybkości i powolności, które znajdują się *najbliżej* do tego, czym ten ktoś się staje i przez które się staje. To jest sens, w którym stawanie-się jest procesem pożądania¹⁴⁴.

Stawanie-się-kobietą – proces oparty na pożądaniu – wytwarzałoby zatem w bohaterze molekularną (cząsteczkową) kobietę. Podlegając owemu pożądaniu, bohater dokonywałby wewnętrznej transgresji. Wchodziłby z siostrą w relację odrzucającą oznakowanie poszczególnych stanów, ponieważ – dla odmiany – czerpiącą z ekspresji stawania-się, afektywności. Wyjaśnia Catherine Driscoll: „Stawanie-się-kobietą jest sposobem rozumienia transformatywnych możliwości – kierunkami, w których identyfikacja mogłaby uniknąć kodów konstytuujących podmiot”¹⁴⁵. Ciało kochanka-brata, pozostając pod wpływem ciała kochanki-siostry, ulegałoby zatem deterytorializacji. Błędząc, podążając za rozkoszą/bólem, traciłoby fallokratyczny – kulturowy – status: własną organizację. Stawałoby się ciałem szaleńca, ciałem nie-podmiotu (ciałem bez organów).

Motyw krwi, często w utworze pojawiający się, zarówno w sensie więzów, które jednoczą rodzeństwo, ale także w postaci krwi sączącej się z rany powstałej na szyi bohatera, będącej skutkiem drapieżnego pocałunku siostry, prowokują refleksje wokół korporalnych aspektów podmiotowości. Ta sama krew, można założyć, oznacza to samo ciało: dwa ciała/dwie płcie jako dwie „twarze” ciała jednego. Komplementarność płci i równoczesna ich sprzeczność zakładałyby nieustające konfrontacje/negocjacje dwojga, które jest jednym. Stawanie-się-kobietą pozwalałoby natomiast, w ostatecznym rozrachunku, na wprowadzenie transwersalnych strategii, które odrzucałyby binarny (sztywny) podział płci, opierający się na esencjalistycznym przeciwstawieniu mężczyźnie – kobiety.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 272.

¹⁴⁵ C. Driscoll: *The Woman In Process: Deleuze, Kristeva and Feminism*. In: *Deleuze and Feminist Theory*. Ed. I. Buchanan, C. Colebrook. Edinburgh 2000, s. 75,

Agaj wydaje się odsłaniać dodatkową, obok kobiecości, alternatywę istnienia wobec normy egzystencji – zwierzęcość: „Rzuciła się na niego, wżarła się zębami w skórę jego szyi i rozdarła ją” (s. 102). Jerry Aline Flieger wskazuje:

[...] „kobieta”, „stawanie-się-kobietą” jest kwalifikatywnym przymiotnikowym terminem, pozostającym poza rozgrywką podmiotów i przedmiotów. (W określeniu „stawanie-się-kobietą”, „kobieta” ma tę samą składniową siłę, co przymiotnik „intensywny” lub „zwierzęcy”, co „zwierzęcy magnetyzm”)¹⁴⁶.

Deleuze oraz Guattari stawanie-się-kobietą sytuują obok stawania-się-zwierzęciem, stawania-się-niezauważalnym, molekularnym, intensywnym...¹⁴⁷ „Zwierzęcy magnetyzm” odpowiada każdej z powyższych, akcentujących procesualność, formuł. Rozbrajając organizację męskiej podmiotowości, „pobudza” on jednocześnie ciało mężczyzny do koegzystowania z Innością. Toteż udanie się Agaj na „dno morza” („stanie-się-morzem”), które ma miejsce pod koniec utworu, wywołuje u głównego bohatera wizje przedstawiające rozgrywającą się dookoła niego zagładę. Towarzyszące temu zdarzeniu animalistyczne sceny zdradzają powiązanie seksualności z naturą: „Słyszał zwierzęce rżenie, jęki bolesnej męki rozrodczej; widział twarze, upojone do szału ekstazą nieludzkich pragnień” (s. 104).

Pustka, którą zostawia po sobie Agaj, zmusza bohatera do wszczęcia poszukiwań siostry. I właśnie w kontekście owej „wyprawy” za Agaj uwidacznia się, że „uchwycenie” kobiecości staje się możliwe tylko dzięki zwróceniu się ku bezkresowi.

Flieger pisze, że stawanie-się-kobietą zakłada „linię lotu, ruch w stronę nadmiaru, innego, zewnętrżności”¹⁴⁸. W przypadku *De profundis* ruch, który ma na myśli Flieger, oznacza transgresję największej miary – tj. śmierć (Ja). Oto finalizująca powieść scena:

Wszedł na okno.

Już ją znajdę... Tylko cicho – cicho... Oh... tam, tam... – już ją widzę, widzę...

Stał w oknie z wyciągniętymi rękoma.

Agaj! Mam cię! Roześmiał się na głos.

Runął w dół. (s. 105)

¹⁴⁶ J. A. Flieger: *Becoming-Woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identification*. In: *Deleuze and Feminist Theory...*, s. 47.

¹⁴⁷ G. Deleuze, F. Guattari: *A Thousand Plateaus...*, s. 232–309.

¹⁴⁸ J. A. Flieger: *Becoming-Woman...*, s. 47.

Dominacja w *Dzieciach szatana*. Dyskurs polityki i płci

Anarchia

Krytyka anarchizmu dokonana przez Przybyszewskiego, co ma swoje wyraźne odbicie w tematyce *Dzieci szatana*, porusza dwie ważne kwestie: „obłądu moralnego” oraz przyczyn, które go powodują. Pierwszą z nich ujął pisarz w postać zaburzenia umysłowego, tłumaczonego poglądem propagującym przeprowadzenie zamachu politycznego, którego głównym celem jest obalenie panującego ładu. Drugą natomiast odniósł do zagadnienia ucisku jednostki, powodującego w niej odczucie krzywdy, jak również do nienawiści zwróconej ku oprawcy.

Anarchizm – wedle definicji Przybyszewskiego – powinno się więc pojmować jako zaprzeczenie „zdrowego rozsądku”, przede wszystkim zaś jako szczególny odpowiednik szaleństwa spowodowanego doświadczeniem wyzysku; ponadto, o czym należy pamiętać, jako negatywną pochodną ustroju kapitalistycznego, a w zasadzie jako jego suplement (uzupełnienie).

Na łamach *Gazety Robotniczej* w 1892 roku Przybyszewski pisał:

Zbijać anarchizmu nie można, bo wyklucza on zdrowy rozsądek, my go pojmujemy jako pewien rodzaj obłądu, gdzie człowiek traci zupełnie poczucie naturalnego związku, jaki go łączy z całym społeczeństwem, i ze zbrodniczych swych instynktów wytwarza teorie. Jest to pewien rodzaj krwiożerczości, która pragnie mordu a zarazem chce to pragnienie uświęcić płaszczykiem dążeń politycznych, więc wybiera mord polityczny. Jednym słowem jest to chorobą umysłową, którą doktorzy dawno znają pod nazwą obłądu moralnego. Anarchista, który się pozbył praw przyrodzonych, jakie zdrowemu człowiekowi nie pozwalają ani okradać, ani zabijać bliźniego swego, jest najwyraźniej obłąkańcem. [...]

Bo co wytwarza tę chorobliwą chęć niszczenia? Oto ucisk, ten straszny ucisk, jaki każdy robotnik uświadomiony odczuwać musi. Widzi on jak jest poniżonym, jak każdy nim pogardza, jak jest wyzyskiwanym, i wskutek tego wyradza się w nim ta szalona wściekłość, zwrócona nie tylko przeciwko swoim ciemnościom, ale przeciwko całemu społeczeństwu. Człowiek taki o nic się nie pyta, o niczym więcej nie myśli, jak tylko o zniszczeniu wszelkiego porządku, on pragnie rewolucji, a nie pyta się o to, co potem będzie¹⁴⁹.

¹⁴⁹ S. Przybyszewski: *Co to jest anarchizm?* „Gazeta Robotnicza” 1892, nr 27.

Dzięki przywołanym słowom poznajemy stosunek autora nie tylko do zjawiska omawianej tu „filozofii”, jej subiektywne naświetlenie, lecz także uzyskujemy wyjątkowy wizerunek podmiotu końca XIX wieku, który – można powiedzieć – „żyjąc negacją jako mocą niezależną, nie mając innej jakości niż to, co negatywne, jest [...] jedynie kreaturą resentymentu, nienawiści i zemsty”¹⁵⁰. Otrzymujemy konterfekt, któremu Przybyszewski oddaje najważniejszy głos w toku fabuły *Dzieci szatana*.

Aby odczytać utwór Przybyszewskiego jako zapis buntu oraz przemocy, próbuję zbadać „siły”, które produkują różnorodne figuracje postaci występujących w powieści. W związku z tym omówieniu *Dzieci szatana*, nawet bardzo ogólnemu, nie może umknąć nieustannie ujawniający się z perspektyw atakujących bądź broniących się, dominujących lub zdominowanych, problem właściwego umiejscowienia bohaterów.

Zapytanie o podmiotowość zajmuje niewątpliwie koronne miejsce w wymowie powieści, czyniąc z niej interesujące studium stosunków społecznych, politycznych, ekonomicznych, płciowych itp. Konieczne zatem, przy obraniu takiej optyki badawczej, pozostaje bliższe przyjrzenie się podmiotowej podległości bądź nadrzędności, jak również samemu zagadnieniu relacyjności. W skrócie: podmiotowej kłopotliwej „jakości”.

W *Dzieciach szatana* Przybyszewski buduje fabułę skoncentrowaną na opozycji „wróg – sprzymierzeniec”. Tytuł powieści mówi o marginesie zajmowanym przez jednostki przekłete, stanowiące zbiór wykluczonych (zbuntowane podziemie). Zapewne więc nie bez powodu autor odsyła do takiej grupy osób, która, będąc „zewnątrzem” wobec porządku panującego, za cel obiera sobie przewyższenie władzy centralnej, tej konstytuującej oraz regulującej prawo. Gdyż to właśnie władza i przeciwwładza, fantazmaty swojskości i obcości, współtworzą maszynę organizującą narrację utworu, wyznaczając jej przebieg oraz podstawową problematykę.

Czytamy:

Jest przecież wiele w tym prawdy, że wszyscy jesteśmy dziećmi Szatana. Wszyscy ci, którzy gnani rozpaczą i zwątpieniem czują trwogę, wszyscy ci, których sumienie jest obciążone... I jest w tem wiele słusznego, że życie jest królestwem Szatana: piekłem... Po śmierci ujrzymy może coś tak głupiego i banalnego, jak raj... Zresztą sędzę, że wszystko to, w co ludzie wierzą, jest głupstwem – przeciwnie... (s. 16)¹⁵¹

¹⁵⁰ G. Deleuze: *Nietzsche i filozofia*. Przeł. B. Banasiak. Warszawa 1993, s. 188.

¹⁵¹ S. Przybyszewski: *Dzieci szatana*. Oprac. G. Matuszek, Kraków 1993. Numery stron, z których pochodzą cytaty, lokuję w nawiasach.

Życie-piećło występuje w powieści jako przestrzeń Szatana, zaś życie pośmiertne-raj przynależne jest Bogu. Stąd kierowanie się opozycjami przyświeca akcji utworu od samego jego początku aż do końca, wskazując na dwie przeciwstawne sobie siły rządzące światem: ustanawiającą porządek oraz porządek łamiącą.

„Szatan – mówił Przybyszewski – jest pierwszym filozofem i pierwszym anarchistą”¹⁵². Natomiast odczucie rozpacz, zwątpienia, trwogi jest typowe dla tożsamości satanistycznej. W związku z tym wypowiedzi Gordona, powieściowego filozofa i anarchisty, nie jedyne, lecz bez wątpienia najważniejsze, przesycane są odpowiednio, by ogólnie rzec, cierpieniem i kontestacją. Na pytanie Stefana Wrońskiego: „Czy wierzy pan w Boga?”, Gordon wszakże odpowiada wiążąco: „Nie, bo Szatan starszy od Boga” (s. 15). Słowem: zanim pojawił się ład – Gordon mógłby dookreślić – królował chaos. Dlatego z chaosu bohater pragnie czerpać wszelki potencjał i energię. Tak więc to, co jest obrazem wiary, jej idea, zostaje przez Gordona potępione, zanegowane, w pewien sposób pozbawione życia samego w sobie. Konsekwencją tego jest fakt, iż życie ziemskie, praktyka życia, a nie jego teoretyczny wymiar, bohater podnosi do rangi charakterystycznej dla szatana oraz jego wartości, przedkładając tym samym życie nad wyobrażenie o życiu, piećło natomiast – nad niebo¹⁵³.

Dyskusje teologiczne, które Gordon prowadzi z innymi bohaterami, mają charakter wywiadu. Warte zaznaczenia jest, iż Gordon już na wstępie powieści, podczas spotkania z Ostapem, czy też później ze Stefanem Wrońskim, zabiera głos z perspektywy eksperta, a zatem tego, który wie „lepiej”, „więcej”. Tym sposobem pozycje pytającego (Ostapa, Wrońskiego) oraz odpowiadającego (Gordona) nasuwają skojarzenia z relacją ucznia i mistrza: tj. tego, który „podporządkowuje się”, jak i tego, który „objaśnia”.

Ja właściwie nie wiem, dlaczego ty mną tak opanowałeś, i nie zastanawiałem się nad tym nigdy; to jedno wiem: kiedy wówczas przed dwunastu laty wszedłeś do klasy gimnazjalnej, kiedy zmierzylismy się pierwszym ponurym spojrzeniem, od razu poczułem – tak, wiedziałem doskonale: ten oto, to twoje fatum! Właściwie nie stałeś się nim... miałem

¹⁵² S. Przybyszewski: *Na drogach duszy...*, s. 76.

¹⁵³ Przybyszewski konsekwentnie podtrzymuje, iż szatan jest „bogiem biednych i głodnych, bogiem niezadowolonych i ambitnych, bogiem natury i instynktów, które tylko zła pragną, bogiem potępieńców i tych, co szukają; bo szukać, znaczy gubić Boga.

Szatan to pojęcie zbiorowe wszystkiego tego, za co prawa boskie i ludzkie nakładają kary. Nietzsche narzucił w genialnych rysach typ zbrodniarza, błędnego twórczego zbrodniarza, co się musi skradać w cieniach nocy, bo rozbija tablice starych testamentów, bo tworzy, rodzi nowe cierpienia, rzuca posiew nowych zbrodni na ziemię pod naciskiem złych instynktów, ambicji, pragnienia negacji i zniszczenia tego, co już istniało”. Ibidem.

przecież te same myśli i te same zbrodnicze skłonności..., ale twój mózg był silniejszy... (s. 6)

Ja jestem ślepym trafem, a pan mądrą opatrnością... Ja jestem naczyniem, a pan jego zawartością... (s. 19)

Do rzeczy. Gordon jest twórcą planu zamachu, który chce przeprowadzić w mieście. Tytułowe dzieci szatana występują jako jego pomocnicy, wykonawcy „szatańskich” poleceń oraz realizatorzy destrukcyjnych pragnień. Stąd w skład dzieci szatana wchodzi jednostki uciśnione, wykorzystywane: ci, „którzy zawsze się czegoś lękają” (s. 10); mówiący na ogół to, co wynika z bycia »oznakowanym« (*to be imprinted*) przez element »oznaczający« (*the signifier of the group*)¹⁵⁴.

Zagłada, o której marzy Gordon, ma swoje źródło w cierpieniu: „Nie ma żadnego bólu, którego bym nie był doznał” (s. 8). Cierpienie Gordona jest powodem jego egotyzmu, który skłania go do strącania innych światów na rzecz pielęgnowania własnego, co w sposób wyraźny przejawia się w narzucaniu przez niego innym bohaterom jego własnej definicji grupowej tożsamości.

[...] wszyscy my jesteśmy skuci, nierozzerwalnie spętani. My... tak, my, którzy mamy czegoś żałować, krwawo żałować – którzy lękamy się czegoś, wszystko jedno: żandarma czy sumienia, własnego instynktu czy więzienia... (s. 10)

Tak więc spętanie, o którym mówi Gordon, przywodzi na myśl organizację określającą jednostkę, jak i – zarazem – grupę. Fabuła *Dzieci szatana* ułożona jest bowiem tak, iż to bunt pojedynczego podmiotu konstytuuje bunt podmiotu zbiorowego, by móc z większą siłą zwrócić się przeciwko porządkowi administracyjno-politycznemu, etycznemu, społecznemu, a nawet psychologicznemu.

Chcę niszczyć nie na to, żeby odbudowywać, ale na to, żeby niszczyć. Bo zniszczenie jest moim dogmatem, moją wiarą, moim jedynym pragnieniem. Może się myłę, może pragnę nieświadomie dobra, może przecież w tym wszystkim tkwi jakaś podświadoma myśl o ludzkości, ale to jest mi obojętne. Chcę tylko zniszczenia. (s. 7)

¹⁵⁴ Zob. F. Guattari: *Molecular Revolution...*, s. 19–20. Mówienie nie-sobą, jak wyjaśnia Guattari, przekłada się na doświadczenie kastracji. Toteż Ostapa i Stefana można uznać za powieściowych „kastratów”, zaś Gordona za ich „kastratora”.

Do odczytania problemu ucisku, którego doświadczają bohaterowie powieści, może posłużyć teoria ciała bez organów, konsekwentnie rozwijana przez Gillesa Deleuze'a i Félixę Guattariego. Jak ją rozumieć? Przede wszystkim trzeba uznać ją za projekt „anarchiczny”, sprzeciwiający się jakiegokolwiek organizacji czy całości. „[Ciało bez organów – przyp. A. M.] nie jest pomysłem ani pojęciem, lecz praktyką, zbiorem praktyk. [...] Jest ono (za)kresem”¹⁵⁵. To „ciało bez wyobrażenia”¹⁵⁶, pozbawione własnej historii, które cierpi z powodu narzuconej mu takiej, a nie odmiennej reprezentacji, tęskniące za postaciami występującymi w jakiegokolwiek dowolnie możliwej formie¹⁵⁷. Odnosi się ono nie tylko do pojedynczego podmiotu, podlegającego „organizacji-duszeniu”¹⁵⁸, lecz także dotyczy takich struktur jak państwo, armia, fabryka, miasto¹⁵⁹.

Koncepcja ciała bez organów odnajduje swoje miejsce w tendencjach anarchicznych, którym najobszerniejszy wyraz daje Przybyszewski w filozofii kierującej Gordonem. Ciało bez organów – pisze Judith Poxon – „wynika z porządku Antychrysta”¹⁶⁰. „Porządek Antychrysta, innymi słowy, jest porządkiem »afektywnego, intensywnego, anarchistycznego« ciała bez organów”¹⁶¹. Nigdy niekończąca się praca ciała bez organów odpowiada więc założeniom stawiania „wiecznego” i „irracjonalnego” oporu: pragnieniu doświadczenia „rozluźnienia więzów”, które nie tylko ustanawiają podmiotowość, ale które również z podmiotowości czynią własność (prawa) „silniejszego”. Do koncepcji ciała bez organów, pragnę nadmienić, będziemy powracać w toku interpretacji powieści.

Do ważnej konfrontacji dwóch różnych głosów dochodzi w trakcie rozmowy Gordona z Hartmanem, powieściowym „człowiekiem rozumu”. Podczas ich spotkania, obfitującego w spory, każdy z bohaterów dąży do zdobycia pozycji dominującej. Według Hartmana tylko „ten, który wyszedł z siebie, może spełnić czyn” (s. 30). „Wyjście z siebie” oznacza tu anihilację motywacji emocjonalnej, racjonalizację każdej aktywności. Tylko wyzbycie się poczucia nieszczęścia, zdaniem Hartmana, umożliwia pożyteczne działanie.

Nieszczęśliwy człowiek nie dojrzał do czynu. Czyn musi w mózgu mieć swe korzenie, a nie w uczuciu. Gardzę anarchistami, bo u nich wszystko pochodzi z uczucia. Dla mnie czyn

¹⁵⁵ G. Deleuze, F. Guattari: *A Thousand Plateaus...*, s. 149–150.

¹⁵⁶ G. Deleuze, F. Guattari: *Anti-Oedipus...*, s. 8.

¹⁵⁷ Zob. Ibidem.

¹⁵⁸ Zob. Ibidem, s. 9.

¹⁵⁹ G. Deleuze, F. Guattari: *A Thousand Plateaus...*, s. 163.

¹⁶⁰ J. Poxon: *Embodied Anti-Theology. The Body without Organs and The Judgment of God*. In: *Deleuze and Religion*. Ed. M. Bryden. London, New York 2001, s. 42.

¹⁶¹ Ibidem, s. 48.

nie jest czynem, jeżeli ma źródło swoje w uczuciu litości lub zemsty. Nie! Ja muszę zrozumieć, że coś jest dobre, i jeżeli coś zrobię, to właśnie dlatego, że rozumiem. (s. 30)

Zakwestionowanie czynów, które wywodzą się z uczuć negatywnych, w wyraźny sposób naprowadza na krytykę resentymentu, a więc na przenicowanie tego stanu, „w którym siły reaktywne biorą górę nad siłami aktywnymi”¹⁶². Pogląd Hartmana, ostro potępiający czyn sprowokowany współczuciem bądź też pragnieniem przewyciężenia niesprawiedliwości sprawiedliwością, odnajduje tym samym swoje odzwierciedlenie w uwagach Friedricha Nietzschego. Deleuze dokonuje w tym kontekście ciekawej reinterpretacji:

Człowiek resentymentu jest sam z siebie bytem cierpiącym: skleroza lub stwardnienie świadomości, pośpiech z jakim krzepnie w nim i ulega zmrożeniu wszelkie pobudzenie, ciężar śladów, które ją opanowują, są okrutnymi cierpieniami. Co więcej, *pamięć śladów jest sama w sobie sama siebie nienawistna*. Jest ona jadowita i poniżająca, ponieważ odnosi się do przedmiotu, by kompensować swą własną niemożność wymknięcia się śladom odnośnego pobudzenia¹⁶³.

Działanie wynikające z cierpienia, którego Hartman dopatruje się u anarchistów, jest nieproduktywne, gdyż wywodzi się z nienawiści; a ta z kolei wpływa na pogłębianie się kompleksów. Nienawiść jako pochodna cierpienia przesłania wszakże wszystkie afirmatywne objawy życia, czyniąc z niego wartość zniewoloną oraz podporządkowaną sile wywodzącej się z bólu. Nie jest więc ona niczym innym jak tylko przyczyną cierpienia funkcjonującego zgodnie z regułą błędnego koła.

Hartman powiada:

Ja wierzę w potęgę mózgu, w potęgę uświadomionej i świadomej woli, która zdoła stworzyć nowe systemy ekonomiczne i wprowadzić je w życie. (s. 31)

I tym samym stanowisko Hartmana należy uznać za przeciwne temu, które zajmuje Gordon: „Jesteśmy, że tak powiem, na dwóch krańcowych biegunach” (s. 31). Gordon reprezentuje bowiem pogląd krytycznie nastawiony do wszelkiego systemu ekonomicznego, którego utopijny charakter miałby być skutkiem przeprowadzenia, chociażby sposobem nad wyraz dokładnym, czysto racjonalistycznych kalkulacji.

¹⁶² G. Deleuze: *Nietzsche i filozofia...*, s. 117.

¹⁶³ Ibidem, s. 122–123.

Gordon mówi:

Powiedziałem, że mózg zdoła kombinować na podstawie niezliczonych doświadczeń – zdoła to, co nieznane, sprowadzić do tego, co znane i tworzyć nowe – nie, nie nowe, lecz bardziej skomplikowane połączenia i stosunki; ale twierdę stanowczo, że mózg żadną miarą nie zdoła objąć milionów bardzo drobnych i najdrobniejszych przyczyn. A zatem nie potrafi z góry przewidzieć, jakim się okaże najsubtelniej obmyślany system. Przypuściwszy nawet, że zdołałby uregulować niezliczone zewnętrzne przypadkowości i oznaczyć z góry np. konsumpcję za pomocą starannej statystyki, to przecież nie zdoła obliczyć i wtłoczyć w jakiś szemat duszy, a więc tego, co przede wszystkim jest nieprzewidywalne, przypadkowe. Że nasz ustrój psychiczny jest wytworem stosunków ekonomicznych, to brednie; i jeszcze większym głupstwem jest przypuszczenie, że ustrój ten zmieni się ze zmianą stosunków ekonomicznych. A że jedynego czynnika, który wszystkie stosunki wytwarza, je reguluje, wikła i rozplątuje, to znaczy duszy, żadnym logarytmem określić nie można, więc każdy nowy system ekonomiczny jest dla mnie utopią, kwadraturą koła, biczem z piasku. (s. 31–32)

Przytoczona wypowiedź Gordona wprowadza zestawienie, które przekłada się na opozycję: „mózg – dusza”. Mózg w tym układzie odpowiedzialny jest za konstruowanie prawideł, struktur, ale w żadnym wypadku nie wytwarza on rzeczy nowych, ponieważ to, co istnieje, przedstawia jedynie w świetle bardziej skomplikowanych zależności (to, co niewiadome, robi wiadomym poprzez nazywanie); nigdy natomiast nie jest w stanie wytłumaczyć „najdrobniejszych przypadkowości”. System ekonomiczny z kolei nie przyczynia się, jak Gordon to ujmuje, do wytwarzania ustroju psychicznego, gdyż jest bezsilny wobec ludzkiej duszy. Dusza wszak jest tutaj takim fenomenem, który dla pracy rozumu pozostaje ostatecznie nieuchwytnym, co jednak nie znaczy, że na swój sposób nie podlega ona jej procedurom, a tym samym nie musi być przez nie „w jakiejś mierze” ustalana. W czym zatem może tkwić sedno pułapki systemu ekonomicznego, który Gordon demaskuje? I na czym ma polegać niebezpieczeństwo owego systemu? Oryginalną inspirację, sugerującą pewne rozwiązanie postawionej tu zagadki, znajdujemy u Deleuze’a i Guattariego:

Ciało bez organów krzyczy w bólu: „Zrobili ze mnie organizm! Bezprawnie złożyli mnie! Ukradli moje ciało, które sąd Boga wyrywa z jego własnej immanencji, by zrobić z niego organizm, znaczenie, podmiot”¹⁶⁴.

¹⁶⁴ G. Deleuze, F. Guattari: *A Thousand Plateaus...*, s. 159.

Bunt, który widnieje w tych na pozór odległych *Dzieciom szatana* słowach, pozwala dostrzec tragedię, o której mówi Hartmanowi Gordon. Albowiem moc prawa prócz tego, że jest bezsilna wobec duszy (odpowiadającej tutaj ciału bez organów), mimo wszystko pozostaje względem niej, co konstytutywne, nadrzędna. Pozbawiając duszę indywidualności (immanentności), podporządkowuje jej istnienie upolitycznionym kodom kultury. Państwo, ustrój ekonomiczny, Bóg – daje to wyraźnie do zrozumienia Gordon – zawsze współgrają przeciwko jednostce.

Bóg jest tylko regulatorem pojęć: „To Moje, to Twoje”. Burżuazyjny Bóg jest na to, by zapobiec nadużyciom w zakresie „Moje – Twoje”. (s. 17)

Niszczenie odpowiada w powieści konieczności „przeprowadzania czynu” (tzw. „czynienia”), przymusowi bezustannego naruszania „stanu” rzeczy. Tylko w tak rozumianej aktywności – głosi Gordon – spoczywać może wszelki ratunek przed tym, co każdy system próbuje podnieść do rangi świętości: więc przed potrzebą posiadania (bycia właścicielem), jak również przed samym „zakonserwowaniem” różnych wymiarów życia: „Wszak Bóg istnieje tylko na to, żeby strzec własności mienia i życia...” (s. 36). Nie mieć, by nie pragnąć Boga – powiada niemalże Gordon.

Dialog, który prowadzą bohaterowie, wymaga wbrew pozorom wnikliwszej analizy, gdyż kryje się za nim istotne, w pierwszej chwili być może niezauważalne, przesłanie. Zapytajmy: jaką wartość ma „nieposiadanie jako takie” lub „obojętne traktowanie życia” oraz do czego tak naprawdę w sposób skrajnie aprobatywny przekonuje Gordon? Dlaczego kasacja Boga (konserwatora wartości: dobra, zła), zwracanie się ku Szatanowi (temu, który zmusza do „czynu-zamachu”), gwarantować powinno „jakiś” ratunek dla człowieka? Aby odpowiedzieć na te pytania, powrócić wypada do koncepcji ciała bez organów, jego praktyki, ponieważ w wykładzie Deleuze’a i Guattariego, być może, lokuje się inspiracja, która pomaga zrozumieć poruszane przez Przybyszewskiego zagadnienie.

Tak więc:

[...] znajdź potencjalne ruchy deterytorializacji, możliwe linie lotu, doświadcz ich, produkuj przepływ połączeń tu i tam, wypróbuj ciągłości intensywności cząstka po cząstce, miej przez cały czas małą fabułę nowego terenu¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 161.

Przywołana porada zachęca do przesunięć elementów (składników) w obrębie tego, co „znane” i „utrwalone”, słowem: „zorganizowane”. Mówi o tworzeniu „przepływów” – „upłynnieniu” – doszukiwaniu się tego, co „nowe”; o podążaniu – locie – w stronę innych możliwości, dotąd nieodkrytych. To jest właściwe prawo tzw. „deterytorializacji”. Claire Colebrook objaśnia ten problem następująco:

[...] przemieszczamy się ponad ograniczony punkt widoku dobra i zła (lub od punktu widoku, który osądza życie) do poszerzonego punktu widoku, który dostrzega wszystkie wartości, takie jak efekty przepływu życia. Oznacza to poruszanie się ponad moralność – gdzie przypuszczamy, że świat posiada system dobrych i złych opozycji – do etyki, w jakiej tworzymy i wybieramy te moce, które rozwijają życie jako całość, ponad nasze ograniczone perspektywy. Tworzymy i wybieramy nie na podstawie tego, kim jesteśmy [...], ale jak moglibyśmy się stawiać (powiększając życie do jego najpełniejszej możliwości)¹⁶⁶.

Okazuje się, że kluczem do zrozumienia „czynu” uteoretycznionego przez Gordona jest odrzucenie „przesądów burżuazyjnych” (s. 36), którymi w swojej teorii posługuje się Hartman. Zdaniem Gordona, wyrzeczenie się posiadania (bycia właścicielem), jak i usunięcie pojęcia „ludzkości” oraz jego desygnatów, za którymi zawsze stoi ochrona „kolektywnej własności” (s. 37), pozwala na porzucenie wszelkiej ideologii: „A skoro nie wolno mi niszczyć, to czymże jestem, jeżeli nie ideologiem i... he, he... »obywatelem«?” (s. 37). Niszczenie jest więc tu czynnością o zakresie totalnym: atakującą dogmaty polityczne oraz religijne, moralność-produkt, podmiotowość społeczną, a nawet życie występujące w takiej postaci, na jaką pozwalają mu aktualne normy (język?).

Gordon wydaje się na swój sposób dostrzegać problem, który można opisać, odwołując się do języka zapożyczonego z krytyki państwa przeprowadzonej przez Deleuze’a wespół z Guattarim:

Państwo musi zrealizować rozdział prawodawcy i poddanego przy takich warunkach formalnych, by z kolei myśl mogła pomyśleć ich tożsamość. Bądźcie zawsze posłuszni, gdyż im bardziej będziecie posłuszni, tym bardziej będziecie panami, bowiem posłuszni będziecie jedynie własnemu rozumowi, czyli sobie samym...¹⁶⁷

¹⁶⁶ C. Colebrook: *Gilles Deleuze...*, s. 96.

¹⁶⁷ G. Deleuze, F. Guattari: *1227 – Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*. Przeł. B. Banasiak. „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 246.

Podmiotowość poddanego jawi się w tym świetle jako produkt wykonany przez prawodawcę. Słowem: system, państwo, Bóg dążą do tego, by czynić z indywidualistów (intelektualistów) „ściśle podległy organ, który o autonomii może tylko marzyć”¹⁶⁸. Paradoksem natomiast jest sam fakt zachowywania wierności prawu, które, przemieniając ciało bez organów w konkretny organizm, zapewnia jednostce satysfakcję płynącą z poczucia wolności. Bo czy można mówić o wolności tam, gdzie jej wymiar ustala się w oparciu o „iluzję” odgórnie skonstruowaną?

Wbrew wszystkiemu Gordon zdaje się odrzucać ową iluzję wolności (szczęścia). I zapewne dlatego wybiera spełnianie się (egzystowanie) w dążeniu do wiecznego niszczenia. Zwraca się do Hartmana:

Pan chce zniszczyć stan istniejący, bo ma pan nowy system w pogotowiu. A ja chcę zniszczyć, bo na gruncie zniszczenia wykwitnie nowy stan rzeczy, zupełnie od woli niezależny, nie obliczony, ale nie mniej konieczny i uzasadniony. W gruncie rzeczy to na jedno wychodzi. Skoro tylko zniszczymy stan istniejący, natenczas nie pozostanie mi już nic do roboty, a przyszłość może pan zabudować sobie według swoich zasad, teorematów, obojętne czy według Marksa czy Bakunina¹⁶⁹. (s. 32)

Co ukrywa się za stanowiskiem Gordona? I co jest odpowiedzialne za wytwarzanie się nowych form istnień, jeśli nie świadomość woli? Odpowiedź brzmi: pożądanie. Pożądanie, które „uwzględnia nowy dostęp do polityki i relacji między polityką a wyobraźnią”¹⁷⁰. Takie ujęcie problemu stoi bowiem w opozycji do racjonalistycznego wyrobnictwa, za którym opowiada się Hartman. Myśli Gordona, które „Byстрыm potokiem rwą się” (s. 32), będące apoteozą Lucyfera, krążą wokół samego pragnienia niszczenia, wynikającego z pożądania pierwotniejszego od wszelkiej miłości odczuwanej „tylko mózgiem” (s. 32). Nic więc dziwnego, że przypisują tak ujętej nienawiści status pre-symboliczny oraz irracjonalny, destruktywno-napędowy, motoryczny, w skrócie: libidinalny.

Akt rewolucyjny, który dla Gordona ma być burzycielski, nie zaś wytwarzający nowy paradygmat rzeczywistości, zdaje się więc wynikać z jego najbardziej intymnych (erotycznych?) potrzeb. W każdym bądź razie, pożądanie Gordona należy uznać za takie,

¹⁶⁸ Ibidem, s. 243.

¹⁶⁹ Przybyszewski wielokrotnie zaznaczał, iż jego poglądy socjalistyczne nie miały nic wspólnego z naukami dziewiętnastowiecznych teoretyków politycznych. Jak pisał: „już w szesnastym roku [życia – A.M.] byłem socjalistą i już nim pozostałem. Ale na to nie potrzebowałem ani Marxa, ani Lassalle’a”. S. Przybyszewski: *Moja autobiografia...*, s. 2.

¹⁷⁰ C. Colebrook: *Gilles Deleuze...*, s. 91.

które się „nie roi”, co oznacza, iż nie poddaje się ono „schizofrenizacji”¹⁷¹. Otóż pomimo zwrotu Gordona ku wspólnocie (kolektywizmowi), jego pożądanie nie ulega rozproszeniu, dzięki czemu nabiera wartości – i nieważne, że zawilej – w pełni autorytatywnej.

Deleuze wskazuje na specyfikę pożądania kolektywnego:

Czym jest wyzwolone pożądanie? Jest to pożądanie, które opuszcza impas jednostkowej prywatnej fantazji: nie jest ono dostosowującym się pożądaniem, socjalizującym oraz dyscyplinującym się, ale łączącym się w taki sposób, że jego proces jest nieprzerwany w ciele społecznym, dzięki czemu jego ekspresja może być kolektywna. Najważniejszą kwestią nie jest autorytarna unifikacja, lecz rodzaj nieskończonego rojenia się: to są pożądania w sąsiedztwie, szkołach, fabrykach, więzieniach, przedszkolach etc.¹⁷²

Tak więc pragnienie siania destrukcji jest przejawem osobistego tragizmu Gordona, które podporządkowuje sobie poszczególnych sprzymierzeńców (Ostapa, Stefana, Botkę i innych), jak również, w dalszej kolejności, pracowników spalonej fabryki. Pobudza uczucie nienawiści oraz potrzebę zemsty. Stąd wizja zrealizowania planu zagłady zajmuje Gordona bez reszty. Przyciąga kolejne podmioty oraz je reifikuje (przeistacza w narzędzia). „Grupa ciał – pisze Colebrook – łączy się, aby rozwinąć ich moc; to jest pożądanie”¹⁷³. Gordon do Botki, jednego z głównych „praktycznych” pomocników, nie bez powodu zapewne powiada:

Zniszczę cały szmat ziemi. Ja sam. Może tylko z pomocą kilku ludzi. [...] Każdy, trawiony lękiem, każdy zrozpaczony, co zgrzyta zębami w bezsilnej wściekłości, każdy, kto ociera się o więzienie, każdy, kto głód znosi i upokorzenie, niewolnik i pan syfilityczny, nierządnicę i zhańbioną dziewczynę, opuszczoną przez kochanka, więzień i złodzieja, literat bez powodzenia i aktor wygwizdany – wszyscy oni, wszyscy są moi. Pomagają mi w pracy. Oni szerzą rozpacz, bunt i wzburzenie. Sieją za mnie, a ja zbieram ich zniwo. Nie potrzebuję ich wszystkich, ale wszyscy stoją za mną... Oni wszyscy, my wszyscy spojeni jesteśmy tym jednym łącznikiem, tą jedną zbrodnią: rozpaczą. (s. 50)

Tymczasem strajki robotników, będące tematem spotkania Gordona z wujem pełniącym funkcję burmistrza, jak i z innymi przedstawicielami instytucji miejskich, prowadzą do wytworzenia się podziałów w obrębie tego, co można określić „wewnętrznym”.

¹⁷¹ Pożądanie schizofrenika jest najbardziej krytyczne. G. Deleuze: *On Capitalism and Desire*. In: Idem: *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*. Ed. D. Lapoujade. Trans. M. Taormina. Los Angeles, London 2004, s. 267.

¹⁷² Ibidem, s. 266.

¹⁷³ C. Colebrook: *Gilles Deleuze...*, s. 93.

Zagrożenie wyłania się z samego systemu, potwierdzając tym samym regułę: „to, co absolutne, manifestuje się w tym, co lokalne”¹⁷⁴. Wbrew temu, że wszystkie relacje utworzone między mieszkańcami są „dokładnie znane, iż bez trudu można by schwytać agitatorów” (s. 79), ustalenie winowajców umyka zdolnościom burmistrza. Podpowiedź Gordona, którą udziela wujowi, jest celowo przez niego sprowadzona do słów: „musisz taki ruch [socjalistów, anarchistów – przyp. A.M.] zdusić w zarodku i postępować z możliwą surowością” (s. 107). Tylko bezkompromisowość ujarzmienia, które nie angażuje wojska czy rządu, powinno, jak Gordon sugeruje, zagwarantować polityce burmistrza skuteczne powstrzymanie nadchodzących zmian. „Rewolucyjna machina jest niczym, jeśli ostatecznie nie nabywa takiej siły, której represyjne maszyny nie są w stanie produkować przerw i mobilizować przepływów”¹⁷⁵. Wytworzenie się napięcia w układzie „władza – antywładza” przekłada się zatem na pogląd, według którego to, co rewolucyjne, instytucja chce – mimo iż nie jest w stanie – uczynić nierewolucyjnym. Wszakże aby władza święciła triumfy, musi sprawnie – tj. nieprzerwanie – funkcjonować.

Gordon podejmuje się wytłumaczenia buntu, który wszczynają lokalni anarchiści: „Czy wiesz, dlaczego anarchiści rzucają bomby? Tylko po to, aby mieszczaństwo utrzymywać w ciągłej śmiertelnej trwodze” (s. 109). Wyznaczając opozycję „anarchiści *versus* mieszczaństwo”, wprowadza podział na to, co „zewewnętrzne”, oraz na to, co „wewnętrzne”, gdzie pierwszy epitet określa wroga, drugi – sprzymierzeńca. Tu „państwo – co świadomie Gordon wykorzystuje – staje się jedyną zasadą wyznaczającą podział na odesłanych do stanu natury zbuntowanych poddanych i poddanych skłonnych do zgody, których odsyła do własnej formy”¹⁷⁶. Mówi burmistrz:

Widzicie! Oto ta wstrętna agitacja... W tysiącach egzemplarzy rozrzucono tu po całym mieście tę odezwę... A zawiera ona najbezwstydniejsze kłamstwa, jakie kiedykolwiek czytałem... To hańba – to, to... Słuchajcie tylko! List otwarty do robotników napisany przez kapłana z ducha bożego, ks. Ściegiennego. Wicie zapewne, że ten nieszczęśliwy zbłąkany człowiek wysłany został przez rząd rosyjski na Sybir... Tam też umarł przed dawnym już czasem... A teraz to łajdactwo fałszuje jego nazwisko... Posłuchajcie tylko dalej... Najbezwstydniejsze, najzuchwalsze podżeganie do nienawiści klasowej. Podburzają wprost lud roboczy do gwałtów i rozbojów... Robotnicy przemocą zdobyć sobie powinni to, co im się należy, nie cofnąć się przed żadnym środkiem, aby swych wyzyskiwaczy – mowa tu

¹⁷⁴ G. Deleuze, F. Guattari: *1227 – Traktat o nomadologii: maszyna wojenna...*, s. 251.

¹⁷⁵ G. Deleuze, F. Guattari: *Anti-Oedipus...*, s. 293.

¹⁷⁶ G. Deleuze, F. Guattari: *1227 – Traktat o nomadologii: maszyna wojenna...*, s. 246.

naturalnie o nas – raz na zawsze zgnieść i zgniebić... Księży nazywają tu kłamcami i darmozjadami, którzy robotników, jakby na rzeź, prowadzą w molochową paszczę nienasyconego kapitalizmu... Wystawcie sobie panowie, że te łotry z całą bezczelnością przysyłają mi to pocztą! Zresztą, co dzień niemal otrzymuję listy anonimowe, w których grożą mi śmiercią i gwałtem, jeżeli nie zaprzestanę zwalczać tego zwierzęcego zwyrodnienia się naszego społeczeństwa... (s. 78–79)

Tak jak polaryzacja obala unifikację, tak też rewolucja – panującą prawdę. Wraz z nauką Deleuze’a oraz Guattariego należy przyjąć, że wszelaka zewnętrżność w odniesieniu do państwa bądź miasta jest nieznośna. Zajmuje ona pozycję maszyny wojennej, więc takiej mocy, która swoją „obcością” zagraża „jedności” systemu. W związku z tym buntownicy powieściowi, a tak naprawdę wyobrażenie o nich funkcjonujące w języku władzy, który jest z zasady hermetyczny, stanowią tutaj taką postać odmienności, która zostaje poddawana silnej demonizacji. Niemniej:

[...] zewnętrżność maszyny wojennej w stosunku do aparatu państwa ujawnia się wszędzie, ale trudno ją uchwycić. Nie wystarczy stwierdzić, że maszyna jest zewnętrżna w stosunku do państwa, trzeba zacząć myśleć o maszynie wojennej jako o czystej formie zewnętrżności, gdy tymczasem państwo stanowi formę wewnętrżności, jaką bierzemy zazwyczaj jako model, albo w oparciu o którą mamy zwyczaj myśleć. Wszystko komplikuje fakt, że sama ta zewnętrżna moc maszyny wojennej zmierza w pewnych okolicznościach do połączenia się z tym czy innym obliczem aparatu państwa¹⁷⁷.

Gordon, manipulując burmistrzem, wdziera się do „wnętrza” systemu, by następnie dokonać w nim serii zmian, a w istocie – by zawłaszczyć go. Obwiniając Schnittlera o sprowokowanie robotników do rozpoczęcia buntu, a także zrzucając podejrzenie na Sobka, który stać miałyby za pogroźkami, odwraca uwagę od siebie jako autora zbliżającego się zamachu. Osiąga dzięki temu pozycję głównego pomocnika wuja, a nawet więcej, pozycję kogoś będącego w pełni poza zasięgiem jakichkolwiek podejrzeń.

Podobnego zabiegu „konwersji” Gordon dopuszcza się podczas rozmowy z księdzem. Podkreślając negatywny wpływ Schnittlera na pracowników fabryki, umyślnie zaognia w kapłanie niechęć do tych, którzy przysyłają którąś z rzędu proklamację. „Oburzające! – bulwersuje się ksiądz, dając wyraz własnej naiwności – Sam Antychryst ją pisał. Tylko Antychryst może pobudzać lud do gwałtów w imieniu Zbawiciela” (s. 113).

¹⁷⁷ Ibidem, s. 241.

Pożar fabryki wszczyna masową panikę: „Zamieszanie rosło z każdą minutą. Wszyscy biegali na wszystkie strony, krzyczeli, rozkazywali, lżyli się wzajemnie” (s. 134). Zrozpaczony Schnittler, pod wpływem oskarżeń stawiających go w świetle podpalacza, popada we wściekłość koncentrującą się na podburzonych robotnikach. Z tego, który pozwala żyć proletariatowi, staje się tym, który chce odebrać mu życie. Rodzi to agresję zgromadzonych: „Zabijcie go, tego psa!” (s. 135). Gremialne pragnienie zemsty na Schnittlerze pozbawia Gordona możliwości kontrolowania wydarzeń, co niechybnie wytwarza w nim pewność zbliżającego się momentu ostatecznej zagłady. Ukradkiem opuszczając tłum próbujący ratować pobliską gorzelnię, mogąc z dystansu rejestrować „trwogę i rozpacz” (s. 136), bohater zaczyna odczuwać satysfakcję z widoku szerzącego się chaosu, dzięki któremu – jak powiada Hélène Cixous – „ujawnia się to, co dotychczas było tłumione”¹⁷⁸.

Pożar miasta przypomina wir wciągający do swego wnętrza kolejne elementy. Katastrofa, doprowadzając „tłum do obłędu” (s. 145), zmusza ludzi do pograżenia się w gorliwych modlitwach, w panice i hysterii. Te apokaliptyczne sceny wywołują „zwierzęce zadowolenie” (s. 141) Gordona, wzbudzają w nim trudną do okiełznania potrzebę tańczenia w „dzikich podskokach” (s.141). Słowem: cierpienie „głupiego motłochu” (s. 146) pozwala Gordonowi doświadczyć serii intensywnych doznań.

Gordon spojrzał na fabrykę, na ratusz, na zgłiszcza kilku kamienic, na willę Kortumów.

Ta odrobina ognia! Myślał z pogardą...

Ta odrobina ognia! Splunął.

Ogarnęła go bezgraniczna apatia. Mózg jego pracował całkiem mechanicznie. Nie wiedział, dlaczego cośkolwiek zrobił... Aha! Widocznie zrobił dlatego, bo mu się na razie tak podobało. (s. 149)

Potrzeba destrukcji Gordona utrzymuje wartość ekstremalną, transgresyjną, której nieustannie „jedynym dogmatem jest niszczenie życia” (s. 154). Przyświecające bohaterowi postanowienie: „Ja będę palił gmachy publiczne” (s. 105), wydaje się w tym przypadku odsłaniać prawdę ognia, zdradzać potęgę tego, że jest żywiołem, „który gra, żywiołem metamorfoz”¹⁷⁹. Obserwacja podburzonego ludu, który niczym „tysiącglowa hydra” (s. 161)

¹⁷⁸ Zob. *Z definicji sztuka to gest ratunku. Rozmowa Tomka Kitlińskiego z Hélène Cixous*. „Magazyn Sztuki” 1996, nr 4, s. 175.

¹⁷⁹ G. Deleuze: *Nietzsche i filozofia...*, s. 35.

próbuję wymusić na burmistrzu otrzymanie zastępczej pracy, a w ostateczności chce wymierzyć karę, dostarcza mu odczuć na miarę metafizycznych. Co więcej, ujawnia głód jego (seksualnego) nienasycenia¹⁸⁰.

Był oszołomiony dziką orgią rozpasanego tłumu, ale dusza jego rozplómiła się rozkoszą zniszczenia. [...]

To było niemal szczęście!

Tylko więcej jeszcze! Więcej! Całe miasta, całe prowincje, cały kraj, świat cały zniszczyć – to dopiero będzie *prawdziwym* szczęściem.

Odetchnął ciężko, był bliski omdlenia. Ściemniało mu się przed oczami; kilka sekund nic nie widział – nic nie słyszał... (s. 161)

Spalenie miasta, do którego udaje się doprowadzić Gordonowi, wykorzystując „ciała” sprzymierzeńców, okazuje się konsekwencją bycia ofiarą resentymentu, niewolnikiem negatywnych, wciąż emocjonalnie aktualnych doświadczeń. Obietnica: „I jutro wyswobodzę się z całej przeszłości, zacznę rozpocząć nowe dzieło” (s. 167), będąca kończą powieść wypowiedzią bohatera, wydaje się potwierdzać tezę diagnozującą jego motywację traumatycznego pochodzenia. Ta reaktywność działania Gordona nie pozwala mu, jak można wnioskować z całości lektury, na ostateczne „uleczenie”. Wciąż krwawiąca rana – kompleks – nieustannie czyni z niego podmiot nienawiści.

Deleuze zaznacza:

Destrukcja staje się aktywna w momencie, gdy zerwany zostaje alians między siłami reaktywnymi a wolą nicości, i ta ulega odwróceniu i przechodzi na stronę afirmacji, odnosi się do mocy afirmowania, która niszczy siły reaktywne¹⁸¹.

Popęd niszczenia, który kieruje Gordonem, powstaje zatem wskutek braku jego zdolności stania się afirmatywnym i aktywnym, na fali usilnego dążenia bohatera do posiadania pozycji w pełni dominującej (dogmatycznej). „Jak długo ludzie pozostają sfiksowani na sobie – mówi Guattari – tak nigdy nic nie będą widzieć poza sobą”¹⁸². Z lektury

¹⁸⁰ Jest to „seksualna” reakcja Gordona na „seksualny” ucisk, o którym była mowa wcześniej: „Prawda jest taka, że seksualność jest wszędzie: w sposobie, w jakim biurokrata pisze swoje protokoły, sędzia zarządza sprawiedliwością, biznesman wprowadza pieniądze w ruch; w sposobie, w jakim burżuazja traktuje robotników niczym gównem (*the bourgeoisie fucks the proletariat*)”. G. Deleuze, F. Guattari: *Anti-Oedipus...*, s. 293. Tak więc stany, w które popada Gordon, są nieustannie – reaktywne.

¹⁸¹ G. Deleuze: *Nietzsche i filozofia...*, s. 183.

¹⁸² F. Guattari: *Molecular Revolution...*, s. 18.

Dzieci szatana wynika bowiem, że popęd niszczenia Gordona, tworzący z niego zapatrzonego w siebie egocentryka, ma swoje źródło w potępieniu Heli, w dostrzeganiu w samym jej napiętnowaniu następstwa własnej krzywdy, która została spowodowana niemożnością rozdziewiczenia przezeń ukochanej. Jest to główna przyczyna cierpienia Gordona, która robi z niego dumną „ofiara” resentymetu oraz poczucia niepełnowartościowości. Jak się okaże – resentymetu i niepełnowartościowości nie do przepracowania¹⁸³.

Mężczyzna/Mężczyźni *fin de siècle*'u

Dziwny z ciebie człowiek. Czasem jesteś ostry jak lancet, potem sentymentalny, miękki i śmieszny jak dziewczynka. (s. 3)

Są to słowa, które w pierwszej scenie powieści kieruje Gordon do Ostapa. Ta krótka wypowiedź może jednak stanowić, by tak to ująć, swoiste exemplum konstrukcji męskości końca XIX wieku. Męski gender w dobie rozkwitu modernizmu był albowiem zjawiskiem wysoce problematycznym, zarówno ze względu na swój androgyniczny, lecz i zarazem mizoginiczny charakter, jak również z uwagi na nerwowość, która go wówczas w oczywisty sposób konstytuowała¹⁸⁴.

Pisze Mark S. Micale:

[...] dekadencje łamanie genderu (*gender-bending*) było zamierzonym odrzuceniem katolickiego, heteroseksualnego, skoncentrowanego na rodzinie społecznego reżimu klasy średniej, z jego sztywnym przydzieleniem męskich i żeńskich ról¹⁸⁵.

Łamanie płci kulturowej w problematyce *Dzieci szatana* jest, jak na powieść lat 90. XIX wieku przystało, szczególnie wyeksponowane. Męscy bohaterowie powieści Przybyszewskiego wyposażeni zostają w tożsamości modyfikujące tradycyjny dyskurs płci. Biorze się to stąd, iż literatura doby dekadencji z zasady skupia się na męskich kobietach oraz

¹⁸³ Trzeci podrozdział, noszący nazwę *Relacje płci*, poświęcam temu problemowi w szerszym wymiarze.

¹⁸⁴ „Nerwowość” w modernizmie staje się podstawową cechą tożsamości. „Wraz z pojawieniem się bohatera modernistycznego »nerwowość« traci swój walor odróżniający. Bohater Tetmajera, Przybyszewskiego, Berenta jest oczywiście »nerwowym«, bywa nawet okazem patologicznym, ale ten status przestaje być powodem jego bezustannych rozterek i podejrzeń. Nerwowość odczuwana najpierw jako odstępstwo od normy, jako choroba, teraz sama staje się normą, co więcej, uzyskuje bezwzględne prawo głosu, zgodnie z modernistycznym przekonaniem, iż patologia skupia i wydobywa, czyniąc lepiej dostępnymi poznawczo, fenomeny uniwersalne”. K. Kłosińska: *Powieści o „wieku nerwowym”*. Katowice 1988, s. 7.

¹⁸⁵ M. S. Micale: *Male Hysteria at the Fin de Siècle*. In: Idem: *Hysterical Men. The Hidden History of Male Nervous Illness*. London 2008, s. 210.

zniewieściałych mężczyznach, których uznaje – jak diagnozuje Micale – za herosów nowoczesności¹⁸⁶.

Spotkanie Gordona i Ostapa, od którego zaczyna się fabuła powieści, opiera się na prawie przemocy. Jest ono zapisem zyskiwania przewagi jednego mężczyzny nad drugim. Przykładowe „Musisz!” (s. 3), odnoszące się do przeprowadzenia zamachu na miejski ratusz, nader często powtarzane przez Gordona, służy za rozkaz, któremu Ostap powinien się podporządkować, by mógł uzyskać status kogoś potrzebnego.

Gordon spoglądał nań bardzo długo i poważnie.

– Słaby z ciebie człowiek – powtórzył.

Ostap stanął i spojrzał na Gordona z głębokim smutkiem:

– Nie, to nie to... ja właściwie nie jestem słaby, tylko bardzo, bardzo znużony.

– Znużony?

– Tak, znużony! A w takich stanach znużenia ogarnia nas trwoga przed każdym czynem. Dotychczas nie lękałem się, ale teraz jestem znużony. Szuka się w takich chwilach wykrętów, byle tylko działać nie potrzebować. (s. 5)

Stan znużenia jest typowy dla większości bohaterów *Dzieci szatana*. Wręcz można powiedzieć, iż określa on ich naturalną kondycję. Albowiem „quasi-kliniczne neurotyczne symptomy różnego rodzaju – wyczerpanie, bezsenność, znużenie, nadwrażliwość – [...] mnożą się w literaturze tego okresu. W wielu przypadkach fakt ten układa się w powiązanie z nerwami (*nerve-related*) dolegliwości charakterystyczne dla autorów oraz fikcyjnych kreacji”¹⁸⁷.

Przybyszewskiego temperament pulsuje zatem na kartach powieści w sposób widoczny, a poszczególne postaci jego utworu stanowią świadectwo kulturowych wyobrażeń okresu *fin de siècle*’u. Dlatego w fabule *Dzieci szatana* zagadnienie kłopotliwego „Ja” wielokrotnie staje się pretekstem do stawiania w kontekście problemu podmiotowości fundamentalnych pytań i takich samych też odpowiedzi.

– A jeżeli ktoś swoje ja utracił?

– W takim razie trzeba to zrobić po to [dokonać zamachu – przyp. A.M.], żeby je odzyskać.

– A jeżeli komuś zupełnie nie zależy na tym, aby swoje ja odzyskać?

– Nie można żyć bez tego ja. Człowiek musi w takim razie zginąć. (s. 6)

¹⁸⁶ Ibidem, s. 209.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 208.

Silna podmiotowość, której powieściowymi „teoretykami” zostają Gordon i Hartman, jest przez Przybyszewskiego wspierana przez myśl Friedricha Nietzschego oraz Maxa Stirnera. Przy czym, trzeba zaznaczyć, zdecydowane pierwszeństwo autor oddaje temu drugiemu, którego koncepcję „jedynego” bezpośrednio przywołuje w toku fabuły powieści¹⁸⁸.

W jaki sposób filozofia Stirnera odnosi się do kategorii podmiotu oraz „Ja”?

Być człowiekiem nie oznacza realizować ideału *Człowieka*, ale manifestować siebie, jednostkę. Nie jest mym zadaniem urzeczywistniać to, co *ogólnoludzkie*, lecz zadawać samego Siebie. *Ja* jestem swym gatunkiem, nie istnieją dla Mnie normy, prawa, wzory, itd. Możliwe, że sam z Siebie mogę zdziałać niewiele, owo niewiele jednak stanowi Wszystko i lepsze to niż pozwolić innym, by przez gwałt, tresurę obyczajów, religii, prawa, państwa, itd., robili ze Mną, co chcieli¹⁸⁹.

Ja decyduję, co jest *moim* prawem; nie ma żadnego *prawa* poza Mną. Jeżeli coś *Mi* odpowiada, to jest słuszne. Możliwe, że nie odpowiada to innym, lecz to już ich zmartwienie, a nie Moje: mogą się opierać¹⁹⁰.

„Ja” wyraża się poprzez czerpanie prawd z własnej jednostkowości. Nie może konstytuować się w oparciu o kulturowe wartości, lecz winno wytwarzać wartości własne, niezależne. Nie może polegać na pojęciach jak chociażby »człowiek«, lecz powinno posługiwać się zasadą występowania „*Ja* przeciwko innemu i wrogiemu *Ty* i *Wy*”¹⁹¹. Toteż silna podmiotowość z kodeksu Stirnera, można powiedzieć, wydaje się iść w parze z *libido dominandi*, które generuje męski gender Zachodu¹⁹². Podmiotowość mężczyzny Zachodu organizuje się bowiem dzięki przestrzeganiu czterech zasad: *no sissy stuff* (nie być zniewieściałym) – przymusie anihilacji szeroko rozumianej kobiecości; *the big wheel* (gruba ryba, ważna persona) – dążeniu do zdobycia oraz utrzymywania przewagi nad innymi; *the sturdy oak* (mocny jak dąb) – poleganiu wyłącznie na sobie; *give'm hell* (idź do diabła) –

¹⁸⁸ W *Moich współczesnych* Przybyszewskiemu pod koniec życia przyjdzie napisać: „Wprawdzie Nietzsche nigdy Stirnera nie wspomina, ale nie ulega wątpliwości, że dzieło jego znał, i to znał dokładnie, bo całymi garściami z niego czerpał, i tu już na nic się nie zdadzą żadne wykręty, żadne wstydlive przebąkiwania ani też frasobliwe drapanie się w głowę: Nie byłoby *Übermenscha* Nietzschego, gdyby nie było Stirnera *Der Einzige*”. S. Przybyszewski: *Moi współcześni...*, s. 74.

¹⁸⁹ M. Stirner: *Jedyny i jego własność*. Przeł. J., A. Gajlewiczowie. Warszawa 1995, s. 213.

¹⁹⁰ Ibidem, s. 222.

¹⁹¹ Ibidem, s. 208.

¹⁹² „[...] *libido dominandi* jest podstawą męskości, choćby iluzorycznej. Nawet jeżeli »dominujący jest zdominowany przez swoją dominację«, to ta ostatnia jest ostatecznym kryterium męskiej tożsamości, zaś jej zanik uniemożliwia jasną definicję”. É. Badinter: *XY – tożsamość mężczyzn*. Przeł. G. Przewłocki. Warszawa 1993, s. 26.

konieczności bycia silniejszym i agresywniejszym od pozostałych mężczyzn¹⁹³. Chęć więc uznać, że podmiot „ostry jak lancet”, o którym mówi Gordon, definiuje „męskość”; kres „męskości” zaś wyznacza stanie się „sentymentalnym”, „miękkim” i „śmiesznym”.

„Pierwszym obowiązkiem mężczyzny jest niebycie kobietą”¹⁹⁴. Nie bez powodu zatem Gordon do Ostapa powie: „Mózg twój nieco nadpsuty... kobieta cię niszczy” (s. 5). Mimo wszystko, zauważmy, deprecjacja kobiecości, którą dokonuje Gordon, przebiega „dwutorowo”, co oznacza, że odnosi się ona do zagadnienia płci nie tylko w jej esencjalistycznym, lecz również w konstruktywistycznym ujęciu. Pierre Bourdieu pomaga zrozumieć ten problem:

Męskość [...] jest pojęciem wybitnie **relacyjnym**, skonstruowanym głównie dla innych mężczyzn, ale przeciw kobiecości – przeciw lękowi wzbudzanemu przez kobiecość – przede wszystkim kobiecość odnajdywaną w samym sobie¹⁹⁵.

Esencjalistycznie pojmowana płć, za czym zdaje się tutaj opowiadać Przybyszewski, stwarza obraz płci zrównującej płć biologiczną z genderem. Androgyniczność natomiast – a dowodem na to są niektóre kreacje powieściowych bohaterów – wprowadza kategorię podmiotowości jako konstrukt: podmiotowości jako pola niekończących się negocjacji pomiędzy męskim a żeńskim genderem. Gordon przecież, prócz bycia „patriarchalnym właścicielem” innych, kimś, kto „zupełnie na serio wierzy w swe boskie pochodzenie” (s. 95) – „»pełno«-wartościowość” – okazuje się także postacią naznaczoną »brakiem«, której bardzo często towarzyszy „bezbrzeżna samotność i tęsknota” (s. 118). Co więcej, i dla Gordona nadchodzi moment, w którym słyszy: „Musisz to zrobić!” (s. 154), jak i w którym przychodzi mu wyznać Botce: „Bez ciebie nie zdołałbym tego wykonać...” (s. 154). Jak wobec tego rozpatrywać podmiotowość Gordona oraz innych bohaterów w kontekście grupy, za pośrednictwem której Gordon chce doprowadzić do zniszczenia miasta? By odpowiedzieć na to pytanie, należy uwzględnić różnice stanowisk, które zajmują poszczególni powieściowi mężczyźni. Ich statusy są bowiem mniej lub bardziej istotne, mniej lub bardziej „męskie”.

Ostap, Stefan i inni sprzymierzeni z Gordonem działają tak, jak rozumuje sam Gordon. Zaś wspólnota, którą współtworzą, funkcjonuje dzięki wrogiemu nastawieniu do poszczególnych instytucji i jednostek. Gordon, na swój sposób zgodnie z deszyfracją patriarchalnej kultury dokonaną przez Badinter, uchodzi za jedynego mężczyznę pośród nie-

¹⁹³ Zob. Ibidem, s. 120.

¹⁹⁴ Ibidem, s. 58.

¹⁹⁵ P. Bourdieu: *Męska dominacja*. Przeł. L. Kopciwicz. Warszawa 2004, s. 67.

-mężczyzn (lub, mówiąc inaczej, za bardziej męskiego pośród tych mniej męskich, bardziej kobiecych). Zniszczenie miasta (świata) z kolei, o którym marzy, jak również towarzyszące temu okoliczności siania destrukcji, wydobywają na wierzch prawdę o nim samym: rację jego dominującego libido.

Stwierdza Bourdieu:

Illusio określające męskość jest bez wątpienia podstawą *libido dominandi* i wszystkich specyficznych form, które owo *libido* przebiera w różnych polach. **Illusio** sprawia, że w przeciwieństwie do kobiet mężczyźni są społecznie przysposobieni do tego, by dać się porwać – zupełnie jak dzieci – przypisywanym im społecznym grom (wojna okazuje się męską grą *par excellence*)¹⁹⁶.

Badinter, dzięki zwróceniu uwagi na męską skłonność do popadania w wir brutalnej zabawy, ukuwa termin *dirty play*, za którym – podobnie jak Bourdieu – ukrywa wszystkie nihilistyczne aspekty destruowania. To one w głównej mierze, jak przekonuje badaczka, są odpowiedzialne za wykreowanie męskiej tożsamości opierającej się na pragnieniu dominacji¹⁹⁷. W *Dzieciach szatana* natomiast – na swój sposób zgodnie z tezami, które postawili Bourdieu i Badinter – Przybyszewski tworzy fantazmat męskości, który konstytuuje się wraz z zaakcentowaniem apoteozy potrzeby niszczenia.

„[...] kapłan z natury jest kimś, kto czyni siebie panem tych, którzy cierpią”¹⁹⁸. Gordon, zwracając się ku nieszczęśliwym, pozwala sobie na szybkie zdobycie pozycji ich mentora. W jaki sposób udaje mu się to uczynić? A także, jak jego zachowanie wpływa na bohaterów, którzy przeistaczają się w „zbiorowy” organizm? Oto wskazówka:

Na poziomie struktury wyobraźni grupowej nie można znaleźć języka, który ustanawiałby „Ja”, zarówno za pomocą innych słów, jak i innych systemów znaczeń. To jest [...] typ zestalenia, nastawienia na masę: to jesteśmy my, a pozostali ludzie są inni – i zazwyczaj niewarci martwienia się o nich – w takim przypadku nie jest możliwa komunikacja. To jest terytorializacja wyobraźni, obrazowanie grupy jako ciała, które wchłania w siebie subiektywność¹⁹⁹.

¹⁹⁶ P. Bourdieu: *Męska dominacja...*, s. 91-92.

¹⁹⁷ Czyli nie jest tutaj najistotniejsze czynienie krzywdy, lecz samo okazywanie swej odwagi. „Hałaśliwe, brudne i obsceniczne zabawy [...] to rodzaj afirmacji własnej męskości na przekór matczynemu światu kobiet”. Zob. É. Badinter: *XY – tożsamość mężczyzny...*, s. 89.

¹⁹⁸ G. Deleuze: *Nietzsche i filozofia...*, s. 139.

¹⁹⁹ F. Guattari: *Molecular Revolution...*, s. 36.

Gordon, chcąc zniszczyć miasto (świat), sukcesywnie podporządkowuje sobie poszczególnych bohaterów. Sprzeciw Ostapa: „Nie chcę być twoją marionetką!” (s. 7), „Nie chcę być twoim narzędziem” (s. 10), jest w rezultacie nic nieznaczącym komunikatem. Nie świadczy to oczywiście o tym, że Ostap zostaje pozbawiony własnego języka, tak jak pozbawione są go powieściowe kobiety, niemniej pokazuje to, iż w świetle retoryki Gordona słowa Ostapa nie pełnią funkcji performatywnej. Jak twierdzi Guattari: „to, co jednostka powie, jest mniej ważne od tego, co jest robione. *Mówienie* nie jest zawsze *czynieniem*”²⁰⁰.

– Czy istotnie chcesz mnie zgwałcić? – szepnął Ostap.

– Ani mi się śni.

– Chcesz mnie zmusić!

– Nie! Tylko ty **musisz chcieć**. (s. 45, wyróżn. A.M.)

Przemoc Gordona realizuje się kanałami niezauważalnymi dla konfrontujących się z nim bohaterów. A jej skuteczność polega na mówieniu-czynieniu. Władza należy do tego, który cudzą rzeczywistość – w sposób „niezauważalny” – potrafi podporządkować własnej. I tak Okonek, na przykład, zostaje zabity wyłącznie dlatego, że w opinii Gordona może zdobyć się na wyjawienie policji całej prawdy o zamachu. Ten, który był dla Gordona „tylko głupim narzędziem” (s. 163), nagle okazuje się dlań „nienaturalnie potężnym” (s. 160). Stąd ginie z racji swego ewentualnego nieposłuszeństwa.

Deleuze wskazuje:

Posługujemy się metodami tresury, po to jednak, by uczynić z człowieka zwierzę stadne, stworzenie uległe i obłaskawione. Posługujemy się metodami selekcji, po to jednak, by złamać silnych, by wybrać słabych, cierpiących czy też niewolników²⁰¹.

Ostap cierpi na „coś w rodzaju febry nerwowej” (s. 43). Od czasu do czasu miewa napady, których objawami są płacz, dreszcze, gorączka, majaczenie, obłąkańczy śmiech. Jego twarz potrafi przesłonić się „skrzywioną przeraźliwym lękiem i męczarnią” (s. 45), jak również, po chwili, umie stać się „zupełnie spokojnym” (s. 45). Jest bohaterem, którego przeszywają niezliczone serie intensywności.

Obok Ostapa, marionetki i narzędzia, Stefan Wroński jest kolejną postacią, która, ulegając sile Gordona, w Gordona się „przemienia”.

²⁰⁰ Ibidem, s. 34.

²⁰¹ G. Deleuze: *Nietzsche i filozofia...*, s. 145.

Wyraźnie przecież czuje w sobie dwóch ludzi, dwóch ostro od siebie odgraniczonych ludzi, różniących się o całe niebo. [...] Jednym z tych ludzi jest oczywiście wola Gordona, rozkaz Gordona [...]. (s. 121–122)

Stefan, będąc u kresu życia, które ma zakończyć nieuleczalna choroba, pragnie z oczywistych względów samodzielnie podpalić ratusz: „Kocham pana, chcę, byś pan był ze mnie zadowolony” (s. 18). Ta chęć przypodobania się Gordonowi nie przeszkadza mu jednak, by podzielić się z nim swymi obawami:

Straszny z pana człowiek! Boję się pana. Ja zawsze lękałem się pana. Powiedział pan, że wszyscy jesteście dziećmi Szatana... Pan jesteś Szatanem, a ja jestem twoim dzieckiem. I pan jest piekłem. Teraz nie będę już panu posłuszny. Ja sam mam piekło w sobie. Teraz sam jestem Szatanem... Ha, ha, ha... Nie, nie, nie! Pan jest aniołem, a ja tylko nędznym Jakubem, który chciałby mu wydrzeć straszliwe tajemnice Jehowy... Och, jak ja pana nienawidzę i jak ja pana kocham! Ale pan wszczepił we mnie nienawiść. Duszę się nią, konam z tej nienawiści... (s. 19)

Na fali owej nienawiści Wroński osiąga ekstremalne stany samopoczucia. Prawdę o jego aktualnej psychicznej kondycji – podobnie jak w przypadku Ostapa – ujawnia, wysyłając różnorodne symptomy-znaki, jego własne ciało. Somatyczność na swój sposób zdradza to, co zajmuje jego serce.

Wzdrygnął się. Wydało mu się, że serce wyrwało się z jego ciała. Czuł je wszędzie, słyszał jego bicie w każdej tętnicy, w każdej żyłę ciała: w skroniach, w czole, w gardle... Teraz znowu wróciło do piersi, znowu tam... znowu wrosło w krtani, mógłby je teraz wypluć.

[...] Słyszał bicie swego serca, czuł, jak uderzało o jego dłonie, zdawało się, że trzyma w rękach coś, co żyje życiem zupełnie samoistnym, coś, co za chwilę wydrze się, uleci... i... może, może – krzyknie! (s. 55)

W percepcji Stefana to, co somnambuliczne, przeinacza się w to, co rzeczywiste – i na odwrót. Świat jego wyobraźni miesza się z rzeczywistym, fizyczny – z psychicznym. Doświadczając „natłoku myśli” (s. 64), po chwili doznaje „bezmyślnego roztargnienia” (s. 67). Pytanie: „A może ja rzeczywiście nieprzytomny? Może obłąkany?” (s. 66), obnaża jego niepokój oraz niepewność siebie. Jak powiada Ostap: Stefan dzięki szczególnemu

rodzajowi cierpienia, z jakim się zмага, „jest moim bratem!” (s. 73). Toteż obaj bohaterowie, bez stawiania najmniejszych oporów, mogą „być wzajemną dla siebie podporą” (s. 74).

Wedle Ostapa Gordon to esteta: „Ty kochasz piękno. Sam pięknym jesteś w twych rojeniach” (s. 91), „Pogardzam Gordonem dlatego, że jest tylko estetykiem. [...] Wszyscy estetycy są śmieszni” (s. 74).

Pisze Elaine Showalter:

Dekadent-estetyk odrzucał wszystko, co było naturalne oraz biologiczne, aby opowiadać się za wewnętrznym życiem sztuki, blefu (*artifice*), wrażenia i wyobraźni²⁰².

Stąd plany Gordona opierają się, jak mówi Ostap, „zawsze na fantasmagoriach” (s. 101). Jako ten, o którym się powiada: „ty jedynie wpośród nas wszystkich jesteś obłąkańcem” (s. 96), swoją siłę destruowania czerpie ze sfer wyobraźniowych, odzégnujących się od tego, co wydaje się niemożliwym do osiągnięcia. Co więcej, Gordon, żyjąc w świecie wrażeń oraz fantazji, ślepo wierzy we własną nadzwyczajną wszechmoc (omni-»potencję«).

Człowiek ambitny, zżerany ambicją i głuchy na wszelkie przestrogi, hamujące jego zapędy; ten, który daje się tyranizować własnej namiętności, gdyż nie jest już w stanie jej pokonać, który wyrzekł się samego siebie, ponieważ nie może się od niej wyzwolić – to człowiek opętany²⁰³.

Owemu opętaniu Gordona trudno się oprzeć. Jest w nim moc, w której pozostali bohaterowie doszukują się ratunku. To właśnie dzięki opętaniu Gordona mogą oni tuszować własne słabości. Wyraz temu daje choćby Ostap:

Nie odchodź, na miłość boską! Zostań przy mnie! W tobie jest potęga. Przy tobie jestem spokojny, tylko z twojej potęgi mogę czerpać życie. Jestem tak słaby, ty możesz być mi podporą. Ściga mnie trwoga, a ty jedyny ją rozpraszasz. Wróć, chodź ze mną, będę kradł, mordował, rabował, całą prowincję zarazę bakcylami... (s. 99)

Obcowanie z Gordonem jest gwarancją pozytywnego samopoczucia powieściowych mężczyzn. Wyjątkową uwagę zwraca na siebie fakt swoistej czułości, którą obdarowują się wzajemnie poszczególni bohaterowie. Bliskość, do której dążą, jest bowiem zjawiskiem

²⁰² E. Showalter: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York 1990, s. 170.

²⁰³ M. Stirner: *Jedyny i jego własność...*, s. 349.

złożonym, co przekłada się na szereg konsekwencji: z jednej strony rodzi niepewność, z drugiej nadmierną opiekuńczość, z trzeciej zaś szczególny rodzaj fascynacji. Co wszakże wiemy od Elaine Showalter: dekadencja w dobie *fin de siècle*'u uchodziła za eufemizm homoseksualności²⁰⁴.

Kontakty nawiązujące się między powieściowymi mężczyznami można w związku z powyższym podzielić na trzy kategorie: 1. oparte na dystansie bądź też konsternacji: „Uśmiechnęli się do siebie, pełni zakłopotania” (s. 33), „Spojrzeli sobie w oczy, nie widząc się wzajemnie” (s. 75), „Obydwaj z osłupieniem wpatrywali się w siebie” (s. 92); 2. rejestrujące akty troski: „Ot, napij się herbaty; nie, napij się lepiej rumu... czy ci zimno? Trzęsiesz się cały” (s. 4), „Jakiś ty blady... może zmienisz ubranie?” (s. 7), „Wstał cichutko, przyniósł kołdrę z łóżka i przykrył go starannie” (s. 34); 3. obnażające namiętności bohaterów: „Gordon zauważył nagle, że Hartman ma bardzo piękną rękę” (s. 31), „Oczy ich wzajemnie wżerały się w siebie” (s. 71), „Ostap jeszcze bliżej przysunął się do niego” (s. 97), „Pochwycił dłonie Gordona i ścisnął je gwałtownie” (s. 116), „muszę czuć obecność pańską... Muszę czuć, rozumie pan?” (s. 117), „Zapisałem ci ciało i duszę, służę ci z rozkoszą, z rozkoszą” (s. 129). Pisz odważnie Marguerite Duras:

Mężczyźni to pederaci. Wszyscy mężczyźni są potencjalnymi homoseksualistami; na ogół brak im tylko świadomości tego faktu – jakichś okoliczności, które by im to uprzytomniły. [...]

Ukryty pedał – hałaśliwy, natrętny, czarujący, wielbiony przez wszystkich – samym swoim ciałem i umysłem dowodzi, że organiczna, „braterska” sprzeczność między mężczyzną a kobietą umarła, że kobieta, jako element drugorzędny, zniknęła²⁰⁵.

Gordon kieruje się zasadą, o której wspomina Duras: „mężczyzna numer jeden prawdziwe stosunki utrzymuje tylko ze swymi braćmi-mężczyznami”²⁰⁶. Warto w tym punkcie rozważań nadmienić, iż jesteśmy o krok od teorii męskiego pragnienia homospołecznego autorstwa Eve Kosofsky Sedgwick. Jej założenia bowiem, stanowiące analizę zagadnienia dbałości o relacje męsko-męskie i wynikające z tego tendencje do marginalizowania kobiet, wydają się artykułować jeden z podstawowych problemów powieści Przybyszewskiego²⁰⁷.

²⁰⁴ E. Showalter: *Sexual Anarchy...*, s. 171.

²⁰⁵ M. Duras: *Mężczyźni*. Przeł. E. Jasińska. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 297.

²⁰⁶ Ibidem, s. 301.

²⁰⁷ O męskiej homospołeczności piszę w podrozdziale następnym.

Naruszanie tradycyjnie rozumianych genderów w czasach *fin de siècle*'u było zjawiskiem częstym. Dekadent-esteta oraz „nowa kobieta” (kobieta na wzór Salome) zacierali granice pomiędzy płciami²⁰⁸. W związku z tym w literaturze tego okresu reprezentowanie androgyniczności zyskiwało na popularności. Ostał do Gordona w pewnej chwili powie na przykład: „Widziałeś kiedy tę małą, ściągniętą, dziewczęcą twarz? Zupełnie podobna do twojej!” (s. 95). Jest zasadne zatem wysnuć wniosek wskazujący na ambiwalencję determinującą ówczesny dyskurs płci, za którą – po pierwsze – kryła się modernistyczna mizoginia, jak i – po drugie – dekadenccka androgynia. Co ważne, oba te zjawiska funkcjonowały na zasadzie równorzędnych kodów kultury, ale też wzajemnie się wykluczały. Z kolei w rytmie ich ścierania się biło serce *fin de siècle*'u. Warto ponadto zaznaczyć, iż androgyniczność niejednokrotnie szła w parze z pojawiającą się wówczas w kulturowym obiegu kategorią seksualności, która rządziła się prawem egzystowania poza płcią („bez płci”). W fabule *Dzieci szatana* znamiona tak pomyślanej seksualności są wszechobecne, niemniej nie podlegają one żadnej dyskursywizacji. Wyjątek stanowi krótka wypowiedź Hartmana:

- Pan pewno też nigdy nie kochał? – spytał Gordon nagle.
- Nie, nigdy! – odrzekł obojętnie.
- Gardzi pan kobietami?
- Nie mogę nimi gardzić, bo nie uznaję różnicy płci, uznaję i znam tylko ludzi i kocham wszystkich ludzi. (s. 30)

Tak rozumiana seksualność, co prawda, znosi różnicę płci, lecz jest tylko jednym głosem pośród tych wszystkich, które na owej różnicy się opierają – z niej się wywodzą. Dlatego problematykę płci w *Dzieciach szatana* należy uznać za kłopotliwą, wymagającą podjęcia staranniejszej analizy.

Relacje płci

Dzieci szatana są utworem, w którym udział kobiet – i jest to znamienne – ustanawiany jest niemalże od samego jego początku aż do końca jedynie przez męskich bohaterów. Innymi słowy, w powieści to mowa mężczyzn określa mowę kobiet, reguluje ich „podmiotowość” oraz ją wartościuje. Zarówno Hela Mizerska, jak i Pola Wrońska zostają

²⁰⁸ Zob. E. Showalter: *Sexual Anarchy...*, s. 169.

pozbawione „własnego” języka. Skutkiem tego jest przyswojenie – wcielenie – przez bohaterki mizoginistycznego, acz uchodzącego za obiektywny, języka, który, odbierając możliwość wypowiedzenia „kobiecego” sprzeciwu, pozbawia kobiety indywidualności.

Pierre Bourdieu twierdzi, że przemoc symboliczna funkcjonuje „dzięki szczególnemu typowi posłuszeństwa, którego zdominowany nie może wypowiedzieć dominującemu (i dominacji), gdyż myśląc o nim i o sobie oraz o łączących ich relacjach, dysponuje narzędziem poznawania, które jest im wspólne, a które – pośrednicząc w procesie wcielania dominacji – zarazem wprowadza tę relację jako naturalną”²⁰⁹. Dlatego też mowa powieściowych kobiet, a więc i, pisząc szerzej, ich pozycje w dyskursie płci, urzeczywistniają fantazmaty dominujących podmiotów męskich, nie wnosząc niczego, co pochodziłoby „spoza” mizoginistycznego systemu komunikacji oraz aksjologii.

- Czy chciałeś ją poślubić?
- Tak.
- I dlaczegoś jej nie poślubił?
- Bo przedtem posiadał ją inny. (s. 8)

W ten sposób na karty powieści, za pośrednictwem dyskusji dwóch mężczyzn, Gordona i Ostapa, zostaje wprowadzona Hela. Postać istotna, przez Przybyszewskiego obdarzona rolą „kluczową”, napędzającą fabułę, choć również jednostka zreifikowana, wyceniona, przerzucana z rąk do rąk, aż w końcu wykluczona z najważniejszej (męskiej) problematyki utworu – zniszczenia miasta/świata. Jak wygląda dyskurs płci w *Dzieciach szatana*? Otóż bohaterowie, marząc o szczęściu „stopienia się dwóch dusz” (s. 8), zakładają, iż miłość ku kobiecie, która była kochanką innego mężczyzny, jest namiastką uczucia; to jedynie – jak mówi Gordon – jego „surogat” (s. 9).

Kobieta zawsze należy do pierwszego, świadomie czy nieświadomie, ognistą plamą wżera się pierwszy na zawsze w jej duszę, a posiadać kobietę, w której duszy jest pierwszy – to wstyd. (s. 9)

Możliwość dokonania defloracji, jak wskazuje Bourdieu, w kulturze patriarchatu jest ściśle powiązana z etycznym aspektem męskiego honoru²¹⁰. A właściwie, bycie mężczyzną

²⁰⁹ P. Bourdieu: *Męska dominacja...*, s. 47.

²¹⁰ Ibidem, s. 19.

równoznaczne jest z realizowaniem oraz podtrzymywaniem prawa „oznaczania” kobiet, ich produkowania. W kobiecie, która utraciła dziewictwo, zgodnie z prawem kultury, tli się bowiem nieusuwalna obecność pierwszego kochanka, żyje w niej duch męskiej woli. By wyrazić się jasno: nie-dziewica jest gwarantem władzy (jej pierwszego) mężczyzny.

Corinne Chaponnière stwierdza wprost:

To, co ofiarowuje dziewica, jest białą przestrzenią poprzedzającą znak. Jeśli starający się o jej rękę wymaga od swej narzeczonej, aby nie wносиła z sobą wspomnień, czyli aby jej pamięć seksualna i cielesna była jeszcze dziewiczą inskrypcją, to żąda on przywileju pierwszej oznaki. I w tym wymogu pierwszego znaku o wiele mniej jest ważny monopol przeszłości (choć sam prymat znaku tego się domaga), co monopol przyszłości: dziewictwo gwarantuje mu przywilej oznakowania, tego oznakowania, które zamyka na zawsze dyspozycyjność seksualną kobiety; dziewictwo „wypełnia” w jakiejś mierze białą przestrzeń jej niewinności, aby zagwarantować mężczyźnie, który pierwszy ją posiadał, posiadanie wieczne. „Na bazie tego doświadczenia”, na bazie tej inskrypcji „kobieta wchodzi w stan podporządkowania, które gwarantuje (mężczyźnie zapisującemu) posiadanie stałe i spokojne”²¹¹.

„Posiadanie stałe i spokojne” przynależy się więc mężczyźnie, który defloruje, stygmatyzuje, gdyż pozwala mu ono na bycie wiecznym, niezagrożonym przez innego mężczyznę, „właścicielem” kobiety.

Gordon odrzuca Helę, bo – jako nie-dziewica – nie może mu ofiarować swojej niewinności. Czyni to jednak pozornie, wyłącznie deklaratywnie. Jej postać, jej symboliczna (wieczna) niedostępność, nie dając bohaterowi spokoju, powraca do niego niczym bumerang, determinując jego zachowanie oraz pragnienia. Toteż nie potrafiąc zapomnieć o Heli, staje się on więźniem kompleksu bycia „nie-zapisującym” (kompleksu bycia „spadkobiercą” kobiety, nie zaś jej „stworcą”). Poczucie krzywdy wynikające z tego faktu rodzi w nim resentyment. „Człowieka resentymentu charakteryzuje zawładnięcie świadomością przez ślady pamięciowe, wkroczenie pamięci w samą świadomość. [...] człowiek resentymentu jest psem, pewnego rodzaju psem, który reaguje na ślady (ogar). Jest podatny tylko na ślady: gdy pobudzenie miesza się w nim miejscowo ze śladem, człowiek resentymentu nie może już wpływać na swoją reakcję”²¹². A zatem, ślad innego, obecność innego – oznakowanie Heli, którego dokonał inny mężczyzna – wzbudza w Gordonie pogardę względem ukochanej,

²¹¹ Cyt. za: K. Kłosińska: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, s. 94.

²¹² G. Deleuze: *Nietzsche i filozofia...*, s. 121.

świata, ale również, nieświadomie, względem niego samego. Więcej, z owej utraty możliwości dokonania defloracji wytwarza się w bohaterze bezsilność, która następnie przeobraża się w silny kompleks.

Max Stirner pisze, że egoista nigdy nie składa siebie w ofierze, jest nadto dumny, a jego miłość zawsze „wypływa z samolubstwa”²¹³. Egoista-mężczyzna, uzurpując sobie prawo do dominacji nad kobietą, wypiera potencjalne zagrożenie stania się zdominowanym (wypiera zagrożenie bycia oznakowanym przez pierwszego kochanka swojej kobiety). Egoistyczny mężczyzna odrzuca samo wyobrażenie ewentualnego uzyskania statusu jednostki podlegającej zapisowi, statusu przeznaczonego kobiecie²¹⁴. Gordon wyjaśnia:

Czy pamiętasz oną noc w Londynie? Ja ci wszystko tak otwarcie powiedziałem – powiedziałem ci, dlaczego nie możesz być moją kochanką. Powiedziałem ci wtedy, że dusza moja nie potrafi stopić cię w sobie, bo tylko ta miłość jest piękna dla mnie, która zdoła stopić kobietę w duszy mężczyzny. Odszedłem od ciebie, ażeby cierpieć przez ciebie. Tak, ja jeszcze ciągle cierpię. Ale to cierpienie otacza cię aureolą w oczach moich. Odszedłem od ciebie, ażeby nie stać się brutalnym, ile razy bym musiał myśleć o tym pierwszym, który w tobie zrodził kobietę. Czyż mam ci to wszystko powtórzyć? Ty wiesz, że tylko dlatego cię opuściłem... Pytałaś mnie, czy zawsze jeszcze jestem smutny? Ja właściwie nie jestem smutny. Ale ja kocham piękno, i smutno mi, że to nie ja w tobie kobietę porodziłem, że nie byłem pierwszy... Och, jak ty wszystko to rozumiesz i tak jesteśmy spokrewnieni. Kiedym cię ujrzał po raz pierwszy, to było, jakbym widział samego siebie... (s. 24)

Stanowczość wyznania Gordona: „Nie, już nie kocham!” (s. 22) trwa chwilę, aby się przekształcić w niepewność: „Może szukałem tylko pretekstu, żeby przyjść do ciebie...” (s. 22). Relacja bohaterów nieustannie opiera się na układzie „pokrzywdzony – winna”. Samooskarżająca się Hela zajmuje miejsce ładacznicy, tej, która Gordonowi „nic” nie ofiarowała, ponieważ „nic” ofiarować mu nie mogła. Samoponiżanie się, zarzucanie sobie „wybrakowania”, jest w związku z tym traktowane przez nią jako wyznacznik jej języka. W skrócie, dla Heli „mówić po ludzku” (s. 22) znaczy: obwiniać siebie-kobietę.

To, co ty mi dałaś, nie było właściwie żadnym daniem – rzekł zamyślony – wszakże nic cię to nie kosztowało, nie czułaś bólu, ani nie musiałaś przechodzić walki przewycięzania się. (s. 22)

²¹³ M. Stirner: *Jedyny i jego własność...*, s. 353.

²¹⁴ Zob. P. Bourdieu: *Męska dominacja...*, s. 31–32.

A następnie:

Najważniejszym pięknem w kobiecie-dziewicy jest chwila narodzin kobiety. Ja pragnąłem dokonać w tobie narodzenia tego najwyższego piękna. Męczyzna rozwija się, rozwija się zawsze. Kobieta rozwija się tylko, póki jest dziewicą. Jako kobieta jest zastojem. Jest to jedyny wypadek w przyrodzie, w którym doprowadza się rozwój do spoczynku, jedyny wypadek, w którym wieczność stawania się nagle się urywa, a to dla mnie jest najwyższym pięknem. (s. 23)

Wypowiadając słowa: „Kobieta rozwija się tylko, póki jest dziewicą”, Gordon wskazuje na dwufazowość życia kobiety: do momentu utraty przez nią dziewictwa oraz po nim. Zanim więc, zdaniem Gordona, dziewica stanie się „kobietą”, cechuje ją intratność, pozwalająca jej ewoluować, zyskiwać na wycenie. W związku z tym, jako dobro, funkcjonuje wówczas w „ruchu”: niczym obligacja, która gwarantuje prawo czerpania zysków. W chwili defloracji ulega natomiast „zastojowi”, a jej nowy status pozbawia ją – mówiąc językiem Luce Irigaray – miana towaru podlegającego wymianie. Ów „zastój” oznacza tu, co więcej, „śmierć” kobiety: brak możliwości ponownego „wprawienia jej w ruch” – „paraliż” – „zakopanie ją żywcem”.

Luce Irigaray pisze:

*Kobieta-dziewica [...] jest wartością czysto wymienną. Stanowi wyłącznie możliwość, miejsce, znak relacji między mężczyznami. Sama w sobie nie istnieje; jest wyłącznie zasłoną skrywającą stawkę społecznej wymiany. [...] Pozbawiona dziewictwa kobieta odzyskuje wartość użytkową i znaczenie jako własność prywatna. Tym samym wyłączona zostaje ze sfery wymiany między mężczyznami*²¹⁵.

Hela, jako nie-dziewica, ale też jako nie-żona, zostaje obsadzona w roli niegodziwej. Będąc pozbawioną szans na zmianę położenia, nie jest w stanie dokonać redefinicji własnej kobiecości: albowiem „kobietą można stać się tylko raz” (s. 26). Potępienie przylega do niej, rzeklibyśmy, drogą „naturalną”, „konieczną”. Jako ofiara zaś, niezdająca sobie sprawy z całej procedury ustanawiającej jej znaczenie użytkowe, może wyłącznie pełnić funkcję lustra „wartości (dla) mężczyzn”²¹⁶.

²¹⁵ L. Irigaray: *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca...*, s. 156.

²¹⁶ Irigaray: „Towary, kobiety, są lustrami wartości (dla) mężczyzn. W tym celu wyzbywają się, wyrzekają na jego rzecz własnego ciała jako podłoża-materii odbicia i refleksji – spekularyzacji i spekulacji. Oddają mu całą

Mimo wszystko Hela na swój sposób działa, co sprawia, że dąży, by tak powiedzieć, ku upodmiotowieniu się. Ale również – czego doszukuje się Gordon – ku pomście. W rezultacie obawa przed Helą-mścicielką mobilizuje Gordona do zastosowania wobec niej silniejszej perswazji:

[...] oszczędź Ostapa. Dusza twoja jest taka chciwa i mściwa. Ty chcesz go zniszczyć. Może nieświadomie. Ale czymś cię zaintrygował, a to już ci wystarczy... Powiedziałem mu, że go nie kochasz. Zdaje mi się, że sama powinnaś mu to otwarcie powiedzieć. Tak będzie lepiej. Czy nie widzisz, jak go niszczysz. (s. 24)

Heli, która żyje „w błocie, ohydzie, sromocie” (s. 25), Gordon zarzuca snucie intryg: „Przecież to niezmiernie komiczne, ujarzmić jednego mężczyznę, aby zemścić się na drugim” (s. 25). Dzięki tak sformułowanej diagnozie obiera on pozycję, która lokuje go po stronie Ostapa, drugiego mężczyzny, a która bezpośrednio zostaje wymierzona przeciwko kobiecie. Heli tym samym pozostaje pełnienie roli towaru pośredniczącego pomiędzy Gordonem a Ostapem, roli ich spoiwa, elementu pielęgnującego „panowanie jedno-męsko-płciowości”²¹⁷. Jej wartość w tym punkcie fabuły zależy do męskiego paktu, który ją podporządkowuje.

[...] towar nie może, rzecz jasna, istnieć w pojedynkę, „towar” bowiem nie istnieje, o ile nie ma *przynajmniej dwóch mężczyzn*, którzy mogliby się nim wymienić. Do tego, by produkt – kobieta – zyskał jakąkolwiek wartość, potrzeba inwestycji/obsady ze strony dwóch przynajmniej mężczyzn²¹⁸.

Towar, który zaczyna istnieć w pojedynkę, staje się podmiotem. Zapewne też z tej racji działalność Heli, owo jej „przebudzenie” będące świadomą ingerencją w relację między Gordonem a Ostapem, jest próbą naruszenia struktury jedno-męsko-płciowości.

Ostapie, okłamałam cię; ja nie mogę być twoja. Miłość twoja była tak strasznie namiętna i gwałtowna; oszołomiłam się twoją miłością. Ty jesteś pierwszy, który mnie kochasz, ale ja cię nie Kocham. [...]

swą naturalną i społeczną wartość, stając się płaszczyzną zapisu, odciskania, znakowania, odbijania jego działań.” Ibidem, s. 148.

²¹⁷ Zob. Ibidem, s. 144.

²¹⁸ Ibidem, s. 152.

Ja muszę czuć moc i straszliwą siłę dookoła siebie, inaczej upadam... tak, upadam – upadam... Och, nie ma dla mnie człowieka dość silnego. Muszę czuć dookoła siebie taką potęgę, żebym w niej stopniała jak drobny pyłek. Potęgę, która by mnie tak zniweczyła, żebym o sobie zapomniała i czuła się bezsilnym dzieckiem i stała się znowu dzieckiem... Ty nie jesteś takim człowiekiem. Tyś sam słaby i zawsze się lękasz. Ty o wiele bardziej się lękasz, niż ja. (s. 39)

Zapytać trzeba: czy aby na pewno odepchnięcie Ostapa jest przejawem rodzącego się indywidualizmu Heli, jej prawdziwej aktywności? Czy, idąc dalej, bohaterka oczyszcza się z męskich projekcji, które wciągają ją w strukturę jedno-męsko-płciowości? I w końcu, czy Hela na naszych oczach autentycznie odzyskuje własną wolność, wolność swojej płci? Odpowiedzi na tak postawione pytania, co musi mieć ważne znaczenie, znajdują się w wypowiedziach samej Heli.

Najlżejsza drobnostka sprawia ci ból. Wszystko, co we mnie jest, co mnie otacza, sprawia ci ból. Każdy dom, każda ulica, każde wspomnienie staje się dla ciebie męczarnią. Gdziekolwiek spojrzysz, prześladowuje cię myśl: Och, czy to nie tu, czy nie w tym domu ona stała się kobietą? Czy to tu ona siedziała z nim i wspominała noc miłosną?... Widzisz, ja tego znieść nie mogę. Ja taki bezmierny wstręt czuję do mojej przeszłości... Nie chcę, żebyś mi ją nieustannie przypominał. Nie! Nie chcę... (s. 40)

Samooskarżająca się Hela, która – przypomnijmy – „mówi po ludzku” wówczas, gdy potępia swoją przeszłość, jawnie artykułuje obrzydzenie wymierzone w nią samą. Czując się winowajczynią, za wszelką cenę winowajczynią chce być. Jej samoponížanie się obnaża tendencję, która winna dać kres zauroczeniu Ostapa. W związku z tym, kierując się wstrętem do siebie, pozostaje głuchą na usilną próbę Ostapa wyznania jej swego uczucia.

Rozmowa pomiędzy Ostapem a Helą wygląda następująco:

– Nie opuszczaj mnie! Nie opuszczaj mnie... Bez ciebie zginę. Odkąd cię tu spotkałem... odkąd cię kocham, jestem inny, lepszy... W miłości ku tobie nabrałem sił... Już nie mam tych strasznych snów... [...] Kocham cię. O wszystkim zapomnę. Stanę się siłą i potęgą, której ci trzeba, której pragniesz...

Płakał jak dziecko.

– Czyż nie możesz sobie wyobrazić, czy nie możesz odczuć całego wstrętnego brudu, którym się kalasz, kochając kobietę, której ciało oplatały już ramiona innego? Ha, ha, ha...

Tylko namiętnością rozpalony jurty student nie odczułby wstrętu i bólu w takich razach...
Idź! Nigdy już cię nie chcę widzieć! Nie kocham Cię! (s. 40–41)

Ostap w reakcji na słowa Heli odwołuje się do postaci Gordona. Sprzeciw Heli: „Nie chcę go! Nienawidzę go!” (s. 41) mimochodem postrzega jako nieszczerzy, wręcz kapryśny. Co więcej, przywołując osobę Gordona, odnosi się do prawa trójkątnej struktury, w składzie której, prócz kobiety, powinno występować dwóch mężczyzn.

Bo go kochasz, królowo. Ja go także kocham... Będziemy go kochać oboje. Oboje będziemy szczęśliwi w jego potędze i tacy maleńcy, ha, ha, ha... i nie będziemy lękać się...
Ha, ha, ha... ja tak ogromnie się lękam... (s. 41)

Jak przekonuje René Girard: „Pęd ku przedmiotowi jest w istocie pędem ku pośrednikowi”²¹⁹. Ostap pragnie Helę o tyle, o ile, w sposób nieświadomy, pragnie Gordona. Jego uczucie do Heli ma więc charakter wtórny, uboczny. Wynika ono z emocji, które określają relację łączącą dwóch męskich bohaterów. „Narodzinom pragnienia – dodajmy słowami Girarda – towarzyszy zawsze obecność osoby trzeciej”²²⁰. Mówiąc wprost: stwórcą miłości Ostapa do Heli jest sam Gordon. Gdyby nie on, można sądzić, pożądanie Ostapa obrałoby odmienny wymiar, inaczej byłoby umiejscowione.

Rywalizacja może jedynie spotęgować pośrednictwo; podnosi autorytet pośrednika i, zmuszając go do głośnego potwierdzenia swojego prawa lub pragnienia posiadania, wzmacnia więź łączącą go z przedmiotem. Podmiot jest więc w jeszcze mniejszej mierze niż uprzednio zdolny odwrócić się od niedostępnego przedmiotu: to właśnie wyłącznie ten przedmiot zdobywa cały prestiż pośrednika przez sam fakt, że ten go posiada lub że pragnie go posiadać. Inne przedmioty nie mają w oczach zazdrośnika żadnej wartości, nawet gdy są podobne do przedmiotu „pośredniczonego” lub nawet identyczne z nim²²¹.

W oczach Ostapa Hela jest przedłużeniem Gordona, „dokumentem” potwierdzającym jego obecność. Zatrzymanie jej przy sobie, możliwość bycia z nią w ścisłej relacji, bohater interpretuje jako pośrednie doświadczanie bliskości swojego mistrza, a przede wszystkim jako szansę na objęcie jego roli. Tak więc miłość Ostapa do Heli byłaby nie tyle odbiciem miłości

²¹⁹ R. Girard: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Przeł. K. Kot. Warszawa 2001, s. 16.

²²⁰ Ibidem, s. 27.

²²¹ Ibidem, s. 19.

Gordona ku niej, co raczej – szansą dla Ostapa na przeistoczenie się w postać Gordona. „Pragnienie według *Innego* jest zawsze pragnieniem bycia *Innym*”²²² – jak dowodzi Girard.

Eve Kosofsky Sedgwick omawia i – jednocześnie – poszerza myśl Girarda:

[...] Girard postrzega więź między rywalami w ramach miłosnego trójkąta jako silniejszą, w większym stopniu determinującą działania i wybory niż jakikolwiek aspekt więzi między którymkolwiek z rywali a ukochaną. [...]

[...] możemy pójść dalej i stwierdzić, że w każdym społeczeństwie zdominowanym przez mężczyzn zachodzi szczególny związek między męskim pragnieniem homospołecznym (włącznie z homoseksualnym) a strukturami podtrzymywania i transmisji patriarchalnej władzy²²³.

Męskie pragnienie homospołeczne, czego skrupulatnie dowodzi Kosofsky Sedgwick, jest ekwiwalentem libido i „nie określa ono jakiegoś szczególnego stanu uczuciowego czy emocji, lecz afektywną lub społeczną siłę, spoiwo nadające kształt jakiejś ważnej relacji, nawet kiedy przejawia się ono pod postacią wrogości, nienawiści czy czegoś mniej obciążonego emocjonalnie”²²⁴. Układ „Ostap – Gordon” zdaje się mieć zatem fundamentalne znaczenie dla ostatecznego kształtu relacji odsyłającej obu bohaterów do stanowiącej trzeci wierzchołek miłosnego trójkąta – Heli.

Więź łącząca mężczyzn, zgodnie z kulturą patriarchatu, nie tylko podporządkowuje sobie kobietę, ale również obnaża ich pewne homoseksualne skłonności: „[Męska] homoseksualność – co Kosofsky Sedgwick przejmuje od Irigaray – jest prawem, które reguluje socjokulturowy porządek. Heteroseksualność jest równoznaczna z rolami »ekonomicznymi«”²²⁵. Deszyfrację „male *homosexuality*”²²⁶ Hela ubiera w takie oto słowa:

Kalacie mnie każdym uściskiem dłoni, kalacie mnie oczyma swoimi, dźwiękiem głosu... Wszyscy chwytacie się mnie z tą myślą, że łatwo mnie osiąść, bo mnie już posiadał ten i ów! Brzydzę się wami! (s. 41)

²²² Ibidem, s. 89.

²²³ E. Kosofsky Sedgwick: *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*. Przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10, s. 184–185. Cytaty pochodzą z przetłumaczonych części przedmowy oraz pierwszego rozdziału książki: E. Kosofsky Sedgwick: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1992. W pracy powołuję się również na te fragmenty, które nie znalazły się w tłumaczeniu opublikowanym przez Krytykę Polityczną.

²²⁴ E. Kosofsky Sedgwick: *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności...*, s. 177.

²²⁵ E. Kosofsky Sedgwick: *Between Men...*, s. 26.

²²⁶ Zob. J. Edwards: *Eve Kosofsky Sedgwick*. London, New York 2009, s. 35.

Dotyk, spojrzenie, ton głos – to nośniki przemocy, które palcem wskazuje Hela. Nazywając je po imieniu, bynajmniej sama nie uwalnia się spod ich opresji. Jej świadomość oraz nieświadomość sprawiają wrażenie bycia przez nie skonstruowanymi. Przemoc męskiego dotyku, spojrzenia, głosu (męskiego dyskursu) stwarza ją jako byt, powołuje do życia. Bez zgody na męską przemoc Hela wydaje się „nie istnieć”.

Tymczasem Gordon troszczy się o Ostapę w sposób zagadkowy. Nie pozwalając, by „głupia kobieta” (s. 45), „histeryczka” (s. 45) wodziła go za nos, doprowadza do odsunięcia Heli. Rozluźnia w ten sposób więzy, które łączą Ostapę z Helą.

Pisze Jason Edwards:

W obrębie patriarchatu część z nas to mężczyźni, którzy opowiadają się głównie za innymi mężczyznami; i w tym przypadku pożądanie może być nieodłączne, zawile²²⁷.

Toteż, określając się po stronie Ostapę, Gordon daje wyraz własnemu pragnieniu homospołecznemu. Jego zachowanie, jakkolwiek „zawile”, równie „zawile” jest przez Ostapę odebrane:

Och, jak ja cię nienawidzę! Nie możesz wyobrazić sobie, jak ja tobą gardzę! Każdy mój mięsień, każdy włos na głowie gardzi tobą i nienawidzi cię! Mnie zgubiłeś i ją, tak, ją zniszczyłeś. Ją! Ją! Nie wierzę, że byś ty miał przez nią cierpieć. To kłamstwo. Chciałeś ją tylko zniszczyć. Podrażniłeś ją udaną męczarnią, której nie odczuwałeś, przykułeś ją do siebie i zniszczyłeś w niej wszystko. Teraz wreszcie poznałem cię. Wszczepiłeś jej w krew ten jad, który ją teraz przeżera. Twoje to dzieło, że dusza jej teraz psuje się i gnije... Teraz możesz ją spokojnie porzucić – osiągnąłeś swój cel. (s. 45–46)

Nienawiść, którą w Ostapie wzbudza Gordon, pozwala, paradoksalnie, na szczególną pielęgnację homospołecznej więzi łączącej obu mężczyzn.

Girard precyzuje:

Im bardziej pośrednik zbliża się do podmiotu pragnącego, tym bardziej mieszają się możliwości obu rywali i tym bardziej nieprzekraczalna staje się przeszkoda, którą wznoszą między sobą²²⁸.

²²⁷ Ibidem, s. 37.

²²⁸ R. Girard: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne...*, s. 31.

I tak przeszkoda, o której mówi Girard, jest pozorna i ma mniejsze znaczenie niż „wymieszanie się” możliwości obu bohaterów. Gordon bowiem wie, iż „aktywizując” Ostapę, przyczynia się do utwardzenia spoiwa ich łączącego. Wie również, że posługiwanie się skrajnymi emocjami pozwala podtrzymywać – i nieważne, czy rozumiane jako pozytywne, czy też jako negatywne – zaangażowanie. „Pewnie za dużo staracie się we mnie dopatrzyć. [...] Albo jestem dla was królem i władcą, albo też ostatnim łotrem” (s. 46).

„Im bliżej znajduje się pośrednik, tym intensywniejsza jest namiętność, tym bardziej przedmiot traci konkretną wartość”²²⁹. Ostap, stając w obronie Heli oraz wykrzykując obelgi skierowane do Gordona: „Klownem jesteś! Snobem! Błagierem” (s. 47), popada w skrajność, która pozwala mu dać porwać się nienawiści. Pograżając się we wściekłości, spycha emocjonalnie Helę na dalszy plan, co skutkuje jego zbliżeniem się do Gordona – uczynieniem z Gordona centrum własnych zainteresowań.

Poli, drugiej powieściowej bohaterce, Przybyszewski przydziela mniej „haniebną” aniżeli Heli funkcję. Pola jest kobietą „czystą”, odgrywającą rolę „dziecka” (s. 20), „biednego kanarka” (s. 148). Zapewne też z tego względu w porachunkach, które prowadzą między sobą Gordon i Hela, stanowi zwykle narzędzie, puste naczynie do wypełniania. Jako kto, sprecyzujmy, pojawia się Pola w powieści po raz pierwszy? Odpowiedź brzmi jednoznacznie, rzutując tym samym na dalszy rozwój zdarzeń: jako usługująca. Pola jest opiekunką chorego Stefana, swojego brata. Jest kobietą zatroskaną. Jest również tą, która na wstępie powieści słyszy od niego: „Zostań w swoim pokoju, mam ważne sprawy omówić z Gordonem. Nie przeszkadzaj nam” (s. 13). Owe „ważne sprawy”, te dotyczące zamachu na miejski ratusz, choroby, życia, śmierci, przyszłości, Boga wymagają od niej zamknięcia się za ścianą, usunięcia się, wykluczenia z dyskusji. O jej uczuciu do Gordona, jak możemy się domyślać, również nie dowiadujemy się od niej samej, lecz bezpośrednio z ust Stefana. „Pola pana kocha” (s. 20) – obznajmia Stefan Gordonowi.

Eve Kosofsky Sedgwick, nawiązując do opracowań Gayle Rubin oraz Claude’a Lévi-Straussa, pisze:

[...] patriarchalna heteroseksualność może być najlepiej omówiona pod względem jednej lub drugiej formy handlowania kobietami: to jest użycia kobiet jako wymiennego, może symbolicznego, majątku do podstawowego celu cementowania więzi mężczyzn z mężczyznami.

²²⁹ Ibidem, s. 91.

[...] normatywny mężczyzna [...] używa kobiety jako „kanału relacji”, w której jego prawdziwym *partnerem* jest mężczyzna²³⁰.

Stefan, chcąc zapewnić Poli lepszą przyszłość – bo co dobrego może ją czekać po śmierci jej opiekuna? – rozporządza uczuciami siostry. Jest nie tylko ich „kreatorem”, ale i w równym stopniu „akwizytorem”.

Cały ów model organizacji ekonomicznej jest zatem z gruntu jednopłciowy – *homoseksualny*. Taki charakter ma również wymiana pragnienia, w tym kobiecego, funkcjonuje ona bowiem jedynie jako możliwość pośrednictwa, transakcji, przejścia i przeniesienia... między mężczyzną a jemu podobnym, jego sobowtórem, a wręcz między mężczyzną a nim samym²³¹.

Polą przeznaczona zostaje na „sprzedaż”. Jest towarem, który należy przehandlować, by móc odczuć satysfakcję z jego wyprodukowania, a następnie – spożytkowania. Ów przykład „spożytkowania” nie jest – mimo wszystko – podszyty wyłącznie, jak mogłoby się zdawać, troską: „Nie gub pan tego dziecka!” (s. 20), lecz również merkantylnymi pobudkami, które wychodzą na jaw wraz z uwagą Stefana skierowaną do Gordona: „ja... i siostra moja zawdzięczamy panu wszystko, bez pana zginęlibyśmy z głodu. Ja i moja siostra...” (s. 19).

Polą, pojawiając się w powieści po raz pierwszy, oprócz przyniesienia herbaty, wysuszenia płaszcza Gordona oraz, by tak rzec, ogólnego okazywania posłuszeństwa wobec brata (szerzej: wobec mężczyzn), bardzo szybko zostaje ulokowana nie tylko pomiędzy Gordonem a Stefanem, ale także pomiędzy Gordonem a Helą. Zwróciwszy się do Gordona słowami: „Ty bogu mój – ty!” (s. 20), o Heli za moment powiada: „Ona taka dla mnie dobra” (s. 20). Jej pozycja wydaje się wątpliwa – inaczej – „przejściowa”.

W towarzystwie Heli Polą nabiera, jak Gordonowi się zdaje, cech „wampirycznych”. Wiąż łącząca obie bohaterki upodobnia je do siebie, ale i w wyraźny sposób „emancypuje”. Stąd dzięki relacji, którą można określić za pomocą terminu „lesbijskiego kontinuum” autorstwa Adrienne Rich, Polą i Helą są w stanie umykać patriarchalnej władzy Gordona²³².

²³⁰ E. Kosofsky Sedgwick: *Between Men...*, s. 25–26.

²³¹ L. Irigaray: *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą...*, s. 162.

²³² Termin „lesbijskie kontinuum” – jak głosi Rich – ma za zadanie objaśniać kobiecie doświadczenie, zarówno w odniesieniu do życia konkretnej kobiety, jak i szerzej, do historii kobiet, nie tylko w ujęciu czysto seksualnym, tj. skupiającym się na kobiecym pożądaniu homoseksualnym, lecz także z uwzględnieniem całego spektrum problemów wynikających z tworzenia więzi między kobietami, opierających się na dawaniu oraz otrzymywaniu praktycznego i politycznego wsparcia, które umożliwia im stawianie oporu męskiej tyranii. Chodzi tu zatem o to, by móc dawać wyraz kobiecej niechęci wobec zabiegania o męskie względy, jak i wobec samego problemu

„Feministki – mówi ironicznie za Victorem Jozé Elaine Showalter – są złe, kiedy odciągają kobiety od obowiązków ich płci”²³³. Gordon zarzuca Heli:

Dlaczego zatrąłaś duszę tego dziecka? Dlaczego zламаłaś jej życie? Czy na tyle jesteś samicą, że to zrobić musiałaś? (s. 82)

Wbrew pozorom Pola boi się bliskiego kontaktu z Gordonem: „bez przerwy wpatrywała się w jego oczy, nieufnie, odpychając” (s. 83). Pozbawiona wsparcia Heli, sama sobie nie ufając, traci na sile. Gordon zaś, „gwałcącym wzrokiem” (s. 83) wymuszając na niej konieczność rozmowy, doprowadza ją do hysterii:

Widział, że twarz jej z lekka zadrgała, a usta się ściągnęły, jak gdyby u dziewczynki, która lada chwila płaczem wybuchnie. [...]

Zerwał się z miejsca: zobaczył Polę na kanapie wijącą się w histerycznym śmiechu, który wnet przeszedł w przytłumione, przerywane łkanie. (s. 83)

Poddawszy się w końcu woli Gordona, Pola zostaje zabrana do jego domu. Podczas podróży jest więcej niż przerażoną: „Na samą myśl, że ma wypowiedzieć choćby jedno słowo, doznawała przenikliwego bólu” (s. 85). Pomimo lękliwości kobiety, a zapewne wierząc w jej uległość, Gordon oświadcza się. Jego propozycja ubrana jest w „mocne” argumenty, zdaje się ofertą nie do odrzucenia. Jednakże ton, jakim przemawia, z konstatającego stopniowo zmienia się w błagalny. Powód? Reakcja Poli na oświadczenia, ku zdumieniu Gordona, jest negatywna, jak i, co symptomatyczne, wybuchowa:

– Nie! Nie! Ty ją kochasz, tylko ją! Jam tylko środkiem dla ciebie, byś mógł o Heli zapomnieć. Nie chcę! – poczęła głośno krzyczeć. – Okłamałeś mię! Nie kochasz mię... Ty – ty igrasz ze mną, by w niej wściekłość i zazdrość rozpętać. Nie chcę patrzeć na ciebie, ni na nią! – Idź do niej! To jest żona dla ciebie! [...]

– Nie, nie... Nigdy tak wyraźnie nie czułam tego, jak właśnie teraz, że ty tylko ją kochasz. Oboje igracie ze mną, jestem dla was tylko pozorem, podniętą. Nie! Zostaw mnie w spokoju! (s. 86)

ustępowania mężczyźnie. Z tego też względu – powiada Rich – olbrzymią rolę odgrywa figura kobiety „nieustępliwej”, „nieposłusznej”, „rozwiązłej” i „nieczystej”. A. Rich: *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. In: *Feminism and Sexuality. A Reader*. Ed. S. Jackson, S. Scott. New York 1996, s. 135–136.

²³³ E. Showalter: *Sexual Anarchy...*, s. 39.

Pola wyklucza siebie z rywalizacji z Helą o Gordona. Rozpoznaje, iż jest przez niego zinstrumentalizowana w rozgrywce o właściwy obiekt jego miłości. Co więcej, stwierdzając: „To jest żona dla ciebie!”, odsłania regułę stwierdzoną przez Luce Irigaray, a mówiącą o tym, że „związki między nimi [kobietami – przyp. A. M.] opierać się muszą na zasadach konkurencji z korzyścią dla kupców”²³⁴. Podporządkowując siebie oraz Helę pożądanemu Gordonowi, a następnie wykluczając z niego swoją osobę, zrywa więź, która byłaby odpowiedzialna za kobiecą niezależność ustanawianą przez kobiecą solidarność. Tak więc sytuuje siebie oraz Helę na przeciwstawnych sobie pozycjach, z zasady muszących się zwalczyć. Gordonowi z kolei zapewnia odniesienie jak najbardziej intratnego zysku. Mimo wszystko jest też tak, że Pola, nie wyrażając zgody na oświadczyzny, w wyobraźni Gordona przemienia się w sobowtóra Heli: „To już nie była jego dawna bezsilna Pola. Czuł, że w jej duszy kurczowym bólem wije się obca dusza Heli” (s. 86). Z „czystej” kobiety, „dziecka”, przeistacza się w kobietę „wrogą”, „skażoną”.

Bohaterka, demaskując postępowanie oraz intencje Gordona, „daje” pole do popisu własnej neurozie. Nie godząc się na funkcję „poзору” oraz „podniety”, wykrzykuje nie tylko swój bunt, lecz i strach: „Ja... ja boję się ciebie. Boję się wszystkiego, co z tobą ma coś wspólnego...” (s. 87). Histeryczny spektakl, który wykonuje na oczach Gordona, obnaża jej tłumione lęki, kompleksy, pretensje²³⁵. Zaczyna też atakować:

²³⁴ L. Irigaray: *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą...*, s. 165.

²³⁵ Pola wydaje się tu przypominać figurę – posługując się terminem Showalter – „nowej kobiety”, która w dobie *fin de siècle*’u często postrzegana była jako histeryczka. Ibidem, s. 40–41. Proponuję, na potrzebę chwili, skonstruować właściwą dla tematu „nowej kobiety” dygresję. W okresie *fin de siècle*’u, co miało miejsce zwłaszcza na terenie Niemiec, a przypomnijmy, iż *Dzieci szatana* powstają w Berlinie, dało się dostrzec wyraźny sprzeciw wobec problemu emancypacji kobiet, który krył się za popularnym wówczas hasłem tzw. trzykrotnego „K” – *Kind, Küche, Kirche!* – nawołującym do utrzymywania życia kobiet w ryzach trzech wymiarów: macierzyństwa, domu oraz kościoła. „W umysłowym życiu artysty – wspomina Przybyszewski – kobieta niemiecka przeważnie udziału nie brała, brać nie mogła, a na jej plus-konto zapisać by można, że nie miała żadnych pretensyj, by jakąś rolę w życiu swego męża odgrywać.

Była trzykrotnym »K« – tym właśnie, czego Wilhelm II od kobiety wymagał: *Kind, Küche, Kirche!*

Historyk literatury niemieckiej z tego czasu nie będzie miał kłopotu z »kobietami«, które jakąś rolę odgrywały w życiu ówczesnych artystów: kucharki, szwaczki, co najwyżej nauczycielki szkół ludowych – i to bardzo rzadko – parę prostytutek, które nigdy nimi nie były, bo i w prostytucji kobieta może zachować najwyższą czystość, a swoją drogą nigdy nie zatraciła tego w trzykrotnym »K« wyrażonego ideału kobiety niemieckiej”. S. Przybyszewski: *Moi współcześni...*, s. 95–96. *Fin de siècle* był mimo wszystko okresem, w którym kobietom przyznano nowe prawa, m.in. prawo do pracy i nauki. Oczywiście wszelkie zmiany stały się możliwe dzięki usilnym staraniom emancypantek, które musiały mierzyć się nie tylko z odpowiednimi rządami, lecz przede wszystkim z kobietami sprzeciwiającymi się ruchom feministycznym. Fakt, iż wywalczono część praw dla kobiet, nie oznaczał jednak, że uległo całkowitej przemianie podejście do spraw kobiecych. Píše Leon Przemski: „Walka o prawo do pracy i nauki dla kobiet? Owszem. Ale walka o prawo do własnego ciała, do miłości, swego dziecka? Emancypacja seksualna? Kobieta i mężczyzna, równorzędni partnerzy nie tylko w audytoriach uniwersyteckich, nie tylko w miejscu pracy, nie tylko w salonie, ale również w sypialni? Tego wszystkiego jeszcze wówczas nie rozumiano”. L. Przemski: *Fin de siècle po polsku*. Warszawa 1966, s. 202. I rzeczywiście, seksualność kobiety pozostawała tematem tabu. Ciało, zgodnie z modą, kobieta ukrywała pod ciężkimi i wielowarstwowymi sukniami bardzo szerokimi u dołu, a dodatkowy jej pancerz stanowił gorset, który z jednej strony przypominał pas cnoty, z drugiej klatkę na ptaki, z trzeciej natomiast nowoczesne krzesło

Obecność twoja jest dla mnie męczarnią... Oh, oh – ona cię spoliczkowała, a ty nie odważyłeś się jednego słowa wypowiedzieć. Byłeś moją dumą, moim królem i kobieta cię spoliczkowała. W moich oczach smagała cię szpicrutą. (s. 87)

Ów atak, nawiązujący do uderzenia Gordona w twarz przez Helę – tego szczególnego upokorzenia mężczyzny, które w oczach Poli świadczy o jego upadku – jest kroplą, która przepełnia czarę. Stawiając zarzuty Gordonowi, Pola wyłącznie pozornie uwalnia się spod reżimu męskiej opresji. To uwolnienie w efekcie ją destruuje: niesie w sobie zwątpienie oraz idący za tym kres nadziei. Okazuje się, że sama w sobie, sama dla siebie, egzystować nie jest w stanie. Wypowiadając zaś słowa: „Koniec już – koniec – wszystko skończone...” (s. 88), wypowiada własną rychłą śmierć. Do końca powieści choruje, wymaga opieki, wzbudza litość. A na jej końcu – umiera.

Obok Heli i Poli w utworze pojawia się trzecia i zarazem ostatnia kobieta. Jej rola, co prawda, jest marginalna, ale warta przyjrzenia się. Kasia, „Typowe dziecko szatana” (s. 89), zostaje przedstawiona Gordonowi przez Ostapę:

Ale spójrz na nią: jeszcze nie ma siedemnastu lat, a już tak doświadczona, jakby trzydziestoletnia. Wytrawna i rozeznana we wszystkich sztuczkach nierządu... Nie masz pojęcia, jakie śpiewa piosenki. (s. 89)

z kawiarni literackiej. Jedynym znakiem seksualności kobiety, który mogła być przez nią wysyłany, było gustowne unoszenie spódnicy, a wraz z nim wywoływanie fałdami stroju odpowiedniego szelestu, którego tajników należało się uczyć niczym kunsztownej sztuki. Tak właśnie wyglądało na przełomie wieków kobiece „panowanie” nad sobą, ujarzmianie popędów, dbanie o swój nienaganny wizerunek. Jak wskazuje Krystyna Kłosińska, pisząc o kobiecym stroju w kontekście *Fin-de-siècle’istki* Gabrieli Zapolskiej: „obfite fałdy uniemożliwiają szybkie przemieszczanie się, narzucają uroczysty i wymierzony krok, dostojność ruchów i obojętność na wzburzenie. Ale także: zakotwiczą w jednym miejscu, udomawiają, unieruchamiają”. K. Kłosińska: *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 247. Gdyż właśnie o owo unieruchomienie wówczas szło, o utrzymanie kobiety w „miejscu”, którego nie powinna ona opuszczać. A tym samym szło nie tyle o zakrycie ciała kobiety, tzn. zasłonięcie je ubraniem stanowiącym swoiste przebranie, co w zasadzie o „pogrzebanie” ciała żywcem. Na przełomie XIX i XX wieku pojawia się również odzież damska, można by powiedzieć, alternatywna, umożliwiająca „złapać oddech”, zezwalająca na bardziej nieskrępowany ruch: to kostium „starannie wypracowany przez krawca, a nie krawcową, dlatego nazywany bywa z angielska *tailor-made*, po francusku *tailleur* albo także *trotteur*, bo wygodny, bo zostawia paniom swobodę ruchów, pozwala szybkim krokiem chodzić po mieście, robić zakupy albo po prostu »flanować« po ulicach, dla higieny, dla sportu, czynność, która przyjęła się pod nazwą, również angielską, *footing*”. L. Przemski: *Fin de siècle po polsku...*, s. 219–220. Wbrew pozorom ów kostium nie okazał się świadectwem „odzyskania” przez kobiety pełnej swobody – nie był on kopią męskiej odzieży, a w związku z tym możliwości, jakie męska odzież mężczyznom dawała – gdyż secesja bardzo szybko zaczęła wyciskać na nim różne „typowe” dla damskich ubrań esy-floresy oraz inne „obciążające” ozdobniki. Jak również pod owym kostiumem gorset znajdował właściwe zastosowanie, nieustannie czyniąc z kobiecej talii coś na kształt talii osy bądź wazki. Nadzór nad kobietą, mimo rozwoju ruchów feministycznych walczących o prawa do podjęcia przez nią pracy oraz nauki w przestrzeni uniwersytetu, na swój skostniały sposób w dalszym ciągu trwał. Stąd wśród coraz lepiej wykształconych i samodzielnych kobiet doby *fin de siècle’u* tak często pojawiające się „irrationalne” wybuchy hysterii – bunt ich ciał.

Pod pewnymi względami Kasia pełni funkcję podobną do Poli. Jest, równie jak ona, postacią krzyżującą w sobie dziewczęcość z kobiecością. Co więcej, jest tą, która posłuszenie wypełnia polecenia mężczyzn. W jej przypadku jednak chodzi o samą seksualizację dziewczęcości podniesionej do rangi kobiecości, to znaczy – nie o dyskurs „świętej”, lecz o dyskurs „grzesznej”.

Ostap wydaje się czerpać „pustą” przyjemność z samej obecności Kasi, jak i z faktu opłacania jej usług. Pomimo iż, jak mówi Gordon, Kasia darzy Ostapę uczuciem: „Ona cię kocha: powiedziała mi raz, że oddałaby trzy lata życia swego za jedną, jedyną noc spędzoną przy tobie...” (s. 100), to nie wzbudza w nim żadnych silniejszych emocji. Jako prostytutka-towar, która „sama siebie przewyższa w rozpasaniu” (s. 129), może być wyłącznie konsumowana (z-używana), wymieniana przez mężczyzn, natomiast w żadnym wypadku nie przysługuje jej przywilej „opuszczenia rynku” pod postacią stania się ukochaną mężczyzny. Jest wszakże towarem, który nie jest traktowany poważnie.

Jeśli Pola występuje w roli „nietkniętej”, co czyni z niej towar „luksusowy”, tak Kasia swoją wysoką wycenę uzyskuje dzięki doskonałej znajomości tajników dotyku. Ciało prostytutki „zyskuje na wartości z tego właśnie powodu, że już zostało (z)użyte”²³⁶. Obie bohaterki, Pola i Kasia, zajmują więc miejsca na przeciwległych sobie biegunach, niemniej obie również ulokowane są w paradygmacie tego samego patriarchalnego prawa – poddającego ekonomizacji ciała kobiet. Stąd, mimo ich oczywistych „odmienności”, śmiało można o nich powiedzieć, iż jawią się jako – „identyczne”.

Heli z kolei, jako jedynej, udaje się w finale powieści wydostać z wnętrza dyskursu Gordona, stanąć poza nim. Dlatego też z towaru, którym od początku do końca jest Pola czy Kasia, Hela ostatecznie przeistacza się w jednostkę samodzielną (wyzwoloną). Z tej, która wiernie naśladuje męskie fantazmaty, staje się tą, która zaczyna kreować własne. Wybierając swoją inność zamiast realizacji wyobrażeń Gordona, zaczyna słyszeć samą siebie, sobie służyć. Siebie również „odzyskuje”:

– Dziś przestałam cię kochać – rzekła w końcu i podniosła się.

Podawała mu rękę.

– Dziękuję ci – powiedział cicho – miłość ku tobie dała mi hart i rozpacz. Inaczej nie zdołałbym może zrobić tego wszystkiego.

– Bądź zdrow!

– Gdzie idziesz?

²³⁶ L. Irigaray: *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą...*, s. 156.

Ów dialog akcentuje niespotykany dotąd spokój Heli. Dopiero na samym końcu powieści Hela sprawia wrażenie kobiety, która, wyleczywszy się z histerii oraz z miłości do Gordona (i ta zależność, jak sądzę, mówi sama za siebie), podążając – paradoksalnie – do domu, zmierza do jakiegoś innego świata, gdzie nie ma miejsca ani na samoponížanie, ani na niszczenie, ani też na resentment, gdzie zaś można doświadczyć afirmacji odmienności.

Przeto tam, gdzie kończy się wzniesiona na prawie dominacji narracja Gordona, tam również ma swój początek oparta na wolności narracja Heli.

Ekspresje, przemiany. Sztuka i miłość w *Synach ziemi*

Artyści

„Sztuka – pisze Elizabeth Grosz – jest zwierzęcą dokładnie w takim stopniu, w jakim seksualność jest artystyczna”²³⁷. Artysta jest twórcą w takiej mierze, na jaką zezwala mu jego własne ciało: ciało-kłaczę. Sztuka, innymi słowy, jest rejestrem zdolności ciała w najróżniejszych jego stanach. Czy wobec tego może być uznana za to, co jawi się jako produkt artysty-autora, czy jako to, co artystę-autora ustanawia? A może jest tak, iż ciało, ciało jako takie, jest artystyczne, zaś rozum pozostaje odpowiedzialny za zaciemnienie obrazu sztuki? Czy sztuka wyłania się z ciała? Czy raczej ciało stanowi tylko materię, która umożliwia rozumowi tworzenie sztuki? Ale także: jakie jest miejsce podmiotu w sztuce? A może jednak, pytając zupełnie z innego punktu widzenia, w polu sztuki podmiot ulega swoistemu zniesieniu? Czy źródło sztuki tkwi w szczęściu, cierpieniu, afirmacji, buncie? W tym, co nieludzkie, czy może jednak w tym, co arcyłudzkie? I gdzie w tym wszystkim znajduje się problem płci? Z tak postawionymi pytaniami, w sposób niedosłowny oczywiście, próbuje Przybyszewski zmierzyć się w *Synach ziemi*²³⁸.

Dyskurs o sztuce jest zasadniczo wpisany w fabułę powieści. Bohaterowie toczą rozmowy, które odwołują się do literatury światowej i polskiej, niejednokrotnie nawiązując do różnych kontekstów odgrywających istotne role w modernizmie. Członkowie krakowskiej bohemy figurują na kartach powieści jako teoretycy literatury, teatru, muzyki, a centralnym punktem ich rozważań staje się figura artysty: tożsamość artystyczna, znaczenie artysty w społeczeństwie, status publiczności etc.

Różne typy podmiotowości artysty – boga, ofiary, kłowna i psychopaty²³⁹ – przewijają się od początku aż do końca powieści. Wydają się też wszystkie sprowadzać do jednego

²³⁷ E. Grosz: *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York 2008, s. 70.

²³⁸ Wszystkie cytaty zapożyczam z wydania: S. Przybyszewski: *Synowie ziemi*. Lwów 1923. Numery stron lokuję w tekście głównym. Pierwszy tom powieści oznaczam skrótowo jako „SZ” (*Synowie ziemi*), natomiast dwa następne jako „SZ.DS” (druga część *Synów ziemi* zatytułowana *Dzień sądu*) oraz jako „SZ.Z” (część trzecia *Synów ziemi* nosząca nazwę *Zmierzch*). Tam, gdzie uznaję to za konieczne, uwspółcześniam pisownię.

²³⁹ Problematyczność funkcji artysty, jaka pojawiła się w dobie *fin de siecle’u*, została interesująco opisana przez Marię Podrazę-Kwiatkowską, której tekst, na marginesie mówiąc, został wyposażony w cztery motta pochodzące z różnych pism Przybyszewskiego. Toteż *Synowie ziemi* w szerokim zakresie podejmują temat artysty, którego rola, jak wskazuje Podraza-Kwiatkowska, podlegała u schyłku XIX wieku licznym kulturowo-społecznym transformacjom. *Synowie ziemi* wobec tego stanowią ważny głos w dyskursie poświęconemu znaczeniu artysty w czasach rodzenia się tzw. kultury popularnej. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska: *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*. W: Eadem: *Symbolizm i symbolika w poezji*

wspólnego mianownika: inności. Można zatem powiedzieć, że to inność – w różnych swych odsłonach – „sankcjonuje” artystę w *Synach ziemi*.

W trakcie rozmowy Czerkaskiego z Szarskim, otwierającej utwór, ten drugi pyta zdawkowo pierwszego:

– Więc czujesz się nieszczęśliwym?

– Nie, to nie! Tylko mi wstyd dawniejszego życia... – zamyślił się. – Trzeba być hardym i splunąć na to głupie mamidło, które szczęściem nazywają. Wiesz, co Nietzsche powiedział?

– Co?

– „Czyż żyłem kiedy dla mego szczęścia? Dla mego tworu żyłem...” Artysta, który nie umie sobie tego powiedzieć z tą samą dumą, nie jest artystą...

– A miłość?

– Piasek, którym nam życie oczy zasypuje. He, he – miłość, miłość, miłość... (SZ, s. 11)

Przytoczone słowa zarysowują podstawową problematykę *Synów ziemi*, na którą składają się dwie kwestie inicjujące najsilniejsze namietności bohaterów: sztuka oraz miłość.

Czerkaski, główny bohater tej liczącej kilkaset stron powieści, głosi tezę o zarzewiu sztuki, która powstaje na skutek poświęcenia jej życia; sztuka, mówiąc wprost, wymaga ofiar, ofiar w postaci miłości. Artystami są ci, którzy potrafią stanąć poza kategoriami ludzkimi, w obrębie – i przywołany Nietzsche w pełni oddaje tu filozoficzne tło – nadczłowieczeństwa. Tak więc artyści, zdaniem Czerkaskiego, powinni dumnie egzystować ponad normami, konwenansami. Nie przystoi im także zadawanie się z kobietami. Artyści – wreszcie – muszą podzielać zdanie Zaratustry: „Przed motłochem wszakże równi być nie chc[ą]”²⁴⁰.

Młodej Polski. Kraków 1994, s. 384–411. Artystą-bogiem jest Czerkaski, główny bohater powieści: „Byłem, po milion razy byłem i po milion razy będę. I byłem, i wrócę coraz silniejszy, coraz więcej świadomy. To wszystko, na co byłem ślepy przed milionem lat, przejrzę, gdy wrócę...” (SZ, s. 40), „tak chciało moje przeznaczenie, bym uświadomił, co dotychczas jeszcze nie było świadome...” (SZ, s. 67). Drugim bohaterem wyposażonym w boski pierwiastek jest Szarski: „Szarski siadł przy fortepianie i od razu stał się nowym człowiekiem. Przeistaczał się, potężniał, zdawał się nie z tego świata” (SZ, s. 58), „Szarski miał nadzwyczajne siły” (SZ, s. 59). Przykładem postaci, która uosabia zagadnienie literackiego „prostytuowania” się (bycia ofiarą), jest zaś Turski: „Turski niszczy swój talent, Turski jest dziennikarzem” (SZ, s. 54), „muszę ciskać na targ te głupie, nędzne, jałowe rzeczy, bom biedny” (SZ, s. 55), „żona i dzieci pożarły mój talent” (SZ, s. 97), „Nie wolno mi mieć talentu, bo żelazne prawo zarobku w redakcji «Głos Tłumu» nie pozwala mi mieć nawet honoru...” (SZ, s. 98). Funkcję kłowna, jak sądzę, pełni Stasinek: „Hej, Stasinek! Zagraj «Słońce i pogoda». [...] Biedny Stasinek siadł znowu do fortepianu” (SZ, s. 18), „krzątał się między gośćmi, dolewał wódki, to piwa [...] kiwał siwą głową i był niezmiernie szczęśliwy” (SZ, s. 51). W psychopatycznej roli pierwszoplanowej, w pewnym sensie prócz Czerkaskiego, wydaje się występować Hanka. Tutaj podaję tylko kilka wskazówek pochodzących z pierwszego tomu powieści „diagnozujących” jej skłonność do popadania w skrajne stany: „Jak ja sobą gardzę! Jakam ja wstrętna, podła, marna” (SZ, s. 120), „jam chora, obłąkana, ja oszalałam z bólu” (SZ, s. 122), „siedziała jak w jakimś skamieniałym jasnowidzeniu” (SZ, s. 172). Więcej na ten temat w dalszych partiach rozdziału.

²⁴⁰ F. Nietzsche: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. Berent. Poznań 2006, s. 275.

Tyle, powiedziałbym, fundamentalnej teorii, którą uprawia na wstępie bohater. Praktyka okazuje się bowiem zgoła odmienna.

Skąd wywodzi się sztuka, wokół której toczy się akcja utworu? Czy sztuka powstaje dzięki anihilacji kobiecości? I w końcu: kim są powieściowi artyści?

Bo jedyne źródło tworzenia to ból. (SZ, s. 29)

Rodzą się nędzarzami. Przyjdą na świat, bieda i niedostatek spoglądają w ich zdziwione oczy – potem straszna walka z życiem, na strychach i poddaszach, w głodzie, błocie, upokorzeniu. [...] idą po twardej ścieżce, a szatański ogień błędny wabi ich na najgłębsze bagna – bo tak chciało ich przeznaczenie, że ze swej krwi, ze swego bólu, z błota i bagna życia mają wskrzeszać cudotwórcze kwiaty, z brudu snuć złote przędzy, a śmiecie życia pokrywać bogatym kobiercem piękna.

[...] ci biedni nędzarze, co swoich braci w Chrystusie uczą czuć i myśleć – ha, ha, ha..., nowe drogi torują, drą się przez gąszcze i zarośla, łamią gałęzie i tępią ciemne bory, by wreszcie ukazać to słońce, które przecież ma wejść ponad ludzkością... (SZ, s. 30–31)

Wiesz, ja jestem specjalistą w cierpieniu – he, he, znam się na najstraszniejszych torturach bólu (SZ, s. 88)

Bo tylko ból, ból jest macierzą tworu. (SZ, s. 99)

Kaja Silverman, oprócz odniesień do ustaleń Freuda dotyczących erogennej, kobiecej oraz moralnej postaci masochizmu, jak i do ich zazębiania się, wskazuje, głównie w oparciu o prace Theodora Reika, na jego czwarty typ – chrześcijański. O chrześcijańskim masochiście pisze, że:

[...] poszukuje nowej wersji siebie w nawiązaniu do modelu cierpiącego Chrystusa, samego obrazu ziemskiego pozbawienia i utraty (*the very picture of earthly divestiture and loss*). O tyle, o ile identyfikacja sugeruje całkowitą oraz kompletną negację wszystkich fallicznych wartości, chrześcijański masochizm ma radykalnie pozbawiające męskości implikacje i jest w swych najczystszych formach ze swej istoty niezgodny z pretensjami męskości. A odkąd jego podstawowy wzór jest raczej męskim niż kobiecym podmiotem, te implikacje mogą się wydawać niemożliwymi do zignorowania²⁴¹.

²⁴¹ K. Silverman: *Male Subjectivity at the Margins*. New York, London 1992, s. 198.

Rodzi się zatem wizerunek artysty, który odnosi się do figury Chrystusa. Wizerunek świętego, ale i obciążonego przymusem znoszenia upokorzeń. Artysta, w tym kontekście, jawi się jako biedak wystawiony na pośmiewisko, aczkolwiek czyniący cuda. Jako nędzarz, który funkcjonuje poza zagadnieniami płci, jak i który – równocześnie – jest płcią naznaczony (artysta – paradoks tożsamościowy?).

Skoro artysta jest naznaczony płcią, to którą? Męską, kobiecą? Jak twierdzi Silverman: „mężczyzna masochista [...] całkowicie zostawia społeczną identyfikację – tak naprawdę porzuca swoje Ja – oraz przechodzi na »wrogi teren« kobiecości”²⁴². Kim jest wobec tego masochista? Mężczyzną? Mężczyzną asekualnym na podobieństwo Chrystusa? Kobietą? – Ponieważ obierającym perspektywę typową (w sensie psychoanalitycznym) dla podmiotu żeńskiego, a zatem podmiotu „dążącego” do czerpania przyjemności z bólu? A może domeną masochisty jest fakt płynnego przechodzenia z jednej w drugą, jak i, kolejno, w trzecią rolę tożsamościową? Czyli brak „konkretnej” płci? Jean Laplanche i J.-B. Pontalis objaśniają:

Istnieje oczywista tendencja, by przez „masochizm kobiecy” rozumieć masochizm kobiety. Zapewne, Freud oznaczył tym terminem „wyraz istoty kobiecości”, ale w teorii biseksualności masochizm kobiecy jest możliwością właściwą każdemu człowiekowi. Co więcej, tego właśnie określenia używał Freud, opisując to, co stanowi u mężczyzny samą istotę perwersji masochistycznej: „Mając jednak sposobność badania przypadków, w których masochistyczne fantazje zostały szczególnie bogato opracowane, z łatwością odkrywa się, że przenoszą one osobę w sytuację charakterystyczną dla kobiety”²⁴³.

Proces anihilacji kobiety (kobiecości), który wstępnie Czerkaski rekomendował, nie skutecznia się. To, co kobiecie, jeśli nawet nie konfrontuje się z bohaterem od zewnątrz, to daje o sobie znać w postaci obierania przez niego pozycji typowej dla kobiety²⁴⁴. Nie ma zatem nic zaskakującego w tym, że nie potrafi on uwolnić się od fantazmatów kobiecości. Bez wątpienia kobiecość – kobiecość jako fantom – jest tym, co go prześladowe, co przybiera w jego widzeniach ambiwalentne znaczenia. Wydaje się ona również tym, co przez niego, wprost z jego wnętrza, „jakoś” – bezwolnie! – zabiera głos.

Zdrada i odejście żony przemieniają wyobrażenia Czerkaskiego o męskiej oraz kobiecej doli i niedoli: „Był wtedy śmieszny, czuł się wtedy upokorzonym” (SZ, s. 35). By

²⁴² Ibidem, s. 190.

²⁴³ J. Laplanche, J.-B. Pontalis: *Słownik psychoanalizy*. Red. D. Lagache. Przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska. Warszawa 1996, s. 133.

²⁴⁴ Leo Bersani: „Pasywność sama z siebie transformuje poetę w jakiś byt kobiecy”. Cyt. za: K. Kłosińska: *Ciało, pożądanie, ubranie...*, s. 14.

wyrazić się jasno: Czerkaski w pewnym momencie zaczyna cierpieć niczym bezradna kobieta. Więcej, jako opuszczony, sam zdaje się przypominać kobietę, przejmując jej „rolę”. O czym to świadczy? Głównie o problemie z niejednoznacznością, jaka charakteryzuje jego podmiotowość. Zwracając uwagę na styl wypowiedzi Czerkaskiego, styl narracji, który uprawia, można wszak stwierdzić, że cechuje go „zawieszenie języka”, a więc występowanie w jego wywodach piosenek (refrenów), płaczu, ciszy, rozgadania („wylewu” słów), krzyku, śmiechu, jąkania się itp. Język Czerkaskiego jest językiem, który „staje-się-zwierzęciem”. To język artysty, który za wszelką cenę szuka inności. Zaś sam Czerkaski to ktoś, kto dokonuje absolutnej deterytorializacji swojego Ja.

Deleuze pisze, że masochiści nie naśladują zwierząt, lecz „wchodzą w sfery nieokreśloności lub bliskości, w których kobieta i zwierzę, zwierzę i mężczyzna, stali się nie do odróżnienia”²⁴⁵. Spójrzmy na poniższy fragment powieści:

Położył się na sofie. Był strasznie wyczerpany i chory.

I nagle ujrzał jakiegoś strasznego, olbrzymiego pająka, w rogu ściany pod sufitem.

[...] Ten pająk był bezcielesny, jakby niewidzialny, w czwartym wymiarze – pająk w matematycznym obmyśleniu.

[...]

Wyteżył całą siłę, nieznaną mu dotąd siłę woli, by nie rozproszyć uwagi, bo ilekroć zaczął poddawać się zmęczeniu i sennieści, pająk nogi wyciągał.

I coraz straszniejsze robił wysiłki, bo pająk zdawał się czytać w jego duszy, śledzić jej opadanie i potężnienie, to kurczył się, malał, to znowu rósł i nogi wyciągał, zdawał się macać opór powietrza pomiędzy sobą a swoją ofiarą.

[...]

Siadł, i całą mocą spojrzął na swego oprawcę.

Pająk skrył się.

Odetchnął.

Ale teraz go ujrzał tuż ponad sobą, chytrego, chciwego krwi, pewnego swej ofiary...

Zerwał się na równe nogi.

Ochłonał.

– Malaria, malaria! (SZ, s. 73–74)

Stawanie-się-zwierzęciem jest stacjonarną podróżą, o przebiegu i charakterze której decyduje intensywność przeżyć. „To mapa intensywności, zbiór różnorodnych stanów,

²⁴⁵ G. Deleuze: *Re-presentation of Masoch*. In: Idem: *Essays Critical and Clinical...*, s. 54.

przeszczepionych człowiekowi szukającemu wyjścia. To twórcza linia ucieczki, która nie ma wyrażać niczego poza sobą samą”²⁴⁶.

Mimo wszystko jest tak, że Czerkaski owej ucieczki się lęka. Ja Czerkaskiego stawia opór siłom, które produkuje jego wyobraźnia, a pewne ukryte w nim ładunki – tajemnicze „coś” – na swój sposób czerpią energię z nadmiaru, który znajduje się w świecie, obiektach, stworzeniach. Wskutek tego w psychice bohatera dochodzi do ścierania się porządku z chaosem, rozumu z ciałem, świadomości z nieświadomością. Reprezentacje, mówiąc krótko, konfrontują się z afektami.

Można również powiedzieć, iż opuszczony przez żonę Czerkaski potwierdza to, na co wskazuje Marguerite Duras w swoich uwagach dotyczących związku szaleństwa z samotnością. Duras wszak twierdzi, że człowiek skazany na siebie, człowiek pozostawiony sam sobie, jest jednocześnie zmuszony popaść w obłąd, „nic – jak mówi – nie powstrzyma w nim erupcji obłądu”²⁴⁷.

Tak więc pewna irracjonalna siła – obłąd? – nakazuje Czerkaskiemu szukać sposobów na intensyfikację ekspresji dotąd mu nieznanych. „Zawsze chodzi o wyzwolenie życia tam, gdzie jest ono uwięzione, lub o narażenie go na niepewną walkę”²⁴⁸. Stawanie-się-zwierzciem umożliwia bohaterowi zetknięcie się z ekspresjami, które odsyłają go ku strumieniowi niewyczerpanego życia: ku sztuce. Niewyczerpane życie, co kluczowe, wydaje się zaś pochodzić z inności. W scenie obrazującej „stawanie-się-zwierzciem” jest albowiem coś, co mówi o rzeczywistości wyposażonej w inność, czyli w nadwyżkę, przesadność; to jest swoisty magnetyzm inności. „To, co w nas najbardziej artystyczne, jest tym, co najbardziej zwierzęce”²⁴⁹. Zauważmy, że tak ujętego problemu Czerkaski świadom nie jest, stąd często wybiera dezercję w chorobę.

Malaria w *Synach ziemi* jest przenośnią niedyspozycji ciała i duszy.

Wszędzie malaria! Malaria we krwi i tkankach wynędzniałego żebractwa i żydostwa, malaria w mózgu i nerwach tych niezdolnych do życia neurasteników, którzy się chmarą całą do niego cisnęli, malaria w sercach obłudnego, rozpustnego mieszczaństwa, o małej a niechlujnej duszy.

²⁴⁶ G. Deleuze, F. Guattari: *Składniki ekspresji...*, s. 179–180.

²⁴⁷ M. Duras: *Pisać...*, s. 33. To obłąd wynikający z doświadczania samotności jako stanu wkroczenia na „inny” poziom percepcji, w którym „hałasy z kuchni, odgłosy telewizora albo radia z sąsiednich mieszkań”, dotąd niesłyszalne, nagle zaczynają likwidować ciszę, żyć własnym życiem.

²⁴⁸ G. Deleuze, F. Guattari: *Co to jest filozofia?* Przeł. P. Pieniążek. Gdańsk 2000, s. 189.

²⁴⁹ E. Grosz: *Chaos, Territory, Art...*, s. 63.

Zdawało mu się, że całe miasto zarażone było tą szatańską malarią.

[...]

Malaria! Malaria! I jemu jad choroby przegryzał duszę, ręce opadły, a serce boli, boli... Wszystko w tym wielkim relikwiarzu psuł i niszczył ten jad – najszlachetniejsze zapędy, najgorętsze porywy i uniesienia. (SZ, s. 32)

Częste skarżenie się Czerkaskiego na swoje złe samopoczucie jest zastanawiające: „Chory jestem, widocznie chory” (SZ, s. 50), „byłem bardzo chory” (SZ, s. 79), „Jestem tylko bardzo osłabiony” (SZ, s. 92), „jestem jeszcze chory” (SZ, s. 98). Czerkaski to nadrzędny powieściowy – obok Hanki Glińskiej – hipochondryk. Jego ucieczki w chorobę stanowią metaforę artystycznej niemocy. Choroba, w tym sensie, oznacza stan wyczerpania talentu Czerkaskiego; talentu, który świadczy o istnieniu życia w pełniejszym wymiarze: „Tak, i jemu przegryzał mózg jad malarii: serce wyschło, dusza – twórcza, nieznana dusza – straciła głos, bo przestał ją ból sycić” (SZ, s. 106).

Hipochondryczne ciało – tłumaczą Deleuze i Guattari – powinno być postrzegane jako ciało, którego organy uległy destrukcji. To ciało nieproduktywne. Można powiedzieć, że z hipochondrycznego ciała upuszczono krew, wypruto żyły, wycięto mięśnie i usunięto mózg. Hipochondryczne ciało, by tak rzec, jest pozbawione mięsa. Hipochondryk to ktoś, kto przypomina kościotrupa przyodzianego w skórę – nikogo więcej²⁵⁰. I nie bez znaczenia pozostają te uwagi dla interpretacji powieści. W kontekście fabuły wszakże brak ciała (utrata poczucia ciała) nie oznacza nic innego jak brak kontaktu z ziemią. Utrata ciała niesie w sobie symptomy zerwania relacji z ziemią rodzinną, ziemią z lat dziecięcych. Z kolei brak ciała jako brak styczności z ziemią nie nawiązuje do niczego innego jak do niemożności uprawiania sztuki; to absencja artystycznych kreacji²⁵¹. Jakże w związku z tym znaczenie ma ciało-ziemia w powieści Przybyszewskiego?

²⁵⁰ „Panna X twierdzi, że nie posiada już dłużej mózgu ani nerwów, ani klatki piersiowej, ani brzucha, ani jelit. Wszystko, co jej pozostało, to skóra i kości zdeorganizowanego ciała. To są jej własne słowa.” Zob. G. Deleuze, F. Guattari: *A Thousand Plateaus...*, s. 150.

²⁵¹ Nie da się ukryć, że *Synowie ziemi* zostali wyposażeni w wątki autobiograficzne, stąd rodzinna ziemia Czerkaskiego jest przedstawiona zgodnie z krajobrazem ziemi kujawskiej, z której Przybyszewski pochodził. W przedmowie do *Krzyku* (wyd. 1917) zatytułowanej *W zwierciadle* Przybyszewski objaśnia korelację pomiędzy ziemią rodzinną a swym piarstwem:

„Niedaleko od wsi mojej rodzinnej stał na wzgórku – stąd nazwa tej wsi: «Góra» – kościół, fundowany przez przodków Józefa Kościelskiego.

Do dziś dnia błądzi moja dusza we wszystkim, co mi się tylko pod pióro nasuwa, naokół tego kościoła i nigdzie – w żadnym przybytku tak często nie przebywa, jak w tym zwykłym wiejskim kościele, jakich tysiące jest w Polsce.

[...]

A wszystko to razem – bezgraniczne, szerokie monotonne przestrzenie, upiorny urok Gopła, moczarów i torfowisk, niewysłowny czar nocy księżycowych, tajemnicze rozhowy srebrnych topól i wierzb

„Być Anteuszem! – podchwycił Czerkaski” (SZ.DS, s. 269). Być Anteuszem! – czyli czerpać energię z ziemi/matki²⁵². Można sądzić, że ziemia odpowiada myśleniu, które „nie rusza się z miejsca” (myśleniu fundamentalnemu), niemniej w problematyce powieści – przeciwnie – przyjmuje ona znaczenie ciała erupcyjnego: żywego, wibrującego, ciała, które śpiewa i tworzy muzykę. „Muzyka – jak wskazuje Elizabeth Grosz – jest skutkiem ruchów terytorializacji, deterytorializacji i reterytorializacji drgającej siły w jej wyrażeniu (rozłam lub różnicy) ciała i ziemi”²⁵³.

Zwróćmy się ku scenie ukazującej grę Szarskiego na fortepianie oraz wykonanie pieśni *Święty Boże, Święty Mocny*²⁵⁴: „Nastąpiło zlanie się człowieka z martwą rzeczą. Dusza Szarskiego udzieliła się drzewu i metalowi, i kości słoniowej. Technika Szarskiego była nieskończenie delikatnym, nieskończenie wydoskonalonym środkiem, by duszę swą do naga wyśpiewać” (SZ, s. 59), „To już nie fortepian, to orkiestra cała” (SZ, s. 60). Ów koncert – „odwieczny temat bólu i cierpienia” (SZ, s. 58) – inicjując wizję Czerkaskiego, przywołuje postać Hanki Glińskiej – ukochanej bohatera – ale i w pewien sposób przenosi go w krajobraz

przydrożnych, z niczym niedająca się porównać hipnotyzująca moc i siła obrzędów kościelnych – wszystko to wytworzyło w duszy dziecka – oczywiście tylko takiego, które przekleństwem twórczości obarczone zostało – pewne zasadnicze, gotowe już formy, w które już wszystko, co potem jako już dorosły człowiek przeżywałem, z natury rzeczy się wylewało [...]. Tęsknota była i jest w mej duszy niejako morzem promieniującego ciepła, które wszystko we mnie rozkładało: w mej duszy stawało się wszystko tęsknotą.

Cały mój twór tkwi w tęsknocie!”

S. Przybyszewski: *Krzyk*. Lwów 1917, s. 19–21. Pisownia została uwspółcześniona.

²⁵² Anteusz był synem Gai nabierającym mocy dzięki bezpośredniej relacji z matką, tzn. dzięki jego stąpieniu po ziemi. Jego zabicie – co słusznie wywnioskował Herakles – stało się możliwe za pomocą oderwania go od powierzchni ziemi, podniesienie go: poprzez „zabranie” go matce. Zob. Z. Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 2003, s. 460–461.

²⁵³ E. Grosz: *Chaos, Territory, Art...*, s. 55.

²⁵⁴ Jest to oczywiście tytuł utworu Jana Kasprówicza pochodzącego z cyklu *Ginącemu światu*, który stanowi pierwszą część *Hymnów* (1898 – 1901). *Święty Boże, Święty Mocny* – jako hymn koronny – Przybyszewski wykorzystuje do przeprowadzenia refleksji wokół takich zagadnień jak: dusza, samotność, ból jako istota życia, obojętność Boga na cierpienie człowieka.

„Obecność” Kasprówicza w *Synach ziemi* prawdopodobnie jest pokłosiem burzliwych wydarzeń osobistych, które miały miejsce na początku XX wieku, zarówno w życiu jednego, jak i drugiego pisarza. Związanie się Przybyszewskiego z żoną Kasprówicza, Jadwigą, stało się przyczyną wyjątkowo pozytywnego, wręcz faworyzującego – być może w celu „odkupienia” swych win – stosunku Przybyszewskiego do twórczości Kasprówicza. Od tej pory bowiem Przybyszewski niejednokrotnie występował z pozycji poplecznika osiągnięć literackich swego krajana. Najpełniejszym wyrazem tego faktu, stanowiącym zwieńczenie owych przychylnych i propagatorskich tendencji, jest tekst *Z gleby kujawskiej* (1902), w którym Kasprówicz został nazwany przez Przybyszewskiego jedynym autochtonem w literaturze polskiej, tym, który jako pierwszy nadał ziemi jej metaforyczny charakter.

22 maja 1905 roku w liście do Kasprówicza Przybyszewski pisał:

„Wielmożny Panie, jestem człowiekiem i jestem artystą. Jako człowiek wyrządziłem Panu wielką krzywdę. Jako artysta ukochałem Pański twór, ubóstwiam go i stawiam go wyżej ponad twór naszych największych.

Zechciej Pan na chwilę, choćby na małą chwilę zapomnieć, że istnieję jako człowiek, tylko myśl Pan o artyście, który z najgłębszą miłością przez trzy kwartały usilnie pracował, by choć odrobinę przyswoić obcemu językowi z Pańskich potężnych poematów. Nie dla zarobku podjąłem się tej pracy, tylko dla przysporzenia chwały dla ziemi, która Pana wydała”. S. Przybyszewski: *Listy*. Oprac. S. Helsztyński. T. 1. Warszawa 1937, s. 332.

rodzinnych stron. Zestawienie: „muzyka – ciało – kobieta – ziemia” nie są tutaj przypadkowe. Jak zaznaczają Deleuze i Guattari: „Muzyka jest prześlągnięta blokami z dzieciństwa (*childhood blocks*), blokami kobiecości. Jest prześlągnięta każdą mniejszością, a dodatkowo tworzy ogromną siłę”²⁵⁵. Siłą muzyki są refreny, refreny miłości oraz śmierci, które wyznaczają narodziny rytmu – rytmu ciała/ziemi. „Refren jest niczym rytmem, który wyznacza terytorium z chaosu, który rozbrzmiewa i intensyfikuje ciało”²⁵⁶.

„W przypadku neurotycznej tożsamości – podkreśla jednak Guattari – refren rozwija się w »nałogową« (*»hardened«*) reprezentację, na przykład, obsesyjny rytuał”²⁵⁷. Refren przemieniony w obsesyjny rytuał może stanowić przyczynę eksplozji emocji, powód szaleństwa bądź halucynacji; to osobliwa erupcja ciała/wulkanu. Faktem wszak jest, że Czerkaski doświadcza „eksplozji” dokładnie w ten sposób zilustrowanej. A dochodzi do niej podczas odprawiania przezeń modlitwy do „strasznej kochanki Sztuki” (SZ, s. 106).

Och! Stworzyć choć jedno słowo, wyrwać je z siebie razem z ochłapem serca – słowo,
przy którego porodzie skonać by można z męki i rozkoszy.

Hej! Rozkwitła ziemia, jako widna i szeroka – skrzy się jezioro brylantami i złotem
świętej niebios monstrancji – szumią topole nad brzegiem w sennym upojeniu – kołysze się
w skwarnym skupieniu sitowie i las trzciny – i wszystko tchnie spokojem, uciszeniem,
modlitwą – tylko w jego sercu ból i gorzkość, i szarpiąca się zgryzota.

[...]

A ty, o Pani, dzika nierządniczo, co służysz wybranym i niegodnym –

Ty, której szaty może zdzierać kapłan i pacholek –

Ty, kale, brudzie, piękności –

Bądź mi pozdrowiona!

[...]

Ty, która niegdyś dawałaś twórcy taką moc i potęgę, że niszczył stare tablice i nowe
zapisywał – nowy zakon tworzył –

Ty, która dziś, sprzedajna, na wszystkich rynkach, na metry, stronnice, arkusze,
kilogramy gliny się liczysz –

Bądź mi przeklęta!

Bądź mi przeklęta! – huknął pięścią w stół...

A może ktoś pukał do drzwi? Zdawało mu się, że ktoś pukał... [...]

²⁵⁵ G. Deleuze, F. Guattari: *A Thousand Plateaus...*, s. 300.

²⁵⁶ E. Grosz: *Chaos, Territory, Art...*, s. 19.

²⁵⁷ F. Guattari: *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Trans. P. Bains, J. Pefanis. Bloomington, Indianapolis 1995, s. 17.

Hanka! Hanka!

Przypadł do jej nóg i w chciwym oblędzie całował jej stopy.

Hanka!!

Hanka stała nieruchoma, martwa – trup... (SZ, s. 108–111)

„Sztuka – ziemia – kobieta – ciało” stanowią w przytoczonym fragmencie swoistą komplementarność. A możliwość eksploracji tej komplementarności ma artysta-syn ziemi; artysta, który posiada dostęp do „perceptów” i „afektów”. „Percepty nie są już percepcjami, lecz są niezależne od stanu tych, którzy ich doświadczają; afekty nie są już uczuciami bądź doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy się im poddali”²⁵⁸. Wrażenie, które jest złożone z perceptów oraz afektów, dokonuje deterytorializacji dotychczasowego osądu. Zadaniem artysty wydaje się zatem docieranie do nadrzędnych stanów świadomości, czyli do inności, która reterytorializuje wrażenia: inności pochodzącej z ciała, które rodzi się z ziemi i które do ziemi powraca. Podstawowym celem artysty jest więc odkrywanie różnych oblicz/interpretacji ziemi, słowem – życia; to również nieustanne zwracanie się ku życiu jako tajemnicy.

– Chcesz spojrzeć w przyszłość i odczytać runy przyszłych wydarzeń?

Badaj lot ptaków, w których duszy płonie ten sam praogień, co w twojej duszy płonie. Słuchaj szmeru liści, spoglądaj w gwiazdy i w metalowe zwierciadła, odczytuj linie twojej dłoni: w tysiącu form ukształtowałem twoją przyszłość, ale ty badaj, szukaj, rozwiązuj zagadki, bo przykazaniem moim jest bystrość i chytryść, przezorność i ciekawość twórcza, i duma, i odwaga, i zbrodnicze łamanie praw. (SZ, s. 140)

Elizabeth Grosz wskazuje, że sztuka jest „aktem wydobywania ze znaczeń sił, wrażeń lub mocy z wstrząsającego życia, jest ona stawaniem-się (*becomings*), które nie istniały wcześniej, a które mogą przywołać oraz wytworzyć przyszłe wrażenia, nowe stawania-się”²⁵⁹. Ujęcie sztuki zgodnie z filozofią „stawania-się” – a właściwie „stawań-się” (*lm*) – jest uderzająco podobne do filozofii sztuki, którą głosi Czerkaski. Na pytanie dotyczące tego, dla kogo pisze, Czerkaski bowiem udziela takiej oto odpowiedzi:

Dla tego jednego, który moją pracę podejmie, rozszerzy, nakreśli jej nowe, mnie nieznane widnokreśli, i przekaże całość temu, który po nim przyjdzie – i tak przez wieki

²⁵⁸ G. Deleuze, F. Guattari: *Co to jest filozofia?...*, s. 180–181.

²⁵⁹ E. Grosz: *Chaos, Territory, Art...*, s. 75.

wieków, aż przyjdzie ten, który nic już sobie uświadamiać nie potrzebuje, bo wszystkiego będzie świadom. (SZ, s. 67).

Stąd w *Synach ziemi* niejednoznaczny stosunek bohaterów do twórców z przeszłości: Słowackiego i Mickiewicza. „Stawanie-się jest ruchem, przez który linia uwalnia się z punktu, czyniąc punkty niezauważalnymi: kłaczem, przeciwieństwem drzewiastości; odrywa się od drzewiastości. *Stawanie-się jest antypamięcią*. [...] Wspomnienia zawsze mają reterytorializacyjną funkcję”²⁶⁰. Otóż, przywoływanie postaci Słowackiego i Mickiewicza pozwala dostrzec pewne romantyczne, związane z buntem oraz przełamywaniem utartych nawyków, tendencje, lecz jednocześnie nie służy ono za trzon artystycznych aspiracji tytułowych synów ziemi. Innymi słowy, figury romantyków nie stanowią źródeł, z których Czerkaski i inni powieściowi bohaterowie czerpią pełnymi garściami, a wyłącznie linie inspiracji, które rozpraszają się w tym, co aktualne.

[...] jaka olbrzymia rzecz byłaby z „Króla Ducha”, gdyby Słowacki był żył, chociaż jeden rok jeszcze! I to głupstwo. Słowackiego starczyło właśnie na te rapsody, które zostawił, a chociażby był żył sto lat jeszcze, nic by więcej nie zrobił. (SZ, s. 52)

I teraz na rynku, na tym najpiękniejszym rynku na całym świecie, stoi pomnik [Mickiewicza – przyp. A. M.] – ohyda, hańba, świństwo... [...] Móc zniszczyć ten pomnik i dać miastu inny [...]. (SZ, s. 56–57)

Widzisz, był jeden potężny człowiek, którego czczę, wielbię, ubóstwiam – Mickiewicz. Na parę lat przed śmiercią przestał pisać. To był potężny, niesłychany czyn! (SZ.DS, s. 87)

Mickiewicz stoi mi na równi z Izajaszem i Ezechielem. Słowacki w „Królu Duchu”, w „Genezis z ducha” sięgnął do samego dna najszybszych, najczęściej utajonych rzeczy. Nam, Polakom, przeznaczone, by stanąć na czele wszystkich narodów. (SZ.DS, s. 256)

Dlaczego bohaterowie, pomimo dokonania krytyki Mickiewicza i Słowackiego, nader często powracają do nazwisk wielkich romantyków? Ponieważ: „Pomniki są refrenami”²⁶¹. I jako pomniki-refreny wyznaczają rytm tożsamości narodu, historii, języka. Dzieło sztuki, będąc pomnikiem, nie jest jednakże ponadczasowym („kamiennym”) utworem zdarzeń

²⁶⁰ G. Deleuze, F. Guattari: *A Thousand Plateaus...*, s. 294.

²⁶¹ G. Deleuze, F. Guattari: *Co to jest filozofia?...*, s. 204.

z przeszłości, lecz jedynie wrażeniami dnia dzisiejszego, które same przez się nawiązują połączenia z tym, dzięki czemu – jako pomnik – jest ono sławione. „Działanie pomnika nie jest pamięcią, lecz fabulacją”²⁶². A fabulacja jest tym, co każdy z bohaterów powieści na swój własny rachunek uprawia. I nieważne, czy chodzi tutaj o fabulację stricte literacką, czy – powiedziałbym – polityczno-społeczną. Literatura bądź czyn – to wszakże dylemat, który w drugim tomie powieści nabiera ważnego znaczenia. Jego tragizm natomiast polega na niemożności dokonania wyboru spomiędzy nich²⁶³.

I jeszcze raz Deleuze i Guattari:

Pomnik nie upamiętnia, nie sławi czegoś, co przeminęło, ale powierza uchu przyszłości wciąż trwające wrażenia, które ucieleśniają zdarzenie: stale odnawiające się cierpienie ludzi, ich powracający protest, ich ciągle na nowo podejmowana walka²⁶⁴.

W *Synach ziemi* jest to walka na dwóch frontach: artystycznym oraz mesjanistycznym. Wymiar artystyczny (literacki) i mesjanistyczny (polityczno-społeczny) współistnieją oraz wzajemnie się uzupełniają. Sztuka oraz mesjanizm są pochodnymi tego samego problemu: cierpienia jednostki/narodu.

Wobec romantyzmu. Ekskurs

Stosunek Przybyszewskiego do romantyzmu był złożony. Przybyszewski pozostawił wiele świadectw potwierdzających jego zainteresowanie okresem dziejów literatury romantycznej. Wśród nich zaś można wyróżnić dwa główne: pierwsze, podejmujące temat romantyzmu w sposób *explicite*, poprzez bezpośrednie nawiązywanie do dorobku Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego oraz do pozostałych twórców epoki szturm i naporu; drugie, stanowiące oryginalne odnowienie – przewartościowanie – koncepcji dominujących w romantyzmie, które wraz z rozwojem przekonań krystalizujących się u schyłku XIX oraz na początku XX wieku stały się podwaliną do ukształtowania się

²⁶² Ibidem, s. 185.

²⁶³ Fanatykiem czynu jest Korfini, przyjaciel Czerkaskiego. To on nawołuje do wszczęcia działalności stroniących od literatury, która „zachwaszcza duszę” (SZ.DS, s. 110), to znaczy do niesienia materialnej pomocy prostym potrzebującym ludziom, jak i do wspierania antypruskiej szkolnej dziecięcej rebelii. Innymi słowy: nakłania do naśladowania Chrystusa: „Ofiary, męczeństwa potrzeba, by nie zmarnieć” (SZ.DS, s. 139). Co jednak zasadnicze, Korfini okazuje się literatem niczym nieróżniącym się od pozostałych powieściowych artystów-synów ziemi, o których miał w zwyczaju powiadać: „Wykolejeńcy, zatruci jadem moczarów i bagien, z zarazkami malarii w krwi, schyłkowcy” (SZ.DS, s. 71–72). Toteż marzy o staniu się poetą na wzór Tyrteusza.

²⁶⁴ G. Deleuze, F. Guattari: *Co to jest filozofia?...*, s. 195.

neoromantyzmu (neoidealizmu)²⁶⁵. Stanowisko Przybyszewskiego w odniesieniu do tradycji romantycznej musi być zatem rozpatrywane z co najmniej dwóch perspektyw: jako jawne czerpanie z dorobku romantyków, inspirowanie się nim, badanie go, jak również jako „nowoczesne”, a więc bazujące na kwestiach odróżniających neoromantyzm od romantyzmu, analizowanie problemów znajdujących się w centrum zainteresowań pokolenia z I połowy XIX wieku²⁶⁶.

Wspomnienia Przybyszewskiego dotyczące lektur pism romantyków sięgają lat jego dzieciństwa. Dzięki zasobom biblioteki ojca, który był wiejskim nauczycielem, mógł on poznawać utwory autorstwa m.in. Ryszarda Berwińskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego.

Sklonności do popadania w melancholię dały o sobie znać w życiu Przybyszewskiego bardzo wcześnie. Albowiem już w 1885 roku, w liście z 2 czerwca skierowanym do Praksedy Żmudzińskiej, młody Przybyszewski odnotował fakt zamięłowania do osiągania przezeń stanu bliskiego romantycznemu bólowi istnienia: „mnie nie razi już smutek, ani cierpienie, bo za bardzo się do nich przyzwyczaiłem, ja się czuję swoim w tej ciężkiej atmosferze płaczu i cierpienia”²⁶⁷. Co więcej, smutek, nostalgia, nerwowość stały się dla „genialnego Polaka”

²⁶⁵ Zob. H. Markiewicz: *Młoda Polska i „izmy”*. W: K. Wyka: *Modernizm polski...*, s. 302–304, s. 318–319.

²⁶⁶ Tutaj można wyszczególnić np. zagadnienie nerwowości, które, jak wiadomo, określa postać romantyka – odsyła do całego spektrum romantycznej obyczajowości – lecz które również na przełomie pozytywizmu i Młodej Polski, a zatem wraz z pojawieniem się w literaturze pierwszoplanowej postaci nerwowca, zaczyna być traktowane w sposób dotąd niespotykany, tj. scjencyzmy. Zob. K. Kłosińska: *Powieści o „wieku nerwowym”...*, s. 6. Przykładem powieściowego bohatera Przybyszewskiego, nieco młodszego od Leona Płoszowskiego z *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza bądź też Józefa Rudnickiego ze *Śmierci* Ignacego Dąbrowskiego, który poddaje się typowym dla nerwowców autoanalizom, jest Eryk Falk (*Homo sapiens*). A oto właściwy fragment:

„Badał swe serce bardzo skrupulatnie, ale nie mógł rozróżnić, co w sercu jego rzeczywistością a co autosugestią. Ukuł tyle planów, jakby ją zdobyć, wyszukiwał tyle słów, szczerych i kłamliwych, którymi chciał ją do siebie przywiązać, że zatracił całkiem poczucie, co w nim było prawdą a co kłamstwem.

Jego własne autosugestie wydawały mu się na wskroś szczerymi, słowa, które na zimno wymyślił, nabyły teraz uczuciowego, namiętnego ciepła – i tak długo igrał z uczuciami, aż je rzeczywiście w sobie wytworzył.

Gubił się w zaciekaniami nad formą miłości, wywołanej przez autosugestię.

Prawdopodobnie wytworzył w swym mózgu nowy obieg krwi. Powiązał pewne pojęcia, pewne słowa, które dawniej były czcze i oderwane z swoim sercem – bo czemuż mu serce drży i bije gwałtownie, gdy mówi jej to, co przed paru dniami jeszcze mówił na zimno i prawie bezmyślnie?

Ciekawy temat! Jakby to przedstawił?

Myślał głęboko, rozprowadzał ten ciekawy temat. Przecież raz trzeba gorączkujący mózg doprowadzić do równowagi.

A więc dostał polecenie jakiegoś naukowego miesięcznika dla badań psychologicznych.

Spróbuję, stan który się w mózgu często powtarza, toruje sobie drogi na nowych zwojach nerwowych, łączy się z nowymi naczyniami krwionośnymi, działa na nie tak długo, aż powiążą się w nowe sieci, i stan czystego myślenia staje się stanem uczuciowym.

Ha, ha, ha... jestem stworzony na to, by napisać naukową »Bierzeitung«...

S. Przybyszewski: *Homo sapiens*. T.2. *Po drodze*. Warszawa 1923, s. 97–98. Pisownię uwspółcześniał.

²⁶⁷ S. Przybyszewski: *Listy*. T.1..., s. 17. Tu Przybyszewski powołuje się na Krasińskiego, którego słowa: „Świat ten smętarzem z łez, ze krwi i błota / Świat ten jak wieczna każdemu Golgota” uznaje za wyjątkowo mu bliskie, oddające stan jego duszy.

motywami, którym poświęcił swoją pierwszą – zdobywającą szerokie uznanie wśród berlińskiej bohemy – rozprawę filozoficzną, zatytułowaną *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*.

Co jednostkę twórczą dnia dzisiejszego wyróżnia, to poczucie wyższości nad ludźmi, poczucie, że stoi poza interesami doczesnymi gromady, i przede wszystkim poczucie, że jego instynkty idą na marne, że źródło jego sił stopniowo wysycha – dzieje jednostki twórczej stają się smutną historią zahamowanej woli i źle skierowanych popędów. Stają się dziejami powolnego obsuwania się góry, gdzie woda, nie znajdując innego ujścia, wsiąka w zwały skalne, rozkłada je i rozsadza, rozprzegając ich wewnętrzną spoistość.

Stąd tęsknota za wyzwoleniem i wybawieniem, tęsknota niebezpieczna, trzepocząca skrzydłami, aby wzlecieć wzwyż i w dal²⁶⁸.

Skąd ów powrót, w latach 90. XIX wieku, do problemu tęsknoty, tak typowego dla romantyków? Odpowiedź brzmi: z pobudek mistycznych. To również z potrzeb mistycznych rodzi się, między innymi, symbolizm, nurt wyjątkowo bliski Przybyszewskiemu.

Pisze Julian Krzyżanowski:

estetyka symbolizmu uzurpuje sobie stanowisko w rzędzie systemów filozoficznych epoki romantyzmu i staje się punktem wyjścia do dalszych rozważań o roli artysty, rozważań, charakterem swym przypominających koncepcję rządu dusz w ujęciu *Króla Ducha*, bo opartych na wierze w migrację dusz twórczych. Sztuka zmienia się w religię, a „kapłanem jej jest artysta”, twórca, który we własnym życiu psychicznym magazynuje wiedzę wieków, wcielając się bowiem w postaci coraz to nowe, coraz doskonalsze, „dochodzi do świadomości całej swej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki, to jest staje się geniuszem, to jest odsłania się w swoim absolutie, w całym przepychu swej nagości”. Rola zaś tak arystokratycznie pojętego i nad tłum wyniesionego geniusza sprowadza się do zdolności odtwarzania wnętrza „nagiej duszy”²⁶⁹.

To filozofia genezyjska stworzona przez Juliusza Słowackiego wywiera znaczący wpływ na Przybyszewskiego, czego modernista nie tylko nie tai, ale co wręcz poddaje licznym analizom. Nie da się wszakże ukryć, że stosunek Przybyszewskiego do pism Słowackiego objaśnia jego zapatrywanie się na takie problemy jak choćby koronny dla

²⁶⁸ S. Przybyszewski: *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche...*, s. 6.

²⁶⁹ J. Krzyżanowski: *Neoromantyzm polski...*, s. 31.

romantyków – patriotyzm. „Dlatego – zaznacza Przybyszewski – jest głupią niedorzecznością zarzucać artyście w naszym pojęciu beznarodowość, bo w nim najsilniej przejawia się »istotny«, wewnętrzny duch narodu, on jest tym mistycznym Królem-Duchem, chwałą i wniebowstąpieniem narodu”²⁷⁰.

Przybyszewski filozofię sztuki oraz artysty opiera na koncepcjach powiązanych z teorią, którą Słowacki wyłożył w *Genezis z Ducha* i w *Królu Duchu*. Toteż „nowa” sztuka, według Przybyszewskiego, powinna docierać do stanów, „jakie dusza dotychczas przeżyła”²⁷¹, do stanów, w których znajdują się wszystkie zaistniałe jak dotąd światy oraz wszystkie, bez wyjątku, spoczywające w przyrodzie tajemnice²⁷². Stąd też każda podjęta „próba naśladowania rzeczywistości jest absurdem. Twórczy, ludzki duch jest jedyną osią świata”²⁷³. Tylko duch – Przybyszewski twierdzi – pozwala na rozwój człowieczeństwa w całej jego ciągłości; na rozwój człowieka dzięki procesowi, któremu, żyjąc z pokolenia na pokolenie, zyskując wiedzę przeszłych pokoleń, nieustannie podlega.

„Olbrzymia i bezdennie głęboka koncepcja kosmogoniczna Słowackiego daje się całkowicie zastosować do ewolucji wewnętrznej życia Ducha w ludzkości”²⁷⁴. Zgodnie z tak postawioną tezą świat, w imieniu którego działa „Wieczny Rewolucjonista”²⁷⁵, a takim jest artysta, powinien zmierzać w stronę „nowości” („innego”). Tak więc artysta „musi kruszyć stare tablice, musi niszczyć stare formy”²⁷⁶, a tym samym zakłócać spokój, nie godzić się na tradycyjne wartości. Nie może bezkrytycznie grząść w przeszłości. Dlatego, między innymi, Mickiewicz nie pełni dla Przybyszewskiego funkcji wieszczka, który, wypowiedziawszy w literaturze „wszystko”, winien być traktowany z petyzmem, w sposób przyznający jego poglądom znaczenie fundamentu nowoczesności. Nie oznacza to jednakże, iż według Przybyszewskiego powrót do pism Mickiewicza nie może dostarczyć młodemu pokoleniu odkrywczych treści. I tak, na przykład, Tomasz Weiss stwierdza jednoznacznie:

²⁷⁰ S. Przybyszewski: *Confiteor*. W: Idem: *Wybór pism...*, s. 145.

²⁷¹ S. Przybyszewski: *O „nową” sztukę*. W: Idem: *Wybór pism...*, s. 149.

²⁷² Juliusz Słowacki w *Genezis z ducha* pisze: „ten jedynie kto z ducha pocznie rozglądać naturę o tajemnicach jej, w głębi ducha własnego z pewnością się dowie”. J. Słowacki: *Genezis z ducha. Modlitwa*. Kraków 2004, s. 16. Przybyszewski – za Słowackim – uznaje wyższość ducha nad materią. To rzecz jasna tłumaczy jego poglądy uznające pokrewieństwo zachodzące pomiędzy dowolnie wybranymi elementami wszechświata, niemającymi, z punktu widzenia materii, ze sobą nic wspólnego. Przybyszewski: „przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od tego »zewnątrz« jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, włania się w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nie ujęte, szuka poza złudnym obrazem tzw. rzeczywistości całą drobnouśką sieć pobudek, wpływów, obrazów niejasnych, rzeczy niesformułowanych logiką, stara się wniknąć w zagmatwanie wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem, jednym słowem, nie da się mieć świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem”. S. Przybyszewski: *O „nową” sztukę...*, s. 152.

²⁷³ T. Weiss: *Stanisław Przybyszewski a romantyzm*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 54.

²⁷⁴ S. Przybyszewski: *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*. W: Idem: *Wybór pism...*, s. 319.

²⁷⁵ Ibidem, s. 323.

²⁷⁶ Ibidem.

„Dla Przybyszewskiego Mickiewicz to przede wszystkim rewelator pojęć ogólnych, dotyczących miejsca artysty w społeczeństwie, teorii poznania, roli sztuki. Poglądy moralne, narodowy, polityczny sens wykładów Mickiewicza o literaturze słowiańskiej nie interesują Przybyszewskiego”²⁷⁷.

W prospekcie z 16 lutego 1917 roku, dotyczącym poznańskiego *Zdroju*, ilustrowanego dwutygodnika poświęconego sztuce i kulturze, Przybyszewski wyklada:

„Sztuka nie jest i nie może być czym innym, jak tylko *w i d z e n i e m*”, dopełnia Mickiewicz – to, co nazywamy talentem, nie jest niczym innym, jak tylko spójnią łączącą ducha artysty ze światem niewidomym, a Sztuka sama – jednym z więzów łączących człowieka z tymże światem. Tak pojmował Sztukę najpotężniejszy geniusz, jakiego Polska wydała i tak my ją pojmujemy i tej to Sztuce oddajemy pismo nasze na usługi²⁷⁸.

Wskutek tego, zdaniem Przybyszewskiego, konieczny jest nawrót do „źródeł duszy polskiej, które nam Mickiewicz, Słowacki, Norwid otworzyli”²⁷⁹. Innymi słowy, w planach *Zdroju* nie leży, jak Przybyszewski przekonuje, służenie modernizmowi i dekadentyzmowi, lecz temu, czemu hołduje symbolizm, tj. sztuce nieśmiertelnej, więc i – niewiadomemu (można by dodać: nieświadomemu).

Z najczystszych zatem źródeł duszy polskiej zaczerpnęliśmy nasze pojęcia o Sztuce, a zadaniem naszego pisma nie będzie tworzenie „rewolucji”, ale zadzierzgnięcie (przez obce duszy polskiej wpływy: racjonalizm, pozytywizm, najordynarniejszy życiowy utylitaryzm, zanik pragnienia wytwarzania nadwartości życiowych) poszarpanych nici z oną dostojną, królewską przeszłością w romantyzmie, w której się po raz pierwszy *ś w i a d o m i e* istota Sztuki objawiła. Zadaniem naszym będzie ustalenie i utrwalenie ciężko zagrożonej *c i ą g ł o ś c i* myśli polskiej, którą już ratować pragnęły „Życie” krakowskie i „Chimera”, a którą gwałtownie spaczył i rozerwać usiłowano i dotychczas się usiłuje.

I w tej myśli daliśmy naszemu pismu nazwę symboliczną: „Zdrój”. Ma ono być istotnie Zdrojem, który otworzyli nam potomnym Mickiewicz, Słowacki, Norwid czarodziejską różdżką genialnej intuicji i proroczego jasnowiedzenia, a Zdrojem tym to właśnie

²⁷⁷ T. Weiss: *Stanisław Przybyszewski a romantyzm...*, s. 64.

²⁷⁸ S. Przybyszewski: *Listy*. T.2. Warszawa 1938, s. 685.

²⁷⁹ Ibidem, s. 686.

Sztuka, jako łącznik świata widomego z niewidomym – Sztuka: samoobjawienie człowieka w całej jego nieobjętej sferze bytowania – życia człowieka, w całej jego ogromnej pełni²⁸⁰.

I Przybyszewski uściśla: „Twórca musi mieć bezwzględność swobody tworzenia”²⁸¹. Tylko duch ludzki, który nie jest skrepowany żadnymi politycznymi i społecznymi więzami, jest w stanie zgłębiać nieodkryte do tej pory poziomy człowieczeństwa. Aby jednak móc doświadczać rozwoju, jak Przybyszewski mówi, prócz filozofii, należy uprawiać – krytykę²⁸².

Kochankowie

W Synach ziemi czytamy:

Ogarnęło ich jakieś wielkie, samotne zmęczenie. Zdawało im się, że są odcięci od ludzi, że błądzili przez dzień cały po głuchej pustyni, że jakiś olbrzymi żywopłot wyrasta przed nimi i odgradza ich od świata; mała ścieżka nad morzem – przed nimi widny, szeroki, otwarty ocean – za nimi niebosiężny płot, zjeżony kolcami, poplątany, gdyby kunsztowna tkanina głębokiego dywanu perskiego. A morze się rozlało migocącym, lekko zmarszczonym lustrem, morze głębokie i ciemne – a za nimi żywy mur.

Byli sami i tak im dobrze było ze sobą w współsennym zmęczeniu. (SZ, s. 122–123)

Ultima Thule – mityczna wyspa najdalej ze wszystkich położona na północ, „kraniec świata”²⁸³ – staje się emblematem miłości Janka Czerkaskiego i Hanka Glińskiej.

Widziała przed sobą to bezgraniczne morze, to straszne, trupie morze pod białym wiekiem trumny, w którym całe dotychczasowe życie pogrzebać musiała. (SZ, s. 169–170)

Deleuze argumentuje, że ludzie nie potrafią żyć dopóty, dopóki walka między ziemią a wodą nie dobiegnie końca²⁸⁴. Tam, gdzie Czerkaski widzi zbawienny ląd – „wyspę” – tam Hanka dostrzega – póki co – wyłącznie bezkresne groźne morze. Jej wcześniejsze słowa skierowane do Czerkaskiego: „zgwałć mnie – masz prawo” (SZ, s. 118) wydają się nabierać

²⁸⁰ Ibidem, s. 688.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1989, s. 531. Zob. również: Wergiliusz: *Bukoliki i Georgiki*. Przeł. i oprac. Z. Abramowiczówna. Wrocław 1953, s. 50. *Ultima Thule* to tytuł ostatniego rozdziału pierwszego tomu powieści.

²⁸⁴ G. Deleuze: *Desert Islands*. In: Idem: *Desert Islands and Other Texts 1953 - 1974...*, s. 9.

w tym świetle szczególnego sensu. Gdyż „zgwałć mnie” oznacza tutaj: „bez »reszty« należę do ciebie”. Zostawienie tego, „z czym się zrosła” (SZ, s. 168) – córki, lecz i siebie-matki (tożsamości matki) – dokonuje się tu, co znamienne, na drodze jej zawierzenia artyście.

Marzenie o wyspie jest marzeniem o oderwaniu się od świata, aktem twórczym przynależnym mężczyźnie, który ma szansę stać się bogiem, jak i kobiecie, która może stać się boginią; to świadomość ziemi oraz oceanu – „bezludnej wyspy” (*desert island*) – jak również to gotowość rozpoczęcia życia (wszystkiego) od nowa. To nadrzędność wyobraźni nad geografią, literacka próba zmierzenia się z mitami, które wymykają się ludzkiemu rozumieniu²⁸⁵. I pomimo że w rzeczywistości Czerkaski zabiera Hankę w strony swej młodości – „gdzie kraina tysiąca jezior” (SZ, s. 154) – to właśnie dzięki temu gestowi udaje mu się realizować mit wyspy. Wyspy jako utopii na wzór idei androgyne: „w tobie – jak mówi bohater do Hanki – duszę mą odnalazłem” (SZ, s. 171). Albowiem od chwili wyruszenia Hanki i Czerkaskiego w podróż na „bezludną wyspę”, oboje, choć każde na swój sposób, stają się „jednym i tym samym”.

Luce Irigaray pisze, że miłość do „tego samego” (*love of same*) wynika z pociągu do tego, co archaiczne. Jest więc to miłość, która nie zna inności jako zagrożenia, a która swój początek ma bezpośrednio w ziemi-matce²⁸⁶. Jest wszakże tak, iż wytwarzane w wyobraźni przez Czerkaskiego krajobrazy ziemi rodzinnej nieprzerwanie, wręcz nachalnie (rytmicznie!), bywają „uzupełniane” zjawiającym się fantomem postaci Hanki. Miłość do „tego samego” – Hanki jako Czerkaskiego – oznaczałaby zatem podmiotową i obiektową „niedyferencjalność” (opozycja „podmiot – obiekt” traci tu swoje uzasadnienie). Z tego też powodu w wizjach Czerkaskiego następowałoby, jak wyczytujemy, jednanie się różnych przeciwieństw: mrozu z wiosną, snu z jawą, otchłani z niebem, śmierci z życiem. Deleuze:

Musimy cofnąć się do ruchu wyobraźni (*movement of imagination*), który czyni bezludną wyspę modelem, prototypem wspólnej duszy (*collective soul*). Po pierwsze, to prawda, że bezludna wyspa nie jest kreacją, lecz rekonstrukcją, nie początkiem, ale następującym ponownym początkiem (*re-beginning that takes place*). Bezludna wyspa jest źródłem, ale źródłem drugim. Od niej wszystko zaczyna się na nowo. Wyspa jest koniecznym minimum dla owego ponownego początku, materiałem, który ocala pierwsze źródło, emanującą pestką lub jajkiem, które musi wystarczać do reprodukcji wszystkiego²⁸⁷.

²⁸⁵ Ibidem, s. 12.

²⁸⁶ Zob. L. Irigaray: *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. C. Burke, G. C. Gill. Ithaca, New York 1993, s. 97.

²⁸⁷ G. Deleuze: *Desert Islands...*, s. 13.

„Ciało bez organów jest jajkiem”²⁸⁸. „Wyspa”, na którą udają się Czerkaski i Hanka – ultima Thule (pestka/jajko) – pełni w związku z powyższym funkcję ciała bez organów, czyli urzeczywistniającą każdą możliwą formę życia, jak również wszelkie potencjalne doświadczenie. Franco Berardi pisze, że koncepcja „tantrycznego jajka” Deleuze’a oraz Guattariego objaśnia rytm, który reguluje współbrzmienie pomiędzy oddechem świata a pojedynczą duszą. Wyjaśnia ona proces „stawania-się-innym” przy występującej równocześnie, co może brzmieć na pozór nielogicznie, podmiotowej nieokreśloności jednostki; to dusza świata, w której ludzka dusza znajduje swoje odbicie. Koncepcja „tantrycznego jajka” zakłada bowiem, iż ludzką świadomość wytwarzają te same elementy, które odpowiedzialne są za produkcję drzew, kamieni, kwiatów, motyli etc. A to w gruncie rzeczy oznacza, że „w każdym z tych obiektów świata krąży ta sama nieokreślona potencjalność”²⁸⁹.

Siedzieli na krańcu starego parku. Wokół olbrzymie, prastare sosny, tak zżyte z człowiekiem, że zdały się jego gesty i ruchy naśladować. Jedne skłaniały swe gałęzie ku ziemi, jak gdyby się kajały w pokornej modlitwie, inne wyciągały rozpacznie ramiona ku niebu, zaś znów obok stały dwa pnie, prawie że zrośnięte ze sobą, w gorącym uścisku splecionych gałęzi; tam znowu wichrem i burzą przygarbiony starzec, potężny i dumny, że złamać się nie dał, z szeroką, rozwichrzoną koroną, a tak gęstą, jak sieć naczyń krwionośnych łona macicznego. (SZ.DS, s. 1)

Czy nie czytasz szczęścia w mych oczach, nie czujesz go w każdym ruchu mego ciała? Jak to było wszystko we mnie pokurczone, zmiętoszone, zgrzybiałem, a teraz nagle, jak gdyby jakaś sprężyna we mnie z pęt się wyzwoliła, patrz: ten świerk tam – to brat mój!... (SZ.DS, s. 6)

Na „wyspie” funkcjonującej niczym ciało bez organów obowiązuje czas bez organów (*Time without Organs*), który jest „warunkiem egzystencji ciała oraz jego pulsacji”²⁹⁰. Czas bez organów, innymi słowy, jest czasem istniejącym poza trwaniem, poza okresami (kalendarzem) trwania. Nie określa on organizmu jako struktury podmiotu „temporalnego”, lecz – ciało, rytm ciała, „język” somatyczny. Z tego też względu ciała Czerkaskiego i Hanki – nie organizmy! – są niestałe, tzn. męskie ciało otwiera się na kobiecość, jak również ciało

²⁸⁸ G. Deleuze, F. Guattari: *Anti-Oedipus...*, s. 19.

²⁸⁹ F. Berardi: *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography*. Ed., Trans. G. Mecchia, C. J. Stivale. London 2008, s. 110.

²⁹⁰ Ibidem.

kobiety – na męskość, co sprawia, że zyskują one swój charakterystyczny głos. Ponadto, Czerkaski i Hanka jako dwa odrębne do tej pory podmioty, zacierając granice pomiędzy swymi odmiennymi tożsamościami (na poziomie esencji płci), ulegają w wymiarze spod znaku „ultima Thule” swoistej „dematerializacji”. Dekompozycji ulega także język, którym posługują się bohaterowie.

Ale ja tylko bełkotać umiem – dla mej miłości nie ma słów, tylko plusk cichych fal o skalisty brzeg – tylko tajny poszum wiatru w liliowych okiściach kwitnących bzów – tylko, tylko... (SZ.DS, s. 11)

Jesteś krwią z mej krwi, krążysz w tych samych nawrotach i zawrotnych kręgach wokół tego, co jest tobą i mną zarazem, czego rozbieżnymi drogami szukaliśmy, gubiliśmy, a teraz wreszcie odnajdujemy. (SZ.DS, s. 11)

Tak przedstawiają się fantazmaty, które swoją niezwykłością uwodzą kochanków. Ultima Thule, odgrywając rolę erotycznej utopii, w obrębie której miłość realizuje się ponad wszelkim prawem, wydaje się psychicznym i cielesnym zespoleniem się przeciwieństw, zniesieniem demarkacji, czymś na wzór idei androgyne, aż wreszcie – otwarciem się na świat w całej jego potencjalności.

Matka

Wyjazd Hanki z Czerkaskim w okolice jego dzieciństwa – na „bezludną wyspę” – oznacza dla bohaterki porzucenie swych dotychczasowych imion: „żony” i „matki”: „Teraz dopiero jasno rozumiała, że wszystkie mosty za sobą spaliła, że wszystkie nici z przeszłością zerwane” (SZ, s. 174). O ile odejście od Glińskiego wzbudza w Hance luźne refleksje wokół życia spędzonego przy boku męża, w którym „było smutno, samotnie, ale cicho i spokojnie” (SZ.DS, s. 40), o tyle zerwanie więzi z córką bohaterka zaczyna pojmować jako klęskę i zbrodnię: „Zbłąkane, opuszczone, przez matkę porzucone dziecko! Chryste, wybaw! Chryste, ratuj, dopomóż, zabij!” (SZ.DS, s. 20). Pytanie niegdyś postawione Czerkaskiemu: „A wiesz ty [...] czym jest dziecko dla matki? Dla... matki!?” (SZ.DS, s. 9) okazuje się punktem zwrotnym w rozwoju relacji kochanków, widocznie ich różnicującym.

Hanka rzeczywiście twoja? Tylko twoja? – pytał z wzrastającą trwogą. (SZ.DS, s. 28)

Zdjął go żal i gorycz, że nie mógł – teraz widział jasno – że nie mógł być i nigdy nie zostanie jej droższym od tego dziecka, że to dziecko stanie olbrzymią kłodą w poprzek ich szczęścia – tą straszną kłodą, która całe zawaliła łóżysko strumienia, gdyby jakaś tama, jakieś śluzy, przez które spienione, rozpędzone wody daremnie przelać się pragną. (SZ.DS, s. 29)

Tęsknota Hanki za córką, Basią, wskrzesza w niej zgubioną w drodze na utopijną „wyspę” tożsamość matki. Innymi słowy: tęskniąc za córką, bohaterka nawiązuje relację z matką, matką w niej samej. Jakie są tego konsekwencje? „Związek z matką – podpowiada Luce Irigaray – jest pragnieniem szalonym, gdyż tworzy w najdosłowniejszym sensie »czarny ład«. Pozostaje w cieniu naszej kultury, jest jej nocą i piekłem”²⁹¹. Stąd Hanka-matka – już nie kochanka idealna – zaczyna coraz wyraźniej nabierać cech typowych dla... „wariatki”.

Biegła dalej, na oślep przed siebie. Teraz błdziła po jakichś ciemnych korytarzach, po mrocznych gankach, po skąpo oświetlonych schodach w górę, na dół, tam i z powrotem – przebiegła cały gmach, a może kręciła się tylko w kółko, tak, jak kiedyś w nieznanym lesie..., tuż niedaleko, niedaleko leśniczówka – była już o parę kroków od niej – i znowu się gubiła...

[...]

– Jaśku – Jaśku!

– Jestem, jestem – tu przy tobie, zawsze przy tobie!

– Obroń mnie przed tymi snami! (SZ.DS, s. 58–59, 61)

„Inny jest wykluczony z komunikacji na dwa sposoby: jako mówiący i jako słuchacz; inny może jedynie wykrzyczeć prośbę lub postawić pytanie: *czy kochasz mnie?* (powiązane z *kim jestem?*)”²⁹². Hanka staje się spokojna wówczas, kiedy wnikliwie wsłuchuje się w słowa Czerkaskiego lub gdy sama przemawia za pomocą jego słów (języka). Jej „istnienie” zawiązuje się przez pryzmat pragnień kochanka – dlatego tak często zabiega o dowody jego miłości. Szukając więc bezpieczeństwa w ramionach Czerkaskiego, daje pełny wyraz własnej wątpliwej samoświadomości.

Mimo wszystko w Hance – matce/wariatce – drzemie coś, co nie daje jej spokoju, co w sposób niemożliwy do rozpoznania „jakoś” dziwacznie przez nią „gada”.

Słyszała jakiś obcy jęk, jakiś obcy płacz – czyj to jęk? Czyj to płacz? Jej własny czy dziecka? [...]

²⁹¹ L. Irigaray: *Ciało w ciało z matką*. Przeł. A. Araszkiewicz. Kraków 2000, s. 8.

²⁹² L. Irigaray: *An Ethics of Sexual Difference...*, s. 135.

A głos był tak cichy, tak dobry... jak jakaś jasna poświata – jak dobre ręce, które otwierają wrzeczadze ohydneho, dusznego lochu i wyprowadzają na światło dzienne. (SZ.DS, s. 20)

Dzięki teorii Julii Kristevej wiemy, że przez Hankę „przemawia” to, co semiotyczne, a co manifestuje się w „rytmach, intonacjach i w echolaliach dziecięcych, ale także w wypowiedziach, które nie tyle »coś« oznaczają, ile dają przyjemność, w praktykach nazywanych estetycznymi”²⁹³. To, co semiotyczne, odsyła do fazy preedypalnej. Semiotyczne – w świetle symbolicznego – stanowi namiastkę innego, powiedzielibyśmy: „reszty”. Tak więc przez Hankę zaczyna mówić inny („reszta”). Ów głos – „tak cichy, tak dobry” – niesie w sobie zapowiedź przemiany zachodzącej w jej tożsamości. A nawet więcej, jest on dowodem na istnienie w nieświadomości Hanki jej własnych potrzeb i pragnień, oczekujących na właściwe „odkrycie”.

I głos jej stał się inny... Nawet w chwilach najwyższego uniesienia zdawał mu się brzmieć jakimś obcym dźwiękiem...

Głos jej, ongi czysty, jak to jezioro – a dziś rozpanoszyły się na nim gęste, ciemne, zagmatwane porosty, obce mu i nieznane. Dźwięki głosu jej – te cudowne perły – zdawały się zwolna gasnąć, jakby stuletni sen bólu i cierpienia prześniły – głos jej jakby z trudem nadpływał przez mroki i opary z jakiejś dalekiej obcej strony... (SZ.DS, s. 31)

Głos pochodzący z „obcej strony” każe Hance zobaczyć córkę. Hanka, postanawiając – wbrew rozsądkowi – zaufać swemu pragnieniu, podejmuje decyzję o sprzeniewierzeniu się prawu ojca. „Pragnienie, jej własne pragnienie, oto czego musi zakazywać prawo ojca, wszystkich ojców: ojców rodziny, [...] [ojców-kochanków]”²⁹⁴. Opuszczając Czerkaskiego, udaje się na spotkanie oko w oko z Glińskim, który urasta w jej wizjach „do jakiegoś ciemnego ogromu, przytłaczającej, nieugiętej mocy” (SZ.DS, s. 243). Słowem: Hanka – matka/wariatka – wyrusza na „wojnę” z mężem. I pomimo że: „Dziecko ojcu przynależy! – wrzeszczało żelazne, nieugięte, niehumanitarne prawo” (SZ.DS, s. 352), to wierzy w prawo własne, prawo matki.

Spędzenie kilku godzin z córką – pod nieobecność Glińskiego – przynosi Hance szczęście: „I czuła się tak małą, jak Basia, jej rówieśnicą” (SZ.DS, s. 348). Basia z kolei,

²⁹³ *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*. Przeł. K. Kłosińska. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 276.

²⁹⁴ L. Irigaray: *Ciało w ciało z matką...*, s. 8.

mimo obaw, czy aby matka znowuż jej nie zostawi („nie umrze”), czerpie szczerą radość ze wspólnego spaceru, rozmów, zakupów, jedzenia słodczy. Jak mówi Irigaray: intymność kobiecego Ja (*self-intimacy*) może utworzyć się wyłącznie poprzez relację „córka – matka”. Relacja matki z córką jest procesem, który kobieta przeprowadza „sama ze sobą”. Dzięki niemu staje się ona zdolna do szanowania siebie z przeszłości – z okresu swego dzieciństwa – jak również w swojej macierzyńskiej funkcji²⁹⁵. Z tego też względu – można wysnuć wniosek – Hanka tak bardzo potrzebuje bliskości córki.

Tymczasem rozmowa Hanka z Glińskim wygląda następująco:

– Pozwolisz? Nieprawdaż? – Pozwolisz mi dziecko widywać?

Wzrok jego od razu się zmienił. Stał się twardy i zimny.

– Nie! Stokroć razy nie!

– Nie?

Nienawiść i bunt znowu w niej wezbrały.

– Nie, nie! – syknął. – I odtąd zakazuję pani Czerkaskiej dziecko widywać!

Patrzyła na niego złym, hardym wzrokiem.

– Zakazuję, nie chcę, by mi się dziecko rozdrażniało – nie chcę, by dziecko mogło pytać – by dziecko...

– Co chcesz powiedzieć?

– Co – co? Podchodził do niej z wolna, jak tygrys, chciwy swej ofiary – co chcę powiedzieć? – syczał coraz groźniej – co ja chcę powiedzieć? O to lepiej pani nie pytaj!

Pod wściekłym piorunem jego wzroku Hanka spuściła oczy. Ochłonął.

– Chciałem jeszcze powiedzieć, że Basia jest i pozostanie moja.

– Pan zapomina, że ja dziecko w bólu i męce porodziłam, że ja je wykarmiłam i wychowałam, że to ja, a nie pan, przy niej dniem i nocą czuwałam i ja, ja tylko mogę mieć prawo do dziecka i tego prawa nikt mi wydrzeć nie może!

– Pani zapomniała, że pani samowolnie się tego prawa wyzbyła, opuszczając je – zaśmiał się ochrypłym, złym śmiechem.

Hanka chwyciła się za głowę. Zdawało jej się, że jej mózg pęka. Jedna nitka krwionośna po drugiej zrywa się i krew oczy i mózg zalewa. (SZ.DS, s. 355–356)

„Fallus wznosi się tam, gdzie była pepowina?”²⁹⁶. Fallus dokonuje cięcia, które rozdziela matkę od córki, „kawałkując” tym samym obie.

²⁹⁵ L. Irigaray: *An Ethics of Sexual Difference...*, s. 68.

²⁹⁶ L. Irigaray: *Ciało w ciało z matką...*, s. 12.

Hance pozostaje czuć się przegraną, „biedną, tak przerażająco biedną” (SZ.DS, s. 357). Podyktowana strachem i odrazą decyzja Glińskiego, ów „dzień sądu” (SZ.DS, s. 358), uśmierca na swój sposób bohaterkę, zakopuje ją w ziemi – „Paralizując jej ruchy, jej ekonomię, jej kulturę, jej miłość”²⁹⁷. Po opuszczeniu domu Glińskiego – „ogłuszona, stępiała” (SZ.DS, s. 359) – trafia bowiem w przestrzeń przypominającą grób: „Opadła gęsta mgła, na dziesięć kroków przed sobą nic nie widziała” (SZ.DS, s. 359), „Ziemia była mokra. Przenikliwie zimno wstrząsnęło całym jej ciałem” (SZ.DS, s. 359). Co jednak ważne, wbrew prawu ojca – w tym przypadku: wbrew wszystkiemu – tli się nieustannie w Hance „coś”, co nakazuje jej otwarcie powiedzieć sobie: „Idź tylko naprzód! (SZ.DS, s. 361). „Skądś” dociera do niej wskazówka, że nie może się zatrzymać: pozwolić na „unieruchomienie”, zamknięcie w „grobie”. Dlatego ostatkiem sił podejmuje się wielkiego czynu. Wyrusza w niedostępne góry, do „źródła uzdrawiających rąk” (SZ.DS, s. 389), dokąd, jak twierdzi, prowadzi ją mała dziewczynka.

Hance zależy na wyjątkowego rodzaju ucieczce. „Przed sobą, przed sobą uciec!” (SZ.Z, s. 8) – tymi słowami odpowiada na pytanie o cel swej wyprawy znajdującego ją w górach Skirmuntowi. Hanka – „wygnane dziecko nieszczęsnej Ewy” (SZ.Z, s. 19) – z dala od ludzi, dopiero na łonie (!) natury, poza porządkiem symbolicznym, zaś przy pomocy artysty Skirmunta, odnajduje na nowo przejawy życia oraz jego piękno. Nieznane jej jak dotąd kreatywne moce odmieniają ją. Zaczyna czuć się silna i wolna: „Wyzwolona! Wyzwolona!” (SZ.Z, s. 129). Postanawia odzyskać córkę.

Pisać znaczy kochać

Przez zdecydowanie większą część powieści Hanka nie wie, że jej wyzwolenie nie może przyjść ani ze strony Czerkaskiego, ani Skirmunta. Życie, które, jak się jej zdaje, opuściło ją, tkwi bowiem w niej samej, a konkretnie – w jej nieświadomości. Musi natomiast nadejść odpowiedni moment, by w pełni zdała sobie z tego sprawę.

Opium, które Hanka otrzymała od Korfiniego, uwalnia ją od cierpienia:

Jeden gram wystarczy, by wszystkie dysonanse przemienić na najczystsze harmonie, zbliżyć się do źródła życia [...]. Ciało drętwieje, a dusza czuwa, szybuje w bezmiarach tej jedni, z której wszystko się wyłoniło. Traci się poczucie czasu i przestrzeni, mózg staje się jasny

²⁹⁷ Zob. L. Irigaray: *An Ethics of Sexual Difference...*, s. 105.

i bystry, ogarnia się nim wszystko to, co było dlań tajemnicą i ciemną zagadką, wszystkie mgławice i powikłania życiowe rozplątują się w jasne i przejrzyste twory (SZ.DS, s. 164).

Opium – twierdzi Hanka – to „rzeczywiste dobrodziejstwo” (SZ.DS, s. 280). Przenosi bohaterkę w błogi i nieznany jej obszar. Odkrywa przed nią „inność”, choć – jak się okazuje – złudną, gdyż stanowiącą kryjówkę nie tylko przed światem, ale i przed nią samą. A Hanka, choć nie jest tego świadoma, nie chce uciekać, lecz pragnie stawić życiu czoła.

Tymczasem opium, wywołując bezruch ciała bohaterki, „śmierć ciała”, odziera ją z płci, nieświadomości. Jasność, która do niej wpierw przychodzi, zostaje w efekcie zastąpiona przez mrok. Wolność z kolei – przez zawłaszczenie. „Narkomani – pisze Deleuze – tworzą żywe linie lotu. Ale te linie zwijają się, zaczynają zmieniać się w czarne dziury”²⁹⁸. W przypadku Hanki zaś: „Zmora jakaś objęła, wchłonęła ją całą. [...] Czarna, ciemna noc...” (SZ.DS, s. 382). Narkotyki „pociągają za sobą prędkości, modyfikacje prędkości, progi percepcji, formy i ruchy, mikropercepcje, percepcje na cząsteczkowym poziomie, superludzkie oraz nieludzkie chwile”²⁹⁹. Dzięki opium Hanka realizuje chęć – tak często przez nią artykułowaną – porzucenia swojego Ja. Dopiero gwałt (zbezczeszczenie ciała), którego dokonuje na niej Zaremba, uświadamia jej, że wyzwolenie ją interesujące może pochodzić wyłącznie od niej samej. W związku z tym przestaje kierować się chęcią „oczyszczenia się” z siebie, aby żyć, lecz zaczyna siebie kochać. Po eksperymentach z życiem i śmiercią wybiera życie, to jest ciało, a wraz z ciałem – swoją płć.

Czerkaski powiada: „boś ty, Hanuś, choć nie tworzysz, też artystą” (SZ.DS, s. 35). Bez wątplenia Hanka jest czytana. Niejednokrotnie udowadnia swoją erudycję, odwołując się do dzieł malarzy, pisarzy, do znajomości tajników muzyki i architektury. Zaś jej opisy wyimaginowanych bujnych ogrodów, w których, jak zaznacza, chciałaby zamieszkać, zachwycają swym poetyckim kunsztem Czerkaskiego. Skąd więc u Hanki występują pod tak wieloma różnymi postaciami niepewność siebie? Dlaczego – pytając wprost – Hanka nie tworzy? Odpowiedź jest prosta: by tworzyć, musi wpierw pokochać siebie, swoją inność, a konkretnie: swoją płć. Hanka nie potrafi bowiem tworzyć, cierpiąc, lecz – kochając. Dlatego potrzebuje córki, miłości, którą będą wzajemnie się obdarowywać: „W każdej potrzebie Basia będzie mi ucieczką, pomocą, jedyną nadzieją i rdzeniem pacierzowym mego życia” (SZ.Z, s. 29). Tym samym Hanka relację „matka – córka” uznaje za obietnicę

²⁹⁸ G. Deleuze: *Two Questions on Drugs*. In: Idem: *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975 – 1995*. Ed. D. Lapoujade. Trans. A. Hodges, M. Taormina. New York 2007, s. 152.

²⁹⁹ Ibidem.

nadchodzącej lepszej, wypełnionej dobrem egzystencji, ale także za źródło energii, która pozwalałaby na komunikację opierającą się na bezinteresownym wzajemnym ofiarowywaniu się sobie.

Przez Basię natomiast, która „mięsa wcale nie jada” (SZ.DS, s. 350), wydaje się przebijać komunikat, który można sformułować za pomocą słów Irigaray: „mięso – nie, nie chcę ciebie już martwej we mnie”³⁰⁰. W relacji „matka – córka” nie ma wszakże miejsca na śmierć. Kobieta jest „kimś, kto nie zabija w sobie nikogo, kimś, kto daje (sobie) jej własne życia: kobieta jest zawsze w pewien sposób »matką« dla samej siebie oraz dla innego”³⁰¹. W związku z tym relację „matka – córka” można potraktować jako zapowiedź „innego” świata³⁰², w którym „Hanka-Ewa” (SZ.DS, s. 326), buntowniczka, stanowiłaby personifikację pragnienia zwrócenia się ku inności, personifikację samego otworzenia oczu na inność (różnicę).

Gdybym miała moc słowa, wyczarowałabym przed tobą takie cuda, że nie potrzeba by Szatana, aby skusić takim rajem. Takiej pokusie – śmiała się – sam Bóg nie mógłby się oprzeć. (SZ.DS, s. 65)

Piękna pragnę – mam je, z tobą razem przeżywam niezmierne piękno, ale dusza moja chciwa, łaknąca bez końca i miary... (SZ.DS, s. 66)

„Pisanie – komentuje Cixous – jest dobre: jest tym, co nigdy się nie kończy. Jest najprostszym, najbezpieczniejszym innym, krążącym we mnie. Jak krew: nie ma w nim braku”³⁰³. Hanka, mimo iż nie pisze, o pisaniu nieświadomie marzy. Dlatego w pisaniu, ku jej zaskoczeniu, odnajdzie długo wyczekiwane spełnienie, afirmację własnej inności.

Przemiana bohaterki następuje w chwili, w której zaczyna afirmować swoją odmienną od męskiej płęć: „To i ja jestem synem – no nie! Ale córką ziemi” (SZ.Z, s. 28). Perspektywa ciało-w-ciało, w której Hanka (córka) i ziemia (matka) „odnajdują się”, nabierają w tym miejscu konstytutywnego znaczenia.

³⁰⁰ L. Irigaray: *I jedna nie ruszy bez drugiej*. Przeł. A. Araszkiewicz. „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 109.

³⁰¹ H. Cixous: *Coming to Writing*. In: Eadem: *“Coming to Writing” and Other Essays*. Ed. D. Jenson. Trans. S. Cornell, D. Jenson, A. Liddle, S. Sellers. London 1991, s. 50.

³⁰² „Dar w swej istocie afirmuje inność. W przeciwieństwie do ekonomii wymiany nie zamyka się w granicach bezpiecznego, niemal sfamiliaryzowanego dłużnika, nie zna podziału na swoich i obcych oraz wspierających ten podział fantazmatów. Rozrzutność, szczodrość gestu darowania nie zna centrów i społecznych marginesów – dar dociera wszędzie. Zakotwiczeni w kulturze daru wyjdziemy na spotkanie Innego pozbawieni lęków: gotowych do darowania nie można przecież niczego pozbawić”. K. Kłosińska: *Utopia*. W: Eadem: *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*..., s. 15–16.

³⁰³ H. Cixous: *Coming to Writing*..., s. 4.

Biała plama papieru, czarny kałamarz hipnotyzował ją – będzie mi Basia cysterną, w której utopię całą moją przeszłość, będzie mi ogniem, w którym, jak Feniks, się spalę, by się na nowo dla niej odrodzić...

Nie mogła oderwać oczu od białych kart papieru i od tego pióra – ciekawą była, czy by zdołała choćby parę głosek napisać...

A, aby się odrodzić, na to trzeba całkiem z przeszłością zerwać, trzeba wszystkie obrachunki zrobić, by nie zostać nikomu nic dłużną, by nikt nie potrzebował się użalać... (SZ.Z, s. 29–30)

Hanka decyduje się na napisanie listu do Czerkaskiego: „Sama nie wiedziała, kiedy znalazła się na prostym stołku przy stole, widziała tylko, jak pióro machinalnie po papierze błędzić poczęło” (SZ.Z, s. 30). W liście, który bardziej przypomina bazę pod utwór muzyczny, wyznaje miłość, zapowiada powrót, a także prosi o zrozumienie. Co więcej, po sporządzeniu tekstu Hanka próbuje poddać swoje słowa analizie: „Teraz długo patrzyła na list, łyzy oschły, głoski tańczyły przed jej oczyma [...]; odczytywała oddzielne zdania, ale nie rozumiała ich znaczenia” (SZ.Z, s. 34). Skąd owo niezrozumienie przez bohaterkę jej „własnych” słów? Otóż okazuje się, że Hanka tworzy język, który „tańczy”, język podlegający destabilizacji: język-muzykę³⁰⁴. Zamiłowanie Hanka do muzyki ma w tym przypadku swoje szczególne przełożenie. Przypomnijmy:

Zdawało jej się, że to była muzyka jej własnego serca, własnych opętanych myśli... i teraz myślała tymi dźwiękami, każde jej uczucie, każde drgnienie nerwów odziewało się w te tony. (SZ.DS, s. 228)

Ona tak namiętnie kochała tę dziką, rozszalałą muzykę, co płynie, gdyby strumień dźwięczącego metalu, tryska naokół, pieni się, burzy, poprzez koryto się przelewa wzburzonym potokiem, a potem nagle w rozlewnym, nieopisanym smutku cichnie, gaśnie i kona w tajemnym poszumie wysokich traw, wyschłych, stepowych burzanów... (SZ.Z, s. 100)

Język-muzyka pochodzi z ciała. Hanka-córka ziemi – ziemi, która śpiewa – pisze tekst ciałem wyposażonym w nieświadomość.

³⁰⁴ Język-muzyka porusza ciało. Wydobywa innego, który mieszka w ciele. „Jeśli się poddać działaniu muzyki [...] wtedy czuje się, jak tłoczy się cała gromada doznań uprzednio nigdy nie odczuwanych. Spozstrzega się, jak na przedmioty oblane światłem świadomości padają przelotne cienie, jak to, co świadome, przestając działać, bywa zaćmione na chwilę przez niejasne przypomnienia, lekki niepokój, pewnego rodzaju drzenie, jakby w oddali dudniły ciężkie wozy i wstrząsały ziemią”. S. Przybyszewski: *Z psychologii jednostki twórczej...*, s. 20.

Cixous przekonuje:

[...] muzyka pozwala nam bezpośrednio usłyszeć, że język jest produkowany w zależności od ciała (*language is produced in interplay with the body*). Piszę się uszami. Jest to absolutnie zasadnicze. Ucho nie słyszy pojedynczej oderwanej nuty: słyszy muzyczne kompozycje, rytmy, skandowania. Pisanie jest muzyką, która upływa, która po części zanika, gdyż to, co pozostaje, nie jest muzyką w nutach, lecz słowami. [...] Teksty, które dotyczą mnie najmocniej, aż do stopnia drżenia lub śmiechu, są tymi, które nie stłumiły swej muzycznej struktury [...]. Któż pisze w ten sposób – samym uczuciem, myślą ciała, myślącym ciałem? Mam zamięłowanie do przerw. Lecz aby zatrzymać się, musi istnieć prąd, przepływ tekstu. Zawsze tajemnica różnicy, *différance*. Nigdy jedno bez drugiego³⁰⁵.

Hanka pisze list ciałem nadającym mu rytm. Tworzy język, który jest „mlekiem miłości, miodem [...] nieświadomości”³⁰⁶. Konstruuje język własny, subiektywny (autorski!). Język pożądania, który nie podlega żadnemu dyskursowi, oddychający innym oraz innego odżywiający. To właśnie w pisaniu uwidacznia się, że Hanka „libido jest kosmiczne”³⁰⁷.

Czerkaski otworzył list i długo nań patrzył.

Głoski tańczyły mu w oczach, ale to znane, kochane pismo owionęło go dziwnym ciepłem.

Odgarnął włosy, bliżej jeszcze przystawił lampę i czytał.

Z początku nie rozumiał dobrze, co czyta – każde zdanie musiał raz jeszcze odczytywać, czasami były tam słowa i zdania, które odrywały się i fruwały w powietrzu, jak motyle, więc usiłował je nakłuwać na cieniutkie szpileczki natężonego wysiłku świadomości swego mózgu, czasami to wszystko, co czytał, wydawało mu się rozwiewną mgłą, którą na próżno chciał ująć i w jakiś kształt wcielić.

Więc znowu jął czytać na nowo. Teraz już jaśniej i wyraźniej uwypuklał mu się sens słów i zdań, teraz już mógł zrozumieć, co pisała. Pochwycił duszę tego listu i chciwie wchłaniał w siebie.

Czytał i czytał bez końca. Każde słowo rozważał, wnikał chciwie w brzmienie głosu Hanka, bo miał już teraz wrażenie, że ją słyszy, a on niejako odczytywał partyturę tego, co jej dusza nie już tu, w nim – ale gdzieś tam w całym wszechświecie śpiewa. (SZ.Z, s. 201–202)

³⁰⁵ Cyt. za: A. Bray: *Hélène Cixous. Writing and Sexual Difference*. London 2004, s. 95.

³⁰⁶ H. Cixous: *Coming to Writing...*, s. 21.

³⁰⁷ H. Cixous: *Newly Born Woman*. In: *Literary Theory: An Anthology*. Ed. J. Rivkin, M. Ryan. Malden 2004, s. 353.

Kontakt Czerkaskiego z listem Hanki stanowi swoistą inicjację. Likwiduje podział na „piszącą” i „czytającego”. List Hanki zaprasza Czerkaskiego do współudziału w przemianie, afirmacji innego: czytaniu-pisaniu. „Pisanie jest przejściem, wejściem, wyjściem, miejscem zamieszkanym przez innego we mnie – innego, którym jestem i nie jestem, którym nie wiem, jak być, ale którego przepływ czuję, który czyni mnie żywą – który rozdziera mnie, porusza, zmienia, kto to? – kobieta, mężczyzna? – kilkoro (*some*), coś nieznanego, co w rzeczywistości daje mi pragnienie poznania, skąd całe życie wzrasta”³⁰⁸. Tak więc tekst, który sporządziła Hanka, otwiera się na trzeciego (wszechświat), proponując Czerkaskiemu wyjątkowego typu „mistyczne spotkanie”: „W wielkim, świętym uniesieniu wyciągnął do niej rękę: Zawitaj mi biały gołębiu, zwiastujący wysłanniku nieznannej potęgi, bo odtąd już wieczny mir między mną a tobą zawarty został” (SZ.Z, s. 203).

Cixous ukuwa termin „trzeciego ciała”³⁰⁹. „Trzecie ciało” funkcjonuje wedle reguł wymian oraz połączeń, które dokonują się pomiędzy Ja, innym oraz ciałem; jest ono przestrzenią wielości. „Trzecie ciało – jak wyjaśnia Abigail Bray, przywołując zresztą słowa samej Cixous – buduje się ponad granicami aktualnego ciała, jest zbiorowym ruchem, niezmierną plastycznością (*infinite plasticity*). Jest ono nawet w stanie stawać się postludzkiem: »Nie jestem kobietą, ale światłem, które pada na tę bramę, na tej ziemi. Jestem porami roku, myślę, że czasem styczniem, majem, listopadem; błotem, mgłą, brzaskiem«”³¹⁰. Po co te uwagi? Otóż, Czerkaski w pożegnalnym liście skierowanym do Hanki – napisanym po zamordowaniu Zaremby, a przed dokonaniem samobójstwa – unaocznia na swój sposób problem „dotknięcia innego w pisaniu, przez pisanie”, które umożliwia odrodzenie się w „trzecim ciełe”. „Język pożądania nigdy nie dociera do końcowego punktu znaczenia, ale ciągle rodzi się przez trzecie ciało. W tym sensie moment trzeciego ciała jest w stanie unosić język różnicy seksualnej, który jest nieustannie w procesie stawania się”³¹¹. Język pożądania jako język pisania wydaje się z tej racji złożony z „momentów” umożliwiających pojawianie się – „objawianie się” – innego, który nie ma nic wspólnego z tradycyjnymi reprezentacjami męskości oraz kobiecości. Trzecie ciało – jak albowiem uściśla Bray – „pokonuje ograniczenia fizycznych niedoskonałości (i biologicznych płciowych tożsamości), przemierzając z prawie niezauważalną prędkością ograniczenia reprezentacji”³¹². Toteż, by podsumować, z zasady jest ono anarchiczne, inaczej: nie-dyskursywne.

³⁰⁸ Ibidem, s. 352–353.

³⁰⁹ H. Cixous: *The Third Body*. Trans. K. Cohen. Evanston 1999.

³¹⁰ A. Bray: *Hélène Cixous...*, s. 119.

³¹¹ Ibidem, s. 120.

³¹² Ibidem, s. 117.

„Przygotowanie na nadejście innego jest tym, co można nazwać dekonstrukcją”³¹³. Skoro pisać znaczy kochać, to pisać-kochać winno odsyłać do wyrażenia zgody, świadomego bądź nieświadomego, na doświadczenie dekonstrukcji – w tym dekonstrukcji siebie, swojej podmiotowości, swojego ciała. Jednym słowem: pisać-kochać, to ustępować miejsca innemu. W przypadku męskiego podmiotu natomiast – to z »przyjemnością« wpuszczać kobietę do swego »wnętrza«.

Calvin Thomas w pracy poświęconej męskości, psychoanalizie oraz teorii *queer*, lecz w jej odmianie *straight* (*straight queer theory*), przypomina m.in. takie oto krótkie zdanie autorstwa Cixous: „Jest o wiele trudniej mężczyźnie pozwolić na to, aby przebił go (*come through*) inny”³¹⁴. Do czego właściwie zmierza Thomas? Głównie do zdekonstruowania męskości hegemonicznej poprzez zdekonstruowanie jej fundamentu, czyli mariażu mizoginii z homofobią. Owo zdekonstruowanie zaś, jak sądzi, jest możliwe dzięki pisaniu.

Wywrotowość (w) teorii Thomasa polega na skupieniu się w akcie pisania – jak sam twierdzi – nie na „ekspresywności ani nie na »kreatywności« tradycyjnie połączonej z ojcostwem, macierzyńskością [...], lecz raczej na silnie seksualnym połączeniu pisania, jego zwyrodniale metonimicznym połączeniu, ze zbrodniczą lub samobójczą ekstazą, porażką, ze »śmiercią« – jego połączenie, innymi słowy, z odbytem, »grobem«, w którym męski ideał [...] dumnej podmiotowości jest pogrzebany”³¹⁵. Pisać-kochać nie oznaczałoby zatem pisania-kochania przy udziale penisa (*fallusa*), ale – odbytu, czyli »pęknięcia«, »szczeliny« w... ciele. Zwrot analny – zwany również analizmem – stawałby się wobec tego swoistym projektem strategii, która umożliwiałaby mężczyznom szczególną, opartą na podobieństwie kobiecej i męskiej płci, współpracę z kobietami (słowem: feminizmem). „Między innymi dlatego – tłumaczy Krystyna Kłosińska – że ów, nawiązujący do ciała i seksualności, dyskurs otwiera

jakiś od nowa wcielony [*re-enfleshed*] wysiłek myślenia przez heterogeniczność podmiotu, myślenia bez nakładania opresyjnego brzemienia abiekcji – »w trybie tym Inni stają się głównym« [...] – na to, co kobiece”³¹⁶.

³¹³ J. Derrida: *Psyché...*, s. 98.

³¹⁴ C. Thomas: *Must Desire Be Taken Literally?* In: Idem: *Masculinity, Psychoanalysis, Straight Queer Theory. Essays on Abjection in Literature, Mass Culture, and Film*. New York 2008, s. 63.

³¹⁵ Ibidem, s. 65. Thomas sięga po koncepcję odbytu-grobu, której twórcą jest Leo Bersani. Zob. L. Bersani: *Is the Rectum a Grave? And Other Essays*. Chicago 2010. „Thomas lokuje Bersaniego w ścisłym związku z wizjami »filozofa ekstrementów« Georges’a Bataille’a (seksualność jako »naznaczona utratą część jaźni«), z koncepcją abiekcji Julii Kristevej i z teorią *queer*”. Zob. K. Kłosińska: *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice 2010, s. 645–646.

³¹⁶ K. Kłosińska: *Feministyczna krytyka literacka...*, s. 649.

Męską podmiotowość kultura przywykła wytwarzać wedle schematu represjonowania wszystkiego, co zagraża mężczyźnie poprzez swoje powiązanie z kobiecością. Inny, który z reguły stoi po stronie kobiety, nie ma wszakże prawa zyskiwać szacunku w oczach mężczyzny. Przeciwnie, ma budzić w nim „odrazę”. Dekonstrukcja kultury powinna więc zacząć się od dekonstrukcji męskości, a ściślej: „esencji” męskości. To znaczy?

Próba, by stać się podmiotem nie »uniwersalnym«, ale jakimś nieodwołującym się etycznie do abjekcji [*an ethically non-abjecting*], »nie polega na odstąpieniu od męskości [*to be male*], lecz na umniejszeniu tkwiącego w tej roli czynnika opresji i nieposzanowania [...]«. Czyn taki, nawet jeśli oznacza to rzekomo pobłażający sobie (albo ewentualnie samoudręczający) narcystyczny masochizm mężczyzn, nawet jeśli zdaje się to oznaczać czyste pomiatanie (sobą) przez mężczyzn, może zarazem oznaczać podjętą przez mężczyzn próbę umniejszania jakiegoś mizoginistycznego zanieczyszczenia [*mess*] świata, która musi mieć znaczenie³¹⁷.

Po sporządzeniu odpowiedniego kontekstu możemy powrócić do *Synów ziemi*. Pod koniec powieści bowiem Skirmunt kieruje do Hanki słowa, w których odnosi się do lektury tekstu napisanego przez Czerkaskiego. To przełomowy z punktu widzenia kategorii podmiotu pisania i czytania fragment. Co Skirmunt mówi?

Jam czytał ten poemat, dla pani, przez panią pisany, wchłonał w siebie duszę twoją, rozlał ją w sobie i wzmógł się jej siłą do potęgi geniusza. I to – to – wskazał na manuskrypt – ta jego kosztowna spuścizna, którą pani przysłał, przebogaty skarb duszy twojej, który w swojej w nowej piękności przetopił, prosi cię, byś go ukochała, bo cały nim jest takim, jakiegoś znała w najpiękniejszych momentach i taki, jaki się w tobie odrodził. (SZ, Z, s. 271)

Jest zatem możliwe i pisanie, i czytanie (czytanie-pisanie), na które w swoich uwagach wskazuje Thomas. Albowiem obaj bohaterowie – i Czerkaski, i Skirmunt – jawią się jako podmioty w pełni otwarte na innego. Czerkaski – jako piszący-sobą-innego, Skirmunt – jako czytający-sobą-innego. Najpiękniejsze momenty z kolei, o których również tu mowa, to te odpowiadające trzeciemu ciału. Stąd właśnie pochodzi wspomniany motyw „odrodzenia” w kobiecie mężczyzny: w Hance – Czerkaskiego.

Kochać, to tracić „szczelność”, chłonać innego. To doświadczać „rozdarcia”. Rozdarcia, które dla mężczyzny jest wyrazem egzystencji na granicy możliwego oraz

³¹⁷ Cyt. za: Ibidem, s. 650.

niemożliwego – męskości i kobiecości. Nie chodziłoby tutaj jednak o śmierć mężczyzny, lecz, paradoksalnie, o jego życie. Życie, które wyrzekałoby się fallusa na rzecz stawiania się „postmęskim” („postludzkim”). Mowa byłaby więc o takiej formie męskiej egzystencji, formie „od-lotu”, „»oderwania« (się; fallusa)”, która zrywałaby z „gruntownymi” podziałami na reprezentacje męskie i kobiece, ojcowskie i macierzyńskie, racjonalne i cielesne, moje (ja) i twoje (ty), oferując w zamian przekroczenie prawa języka (dialektyki). Projekt „pisania-kochania” proponowałby zatem brzemienne w następstwach przekroczenie genderów, a w konsekwencji tego spotkanie się w ciele trzecim – ciele miłości i ciele najwyższego stopnia bliskości.

Krzyk, czyli w stronę chaosu

Analiza „schizofrenika”

Musimy zacząć od teorii. „Schizofrenik – wyklada Deleuze – objaśnia nieświadomość w postaci tego, czym ona tak naprawdę jest: jako fabrykę”³¹⁸. Nieświadomość w ujęciu schizofrenicznym – a właściwie schizoanalitycznym – odpowiedzialna jest za wytwarzanie „modalności” życia. Nie sprowadzając życia do jedności, służy rozwojowi jego różnorodnych przejawów. Nie tylko „odzyskuje” życie w szerszym wymiarze, ale również pozwala zaistnieć mu w nieznanych dotąd obliczach. Schizofrenik inicjuje proces dekodowania i deterytorializowania Ja, pewnego typu – powiedzielibyśmy – przełom. W swej wyprawie nie zatrzymuje się, a jeśli nawet, „podróżuje” wówczas w miejscu. O przebiegu jego wojaży decyduje „intensywność”, która związana jest z przemieszczaniem się jako aktywnością spod znaku: „czuję, iż staję się”³¹⁹.

Schizofrenik nie jest aktorem odgrywającym rolę, lecz kimś, kto wchodzi w bliski kontakt z wnikliwym życiem, z wszystkimi formami i typami istnienia. To wszechstronny producent, który „zanika” w akcie własnej produkcji, zmieniając się w wytwór lokujący się pośród innych wypracowanych przez siebie wytworów. Przeskakuje z jednego kodu w drugi, przypadkowo je mieszając. Nigdy nie objaśnia po raz kolejny tego samego wydarzenia w sposób identyczny. Schizofrenia, podobnie jak miłość, nie posiada żadnej konkretnej specyfiki, jest za to „wszechświatem” licznych pożądań i ich interakcji³²⁰.

To, czemu chcę przypisać najistotniejsze znaczenie dla interpretacji *Krzyku* Przybyszewskiego, sprowadza się do nietradycyjnego, więc będącego w kontrze do klasycznej psychoanalizy, sposobu rozumienia nieświadomości oraz podmiotowości. Nieświadomość w schizoanalitycznym wymiarze nie podlega bowiem redukcji. Nie limituje się jej zgodnie z „odpowiednio” – uprzednio – skonstruowanymi narzędziami. Przeciwnie, nieświadomości schizoanalitycznej pozwala się na swobodną produkcję. W związku z czym

³¹⁸ G. Deleuze: *Schizophrenia and Society*. In: Idem: *Two Regimes of Madness...*, s. 17.

³¹⁹ Schizofreniczne szaleństwo podlega intensywniej relacji, w skład której wchodzi ciało bez organów, czyli stacjonarny silnik bądź czysta materia, jak również organy-maszyny, które wytwarzają odpowiednie moce. Schizofreniczny obłąd odbywa się za pośrednictwem stawiania się, przejścia poniżej poziomu halucynacji oraz myśli. Objawia się poprzez katatoniczne stany i wybuchy szaleństwa, które charakteryzuje okresowa zmienność: walka prowadzona pomiędzy organami-maszynami a ciałem bez organów. Fazy tej walki przekładają się na niepokój, który jest typowy dla schizofrenika. Więcej na ten temat: Ibidem, s. 19–22.

³²⁰ Zob. G. Deleuze, F. Guattari: *Anti-Oedipus...*, s. 1–16.

nie realizuje się ona w ramach porządku symbolicznego, rzeczywistego i wyobrazonego, tak jak czyni to nieświadomość sensu stricte Lacanowskiego, gdyż wszystko, co wyraża, z zasady zostaje przyjęte za »rzeczywiste«. Nieświadomość schizoanalityczna wytwarza wyłącznie rzeczywiste produkty/problemy.

Nieświadomość schizoanalityczna – wskazuje Guattari – nie uznaje sztywnych opozycji, jak choćby ja i inny, mężczyzna i kobieta, gdyż zakłada, iż kategorie te występują w obrębie każdej jednostki (podmiotowości). Przy czym, co trzeba podkreślić, nie są one spolaryzowanymi raz na zawsze istnieniami; przeto jawią się – czego chce również Deleuze – jako „intensywności” przynależne do świata ciągłych transformacji³²¹.

Kategoria intensywności zakłada rezygnację z uniwersalnych „zamkniętych” figur na rzecz obrania perspektywy uznającej pierwszeństwo urozmaiconych oraz w różnym stopniu natężonych sił i przepływów. W *Anty-Edypie* na przykład czytamy, że schizoanaliza rezygnuje z prawa występowania monolitycznej (esencjalistycznej) płciowości człowieka – tylko męskiej czy wyłącznie kobiecej – zwraca się natomiast ku różnym odrębnym elementom (również tym nie-ludzkim, tj. zwierzęcym, roślinnym etc.), które składają się na podstawowe budulce nieświadomości funkcjonującej wedle reguł „rozpraszania” (warto w tym miejscu przytoczyć znamieny przykład „koniczyny i pszczoły”³²², na który powołują się Deleuze i Guattari).

Rozpraszanie (*dispersion*) odrzuca koncepcję jakiegokolwiek jedności bądź totalności życia jako takiego, a zatem neguje istnienie granic nie do zniesienia. Rozpraszanie, innymi słowy, konstytuuje sposób obecności w mnogości; to jest anarchiczną wielość³²³. Unieważnia egzystowanie podmiotu pod postacią Ja, by w zamian tego wspierać formę życia, która wyraża się poprzez nomadyczne połączenia oraz mikroskopijną transseksualność: zawsze-aktualne-My. Jak zaznaczają Deleuze i Guattari: „Schizoanaliza jest zmiennym badaniem n-tej liczby płci w podmiocie”³²⁴. Oznacza to, że odsyła ona do afirmacji bycia kobietą, która zawiera w sobie taką samą liczbę mężczyzn, co przykładowy mężczyzna, czy też – dla odmiany – do afirmacji bycia mężczyzną, który jest jednocześnie wieloma kobietami. Albowiem wszyscy – wedle teorii schizoanalitycznej – są w stanie podlegać takim regułom produkcji pożądania, które wywracają tradycyjny porządek płci.

³²¹ F. Guattari: *Chaosophy. Texts and Interviews 1972 – 1977*. Ed. S. Lotringer. Trans. D.L. Street, J. Becker, T. Adkins. Los Angeles 2009, s. 201.

³²² G. Deleuze, F. Guattari: *Anti-Oedipus...*s. 323.

³²³ Owo „rozpraszanie”, jak argumentują Deleuze i Guattari, odnosi się do organów lub ich fragmentów, obiektów, które, nie odsyłając do organizmu funkcjonującego jako pewnej utraconej jedności, zwracają się ku mnogościom. Ponadto, rozpraszanie organów nie ma nic wspólnego – w psychoanalitycznym sensie – z tzw. brakiem, który byłby źródłem pożądania. Zob. Ibidem, s. 324.

³²⁴ Ibidem, s. 296.

Franco Berardi wyjaśnia:

Schizoanaliza nie jest tylko metodą psychoterapeutyczną, lecz także sposobem stwarzania związku pomiędzy pojedynczością (*singularity*) a jej *chaosmosis*, czyli jej pojęciowymi, artystycznymi, psychicznymi, egzystencjalnymi, politycznymi, relacyjnymi oraz językowymi kreacjami – kreacjami, które konstytuują świat jako szczególną płaszczyznę, na której możliwe jest podążanie w stronę spotkania z innymi pojedynczościami³²⁵.

Schizoanaliza buduje pomost pomiędzy Ja a światem, mówi o samym stawaniu się światem. Zakłada, że ekologia umysłu odpowiada ekologii świata. Stawanie się światem możliwe jest tu dzięki zawierzeniu nieświadomości otwierającej się na świat. Krótko mówiąc, Ja o tyle może stawać się światem, o ile przestaje odrzucać innego.

Berardi tłumaczy, że koncepcja schizoanalizy „należy do procesu filozoficznej mutacji, która rozprasza stałe myślenie i wprowadza myślenie płynne jako szeroko rozpowszechnioną modalność rozumienia”³²⁶. Dzięki schizoanalizie możliwa staje się nieustanna modyfikacja różnych form życia, jak i produkowanie nowych jakości istnień; możliwe jest życie, które jawi się w niezliczonych barwach, stężeniach i procesach. „Myślenie płynne” z większą łatwością łączy się z innymi „płynnymi myśleniami”, gdyż nie odrzuca ono inności. Ów „odrzut” jest bowiem charakterystyczny dla „myślenia stałego”. „Myślenie płynne” – wreszcie – zapowiada inną – „ruchliwą” – wizję świata.

Płyn – jak utrzymuje Luce Irigaray, do koncepcji której powrócimy w dalszej części pracy – „ów inny, wewnątrz/zewnątrz filozoficznego dyskursu – ze swej natury jest czymś nietrwałym. O ile nie poddamy go geometryzacji albo (?) idealizacji”³²⁷. Jest to cenne spostrzeżenie, wprowadzające przeciwwagę dla myślenia posługującego się konkretnymi „kształtami” i „pojęciami”. Kategoria płynu, jak wskazuje Irigaray, ma większy filozoficzny potencjał aniżeli kategoria ciał stałych, przy czym, na co dodatkowo zwraca

³²⁵ F. Berardi: *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography...*, s. 113–114. „Singularity” tłumaczę jako „pojedynczość”, niemniej chcę podkreślić, iż termin ten powinien nieść za sobą wszelakie skojarzenia związane z „niezwykłością”, „osobliwością”, „szczegółnością”, wskazując tym samym na niepowtarzalność danego elementu. Zachowuję także oryginalną nazwę „chaosmosis”, choć mam świadomość, iż w literaturze polskiej pojawia się wersja „chaosmos” (np. B. Banasiak: *Bez różnicy*. W: G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 19.).

³²⁶ Ibidem, s. 114.

³²⁷ L. Irigaray: *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą...*, s. 94. Koncepcja płynów autorstwa Luce Irigaray stanie się dla mnie inspiracją do przyjrzenia się problemowi wody, który w powieści Przybyszewskiego pełni istotną rolę. Może mieć ona – jak twierdzą – niebagatelne znaczenie dla podjęcia refleksji poświęconej perspektywie schizoanalitycznej. Zaznaczę tu tylko, że pośrednio koresponduje ona z kategorią *chora* zreinterpretowaną przez Julię Kristewą, która to, co „płynne”, podobnie jak Irigaray, odnosi do tego, co „kobiecy”/„matczyne”. Więcej miejsca tym rozważaniom poświęcam w dalszych partiach tego rozdziału.

uwagę badaczka, ulega ona deprecjacji poprzez utożsamianie jej w ramach kultury patriarchalnej z kobietą/kobiecością. Zwrot ku temu, co płynne, mógłby zatem – jak się zdaje – dokonać subwersji dotychczasowych wartości, i co więcej, zwalczyć opresję wynikającą z utrwalonych („znaturalizowanych”) różnic³²⁸.

Nieświadomość schizoanalityczna jest „kłączem maszynowych interakcji, związkiem mocy systemów i sił relacji, które nas otaczają”³²⁹. Jako kłącze jest afromna i otwarta. Jest między-bytem, aliansem, który wyraża się poprzez koniunkcję „i... i.... i...”. Nieświadomość schizoanalityczna nieustannie rozrasta się, a o jej śmierci decyduje zamknięcie wytwarzanego przez nią pożądanego w figurze „drzewa” – to jest zatkanie wejść i ujęć kłącza oraz narzucenie mu określonej geometrii³³⁰.

Otoczenie nie jest środkiem, przeciwnie, miejscem, w którym rzeczy nabierają prędkości. Pomiędzy rzeczami nie wyznacza dającej się zlokalizować relacji biegnącej od jednej do drugiej i odwrotnie, ale kierunek prostopadły, ruch poprzeczny, który unosi jedną i drugą, strumyk bez początku i końca, który toczy oba brzegi i nabiera prędkości w otoczeniu³³¹.

„Komunikacja” pomiędzy Ja a otoczeniem nigdy nie kończy się. Przypomina raczej reakcję, która przemienia punkty w zamazujące własne początki linie (upłynnia je). Układ owych linii jest transwersalny, co powoduje, że nie ulega podporządkowaniu horyzontalnemu ani też wertykalnemu. A oznacza to, że zmierza on „do maksymalnej łączności na różnych poziomach i, nade wszystko, w różnych znaczeniach”³³².

Guattari pisze, że Ja jest innym, wielością innych. Ja jest uosobieniem przecięcia się różnych elementów, które naruszają – na wszystkie możliwe sposoby – zindywidualizowaną tożsamość oraz zorganizowane ciało³³³. Stąd Ja nie może być traktowane jako figura homogeniczna i skryzalizowana, lecz – przeciwnie – jako heterogeniczna, a-centryczna, nieustannie rozwijająca się, słowem: „rizomatyczna”.

³²⁸ Połączenie teorii Irigaray z teorią Deleuze’a (wraz z Guattarim) nie wydaje się nadużyciem. Owe próby, na szerszą skalę rzecz jasna, podjęła się Tamsin Lorraine, która w swojej książce podtrzymuje tezę, iż Irigaray i Deleuze „oferują wzory subiektywności i myślenia, które włączają aspekty »nieświadomości« oraz które przyjmują bogatszy rodzaj połączenia z naszym światem i innymi aniżeli tradycyjne koncepcje Ja”. T. Lorraine: *Irigaray and Deleuze. Experiments in Visceral Philosophy*. Ithaca, London 1999, s. 14. Lorraine wydobywa z prac Irigaray oraz Deleuze’a m.in. te kwestie, które pozwalają przełamać dualizm rozumu i ciała, a tym samym propagować alternatywne formy subiektywności (afirmację wielości). Zob. także: D. Olkowski: *Body, Knowledge and Becoming-Woman: Morpho-logic in Deleuze and Irigaray*. In: *Deleuze and Feminist Theory...*, s. 86–109.

³²⁹ F. Guattari: *Chaosophy...*, s. 202.

³³⁰ G. Deleuze, F. Guattari: *Kłącze...*, s. 228–229.

³³¹ Tamże, s. 237.

³³² F. Guattari: *Molecular Revolution...*, s. 18.

³³³ F. Guattari: *Chaosmosis...*, s. 83.

„Chodzi o wytwarzanie nieświadomości, a wraz z nią nowych wypowiedzi, innych pożądań: kłące jest wytwarzaniem samej nieświadomości”³³⁴. Teoria Deleuze’a oraz Guattariego wydaje się inspirująca dla odczytania *Krzyku*. Pozwala bowiem głównego bohatera potraktować w kategoriach schizofreniczności, a nawet – jako personifikację schizofrenicznej podróży.

„Gdzie jest moje Ja?”³³⁵

Najważniejszym pytaniem, jakie należy postawić podczas lektury *Krzyku*, jest to odnoszące się do liczby głównych bohaterów występujących na kartach powieści. Czy powieść Przybyszewskiego – zaindagujmy wstępnie – opowiada losy pojedynczego bohatera, którego tożsamość sprowadza się do imienia »Gasztowt«, czy również losy bohaterów drugoplanowych? Czy może *Krzyk* jest zapisem historii trojga różnych, w tym samym stopniu istotnych postaci: Gasztowta, Weryhy, kobiety-topielicy? Czy raczej, w końcu, ukazuje przypadek „rozmnożenia się” pojedynczej tożsamości Gasztowta, a zatem wielość jego Ja, mnogość imion-nazw-podmiotowości? Póki co zawieśmy spekulacje, aby ustalić podstawową i widoczną na pierwszy rzut oka kwestię. Tym wszakże, co Przybyszewski czyni głównym napędem fabuły, a co jednocześnie uruchamia we mnie podejrzliwość, jest silna potrzeba Gasztowta uchwycenia pewnej uniwersalnej prawdy o życiu: tzw. „syntezy życia”.

³³⁴ G. Deleuze, F. Guattari: *Kłące...*, s. 232.

³³⁵ Tytuł podrozdziału nawiązuje do pytania postawionego na wstępie *Z psychologii jednostki twórczej: II. Ola Hansson*. Co interesujące, już w 1892 roku Przybyszewski snuł refleksje wokół problemu »wielości«, który, jak uznał, jest ściśle powiązany z układem nerwowym, tj. molekułami nerwowymi zderzającymi się ze sobą, rozrywającymi podmiotowe Ja. Przytoczmy wybrany fragment:

„Każda komórka nerwowa jest autonomiczna, jest sama w sobie mózgiem, obdarzoną świadomością własnych stanów.

I jako komórka nerwowa posiada świadomość tylko własnych stanów, stan zaś każdej innej jest dla niej po prostu molekularnym procesem, całkiem takim samym, jak dla uporządkowanej ludzkiej świadomości paraboliczny rzut nie jest niczym więcej niż mechanicznym przebiegiem.

[...]

Można przecież porozcinać na kawałki homonomiczne zwierzę, a mimo to żyją dalej bez przeszkód pojedyncze metamery, z których każdy samorzutnie zastąpić może brakującą część, by organizm stał się na powrót całością. Podobnie podmywane i rozkruszane uderzeniami oceanu lody polarne rozpadają się w potężne bryły, co spiętrzają się potem w góry lodowe, bądź też rozdrabniają w lodowe kry, co samotnie błędzić będą po bezkresnych przestrzeniach..

I gdzie jest moje Ja?

[...]

Miliardy świadomych nerwowych molekuł nacierających na siebie i odpychających się nawzajem, miliardy nerwowych komórek, z których każda świadoma jest tylko samej siebie, zwoje nerwów, z których każdy zdolny jest do tego, by w jednym momencie rozsadzić Ja, rozerwać je i zapoczątkować podróż przez jelićta robactwa.

Moje biedne Ja!”

Zob. S. Przybyszewski: *Z psychologii jednostki twórczej: II. Ola Hanson*. W: Idem: *Synagoga szatana i inne eseje*. Przeł. G. Matuszek. Kraków 1995, s. 70–71.

Pragnął stworzyć jakąś ogromną syntezę ulicy, dać jej wiekuiste symbole, odsłonić jej straszną tajemnicę, rozewrzeć ją do całego jej potwornego ogromu, pomieścić w niej wszystko, co w człowieku żyje, rzy z rozkoszy, wije się w konwulsjach bólu, tarza się w gnojówce rozpusty, babrze się w posoce mordu i zbrodni, chciał streścić życie całej w jednym ogromnym symbolu: ulicy, ogarniającej wszechświat, przecinającej cały glob ziemski na miliardy, biliony brudnych, paskudztwem wszelakim wypełnioną siecią kanałów, ścieków, w którym się roi od obrzydliwego robactwa: symbol ulicy – stonoga, który rozwalił się ohydny cielskiem na biegunie globu i stoma, nie! miliardami nóg, ssawek, szczypców, kleszczy objął jego ogrom (s. 47–48)³³⁶.

Problem symbolu, który opisuje Przybyszewski, ma znamienne znaczenie dla interpretacji powieści i od niego należy zacząć rozważania. Jak wskazuje Paul Ricoeur: „symbol raczej przybliża, niż ujmuje podobieństwo”³³⁷. I właśnie owo „przybliżanie” pełni w tekście rolę podstawową, determinującą wszelakie działania Gasztowta. „Podobieństwo” jest tutaj bowiem tym, do uchwycenia czego bohater zmierza, zaś samo zmierzanie do uchwycenia „podobieństwa” nie jest niczym innym jak jedynie jego nieustannym „przybliżaniem-się”. Wydaje się zatem, iż symbol wymaga od bohatera podjęcia się takiej pracy, która przekładałby się na proces rozdwójony: dążenia do „toż-samości”, jak i dążenia w imię „toż-samości”. Tak więc wyzwanie, jakie rzuca sobie Gasztowt, również można byłoby z tego względu uznać za podwójne: prócz zwracania się bohatera ku wszechświatowi, dodatkowo zakładałoby ono jego potrzebę zrozumienia samego siebie.

Chęć bohatera stworzenia symbolu ulicy – syntezy życia („Życia”) – niesie w sobie wyraźne niebezpieczeństwo, ponieważ odnosi się do takiego czynu, który realizowałby się poza „ramami” Ja. Co to oznacza? Po pierwsze, konieczność wykroczenia poza własną świadomą egzystencję, po drugie zaś, wyjście poza semantykę. Ricoeur stwierdza, że symbol wyposażony jest w dwa składniki: semantyczny oraz niesemantyczny. Składnik semantyczny odsyła do poznawczości, z kolei niesemantyczny – do emocji³³⁸. I dalej: „Jeżeli żadne pojęcie nie spełnia wymogów stawianych przez myślenie, które symbol zainicjował, to znaczy to tylko, że żadna z dotychczasowych kategoryzacji nie może osiągnąć wszystkich semantycznych możliwości symbolu”³³⁹. W związku z tym przyjmuję, że symbol czerpie siłę

³³⁶ Cytaty pochodzą z wydania: S. Przybyszewski: *Krzyk*. Lwów 1917. Numery stron podaję w nawiasach. Pisownię, tam, gdzie uznaję to za konieczne, uwspółcześniał.

³³⁷ P. Ricoeur: *Metafora i symbol*. Przeł. K. Rosner. W: Idem: *Język, tekst, interpretacja*. Oprac. K. Rosner. Przeł. P. Graff, K. Rosner. Warszawa 1989, s. 138.

³³⁸ Zob. Ibidem, s. 124–125.

³³⁹ Ibidem, s. 139.

z „pośredniości”, czyli, by tak rzec, lokuje się w „przejęściowości”: pomiędzy semantycznym a niesemantycznym, pojęciem (samowiedzą) a innym (transcendencją).

Symbol ulicy, który nie istnieje, a który winien zaistnieć, ma być pewnego rodzaju detektorem rzeczywistości. Ricoeur wskazuje, iż zadaniem samodzielnego filozofa nie jest dokonanie alegoryzującej interpretacji symbolu, lecz rozwiązanie ogólnej „zagadki człowieka w oparciu o symbole chaosu, pomieszania i upadku”³⁴⁰. Bez wątpienia ambicje te dotyczą takiej jednostki, którą trapią aspiracje fenomenologiczne, tj. chęć odnalezienia – za pomocą wybranej mityki – ogólnej prawdy o człowieku, świecie, a być może, zwłaszcza, o sobie samym. W kontekście *Krzyku* symbol ulicy jest już jednak zapowiedzią wyjścia poza mitykę życia jako takiego, natomiast zawierzenie mu, jak mógłby zasugerować Ricoeur, dawałoby w efekcie „przerwanie zaklętego kręgu samowiedzy, kręgu subiektywności, odarcie refleksji z przywilejów, wyjście poza antropologię. Włączenie człowieka do całości, transcendentnej całości niebios, immanentnej całości wegetacji, zaniku i odrodzenia”³⁴¹. Wyrwanie się z samowiedzy – subiektywności, przywilejów – byłoby więc opuszczeniem łona bytu, w którym bohater żyje, a który – zarazem – umożliwia mu życie. Byłoby ono udaniem się Gasztowta ku całemu spektrum egzystencji, tj. ku pełnej mowie³⁴². Symbol ulicy powinniśmy się zatem postrzegać jako znak przepustki do świata zewnętrznego. Jako znak wprawiający bohatera w ruch i – tym samym – „wykorzeniający” go z danej apologetyki.

Jakie wobec tego należy wyciągnąć wnioski, aby nie zgubić się w problematyce dość pogmatwanej fabuły powieści? Otóż, przede wszystkim trzeba wyjść z założenia, iż Gasztowt popadł, tak to określe, w fiksację skoncentrowaną wokół Ja, jak również wokół samej relacji „Ja – świat”. Owo Ja ma tu znaczenie szczególne, wskazujące na status samoświadomości bohatera. *Krzyk* jest wszakże utworem, w którym zagadnienie sobowtórów jest wiążące. Sobowtóry, które Gasztowt spotyka na swojej drodze – Weryho oraz topielica – uosabiają bowiem mnogiego innego, a właściwie: rozdwojenie innego. I stąd właśnie odkrycie symbolu ulicy – „syntezy życia” – bohater bierze za ratunek, który byłby w stanie umożliwić mu rozwiązanie zagadki jego „rozbitego” Ja.

Od samego początku powieści Gasztowtowi dokucza podejrzana niepewność siebie, ujawniająca się po raz pierwszy – przypomnijmy – podczas jego wizyty na wystawie własnych, aczkolwiek wzbudzających w nim odrazę obrazów. To właśnie w trakcie tej sceny dochodzi do podstawowego dla problematyki utworu rozczarowania bohatera swoją

³⁴⁰ P. Ricoeur: *Symbol daje do myślenia*. Przeł. S. Cichowicz. W: Idem: *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*. Oprac. S. Cichowicz. Przeł. E. Bieńkowska [i in.]. Warszawa 1975, s. 22.

³⁴¹ Ibidem, s. 23.

³⁴² Zob. Ibidem.

twórczością. Więcej, cel Gasztowta, a ściślej cel sztuki samej w sobie, który jest typowy dla artysty-kapłana³⁴³, ulega w tym miejscu fabuły kluczowemu „rozproszeniu”, a cały wysiłek malarza, który został przezeń włożony we własne prace, okazuje się nic niewartym.

[...] **ujęcie ulicy w symbolu rozwiał się doszczętnie**, pozostały nagie, kiepsko narysowane, pokraczne scenki uliczne, głupie, banalne epizodzik, ordynarne reporterskie sprawozdania, najędzniejsze ilustracje do brukowych pism... (s. 48; wyróżn. A.M.)

Zwątpienie Gasztowta w swój talent inicjuje pojawienie się tajemniczego bohatera. Jest przecież tak, że towarzyszące Gasztowtowi od rana odczucie, że ktoś go prześladowa, „to przykre wrażenie, że ktoś go śledzi, podgląda, wsłuchuje się w jego myśli – wgrzebuje się ostrożnie i cichaczem w ciężką rozterkę jego duszy” (s. 46), sprawia, że spotkana przez niego postać na ekspozycji własnych prac – Weryho – staje się ofiarą jego podejrzeń. Wiemy również, że „W Gasztowcie kipiało” (s. 50), gdy ten drugi w wielkim natężeniu analizował ekspozycję wystawy.

Konfrontacja bohaterów ma „coś” wspólnego z pożądaniem oraz rozproszaniem. Pożądanie i rozproszenie są ze sobą zespolone. Można też powiedzieć, że pożądanie i rozproszenie są dwiema stronami tego samego medalu, tj. – fascynacji. Faktem bowiem jest, że spotkanie z Weryhą wzbudza w Gasztowcie nerwowość, silną dezorientację, jak również skutkuje jego popadnięciem w śmiertelne znużenie (depresję). Innymi słowy, śmiertelne znużenie wywołuje w malarzu brak możliwości zrozumienia, co „istotnie przeżył, a co było urojeniem” (s. 52).

Pisze Franco Berardi:

Czym jest depresja?

Depresja ma coś wspólnego z problemem z sensem. Sens jest inscenizacją pożądania.

Pożądanie jest rozproszaniem (*dissipation*).

³⁴³ W 1899 roku w słynnym *Confiteorze* Przybyszewski dał bogaty wyraz poglądom na temat sztuki, określając ją m.in. mianem „absolutu”. *Confiteor* stał się zapowiedzią, aby tak to określić, wiary w „istotę życia”. Autor wówczas pisał:

„sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc:

Odtworzeniem istotności, tj. duszy. I to duszy, czy się we wszechświecie, czy w ludzkości, czy w pojedynczym indywiduum przejawia.

Sztuka zatem jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne.

To właśnie stanowi zasadniczy punkt naszej estetyki.”

Zob. S. Przybyszewski: *Confiteor*. W: Idem: *Wybór pism...*, s. 140–141.

Nie mówię tutaj o podmiocie, ale o pojedynczości (*singularity*) jako życiu, świadomym oraz seksualnym organizmie, jako organizmie, którego egzystencja skazana jest na rozproszenie.

Depresja jest *efektem ubocznym* megalomanii ukrytej w konstrukcji sensu. Przedstawienie, które nadaje sens światu i które nie jest w prosty sposób ograniczone w jego ekonomii lub do odpowiedzi na już ustalone pytania – to przedstawienie jest walką, aby postawić nowe pytania, które natrafiają na urwisko wznoszące się nad przepaścią depresji (*abyss of depression*)³⁴⁴.

Problem z sensem niewątpliwie odgrywa w powieści podstawową rolę. Chciałbym jednak postawić pytanie: do sensu czego dokładnie się on odnosi? Każda obrona przez nas odpowiedź – czy to do sensu sztuki, sensu życia, sensu powołania – zawsze, moim zdaniem, odsyłać nas będzie do zagadnienia sensu bycia-sobą: sensu swojego Ja. Śmiertelne znużenie bowiem, które dopada Gasztowta, nie bez powodu bardzo szybko zostaje zastąpione przez rzeźkość bohatera, a ta z kolei – przez ponowne jego znużenie. Berardi wskazuje na tego typu zależność pomiędzy sensem, który jest produkcją pożądania, jak i na pożądanie, które realizuje się poprzez rozproszenie. Sens i pożądanie – jak pisze Berardi – prowadzą wszak wojnę, w której wzajemnie się zwalczają.

Szukanie sensu grozi depresją, gdyż zakłada utratę dotychczasowego sensu. Zawierzenie pożądaniu zapowiada poddanie się prędkości, przemieszczaniu się, które rozkrusza treści: punkty przekształca w linie, co skłania do lotu, podążaniu ku innemu. Pożądanie, będąc irracjonalnym, prowadzi do „przebicia powłoki” treści a tym samym do wytyczania nowych ścieżek podróży: do produkowania konstelacji sensów. Tymczasem Gasztowt zdaje się uosabiać samą odległość, przestrzeń, która oddziela sens siebie (Ja) od tego, do czego odsyła go pożądanie. Zaś utratę Ja Gasztowta – sensu siebie – najlepiej zdają się ilustrować stany depresyjne, w które ze sporą częstotliwością bohater popada.

Deleuze wskazuje, że „nie ma ideo-motoryczności, lecz tylko senso-motoryczność”³⁴⁵. Chodziłoby zatem – w kontekście *Krzyku* – o Ja, które determinowane jest poprzez różne sensory, powstające wówczas, gdy dochodzi do spotkania Gasztowta z innym. Mówiąc jaśniej: rzeczywisty powrót do istoty Ja Gasztowta wydaje się niemożliwym ze względu na nieposiadanie przez niego takiej „istoty”. To inny nadaje bohaterowi Ja. Gasztowt walczy wyłącznie o utrwalenie – „zakonserwowanie” – swojej samoświadomości. Słowem: dąży do zakorzenienia się w idei („megalomanii sensu”), która stanowiłaby dlań gwarancję „bycia artystą”.

³⁴⁴ F. Berardi: *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography...*, s. 10.

³⁴⁵ G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak. K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 56.

Czytamy:

Nagle spostrzegł, że idzie śladem czyjegoś cienia.

Potał głowę – teraz uprzytomnił sobie, że już przed chwilą zamajaczyła mu się drobna postać kobiety z delikatną twarzą i dużymi oczami, w których czaiła się jakaś przepastna melancholia.

[...]

Do tych oczu przynależała ta mroczna, długa, wąska uliczka, w której próżni czegoś one szukały, co tam przecież być musiało, a czego odnaleźć nie mogły. Do tych oczu przynależały długie, smukłe ręce, które wzdłuż muru omackiem się przesuwaly, by znaleźć jakąś zamkniętą bramę, która tu przecież gdzieś być musiała, i do tych oczu przynależały wahające się kroki nóg, lękliwe, wystraszone, tysiącem namysłów skrępowane, jakby ze stromej skały śliską drogą w przepaść prowadziły.

[...]

Skradał się za nią, wstąpił w długi cień, jaki jej postać na mroczną, tylko lekko jakby odbiciem niewidzialnego księżyca z niebieskiej stali olśnioną ulicę rzucała, cień jej połączył się z jego własnym i snuł się za nimi gdyby nieforemny, pijany płaz, niepewien celu, do którego zdąża. (s. 54–55, wyróżn. A.M.)

Tym sposobem Przybyszewski wprowadza zagadnienie płynności tożsamości bohaterów. Autor przedstawia ją za pomocą kategorii cienia, mającym swoje pokrycie w schizoanalizycznej teorii. Jak wiemy z ustaleń zamieszczonych w pierwszym podrozdziale, „płynność myślenia” zapowiada świat nieustających transformacji, łatwość „łączenia się” w nowe konfiguracje danych elementów. Nieforemność obu cieni (czy raczej: jednego, „wspólnego?”), ale i – jak wyczytujemy z powieści – niepewność celu, który charakteryzuje kierunek wędrówki dwojga bohaterów (jednego bohatera?), mogłby zatem przedstawiać zmienność/płynność podmiotu: negację ujęcia podmiotowości, które odnosi się do koncepcji ciała stałego, „odpornego” na innego. Kobieta spotkana przez Gasztowta wydawać się więc powinna takim innym, który wchodziłby w ścisłą reakcję z tożsamością malarza. I bez wątplenia wyraz „reakcja” ma w tym przypadku pewne „chemiczne” znaczenie. Ale o tym za chwilę.

Nagle posłyszał straszny krzyk. – Nie! Nie posłyszał – widział go – widział dokładnie, jak się powietrze rozdarło, przeorane ognistym pługiem olbrzymiej błyskawicy: wyglądało to, gdyby smocza, ogniem ziejąca paszcza – niebo zawyło potopem rozwścieczonych barw,

jakich jeszcze żadne oko ludzkie nie widziało: wyglądało to, jak gdyby tęczę świata w poczęciu w śmiertelnych zapasach z sobą się zmagaly, rzeka się nagle wzdęła, wypalała most, który zdawał się być z kauczukowej masy sporządzony, do wyżyn w niebo pnących się wież i w tej samej chwili ujrzał, jak postać, której cień dawno się już od jego oderwał, przerzuciła się poprzez barierę mostu i rzuciła się w spienione odmęty rozpaczą głodu wzdętej rzeki. (s. 55–56)

O jakie „chemiczne” znaczenie relacji Gasztowta z topielicą chodziłoby? Co natomiast oznaczałoby oderwanie się cienia topielicy od postaci Gasztowta,? I skąd ów krzyk kobiety?

Pojedynczość (*singularity*), pęknięcie sensu, cięcie, rozerwanie, oderwanie semiotycznej treści – w dadaistyczny lub surrealistyczny sposób – może zapoczątkować zmutowany rdzeń subiektywizacji (*mutant nuclei of subjectivation*). Chemia musi oczyszczać złożone mieszaniny, by uzyskać atomową i jednorodną cząsteczkową substancję, stąd właśnie tworzenie nieskończonej skali chemicznych jednostek, które nie mają podstawowego bytu, tak samo jest w „wydobyciu” oraz „rozdzieleniu” estetycznych subiektywności lub stronniczych/częściowych obiektów (*partial objects*), w psychoanalitycznym sensie, które produkują ogromną kompleksyfikację (*immense complexification*) możliwej subiektywności – harmonie, polifonie, kontrapunkty, rytmy i egzystencjalne orkiestracje, niesłyszane i nieznane aż do teraz³⁴⁶.

Wniosek jest prosty: to nieświadomość Gasztowta tworzy postać tajemniczej kobiety. Idąc dalej tropem wskazanym przez Guattariego, musimy przyznać, iż topielica personifikuje subiektywność malarza, która w tym konkretnym momencie zdołała zaistnieć: »uwolnić się«. „Guattari – dopowiada jednak Berardi – nie mówił o subiektywności, lecz o produkcji subiektywności: ta subiektywność nie istnieje przed procesem produkcji lub przed psychicznymi, estetycznymi i ideologicznymi przepływami, które przecinają ją, przesiakają przez nią, zabarwiają i wypierają ją”³⁴⁷. Tym samym topielica, pomimo iż staje się drugim Ja Gasztowta, funkcjonującym samodzielnie, byłaby również efektem procesu produkcji nieświadomości bohatera, która „we właściwy dla siebie sposób” ją skonstruowała. Topielica odszczepiałaby się od Gasztowta jako fabrykat szczególnie, gdyż zbudowany ze wszystkich tych fantazmatów, których po uświadomieniu sobie malarz nie uznaje za „własne”. W związku z tym nabierałaby autonomii dzięki personifikowaniu „nie-swojości”, inności

³⁴⁶ F. Guattari: *Chaosmosis...*, s. 18–19.

³⁴⁷ F. Berardi: *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography...*, s. 123.

wpisanej w postać samego Gasztowta. Aż w końcu, uosabiałaby indywidualność bohatera, która odpowiedzialna byłaby za życie jego nieświadomości pozwalającej mu intensywniej doświadczać różnych oblicz świata – życia świata³⁴⁸.

W trakcie skoku kobiety do wody Gasztowt słyszy krzyk, dzięki któremu wchłania w siebie „straszną jasność objawionych tajemnic” (s. 57). Nic więc dziwnego, że nie może oprzeć się ratowaniu topielicy. Ocalenie innego okazuje się wszakże zatroszczeniem się o świat, zachowaniem świata przy życiu. Ów krzyk – treść niesemantyczna – otwiera przed nim ogrom istnienia ulicy, który staje się równocześnie rozproszeniem sensu świata, a właściwie anihilacją pojęć, które świat konstytuują (anihilacją języka). Krzyk przecież nie tylko „wytrąca z równowagi”, ale również „wytrąca z języka”. Podmiot krzyku „powraca” do tego, co przed-językowe.

Berardi wskazuje, że harmonia między pojedynczym prądem (*singular drift*) a partią, którą rozgrywa kosmos (*cosmic game*), oznacza utopię, w polu której tzw. identarystyczne – tożsamościowe (*identitarian*) – obsesje ulegają rozpuszczeniu. Kiedy ten warunek zostaje spełniony, wówczas możliwa jest lekkość kogoś, „kto nie broni niczego, kogoś, kto nie jest skutą przez żadną identyfikację lub posiadanie. Lekkość oznacza bycie przepływem, nie podążanie za nim”³⁴⁹. Gasztowt w kontekście myśli Berardiego jawiłby się jako „podmiot płynny”. Podmiot, który wraz z rozwojem akcji powieści pozwalałby wciągać się w świat prądów, aż w końcu, który sam przemieniałby się w przepływ.

Co więcej, uwaga Berardiego odnosi się do „twardego refrenu” życia, do wydarzeń, które na zasadzie powtórzenia „budują” konkretne życie (całość życia jako „orkiestrację”).

³⁴⁸ W pochodzącym z 1894 roku tekście dotyczącym twórczości Edvarda Muncha *Psychiczny naturalizm* Przybyszewski mówi o indywidualności, „mojej” indywidualności, która – w przeciwieństwie do osobowości – jest w stanie dostrzec to coś „we mnie, co prowadzi inne życie, różne od tego, którego jestem świadom, co posiada subtelniejsze narzędzia zmysłów niż te, jakimi ja dysponuję”. Osobowość, według autora, jest bowiem pewnego rodzaju konstruktem ustalonym w sposób „od-zewnątrzny”, wznoszącym się na tradycyjnych oraz obiektywnych schematach i formach. Indywidualność natomiast przybiera znaczenie pierwotne, w pełni subiektywne, przynoszące wolność uczuciom oraz namiętnościom, pozwalając podmiotowi na egzystencję intymniejszą, wnikliwiej wchodzącą we wszelkie związki z krajobrazowością, płciowością, przedmiotowością, zwierzęcością itd.

Przybyszewski pisze:

„Indywidualność nadaje wrażeniom intensywność i jakość, w niej mieści się punkt węzłowy, w którym wszelkie wrażenia spływają w siebie, gdzie najbardziej niejednorodne przedmioty odczuwane są jako równoważnościowe, bo indywidualność reaguje na nie podobnym uczuciowym tonem. Tam barwa staje się linią, zapach dźwiękiem: *les parfums, les couleurs et les sons répondent*.”

W malarstwie chodzi zatem o uruchomienie pierwotnego wrażenia, którego, na dobrą sprawę, nie przedstawia się „nago”, gdyż ujmuje się je jako „przetworzone w symbol, unaocznione, **przyrodziane w zdarzeniowość**” [wyróżn. A. M.]. Zob. S. Przybyszewski: *Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Muncha)*. W: Idem: *Synagoga szatana i inne eseje...* s. 92–94.

³⁴⁹ F. Berardi: *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography...*, s. 114.

Otóż, by jednostka mogła posiadać tożsamość, musi to, co „tożsamościowe”, „utwardzać” poprzez cykliczne powracanie do rytuałów (symboli kultury).

Berardi:

Refren jest obsesyjnym rytuałem, który jest wprowadzony w językowym, seksualnym, społecznym, produktywnym, egzystencjalnym zachowaniu, by pozwolić jednostce – świadomemu organizmowi w ciągłych wahaniach – odnaleźć identyfikację (*identification points*), to znaczy, by mogła ona terytorializować siebie i przedstawiać siebie w relacji do świata, który ją otacza³⁵⁰.

Krzyk jest przejawem życia, w którym refren nie występuje. Zawieszenie krzykowi konotuje anulację własnej identyfikacji, tzn. brak potrzeby ustalenia jej reprezentacji poprzez powracanie do refrenu-rytuału. W efekcie jest to czyn, który dokonuje Gasztowt. Granica pomiędzy jego Ja a światem ulega rozmyciu, co niesie za sobą konsekwencje w postaci zniknięcia relacyjności, która odnosiłaby go do świata zewnętrznego. „Odurzenie się” krzykiem jest ponadto jednoznaczne z inicjacją procesu upodmiotowienia, który włączałby bohatera w świat metamorfoz.

Proces upodmiotowienia, który wciąga Gasztowta w wir transformacji, nie powinien jednak mieć nic wspólnego z kategorią osoby, albowiem „jest to tryb indywiduacji, jednostkowej lub zbiorowej, przysługujący wydarzeniu (porze dnia, rzece, wiatrowi, jakiemuś życiu...), tryb intensywny, nie zaś osobowy podmiot”³⁵¹. Można w związku z tym wysnuć wniosek, iż topielica, która pociąga Gasztowta, jest jednocześnie rzeką, jak i – w świetle owej filozofii – jest ona nim samym. Więcej, Gasztowt przestaje stawiać opór przed innym charakterystyczny dla »podmiotu stałego«, a w zamian tego popada w szaleństwo. Wszak w chwili cucenia topielicy, po wydostaniu jej na ląd, „Wszystko, co teraz robił, było czymś automatycznym – był tylko prostym manekinem w czyichś przepotężnych rękach” (s. 59). Uściślając: w rękach nieświadomości, wydarzenia, intensywności – świata. Nie powinien zatem długo dziwić nas fakt, dlaczego dążenie Gasztowta do wskrzeszenia topielicy przybrało formę »automatyczną«. Uratowanie kobiety nie było bowiem niczym innym jak uratowaniem swojego sobowtóra, siebie, świata. A tym samym zaprowadzenie topielicy do swojego mieszkania, jak również podjęcie się opieki nad nią, nie mogło być niczym innym jak – odpowiednio – zatroszczeniem się o siebie jako świat.

³⁵⁰ Ibidem, s. 129.

³⁵¹ G. Deleuze: *Negocjacje 1972-1990*. Przeł. M. Herer. Wrocław 2007, s. 107.

Sobowtór nie jest wszakże nigdy projekcją wewnętrznosci, lecz przeciwnie – jest uwewnętrznieniem zewnątrz. Nie jest to podwojenie Jednego, ale rozdwojenie Innego. Nie jest to odtworzenie Tego Samego, ale powtórzenie Różnego. Nie jest to emanacja JA, ale umieszczenie w immanencji zawsze innego lub nie-Ja. Inny nigdy nie jest sobowtorem w procesie podwojenia – to ja zobaczyłem siebie jako sobowtóra innego: nie spotykam siebie w zewnętrznosci, ale w sobie znajduję innego („chodzi o to, by pokazać, że Inny, Najdalszy jest również Najbliższym, Tym Samym”)³⁵².

Próba poznania ocalonej kobiety, wyuzdanej „pijanej ulicznicy” (s. 63), ale i zarazem pięknego „upadłego anioła” (s. 63), kończy się odnalezieniem w jej twarzy symbolu ulicy. Topielica objawia się Gasztowtowi jako emblemat pełnego życia, jego sproblematyzowanie. Zaczyna wobec tego sprawować rolę czysto symboliczną. Ulegając swoistej sakralizacji, traci „rzeczywistość” swego istnienia. Taka ocena zdarzeń nie utrzymuje się jednakowoż nazbyt długo. Jako produkt nieświadomości Gasztowta – przypomnijmy, iż idzie tu o nieświadomość schizoanalityczną – na różne sposoby umyka symbolizacji. Dowodem na to są te fragmenty powieści, w których uwidacznia się jej radykalna inność: „Gasztowt z zajęciem słuchał bezczelnych kłamstw swego sobowtóra” (s. 75), „Gasztowt nadśluchiwał zdumiony, w jakim celu jego sobowtór wymyślał ten cały stek najgłupszych kłamstw” (s. 76).

W owym kontekście najważniejszą sceną jest z kolei ta, w której Gasztowt spotyka topielicę w miejscu zbliżonym do „jakiejś diabelskiej groty” (s. 147), gdzie odbywa się jej taniec z brutalnym mężczyzną: „bezwstyd dwojga sprzęgających się zwierząt, cyniczne niechlujstwo rajskiego wesela w najwstrętniejszym burdelu” (s. 150).

Nie chciał patrzeć na to, co mu dostojęństwo ulicy brukowało. Z rozkoszą patrzyłby na taniec najdzikszej grozy, taniec nad przepaścią między życiem a śmiercią – opętany taniec na pobojowisku życia, obłąkany taniec głodu i moru, hulaszczy taniec szamoczących się rozpaczliwych wysiłków, taniec nienawiści i pomsty w przedśmiertnych podrygach – ale ten niechlujny taniec zwierzęcego bezwstydu, w którym się ulica przed oczyma z głodu najordynarniejszych wrażeń zdychających bogaczy za pieniądze prostytuowała, dłużej patrzeć nie mógł: cuchnął najwstrętniejszą kałużą... (s. 150)

³⁵² G. Deleuze: *Foucault...*, s. 125. Problem anulacji podziału na stojące w kontrze względem siebie »wewnątrz« oraz »zewnątrz«, który jest zasadniczy dla problematyki *Krzyku*, dostrzegł także Stanisław Eile: S. Eile: *Powieść „nagiej duszy”...*, s. 81. Krystyna Kralkowska-Gątkowska z kolei wskazuje, iż prawidłowość rozmycia w tekstach Przybyszewskiego granicy pomiędzy tym, co »wewnętrzne«, a tym, co »zewnątrzne«, wynika z monistycznego (hylozoistycznego) światopoglądu autora, zakładającego „powszechny związek wszystkiego”. K. Kralkowska-Gątkowska: *Kompozycja powieści Przybyszewskiego...*, s. 17.

Prostytucja – wskazuje Luce Irigaray – jest „użytkowaniem, które poddane zostaje wymianie. Nie potencjalnym, lecz faktycznym”³⁵³. Kobieta-ulica „faktycznie używana” przez innego mężczyznę nie jest już własnością Gasztowta. Przejście topielicy w ręce drugiego mężczyzny zapowiada bowiem niemożność jej odzyskania, a zatem – świadczy o anihilacji przypisanej jej przez malarza symboliki (i narzuceniu nowej). Jako prostytutka natomiast przyjmuje miano produktu na miarę zaprzeczenia „sacrum”, bez którego symbol nie może się obejść. Tak więc przypominając głównemu bohaterowi zwykłą „kupę gałganów” (s. 151), musi wzbudzać w nim wstręt. Co więcej, funkcjonując w takim rejestrze, sama staje się profanacją symboliki, w ramach której Gasztowt chciałby ją zamknąć.

– Patrz! Patrz, przeklęty zbrodniarzu, do jakiego życia mnie docuciłeś – patrz! Na jaką męczarnię mnie skazałeś! Patrz, w jakiej kałuży tarzać się muszę, boś mnie zgwałcił do życia – ty wściekły, zbrodniczy dobroczyńco!

Cała jej twarz była skurczona konwulsyjnym śmiechem, a wyszczerzony rząd ostrych zębów zdawał się wcinać w skórę jego ciała, wgryzać się w żyły, wszczepiać w nie śmiertelny jad – a usta, te rozpasane bezwstydną ustą hetery – chlupać krew jego. (s. 151)

[...] i patrzyła w niego, jakby mu duszę na strzepy potargać chciała. (s. 154)

Ona-sobowtór, ale i ona-inny, zdradza swój bunt wobec życia, do którego przywrócił ją Gasztowt. Jest to wszakże życie, którego nie chce być częścią. Nie godząc się na rolę prostytutki, daje wyraz własnej wersji zdarzeń. W »rzeczywisty« sposób odgaduje intencje Gasztowta, demaskując mechanizm jego motywacji. A także konfrontuje się z jego artystycznymi fiksacjami, które personifikuje postać Weryhy.

– Dziś rano miał Pan rozmowę z sobowtórem swoim, który chciał mnie również przeproszać, kłamał niestworzone rzeczy, aż wreszcie mu odpowiedziałam, że Pan najchętniej chciałby zrobić z niedoszłej topielicy – swoją kochankę...

Spojrzała na niego – a Gasztowt wlepił w nią nieprzytomny z lęku swoje oczy.

– To Pani słyszała rozmowę moich myśli?

– Ależ oczywiście... – Pan się gorąco wypierał – ale jestem przekonana, że tak w istocie było...

Gasztowt opanował się i mówił coraz zacieklej:

– Tak! Tak! Pani przejrzała do samego dna moją marną, podłą duszę. (s. 157)

³⁵³ L. Irigaray: *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą...*, s. 156.

Chęć Gasztowta uczynienia z topielicy kochanki jest tylko jednym głosem w sprawie dotyczącej powieściowego statusu kobiety. Głos drugi, który uosabia Weryho, jest wszak sprzeczny z pierwszym. Konsekwencją tego jest zderzenie się dwóch wizji kobiety – pierwszej, w której topielica występuje jako obiekt miłości: „Miłość, miłość kazała mi Cię szukać!” (s. 169); drugiej, która nadaje zabiciu topielicy znaczenie artystyczne: „Zerknął na tego twardego, nieugiętego, który stał na straży: ten skinął głową” (s.170), „Teraz! – zagrzmiał głos wodza” (s. 172). To przecież na mocy perswazji Weryhy Gasztowt strąca kobietę do wody, co, jak miernia, powinno umożliwić mu usłyszenie wydobywającego się z jej ust upragnionego krzyku.

Krzyk w chwili drugiego skoku topielicy do wody nie pojawia się, zaś bohaterka zostaje „uśmiercona”. Na karty powieści już nie powraca. Ona-inny, ona-subiektywność, kończy w tym miejscu fabuły swoje odrębne życie. Przepaść – należałoby dopowiedzieć – ostatecznie pochłania sens jej istnienia.

Szczegółnej intensyfikacji od tej pory zaczyna podlegać relacja Gasztowta z Weryhą.

Patrzyli długo na siebie.

To nie było właściwie patrzeć. To zupełnie cielesny dotyk jakichś widzących macek, wzajemny chwyt samoistnych, elastycznych organów, które się ściągały i rozpręgały, to wpicie się w siebie potwornych jakichś ssawek, z pomocą których jeden drugiemu duszę wyssać pragnął (s. 174).

Gasztowt uświadamia sobie, iż widząc Weryhę, „Widział samego siebie!” (s. 175). Od chwili tej identyfikacji obu bohaterów coś „ku sobie nieprzeparcie ciągnęło, a nienawistnie i wrogo od siebie odpychało” (s. 178). Okazuje się, że Weryho przemawia do malarza głosem pochodzącym z nieświadomości tego drugiego. Zapewne też z tego powodu na kartach powieści pojawia się i znika. Funkcjonuje niczym cień głównego bohatera, niekiedy dotrzymujący mu towarzystwa, a innym razem – nieobecny. Nie inaczej wygląda to również w jednej z ostatnich scen utworu, w której Weryho zaprowadza Gasztowta do swojego domu:

Gasztowt ujrzał się nagle sam, bo nie widział Weryhy.

Ale to pewno była ta sama dawna igraszka – zresztą przywykł już do tego, że Weryho tak nagle, jak zniknął, znowu mu się pokazywał – było to to samo, co z jego głosem: raz go słyszał – nagle w środku zdania się urywał, potem nagle znowu jakimś cudem do jego świadomości się dostawał. (s. 180)

Gasztowt, ujrzawszy rewolwer leżący w mieszkaniu Weryhy, odczuwa „nadpływ bałwanów jakiegoś oceanu, który daleko poza horyzontem jego świadomości wrzał i kipiał przedpotopową burzą” (s. 184). Rewolwer przykuwa jego uwagę do tego stopnia, iż „cały stał się okiem” (s. 185). Scena ta, zresztą niejedyna tego typu w powieści, ciekawie obrazuje przemiany, jakim podlega Gasztowt, a których bezpośrednimi sprawcami są afekty. Opisy oraz metafory zastosowane przez Przybyszewskiego niejednokrotnie ukazują intensywne przeistaczanie się bohatera, tj. jego metamorfozy, które wyznaczane są przez poszczególne stany silnego „nie-ludzkiego” wzburzenia. „Afekt nie jest przejściem od jednego stanu przeżytego do innego, lecz nieludzkim stawaniem się człowieka”³⁵⁴. Owo przejście jest więc ukierunkowane na sfery – Deleuze i Guattari dopowiedzieliby – „zwierzęce”, to natomiast oznacza, że zmierza ono w strony nie-antropomorficznych przedstawień. Tym samym zapowiada całkowite otwarcie się podmiotowości na inność; inność występującą poza ludzkim doświadczeniem, która może zostać osiągnięta wyłącznie dzięki schizoidalnym praktykom.

Gasztowt patrzył na niego długo – widział jakąś boleśnie skurczoną, drgającą twarz, jakby konwulsją bezbrzeżnej rozpaczki była skręcana i znowu ujrzał w tamtym – jakby odbicie siebie samego, jakby w jakieś zaczarowane zwierciadło spojrzął – ale to tylko na błysk sekundy, bo znowu dokładnie widział twarz Weryhy, straszną, okrutną, krwiożerczą. (s. 186)

Weryho, prosząc Gasztowta o podarowanie mu obrazu przedstawiającego zbrodniarza uciekającego przed tłumem, któremu „za moment” nogę podstawia pomocnik kata, by ten upadł i stał się ofiarą rozwścieczonej gromady, wskazuje na dwie twarze – i zbrodniarza, i pomocnika kata. Obie, co zasadnicze, przedstawiają Gasztowta. W reakcji na tę uwagę malarz niespodziewanie pociąga za spust rewolweru wycelowanego w Weryhę. Nie słysząc huku strzału, lecz go widząc (!), przewraca się na skutek „jakiegoś” uderzenia. Zabijając Weryhę – jak okazuje się – zabija siebie.

W tym punkcie fabuły, kończącym zresztą powieść, doszukuję się problemu, który wymaga dodatkowego zastanowienia. Albowiem w śmierci Gasztowta, jak sądzę, spoczywa pewien znak życia, konstytutywna transgresja. Piszą Deleuze i Guattari:

Doświadczenie śmierci jest najpowszechniejszym ze zdarzeń w nieświadomości, dokładnie z tego powodu, że występuje w życiu i dla życia, w każdym przejściu lub stawaniu-się,

³⁵⁴ G. Deleuze, F. Guattari: *Co to jest filozofia?...*, s. 191.

w każdej intensywności jako przejściu lub stawaniu-się. [...] Owe intensywne stawania-się i uczucia, owe intensywne emocje, podsycają szaleństwa i halucynacje³⁵⁵.

Intensywne emocje „kierują nieświadomym doświadczeniem śmierci o tyle, o ile śmierć jest odczuwana w każdym wrażeniu, o ile jest czymś, co nigdy nie przerywa i nigdy nie kończy zdarzenia w każdym stawaniu-się”³⁵⁶. Jeśli intensywności ulegają stłumieniu, to „stawanie-się staje się stawaniem-się śmiercią”. Następuje wówczas powrót od doświadczenia śmierci do modelu śmierci. Teoria Deleuze’a i Guattariego rozwija się jednak w zakresie koncepcji Ja, które jest innym (kolejnym), w związku z czym doświadczenie śmierci tłumaczy jako doświadczenie poszerzone. Schizofreniczna śmierć zakłada podróż od modelu śmierci do jej doświadczenia, a następnie – wyprawę kolejną, znowuż odbywającą się od modelu ku doświadczeniu śmierci. To jest tzw. „gimnastyka” maszyn-organów, wieczny powrót, deterytorializowane okrążenie wszystkich cykli pożądania³⁵⁷.

Kończąca powieść śmierć Gasztowta jawiłaby się zatem jako śmierć otwierająca drogę do kolejnego doświadczenia nieświadomości. W chwili postrzelenia się, jak wszakże czytamy, bohater: „Nie czuł jednak żadnego bólu – przeciwnie, miał uczucie nieprzebranej błogości i szczęścia” (s. 196–197). Krzyk, który usłyszał, w pierwszej linii wskazywałby na zwrócenie się ku modelowi śmierci (jako zastojowi), natomiast w drugiej – na udanie się w podróż od modelu do doświadczenia śmierci. To byłaby przyczyna halucynacji Gasztowta.

Gasztowt – Weryho – kobieta (topielica). Tak wygląda zestawienie pozycji, jakie zajmuje bohater *Krzyku*, który, przemawiając z trzech stanowisk, dąży do zaspokojenia pożądania. Pożądania – tajemnicy. Stąd jego poszukiwanie artystycznego spełnienia może być odczytywane jako pragnienie osiągnięcia zaspokojenia seksualnego (i na odwrót). W przypadku schizofrenika bowiem typowe jest to, iż nie potrafi on swego pożądania ani rozpoznać, ani też umiejscowić³⁵⁸. Bohater tej świetnej powieści Przybyszewskiego w pełni potwierdza tę regułę.

³⁵⁵ G. Deleuze, F. Guattari: *Anti-Oedipus...*, s. 330.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Deleuze i Guattari za model śmierci uznają ciało bez organów. Model śmierci zostaje osiągnięty wówczas, gdy ciało bez organów odpycha organy i pozostawia je na boku, aż do momentu ich uszkodzenia (samobójstwa). Absurdem jest więc posługiwanie się popędem śmierci, który byłby w opozycji do popędu życia, gdyż śmierć nie jest pożądana. „[...] istnieje wyłącznie śmierć, która pożąda, ze względu na ciało bez organów lub nieruchomy silnik, a także istnieje życie, które pożąda, z racji pracujących organów. [...] Funkcjonowanie pojawia się, kiedy silnik, zgodnie z poprzednimi warunkami – tj. bez przerywania stanu bycia nieruchomym i bez tworzenia organizmu – przyciąga organy do ciała bez organów oraz zawłaszcza je w pozornym obiektywnym ruchu. Odpychanie/Wstręt (*Repulsion*) jest warunkiem funkcjonowania maszyny, ale przyciąganie jest samym funkcjonowaniem. To funkcjonowanie polega na odpychaniu i jest ono jasne dla nas o tyle, o ile całość pracuje tylko poprzez psucie się.” Ibidem, s. 329–330.

³⁵⁸ G. Deleuze: *Schizophrenia and Society...*, s. 24.

Kobieta – woda – przepaść

W *Krzyku* czytamy:

Zerwał z siebie bezmyślnie, ślepo posłuszny, marynarkę, kamizelkę, buty i rzucił się w gwałtownym rozpędzie w spienione nurty rzeki.

[...] raz po raz porywał go gwałtowny prąd, skręcił go nim wir i chłonał go w głąb, woda zabryzgiwała mu oczy, lała się do ust, nosa, uszu, ale jakby był siepany szatańskimi kańczugami [...], zalała go silna fala, ale znowu wypłynął, dostał się w obręb najgwałtowniejszego prądu, już się jął poddawać i znowu rozwył się w nim ten piekielny krzyk – było to jakby dotknięcie do czerwieni rozpalonym żelazem: [...] gwałtowniej poniósł go jeszcze prąd i wyrzucił daleko poza mostem na brzeg.

Resztą sił wywlókł z wody bezprzytomną, bezwładną kobietę³⁵⁹. (s. 58)

Jest to zapis sceny, w której Gasztowt po raz pierwszy doświadcza bezpośredniej – »rzeczywistej« – styczności z topielicą. Topielicą, która jest nim-innym. Owo „bezmyślne” rzucenie się w głąb rwącej rzeki niesie w sobie znamiona udania się bohatera w podróż wyjątkową – za innym, którego odnajduje w sobie-świecie. Jest to ten rodzaj wyprawy, który wymaga od niego spełnienia co najmniej trzech istotnych warunków. Po pierwsze: wyrażenia zgody na „utrąę” (rozumu, tożsamości, Ja), po drugie: zaufania wodzie jako symbolowi śmierci, po trzecie zaś: dostrzeżenia w innym życia, które go pożąda.

Franco Berardi diagnozuje:

Lekka pojedynczość (*singularity*) nie zakłada z góry żadnego sensu ani nie odkrywa żadnego sensu przez jej doświadczenie w świecie. Sens rozwija się jako kreacja/wszechświat (*creation*), jako przejściowe pożądanie, jako szaleństwo, które objaśnia/oświeca (*illuminates*) zdarzenie. Schizoanaliza chce uczynić lekkość możliwą, rozwiewa obsesje i stałe refreny poprzez techniki wycelowane w zmianę przedmiotu uwagi, poprzez rozprzestrzenianie się punktów, których semiotyczne przepływy, przepływy światów, mogą się wydzielać.

³⁵⁹ Są to doskonałe fragmenty powieści, w których Przybyszewski obrazuje to, co we wcześniejszych tekstach teoretycznych pośrednio odnosił, po pierwsze, do zjawiska *l'audition colorée* („barwnego słyszenia”), mówiącego o transpozycji znaczeń, synestezji, oraz, po drugie, do terminu *mare tenebrarum* („morza ciemności”), symbolizującego siły niezależne od ludzkiej świadomości: ich przypyły i odpływy. Zob. S. Przybyszewski: *O „nową” sztukę*. W: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Wrocław 1973, s. 408. Zarówno *l'audition colorée*, jak i *mare tenebrarum* mają związek z kategorią transgresyjności. Jest bowiem w obu tych zjawiskach coś, co skłania mnie do podjęcia refleksji poświęconej specyfice płynów, a ściślej, by posłużyć się takim określeniem, „senso-płynności” / „płynności sensów”.

Jeśli *chaosmosis* jest procesem, przez który pojedyncza inwencja twórcza daje swój własny porządek chaotycznym konstelacjom, które określają świadomy organizm, wówczas schizoanaliza proponuje, by postępować jako ekologia umysłu oraz terapia stawania się światem³⁶⁰.

Gasztowt, zawierając innemu (jako śmierci, w której jest życie), staje się lekki o tyle, o ile rezygnuje z ciężkości Ja. Tracąc stałość swego Ja, czyni je ciekłym, wchodzącym w reakcję z innym. Inny jako świat jest dlań „uzdrawiający” dzięki temu, iż zezwala mu na procesualne tworzenie sensu. Albowiem stawanie-się-innym (światem) to, mówiąc w skrócie, stawanie-się-sensem. Jest to równocześnie samo nie-bycie-sensem; to niestałość, płynność egzystencji.

Gaston Bachelard pisze: „Nie można rozbić syntetycznego obrazu, w którym kojarzą się: woda, kobieta i śmierć”³⁶¹. I pomimo iż w *Krzyku* jawnie utrzymywana jest perspektywa: „woda ma wielką przyciągającą siłę – woda ciągnie przemocą” (s. 78), to według teorii schizoanalizy (nieświadomości schizoanalizy) problem skoku do rzeki Gasztowta, jak i sama postać topielicy wydają się przedstawiać w sposób afirmatywny.

Bachelard – przypomnijmy – podkreśla, że woda, oprócz elementu śmierci, wyposażona jest w element pożądania³⁶². Dopowiadając językiem schizoanalizy, można stwierdzić, iż pożądanie śmierci jawi się jako pożądanie życia, natomiast w kontekście powieści – jako pożądanie kobiety, która jest zmiennością. Tym samym należałoby uznać, iż Przybyszewski dokonuje tutaj swego – ku zaskoczeniu! – przewyciężenia tak często zarzucanej mu tanatologii. Powieściowy zwrot ku kobiecie nie oznacza albowiem śmierci męskiego Ja, lecz ucieczkę, dzięki której męskie Ja znajduje „drogę ujścia”, możliwość „ruchu” i „przemiany”.

Wszystkie te uwagi prowadzą w stronę kategorii wody-kobiety-śmierci jako podróży-procesu, nie zaś – postoj-u-kresu. Albowiem śmierć, która pożąda, idzie w parze z życiem, które pożąda. Śmierć i życie – powiedziałbym – są „bliźniacze”. Przyciąganie i odpychanie, bliskość i dalekość, męczyzna i kobieta, ląd i woda, most i przepaść są ich koronnymi znakami.

Chciałbym zapytać: dlaczego to właśnie kobieta wydaje krzyk, który uwodzi/przeraża Gasztowta? Z jakiego powodu nieświadomość Gasztowta „produkuje” topielicę? Dlaczego, w końcu, Gasztowt krzyczy ustami... kobiety? Bo „kobiety – udziela nam odpowiedzi Luce

³⁶⁰ F. Berardi: *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography...*, s. 114.

³⁶¹ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 160.

³⁶² Zob. Ibidem, s. 151.

Irigaray – rozlewają się, rozpraszają się w trybach, które trudno wpisać w ramy panującego porządku symbolicznego”³⁶³. To, co kobiece, jawi się jako to, co napiera, przeciska się, co rozsadza »symboliczne«. W związku z tym krzyk kobiety, z racji swej „niezrozumiałości”, wydaje się spełniać wszelkie warunki do tego, aby figurować jako nośnik chaosu – zgola anarchiczny, (nie)podmiotowy symptom³⁶⁴.

Krzyk topielicy – jako nośnik subiektywności Gasztowta – przecina powłokę kultury, aby wydobyć na wierzch duszone życie oraz jego intensywności. Jest emancypacyjny oraz subwersywny. Tym bardziej, iż z uwagi na swą »jakość« inicjuje postrzeganie świata na przekór kulturowemu porządkowi. By wyrazić się jasno: zawierzenie kobiecemu krzykowi wiedzy bohatera do przyjęcia »innego« stosunku do świata.

Most, z którego rzucają się Gasztowt i topielica, ma wyjątkowe znaczenie. „Kultura – wskazuje Berardi – jest wynalezieniem technik wzbicia się nad przepaścią”³⁶⁵. Most jako motyw odpowiadałby więc „właściwemu obrazowi kultury”, samemu łączeniu pojęć, tworzeniu z pojęć łańcucha (syntaksy) lub, mówiąc inaczej, budowałby „kręgosłup” języka. Rezygnacja z podążania po moście – tzw. „podróż niedokończona” czy „zburzenie mostu” – przekładałaby się na całkowitą negację kultury. Z kolei skok w przepaść, wprost w porywisty strumień rzeki, skok za kobietą, dla kobiety i w imię kobiety, świadczyłby o samobójstwie w danym sensie oraz w imię sensu »innego«.

Kobieta „nie mówi nigdy *podobnie*. To, co z siebie wydaje, to, co wygłasza, jest zawsze płynne, zawsze zmienne. *Mylące*”³⁶⁶. Dodać należy: nie-stałe. Kobieta mówi to, czego nie mówi mężczyzna, ale też to, czego mężczyzna nie rozumie – chyba że chce się on wyswobodzić spod jarzma kultury fallokratycznej. Gasztowt, krzycząc ustami topielicy, daje więc wyraz własnej inności: inności ekstremalnej, która lokuje się w szczelinach języka, w wyrugowanej z języka kobiecości, tj. w tym, co »płynne«.

„Kiedy »dusza« – pisze Amy Hollywood – opuszcza swoje ograniczenia w obrębie męskiego dyskursu i reprezentacji, traci tożsamość, poparcie pewnych »prawd«, a wraz z nimi

³⁶³ L. Irigaray: *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą...*, s. 89.

³⁶⁴ Pytanie o kobiecego podmiot krzyku stawia Krystyna Kłosińska, zwracając uwagę na jego „szczegółność”, która winna być w „szczególny” sposób odczytywana. Z racji kultury, w jakiej nie przyznaje się krzykowi miana symptomu, krzyk bywa „niesłyszalny”, zestawiany ze zgrzytem zakłócającym harmonię, powodującą wściekłość kakofonią, czymś, czego nie da się zrozumieć. Autorka, przyznając mu – na opak kulturze – wymiar symptomatyczny, wskazuje na jego lecznicze, odświeżające znaczenie, które otwiera nowe zróżnicowane perspektywy rzeczywistości. Píše: „Krzyk wyciąga z bezpiecznych nisz, pozbawia komfortu ciszy – krzyk, paradoksalnie, otwiera na innego. Trauma, jaką rodzi, jest pożyteczna. Usuwa grunt pod nogami i zawraca z uładowanej, zaprojektowanej »fabuły« zdarzeń. Takie »trzęsienie« ziemi pozwala na nowo zobaczyć jej powierzchnię: już nie gładką, ale spękaną i pełną szczelin”. K. Kłosińska: *Babski krzyk*. W: Eadem: *Miniatury...*, s. 29.

³⁶⁵ F. Berardi: *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography...*, s. 133.

³⁶⁶ L. Irigaray: *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą...*, s. 94.

zdolność do nazywania jej i jej pożądań”³⁶⁷. Gasztowt, słysząc (wydając) kobiecie krzyk, doznaje zatem rozkoszy, która umożliwia mu mistyczne doświadczenie wyzbyte z prawa wzniesionego pod patronatem fallusa. Słowem: bohater dokonuje redukcji języka mistycyzmu do czystego afektu.

Amy Hollywood przypomina m.in. taką oto wypowiedź autorstwa Irigaray:

[...] autystyczna, ego-logiczna (*egological*) samotna miłość nie odsyła do wspólnego zalewu (*outpouring*), do utraty granic jednego i innego poprzez ustęp skóry w służowej błonie ciała, od kręgu mojej samotności (*the circle of my solitude*) do wspólnej przestrzeni, wspólnego oddechu, poprzez porzucenie relatywnie suchych i dokładnych konturów zewnętrznych rozmiarów naszych ciał, do płynnego wszechświata, gdzie percepcja dwoistości pozostaje niewyraźną, a ponad wszystko, poprzez dostęp do innej energii, ani nie jednego, ani nie innego, lecz do utworzonej wspólnie oraz jako rezultat ograniczonej do minimum różnicy płci³⁶⁸.

Skok Gasztowta do rzeki na ratunek kobiecie, której krzyk okazał się »ożywczy«, jest więc swoistego typu zanurzeniem się w przestrzeni »bez granic«, w której dwoistość przestaje mieć fundamentalne znaczenie. Automatyczne rzucenie się bohatera w głąb rozszalałej wody mówi bowiem o jego przejściu do wszechświata, w którym to, co kobiece, lokuje się w męczyźnie.

Kobiecość pełni w *Krzyku* funkcję skomplikowaną. Topielica nie jest jedyną kobietą, która występuje w powieści Przybyszewskiego. Drugą, mimo iż jej obecność sprowadza się do czystego fantomu, jest matka Gasztowta; wszak do wypowiedzianych przez nią swego czasu słów bohater powraca jak do mantry. Stąd należy przyznać jej ważną, być może nawet najważniejszą rolę w powieści³⁶⁹. Jej słowa – proroctwo, modlitwa oraz przekleństwo w jednym – mają moc sprawczą.

³⁶⁷ A. Hollywood: *Sensible Ecstasy. Mysticism, Sexual Difference, and the Demands of History*. Chicago, London 2002, s. 196–197.

³⁶⁸ Ibidem, s. 188.

³⁶⁹ Matka Gasztowta, by skorzystać z psychoanalitycznej koncepcji Nicolasa Abrahama i Marii Torok, zostaje złożona przez bohatera w krypcie psychiki. Zob. N. Abraham, M. Torok: *The Wolf Man's Word. Cryptonymy*. Trans. N. Rard. Minneapolis 1986. Owa krypta – posłużę się dłuższym cytatem z opracowania Michała Pawła Markowskiego – powstaje „na skutek nieudanej pracy żałoby, kiedy to umarły nadal żyje w nas, tym razem jednak jako obcy i to jako niewysławialny obcy. Nie jest on całkiem zasymilowany, całkiem strawiony i w ten sposób unieszkodliwiony, lecz trwa jako o b c e c i a ł o we mnie. Jest we mnie, ale jednocześnie broni się przed zapomnieniem. Tkwi w zbudowanym przeze mnie grobowcu i nie daje się z niego usunąć. Choć wciągamy go w siebie, to broni się przed pożarciem. Krypta jest więc schowkiem dla utraconego obiektu, schowkiem ratującym przed jego utratą, a jednocześnie zachowującym jego opór przed całkowitą asymilacją. Krypta fiksuje odmienną obiektu, który – jako ktoś całkiem inny – zostaje oddzielony ode mnie szczeliną milczenia i uwiera mnie jako obce ciało wprowadzone we mnie, choć poza mną. Umarły jest więc inkluzem, do którego nie mam

Czytamy:

Siadł, ale nie wskutek znużenia – uchwaj Boże! – jedynie na to, by głębiej się w sobie skupić i odmówić swój wieczorny pacierz – a miało się już ku wieczorowi.

[...]

„Wszystek srom i wstyd nałożony na Ciebie zostanie, a Ty go poniesiesz;

Posiłek Twój Harpie zanieczyszcza, a Ty go przełkniesz, bo będziesz głodny;

Wino Twoje zaprawione zostanie wstrętną gorzkością, a Ty je wypijesz, bo będziesz spragniony;

Ostre krzemienie będą Twoją poduszką, a Ty na niej spoczniesz, bo będziesz żądny spoczynku;

U drzwi trędowatych będziesz rękę wyciągał o grosz podróżny, bo wichry i słońce spędzą Cię z Twego legowiska...”

Tym proroczym przekleństwem poślubiła go jego obłąkana matka na swym łożu śmierci – sztuce i wsunęła mu na palec pierścionelek.

Wyjął go z kieszonki, obracał go dookoła:

„I wziąłem najcięższe bólu brzemień bez skargi na ramiona i straszny krzyż cierpień dźwigałem w krwawym znoju na wzgórze śmierci i potępienia i dźwigać go będę nadal, bom ci jest ten, do którego Pan przywiódł wszystkie swe stworzenia, bym im nadał imiona i puste formy wypełnił krwią mego życia.

Amen!” (s. 53–54)

Pierścionelek otrzymany od matki, z którym bohater się nie rozstaje, ma swoje odbicie w przekleństwach sztuki, „które się do joty ziszczać zdawały” (s. 94). Uchodzi on za artefakt wywierający piętno na Gasztowcie, determinujący tym samym jego los. Matka bowiem, przepowiadając synowi przyszłość, wskazała na szereg różnych cierpień, których on – jako artysta – będzie musiał doświadczać. Los artysty – co matka ujęła w przepowiedni, a co „przypieczętowała” za pomocą gestu nałożenia pierścionka na palec syna – ma wszakże okazać się niegodziwym, powiązany z życiową poniewierką i wiecznym nienasyceniem. Zauważmy, iż pojawia się w tym miejscu pewien paradoks, który można zwerbalizować następująco: matka, która uosabia »bezczesną« miłość, opuszcza syna, by ten wstąpił na drogę »samotnego« cierpienia. Cierpienia – sztuki.

dostępu. Na tym właśnie polega paradoksalny status krypty: z jednej strony jest ona we mnie, z drugiej zaś jest przede mną zamknięta. [...] Gdy dochodzi do skutecznej inkorporacji, umarły zostaje złożony w krypcie i tam trwa w milczeniu. Gdy dochodzi do skutecznej introjekcji, umarły zaczyna przemawiać – bruchomówić – naszym głosem”. M.P. Markowski: *Jacques Derrida: mowa żałoby*. W: *Derrida i Adirred*. Red. D. Ulicka, Ł. Wróbel. Pułtusk 2006, s. 41.

Jest tak, iż to właśnie tuż po odprawieniu ułożonej przez matkę „modlitwy” malarz spotyka topielicę, za którą udaje się – jak gdyby bezwolnie – na most wzniesiony nad rzeką. Motyw wody nie jest tutaj przypadkowy. „Skoro z wodą – podaje Bachelard – wiążą się tak mocno wszystkie niekończące się marzenia o zgubnym losie, śmierci, samobójstwie – trudno się dziwić, że dla tak wielu ludzi woda jest żywiołem par excellence melancholijnym”³⁷⁰. Bez wątplenia więc topielica może mieć swoje bezpośrednie powiązanie z samą figurą matki! Mówiąc zaś inaczej: rzucenie się w głąb rwącej rzeki – na ratunek kobiecie – spełnia te warunki, które potrzebne są do stworzenia ilustracji miłości do matki, a nawet do podjęcia się próby jej „odzyskania”. To również przykład silnej projekcji.

Bachelard:

Krótko mówiąc, miłość dziecka do matki to pierwszy czynnik powodujący projekcję obrazów, pierwsza projekcyjna siła wyobraźni, niespożyta siła, która zagarnia wszelkie obrazy, by wykorzystać je w najpewniejszej z ludzkich perspektyw: w perspektywie macierzyńskiej. Oczywiście na podłożu tych pierwszych uczuć zaszczepią się inne formy miłości. Wszystkie one jednak nie potrafią nigdy zatrzeć historycznego priorytetu naszych pierwszych uczuć. Chronologia serca jest niezniszczalna. Z upływem czasu im bardziej metaforyczny charakter będą miały uczucia miłości i sympatii, tym bardziej będą musiały czerpać swe siły z podstawowego uczucia. W tym stanie rzeczy u m i ł o w a n i e obrazu jest równoznaczne z w y r a ż a n i e m miłości; kochać jakiś obraz to – nieświadomie – znajdować nową metaforę dla dawnej miłości. Kochając b e z k r e s n y świat, nadajemy materialny, obiektywny sens n i e s k o ń c z o n e j miłości do matki³⁷¹.

Skok kobiety z mostu nabierałby wyjątkowości w samej chęci jego »zobrazowania«. Miłość dziecka do matki, o czym mówi Bachelard, jest pierwszą projekcyjną siłą, która nakłada się na wszystkie pozostałe obrazy. Wobec tego zauroczenie się krzykiem topielicy – tym, co inicjuje »inny« stosunek do świata – musi konsekwentnie mieć swoje podłoże w... matce/macierzyńskości. Zanurzenie się w wodzie przynosiłoby zatem na myśl złączenie się bohatera z matką, które dokonywałoby się poprzez „złanie się” dwojga w jedno, ale też – przez spoczynek w tym, co przed-podmiotowe. Pragnienie namalowania obrazu krzyku, które staje się dla Gasztowta główną potrzebą, fiksacją, powinno w związku z tym nie wydawać się niczym innym jak tylko pragnieniem utrwalenia, a więc usymbolizowania, miłości dziecka do matki.

³⁷⁰ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 164.

³⁷¹ Ibidem, s. 168.

Pisze Luce Irigaray:

Męska wersja miłości do siebie często obiera postać lub uderza w nutę nostalgii za „matczynym-kobiecy”, które na zawsze zostało utracone. O tyle, o ile mężczyzna lub mężczyźni są zaniepokojeni (*concerned*), to wydaje się, że auto-uczucie jest możliwe tylko poprzez szukanie pierwszego domu. Własne Ja-afekt (*Man's self-affect*) zależy od kobiety, która dała mu istnienie, która urodziła go, otulała, ogrzewała, karmiła. Miłość do siebie na pozór obierałaby formę długiego powrotu do i przez innego. Wyjątkowy kobiecy inny, który jest na zawsze utracony, musi być dostrzeżony w wielu innych, w nieskończonej liczbie innych. Odległość do tego powrotu może być pokonana dzięki transcendencji Boga. (Kobiecy) inny jest wymieszany lub pomyłony z Bogiem lub bogami³⁷².

Dlatego właśnie Gasztowt nie jest artystą „zwykłym”, lecz – „mistycznym”, „genialnym”. Stąd również, jako egotysta, reaguje na głos kobiecego innego (transcendencji), który zostaje przezeń obdarzony mocą „sakralną”.

Aby zrozumieć wyzwanie, jakie stawia sobie Gasztowt, proponuję zwrócić się ku teorii Julii Kristevej, a konkretnie ku jej opracowaniu terminu *chora* oraz związanemu z nim rozróżnieniu na „semiotyczne” oraz „symboliczne”. Warto przytoczyć obszerniejszy fragment z książki Kristevej:

Zapóżyczamy termin *chora* z *Timajosa* Platona, by przede wszystkim wskazać ruchomą i w najwyższym stopniu tymczasową artykulację ustanowioną przez ruchy i ich efemeryczne stany. Rozróżniamy tę niepewną i nieokreśloną *artykulację* od dyspozycji, która zależy już od reprezentacji, która nadaje się do fenomenologicznej, przestrzennej intuicji i która daje początek geometrii (*gives rise to a geometry*). [...] Pomimo że *chora* może być oznaczana oraz regulowana, to nie może nigdy zostać definitywnie umiejscowiona: w rezultacie można usytuować *chora* i, jeśli konieczne, nadać jej topologię, lecz nie można nigdy przyznać jej aksjomatycznej formy.

Chora nie jest jeszcze położeniem, które reprezentuje coś dla kogoś (tzn. nie jest to znak), ani nie jest położeniem, które reprezentuje kogoś dla innego położenia (tzn. nie jest to jeszcze element znaczący); jest, jednakże, utworzona po to, by uzyskać znaczące położenie. To nie model, ani nie kopia, *chora* poprzedza oraz stanowi podłoże figuracji, a stąd spekularyzację (*specularization*), i jest analogiczna wyłącznie do głosowego lub kinetycznego rytmu. [...]

³⁷² L. Irigaray: *An Ethics of Sexual Difference...*, s. 60–61.

Chora jest modalnością znaczenia, w której językowy znak nie jest jeszcze wyartykułowany jako nieobecność przedmiotu, a jako dystynkcja między rzeczywistym i symbolicznym. Podkreślamy uregulowany aspekt *chora*: jej głosowa i z wykorzystaniem gestów organizacja podlega temu, co nazwiemy obiektywnym *uporządkowaniem* [*ordonnancement*], które jest narzucone przez naturalne lub socjo-historyczne ograniczenia, takie jak biologiczna różnica między płciami lub struktura rodziny. Możemy dlatego zakładać, iż społeczna organizacja, zawsze już symboliczna, odciska swe ograniczenie w przekazywanej formie, która urządza *chora* nie w odniesieniu do *prawa* (termin zachowujemy dla symbolicznego), ale przez *uporządkowanie*³⁷³.

Wiedza dostarczona przez Kristevą³⁷⁴ skupia się na tego rodzaju „artykulacji”, która funkcjonuje w obrębie wyprzedzającym język jako gwarancję reprezentacji. *Chora* oznacza artykulację nieustaloną, która nie posiada konkretnej „geometrii”, a więc niepodlegającą żadnemu ogólnemu dyskursowi. Stanowi ona punkt „0”, od którego możliwy staje się rozwój różnych sformułowań. Balansuje pomiędzy „rzeczywistym” a „symbolicznym”, co oznacza, że nie realizuje się w sposób jednoznaczny. Uregulowanie *chora* natomiast odbywa się poprzez zmuszanie jej do przestrzegania pewnych „quasi-zasad”, które zawsze pozostają tymczasowymi³⁷⁵.

Skoro topielica – przypomnijmy – jest uwolnioną subiektywnością Gasztowta, drugim jego Ja, to możemy czuć się w obowiązku postawienia znaku równości pomiędzy jej postacią (jej krzykiem) a *chora*, której znakiem jest rzeka. Zestawienie takie pozwala spojrzeć na Gasztowta nie przez pryzmat jego autonomicznej jednostkowości, lecz, przeciwnie, w kontekście topielicy-rzeki-*chora*. Topielica-rzeka-*chora* jest i zarazem nie jest przestrzenią, którą Gasztowt spotyka w świecie zewnętrznym, poza własną podmiotowością. To prawda, że

³⁷³ J. Kristeva: *Revolution in Poetic Language*. Trans. M. Waller. New York 1984, s. 25–27.

³⁷⁴ Dokładnego opracowania terminu *chora* dokonuje Joanna Bator. Przytoczenie odpowiednich części z jej pracy ułatwi nam zrozumienie owego zagadnienia. „Charakterystykę kategorii tego, co semiotyczne, Kristeva opiera na Platonskiej kategorii *chora*. Termin ów, oznaczający »naczynie«, »zbiornik«, Platon połączył z tym, co »niewidzialne«, »tajemnicze« i »najbardziej niepojęte«, związane z macierzyńskością i opiekuńczością. *Chora* – poprzedzając porządek tego, co symboliczne – jest »matką« i »naczyniem« wszystkich rzeczy, »miejszem macierzyńskiego prawa przed Prawem«. W *Le Sujet en Proces* Kristeva porównuje *chora* do »łona« i »niańki«, miejsca »chaosu«, w którym rzeczy nie mają tożsamości. [...] Semiotyczna *chora* rządzi się charakteryzującymi marzenia senne prawami przesunięcia (metafory) i zagęszczenia (metonimii) i odnosi się do ukrytej »strony« podmiotu, która – nie będąc zasymilowana w porządku symbolicznym – stanowi źródło oporu wobec niego. Zdaniem Kristevej, dominację tego, co semiotyczne, możemy przede wszystkim dostrzec w dyskursie sztuki, poezji lub mitu”. J. Bator: *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 11–12.

³⁷⁵ Kristeva odróżnia prawo, które – jak wskazuje w przypisie – bazuje na strategii koniecznego wyroku, od uporządkowania, które zostaje jej zdaniem bliższe temu, o czym decyduje norma. Uściśla jednak: „tymczasowe uporządkowanie *chora* nie jest nawet *zasadą*: arsenał geometrii jest późniejszy w stosunku do ruchliwości *chora*; naprawia on *chora* na miejscu i redukuje ją («it fixes *chora* in place and reduces it»)”. Zob. J. Kristeva: *Revolution in Poetic Language...*, s. 240.

topielca występuje jako odrębny niezależny inny, świadomie przez bohatera nieprzyswojony (znajdujący się poza nim), ale również prawdą jest, że na poziomie nieświadomości stanowi on z topielicą niezróżnicowaną jedność (tu opozycja „wnętrze – zewnątrz” ulega zniesieniu).

Woda-chora, do której skacze Gasztowt, byłaby w związku z powyższymi uwagami obszarem semiotycznego, czyli tą częścią podmiotowości bohatera, która buntuje się wobec porządku symbolicznego. Kristeva wskazuje, że to, co semiotyczne, nie ma nic wspólnego ze sferą pozycji, utożsamienia. Semiotyczne poprzedza albowiem tzw. fazę tetyczną, która odpowiada za ustalenie danego znaczenia. Wymagająca identyfikacji faza tetyczna konstytuuje obraz podmiotu i jego przedmiotów, ustanawiając tym samym próg języka³⁷⁶. Wejście w język zapowiada „odrzućcie” matki, także przyjęcie porządku symbolicznego – fallocentrycznego. Krzyk, który wydaje ustami topielicy Gasztowt, a w którym bohater dostrzega artystyczne piękno, zyskiwałyby więc wymiar najpełniejszej artykulacji tego, co przed-tetyczne. Krzyk, wreszcie, byłby samą eksplozją semiotycznego: niedyferencjalnością tożsamości i znaczeń, przyjemnością i bólem w jednym.

Odczuwanie tęsknoty za pierwotnym zespoleniem, które wyraża się poprzez semiotyczne, jest typowe – mówi Kristeva – dla melancholików. Melancholicy, odrzucając język (porządek symboliczny), który istnieje dzięki negacji utraty matki, szukają jednocześnie sposobu na zaprzeczenie tej negacji. W efekcie wyrzekają się matkobójstwa, które stanowi podstawowy warunek domknięcia procesu indywiduacji. W zamian tego dokonują inkorporacji obiektu, co przekłada się na wzrost zagrożenia wymierzonego w ich Ja: „gdy obiekt matczyny zostaje uwewnętrzniony – pisze Kristeva – zamiast matkobójstwa mamy śmierć »ja« człowieka w depresji albo melancholika”³⁷⁷. Ochrona matki, owego utraconego obiektu, byłaby zatem pogrążeniem się w asymbolii: śmierci znaków. Mimo wszystko to, co semiotyczne, a co z melancholika nieustannie „się wylewa” – zdaniem Kristevej – jest w stanie przezwyciężyć ów impas (asymbolię). A staje się to możliwe dzięki zwróceniu się podmiotu ku różnym formom artystycznych kreacji, które „niewyraźalne” potrafią czynić „wyrażalnymi”³⁷⁸.

³⁷⁶ Zob. Ibidem, s. 43–45.

³⁷⁷ J. Kristeva: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński. Kraków 2007, s. 33.

³⁷⁸ Barbara Smoleń wyjaśnia ten problem następująco: „Melancholia może człowieka złamać, całkowicie odciąć od języka i innych ludzi, paradoksalnie jednak w niej samej znajduje się lekarstwo, mogące ją, chwilowo przynajmniej, przezwyciężyć. Melancholik w szczególny sposób predysponowany jest do czerpania z tego, co semiotyczne, a co jednocześnie potrafi uaktywnić artystyczną kreację zdolną pokonać depresję. Oczywiście nie każdy typ sztuki i literatury wypływa z tego źródła; melancholia rodzi te kierunki, które burzą wcześniejsze konwencje, które przynoszą jakąś rewolucję: nowe formy, nowe style, nowe metafory, nową poezję.” B. Smoleń: *Koncepcja melancholii Julii Kristevej*. W: *Sumienie. Wina. Melancholia. Materiały polsko-niemieckiego seminarium: Warszawa, październik 1997*. Red. P. Dybel. Warszawa 1999, s. 225. Semiotyczne,

Namalowanie krzyku topielicy stanowi dla Gasztowta sposób na przepracowanie żałoby po matce. Nie dziwi w związku z tym fakt, że wyobrażony przez niego obraz stanowi szansę na dokonanie sublimacji owej utraty oraz na przekroczenie, by tak rzec, samego siebie (swojego Ja).

U Kristevej czytamy:

W miejsce śmierci i po to, by samemu nie umrzeć z powodu śmierci innego, tworzę – albo przynajmniej podziwiam – sztukę, ideał, »coś stamtąd«, co moja psyche tworzy, aby wyjść poza siebie: *ex-tasis*. Piękno jest w stanie zastąpić wszystkie przemijające wartości psychiczne³⁷⁹.

Krzyk topielicy wydaje się ożywczy o tyle, o ile, wytrącając Gasztowta z melancholii, kieruje go w stronę sztuki. Jako symptom zaszczepia w malarzu chęć powrócenia na drogę znaków, jako piękno zaś jest „bardziej godny przyłgnięcia doń niż jakikolwiek ukochany lub znienawidzony powód cierpienia czy żalu”³⁸⁰. Pragnienie utrwalenia na płótnie krzyku kobiety dążącej do samobójstwa – tej szczególnej artykulacji wywodzącej się z tego, co semiotyczne – prowadziłyby ostatecznie do uczynienia z problemu śmierci – Kristeva powiedziałaaby – „beztroski, rozrywki, lekkości”³⁸¹.

Sztuka – piękno – prawda

Krzyk opowiada historię melancholika, a wręcz – by użyć takiego określenia – melancholika wzorcowego. Na czym polega „wzorcowość przypadku”, którą uosabia Gasztowt? Otóż na spełnianiu przez bohatera wszystkich tych warunków, które wynikają z różnorodnych oblicz melancholii. Oto wypowiedź Julii Kristevej przybliżająca znaczenie pojemnego terminu melancholii:

W psychiatrii jest to poważna dolegliwość, która objawia się osłabieniem psychicznym, myślowym i ruchowym, utratą ochoty do życia, utratą pragnień i wstrętem do rozmowy, zaprzestaniem wszelkiej aktywności i wreszcie obsesją samobójczą. Istnieje ponadto łżejsza

ingerując w język, dokonuje w nim szeregu zmian, widocznie (rażąco?!) naruszając np. reguły składni. Jedną z głównych cech prozy Przybyszewskiego, nie da się ukryć, są: niespójne zdania, rozgadany styl, „poszarpane” narracje, łamanie elementarnych gramatycznych zasad, „przekręcanie” wyrazów etc.

³⁷⁹ J. Kristeva: *Czarne słońce...*, s. 102.

³⁸⁰ Ibidem, s. 103.

³⁸¹ Zob. Ibidem.

odmiana tej dolegliwości: pojawia się często (podobnie zresztą jak i tak pierwsza) na zmianę ze stanami euforii i łączy się z nerwicą. [...] I wreszcie, w znaczeniu najbardziej rozpowszechnionym, melancholia to ów smutek, *spleen*, nostalgia, której echa słychać w sztuce i literaturze, która – nie przestając być chorobą – przybiera często podniosły kształt piękna³⁸².

Wszystkie wyliczone przez Kristevą wyróżniki melancholii odnajdują swoje miejsce w powieści Przybyszewskiego, ogniskując się w postaci głównego bohatera. Prześledźmy wybrane fragmenty, które przynoszą potwierdzenie tego wniosku.

Coś w nim stało się jakimś bezdennym lejem, w który cały świat mu się bezgłośnie zlewał w jakieś przepastne czeluście, – dusiła go głucha, parna cisza, sam się zdawał na części i cząsteczki rozkładać, gubić, rozlewać się w ciemnej przepaści leju... (s. 68)

A przecież on ten krzyk już słyszał – kiedy – kiedy to było?
Ten krzyk...! Ten krzyk?!
Przytomniał. (s. 69)

[...] dusza jego rozegrała się jak tysiącstrunna harfa w zacieklej gonitwie olbrzymich akordów, rwących się arpeggiów, rozpierała się poza swe bieguny, bo nie była w stanie objąć ogromu tego huraganu dźwięków, by породzić ten wielki krzyk: tajemnicę, której tak długo na próżno szukał. (s. 69–70)

Gwizdał, śmiał się, śpiewał, smagał się w szal twórczy, zacinał zęby, bo ogień, który mu się w żyłach przelewał, ból mu sprawiał, w oczach zygzakowały mu błyskawice, które na próżno usiłował spłoszyć, dusza szarpała się w swoich posadach, by się z tej przedtwórczej męki wyzwolić, i nagle przyszła chwila wyzwolenia: było to, jak chwila obrzutu oczu, pławiących się w bezbrzeżu pozaświadomych tajemnic; przekroczył święty próg: stygł, tężał w chwili takiego skupienia i takiego bolesnego naprężenia wszystkich sił, że zapomniał, iż istnieje, zdawał się budzić w innych wymiarach i mógłby teraz stać w gorącym ogniu, a nie czułby, że się pali. (s. 70–71)

[...] miał wrażenie, że z ciężkim trudem się coś od samego dna jego duszy odrywa i w nowe życie się przekształca i zdawało mu się, że nie rękoma pracuje, ale oczyma barwy

³⁸² *Na dnie duszy. Z Julią Kristevą rozmawia Dominique A. Grisoni*. Przeł. J. M. Kłoczowski. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 5.

rozprowadza po płótnie, krzykiem, który mu się bezwiednie wydierał z gardła, rozplomienia je do żywego ognia [...]. (s. 71)

I w tej samej chwili zlała się w bezdenne lej rozhukana fala natchnienia, mróz ściał jego żyły – coś w nim znowu mu nałożyło te szatańskie okulary, przez które ujrzał jakąś nędzną, bezkształtną pacaninę barw, groteskowo potworną niemoc i śmieszne dziecinne wysiłki, by móc swą wizję w jawę wczarować. (s. 71–72)

Mamy tu do czynienia z pełnym (zawartym zaledwie na czterech stronach tekstu!) wachlarzem oznak melancholii. Gasztowt, jak widzimy, z fazy bezruchu życiowego, psychicznego, artystycznego zastoju, bardzo szybko wkracza w fazę intensywnego pobudzenia twórczego, libidinalnego, chce się rzec – szaleństwa, by następnie powrócić do fazy niemocy, smutku i rezygnacji. Jak zauważa Kristeva: „stan depresji jest warunkiem myślenia, filozofowania i geniuszu”³⁸³. Nie da się ukryć, że za stanem depresji, w który popada Gasztowt, ukrywa się pragnienie osiągnięcia tego, co nieosiągalne (absolutu). Co więcej, w jego depresji spoczywa tęsknota za „wszechrzeczą”.

I tym oto sposobem zyskujemy dokładny portret melancholijnego Gasztowta: filozofa, geniusza, „Kapłana Sztuki” (s. 85).

Kolejną kwestią rzucającą się w oczy po przeczytaniu powyższych partii powieści jest opozycja wody i ognia³⁸⁴, wpisująca się w problem zakresu różnych stanów, w które wkracza Gasztowt. Przywołana w tym kontekście woda wskazuje na myśli bohatera zmierzające ku agonii; to poczucie obumierania (tutaj: woda jako życie, ale i *chora* jako życie), które pustoszyłoby egzystencję bohatera. Gasztowt, ulegając artystycznej bezsilności, staje się bowiem kimś na miarę „wyczerpanego”, o którym pisze Deleuze. Wyczerpanie Gasztowta byłoby jednak czymś innym aniżeli zmęczeniem. A dlaczego?

Zmęczony nie dysponuje już żadną (subiektywną) możliwością – nie może więc urzeczywistnić najmniejszej (obiektywnej) możliwości. Możliwość istnieje wszakże w dalszym ciągu, nie można bowiem nigdy urzeczywistnić wszystkich możliwości, a nawet

³⁸³ Ibidem, s. 6.

³⁸⁴ Bachelard twierdzi, że woda posępna, niezgłębiona i cicha wiedzie nas bezpośrednio ku śmierci, jednak nie tego rodzaju śmierci, która wywodzi się z ducha Heraklita, „unoszącej nas daleko – razem z prądem, na podobieństwo prądu”, ku nowym przestrzeniom, lecz ku śmierci jako końcowi życia, „śmierci, która jest obok nas, przy nas, w nas”. Symbol wody, można powiedzieć, Przybyszewski kontrastuje z symbolem ognia, który z kolei – pozostając przy Bachelardzie – „sugeruje pragnienie zmiany, przyspieszenie czasu sprowadzenia całego życia do kresu, do wyjście poza nie”. G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 145–146 oraz 34. Wyjście poza życie – dodajmy – nie oznacza zmierzchu życia, lecz – przeciwnie – transgresję, początek życia innego: wkroczenie w obszar zamieszkiwany przez innego.

w miarę, jak urzeczywistnia się jedne, wytwarza się nowe. Zmęczony wyczerpał po prostu ich urzeczywistnianie, podczas gdy wyczerpany wyczerpuje Możliwe, wszystko, co możliwe. Zmęczony nie może już urzeczywistniać, natomiast wyczerpany nie może stwarzać możliwości³⁸⁵.

Tragizm Gasztowta nie polegałby zatem na braku sił urzeczywistniania możliwości, lecz na wyczerpaniu możliwego. Innymi słowy, bohater nie urzeczywistnia możliwości, pomimo iż działa, miota się, pracuje, gdyż wyczerpał to, co możliwe. Obraz krzyku – symbol ulicy-życia – jako piękno-prawda okazuje się więc nie do urzeczywistnienia nie z powodu zaniku talentu Gasztowta, lecz z racji wyczerpania możliwości zaistnienia samego obrazu. Z tego również powodu wszelkie próby bohatera namalowania krzyku konsekwentnie kończyłyby się fiaskiem.

Czytamy:

Miał ochotę rzucić się na swoje płótna, poszarpać je w kawały, stos z nich utworzyć, zapalić, cieszyć się skwierczeniem olejnej farby, oddychać smrodem tłącego się płótna – ale nie miał na to siły.

Zapalił papierosa i w nagłym przeszkoku ogarnęła go – Nuda. (s. 86–87)

Rozszalej się ulico – głośniej, głośniej jeszcze, bym krzyk Twój w barwy mógł ująć, bym go roztopem oszalałych tęczy na płótno mógł przelać!

Na próżno. (s. 90)

Gasztowt uwiedziony przez „chwilę-błysk” dąży do zobrazowania energii będącej w stanie rozsadzać materię w pył. Na podstawie doświadczenia „sekundy-uderzenia”, czegoś zbliżonego do Deleuzjańskiego *dzyni*³⁸⁶, koncentruje swoje ambicje wokół idei utrwalenia przeżytych wydarzeń. Deleuze pisze, że „obraz trwa przez ten pierzchnący czas naszej przyjemności, naszego spojrzenia”³⁸⁷. Gromadząc w sobie wszystkie możliwe siły, kończy się wraz z ich rozproszeniem. Ekspłoduje, gdy tylko rozbudza pożądanie. „Obraz nie jest przedmiotem, lecz »procesem«”³⁸⁸, w związku z czym jako taki „nie jest”, lecz sukcesywnie „staje-się”. Dlatego też, co z kolei zaznacza Hélène Cixous, prawdziwy malarz nie chce

³⁸⁵ G. Deleuze: *Wyczerpany*. Przeł. M. Kędzierski. „Kwartalnik Artystyczny” 1996, nr 4, s. 79.

³⁸⁶ W przypisie do tekstu Deleuze’a czytamy: „*Dzyni* wyzwala szemranie bądź milczenie, którym najczęściej towarzyszy obraz”. Zob. Ibidem, s. 85. W przypadku powieści Przybyszewskiego wydaje się, iż owo *dzyni* wyzwala tytułowy krzyk. To wokół niego, można powiedzieć, kręci się cała fabuła (fiksacja Gasztowta).

³⁸⁷ Ibidem, s. 86.

³⁸⁸ Ibidem, s. 84.

namalować tego, co było wczoraj ani też nie to, co jest dziś, lecz to, co nastąpi jutro³⁸⁹. Jestem zatem skłonny uznać, iż obraz charakteryzuje się niepowtarzalnością: pięknem ulotnym oraz niepodległym żadnej regule, pięknem sprzymierzonym z transgresją.

Przytoczmy cytat z popularnej pracy Deleuze'a:

Powtórzenie jest możliwe raczej wskutek cudu niż na mocy prawa. Jest ono przeciw prawu: przeciw podobnej formie i równoznacznej treści. Jeśli powtórzenie znaleźć można nawet w przyrodzie, dzieje się tak za sprawą mocy, która afirmuje się przeciw prawu, która, być może wyższa nad prawo, działa poza prawem. Jeśli powtórzenie istnieje, to wyraża naraz jednostkowość przeciw ogólnemu, powszechność przeciw poszczególnemu, niezwykle przeciw zwyczajnemu, chwilowość przeciw zmianie, wieczność przeciw trwaniu. Powtórzenie to pod każdym względem transgresja. Kwestionuje prawo, ujawnia jego nominalny czy też ogólny charakter w imię głębszej i bardziej artystycznej rzeczywistości³⁹⁰.

Gasztowta interesowałby zatem cud. Cud-powtórzenie, które występuje przeciwko prawu, ogółowi, zwyczajności, zmianie, trwaniu. Gasztowt – geniusz czy szaleniec? – chce stworzyć sztukę nieśmiertelną, absolutną, rodzącą się dzięki transgresji. Jacques Derrida z kolei dodałby, iż sztukę wymierzoną „przeciw niemożności z a t r z y m a n i a *différance*”³⁹¹.

Derrida, wyróżniając dwa typy piękna, wskazuje na ich odmiennność. Piękno pierwsze, tzw. zależne, „domaga się pojęcia określającego jakiś cel, przestaje być nieuwarunkowanym pięknem rzeczy i staje się hipotetycznym pięknem przedmiotu, który podpada pod pojęcie określonego celu”³⁹². Tak więc piękno zależne uwikłane jest w język, tzn. wynika z samego języka. Podporządkowane zostaje pojęciu, które nadaje mu cel. Dlatego też piękno krzyku kobiety, narzucając się Gasztowtowi, wyznacza cel jego istnienia. Odtąd również powtórne usłyszenie krzyku – tego samego krzyku! – staje się dla bohatera pobudzające. Gasztowt, mówiąc wprost, pożąda piękna »zdefiniowanego«. Piękno drugie natomiast, tzw. wolne, „odsyła tylko do siebie, to znaczy do jednostkowej egzystencji, którą określa, a nie do pojęcia, pod jakie egzystencja ta podpada”³⁹³. Krzyk topielicy odpowiadałby pięknu wolnemu. Pojawiając się niespodziewanie, przynosiłby przyjemność Gasztowtowi; z racji

³⁸⁹ H. Cixous: *The Last Painting or the Portrait of God*. In: Eadem: „*Coming to Writing*” and Other Essays..., s. 113.

³⁹⁰ G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie...*, s. 29.

³⁹¹ J. Derrida: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003, s. 95.

³⁹² Ibidem, s. 109.

³⁹³ Ibidem, s. 108.

swej pierwszorazowości – przyjemność rzeczywistą, niezależną. Piękno niezabarwione żadnym pojęciowym sensem należałoby wobec tego uznać za samorodne, a właściwie za czysto subiektywne. To wszakże nieświadomość Gasztowta, a dokładniej pozycja, w jakiej naonczas on występuje, produkuje piękno krzyku topielicy. Gasztowta uwodziłoby zatem piękno, które, pochodząc od innego, sam – nieświadomie – do rangi „piękna” podnosi.

 Nie jestem zainteresowany sobą, a zwłaszcza sobą jako kimś, kto istnieje: po prostu *znajduję - w - sobie - przyjemność - ku*. Ale nie ku czemuś, co istnieje ani ku czemuś, co byłoby do zrobienia. *Znajduję - w - sobie - przyjemność - ku - znaj-*
-dowaniu - w - sobie - przyjemności - ku - temu, co jest piękne. O tyle, o ile ono nie istnieje.

 A skoro owo odczucie *znajdowania - w - sobie - przyjemności - ku* pozostaje na wskroś subiektywne, można tu mówić o jakimś samo-odczuwaniu, a u t o -
-odczuwaniu³⁹⁴.

Dzięki wypowiedzi Derridy potrafimy rozszyfrować status powieściowego piękna. Albowiem okazuje się, że piękno krzyku, które – paradoksalnie – nie istnieje, jest konstytuowane przez przyjemność; przyjemność, która wynika z odkrywania przez Gasztowta, w nim samym oraz przez niego samego, przyjemności ukierunkowanej na to, co piękne.

Subiektywne dostrzeżenie piękna w krzyku topielicy jawi się w rezultacie jako odnalezienie w sobie obszarów dotąd bohaterowi nieznanych. Nie chodziłoby tutaj już o to, kim Gasztowt jest w chwili skoku kobiety do rzeki, lecz w zasadzie o to, kim nie jest. W związku z tym „auto-odczuwanie”, o którym pisze Derrida, wskazywałoby na czerpanie przyjemności przez Gasztowta ze znajdowania w sobie przyjemności zwróconej ku niemu jako innemu.

Tymczasem Gasztowt, potrzebując malować, nie maluje. Inspiracji zaczyna więc szukać w kawiarni, „bo nigdzie tak głęboko nie można wdychać w siebie ulicy, jak w tych podziemnych norach i spelunkach (s. 95). Wypiwszy szklankę trunku, sięga po skrzypce: „Poczuł dziwną moc w sobie, jaką daje gorączkowe podniecenie i ogień alkoholu, który się w żyłach jego gorącym ukropem rozlewał” (s. 113). Alkohol – przekonuje Bachelard – jest „komunią życia i ognia”³⁹⁵. Można powiedzieć, że „rozwija” mistyczne zdolności jednostki. Stąd Gasztowtowi – „alkoholikowi” – grającemu na skrzypcach szaleńczą muzykę

³⁹⁴ Ibidem, s. 56–57.

³⁹⁵ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 47.

niepostrzeżenie objawia się „prawda ulicy” – „istota życia”. Co więcej, sam bohater w trakcie owego „misterium” wydaje się płonąć, zdradzając w ten sposób swoją prawdziwą tożsamość – wielkiego malarza³⁹⁶.

Zapomniał, gdzie jest: wszyscy obecni stłoczyli mu się w jakąś ciemną masę, w chimerycznego potwora, którego oczy tylko było widać – oczy szukające ofiary, chciwe krwi, dyszące zagładą i zniszczeniem, a – opętana, zahipnotyzowana tymi oczyma, stała oparta o krawędź mostu niewiasta – widziała, jak z ciemnej ulicy wypęza potwór, ale ruszyć się nie była w stanie... Krzycz! Krzycz! Wołał Gasztowt. I w tej chwili posłyszał krzyk, tak straszny, że zdawał się niebo na pasy drzeć: krzyk ten rozlał się w duszy Gasztowta opętaną gamą potwornych barw, jakimi się palą trujące gazy, jakimi tryska gotująca się ciesz najróżnorodniejszych metali, jakimi stroi się ogień wulkanu, draży na strzępy czarne zwały chmur...

Gasztowt osłabł, wyczerpał się, wydarł wszystko z siebie od samego dna, przeraził się, bo jakby się nagim ujrzał.

Urwał nagle skowyczącym zgrzytem i odłożył skrzypce.

Publiczność szalała z zachwytu. Coś było w tej diabelskiej grze, co te „szumowiny” poruszyło do dna, zimnym dreszczem zbiegło, do szpiku i kości nimi wstrząsnęło.

A Gasztowt stał cały drżący, nie zdawał sobie dokładnie sprawy, gdzie się znajduje, i co się z nim dzieje, to jedno tylko wiedział, że jeszcze coś zrobić musi, coś niepojętego, coś, co przechodziło granice jego zrozumienia, a co jednakowoż wykonać musiał. (s. 114–115)

Wyjaśnijmy: stale chodzi o namalowanie krzyku. Pomimo iż Gasztowt odczuwa lęk przed spełnieniem się przepowiedni-klątwy matki, mówiącej o nieuchronnej jego klęsce, beznadziei, równocześnie nie potrafi wyrzec się swoich największych artystycznych – „szalonych” – aspiracji.

Jak można wobec tego rozumieć finał zmagania Gasztowta („kapłana sztuki”)? Otóż od chwili, w której celowe zrzucenie kobiety z mostu nie wywołało zaistnienia upragnionego przez bohatera krzyku, cała uwaga Gasztowta skupia się na postaci Weryhy (wodza!). Odtąd, co kluczowe, Gasztowt zwraca się ku temu, którego inność uznaje za „nie-wyczerpaną”. I jak przekonuje się, dopiero zastrzelenie Weryhy, które okazuje się przypadkowym (!) popełnieniem przez niego samobójstwa, generuje ów właściwy krzyk: „Ten krzyk! Ten krzyk!” (s. 197).

³⁹⁶ Prawdziwy malarz czuje się predestynowany – parafrazując słowa Hélène Cixous – do złapania ognia, do życia w ogniu. H. Cixous: *The Last Painting or the Portrait of God...*, s. 109.

Jak stwierdza Derrida:

Tym, co zrywa działanie nakierowane na cel, a jednocześnie pozostawia ślad, jest śmierć, która zawsze pozostaje w istotowym stosunku do tego cięcia, tego rozziwu otchłani, gdzie niespodziewanie zjawia się piękno³⁹⁷.

Piękno wolne, piękno innego – dookreślmy³⁹⁸.

³⁹⁷ J. Derrida: *Prawda w malarstwie...*, s. 104.

³⁹⁸ Tak więc chodzi o innego, który jest »nieredukowalny«, to znaczy niesprowadzalny do »pojęciowości«. „Już w samym posługiwaniu się językiem w odniesieniu do innego – pisze Krzysztof Kłosiński – grozi nam zawsze przemoc. I jest to [...] groźba sięgająca aż do korzeni naszego języka”. K. Kłosiński: *W stronę inności. Rozbiory i debaty*. Katowice 2006, s. 9. Gasztowt odnajduje piękno (»ów krzyk«) poza językiem, w śmierci, która nie anihiluje inności, gdyż sama jawi się jako inność – tajemnica – »nieredukowalna«.

Zakończenie

Pisał w swej ogromnej biografii Przybyszewskiego Stanisław Helsztyński:

Trudno sobie w rzeczywistości wyobrazić kogoś mniej przygotowanego do twórczości epickiej, powieściowej niż Przybyszewski. Był z temperamentu lirykiem, stworzył pięć wielkich rapsodów³⁹⁹.

Nie będę ukrywał, że ów „brak przygotowania” do twórczości powieściowej, który, jak sądzono, cechował Przybyszewskiego, wydał mi się nad wyraz zastanawiający. Bo co tak naprawdę oznacza zarzut, który tu, zapewne pamiętając o echach recepcji prozy Przybyszewskiego, Helsztyński stawia? Nawiązując do nauk Deleuza’a oraz Guattariego, którym bardzo dużo zawdzięczam, odpowiedziałbym, że za owym zarzutem ukrywa się niezgoda na akt deterytorializacji i reterytorializacji, to jest sprzeciw wobec pozbawienia języka poetyckiego typowego dla niego terytorium, a następnie wobec osadzenia go w polu epiki. Tak więc szłoby tutaj o brak pozwolenia na „pisanie po swojemu”. Jednym słowem: na pisanie, które nie wypływa z krytycznoliterackiego interesu, lecz które oznacza wyrażanie się w literaturze w oderwaniu od obowiązujących etykiet.

Mimo wszystko, a czego chciałem dowieść w poszczególnych rozdziałach pracy, powieści Przybyszewskiego, by tak rzec, da się czytać. Więcej, dostarczają one całej serii pretekstów, aby zerwać z krytyką krzywdzącą Przybyszewskiego-powieściopisarza. Chcę wobec tego zapytać: czy „bełkot”, który charakteryzuje twórczość Przybyszewskiego, jest w istocie wyznacznikiem szaleństwa autora? Przecież szalenie, który pracuje w języku, nie może być („w pełni”) szalony. Odpowiedź na tak postawione pytanie musi więc kryć się gdzie indziej. Tym samym należy ów bełkot uznać za symptomatyczny, obnażający pewną skostniałą materialność języka, a w konsekwencji tego skłaniający, by potraktować autora w sposób merytoryczny. Jest albowiem tak, a co powieści Przybyszewskiego zdradzają, że „gdy emocje nie znajdują drogi do języka, na horyzoncie podmiotu pojawia się psychoza, gdy z kolei język represjonuje emocje – zaczyna się nerwica”⁴⁰⁰. A podmioty Przybyszewskiego doskonale ilustrują tę zależność, popadając naprzemiennie w stany psychotyczne oraz neurotyczne. Znamienna jest natomiast duża częstotliwość doświadczania przez nie owych

³⁹⁹ S. Helsztyński: *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1973, s. 412.

⁴⁰⁰ M. P. Markowski: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy*. W: J. Kristeva: *Czarne słońce...*, s. XXIII.

„skrajności”. I to właśnie owa duża częstotliwość przechodzenia z jednego stanu w zgoła od niego odmienny – „miotanie się” – wiedzie do pojęcia „intensywności”, którym określam znajdujące się w tytule niniejszej rozprawy podmioty.

Dzięki pracom Deleuze’a i Guattariego zdobywam szereg inspiracji, próbuję rozwiązać wiele zagadek, które stawia przede mną Przybyszewski. Niekiedy za pośrednictwem teorii Deleuze’a i Guattariego udaje mi się otrzymać gotowe odpowiedzi na pytania, które, jak wynika ze zgromadzonych przeze mnie opracowań poświęconych Przybyszewskiemu, nie zostały do tej pory zadane. Te pytania uznaję za nurtujące.

Wierzę w pogląd głoszący, że czytanie jest sztuką zadawania pytań. Nie tylko tekst „odpytuje” nas z wiedzy o świecie, ale to również my – czytelnicy – stawiamy zapytania, które umożliwiają nam wejście z tekstem w dialog. Istnieje oczywiście ryzyko niezmierzenia się z wszystkimi pytaniami, ponieważ nie wszystkie pytania, będąc tu i teraz, potrafimy wyartykułować. Toteż nie uzurpuję sobie prawa do odczytania powieści Przybyszewskiego w sposób „całkowity”, gdyż mam świadomość istnienia takich pytań, które podczas mojej pracy badawczej nie przyszły mi do głowy. Co jednakowoż ważne, nie twierdzę, by takowe odczytanie mogło zaistnieć. I właśnie to odróżnia mnie od Przybyszewskiego, który marzył, by przypomnieć, o jednostce z przyszłości będącej zdolnej dokonać „pełnego odczytania” jego pism. Muszę dodać, że nie dziwi mnie ta charakteryzująca nas różnica stanowisk. Ja patrzę na teksty, a zatem na świat, mając na uwadze dorobek poststrukturalizmu, dekonstrukcji, studiów gender. Tak więc to inny punkt widzenia. Czytam – zadaję pytania, o(d)powiadam – zgodnie z bliską mi perspektywą postrzegania literatury, odległą od konwencji Młodej Polski.

„Książka jako obraz świata – cóż to za banalna idea”⁴⁰¹. Książki Przybyszewskiego nie odzwierciedlają świata (kosmosu), lecz same w sobie stanowią chaos. Często „nie przedstawiają” czegoś, lecz „wyrażają” coś. I w tym tkwi ich niezwykłość. Przybyszewski jest natomiast marionetką w szponach nieświadomości, afektów, popędów, nerwów. Chodzi o to, że marionetka jest figurą pisania – na wzór *écriture* – która znosi opozycje: ja – inny, aktywne – bierne. Język tekstu na miarę *écriture* nie posiada korzenia (esencji), przeto wytwarza gęstwinę kwiatów. Piszę się – jak wskazują Tadeusz Rachwał i Tadeusz Sławek – wedle zasad liany bądź bluszczu. Wiję, splata oraz zawiązuje się, tworząc aluzje seksualne.

Kwiaty niewątpliwie rozsiewają się, stają się coraz liczniejsze, ale jednocześnie pozbawione są jaskrawych rozróżnień płci. Kwiat jest pozbawiony wyodrębnionego bytu jednostkowego,

⁴⁰¹ G. Deleuze, F. Guattari: *Kłaczce...*, s. 223.

jednostkowej tożsamości, nigdy nie jest „suwerennie samotny” i dlatego może stać się znakomitą metaforą pisma pozbawionego przecież „integralnego podmiotu”⁴⁰².

Toteż idzie tutaj o intymność i dystans zarazem, o pewną grę, dzięki której wychodzi na jaw, że „język kwiatów jest kunsztownym systemem zastępstw i masek”⁴⁰³. Innymi słowy: o wymiennność męskości na kobiecość, jedność w dwoistości. Ale również o pożądanie innego, dzięki któremu opozycja bliskości i odległości, wprawiona w ruch, ulega zniesieniu. A oto „dosłownie” ilustrujący ów problem przykład – i tutaj już tytuł mówi sam za siebie – z *Androgyne* Przybyszewskiego:

Siadł przy biurku i bezmyślnie patrzył na olbrzymi bukiet kwiatów, opleciony szeroką, czerwoną wstążką.

Na jednym końcu wstążki jakieś mistyczne imię kobiece.

Nic więcej.

I znowu doznał tego samego uczucia, które go długim miękkim dreszczem rozkoszy przebiegło, gdy mu ten bukiet podano na estradę po koncercie.

[...]

Może całowała te kwiaty, zanim mu je podano; może wpięściła swą twarz w miękkie łóżko kwiecia, zanim je w bukiet powiązała; może przytuliła ten pyszny naręcz kwiatów do swego serca; może wgrzebywała się nagimi ramionami w całe posłanie z kwiatów...

I kwiecie przesiąkło jej oddechem, przesycało się lubieżnym ciepłem stęsknionego ciała; może jeszcze drży cichym, namiętym szeptem jej pragnień...

[...] był odurzony, obezwładniony; czuł, że ruszyć by się nie mógł, nie odróżniał już wrażeń, nie widział barw, nie czuł zapachu, wszystko zlało się w jedno⁴⁰⁴.

Tekst – kwiaty, *écriture* – dokonuje dekonstrukcji opozycji. To przepływ pomiędzy tekstami (Derrida) bądź płyn w stanie wolnym (Deleuze i Guattari)⁴⁰⁵. Co więcej, tekst – *écriture* – może powstać wyłącznie dzięki podmiotowi biseksualnemu. „Biseksualność – pisze Hélène Cixous – to odkrycie w sobie, w każdym z osobna, obecności, różnorodnie manifestujących się i krystalizujących w pojedynczym podmiocie, dwóch płci, i począwszy od tego »przyzwolenia«, od momentu, gdy się je sobie da – pomnożenie form, jakie

⁴⁰² Zob. T. Rachwał, T. Sławek: *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*. Warszawa 1992, s. 122–123.

⁴⁰³ Ibidem, s. 124.

⁴⁰⁴ S. Przybyszewski, *Androgyne*. W: Idem, *Poematy prozą...*, s. 378–380.

⁴⁰⁵ Zob. T. Rachwał, T. Sławek: *Maszyna do pisania...*, s. 165.

przybiera pożądanie, na całym ciele własnym i drugim”⁴⁰⁶. Wniosek więc nasuwa się sam: Przybyszewski – intensywny podmiot pisanego, Przybyszewski – podmiot pisanego biseksualny. Julia Kristeva natomiast powiedziałaby – podmiot w procesie⁴⁰⁷. Do tego warto jeszcze dodać: Przybyszewski – kłown.

Kłown o umalowanej twarzy i zbyt obszernym stroju, kryjącym płeć, przełamuje kategorie rodzaju: jest figurą hermafrodytyczną, zatem bezpłodną, podzieloną, w której odbicia i formy dwóch płci nakładają się wzajemnie na siebie. Ciało hermafrodyty jest ciałem wewnętrznie pękniętym, pozbawionym ustalonej tożsamości, ciałem różNICy, a skoro tak, skoro jego cechy nie posiadają żadnej trwałej postaci, przeto nie do pomyślenia jest sytuacja, w której mogłoby być „przekazane bezpowrotnie innemu”⁴⁰⁸.

Pisarstwo Przybyszewskiego wyposażone jest w liczne „ślady” kobiecości. Dlatego w jego przypadku nie można mówić o kategorii androtekstu – pisanego męskiego – lecz o kategorii, którą proponowałbym określić mianem androginotekstu; koncepcja androgyne miałaby tutaj swoje szczególne zastosowanie. Z tego względu tak ogromne znaczenie w mojej rozprawie odgrywa dorobek badaczek feministycznych, które interesują wielogłosowości, problem otwarcia się na innego, który żyje pośród nas, w nas⁴⁰⁹. Kristeva, Irigaray, Cixous –

⁴⁰⁶ H. Cixous: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nasilowska. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 156.

⁴⁰⁷ „Podmiot w procesie to obfitość, przelewanie się tekstów w ich różnorodności, barok znaków i ich krzyżowań”. T. Kitliński: *Podmiot w procesie według Julii Kristej*. W: *Podmiot w procesie*. Red. J. Jusiak, J. Mizielińska. Lublin 1999, s. 58. Podmiot w ujęciu Kristej jest czymś więcej niż *ego cogito*. Kristeva mówi o *écriture*, o działalności, dzięki której możliwe staje się przekroczenie pozycji fallicznej podmiotu wypowiedzi. Ów podmiot okazuje się „rozszczepiony”, to znaczy biseksualny, pozbawiony jakiejś skostniałej tożsamości męskiej bądź kobiecej; w zamian tego pracujący wedle reguł procesu różnicowania, negocjacji między tym, co męskie, a tym, co kobiece, tym, co normatywne, a tym, co wywrotowe. Wyjaśnia tę zależność Krystyna Kłosińska: „W społeczeństwach zachodnich rozkosz [*jouissance*] (ta pochodząca z bezsensu, który z wielokrotności sensu) jest przypisywana kobietom, chociaż się o tym nie mówi. Tym samym gestem pisarz i literatura w ogóle są rozważani jako kobiece [*féminins*]». [...] To w tym języku [języku zaczerpniętym z języka społecznego – przyp. A.M.] rozkosz (*jouissance*), pisarz, literatura konotują to, co kobiece. Zdobywamy wiedzę na temat tego, co kobiece, za pośrednictwem rozkoszy (*jouissance*). Zbieram dane – układają się w pewien ciąg: rozkosz (*jouissance*), *écriture*, kobiece. Mogę go sobie pomyśleć inaczej: pisanie przez wybuch (*éclatement*) języka w tekście wpisuje *jouissance* w to, co kobiece. Kristeva wybiera *jouissance* – jako swoje słowo, słowo ważne, bo odsłaniające jego skrywaną konotację kobiecą: »*jouissance* jest przypisywana kobietom, chociaż się o tym nie mówi». K. Kłosińska: *Feministyczna krytyka literacka...*, s. 430.

⁴⁰⁸ T. Rachwał, T. Sławek: *Maszyna do pisania...*, s. 173.

⁴⁰⁹ Ów inny jest „czymś” („resztą”?) wykraczającym poza podmiotowe Ja. Idąc o krok dalej, można powiedzieć, iż jest on cieniem kultury, samym sprzeciwem wobec niej. Cixous w jednym z wywiadów powiada: „Normalnie zawsze używamy słowa »ja«. I to ma w sumie sens, to znaczy w momencie, gdy zaczynamy o tym mówić, następuje jakaś stabilizacja podmiotu. Natomiast gdy przyjrzymy się samym sobie, zajrzymy do serca, to jest tam raczej coś w rodzaju burzy, nie ma nic stabilnego, wszystko jest w ciągłym ruchu, więc mówimy sobie »czy – ja?«, i w gruncie rzeczy właśnie owo »czy – ja?« mówi i myśli. Czasem zaś ujawnia się »więcej, niż ja«, to znaczy »więcej«, »bardziej«, »poza«. [...] To jest nieustanne wahanie [...]”. Od „Śmiechu Meduzy” do rynku wojny. Rozmowa z *Hélène Cixous*. „Lewą Nogą” 2004, nr 16, s. 158. By domknąć myśl: wahanie między Ja a innym, który żyje we mnie.

by przywołać tylko najbardziej znane krytyczki – pozwalają wszakże na dopuszczenie do głosu kobietę/kobiecość, co w przypadku tekstów napisanych przez Przybyszewskiego – mężczyznę – okazuje się absolutnie rewolucyjne, na swój sposób „odczarowujące” mizoginiczny język pisarza.

„Jeśli mężczyzna jest pojęciem istnienia/bytu (*concept of being*) – pisze Claire Colebrook we wstępie do pracy poświęconej filozofii Deleuze’a oraz teoriom feministycznym – to wówczas jego inny jest początkiem stawania-się”⁴¹⁰. Stąd należy mówić nie o jakimś nadrzędnym sensie zakorzenionym w narracjach Przybyszewskiego (intencji?), lecz o efektach, jakie owe narracje wytwarzają. Z tego względu kwestia Przybyszewskiego jako mizoginicznego pisarza ustępowałaby miejsca kwestii Przybyszewskiego jako podmiotu piszącego-kobietę. Przy czym – precyzuję – nie idzie tutaj o to, że Przybyszewski pisze »o« kobiecie, wykorzystując konkretne figury postaci kobiecych (kochanka, prostytutka, emancypantka, matka etc.), lecz o fakt, iż jego pisanie rozprasza się w polu tego, co stanowi początek stawania-się-subiektywnym (innym). To domena jego „obłądu”. Tak więc wszystko to, co marginalne z punktu widzenia mężczyzny jako koncepcji bytu (koncepcji człowieka oraz tego, co ludzkie), dzięki swej mocy przyciągania nabiera na sile do tego stopnia, iż zostaje wyartykułowane na zasadzie „wylewu”, likwidując owym gestem pojęcie określające centrum (likwidując opozycję „centrum – margines”). I dokładnie według takich założeń, można rzec, Deleuze posługuje się koncepcją stawania-się-kobietą, stawania-się-zwierzęciem, stawania-się-dzieckiem etc. Przybyszewski z kolei według takich założeń „wylewa” z siebie „wszystko”, dopuszczając się często zarzucanej mu „grafomanii” („bełkotu”).

Feministyczna krytyka literacka jest kierunkiem badań literackich; „konstytuuje się wraz z zaakcentowaniem analizy i – zarazem – kontestacji zinstytucjonalizowanego procesu czytania, tożsamego z nadawaniem znaczeń uniwersalnych”⁴¹¹. Stosuje wobec tekstów właściwe dla siebie strategie lekturowe. Przy czym, chcę podkreślić, zadaniem feministycznej krytyki literackiej nie jest czynienie z tekstu ideologicznej „miazgi”, podporządkowywanie go wcześniej skonstruowanemu celowi. Ważne jest dla niej tworzenie dialogu pomiędzy zabiegami interpretacyjnymi, dopuszczanie do głosu „wielości”, docieranie do śladów, tych „momentów” w tekście, dzięki którym możliwy staje się „demontaż” uniwersalnych określeń. A nawet więcej, by nawiązać za Krystyną Kłosińską do koncepcji „symptomatycznego czytania” Jane Gallop, nader owocne okazuje się „agresywne czytanie”, poprzez które należy

⁴¹⁰ C. Colebrook: *Introduction*. In: *Deleuze and Feminist Theory...*, s. 12.

⁴¹¹ Zob. K. Kłosińska: *Feministyczna krytyka literacka wobec pisania kobiet i jej pułapki*. „FA-art” 2012, nr 3, s. 4.

rozumieć „czytanie przez związek z psychoanalizą i dekonstrukcją [...], »wyciśnięcie tekstu«, aby ukazać jego perwersje”⁴¹². W skrócie, istotna jest deszyfracja mitologicznej konstytucji tekstu. I właśnie pod tym względem powieści Przybyszewskiego dają feministycznej krytyce literackiej, jak również innym strategiom interpretacyjnym wchodzącym z nią w dialog, szerokie pole do popisu. Ja natomiast feministycznej krytyce literackiej – oraz badaczom, którzy wywarli znaczący wpływ na studia związane z płcią (Deleuze, Guattari, Derrida, Lacan, Bourdieu i in.) – zawdzięczam taki, a nie inny, ostateczny kształt mojej pracy.

⁴¹² Ibidem, s. 9.

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Przybyszewski S.: *Androgyne*. W: Idem, *Poematy prozą*. Oprac. G. Matuszek. Kraków 2003.
- Przybyszewski S.: *Co to jest anarchizm?* „Gazeta Robotnicza” 1892, nr 27.
- Przybyszewski S.: *Confiteor*. W: Idem: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1966.
- Przybyszewski S.: *De profundis. Powieść zaopatrzona wstępem autora*. Lwów 1929.
- Przybyszewski S.: *Dzieci szatana*. Oprac. G. Matuszek, Kraków 1993.
- Przybyszewski S.: *Frontispice*. W: Idem: *De profundis. Powieść zaopatrzona wstępem autora*. Lwów 1929.
- Przybyszewski S.: *Homo sapiens*. T.1. *Na rozstaju*. Warszawa 1923.
- Przybyszewski S.: *Homo sapiens*. T.2. *Po drodze*. Warszawa 1923.
- Przybyszewski S.: *Homo sapiens*. T.3. *W malstromie*. Warszawa 1923.
- Przybyszewski S.: *Krzyk. Powieść*. Lwów 1917.
- Przybyszewski S.: *Listy*. T.1. Oprac. S. Helsztyński. Warszawa 1937.
- Przybyszewski S.: *Listy*. T.2. Oprac. S. Helsztyński. Warszawa 1937.
- Przybyszewski S.: *Listy*. T.3. Oprac. S. Helsztyński. Warszawa 1954.
- Przybyszewski S.: *Moi współcześni*. Warszawa 1959.
- Przybyszewski S.: *Moja autobiografia*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18.
- Przybyszewski S.: *Na drogach duszy*. Kraków 1900.
- Przybyszewski S.: *O „nową” sztukę*. W: Idem: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1966.
- Przybyszewski S.: *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*. W: Idem: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1966.
- Przybyszewski S.: *Przyczynek do etyki płci*. „Nasz Kraj” 1908, z. IX.
- Przybyszewski S.: *Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Muncha)*. W: Idem: *Synagoga szatana i inne eseje*. Przeł. G. Matuszek. Kraków 1995.
- Przybyszewski S.: *Sny na jawie*. „Zdrój” 1918, z. 3.
- Przybyszewski S.: *Synowie ziemi*. Lwów 1923.

- Przybyszewski S.: *Synowie ziemi. Dzień sądu*. Lwów 1923.
- Przybyszewski S.: *Synowie ziemi. Zmierzch*. Lwów 1923.
- Przybyszewski S.: *W zwierciadle*. W: Idem: *Krzyk. Powieść*. Lwów 1917.
- Przybyszewski S.: *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*. W: Idem: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1966.
- Przybyszewski S.: *Z psychologii jednostki twórczej: II. Ola Hansson*. W: Idem: *Synagoga szatana i inne eseje*. Przeł. G. Matuszek. Kraków 1995.

Bibliografia przedmiotowa

- Boniecki E.: *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*. Warszawa 1993.
- Breiter E.: *Stanisław Przybyszewski*. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 49.
- Brzozowski S.: *O Stanisławie Przybyszewskim*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18.
- Burek T.: *Przybyszewski kusiciel*. W: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*. Red. H. Filipkowska. Wrocław 1982.
- Czachowski S.: *Krytyka a Przybyszewski*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18.
- Dybel P.: *Choroba jako postęp*. W: Idem: *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*. Kraków 2000.
- Dynak J.: *Przybyszewski. Dzieje legendy i autolegendy*. Wrocław 1994.
- Eile S.: *Powieść „nagiej duszy”*. „Teksty” 1973, nr 1.
- Gutowski W.: *Konstelacja Przybyszewskiego*. Toruń 2008.
- Helsztyński S.: *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1973.
- Kołaczkowski S.: *Twórcze fermenty*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18.
- Kralkowska-Gątkowska K.: *Kompozycja powieści Przybyszewskiego*. W: *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*. Red. T. Bujnicki. Katowice 1987.
- Leser Z.: *Neurastenicy w literaturze. T.1. Stanisław Przybyszewski*. Lwów 1900.
- Matuszek G.: *„Der Geniale Pole”? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*. Kraków 1993.
- Matuszek G.: *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny homo dolorosus*. W: *S. Przybyszewski: Poematy prozą*. Oprac. G. Matuszek. Kraków 2003.

- Matuszek G.: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*. Kraków 2008.
- Morstin L. H.: *O Przybyszewskim moje wspomnienie*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18.
- Podraza-Kwiatkowska M.: „*Naga dusza*” i „*epoka mundurów*”. W: Eadem: *Somnambulicy – dekadenci – herosi*. Kraków 1985.
- Rogacki H. I.: *Żywot Przybyszewskiego*. Warszawa 1987.
- Taborski R.: *Wstęp*. W: S. Przybyszewski: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1966.
- Wilhelmi J.: *Wstęp*. W: S. Przybyszewski: *Moi współcześni*. Warszawa 1959.
- Wyka M.: *Przybyszewski – powieściopisarz*. W: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*. Red. H. Filipkowska. Wrocław 1982.
- Żeleński (Boy) T.: *Przybyszewski*. W: Idem: *Ludzie żywi*. Warszawa 1956.

Filozofia. Konteksty historycznoliterackie. Teorie literatury

- Badinter É.: *XY – tożsamość mężczyzn*. Przeł. G. Przewłocki. Warszawa 1993.
- Bachelard G.: *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975.
- Banasiak B.: *Bez różnicy*. W: G. Deleuze: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997.
- Bataille G.: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2008.
- Bator J.: *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*. „Teksty Drugie” 2000, nr 6.
- Berardi F.: *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography*. Ed., Trans. G. Mecchia, C. J. Stivale. London 2008.
- Bourdieu P.: *Męska dominacja*. Przeł. L. Kopciewicz. Warszawa 2004.
- Braidotti R.: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. Derra. Warszawa 2009.
- Bray A.: *Hélène Cixous. Writing and Sexual Difference*. London 2004.
- Cixous H.: *Coming to Writing*. In: Eadem: *“Coming to Writing” and Other Essays*. Ed. D. Jenson. Trans. S. Cornell, D. Jenson, A. Liddle, S. Sellers. London 1991.

- Cixous H.: *Newly Born Woman*. In: *Literary Theory: An Anthology*. Ed. J. Rivkin, M. Ryan. Malden 2004.
- Cixous H.: *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nasiłowska. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.
- Cixous H.: *The Last Painting or the Portrait of God*. In: Eadem: “*Coming to Writing*” and *Other Essays*. Ed. D. Jenson. Trans. S. Cornell, D. Jenson, A. Liddle, S. Sellers. London 1991.
- Cixous H.: *The Third Body*. Trans. K. Cohen. Evanston 1999.
- Colebrook C.: *Gilles Deleuze*. London, New York 2002.
- Colebrook C.: *Introduction*. In: *Deleuze and Feminist Theory*. Ed. I. Buchanan, C. Colebrook. Edinburgh 2000.
- Deleuze G.: *Desert Islands*. In: Idem: *Desert Islands and Other Texts 1953 - 1974* Ed. D. Lapoujade. Trans. M. Taormina. Los Angeles, London 2004.
- Deleuze G.: *Foucault*. Przeł. M. Gusin. Wrocław 2004.
- Deleuze G.: *He Stuttered*. In: Idem: *Essays Critical and Clinical*. Trans. D. W. Smith, M. A. Grecco. London, New York 1998.
- Deleuze G.: *Literature and Life*. In: Idem: *Essays Critical and Clinical*. Trans. D. W. Smith, M. A. Grecco. London, New York 1998.
- Deleuze G.: *Logika sensu*. Przeł. G. Wilczyński. Warszawa 2011.
- Deleuze G.: *Myśl nomadyczna*. Przeł. K. Matuszewski. W: *Poznanie – podmiot – dyskurs. Idee i dziedzictwo frankofońskiej tradycji epistemologicznej*. Red. A. Dubik. Toruń 2002.
- Deleuze G.: *Negocjacje 1972 – 1990*. Przeł. M. Herer. Wrocław 2007.
- Deleuze G.: *Nietzsche i filozofia*. Przeł. B. Banasiak. Warszawa 1993.
- Deleuze G.: *On Capitalism and Desire*. In: *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*. Ed. D. Lapoujade. Trans. M. Taormina. Los Angeles, London 2004.
- Deleuze G.: *Re-presentation of Masoch*. In: Idem: *Essays Critical and Clinical*. Trans. D. W. Smith, M. A. Grecco. London, New York 1998.
- Deleuze G.: *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997.
- Deleuze G.: *Schizophrenia and Society*. In: Idem: *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975 – 1995*. Ed. D. Lapoujade. Trans. A. Hodges, M. Taormina. New York 2007.

- Deleuze G.: *Two Questions on Drugs*. In: Idem: *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975 – 1995*. Ed. D. Lapoujade. Trans. A. Hodges, M. Taormina. New York 2007.
- Deleuze G.: *Wyczerpany*. Przeł. M. Kędzierski. „Kwartalnik Artystyczny” 1996, nr 4.
- Deleuze G., Guattari F.: *1227 – Traktat o nomadologii: maszyna wojenna*. Przeł. B. Banasiak. „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.
- Deleuze G., Guattari F.: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trans. B. Massumi. Minneapolis, London 2005, s. 276.
- Deleuze G., Guattari F.: *Anti-Oedipus*. Trans. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. Minneapolis 2000.
- Deleuze G., Guattari F.: *Co to jest filozofia?* Przeł. P. Pieniążek. Gdańsk 2000.
- Deleuze G., Guattari F.: *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. D. Polan. Minneapolis, London 2003.
- Deleuze G., Guattari F.: *Kłaczce*. Przeł. B. Banasiak. „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.
- Deleuze G., Guattari F.: *Składniki ekspresji*. Przeł. P. Mościcki. W: *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*. Red. Ł. Musiał, A. Żychliński. Kraków 2011.
- Derrida J.: *Ostrogi. Style Nietzschego*. Przeł. B. Banasiak. Gdańsk 1997.
- Derrida J.: *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003.
- Derrida J.: *Psyché. Odkrywanie innego*. Przeł. M. P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Red. R. Nycz. Kraków 1996.
- Driscoll C.: *The Woman In Process: Deleuze, Kristeva and Feminism*. In: *Deleuze and Feminist Theory*. Ed. I. Buchanan, C. Colebrook. Edinburgh 2000.
- Duras M.: *Mężczyźni*. Przeł. E. Jasińska. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.
- Duras M.: *Pisać*. Przeł. M. Pluta. Izabelin 2001.
- Edwards J.: *Eve Kosofsky Sedgwick*. London, New York 2009.
- Flieger J. A.: *Becoming-Woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identification*. In: *Deleuze and Feminist Theory*. Ed. I. Buchanan, C. Colebrook. Edinburgh 2000.
- Foucault M.: *Intelektualiści a władza*. Przeł. S. Magala. „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 10–11.
- Fuss D.: *Essentially Speaking. Feminism, Nature and Difference*. New York 1989.
- Girard R.: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Przeł. K. Kot. Warszawa 2001.

- Głowiński M.: *Maska Dionizosa*. W: Idem: *Mity przebrane*. Kraków 1990.
- Grosz E.: *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York 2008.
- Guattari F.: *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Trans. P. Bains, J. Pefanis. Bloomington, Indianapolis 1995.
- Guattari F.: *Chaosophy. Texts and Interviews 1972 – 1977*. Ed. S. Lotringer. Trans. D. L. Street, J. Becker, T. Adkins. Los Angeles 2009.
- Guattari F.: *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics*. Trans. R. Sheed. New York 1984.
- Hollywood A.: *Sensible Ecstasy. Mysticism, Sexual Difference, and the Demands of History*. Chicago, London 2002.
- Irigaray L.: *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. C. Burke, G. C. Gill. Ithaca, New York 1993.
- Irigaray L.: *Ciało w ciało z matką*. Przeł. A. Araszkiewicz. Kraków 2000.
- Irigaray L.: *I jedna nie ruszy bez drugiej*. Przeł. A. Araszkiewicz. „Teksty Drugie” 2000, nr 6.
- Irigaray L.: *Ta płęć (jedną) płcią niebędąca*. Przeł. S. Królak. Kraków 2010.
- Irzykowski K.: *Czyn i słowo. Głosy sceptyka*. Kraków 1980.
- Kitliński T.: *Podmiot w procesie według Julii Kristevy*. W: *Podmiot w procesie*. Red. J. Jusiak, J. Mizielińska. Lublin 1999.
- Kłosińska K.: *Babski krzyk*. W: Eadem: *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*. Katowice 2006.
- Kłosińska K.: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999.
- Kłosińska K.: *Feministyczna krytyka literacka*. Katowice 2010.
- Kłosińska K.: *Feministyczna krytyka literacka wobec pisania kobiet i jej pułapki*. „FA-art” 2012, nr 3.
- Kłosińska K.: *Powieści o „wieku nerwowym”*. Katowice 1988.
- Kłosińska K.: *Utopia*. W: Eadem: *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*. Katowice 2006.
- Kłosiński K.: *W stronę inności. Rozbiory i debaty*. Katowice 2006.
- *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*. Przeł. K. Kłosińska. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4.

- Kopaliński W.: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa 1989.
- Kosofsky Sedgwick E.: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1992.
- Kosofsky Sedgwick E.: *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*. Przeł. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna” 2005, nr 9/10.
- Kristeva J.: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński. Kraków 2007.
- Kristeva J.: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007.
- Kristeva J.: *Revolution in Poetic Language*. Trans. M. Waller. New York 1984.
- Krzyżanowski J.: *Neoromantyzm polski. 1890 – 1918*. Wrocław 1980.
- Laing R. D.: *Sytuacja Narcyza*. Przeł. G. Musiał. W: *Odmieńcy*. Red. M. Janion, Z. Majchrowski. Gdańsk 1982.
- Laplanche J., Pontalis J.-B.: *Słownik psychoanalizy*. Red. D. Lagache. Przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska. Warszawa 1996.
- Lorraine T.: *Irigaray and Deleuze. Experiments in Visceral Philosophy*. Ithaca, London 1999.
- Markiewicz H.: *Młoda Polska i „izmy”*. W: K. Wyka: *Modernizm polski*. Kraków 1968.
- Markowski M. P.: *Jacques Derrida: mowa żałoby*. W: *Derrida i Adirred*. Red. D. Ulicka, Ł. Wróbel. Pułtusk 2006.
- Markowski M. P.: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevy*. W: J. Kristeva: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Przeł. M. P. Markowski, R. Ryziński. Kraków 2007.
- Matuszek G.: *Incest w literaturze przełomu XIX i XX wieku*. W: *Zrozumieć płęć. Studia interdyscyplinarne II*. Red. A. Kuczyńska, E. K. Dzikowska. Wrocław 2004.
- Micale M. S.: *Male Hysteria at the Fin de Siècle*. In: Idem: *Hysterical Men. The Hidden History of Male Nervous Illness*. London 2008.
- *Na dnie duszy. Z Julią Kristevą rozmawia Dominique A. Grisoni*. Przeł. J. M. Kłoczowski. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6.
- Nietzsche F.: *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*. Przeł. P. Baran. Kraków 2001.
- Nietzsche F.: *Tako rzecze Zaratustra*. Przeł. W. Berent. Poznań 2006.

- Nietzsche F.: *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*. Przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki. Warszawa 1993.
- *Od „Śmiechu Meduzy” do rynku wojny. Rozmowa z Hélène Cixous*. „Lewą Nogą” 2004, nr 16.
- Olkowski D.: *Body, Knowledge and Becoming-Woman: Morpho-logic in Deleuze and Irigaray*. In: *Deleuze and Feminist Theory*. Ed. I. Buchanan, C. Colebrook. Edinburgh 2000.
- *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. The Seminar of Jacques Lacan. Book XX. Encore 1972–1973*. Trans. B. Fink. Ed. J.-A. Miller. New York, London 1999.
- Piwińska M.: *Kochana siostra*. „Teksty” 1974, nr 1.
- Podraza-Kwiatkowska M.: *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*. W: Eadem: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994.
- Podraza-Kwiatkowska M.: *Salome i Androgyne*. W: Eadem: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1975.
- Poxon J.: *Embodied Anti-Theology. The Body without Organs and The Judgment of God*. In: *Deleuze and Religion*. Ed. M. Bryden. London, New York 2001.
- Przemski L.: *Fin de siècle po polsku*. Warszawa 1966.
- Rachwał T., Sławek T.: *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*. Warszawa 1992.
- Rich A.: *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*. In: *Feminism and Sexuality. A Reader*. Ed. S. Jackson, S. Scott. New York 1996.
- Ricoeur P.: *Metafora i symbol*. Przeł. K. Rosner. W: Idem: *Język, tekst, interpretacja*. Oprac. K. Rosner. Przeł. P. Graff, K. Rosner. Warszawa 1989.
- Ricoeur P.: *Symbol daje do myślenia*. Przeł. S. Cichowicz. W: Idem: *Egzystencja i hermeneutyka: rozprawy o metodzie*. Oprac. S. Cichowicz. Przeł. E. Bieńkowska [i in.]. Warszawa 1975.
- Słowacki J.: *Genezis z ducha. Modlitwa*. Kraków 2004.
- Showalter E.: *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York 1990.
- Silverman K.: *Male Subjectivity at the Margins*. New York, London 1992.

- Smoleń B.: *Koncepcja melancholii Julii Kristevej*. W: *Sumienie. Wina. Melancholia. Materiały polsko-niemieckiego seminarium*: Warszawa, październik 1997. Red. P. Dybel. Warszawa 1999.
- Sokołowski M.: *Lekcja poststrukturalizmu*. W: Idem: „*Król Duch*” Juliusza Słowackiego a *epopeja słowiańska*. Warszawa 2004.
- Stirner M.: *Jedyny i jego własność*. Przeł. J., A. Gajlewiczowie. Warszawa 1995.
- *Ta dziwna instytucja zwana literaturą*. Z Jacquesem Derridą rozmawia Derek Attridge. Przeł. M. P. Markowski. „*Literatura na Świecie*” 1998, nr 11–12.
- Thomas C.: *Must Desire Be Taken Literally?* In: Idem: *Masculinity, Psychoanalysis, Straight Queer Theory. Essays on Abjection in Literature, Mass Culture, and Film*. New York 2008.
- Weiss T.: *Stanisław Przybyszewski a romantyzm*. „*Pamiętnik Literacki*” 1973, z. 1.
- Wergiliusz: *Bukoliki i Georgiki*. Przeł. i oprac. Z. Abramowiczówna. Wrocław 1953.
- Wyka K.: *Modernizm polski*. Kraków 1968.
- *Z definicji sztuka to gest ratunku*. Rozmowa Tomka Kitlińskiego z Hélène Cixous. „*Magazyn Sztuki*” 1996, nr 4.