

MASKI I DEMONY
WCZESNEGO MODERNIZMU

*Grzegorzowi, w podziękowaniu
(nie tylko) za piękno*

Gabriela Matuszek

MASKI I DEMONY
WCZESNEGO MODERNIZMU

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Recenzent

dr hab. Brygida Helbig-Mischewski, prof. UAM

Projekt okładki

Magda Dębicka

Na okładce

Grzegorz Stec, Walka Jakuba z Aniołem, 1996, olej na płótnie, 135 × 135 cm,

www.stec.art.pl

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

© Copyright by Gabriela Matuszek & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2014

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-3769-0



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12 663-23-81, 12 663-23-82, fax 12 663-23-83

Dystrybucja: tel. 12 631-01-97, tel./fax 12 631-01-98

tel. kom. 0506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

WPROWADZENIE

Literatura ujawnia podziemne wiry i prądy, jest rodzajem kulturowego osadnika, który zatrzymuje czasem to, co ukryte, wyparte, tabuizowane bądź nieuświadomione. Znajdują w niej schronienie abiektywne światy alternatywne, boczne, chore. O udrękach kultury, jej demonach, obsesjach, lękach, tęsknotach i fobiach oraz o przywdziewanych przez nią maskach można się dowiedzieć z zaszyfrowanego pisma, jakim jest dzieło sztuki.

Teksty literackie dostarczają interesującego materiału dla oglądu różnorodności masek, form ich nakładania i funkcji, jakim miały służyć, a zwłaszcza literatura modernistyczna, dla której „bycie w masce” oznaczało status twórcy i jego dzieła. Jak pokazał Stanisław Wyspiański, kultura dostarcza masek, które – jako formy zakrzepłe, lecz wciąż żywe – przywdziewane są zarówno przez twórców, jak i odbiorców. Rządzi nimi mechanizm unieruchamiania, zatrzaśnięcia żywej formy w kształcie kliszy i frazesu. Idea „opętania Polską” bohaterów Stefana Żeromskiego, naznaczonych poczuciem wyobcowania i nieprzystosowania, to również rodzaj patriotycznej maski, przewycięzającej alienację i umożliwiającej nadanie sensu życiu. Maski ochraniającej, bowiem bywają też groźne, które mogą przyrosnąć do twarzy, narażając nosiciela na transformację tożsamości, chorobę lub śmierć. I te zagrożenia najsilniej ujawniał Stanisław Przybyszewski, pokazując wewnętrzne psychomachie epoki i ich negatywne dynamogramy.

Tytułowa maska rozumiana jest więc bardzo szeroko: jako zasłona, która chroni, kamufluje, tworzy pozory, ale także prawdę poddaje

dysymulacji i wchodzi w alianse z demonami. Również metaforę demonów traktować należy jako rodzaj psychoanalitycznej metonimii: oznacza bowiem lęki, niepokoje, fobie i choroby dręczące destrukcyjny podmiot wczesnej nowoczesności. Wszystko to, co ukryte pod powierzchnią tekstu, ujawniane przez jego fałdy i zmarszczki. To kleszcze obłądki i egzystencjalnego lęku, spinające bohaterów: trwoga przed zagrożeniami, jakie niosą z sobą „martwa transcendencja”, nihilizm i (metafizyczny) anarchizm. W palimpsestowych warstwach modernistycznych utworów odnaleźć można diagnozę współczesności jako przestrzeni zła, stanu anomii, alienującej społecznej próżni, której duchowa faktura nosi ślady nieczystości.

Lektura rewersowa modernistycznych tekstów ujawnia, że człowiek nowoczesny ma pokłady obcości w sobie, jest podmiotem doświadczającym nieustannego rozpadu, rządzonym przez siły nieświadome i niesamowite (*Unheimliche*) – można rzec: demoniczne. Podziemny wulkan lęków i traum często objawia się poprzez somatyczne konwersje. Ciało i choroba przejmują funkcję komunikacyjnych kodów, stają się instrumentarium pozawerbalnej mowy. Kultura jest wszak zakorzeniona w ludzkim ciele.

Cielesność jawi się jako byt problematyczny, uwierająca forma materii, która budzi sprzeczne afekty i uczucia. Ciało seksualne jest jednocześnie obiektem pożądania, wstydu, wstrętu i pogardy. Jest ciałem zdestrukcyjnym przez demony popędów i lęków, naznaczonym przemijalnością i śmiercią. Staje się raną, która boli, i poprzez ten ból podmiot komunikuje się ze światem. Czyni to także poprzez mizoginistyczne klisze i incestualne fantazmaty, które potwierdzają tylko zdestrukcyjne i przerażone Ja przełomu wieków. Wydobyte z obrazowej pamięci engramy obnażają nieudane próby integracji nowoczesnego indywiduum i pokazują, że egzystencja nowoczesna jest egzystencją atopiczną, pozbawioną jednoznacznych identyfikacji.

Ciało udręczone chorą duszą staje się czasem ciałem tańczącym. Modernistyczna *choreia* odwzorowuje świat nasycony nierozumną witalnością płci, zagrożony regresem i rozpadem, świat w stanie paroksyzmu, upojenia, niszczącego *delirium*. Taniec często staje się

figurą destrukcji harmonijnej struktury egzystencji, znakiem życia w stanie zamętu.

Wewnętrzne demony ujawniają się niekiedy w historycznej eksplozji, która przeobraża się w komunikator kulturowego dyskomfortu i wielorakiego zranienia. I jest to przekaz ponadpłciowy, dotyczący nie tylko kobiet, lecz także mężczyzn. „Maskę” artystowskiej choroby można traktować również jako szyfr zdekonstruowanego męskiego Ja, ekspresję płciowej i kulturowej dezorientacji. Odpowiedzią na kryzys patriarchy były bowiem nie tylko mizoginistyczne projekcje złej kobiecości. Zapoczątkowany wówczas „zmierzch męskości” był zjawiskiem paralelnym wobec nasilających się pod koniec wieku aktywności kobiet. Jednym z istotnych komponentów procesu modernizacji społeczeństw na przełomie XIX i XX wieku była niewątpliwie emancypacja kobiet, przeobrażenia różnych przestrzeni życia wpływają wszak na siebie, choć natura tych zależności nie jest łatwa do ustalenia i w tej historycznej przestrzeni jest jeszcze wiele białych plam do wypełnienia.

Te i inne tematy stanowią przedmiot rozważań szkiców pomieszczonych w niniejszym tomie.

MASKI I MASKARADY W WESELU I WYZWOLENIU

Maski stanowią istotny, pierwotny komponent kulturowego *universum*. Przyjmowały funkcje personifikacji bogów, stawały się amuletami o magicznej mocy, mediami szaleństwa karnawałowej transgresji czy dziełami sztuki. Są czarodziejskim akcesorium życia, zapowiedzią parafrazy pospolitej biografii w dramaturgię archetypowych i numerycznych figur¹. Zakładając podczas święta maskę na twarz, archaiczny człowiek wierzył, że przedstawiając mityczną postać, zarazem utożsamia się z jej mocą i sakralnością: „maska w prymitywnym świecie jest czczona i doświadczana jako prawdziwe objawienie się mitycznej istoty [...] na czas rytuału, którego jest częścią, nosiciel maski jest tożsamy z bogiem. Nie tylko reprezentuje boga, ale nim jest”². Jak zauważa Maria Zowisło:

sakralny wymiar maski konotuje tutaj bardzo ważną funkcję reprezentacji, rewelacji, uobecniania, otwarcia na transcendencję – maska stała się mediatorem przeciwieństw, pośrednikiem między światem ludzi i bogów, *profanum* i *sacrum*, łączy to, co najbardziej odległe, umożliwia *metanoię*, jest instrumentem transgresji³.

Maska nie jest bytem neutralnym. W kulturach pierwotnych traktowana była jako medium epifanii bóstwa, uwolnienia sił nadprzy-

¹ Por. M. Zowisło, *Fenomenologia maski*, „Lud” 2002, t. 86, s. 31.

² J. Campbell, *The Mask of God. Primitive Mythology*, New York 1976, s. 21; cyt. za: M. Zowisło, *Fenomenologia maski*, dz. cyt., s. 31.

³ Por. M. Zowisło, *Fenomenologia maski*, dz. cyt., s. 34.

rodzonych, zarówno boskich, jak i demonicznych, a zatem wcielenie potężnej i groźnej siły. Maską należy do strefy tabu, nie używa się jej bezkarnie – sięgający po nią profan naraża się na chorobę bądź śmierć. Jak pisał Lévi-Strauss, maska może zadusić niepowołanego, przyrastając mu do twarzy⁴. W masce tkwi groźba zawładnięcia osobowością człowieka, ma ona bowiem moc transformacji ludzkiej tożsamości⁵. Łączy funkcję reprezentacji z funkcją utożsamienia, dokonuje ontologicznej identyfikacji światów dotąd obcych. Nosiciel maski „jest sobą, lecz zarazem kimś innym. Dotknęło go szaleństwo, coś z tajemnicy szalonego Boga, ducha dwoistego bytu (*der Geist des Doppelseins*), który żyje w masce i którego ostatnim potomkiem jest aktor”⁶; staje się narzędziem „jednoczącego przeobrażenia” (*die vereinigende Verwandlung*).

Maska pozostaje jednakowoż, na co wskazywał Károly Kerényi⁷, zarówno w sensie strukturalnym, jak i ontologicznym, bytem pokrętnym, bowiem jej znaczenie polega również na skrywaniu i dysymulacji. Zwłaszcza w zachowaniach potocznych eksponowane jest to drugie (wtórne) znaczenie maski: ukrycia, pozor, fałszu. W psychologii Carla G. Junga i interpretacjach Jolanty Jacobi społeczna persona, „postawa psychiczna i fizyczna pośrednicząca między światem wewnętrznym a zewnętrznym”, postrzegana jest jako rodzaj „maski” ukrywającej i ochraniającej „prawdziwą istotę” każdego człowieka⁸, odgrywa rolę archetypu zewnętrznego, niezbędnej warstwy ochronnej, zapewniającej człowiekowi harmonijne stosunki ze światem⁹. Masek domaga się bowiem życie społeczne, a kultu-

⁴ C. Lévi-Strauss, *Drogi masek*, przeł. M. Dobrowolska, Łódź 1985, s. 17. Warto wspomnieć, że interesujące teksty nt. funkcjonowania masek zawiera dwutomowa książka *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion i S. Rosiek, Gdańsk 1986.

⁵ Por. M. Zowisto, *Fenomenologia maski*, dz. cyt., s. 33–34.

⁶ K. Kerényi, *Mensch und Maske*, „Eranos Jahrbuch” 1948, Band XVI, s. 188; autor cytuje tu W.F. Otta.

⁷ Tamże, s. 184 i następne.

⁸ Por. J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Ławicki, Warszawa 1968, s. 46.

⁹ Pisał o tym C.G. Jung. Por. także J. Jacobi, *Zamaskowanie. Obserwacje z psychologii życia codziennego*, przeł. C. Tarnogórski, Warszawa 1979.

ra oferuje bogaty ich wybór. Procedura „zamaskowania” obejmuje skrywanie, kamuflaż, wywoływanie zachowań adaptacyjno-mimetycznych, które stanowią mechanizmy obronne człowieka. Jak pisze Józef Tischner: „Między maską a maskowaną prawdą ustala się coś na kształt przeciwieństwa aksjologicznego: wartość negatywna chce się przedstawić jako pozytywna”¹⁰, sytuując rozważania nad maską w przestrzeni wartości.

Ale maskę można umieścić także w przestrzeni tragicznej. Jako sztywna, niezmienna, nieporuszona i nieodwołalna staje się – jak pisał Yvan Goll – Losem¹¹. Jest tragiczną determinantą nieodwołalnego fatum lub arcydziełem sztuki kłamstwa¹². Wskazuje na opozycję prawdy i pozorów, życia i martwoty, szczerości i sztuczności, podmiotowości i urzeczowienia, spontaniczności i petryfikacji. Dzięki niej toczy się nieustanna gra między zamaskowaniem i demaskacją, nieprzejrzystością i transparencją, sztuką i życiem.

W literaturze modernistycznej mocno obecny był obraz poety jako tego, kto nosi maskę. Tekst nowoczesny stał się „impersonalny”, „bycie w masce” uznano za status twórcy i jego dzieła¹³.

¹⁰ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1998, s. 76.

¹¹ Por. Y. Goll, *Nad-dramat*, przeł. A. Choińska, w: *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, red. J. Jacquot, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa, Warszawa 1983, s. 272.

¹² Gilles Deleuze mówi o „podmiocie larwalnym” maski. Podmiot larwalny to synteza zdolności do samoupodlenia, do przewrotności, egoizmu, zdrady. Przede wszystkim jest to podmiot sztuki kłamstwa (por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997).

¹³ Np. dla T.S. Eliota używanie maski oznacza pracę poety. Por. Ch. Irmscher, *Masken der Moderne. Literarische Selbststilisierung bei T.S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens und William Carlos Williams*, Würzburg 1992.

„Maska teatru”¹⁴ i maski w teatrze

Znaną Norwidowską formułę trafnie odniosła do Wyspiańskiego Irena Sławińska, pisząc, że autor *Wesela* od początku świadomie kształtował swą „maskę teatru”: antymimetyczną, sakralną, misteryjną, opartą na prawach optyki i akustyki teatralnej¹⁵. Jego „gestus” (by użyć Brechtowskiej terminologii) już we wczesnych dramatach sięga po rozmaite maski, zwłaszcza greckie i *quasi*-słowiańskie, których główną funkcją jest funkcja sakralna (jak w *Meleagrze* czy *Protesilasie* i *Laodamii*, gdzie odgrywają tragedie kłątwy, świętokradztwa lub czarów) i funebralna (Martwice, Wiedźmy, Wiślanki, Wodniki, Rusałki odprawiające „pantomimę żalów i płaczów” nad zmarłym Krakowem¹⁶). W *Weselu* i *Wyzwoleniu* maski odgrywają istotną rolę, choć tylko w tym drugim dramacie włączone zostały w krąg obsady dramatycznej.

Modus maski ma rozmaite formy przejawiania się w obu dramatach, począwszy od poddawanych malarskiej petryfikacji ludzkich (a zwłaszcza kobiecych) „obrazków”, poprzez de-maskację fałszu i pozorów, po prezentację kulturowych klisz utrwalonych w larwalnych formach. Wyspiański pokazuje, że literatura (kultura) dostarcza masek, które – jako formy zakrzepłe, lecz wciąż żywe – przywdziewane są zarówno przez twórców, jak i odbiorców. Obnaża mechanizm unieruchomienia, zatrzaśnięcia żywej myśli w kształcie frazesu, a żywych ludzi w zastygłych obrazach.

W *Weselu* zwraca na przykład uwagę zabieg petryfikowania w męskim spojrzeniu kobiecych figur w zastygłe, ładne „malowanki”. Proceder ten najbardziej widoczny jest u Pana Młodego, który z materii swych zachwyków skleja lalkę-maskę:

¹⁴ Określenie Norwida; por. C.K. Norwid, *O sztuce*, w: tegoż, *Pisma zebrane*, t. F, *Pisma proz.* *Dział drugi: O sztuce i literaturze*, wyd. Z. Przesmycki, Warszawa–Kraków 1911, s. 141.

¹⁵ Por. I. Sławińska, *Nowy teatr Wyspiańskiego*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1970, R. XIII, nr 2, s. 31.

¹⁶ Por. tamże.

jak cię widzę z tą koroną,
z tą koroną świecidełek,
w tym rozmaitym gorsecie,
jak lalkę dobytą z pudełek
w Sukiennicach, w gabilotce:
zapaseczka, gors, spódnica,
warkocze we wstążek splotce (We, 30)¹⁷

Ale nie tylko „chłopo-” czy raczej w tym wypadku „babomańskie” zauroczenie Pana Młodego jest źródłem przemieniania żywych postaci kobiecych w spetryfikowane figury. Także Dziennikarz patrzy na Zosię „jako na obrazek” i konstatuje, że to „obrazek malowany, bez skazek” (We, I, 50), a Poeta chce unieruchomić Rachelę w malarskiej wizji: „Ujrzę panią rad, / [...] / pół dziewicą, pół aniołem, / pochyloną nad chochołem, / jakby z obrazu Bern-Dżonsa” (We, I, 1243–1247). To nakładanie pięknych masek nie wynika tylko z kulturowych preferencji inteligentów zgromadzonych na bronowickim weselu (choć trafna jest uwaga Czepca: „panom ino obrazy, płótna”; We, III, 639), bowiem także Jasiek próbuje wpisać Haneczkę w formę maski-pisanki: „Ja bo się panienką pieszczę / jak jakim świętym obrazkiem / jak pisanką, malowanką” (We, I, 1141–1143). Te „niewinne”, uwodzicielskie frazy pokazują „na żywo” mechanizm dolepienia ram i doklejania masek („maski dnia”), który obnażony zostanie (zde-maskowany) w kreacji Osób Dramatu („masek nocy”).

Ontologiczny status tych figur był wielokrotnie dyskutowany. Interpretatorzy w weselnych zjawach dostrzegali hipostazy myśli bohaterów (zgodnie z tekstem dramatu „co się w duszy komu gra”; We, II, 37), duchy czyścicowe bądź piekielne nawiedzające „martwych żywych”¹⁸ czy fantastyczne twory, unaoczniające istotne

¹⁷ Wszystkie cytaty z *Wesela* zostały oznaczone skrótem We i pochodzą z wydania: S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Ossolineum, Wrocław 1981.

¹⁸ Pojawiały się interpretacje Wernyhory jako ducha piekielnego; por. np. S. Pigoń, *Goście z zaświata na Weselu*, w: „*Wesele*” we wspomnieniach i krytyce, oprac. A. Łempicka, Kraków 1969, s. 299 (Pigoń powołuje się również na innych interpretatorów). Także scena piekielnego tańca w koło bywała interpretowa-

treści ideowe i narodowe. Nie udało się znaleźć wspólnej interpretacyjnej wykładni, i chyba nie z tego powodu, że – jak pisał Witold Gombrowicz w liście do Tadeusza Kępińskiego – sam „poeta gubił się w symbolach i abstrakcjach”¹⁹. Chochoł, animator widowiskowego spektaklu, jest bowiem nieprzejrzystą maską, która tyleż ujawnia, ile ukrywa. Nie wiadomo, czy pod słomianą, martwą osłoną jest żywy krzak róży, czy też skrywa ona „nic” (jak Harfiarka z późniejszego *Wyzwolenia*), choć ta druga interpretacja ma sankcje samego poety, który zastępując Kraka z *Legendy I*, symbol tradycji historycznej, Martwicą-Chochołem w *Legendzie II*, dał możliwość interpretacji pamięci historycznej jako pamięci upiornej²⁰. Zaproszone przez Chochoła zjawy nocy weselnej pochodzą z ukształtowanych przez literaturę, sztukę i historiografię „zaświatów narodowych” (określenie Franciszka Ziejki)²¹. Są „maskami nocy”, upiorami przychodzącymi z krainy umarłych. Osoby dramatu (Widmo²², Rycerz, Hetman, Stańczyk, Szela, Wernyhora) to *larvy* przebrane w narodowe i kulturowe stroje, klisze-maski, skonstruowane z utartych wyobrażeń malarzkich, literackich i historycznych²³, nie tyle „imaginacje” bohaterów, ile ich „kompromitacje”: indywidualne (Rycerz ośmiesza Poetę, Het-

na w kategoriach szatańskiego obrzędu. W tekście *Wesela* wiele jest sygnałów uprawniających takie interpretacje, por. choćby znaki towarzyszące pojawieniu się Wernyhory, które tak relacjonuje Staszek: „koń [...] ogniem piernół, ogniem łysnął, / jak się naroz bez płot cisnął, / mnie i Kubie pysk osmalił” (We II, 1383–1385). O „złych duchach” i „Kościele Czarta” u Wyspiańskiego pisała M. Podraza-Kwiatkowska w *Głosach do Wyspiańskiego. Glosa I: Kościół Boga czy Czarta, w: tejże, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

¹⁹ Cyt. za T. Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków 1974, s. 376 (najważniejsze głosy o *Weselu* zestawia H. Markiewicz w artykule *Spór o weselne Osoby Dramatu*, „Ruch Literacki” 2002, z. 6).

²⁰ Zwrócił już na to uwagę T. Sinko, *Tajemnica Chochoła* (1932), w: „*Wesele*” we wspomnieniach i krytyce, dz. cyt., s. 280.

²¹ Por. F. Ziejka, „*Wesele*” w *kręgu mitów polskich*, Kraków 1997, s. 232.

²² Wielokrotnie już zwracano uwagę na to, że Widmo przypomina także upiora z *Lenory* Gottfrieda Augusta Bürgera czy *Ucieczki* Adama Mickiewicza (por. np. S. Pigoń, *Goście z zaświata na Weselu*, dz. cyt., s. 297).

²³ W ten sposób osoby dramatu interpretowało wielu badaczy, np. K. Puzyna, *Zagadnienia „Wesela”* (1955), w: „*Wesele*” we wspomnieniach i krytyce, dz. cyt., s. 319.

man – Pana Młodego, Stańczyk – Dziennikarza) i zbiorowe (Wernyhora i Szela – inteligenckie środowisko). Rozpoznał już ówczesny pamflecista, Adolf Nowaczyński, który dostrzegł w *Weselu* zdemaskowanie zakrzepłych w narodowych gestach manekinów:

Nam, którzy dożyliśmy tego drugiego aktu *Wesela* Wyspiańskiego, którzy mamy już to głębokie przeświadczenie, że jesteśmy strasznie powykrzywianymi kukłami na *theatrum* życia polskiej inteligencji od lat kilkudziesięciu, nam już gorszych rzeczy, bardziej bolesnych, bardziej policzających nikt chyba nie powie. [...] Wyspiański powtórzył, że jesteśmy narodem papug i paw, „dziennikarzy”, erotomanów, szaleńców, zawiadaków, głupców i komediantów²⁴.

Wyspiański obnażył polską zbiorową „personę”, która skostniała i przekształciła się w *quasi*-narodową „maskę”. W narodowym „zamaskowaniu” rozpoznał mechanizm „ucieczki od wolności”, za którym kryje się zniewolenie upiorami przeszłości (maskami śmierci – ten temat jeszcze ostrzej podejmie w *Wyzwoleniu*). Ale *Wesele* demaskuje także inne społeczne kłamstwa, pozory i fałsz. Dziennikarz powie: „Przyjaźń farsą, Litość: kłam [...] / Miłość farsą – [...] / Kłamstwo szczerłość” (We, II, 487–489, 491), i dalej:

rzeczy serio nie ma;
wszystko jest prowizoryczne:
przekonania, opinie, twierdzenia.
Radczyni: „Jednak Prawda – ?
Dziennikarz: Nawet Prawdy cienia! (We, III, 423–426).

Kłamstwem-maską jest preparowana historia:

Gospodarz: chłopy, pany, pany, chłopy,
szable, godła, herby, kosy,
[...] wszystko była podła maska
farbowana – jak z obrazka:
cały świat zaczarowany (We, II, 1424–1425, 1427–1429).

²⁴ A. Neuwert-Nowaczyński, „*Wesele*”, *dramat w 3 aktach Stanisława Wyspiańskiego*, „Słowo Polskie” 1901, nr 135; cyt. za: J. Nowakowski, *Wstęp do: S. Wyspiański, Wesele*, Wrocław 1981, s. XXX–XXXI.

Kłamstwem-maską jest także (usypiająca) poezja:

Dziennikarz: Poezjo! [...]

Chcesz mnie uśpić, znieczulić, zniewolić, [...]

Ty sameś w ogniu – to maska

Ten pozorny spokój – to kłam (We, II, 513–514, 517–518)

Te wątki zostaną podjęte i rozwinięte w *Wyzwoleniu*. Muza, którą Konrad nazwie Literaturą, jak Chochół (a także Rachel-Literatura, reżyserka weselnych cudowności), współtworzy przestrzeń ułudy: „W Przestrzeń rzucimy wielkie słowa, / Tragiczną je ubierzem maską” (We, I, 387–390). Polska „komedia dell’arte” ma być odgrywana w tragicznym kostiumie, a stroje i manekiny wyjęte z kulturowej (zwłaszcza literackiej) rekwizytorni. Główna figura dramatu, której Mickiewiczowska proweniencja jest oczywista²⁵, żongluje zarazem rozmaitymi maskami, staje się wielogłosowym instrumentem mówiącym różnymi językami: Prospera, Hamleta, Edypa, Orestesa, Odysa, Prometeusza, Hrabiego Henryka i Kordiana, a także – a może przede wszystkim – samego Autora. „Sytuacje probiercze”, repertuar gestów i podstawowy zasób słów kluczy pochodzi jednak z *Dziadów* Mickiewicza²⁶. Mickiewiczowski Gustaw-Konrad, emblemat romantycznej ideo- i frazeologii, na migotliwej płaszczyźnie polemiki prowadzonej przez Wyspiańskiego rozszczepia się w dwie figury-maski: zastygłą formę ulepioną ze stylu czytania romantycznych tekstów (Geniusza)²⁷ i twarz-maskę Wyspiańskiego-Konrada,

²⁵ Jak wiadomo *Wyzwolenie* było próbą – po przygotowanej przez Wyspiańskiego prapremierowej inscenizacji *Dziadów* 31 X 1901 r. w Teatrze Miejskim w Krakowie – sprawdzenia, co by się stało, gdyby Mickiewiczowski Konrad zjawił się we współczesnym teatrze. *Wyzwolenie* było odpowiedzią na recepcję *Wesela* i dialogiem z *Dziadami*.

²⁶ O intertekstualnych związkach *Wyzwolenia* z literaturą romantyczną, a zwłaszcza z *Dziadami*, pisało wielu badaczy, m.in. M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem na tle zjawiska ironii w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1991, s. 197–198.

²⁷ Zwrócił już na to uwagę m.in. J. Ciechowicz, *Spór Wyspiańskiego z Mickiewiczem*, „Ethos” 1999, nr 4 (48), s. 147, w którego interpretacji Konrad Mickiewicza rozszczepia się na istotę mroczną (Geniusza) i jasną (Konrada).

zbudowaną z wewnętrznych ambiwalencji i oscylującą między biegunami artyzmu i frazesu. Wprowadzenie w obręb struktury dramatu figur nazwanych Maskami z jednej strony umożliwia ów wewnętrzny dialog, z drugiej – dokonuje aksjologicznego podziału na „twarz” i „maski”; zdolność do transformacji, autokreacji, artyzmu „pragnień” przeciwstawiona zostaje pozorowi, stereotypizacji, utracie jednostkowej tożsamości i zdolności przemiany²⁸.

Maski-postacie pojawiające się w widowisku *Polski Współczesnej* (polskiej *Pułapce na myszy*²⁹) to osoby ludzkie i zarazem uprzedmiotowione, gromada drobnoustrojów, nic-nie-znaczących istnień ludzkich, martwe i spetryfikowane twarze, zakleszczone w „myślach cudzych”³⁰:

Są masek twarze młode, stare,
pomięte rysą zmarszczków krętą;
gdy taką wdzieje kto maskarę,
poznać, że larwy dźwiga pęto.
Lecz nie znać nigdy z takiej twarzy,
Co w myślach skrycie człowiek waży (Wy, I, 23–28)³¹.

²⁸ Interesujące, że we fragmencie dramatycznym *Mąz* (pochodzącym najprawdopodobniej z 1905 r.) tylko zdjęcie „maski” może otworzyć możliwość szczerzej rozmowy „o tym, co przyszłość gotować może krajowi naszemu” (S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 10, *Fragmety dramatyczne. Zygmunt August*, red. zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, Kraków 1960, s. 74).

²⁹ Aluzja do widowiska odgrywanego na zamku w Elsynchronie, a zwłaszcza jego tytułu, ma podwójne znaczenie, odsyła bowiem także do rozumienia sztuki jako pułapki, uruchamiającej mechanizm nieustannej konieczności przetwarzania i repetycji. Cały dramat Wyspiańskiego można by nazwać „pułapką na myszy”, albo lepiej: „pułapką na larwy”.

³⁰ Pisała już o tym E. Miodońska-Brookes, „*Tragedia Edypa*” i „*tragedie drobnoustrojów*”. *Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości (Glossy do „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego)*, w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994.

³¹ Wszystkie cytaty z *Wyzwolenia* (oznaczone w tekście symbolem Wy) pochodzą z wydania: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, Ossolineum 1970.

Larwa, maskara oznacza tu jednak coś więcej niż skonwencjonalizowaną, społeczną „personę”³². To także upiorny ciężar „myśli-z-grobów”, jak by powiedział Nietzsche, „zamaskowanie maską stałą”, jak powiada Wyspiański:

Człowiek z myślenia ciągnął walką,
tragiczną staje się tu lalką,
zamaskowany maską stałą,
jakby bez duszy było ciało (Wy, I, 31–3)

Maski są widownią procesu myślowego Konrada-aktora, a zarazem wyprowadzone zostały z jego świadomości (interpretacja Masek jako „emanacji” myśli Konrada ma długą tradycję³³). Bytową niesamoistność Masek potwierdza chociażby rozmowa z Maską 7, która zwraca uwagę Konradowi: „Przede wszystkim trzeba tu odróżnić, co jest twoją myślą, a co moją” (Wy, II, 290–291), czy bunt Maski 16: „Przystrajasz mnie. Wdziewasz na mnie larwę marmuru, larwę sztuki, – jaką chcesz i mnie dusisz, mnie dławisz, zabijasz” (Wy, II, 926–929). Maski, określane w didaskaliach jako „kłamane”, „nieodstępne” druhy, to Cienie Konrada. W świadomości bohatera toczy się spór „myśli własnych” z „myślami cudzymi”, w którym Konrad zdaje się także siebie postrzegać jako jedną z „Masek” – „tragiczną lalkę”, zatrzaśniętą w sensie dosłownym i przenośnym w katedrze zbudowanej ze Słów, z której tego Laokoona-Edypa może uwolnić rano żyjący prawdziwym życiem wyrobnik albo dziewczka bosa. Dyskurs z ideologią romantyczną zaczadzającą umysły, albo raczej: z jej odbiorczymi kliszami, jak sugerowali interpretatorzy, nie doprowadza do spójnych konkluzji. Wizja „czynu” kłóci się bo-

³² Interpretatorzy dość często traktowali Maski jako obraz „ludzi zakłamanych”, którzy tłumią myśl własną, skrywając się pod maską obiegowych poglądów; por. np. A. Łempicka, *Wstęp* do: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. XVIII. Łempicka przypomina, że w brulionie R1 rozmówcy Konrada nie byli nazwani, ale niektórzy nosili oznaczenia (Poeta, Redaktor, Janek).

³³ Można również powiedzieć, że Maski zastępują anonimowych interlokutorów albo stanowią tylko prowizoryczną ramę dla rozmowy z samym sobą.

wiem z obrazkiem-marzeniem o Świętej Rodzinie i idylliczną wizją: „Chcę, żeby w letni dzień [...] / Przede mną zżęto żytni łan” (Wy, II, 1233, 1235). Świat budowany ze słów (patetyczne i emfaticzne: „Polskę buduję...”) składa się ze sterty zużytych masek. „A wiesz-że ty, artystko, że artyzm jest maska? (Wy, III, 605–607), powie Konrad do Muzy, potwierdzając słowa wypowiedziane już w *Weselu*. W *Wyzwoleniu* maska poezji przybiera rysy okrutne: „POEZJO, PRECZ!!!! JESTEŚ TYRANEM!!!” (Wy, III, 458).

W końcową frazę wypowiedzaną przez Konrada, zatrzaśniętego w murach katedry, czy też w pudełku teatralnej sceny: „jako ten wasz czterdziesty czwarty, / w naród wołając / WIĘZY RWIJ!!!” (Wy, III, 788–790), wpisana jest maska autoironii. Konrad-Wyspiański, Edyp-Laokon kąsany przez żmije, oślepiiony, szalejący po scenie z mieczem w dłoni na czele Erynni jest tylko zastygłym kulturowym artefaktem. Maskaradą literackich i mitycznych sensów, których moc kreacyjna poddana została skutecznej falsyfikacji.

Weselne i wyzwolenie maskarady

W obydwu dramatach można dostrzec wzorce maskarady: w *Weselu* jest to szopka, w *Wyzwoleniu* – chwyt teatru w teatrze (a także szopkowość prezentacji *Polski Współczesnej*). Pod względem semantycznym w obu wypadkach mamy do czynienia z maskaradą polskości: dworek bronowicki i katedra wawelska urastają do symbolu Polski. Metody „przebierania” są również podobne: bohaterowie nakładają literackie i historyczne „stroje” oraz uruchamiają mechanizmy czaru i baśni. W *Weselu* maskarada zaczyna się od niewinnych przebieranek i zachwyty nad kolorową wiejską sielanką. Pan Młody rozbierając wyznaje: „chadzam boso, z gołą głową, / pod spód więcej nic nie wdziemam, / od razu się lepiej miewam” (We, I, 586–588). Przebranie się w narodowy chłopski strój (czy raczej jego karykaturę, bowiem nawet Jagusia wie, że „trza być w butach

na weselu”) jest formą maskarady, pozbawioną autentycznych treści. Tych przebrań jest w *Weselu* znacznie więcej. Nawet Chochoł powiada do Isi: „zebrałem się, w com tam miał” (We, II, 33–34), Poeta na słowa Pana Młodego o wizycie Wernyhory zapyta: „może ktoś się ubrał w dzwonki?” (We, III, 776), a Racheli sugeruje myślenie „jaki krój jest w modzie” (194), zaś Gospodarz w finalnej, patetycznej scenie powie do Czepca: „Ładnie wam tak z kosą w dłoni” (We, III, 795). Przebieranki dotyczą także postaci z narodowej rekwizytorni. Stańczyk ironicznie wytknie Dziennikarzowi: „Myślisz – że się trupy odświeżą / strojem i nową odzieżą” (We, II, 282–283), a Upiór, widmo Szeli, wprowadza to w czyn: „Umyję się wystroję się [...] / ręce myć, głębę myć, / suknie prać – nie będzie znać” (We, II, 789–793).

Maskarada w *Weselu* polega na zmianie strojów, przyklejaniu masek, poddawaniu się czarom (poezji?). W tekście często operuje się pojęciami: czary, bajanie, baśń, bajka, duma, feeria, granie, śnienie, zaczarowanie, a także błazeństwo i bałamuctwa. Słowa rzucone w nocną przestrzeń ucieleśniają się, świat pozoru i złudzeń zaczyna dominować nad realnym. Ułuda, w jakiej żyją postaci, narasta w trakcie weselnej nocy do tego stopnia, że o świecie bohaterowie wierzą nawet w to, iż Matka Boska pisze manifest na wawelskim tronie, a Wernyhora nadciąga w towarzystwie Archanioła. W finalnej scenie poetycka maskarada unieruchamia jej uczestników w chocholim (upiornym) tańcu. W masce tkwi bowiem moc transformacji ludzkiej tożsamości. Znały to niebezpieczeństwo ludy pierwotne, dlatego po obrzędach, w których nastąpiły „odwiedziny” duchów bądź zmarłych, następowało rytualne oczyszczenie (wypędzenie *larv* w zaświaty)³⁴. Modernistyczni weselnicy podnieceni własną wyobraźnią wchodzą ze zjawami w alianse, dlatego zastygają w martwym kole, które jest karą za repetycje ról, uprawianie narodowej tautologii. *Wesele* odsłania maskarady współczesności polegające na dysymulacji prawdziwej rzeczywistości, nieumiejętności *anagnorisis*, poddawanie się mechanizmom

³⁴ Pisał o tym R. Callois, *Żywiol i ład*, przeł. A. Tatariewicz, Warszawa 1973.

powtarzania i przetwarzania. Odpowiedzialną za tę maskaradę czyni Wyspiański sztukę: to Chochoł, poetycka figura, uruchamia nocny taniec z maskami.

Ale Chochoł to nie tylko rekwizyt przekształcający się w głównego aktora, za maską pałuby-Prospera można dostrzec samego Wyspiańskiego, jak to uczynił Stanisław Lack (a potem wielu innych interpretatorów³⁵), który pisał, że Chochoł to autor, „żywy gość w trupim kole martwych snów”³⁶. Chochoł jako automaska Wyspiańskiego jest jedną z ciekawszych interpretacji, znajduje w niej bowiem dopełnienie teatralna maskarada autentycznych figur, obecnych na bronowickim weselu. Pojawia się tylko pytanie: co miał do zaproponowania twórca dramatu, jaki pozytywny program wyłania się z tego widowiska, przeciwstawiający się społecznemu marazmowi i poetyckiemu odurzeniu?

Autor obdarowany wieńcem z napisem „44”, z przyklejoną maską czwartego wieszca, próbuje zmierzyć się z tym pytaniem w *Wyzwoleniu*. Ale ułuda z *Wesela* nie tylko nie znajduje tutaj przeciwwagi, lecz ulega jeszcze zintensyfikowaniu. Przestrzeń teatru, a zwłaszcza zastosowany chwyt całkowitego obnażenia sceny, daje możliwość inscenizowania kulturowych i narodowych „przebieranek”. „Strójcie-mi, strójcie narodową scenę” (I, 248–249), powiada Konrad, który ową „nową” jakość sztuki i rzeczywistości projektuje w sposób dość osobliwy:

Teatr narodu, sztuka, polska sztuka!
Chcemy go stroić, chcemy go malować,
chcemy w teatrze tym Polskę budować! (I, 271–273).
Żupany bierzcie, delije, kontusze;

³⁵ Por. S. Lack, *O hipokryzji*, „Nowe Słowo” 1902, nr 7. Podobnie uważali m.in. K. Puzyna (*Zagadnienia „Wesela”*, dz. cyt.), A. Łempicka (*Wstęp* do: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. IX), a także M. Jankowiak, który pisał, że Chochoł to „metonimia tej części osobowości artystycznej Wyspiańskiego, która prowadzi dialog z romantyzmem” (M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa*, dz. cyt., s. 186).

³⁶ Cyt. za S. Cywiński, *Długie narodowe noce* (1931), w: „*Wesele*” *we wspomnieniach i krytyce*, dz. cyt., s. 275.

moście mi lite pasy, krzywce, karabele,
chłopskie gunie, sukmany, trzosity. Tłum w kościele!
Niech w oczy biją kolory jaskrawe (Wy, I, 273–276)

Określenia „stroić”, „malować”, „kolory jaskrawe” odsyłają do przestrzeni zabawy, gry, maskarady. Aktorzy „przybierają pozy”, nakładają i zdejmują kostiumy, inscenizacja *Polski Współczesnej* oparta jest na udawaniu³⁷. Widowisko, oprócz szopkowej, schematycznej krytyki, nie przynosi żadnych istotnych rozstrzygnięć, a zjawiająca się w finale aktu karykaturalna figura Geniusza („Na czole wiecha ogromna / zeschniętej ostu gałęzi”; Wy, I, 1003–1004)³⁸ jest jak wyjęty z tandetnej rupieciarni manekin, choć przedstawiany jako „ten co wszystkim włada” (Wy, I, 999), „widmo olbrzymie” (Wy, I, 1011).

Również „udramatyzowany monolog”³⁹ Konrada z Maskami, w którego trakcie miała się wyłonić wizja nowej sztuki i nowej Polski, pełen jest wewnętrznych sprzeczności, na co już wielokrotnie zwracali uwagę badacze. Z jednej strony Konrad pragnie czynu, wielorakich wyzwolin (także z niewoli kłamstwa), z drugiej – marzy o spokojnym domowym szczęściu i idyllicznym wyjściu „w polny łąn”. Żąda sztuki autentycznej, a szuka dla niej przebrań w kulturowych artefaktach. Buntuje się przeciw myśli zużytej, cudzej, a postuluje wzorce lustrzanych odbić: chce „polskiej Antygony” i „polskiego Edypa”. Nawet jego filozofia czynu („woła mocy”) wydaje się tylko mod-

³⁷ Scena obnaża prostactwo instrumentów, lichotę rekwizytów, tandetność efektów: „Tam-tam” nazywa się narzędzie / w orkiestrze, które dzwoni udaje” (Wy, I, 303–304), aktorzy po zapadnięciu kurtyny „wychodzą z ról / choć pozostają w kostiumach” (III, 499–500), Konrad na końcu widowiska powie: „Ach to wy aktry! / Tak, – to wszystko udanie” (Wy, II, 526–527).

³⁸ Wizerunek Geniusza nawiązuje – jak wiadomo – do pierwotnego projektu pomnika Mickiewicza, który sporządził Teodor Rygier, a którego alegoryczny sposób przedstawienia Wieszcza podobno się Wyspiańskiemu podobał.

³⁹ Jest to określenie W. Feldmana ze szkicu *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego*; cyt. za: M. Głowiński, *Konstelacja „Wyzwolenia”*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2, s. 58.

ną nietzscheańską maską⁴⁰. I to maską fałszywą, bo Konrad deklaruje wszak wiarę w ślepe przeznaczenie i nienawiść do życia⁴¹. Także ów czyn jest ułudą: „I budować poczynam wszystko z rzeczy lotnej jak słowo i lotniejszej niż puch. Budować wielki poczynam gmach, pałac, miasto” (Wy, II, 1333–1334), zapowiada Konrad, „Oto buduję Polskę!” (Wy, II, 1340). W finale dramatu, sam na pustej scenie, megalomańsko zapyta: „Czy jesteś, Polsko – tylko ze mną?” (Wy, III, 669). Maskarada okazuje się mechanizmem zarówno dekonstrukcji zakrzepłego dyskursu, jak i podszytej megalomanią niewiary.

Dramat składa się z intertekstualnych odniesień, z pożyczonych figur z europejskiego (Edyp, Prometeusz, Antygona, Hestia, Orestes, Erynie, Laokoon, Prospero, Horacio) i polskiego *universum* (*Dziady*, *Kordian*, *Nie-Boska Komedia*). Zamiast postulowanego programu nowej sztuki i nowej ideologii pojawia się maskarada kulturowych przebrań. Polskość reprezentuje głównie Karmazyn i Hołysz, i chłopci trzymający kosy jak malarskie modele czy zamaskowane figury ówczesnej, lokalnej krakowsko-galicyjskiej rzeczywistości⁴², któ-

⁴⁰ W tekście *Wyzwolenia* jest sporo odniesień do myśli Nietschego, np. pogląd wypowiediany przez Konrada „Nienawiść jest potężniejsza niż miłość” (II, 122), dialog robotników o burzeniu („Synowie nasi zburzą, co my budujemy. Burzymy, co zbudowali ojcowie nasi”; I, 117–118), deklaracja Konrada „Idę, by walić młotem” (I, 217) itp.

⁴¹ Por. rozmowę z Maską 3, w której Konrad stwierdza, że „Nienawiść jest potężniejsza niż miłość” (II, 122). Pomimo wielokrotnych deklaracji programu życia i czynu powie do Maski 4: „Życie dla mnie nie istnieje” (II, 162), a także wierzy w to, że Lampę trzyma człowiek ślepy, który nazywa się Przeznaczenie.

⁴² Jak wiadomo, postaci z *Wyzwolenia* miały swoje prototypy, z łatwością rozpoznawane przez ówczesną publiczność: Prymas – to kardynał Jan Puzyna, Kaznodzieja – Ojciec Waclaw Nowakowski, Prezes – Stanisław Tarnowski, Mówca – najprawdopodobniej Wincenty Lutosławski, Samotnik – Tadeusz Miciński, Stary Aktor – Leon Stępowski, Reżyser – Adolf Walewski. W sztuce zawartych jest wiele aluzji do życia Krakowa, np. fraza „na kolana” nawiązywała do zdarzenia podczas wizyty kardynała Puzyny w gimnazjum im. Sobieskiego, czy ówczesne dysputy toczzone między ugodowcami-stańczykami i patriotami-demokratami. Te, podobnie jak w *Weselu*, „lokalne” wątki, które mocno stymulowały emocjonalny odbiór przez współczesnych, osłabiają jednakże czytelność dramatu odbieranego z innej perspektywy historycznej i kulturowej.

rych obecność nie wnosi w przestrzeń ideologii niczego istotnego. Chyba że przyjmujemy, iż Wyspiańskiemu po raz kolejny chodziło o to, aby przedstawić narodowe „nic” (owo „nic” symbolicznie roz-daje zgromadzonemu Harfiarka, a Stary Aktor stwierdza „My jeste-śmy nic!”; Wy, III, 374).

Można czytać dramaty Wyspiańskiego poprzez figurę ironii, jak czynią to niektórzy badacze⁴³. A także autoironii wobec własnego zniewolonego narodu i wobec siebie – jego czwartego Wieszcza. Ale autoironia to tylko inny rodzaj maskowania. Nie oznacza porzu-cenia maski, lecz grę kilkoma maskami⁴⁴. A taka gra na ogół bywa nieprzejrzysta, niejasna, uruchamiająca liczne – często sprzeczne z sobą – odczytania, o czym świadczą konstelacje tekstów poświę-conych obu dramatom. I rodzi podejrzenie, że skrywa się za nią pustka, która potrafi wyłaniać z siebie tylko ekspresje przebranej w rozmaite stroje narodowej impotencji. Poprzez swe maskarady Wyspiański nie ożywia pierwotnych, sakralnych źródeł, nie daje po-czucia mocy, nie ofiarowuje instrumentów transgresji. Zatrzymuje się na poziomie krytyki i negacji, multiplikując chocholą twarz swe-go narodu w lustrach z masek.

⁴³ Por. np. M. Prussak, „Społeczeństwo! Oto tortury najsroźsze”, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3. Wiele na temat ironii Wyspiańskiego napisał przywoływany już tu M. Jankowiak (*Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem na tle zjawiska ironii w literaturze polskiej*, dz. cyt.).

⁴⁴ Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 78.

INTELEGENCI W PRZESTRZENI ZŁA (ŻEROMSKIEGO *DZIEJE GRZECHU*)

Zygmunt Wasilewski w artykule *Co to jest inteligencja* pisał w 1891 roku:

Nie wiem, czyśmy dobre dali inteligencji określenie, lecz wiem, że czuliśmy to, o czym teraz zapominamy, że: 1/ inteligencję jako siłę społeczną przejawiającą się w pracy zbiorowej, świadomie skierowaną do utworzenia postępu społecznego, zrodził ruch umysłowy, więc w ognisku tego ruchu powinna szukać dla siebie sił ożywczych; 2/ że nie należy jej utożsamiać z ludźmi, których zwykliśmy zaliczać do inteligencji dla ich wykształcenia, uprzywilejowanych stanowisk lub odzienia, a którzy do pracy społecznej się nie poczuwają¹.

W tej wypowiedzi wyraźne są echa dyskusji toczonej na łamach warszawskiego „Głosu” pod koniec lat 80. na temat nowoczesnej polskiej inteligencji (zainicjowanej w środowisku tzw. pierwszych marksistów), w której pojawiła się kategoria „inteligentnego proletariatu”, określająca zdeklasowaną i spauperyzowaną część inteligencji polskiej, wyrwaną ze środowisk szlacheckich i mieszczańskich oraz pozbawioną korzeni, a także wykształconych jednostek posiadających proletariacki rodowód. Kategoria *proletariat des intellectuels* będzie bliska Stefanowi Żeromskiemu, który sam siebie postrzegał jako wykorzenionego i wyalienowanego intelektualnego plebejusza, utrzymującego się z pracy własnych rąk (czy raczej rozumu).

¹ „Głos” 1891, nr 32, s. 381.

Temat procesu tworzenia oraz przemian poszlacheckiej inteligencji, jej funkcji i roli w społeczeństwie polskim był jednym z najważniejszych traktów myślenia Żeromskiego o współczesności, który znalazł odbicie w dziennikach (od 1882 roku), listach do Oktawii i większości utworów literackich. Własną koncepcję formułował początkowo, czerpiąc inspiracje z pism Karola Libelta (autora pierwszej w Polsce socjologicznej definicji inteligencji, ujętej jako wykształcona elita wszystkich klas społecznych), romantycznych, pozytywistycznych i socjalistycznych ideologii, a także narodnickich teorii postępu Piotra Ławrowa i Mikołaja Michajłowskiego, *Szkiców* Piotra Uspieńskiego, pism Józefa Edwarda Abramowskiego (i dyskusji z filozofem, jakie toczył w Zakopanem w 1904 r.), który był dla autora *Ludzi bezdomnych* najważniejszą inspiracją do stworzenia idei moralnego odrodzenia, bezkrwawej rewolucji itp.

Żeromski wyznaczył inteligencji cele tytaniczne: miała być żywym głosem sumienia swej epoki, pełnić ofiarną służbę narodową i społeczną, przejąć odpowiedzialność moralną za życie zbiorowości. W inteligencji dostrzegał arystokrację ducha, która będąc w posiadaniu wiedzy, rozumie sens dziejów, powinna więc podjąć misję przekształcenia (zbawienia) Polski i świata, kierując się ideałami braterstwa, solidarności i nonkonformizmu.

Inteligency bohaterowie Żeromskiego z lat 90. XIX i początków XX wieku są interesującymi wariantami moralnego i społecznego modelu inteligenta. Naznaczeni poczuciem wyobcowania i nieprzyzostowania, nieodwracalnego wykorzenia z własnego środowiska, zawieszeni w społecznej próżni, obdarzeni wyostrzoną świadomością doświadczanego – indywidualnego i zbiorowego – losu, świadomie wybierają życiową ascezę i walkę o utopijne ideały, bowiem świat nie jest dla nich przestrzenią konsumowanego życia, lecz zadaniem². Czują się obcymi w zastanej rzeczywistości i owo wyobcowanie i nieprzyzostowanie ekstrapolują na zbiorowość.

² Niezwykle trafnie ujęła to H. Janaszek-Ivaničková w tytule swojej książki *Świat jako zadanie inteligencji. Studium o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1971.

Jedną z najważniejszych idei, zdolnych do przewycięzania alienacji, jest „opętanie Polską”³. Żeromski kreuje mit współistnienia inteligencji i ludu w idealistycznej polskiej symbiozie, do której prowadzi droga ofiary i cierpienia i której próbuje nadać wartość mobilizującą i konstruktywną. Tworzy liczne postacie wzorcowych inteligentów polskich, „laickich świętych”, nosiciele utopijnych programów społecznikowskich, którzy własne życie podporządkowują służbie prawdzie i sprawiedliwości. To postacie młodych filantropów, lekarzy, nauczycieli, oficerów, rozmaitych „romantycznych organiczników” (określenie Stanisława Adamczewskiego⁴), takich jak doktor Piotr, Judym, Rozłucki, Raduski, Czarowic, Nienaski, Przełęcki itp. Ich zadaniem, czy raczej posłannictwem, jest radykalna przebudowa stosunków społecznych, realizacja idei Ojczyzny i nadanie społecznego sensu ludzkiej egzystencji. Błędem Żeromskiego było – na co już zwracali uwagę badacze – że cnotę właściwą elicie moralnej i intelektualnej autor *Siłaczki* hipostazuje na całą warstwę inteligencji, wytyczając program heroicznych misji dla wszystkich jej przedstawicieli⁵.

Ten utopijny program podszyty był jednak – jak się wydaje – utajnionym zwątpieniem. Już bohaterom *Ludzi bezdomnych* (pierwszego ważnego wizerunku nowoczesnej inteligencji – inteligentnego proletariatu) towarzyszyły smutek i rozpacz, których źródłem była nie tylko świadomość społecznego wykorzenienia, alienacji i depersonalizacji człowieka we współczesnym świecie, spustoszo-
nym i pozbawionym wartości, lecz także poczucie egzystencjalnej bezdomności, braku trwałych punktów oparcia, absurdalności istnienia. Główni bohaterowie powieści są postaciami pełnymi wewnętrznych aporii, rozdarcia, nawiedzanymi przez obsesję śmierci, którą samobójczym aktem urzeczywistni inżynier Korzecki.

³ Tamże, s. 24.

⁴ S. Adamczewski, *Serce nienasycone*, Poznań 1930, s. 338.

⁵ H. Janaszek-Ivaničková, *Świat jako zadanie inteligencji*, dz. cyt., s. 110.

„Melodramat pornograficzny”, jak ówcześni odbiorcy określali *Dzieje grzechu* Żeromskiego⁶, nie był więc eks-kluzywnym przypadkiem w twórczości społecznika i moralisty⁷. Tematyka egzystencjalnego absurdu i pytanie o naturę zła bywały wcześniej przedmiotem jego literackich roztrząsań. Dysputy na temat zła toczą jednak bohaterowie *Popiołów* (książkę Gintuł z Rafałem Olbromskim, pochylając się nad traktatem św. Augustyna, wymierzonym przeciw Fortunatowi, kapłanowi manichejskiemu), wątki manichejskie pojawiają się w noweli *Aryman mści się* i wielu innych utworach.

Pierwsi interpretatorzy traktowali *Dzieje grzechu* jako odpowiedź na kryzys wartości, jaki nastąpił po rewolucji 1905 roku, dostrzegając w niej obraz „porewolucyjnego bandytyzmu”. Trop to słuszny, choć *Dzieje grzechu* otwierają także inne przestrzenie interpretacyjne. Utwór ten jest również próbą rozpoznania roli sił irracjonalnych / demonicznych tkwiących w człowieku: obsesji erotycznych i nieświadomych popędów. Inspiracją do podjęcia tego antyracjonalistycznego wątku mogły być teorie Georges’a Sorela, którego pisma były przedmiotem namiętnych dyskusji w emigracyjnym otoczeniu Żeromskiego we Włoszech i Francji, po upadku rewolucji 1905 roku.

Poglądy polskiego pisarza były oczywiście antytezą myśli reprezentowanej przez francuskiego filozofa i socjologa, który promotorem krwawego terroru czynił intelektualistów, zapatrzonych w swe doktryny i fikcje, usiłujących naga rzeczywistość nagiąć do własnych wyobrażeń (por. Sorela *Réflexions sur la Violette*, 1908). Między rozumem a sumieniem, prawdą a dobrem istnieje głęboki rozziw. Dla Żeromskiego nierozłączność rozumu i prawdy, wiedzy i moralności

⁶ I. Matuszewski, *Żeromski i „Dzieje grzechu”*, „Sfinks” 1908, z. 4, s. 17. Krytyka prawnicowa dostrzegała w Żeromskim obrońcę socjalizmu, pesymistę i nihilistę, inni oskarżali go o gloryfikację postrewolucyjnego gangsterstwa.

⁷ Pracę nad *Dziejami grzechu* rozpoczął Żeromski już w 1904 r., choć dopiero dwa lata później powieść zaczęła się ukazywać w warszawskiej „Nowej Gazecie” (od lutego 1907 r. druk kontynuowała „Nowa Reforma”). Na początku 1908 r. wyszło jej książkowe wydanie.

oraz posłannictwo inteligencji nie podlegały dyskusji. Wizja człowieka zdominowanego przez irracjonalne siły umożliwiła jednak nowe ujęcie i swoiste przetestowanie problematyki aksjologicznej i egzystencjalnej, a także umiejscowienie inteligentów w nowych, negatywnych przestrzeniach.

Problematyka społeczna została w *Dziejach grzechu* wyraźnie wyciszona, co nie oznacza, że pełni tylko funkcję płaskich kulis, w których ramach rozgrywa się (melo)dramat uwodzenia i upadku. Także postacie inteligentów, pojawiające się w odbóstrwionym świecie zła i go współtworzące, są nosicielami *quasi*-pozytywnych ideologii (Bodzanta, Jaśniach) lub – co bardziej znaczące – agresywnej negatywności: witalistycznego darwinizmu (Pochroń) czy karykaturalnego nietzscheanizmu (Płaza-Spławski). Dla tych ostatnich, uosabiających „męty porewolucyjnego bandytyzmu”, świat to przestrzeń poza dobrem i złem, terytorium łowów i pożerania, cielesnej rozkoszy, gwałtu i zabijania, oszustwa i cynizmu. Płaza-Spławski nader często odwołuje się do Nietzschego. Prawda rozpuszcza się w rozkoszy i podejrzanym męstwie, a prymitywny bunt obnaża zwierzęce oblicze. Pochroń nienawidzi ludzkiego mrowia, a człowieka traktuje jak padlinę. Nóż i fallus ustanawiają prawa „obywatela świata”, ten nożownik i rzezimieszek jest bowiem światowcem w swojej profesji (był w Ameryce, na wojnie transwalskiej, podróżował – co prawda jako palacz – z Władywostoku do Triestu; zna Chicago, Paryż, Londyn, Kalkutę i Ladysmith). Można rzec, że reprezentuje elitę intelektualną bandyckiego fachu, bo zna nawet strzępy nauk socjologicznych, zwłaszcza społecznego darwinizmu. Inni obywatele świata – para angielskich hazardzistów – zdają się tylko potwierdzać zarysowaną w powieści sensacyjną kreską diagnozę współczesności jako przestrzeni zła, grzechu, bezmyślności i przemocy, której materialna faktura jest kwintesencją splamienia i brudu.

Inteligenci, jacy pojawiają się w *Dziejach grzechu*, niewiele mają wspólnego ze społecznikami naznaczonymi głęboką świadomością odpowiedzialności za zbiorowość, poczuciem misji społecznego

i moralnego odrodzenia. Heroizm przekształca się w odwagę prymitywnej zbrodni, afirmacja wolności – w erupcję zła, wyalienowanie społeczne przybiera formy peryferyjnego i patologicznego działania na pustyni bezprawia, wywrotowość intelektu zastępuje pogwałcenie fundamentalnych zasad regulujących społeczne współistnienie. Próżnia społeczna, alienująca i odcinająca od korzeni/źródła, zaludniona zostaje nic-nie-znaczącą ludzką masą, zdegradowaniu ulega wartość życia, unicestwiając tym samym wszelkie inne wartości.

Mit inteligenta w *Dziejach grzechu* poddany zostaje demaskacji. Nycz, piękny starzec, nauczyciel języka francuskiego, już nie poczytuje kłamstwa za występki. Filozof Horst oddaje się filisterskiej rozpuście, podniecić mogą go jedynie pamiętniki markiza de Sade i dzieła D'Hancarville'a⁸. Hrabia Szczerbic, subtelny manipulant i lektor cudzych listów, mieszkający, *nomen omen*, w Zgliszczach, potrafi tylko, w odpowiednim dla siebie momencie, zacytować Nietzschego („Należy raczej zdruzgotać małżeństwo, niż dać się mu zdruzgotać”; DG, 297⁹). Polscy studenci w Szwajcarii pokazani zostali w epizodzie plotkowania o Niepołomskim, zazdroszcząc mu, że „sprzątnął im »bogatą *Milady*«” (DG, 276). Łukasz Niepołomski, antropolog zajmujący się kwestiami naukowym, wykształcony na kilku europejskich uniwersytetach, odegra wobec Ewy rolę pierwszego mistrza/deprawatora, wprowadzającego ją w świat bez Boga. Apolog życia, teorii „wieloosobowości jaźni”, dekonstruuje niewinną duszę¹⁰, nauczając, że zarówno idee religijne, jak i poczucie wstydu, są wytworem kultury, a źródło uczuć tkwi w mózgu i nerwach. Ten *quasi*-intelektualista jest zarazem złodziejem i obłudnikiem szkalującym własną żonę.

⁸ Pseudonim Pierre'a François Hughesa, autora *Obrazów z życia cesarzy rzymskich* oraz *Sekretnych historii dam rzymskich*.

⁹ Wszystkie cytaty z *Dziejów grzechu* zostały oznaczone skrótem DG i pochodzą z wydania: S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1 i 2 (w jednym woluminie), Kraków 2005.

¹⁰ Por. W Gutowski, *Stefan Żeromski – „Dzieje grzechu”*, w: *Lektury Polonistyczne: Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 208.

W powieści pojawiają się wprawdzie postacie przypominające „laickich świętych” – Jaśniach i Bodzanta – ale także te ich maski poddane zostały dekonstrukcji. Umierający na gruźlicę poeta jest recytatorem mitów: „cierpiącego człowieka”, „Ludu-Ducha”, „świętego proletariusza”, z których pozostała pustka patetycznej deklamacji¹¹. Na naiwne pytanie Ewy: „Więc gdzie jest ów pański lud?” Jaśniach odpowie: „Trzeba go szukać wokoło siebie oczyma pełnymi zapachu i pełnymi uniesienia, gdyż tylko prawdziwe uniesienie może człowieka spoić w jedno z ludem” (DG, 255).

Ludomański mit urzeczywistni Bodzanta, który chce stworzyć nie tylko nową, bezkonfliktową i efektywną ekonomicznie społeczność, lecz także „duszę nowego chłopca polskiego”. Falanstery, które zakłada, realizują podobną ideę narodowej edukacji (inspirowane pismami Mickiewicza, Towarzystwa Demokratycznego Polskiego, a przede wszystkim Edwarda Abramowskiego) co szkoły organizowane przez Czarowica (*Róża*) czy kooperatywy projektowane przez Bezmiana (*Uroda życia*), ale są ideą skonsumowaną. Wspólnota utworzona na hrabiowskich włościach ma być rajem w przestrzeni „świętej matki ziemi”. Komuna osiedlonych bandosów jest doskonale zorganizowana i działająca pod kierunkiem specjalistów, którzy sprawują opiekę nad sprawiedliwym podziałem pracy, zysków i ich przeznaczeniem na wspólne cele. Wszystko jest perfekcyjnie i ekologicznie zorganizowane: w ogrodach rosną warzywa i owoce, obory, mleczarnie i warzelnie służą produkcji zdrowej żywności i tworzą „zdrową” przestrzeń dla naprawczej „hodowli zdegradowanych prostytutek” (DG, 397). „Zgarnięta z miast ludzka nędza” znajduje zatrudnienie przy wyrobie „mebli, zabawek, lasek, fajek, ozdób z jałowca, słomkowych kapeluszy, wyplatania koszyków” (DG, 398). Suchotnicy leczą się w nowoczesnym sanatorium,

¹¹ Jaśniach na statku śpiewa hymn Walta Whitmana, wyrzuca z siebie egzaltowane deklamacje: „Pieśń do wieków, wyciąganie ramion do rodu ludzkiego, do ludu, który będzie na ziemi, do tych, co przyjdą i zginą jak my” (DG, 253). Słowacki, Mickiewicz, Wyspiański są dla niego „robotnikami stojącymi w szeregu ludowym. Weszli w lud i stali się ludem. A lud – to jest cierpienie” (tamże).

pijacy odbywają kurację antyalkoholową, a małe dzieci znajdują opiekę w freblowskiej szkole. Dwieście upadłych kobiet podnosi się z upadku, niektóre nawet wychodzą za mąż, choć „Rodzina – jak mówi jedna z nimfomanek-prostytutek – jest to, na ogół biorąc, wielkie świństwo” (DG, 398).

Pomijając kwestie szeregu interesujących rozwiązań, o których mówi się w powieści aż na osiemdziesięciu stronach, falanster Hrabiego jest utopijnym eksperymentem, pociągającą maskaradą, która kończy się klęską, bowiem sztuczny raj od początku nosił w sobie ziarno zniszczenia. Bodzanta chciał być demiurgiem idealnego świata, ale stworzył go z... nudy i „z pańskiej fanaberii” (DG, 391). Jego naprawczy projekt kreuje rzeczywistość pozbawioną *sacrum*, nowoczesny stwórca zastępuje Boga społecznym mitem. W tym idealnym świecie dobro okazuje się kruche¹², зараżone rozkładem i podatne na zniszczenie.

W *Dziejach grzechu* boleśnie skompromitowany został wzór inteligenta – praktycznego działacza-entuzjasty, moralisty i idealisty, a ideologia „społecznego ofiarstwa” poddana została demystyfikacji. Zniekształcone odbicie „świętego – sługi bożego” odnaleźć można co najwyżej w postaci Ewy-szarytki, pielęgnującej Niepołomskiego, Jaśniacha i Pochronia¹³, i bezinteresowną ofiarnością protestującej przeciwko dominacji grzechu, zła i przemocy.

Żeromski w swej prowokacyjnej powieści przedstawia „terytorium zła” i jego detektorem czyni postać Ewy, zgodnie z symboliką imienia biblijną „pramatkę grzechu”. Ale mit adamicki, praopowieść o kuszeniu i upadku, ulega tu jakby odwróceniu. To nie Ewa jest kusicielką, która aktem swej woli wprowadza zło w byt, lecz

¹² Bodzanta mówi: „Jest w człowieku, w więzieniu serca zamknięty anioł i zamknięty szatan. Cóż jest złe? Mało wiemy, co jest złe. Nieco więcej wiemy, co jest dobro. Ja tedy nie zajmuję się złem, zostawiam ja na uboczu” (DG, 384).

¹³ „W Ewie zbudziło się wówczas miłosierdzie bez granic. Gdyby dla uspokojenia nieszczęśliwego trzeba było oddać mu się w sposób najohydniejszy, uczyniłaby to była bez zastanowienia, chociaż miała do niego cielesną odrazę. Na szczęście nigdy nie wyjawiał tego żądania” (DG, 270).

jest ofiarą uwiedzenia, infekowaną złem przez kolejnych kochanków¹⁴. Upadek w mroczną przestrzeń grzechu i zła dokonuje się stopniowo, bo – jak pisał Gabriel Marcel – „zdradzieckość zła na tym polega, że zaskakuje nas nieprzygotowanych i wpędza w pułapkę tak, iż nie potrafimy jednoznacznie wskazać winnego”¹⁵. Upadek – co paradoksalne – rozpoczyna się w dniu spowiedzi, gdy bohaterka, oczyszczona i niewinna, zastanawia się nad istotą grzechu. Religijno-mistycznej egzaltacji towarzyszy niejasne rozpoznanie natarczywości demona zła¹⁶, konceptualizowanej przez osaczający moralny i fizyczny brud. Spotkanie ze złem – którego pierwszym aktem będzie filozoficzna dysputa z Łukaszem Niepołomskim – poprzedza poczucie niepokoju, pomieszania, „niemożność lokalizacji źródła zagrożenia”, jak o spotkaniu ze złem pisał Marcel. Naiwna próba nawrócenia przyszłego kochanka kończy się klęską i odgrywa rolę „duchowej defloracji”, odsuwającej Ewę od Boga. Zamiast Eucharystii bohaterka przyjmuje swoistą komunię erotyczną w „uścisku spojrzeń”¹⁷. Prawdziwa inicjacja miłosna nastąpi wprawdzie wiele miesięcy później, ale Ewa jest już zakażona złem (kroczy „po ruchomej i sypkiej granicy między dobrem i złem”; DG, 93), występki i grzech „leżały zamknięte w sercu, gotowe do wybuchu” (DG, 94).

Źródłem upadku nie jest „negatywność namiętnościowa” (termin Paula Ricoeura), która wprowadza podmiot w stan niezaspokojenia

¹⁴ Oczywiście można by próbować obronić tezę, że osmoza zła przebiega w obie strony. W. Gutowski np. pisał, że Ewa, wyznając swoje potworne grzechy, zainfekowała złem Bodzantę, stała się kusicielką, uruchomiła mroczne pokłady jego *alter ego* (por. W. Gutowski, *Stefan Żeromski – Dzieje grzechu*, dz. cyt., s. 223). Powieściowa prawda jest jednak taka, że to apostoł cnoty uczynił z Ewy nałożnicę, w chwili, gdy była ona o krok od nawrócenia.

¹⁵ Cyt. za: E.A. Mukoid, *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur*, Kraków 1993, s. 121.

¹⁶ Naśladowczyni Chrystusa chciałaby odkupić z grzechów cały świat, ale zaraz „nadciga myśl inna, myśl cofająca się w tył, myśl ślepa i zamknięta w sobie. Patrząca w ziarno rzeczy i nieubłagana. [...] Bądźcie pozdrowieni upadli, grzesznicy obarczeni przez zbrodnie! [...] Wytchnijcie w spokoju, zbójcy i mordercy, wyrzuceni z rodu ludzkiego” (DG, 10).

¹⁷ Jak to określił W. Gutowski, *Stefan Żeromski – „Dzieje grzechu”*, dz. cyt., s. 208.

i niekończącego się nigdy poszukiwania, lecz niemożność usunięcia bariery, blokującej legalizację czystego i głębokiego uczucia zarówno w przestrzeni obowiązujących norm kodeksu religijnego, jak i obyczajowego. Początek upadku ma źródło społeczne, potępienie i obarczenie winą musi zatem odnosić się do całości sprawczej, która taki akt umożliwiła. Czytanie powieści jako diagnozy zaburzonego wypadkami rewolucyjnymi porządku aksjologicznego – jak czyniło to wielu interpretatorów – wydaje się więc całkowicie zasadne. Powieść odzwierciedla bowiem – jeśli nawet dokonuje się to poprzez paraboliczne skróty – obraz społeczeństwa w stanie anomii, w którym rozsypuje się struktura norm i wartości, mogących stanowić dla jednostek klarowne wytyczne (także etycznych) zachowań.

Transformacje, a właściwie zaburzenia systemu aksjonormatywnego, pokazane zostają w estetyce pornograficznego melodramatu, wpisanego w ramy chrześcijańskiego mitu. Z filozoficznych wielości koncepcji zła Żeromski wybiera te jego interpretacje, które złu nadają wymiar ludzki, nie substancjalny. Jego ujęcie bliskie jest tradycji augustiańskiej, łączącej zło z zagadnieniami woli, czy kantowskiej, eksponującej irracjonalne skłonności, sprzeciwiające się postulatowi maksymy prawa. Aksjologicznym centrum powieści autor czyni pojęcie grzechu, czyli zła specyficznie ludzkiego, pojmowanego – zgodnie z tradycją penitencjarną – jako doświadczenie winy wobec Boga. *Dzieje grzechu* odwzorowują semantyczną strukturę adamickiego mitu, który przyjmuje tu kształt dynamicznego koła – historia Ewy prowadzi od świętości przez upadek do „zbawienia”. Bohaterka w pierwszych scenach powieści jest wewnętrznie czysta i niewinna, poszukująca duchowego raju. Podczas spowiedzi katolicki kapłan (mężczyzna!) wyjaśnia Ewie istotę grzechu jako zła wynikającego z dobrowolnego czynu człowieka, zrodzonego z pokusy (choć wywołując strach przed skazą płciowości, jednocześnie rozbudza nieświadome siebie ciało). W finale powieści bohaterka powtórzy gest Chrystusa, „rozkrzyżowana na drzwiach, za którymi stał Niepołomski” (DG, 453), zastępując własnym ciałem pierwszego kochanka, oddając życie za – nieświadomego? – siewcę zła.

Zło ma bowiem własną przeszłość. Jak pisał Paul Ricoeur: „jest swoją własną tradycją”¹⁸. Żeromski pokazuje, że uruchomieniu i rozwojowi zła sprzyja brak wewnętrznego, spójnego centrum, współistnienie sprzecznych dyspozycji, skłonność do działania afektywnego, emocjonalna labilność i uczuciowość nastrojona na najwyższe rejestry. Mit adamicki ukazuje sytuację człowieka jako uwikłanego w odwieczne zło. Biblijna Ewa łatwo poddaje się kuszeniu, wychodzi naprzeciw Innemu – Wężowi lub Diabłu¹⁹. Powieściowa Ewa potrafi równie namiętnie oddać się ekstazom religijnym, jak erotycznym. Pod wpływem chwilowych emocji odnajduje wartości „absolutne” w coraz innych regionach: potrzeba czystości i kontaktu z Bogiem ustępuje „absolutowi miłości”, by potem przemieścić się w rejony wyuzdanej pasji erotycznej.

Impulsy stymulujące owo przemieszczanie przychodzą z zewnątrz, z męskich – by nie powiedzieć: inteligenckich – obszarów pokus i niewiary. Pierwszy deprawator podważył sens instancji sumienia i odpowiedzialności za grzechy. Negatywna impregnacja trwale zabarwia relację ze światem, czemu towarzyszy obumieranie wewnętrznego kontaktu z Bogiem. Możliwe stają się akty mordu na własnym dziecku i kochanku, a potworność tych zbrodni potęguje w pierwszym przypadku kloaczna brzydota, w drugim – nekrofiliska estetyzacja ofiary.

Doświadczenie zła zrywa niewinność, niszcząc ją bezpowrotnie. Świat jest postrzegany przez Ewę coraz bardziej negatywnie, jawi się jako zdominowany przez obrazy pustki, którą zagłuszyć może tylko orgiastyczne rozpasanie: „Straszliwa moc rozpusty z tym człowiekiem nieznanym, rozpusty rozpasanej i prawdziwie zwierzęcej, wyrwała z duszy i z cielesnej powłoki duchową miłość” (DG, 331). Zło secesji z *residuum* duchowości otwiera przestrzenie pozbawione praw i ograniczeń. Ewa zaraża się od Pochronia nietzscheańskim

¹⁸ Por. P. Ricoeur, *Podług nadziei. Odczyty, szkice, studia*, red. S. Cichowicz, przeł. S. Cichowicz i in., Warszawa 1991, s. 214.

¹⁹ Por. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 221.

pragnieniem „olbrzymiej wolności ponad ludźmi, ponad wszelkimi prawami, wbrew wszelkim ustawom wśród wiekuistych niebezpieczeństw” i w „kulcie samowładnych zmysłów” (DG, 331). Zbiorowa orgia po zabójstwie Szczerbica i w coraz bardziej upodlających warunkach uprawiana prostytucja są rozpaczliwą próbą „negatywnej integracji” ze światem, który jawi się Ewie jako wstrętny, cuchnący, śmierdzący („Wszyscy śmierdźcie”, powie do Nycza; DG, 340).

Ewa coraz głębiej wchodzi w bezreligijność otaczającego świata, ujawniającą mroczną stronę bytu.

Dawniej pragnęłam być człowiekiem, a teraz już z tego drwię. Chcę właśnie wyrzucić poza siebie wszystko, co było zadatkami na człowieka, by mieć tym drastyczniejszy obraz istoty życia. Wszystko jest wstrętne i podłe, skoro może istnieć taki ból, jaki już widziałam. [...] Nie ma na ziemi nic „pięknego”, nic „szlachetnego”. Wstrętą i cuchnącą od brudu jest ludzkość. Nie ma żadnych wzniosłych „dążeń”, nie ma nawet pustki, bo jest na miejscu pustki złe bezgraniczne i chaos. [...] Życie można jak komu wygodniej. Można być nieuczciwym, można być niskim, można być wszystkim, czym kto chce, byleby znaleźć chwile i godziny zapomnienia. Nie myśleć i nie cierpieć! Cały bowiem tragizm jest w tych wyrazach. Poza nimi wszystko jest dozwolone. Wiem, że tak mówić może tylko człowiek lichy [podkr. G.M.], ale ja właśnie chcę być taką. [...] bo wszystko jest bezzwzględnie złe, a nadto wszystko jest bez wartości. No – a ja będę żyła dalej (DG, 358).

Jak pisał Wojciech Gutowski: „Refleksje i odczucia Ewy łączą w paradoksalnej jedności poczucie winy i odpowiedzialności moralnej z przeświadczeniem o totalności zła i bezbronności człowieka wobec jego zakusów”²⁰. W powieści Żeromskiego pojawia się próba wkomponowania indywidualnego zła w negatywność świata. Zła nie da się ująć w izolacji, wydestylować jego czystej postaci, spójne jest bowiem z wadliwością świata, a jego źródłem jest cierpienie i rozpacz. „Gdybym mogła, stworzyłabym wielkie dzieło: hymn na

²⁰ Tamże, s. 207–208.

chwałę złego i nieszczęścia” – rozważa Ewa. – „Umarłabym wówczas spokojnie, gdybym mogła wyrazić cały ból i grozę życia” (DG, 359).

Bohaterka rozpoznaje własną grzeszność jako spójną z doświadczeniem nędzy ludzkiej egzystencji, ale jednocześnie czuje się ofiarą. Poza jednostkową winą i odpowiedzialnością jest jeszcze mroczny horyzont powszechnej historii zła, patetyki nędzy, którą wyraża w lakonicznym zdaniu: „jacy my ludzie wszyscy jesteśmy strasznie biedni!...” (DG, 311). Bohaterka bliska jest zaakceptowania ontologicznej nicości człowieczego pochodzenia, przypadkowości faktu bycia narodzonym.

Poczęłam ja je wtedy zabiła? Myślała Ewa bez trwogi, bez żalu, bez wzruszenia. [...]. Wszak miałam prawo zrobić tak, ja zrobiłam. Dzięki mnie przyszło na świat, lecz ja nie chciałam, żeby się zrodziło. Nie ja je z nicości poczęłam. [...] Ocalałam je od nędzy istnienia (DG, 262).

Ewa Pobratyńska, prostytutka, dzieciobójczyni i morderczyni jako jedyna w powieści zastanawia się nad naturą grzechu i zła, zadaje rudymen tarne pytania, których nie stawiają sobie (męscy) inteligenci: „Czy są takie grzechy ludzkiego życia – pyta Ewa Szczerbica – żeby już nigdy nie mogły być zmasane, zatarte, zgłodzone? [...] Czy grzechy są niezniszczalne na wieki, czy one są same w sobie, czy są urojeniami naszej duszy?” (DG, 310–311).

Grzesznica pragnie regeneracji swej duszy, powrotu do doskonałej koincydencji własnej subiektywności z uniwersalnością Ja czystego. Jedynie w psychice Ewy toczy się walka o świętość, o możliwość spotkania z Bogiem, zbawienia. Nie zagubieni inteligenci, lecz zbłąkana córka zdeklasowanego szlachcica i filisterskiej mieszcżki, filozoficzno-teologiczna interlokutorka w dysputach z Niepołomskim, Jaśniachem i Szczerbicem²¹ odkrywa demona nowoczesności: diagnozuje przestrzeń zła – rzeczywistość zdegradowanego *sacrum*, w której rozpacz rozprzestrzenia się pod postacią rozproszonego

²¹ Ewa: „Mnie się wydaje, że bywają wypadki, kiedy śmierć nie jest oparta na błędzie myślowym. Wydaje mi się, że można być konsekwentnym i moralnie słusznym czynem. Może nawet być kwintesencją etyki!...” (DG, 313).

pesymizmu lub żądry użycia i której zasadniczym gestem jest cynizm lub przekleństwo.

I w tym sensie *Dzieje grzechu* można uznać za powieść społeczną. To przede wszystkim jednak powieść o „zawiłościach duszy ludzkiej”, a nie „tylko polskiej”, jak o zadaniach literatury mówił jej autor 28 sierpnia 1915 roku w Zakopanem²². Powieść zdominowana przez problematykę aksjologiczną i egzystencjalną, która z postaci symbolicznej Ewy uczyniła ponętny i sensacyjny wehikuł dla niezbyt udanej próby jej wyłożenia. Czytana z innych perspektyw, na przykład antropologicznej czy feministycznej, obnażyć może marność myśli i podejrzaną synkretyzm formy. Jednakże podjęcie tematu, czy i w jakim stopniu powieść pomyślana jako wiwisekcja zła jest powieścią „złą”, nie mieści się w zakresie tego tekstu.

²² S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*, w: tegoż, *Dzieła*, oprac. S. Pigoń, t. 4, Warszawa 1948, s. 55.

LIBIDO W GORSECIE KULTURY. O BOHATER(K)ACH HENRYKA IBSENA¹

1.

Przyglądając się opresyjnym – społecznym i biologicznym – determinantom, w jakie uwikłane jest ludzkie życie, Ibsen dotarł do tych rejonów, które kilkanaście lat później odkrywać będzie Zygmunt Freud, ku przerażeniu ściśniętej w gorset purytańskich norm epoki². Zastanawiające, że sztuki Ibsena, odważne w diagnozowaniu rozmaitych społecznych patologii, o których mówi się w nich w pełnym świetle dnia, w swej głębinowej warstwie – postawmy od razu tę tezę – są dramatami zahamowanego *libido* i seksualnej klęski bohaterów. W zamkniętych pokojach dramatów Ibsena (lecz jeszcze poza sceną), w mroku niedopowiedzeń i ukrywanych tajemnic, rozgrywają się te same tragedie, które relacjonowane będą na kozetce twórcy psychoanalizy. Ale Ibsen mówi o nich tak ściszym głosem, że czasem trudno je w polifonii innych ważnych tematów rozpoznać.

¹ Fragmenty pierwszej części tego tekstu (w formie nieco zmienionej i rozproszonej) zostały włączone do mojej książki pt. *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001. Zdecydowałam się opublikować tu cały tekst, ponieważ ograniczenie się do jego drugiej części znacznie osłabiłoby jego sens.

² Na paralelę z Freudem zwrócił już uwagę m.in. Jan Kott w znakomitym szkicu *Ibsen na nowo odczytany* („Dialog” 1981, nr 7); zauważył on, że w dramatach Ibsena seksualnie porażeni są niemal wszyscy mężowie, przez ojca porażone zostały Rebeka West i Hedda Gabler, a przez mężów niemal wszystkie bohaterki (poza Giną z *Dzikiej kaczki*).

Zauważmy, że w żadnym dziele Ibsena nie ma spełnionej, szczęśliwej miłości, pragnienia seksualne bohaterów zostały wyparte, a ich miejsce zajęły formy zastępcze (poczucie obowiązku, pożądanie władzy, akt twórczy), które prowadzą na ogół do zniszczenia partnera lub autodestrukcji. W dwunastu dramatach Ibsena (od *Podpór społeczeństwa* poczynając, a kończąc na ostatniej sztuce *Gdy wstaniemy z martwych*) z nieprawego łoża pochodzi aż czworo dzieci, cztery bohaterki popełniają samobójstwo z seksualnych powodów, podteksty dramatów wskazują na pięć incestów (dwa związki kazirodcze zostały prawdopodobnie „skonsumowane”), a w dwu przypadkach subtelnie zasugerowane zostały homoerotypne skłonności.

Ibsen jako jeden z pierwszych przełamał zмовę milczenia wokół wielu tematów okrytych nimbem tabu i pierwszy pozwolił, by kobieta przemówiła „pełnym głosem”. W słynnej kwestii wygłoszanej przez Norę (*Nora czyli dom lalki*, 1879), która odważyła się porzucić męża i trójkę dzieci, aby „stać się człowiekiem”, bohaterka Ibsena rozpoznaje własne życie jako egzystencję „lalki” i obciąża za to winą mężczyzn: ojca i męża. Wypowiedź Nory to jedna z najdłuższych i najważniejszych kwestii, jakie wygłoszone zostały w literaturze drugiej połowy XIX wieku w dialogu między kobietą i mężczyzną³, ale sama bohaterka nie odsłania całej prawdy, nie rozpoznaje wszystkich powodów, które kazały jej odejść od Torwalda Helmera, ponieważ wiele z nich ukrytych zostało poza progiem świadomości.

Wstrząs, jaki w Norze wywołała reakcja Helmera na sfałszowany przed laty podpis na czeku, obudził jej drugą, „uśpioną” część osobowości. Nora uświadomiła sobie, że była zdegradowana przez patriarchalny mechanizm do roli bezradnej istoty manipulowanej przez mężczyznę i do funkcji dekoracyjnego przedmiotu przyjemniejszego życia męża. Czy ów wstrząs wystarczył jednak, by Nora, która wielokrotnie zapewniała, że „cudownie jest żyć i być

³ Por. H. Ibsen, *Dom lalki (Nora)*, przeł. J. Frühling, w: tegoż, *Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, t. 1, Wrocław 1984, s. 165–181.

szczęśliwą”⁴, nagle uświadomiła sobie, że nigdy nie była z mężem szczęśliwa? Ibsen w swojej sztuce o uprzedmiotowieniu i zniewoleniu kobiety odważył się zwrócić uwagę na jeszcze jeden, wstydlivy i intymny aspekt kobieco-męskich stosunków, pokazując, że kobieta w patriarchalnej kulturze jest również obiektem własności seksualnej: „krew we mnie zakipiała, wydawało mi się, że już dłużej nie wytrzymam”, mówi Helmer do żony, zabierając ją do domu w samym środku zabawy. – „Nie masz ochoty? Przecież jestem twoim mężem!”⁵.

Można przypuszczać, że pozorne małżeńskie szczęście Helmerów trwało dzięki trójkątnemu układowi, w jakim Doktor Rank (który bywał u Helmerów „przynajmniej raz dziennie”) odgrywał zupełnie inną rolę, niż przypuszczał zadowolony z siebie, awansujący na dyrektora banku adwokat. Doktor Rank nie był ponurym tłem dla promiennego małżeńskiego szczęścia Helmerów, ale jedynym człowiekiem, z którym Nora rozumiała się bez słów i którego być może także kochała (platonicznie, wiedząc, że Rank jest chory na wrodzony syfilis). Relacje Nory i Ranka pełne są bowiem niedopowiedzeń: „Pani jest dla mnie zagadką” – powie Rank do Nory. – „Czasem wydawało mi się, że moje towarzystwo jest dla pani równie miłe jak Helmera...”⁶ To jego odejście (bilet wizytowy z krzyżykiem zawiadamiającym o śmierci) staje się dla Nory ostatecznym sygnałem do opuszczenia domu.

Inny wariant zniewolenia przez małżeństwo jako represyjną instytucję społeczną i tragiczne tego konsekwencje pokazują *Upiory* (1881). W warstwie powierzchniowej jest to sztuka o dojrzewaniu bohaterki do prawdy o własnym życiu i rozpoznawaniu

⁴ Te słowa to jeden z ważnych leitmotivów tego dramatu (por. tamże, s. 16, 19, 23).

⁵ Tamże, s. 147.

⁶ Tamże, s. 104. Tylko przy Ranku Nora zachowuje się naturalnie (pałaszuje zabronione makaroniki, pozwala sobie na małe przekleństwa), ale także czasem ujawnia swoją namiętność, kokietując go pończoszką czy zmysłowo tańcząc tarantelę.

biologicznych i społecznych „upiorów” – idei i norm moralnych, które hamują i paraliżują ludzkie myślenie i działanie, zabijają dążenie do szczęścia i wolności. Ważnym, choć nieco ukrytym tematem, jest przeciwstawienie „radości życia” i „obowiązku”, które można interpretować jako opozycję spontanicznego, niczym nietłumionego *libido* i społecznego mechanizmu (*superego*) hamującego instynktowne ludzkie popędy. Przy takim spojrzeniu relacja kat–ofiara (Helena Alving od początku sztuki jawi się jako ofiara Szambelana Alvinga) zmienia swoją pozornie jednoznaczną konotację. Tragedię pani Alving ostatecznie dopełnia ostatnie rozpoznanie⁷, kiedy dostrzega w Oswaldzie tę samą zmysłową radość życia, którą potępiła u własnego męża:

Każą wam tu wierzyć, tak mi się przynajmniej wydaje – mówi syn do matki, do której wraca po dziesięciu latach przebywania za granicą – że praca to przekleństwo, kara za grzechy, że życie nasze to coś żałosnego, że tym lepiej, im prędzej się skończy. [...] Tam, na szerokim świecie ludzie rozkoszują się samym istnieniem. Czy nie zauważyłaś, matko, że wszystkie moje obrazy nasycone są radością życia? Żądzą rozkoszy! [...] Oto dlaczego boję się zostać przy tobie. Boję się, że stłumiony we mnie żar wybuchnie tu w wyuzdaną rozpustę⁸.

Szambelan Alving nie jest zatem „winny”, ponieważ kierował nim instynktowny „przymus radości życia”. Winne okazuje się społeczeństwo, które nie pozwala na swobodne realizowanie pragnień i opresyjnie tłumi lub kieruje w stronę perwersyjnych rozwiązań naturalną libidinalną energię: w mieszczańskim domu substytutem żywiołowej radości stają się butelka szampana i stosunki ze służącą.

⁷ Pani Alving przeżyła już dwa niszczące rozpoznania: najpierw rozpoznała ojca w synu (pod koniec pierwszego aktu, kiedy z salonu dochodzą głosy Oswalda i Reginy, zachowujących się jak „upiory” dawnych kochanków), a potem dowiedziała się, że Oswald ma wrodzony (po ojcu) syfilis, a chciała, by jej syn dziedziczył wszystko po niej (dlatego cały majątek po szambelanie Alvingu przeznaczyła na budowę ochronki dla dzieci).

⁸ H. Ibsen, *Upiory. Dramat rodzinny w trzech aktach*, przeł. J. Frühling, w: tegoż, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 297.

Także Helena Alving poddała się mechanizmom społecznej opresji, zabiła w sobie miłość do Pastora i wyszła za mąż z powodów ekonomicznych, popełniając śmiertelny grzech przeciwko podstawowemu obowiązкови życia: radości. I ten „grzech” pociągnął za sobą łańcuch kolejnych błędów i kłamstw. Dramat Ibsena pokazuje, jak człowiek pod wpływem moralnych i religijnych nakazów postępuje w sprzeczności z własną naturą i jakie są tego tragiczne konsekwencje – w *Upiorach* rodzice zabijają własne dziecko: matka, która na końcu sztuki ma podać Oswaldowi zabójczą morfinę, i ojciec, który wszczepił w jego krew zarazek śmierci.

Ibsen pierwszy rozpoznał, że ekonomiczne małżeństwo, produkt typowy dla patriarchalnej kultury, oparte jest na „społecznym kłamstwie” i staje się przyczyną wielu indywidualnych tragedii. Dopiero dwa lata później Max Nordau opublikuje jedną z najbardziej osławionych wówczas książek, *Die conventionellen Lügen der Kultur-menschheit* (*Konwencjonalne kłamstwa kulturalnej ludzkości*; 1883), w której po przeanalizowaniu kłamstw religijnych, społecznych, politycznych, gospodarczych i małżeńskich postawi odważną tezę, że wszystkie stosunki społeczne są zakłamane, a jednostki odgrywają w nich nieprzyzwoitą komedię. Małżeństwo z rozsądku określi Nordau jako formę prostytucji, w której ofiarą staje się kobieta⁹. Podobnie myśleli socjaliści, warto tu wspomnieć, że w tym samym roku ukazało się dzieło Karola Bebla, *Die Frau und der Sozialismus* (*Kobieta i socjalizm*, 1883), w którym jeden z ówczesnych czołowych marksistów pisał, że burżuazyjne społeczeństwo uczyniło kobietę niewolnicą małżeństwa i zmusiło do prostytucji. Po Ibsenie „chorą” współczesną rodzinę zaczęło demaskować wielu twórców. Bernard

⁹ Por. M. Nordau, *Die conventionellen Lügen der Kultur-menschheit*, Leipzig 1899, s. 267. Nordau pisze w swojej książce, że człowiek nie jest zwierzęciem monogamicznym, a społeczeństwo oparte na monogamii jest kłamstwem. Wierzy w to, że emancypacja uczyni kobiety niezależnymi materialnie, dzięki czemu będą mogły swobodnie wybierać partnera, i małżeństwa oparte na miłości, a nie przy-musie ekonomicznym, będą szczęśliwe.

Shaw, na przykład, model szczęśliwej rodziny nazwał „wymagowanym obrazem”:

Rodzina jako piękna, święta i przyrodzona człowiekowi instytucja jest po prostu wymagowanym obrazem tego, czym rodzina powinna być, żeby zadowolić każdego, obrazem wymyślonym przez mniejszość dla zamaskowania rzeczywistości, której naga prawda napawa przerażeniem¹⁰.

Upiory, jedno z najważniejszych dzieł europejskich ostatnich dwu dekad XIX stulecia, niemal we wszystkich krajach przez wiele lat zakazane było przez cenzurę¹¹. W swym dramacie Ibsen podjął bowiem liczne drażliwe tematy ówczesnego życia społecznego, o jednych mówiąc wprost (społeczne i indywidualne kłamstwa, rozkład rodziny, deprawacja dzieci, choroba weneryczna, „wolna miłość” itp.), inne zaledwie subtelnie sugerując (kazirodztwo i przemoc seksualna w rodzinie). O tych ostatnich nie mówi się w dramacie pełnym głosem, ale można je wyczytać z podtekstów dialogu, urywanych zdań, niedokończonych wypowiedzi, akcentowanych słów (często pisanych rozstrzelonym drukiem). Można się bowiem domyślić, że Oswalda i Reginę, przyrodnie rodzeństwo, łączy stosunek erotyczny: „Nie wiesz chyba matko, że powinienem naprawić krzywdę, którą wyrządziłem Reginie”¹², mówi Oswald do matki, dla przyzwoitości zasłaniając się obietnicą podróży do Paryża. A pani Alving – co warto podkreślić – skłonna byłaby nawet przystać na ten kazirodczy związek: „Podobno wszyscy pochodzimy z takich związków” – mówi do Pastora Mandersa. – „Któż to tak urządził ten świat, panie Pastorze?”¹³.

Można także z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że Regina była wykorzystywana seksualnie przez swojego ojczyma,

¹⁰ B. Shaw, *Kwintesencja ibsenizmu*, przeł. C. Wojewoda, Warszawa 1960, s. 30.

¹¹ Wystawianie sztuki było możliwe tylko w tzw. niezależnych teatrach, jak paryski Théâtre Libre czy berlińska Freie Bühne. W Polsce premiera *Upiorów* odbyła się dopiero w 1898 roku we Lwowie.

¹² H. Ibsen, *Upiory*, dz. cyt., s. 292.

¹³ Tamże, s. 256.

stolarza Engstranda, o czym świadczą rozmaite rozsypane w tekście sugestie, a zwłaszcza gwałtowna reakcja pani Alving, sprzeciwiającej się powrotowi Reginy do Engstranda: „Mam wrażenie, że to panią po prostu przeraziło”, skomentuje jej zachowanie Pastor Manders. „Niestety – mówi pani Alving do Pastora – Regina zbyt długo przebywała w domu swego ojca. Powinnam ją była wcześniej zabrać do siebie”¹⁴. Sama Regina już w pierwszym akcie nadzwyczaj gwałtownie zareagowała na propozycję ojczyzna powrotu do domu: „Do takiego domu? Do wszystkich diabłów”¹⁵. Pikanterii tym stosunkom rodzinnym dodaje jeszcze fakt, że stolarz Engstrand (symboliczny cieśla) niedwuznacznie namawia córkę do pracy w domu publicznym dla marynarzy, który ma zamiar założyć.

W *Upiorach* patologia życia rodzinnego rozpatrywana jest jeszcze w kategoriach społecznych. W następnych dramatach *vita sexualis* w coraz większym stopniu spychana będzie w obszary, do których dotrzeć udało się dopiero psychoanalizie. Klasycznym przykładem może być *Rosmersholm* (1886); sam Freud poświęcił mu interesujący szkic interpretacyjny, traktując tę sztukę Ibsena jako majstersztyk odsłaniania podświadomych pragnień, które w pełni potwierdziła jego praktyka lekarska.

Dramat rozpoczyna się w momencie, kiedy Pastor Rosmer wkacza w nową fazę życia, przeszłość wydaje się przewyciężona i zamknięta¹⁶, a on sam wyzwolony (pod wpływem Rebeki) z dawnych przesądów. Od samobójczej śmierci żony minął rok, jej okoliczności nie budzą podejrzeń: Rosmer przekonany jest, że Beata była chora psychicznie (cierpiała wszak na chorobliwą podejrzliwość i męczące samooskarżenia). Z Rebeką West, była opiekunką żony, łączą

¹⁴ Tamże, s. 218 i 289. Nie bez znaczenia jest też mimowolna uwaga Pastora na temat Reginy: „kiedy ją przygotowywałem do konfirmacji, była zadziwiająco rozwinięta pod względem fizycznym” (s. 260).

¹⁵ Tamże, s. 189.

¹⁶ Ale nie jest zamknięta, o czym świadczy już pierwsza scena dramatu, w której Rebeka i pani Helseth widzą, jak pastor znowu omija kładkę, z której skoczyła do potoku jego żona.

go „duchowa przyjaźń” i wielkie plany na przyszłość: Rosmer chce głosić nowe idee, „uszlachetniać” i uszczęśliwiać ludzi. Przez przypadkowe słowa i niekontrolowane gesty zaczyna jednak powoli odsłaniać się inna prawda. Brat zmarłej, Rektor Kroll, łączy informację o odszczepieństwie Rosmera z sugestiami chorej Beaty i zaczyna się domyślać, że to Rebeka doprowadziła Rosmera do utraty wiary i usunęła Beatę, by zająć jej miejsce w Rosmersholmie: „jest pani tym bardziej niebezpieczna dla ludzi, nad którymi chce pani zaplanować” – mówi do Rebeki. – „Łatwo przychodzi pani uzyskać wpływ i działać z całym wyrachowaniem – ponieważ ma pani zimną krew. I zimne serce”¹⁷.

Kroll nie ma jednak żadnych dowodów na potwierdzenie swoich podejrzeń, bohaterka nie musiała zatem przyznać się do winy przed mężem i bratem zmarłej: „To ja doprowadziłam – ja obmyśliłam plan doprowadzenia Beaty do szaleństwa”¹⁸. Rebeka, która w konserwatywny dom pastora Rosmera wniosła odziedziczone po doktorze Weście liberalne poglądy, teraz bierze na siebie całą winę za śmierć żony Pastora, przyznając się do wmówienia Beacie, że jej mąż zamierza porzucić wiarę i że spodziewa się z nim dziecka. Swoje wyznanie składa w nadziei, że – jak mówi – Rosmer odzyska utracone poczucie niewinności. W warstwie powierzchniowej dramatu reakcja Rebeki tłumaczona jest procesem „uszlachetnienia” bohaterki, jaki dokonał się pod wpływem ideałów Rosmera. Rebeka powie wszak, że w Rosmersholmie obudziło się w niej sumienie: „Rosmersholm odebrał mi siłę. Tu zostały obcięte skrzydła mojej własnej odważnej woli. [...]” – mówi do Pastora. – „Doszło do tego przez przestawanie z tobą”¹⁹.

To wyznanie wzbudza jednak nieufność w wytrawnym psychoanalityku, doktorze Freudzie, który w swojej analizie dramatu Ibsena zaczyna się zastanawiać, dlaczego Rebeka Gamvik, córka po-

¹⁷ H. Ibsen, *Rosmersholm. Dramat w czterech aktach*, przeł. J. Giebułtowicz, w: tegoż, *Wybór dramatów*, cz. 2, dz. cyt., s. 700.

¹⁸ Tamże, s. 715.

¹⁹ Tamże, s. 734.

łożnej, wyemancypowana w atmosferze bardzo liberalnych poglądów doktora Westa, w chwili gdy wreszcie osiągnęła zamierzony cel, przyznaje się do winy²⁰. I Freud uważa, że jej wyznanie złożone przed Rosmerem i Krollem jest prawdziwe, ale nie odsłania całej prawdy, a właściwie ukrywa prawdę inną. Rebeka ma poczucie winy nie tylko z powodu doprowadzenia Beaty do samobójstwa, lecz także, a może przede wszystkim, z powodu... incestu. Wskazuje na to jej niespodziewanie gwałtowna reakcja na słowa Krolla, że jest córką doktora Westa, który adoptował ją po śmierci matki. Prawdopodobnie – jak sugeruje Freud – była jego kochanką, choć do końca nie wiadomo, czy Rebeka zna swoje pochodzenie, czy je ukrywa.

Ta interpretacja ma wszakże istotne luki. Rebeka powiedziała Rosmerowi, że nie może zostać jego żoną jeszcze przed sugestią Krolla. Freud uważa, że był to celowy zabieg Ibsena, który musiał motyw przelamujący jedno z najważniejszych tabu głęboko ukryć w strukturze utworu. Nie do końca można się z tym zgodzić, pamiętając o niemal jawnej prezentacji kazirodztwa (podwójnego nawet) we wcześniejszych *Upiorach*. Wydaje się zresztą, że odpowiedź na to pytanie nie ma większego znaczenia, ponieważ kompleks incestu traktować można symbolicznie. Rebeka nie musiała być córką Westa, by stosunek z nim tak pojmować: wystarczyła obciążająca świadomość, że jej matka także była jego kochanką, o czym dowiedziała się od Krolla²¹.

W interpretacji Freuda postępowanie Rebeki wobec Beaty jawi się zatem jako następstwo kompleksu Edypa: Rebeka w domu Rosmerów kierowana jest nieświadomym przymusem powtórzenia:

²⁰ Por. S. Freud, *Über „Rosmersholm“*. *Einige Charaktertypen aus der psychologischen Arbeit*, w: *Studienausgabe*, Bd. X: *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt/M 1969, s. 244–251.

²¹ Ibsenowi na ogół nie chodziło o to, kto jest biologicznym ojcem, ale o sferę symboliczną (tak jest np. w *Dzikiem kacze*). Zwrócił już na to uwagę H.H. Hiebel, *„Ich habe – eine Vergangenheit“*. *Zur Semantik der „psycho-analytischen“ Dramenform bei Henrik Ibsen*, „Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft”, red. F. Martini, W. Müller-Seidel, B. Zeller, 31. Jg. 1987.

usunięcia matki i zajęcia miejsca przy ojcu. Lekarz psychoanalityk wie – zauważa Freud – jak często się zdarza, że dziewczyna, która wchodzi do domu jako opiekunka lub towarzyszka, podświadomie pragnie zająć miejsce pracodawczyni²². W przypadku Rebeki West podświadome pragnienie przybiera formę chorobliwego wewnętrznego przymusu:

Myślicie, że działałam z zimnym i chytrym wyrachowaniem? Nie byłam wówczas taka jak teraz, gdy wam o tym opowiadam. Wydaje mi się, że w człowieku tkwią dwie wole! Chciałam na wszelki sposób pozbyć się Beaty. Przy tym jednak nie wierzyłam, aby się to mogło stać. Za każdym krokiem, na który się z wysiłkiem zdobywałam, słyszałam w sobie jakiś krzyk: Już dalej nie! Ani kroku dalej! – ale nie mogłam zaprzestać. Musiałam posunąć się jeszcze kawałek naprzód. Potem jeszcze raz – i tak ciągle. – Wreszcie nadeszło ostateczne. – Tak to widocznie bywa²³.

Uświadomienie sobie tego wewnętrznego przymusu następuje dopiero po dokonanej zbrodni, wcześniej jej „krew”, jak mówił Kroll, posłuszna była innym prawom niż intelekt. I to uświadomienie jest nie tyle wynikiem „uszlachetniającego” oddziaływania Rosmera, ile raczej konsekwencją pierwotnych, archetypalnych – świadomość moralna (sumienie) sięga bowiem korzeniami w zamierzchłe czasy – skrupułów²⁴.

Dramat Ibsena odsłania mechanizmy wypierania i przeniesienia, które kierują działaniem Rebeki – późnej siostry Edypa, oraz

²² Por. S. Freud, *Über „Rosmersholom”*, dz. cyt.

²³ H. Ibsen, *Rosmersholm*, dz. cyt., s. 719. Ibsen chyba jako pierwszy tak dokładnie przyjrzał się różnym rodzajom „natręctw” i nieświadomych przymusów (do tematu tego powróci jeszcze w *Heddie Gabler* i *Budowniczym Solnesie*). Zagadnienie to bardzo Ibsena interesowało, o czym świadczy np. taka jego wypowiedź: „zdarza się, że najzdrowszy człowiek może być opanowany przez wyobrażenia natrętne; one mają w sobie zagadkową moc, która często zabiera wolność naszej woli i jest źródłem niezliczonych zbrodni” (cyt. za: H. Koht, *Einleitung* do: *Hedda Gabler*, w: H. Ibsen, *Hundrearsutgave*, 11 Bd. [1934], s. 275).

²⁴ Jak zauważył H.H. Hiebel, poczucie winy i czynniki ją determinujące sięgają przeszłości głębszej niż przeszłość osobnicza – odnoszą się do najstarszych zakazów incestu (por. H.H. Hiebel, *„Ich habe – eine Vergangenheit”*, dz. cyt.).

pokazuje ich tragiczne konsekwencje: popełnioną (drogą sugestii) zbrodnię i finalne samobójstwo. Ale nie tylko Rebeka może zostać poddana psychoanalitycznemu oglądowi. Mechanizmy tłumienia i wypierania rządzą również postacią Jana Rosmera, człowieka o podejrzanie czystym sumieniu, który był wszak współwinny śmierci swojej żony. Pastor Rosmer zaskakująco łatwo uwierzył w chorobę Beaty, nie dopuszczając do swej świadomości żadnych podejrzeń. Choroba psychiczna, zasugerowana przez Rebeke (choć lekarze byli, jak mówił Kroll, innego zdania), pomogła Rosmerowi uspokoić sumienie i usprawiedliwić wyłączenie Beaty z własnego wewnętrznego życia. Jego sposób mówienia o zmarłej żonie („biedna męczennica”) świadczy o tym, że czuł do niej instynktowną odrazę. Dopiero pod wpływem słów Krolla rodzi się w nim podejrzenie, że być może Beata słusznie przypuszczała, że kocha Rebeke i że obydwoje oszukiwali siebie, nazywając swój stosunek przyjaźnią:

Już za życia Beaty wszystkie moje myśli skupiały się wokół ciebie – mówi do Rebeki. – Tylko za tobą tęskniłem. Tylko przy tobie miałem uczucie cichego, radosnego, wolnego od pożądania szczęścia [podkr. – G.M.]. Jeśli popatrzeć na to trzeźwo, Rebeko, to nasze współżycie zaczęło się tak, jak słodka, nieśmiała miłość między dziećmi. Bez żadnych wymagań i bez żadnych marzeń. (...)

I właśnie to serdeczne uczucie uznaliśmy za przyjaźń. Ale przecież nasz stosunek był d u c h o w y m m a ł ż e Ń s t w e m [podkreśl. – G.M.] – może już nawet od pierwszych chwil. Dlatego czuję się winny. Nie miałem prawa – nie wolno mi było tak postępować ze względu na Beatę²⁵.

To pragnienie utrzymania więzi z Rebeke wyłącznie na duchowej płaszczyźnie budzi największe podejrzenia, zważywszy, że jego stosunki z pierwszą żoną były dość szczególnej natury. Dowodem na niepoczytalność Beaty była wszak dla Rosmera jej... „dzika namiętność”:

²⁵ H. Ibsen, *Rosmersholm*, dz. cyt., s. 693–694.

Opowiedziałem wam przecież o jej nieopanowanej, dzikiej namiętności... – mówi do Krolla i Rebeki – Żądała, abym ją odwzajemniał. O, ta obawa, która mnie napawała [podkr. – G.M.]²⁶.

Ale ta obawa nie znika wraz ze zmianą obiektu poczucia „wspólnoty”. Także od Rebeki Rosmer wymaga wyparcia seksualnych pożądań i jest przekonany, że ona darzy go takim właśnie „niewinnym” uczuciem. To zwrócenie uwagi na zahamowane *libido* „niewinnego” Pastora pozwoli zrozumieć (co nie udało się Freudowi), dlaczego Rebeka nie chce zostać żoną Rosmera, i mówi mu, że gdy będzie nalegał, pójdzie „tą samą drogą, którą poszła Beata”²⁷. Rebeka również odczuwa bowiem wobec Rosmera „dzikie, nieodparte pożądanie”, ale już wie, że Rosmer nigdy go nie odwzajemni²⁸.

Można próbować tylko się domyślać, dlaczego *vita sexualis* potomka pastorów i wojskowych, którego obsesyjną *idée fixe* jest uczucie „radosnej niewinności”, zostało całkowicie stłumione²⁹. Dramat nie daje oczywiście odpowiedzi na pytanie, czy mamy do czynienia z przekazywaną z pokolenia na pokolenie i sterowaną przez społeczne i religijne normy wyjątkową zdolnością do najwyższej sublimacji popędu erotycznego, czy też z wypartym homoseksualizmem. I odpowiedź nie ma większego znaczenia. Znaczenie ma tylko to, że zahamowanie libidalnej energii prowadzi w rezultacie do samobójczej śmierci trojga bohaterów.

²⁶ Tamże, s. 639–640.

²⁷ Tamże, s. 478. Rosmer zresztą w dość oryginalny sposób zaproponował Rebecce małżeństwo (nie wiedząc jeszcze o tym, że to ona doprowadziła jego żonę do samobójstwa): „czy chcesz być moją drugą żoną?” (s. 675), uzasadniając swoją matrymonialną ofertę: „W ten sposób ona zniknie z historii mego życia” (s. 676).

²⁸ Oczywiście problem ten jest o wiele bardziej skomplikowany. W wierzchniej warstwie odmowa Rebeki jawi się jako wynik „uszlachetnienia” jej przez ideały Rosmera – Rebeka powie, że w Rosmersholmie obudziło się w niej sumienie.

²⁹ Rosmerholm jest symbolem porządku, konserwatyizmu i purytańskiej negacji „radości życia”, np. dzieci nigdy się tu nie śmiały. Rebeka West powie do Rosmera: „Rosmerowskie spojrzenie na życie uszlachetnia. Ale... [...] ale zabija szczęście, Janku” (s. 737).

Samobójstwo będzie także finalnym aktem wewnętrznego dramatu Heddy Gabler, bohaterki sztuki osadzonej w *stricte* realistycznej formie i prezentującej przede wszystkim represyjne społeczne mechanizmy. Utwór zatytułowany *Hedda Gabler* (1890) jest jednak jednocześnie kolejną głęboką wiwisekcją psychiki, penetrującą warstwy znajdujące się poza obszarem dostępnym świadomości. Sztuka ta jest drugą po *Norze*, wnikliwą analizą „kwestii kobiecej”, przynoszącą odważny, choć w wyrafinowany sposób ukryty, bo zamknięty w kreacji antybohaterki, atak na społeczne konwencje i konformistyczną – jak by można to dziś określić – *political correctness for women*. Warto bliżej przyjrzeć się temu najbardziej niejednoznacznemu dramatowi Ibsena, a właściwie jego bohaterce, u której procesy tłumienia i wypierania były na tyle skuteczne, że sprawiłyby kłopot niejednemu psychoanalitykowi.

Ibsen swój dramat rozsnuwa na kilku płaszczyznach, sytuuje go w rejonach jawnych i ukrytych. Jawną intencję autora można odczytać z pozostawionych notatek do *Heddy Gabler*, gdzie autor wskazuje na trzy główne problemy, jakie starał się podjąć w swoim dziele: „1. Nie wszystkie kobiety są stworzone po to, by być matkami. 2. Są namiętne, ale boją się skandalu. 3. Rozumieją, że czasy są pełne zadań wartych podjęcia, ale nie potrafią ich znaleźć”³⁰. Hedda Gabler, kobieta zła, kobieta niszczycielka (prekursorka modernistycznych *femme fatale*), której destrukcyjne działanie tłumaczyć można brakiem szczęścia (jak czyni asesor Brack) lub żądzą władzy (jak by to wynikało ze słów samej bohaterki), w gruncie rzeczy jest ofiarą społecznych konwencji. Z obawy przed skandalem odrzuciła propozycję Lövborga, a z braku innych możliwości wyszła za mąż za mężczyznę, którym pogardza i którego przewyższa pozycją społeczną i intelektualnymi możliwościami. Jej życie uczuciowe jest stłumione,

³⁰ Cyt. za: M. Esslinem, *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, Wien 1972, s. 39.

pojawiający się kilkakrotnie w dramacie obraz „laurowego wieńca”³¹ wyraża jej niespełnione ambicje i ukryte pragnienia.

Pod względem duchowym Hedda jest artystką, ale ten twórczy potencjał nie może zostać zrealizowany, bowiem status społeczny (córka generała) i wychowanie w zgodzie z burżuazyjnymi konwencjami zamknęły przed nią możliwości samorealizacji. Intelktualna frustracja i zahamowane *libido* przeradzają się w żądzę niszczenia, co Ibsen odkrywa na długo przed Freudem. Sama bohaterka oczywiście nie uświadamia sobie źródeł własnej frustracji i przypisuje je... nudzie. Hedda na każdy kroku podkreśla, że się nudzi, do Bracka powie, że ma w sobie tylko jedną skłonność: „Aby zanudzić się na śmierć”³², a o swoim życiu mówi, że „jest takie żałosne! Wprost śmieszne! Bo to wszystko jest śmieszne”³³. Pragnie Piękna, ale jej pożądanie niewiele ma wspólnego z Dobrem, natomiast bardzo bliskie jest czynieniu Zła. Okrucieństwo Heddy jest nie do końca kontrolowane przez świadomość. Hedda nie wie, dlaczego rani ciotkę Julię: „Widzi pan – mówi do Bracka o zdarzeniu z kapeluszem – czasem coś takiego przychodzi mi do głowy i nie mogę się powstrzymać. [...] Sama nie rozumiem, dlaczego”³⁴. Dramat Ibsena rozgrywa się zatem także w tych sferach psychiki, gdzie mieszczą się źródła nieświadomych reakcji i zachowań.

Pełne agresji zachowanie Heddy jest „męskie”. Bohaterka Ibsena obdarzona została „gniewną jaźnią”, która kierowana jest zasadą ataku. Hedda wewnętrznie utożsamia się ze swym ojcem, o czym

³¹ W polskim przekładzie Giebułtowicza „Med vinløv i håret” zostało niestety przetłumaczone jako „upojny, poetyczny nastrój”, co zupełnie zmienia sens tego obrazu, a także zaciemnia sens samej sztuki. Na ten błąd tłumacza zwróciła uwagę O. Dobijanka-Witczakowa we *Wstępie* do H. Ibsen, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. XCVII.

³² H. Ibsen, *Hedda Gabler. Dramat w czterech aktach*, przeł. J. Giebułtowicz, w: tegoż, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 851.

³³ Tamże, s. 849.

³⁴ Tamże, s. 843. Ten motyw wewnętrznego przymusu, który kieruje działaniami ludzi, podkreślany jest w dramacie kilkakrotnie, np. Thea powie do swoim przybyciu do miasta w poszukiwaniu Lövborga: „Zrobiłam tak, jak musiałam zrobić” (s. 808).

pisał sam Ibsen (który zatytułował dramat nazwiskiem panieńskim bohaterki): „jako osobowość jest ona bardziej córką swego ojca niż żoną swego męża”³⁵. „Przystojny mężczyzna w mundurze generalskim”, którego fizycznie w dramacie nie ma, ale którego portret wisi nad kanapą w pokoju (gdzie zastrzeli się Hedda), niewątpliwie odgrywa w tym dramacie niezwykle ważną rolę³⁶. Można czytać tę sztukę Ibsena poprzez kompleks Elektry i nieudane życie emocjonalne bohaterki (wokół Heddy „kręciło się wielu kawalerów”, dlaczego zatem nie związała się z tym, kogo mogłaby kochać?) interpretować jako wynik podświadomego pragnienia incestu. Podobno Ibsen długo planował znaczące zadanie, które wypowiada Hedda: „Nie rozumiem, jak można zakochać się w mężczyźnie, z którym się nie jest związaną małżeństwem lub narzeczeństwem, albo w kimś, kto w inny sposób jest związany”³⁷.

Ale można także w jej emocjonalnym związku z ojcem (o matce w dramacie w ogóle się nie wspomina!) dostrzec przyczyny zaburzonej kobiecej samoidentyfikacji. Hedda wewnętrznie identyfikuje się nie z kobiecym, ale z męskim światem, co wyraźnie obrazuje jej stosunek do pozostawionych przez ojca pistoletów, które stanowią zresztą centralny symbol sztuki. Dwa pistolety (przeznaczone jakby do pojedynku; z kim? może z samą sobą?) są jedynym atrybutem jej wolności: „No, ale na szczęście pozostała mi jedna rzecz, którą jeszcze mogę się cieszyć” – mówi do męża. – „Moje pistolety, Jörgenie”³⁸.

³⁵ *Briefe von Henrik Ibsen*, hg. von J. Elias, H. Koht, w: *Henrik Ibsens Sämtliche Werke in deutscher Sprache*, Bd. X, Berlin (b.d.), s. 396; cyt. za: O. Dobijanka-Witczakowa, *Wstęp*, dz. cyt., s. XCIII.

³⁶ W swej znakomitej interpretacji tego dramatu Jan Kott napisze, że Hedda Tesman w drugim miesiącu ciąży zabija pod portretem ojca Heddę Gabbler: „Hedda zabija w sobie ojca, z którym nigdy nie potrafiła się rozłączyć, i dziecko, którego nie chciała począć” (J. Kott, *Ibsen na nowo odczytany*, dz. cyt., s. 99). Kott już zwrócił uwagę na seksualną nerwicę bohaterki (wychowanej przez ojca, który chciał mieć syna) i jej zahamowane *libido*.

³⁷ Cyt. za: H. Koht, *Einleitung* do: *Hedda Gabler*, w: H. Ibsen, *Hundreaarsutgave*, 11 Bd. (1934), s. 275–276.

³⁸ H. Ibsen, *Hedda Gabler*, dz. cyt., s. 826.

Hedda tęskni za męskim światem również dlatego, że jest to świat, w którym człowiek (mężczyzna!) może stanowić o własnym losie.

Wydaje się, że Hedda najchętniej odrzuciłaby swoją kobiecość. Niektóre jej reakcje świadczą o tym, że odczuwa podświadomą niechęć do własnej płciowości, na przykład w scenie, w której Tesman zaczyna opowiadać o nocy w przełęczu na Brennerze, Hedda szybko zmienia temat, jakby chciała oddalić przykre wspomnienia. Chce także wyprzeć ze świadomości własną ciężę, co widać w jej rozmowach z ciotką Julią i Tesmanem itp. Hedda czuje niechęć do macierzyństwa („nie wszystkie kobiety są stworzone po to, by być matkami”, pisał Ibsen) i do poczętego z niekochanym mężczyzną dziecka, które w akcie samobójczej śmierci zabija. Czuje wstręt do własnego męża, ale odczuwa również – co warto podkreślić – pogardę do ewentualnych kochanków, co wyraża się podświadomie w jej pierwszym strzale do Bracka. Hedda zabija się, kiedy potencjalna możliwość zostania kochanką asesora przybierze realne kształty.

Za projekcją silnej i bezwzględnej dominy może się kryć zaburzona tożsamość płciowa i pragnienie seksualnej transgresji. W warstwie powierzchniowej samobójstwo Heddy jawi się jako skierowany przeciwko sobie ostateczny akt destrukcji, w jaki przerodziła się jej żądza władzy. Otwarcie werbalizowanym pragnieniem Heddy było „choć raz w życiu poczuć smak władzy nad człowiekiem”³⁹, nad... Lövborgiem. Ale to, co świadomie Hedda odsłania, zakrywa jednocześnie jej wyparte pragnienia. „Eilert Lövborg był dla pani czymś więcej, niż pani chce przyznać, nawet wobec siebie samej”⁴⁰, mówi Brack, ale myli się, mając na myśli miłość lub zmysłową namiętność. Bardzo uważna lektura tekstu odsłania dwuznaczne subtelności łączącego ich stosunku. Hedda mówi wyraźnie: „Czy to była miłość? Ja myślę, że byliśmy parą dobrych kolegów [podkr. – G.M.]”⁴¹, i kilkakrotnie daje do zrozumienia, że o miłości

³⁹ Tamże, s. 888.

⁴⁰ Tamże, s. 953.

⁴¹ Tamże, s. 869.

między nią i Lövborgiem nie mogło być mowy. Jej słowa: „To, że nie odważyłam się zastrzelić pana.... [...] Nie było moim największym tchórzostwem – owego wieczoru”, niekoniecznie oznaczają wyznanie miłosne⁴². Hedda wypytywała Lövborga o wszystkie, najbardziej nawet intymne i pikantne szczegóły męskiego życia, ponieważ miała ochotę „zajrzeć w ten świat [...] który jest dla niej zamknięty”⁴³.

Jakie zatem relacje łączą niezrealizowaną artystkę Heddę i jeszcze niespełnionego do końca uczonego Lövborga? Hedda chce zapanaować nad Lövborgiem, ponieważ... jest on obrazem jej duszy, jest jej męskim autoprojektem. Być może dlatego, że on bardziej niż inni pragnął używać życia, był opozycją dla jej znużonego Ja. To podświadome utożsamianie się z Lövborgiem mogło popchnąć Heddę do niezrozumiałego dla niej samej małżeństwa z Tesmanem, naukowym kolegą i zarazem rywalem Lövborga. To właśnie Lövborga kocha Thea o pięknych włosach, które Hedda zawsze chciała wyrwać z jej głowy (pragnienie o wyraźnym erotycznym podtekście). Hedda pali książkę Lövborga – dziecko jego i Thei – i jest to ekspresja zawiści wobec zwycięskiej (kreatywnej) męskości, a zarazem gest zastępczy unicestwienia własnego macierzyństwa (biologicznej kobiecości).

Dwa pistolety, którymi od początku sztuki bawi się Hedda, są niejako przeznaczone dla dwóch stron jej osobowości. Jeden daje Lövborgowi, by zginął... pięknie. Jakby poprzez Lövborga chciała zabić mężczyznę w sobie i poczuć wreszcie smak władzy nad sobą (Hedda zawsze bała się skandalu, ale równocześnie tęskniła za wielkim, odważnym czynem). Ale Lövborg nie ginie odważnie i pięknie. Wiadomość o strzale w podbrzusze – symbolicznej kastracji – jest dla Heddy powrotem do nieudanej, okaleczonej

⁴² Tamże, s. 874. Tchórzostwem mogło być np. niezdobycie się na inne wyznanie. Świadczy o tym następna kwestia: „Proszę się obudzić! I proszę się pozbyć urojeń” (s. 874).

⁴³ Tamże, s. 871–872. Kiedy Hedda mówi do wychodzących na hulankę mężczyzn, że chciałyby mieć czapkę niewidkę, by ich obserwować (s. 886–887), można sądzić, że chciałyby być jednym z nich.

własnej kobiecości. Dlatego drugim pistoletem Hedda musi zabić siebie-kobietę. Zwłaszcza że pistolet, który dała Lövborgowi, stał się przedmiotem erotycznego szantażu Bracka. Pistolet zatem, przedmiot o wyraźnej seksualnej (męskiej!) konotacji, jest „podwójnie” przyczyną jej śmierci.

Hedda Gabler, ofiara zahamowanego *libido* (bez względu na sposób jego interpretowania) i zahamowanego instynktu kreatywnego, pokazana została w dramacie Ibsena, co w niniejszej analizie celowo zostało pominięte jako powszechnie znany trop interpretacyjny, także jako ofiara społecznych konwencji – do śmierci doprowadza ją zewnętrzny przymus akceptacji norm narzucanych przez społeczeństwo. Interesujące jest to, że dramat „psychoanalityczny” i dramat społeczny stanowią w tej sztuce nierozzerwalną jedność.

2.

Nieco inaczej mechanizmy tłumienia i wypierania odsłaniane są w symbolicznych sztukach Ibsena. Tu wewnętrzne dramaty znajdują ekwiwalenty obrazowe, przez co stają się może bardziej czytelne, ale z tego też powodu mniej interesujące. Tak jest w przypadku niezbyt wybitnej sztuki *Kobieta morska* (*Fruen fra Havet*; 1888), której bohaterka cierpi przypuszczalnie na nerwicę lękową spowodowaną wyrzutami sumienia z powodu pożycia z pierwszym kochankiem⁴⁴. Ellida Wangel nazywa siebie „kobietą morską” i stan swej psychiki symbolicznie przedstawia w obrazie na wpół martwej kobiety, która zabłąkała się na łądzie, nie może trafić do morza i zamiera w kałuży (taki obraz z inspiracji Ellidy namalował Lyngstrand). Symbolika morza, jak wiadomo, ma wyraźne erotyczne konotacje. Wangel wie, że czasy młodości (lata spędzone u ojca w latarni morskiej) zostały głębokie ślady w umyśle jego żony, i to, że Ellida czuje się nie-

⁴⁴ Ellida jest nerwowo chora, co jest oczywiste nawet dla jej przybranych córek. Hilda mówi, że matka Ellidy „straciła zmysły i umarła wariatką” (s. 456).

szczęśliwa, tłumaczy przebywaniem z dala od pełnego morza. Ale Ellidę morze (żywiół erotyczny) w rzeczywistości napawa grozą, pociąga i przeraża równocześnie⁴⁵, tak jak wspomnienie pierwszego ukochanego, o którym nigdy nie opowiadała Wangłowi. A przecież zmarłe w wieku pięciu miesięcy dziecko jej i Wangła „miało oczy tego obcego człowieka”⁴⁶. Ellidę i podsternika z amerykańskiego statku musiało łączyć coś więcej niż platoniczne uczucie. Do Wangła wszak powie, że „ich pożycie nie jest właściwym małżeństwem, pierwsze (z obcym) było właściwym małżeństwem”⁴⁷. O seksualnym charakterze pierwszego związku i niezatartych śladach, jakie to obcowanie zostawiło w psychice Ellidy, świadczy obsesyjnie powracający obraz – oczu zmarłego dziecka, przypominających siłą perłę w szpilce od krawata kochanka – w którym pojawiają się aż dwa falliczne symbole.

Śmierć dziecka w podświadomości Ellidy wzbudzić mogła zwielokrotnione poczucie winy: wobec męża, wynikające z rozpoznania podobieństwa syna do pierwszego kochanka (zgodnie z ówczesną teorią impregnacji Prospera Lucasa) i wobec lapońskiego marynarza za zdradę pierwszej miłości. Do poczucia winy dołączył się lęk przed zemstą (podsternik zamordował kapitana statku, ponieważ tak nakazywała... sprawiedliwość). Ellida, w przeciwieństwie do Heddy Gabler, wie, że to, co najgroźniejsze, jest w niej samej: „To, co mi grozi, leży głębiej, w kierunku mego własnego umysłu”⁴⁸. Cały dramat rozgrywa się w głębinowych warstwach jej psychiki, a wewnętrzne konflikty rzutowane są na zewnątrz. Postać zjawiającego się niespodziewanie Obcego, który zginął przed trzema laty na

⁴⁵ Podobne konotacje pojawiają się w innej sztuce Ibsena *Mały Eyolf* – w głębinach morskich pochowany zostanie niechciany Mały Eyolf, który spadł ze stołu podczas stosunku miłosnego rodziców.

⁴⁶ H. Ibsen, *Kobieta morska. Sztuka w pięciu aktach*, w: *Wybór dramatów*, przeł. i wstępem opatrzyła W. Marrené, Warszawa 1899, s. 466.

⁴⁷ Tamże, s. 491.

⁴⁸ Tamże, s. 493. Kiedy Nieznajomy przybywa, Ellida powie: „Broń mnie. Broń mnie przed samą sobą. [...] Ten człowiek jest jak morze” (s. 479).

morzu, a teraz przychodzi, by zabrać Ellidę, jest obrazowym ekwiwalentem jej myśli o samobójstwie. Dramat kończy się jednak psychoanalitycznym *happy endem*, ponieważ kochający ją bezgranicznie mąż zwraca jej wolność, co oznacza wyzwolenie się z wszelkich przymusów, także przymusowych i natrętnych myśli.

Na poczucie winy i chorobliwy lęk cierpi także bohater dramatu *Budowniczy Solness* (1892), który podobnie jak Ellida Wangel niesłusznie obwinia siebie za śmierć swoich dzieci. Poczucie winy ma podłoże paranoiczne: Solness wierzy w to, że jego życzenia się urzeczywistniają (cały dramat zbudowany jest zresztą na koncepcie ucieleśniania jego myśli) i że pragnienie spopielenia starego domu, by móc budować nowe domy, spowodowało pożar, a w konsekwencji śmierć bliźniaków⁴⁹. Wielki budowniczy odczuwa ponadto obsesyjny strach przed młodymi: „Żyję w nieustannym lęku, bo wiem, że moja karta musi się kiedyś odwrócić [...]” – mówi do doktora. – „Pewnego dnia zjawią się tutaj młodzi i zapukają do drzwi...”⁵⁰. Obawa ma swoje racjonalne uzasadnienia: Solness boi się tego, co sam w młodości zrobił ze starym Brovikiem.

Ale ten lęk ma także inne, o wiele głębsze przyczyny. Jest to zepchnięty do obszaru przedświadomego lęk przed młodymi kobietami, które go nieodparcie pociągają, połączony z wyrzutami sumienia wobec zgorzkniałej i nieatrakcyjnej żony⁵¹. Młode dziewczęta czynią wszystko, czego tylko budowniczy Solness zapragnie: przeistaczają jego niewypowiedziane myśli i marzenia w czyny (Kaja zostaje w biurze, bo nie może żyć bez Solnessa, a Hilda przyjeżdża z odległego miasta po obiecane przed dziesięć laty królestwo Bana-

⁴⁹ Solness zupełnie niepotrzebnie siebie obwinia, ponieważ śmierć dzieci nastąpiła wskutek choroby Aliny, zrozpaczonej stratą lalek podczas pożaru.

⁵⁰ H. Ibsen, *Budowniczy Solness. Dramat w trzech aktach*, przeł. W. Lewik, w: tegoż, *Dramaty*, Warszawa 1958, s. 295.

⁵¹ Małżonków nic już nie łączy z sobą oprócz poczucia obowiązku. To Alina mówi do męża, który buduje jej nowy dom: „Nigdy nam nie będzie lepiej. Nigdy i nigdzie. Ta sama pustka, ta sama monotonia... Tam i tu” (s. 329). Warto dodać, że Solness należy do grona Ibsenowskich bohaterów cierpiących na „chore sumienie”.

nii). To nie młody zawodowy konkurent, ale dwudziestoletnia Hilda „zapuka do drzwi” i doprowadzi Solnessa do śmierci. Hilda, która w dzieciństwie przeżyła rodzaj miłosnej ekstazy, widząc Budowniczego na szczycie wieży kościoła, namawia Solnessa do powtórzenia tego wyczynu. I pięćdziesięcioletni Solness, cierpiący na zawroty głowy, ulegnie jej, pragnąc razem z nią doznać tych przeżyć, których kiedyś doświadczył na szczycie. Obraz wchodzenia na szczyt wieży ma oczywiście wyraźne konotacje seksualne, choć różnie można interpretować sam upadek. Jak pisał Jan Kott, upadek Solnessa jest rzeczywisty i symboliczny, jest upadkiem z wieży i znakiem upadku, jest rozwiązaniem dwóch historii i dwóch konfliktów⁵². Oznacza zarówno zawodową, jak i życiową klęskę⁵³. Wedle Freuda, jak wiadomo, upadek z wieży oznacza strach przed impotencją, co można szerzej interpretować jako lęk przed życiem seksualnym, a może raczej żal (bohater odczuwa wszak bliżej niesprecyzowaną winę) z powodu nieudanego miłosnego pożycia. Jeśli czyta się dramat Ibsena poprzez freudowską psychoanalizę, paranoiczne obsesje bohatera odsłaniają się jako rezultat skrępowanego *libido*, które choć częściowo znalazło ujście w procesie sublimacji (budowanie zamiast przeżywania miłości), w ostatecznym rozrachunku doprowadziło jednak bohatera do śmierci.

Interesujące warianty sublimacji popędu erotycznego przedstawiają późne dramaty Ibsena. W *Małym Eyolfie* (1894) zahamowana energia seksualna bohatera znajduje zastępcze rozładowanie

⁵² Por. J. Kott, *Ibsen na nowo odczytany*, dz. cyt., s. 100–101. Jan Kott słusznie zwraca uwagę na połączenie w obrazie upadku dwóch pól metaforycznych: seksualnego i religijnego. Ta ostatnia warstwa jest oczywiście w dramacie Ibsena bardziej widoczna: na szczycie wieży kościoła odbywa się „dyskusja” Solnessa z Bogiem. Druga próba kończy się klęską.

⁵³ Solness pod koniec życia uświadamia sobie, że swój zawodowy sukces drogo opłacił: „Za wszystko, co mogłem zdziałać, zbudować... wszystko, co mogłem stworzyć pięknego, miłego sercu, wzniosłego... (*zaciska pięści*) Ach, sama myśl o tym jest nie do zniesienia... [...] muszę płacić. I nie pieniędzmi – ale zwyczajnym ludzkim szczęściem. Nie tylko m o i m własnym, ale i szczęściem innych...” (s. 347).

w pracy nad nigdy nienapisanym dziełem naukowym (opatrzonym znaczącym tytułem *O odpowiedzialności ludzkiej*). Alfred Allmers, podobnie jak Hedda Gabler, jest nie do końca odgadniętym przypadkiem oziębłości płciowej. Ucieka od żony w góry, a po powrocie unika wszelkich zbliżeń. Ibsen nie rezygnuje z dosłownych relacji o pożyciu małżeńskim Allmersów, nieudana próba uwiedzenia męża jest przez Rytę szczegółowo relacjonowana. Pojawia się także informacja o powodach kalectwa małego Eyolfa (dziecko spadło ze stołu, kiedy Ryta „przykuła” go do siebie).

Ryta mówi do męża: „Jestem ludzką istotą, o krwi gorącej”⁵⁴, ale Alfred nie odpowie podobną namiętnością. Można by sądzić, że przyczyną jest kazirodcza miłość do Asty. To ją – pragnąc brata – nazwał małym Eyolfem i w chwilach rozkoszy o tym właśnie opowiadał żonie. Trop ten okazuje się jednak fałszywy. To Asta kocha przyrodniego brata namiętną miłością, której on nigdy nie odwzajemni, nawet wówczas, gdy dowie się, że siostra nie jest córką jego ojca. Asta odjedzie, mówiąc do Alfreda: „To ucieczka przed tobą – i przed samą sobą”⁵⁵, Ryta, która zdecyduje się zostać z mężem po śmierci Eyolfa, odda się sublimującemu zajęciu „uszlachetniania” biednych dzieci.

Kaleki Mały Eyolf personifikuje miłosny „brak” Alfreda, usytuowanego między dwiema kobietami, które go kochają. Obydwie, jak większość Ibsenowskich bohaterek, muszą wyprzeć swą zmysłowość, ponieważ relacje zaproponowane przez mężczyznę ograniczają się wyłącznie do poziomu duchowego. Podobnie jest w dwu ostatnich dramatach (w których również mężczyzna usytuowany został między dwiema kochającymi go kobietami): *John Gabriel Borkmann* (1896) i *Gdy wstaniemy z martwych* (1899), prezentujących szczególne warianty sublimacji, które – używając terminologii Alfreda Adlera – można by nazwać hiperkompensacją. Widać to zwłaszcza

⁵⁴ H. Ibsen, *Mały Eyolf. Sztuka w trzech aktach*, przeł. W. Marrené, w: tegoż, *Wybór dramatów*, dz. cyt., s. 692.

⁵⁵ Tamże, s. 701.

w postaci Borkmanna, którego wielkościowe *idée fixe* prowadzą na drogę przestępstwa. Były dyrektor banku zdefraudował cudze pieniądze, ponieważ opanowany był przez fantazmaty potęgi i władzy. Traumatyczne doświadczenie denuncjacji przez przyjaciela, utrata majątku i dobrego imienia, pobyt w więzieniu i samotność we własnym domu nie wyzwoliły bohatera z paranoicznych urojeń. Wielki John Gabriel nawet po trzynastu latach traumy samotności ciągle czuje się jak Napoleon, który przegrał jedynie pierwszą potyczkę, ale ostateczne zwycięstwo musi kiedyś nadejść. Chorobliwe podłoże owego poczucia potęgi odsłaniają nie tylko czyny, także słowa wyjaśniające mechanizm wewnętrznego przymusu działania, na którego wpływ nie mogły mieć żadne zakazy zewnętrznego świata:

Ludzie nie rozumieją: m u s i a ł e m dlatego właśnie, że to byłem ja, John Gabriel Borkmann, a nie ktokolwiek inny. [...] Miałem władzę, a także kategoryczny nakaz wewnętrzny! Po całym kraju leżały w głębinach uwięzione miliony i wzywały mnie! Wołały mnie o wyzwolenie! Nikt oprócz mnie nie słyszał tego! Tylko ja jeden⁵⁶.

Zbrodnia Johna Gabriela wobec społeczeństwa (szczególnie tej jego części, którą finansowo zrujnował) i wobec rodziny, którą pozbawił szczęścia i dobrego imienia, nie staje się jednak przedmiotem artystycznej penetracji Ibsena. Autora interesuje głównie zbrodnia inna, niepodlegająca przepisom kodeksu karnego, pokazana tu jako największy grzech popełniony wobec praw życia: John Gabriel Borkmann dla fantomów potęgi i władzy poświęcił miłość kobiety, którą „sprzedał” za stanowisko dyrektora banku.

Jesteś mordercą! Popełniłeś ciężki grzech, śmiertelny! [...] – mówi do Borkmanna Ella, kiedy dowiaduje się, że Borkmann kochał ją, ale musiał poświęcić dla „wyższych celów” – Zamordowałeś we mnie mi-

⁵⁶ H. Ibsen, *John Gabriel Borkmann. Dramat w czterech aktach*, przeł. A.M. Linke, w: tegoż, *Dramaty*, dz. cyt., s. 505. Borkmann ma poczucie własnej wyjątkowości: „Oto właśnie przekleństwo, które ciąży nad nami-samotnikami, nad nami-wybrańcami! – mówi do Foldala, żyjącego *idée fixe* nigdy nieukończzonego dramatu. – Ciżba, tłum, miernota – nie mają dla nas zrozumienia, Wilhelmie” (s. 464).

łość. [...] W Biblii mówi się o tajemniczym grzechu, dla którego nie ma odpuszczenia. Nigdy dawniej nie mogłam zrozumieć, o czym tam jest mowa. Teraz zrozumiałam to. Wielki, niewybaczalny grzech, jaki popełnia się, zabijając w człowieku życie miłosne. [...] Masz na sumieniu podwójne morderstwo! Zbrodnię na twojej własnej duszy i na mojej!⁵⁷

Narcyzm i związane z nim urojenia wielkościowe zastąpiły potrzeby popędowe. Sublimacja energii życiowej na (chore) twory fantazji także w tym przypadku prowadzi do destrukcji i autodestrukcji. Borkmann symbolicznie umiera na atak serca („lodowa ręka ścisnęła mu serce”), wychodząc ze swej wilczej klatki na szczyt góry i marząc o mocarstwie, które pragnął stworzyć. Ale od tego mocarstwa wieje lodowatym chłodem, zauważa Ella. Wielkiego Johna Gabriela zabiło zimno, jak zgodnie stwierdzą obydwie kochające go kiedyś kobiety. Był martwy, skostniały lodem, jeszcze za życia.

Po raz kolejny pojawia się sugestia, że zabicie *libido* musi prowadzić do śmierci. Sugestia ta w ostatnim dramacie Ibsena staje się pewnością.

Sztukę *Gdy wstaniemy z martwych* (1899) opatrzył Ibsen znaczącym podtytułem: *Epilog dramatyczny*. Jak wiadomo, Ibsen w jednym z wywiadów powiedział, że jest to epilog do utworów, które zapoczątkowała *Nora*. Gdyby zawierzyć autorowi i traktować ten dramat jako spointowanie wcześniejszej twórczości, byłaby to pointa wyjątkowo gorzka, zawarta w słowach: „Gdy wstajemy z martwych [...] Widzimy, że nigdy nie żyliśmy”⁵⁸. Człowiek Ibsena, który był martwy za życia, w chwili śmierci na moment zmartwychwstaje, by pojąć fiasko całej swej egzystencji. Za śmiertelny grzech popełniony wo-

⁵⁷ Tamże, s. 488, 489. Borkmann, choć kochał Ellę, ożenił się z jej siostrą bliźniaczką, ponieważ Elli pożądał jego konkurent do stanowiska. Ofiara ta była daremna, gdyż Ella nie potrafiła pokochać nikogo innego. Ella powie do Borkmanna, że pozbawił ją największego szczęścia, jakie może spotkać kobietę – szczęścia macierzyństwa. Wątek niespełnionego macierzyństwa dość często obecny jest w dramaturgii Ibsena.

⁵⁸ H. Ibsen, *Gdy wstaniemy z martwych. Epilog dramatyczny w trzech aktach*, przeł. J. Giebułtowicz, w: tegoż, *Dramaty*, dz. cyt., s. 632.

bec praw życia nie może bowiem być przebaczenia. W finale sztuki Rubeck i Irena pójdą wspólnie drogą śmierci, która staje się jedynym możliwym substytutem zmarnowanej miłości. Symbolicznym podsumowaniem ich życia jest rozmowa z Ulfheimem, pogromcą niedźwiedzi, z którym odejdzie łaknąca życia młoda żona Rubecka:

Ulfheim: A czy pan wie, że droga, którą państwo przyszli, to droga śmierci?

Rubeck: Spróbowaliśmy nią jednak pójść. Zresztą na początku nie wydawała się wcale taka trudna⁵⁹.

W tym ostatnim (najkrótszym, bo finał – choć początek jeszcze go nie zapowiada – na ogół bywa mocny i krótki) dramacie Ibsena powracają niemal wszystkie podejmowane wcześniej wątki, znajdując tu wyraziste domknięcie: sublimacja popędu erotycznego (tym razem formą zastępczą staje się sztuka), negacja „radości życia”, która obraca się w rozmaite formy destrukcji, obnażenie etiologii agresji, której źródłem okazuje się zahamowane *libido*.

Profesor Rubeck, który chciał stworzyć dzieło swego życia – rzeźbę przedstawiającą młodą kobietę budzącą się ze śmiertelnego snu – na ołtarzu sztuki złożył całe swoje życie i miłość symbolicznej „modelki”.

Byłem najgłębiej przekonany – mówi spotkawszy u zmierzchu życia kobietę, która była treścią i sensem jego sztuki – że gdybym cię dotknął, gdybym cię pożądał zmysłami, popełniłbym świętokradztwo i nigdy bym nie mógł skończyć dzieła, które pragnąłem stworzyć⁶⁰.

Rubeckowi wydaje się, że tylko stworzenie dzieła nadaje życiu sens. Ale oddanie się dziełu – paradoksalnie – odsuwa go od życia. Krystaliczna czystość sztuki okazuje się mirażem, rzeźba pozbawiona soków prawdziwego życia nie daje wewnętrznego zaspokojenia artyście, a odejście miłości-modelki zabija jego siły twórcze. Ibsen

⁵⁹ Tamże, s. 645.

⁶⁰ Tamże, s. 587.

zdaje się tu sugerować, że twórca jest tym, który zabija życie, i że podskórną istotą kultury jest samoniszczący nihilizm. Pokazuje również, jak niebezpieczne i jak sprzeczne z podstawowymi prawami życia jest dążenie do absolutnej moralnej czystości i obwieszcza, że najważniejszym obowiązkiem człowieka jest obowiązek wobec pełnego przeżywania własnego życia. Niespełniona miłość także w *Irenie* zabiła radość życia, zahamowane *libido* przekształciło się w żądzę niszczenia: w wyobraźni niszczyła ich wspólne dzieło, zabiła kochanków, mordowała poczęte i niepoczęte dzieci, ponieważ: „Widocznie zawsze tak się dzieje, gdy umiera młoda i kipiąca życiem kobieta”⁶¹.

Niespełniona miłość przekształca się w nienawiść do świata, która wyładowuje się w agresji i autoagresji (jedną z jej form jest postrzeganie siebie jako żywego trupa). Takie dialektyczne połączenie popędu erotycznego i agresji zauważył Freud, jak wiadomo, dwie dekady później, odkrywając w człowieku obok energii życia (*libido*) także energię śmierci (instynkt agresji).

Dzieło życia, które przyniosło artyście sławę, choć nie dało mu zadowolenia, nazwał Rubeck „żalem nad złamanym życiem”; i ten żal ma wymiar eschatologiczny, ponieważ „przygnieciony winą człowiek [...] Przez całą wieczność – nigdy nie dostąpi zmartwychwstania. Na wieki pozostanie w swym piekle”⁶². W ostatnim dramacie Ibsena następuje rozpoznanie, że prawa zmysłowego życia i wymiar transcendencji nie są opozycyjne względem siebie i że podstawowym obowiązkiem człowieka jest obowiązek miłości.

W sztukach Ibsena nie ma szczęśliwych rodzin, alkowa jest chora, małżeństwa są uczuciową (seksualną) klęską. Niemal wszystkim jego bohaterom świat się rozpadł. Nawet ci „silni”, a może nawet głównie oni, sparaliżowani są lękami i obsesjami i pragną rzeczy

⁶¹ Tamże, s. 584.

⁶² Tamże, s. 621–622.

niemożliwych. Potrzebę miłości sublimują w sfery megalomańskiego działania.

Przypatrując się twórczości Ibsena, nie można się oprzeć myśli, że jego bohaterowie (a szczególnie bohaterki) mogliby za kilka lat zostać pacjentami doktora Freuda. Paralela z Freudem nie jest oczywiście sprawą przypadku. Zahamowane *libido* (a może raczej odkrycie jego istnienia) było – na co wskazują nie tylko literackie teksty – *signum temporis* epoki. Ibsen problematyce tej nadał dość szczególną sygnaturę – w jego utworach kobiety silnie odczuwają pożądanie, natomiast „zimni” mężczyźni uciekają od życia erotycznego w rozmaite formy sublimacji duchowej. Ibsen zdaje się, w tym samym czasie co Nietzsche, choć zupełnie innymi środkami, mówić, że kultura, w której następuje wyhamowanie siły witalnej, bliższa jest śmierci niż życiu.

KULTURA KONTRA NATURA? O MIZOGINIZMIE *FIN DE SIÈCLE'U*¹

Pewien 23-letni mizogin tak pisał prawie sto lat temu w pracy doktorskiej obronionej na wiedeńskim uniwersytecie: „Kobiety nie mają ani istnienia, ani jestestwa, nie istnieją i są niczym”. „Istota doskonale kobieca nie zna ani logicznego, ani moralnego imperatywu, a wyraz prawo, wyraz obowiązek, obowiązek względem siebie samego jest spośród wszystkich dla niej najbardziej obco brzmiącym wyrazem”. „Mężczyzna nisko stojący stoi tedy jeszcze nieskończenie wysoko ponad kobietą najwyżej stojącą”².

Są to tylko przykładowe cytaty z jednego z bardziej osławionych dzieł *fin de siècle'u*, książki młodego wiedeńskiego psychiatry, Otto- na Weinigera *Geschlecht und Charakter (Płeć i charakter, 1903)*, który samobójczą śmiercią potwierdził swe dość kontrowersyjne – by użyć eufemistycznego określenia – tezy. Młody mizogin zachował

¹ Niniejszy tekst po raz pierwszy opublikowany został jako *Natura i kultura. O mizoginizmie fin de siècle'u* w „Dekadzie Literackiej” 1997, nr 10/11. Kilka lat później wyszła znakomita książka D.D. Gilmore, *Misogyny. The Male Malady*, Pennsylvania 2001 (polski przekład ukazał się dwa lata później: *Mizoginia czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003), w której badacz poddaje wszechstronnej analizie zjawisko mizoginii – w jej uzasadnieniach kulturowych, religijnych, społecznych, naukowych i psychoanalitycznych. Niniejsza wersja tekstu została nieco rozbudowana (głównie w przypisach) i skorygowana (usunięty został fragment dotyczący feminizmu współczesnego).

² O. Weiniger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1921, wyd. II, s. 374, 230, 332 (przekład ukazał się w 1911 r.). Niemieckie wydanie *Das Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* zostało opublikowane w Wiedniu w 1903 r. w dość prestiżowym wydawnictwie Braumüllera.

się niemal jak Kiryłow, bohater *Biesów* Fiodora Dostojewskiego, który zabija się, by dokonać negacji Boga i natury. Otto Weininger popełnił samobójstwo, by dokonać negacji kobiety (kobiety w sobie) i zapewnić nieśmiertelność swemu dziełu³.

Weininger wypowiada w swym dziele przeświadczenie podzielane przez wielu reprezentantów płci męskiej w różnych czasach i w różnych przestrzeniach geograficznych⁴, że kobieta jest bytem nieautonomicznym, pozbawionym podmiotowości, zdeterminowanym życiem popędowym (a więc zwierzęcym). Jej egzystencja realizuje się wyłącznie w sferze cielesności (chuci), poza sferą duchową (nie posiada duszy) i etyczną (jest amoralną „kreaturą”). Można powiedzieć, że kobieta całkowicie i bez reszty opanowana jest przez sferę *id*, podczas gdy u mężczyzny wykształcone zostało *superego*. Zdaniem Weiningera kobietę odróżnia od mężczyzny zarówno egzystencjalny, jak i ontologiczny status: „absolutny” mężczyzna jest wizerunkiem Boga, „absolutna” kobieta to symbol nicości. Strach przed kobietą jest zatem z jednej strony strachem przed pustką, nicością, z drugiej – przed żarłoczną seksualnością, która prowadzi do apokaliptycznej zagłady.

Książka Weiningera miała ogromną liczbę wznowień (pięćdziesiąt wydań niemieckich tylko w latach 20. XX wieku), zdobyła popularność w wielu krajach ówczesnej Europy i oddziaływała na kilka pokoleń pisarzy, by wymienić chociażby Jamesa Joyce’a i Franza Kafkę. W Polsce przychylnie wypowiedzi poświęcili jej między innymi Leo Belmont i Adam Zieleńczyk, a Stanisław Przybyszewski w *Moich współczesnych* nawet oskarżał Weininger’a o plagiat⁵. Podobnie czynił

³ Oczywiście jest to duże i – by tak rzec – metaforyczne uproszczenie. Równie istotnym problemem książki Weininger’a (i jego prywatnym) był złożony problem żydowskiej „Selbsthaß”, o czym nie wolno zapominać.

⁴ Mizoginia jest powszechnie występującą „męską chorobą”, co znakomicie pokazał Gilmore, wskazując na jej wielorakie źródła i objawy, wykorzystując takie teorie jak „freudowski lęk kastracyjny, behawiorystyczną teorię frustracji-agresji, teorię zależności psychicznej z poglądem, że wszyscy mężczyźni doświadczają impulsów regresyjnych” (D. Gilmore, *Mizoginia*, dz. cyt., s. 302).

⁵ L. Belmont, *Genialny wróg kobiet i genialny antysemita Otto Weininger*, Warszawa 1911 (odczyty publikowane w „Wolnym Słowie” w 1910 r.); A. Zieleńczyk

Zygmunt Freud (który także podziwiał młodego mizogina), zarzucając mu „kradzież” teorii biseksualizmu. Również August Strindberg w pracy wiedeńskiego uczonego rozpoznał własne myśli i po przeczytaniu dzieła młodego samobójcy opublikował w wiedeńskiej „Die Fackel” entuzjastyczny artykuł, w którym przyznał, że Weininger miał odwagę obwieścić otwarcie „naukową” tezę o niższości kobiet, którą on sam nieśmiało głosił w swoich utworach⁶. Gdyby żył Nietzsche (który ustami starej kobiety nakazywał w *Tako rzecze Zaratustra*, by idąc do kobiety, nie zapominać bicza) i mógł jeszcze reagować na impulsy płynące ze świata (zmarł trzy lata wcześniej, po wieloletnim zmaganiu się z syfilisem, pod opieką matki i siostry), zapewne i jego opinia byłaby entuzjastyczna lub przynajmniej zbliżona do tej, jaką wyraził po lekturze *Ojca* Strindberga:

Byłem zdumiony ponad wszelką miarę odkryciem dzieła, które wyraża w sposób wspaniały moją własną koncepcję miłości: w jej środkach, wojnie, w jej naturze, śmiertelnej nienawiści płci⁷.

Szkoda, że Nietzsche nie znał powstałej w rok po *Ojcu* autobiograficznej powieści Strindberga, *Spowiedź szaleńca*, będącej wielce subiektywnym zapisem pożycia z Siri von Essen (pisał ją po francusku, by żona nie mogła jej przeczytać), po której opublikowaniu znajomi i przyjaciele uznali go za szalonego. W książce tej postulował:

I chcę przestrzec ustawodawców przed konsekwencjami, jakie pociąga za sobą nadanie praw obywatelskich półmałpom, istotom na niższym szczeblu rozwoju, chorym dzieciom, niedomagającym i zwariowanym trzynaście razy do roku w czasie menstruacji, całkowicie pomyłonym podczas ciąży, a nieodpowiedzialnym przez resztę żywota, nieświadomo-

opublikował w 1911 r. na łamach „Sfinksa” artykuł *Metafizyka płci*, S. Przybyszewski pisał o Weiningerze w *Moich współczesnych. I. Wśród obcych* (Warszawa 1959, s. 147).

⁶ Por. A. Strindberg, *Idolatrie, gynolatrie*, „Die Fackel” 1903, nr 144.

⁷ F. Nietzsche, List do Strindberga z 27 listopada 1888 r.; cyt. za: L. Sokół, *August Strindberg*, Warszawa 1981, s. 135.

mym zbrodniarkom, instynktownie występny, zwierzęco złym – bez świadomości!⁸

Nieco łagodniej wypowiadał się Frank Wedekind, który pisał w *Puszcze Pandory*, że kobieta została stworzona, „by siać nieszczęście, uwodzić, kusić i ztruwać. I mordować tak, by żaden mężczyzna tego nie poczuł”⁹.

Strach przez złem tkwiącym w kobietach i ich niszczycielskimi siłami jest zjawiskiem kulturowo dość rozpowszechnionym. Kobiece łono jest bowiem miejscem narodzin, pierwszym domem mężczyzny, a zarazem obiektem jego pożądania. Jak trafnie ujął to Samuel Slipp: „W rajskim ogrodzie macicy to Adam powstaje z Ewy, a nie odwrotnie”¹⁰. Nic dziwnego, że kobieta wzbudza w mężczyźnie silne i ambiwalentne emocje: pożądanie i wstręt, potrzebę dominacji oraz lęk przed odrzuceniem i podporządkowaniem. Jak wykazała psychoanaliza, począwszy od Zygmunta Freuda po Melanie Klein, kobieta jest źródłem najgłębszych męskich frustracji i wszyscy mężczyźni doświadczają impulsów regresyjnych, a zarazem dążą do dezindywidualizacji z matką. W prymitywnych kulturach te negatywne uczucia (m.in. lęk przed *vagina dentata* i waginą trującą) znajdowały wyraz w dziwacznych rytualizacjach¹¹, w epoce nowożytnej są

⁸ A. Strindberg, *Spowiedź szaleńca*, przeł. i posłowiem opatrzył J.B. Roszkowski, Warszawa 1988, s. 349.

⁹ F. Wedekind, *Die Büchse der Pandora*, Berlin 1969, s. 237.

¹⁰ S. Slipp, *The Freudian Mystique: Freud, Women, and Feminism*, New York 1993, s. 173. Warto tu przypomnieć rzecz oczywistą, że ludzki płód pod względem anatomicznym ma płeć żeńską, męską przybiera pod wpływem działania hormonów. To męskość musi zatem ustawicznie ponawiać gest oddzielenia się od uprzedniego stanu żeńskiego.

¹¹ Np. mężczyźni z plemienia Sambia, bojąc się, że stosunek płciowy wywoła zakażenie w penisach i chorobę, stosują rozmaite zabezpieczenia (wetknięcie liści mięty do nozdrza, włożenie do ust dużego nasienia itp.). Przekonanie, że kobieta chce przechwycić nasienie i osłabić mężczyznę, u prymitywnych plemion jest dość rozpowszechnione. Setki przykładów podaje Gilmore w swojej książce. Np. wedle mieszkańców gór Nowej Gwinei na południowym Pacyfiku kobiety są traktowane jako niebezpieczne fizycznie i moralnie i grożą zarażeniem. Dłuższy kontakt fizyczny może się skończyć wysychaniem skóry i utratą narządów

źródłem rozmaitych fobii, a zwłaszcza fantazji lękotwórczych: lęku kastracyjnego, strachu przed unicestwieniem *ego*, wchłonięciem przez kobiecość, powrotu do „nicości” itp.

Wielu teoretyków postmodernistycznych zauważa, że kobieta jest „tekstem do odczytania”, poddawanym nieustannej suplementacji i zawłaszczanym w konkretnych sytuacjach. Można więc zadać pytanie, jakie sensy nadano temu „tekstowi” na przełomie XIX i XX wieku, jakie formy przybrał antykobiece dyskurs i co spowodowało tak dużą intensywność występowania mizoginistycznych fobii. Czy u ich źródeł tkwiła wyłącznie (jak się na ogół uważa) (pod)świadoma reakcja androcentrycznej kultury zagrożonej przez feministyczne ruchy?¹²

Ruch emancypacyjny, rozwijający się intensywnie od połowy XIX wieku, dążył do znaczącej korekty istniejącego układu sił między płciami. Najogólniej mówiąc, zmierzał do weryfikacji trwającej od wieków instrukcji kulturowej, w której role kobiece podporządkowane były męskim. Po stu latach pojawiły się pewne spektakularne sukcesy działań feministycznych, do jakich można z pewnością zaliczyć uzyskanie prawa kobiet do studiów uniwersyteckich (we Francji i Szwajcarii w latach 60. XIX wieku). Dostęp do wiedzy był niewątpliwie najbardziej znaczącym sygnałem nadszyciąjącej rewolty symbolicznego porządku patriarchalnej kultury.

płciowych, a w końcu śmiercią. Najstraszliwszą trucizną jest krew menstruacyjna, więc ojcowie poddają synów rytuałom przeciwdziałającym ohydny wpływ matek. Podobnie w Ameryce Południowej, w lasach dorzecza Amazonki, kobiety traktuje się jak zarazę, która zatruwa wydzielinami z waginy. U wielu ludów przedpiśmiennych mówi się o waginie jako bramie, przez którą zło przedostaje się do świata. Kobiety przez biologiczne cykle i tajemnice kojarzone są z mroczną stroną natury. W wielu kulturach istnieje lęk przed *vagina dentata*, a także wiara w to, że krew menstruacyjna zaraża lub zwiastuje śmierć (wagina trująca) itp. Por. D. Gilmore, *Mizoginia*, dz. cyt., s. 32–113.

¹² O przyczynach mizoginizmu pisała już M. Podraza-Kwiatkowska w szkicu *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja* (w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975), wskazując także na liczne mity i obrazy ewokujące ówczesne nastroje niechęci do kobiet.

Demonizuje się kobiety po to, aby móc nad nimi panować, i tej oczywistej tezy nie chciałabym tu rozwijać. Warto natomiast zwrócić uwagę na kilka innych sensów mizoginistycznego „tekstu”, które wydają się równie ważne w rozumieniu tej zbiorowej fobii. Dążenie kobiet do zrównania obydwu płci odczytywane było bowiem także jako projektowanie człowieka bezpłciowego, demonizacja płci stała się swoistą obroną przed rzekomą unifikacją seksualną, zagrażającą prokreacyjnym celom ludzkości. Pierwotne lęki i traumatyczne męskie projekcje / podejrzania (obecne w społeczeństwach przedpiśmiennych, związane z lękiem przed wygaśnięciem rodu) ubrały się pod koniec XIX wieku w nowe maski. Ciekawe jednak, że mizoginizm demonizował kobiecą seksualność, co można traktować jako finalny akt ekspansji naturalistycznego stylu myślenia, który zdominował umysłowość drugiej połowy XIX wieku.

Światopogląd naturalistyczny, traktujący człowieka jako pozbawionego duszy, wolnej woli i zdeterminowanego biologicznie osobnika (podporządkowanego prawom przyrody i dziedzicznie obciążonego), odsłaniał potęgę popędu płciowego – siły kreującej gatunek, ale często niszczącej jednostkę – jako najpotężniejszej energii przyrody. Mizoginizm w owym seksualnym zdeterminowaniu człowieka dostrzegał głównie uzależnienie mężczyzny od kobiety. Ona bowiem jest uosobieniem Natury, to jej cielesność zaprzecza transcendencji. Męski psychotyczny lęk przed kobiecością był więc z jednej strony strachem przed ekspansją kobiety w życie społeczne, przed naruszeniem tradycyjnego porządku społecznego, z drugiej – strachem przed naturą, a zwłaszcza potęgą płci, zniewalającą człowieka przymusem prokreacji¹³.

Przymus ów najsilniej wyraził Artur Schopenhauer w *Metaphysik der Liebe*, odzierając miłość z wszelkiej duchowości i przedstawiając ją

¹³ Pisał o tym W. Gutowski, który mizoginizm uznał za jeden z objawów modernistycznego naturowstrętu, odrazy do natury pojmowanej jako pozaludzka, determinująca siła ontyczna (por. tegoż, *Nagie dusze i maski [o młodopolskich miłach miłości]*, Kraków 1992, s. 58).

wyłącznie jako instynkt gatunku, fortel natury, która realizując własne prokreacyjne cele, przyciąga ku sobie dwoje ludzi mających wydać na świat przyszłe potomstwo. „Miłość, jakkolwiek wzniosła się wydawać może, spoczywa cała w instynkcie płciowym – pisze Schopenhauer – występuje wszędzie jako demon zniszczenia i zagłady”¹⁴. Zauważa jednocześnie, że to raczej kobietą niż mężczyzną rządzi instynkt.

Rémy de Gourmont pisał, że człowiek jest zwierzęciem podległym prawom przyrody, ale to kobieta, silniej niż mężczyzna, podporządkowana jest naturze, albowiem zadaniem mężczyzny jest praca, kobiety – rozplód. Żeńskiej istoty nie można ani potępiać, ani sądzić – sugerował francuski pisarz i antropolog – ponieważ, kierując się instynktem, nie jest odpowiedzialna za swoje czyny. Autor *Fizyki miłości* (1903)¹⁵, inaczej niż Weininger, u którego widok nagiej kobiety wzbudzał uczucie odrazy, dostrzega jednak uroki płynące z obcowania z nią, podkreślając piękno kobiecego ciała, podniecające zwłaszcza „niewidocznością organów płciowych”. Gourmont, badając formy miłości w świecie przyrody, skonstatuje jednoznacznie, że „feminizm” (dla niego równoznaczny z pojęciem matriarchatu) dominował wśród gatunków bardziej pierwotnych, w świecie owadów i niektórych grup ptaków. Później samiec stał się równym lub wyższym od samicy. Proces ewolucyjny polega zatem na przezwyciężaniu prymitywnych form matriarchalnych.

Ta myśl o „niższości” kobiety i form społecznych, jakie kobiecość może stworzyć, była w XIX wieku dość powszechnie werbalizowana. Jakub Bachofen w pracy *Das Mutterrecht* (*Prawo matki*)¹⁶, 1861), ba-

¹⁴ A. Schopenhauer, *Psychologia miłości*, przeł. A.L., Warszawa 1901, s. 10, 11.

¹⁵ R. de Gourmont, *Fizyka miłości. Rzecz o instynkcie płciowym*, przeł. S. Michalski, Warszawa 1913, s. 63. Tytuł oryginału *Physique de l'amour. Essai sur l'instinct sexuel*, Mercure de France, 1903.

¹⁶ Jakub Bachofen w książce *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynäkokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, badając greckie i egipskie mity i symbole, stwierdził, że w początkach cywilizacji dominowała matriarchat. Por. J. Bachofen, *Matriarchat. Studium na temat ginajkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007.

dając kulturę egipską i grecką, postawił tezę, że ewolucja prowadzi od matriarchatu ku patriarchalnej strukturze. Regres do kobiecych rządów stanowić może cywilizacyjne zagrożenie. Inny antropolog, Szkot John McLennan, autor *Primitive Marriage* (1865) oraz *Studies In Ancient History* (1876), utrzymywał, że kobiety są mniej pożyteczne od mężczyzn. John Lubbock napisał w *Prehistoric Times* (1865), że to istoty słabe, które niewiele wniosły do cywilizacji. Karol Darwin w dziele *O pochodzeniu człowieka* (1871) stwierdza, że kobieta reprezentuje miniony i niższy etap cywilizacyjnego rozwoju człowieka. Nawet Emil Durkheim podkreślał biologiczną niższość kobiety, pisząc, że objętość czaszki mężczyzny i kobiety wykazuje znaczące różnice na korzyść mężczyzny¹⁷. Prace Zygmunta Freuda uprawomocniły te poglądy teoriami psychoanalitycznymi. Skoro źródłem poczucia moralności jest *superego*, czyli sumienie, to u chłopców rodzi się ono wraz z kompleksem Edypa i jest bardziej dojrzałe niż u kobiet, których zmysł moralny pozostaje niedorozwinięty¹⁸.

Patriarchat traktowany był zatem jako rezultat naturalnego rozwoju biologiczno-społecznego, zmierzającego od form prostych ku bardziej złożonym, a więc doskonalszym, co znajdowało naukowe uzasadnienia. Dążenia emancypacyjne kobiet naruszały zatem nie tylko istniejący układ kulturowy, lecz także pewną spójną wizję świata i jego rozwoju. Ofensywę feministek próbowano tłumaczyć

¹⁷ E. Durkheim, *The Division of Labor In Society* (1893); por. polski przekład *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2012.

¹⁸ Teorię tę rozwinie w pracy *Kultura jako źródło cierpień* (1931), gdzie uzasadnia, dlaczego kobiety są wrogo nastawione do cywilizacji: „Kobiety zajęły stanowisko przeciwne nurtowi rozwoju kultury, wywierając nań wpływ hamujący i zawracający [...] praca kultury, która zawsze była sprawą raczej mężczyzn, stawia im trudniejsze zadania, zmusza ich do sublimacji popędów, do czego kobiety nie dorosły w równym stopniu. Ponieważ człowiek nie dysponuje nieograniczonymi zasobami energii psychicznej, musi rozwiązywać swe zadania poprzez celową dystrybucję *libido*. To, co zużywa w celach kulturalnych, w znacznej mierze zabiera kobietom i życiu seksualnemu [...]. Patrząc na to, kobieta zauważa, że wymagania kultury spychają ją na plan dalszy, toteż pojawia się u niej wroga postawa wobec niej” (Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 50).

jako swoisty atawizm i patologię, jak czynił to na przykład Weininger, który pisał, że niewiasty dążące do emancypacji są swoistymi „mieszkańcami płciowymi”, cechując je anatomiczne znamiona męskie¹⁹, czy Strindberg, dla którego negacja płciowości była najbardziej niebezpiecznym elementem feministycznej rewolty, ponieważ zagraża naturalnym prokreacyjnym celom, *eo ipso* dalszemu trwaniu życia. Unifikacja płciowa zabija bowiem naturalną, zmysłową miłość, co widać w kreacjach Strindbergowskich „półkobiet”, takich jak panna Julia, Laura z *Ojca* czy jej córka Berta z *Kolegów*²⁰.

Dawniej mężczyzna żenił się z kobietą – skarży się w *Ojcu* Rotmistrz – obecnie wchodzi w spółkę z wykonawczynią zawodu albo żyje z przyjaciółką! Po czym spółkuje z współniczką małżeńskiej firmy lub hańbi przyjaciółkę! Gdzie się podziała miłość, zdrowa miłość zmysłowa?²¹

A Axel z *Kolegów* powie do zdolniejszej od niego żony malarki:

Nigdy nie robiłaś na mnie wrażenia, jakbyś należała do innej płci. A miłość, widzisz, może i powinna istnieć tylko między osobnikami odmiennych płci... [...] Bo kolegów chce się mieć w kawiarni, a w domu żonę!²²

Mizoginizm Strindberga nie wyrastał z lęku przed ekspansywną seksualnością kobiety (jak u Weininger i innych mizoginów epoki), ale z przerażenia matriarchatem jako nieuchronnie zbliżającą się

¹⁹ O. Weininger, *Płeć i charakter*, dz. cyt., s. 83.

²⁰ Posądzanie emancypantek o oziębłość płciową było wówczas dość powszechne. Np. Frank Wedekind i Karl Krauze, którzy walczyli o seksualną wolność kobiety, o prostytutki i samotne matki, nienawidzili ruchu kobiecego, który nazywali związkiem oziębłych kobiet.

²¹ A. Strindberg, *Ojciec. Dramat w trzech aktach*, w: tegoż, *Dramaty*, wybrał i przeł. Z. Łanowski, posłowie L. Sokół, Poznań 1976, s. 61.

²² A. Strindberg, *Koledzy. Komedia w czterech aktach*, przeł. Z. Łanowski, w: tegoż, *Dramaty*, dz. cyt., s. 161–163. W tym dramacie padają także znaczące stwierdzenia dotyczące kobiecych emancypacyjnych uzurpacji: „mam wrażenie, jakbyście się wdzierały jak maruderzy na pole, gdzie myśmy walczyli, kiedy wyście siedziały przy piecu (tamże, s. 114–115); „Chowałyście się w krzakach, kiedy my toczyliśmy boje, a teraz, gdy nakryliśmy do stołu, wy zasiadacie przy nim jak u siebie w domu!” (tamże, s. 126).

kulturową koniecznością. Francuski socjolog Paul Lafarque, nawiązując do Bachofena, próbował udowodnić, że matriarchat był pierwotną formą organizacji ludzkości, obalony został w wyniku wojny płci i kolejna zmiana może się dokonać w podobny sposób²³. Strindberg przybierające na sile feministyczne ruchy własnej epoki odbierał jako rebelię zmierzającą do przywrócenia matriarchatu. Swój lęk przed nadejściem władztwa kobiet w sposób najbardziej wyrazisty prezentuje w *Ojcu*. Konflikt małżeński Rotmistrza i Laury jawi się tu jako epizod odwiecznej walki płci: „To zupełnie jak nienawiść rasowa” – mówi Rotmistrz do żony. – „Jeśli prawdą jest, że pochodzimy od małpy, to w każdym razie od dwóch różnych gatunków”, a Laura stwierdza: „miłość mężczyzny i kobiety jest walką”²⁴. I – zdaniem Strindberga – jest to walka o władzę. „Chcę władzy!” – mówi Laura. – „Bo o cóż chodzi w tej całej walce na śmierć i życie, jak nie o władzę?”²⁵.

Walka ta pojmowana jest jako odwieczna wojna między patriarchatem i matriarchatem. W jednym z artykułów pisanych podczas pracy nad *Ojcem* Strindberg tak diagnozował wojnę płci i jej przewidywane rezultaty: „Walka kobiet jest walką niższych przeciwko wyższym i kiedy zatryumfują kobiety, a wraz z nimi matriarchat, zapanuje era nowego barbaryzmu”²⁶. Niższość kobiety ma bowiem naturalne (biologiczne) uzasadnienie. Kobieta jest tylko fonografem, który powtarza słowa mężczyzny – jak mówi jeden ze Strindbergowskich bohaterów – pustym mózgiem, który mężczyzna musi naładować swoją energią, kanibalem (wampirem), który pożera wiedzę i duszę mężczyzny: „wąż się najadł i trawi”²⁷, powie Gustaw

²³ Artykuł P. Lafarque’a ogłoszony był w „La Nouvelle Revue” 15 marca 1886 r. Strindberg w przedmowie do tomu opowiadań *Małżeństwa* cytuje fragmenty tego artykułu.

²⁴ A. Strindberg, *Ojciec*, dz. cyt., s. 45, 46.

²⁵ Tamże, s. 42.

²⁶ Cyt. za: M. Lamm, *August Strindberg*, Stockholm 1948, s. 207.

²⁷ A. Strindberg, *Wierzycciele*, w: tegoż, *Wybór dramatów*, wybrał, przeł. i przypisami opatrzył Z. Łanowski, wstęp L. Sokół, Wrocław 1977, s. 209.

o Tekli, sugerując, że kobieta jest wampirem żerującym na mężczyznę, a także – niedorozwiniętym dzieckiem:

Widziałeś kiedyś nagą kobietę? – Naturalnie, tak! To młody chłopiec, tyle że z piersiami, nie dokończony mężczyzna, dziecko, które wybująło w górę zbyt szybko i zatrzymało się w rozwoju chronicznie anemiczne, tracące regularnie krew trzynastą razy do roku!²⁸

Zachodnioeuropejski dyskurs filozoficzny przypisywał kobiecie od czasów antyku rolę wklęsłego lustra, negatywnego Innego mężczyzny, jak pisała Luce Irigaray (*Le Langage des déments*, 1973). Mizogini byli przeświadczeni o tym, że kobieta jest wyłącznie biologiczną istotą, a jeżeli próbuje być jeszcze czymś innym (zdobyć zarezerwowaną dla mężczyzn pozycję w kulturze), to przestaje już być kobietą. Mizoginizm *fin de siècle'u* odwoływał się przede wszystkim do biologiczno-seksualnej, a nie kulturowej argumentacji (*passus* Strindberga byłby tu raczej wyjątkiem²⁹). Dlatego odżywają wówczas rozmaite mity, w których kobiecie przypisane jest miejsce w świecie Natury, chaosu, szatana, a dzieła sztuki obfitują w motywy Dalili, Judyty, Salome, kobiety wampira, modliszki pożerającej samca itp.³⁰

Przywoływane są kulturowe ilustracje mizoginistycznego demonizowania pierwiastka kobiecego w pierwotnych religiach: Maja, uosabiająca w filozofii indyjskiej siłę tworzącą kosmiczną ułudę rzeczywistości; Kali, hinduska bogini śmierci; Astarte, fenicka bogini miłości, której jedną z form kultu była prostytutka sakralna; Lilith, pierwsza żona Adama, apokryficzna kochanka szatana itp. Odżywają stworzone przez świat klasyczny potwory płci żeńskiej: Meduza, demon o węzowych włosach, zamieniająca spojrzeniem mężczyzn

²⁸ Tamże, s. 212.

²⁹ Strindberg przenikliwie zauważył, że feministyczna rewolta zmierza do generalnej weryfikacji obowiązującej kulturowej instrukcji między płciami, co wywołało zaniepokojenie i gwałtowny sprzeciw.

³⁰ Zwróciła już na to uwagę M. Podraza-Kwiatkowska w szkicu *Salome i androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, dz. cyt.

w kamień; Harybda, żarłoczna potworzyca pochłaniająca żeglarzy i ich okręty, straszliwy wir wsysający mężczyzn w odmet zapomnienia; Hekate, pędząca nocą z płonącymi pochodniami w towarzystwie upiorów i wyjących psów; Furia i Harpie, cuchnące wiedźmy ściągające mężczyzn; okrutne Erynie, pędzące człowieka ku obłędowi i śmierci; Kirke zamieniająca towarzyszy Odyseusza w świnie; Medea, która z zemsty za niewierność Jazona zabiła własnych synów, czy Pandora, która wypuściła na świat wszelkie nieszczęścia itp.

Powoływano się na osławioną nienawiść do kobiet starożytnych myślicieli (Seneki, traktaty Owidiusza i Juwenalisa), którzy zachęcali mężczyzn do unikania seksu i małżeństwa; wielką niechęć ojców Kościoła (zwłaszcza Saturniusa, Jezusa Syracha, św. Pawła, Marbodiusza, Tertuliana, św. Hieronima, Orygenesza, św. Atanazego, św. Ambrożego itp.³¹) czy średniowiecznych magów (Raymonda Lulle, Korneliusza Agrypy, Paracelsusa). Przywoływano wątki antyfeministyczne występujące w pierwszym Liście do Koryntian, gdzie mowa o tym, że kobieta musi być posłuszna mężczyźnie z racji moralnych ustanowionych przez Boga, przypomina się dzieła pierwszych filozofów chrześcijańskich, zwracając uwagę na koncepcje św. Augustyna, który ciało kobiece postrzegał wyłącznie seksualnie i nie traktował go jako odbicia duszy (to przeświadczenie znajdzie się zresztą w słynnym *Dekrecie Gracjana* z ok. 1140–1150, który aż do początków XX wieku będzie stanowić główne źródło prawa kościelnego), czy św. Tomasza, który uzasadniał obowiązek po-

³¹ Dla zilustrowania tej antykobiecej obsesji przytoczę parę cytatów: Saturninus obwieszczał w II w., że „małżeństwo i prokreacja to dziedziny szatana” i czystość mianował najwyższą chrześcijańską cnotą. Niedługo potem św. Atanazy ogłosił, że pożądliwość stanowi zasadniczą przeszkodę w osiągnięciu stanu łaski. Klemens Aleksandryjski twierdził, że „każdą kobietę powinien ogarniać wstyd na samą myśl, że jest kobietą”, zaś św. Ambroży pisał: „Ludzie, którzy zawarli związki małżeńskie, powinni płonąć ze wstydu z powodu stanu, w jakim żyją, skoro równa się on prostytuowaniu członków Chrystusa”. Tertulian, u którego histeryczna nienawiść do kobiet osiągnęła apogeum, głosił, że lepiej byłoby, gdyby gatunek ludzki wyginął, niż miał się rozmnażać drogą płciową (por. W. Lederer, *The Fear of Women*, New York 1968, s. 160–164).

słuszeństwa kobiety względem mężczyzny jej cielesno-duchową „niedoskonałością”³².

Odzywająca pod koniec stulecia gnoza i moda na rozmaite herezje także przywoływała mizoginistyczne nastroje. Schyłek wieku to wszak okres tworzenia tajnych stowarzyszeń i rozkwitu wiedzy ezoterycznej. W sztuce przełomu wieków manichejski dualizm ducha i materii symbolizowany bywał często opozycyjnością mężczyzny i kobiety, walka Dobra ze Złem została zastąpiona walką płci.

Mizogini wczesnomodernistycznej epoki dysponowali zatem licznymi kulturowymi kliszami, pozwalającymi na ekspresję anty-kobiecych nastrojów. Płciowość była co prawda fundamentem ówczesnego projektu Ja, moderniści nie wytworzyli jednak – co interesujące – nowego języka umożliwiającego dyskurs płciowy, lecz posłużyli się zastanymi w kulturze spetryfikowanymi obrazami, których użycie poddali tylko pewnym modyfikacjom. Deterministyczno-biologiczna wizja świata pozwalała eksponować motyw kobiety samicy, uosobienie niszczącej amoralnej Natury, przerażającej seksualnej żarłoczności, tak często ewokowany w obrazach kobiety modliszki, lwicy rozrywającej ciało swej ofiary, polipa wysysającego męską duszę³³. Tęsknoty do transcendencji znajdowały zaspokojenie w obrazach transgresji „w górę”, negacji pierwiastka cielesnego, w odrzucaniu ziemskiej kochanki, jak to poetycko wyraził Fryderyk Nietzsche w *Siedmiu pieczęciach*: „Nigdy nie napotykał kobiety,

³² Interesująca jest koncepcja Petera Browna, który stawia tezę, że wczesny Kościół katolicki celowo podkreślał konieczność seksualnej ascezy, bo tylko ona mogła wyróżnić wiarę chrześcijańską spośród innych, nadając jej niepowtarzalną tożsamość. Seksualny purytanizm posłużył jako integrująca ogniskowa, określająca nową walczącą religię i sprzyjająca jej wewnętrznej społecznej i moralnej spójności. To oznaczało wyrzeczenie się kobiet, więc mizoginia stała się czymś w rodzaju samookreślającej się ideologii (por. D. Gilmore, *Mizoginia*, dz. cyt., s. 239).

³³ O tych i innych motywach szczegółowo pisze W. Gutowski w książce *Nagie dusze i maski*, dz. cyt. oraz w szkicach: *Egzotyzm młodopolskiej erotyki. Próba typu- i topologii i Erotyczne bestiariusz Młodej Polski* zamieszczonych w książce autora *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.

z którąbym dzieci chciał: snąć ta jest kobietą, którą kocham: albowiem kocham cię, o wieczności! Albowiem kocham cię, o wieczności”³⁴.

W sztuce modernistów mizoginów nie pojawia się prawdziwy wizerunek kobiety, lecz jej mity, bowiem negatywne enagramy kulturowej pamięci są najlepszym medium manifestacji kolektywnej męskiej fantazji. Przyglądając się dziełom Ewarda Burne-Jonesa, Féliciena Ropsa, Edwarda Muncha, Gustawa Moreau, Alfreda Kubina, Odilona Redona, Gustava Vigelanda; czytając niektóre utwory Lwa Tołstoja (zwłaszcza *Sonatę Kreuzerowską*) Rémy’ego de Gourmonta, Jules’a Barbeya d’Aureville’ego, Oskara Wilde’a, Stanisława Przybyszewskiego, Jerzego Żuławskiego, Jana Kasprowicza, Tadeusza Micińskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Stefana Żeromskiego ma się wrażenie ekspresji głębokich pokładów zbiorowej podświadomości. Obrazy i mity stanowią wszak odzwierciedlenie właściwości psychicznych wspólnoty kulturowej, wyrażają mniej lub bardziej uświadomione tendencje danej kultury.

Obawa przed ekspansywną kobiecością w przestrzeni męskocentrycznego porządku kultury znajdowała różne ekwiwalenty obrazowe, mizoginizm przejawiał się w formach mniej lub bardziej ukrytych. Kobieta narzędzie rozkoszy to stosunkowo najslabsza projekcja mizoginistyczna, zawierająca w sobie niechęć do podmiotowości kobiety, ale pełną akceptację jej cielesności, traktowanej jako przedmiot posiadania. To ekspresja dominacji męczyzny, świadomego swej władzy nad ciałem i duszą kobiety. W najbardziej chyba znanym wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Lubię, kiedy kobieta...* (który z jednej strony stanowił wyraz typowego męskiego odczuwania, z drugiej kreował wzorzec zachowań erotycznych) podmiot liryczny z klinicznym niemal dystansem podglądał reakcje partnerki podczas miłosnego aktu. Erotyki Tetmajera, które przełamały w literaturze polskiej kulturowe tabu zabraniające odważnego

³⁴ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia, b.r., s. 271.

mówienia o doświadczeniach miłosnych, były nie tylko naruszeniem konwenansu wstydlivosti. W sposób najpełniejszy oddawały męski punkt widzenia na uczuciowe i erotyczne relacje obu płci.

Podobnie, choć raczej „metafizycznie” niż zmysłowo, pisał o relacji kobiety i mężczyzny Stanisław Przybyszewski w młodzieńczym eseju *Ola Hansson* (opublikowanym w 1893 r. w Niemczech):

W kobiecie kocham siebie, moje do najwyższego stopnia spotęgowane Ja. Moje rozdrobnione, we wszystkich kątach mózgu drzemiące stany, w jakich spoczywała tajemnica mojej istoty, zgromadziły się, skoncentrowały wokół tej kobiety, jak opiłki żelaza wokół magnesu³⁵.

Mężczyzna kocha tę kobietę – powiada autor *Androgyne* – która umożliwi mu najgłębszą penetrację własnej podświadomości oraz zmysłowo-metafizyczne doświadczenie płciowego zespolenia. Tylko określona kobieta może się dopasować do intymnego *arriére-fond* duszy mężczyzny i wywołać w nim przeżycie najwyższego szczęścia.

Kochanka traktowana jest zatem nie jako partnerka, lecz „korelat” mężczyzny, seksualny element wkomponowujący się w obszar jego potrzeb i pragnień, a miłosna „instrukcja” ma charakter aprioryczny. Także Nietzsche traktował kobietę jako „komponent” mężczyzny: „Szczęście mężczyzny brzmi: ja chcę. Szczęście kobiety: on chce”³⁶ – pisał przecież w *Tako rzecze Zaratustra*.

Nic więc dziwnego, że jednym z głównych haseł ówczesnego feminizmu było hasło – zaczerpnięte zresztą z Ibsenowskiej *Nory* – „być człowiekiem”. Z przedmiotu posiadania stać się podmiotem własnych uczuć i myśli. Także sfery zmysłów. A najbardziej spektakularną i najłatwiejszą do zrealizowania formą wolności (i – w tym wypadku również – równości) jest wolność seksualna. Koniec ubiegłego wieku był rzeczywiście okresem swoistej „seksualnej rewo-

³⁵ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*, w: „*Synagoga szatana*” i inne eseje, wyb., wstępem opatrzyła, przeł. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 85.

³⁶ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, dz. cyt., s. 75.

lucji”, widocznej szczególnie silnie w środowiskach artystycznej bohemy Paryża, Berlina czy Krystianii (dzisiejsze Oslo). Dagny Juel (później Przybyszewska), jedna z czołowych *femmes fatales fin de siècle’u*, obiekt namiętnych uczuć wielu wielkich artystów, miała w ciągu jednego miesiąca – jak złośliwie twierdził zakochany w niej i odrzucony Strindberg – kochanków czterech narodowości³⁷.

Owa seksualna rewolucja, sankcjonująca wzorce „wolnej miłości”, a będąca prostą konsekwencją podważenia obowiązujących wcześniej wartości, zwłaszcza zasad nienaruszalności i świętości małżeństwa (najwspanialsze kreacje „wolnych” kobiet, jak Anna Karenina, Nora czy Emma Bovary, stworzone zostały – paradoksalnie – właśnie przez mężczyzn), stanowiła istotne zagrożenie dla ówczesnej kultury. Pozornie akceptowana – jej animatorami byli wszak sami mężczyźni – w rzeczywistości jednak wyzwała uczucia ambiwalentne, które wydobywały na jaw rozmaite obsesje i fobie.

Jako zagrożenie postrzegane było przede wszystkim naruszenie „przymusu dziewictwa”, co będzie obsesyjnie powracać na przykład w utworach Przybyszewskiego, domagającego się od kobiety *virgo intacta*. Przyczyną egzystencjalnego „ból istnienia” i wyzwolenia instynktu zniszczenia staje się dla bohaterów Przybyszewskiego przekonanie – związane z chrześcijańską moralnością i podbudowane pozytywistyczną teorią „impregnacji” Prospera Lucasa – że kobieta „zawsze należy do pierwszego”, dla następnych może być tylko „wrogiem” („Wszystko można zrozumieć [...] a jednak – na dnie duszy pozostanie stary przesąd – he, he – idiosynkrazja do kobiety, która...”³⁸).

³⁷ Strindberg, który żywił do Dagny po jej ślubie z Przybyszewskim głęboką nienawiść, pisał w jednym z listów do Adolfa Paula: „Polak obrzydził ją sobie, gdyż w jednym miesiącu miała cztery narodowości” (A. Paul, *Strindberg-Erinnerungen und Briefe*, München 1924, s. 195–196).

³⁸ S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, Lwów 1899, s. 171. Zupełnie inaczej niż Freud, który zwrócił uwagę (wprawdzie ponad dwadzieścia lat później) na inny aspekt defloracji: „defloracja pociąga za sobą nie tylko skutek kulturowy, jakim jest przykucie kobiety na stałe do mężczyzny; defloracja wyzwała również archaiczną reakcją wrogości do mężczyzny, która może przybrać formy patologiczne dostatecznie często przejawiające się jako zjawiska zahamowania w życiu miłos-

W *idée fixe* dziewictwa najsilniej odbijały się męskie prawo i potrzeba wyłącznego posiadania kobiety, sprawowania władzy nad jej duszą i ciałem, a także – co może warto podkreślić – w ten sposób „uaktywniała się” pierwotna narcystyczna rana. Niemożność zrealizowania „przymusu defloracji” wytwarza mechanizmy zastępcze. W bohaterach Przybyszewskiego patologiczną wrogość wywołuje wszelkie zawłaszczenie ciała ukochanej kobiety, zwłaszcza zdrada³⁹, a nawet następny partner odrzuconej kochanki: „nigdy nie zdołam zapomnieć, że mogłaś po mnie stać się kochanką innego” – mówi Gordon do porzuconej przez niego Heli. – „Bo wtedy odrazę czuć będę ku tobie i wstręt, i wstyd”⁴⁰. Można powiedzieć, że tabu dziewictwa, zakaz odnoszący się do porządku społecznego, zostaje uwewnętrznione i przekształcone w *abjection*, która, wedle Julii Kristevej, dotyczy głównie cielesności i związana jest z definiowaniem się Ja⁴¹.

Kobieta demon i kobieta samica to najmocniejsze chyba obrazy ewokujące niechęć, strach, przerażenie, a nawet nienawiść do ekspansywnego pierwiastka żeńskiego. Na sztychach Ropsa zjawia się kobieta jako apokaliptyczna nierządnicą, w której drzemią pierwotne instynkty zła, żądza zbrodni, świętokradztwa i perwersji. Obraz

nym małżonków” (S. Freud, *Przyczynki do psychologii życia miłosnego. III. Tabu dziewictwa*, w: tegoż, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, *Dzieła*, t. 5, Warszawa 1999, s. 206). Freud podkreśla, że w wielu archaicznych kulturach oszczędza się małżonkowi aktu defloracji, ponieważ może on wytworzyć wrogość wobec mężczyzny. Przywilej pozbawienia kobiety dziewictwa przenosi się na najstarszego (kapłana, świętego starca), namiastkę ojca.

³⁹ Temat ten podjęty został w poemacie *Z cyklu Wigilii* oraz *Nokturnie* (w: S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, dz. cyt.).

⁴⁰ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, oprac., nota edytorska, przypisy i post. G. Matuszek, Kraków 1993, s. 26.

⁴¹ Refleksje Kristevej dotyczą oczywiście konstituowania się tożsamości podmiotu i podejmują temat granicy pomiędzy wnętrzem a powierzchnią ciała. Podmiotowość wspiera się na odczuciu ciała jako spójnej całości i odrzuceniu tego, co uznaje się za brudne i plugawe, czyli głównie cielesne funkcje (por. J. Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, przeł. L.S. Roudiez, New York 1982). Porównanie tego procesu do odrzucenia „brudnej” kochanki u Przybyszewskiego wydaje się zasadne i inspirujące.

Aubrey Beardsley przedstawia Salome, która z sadystyczno-miłosnym pożądaniem unosi ściętą głowę Jana Chrzciciela. Motyw Salome będzie zresztą jednym z ulubionych motywów epoki, pojawi się na płótnach Gustave'a Moreau, Gustava Klimta, w utworach Stéphane'a Mallarmégo, Gustave'a Flauberta, Hermanna Sudermana, Oscara Wilde'a i wielu innych.

W literaturze polskiej motyw Salome najsilniej obecny jest w twórczości Jana Kasprowicza. Córka Herodiady będzie bohaterką hymnu *Salome*, w którym problem zbrodniczego erotyzmu kobiecego jest tematem centralnym (Kasprowiczowska Salome prosi o głowę św. Jana Chrzciciela, ponieważ ten odmówił jej miłosnego aktu). Wątki mizoginistyczne wyrażane są również w hymnie *Dies irae*, gdzie jak leitmotiv przewijają się postać „złoćciśtwołosej, grzesznej Ewy”, która oddaje swe rozpustne ciało szatanowi. W utworze Kasprowicza Ewa jest sprawczynią zła, ale to Adam musi unieść nadludzkie brzemie grzechu.

Kiedy w 1895 roku Przybyszewski w przedmowie do *De profundis* pisał, iż „w dzisiejszych czasach dusza objawia się tylko we wzajemnych stosunkach płci”⁴², to w stwierdzeniu tym zamknął pewną konkluzję na temat własnej epoki, przypominając wnioski wpisane w teorie Freudowskiego *libido*. We wczesnej eseistyce polskiego pisarza, tworzącego swe pierwsze teksty w języku niemieckim, pojawi się wizerunek kobiety jako ucieleśnienia płciowości, swoiste połączenie średniowiecznej czarownicy i nowoczesnej kurtyzany. Kobieta choć pojmowana jest tu jako odwieczny wróg mężczyzny, albowiem „Samson zawsze ulega Dalili za cenę płciowej ekstazy, co pięć sekund trwa”⁴³.

⁴² S. Przybyszewski, *Pro domo mea*, w: „*Synagoga szatana*” i inne eseje, dz. cyt., s. 115. Zauważmy, że u Przybyszewskiego widoczne są wyraźne ambiwalencje w traktowaniu miłosnego doświadczenia. Wstręt i pogarda sąsiadują z fascynacją sferą erotyki, obok mitu chuci pojawia się mit androgyne, wyrażający tęsknotę za mistycznym stopieniem się dusz kobiety i mężczyzny.

⁴³ S. Przybyszewski, *Franz Flaum*, w: „*Synagoga szatana*” i inne eseje, dz. cyt., s. 233.

Przerażenie biologicznym zdeterminowaniem człowieka miało swe podstawy w poczuciu uzależnienia od kobiety, albowiem tylko ona może dać mężczyźnie najwyższą rozkosz, a rozkosz była wszak imperatywem dekadentckiej epoki, poszukującej w obliczu utraty absolutnych sensów coraz bardziej intensywne doznań. Przybyszewski podzielałby zapewne przeświadczenie Jeana Baudrillarda, że „siłą kobiecości jest uwodzenie” i że „kobieta jest niczym i w tym tkwi jej siła”⁴⁴. Mizogini uświadomili, że kobieta, posiadając owo „nic”⁴⁵, dzierży władzę nad mężczyzną, gdyż on właśnie tego nic najbardziej pragnie. Kobieta zarazem odwołuje się do transcendencji, jest przyczyną regresu prowadzącego w otchłanie natury. Dlatego silnemu pożądaniu sprzeciwia się w mężczyźnie – jak pisze Przybyszewski w eseju o twórczości Franza Flauma – religijne uczucie ascety i maga, który nie chce skałać swej duszy w życiu płciowym.

W tej metafizyczno-biologicznej koncepcji skrzętnie ukryte zostały prawdziwe powody niechęci do kobiety. W eseju *Franz Flaum* Przybyszewski odsłania jednak swój stosunek do tak zwanej kwestii kobiecej, traktując emancypantki jako niezaspokojone płciowo bądź nieszczęśliwe w małżeństwie kobiety, które „wnoszą do nauki ograniczoną, acz gorliwą przeciętność, a do sztuki pełen niemocy, o pomstę do nieba wołający dyletantyzm”⁴⁶. W szkicu o Vigelandzie, jeszcze wtedy wierny uczeń Strindberga, pisze: „Nowoczesny mężczyzna umysłowo zniedołężniał i zapragnął podnieść kobietę do

⁴⁴ J. Baudrillard, *Ekliptyka seksu*, w: tegoż, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 10, 17.

⁴⁵ Jak zauważa E. Showalter, w elżbietańskim slangu „nic” oznaczało żeńskie genitalia (Szekspirowskie *Wiele hałasu o nic*). Dla Hamleta „nic” jest tym, co znajduje się między nogami panien (por. E. Showalter, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. K. Kujawska-Courtney, W. Ostrowski, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 190).

⁴⁶ S. Przybyszewski, *Franz Flaum*, dz. cyt., s. 233.

»wyżyn swego wykształcenia«, bo w atmosferze filozoficznego cynizmu i ateizmu wyrastają i bujnie krzewią się złe popędy⁴⁷.

Przybyszewski rezygnuje jednak z prób bardziej szczegółowego diagnozowania antagonizmu płci w kategoriach społecznych i kulturowych. Pesymizm płciowy swej epoki (jaki ogarnął – jego zdaniem – najbardziej przenikliwych jej reprezentantów) interpretuje w kategoriach metafizycznego konfliktu duszy z naturą. W eseju o Vigelandzie napisze, że ów pesymizm jest stary jak świat, albowiem jego źródłem jest głęboka nienawiść czystej duszy mężczyzny, który przejrzał zagadki bytu, do kobiety chuci.

Kobiecość jako uosobienie pierwotnej natury pojawia się u wielu twórców modernistycznych. W literaturze polskiej najbardziej spektakularnym przykładem była bohaterka skandalizującego utworu Stefana Żeromskiego *Dzieje grzechu* (1908). Tematem tej powieści jest „archetypiczny” upadek Ewy Pobratymskiej, obdarzonej imieniem pramatki, która ulegając popędowi, stacza się moralnie, aż po przestrzeń zbrodni: topi w kloace nowo narodzone dziecko i jak modliszka, która pożera własnego kochanka, zabija w akcie miłosnym Szczerbica. Na dodatek nagie ciało zabitego kochanka wzbudza w niej nekrofilskie pragnienia:

Ewa patrzała na niego w posępnej zadumie. Czuła rozkosz na widok nagości tego bożycy, którego przed chwilą zgładziła. Zapragnęła go teraz chwilowym, lecz straszliwym w swej mocy pożądaniem. Gdyby nie to, że stali dwaj widzowie, z jakąż radością, z jaką czcياً całowałyaby prześliczne jego piersi, jego żebra od niewydanego krzyku wzniesione, zapadnięty od dzikiej walki brzuch, nogi rozwalone jak dwie potęgi⁴⁸.

Ewa zostaje w finale zrehabilitowana przez Żeromskiego, ponieważ ginie, zasłaniając własną piersią mężczyznę, którego kochała. Żyła jak grzesznica, umarła jednak jak chrześcijanka, jak sugeruje

⁴⁷ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy: Gustaw Viegeland*, w: „*Synagoga szatana*” i inne eseje, dz. cyt., s. 142.

⁴⁸ S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 2, Warszawa 1974, s. 165.

się w powieści, ale czyż w tym geście oddania życia za kochankę nie ma jednoznacznej aluzji do roli, jaką powinna odgrywać kobieta w relacjach z mężczyzną?

Ewa Pobratymska nie była jedyną modliszką polskiej literatury przełomu XIX i XX wieku. Karty modernistycznych tekstów zaludniają – co szczegółowo przedstawił Wojciech Gutowski – rozmaite kobiety bestie, niszczycielskie Chimery i Hydry, czy wampiry wysysające męską krew. Były to oczywiście kreacje męskiej literatury. Literatura tworzona wówczas przez kobiety pozbawiona była tak wyraźnych sadomasochistycznych projekcji⁴⁹. Jeśli przyjmiemy sformułowaną przez Freuda teorię (*Pisarz a fantazjowanie*; 1907), że proces pisania jest zastępczym rozładowaniem nadmiaru *libido*, to okaże się, że owo męskie *libido* ówczesnego *fin de siècle'u* było szczególnego rodzaju – miało dość wyraźne masochistyczne nacechowanie. Coś zapewne za tym się kryje, że pewne epoki wydają Don Juanów i Casanowych, inne... pożerające mężczyzn i ich fortuny, i wyciskające płeć męską jak cytrynę Nany.

Ten mizoginistyczny masochizm widoczny jest nie tylko w rozmaitych obrazach przerażającej kobiecości, która wszak budzi pożądanie i fascynację⁵⁰, lecz także w ekspresji takich miłosnych doznań (dodajmy: dość typowych dla epoki), jak to, które wypowiada młodzieńki samobójca, Stanisław Korab Brzozowski:

Dusza ma, cierniem uwieńczona,
Na białym krzyżu twego ciała
Przybita pragnień mych gwoździami,
Schyliwszy głowę, z wolna kona⁵¹.

⁴⁹ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska femina*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6.

⁵⁰ Także Gilmore stwierdził, że mizoginii towarzyszy skłonność do masochizmu, do zadawania sobie bólu (D. Gilmore, *Mizoginia*, dz. cyt., s. 274).

⁵¹ S. Korab Brzozowski, *Dusza ma cierniem uwieńczona...*, w: *Poezje zebrane*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1978, s. 24.

Demonizacja kobiety, jak i jej idealizacja, są dwiema stronami tego samego procesu: potrzebą intensyfikacji najgłębszych przeżyć i pragnień. Idealizacja kobiety sublimuje potrzeby transcendencji, demonizacja – cielesności. Mizoginizm kryje w sobie nie tylko przeżenie tak silnie eksponowaną wówczas sferą seksu (widoczne nie tylko w sztuce, również w ówczesnej psychologii, antropologii, etnografii, a nawet okultyzmie), lecz także fascynację i pożądanie⁵².

W niechęci do kobiet istotną rolę odgrywał przede wszystkim lęk przed utratą władzy i dominacji, zagrożeniem kulturowej konstrukcji, na której wspierał się patriarchy. Postrzeganie procesów emancypacyjnych w perspektywie lękowej wyklucza partnerstwo płci i zaburza obiektywną i racjonalną ocenę pozytywnych zjawisk, jakie przyniosła z sobą kobieca „rebelia”.

⁵² Najwięksi mizogini epoki łączyli się najczęściej z silnymi kobietami, nienawidząc ich i pożądając jednocześnie. Strindberg miał trzy żony i kilka kochanek, Przybyszewski związany był z kilkoma kobietami w swoim życiu, z niektórymi nawet równocześnie. I Nietzsche miał w swym życiu kilka fascynacji, chociażby niespełnioną miłość do żony Ryszarda Wagnera, Cosimy, czy rosyjskiej pisarki i intelektualistki, Lou Salomé. Tylko Weininger, który usiłował uciec przed popełnieniem płciowym, wybrał rozwiązanie ostateczne: zdecydował się na unicestwienie własnego ciała, potwierdzając znaną tezę, że nienawiść do kobiety zawsze jest nieprzewidywalną nienawiścią do własnej płciowości.

KOBIETY A PROCES MODERNIZACJI – REKONESANS GALICYJSKIEJ HERSTORII

Jednym z istotnych komponentów procesu modernizacji społeczeństw na przełomie XIX i XX wieku była niewątpliwie emancypacja kobiet, traktowana dziś jako istotny składnik wizji nowoczesności¹. Przeobrażenia różnych przestrzeni życia wpływają wzajemnie na siebie, choć natura tych zależności nie jest łatwa do ustalenia. Rozkwit cywilizacji technicznej, intensywna industrializacja i związany z nią rozwój życia (wielko)miejskiego zaktywizowały szereg procesów, w sposób istotny przekształcających strukturę społeczne i dokonujących przełomowych zmian w społecznej mentalności. Transformacje cywilizacyjne, wprowadzenie reform agrarnych i postępujący rozwój przemysłu, mimo braku instytucjonalnej państwowości, także na ziemiach polskich otworzyły możliwości autentycznej emancypacji, stwarzały kobietom niepowtarzalną szansę wywalczenia nowego miejsca w społeczeństwie i kulturze.

Przemiany cywilizacyjne i postępująca demokratyzacja życia społecznego, przede wszystkim na zachodzie Europy, podważyły stabilność utrwalonego od wieków statusu kobiety i miały niewątpliwie wpływ na stan świadomości najbardziej światłych polskich kobiet, które dostrzegły, że konieczne są rozwiązania strukturalne i że kobiety potrafią i powinny aktywnie włączyć się w procesy modernizujące polskie społeczeństwo. Zarazem bez udziału płci pięknej, która zaangażowała się w walkę na rzecz demokratyzacji życia społecznego i szerzenie powszechnej oświaty, transformacja cywilizacyjna

¹ Por. chociażby B. Greven-Aschoff, *Sozialer Wandel und Frauenbewegung*, „Geschichte und Gesellschaft” 1981, r. VII, z. 3–4 (*Frauen in der Geschichte des 19. Und 20. Jahrhunderts*).

i kulturowa zapewne miałyby inne tempo i słabsze rezultaty. Nie da się policzyć ani w żaden sposób wyważyć, w jakiej skali kobiety uczestniczyły w przemianach cywilizacyjnych – walcząc o prawo głosu, dostęp do wykształcenia i uzyskanie strukturalnych „narzędzi” do prowadzenia znaczącej aktywności. Można tylko przyrzeć się podejmowanym działaniom, zebrać rozproszone fakty, zaprezentować niektóre kobiece sylwetki, przywołać najważniejsze dokonania.

Niniejszy tekst jest próbą panoramicznego oglądu osiągnięć kobiecego ruchu w Galicji (mającej największą autonomię spośród trzech zaborów, a więc potencjalnie stwarzającej najwięcej szans dla kobiecej aktywności) – w sferze politycznej, edukacyjnej i zawodowej. Próba ta ma charakter wstępnej rekapitulacji stanu dotychczasowych badań, poza którymi znajduje się jeszcze wiele białych przestrzeni, wymagających żmudnych kwerend, studiów i – często detektywistycznych – poszukiwań. Aktywność kobiet nie była, jak wiadomo, doceniana, a ich dokonania nie są przechowywane w zinstytucjonalizowanej pamięci, archiwizującej głównie to, co „męskie”, na co już dawno temu zwróciły uwagę historyczki zajmujące się *women's history*, czyli *herstory*²:

Historia zajmuje się najbardziej odkrywczymi uczonymi, najbardziej nowatorskimi autorami. Kobiety, żeby dostać uznanie współczesnych, raczej musiały być konformistkami i dostosowywać się do istniejących wzorów postępowania, do reguł obowiązujących – jak trafnie zauważyła Grażyna Kubica, która mozolnie odtwarzała biografie „siostr Malinowskiego” – rzadko kiedy pozwalały sobie na bycie nowatorskimi, na dokonanie przełomu, bo to groziło marginalizacją, wykluczeniem i odsunięciem poza dyskurs³.

Kobiety żyjące na przełomie XIX i XX wieku, mimo wąskiej GYNEalogicznej szczeliny, jaką wyznaczyła im kultura patriarcalna,

² E. Domańska, *Historia feminizmu i feministyczna historia*, „Odra” 1994, nr 7/8, s. 26.

³ *Trzeba odtworzyć kobiecą linię tradycji*, rozmowa z dr Grażyną Kubicą, w: *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, red. E. Furgał, Kraków 2009, s. 14.

przekraczały role przypisane kobietom: działały na rzecz praw politycznych, prawa do edukacji, do niezależnego rozwoju i kształtowania swego życia, a także na rzecz społecznego postępu, które łączyły z narodowym, klasowym i zawodowym uświadomieniem. Odważnie werbalizowały kryzys kultury, w której zanikały postawy etyczne i altruistyczne, ostrzegały przed katastrofalnym stanem cywilizacji nasyconej przemocą i dążyły do radykalnych zmian, w których pierwiastek żeński, dopuszczony do sfery publicznej, może odegrać istotną rolę.

Kazimiera Bujwidowa, czołowa polska feministka, pisała w krakowskim „Nowym Słowie”: „Brutalna siła pięści oraz jej bezpośrednie następstwa przemoc i krzywda, to podwaliny dzisiejszego ustroju społecznego”⁴. Zofia Strzetelska w artykule *Pierwiastek żeński w kulturze współczesnej* stwierdza w 1903 roku, że nadszedł moment przemiany: „nadszedł czas, by kobieta znalazła się na stanowisku decydującym i mogła pchnąć sprawę postępu ludzkości na wyższy stopień doskonałości”⁵. Marcelina Kulikowska napisała w swym dzienniku w tym samym roku:

Wszak wierzyć nie można, że kobieta ducha nie ma, ani siły, ani twórczości w sobie. Dlaczegoż więc brak śladów wielkich czynów kobiecych? Nie pozwalano im powstawać, nie dozwolano budzić się nawet z uśpienia. Były na sen przepisy, były nakazy, i nawet nie wiedział nikt, że sen to sztuczny, że kiedyś przerwać go będzie można. Dzisiaj kobieta się budzi...⁶

Warto przyjrzeć się temu, jakie były rodzaje, formy i efekty owego przebudzenia.

⁴ K. Bujwidowa, *Stańmy się sobą*, „Krytyka” 1907, z. IX (wrzesień), s. 197 (przedruk w antologii A. Górnicka-Boratyńska, *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, Izabelin 2001, s. 290–299).

⁵ Z. Strzetelska, *Pierwiastek żeński w kulturze współczesnej*, „Nowe Słowo” 1903, nr 22, s. 510. Strzetelska prezentuje tu projekt odrodzenia kultury przez dopuszczenie do głosu pierwiastka żeńskiego, odwołując się do mistycznych koncepcji Słowackiego. Stwierdza, że kobieta w dziejach rozwoju wszechświata reprezentuje to, co duchowe i czyste.

⁶ Zapisek z 20 grudnia 1903 r. (M. Kulikowska, *Z dziejów duszy*, Spółka nakładowa „Książka”, Kraków 1911, s. 32–33).

Walka o prawa polityczne i jej sukcesy

Najważniejsza aktywność kobiet, z oczywistych powodów, dotyczyła uzyskania praw politycznych, umożliwiających działalność we wszystkich innych sferach życia. Od 1867 roku na terenie Galicji obowiązywało cenzusowe prawo wyborcze, obejmujące mężczyzn (choć nie wszystkich) oraz właścicielki dużych majątków (nieruchomości, zakładów przemysłowych itp.), które głosować mogły jedynie za pośrednictwem męskich pełnomocników. Od żądania zniesienia instytucji pełnomocnika rozpoczęto więc kampanię na rzecz przyznania kobietom prawa wyborczego. Pierwsza petycja o prawo do głosowania wysłana została do Rady Miejskiej we Lwowie w 1891 roku, widniało pod nią cztery tysiące podpisów⁷. W 1894 roku Maria Dulębianka we Lwowie, a w 1896 roku Kazimiera Bujwidowa w Krakowie podpisały petycje z żądaniami prawa głosowania dla kobiet bez pełnomocników i z tymi postulatami delegacja kobieca udała się do Sejmu Krajowego, co – jak można było przypuszczać – nie przyniosło żadnych rezultatów.

W walce o prawa wyborcze galicyjskie emancypantki stosowały różne formy nacisku. W dniach 19–23 października 1905 roku odbył się w Krakowie I Zjazd Kobiet Polskich (w istocie czwarty, nieoficjalne zjazdy odbyły się wcześniej w 1891 r. w Warszawie, w 1894 r. we Lwowie i w 1899 r. w Zakopanem), którego ważnym hasłem była walka o prawa wyborcze. Ten pierwszy legalny zjazd budził wiele emocji. Próbowano minimalizować jego znaczenie, ograniczać jego zasięg do grupy krakowskich feministek, odbierając im prawo reprezentowania kobiet polskich. Ośmieszano merytoryczne wystąpienia („kilka pań szuka mównicy”), zwłaszcza socjalistyczny „Naprzód” nie szczędził inwektyw, pisząc o „zatabaczonej dewocji” i „tajdactwie narodowo-demokratycznym”⁸.

⁷ C. Walewska, *Ruch kobiecy w Polsce*, Warszawa 1909, s. 41.

⁸ Cyt. za J. Sikorska-Kulesza, *Trójzaborowe zjazdy kobiet na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki. Samo-*

Droga kobiet do uzyskania praw wyborczych była trudna, żmudna, frustrująca i wymagająca ogromnego zaangażowania oraz wytrwałości w podejmowaniu licznych prób, z których większość kończyła się fiaskiem.

W Galicji walką o prawa polityczne kobiet kierował Komitet Równouprawnienia Kobiet (zał. w 1908 r. we Lwowie), skupiający kobiety i mężczyzn. Występowano z postulatami upaństwowienia szkół żeńskich, dopuszczenia kobiet do studiów wyższych oraz umożliwienia im pełnienia funkcji państwowych i wykonywania zawodów wcześniej niedostępnych, a także zrównania płac urzędników i urzędniczek itp. Z początkiem 1909 roku emancypantki krakowskie wystosowały list otwarty skierowany do radnych oraz prezydenta Juliusza Lea, domagając się czynnego prawa wyborczego na szczeblu municypalnym. Nie otrzymawszy odpowiedzi, zwróciły się do Kongresu Międzynarodowego Ligi Wyborczych Praw Kobiet w Londynie. Kongres wysłał specjalny list do władz miasta Krakowa⁹. Dopiero w czerwcu 1911 roku Komisja Statutowa Rady Miasta Krakowa wprowadziła do statutu zmiany, umożliwiające głosowanie kobietom powyżej 24. roku życia, będącym absolwentkami gimnazjum, seminarium nauczycielskiego lub szkoły wyższej, które mieszkały w Krakowie od trzech lat i płaciły podatek bezpośredni¹⁰. Zmiany te weszły w życie w 1912 roku.

Galicyskie emancypantki podjęły także współpracę ze środowiskiem kobiet austriackich. W 1912 roku, w okresie zbliżających się wyborów do Rady Państwa, przedstawicielki polskich ugrupowań kobiecych wzięły udział w obradach I Austriackiego Zjazdu Kobiet w Wiedniu. Polki reprezentowały Maria Dulębianka i Janina Jabłońska (Komitet Obywatelski Pracy Kobiet) oraz Kazimiera Bujwidowa

organizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym), red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarc, Warszawa 2008, s. 93.

⁹ *Sprawozdanie Komitetu Równouprawnienia Kobiet w Krakowie za rok 1909*, „Ster” 1909, nr 2, s. 80–81.

¹⁰ B. Czajeczka, *„Z domu w szeroki świat...” Droga kobiet do niezależności w zaborze austriackim w latach 1890–1914*, Kraków 1990, s. 232.

i Maria Gerżabkowa (Komitet Polski). Ruch na rzecz równouprawnienia kobiet podejmował liczne mniej lub bardziej spektakularne działania, odnosząc częściowe i niepełne sukcesy (pełne prawo wyborcze – głosowania do wszystkich organów państwowych – kobiety otrzymały, jak wiadomo, dopiero w 1918 r.). Jego aktywność miała wszakże istotne znaczenie – uruchomiła długofalowy proces zmiany mentalności społecznej i politycznego myślenia, przyspieszyła rozwój społeczny, również dlatego, że umożliwiła rozwinięcie wielorakiej działalności grupie dotąd wykluczonej z czynnego uczestnictwa w modernizacji przestrzeni społecznej.

Działalność kobiecych instytucji i stowarzyszeń

Napędem procesów modernizacyjnych, prowadzących do narodzin nowoczesnego, obywatelskiego społeczeństwa, były zorganizowane ruchy masowe, które przybierały na sile od drugiej połowy XIX wieku. Ich istotnym komponentem był ruch stowarzyszeniowy, zwłaszcza związany z aktywizacją kobiet, dla których była to jedyna forma realizacji postaw społecznych i politycznych. Kobiecte stowarzyszenia (powstające od lat 70.) miały na początku charakter dobroczynny, samopomocowy i oświatowy. W Galicji większość z nich mogła działać legalnie. Zabroniona była natomiast działalność polityczna, na mocy paragrafu 30 ustawy o związkach politycznych z dnia 15 listopada 1867 roku, który wykluczał również cudzoziemców i młodzież z politycznych organizacji w monarchii habsburskiej. Paragraf ten zabraniał tworzenia kobiecych stowarzyszeń, które wysuwałyby polityczne żądania, na przykład prawo głosu w wyborach wszystkich szczebli: municypalnym, krajowym lub do parlamentu wiedeńskiego. Zgodnie z ówczesnym kodeksem obyczajowym, dla kobiet z warstwy inteligenckiej i mieszczańskiej w sferze aktywności publicznej przewidziana była działalność charytatywna lub kulturalna, a przestrzenią ich działalności mogły być salony, związki filantropij-

ne czy edukacyjne¹¹. Zakaz angażowania się politycznego (uchylony w 1913 r.) uaktywnił jednak inne formy działania na rzecz równouprawnienia, które ukrywały się głównie pod szyldem stowarzyszeń oświatowych.

Najsilniejsze tendencje do samorganizowania się dały się zauważyć w środowiskach, w których kobiety z racji zawodowej współpracowały z sobą – wśród urzędniczek i nauczycielek¹². Jako pierwsze powstało w 1873 roku Stowarzyszenie Nauczycielek w Krakowie, którego prezeską od 1889 roku była Antonina Zubrzycka (w 1910 r. stowarzyszenie liczyło 200 członkiń¹³). Także we Lwowie powstało w 1892 roku Stowarzyszenie Nauczycielek, które miało charakter samopomocowy i cieszyło się poważaniem galicyjskich władz

¹¹ Por. M. Estreicher, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1963*, A. Gabryś, *Salony krakowskie*, Kraków 2006.

¹² Drugim po nauczycielkach środowiskiem zrzeszającym się były urzędniczki. 2 maja 1905 r. powstało Stowarzyszenie Urzędniczek Pocztowych w Galicji. Szczególnie aktywny był oddział krakowski, któremu przewodniczyła Władysława Habitówna. Zrzeszały się również artystki. W 1899 r. powstało w Krakowie Stowarzyszenie Artystek Polskich, liczące 34 osoby, które zajmowało się organizowaniem wystaw w Sukiennicach i w warszawskim salonie Krywulta. Także studentki i absolwentki Uniwersytetu Jagiellońskiego zakładały stowarzyszenia. W 1903 r. z inicjatywy Heleny Donhaiser i Marii Radwańskiej utworzono Biuro Słuchaczek Uniwersytetu Jagiellońskiego, które działało krótko. W 1910 r. powołano Stowarzyszenie Słuchaczek Uniwersytetu Jagiellońskiego „Jedność”, które miało charakter samopomocowy; pierwszą przewodniczącą była studentka medycyny Olga Rubinówna (szerzej pisze o tym K. Dormus, *Galicyjskie stowarzyszenia i organizacje kobiece doby autonomicznej jako wyraz kobiecych dążeń do samoorganizacji*, w: *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarz, Warszawa 2008.

¹³ Podobnych stowarzyszeń istniało wiele, np. w 1891 r. powstał we Lwowie Związek Koleżeński Byłych Seminarzystek i Nauczycielek, w 1903 r. organizacja o charakterze ogólnozawodowym – Stowarzyszenie Prywatnych Nauczycielek i Urzędniczek dla Galicji i Bukowiny z siedzibą we Lwowie, a w 1910 r. Stowarzyszenie „Protection” im. Joanny d’Arc, udzielające pomocy nauczycielkom języków obcych przyjeżdżającym do Galicji. Por. K. Dormus, *Galicyjskie stowarzyszenia i organizacje kobiece doby autonomicznej jako wyraz kobiecych dążeń do samoorganizacji*, dz. cyt.

szkolnych. Dysponowało biblioteką, schroniskiem dla przyjezdnych, biurem pośrednictwa pracy, a także zapewniało porady lekarskie. Przydzielało stypendium im. Felicji z Wasilewskich Boberskiej, przeznaczone dla ubogich seminarzystek¹⁴. Także w innych miastach Galicji powstawały podobne stowarzyszenia, od 1913 roku działało Stowarzyszenie Samopomocy Nauczycielek w Przemyślu, a w Kołomyi istniały aż trzy podobne organizacje. Liczba związków skupiających nauczycielki systematycznie rosła. W maju 1913 roku na zjeździe nauczycielek krajowych doszło do połączenia rozproszonych organizacji i powołano Zrzeszenie Polskich Stowarzyszeń Nauczycielek Katolickich¹⁵.

Stowarzyszenia zawodowe miały mniejszą skalę działania niż organizacje funkcjonujące w szerszej przestrzeni publicznej. Najważniejszą instytucją kobiecą, która odegrała znaczącą rolę w procesie kulturowych przemian, była Czytelnia dla Kobiet, założona w Krakowie w 1895 roku z inicjatywy Marii Siedleckiej i Kazimiery Bujwidowej. Idea czytelnii wzorowana była na funkcjonujących w Europie tak zwanych klubach kobiecych, ale działaczki krakowskie nazwę „klub” uznały za zbyt towarzyską¹⁶ i swej społecznej działalności chciały nadać bardziej zinstytucjonalizowaną formę. Czytelnia uzyskała potwierdzenie działalności reskryptem Urzędu Namiestnikowskiego we Lwowie z 27 stycznia 1895 roku i w kwietniu tego samego roku ukonstytuował się jej zarząd¹⁷. W działalność czytel-

¹⁴ Por. P. Kuczalska-Reinschmit, *Z historii ruchu kobiecego*, w: *Głos kobiet w kwestii kobiecej*, Kraków 1903.

¹⁵ Por. K. Dormus, *Galiczyjskie stowarzyszenia i organizacje kobiece*, dz. cyt.

¹⁶ Pisała o tym K. Bujwidowa w artykule *Cele i zadania czytelnii kobiecych*, na łamach „Nowego Słowa” w 1903 r. W Krakowie istniały podobne instytucje: Czytelnia krajowa, Czytelnia polskiej katolickiej młodzieży, Czytelnia izraelska itp.

¹⁷ Do Zarządu Głównego weszły w 1896 r. K. Bujwidowa i M. Siedlecka, które przez następną dekadę będą pełnić funkcję przewodniczącej naprzemiennie. W skład zarządu wchodziły także skarbniczka, sekretarka, bibliotekarka i gospodyni lokalu. Struktura Czytelnii w 1905 r. składała się z siedmiu sekcji: odczytowej, spotkań towarzyskich, oddziału bibliotecznego, wypożyczalni książek, sekcji pedagogicznej, sekcji opieki nad zaniedbanymi dziećmi, sekcji pomocy Polakom

ni zaangażowały się małżonki profesorów (Kazimiera Bujwidowa, Romulada Baudouin de Courtenay), uczone (dr Zofia Daszyńska-Golińska), żony krakowskich urzędników magistrackich i intelektualistów (Maria Feldmanowa), działaczki z zasymilowanych rodzin żydowskich (np. Reichmanówna, R. Nusbaumowa) itp.

Krakowska Czytelnia dla Kobiet prowadziła bogatą działalność, z uporządkowanym programem edukacyjnym: w pierwszy poniedziałek miesiąca omawiane były kwestie literatury i sztuki, w drugi poniedziałek zajmowano się polityką i higieną, w trzeci pedagogiką oraz ekonomią, w czwarty kwestią kobiecą¹⁸. W czwartki odbywały się wykłady zaproszonych gości, często profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego: Józef Rostafiński prezentował swój przewodnik do oznaczania roślin, Odon Bujwid wygłaszał odczyty z zakresu mikrobiologii, prof. Trzaskowski prowadził wykłady z zakresu prawa (m.in. prawa małżeńskiego w perspektywie wieków), Wilhelm Feldman mówił o wątkach kobiecych w literaturze itp. Kobiety były informowane o najnowszych zdobyczach techniki, odkryciach naukowych w dziedzinie chemii, fizyki i medycyny, takich jak odkrycie promieni X przez Roentgena, o sposobach zapobiegania epidemiom i chorobom zakaźnym czy metodach zwalczania alkoholizmu.

Czytelnia stała się ważnym miejscem, w którym czynne i potencjalne emancypantki mogły brać udział w prelekcjach i wykładach, czytać prasę europejską (abonowano takie pisma jak wiedeńskie „Das Frauenleben” albo berlińskie radykalne „Die Frauenbewegung”), wymieniać poglądy i konstruktywnie dyskutować¹⁹. Biblioteka miała bogaty księgozbiór, który w 1904 roku liczył prawie trzy tysiące egzemplarzy, w tym sporą liczbę książek obcojęzycznych. Czytelnia prowadziła również działalność wydawniczą, wykłady

w Królestwie Kongresowym (por. I. Dadej, *Czytelnia dla kobiet*, w: *Krakowski szlak kobiet*, dz. cyt. s. 33). Pracowały tu także działaczki z innych zaborów.

¹⁸ Por. tamże, s. 34.

¹⁹ We Lwowie działała od drugiej połowy lat 80. czytelnia dla kobiet prowadzona przez Stefanię Wechslerową, ale charakter jej działalności był nieco inny.

wyłoszone w 1902 i 1903 roku przez działaczki kobiece weszły w skład publikacji *Głos kobiet w kwestii kobiecej. Czytelnia dla kobiet*, która ukazała się w Krakowie w 1903 roku²⁰. Wydano także wiele innych ważnych i użytecznych publikacji.

Poza działalnością rozwijającą horyzonty intelektualne kobiet organizowano także odczyty i pogadanki na temat pielęgnacji niemowląt, wychowania dzieci, organizowano kursy kroju i szycia dla dziewcząt robotniczych. Prowadzono także (zakazaną) działalność polityczną, wysyłając reprezentantki na kongresy do Berlina (1896 r.) i Wiednia (1913 r.), inicjując Zjazdy Kobiet z trzech zaborów (w Zakopanem w 1899 r. i w Krakowie w 1905 r.), przygotowując petycje (z innymi organizacjami Krakowa, Lwowa lub Wiednia) kierowane do organów ustawodawczych itp. Okres radykalnej działalności zakończył się w 1910 roku, kiedy Czytelnia przekształciła się w Stowarzyszenie Czytelnia dla Kobiet im. Słowackiego i pod prezesurą Aurelii Drzewieckiej stała się instytucją o profilu zachowawczym²¹.

Pierwsza faza działalności tej unikalnej placówki, trwająca piętnaście lat, przyczyniła się niewątpliwie w znaczącym stopniu do podniesienia poziomu wykształcenia, świadomości społecznej i obywatelskiej kobiet, a także ich aktywnego udziału w procesie przemian cywilizacyjnych.

Także poza Czytelnią dla kobiet prowadzona była działalność oświatowa, między innymi w ramach Towarzystwa Uniwersytetu Ludowego im. Adama Mickiewicza (1898 r.), który działał we Lwowie i Krakowie, a którego współzałożycielką była Marcelina Kulikowska. Instytucja ta organizowała odczyty, kursy, prowadziła biblioteki. Staraniem Towarzystwa wychodziło pismo „Wiedza dla

²⁰ Książka zawierała wykłady: Marii Turzyny, Kazimiery Bujwidowej, Heleny Witkowskiej, Melanii Lipszyc Belsigerowej, Felicji Nossig, Izabeli Moszczeńskiej, Marii Dułębianskiej, Zofii Daszyńskiej-Golinskiej, Gabrieli Zapolskiej, Pauliny Kuczalskiej-Reinschmit.

²¹ Swe niezadowolone K. Bujwidowa wyraziła w broszurze *O postępowym i niepostępowym ruchu kobiecym w Galicji*, Lwów 1913.

Wszystkich” (we Lwowie, od 1899 r.), przygotowano pierwszy obszerny podręcznik pedagogiki dorosłych, *Praca oświatowa, jej zadania, metody, organizacja*. Kulikowska kierowała wydawnictwem książek popularnonaukowych, przygotowywała broszury, organizowała odczyty, wieczory literacko-artystyczne, tworzyła biblioteki ludowe. Od 1907 roku wydawała z Heleną Witkowską zeszyty *Czytań historycznych*, wypisów przeznaczonych dla uczniów, nauczycieli na prowincji i dla samokształcenia.

Już z tego skrótego przeglądu wynika, że wkład kobiet galicyjskich w edukację społeczną jest nieoceniony, a skutki ich pracy są nieprzeliczalne. Poprzez działalność oświatową stały się aktywnymi uczestniczkami procesu modernizacji, przygotowującymi mocny fundament pod męskie, bardziej spektakularne działania.

Czasopisma kobiece i ich znaczenie

Istotną rolę w kształtowaniu nowoczesnego myślenia (nie tylko) kobiet odegrały radykalne pisma kobiece, które postawiły sobie za cel uformowanie świadomej kobiety i przebudowę społecznej mentalności. To w Galicji kobiety stworzyły nowoczesne pisma, na których łamach podejmowały najgorętsze i najtrudniejsze tematy. Już w 1893 roku zaczął się ukazywać we Lwowie dwutygodnik „Przedświt”, redagowany przez literatkę Janinę Sedlaczkównę (pseudonim Aleksota), a w latach 1895–1897 wychodziło „Ziarno”, redagowane przez Ewelinę Eulenfeld, które głosiło odważne poglądy w kwestiach edukacyjnych (m.in. postulat dopuszczenia kobiet do szkół wyższych), politycznych, społecznych i obyczajowych.

Najważniejszym i najbardziej nowoczesnym był jednak lwowski „Ster. Dwutygodnik dla spraw wychowania i pracy kobiet”, założony w 1895 roku przez Paulinę Kuczalską-Reinschmit, który zerwał z tradycyjną formułą magazynu dla kobiet (rezygnując m.in. z działu mód i druku sentymentalnych powieści). Do współpracy zaproszono wybitnych literatów i publicystów, artykuły społecz-

ne, naukowe i pedagogiczne publikowali tu mężczyźni zwolennicy emancypacji, między innymi Piotr Chmielowski, oraz kobiece działaczki i publicystki, takie jak Maria Dulębianka, Gabriela Balicka-Iwanowska, Maria Bielska, Stefania Kossowska, Iza Moszczeńska, Janina Prus, Róża Nusbaumowa, Józefa Tworkowska, Alina Wyczołkowska.

Cele czasopisma Kuczalska-Reinschmit przedstawiła w artykule wstępnym do pierwszego numeru pisma, z dnia 30 listopada 1895 roku, w którym akcentowała kwestię wykształcenia kobiet, ich pracy zawodowej oraz możliwości rozwijania własnej osobowości. Do stałych działów czasopisma należała korespondencja z innych miast dotycząca edukacji kobiet, działalności stowarzyszeń, pracy zawodowej i jej warunków. „Ster” informował również o osiągnięciach europejskiego i amerykańskiego ruchu kobiecego.

Pismo, mimo że nie było skrajnie radykalne, po dwóch latach upadło i Kuczalska-Reinschmit przeniosła redakcję do Warszawy. Warszawski „Ster”, wychodzący z podtytułem „Organ Równouprawnienia Kobiet”, stanie się niebawem najważniejszym i najbardziej radykalnym polskim pismem feministycznym na przełomie XIX i XX wieku.

Faktem jest jednak, że to Galicja zainicjowała tworzenie się pism związanych z nowoczesnym ruchem kobiecym, a powstałe w Krakowie – z inicjatywy Marii Turzimy (Wiśniewskiej) – w 1902 roku „Nowe Słowo. Dwutygodnik społeczno-literacki poświęcony sprawom kobiet”²², dorównywało odwagą haseł programowych i aktywnością ich urzeczywistniania warszawskiemu „Sterowi”. Uważa się nawet,

²² Pismo charakteryzował stały układ występujących w nim treści: każdy numer rozpoczynał wstęp Marii Turzimy poświęcony tzw. kwestii kobiecej, następnie pojawiały się teksty dotyczące spraw społecznych i moralności, etyki, potem dominowała problematyka związana z gospodarstwem domowym, wychowaniem i edukacją. Dwie stałe rubryki – *Korespondencje* i *Kronika* – przedstawiały krakowskiemu czytelnikowi poczynania ich koleżanek zza granicy (sukcesy ruchu kobiecego w Europie i na świecie, nowości książkowe itd.). Każdy numer zamykała część literacka.

że był to „pierwszy periodyk upowszechniający program pełnej emancypacji”²³. Ukazywał się do połowy czerwca 1907 roku (z przerwą od stycznia do września 1906 roku) pod redakcją Marii Turzimy, publicystki, autorki i działaczki na rzecz praw kobiet, która skupiła wokół pisma wybitne postaci (nie tylko) z krakowskiego środowiska postępowego. Publikowały tu niemal wszystkie znaczące działaczki feministyczne, między innymi Iza Moszczeńska, Kazimiera Bujwidowa czy Maria Dulębianka²⁴.

Pismo adresowane było do kobiet o wyrazistych i radykalnych poglądach. Zamieszczane tu artykuły zaskakują odwagą w poruszaniu ważnych kwestii społecznych i obyczajowych oraz w podejmowaniu tematów uznawanych za tabu. Na łamach „Nowego Słowa” lansowano model małżeństwa partnerskiego, opartego na wzajemnym uczuciu i wierności, a nie na kontrakcie finansowym²⁵. Przestrzegano przed konsekwencjami małżeńskiej wiarołomności (choroby weneryczne), podejmowano temat nieślubnych dzieci, dla których domagano się prawa do noszenia nazwiska ojca i dziedziczenia na równi z dziećmi pochodzącymi z prawego łoża. Najbardziej radykalne teksty pisała Iza Moszczeńska, która ostro atakowała podwójną moralność i standardy męskich zachowań i postulowała: „jednym z najważniejszych i najpilniejszych punktów programu ruchu kobiecego powinno być fizyczne i moralne odrodzenie mężczyzny”²⁶.

Zwłaszcza spod pióra Marii Turzimy padają ostre, i – jak na ówczesne czasy – bardzo odważne, oskarżenia wobec świata mężczyzn:

²³ K. Dormus, *Problematyka wychowawczo-oświatowa w prasie kobiecej zabru austriackiego w latach 1826–1918*, Warszawa 2006, s. 70.

²⁴ K. Sierakowska, „Nowe Słowo” – trybuna emancypantek, w: *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarz, Warszawa 2008, s. 78.

²⁵ Por. A. Żarnowska, *Schyłek wieku XIX – kształtowanie się modelu małżeństwa partnerskiego*, w: *Kobieta i małżeństwo*, red. A. Szwarz i A. Żarnowska, Warszawa 2004, s. 287.

²⁶ I. Moszczeńska, *Podwójna moralność*, „Nowe Słowo” 1903, nr 5, s. 100.

Miejmy odwagę powiedzieć prawdę: wszystkie te ograniczenia stworzono ze względu na przyjemność mężczyzny, nawet nie na jego dobro, bo często całym życiem okupował tę przyjemność, jaką sobie przygotował. Mężczyzna chciał mieć w kobiecie powolne i uległe narzędzie przyjemności, dlatego protestował przeciwko rozwijaniu jej rozumu i samodzielności, chciał mieć władzę nad kobietą, a lękał się, że nawet mało rozwinięta może się niekiedy przeciw niemu zbuntować, dlatego uczynił ją zależną materialnie, chciał się bawić wesoło, nim wjedzie w związki małżeńskie, dlatego skazał miliony kobiet na najsrozsze poniżenie i wyjęcie spod wszelkich moralnych praw w instytucji przez wszystkie państwa tolerowanej, a nawet zorganizowanej, chciał bawić się dalej w małżeństwie, dlatego specjalną tresurę nazwał „wychowaniem kobiety na żonę i matkę”, pomimo że w wychowaniu tym nie było nic lub prawie nic, co by z tym posłannictwem kobiety miało związek²⁷.

Szczególnie dyskutowany był problem prostytucji. Maria Turzyma w artykule *Handel kobietami* podawała statystyki, metody werbunku i handlu dziewczętami. Wiele emancypantek wypowiadało się przeciwko zasadzie reglamentacji prostytucji, a postać prostytutki postrzegana była jako najbardziej wyrazisty znak zniewolenia kobiety oraz widomy objaw chorej cywilizacji. Tematowi temu poświęcony był dodatek do pisma, zatytułowany „Czystość”²⁸ (w sprawie prostytucji podjęto uchwałę podczas krakowskiego I Zjazdu Kobiet Polskich w 1905 r.), w listopadzie 1909 roku odbył się w Krakowie cykl publicznych konferencji zatytułowanych *O środkach samoobrony społecznej przeciw prostytucji*, podczas których usiłowano znaleźć środki zaradcze przeciwko tej społecznie akceptowanej patologii społecznej.

²⁷ M. Turzyma, *Potrójne więzy kobiety*, w: tejże, *Wyzwalająca się kobieta*, Kraków 1906 (cyt. za przedrukiem w antologii *Chcemy całego życia*, s. 213–225).

²⁸ Od czerwca 1905 r. zaczęto wydawać pod red. Augustyna Wróblewskiego „Czystość”. Dwutygodnik bezpartyjny poświęcony zwalczaniu prostytucji i nieładu”.

Z wypowiedzi publicystek „Nowego Słowa” wyłania się obraz cywilizacji, której kształt nadali mężczyźni, dopasowując prawodawstwo, obyczaje, relacje płci, a także obowiązujący wizerunek kobiecości i męskości do własnych potrzeb. Za konieczną uznano więc walkę ze zniewoleniem wewnętrznym, z niewolniczą tożsamością, interioryzującą męską perspektywę patrzenia, i z więzami, „które nie pozwalają [kobiecie] być sobą, tylko zawsze czymś dla kogoś”²⁹. Wychowanie i system nauczania dziewcząt Maria Turzyma nazywa „tresurą wyłącznie utylitarną”, która wyrabia w kobiecie „tylko uległość i rezygnację”. Jak zauważyła Aneta Górnicka-Boratyńska, ta „analiza zniewolenia kobiecego w kategoriach psychologiczno-emocjonalnych zaskakuje swoją nowoczesnością”³⁰.

Nie tylko jednak współczesna patologia (męskiego świata) była przedmiotem feministycznych debat. Ważne miejsce w publicystyce „Nowego Słowa” zajmowała dyskusja nad macierzyństwem³¹, pojawiły się postulaty skrócenia czasu pracy dla kobiet w ciąży, zapewnienia im stałej opieki lekarskiej i prawa do otrzymywania finansowej zapomogi. Szczególnie mocno wyrażano przekonanie o możliwości pogodzenia pracy zawodowej z wychowaniem dziecka, w czym miało pomóc pojawienie się odpowiednich zapisów prawnych i przeznaczonych do tego celu instytucji (kasy macierzyńskie).

Polskie sufrażystki były zwolenniczkami myślenia dyferencjalistycznego, zakładającego istnienie nieredukowalnej różnicy płci: „Z jednej strony głosiły, iż kobiety, chcąc wejść do sfery publicznej, powinny przyjąć obowiązujące w niej męskie zasady, z drugiej po-

²⁹ M. Turzyma, *Potrójne więzy kobiety*, dz. cyt.

³⁰ A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Izabelin 2001, s. 120.

³¹ Interesujące uwagi nt. macierzyństwa wplotła Maria Dulębianka w swój tekst *O twórczości kobiet*, który ukazał się w publikacji zbiorowej *Głos kobiecy w kwestii kobiecej* (1903), gdzie pisze o tym, że macierzyństwo predestynuje kobiety do tworzenia, bo samo jest aktem twórczym.

stulowały, by kobiece wartości, talenty i cnoty przenieść z przestrzeni domu w sferę życia politycznego i społecznego”³².

„Nowe Słowo” przestało wychodzić w 1907 roku. W okresie późniejszym w Galicji nie było już typowego pisma feministycznego. W latach 1911–1914 przy „Kurierze Lwowskim” ukazywał się dodatek poświęcony sprawom kobiet, związany z ówczesnym nurtem feministycznym – był to „Głos Kobiet” redagowany przez Marię Dułębiankę.

Ruch kobiecy, jaki rozwijał się w Galicji na przełomie XIX i XX wieku, definiował procesy emancypacyjne w sposób szeroki – jako dążenie do stworzenia sprawiedliwszego ustroju społecznego, zniesienia wszelkiej dyskryminacji i prześladowań, zbudowania społeczeństwa równych szans. Do tego celu miała prowadzić między innymi edukacja kobiet ze sfer niższych. Na Zjeździe Kobiet Polskich w Zakopanem w sierpniu 1899 roku Maria Wysłouchowa w referacie *O doli i niedoli kobiety wiejskiej* przedstawiła ideę pisma dla kobiet z ludu. Pismo zatytułowane „Przodownica” powstało w Krakowie w grudniu 1899 roku i ukazywało się do roku 1912. „Przodownica” miała oświecać, uświadamiać, budzić ducha narodowego, dostarczać informacji na temat prowadzenia gospodarstwa, tak by stało się dochodowe, przekazywać wiedzę z zakresu higieny i oświaty zdrowotnej, wreszcie dostarczać rozrywki³³. Po odejściu Wysłouchowej (która chciała przenieść pismo do Lwowa i związać je z ruchem ludowym) decydujący głos w kwestiach redakcyjnych przypadł Marii Siedleckiej. W latach 1905–1907 „Przodownica” zaczęła tracić cechy pisma kobiecego, przekształciła się w periodyk społeczno-oświatowy, a od 1911 roku była adresowana do wszystkich odbiorców.

³² A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, dz. cyt., s. 108.

³³ Por. K. Dormus, *Problematyka wychowawczo-oświatowa w prasie kobiecej zaboru austriackiego w latach 1826–1918*, dz. cyt., s. 81.

Wysłouchowej udało się jednak zrealizować swój reformatorski program we Lwowie, gdzie stworzyła pismo dla ludu „Zorza”, którego celem było rozbudzenie świadomości społecznej. Pierwszy numer ukazał się w kwietniu 1900 roku jako dodatek do „Przyjaciela Ludu”. „Zorza” od początku budziła duże zainteresowanie na wsi ze względu na rzetelny sposób ukazywania jej problemów; mimo że przeznaczona dla kobiety wiejskiej, była czytana również przez mężczyzn i stała się jednym z najpopularniejszych pism w Galicji.

Drugim ważnym pismem poświęconym problemom kobiet z warstwy proletariackiej była „Robotnica”, założona w Krakowie w kwietniu 1904 roku z inicjatywy Marii Turzimy przy Stowarzyszeniu Związek Kobiet, kierowana do kobiet pracujących zawodowo. Początkowo wychodziła jako dodatek do „Nowego Słowa”, a w okresie późniejszym stała się dodatkiem do pisma socjalistycznego „Naprzód”.

Galicyskie emancypantki działały zatem w wielu dziedzinach. Poszerzały wiedzę, budowały samoświadomość kobiet z różnych przestrzeni społecznych. Zwraçały uwagę na prawne, ekonomiczne i kulturowe upośledzenie kobiety oraz warstw proletariackich i próbowały wpływać na kształt społecznych przeobrażeń. Zapoczątkowały procesy długofalowe, których niedefiniowalne owoce pojawiły się wiele lat później. A co najważniejsze – konstruowały wizerunek kobiety nie tylko jako ofiary, lecz także reformatorki, depozytariuszki szczególnych, specyficznie kobiecych wartości i cech (współczucie, zdolność do współpracy, niechęć do rywalizacji, walki i hierarchii). Patriarchalną i męską zasadę władzy i posłuszeństwa miała zastąpić kobieca, pokojowa, pozioma współpraca wolnych jednostek³⁴.

³⁴ Por. A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, dz. cyt.

Walka o żeńskie szkolnictwo średnie

W Galicji aż do lat 70. XIX wieku nie było średniego szkolnictwa żeńskiego³⁵. W miastach powiatowych działały szkoły ludowe, które prowadziły nauczanie na poziomie elementarnym. Pierwszymi szkołami żeńskimi publicznymi (państwowymi) były powstałe pod naciskiem władz wiedeńskich w 1871 roku seminaria żeńskie we Lwowie, Krakowie i Przemyślu. Seminarium te przygotowywały do wykonywania określonego zawodu, żeńskie szkoły wydziałowe miały na ogół profil praktyczny. Program nauczania odbiegał od programu obowiązującego w męskich gimnazjach, a nauka w nich nie uprawniała do ubiegania się o przyjęcie na studia wyższe. Głównym obszarem aktywności działaczek feministycznych była więc sprawa wykształcenia dziewcząt, umożliwienie im dostępu do szkolnictwa średniego oraz studiów uniwersyteckich.

I Prywatne Gimnazjum Żeńskie utworzono w Krakowie w 1896 roku, głównie dzięki staraniom Kazimierzy Bujwidowej oraz finansowemu wsparciu Stowarzyszenia Pomocy Naukowej dla Polek im. Józefa Ignacego Kraszewskiego³⁶. Było to pierwsze gimnazjum na ziemiach polskich z programem nauczania odpowiadającym gimnazjom męskim, uprawniające do starania się o przyjęcie na studia. W roku 1896 przyjęto 26 uczennic, a do matury w 1900 roku

³⁵ Edukację mogły kobiety pobierać na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego, które utworzone zostały w 1868 r. przy Muzeum Techniczno-Przemysłowym. Oferowały trzy kierunki kształcenia: humanistyczny, przyrodniczy i artystyczny. Kadra była złożona z profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego.

³⁶ Stowarzyszenie działało od 1886 r. w Szwajcarii i przydzielało stypendia z funduszy pochodzących od rodziny autora *Starej baśni*, które były darem dla studentów opiekujących się umierającym pisarzem. Studenci przekazali je na rzecz studiujących za granicą koleżanek. Jedną z sekcji Stowarzyszenia została przekształcona w Towarzystwo Szkoły Gimnazjalnej Żeńskiej i zajęła się organizowaniem pierwszego żeńskiego gimnazjum oraz uzyskaniem zezwoleń od Rady Szkolnej Krajowej.

przystąpiło pierwszych 21 słuchaczek³⁷, które zdawały egzamin dojrzałości przed zewnętrzną komisją w Gimnazjum św. Anny, jedynym gimnazjum męskim, wyznaczonym ministerialnym rozporządzeniem do ich przeprowadzania. Absolwentki żeńskich gimnazjów zdawały tu maturę do 1907 roku. Pierwsza skorzystała z prawa eksternistycznych egzaminów dojrzałości Helena Donhaiser, która zdała maturę 5 czerwca 1899 roku (jako pierwsza uzyskała również dyplom w zakresie nauk medycznych na UJ).

Działalność Gimnazjum Żeńskiego budziła kontrowersje, zwłaszcza ze względu na bezwyznaniowość nauczycielek pochodzących z Królestwa: Stefanii Sempołowskiej, Heleny Witkowskiej i Marceliny Kulikowskiej. Kiedy ministerstwo odmówiło subwencji, sytuacja materialna szkoły znacząco się pogorszyła. Po rozłamie, który nastąpił w 1905 roku w wyniku konfliktu ideowego, powstało Prywatne Wyższe Gimnazjum Żeńskie im. Królowej Jadwigi, prowadzące edukację „w duchu religijnym i narodowym”, któremu Sejm w 1905 roku przyznał subwencję, a Rada Miasta podzieliła swoją między obie szkoły.

Uruchomienie pierwszego prywatnego żeńskiego gimnazjum było wielkim sukcesem krakowskiego ruchu emancypacyjnego. Do 1918 roku powstały w Krakowie trzy prywatne szkoły tego typu: tworzone od roku 1902 Prywatne Gimnazjum Żeńskie Heleny Strażyńskiej, które otrzymało prawa publiczne w roku szkolnym 1905/1906 (od r. szk. 1914/1915 działało pod nazwą Prywatne Gimnazjum Żeńskie drów Józefa i Marii Lewickich³⁸), a jako ostatnie przed odzyskaniem niepodległości, w 1914 roku, powstało Gimnazjum Realne ss. Urszulanek.

We Lwowie żeńskie gimnazja zaczęły powstawać od 1903 roku, w ramach działalności Towarzystwa Sokół, pod komendą Heleny Bilińskiej i Leontyny Kohocińskiej. Utworzono cztery gimnazja żeńskie, podobne istniały także w miastach prowincjonalnych –

³⁷ R. Dutkova, *Żeńskie gimnazja Krakowa w procesie emancypacji kobiet (1896–1918)*, Kraków 1995, s. 27.

³⁸ Por. tamże, s. 34–35. Szkoła nie przyjmowała Żydówek. W 1908 r. przeprowadzono tu pierwszy egzamin dojrzałości.

w Nowym Sączu powstało gimnazjum żeńskie w 1907 roku, w Rzeszowie w 1911 roku. Warto podkreślić, że w Galicji działało siedem żeńskich szkół, podczas gdy na terenie Austrii i Czech zaledwie cztery. Rząd Monarchii aż do 1914 roku nie angażował się w zakładanie gimnazjów żeńskich, kształcenie kobiet pozostawało w prywatnych rękach. Jak pokazują dane statystyczne, Galicja w tej przestrzeni była najbardziej aktywna – w 1914 roku liczba dziewcząt uczęszczających do gimnazjów żeńskich wynosiła 3921 i była najwyższa w całej monarchii: w tym czasie w Dolnej Austrii 658 dziewcząt pobierało nauki, w czeskich gimnazjach – 801, niemieckich – 30, na Bukowinie 178; w Austrii Górnej, Styrii, Karyntii, Krainie, Dalmacji, na Pograniczu i Śląsku gimnazjów żeńskich w ogóle nie było³⁹.

W Galicji wzrastała także liczba dziewcząt uczących się w szkołach zawodowych. Pierwszą państwową szkołą dla dziewcząt była Miejska Szkoła Wydziałowa Żeńska im. św. Scholastyki, utworzona w Krakowie w 1871 roku. Od 1 września 1881 roku przy „Scholastyce” działały tak zwane kursy fachowe, które w 1885 roku zostały przekształcone w Szkołę Praktycznych Robót Kobięcych. Organizacją kursów zajmowały się Maria Mayerberg i Maria Żarska⁴⁰. W roku szkolnym 1912/1913 szkoła przekształciła się w Miejską Szkołę Przemysłową Żeńską.

W 1895 roku, uchwałą Sejmu Galicyjskiego z 23 stycznia, udało się otworzyć szkołę pielęgniarską we Lwowie, przy szpitalu powszechnym. Nazywano ją „Szkołą dla dozorczyń chorych”. Nauka miała trwać pięć miesięcy, zajęcia prowadzili pracujący w szpitalu lekarze. W ciągu dwóch lat wykształcono tu 12 pielęgniarek, które jednak miały problemy ze znalezieniem zatrudnienia. W 1898 roku zaczęto w szkole kształcić siostry zakonne.

Szesnaście lat później, w 1911 roku, powstała w Krakowie Szkoła Pielęgniarek Zawodowych Stowarzyszenia PP Ekonomek św. Wincentego à Paulo, pod opieką grona profesorów Wydziału

³⁹ Tamże, s. 39.

⁴⁰ Zob. www.sp1krakow.neostrada.pl/historia.htm

Lekarskiego UJ. Szkoła miała wyższe wymagania wobec kandydatek, a nauka trwała dwa lata. W maju 1913 roku pierwsze absolwentki opuściły placówkę. Nie miały kłopotów ze znalezieniem pracy, a ich fachowa wiedza została wkrótce wykorzystana podczas działań wojennych⁴¹.

Wzrost liczby dziewcząt z wykształceniem średnim miał niewątpliwy wpływ na proces społecznych przeobrażeń. Wykształcone i samoświadome matki były lepszymi wychowawczyniami własnych dzieci, a ich praca zawodowa znacząco pomnażała wspólne dobro. Świadomość możliwości zmiany statusu społecznego i korekty społecznych ról była elementem inspirującym do dalszych działań.

Walka o studia wyższe

Reforma żeńskiego szkolnictwa średniego otwierała drogę staraniom o dopuszczenie kobiet do studiów wyższych na uczelniach polskich. Żadne wiedzy młode Polski wyjeżdżały na studia do uczelni francuskich i szwajcarskich (gdzie kobiety mogły studiować już od 1863 i 1864 r.). Nie były to łatwe decyzje, ponieważ czynnikiem hamującym była bariera ekonomiczna i językowa. Pierwszą Polką studiującą na uniwersytecie w Zurychu była już w 1870 roku Anna Tomaszewska-Dobrska. Warto podkreślić, że mimo uzyskania przez nią świadectwa ukończenia fakultetu medycznego warszawskie Towarzystwo Lekarskie odmówiło jej członkostwa. Walka o dopuszczenie kobiet do polskich studiów uniwersyteckich zaczęła się w 1891 roku podczas Zjazdu Lekarzy i Przyrodników w Krakowie, kiedy w jednej z sekcji wystąpiła warszawianka Maria Weryho-Radziwiłłowiczowa z postulatem dopuszczenia kobiet do studiów na uniwersytetach galicyjskich.

⁴¹ B. Urbanek, *Kształtowanie się statusu zawodu pielęgniarstwa na ziemiach polskich w latach 1830–1938*, w: *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, t. 6, Warszawa 2000, s. 110–111.

Trzy lata później Kazimiera Bujwidowa, podczas Kongresu Pedagogicznego we Lwowie (1894), występując w zastępstwie warszawskich prelegentek, postawiła podobny wniosek, który przyjęty został większością głosów. W tym samym roku wykorzystana przepis o prawie hospitacji, zawarty w ustawach uniwersyteckich, który zezwalał na uczęszczanie na zajęcia oraz zdawanie egzaminów bez możliwości uzyskania dyplomu, i zainicjowała akcję wysyłania przez kobiety podań o przyjęcie na Uniwersytet Jagielloński. Wpłynęło kilkadziesiąt podań, ale odpowiedź władz uczelni była jednoznacznie negatywna. Mimo to trzy studentki (z Kongresówki) rozpoczęły hospitację na Wydziale Filozoficznym (z prawem zdawania egzaminów, bez prawa dyplomu)⁴². Były to: Janina Kosmowska, Jadwiga Sikorska i Stanisława Maria Dowgiałło, które złożyły wcześniej egzaminy farmaceutyczne w Rosji. Pierwsze hospitantki (które ukończyły później farmację na UJ) przetarły szlak dla innych kobiet na uczelniach galicyjskich.

W 1897 roku, na mocy rozporządzenia austriackiego Ministerstwa Oświaty, pierwsze kobiety rozpoczęły studia na Wydziale Filozoficznym UJ, już jako słuchaczki zwyczajne i nadzwyczajne⁴³. Pierwsze studentki pojawiły się również na farmacji i w Studium Rolniczym; na Wydziale Lekarskim kobiety mogły studiować dopiero od 1900 roku. W roku 1897 dwie pierwsze kobiety uzyskały stopień magistra farmacji, ale z ograniczeniem możliwości wykorzystania dyplomu do obszaru Galicji. Również w późniejszych latach otrzymanie stopnia doktorskiego uwarunkowane było posiadaniem przez kandydatkę obywatelstwa austriackiego.

Dopuszczenie kobiet do studiów wyższych nie oznaczało jednak pełnej akceptacji tego faktu przez (męskie) środowisko akademickie. Wielu profesorów żywiło jawną niechęć do studentek, nie skąpiąc

⁴² I rok Wydziału Filozoficznego obowiązywał wszystkich studentów.

⁴³ U. Perkowska, *Kariery naukowe kobiet na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1904–1939*, w: *Kobieta i kultura: kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarz, Warszawa 1996, s. 139.

im złośliwych uwag. Formą niemal obowiązującą było zwracanie się do studentek „Proszę panów”. Jak pisze Urszula Perkowska, najczęściej przykrości spotykałoademiczki ze strony profesorów Wydziału Lekarskiego i Prawniczego. Wielu profesorów UJ nie zgadzało się na obecność kobiet na swych wykładach. Prawnik Bolesław Ulanowski wypraszał kobiety z zajęć, polonista Stanisław Tarnowski przyjmował na seminarium tylko studentki zwyczajne, ale nie ukrywał, że jest do tego zmuszony przez zarządzenie ministerialne. Zoolog Antoni Wierzejski sprzeciwiał się tak długo, jak mógł, obecności kobiet na swoich zajęciach, twierdząc, że ich powołaniem jest prowadzenie domu i wychowanie dzieci. Przychylnie do kobiet nastawieni byli ci profesorowie, którzy mieli studiujące córki lub żony zaangażowane w działalność feministyczną, jak bakteriolog Odo Bujwid, fizjolog Napoleon Cybulski, fizyk August Witkowski czy polonista Ignacy Chrzanowski⁴⁴.

Z jeszcze większymi przeszkodami i z mniejszym sukcesem toczyła się walka o dopuszczenie kobiet do studiów artystycznych. Maria Dulębianka podjęła starania, kiedy rektorem w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych został Juliusz Fałat (1895). Rozpoczęto nawet rozmowy, kto mógłby objąć kierownictwo wydziału dla kobiet, i rozpatrywano kandydatury Olgi Boznańskiej i Marii Dulębianki. Nie przyniosły one jednak pozytywnych rezultatów. W związku z fiaskiem podejmowanych prób w 1897 roku rzeźbiarka Teofila Certowicz, pochodząca z zamożnego ziemiaństwa, założyła w Krakowie Szkołę Sztuk Pięknych dla Kobiet, w której uczyli między innymi Jacek Malczewski i Włodzimierz Tetmajer. Przedsięwzięcie to po czterech latach zakończyło się bankructwem.

Utalentowane plastycznie kobiety mogły się kształcić tylko na Kursach dla Kobiet Adriana Baranieckiego, w których ramach działał Wydział Artystyczny (w latach 1875–1894 opiekunem był Jan Matejko,

⁴⁴ Por. U. Perkowska, *Kształtowanie się etosu studentki polskiej w dwóch pierwszych pokoleniach studentek Uniwersytetu Jagiellońskiego z lat 1894–1939*, w: *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, t. 5, Warszawa 1997, s. 394.

a w okresie 1899–1912 Jacek Malczewski), albo wyjechać na studia za granicę, co gwarantowało uzyskanie odpowiedniego wykształcenia i zdobycie rangi artystycznej. Na kursach im. Baranieckiego kształciło się ponad 50 kobiet, w tym Olga Boznańska, Zofia Kossak, Aniela Pająkówna, Maria Wasilewska. Szkoła organizowała wystawy prac uczennic, między innymi w 1890 roku w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, nie dawała wszakże żadnych szans na artystyczne zaistnienie, nie mówiąc już o uczynieniu ze sztuki formy życia. Jak pisze Maria Poprzęcka, z grupy pokoleniowej pięćdziesięciu artystek urodzonych około 1865 roku tylko Boznańskiej udało się wejść do podręcznikowego kanonu sztuki polskiej, ale nawet jej, znakomitej artystce, prezesce Stowarzyszenia Artystek Polskich (zał. w 1899 r.) i parokrotnemu prezesowi Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, utrzymanie do końca życia zapewniała kamienica przy ul. Wolskiej w Krakowie⁴⁵. Prywatne szkoły plastyczne (w Krakowie działały cztery, a we Lwowie trzy żeńskie szkoły artystyczne) służyły rozwijaniu zdolności artystycznych, wzbogacającemu panieńskie talenty, a nie przygotowaniu do pracy twórczej. Kobiety uzyskały wstęp na Akademię Sztuk Pięknych dopiero w 1917 roku.

W przestrzeni polskiej trudno było stać się i być prawdziwą artystką. Łatwiejsza (nieco) była droga do zdobycia konkretnego wykształcenia. Trzeba podkreślić, że pierwsza tę szansę dała polskim kobietom Galicja. Tutaj został zainicjowany powolny i długofalowy proces nowej strukturyzacji społecznej.

Praca zawodowa kobiet

Aktywny udział w przemianach cywilizacyjnych mogła umożliwić przede wszystkim praca zawodowa. Działalność zawodowa kobiet jeszcze w XIX wieku była nie tylko mało realna, lecz

⁴⁵ Por. M. Poprzęcka, *Boznańska i inne*, w: *Kobieta i kultura*, dz. cyt.

także źle postrzegana. Akceptowano jedynie zawody, jakie można było uprawiać w przestrzeni domu, bowiem świat zewnętrzny zarezerwowany był dla aktywności męskiej. Interesujące dane na ten temat można znaleźć w ówczesnych kodeksach *savoir vivre*'u, które jako dopuszczalne dla płci pięknej podają zawody rękodzielnicze: „gorseciarstwo, hafciarstwo, koronkarstwo, krawaciarstwo, krawiectwo, pończosznictwo, rękawicznictwo, szmuglerstwo i pasmanteria, farbiarstwo i tkactwo domowe, koszykarstwo, kwiaciarstwo”, a także „drzeworytnictwo, introligatorstwo, rytownictwo, tokarstwo, litografia, heliominiatura, wypalanie w drewnie i skórze, wyroby z gliny itp.”, przede wszystkim jednak – zawody związane z szeroko rozumianą opieką, pielęgnacją i wychowaniem dzieci. Z czasem kobieta mogła też być „buchalterką (po uprzednim ukończeniu nauki w »szkole rzemiosł«), literatką, malarką, gospodynią w większym majątku [...], wreszcie telegrafistką, telefonistą, a nawet panną sklepową”⁴⁶.

Sytuacja ta zaczęła się nieco zmieniać w drugiej połowie wieku, kiedy industrializacja spowodowała napływ kobiet do przemysłu, zmiany dotyczyły jednak przede wszystkim niższej klasy społecznej. Niechętny stosunek do kobiet pracujących zawodowo powoli się zmieniał. Bariery przełamują aktywne zawodowo emancypantki, jak Kazimiera Bujwidowa, która umiejętnie łączyła aktywność społeczną z pracą w Instytucie Produkcji Surowic i Szczepionek oraz prowadzeniem domu. Było to możliwe dzięki wsparciu męża, prof. Odonu Bujwida, profesora nadzwyczajnego higieny na UJ, który mógł sobie pozwolić na zatrudnienie żony w założonej w prowadzonej we własnym domu (przy ul. Lubicz 34) wytwórni surowic i szczepionek. Nawet wykształcone i przyuczone do zawodu kobiety miały bowiem spore problemy ze znalezieniem pracy. Tylko jedna z pielęgniarek wykształconych w lwowskiej Szkole dla dozorczyń

⁴⁶ J. Hoff, *Kobieta aktywna zawodowo w kodeksach savoir-vivre'u XIX i pierwszej połowy XX wieku*, w: *Kobieta i praca. Wiek XIX i XX*, dz. cyt., s. 247–248.

chorych w 1896 roku, mająca dodatkowo kwalifikacje akuszerki, znalazła zatrudnienie w szpitalu.

Mimo poważnych przeszkód kobiety podejmowały walkę o dostęp do fachowej pracy, związanej z wykształceniem, jakie z trudem zostało zdobyte. Warto przypomnieć, że przeciwko otwarciu dla kobiet Wydziału Lekarskiego na UJ głosowali w 1897 roku między innymi Henryk Jordan i Ludwik Rydygier, który opłacił ogłoszenie w prasie następującej treści: „Precz z Polski z dziwołagiem kobiety lekarza”⁴⁷. Pierwszy „dziwołąg”, Helena Donhaiser, w 1903 roku zaczęła prowadzić w Krakowie praktykę lekarską. W 1900 roku dopuszczono kobiety do zawodu aptekarskiego, a w 1903 roku została uruchomiona pierwsza drogeria prowadzona przez kobiety. Założycielką była Jadwiga z Sikorskich Klemensiewiczowa, jedna z trzech pierwszych studentek UJ, absolwentka farmacji, która zatrudniła koleżanki ze studiów: Stanisławę Dowgiałło i Helenę Mackiewicz (w tamtych czasach drogerie prowadzone były przez magistrów farmacji). Skład apteczny Klemensiewiczowej specjalizował się w artykułach higieny kobiecej i środkach do pielęgnacji niemowląt. Inna absolwentka farmacji, Janina Kosmowska, po ukończeniu studiów prowadziła własny zakład kefirowy oraz pracowała w Zakładzie WYROBU Surowic Lecznicznych Odon Bujwida. Praca zajmowała jej całe życie: „Wstaję o 6-ej rano, od 7.30 jestem zajęta w zakładzie, o 1-ej idę na obiad. Z obiadu wracam do zakładu, koło 6-ej idę na podwieczorek i przejść się trochę, o 10-ej kładę się spać, bom zmęczona pracą, i upałami, i myślami”⁴⁸.

Jak wynika z badań przeprowadzonych przez Urszulę Perkowską⁴⁹, wykształcone kobiety, które podjęły pracę zawodową,

⁴⁷ Por. M. Czuma, M. Kozioł, L. Mazan, *To jest Kraków, mości książę!*, Kraków 2007, s. 181.

⁴⁸ List J. Kosmowskiej do E. Godlewskiego z 19 czerwca 1902 r., Spuścizna Godlewskich, Arch. UJ, sygn. D IV 69; cyt. za: U. Perkowska, *Czas wolny w kulturze studenckiej na przełomie XIX i XX w. (w świetle pamiętników i korespondencji krakowskich studentek)*, w: *Kobiety i kultura czasu wolnego*, dz. cyt., s. 277.

⁴⁹ Por. tamże.

pracowały z wielkim zaangażowaniem, a czas wolny, którego miały niewiele, poświęcały na rozwój intelektualny i działalność społeczną. Dla zdobycia książek rezygnowały z obiadów, jak czyniła to Czesława Zawadzka, córka nauczyciela gimnazjalnego, albo kupowały książki zamiast ubrań (tak deklarowały Jadwiga Dydyńska i Zofia Kozłowska). Głównym polem ich działalności społecznej było szerzenie oświaty wśród warstw plebejskich, często w ramach prężnie działającego w Galicji Towarzystwa Szkół Ludowych. Pracowało tu niemal całe grono studentek i absolwentek krakowskiej Alma Mater, organizując kursy dla analfabetów, prowadząc czytelnie i wypożyczalnie dla proletariackich środowisk. Pierwsze „intelektualistki” dyżurowały w placówkach oświatowych, katalogowały i wypożyczały książki, wygłaszały popularne odczyty na zebraniach stowarzyszeń robotniczych, wspierały działalność bursy dla młodych dziewcząt uczących się rzemiosła lub rozpoczynających pracę zawodową itp. Z ich pamiętników i korespondencji wyłania się obraz kobiet zaangażowanych w procesy modernizacyjne, ofiarnie pracujących na rzecz podnoszenia poziomu intelektualnego i ekonomicznego wszystkich warstw społecznych. Tworzenie nowoczesnego społeczeństwa polskiego traktowane było przez nie jako proces długofalowy, wymagający mrówczej pracy, cierpliwości, poświęcenia znaczącej części własnego życia dla wspólnego dobra. Trudno ocenić i docenić wkład kobiet w tej materii, odgrywały bowiem role najczęściej służebne, na ogół pozbawione spektakularnych sukcesów. Ciągłe niewiele wiemy o ich konkretnych dokonaniach i osiągnięciach, wiele interesujących materiałów zaginęło, jak na przykład pamiętniki Kazimiery Bujwidowej pisane w latach 1907–1917. Interesujące byłoby prześledzenie opinii na temat pracy ówczesnych lekarek, aptekarek, wskazanie ich konkretnych dokonań, co jest niewątpliwie trudnym i być może nierealizowalnym zadaniem.

Lepiej udokumentowanym obszarem jest droga kobiet do pracy na uczelniach wyższych. Kobiety zostały wprawdzie dopuszczone do studiów wyższych, ale ich zatrudnienie na uniwersytetach przekraczało horyzonty myślenia ówczesnych decydentów. W 1894 roku

o asystenturę na UJ starała się Maria Skłodowska⁵⁰, która na paryskiej Sorbonie uzyskała tytuły licencjackie z fizyki i matematyki. Była jedyną kobietą wśród kandydujących i zajęła na liście pierwszą lokatę, o czym donosił „Czas”, posady jednakowoż nie dostała. Odo Bujwid tak wspominał ten epizod po latach w listach do nieżyjącej już żony:

Pamiętam jak ją zęgnąłeś przed jej wyjazdem do Paryża, gdy nie mogła otrzymać miejsca asystentki przy Katedrze Fizyki u Witkowskiego. Stoi zapłakana przy naszym stole jadalnym na Studenckiej. Obie użalacie się na głupi los, który nie pozwala kobiecie na prace na uniwersytecie, podczas gdy taka masa męskich miernot według prawa stoi o niebo wyżej od was. Mówisz do niej: – Niech pani, panno Mario, będzie spokojna i jedzie tam, gdzie lepiej potrafią ocenić pani zdolności i naukę. Zrobi tam pani na pewno dużo dobrego dla siebie i dla kraju, który teraz nie umie ocenić pani jak należy⁵¹.

Maria Skłodowska miała szczęście, że nie otrzymała asystentury na UJ – poślubiła Pierre’a Curie i została odkrywczynią radu i polonu. Mniejsze szczęście miał Uniwersytet Jagielloński, który stracił kandydatkę na wybitną uczoną. Starania kobiet o zatrudnienie na wszechnicy krakowskiej także później rzadko kończyły się sukcesami.

W 1904 roku z wnioskiem o mianowanie kobiety demonstrantką, czyli młodszą asystentką, wystąpił prof. Napoleon Cybulski. Ministerstwo Oświaty wyraziło zgodę na zatrudnienie kobiet, ale tylko na stanowisku młodszych asystentek. Umożliwiło to rozpoczęcie pracy w zakładzie fizjologicznym Wandzie Herzog-Radwańskiej (studiowała w latach 1901–1907), która na UJ pracowała osiem lat. Dnia 16 lipca 1906 roku Senat uczelni wydał oświadczenie, w którym opowiadał się za pełnym dopuszczeniem kobiet do stanowisk

⁵⁰ U. Krawiec-Wróbel, *Maria Skłodowska-Curie w Krakowie*, „Foton” 2003, nr 82, s. 7.

⁵¹ O. Bujwid, *Moje listy do Niej. Pamiętnik pisany w latach 1932–1942*, w: *Osamotnienie. Pamiętniki z lat 1932–1942*, oprac. D. Jarosińska, T. Jarosiński, Kraków 1990, s. 62.

asystenckich. Ministerstwo wyraziło w sierpniu 1907 roku zgodę na zatrudnianie kobiet, pod warunkiem posiadania obywatelstwa austriackiego. Kobiety zatrudnione na UJ nie miały jednak, tak jak mężczyźni, praw urzędników państwowych.

W 1910 roku stanowisko demonstratorki w zakładzie zoologicznym uzyskała Józefa Berggün, potem Maria Krahelska w zakładzie embriologii. Przed rokiem 1914 liczba kobiet pracujących na UJ nie przekroczyła dziesięciu⁵². To niewielki promil, świadczący o tym, że jednym z bardziej zachowawczych środowisk było środowisko akademickie, powołane wszak do tego, by realizować cele poznawcze, etyczne i pedagogiczne oraz kształtować wzorce obywatelskie.

Osiągnięcia kobiet galicyjskich

Bardzo trudno jest określić i skonkretyzować udział kobiet w procesie modernizacji polskiego społeczeństwa. Wymagałoby to podjęcia szczegółowych badań dotyczących poszczególnych biografii, dokonania reinterpretacji istniejących źródeł, sięgnięcia po nowe, których wiarygodność, a tym samym użyteczność w pisarstwie historycznym była wcześniej niejednokrotnie kwestionowana. Nawet tak pojęta żmudna praca badawcza napotka niewątpliwie wiele białych plam, pustych miejsc, których odtworzyć się nie da.

W Galicji działało wiele wspaniałych kobiet, których wkład w rozwój nowoczesnego społeczeństwa jest ogromny. W różnych dziedzinach można wymienić wiele aktywnych działaczek, takich jak Maria Turzyma, która stworzyła radykalne pismo feministyczne „Nowe Słowo”; Marcelina Kulikowska, współzałożycielka Gimnazjum Żeńskiego w Krakowie i Towarzystwa Uniwersytetu Ludowego im. Adama Mickiewicza (1898) we Lwowie i Krakowie, współautorka *Czytań historycznych*, której postać przywróciły niedawno społecznej pamięci

⁵² Por. U. Perkowska, *Kariery naukowe kobiet na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1904–1939*, dz. cyt.

młode krakowskie feministki⁵³; Zofia Daszyńska-Golińska, zasłużona działaczka nurtu niepodległościowo-socjalistycznego⁵⁴, która próbowała przenieść na grunt polski nieznaną jeszcze u nas doktrynę socjaloliberalizmu, propagowała idee kooperatyźmu, formułowała założenia programowe ruchu antyalkoholowego, udzielała się w pracach instytucji oświatowych Krakowa, do których należały między innymi Uniwersytet Ludowy im. A. Mickiewicza czy Towarzystwo Letnich Kursów Wakacyjnych⁵⁵; zapoznana komendantka Elżbieta Kwiatkowska, która założyła we Lwowie Związek Skautek Polskich i dzięki której Lwów stał się centralą harcerstwa na całość ziem polskich, czy mniej znane ówczesne działaczki, jak Justyna Budzińska-Tylicka, Jadwiga Dydyńska, Helena Gumpłowicz, Celina Kirkorowa, Salomea Perlmutter, Stefania Sempołowska, Maria Siedlecka, Helena Skłodowska, Cecylia Śniegocka, Władysława Weychert-Szymanowska. Niektóre z tych postaci zostały już wydobyte z niepamięci historii, znaczna część czeka jeszcze na odkrycie i opisanie.

Wiele z nich osiągało okupione ogromną pracą sukcesy zawodowe. Helena Donhaiser-Sikorska w 1906 roku otrzymała doktorat

⁵³ W nawiązaniu do istniejącej przed stu laty Czytelnia dla Kobiet krakowskie intelektualistki powołały w Krakowie w 2010 r. Czytelnię dla Kobiet im. Marceliny Kulikowskiej; Czytelnia ma swój profil na Facebooku.

⁵⁴ Zofia Daszyńska, początkowo związana z orientacją marksowską, wkrótce przeszła na pozycję krytyki. Krytykowała marksizm za niedoceniania czynników wolicjonalnych i etycznych. Stworzyła teoretyczne podstawy nowego modelu socjalizmu, który „odrzuca teorię katastrof, heglowską teorię negacji, a do czynników tworzących dzieje, oprócz materialnych, zalicza ludzką świadomość i wolę. W miejsce zależności rozwoju czynników czysto materialnych, które z koniecznością prawa przyrody sprowadzać miały rewolucje, występuje akcja i reakcja wszystkich pierwiastków ludzkich. Czynniki moralne odzyskały tedy właściwe im znaczenie, a nawet wysuwają się na plan pierwszy” (Z. Daszyńska-Golińska, *Przełom w socjalizmie*, Lwów 1900, s. 242). Por. także S. Dziewulski, *Działalność naukowa i społeczna Prof. dr Zofii Daszyńskiej-Golińskiej*, Warszawa 1927.

⁵⁵ Por. Z. Daszyńska-Golińska, *Walka z alkoholizmem w służbie oświaty i etyki, w: Praca oświatowa. Jej zadania, metody, organizacja*, Kraków 1913. Także inne jej publikacje: *Badania nad alkoholizmem w Galicji Zachodniej*, Lwów 1902; *Alkoholizm jako objaw choroby społecznej*, Kraków 1905; *Alkoholizm w Galicji i jego zwalczanie*, Lwów 1912.

z medycyny, pierwszy w Krakowie, dzięki niezwyklej wytrwałości w pokonaniu barier społecznych i ekonomicznych⁵⁶. Rozprawa doktorska Haliny Biegańskiej oceniona została w 1908 roku przez profesora filozofii niezwykle wysoko: „Otwarcie wyznaję, że takich umysłów wśród młodzieży dzisiejszej u nas spotyka się bardzo niewiele”. Znany i wymagający historyk, Władysław Konopczyński, tak wyrażał się o innej kobiecej dysertacji: „Praca p. Heleny Haidówny należy do najwybitniejszych, jakie w tym roku powstały pod piórem młodych adeptów ubiegających się o stopień doktorski”⁵⁷.

Udział kształcących się i wykształconych kobiet w procesie przemian cywilizacyjnych i kulturowych społeczeństwa polskiego jest nieoceniony. Również z tego względu, że wiele z nich było znakomitymi matkami, którym dzieci zawdzięczały przyszłą karierę zawodową. Tak było w przypadku Kazimiery Bujwidowej, matki szóstki dzieci, starannie wychowanych i wykształconych, czy Heleny Tempkovej, która po śmierci męża doksztalała się w Krakowie, by znaleźć lepiej płatną pracę i odpowiednio wykształcić dzieci. Sama wychowała czterech synów, między innymi Tadeusza Tempkę, profesora i rektora Akademii Medycznej w Krakowie, oraz znanego teatrologa i publicystę, Zygmunta Tempkę Nowakowskiego⁵⁸.

⁵⁶ Jak pisze U. Perkowska, Donhaiserówna, ukończywszy najpierw seminarium nauczycielskie i Kursy Baranieckiego, zapisała się na Wydział Filozoficzny jako studentka nadzwyczajna, a następnie – po złożeniu eksternistycznej matury – jako studentka zwyczajna Wydziału Lekarskiego. Podczas studiów utrzymywała się z pracy jako nauczycielka, rodzina nie popierała bowiem jej aspiracji naukowych. Por. U. Perkowska, *Kształtowanie się etosu studentki polskiej w dwóch pierwszych pokoleniach studentek Uniwersytetu Jagiellońskiego z lat 1894–1939, w: Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX*, dz. cyt.

⁵⁷ Archiwum UJ. Recenzje w teczках doktorskich H. Biegańskiej i H. Hajdy, sygn. WF II 478. Podaję za: U. Perkowska, *Kształtowanie się etosu studentki polskiej w dwóch pierwszych pokoleniach studentek Uniwersytetu Jagiellońskiego z lat 1894–1939*, dz. cyt., s. 402.

⁵⁸ Archiwum PAN w Krakowie, Materiały T. Tempki. Podaję za U. Perkowska, *Kształtowanie się etosu studentki polskiej w dwóch pierwszych pokoleniach studentek Uniwersytetu Jagiellońskiego z lat 1894–1939*, dz. cyt., s. 391.

Herstoria galicyjskich kobiet to także ich spektakularne osiągnięcia i sukcesy, które najłatwiej dają się zaprezentować, ponieważ można przywołać ich namacalne dowody. Najbardziej radykalna i wolnomyślna inteligentka przełomu XIX/XX wieku⁵⁹ – Kazimiera Bujwidowa – prowadziła bogatą działalność społeczną, edukacyjną i dziennikarską, była promotorką wielu ważnych dokonań feministycznego ruchu. Jej zasługą było dopuszczenie kobiet do studiów wyższych. Była współzałożycielką i jedną z projektodawczyń oraz pierwszą przewodniczącą Sekcji dla Obrony Praw Kobiet, powstałej w 1903 roku i działającej przy Czytelni dla Kobiet, której program zakładał walkę z przemocą, dążenie do uzyskania równych praw moralnych i politycznych przez wszystkich ludzi oraz walkę o prawa dziecka. Podczas pierwszego Zjazdu Kobiet Polskich w Krakowie (19–22 października 1905 r.) wygłosiła referat *Reforma wychowania i ochrona dziecka*. Zawarła w nim liczne ważne i nowoczesne przemyślenia, które wiele lat później powoli zaczęto wprowadzać w życie. Przeprowadziła analizę systemów szkolnych obowiązujących w Anglii, Francji i Niemczech i przygotowała założenia edukacyjne, w których dziecko miało być podmiotem w procesie wychowania, zwracała również uwagę na kształtowanie przez szkołę postawy patriotycznej. Bujwidowa kładła duży nacisk na wychowanie „nowego człowieka”, propagowała ideę koedukacji, pragnęła wykształcenia nowego modelu rodziny, wychowującej ludzi w pełni siebie świadomych, walczyła z mitem świętego posłannictwa kobiety i domagała się zniesienia w tekście przysięgi małżeńskiej formuły posłuszeństwa oraz opowiadała się za możliwością prawnego rozwiązania małżeństwa. Angażowała się również w walkę z analfabetyzmem (m.in. uczestniczyła w pracach komisji sprawującej opiekę nad szkołą dla dorosłych analfabetów na Kleparzu) i akcje pomocy dla Domu Polskiego w Morawskiej Ostrawie (Bujwidowie na wykupienie i utrzymanie Domu przeznaczyli 26 tysięcy koron z włas-

⁵⁹ Tak o K. Bujwidowej pisze K. Dormus, *Kazimiera Bujwidowa 1867–1932. Życie i działalność społeczno-oświatowa*, Kraków 2002.

nych funduszy, a dzięki osobistym kontaktom zebrali drugie tyle), gdzie planowała założyć szkołę dla analfabetów. Kazimiera Bujwidowa brała aktywny udział w kongresach pedagogicznych (podczas II Polskiego Kongresu Pedagogicznego we Lwowie w 1909 r. pełniła funkcję zastępcy przewodniczącego sekcji wychowania dziewcząt), zajmowała się prawami nauczycielek (m.in. w broszurze *Prawa nauczycielek*, Lwów 1903), była także współzałożycielką Krakowskiego Oddziału Austriackiej Ligi dla Zwalczenia Handlu Kobietami i niejednokrotnie zabierała głos w sprawie prostytucji⁶⁰.

Bujwidowa zasłużyła się również jako autorka broszury *Najpo-
trzebniejsze wiadomości o cholery. Najprostszy sposób ustrzeżenia
się jej oraz wskazówki ratowania i pielęgnowania chorych* (Warszawa 1894), którą napisała, pracując wraz z mężem, Odo Bujwidem, nad produkcją pierwszej polskiej surowicy przeciwbłoniczej (administrując Zakładem, przy Strzeleckiej 7, oraz prowadzoną przez męża kliniką). Surowica ta odegrała ważną rolę w zapobieganiu zakaźnym chorobom. Ta jedna „z najśmielszych partyzantek ruchu kobiecego” na ziemiach polskich, jak Kazimierę Bujwidową określiła Cecylia Walewska⁶¹, godnie reprezentowała kobiety galicyjskie w przestrzeni międzynarodowej, między innymi podczas paryskiego Kongresu Spraw Kobięcych w 1910 roku⁶².

W przestrzeni lwowskiego życia społecznego i politycznego niezwykłych osiągnięć dokonała Maria Dulębianka, jedna z najciekawszych i najbardziej zasłużonych ówczesnych kobiet (towarzyszka życia Marii Konopnickiej z ostatniego okresu jej życia), wybitnie i wszechstronnie uzdolniona (grała na skrzypcach i świetnie znała kilka języków), wykształcona na europejskich uczelniach artystycznych (kończyła studia na wiedeńskiej Kunstgewerbeschule, studiowała również na paryskiej Academie Julian, w Polsce była uczennicą

⁶⁰ O biografii i osiągnięciach Kazimierzy Bujwidowej pisze K. Dormus, zob. tamże.

⁶¹ C. Walewska, *W walce o równe prawa. Nasze bojownice*, Warszawa 1930, s. 141.

⁶² Dokładniej pisze o tym K. Dormus, *Kazimiera Bujwidowa 1867–193*, dz. cyt.

Leopolda Horowitza i Wojciecha Gersona). Współcześnie jej dorobek artystyczny nie jest wysoko ceniony, ale za swe prace artystyczne otrzymała kilka znaczących ówczesnie wyróżnień: w 1887 roku list pochwalny za jedną z wystaw, Muzeum Narodowe zakupiło jej obraz *Studium dziewczyny*, a w Paryżu na międzynarodowej wystawie w 1900 roku przyznano jej „mention honorable” za obrazy *Na pokucie* i *Sieroca dola*.

Główne osiągnięcia życiowe Marii Dułębianski sytuują się jednak w przestrzeni pozaartystycznej. Była niezwykle aktywną działaczką na rzecz praw kobiet i pierwszą kobietą kandydatką do Sejmu Krajowego we Lwowie, zgłoszoną w 1908 roku przez Komitet Wyborczy Ludowców oraz Koło Oświatowe Postępowych Kobiet. Za jej kandydaturą głosowało 400 mężczyzn, ale została odrzucona „z przyczyn formalnych”. W tym samym roku założyła organizację – Związek Równouprawnienia Kobiet we Lwowie – i stanęła na jej czele. W 1911 roku objęła redakcję „Głosu Kobiet”, dodatku do „Kurierza Lwowskiego”. W 1912 roku założyła Komitet Obywatelskiej Pracy Kobiet. Jako jedna z pierwszych wstąpiła w szeregi Żeńskiego Oddziału Związku Strzelców Polskich. Ponadto organizowała kobietą służbę kurierską i pracowała na rzecz Legionów. Zajmowała się również zakładaniem ochronek dla dzieci, kuchni dla biednych, a dla dzieci ulicy założyła Klub Uliczników. Była współpracowniczką prezydenta Lwowa – Tadeusza Rutkowskiego. W 1913 roku zorganizowała we Lwowie Ligę Mężczyzn dla Obrony Praw Kobiet. Przez kilka lat toczyła walkę, by stanowisko inspektora Miejskiego Urzędu Opieki Generalnej nad Matką i Dzieckiem zostało powierzone kobiecie – otrzymała tę posadę w 1917 roku. W grudniu 1918 roku na zjeździe Ligi Kobiet w Warszawie została wybrana Przewodniczącą Zarządu Naczelnego.

Kobiety osiągały sukcesy w wielu sferach życia, także tych dotąd uznanych za wyłącznie męskie. Najciekawszym przykładem przekraczania tradycyjnych ról kobiecych jest Jadwiga Mrozowska-Toeplitz, aktorka teatru lwowskiego za dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego (1900–1902) i krakowskiego za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego

(1902–1905), która w 1907 roku porzuciła teatr i poświęciła się pasji podróżniczej⁶³. W swych podróżach dotarła do terenów nieznanych, między innymi w rejonach Hindukuszu, sporządziła mapę zbędanych przez siebie okolic, wytyczyła nowe drogi przez niezdobyte wcześniej górskie łańcuchy, wyjaśniła przyczynę wysychania jeziora Zorkul, ustaliła linię wododziału w paśmie Kurtaku i dokonała wielu innych poważnych osiągnięć. W uznaniu jej zasług Włoskie Towarzystwo Geograficzne odkrytą przełęcz na wysokości 4200 m n.p.m. nazwało Passo J. Toeplitz-Mrozowska i nagrodiło ją złotym medalem, który po raz pierwszy został przyznany kobiecie⁶⁴.

To tylko wybrane przykłady kobiecych biografii, bogatszych od wielu życiorysów wybitnych mężczyzn, którzy zajmują ważne miejsca w polskiej historii. Takich biografii było więcej, pusta przestrzeń herstorii zapełnia się (bardzo) powoli nowymi materiałami⁶⁵.

⁶³ Udało się to zrealizować dzięki drugiemu małżeństwu z poznanym we Włoszech Józefem Toeplitzem, zamożnym bankierem, które przyniosło Morozowskiej prawdziwą wolność i zabezpieczenie finansowe.

⁶⁴ Odnotowała to książka *Polskie nazwy na mapie świata*, oprac. graficznie S. Kaźmierczyk, Warszawa 1967, której autor zwraca uwagę, że wszystkie podróże Morozowskiej-Toeplitz, także te, które odbywała jeszcze przed 1918 r., przynosiły poważne wyniki naukowe. Pierwsza książka Morozowskiej-Toeplitz, stanowiąca raport z podróży, ukazała się we Lwowie dopiero w 1934 r. (była tłumaczeniem z języka włoskiego) i nosiła tytuł *Moja wyprawa na Pamiry w roku 1929*. Zawierała m.in. opis pierwszych przejść przez przełęcz Tałdyk (3595 m n.p.m.), Tagarkati (4023 m n.p.m.), Dżangi Dawan (4200 m n.p.m.), Kizyl-Art (4224 m n.p.m.) i Akbajtał (4595 m n.p.m.). W 1963 r. wyszły w Krakowie napisane po polsku wspomnienia, zatytułowane *Słoneczne życie*.

⁶⁵ Młode uczone podejmują dziś interesujące badania, próbując rekonstruować kobiece ślady w różnych geograficznych przestrzeniach, jak np. Anna Pekańnic, która pracuje nad książką o przemysłankach, takich jak Helena z Seifertów Jabłońska, autorka *Dziennika z obłożonego Przemysłu (1914–1915)*, hrabina Ilka Künigl Ehrenburg, autorka *W obłożonym Przemysłu. Kartki dziennika z czasów wielkiej wojny (1914–1915)*, Helena Deutsch, autorka autobiografii *Konfrontacja z samą sobą. Epilog* (uczennica Zygmunta Freuda), Maria Orwid, interlokutorka Katarzyny Zimmerer i Krzysztofa Szwaicy, rozmowy opublikowane pt. *Przeżyć. I co dalej?* (pionierka psychiatrii rodziny w Polsce), Zofia Kozarynowa, autorka autobiograficznej gawędy *Sto lat*. Podobnych projektów badawczych pojawia się ostatnio coraz więcej.

Warto jednak zwrócić uwagę także na to, jak różne były finały życia kobiet, które z pasją i poświęceniem włączyły się w nurt aktywnego życia społecznego. Jadwiga Toeplitz-Mrozowska była pierwszą kobietą, która przeszła przez wiecznie ośnieżony Dach Świata. Faustyna Morzycka, działaczka społeczna i literatka, w nocy 26/27 maja 1910 roku zażyła truciznę. Marcelina Kulikowska popełniła samobójstwo w wieku 35 lat, strzałem w serce (19 czerwca 1910 r.), notując w dzienniczku dziesięć dni przed śmiercią: „Zawsze mnie życie na dno spychało... zawsze ci, co żyć umieją, byli na wierzchu... Ja nie umiem żyć... Kto żyć nie umie – niech ginie...”⁶⁶. Maria Dulębianka zmarła na tyfus (7 marca 1919 r.), którym zaraziła się, gdy jako wysłanniczka Czerwonego Krzyża udała się z misją zbadania warunków życia jeńców polskich w obozach ukraińskich (w Stanisławowie, Kołomyi i Mikulincach). Śmierć ta i inne stanowią symboliczną kodę kobiecego życia *pro publico bono*.

⁶⁶ M. Kulikowska, *Z dziejów duszy*, Kraków 1911, s. 229.

BIAŁA PLAMA: MŁODOPOLSKIE UTWORY ALINY ŚWIDERSKIEJ

Alina Świdarska, krakowska pisarka, autorka przekładu *Boskiej Komedii* Dantego, za który otrzymała po II wojnie światowej tytuł członka Włoskiej Akademii Nauk „*Artis Templum*”, tłumaczeń poezji francuskiej, włoskiej, hiszpańskiej, angielskiej i czeskiej, porozrzucanych po dziś dzień w czasopiśmie, autorka powieści biograficznej o Wagnerze oraz cyklu zbeletryzowanych życiorysów Wielkich Wieszczów: Krasińskiego, Mickiewicza i Słowackiego, jest pisarką kompletnie dziś zapomnianą. Jej twórczość utknęła w rękopiśmiennych lub czasopiśmiennych wersjach, a ta ogłoszona drukiem zamknięta została na klucz w bibliotecznych magazynach. A co najbardziej zaskakujące – jej wczesne, młodopolskie utwory wyparte zostały z pamięci samej autorki.

Twórczość Świdarskiej może być potraktowana jako intrygujący fenomen, pisarka ta była bowiem osobą dobrze wykształconą, znającą języki obce, sporo podróżowała po świecie i była nieźle obeznaną w przestrzeniach kultury i sztuki europejskiej, znała środowisko literackiego Krakowa (pознаła m.in. Wyspiańskiego, Przybyszewskiego, Tetmajerów, Rydla¹), co czyni ją interesującym obiektem historycznych badań. Można bowiem także przyrzeć się na tym przykładzie, na ile tak światła i niezależna (żyjąca bez osłony mę-

¹ Pisze o tym w swoich wspomnieniach; por. A. Świdarska, *Trwa, choć przeminęło*, w: *Kopiec wspomnień*, wyd. II, Kraków 1964. Pierwsza wersja wspomnień ukazała się w 1956 r. w „Słowie Powszechnym” (nr 61–252, z przerwami) pt. *Moje wspomnienia*, m.in. poświęcone czasom Młodej Polski.

skiego ramienia) pisarka odważyła się o pewnych tematach mówić otwartym głosem.

Na początek kilka informacji biograficznych.

Alina Świdarska urodziła się 13 stycznia 1875 roku (na ul. św. Jana, w domu narożnym naprzeciw kościoła Pijarów²) jako jedyna córka Tytusa Świdarskiego, polonisty w Gimnazjum św. Anny w Krakowie, który wygłaszał także odczyty na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego, oraz Marii z Bohowitynów Kozieradzkiej, autorki opowiadań dla młodzieży, która po śmierci męża (w 1880 r.) sama wychowywała jedynaczkę, utrzymując się z dawania lekcji. Maria Świdarska zmarła w latach 20. XX wieku, a córka do końca życia z pietyzmem odnosiła się do jej pamięci, pozostawiając na drzwiach niewielkiego mieszkania na trzecim piętrze przy ul. Bitwy pod Lenino 5 (obecnie Zyplikiewicza) tabliczkę z nazwiskiem matki, której portret stał na honorowym miejscu w jej saloniku.

Alina zdobyła wszechstronne wykształcenie, początkowo w zakładzie wychowawczym S. Górskiej, potem była uczestniczką kursów dla kobiet A. Baranowskiego i wreszcie studentką Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Równoległe odbywała studia muzyczne, najpierw w konserwatorium krakowskim, a w latach 1893–1894 w Instytucie Muzycznym w Warszawie, u Aleksandra Michałowskiego.

Po latach tak wspominała swój muzyczny epizod:

miałam być muzyczką. Posiadałam w tym kierunku zdolności i byłam uczennicą Żeleńskiego w Krakowie, a następnie słynnego Michałowskiego w Warszawie. Rychło jednak przekonałam się, że mimo zamiłowania do fortepianu, ani praca pedagogiczna, ani twórcza w muzyce nie odpowiada moim kwalifikacjom. Poniechałam przeto zawodu muzyczki, zachowując jednak na zawsze wielkie zamiłowanie do muzyki i wszystkiego, co jest z nią związane³.

² Por. tamże, s. 302.

³ K. Szwarzenberg-Czerny, *Rozmowa z autorką powieści o A. Mickiewiczu*, „Caritas” 1956, nr 1, s. 6.

Świderska nie tylko zdobyła solidne wykształcenie muzyczne, lecz także opanowała kilka języków – angielski, francuski, włoski, hiszpański, niemiecki, rosyjski i czeski. Zarabiała jednak na życie – co w ówczesnych czasach było typowym schematem biografii wykształconych panien – pracując na pensjach i w domach prywatnych jako nauczycielka. Od 1895 roku zaangażowała się – podobnie jak wiele jej uczonych rówieśnic – w działalność Towarzystwa Szkoły Ludowej. Lata 1906–1907 spędziła we Lwowie, gdzie między innymi współpracowała ze „Słowem Polskim”. Pisarka była także postacią aktywną w ówczesnym życiu literackim, angażowała się w ruch emancypacyjny, na przykład informowała o osiągnięciach polskiego ruchu kobiecego w prasie wiedeńskiej (w „Polnische Post” 1907 i 1909⁴).

W okresie międzywojennym i podczas II wojny światowej Alina Świderska prowadziła aktywną działalność zawodową i patriotyczną, w latach 1918–1920 była urzędniczką Ministerstwa Spraw Zagranicznych (w tym okresie mieszkała w Warszawie; w roku 1920 zamieszkała z powrotem na stałe w Krakowie), w 1925 roku przez kilka miesięcy (od czerwca do września) przebywała w Pradze jako urzędniczka poselstwa polskiego, podczas wojny była członkinią Związku Walki Zbrojnej (w jej mieszkaniu odbywały się zebrania konspiracyjne, przechowywano broń i tajne ulotki). Po wojnie została członkiem Związku Literatów Polskich.

Zmarła 12 stycznia 1963 roku w Krakowie, przeżywszy 88 lat. Pogrzeb odbył się 15 stycznia, pisarka pochowana została na cmentarzu Rakowickim, w grobie rodzinnym⁵. W swym testamencie wszystkie oszczędności przekazała na stypendium im. Tytusa i Marii

⁴ „Die Frauenbewegung In Polen”, 1907 nr 16–18; „Aus der polnischen Frauenbewegung im Jahre 1908” 1909, nr 7, s. 16–17 i 24–25; „Briefe über die polnische Frauenbewegung. Polnische Frauen in der Wissenschaft”, 1909, nr 28, 32, 46, 48.

⁵ Podstawowe informacje pochodzą z *Nowego Korbuta (Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski*, t. 15, oprac. zespół pod kierownictwem Z. Szwejkowskiego i J. Maciejewskiego, Warszawa 1977, s. 659). Wkradła się tu jednak błędna informacja nt. dziennej daty urodzin i śmierci pisarki.

Świderskich, przeznaczone dla najlepszego polonisty, ucznia liceum im. Nowodworskiego, kontynuując fundację matki na ten cel⁶.

Jak wspominają znajomi i przyjaciele, do końca życia miała wspinałą pamięć, potrafiła żywo dyskutować i prowadziła dom otwarty, w każdą sobotę od godziny 17.00 przyjmując przyjaciół w małym pokoiku⁷, który „w dzień był pokojem mieszkalnym, w nocy gabinetem pracy i sypialnią, a w soboty salonem gromadzącym koła literackie i intelektualne Krakowa”⁸. Była ofiarna, bezinteresowna, życzliwa i twórcza, wspierała inicjatywę odbudowania pałacyku w Opinogórze i powołania Muzeum Romantyzmu, i pracowała niemal do ostatnich dni nad ostatnim rozdziałem powieści o Słowackim i Salomei, która do dziś nie ukazała się drukiem.

Alina Świdorska debiutowała jako tłumaczka w 1897 roku w warszawskim „Ateneum”, gdzie ukazał się jej przekład *Epipsygidionu* Percy’ego Shelleya, którym zainteresowała się ze względu na jego wpływ na poemat Słowackiego *W Szwajcarii*. Później opublikowała wiele innych przekładów, między innymi Marka Twaina *Bajeczki dla starszych dzieci* (1899), Vincentego Blasco Ibáñeza *Ruderę* (1905), *Historię mego życia* Heleny Keller (1905) oraz *Kaina* Lorda Byrona, jej najwyższe translatorskie osiągnięcie, ogłoszone w 1910 roku. Pracę nad tekstem Byrona – co ciekawe – zaczęła pod wpływem powieści Orzeszkowej *Dwa bieguny*.

Oprócz działalności przekładowej Alina Świdorska opublikowała dwie książki dla dzieci i młodzieży (*Promycalek*, Lwów 1901, oraz *Spuścizna ojcowska*, Kijów 1917), a także kilka powieści, które zasługują na niewątpliwą uwagę, mimo że sama pisarka po latach wyparła je ze swej pamięci. W rozmowie z Zofią Satrowiejską-Morstinową Świdorska tak opisuje początki swojej pisarskiej działalności:

⁶ Por. W. Zakrzewska, *Po zgonie Aliny Świdorskiej*, „Kierunki” 1963, nr 5, s. 2.

⁷ Por. T.L. Młynarski, *Podzwonne Alinie Świdorskiej*, „5 Rzek” 1963, nr 1, s. 3.

⁸ K. Szwarzenberg-Czerny, *Rozmowa z autorką powieści o A. Mickiewiczu*, „5 Rzek” 1963, nr 1, s. 9.

Pisanie zawsze mnie kusiło. Za młodu, jak wszyscy, pisałam wiersze. Potem pisywałam do różnych pism artykuły i opowiadania. Powieści też pisałam, ale każdą paliłam, gdy doszłam do połowy⁹.

Wbrew temu, co twierdzi autorka *Mocarza*, opublikowała w okresie Młodej Polski kilka utworów współczesnych: opowiadanie (a właściwie powieść) zatytułowaną *W pół drogi*, pod pseudonimem J. Sielski, skrywając kobiecy podmiot autorski – jak to się wówczas dość często zdarzało – pod męskim pseudonimem, a już pod własnym nazwiskiem wydała dwie powieści, *Obok szczęścia* (Warszawa 1904) oraz *Trudno inaczej* (Lwów 1909, drugie wydanie powieści ukazało się w 1914 r.), obydwie ogłosiła najpierw na łamach „Słowa Polskiego”. W czasopiśmie Świdorska publikowała także inne powieści: *Młodzi* (w 1906 r. w „Gazecie Polskiej” i „Słowie Polskim”) oraz *Proroka* (w 1914 r. w „Słowie Polskim”; druk niedokończony). Dorobek to więc niemały, choć próba scalenia go napotyka spore trudności, związane z dostępem do książkowych egzemplarzy, a zwłaszcza czasopiśmiennych publikacji.

Młodopolskie utwory Aliny Świdorskiej są białą, „niedoczytaną” plamą w przestrzeni polskiej literatury: sama autorka jeszcze za życia „zapomniała” o nich (spaliła je jednak w swojej pamięci), nigdy też nie były przedmiotem głębszej refleksji interpretacyjnej. A są tego niewątpliwie warte jako interesujące teksty kultury, prezentujące zakresy ówczesnych pól semantycznych, ustanowionych wokół kobiecych ról płciowych.

Świdorska w swych modernistycznych powieściach zajmuje się bowiem głównie tematem kobiecości. W każdej z nich prezentuje jedną kobiecą historię: we wczesnym opowiadaniu zatytułowanym *W pół drogi* – młodej dziewczyny kształconej przez ambitną matkę na artystkę śpiewaczkę, w powieści *Obok szczęścia* – kobiety zameżnej, wyzwalającej się z małżeńskich więzów, w *Trudno inaczej* – hi-

⁹ Por. rozmowę z Z. Starowieyską-Morstinową, *Radości twórcze i wydawnicze smutki*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 49.

storię narzeczeństwa, zakończoną śmiercią ukochanego i nieślubnym dzieckiem.

Każdy z utworów przedstawia inny segment kobiecego życia oraz inny psychologiczny typ bohaterki. Krzysia Zasławska (*W pół drogi*) jest wrażliwą panienką, na którą matka przelała wszystkie uczucia i ambicje po stracie męża i syna. Wychowywana kosztem matczynych wyrzeczeń, na dobrej pensji klasztornej, wyręczana w praktycznych sprawach i kształcona na artystkę śpiewaczkę traci kontakt z prawdziwym życiem i jest podatnym podmiotem dla niebezpiecznych emocji. Krzysia idealnie realizuje wzorce patriarchalnej kultury: „była tak ładna, miła, dobrze wychowana, przy tym pełna prostoty i nic a nic nie zarożumiała, iż można było przypuścić, że dobrze pójdzie za męż”¹⁰. Na balach prezentowała się „Najlepiej ubraną i najlepiej wychowaną”¹¹, a na scenę paryskiego występu wychodziła „bez żadnego mizdrzenia się, naturalnym ruchem dziecka dobrego domu, któremu wychowanie przeszło w krew, i ukłoniła się z wrodzoną szlachetnością tak, jak ją uczyli kłaniać się na lekcjach tańca w klasztorze”¹².

Bohaterka bez zastrzeżeń przyjmuje kulturowy habitus i bez sprzeciwu poddaje się woli matki, choć wobec jej ambitnych projektów sama nie wykazuje żadnej inicjatywy. Córka Zasławskiej nie ma bowiem temperamentu artystki¹³. Sztuka staje się dla niej – ujmując rzecz po freudowsku – sublimacją tłumionego *libido*. Talent i płciowość rozbudzają się symbiotycznie pod wpływem uczucia do

¹⁰ J. Sielski, *W pół drogi. Opowiadanie*, t. 1, Warszawa 1901, s. 35.

¹¹ Tamże, s. 38.

¹² Tamże, s. 19.

¹³ T. Jeske-Choiński powieść Świdorskiej podsumował bardzo krótką recenzją, w której m.in. pisze: „Nowych sytuacji, nowych charakterów nie spotkamy w powieści p. Sielskiego. Rozczarowana do kariery teatralnej panny, słynnych wirtuozów, bałamuących, bałamuconych na prawo i lewo, dziewczyny rozkochane w głośnych artystach widzieliśmy już niejednokrotnie w dziełach beletrystycznych, naszych i obcych. I nowych »dreszczów« nie wydobywa p. Sielski ze starych sytuacji” (T. Jeske-Choiński, *J. Sielski, W pół drogi*, „Kurier Warszawski” 1902, nr 53, s. 12).

artysty Budwicza. Pierwszy paryski występ, którego wielki sukces jest dla matki sygnałem urzeczywistniania się wizji przyszłych europejskich tryumfów, to w istocie erupcja tłumionej namiętności:

Krzysia zaśpiewała tak, jakby nie była sobą. Nie tylko głos wybuchnął tęsknotą rzewną i namiętną, wzbierał niezmiernym pragnieniem i miłością, ale twarz wydała się przeistoczona. Dziecinnie okrągłe policzki jakby przeciągnęły się, a usta rozwarły krzykiem, miały wyraz dramatyczny; oczy rozszerzone i pociemniałe patrzyły jak oczy muzy. W całej postaci dziewczęcia nastąpiła dziwna przemiana, urosła, zdawało się, że się wznieś w powietrze [...] wyrażając myśl Budwicza tak, jak dotychczas tylko on umiał ją wypowiadać swoim smyczkiem czarodziej-skim. Takiej interpretacji jeszcze w życiu dotąd nie miał!¹⁴

Smyczek, element instrumentu służący do wzbudzania drgań strun, staje się fallicznym symbolem rozbudzania uczuciowych wibracji. Ale to Krzysia jest nieświadomą animatorką własnych fantazji. Dla Budwicza, uwikłanego uczuciowo w trójkątne relacje z małżeństwem Oryszewskich, młodzianka śpiewaczka nie jest obiektem erotycznych fascynacji. Tłumienie uczuć wyzwala w bohaterce fizjologiczne reakcje: mdłości i histeryczne napady płaczu, co komentowane jest przez narratora patriarchalną złotą sentencją: „Są młode kobiety, które potrzebują się wypłakać, tak samo, jak niemowlęta muszą się wykrzyzczyć”¹⁵.

Problem ciała i kobiecej tłumionej płciowości jest jednym z ważnych, ale ukrytych wątków w utworach Aliny Świdorskiej, znaczących ledwo widoczną kreską. Delikatnie zarysowany jest zwłaszcza w powieściach prezentujących różne warianty społecznego statusu panny (*W pół drogi*, *Trudno inaczej*), bowiem panińska erotyka była tematem wypartym z przestrzeni publicznego dyskursu. W opowiadaniu *W pół drogi* pokazane jest budzenie się uczucia/popędu, sublimowanie jego cząstki w sztukę i niezaspokojenie prowadzące do tragicznego finału. W powieści *Trudno inaczej...*, wydanej osiem lat

¹⁴ J. Sielski, *W pół drogi*, dz. cyt., s. 21.

¹⁵ Tamże, s. 58.

później, proces ten będzie przebiegał w kulturowych ramach formuły narzeczeństwa, choć dość szczególnej, bowiem nastawionej na złamanie uczucia młodych.

Bohaterką powieści jest tu jeszcze bardziej idealna od Krzysia Zasławskiej i jeszcze lepiej „kulturowo wytresowana” panna, obdarta anielskim imieniem Anielusia. Panna Płońska wykreowana została wedle wzorców literatury tendencyjnej – jest szlachetna, dobra, wyrozumiała, skromna i wielkoduszna, poddająca się bez buntu społecznej opresji, nakierowana na dobro innych i potrafiąca kochać wiernie (choć nie poza grób...). Znamienne, że Anielusia owe przymioty wytworzyła w sobie sama, status sieroty skazał ją na samodzielne poszukiwanie wartości. Jej wybory oscylują wokół najwyższych wartości moralno-społecznych, które czyni busołą własnego życia. Bez wahania decyduje się na oddanie zapisanego jej majątku na cele oświaty publicznej, by wymazać haniebny proces braci stryjecznych, unieważniający testament dziadka, społecznika i patrioty. Tylko dzięki rozwadze mecenasa Borowca – który składa jej propozycje małżeństwa na początku powieści i za którego zdecydowanie się wyjść za mąż na jej tragicznym końcu – rozsądnie dysponuje zapisem, realizując cele społeczne i zostawiając sobie (i przyszłemu dziecku) odpowiednią sumę na przeżycie.

Wykształcona w konserwatorium, dzięki finansowemu wsparciu dziadka, Anielusia podjęła pracę jako guwernantka u Dowburowej w Łuniewie, dając lekcje muzyki Micie. Uroda i zalety charakteru młodej nauczycielki zjednują jej sympatię całej rodziny oraz miłość najmłodszego syna pracodawczyni, nie są wszakże wystarczające, by poważnie potraktować ją jako kandydatkę na żonę. Panna „prawosławna”¹⁶, czyli pozbawiona posagu, jest bowiem niepełnowartościowym towarem na małżeńskim rynku. Matka Wacława zręcznie omija eksponowanie tego motywu i stawia przed młodymi bariery, w jej mniemaniu, nie do pokonania, jak roczna rozłąka wypróbowująca uczucie, a następnie długie narzeczeństwo, mające

¹⁶ A. Świdarska, *Trudno inaczej. Powieść*, Lwów 1909, s. 89.

trwać do czasu finansowego usamodzielnienia się syna. Jak w prawdziwym melodramacie, gorące uczucie przetrwa i pokona wszystkie przeszkody, ale wyczerpane oczekiwaniem młode organizmy... nie przetrwają – Wacław po ukradkowym spotkaniu z narzeczoną w pokoju hotelowym brzydkiego miasteczka umrze na zapalenie płuc.

Ten nieoczekiwany zwrot akcji służy dwu celom: podjęciu tematu budzenia się erotycznego pożądania oraz konsekwencji jego tłumienia i wypierania, a także refleksji nad statusem i losem panny z dzieckiem (bo społeczne regulacje nie przewidują wdowy-narzeczonej).

Anielusia po dwóch latach narzeczeństwa poczuła bowiem, że forma obcowania na odległość przestaje jej wystarczać: „Myśli jej pozostały czyste [...] pragnienia fizyczne, choć słabo uświadomione, wstrząsały nią mimo woli”¹⁷. Być może dlatego uległa namiętności Wacia, kiedy los kazał im spędzić noc w pokoju hotelowym, w oczekiwaniu na odjazd pociągów, mających uwieźć ich po raz kolejny w dwie różne strony. Jak tłumaczy niedoszłej teściowej, oddała się Wackowi, bo zmizerniał: „rozumiałam, że jemu to i na zdrowie szkodzi...”¹⁸; „widziałam, że mu jest szalenie trudno panować nad sobą... i tak mi się go żal zrobiło...”¹⁹. Nieświadoma konsekwencji cielesnej miłości („Mamo, ja przecież nie wiem właściwie... ja nie rozumiałam dokładnie, jak to się dzieje...”²⁰), nie jest zdolna do panowania nad swoim (i cudzym) życiem.

Świdorska pokazuje, w jaki sposób ówczesna kultura, spychająca podstawową wiedzę o erotycznym życiu człowieka w przestrzeń tematów zakazanych, „produkuje” tragiczne losy kobiet. Stara się jednak wzniosły temat macierzyństwa umieścić w innym – niestety, bardziej melodramatycznym – schemacie zdarzeń, i wydaje jednak swoją bohaterkę za mąż, po heroicznym próbach samotnego życia naznaczonego społecznym ostracyzmem. Zamążpójście rozwiązuje wiele problemów: wybawia z niezręcznej sytuacji członków rodzi-

¹⁷ Tamże, s. 96

¹⁸ Tamże, s. 153.

¹⁹ Tamże, s. 154.

²⁰ Tamże, s. 153.

ny zmarłego narzeczonego, którzy mimo pełnej akceptacji uroczej matki i nieślubnego dziecka w pewnym momencie „uczują zaczęli wyraźnie znużenie »kwestią« Anielusi”²¹, rozwiązuje także problemy samej bohaterki, która coraz silniej zaczyna odczuwać społeczne wykluczenie, nie tylko własne, ale przede wszystkim ukochanego synka. Mecenaz Borowiec w finale powieści zostaje przyjęty, bowiem... „trudno inaczej”. Niewątpliwą słabością powieści jest papierowość owego „wybawcy”, brak psychologicznej motywacji jego decyzji, a przede wszystkim refleksji, czy poślubienie kobiety „oznakowanej” przez innego i obciążonej macierzyństwem mogło być rzeczywiście projektem na życie interesującego mężczyzny, bo tak pan mecenaz w powieści jest przedstawiany. Męski bohater został więc potraktowany przedmiotowo i instrumentalnie z punktu widzenia powieściowej ideologii i psychologii postaci, zaś jako *deus ex machina* w planie fabularnym.

Powieść Świdorskiej operuje bowiem fabularnymi kliszami i kulturowymi schematami. Dotyczy to również, a może przede wszystkim głównej postaci kobiecej, którą kreuje na bohaterkę idealną, skrojoną wedle oczekiwań patriarchalnej kultury. Już przy pierwszym spotkaniu mecenaz Borowiec dostrzega w niej:

typ kobiecy nadzwyczaj ponętny [...] wdzięk dziewczynki dwunastoletniej, przez który przebijają zupełnie już dojrzała i rozbudzona, a jednak nieświadoma siebie kobiecość. Był to ten rodzaj kobiety, którą można nie tylko kochać, ale lubić do szaleństwa, nie tylko ubóstwiać, lecz zarazem nosić na rękę, pieścić i bawić się z nią jak z dzieckiem²².

Kobieta-dziecko nie budzi bowiem lęku i pozwala na męską dominację. Z wszystkich kobiecych zalet, które zjednują sympatię otoczenia dla Anielusi, najważniejsze są: naiwność („Ta jej nieświadomość własnego wdzięku i dobroci”²³), uległość („Miała taki słodki,

²¹ Tamże, s. 210–211.

²² Tamże, s. 2.

²³ Tamże, s. 34.

taki ufny sposób zgadzania się²⁴) i instynktowny dar podporządkowania się społecznym regułom. Jako matka nieślubnego synka odrzuca przyjaźń pani Elizy, jedynej osoby, która nie odwraca się od niej, a którą kiedyś podziwiała, ponieważ jest ona rozwódką i te relacje mogłyby rzutować w przyszłości na pozycję jej synka. Bohaterka, znalazłszy się sytuacji życiowej dekomponującej patriarchalną strukturę, próbuje znaleźć rozwiązania scalające ją z obowiązującymi społecznymi normami, zamiast z owej dekonstrukcji wyprowadzić odważne wnioski. Proces demontażu patriarchy rozpoczął jednakże kobiety porzucone i opuszczone, bądź niezadowolone z małżeńskiego pozycia. Anielusia do takich kobiet na pewno nie należy.

Bohaterka powieści *Trudno inaczej...* jest wzorem kobiecej subordynacji. Nawet jeśli jej zachowanie wykracza poza przyjęte normy, to nie jest to wyraz buntu, ale naiwnej prawości i prostoduszności jej natury: „Cóż mnie dzisiaj obchodzi opinia świata!...” – mówi do matki zmarłego narzeczonego. – „A zresztą, co najgorszego mogą o mnie powiedzieć? Że jestem nieszczęśliwa? To jeszcze nie wielka hańba...”²⁵. Stryjecznemu bratu odpowie: „ja nie uznaję, aby obecna moja pozycja była kompromitująca. Jest ona po prostu... smutna”²⁶.

Anielusia z godnością dźwiga brzemień nieślubnego macierzyństwa, od momentu rozpoznania, że nosi w sobie dziecko ukochanego mężczyzny, poprzez czas ciąży skrywanej w austriackich Alpach, po samotne wychowywanie synka przez pierwsze dwa lata jego życia. Autorka temat ten podejmuje jednak mało odważnie, dziś powiedzielibyśmy: niekobieceo. Powieść nie jest intymnym, mocnym zapisem kobiecych doświadczeń, ale zdawkową opowieścią o nich z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora – równie dobrze mogłaby to być relacja męskiego podmiotu:

Odkrycie, że znajduje się w stanie odmiennym, przeistoczyło to wszystko do gruntu. Przede wszystkim połączenie z Wackiem następowało

²⁴ Tamże, s. 32.

²⁵ Tamże, s. 188.

²⁶ Tamże, s. 226.

w sposób tak zupełnie inny niżeli się spodziewała, a tak cudownie głęboki, o jakim nie marzyła nawet nigdy. Oto odnajdywała dalszy ciąg jego istnienia w tym tajemniczym stworzonku, które czuła w swoim łonie²⁷.

Bohaterka nie wyraża swoich pragnień związanych z doświadczeniem erotycznym (oddała się męskiej namiętności), także maczyny brzuch jest tu w sposób męski „niemy”²⁸. Narrator (bo trudno w tym przypadku użyć formy żeńskiej) komentuje milczenie bohaterki w sposób niezbyt wyrafinowany: „Czy Anielusia bała się przejścia, jakie ją czekało? [...] Nie mówiła o tym nigdy. [...] przez wstydlivość”²⁹. Scena porodu pokazana jest równie lakonicznie, wyłącznie z perspektywy Mity:

Nagle rozległ się krzyk rozdzierający, jakiego Mita w ciągu swej panińskiej egzystencji nigdy jeszcze nie słyszała. [...] A potem słabiotki płacz, na dźwięk którego zadrgało wszystko, co było kobiecego w duszy Mity³⁰.

Wstydlivość nie dotyczy zatem tylko bohaterki, lecz także autorki, która nie ma odwagi (albo instrumentarium) zmierzyć się z tematem pozamałżeńskiego macierzyństwa i „opisać ciałem” sceny porodu, jak to uczyniła już dwadzieścia lat wcześniej Gabriela Zapolska w *Kaśce Kariatydzie*.

Bohaterka Świdorskiej zdobywa się na otwarty bunt tylko raz, i to wobec matki Waclawa, która nakłania ją do oddania dziecka w obce, a potem rodzinne ręce („Wacio musi być zabrany od ciebie, nie może się wychowywać z piętnem dziecka nieprawego”³¹). Ten bunt ma jednak tylko czasowe ograniczenia – Anielusia zamiast nazwiska Dowborów wybierze dla syna nazwisko Borowca.

²⁷ Tamże, s. 166.

²⁸ Nawiązuję do koncepcji L. Irigaray, *Le Corps-à-corps Alec la mère. Conférence et entretiens*, Montreal 1982.

²⁹ A. Świdorska, *Trudno inaczej*, dz. cyt., s. 179.

³⁰ Tamże, s. 183.

³¹ Tamże, s. 251.

Motywacja tej decyzji także jest dość problematyczna. Anielusia zauważa, że synek, podrastając, nie jest podobny ani do niej, ani do ojca: „nie był tym, czego w najtajniejszych, nieświadomionych jeszcze marzeniach pragnęła jej dusza stęskniona do tego, aby w przyszłości znaleźć w synu – przyjaciela”³². Znajduje więc przyjaciela w bogatym i szlachetnym mecenasie, który decyduje się wychowywać Wacia jak własnego syna. Zwłaszcza że uczucia do jego ojca już w niej wygasły. Kiedy Aniela czyta listy Wacka, czuje, że: „Minęły i przebrzmiały myśli gorące i szlachetne [...]. Zgasł cały ten nadmiar uczuć nie wydawszy plonu”³³. Być może nieświadomie ożywa wspomnienie gorących pocałunków, jakimi zniewolił narzeczoną Wacława pan mecenas na początku powieści, skoro na jego widok na ulicy „krew uderzyła jej do głowy”³⁴. Ale o tym, rzecz jasna, w powieści otwarcie się nie mówi.

Bohaterki Świderskiej nie potrafią, albo nie chcą, czytać sygnałów płynących z własnego ciała, raczej usilnie starają się wyprzeć niepokojące symptomy, dokonując najprostszych – zgodnych z kobiecą rolą – sublimacji. Krzysia Zasławska daje upust energii libydinalnej w śpiewie, Anielusia Płońska umieści ją (na szczęście tylko czasowo) w owocu narzeczeńskiej miłości. Punktem dojścia będzie jednak męskie oparcie i męskie pożądanie. Schemat ten (choć nie do końca) złamie bohaterka utworu *Obok szczęścia* (1904), najciekawszej i najbardziej dojrzałej młodopolskiej powieści Aliny Świdorskiej.

I zwłaszcza ten utwór można potraktować jako „niedoczytany”, bowiem przeczytali go opacznie ówczesni recenzenci, nie zauważając, że autorka tworzy tu bohaterkę, która w awersie powieściowym nie do końca potwierdza patriarchalne schematy, a jej rewers obnaża rozluźnianie więzów superego ówczesnej kultury.

³² Tamże, s. 277.

³³ Tamże, s. 238.

³⁴ Tamże, s. 223.

Henryk Galle tak pisał o powieści *Obok szczęścia*:

Powieść przedstawia smutne dzieje młodej kobiety, którą porzucił mąż, lekkomyślnik i hulaka, na pastwę nędzy i obmowy. Pracuje więc nieszczęśliwa ciężko na siebie i na dziecko, a przy tym narażona jest na przeróżne przykrości. To wszakże najgorsze, że pokochał ją malarz Bystrzyc, i ona odwzajemniała mu się uczuciem; ponieważ jednak oboje byli szlachetni i uczciwi, uczucie to nie przekroczyło granic najczystszego platonizmu. Mąż bohaterki nie ocenił jednak tego samozaparcia i powziął wstrętne podejrzenie, ujawniwszy je w sposób brutalny. Od tej chwili bohaterka wyrzeka się szczęścia własnego i postanawia żyć tylko dla dziecka i obowiązków.

Utwór nie celuje bystrością obserwacji i głębią psychologiczną, ale czyta się z przyjemnością; postać zaś Witusia, rozkapryszonego i przedwcześnie dojrzałego dziecka, jest wcale nie szablonowa. Inne figury, a zwłaszcza mąż bohaterki i Bystrzyc, traktowane są nazbyt szkicowo³⁵.

Obok szczęścia Świdorskiej, wbrew temu, co twierdzi Galle, nie przedstawia smutnych dziejów porzuconej żony, lecz samoświadomą kobietę, która podaje w wątpliwość kategorie patriarchalnego myślenia. Bohaterką powieści jest Łucja Korczewska, piękna i mądra kobieta, która pozbawiona przez męża lokum oraz środków do życia wyjeżdża z małym synkiem do obcego sobie Krakowa, wynajmuje skromne mieszkanko, rozwija się intelektualnie i artystycznie, zarabia na życie daniem lekcji, ciesząc się szacunkiem nobliwych chlebobdawczyń i przyjaźnią artystów.

Myli się „marnotrawny” małżonek, traktując Łucję jak kobietę-dziecko: „Jakie to biedne, słabe, zdenerwowane, a jakie przy tym milutkie i wdzięczne! [...] I to jest jego, jego własne...”³⁶. Świdorska tworzy tym razem typ kobiety silnej, radzącej sobie w różnych sytuacjach życiowych, odważnie przełamującej społeczne klisze i podejmującej walkę z niewolniczą tożsamością. Mimo ostrzeżeń rodziny męża, „że kobieta, która tak się urządza, jak ty, może być narażona

³⁵ H. Galle, *Świdorska Alina, „Obok szczęścia”, „Książka” 1904, s. 271–272.*

³⁶ A. Świdorska, *Obok szczęścia. Powieść współczesna*, Warszawa 1904, s. 96.

na różne plotki...³⁷, decyduje się na samodzielne życie, a nawet samotną podróż do Włoch (wprawdzie w towarzystwie siedmioletniego synka), co szwagierka kwituje znaczącym westchnieniem „To jednakże jest emancypacja”³⁸.

Droga wewnętrzznego wyzwolenia omija wszakże (przynajmniej na powierzchni rysunku zdarzeń) dwie sfery: bezgranicznie oddanego macierzyństwa oraz troski o kobiecą reputację. Świderska podejmuje temat rozpadu małżeństwa i stara się ująć go z perspektywy samoświadomej kobiety, która decyduje się na odejście od męża (mimo że małżonek wraca po trzech latach i błaga o wybaczenie). „Prawdziwa kobieta powinna zawsze czekać, mawiały nasze prababki; no, a ja jestem taka prawnuczka, która nie lubi czekać!”³⁹, konstatuje Łucja. Bohaterka Świderskiej, podważając nierozzerwalność małżeństwa, destrukcyjnie podważa patriarchalny porządek, zgodnie z postulatami polskich sufrażystek skupionych wokół „Nowego Słowa”, dla których walka ze zniewoleniem wewnętrznym i przyjęciem za własną męskiej perspektywy widzenia była pierwszym obowiązkiem kobiety⁴⁰. Maria Turzyma pisała dwa lata później w pracy *Potrójne więzy kobiety*: „Kobieta jest stworzona dla mężczyzny. Tak nisko nie postawiono samicy żadnego żyjącego mężczyzny”⁴¹. Łucja odmawia spragnionemu namiętności mężowi wypełnienia „małżeńskiej powinności”, mimo ostrzeżeń: „ja, twój mąż, przypomnę, że mam prawa do ciebie”⁴². Seksualne zniewolenie żony nie udaje się, ale udaje się porwanie siedmioletniego syna, do którego ojciec posiada wszak prawa zapisane w kodeksie cywilnym. Skutkiem upro-

³⁷ Tamże, s. 18.

³⁸ Tamże, s. 231.

³⁹ Tamże, s. 79.

⁴⁰ M. Turzyma, *Potrójne więzy kobiety*, w: tejże, *Wyzwalająca się kobieta*, Kraków 1906 (cyt. za przedrukiem w antologii *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, red. A. Górnicka-Boratyńska, Izabelin 2001, s. 10).

⁴¹ Tamże, s. 10–11.

⁴² A. Świderska, *Obok szczęścia*, dz. cyt., s. 93.

wadzenia jest zapalenie mózgu i zagrażająca dziecku śmierć, od czego ratuje go przyjazd matki.

Świdarska unaocznia w swej powieści postulaty sformułowane w kręgach polskich feministek, żądających zniesienia w tekście przysięgi małżeńskiej formuły posłuszeństwa oraz wprowadzenia możliwości prawnego rozwiązania małżeństwa, kiedy miłość wygaśnie, a także umożliwienie matkom zachowanie praw rodzicielskich do własnych dzieci⁴³. Treści te przekazywane są w sposób mimowolny, niedydaktyczny, nieco zakamuflowany.

Autorka utrzymuje także tę bohaterkę w stanie względnej subordynacji w kwestiach miłosnych. Galle zakończył wszak streszczenie powieści stwierdzeniem, że „Od tej chwili bohaterka wyrzeka się szczęścia własnego i postanawia żyć tylko dla dziecka i obowiązków”⁴⁴. Ale zakończenie można interpretować również odwrotnie: że właśnie z powodu zachowania męża, któremu mimo braku miłości dotrzymywała wierności, i rozczarowawszy się do otoczenia, które bez względu na fakty postawi samotną kobietę w stan społecznego ostracyzmu (Łucja z powodu trzykrotnego spotkania w Rzymie z Bystrzycem traci lekcje, a więc możliwość zarabiania na siebie i dziecko), zdobędzie się na antypatriarchalny bunt i odda uczuciu, które z racji „obowiązków” tłumiała w sobie. Retorykę odpowiedzialności zastąpi być może – bo ten problem pozostaje otwarty – performatyka miłości.

Także w tej powieści Świdarskiej pojawia się temat (s)tłumionej kobiecej namiętności. Bohaterka jest świadoma potrzeb swego ciała, wyzna wszak szwagierce, że Edmund (mąż) nauczył ją namiętności: „Moje uczucie do niego zawsze było takie jakieś... niezupełne. [...] on mię nauczył... namiętności. [...] Ale poza tym nigdy nie potrafił

⁴³ Piszę o tym dokładniej w tekście, *Kobiety a proces modernizacji – rekonstrucja galicyskiej historii*, w: *Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych (1866–1914). Studia i szkice*, red. K. Fiołek, M. Stala, Kraków 2011 (włączonym do tej książki).

⁴⁴ H. Galle, *Świdarska Alina, „Obok szczęścia”*, dz. cyt.

naprawdę owładnąć moim uczuciem, ani nawet wyobraźnią⁴⁵. Wzorowa matka i połowiczna emancypantka poddaje wyparciu potrzeby erotyczne, zgodnie z zasadą wstydlivosti kobiecej, stanowiącej fundament tradycyjnej kultury. Ale ponieważ Łucja jest młoda (ma dopiero 27 lat), piękna i wabi spojrzenia mężczyzn, jej pragnieniem jest, by jak najszybciej przejść przez smugę cienia: „Ach, ja bym chciała już raz na dobre postarzeć!”⁴⁶. Zamiast tego – pojawia się gwałtowne i odwzajemnione uczucie do młodego malarza i dreszcze na nowo rozbudzonej namiętności, którą zdecyduje się odrzucić, jako niemożliwą do zrealizowania w przestrzeni społecznych norm. Kulturowy „dramat” ciała rozegra się w przestrzeni ciała – Łucja po ucieczce z Rzymu dozna gwałtownej nerwowej febrы i znajdzie się o krok od śmierci. Granice ciała stają się granicami tego, co społeczne *per se*⁴⁷.

Miłosny wstrząs, odrzucenie i wyparcie pragnień odciskają swe piętno na twarzy bohaterki: „Cerę ma żółtą, ziemistą, oczy jak u upiора, postarzała się po prostu o dziesięć lat”⁴⁸. „Nawet te usta, zawsze świeże i barwne, były teraz zupełnie bez koloru i zacinęły się wyrazem goryczy, który w szczególny sposób postarzał od razu o całe lata nerwową i wyrazistą twarzyczkę”⁴⁹. Ucieczka od miłości i powrót do społecznej normalności zostawiają ślad, twarz jest bowiem sceną zapisu zdarzeń⁵⁰. Czy będzie to ślad usuwalny? Wszak gdzieś tam, w Paryżu, jest ktoś taki jak Bystrzyc, kto kocha i tęskni.

⁴⁵ A. Świdorska, *Obok szczęścia*, dz. cyt., s. 23.

⁴⁶ Tamże, s. 130.

⁴⁷ Mary Douglas pisze o splocie społecznych tabu, które wyznaczają granice ciała i ich strzegą. Sugeruje, że ograniczenia ciała nigdy nie są jedynie materialne, że jego powierzchnia, jego skóra systemowo są oznaczane przez tabu i przecucie transgresji. Por. M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2007.

⁴⁸ A. Świdorska, *Obok szczęścia*, dz. cyt., s. 227.

⁴⁹ Tamże, s. 233.

⁵⁰ Nawet M. Foucault w eseju poświęconym genealogii przedstawia ciało jedynie jako scenę kulturowego zapisu: „ciało – powierzchnia zapisu zdarzeń”; por. M. Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.

Ponieważ powieść Świdorskiej banalnym melodramatem jednak nie jest, kończy się wieloznaczną wypowiedzią odchodzącej Łusi skierowaną do męża: „Więc tak dalece mnie nie znasz!... Ale i ja ciebie nie znałam... [...] A jednak trzeba, żeby Wituś cię szanował. Pamiętaj o tym”⁵¹.

Utwór Świdorskiej podejmuje jeszcze jeden istotny temat (choć pojawia się on marginalnie) – samotnego wychowania dziecka płci męskiej, ponad wiek rozwiniętego, obdarzonego niezwykłą urodą i narcystycznym *esprit*. Ojciec utracił autorytet (Wituś „przybierał z ojcem ton poufały i trochę lekceważący, [...] lecz z matką nigdy”⁵²), a brak nowych wzorów matczynej dydaktyki powoduje nieustanne oscylowanie między rozpieszczaniem dziecka (strój królewicza) a próbami dyscyplinowania („zgromiła go z surowością matek nerwowych, których pedagogia zmienia się stosownie do nastroju”⁵³). Szkoda, że ten szkicowy rysunek nie skrywa głębszych poziomów znaczeń.

Młodopolskie powieści Aliny Świdorskiej nie są bowiem dziełami wybitnymi. Ich ideologia mieści się w kliszach i schematach oferowanych przez ówczesną kulturę. Ale z dzisiejszego punktu widzenia teksty te mogą być interesujące jako dokument epoki, który w łagodny sposób podawał w wątpliwość instrukcję kulturową, określającą role mężczyzny i kobiety, jakie odgrywać winni w małżeństwie, rodzinie i społeczeństwie. Literatura jest wszak rodzajem kulturowo uwarunkowanego filtru, przez który ujawnia się indywidualne i/lub zbiorowe doświadczenie egzystencji. Świdorska w swoich powieściach uświadamia, że niełatwo było przesunąć granice kobiecego świata z obszaru codziennej, domowej egzystencji, w przestrzeń znajdującą się „obok”, przynależną do szczerze odgroźonego, usytuowanego na zewnątrz „męskiego świata”. Jej utwory, pozostające daleko w tyle wobec ówczesnej aktywności polskich

⁵¹ A. Świdorska, *Obok szczęścia*, dz. cyt., s. 293.

⁵² Tamże, s. 60.

⁵³ Tamże, s. 20.

feministek, pokazują, jak silny był „demon” patriarchy i jak trudny był proces mentalnej rewolucji – odrzucenia płciowych „masek” i ról – nawet w świadomości kobiet tak świątłych, wykształconych i „europejskich” (choćby z racji odbywanych podróży i kontaktów z artystycznym światem) jak Alina Świdorska.

ZYGMUNT. ZAPOMNIANA BIOGRAFICZNA POWIEŚĆ O ARTYŚCIE

Zygmunt. Powieść biograficzna o Zygmuncie Krasińskim Aliny Świdorskiej została wydana w 1939 roku w warszawskim wydawnictwie Arcta¹. Nie był to zapewne czas sprzyjający uważnej lekturze i docenieniu ogromu pracy włożonej w napisanie monumentalnego dzieła, liczącego kilkaset stron, a zwłaszcza osiągniętego przez autorkę kształtu artystycznego powieści. Na temat tej fikcjonalnej biografii trzeciego wieszczą pochlebnie wypowiedzieli się jednak między innymi A. Grzymała-Siedlecki, T. Sinko² oraz, w 1947 roku, Juliusz Kleiner. W 1959 roku, w stulecie zgonu poety, powieść ukazała się w dwutomowym i poprawionym przez autorkę wydaniu w londyńskim wydawnictwie Veritas. Dzieło to warto jest niewątpliwie przypomnieć z okazji dwustulecia urodzin Zygmunta Krasińskiego, obchodzonych w Opinogórze, autorka powieści promowała bowiem ideę odbudowy tutejszego pałacyku i stworzenia Muzeum Romantyzmu. Trzy miesiące po otwarciu Muzeum Świdorska odbyła w miejscu spoczynku poety spotkanie autorskie, 20 września 1962 roku. Jak wspomina Teodor Leonard Młynarski:

Sala w Muzeum Romantyzmu wypełniona do ostatniego miejsca [...].
Pisarka jest zachwycona wyglądem sal odbudowanego pałacyku, który

¹ A. Świdorska, *Zygmunt. Powieść biograficzna o Zygmuncie Krasińskim*, Warszawa 1939.

² Por. A. Grzymała-Siedlecki, *Perła katakucka*, „Kurier Warszawski” 1938, nr 212; ts [T. Sinko], *Zygmunt Krasiński bohaterem powieści*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1939, nr 204.

widziała przed laty jako ruinę, i głęboko wzruszona nastrojem chwili zaczyna wykład, w którym w sposób bardzo sugestywny przedstawiła sylwetkę duchową Z. Krasińskiego. [...] Wieczór autorski w Opinogórze zalicza do najmiłszych przeżyć w ostatnich latach swego życia³.

Alina Świdorska, autorka kilku młodopolskich powieści, a także tłumaczka, spod której pióra wyszedł między innymi przekład *Boskiej Komedii* Dantego⁴, z pisarskiego temperamentu była przede wszystkim pisarką powieści biograficznych. Ten typ pisarstwa uważała za najbardziej odpowiedni dla siebie rodzaj twórczości literackiej i uprawiała go niemal przez całe życie, tworząc zbeletryzowane biografie Wagnera, Krasińskiego, Mickiewicza i Słowackiego.

Biograficzne powieści Świdorskiej kontynuowały literacką modę, która pojawiła się w literaturze europejskiej po 1918 roku i która największe tryumfy święciła w Europie i Ameryce, w latach 20. i 30. W pierwszej dekadzie biografistycznej eksplozji powstały wielkie serie wydawnicze, obejmujące po kilkadziesiąt pozycji w rodzaju „Les romans des grandes existences” czy „La galerie des grandes courtisanes”⁵. Liczne utwory biograficzne pisze na przykład André Maurois (m.in. o życiu Byrona, Shelleya, George Sand), Emil Ludwиг publikuje powieści o Napoleonie, Bismarcku, Kleopatrze, Stefan Zweig o Marii Stuart, Magellanie, Irving Stone wydaje *Pasję życia. Powieść na tle życia Van Gogha* itp. Biografistyka literacka staje się znaczącym faktem kultury – Johan Huizinga mówił nawet o pełnieniu przez biografię w zlaicyzowanym XX wieku funkcji hagiograficznej⁶.

³ T.L. Młynarski, *Podzwonne Alinie Świdorskiej*, „5 Rzek” 1963, nr 1, s. 3.

⁴ Pracę nad przekładem Świdorska rozpoczęła w 1921 r.; po pięciu latach dzieło było gotowe, ale przeleżało w szufladzie aż do 1947 r.

⁵ Por. M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, cz. 2. *Biografia literacka*, Warszawa 1970.

⁶ J. Huizinga, *Aufgaben der Kulturgeschichte*, w: tegoż, *Wege der Kulturgeschichte*, München 1930, s. 41–42. Pisała o tym M. Jasińska, *Zagadnienia biografii literackiej*, dz. cyt., s. 54.

Również w literaturze polskiej na początku lat 20. pojawiła się „moda” na powieść biograficzną. Powstało kilkadziesiąt pozycji tego gatunku, między innymi książki Leo Belmonta (*Kapłanka miłości Ninon de Lenclos, Zaślubiny śmierci, Ostatnia miłość lorda Nelsona, Pani Dubarry*, wszystkie wydane w 1928 r.), Juliana Wołoszynowskiego *Słowacki* (1928), Ludwika Hieronima Morstina *Kłos panny* (1929), Jana Parandowskiego *Król życia* (1930), Tadeusza Boya-Żeleńskiego *Marysieńka Sobieska* (1937), Karola Zbyszewskiego *Niemcewicz od przodu i tyłu* (1939). Istotną przyczyną popularności zbeletryzowanych biografii był zwrot zainteresowania czytelniczego ku formom dokumentacyjnym i faktograficznym, a także ekspansja kultury popularnej. Między innymi z tego powodu już w latach 30. pojawiają się coraz częstsze głosy krytyki wymierzone w *quasi*-historyczny gatunek, który fałszuje historię, bowiem poddaje ją literackim fabulacjom. Przeciwno *biographical novel* wypowiadał się między innymi Bernard de Voto, określając biografię literacką jako gatunek genetycznie zakłamujący prawdę, czy György Lukacs, podkreślający jej niezdolność do uchwycenia właściwego mechanizmu procesów historycznych⁷. Także na gruncie polskim pojawiają się sceptyczne, a nawet wrogie głosy, między innymi Józefa Wittlina, Stefana Kołaczковского i Leona Piwińskiego⁸, wyrażające zaniepokojenie poziomem literackim tych prac oraz brakiem dokumentarnej wiarygodności. Wzgląd na masowego odbiorcę decydował bowiem o dużym skonwencjonalizowaniu formy, skupieniu uwagi na miłosnych zawikłaniach fabuły i – jak to formułowano – psychologicznych nadużyciach.

⁷ Por. tamże, s. 64–65. Autorka powołuje się na prace B. de Voto, *The Sceptical Biographer*, „Harper’s Magazine”, January 1933, oraz G. Lucasa, *Der historischer Roman*, Berlin 1955 (wyd. I 1937), s. 328–352, rozdz. *Die biographische Form und ihre Problematik*.

⁸ Por. J. Wittlin, *Niemiecka biografia Stendhala*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 17; S. Kołaczkowski, *Powieść – Liryka – Dramat 1919–1930*, w: W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, Kraków 1930, s. 642; L. Piwiński, *Powieść*, „Rocznik Literacki” 1934 (sprawozdania za r. 1933).

Biografistyczny debiut Aliny Świdorskiej przypadł więc na okres, w którym rynek czytelniczy nasycony był zbeletryzowanymi biografiami i ten rodzaj twórczości stał się już obiektem ataków krytyki. Nic więc dziwnego, że dla pierwszego tomu cyklu o Wagnerze, *Prometeusz i perliczka*, Świdorska nie mogła znaleźć wydawcy. Dzięki pośrednictwu Lucyny Kotarbińskiej książkę wydała w 1936 roku firma Hoesicka. Powieść sprzedała się nieźle, a mimo tego wydania kolejnych części cyklu odmówiło czternaście wydawnictw. Świdorska zdecydowała się więc wydać *Królów* z własnych funduszy, a ściślej mówiąc: z zaciągniętej pożyczki. Najpierw ukazał się tom pierwszy, *Król bez ziemi* (1937), którego sprzedaż pokryła z nadkładem koszty druku, a wkrótce potem, również nakładem własnym autorki, tom drugi, *Król z bajki* (1938). Ostatnią część cyklu, *Mocarzy*, zdecydowała się wydać lwowska firma wydawnicza, czemu jednak przeszkodził wybuch wojny⁹. Powieść wyszła drukiem dopiero w 1961 roku.

Powodzenie pierwszych części powieści o Wagnerze było tak duże, że warszawski księgarz, Stanisław Arct, który pierwotnie odmówił wydania tej powieści, zaproponował autorce w 1937 roku napisanie powieści biograficznych o tematyce polskiej. Sugerował postacie Fryderyka Chopina, Zygmunta Krasińskiego i Heleny Modrzejewskiej, pisarka zdecydowała się na biografię autora *Nieboskiej komedii*, która w jej ocenie zawierała najwięcej interesujących wątków do fabularnego rozwinięcia. *Zygmunt* został wydany na wiosnę 1939 roku. Książka odniosła duży sukces wydawniczy, wydawca zamówił więc kolejne powieści biograficzne, o Mickiewiczu i Słowackim, z których złożyć się miała trylogia biografii wieszczów. W 1947 roku pisarka ukończyła czterotomowe dzieło o Mickiewiczu, zatytułowane *Adam*. Praca nad biograficznym cyklem powieściowym trwała osiem lat, zaliczki wypłacane przez wydawcę

⁹ Świdorska relacjonowała swoje kłopoty wydawnicze w rozmowie z Z. Starowiejską-Morstinową, *Radości twórcze i wydawnicze smutki*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 49.

pozwołyły Świdorskiej przeżyć okupację. Niestety, księgarnia Arcta spłonęła podczas powstania warszawskiego, pierwszy tom powieści o Mickiewiczu wydał więc PAX (w 1955 r.), a do wydania drugiego tomu został zmuszony później decyzją Centralnego Urzędu Wydawnictw. Kolejne tomy do dziś nie znalazły wydawcy.

Mimo wydawniczych trudności Świdorska podjęła zmuszoną pracę nad kolejnym dziełem, zatytułowanym *Juliusz i Salomea*, nad którym pracowała do ostatnich dni życia (nie został dokończony rozdział ostatni). Także ta opowieść biograficzna nie ukazała się w formie książkowej. W latach powojennych gatunek powieści biograficznych był już nieco *passé*.

Można w gruncie rzeczy żałować, że tak ogromny wysiłek poszedł na marne. Autorka wszystkie swe powieści biograficzne przygotowywała bowiem nadzwyczaj rzetelnie: drobiazgowo gromadziła informacje o realiach epoki, zaznajamiała się z dokumentacją faktograficzną i literacką związaną z danym pisarzem, osadzając je w kontekstach współczesności.

We wstępie do *Zygmunta* autorka pisała:

Rzecz cała oparta jest ściśle na dokumentach, bez żadnego fantazjowania; fakta podane z dokładnością kalendarzową. Wszystkie powiedzenia Krasińskiego są autentyczne (oprócz naturalnie zdań potocznych, koniecznych w ciągu rozmowy), zaczerpnięte bądź z listów, bądź z poezji; a tym ostatnim przypadkiem zachowana jest treść, nie forma. Opisy przyrody przeważnie jego własne lub wzięte od współczesnych, w paru nielicznych miejscach moje¹⁰.

Świdorska próbuje spoić faktografię z fikcją. Nazywa swe utwory „powieściami biograficznymi”, choć bardziej zasadną kwalifikacją byłby termin „biografia upowieściowiona” (zgodnie z klasyfikacją Marii Jasińskiej¹¹), warstwa dokumentalna jest tu bowiem najważniejsza.

¹⁰ A. Świdorska, *Zygmunt*, dz. cyt., s. 31.

¹¹ M. Jasińska wprowadza następujące kategorie pisarstwa biograficznego: biografia literacka, opowieść biograficzna, biografia upowieściowiona i powieść biograficzna, stopniując struktury genologiczne według zmniejszania się doku-

Fakty biograficzne poddane zostały umiejętnemu zbeletryzowaniu, tak że lektura daje wrażenie obcowania z powieściową materią. Biografistka stara się stworzyć iluzję prawdziwości świata przedstawionego za pomocą empatycznej introjekcji, wchodząc w świat myśli i uczuć swoich bohaterów:

prace wstępne pochłaniały mi dużo czasu i wymagały wielkiego wysiłku. Ale nie w tej, powiedziałabym „materialnej” stronie leży punkt ciężkości mej pracy. Pisząc o Wagnerze, Krasińskim, Mickiewiczu, Słowackim, nie tylko, że opanowywałam wszystkie realia historyczno-biograficzne, ale wzięłam się i wczułam tak dalece w życie duchowe opisywanych postaci, że widzę je, żyję z nimi, odczuwam ich myśli, przeżywam to, co oni odczuwać musieli, obcuje z nimi jakby z osobami żyjącymi. Intuicja nie zawodzi mnie, a badania i odkrycia późniejsze niejednokrotnie potwierdzały, że się nie myliłam¹².

Owo zawierzenie intuicji jest najsłabszym ogniwem w spajaniu faktografii i fikcji, ale bez tego pomostu pisanie biograficznych (o) powieści zapewne byłoby niemożliwe. Być może twórcza empatia ma taką moc kreującą, o jakiej pisze Świdarska:

dziwne rzeczy zdarzały mi się przy tym pisaniu. Nieraz opisywałam jakiś szczegół z życia moich bohaterów, zanim dowiedziałam się ze źródła, że taki szczegół istniał naprawdę. [...] Nawet we śnie nie opuszczali mnie ludzie, o których pisałam¹³.

To utożsamiające „wejście” w świat przedstawiony czuje się przy lekturze powieści o Zygmuncie Krasińskim, uznanej za najlepszą powieść biograficzną autorki¹⁴. Pisarka zresztą otwarcie mówiła, że

mentalności i faktograficzności, przy wzroście fikcyjności i środków *stricte* literackich.

¹² K. Szwarzenberg-Czerna, *Rozmowa z autorką powieści o A. Mickiewiczu*, „Caritas” 1956, z. 1, s. 8.

¹³ Por. rozmowę z Z. Starowiejską-Morstinową, *Radości twórcze i wydawnicze smutki*, dz. cyt., s. 4.

¹⁴ Zdaniem Zofii Starowiejskiej-Morstinowej jest to książka świetnie skomponowana, „doskonale utrafiła w niej autorka w charakter epoki”, znakomicie od-

z wszystkich swych romantycznych bohaterów najbardziej lubiła Zygmunta.

Biografia Zygmunta Krasińskiego, dokumentowana ogromnym bogactwem wypowiedzi epistolarnych, jest szczególnie interesującym materiałem dla zbeletryzowanej rekonstrukcji. Ale pojawia się także problem nadmiaru, bowiem niemożliwe jest zamknięcie takiej ilości udokumentowanych faktów i przeżyć w dziele literackim. Sama autorka miała tego świadomość, kiedy pisała:

Korespondencja poety przedstawia materiał tak niezmiernie bogaty, że nie jedną, ale cały szereg powieści można by z niej wykroić. Sama wymiana listów z Reeve'em mogłaby służyć do osobnej i sporej novel. Cóż to za żal był odrzucać tyle pierwszorzędnych motywów powieściowych!¹⁵

Jan Kott tylko listy do Delfiny nazwał najwybitniejszą powieścią polskiego romantyzmu¹⁶. W stwierdzeniu tym kryje się słuszne podejrzenie, że nawet listy, najbardziej intymne formy wypowiedzi, były przez ich autora stylizowane i w jakiejś mierze poddawane fabularyzacji. Krasiński tworzył epistolarną opowieść o własnym życiu. Powieść biograficzna, w której podstawowym źródłem wiedzy o bohaterze jest jego korespondencja, staje się niejako powieścią o powieści, interpretacją autointerpretacji. Podjęcie takiego zadania jest interesującym wyzwaniem, ale produkt finalny – nawet jeśli jawi się jako dokumentalnie bardzo wiarygodny – traktować należy z literackim dystansem.

Świdierska stara się podjąć wszystkie najważniejsze pasma życiorysu autora *Nie-boskiej komedii*, od 17. roku życia po moment śmierci, i spleść z nich spójną i frapującą opowieść, opartą na rzetelnej faktograficznej osnowie. Narracja, zgodnie z regułą gatunku,

dała osobowość Krasińskiego (tamże). Świdierska tłumaczy się tu z zarzutów, że zbyt skrótowo oddała znajomość Krasińskiego z Norwidem, ale musiała zmieścić powieść w jednym tomie.

¹⁵ A. Świdierska, *Zygmunt*, dz. cyt., s. 3.

¹⁶ Z. Krasiński, *Sto listów do Delfiny*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył J. Kott, Warszawa 1966, s. 10.

jest chronologiczna (choć nie zaczyna się od momentu narodzin bohatera), a kompozycja wspiera się na stelażu romansowym, każda z czterech części poświęcona jest bowiem etapom życia wyznaczanym przez związki miłosne. Pierwsza przedstawia okres młodości czy Krasińskiego, warszawski i genewski, oraz platoniczne miłości, do kuzynki Amelii i Henriety Willan, część druga obejmuje okres związku z Joanną Bobrową, trzecia – z Delfiną Potocką, ostatnia – małżeństwo w Elizą Branicką. Powieść ma dynamiczną konstrukcję, budowana jest z krótkich epizodów, zaczynających się *in medias res*, najczęściej od rozmowy tworzącej małe suspensy, zgodnie z powieściową konwencją nie jest podawany rok zdarzeń ani data dzienna itp.

Autorka stara się w sposób wyważony oscylować między faktografią i uzupełniającą fikcją, między funkcją informacyjną utworu a prawami gatunku powieściowego. Zmierza do uzyskania pełnej iluzji powieściowego świata, a zarazem jego dokumentarnej wiarygodności. Świdowska często wykorzystuje zabieg „transplantacji”¹⁷, wkładając w usta bohaterów fragmenty korespondencji, umiejętnie dostosowane do wypowiedzi ustnej. Także opisy przyrody, sytuacji, przedmiotów, strojów itp. mają swe źródła w korespondencji lub własnej obserwacji autorki z miejsc związanych z Krasińskim (świetne relacje z pobytu w Rzymie i Florencji), badania zbiorów ordynacji Krasińskich – zachowanych portretów, fotografii, autentycznych przedmiotów (np. karety generalskiej Krasińskiego, w której odbył z synem podróż do Petersburga), co pomogło rysować przestrzeń powieściowego świata. Świdowska starała się zdobyć różnorodną wiedzę (nawet medyczną, związaną z chorobami oczu) umożliwiającą stworzenie iluzji obcowania z autentycznym życiem Zygmunta Krasińskiego, jego dojrzewania jako artysty, myśliciela i kochanka.

¹⁷ Transplantację (zabieg wkładania w usta bohaterów wypowiedzi pochodzących z innych sytuacji / źródeł) i transpozycję (łączenie faktów życiowych z dziełem sztuki) wiązała M. Jasińska z konfliktem między uszczegółowioną funkcją informacyjną z wymogami techniki powieściowej.

Próba odtworzenia czyjegoś życia zawsze jednak pozostaje tylko jedną z możliwych interpretacji. Przedmiotem niniejszego tekstu nie będzie konfrontacja autentycznych dokumentów z ich powieściowym przetworzeniem, bowiem takie zadanie jest praktycznie niewykonalne. Interesujące jest co innego: w jaki sposób wykorzystana została materia biograficzna, jakie wątki uznano za główne, które fakty za najbardziej znaczące i z jakich zdarzeń złożony został fabularny przebieg biogramu artysty.

Autorka ogrania i porządkuje wielość wątków i tematów, wśród których wyróżniają się zwłaszcza cztery najważniejsze: trudna relacja z ojcem, miłosne uwikłania poety, męskie przyjaźnie oraz twórczość literacka. Mniej uwagi poświęcono relacjom z dziećmi, fabulacji poddana została tylko scena śmierci najmłodszej córeczki. W powieści Świdorskiej Zygmunt Krasiński jawi się w czterech głównych rolach: jako syn, kochanek, przyjaciel i poeta.

Zygmunt jako syn

Świdorska pokazuje trudne i zarazem fascynujące relacje syna i ojca, oparte na patriarchalnym posłuszeństwie, mimo podejmowanych prób buntu. Arystokratyczne pochodzenie i związane z tym prerogatywy były dobrodziejstwem, ale zarazem przekleństwem dla poety. Umożliwiały mu dostatnie życie, spędzane za granicą, dziedziczenie wielkiego majątku, ale zarazem wtrącały „zdrajcę, syna zdrajcy” w poczucie głębokiego wstydu i rozpacz. Nie miejsce tu na analizę politycznych uwikłań i ich – w jakimś sensie – pozytywnego dla syna finału (społecznej rehabilitacji Wincentego Krasińskiego, zasłużonego oficera wojsk napoleońskich, a potem generała i adiutanta carów rosyjskich, marszałka senatu, a przez krótki czas namiestnika cara w Królestwie Polskim), które w powieści Świdorskiej ukazane zostały z dokumentalną dociekliwością i empatyczną wnikliwością: szczególnie interesująco został opisany epizod związany z zakazem

udziału w pogrzebie senatora Piotra Bielińskiego, patriotycznej demonstracji, i bolesne konsekwencje tej decyzji (ostracyzm koleżeński i dręczące poetę wyrzuty sumienia), naciski na zerwanie z Joanną Bobrową i przymuszenie kochanki syna do napisania pożegnalnego listu, swatanie Zygmunta z Elizą Branicką w okresie jego związku z Delfiną itp.

Ojciec traktował jedyne go syna jako sukcesora majątku i tradycji feudalnego rodu (zamierzał przecież stworzyć ordynację, co uczynił po ożenieniu syna, choć ten wątek w powieści nie został poruszony). Władza ojcowska była władzą absolutną, mocno zakotwiczoną w patriarchalnej kulturze i dbającą o interesy genetycznego przekazu. Zygmunt musiał się ożenić z najbogatszą panną, na dodatek obdarzoną urodą i zdrowiem, by spłodzić potomków godnych ordynackiej sukcesji. Prawie wszystkie plany ojca (za wyjątkiem objęcia posady z carskiego polecenia – w powieści bardzo interesująco został pokazany epizod audiencji u cara) zostały zrealizowane: generał uchronił syna przed udziałem w powstańczych zawieruchach, zaś majątek przed konfiskatą, a nawet go pomnożył, wybrał mu odpowiednią żonę, która miała urodzić dorodne potomstwo¹⁸. Syn był w tym planie historii rodu jedynie podporządkowującym się ogniwiem.

Z perspektywy powieściowego ojca relacje te były równie trudne, bowiem jedyne go syn obciążony był – w jego mniemaniu – niepożądaną sukcesją linii matczynej („Niestety, zawsze bałem się dla niego sukcesji linii macierzystej. Żona moja, najpocziwsza [...] egzaltacją i imaginacją psuła sobie życie. Z czasami dziwnie, zagrażająco bywa do niej podobny”¹⁹). Rozstroje nerwowe syna generał traktował jako negatywne dziedzictwo matki.

Neurastenia Zygmunta mogła mieć genetyczne podłoże. Krasieński wielokrotnie opisywał w listach fizyczne objawy swych chorób: bóle przemierzające się po całym ciele – w głowie, oczach, zębach,

¹⁸ Stało się wszakże inaczej – każde z czwórki dzieci Krasieńskich dosięgnął tragiczny los, a sukcesja ordynacji przekazana została w boczną linię Krasieńskich.

¹⁹ A. Świdorska, *Zygmunt*, dz. cyt., s. 206.

sercu, wątrobie, kręgosłupie itp. Świdorska tworzy bohatera zniewolonego ułomnością własnego ciała i obdarzonego świadomością śmiertelności treści istnienia. Można by powiedzieć, że choroby Zygmunta są rozpoznaniem i odmową uczestniczenia w narzuconej mu sytuacji egzystencjalnej. Duchowo-cieleśne piekło ma źródła wewnętrzne (labilny twórczy geniusz oraz odziedziczona po matce neurotyczna konstrukcja psychiczna) oraz zewnętrzne – poczucie uwięzienia w narzuconym przez ojca, zniewalającym patriarchalnym kaftanie. Odpowiedzią są omdlenia, czasem kilkakrotnie w ciągu dnia, płacz, spazmy i mdłości – typowe objawy histerycznej mowy ciała. Dziś powiedzielibyśmy, że histeria Zygmunta była formą ekspresji niezadowolienia z ojcowskiego systemu wartości, politycznej i erotycznej cenzury, jaką generał narzucał synowi, a która prowadziła do odczuwania życia jako pasma katastrof i nieszczęść.

Dominacja ojca wynikała nie tylko z naturalności ojcowskiej władzy, rodzic także fizycznie górował nad synem:

Dziwnie nikły wyglądał przy ojcu Zygmunt. Nie dlatego, że był o wiele niższy wzrostem – ale cała jego figurka drobna i wątła czyniła, obok okazałej postaci rodzica, wrażenie czegoś skarłałego, a twarz [...] nie zapowiadała urody ojcowskiej. Tylko czoło prześlicznie rozwinięte, a pod zgrabnie zarysowanymi brwiami nieduże oczy piwne w ładnej, podłużnej oprawie miały wyraz niezwykle rozumny²⁰.

Relacje ojca i syna, mimo odmiennych systemów wartości, poglądów politycznych i wrażliwości, niewolne od ostrych starć i nieudanych prób buntu, jawią się w powieści Świdorskiej jako pełne miłości i prawdziwego przywiązania. Powieściowy ojciec nie rozumiał twórczości syna („powiedz mi, proszę cię, czemu on nie napisze nigdzie jasno i poważnie, tylko zawsze tymi jakimiś alegoriami, od których aż się w głowie mąci?...”²¹), syn artysta po śmierci rodzica zasiadł do pisania jego życiorysu.

²⁰ Tamże, s. 14–15.

²¹ Tamże, s. 447.

Autorka w trzeciej dekadzie XX wieku nie dysponowała jeszcze instrumentarium badawczym, które pozwoliłoby jej na głębsze – na przykład psychoanalityczne i genderowe – interpretacje tych zawiąanych relacji ojciec–syn, które jeszcze dziś czekają na swego interpretatora²².

Kochanek

„Bo widzisz, Diale... – pisał Krasiński w jednym z listów do Delfiny Potockiej – Pan Bóg pokarał mnie niesłyszana siłą namiętności... W tym moje niebo, ale i moje piekło także...”²³. Nic zatem dziwnego, że Świdorska wątki romansowe stawia w centrum swojej powieści. Wnikliwie, ale i taktownie prezentuje relacje Krasińskiego z kobietami jego życia: Amelią Załuską, Henriettą Willan, Joanną Bobrową, Delfiną Potocką i Elizą Branicką. Wyraźnie widać, że „drobny i szczupły” Zygmunt miał predylekcje do dojrzałych od siebie i zameężnych kobiet (kuzynka Amelia była starsza o osiem, Joanna i Delfina o pięć lat²⁴). Uczucie do Amelii przeprowadziło go przez młodzieńcze burze, młoda Angielka była preludium doświadczeń miłosnych, spełnienie nastąpiło w relacjach z Joanną Bobrową, a apogeum uczuciowych szczytów w związku z Delfiną (kiedy przy pierwszym spotkaniu ucałował jej rękę, „uczuł, że zaczyna się naprawdę...”²⁵).

²² O relacjach syna i ojca napisał wprawdzie książeczkę Zbigniew Sudolski (*Krasińscy: ojciec i syn*, Opinogóra 2007), ale autor ogranicza się tu do tradycyjnego podawania faktów, pozbawionych głębszej interpretacji.

²³ A. Świdorska, *Zygmunt*, dz. cyt., s. 323.

²⁴ Być może Joanna Bobrowa była starsza o trzy lata od Krasińskiego, jeśli prawdziwe są dane na temat jej wieku w *Rejestrze ludności znajdującej się w Parafii Szumborskiej przy kościele pozostałym po X.X. Trynitarzach przy odbywającej się spowiedzi w roku 1937 spisany*; por. S. Makowski, *Czy Joanna Bobrowa była rówieśnicą Słowackiego?*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2003, XXXVIII, s. 85–86.

²⁵ A. Świdorska, *Zygmunt*, dz. cyt., s. 306.

Świderska pokazuje, jak romantyczne uniesienia współżyły ze społecznym konwenansem. Mąż Joanny na początku nie był zazdrosny o romantycznego *cicisbeo*, wszak „Konwenans salonowy wymagał, aby każda piękna pani miała jakiegoś wielbiciela”²⁶. Także generał Krasiński „une liason” z jakąś „femme du monde” uważał za „ze wszech miar pożądaną”²⁷. Zareagował jednak groźbą kłótny i wydziedziczenia, kiedy pojawiło się niebezpieczeństwo, że owa „liason” mogłaby zostać sformalizowana (kiedy Zygmunt wspomniał o rozwodzie pani Bobrowej), i doprowadził do zerwania związku zagrażającego pożądanej sukcesji rodu. Równie skutecznie obronił syna przed utrwaleniem związku z Delfiną Potocką, doprowadzając do małżeństwa z młodszą od niej o 15 lat Elizą Branicką. Co ciekawe – to Delfina nie była skłonna doprowadzić do sfinalizowania własnej sprawy rozwodowej i zrezygnować ze stu tysięcy franków rocznej renty, jaką otrzymywała od męża, Mieczysława Potockiego, umożliwiającej jej swobodne życie. Chciała pozostać wolna.

Powieść Świderskiej uświadamia, że romantyczne muzy, wyzwolone i niedbające o społeczne względy, obdarzone pięknym i zmysłowym ciałem, odważnie wchodziły w miłosne relacje, w gruncie rzeczy bez lęku przed społecznym ostracyzmem. Joanna Bobrowa pokrywała wprawdzie spazmami rozdarcie między namiętym uczuciem a poczuciem obowiązku, w końcu jednak rozwiodła się z mężem i została muzą innego wieszca. Delfina Potocka, która preferowała wolność i niezależność, po kilkuletnich bigamicznych relacjach z małżeństwem Krasińskich nawiązała romans z malarzem Paulem Delaroche. Zygmunt, namiętny kochanek, wierny Delfinie w swych uczuciach aż po grób, pozwolił, by ojciec ożenił go z najpiękniejszą i najbogatszą panną, choć kiedy szedł prosić o jej rękę, „mdłości chwyciły go za gardło, a zimny pot zwilżył skronie [...]. Łzy strumieniami leciały mu z oczu, trząsł się cały i szlochał głośno”²⁸,

²⁶ Tamże, s. 199.

²⁷ Tamże, s. 203.

²⁸ A. Świderska, *Zygmunt*, dz. cyt., s. 420.

a gdy po trzech miesiącach został przyjęty: „porwał go szloch kurczowy. Nie mogąc się opanować, rzucił się na podłogę i tam wił się wstrząsany łkaniem, uderzając głową o ziemię”²⁹.

Autorka zawiera epistolarnym wynurzeniem Krasińskiego, jakby zapominając, że nie zawsze słowa wpisane w intymną wypowiedź do ukochanej osoby zawierają obiektywną prawdę. To, o czym się pisze w dzienniku lub liście, nie zawsze wszak zostałyby otwarcie wypowiedziane, a bywa też przecież tak, że intymną wypowiedź stymulują emocje lub służy ona autokreacyjnemu celom.

Pierwsze lata małżeństwa z Elizą pokazane są w powieści jako traumatyczne przeżycia obojga małżonków. Zygmunt ignorował żonę i długo wstrzymywał się z małżeńską konsumpcją, mając nadzieję na rozwiązanie związku Delfiny i własnego. Dostawał ataków nerwowych, cierpiał na splot słoneczny, mdłości i torsje; dolegliwości przechodziły, kiedy był z Delfiną. Można by powiedzieć, że Krasiński uprawiał historyczny teatr, którym indukował otoczenie. Zdarzało się, że Eliza, z natury spokojna i opanowana, nie wytrzymała małżeńskich napięć i wyładowywała je również w historycznych atakach, w powieści tak opisywanych:

Leżała zimna i sztywna jak trup, i tylko słaby oddech wskazywał, że żyje. Posłano po doktora. Zanim jednakże on nadjechał, ocknęła się nagle z przeraźliwym krzykiem, który się rozległ na całym piętrze, a potem wybuchnęła donośnym również, jakby obłąkanym śmiechem, przechodzącym stopniowo w głośnie szlochanie³⁰.

Eliza starała się łagodzić historyczne reakcje męża, desperacko wysyłając go na kilka tygodni do Delfiny czy proponując – już po narodzinach pierwszego syna – wspólne wakacje z kochanką męża (i z jego ojcem). W wersji powieściowej dopiero niedogodności „poligamicznego” życia osłabiają relacje Zygmunta z Delfiną, ale też wzmagają negatywne odczucie istnienia: doświadczenie życia jako

²⁹ Tamże, s. 437.

³⁰ Tamże, s. 469.

kłęski i pragnienie śmierci. Rodzina, dzieci, w końcu dobre relacje z żoną nie pobudzają Zygmunta do życia. Po śmierci najmłodszej córki Krasieński pisze pierwszy wiersz dedykowany żonie. „Teraz miała go nareszcie u stóp swoich – komentuje narrator – ale teraz był już tylko ruiną”³¹. Wątek romansowy domyka autorka sceną śmierci poety, w której umierającego żegnają – prawem *licentia poetica* – obydwie towarzyski życia.

Męskie przyjaźnie

Świdorska stara się przedstawić życie Zygmunta Krasieńskiego wieloaspektowo, istotną część powieściowych relacji stanowią więc również męskie braterstwa i literackie kontakty, począwszy od młodzińskich przyjaźni, między innymi z Konstantym Danielewiczem, Konstantym Gaszyńskim, Antonim Odyńcem, szczególną *Hassliebe*, jaka łączyła go z Leonem Łubieńskim, poprzez głęboką i bardzo uczuciową relację z Henrykiem Reevem, po znajomości z Mickiewiczem, Słowackim i Norwidem. Najbardziej interesująco przedstawione zostały epizody spotkań z Mickiewiczem, wspólne przejażdżki po Jeziorze Genewskim, rozmowy na temat szans powstania listopadowego, dyskusje wokół myśli Towiańskiego i ostre spory ideologiczne, zwłaszcza dotyczące Mickiewiczowskiego panslawizmu. Poglądy redaktora „Trybuny Ludów” przerażały Krasieńskiego, syna arystokratycznego rodu: „Dżyngis-chan i Pankracy w jednej osobie. I te ciągłe stosunki z Moskalami! (...) Straszny człowiek”³². Co nie przeszkodzi mu skomentować spowiedź Mickiewicza (u ojca Jełowickiego) słowami: „Więc karzeł napuszony triumfuje!... Biedny Adam! Biedny, rozdarty, walczący duch!... Skała z granitu miotana trzęsieniem ziemi jak trzcina... – i zalał się łzami”³³.

³¹ Tamże, s. 583.

³² Tamże, s. 552.

³³ Tamże, s. 543.

Relacje ze Słowackim zajmują mniej miejsca w powieści Świdorskiej. Krasiński pokazany zostaje jako ten, który pierwszy pojął wielkość autora *Kordiana*, biografistka próbuje także zarysować źródła konfliktu i powody wyzwania na pojedynek. Jeszcze bardziej pobieżnie potraktowana została znajomość z Norwidem i przyjaźń z Cieszkowskim, choć prezentowane są dyskusje obydwu na temat poezji Norwida; nie do końca wyjaśnione zostało, dlaczego Norwid na listy Zygmunta reagował ironią i goryczą itp.

W każdym razie autor *Pompei* był w powieści ostatnim, do którego Krasiński udał się przed śmiercią i którego bezimiennie wspierał finansowo (podobnie jak Gaszyńskiego i Trentowskiego).

Romantyczny, histeryczny bohater

Świdorska próbuje stworzyć wiarygodny portret Zygmunta Krasińskiego, co jest zadaniem trudnym, bowiem – jak już o tym była mowa – kreacja finalna nie może być niczym więcej niż tylko literacką fikcją, interpretacją mniej lub bardziej przylegającą do życiowego oryginału. Pisarka, kreśląc portret, posługuje się autentycznymi dokumentami, takimi jak listy, wspomnienia, rozmaite zapiski, utwory literackie, portrety malarskie itp., stara się nie tyle rekonstruować, ile dynamicznie tworzyć postać. I trzeba przyznać, że figura wyłaniająca się z kart powieściowych jest żywa, fascynująca, biograficznie wiarygodna.

Autorka wykorzystuje informacje dotyczące zarówno fizycznego wyglądu Zygmunta (był niski, drobny, szczupły, miał „czoło przeszłicznie rozwinięte, a pod zgrabnie zarysowanymi brwiami nieduże oczy piwne, w ładnej, podłużnej oprawie”³⁴; nie miał poczucia rytmu, źle tańczył), jak cech osobowościowych: gwałtowność i „zadzierzystość”, histeryczność i neurotyczność, apodyktyczność i sugestyw-

³⁴ Tamże, s. 15.

ność w narzucaniu własnych przekonań i uczuć oraz ich wewnętrzna moc. Eksponowane są rozstroje nerwowe, a zwłaszcza częsta dolegliwość bohatera: „owe wybuchy spazmatycznego płaczu, owe szczególne jakieś stany niemocy, w których kładł się na podłozie i leżał tak godzinę lub dłużej, nie ruszając się?”³⁵. Powieściowy Zygmunt „na całe swoje otoczenie wywierał wpływ rozstrajający. Jak komentuje narrator: „»Orcia« wpędził niemal w chorobę nerwową. Delfinie także wmawiał rozmaite cierpienia [...]. Nawet tak opanowaną istotę, jak Eliza, zdołał doprowadzić do napadów hysterii”³⁶.

Bohater ma w sobie jakby podziemną komorę wulkaniczną, która nieustannie wybuchą; eksplozje są silne, nieobliczalne, destrukcyjne zarówno otoczenie, jak i sam historyczny podmiot. Świdorska próbuje oddać różne aspekty osobowości Zygmunta Krasińskiego, uchwycić wewnętrzne ambiwalencje, pokazać zarówno przejawy „romantycznego szaleństwa” i buntu, jak i patriarchalnego posłuszeństwa wobec ojca, a także somatyczne zaburzenia, jakie te sprzeczności generują.

Codzienna egzystencja poety pokazana została jako nasycona cierpieniem, czasem poczuciem obezwładniającej pustki i klęski, wyzwalającym samobójcze pokusy. Omdlenia można traktować jako symboliczną odmowę uczestniczenia w życiu. Świdorska nie skłania się jednak do akcentowania tej strony wizerunku poety, która podkreśla jego wewnętrzne piekło i odczucie szaleństwa istnienia, raczej jego świadomość uwięzienia w ułomności ciała. Życie Krasińskiego nie zostało pokazane jako pasmo katastrof i nieszczęść (jak np. czyni to Marek Bieńczyk³⁷), ze stanami depresyjnymi przeplatają się momenty euforii i szczęścia. Osobowość Krasińskiego strukturują tu dwie splecione z sobą ekspresje wewnętrznego zranienia: melancholia i histeria. Pierwsza uzewnętrznia negatywne odczuwanie istnienia, silną świadomość przemijalności i śmierci, druga

³⁵ Tamże, s. 468.

³⁶ Tamże, s. 491.

³⁷ Por. M. Bieńczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa, br.

wewnętrzny wulkan, który czasem przekształca psychiczne cierpienia – jakich Krasiński ustawicznie doświadczał – w somatyczne konwersje.

Język hysterii jest wszak silną ekspresją kulturowego dyskomfortu i wielorakiego zranienia, zwłaszcza sfery symbolicznej (reakcją na błąd ojcowskiego prawa i społecznych więzów)³⁸, przede wszystkim można go traktować jako pośrednią formę wyrazu niezadowolenia z ojcowskiego systemu wartości³⁹. To przesunięcie akcentów z melancholii na histerię nie wynikało, jak się wydaje, ze świadomych zamiarów autorki. Raczej intuicyjny wybór materiałów źródłowych układał takie przebiegi zdarzeń i ich czytelnicze interpretacje.

Słabości biograficznej opowieści

Świderska starała się nie tylko odtworzyć koleje życia i twórczości Zygmunta Krasińskiego, lecz także usytuować je na tle epoki, co jest oczywiście zadaniem niezmiernie trudnym, bowiem materii powieściowej nie da się nadmiernie obciążyć wiedzą historycznoliteracką. Z tego też powodu kontekst współczesności przedstawiony został w taki sposób, by zanadto nie zaburzał konstrukcji fabularnej. Można więc zarzucić autorce, że myśl europejska została potraktowana dość pobieżnie: w powieści nie wspomina się o saintsimonizmie, nie padają nazwiska Novalisa, Jean Paula, Schellinga itp. Nie pojawiają się także – na co już zwrócił uwagę Juliusz Kleiner⁴⁰ – wzmianki o ważnych utworach poety: *Herbucie*, *Liście do Montalemberta*, *Ostatnim* (zwłaszcza że w tym utworze zawarte zostało stanowcze

³⁸ Na te źródła hysterii zwróciła uwagę Elisabeth Bronfen, *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, z angielskiego przeł. N.G. Schneider, Berlin 1998, s. 17.

³⁹ Pisała o tym C. Smith-Rosenberg, *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America*, Oxford 1985.

⁴⁰ Por. J. Kleiner, *Alina Świderska: Zygmunt, powieść biograficzna o Zygmuncie Krasińskim*, „Pamiętnik Literacki” 1947, R. XXXVII.

potępienie ojca). Interpretację imienia Pankracego (uosobienia pan-kracji) Świdierska przyjęła z prelekcji paryskich Mickiewicza, choć odrzucił ją sam Krasiński (*nota bene*, autorka nie wspomina o wygłoszeniu przez Mickiewicza w Collège de France 4 kwietnia 1843 r. Lekcji XVI, poświęconej dramatowi romantycznemu i koncepcji dramatu słowiańskiego, skupiającej się głównie na analizie *Nie-boskiej komedii*).

Pominięte zostało znaczenie nauk Towiańskiego dla genezy *Przedświtu* (o Towiańskim i towianizmie jest mowa dopiero w rozdziałach przedstawiających późniejsze życie poety), brak wzmianki o Henryku Kamieńskim, któremu poeta odpowiedział *Psalmem Miłości*. Prezentując relacje ze Słowackim, autorka nie wspomina o *Fantazym*, w którym Słowacki dokonuje zemsty na dawnym kochanku Joanny Bobrowej itp. Rozpoznanie rangi utworów Krasińskiego nie zawsze jest trafne. *Psalmy* przedstawione są jako szczyt poezji Krasińskiego i jeden z najważniejszych utworów w poezji światowej, bardzo wysoko oceniony został także *Przedświt* – być może na tę hierarchię miała wpływ perspektywa odbioru przez współczesnych⁴¹.

Powieść Świdierskiej niewiele wniosła nowego do stanu badań nad życiem i twórczością Zygmunta Krasińskiego, ale też nie to było jej celem. Choć autorka próbuje w *post scriptum* do wstępu nieśmiało zasugerować nowe tropy badawcze (np. zwraca uwagę na wpływ Danielewicz na *Nie-boską komedię* i postać Pankracego⁴²), które być może zostały wykorzystane przez badaczy. Jej (potencjalna) czytelnicza atrakcyjność polega na czymś innym – na zajmującej i dość udanej próbie wejścia w świat życia i przeżyć jednej z bardziej fascynujących osobowości polskiej literatury – przetworzeniu biograficznych danych w żywą i dynamiczną, wręcz filmową opowieść o jednostkowym życiu. Powieść ta daje również interesujący wgląd

⁴¹ Na większość tych niedociągnięć zwrócili już uwagę pierwsi recenzenci powieści.

⁴² Proponuje także zestawień lirykę polemiczną Krasińskiego ze średniowiecznymi *sirventes*, tworzonymi w *langue d'oïl* przez truverów.

w mentalne cechy ówczesnej epoki – jej myślenie o poezji, miłości, (patriarchalnej) rodzinie i przyjaźni, a także odsłania symptomy egzystencjalnego i kulturowego zranienia, skrywane w podświadomości traumatyczne jądro niezgody na wszelaki przymus oraz śmieronocioną treść istnienia.

Utwór sprzed siedemdziesięciu pięciu lat wart jest więc przypomnienia⁴³, jako jedna z odsłon „zapomnianych światów Zygmunt Krasińskiego”⁴⁴.

⁴³ Choćby dlatego, że nawet Zbigniew Sudolski w swej monumentalnej opowieści biograficznej pt. *Krasiński* ani słowem nie wspomina o książce Aliny Świdorskiej (por. Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997). Porównanie obydwu wariantów zbeletryzowanych biografii Z. Krasińskiego (książka Sudolskiego realizuje odmianę gatunkową bliższą faktografii niż fikcji powieściowej) przekracza jednak ramy tego tekstu.

⁴⁴ Tekst ten był wygłoszony podczas międzynarodowej konferencji naukowej nt. „Krasińskiego światy zapomniane”, Opinogóra 18–21 kwietnia 2012 r.

CHOROBA JAKO MASKARADA? NEUROTYCY, HISTERYCY I NARCYZY W ARTYSTOWSKIEJ PROZIE POLSKIEGO MODERNIZMU

1.

Nerwice i psychozy stanowią najbardziej wyraziste ekspresje ukrytych szyfrów kultury. W każdej epoce inne zjawiska patologiczne zajmują pozycję dominującą, można by rzec, iż specyfika owych zaburzeń odsłania jej podziemne wiry i prądy. Twórca to nie tylko medium własnej podświadomości – co odkryto, choć nie do końca zwerbalizowano już na przełomie XIX i XX wieku – jego psychika i stworzone przez nią dzieło znajdują się w relacji przyległości do sfery nieświadomości zbiorowej kulturowego otocza¹. O udrękach owej kultury, wypieranych fobiach, obsesjach, lękach, tęsknotach i jej „chorobach” można się dowiedzieć z mniej lub bardziej zaszyfrowanego pisma, jakim jest dzieło sztuki.

Przeświadczenie, że artysta to ktoś chory, było dość powszechne w epoce *fin de siècle*'u, przy czym pojęcie „choroby” miało podwójny status metafory i dosłowności: metafory, gdyż patologia uznana została za „zwielokrotnioną normalność”, dosłowności – bowiem

¹ Jak pisał Stanisław Przybyszewski, to neuroza wyznacza kierunek ewolucji ludzkiego umysłu i z analizy neurotycznej osobowości „można wyciągnąć głębsze i bardziej trafne konkluzje na temat psychologii czasu i natury indywidualnych skłonności” (*Wstęp do „Mszy żałobnej”*, przeł. G. Matuszek, w: *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb., wstęp i przekł. G. Matuszek, Kraków 1977, s. 91).

zdaniem ówczesnych interpretatorów pojawiły się nowe fizjologiczne typy, znajdujące się na wyższym szczeblu rozwoju ewolucyjnego, które nazwane zostały „nerwowcami” i „forpocztami ewolucji psychicznej”². W wersji ironiczno-potocznej używano natomiast takich określeń, jak *epidemia poetica acuta*, której symptomy bohater opowiadania Henryka Zbierzchowskiego *Bacylus poeticus* przedstawia następująco: „zaćmiony, błędny wzrok i pogarda dla rzeczywistości, blada twarz, rozwichrzony umysł, długie włosy, przyspieszony puls, gorączka, nerwowość, przeczulona wrażliwość, erotomania, wizjonerstwo i obawa przed banalnością”³.

Być może *belle époque* powinna nazywać się raczej *malade époque* lub przynajmniej *nerveuse époque*, bowiem jej piękno było chore, artyści neurotyczni, a dzieła sztuki zawierały niepokojące obrazy tęsknoty i cierpienia. Były palimpsestem, w którym symbolicznym pismem zapisywano – używając terminu Lacana – „dyskurs Innego”. Ujawniona nieświadomość domagała się ekspresji, zaczynała „mówić”, a jej „głos” nie był jeszcze zaszyfrowany w pęknięciach dyskursu, lecz w pierwszych próbach jego zapisu.

Za podmiot twórczy uznany zostaje podmiot „chory”, „szalony”, granica między geniuszem i obłąkaniem dawno już jednak została zakwestionowana, między innymi „teoretycznie” przez Cesarego Lombroso, a „praktycznie” przez romantyków i Fryderyka Nietzschego, który powiadał, że twórca jest kimś chorym. Zygmunt Freud wkrótce odkryje wulkaniczne źródło psychoz i nerwic. Opozycja zdrowie – choroba została poddana dekonstrukcji, która towarzyszyła demistyfikacji racjonalności i filozofii „cogito”.

Nic więc dziwnego, że temat ten podjęła literatura i że właśnie w epoce wczesnego modernizmu zainteresowanie artystów własną osobą było szczególnie natężone. Interesujące jest, co odsłania

² Por. W. Nałkowski, *Forpoczty ewolucji psychicznej i troglodyci*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, wyd. II, Wrocław 1977, s. 17.

³ H. Zbierzchowski, *Bacylus poeticus*, w: *Grający las i inne nowele*, Lwów 1908, s. 131.

młodopolski podmiot twórczy piszący o podmiocie twórczym, jakie prawdy indywidualne i zbiorowe zaszyfrowane zostały w wizerunkach „chorych” (i na co?) „geniuszy” i na ile choroba pełniła funkcje reprezentacji konfliktów kulturowych.

2.

Najbardziej interesującą koncepcję neurotycznego Ja będącego jądrem twórczości stworzył Stanisław Przybyszewski, który jako jeden z pierwszych dostrzegł w „chorobie” źródła nowego postrzegania i nowej sztuki. Neuroza stanowi w jego ujęciu kolejną, wyższą fazę ewolucji (jaką osiągają tylko genialne jednostki), polegającą na wysublimowaniu systemu nerwowego⁴. To nowe twórcze indywidualium cechuje zintensyfikowanie odczuwania, zwłaszcza bólu, umiejętność synestezyjnego odbioru wrażeń, intuicyjna przenikliwość poznawcza i zdolność docierania do sfery nieświadomej. Owa delikatność nerwów, dzięki której jednostka twórcza staje się „czułym barometrem czasów”, ma jednak i swój negatywny rewers: głębokiemu oglądowi świata towarzyszy wstręt i nienawiść do ludzi i otaczającej rzeczywistości, pragnienie odurzenia się, a natręctwa myśli przybierają formy niszczących manii⁵.

Na przełomie XIX i XX wieku nowoczesna psychiatria dopiero się rodziła, teksty polskiego pisarza mogą więc budzić niekłamany podziw dla trafności jego spostrzeżeń i interesujących kreacji patologicznych osobowości. Neurastenia jako jednostka chorobowa została zdiagnozowana w 1897 roku przez amerykańskiego lekarza

⁴ Przybyszewski we *Wstępie do Totenmesse* pisze: „neuroza [...] wyznacza przecież drogę, jaką zdaje się obierać postępująca ewolucja ludzkiego umysłu”. „W neurozach i psychozach tkwią ziarna nowego, do dziś jeszcze nie sklasyfikowanego odczuwania” (S. Przybyszewski, *Wstęp do Totenmesse*, w: *Synagoga szatana i inne eseje*, dz. cyt., s. 90, 91).

⁵ Por. S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. I. Chopin i Nietzsche*, przeł. S. Helsztyński, w: *Synagoga szatana i inne eseje*, dz. cyt.

George'a Bearda i nazwana amerykańską „chorobą nowoczesności”. Drażliwość i znużenie, stałe poczucie zmęczenia fizycznego i psychicznego, wybuchy gniewu, zaburzenia snu, pamięci, koncentracji, uczucie rozproszenia itp., którym towarzyszyły objawy wegetatywne, takie jak bóle głowy (kask neurasteniczny) i uczucie zamętu, zawroty głowy, bicie serca, duszności, drżenie rąk, ciężkość powiek, zmęczenie gałek ocznych itp., były – w jego diagnozie – swoistą reakcją na cywilizacyjne przyspieszenie świata, które w jednostkach wrażliwych wywoływało silne reakcje uczuciowe. Zaburzenia neurasteniczne są stałym towarzyszem gwałtownych cywilizacyjnych przemian i nie można ich zawęzić do ówczesnej epoki, choć to wtedy rozwój ekspansywnego kapitalizmu i towarzyszące mu przemiany społeczne i obyczajowe wytworzyły pierwszą mocną falę nerwicowych reakcji.

Neurastenia w tym ujęciu nie jest zatem „konieczną fazą ewolucji”, jak pisał o niej Stanisław Przybyszewski⁶, ale chorobą stymulowaną przez kulturowe podłoże. Artysta, najsłabsze biologiczne ogniwo społecznego łańcucha, zapadał na nią częściej niż tak zwany przeciętny człowiek. Czuły barometr czasów pokazywał wychylenia cywilizacyjnej busoli, na patologie społeczne reagował psychicznymi i wegetatywnymi zaburzeniami, przetwarzał obsesje epoki w drgania własnych nerwów.

Psychiatria współczesna wyróżnia kilka rodzajów nerwic, których objawy osiowe niejednokrotnie się pokrywają, ale tak zwane objawy brzeżne pozwalają odróżnić ich rozmaite typy (nerwica neurasteniczna, histeryczna, hipochondryczna, anankastyczna czy depresyjna). Analizując zachowania bohaterów Przybyszewskiego (najczęściej „indywiduów twórczych”), można zauważyć wielość zaburzeń, ale także zespół stałych objawów (osiowych), do którego zaliczyć należy: niepokój nerwicowy, paroksyzmy lękowe, zespoły natręctw, egocentryzm i nerwicowe błędne koło, uczucie wstrętu do ludzi, rozdrażnienie, częste zmiany nastrojów, nadmierne po-

⁶ Por. S. Przybyszewski, *Wstęp do „Mszy żałobnej”*, dz. cyt., s. 90.

budzenie przechodzące w apatię oraz towarzyszące tym objawom zaburzenia wegetatywne, takie jak bicie serca, poty, opasujące bóle głowy, kłucie w piersiach, drżenie ciała, stany gorączkowe, fizyczne i psychiczne wyczerpanie.

Zwróćmy uwagę na kilka cytatów, pierwsze z nich dotyczą zachowania Eryka Falka, bohatera trylogii *Homo sapiens*:

Głowa mu ciążyła [...], serce uderzało gwałtownie, chwilami musiał się schylać, bo w piersiach czuł silne kłucie⁷;

Ten niepokój. Jakby w każdej chwili oczekiwał jakiegoś nieszczęścia. A nagle zapadał całymi godzinami w bezmyślną apatię⁸.

[...] i znowu uczuł drżenie i bicie męki, strachu i niepokoju. Było, jakby ostry świder wwiercał mu się w szpik – zdawało mu się, że nadszedł już koniec świata, że świat się zapada...⁹.

Chodził po pokoju z zaciśniętymi pięściami – był wpół obłąkany. Dlaczego krzyczę? Bo mam kurcz serca – kolki w duszy. [...] Opadł nagle z sił. Siadł przy oknie. Otarł pot z czoła i z wolna się uspokoił. Zapadł w jakąś głęboką senną zadumę¹⁰.

Podobne odczucia dręczą także innych bohaterów Przybyszewskiego. Stanów lękowych, apatii i wegetatywnych objawów nerwowych doznaje na przykład Czerkaski z *Synów ziemi*:

Wszystko wkoło niego stało się strasznym, groźnym, przeraźliwym. I głos mu zamarł, jakby go coś ogłuszyło; (...) Strach, strach!¹¹.

[...] w sercu nie było już tej męki, tego cierpienia, które było źródłem jego tworów. Zobojeźniał. Wystygł. I nic, tylko jakaś bezmierna pustka, niepokój, lęk przed [...] tą ciemną, głuchą przyszłością. Przerażał go ten cichy, apatyczny smutek, nurtujący mu duszę. [...] Szedł jak we śnie porażony¹².

⁷ S. Przybyszewski, *Homo sapiens. Na rozstaju*, Lwów 1923, s. 141.

⁸ S. Przybyszewski, *Homo sapiens. W malstromie*, Lwów 1923, s. 1.

⁹ Tamże, s. 36.

¹⁰ Tamże, s. 60.

¹¹ S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, t. 1, s. 24.

¹² Tamże, s. 40.

Czerkaski z trudem się opanowywał. Głowa mu ciążyła, jakby miał w niej ołów, a w piersiach kłucie, nieznośne, ostre kłucie, jakby mu w płuca rozpalone szpilki wsadzano¹³.

Przywołane przykłady dotyczą głównie nerwicy neurastenicznej, ale utwory Przybyszewskiego zawierają wiele precyzyjnych opisów rozmaitych nerwic i psychoz czy stanów zamroczenia świadomości, których kliniczne diagnozy pojawiły się wiele lat później. Neurastenia była bowiem – jak wynika z lektury ówczesnych tekstów o artystach – najbardziej rozpowszechnioną artystowską przypadłością. Na podobną nerwicę cierpią także inni młodopolscy artyści. Bohaterowie *Próchna* Wacława Berenta doświadczają uczucia alienacji, wstrętu do świata i ludzi, ambiwalencji uczuciowych, stanów apatii, zintensyfikowanego cierpienia, które tak wyraża poeta Müller: „cały obolały, krwawiący tarzam się w bólu i wyć chcę, wyć jak zwierzę, które z gromady wygryziono precz!”¹⁴. Rdzawicz, bohater powieści Tetmajera *Zatrącenie*, przeżywa wielokrotnie ataki nerwicowe, które mają na przykład taki przebieg:

zaczęło mu się zdawać, że się kurczy cały, że maleje. [...] Potem zaczęło go boleć serce, ścisnęło się i wtoczyło w bok, w głęb; żebra ugięły się nad nim i przycisnęły je. Nagle zachwiał się, podniósł trochę ręce i oparł się plecami o blok marmuru. [...] Straszliwe zamroczenie mózgu [...]. Potem wrażenie absolutnej, zupełnej ciszy i mroku”¹⁵.

Nasuwa się pytanie, dlaczego neuroza była najbardziej rozpoznawanym zaburzeniem osobowości artystowskiej? Czy uczucia alienacji, znużenia, wstrętu do świata i ludzi, emocjonalnych ambiwalencji, zintensyfikowanego odczuwania cierpienia itp. były zapisem wyłącznie indywidualnych doświadczeń, czy też również szyfrem (maską) jakichś istotnych kulturowych treści? „Bycie w masce” wyznacza status egzystencjalny młodopolskiego twórcy.

¹³ Tamże, s. 63.

¹⁴ W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1998, s. 242.

¹⁵ K. Przerwa-Tetmajer, *Zatrącenie. Romans*, Kraków 1921, s. 201–202.

3.

Można rzec, że każda epoka ma swoją podświadomość, z bagażem wypartych treści. Jak w przypadku jednostkowym, tak i zbiorowym to, co ukryte, wyparte, nieuświadomione, eksploduje czasem na zewnątrz, ujawnia się w zaszyfrowanych przekazach. Przez szczeliny wielkiego *superego* przedziera się kulturowe *id*, a najlepszymi mediami zbiorowej podświadomości bywają – jak wiadomo – artyści i szaleńcy, a zwłaszcza artyści szaleńcy. Znaczący udział tekstów o artyście w okresie *belle époque* może świadczyć o tym, że poszukiwano różnych sposobów artykulacji treści dręczących chorą duszę epoki. Zwłaszcza jej męski aspekt, bowiem zdiagnozowanie kobiecej dolegliwości nie nastęrczało wielu kłopotów – kobiecą chorobą była wszak histeria, która – jak się okazało na kozetkach doktora Zygmunta Freuda i Josefa Breuera¹⁶ – miała podłoże seksualne.

Kobieca histeria była na przełomie wieków męską obsesją. Zajmowali się nią psychiatrzy, lekarze, filozofowie, teologowie, artyści¹⁷. *La grande simulatrice*, jak nazwał histerię Józef Babiński¹⁸, ponieważ miała dar naśladowania objawów występujących w innych

¹⁶ W 1895 r. Zygmunt Freud i Joseph Breuer opublikowali *Studien über Hysterie* i podpisali wspólną deklarację, w której stwierdzali: „Zmysłowość, seks jako źródło urazów psychicznych i czynnik wywołujący odrzucanie i wypychanie niektórych wyobrażeń poza świadomość, odgrywa w patologii hysterii największą rolę” (por. E. Trillat, *Historia hysterii*, przeł. Z. Podgórska-Klawe, E. Jamrozik, Wrocław 1993, s. 201).

¹⁷ P.J. Möbius, profesor neurologii w Lipsku, opublikował w 1888 r. w berlińskim piśmie „Zentralblatt für Nervenheilkunde” artykuł *Über den Begriff der Hysterie*, doceniony przez Freuda. We wszystkich medycznych czasopismach, książkach przełomu wieków lekarze skarżą się na epidemiczny wzrost zachorowań na histerię. Od 1880 r. pojawia się coraz więcej publikacji na jej temat, ożywia ona także fantazję wielu artystów (interesującą pracą na ten temat napisała D. Weickmann, *Rebellion der Sinne: Hysterie – eine Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung [1880–1920]*, Frankfurt/Main, New York 1997).

¹⁸ Por. J. Babiński, *Démembrement de l’hystérie traditionnelle* (1909), w: tegoż, *Oeuvre scientifique*, Paris 1934.

chorobach oraz wzajemnego indukowania się pacjentek, była spektakularną bohaterką trzech ostatnich dekad XIX wieku, po czym na początku XX wieku znikła z psychiatrycznej sceny¹⁹. Jak zauważa znawca histerii Etienne Trillat, ta diabelska córka (w Odrodzeniu histeria uchodziła za córkę diabła) „wydała na świat dziecko, któremu dano imię psychoanaliza; cała teoria psychoanalizy zrodziła się z histerii. Niestety matka po porodzie zmarła”²⁰. Histerią zajmowali się bowiem kolejno Jean-Martin Charcot, Hippolyte Bernheim, Pierre Janet, Josef Breuer i Zygmunt Freud, którzy badali niezliczone przypadki cierpiących na histerię kobiet, urządzali demonstracje, sporządzali zapisy, podejmowali próby leczenia hipnozą (Charcot, Bernheim), a po doświadczeniach ze słynnym przypadkiem Anny O. Freud zaczął stosować metodę *katharsis*, by dotrzeć do wypartych treści, które spowodowały konwersję. Już Breuer był przeświadczony o tym, że „łóże małżeńskie jest dla kobiety źródłem ciężkich nerwic”, zaś noc poślubna niejednokrotnie gwałtem²¹, a Freud w latach 90. odkryje seksualną etiologię nerwic.

Przez ówczesnych lekarzy histeria zinterpretowana została jako wyraz seksualnych urazów bądź ekspresja zahamowanego *libido*, przez dzisiejsze badaczki feministyczne (m.in. Hélène Cixous, Christina Braun, Catherine Clément, Janet Beizer) – jako patologiczna reakcja na przypisane płci kulturowe role. Elaine Showalter i Martha Noel Evans pokazały, że histeria była ucieczką w mowę ciała, sygnalizującą sytuacje kobiet. Jacques Lacan dostrzegł w niej jeden z czterech dyskursów psychoanalitycznych, a kontynuatorzy jego myśli, jak Sławoj Żiżek czy Lucien Israël, zwrócili uwagę na to, że histeria jest szczególnym modelem komunikacji, w którym chodzi o skierowanie uwagi na własną niekompletność i fragmen-

¹⁹ W 1921 r. ginekolog Bröse oficjalnie ogłosił, że histeria jako choroba już nie istnieje (por. *Bericht aus der Gesellschaft für Geburtshilfe und Gynäkologie vom 22.4.1921*, „Geschlecht und Gesellschaft” 1921, nr 36, 45 Jg., s. 1258).

²⁰ E. Trillat, *Historia histerii*, dz. cyt., s. 187.

²¹ Por. tamże, s. 201.

taryczność oraz ekspresję niezadowolenia z ojcowskiego systemu wartości²².

Histeria, główna nerwowa kobieca choroba końca XIX wieku, zinterpretowana została jako wyraz seksualnych urazów bądź ekspresja zahamowanego *libido*²³. W atakach histerycznych pojawiały się różne formy zachowania, od ekstaz miłosnych czy religijnych po ataki furii, nienawiści i lęku. Zdarzały się porażenia kończyn, znieczulenia skórne, głuchota i ślepotą histeryczna itp., choć najczęstszym objawem konwersji histerycznej była intensyfikacja percepcji bólowej.

Skaza hysterii dotykała często kobiety *fin de siècle'u*, których zachowania stawały się nieprzewidywalne, jakby rządziły nimi tajemne mechanizmy, rozbijające Ja na dwie osoby: jedną świadomą, kierującą oficjalną hierarchią wartości, drugą podświadomą, zbudowaną z potencjalnych struktur czynnościowych do świadomości niedopuszczonych. Wybuchy pochodzące z tych właśnie struktur zaskakują otoczenie. Osoba histeryczna potrafi zmieniać osobowość, odgrywać histeryczny teatr, który jest ukrytym wołaniem o pomoc lub wyrazem protestu, którego sama nie rozumie. Problem hysterii polega bowiem na zbyt płytkiej świadomości w porównaniu z rozległą sferą nieświadomą, co powoduje, że psychika przypomina wulkan, o którym nie wiadomo, gdzie i kiedy wybuchnie²⁴. Histeryk oscyluje między skrajnymi uczuciami: rozpacz przechodzi w niepoohamowaną radość, miłość w nienawiść, zachwyty w obrzydzenie, a drobiazgi wywołują niewspółmierne reakcje emocjonalne. Sfera emocjonalna jest bowiem niedojrzała, fantazja miesza się

²² Por. m.in. J. Lacan, *Intervention on Transference*, w: *In Dora's Case. Freud – Hysteria – Feminism*, red. Ch. Bernheimer, C. Kahane, New York 1985; S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*, London 1994; L. Israël, *L'Hystérique, le sexe et le médecin*, Paris 1976.

²³ Można powiedzieć, że w jakimś sensie pokrywało się to z diagnozą starożytnych, którzy uważali, że histeria jest wywołana wędrowaniem macicy (*histeron*) po całym ciele i zatykaniem różnych ważnych otworów.

²⁴ Por. A. Kępiński, *Psychopatie*, Warszawa 1977, s. 61.

z rzeczywistością, a przesadne manifestowanie uczuć wynika z braku pewności co do ich charakteru. Hysteryk jest dzieckiem, które nie chce się zgodzić na własną dorosłość i dręczone jest niepoohamowanym pędem do ucieczek.

Histeria byłaby więc swego rodzaju maskaradą: zaszyfrowanym przekazem, teatrem skierowanym na publiczny odbiór. Jeden z uczniów Charcota pisał: „Osoba histeryczna jest aktorką na scenie, komediantką; ale nie wolno jej nigdy ganić, ponieważ nie wie, co gra; wierzy w rzeczywistość tej sytuacji”²⁵. I to teatrem nadzwyczaj spektakularnym, bowiem opisy ataków histerycznych ówczesnych kobiet sprawiają wrażenie zapisów wyrafinowanego, spektakularnego aktorstwa i niezwykłych cyrkowych umiejętności (jakich wymaga choćby słynny łuk histeryczny), jakby ich ciałem nie rządziły już prawa fizjologii i fizyki. Ów „ponadnaturalny” kobiecy teatr obwieszczał nie tylko prywatne konflikty. Był mocną ekspresją kulturowego dyskomfortu i wielorakiego zranienia: sfery symbolicznej (społecznych więzów i prawa ojca), tożsamości (niepewności i zagrożenia Ja), a zwłaszcza ciała wobec przemijalności i śmierci²⁶. Przede wszystkim jednak był pośrednią formą ekspresji niezadowolonia z ojcowskiego systemu wartości²⁷. Histeryczki pokazywały maski, ale zarazem sugerowały, że istnieje jakiś podmiot, który tymi maskami gra.

Pojawia się pytanie, czy ów podmiot stymulował tylko kobiecą histerię, czy też język hysterii był uniwersalną, ponadpłciową formą przekazu. Zwłaszcza że o męskiej hysterii oficjalnie milczano, choć już Charcot udowodnił jej istnienie²⁸. Także Freud leczył męskich

²⁵ Cyt. za: E. Trillat, *Histoire de l'Histérie*, Paris 1986, s. 163.

²⁶ Zwróciła na to uwagę E. Bronfen, *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, aus dem englischen von Nikolaus G. Schneider, Berlin 1998, s. 17.

²⁷ Pisała o tym C. Smith-Rosenberg, *Disorderly Conduct. Visions of Gender in Victorian America*, Oxford 1985.

²⁸ Charcot od 1878 r. zbierał materiał nt. męskiej hysterii. Opublikował 61 jej opisów i pozostawił notatki o kolejnych 30. Tylko jeden przykład – pacjenta nazwanego Conolly – został imiennie opisany. Inni pozostali bezimienni. W 1884 r. lekarz zajmujący się nerwicami, E. Mendel, opublikował w czasopiśmie „Berliner

histeryków, ale jego wypowiedzi na ten temat nigdy nie zostały opublikowane. Wprawdzie w 1886 roku wygłosił odczyt *O męskiej hysterii*, ale tekst zaginął. Odczyt ten traktował zresztą o dotkniętych paraliżem robotnikach i żołnierzach, bowiem przypadki nerwicy histerycznej u mężczyzn łączono z przebytymi urazami, które wywołują konwersje ruchowe lub czuciowe (ujęcie to pogłębi się zwłaszcza po I wojnie światowej).

Ta kulturowa negacja męskiej hysterii nie jest przypadkowa. Zaburzenia te znane były od XVII wieku, lekarze jednak na ogół diagnozowali je jako neurastenię, hipochondrię, neurospazję, zapalenie mózgu, neurozę wojenną, zaburzenia potraumatyczne itp. *Hysteria virilis* okryta była zasłoną wstydlivości. Nie odważono się mówić o niej wprost²⁹, a zwłaszcza szukać jej przyczyn w sferze seksualnej. Traktowano ją marginalnie, jako rzadkie przypadki regresu do kobiecej natury³⁰. Być może przed otwartym odgrywaniem histerycznego teatru chronił jeszcze mężczyzn patriarchalny bufor, co nie znaczy jednak, że ułomność kulturowego systemu nie urucho- miła również męskiej odpowiedzi. Jej obecność zdradzają teksty literackie.

medizinischen Gesellschaft” artykuł *Hysterie beim männlichen Geschlecht*. Mendel podkreślał, że histerycy mają cechy kobiece, oraz sugerował, że choroba ta graniczy z hipochondrią.

²⁹ Oczywiście zdarzały się przypadki jawnego mówienia o męskiej hysterii. Flaubert, który studiował współczesną mu literaturę medyczną poświęconą hysterii, uważał siebie za neurotyka, a nawet histeryka. Pisał: „Twierdzę, że mężczyźni tak samo mogą być histerykami jak kobiety, ponieważ sam nim jestem” (G. Flaubert, George Sand, *Correspondece*, Paris 1981, s. 118). Także Nietzsche w polemice z Wagnerem nazwał jego dzieła histerycznymi: „Sztuka Wagnera jest chora. Problem, który wnosi na scenę to problem histeryka – konwulsyjność jego uczuć, przewrażliwiona czułość [...] jego niestabilność, z której czyni zasadę, wybór bohaterów i bohaterek, które traktuje jako fizjologiczne typy (galeria chorych!): wszystko to razem daje chory obraz. *Wagner est une névrose*” (F. Nietzsche, *Der Fall der Wagner* (1888), w: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe VI*, Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, s. 22).

³⁰ Por. A. Steyerthal, *Neue Anschauungen zur Hysterie*, „Deutsche Medizinische Presse” 1911, s. 117. Pisała już o tym D. Weickmann, *Rebellion der Sinne. Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880–1920)*, dz. cyt.

Owa wielorako waloryzowana w epoce artystowska „choroba” – znamię genialności – zwierza bowiem wiele histerycznych symptomów, począwszy od opisów aktów twórczych, przypominających ataki histeryczne, po spektakularny męski „teatr” emocji. Przyglądając się uważnie relacjom z owych genialnych iluminacji, można odkryć tajemny szyfr, który kierował artystowskimi eksplozjami.

Opisy aktów twórczych, jakie pojawiają się w młodopolskiej prozie o artyście, dość często są zapisami stanów nadmiernego pobudzenia, lub – jak w przypadku improduktywnej niemocy – apatii zbliżającej się do histerycznego stuporu, co widać na przykład w powieściach Przybyszewskiego (*Na rozstaju i Synowie ziemi*):

Mikita gorączkował.

Tak, natychmiast musiał to namalować. Szybciej, inaczej wszystko zniknie, zgubi się, zatraci, przepadnie w ciemnych czeluściach, a potem przyjdą myśli, udręczenia, męki, kąsania tysiąca wściekłych szatanów³¹.

Tak modlił się ustawicznie do swej straszliwej kochanki Sztuki, a coraz większa niemoc i bezsiła obejmowała jego serce. Ilekroć zapragnął pracować, czuł jakiś bolesny, przytłaczający ciężar – ani jednej myśli nie mógł rozsunąć³².

W romansie Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Zatrącenie* stan poprzedzający akt twórczy (który jednak nie następuje) przypomina wręcz histeryczny atak:

Nagle dziwne uczucie ogarnęło Rdzawicza. Szalone jakieś wezbranie rozděło mu piersi. Podniósł ręce do góry. Potężna fala żywiołu twórczego przeniknęła mu piersi. Z podniesionych do góry rąk, z rozprężonych palców poczęły wylatywać ognie, błyski światła, jak fosforyzacja. Cała pracownia napełniła się rozlatującymi się, roztryskującymi ogromnymi iskrami. Jak wybuchy wulkanu waliły się z głowy Rdzawicza fale żywiołu twórczego. Wzbierały, wzdymały się, piętrzyły i wybuchały na zewnątrz. Marmurowe pieśni, mówiące obrazy, słowa o kolorach i dźwiękach muzycznych utworzyły naokoło niego chaos i wir. Stał

³¹ S. Przybyszewski, *Homo sapiens. Na rozstaju*, dz. cyt., s. 61.

³² S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, dz. cyt., s. 101.

z podniesionymi rękoma, ubezwładniony mocą, która szalała w koło niego. Gdybym mógł dłutem wydobyć z marmuru pieśń... [...] Gdybym mógł wymalować szumiące drzewa, milczenie szklanne jezior nad muzyką głębi...³³

Wybuchy histeryczne, które w przypadku prawdziwego ataku miały formy paroksyzmów, drgawek, nieskoordynowanych ruchów, napadów płaczu bądź śmiechu przybierają tu zastępczą, sublimacyjną postać energetycznych wyładowań. Uczuciowa energia – jak w histerii – uwolniona zostaje z ciała i jest rzutowana na zewnątrz. Nie towarzyszy temu jednak – jak w prawdziwym akcie twórczym – stan spełnienia, kreacji, przekształcenia owej energii w dzieło sztuki. Artysta zatrzymuje się na etapie histerycznych rozładowań, które nie stają się materialem do stworzenia dzieła sztuki. Wręcz przeciwnie, owo potencjalne dzieło, uwalniając się z wnętrza artysty, przekształca się w obcy obiekt, którego nie da się już zintegrować z własną psychiką:

Czy nie ma nawiedzeń jakiejś bezwiednej potęgi twórczej, która w głowie jego tworzy wizje [...] nieświadomej, która musi dokonywać dzieł? [...] I szalona, dzika, a tak dumna energia twórcza artysty poczęła mu rozsadać głowę, pierś, istotę całą, że zdawało mu się, iż się rzuci na marmur z gołymi rękoma i wydrze z tej martwej, głuchej bryły ukochanej kształt swojej duszy i serca, a przeklęty gład zadrży, ugnie i skruszy mu się pod ręką!³⁴

Zamiast współpracy z własnym natchnieniem pojawia się agresja, która wytwarza stany zamroczenia mózgu i w końcu poczucie spadania w jakąś bezbrzeżną otchłań. Roman Rdzawicz z *Zatracenia* Tetmajera często doznaje histerycznych syndromów rozpadania się świata, ma wrażenie, że zaraz umrze („Jest to, jak gdyby koniec świata, wszystkiego. Jezus, Maria! Wałam mi się cegły na czaszkę...

³³ K. Przerwa-Tetmajer, *Zatracenie*, dz. cyt., s. 28.

³⁴ Tamże, s. 200.

Ginę...³⁵). Ten sam bohater we wcześniejszej powieści *Anioł śmierci* cierpi na ataki histeryczne, w których wybuchy gniewu na niewierną kochankę stają się zarzewiem tworzenia:

cisnął szapoklak o ziemię i kopnął go w kąt pokoju, zrzucił na podłogę paltot i podniósł pięść w górę, jakby groził. Straszliwy gniew, straszliwa chęć zemsty, straszliwe uniesienie i poczucie własnej siły porwało go. Z zaciśniętych zębów wydobyła mu się na usta biała piana, a pierś oddychała gwałtownie i głośno. Chwycił ze ściany portret Marii, rzucił go na ziemię i nogą uderzył. Zarazem w głowie szumiało mu i huczało i czuł, że w nim coś potwornego rodzi ból, gniew i chęć zemsty. Nagle, jakby mu skrzydła wydarły się z ramion i rozpętały nad głową... Pochwycił blejtram z naklejonym świeżo kartonem, oparł na sztalugach i począł rysować. Pod ręką jego rósł kształt z niesłychaną szybkością³⁶.

Zemsta, tym razem za sukces artystyczny żony, jest także powodem histerycznego ataku bohatera rzeźbiarza z *Chimery* Tadeusza Jaroszyńskiego: „I rzucił się z furią na glinę, kopał nogami, tarzał się. Rusztowanie wewnątrz pękło pod naciskiem jego ciała i cała ta masa runęła na ziemię, przygniatając go sobą”³⁷.

Najbardziej interesujących przykładów męskiej hysterii dostarcza proza Stanisława Przybyszewskiego. Jego bohaterowie mają w sobie jakby podziemny wulkan, który nieustannie wybucha; eksplozje są silne, nieobliczalne, destruujące zarówno otoczenie, jak i sam histeryczny podmiot. Ich przyczyną jest – z punktu widzenia psychiatrycznego – zbyt duży bagaż treści nieświadomych, zdaniem zaś autora – wyjątkowość psychicznej konstytucji, a zwłaszcza umiejętność komunikowania się z głębokimi warstwami psychiki, a poprzez nie – z tak zwanym Absolutem, bądź transcendentną duszą.

Bohaterowie powieści Przybyszewskiego niejednokrotnie doświadczają ataków histerycznych. Malarz Mikita z pierwszej części

³⁵ Tamże, s. 29.

³⁶ K. Przerwa-Tetmajer, *Anioł śmierci. Romans*, Kraków 2004, s. 153.

³⁷ T. Jaroszyński, *Chimera. Powieść z życia artystów*, Petersburg 1903, s. 388–389.

trylogii *Homo sapiens, Na rozstaju*, pokazany został jako historyk, niepanujący nad swoimi uczuciami i zachowaniami:

nagle całą siłą uderzył głową o ścianę. Ból go otrzeźwił. [...] „Rżał wściekłym śmiechem, tarzał się po sofie i wybuchnął wreszcie konwulsyjnym płaczem³⁸.

Doznawał zwierzęcych męczarni. [...] Biegał po przedziale, rzucał się i skakał, potem nagle ogarnęło go straszne drżenie na całym ciele; zdawało mu się, że oszaleje z bólu i niepokoju³⁹.

Szalał, chwycił obraz i w obłędzie darł go na kawałki. [...] Chwycił stółek, rozbił go na kawałki; szalała w nim wściekłość niszczenia⁴⁰.

Podobne ataki przeżywają także inni artyści z powieści Przybyszewskiego, na przykład muzyk Szarski z *Synów ziemi*, którego prześladowa widmo kochanki-samobójczyni: „Teraz zaczął biec, jak szalony, naokoło pokoju, ale czuł ją ustawicznie za sobą, teraz objęła go rękoma, podrzucała go, okręcała wkoło, ciskała jak piłkę o ściany, potraçała o meble⁴¹.

Silne przeżycia emocjonalne wywołują nie tylko konwersje ruchowe, również dysocjacje świadomości. Podmiot odczuwa jakąś obcą siłę, która powoduje rozbicie psychiki na dwie niezależnie od siebie działające połowy. Rozpad świadomości przybiera rozmaite formy, od wyimaginowanego dialogu z kimś drugim (w *Homo sapiens* i *Synach ziemi*), po projekcje sobowtórów (najsilniej obecne w *Mocnym człowieku* i *Krzyku*). Obydwie formy zaspokajają inne potrzeby historyka: sobowtór pozwala rzutować na zewnątrz podświadome treści, urojony dialog daje możliwość teatralnych ekspresji. Charakterystyczną cechą (kobiecej) histerii była wszak teatralizacja zachowań, ich przesadność i demonstratywność. Męscy bohaterowie artystowskiej prozy także cierpią dość często na tak

³⁸ S. Przybyszewski, *Na rozstaju*, dz. cyt., s. 118, 119.

³⁹ Tamże, s. 171–172.

⁴⁰ Tamże, s. 175.

⁴¹ S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, t. 2, dz. cyt., s. 10.

zwany przerost aktorstwa – Eryk Falk przestrzeń kontaktu z innymi ludźmi traktuje jak scenę:

Falk ujrzał się nagle na scenie. [...] rzecz dość przyjemna; lubiał, gdy na niego uwagę zwracano; miał wtedy pozę wielkiego człowieka [...]. Och przerażająco głupia publiczności, gdybyś ty wiedziała, po jakich ja krętych ścieżkach chodzę, by sobie z ciebie zakpić i figę ci na każdym kroku pokazać!⁴²

Uzależnienie od zainteresowania i podziwu innych ludzi maskowane jest pogardą wobec tłumu. Brak prawdziwej publiczności powoduje jednak, że w psychice bohatera rozgrywa się wymagowany dialog, będący często sublimacją agresywnych popędów („mam straszną ochotę splunąć ci z pogardą na łeb”⁴³). W prawdziwych dyskusjach ważne jest nie tyle, co bohater ma do powiedzenia, ile wrażenie, jakie na swych słuchaczach pragnie wywrzeć – Falk wie, że jego wywody o sztuce przekształcają się w teatralne występy („Czuł, że podczas tej gadaniny był śmieszny i zabawnie naiwny. Chciał w istocie wywrzeć wrażenie na Izie”⁴⁴).

Przerost „nerwu aktorskiego” jako *signum temporis* ówczesnego artysty znakomicie zdiagnozował Waław Berent w *Próchnie*, pokazując, jak przestrzenie fikcji i prawdziwego życia nakładają się na siebie. Stosunek aktora Borowskiego do teatralnej sceny jest niemalże historyczny: „Pędzę do teatru: węch mnie tam prowadzi. Wpadam na pustą scenę, na te deski moje pochyłe, i śmieję się, i płakać chcę...”⁴⁵. Odgrywanie teatralnych ról jest charakterystyczne nie tylko dla aktorów Borowskich, choć w tym przypadku przyjmuje ono najbardziej spektakularne kształty (np. tragikomiczna scena

⁴² S. Przybyszewski, *W malstromie*, dz. cyt., s. 45.

⁴³ Tamże, s. 38. Ta dialektyka pogardy i pożądania poklasku wpisana jest niejako w kreację artystowskiego bohatera. Mówi o tym wprost Czerkaski, bohater *Synów ziemi*: „i my pragniemy poklasku i uznania tłumu, którym gardzimy – pragniemy, jak ostatni komediant w Kolomyi” (*Synowie ziemi*, t. 1, dz. cyt., s. 97).

⁴⁴ S. Przybyszewski, *Na rozstaju*, dz. cyt., s. 39.

⁴⁵ W. Berent, *Próchno*, dz. cyt., s. 23.

samobójstwa starego Borowskiego w teatralnej toalecie). Aktorem jest także „chłodny cynik” Jelsky, którego samobójstwo dokona się jakby w wyniku dysocjacji psychiki, uruchomienia nieświadomego ośrodka sterowania. Nieświadome mechanizmy ujawniają się w kilku poprzedzających samobójstwo historycznych atakach, jak na przykład wówczas, gdy zdaje mu się, że widzi widmo Müllera: „Jelsky’ego jakby między oczy coś uderzyło: rzucił się w tył i ramionami załopotał. [...] chwycił krzesło i puścił je z całych sił w tamtym kierunku” oraz: „Gwałtowny wybuch szalonego śmiechu pchnął go na fotel, trząsł się i miotał nim ten śmiech, podobnie jak śmiertelny kaszel chorym ciałem przyjaciela”⁴⁶. Historyczne odczucia pojawiają się również w przedśmiertnej opowieści poety Müllera, który zwierza się Hertensteinowi: „Wracam za każdym razem od ludzi pełen goryczy i nienawiści: w całe ciało setki cierni mi powbijano. [...] I cały obolały, krwawiący, tarzam się w bólu i wyć chcę, wyć jak zwierzę, które z gromady wygryziono precz!?”⁴⁷.

Bohaterowie młodopolskiej prozy o artyście prezentują rozległe spektrum historycznych zachowań. Artyści z *Próchna* cierpią na stany rozdrażnienia i apatii, rozdzierani są przez sprzeczne uczucia („Lubię miasto! [...] Nienawidzę miasta!”⁴⁸, powie Borowski), przepojeni są wstrętem do świata i ludzi. Bohaterowie Przybyszewskiego doświadczają ataków furii, niekontrolowanych wybuchów gniewu (znaczące, że *Homo sapiens* otwiera zdanie: „Falk zerwał się wściekły”⁴⁹), często odczuwają „wściekły wstręt”, połączony z uczuciem agresji: „Ogarniał go [Czerkaskiego, bohatera *Synów ziemi* – G.M.] wstręt i obrzydzenie. Zaledwie mógł panować nad sobą. Chciał krzyczeć, pluć, ciskać przechodniom najgorsze, karczemne wyzwiska...”⁵⁰. Cechuje ich nadpobudliwość, ustawicznie są rozdrażnieni, oscylują między sprzecznymi uczuciami, ze stanów euforycznych

⁴⁶ Tamże, s. 192, 197.

⁴⁷ Tamże, s. 242.

⁴⁸ Tamże, s. 43.

⁴⁹ S. Przybyszewski, *Na rozstaju*, dz. cyt., s. 1.

⁵⁰ S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, t. 1, dz. cyt., s. 68.

popadają w stany apatii, stuporu czy nawet omdlenia i utraty świadomości. Cierpią na stany amnezji i hiperamnezji, doświadczają mikropsji lub makropsji, których literackie zapisy są prekursorskie wobec ekspresjonistycznej i surrealistycznej sztuki:

Ujrzał nagle gwiazdy w ich astronomicznych odległościach. Widział je, jakby nagle odbiegały, odrywały się z tych przestrzeni [...]. Pot wystąpił mu na czoło. Oczy się rozwarły, jakby chciały z orbit wyskoczyć. I długa, długa chwila myślenia bez myśli, przypomnień bez pamięci... I nagle spłynęło całe życie przed jego oczyma z dziwną, wizjonerską dokładnością⁵¹.

Wszystkich bohaterów dręczą ataki lęku, często jest to paniczny lęk, nie do opanowania, czasem – jak w przypadku bohaterów *Próchna* – *horror vacui*, lęk przed pustką. Histeryczny pęd do ucieczek nadzwyczaj silnie widoczny jest u bohaterów Przybyszewskiego:

Czuł, jak fala niepokoju głębiej i głębiej wkrąza mu się w ciało; czuł, jak coś szybciej i szybciej w nim wiruje i z rosnącą siłą wlewa się w każdą szczelinę, w każdy nerw. [...] Musiał uciekać daleko, daleko, do – matki...⁵².

Szukanie schronienia u matki (typowa regresja dla bohaterów Przybyszewskiego) lub innej kobiety (jak w przypadku bohaterów *Próchna*) ma być ratunkiem przed cierpieniem. Artysta młodopolski cierpi bowiem w sposób zwielokrotniony, romantyczny *Weltschmerz* został zintensyfikowany przez doznania somatyczne: bólowi duszy towarzyszą silne cierpienia ciała. Histeryczna konwersja obejmuje całe ciało, rozszerza się nawet poza jego granice, sięgając krańców kosmosu: nawet „niebo, to straszne niebo, zdawało się żyć, oddychać, ziać bólem, rozpaczą, bezdenną rozpaczą piekła”⁵³.

Cierpiący, pozbawieni woli i centrum ogniskującego siły witalne artyści nie potrafią żyć i często kończą – zawsze wyreżyserowaną –

⁵¹ S. Przybyszewski, *W malstroomie*, dz. cyt., s. 36–37.

⁵² S. Przybyszewski, *Na rozstaju*, dz. cyt., s. 41–42.

⁵³ Tamże, s. 36.

samobójczą śmiercią. Najbardziej spektakularną historyczną sceną jest scena samobójstwa bohatera powieści Tetmajera *Zatrzenie*:

To jest śmierć człowieka, który nie umiał żyć, ale umie umrzeć. [...] I upojony myślą o piękności i niezależności swej śmierci Rdzawicz z rewolwerem w ręku rozejrzał się dokoła. Stał nad górnym Ciemnosmreczyńskim Stawem. [...] Dusza pozostała sobą, ale ciało jest opętane. [...] Rdzawiczowi wypada rewolwer z ręki i wpada w wodną głęb. Wówczas opanywa go furia, szał. Podnosi rękę ku słońcu, zaciska pięść i wyłamując się, rzucając nad wodą w konwulsjach i kontorsjach wariackich, krzyczy: Mamże umrzeć jak błazen?! [...] Mózg jego jasny, trzeźwy, wszystko widzący daremnie się sili opanować, ovladnąć nerwowymi podrzutami ciała. [...] wpółobłąkaniec ovladnięty szałem naśladowania wariata, który jego samego uprzednio naśladował, wpół z wolą i z woli wolnego, niezależnego od nikogo, tylko od siebie człowieka, wpół z przypadku, że znalazł się blisko wody, głębokiej i dużej, na uszach z imieniem Teresy, w oczach z własnym boleśnie śmiesznym widokiem runął w Ciemnosmreczyński Staw⁵⁴.

Opis Tetmajera pokazuje w sposób karykaturalny patologiczne symptomy modernistycznego artysty: megalomanię, pustkę teatralnych gestów i fikcjonalnej egzystencji, która kończy się tragikomicznym samobójstwem. W kreacji postaci Rdzawicza jest jeszcze jeden element wart podkreślenia: mianowicie bohater ten określany bywa erotomanem, zatem aspekt seksualny odgrywa w jego psychice rolę jądra energetyzującego, podobnie jak u większości poddawanych wiwisekcji artystowskich bohaterów.

Problem płci jest więc istotną przyczyną historycznej maskarady. Przyjęty (czy raczej: przejęty) przez męskich bohaterów język histirii jest samoinscenizacją frustracji i kulturowego zranienia. Wydaje się, że o ile kobieca histeria była szyfrem zmierzającym do dekonstrukcji patriarchy (znikła wraz z demokratyzacją życia społecznego i emancypacyjnymi sukcesami), o tyle histeria męska była skutkiem ubocznym naruszenia jego stabilności, zakodowanym

⁵⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Zatrzenie*, dz. cyt., s. 254–256.

przekazem lęków przed feminizacją kultury. Można powiedzieć, że histeria była jedną z form ekspresji ówczesnego kryzysu męczyzny. Zahamowane lub źle ukierunkowane *libido* było owym podświadomym źródłem perturbacji psychicznych i somatycznych, które znajdowały artystyczną ekspresję w kreacji cierpiących na histeryczne zaburzenia bohaterów. Ówczesna kultura lansowała silne uczucia, a zarazem nakładała ostre hamulce, dlatego – zdaniem psychiatrów i psychologów – histeria była typową nerwicą epoki i wyciszyła się wraz ze zmianami obyczajowości. Zachowania histeryczne – jak się okazuje – nie były jednak tylko domeną kobiet, cierpieli na nią także artyści, najbardziej czułe sejsmografy czasu, ale ta męska histeria poddawana była artystycznej sublimacji.

Histeria była *mal du siècle*, ponadpłciowym przekazem utajniomych komunikatów, maską destruowanego i pozbawionego tożsamości podmiotu oraz metaforą nastrojów epoki.

4.

Odpowiedzią na kryzys patriarchatu były wielorakie próby redefiniowania pozycji męczyzny. Maskarada męskości odbywała się w różnych przestrzeniach i za pomocą rozmaitych języków. Idiolekt choroby był jednym z bardziej atrakcyjnych kodów – pozbawiony tożsamości podmiot był figurą reprezentacji „chorej” kultury. Obok skazy histerycznej pojawia się także nerwica narcystyczna, dysocjacje osobowości przybierały bowiem kształty histeryczne, kiedy powstawał niezależny od świadomości autonomiczny kompleks sterowania, kierujący konwersją histeryczną, lub narcystyczne, gdy osobowość rozpadała się na aktywne obserwujące Ja (*ego*), z którym jednostka się utożsamia, oraz bierny, obserwowany obiekt (ciało)⁵⁵. Silna obecność w literaturze *fin de siècle’u* nurtu artystowskiego

⁵⁵ Tamże, s. 43.

i konfesyjnego, przesadne skupienie się twórców na własnej osobie, miało związek ze zranieniem sfery symbolicznej. Podminowanie pozycji paternalnego autorytetu wytworzyło – jak można sądzić – zastępczą figurę megalomańskiego geniusza artysty.

Znaczenie wrażliwości artystów w odsłanianiu dynamiki podświadomości podkreślał Zygmunt Freud, zauważając jednocześnie, że rozwinięte Ja artysty oznacza przerost narcyzmu⁵⁶. Narcyzm jest niewątpliwie najbardziej artystowskim zaburzeniem osobowości, postrzeganym często jako pomost łączący twórców z psychopatami. Przesadna koncentracja na własnej osobie, fantazje wielkościowe, chorobliwa zależność od podziwu i poklasku innych ludzi są dość często komponentem osobowości twórczej. Narcyzm, podobnie jak histeria, jest zjawiskiem tyleż psychologicznym, ile kulturowym, zatem każda epoka wytwarza własne formy jego ekspresji. W epoce romantyzmu tragiczna miłość własna była jednym z istotnych elementów deifikujących twórcę. August Wilhelm Schlegel powiedział wprost, że „Dichter sind doch immer Narzise” (poeci zawsze są narcyzami). W kulturze *fin de siècle* pojawiła się mocna fala nurtu konfesyjnego, będąca ekspresją przesadnego skupienia twórców na własnej osobie. Bohater powieści Aleksandra Mańkowskiego *Hrabia August* wyznaje otwarcie, że pisze, ponieważ lubi „zajmować się sobą, siebie studiować”⁵⁷.

W patologicznych osobowościach artystów, jacy pojawiają się na kartach modernistycznych (nie tylko konfesyjnych) powieści, obok skazy histerycznej występuje dość często nerwica narcystyczna. Obydwa zaburzenia, pozornie odległe, wchodziły z sobą w interesujące związki. Nadwrażliwi histerycy reagują przesadnie uczuciowo, osobowości narcystyczne cechuje wewnętrzny chłód. Nie mają, jak histerycy, sztywnego, surowego *superego*, nie dręczy ich poczucie winy, cechuje ich natomiast porażające uczucie wewnętrznej pustki

⁵⁶ Freud zaczął zajmować się narcyzmem w 1909 r., a w 1913 r. dokończył pierwszą wersję pracy, która nigdy nie została ukończona (*Zur Einführung des Narzismus*).

⁵⁷ A. Mańkowski, *Hrabia August. Notatki i wrażenia*, Warszawa 1890, s. 2.

i skłonność do depresji. Narcyzy cierpią na brak uczuć, histerycy na ataki lęku⁵⁸. W osobowości artystowskiej *malade epoque* zdarzył się szczególny mariaż tych dwu biegunowo odmiennych zaburzeń. Dysocjacje osobowości przybierały kształty historyczne, kiedy powstawał niezależny od świadomości autonomiczny kompleks sterowania, kierujący konwersją historyczną, lub narcystyczne, gdy osobowość rozpadała się na aktywne obserwujące Ja (*ego*), z którym jednostka się utożsamia, oraz bierny, obserwowany obiekt (ciało)⁵⁹.

Obydwa te dysocjacyjne procesy można obserwować w życiu wewnętrznym poddawanych artystycznej wiwisekcji bohaterów. Rozpad Ja wywleka z nieświadomych warstw psychiki treści, które zawierają zarówno historyczne uczuciowe wyładowania, jak i chłodną obserwację reakcji własnego ciała. Jelsky, odkrywszy w sobie myśl o samobójstwie, zdumiony zapytuje siebie:

„Więc ja po to się tu przywlokłem?” – pomyślał teraz dopiero. I w pierwszej chwili lęk za gardło go chwycił. Chłód przeraźliwy przebiegł go od potylicy, grzbietem, aż po stopy same. „Więc to wszystko było już obmyślane? już postanowione nieodwołalnie?... Kiedy?!”⁶⁰

Bohater *Zatracenia* Tetmajera po wulkanicznej uczuciowej eksplozji doznaje zamroczenia mózgu i dziwi się: „Nie można oświetlić mózgu, aby zobaczyć, co w nim wibruje? (...) I to jest jedyna dająca się uświadomić operacja mózgu, że nie można jego wewnętrznej operacji dojrzeć”⁶¹.

Histeryków cechuje nadpobudliwość uczuciowa i niedojrzałość intelektualna, bohaterowie artystowskiej prozy obdarzeni zostają na ogół wysokim potencjałem emocjonalnym i intelektualnym. Ów potencjał dość często ulega jednak destrukcyjnemu rozładowaniu. Jakby nie nastąpiło we wczesnej fazie życia przejście z libidinalnej

⁵⁸ Por. Por. A. Lowen, *Narcyzm jako zaprzeczenie prawdziwemu Ja*, przeł. P. Kołyszko, Warszawa 1995, s. 23–24.

⁵⁹ Por. tamże, s. 43.

⁶⁰ W. Berent, *Próchno*, dz. cyt., s. 221.

⁶¹ K. Przerwa-Tetmajer, *Zatracenie*, dz. cyt., s. 202.

kateksji do własnego *ego* w kateksję do obiektu pozostającego na zewnątrz, w wyniku czego siła *libido*, niczym odbita od twardej zapory piłka, wraca do *ego* i staje się jądrem psychopatycznej osobowości, co odkrył Freud⁶². W osobowości narcystycznej *libido* skierowane zostaje na *ego*, ale *ego* to nie Ja, lecz zaledwie odzwierciedlenie samoświadomości Ja. Zamiast funkcjonować jako zintegrowana całość – jak zauważa Alexander Lowen – odszczepiając Ja od ciała, osoby narcystyczne odrywają świadomość od jej żywego podłoża⁶³. To oderwanie wytwarza – głównie uczuciową – pustkę, ów *horror vacui*, na który skarżą się artyści w *Próchnie* i który jest doświadczeniem większości ówczesnych literackich bohaterów.

Freud już w 1909 roku przedstawił narcyzm jako niezbędną fazę pomiędzy miłością siebie a miłością innych, a źródło wtórnego narcyzmu – uraz dzieciństwa – odkrył w 1913 roku⁶⁴. Literatura intuicyjnie wyczuła to wcześniej. Hysteryczno-narcystyczni artyści dręczeni poczuciem pustki lub gnani panicznym lękiem tęsknią za schronieniem u matki lub substytutem ramion innej kobiety. Wszyscy bohaterowie Przybyszewskiego podszyci są dzieckiem, często mają świadomość własnej „dziecięcej śmieszności”⁶⁵. Kiedy zrzucają maski geniuszy, obnażone zostaje naiwne, przestraszone dziecko. Falk mówi do Maryt: „mimo wszystko pozostanę tym dzieckiem, co innej ucieczki nie zna prócz matki”⁶⁶, bohaterowie *Próchna* próbują zagłuszyć lęk „ciała przed pustką w sercu, w duszy” w objęciach

⁶² K. Pospiszyl w książce *Psychopatia. Istota, przyczyny i sposoby resocjalizacji antysocjalności*, Warszawa 1985, poddaje rekapitulacji te i inne poglądy Freuda. Interesujące ujęcia narcyzmu w różnych teoriach naukowych przedstawia autor w książce *Narcyzm, drogi i bezdroża miłości własnej*, Warszawa 1995.

⁶³ Por. A. Lowen, *Narcyzm jako zaprzeczenie prawdziwemu Ja*, dz. cyt., s. 43.

⁶⁴ Freud w 1913 r. przygotował pierwszą wersję pracy o narcyzmie, która nigdy nie została dokończona (*Zur Einführung des Narzismus*; jej polskie tłumaczenie ukazało się w „Nowinach Psychologicznych” 1988, nr 5; wypisy z dzieł Freuda załączone do książki K. Pospiszyla, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*, Wrocław, 1991). Freud o roli narcyzmu w dynamice depresji pisał w studium *Żaloba i melancholia* (1917).

⁶⁵ S. Przybyszewski, *Na rozstaju*, dz. cyt., s. 33.

⁶⁶ S. Przybyszewski, *Po drodze*, dz. cyt., s. 6.

żony: „Na Borowskiego nieraz to przychodziło. Wówczas zrywał się, biegł do niej, tulił się, krył się twarzą w jej piersiach i krzychał, że się śmierci boi”⁶⁷.

Bohaterowie prozy młodopolskiej pozostają w negatywnych relacjach ze światem, wobec którego odczuwają wstręt, pogardę, gniew. Agresji towarzyszy autoagresja (czasem – jak w przypadku prozy Przybyszewskiego – w wersji sadomasochistycznej), bohaterowie destrukują cudze i własne życie, kończąc na ogół samobójczą śmiercią. Zderzenie ze światem urojonego (najczęściej megalomańskiego) obrazu Ja okazuje się śmiertelne.

Jak pisał Christopher Lasch, narcyzm jest zagubieniem będącym wynikiem iluzji podmiotowej samowystarczalności⁶⁸. Dysfunkcja psychiczna nazwana narcystycznym zaburzeniem osobowości polega na przesadnym poczuciu własnej ważności lub wyjątkowości, marzeniu o nieograniczonych sukcesach, ekshibicjonistycznej potrzebie budzenia uwagi i podziwu. Bohaterowie artyści analizowanych powieści postrzegają siebie jako jednostki wyjątkowe lub/i genialne. Modny pisarz Adam z powieści Henryka Zbierzchowskiego *Literat*, reżyser podwójnego samobójstwa, jest przekonany, że „artyista to człowiek wybrany, kochanek bogów”⁶⁹. Roman Rdzawicz z *Anioła śmierci*, który chciał stworzyć posągi, o jakich się jeszcze nikomu nie śniło, upaja się widokiem własnego dzieła⁷⁰. Owa narcystyczna megalomania bywa niekiedy kamuflowana, jak w przypadku oddającego się buddyjskim praktykom Berentowskiego Hertensteina, który nie potrafiąc okiełznać zbyt rozwiniętego ego („Bogiem chciał stać się dla siebie”⁷¹), zabije w sobie „zarodek swego Ja”. Inny ukryty narcystyczny megaloman z powieści Berenta, który raczej unicestwi siebie niż wiarę we własną wyjątkowość, powiada: „Ja

⁶⁷ W. Berent, *Próchno*, dz. cyt., s. 227.

⁶⁸ Ch. Lasch, *Narcystyczna osobowość naszych czasów*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2002, nr 1.

⁶⁹ H. Zbierzchowski, *Literat. Powieść*, Warszawa 1909, s. 84.

⁷⁰ Por. K. Przerwa-Tetmajer, *Anioł śmierci*, dz. cyt., s. 48, 240.

⁷¹ W. Berent, *Próchno*, dz. cyt., s. 307.

jestem nerwem waszego życia. Gdyby Jesky'ego nie było, należałoby go stworzyć"⁷²; bohater *Homo sapiens* Przybyszewskiego rzuca mocne wyzwanie: „Zobaczmy, kto silniejszy – on, lub też ukrzyżowany Rabbi!”⁷³, a Czerkaski powie: „Byłem i będę!”⁷⁴.

Jednym z istotnych potwierdzeń owej wyjątkowości bohatera miała być kobieta. Nie tylko Müller z *Próchna* marzy o „królewskiej kobiecie”. To tęsknota wszystkich niepotrafiących kochać narcystycznych bohaterów. Idealna kochanka jest komponentem idealnego Ja, realna kobieta zaburza jego obraz. Ta miłosna skaza najbardziej widoczna jest w kreacji bohaterów Przybyszewskiego: „Tylko on, on jeden istniał, a ona była jakąś świętą, złocistą, olbrzymią monstrancją, wzniesioną niewidzialnymi rękoma z najtajniejszych głębi jego duszy”⁷⁵. Kobieta jest aspektem psychiki mężczyzny, jego wewnętrznym lustrem – tylko w doskonałej kobiecie może się odbić idealne Ja narcystycznego bohatera. Młodopolski mit o androgynicznej miłości można zatem czytać również jako szczególny wariant mitu o Narcyzie. Modernistyczni artyści tęsknią za miłością, ale jej doświadczenie staje się niemożliwe, ponieważ kochanka stwarzana jest mocą wyobraźni, nie istnieje naprawdę, lecz jest odbiciem głębokich warstw męskiej psychiki Narcyza⁷⁶. Znajduje się po drugiej stronie lustra, czyli w fizycznym niebycie. Pod skorupą ówczesnego męskiego *ego* szalał wprawdzie wulkan tłumionych seksualnych popędów, który wydobywał się na zewnątrz w historycznych pulsacjach, ale ów popędowy *Sexus* nie przekształcał się jednak w miłosego *Erosa*. Nie nastąpiło przejście *libido* narcystycznego do rzeczywistego (kobiecego) obiektu.

⁷² Tamże, s. 174.

⁷³ S. Przybyszewski, *Po drodze*, dz. cyt., s. 32.

⁷⁴ S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, t. 1, dz. cyt., s. 40.

⁷⁵ S. Przybyszewski, *Na rozstaju*, dz. cyt., s. 73.

⁷⁶ Pisałam o tym w szkicu *Czy jest kobieta w tych tekstach? O wczesnej twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Modernizm. Zapowiedzi, krystalizacje, kontynuacje. Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Gutowskiemu*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009.

Zarówno zakładanie maski geniusza, jak i szukanie ratunku w androgynicznym zespole z kobietą było swego rodzaju próbą obrony męskiego autorytetu. Próba, która na ogół kończyła się fiaskiem. Konfrontacja maski megalomańskiego obrazu Ja z rzeczywistością okazywała się śmiertelna. Maskę choroby można więc traktować jako szyfr zdekonstruowanego męskiego Ja, które na zagrożenia porządku kulturowego reaguje izolacją i agresją. Bohaterowie młodopolskiej prozy artystowskiej pozostawali w relacjach negatywnych ze światem, wobec którego odczuwają wstręt, pogardę, gniew.

Artyści ci wprawdzie wyzwalają się z niewoli ciała, ale pozostają niewolnikami własnej wyobraźni. A najmocniejszym z pęt okazuje się sztuka. I ów przymus tworzenia ma wiele źródeł. Jednym z nich wydaje się realizacja fantazji wielkościowych. Czerkaski z *Synów ziemi* czuje się tak wielkim artystą, że nie chodzi nawet na premiery własnych sztuk: „Po co? By pokłonić się publiczności za tę wielką łaskę, że mnie raczy oklaskiwać? Oni mnie się powinni pokłonić, że ja im tę łaskę robię i rzucam ochłap mego serca przed ich nogi”⁷⁷. Megalomania rzeźbiarza Mertena z noweli Tetmajera posuwa się do podania w wątpliwość istnienia obiektywnego świata:

Może z śmiercią moją zniknie ten świat, który miałem za rzeczywisty? Może istniał on tylko dla mnie i przeze mnie, we mnie? [...] Oto, czym mogłem być. Jednym z największych rzeźbiarzy współczesnych⁷⁸.

Czy nie jest wielkim artysta, wielkim twórcą, którego imię coraz szerzej i poważniej jest wymawiane? – myśli o sobie Roman Rdzawicz – Czy nie ma nawiedzeń jakiejś bezwiednej potęgi twórczej, która w głowie jego tworzy wizje [...] nieświadomej, która musi dokonywać dzieł? Czyż nie jest jednym z tych wybranych, którzy są wyżsi nad ogół?⁷⁹

Dzieło sztuki staje się drugim lustrem, w którym narcystyczny twórca może oglądać siebie. Źródło i przestrzeń tej sztuki mieści się

⁷⁷ S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, t. 1, dz. cyt., s. 9.

⁷⁸ K. Przerwa-Tetmajer, *Rzeźbiarz Merten (Kontur do noweli)*, w: tegoż, *Melancholie*, Warszawa 1901, s. 78.

⁷⁹ K. Przerwa-Tetmajer, *Zatrącenie*, dz. cyt., s. 200.

w głębi Ja. Dlatego sztuka tworzona przez narcystyczno-histerycznych artystów musiała być czymś niezwykłym, odkrywającym nieznane obszary artystycznej eksploracji:

Wielka, wspaniała sztuka – marzy bohater *Homo sapiens* – która szuka nowych światów, światów leżących poza zjawiskami, poza świadomością, poza wszelką formą przejawiania się – światów tak niepochwytne subtelnych, że wszelkie połączenia zacierają się i spływają – światów ukrytych w jednym ruchu, w jednym przebłyku sekundy... [...] Nie było bólu, który się w rozkoszy łamie, nie było rozkoszy, która strasznym cierpieniem się staje [...] nie było jeszcze tych trzech tysięcy wrażeń, które ledwie dwu, trzech, najwyżej dziewięciu współczesnych umie odczuć...⁸⁰.

Czekaski z *Synów ziemi* powie: „ja tworzę, bom się urodził twórcą. Bo tworzyć muszę. To znaczy, tak chciało moje przeznaczenie, bym uświadomił, co dotychczas jeszcze nie było świadome...”⁸¹. I u Berenta (w wypowiedzi Hertensteina⁸²), i Przybyszewskiego pojawia się jednak podejrzenie, że bywają także fałszywi prorocy.

Nie pomoże alkohol, to pomoże morfina, opium, szaleje, wszystko mi jedno, ale muszę coś stworzyć, coś tak wielkiego, tak niesłychanego... – powiada w *Synach ziemi* Stasinek, zarażony artystowską psychozą. – Czerkaskiego zdjęła nagle ogromna litość nad tym obłędem niemocy i bezsily, nad tym chorym bełkotaniem pragnienia sławy i potęgi⁸³.

Artystowskiej mistyfikacji towarzyszy więc nieustanna demistyfikacja. Maską genialnego artysty jest zakładana i zdejmowana, przy

⁸⁰ S. Przybyszewski, *Na rozstaju*, dz. cyt., s. 10.

⁸¹ S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, t. 1, dz. cyt., s. 65.

⁸² „I są ludzie – krzywił się Hertenstein niedbale – co zapatrzywszy się w te wybuchy chuci, sądzą, że stanęli przed tajnym ogniskiem życia. Przywdziewają tedy co prędzej szaty kapłańskie. A to są, kto wie, czy nie krótkie i marne wyblęski wielkiego morza podziemnych płomieni, światowego Agni, w którym wszelka chuć tak tonie, jak tonie każdy brud życia w szerokim sercu...” (W. Berent, *Próchno*, dz. cyt., s. 241).

⁸³ S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, t. 2, dz. cyt., s. 33, 34.

czym sam podmiot staje się często ofiarą tej gry – granica między teatrem a życiem ulega niebezpiecznemu, bo prowadzącemu do samobójczej śmierci, zatarciu (co znakomicie zdiagnozował zwłaszcza Waław Berent w *Próchnie*).

Ówczesna fiksjacja uczestniczenia w komunii Sztuki, która indukowała dość szerokie kręgi rozmaitych improduktiwów, przypominała historyczną psychozę. Czynnikiem wywołującym histerię były podświadome idee, które musiały zostać deportowane na zewnątrz; źródłem modernistycznej sztuki (tzn. owego szczególnego, poddawanego tu wiwisekcji wariantu) były treści zbiorowej podświadomości, które domagały się ekspresji.

Historyczno-narcystyczny teatr jest formą inscenizacji pytania: „kim jestem?”. Histeria kobieca była patologiczną reakcją na przypisane płci kulturowe role⁸⁴, męska neurotyczna maskarada mogła oznaczać ekspresję płciowej i kulturowej dezorientacji. Zmierzch męskości był paralelnym zjawiskiem wobec nasilających się pod koniec wieku emancyacyjnych roszczeń kobiet. Mit równego demurgowi kreatywnego geniusza czy tęskniącego za androgyniczną pełnią idealnego kochanka można także czytać – oczywiście nie zapominając o fundamentalnych interpretacjach – jako dwie efektowne maski, jakie zakładał męski podmiot, by zasłonić niepewność własnej tożsamości. Maski choroby, odsłaniająca i zarazem osłaniająca rozbite Ja *fin de siècle'u*, pozwalała uniejednoznacznić ten podświadomy dyskurs.

⁸⁴ Na przykładzie literatury angielskiej i francuskiej pokazały to Martha Noel Evans, *Fits and Starts. A Genealogy of Hysteria in Modern France*, Ithaca 1991 oraz Elaine Showalter, *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*, New York 1985.

INCEST W LITERATURZE PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

Incest jest jedną z centralnych opowieści w historii ludzkości oraz fundamentalnym (choć często utajnionym) elementem wielu religii i mitów kosmogonicznych. Już sam proces stwarzania świata bywa incestualny, bowiem stwórca zapładnia stworzenie, będące nim samym. Incest i androginia stanowią najczęściej dwa główne komponenty większości mitów traktujących o początku świata. W wielu kulturach boskie (androgeniczne) rodzeństwo dało początek światu: święte małżeństwo Izydy i Ozyrysa było incestem, a rodzeństwo kochało się już w łonie matki; Ewa została poczęta z żebra Adama i była jego siostrzaną częścią¹, a małżeństwa ich dzieci można nazywać kazirodczymi związkami.

Mit pierwotnej Dwój-Jedni najczęściej bywał ekspresją tęsknoty za utraconym Rajem, powrotem do harmonijnego, androgenicznego prapoczątku. W religii judeochrześcijańskiej pierwszy incest był wynikiem naruszenia tabu drzewa poznania, jakie wprowadził Bóg. Człowiek wypędzony z Raju wprowadził inne tabu: zakaz incestu. Symbolicznie rzecz ujmując, to „ludzkie” tabu zabraniało ponownego stworzenia pierwotnej jedności, jakby tylko dzięki rozdziałowi mogło się rozwijać poznanie. Można więc powiedzieć, że incest był Początkiem. Początkiem drogi ludzkości w niewiadomym kierunku, która poprzez wprowadzenie tabu stała się drogą prowadzącą ku

¹ Postrzeżenie Adama jako androgynicznej istoty, która została rozcięta na dwie połowy, było bardzo popularne wśród wczesnych gnostyków, w midraszach żydowskich oraz Kabale (rozlegle pisze o tym. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966).

kulturze. Jak zauważył Claude Lévi-Strauss (w pracy *Podstawowe struktury pokrewieństwa*; 1949), kultura ludzka możliwa jest tylko z tabu incestu². Zakaz kazirodztwa zmusił bowiem mężczyznę do stworzenia języka i wymiany kobiet, umożliwiając uruchomienie procesu symbolizacji. Naruszenie tabu jest zatem regresem do pierwotnego stanu chaosu.

Tabu incestu dla wielu socjologów jest znakiem wkroczenia ludzkości w stadium kultury. Już Johann Jacob Bachofen (*Prawo matki*, 1867) mit Edypa postrzegał jako granicę oddzielającą matriarchat od patriarchy³. Zigmunt Freud w pracy *Totem i tabu* (1913) stwierdzi, że moralność człowieka wywodzi się z dwóch tabu: zabójstwa oraz kazirodztwa⁴. Twórca psychoanalizy odkrył, że pierwszy wybór obiektu seksualnego bywa na ogół kazirodczy⁵, i stwierdził, że dzięki pierwotnemu ojcobójstwu zainicjowany został proces indywidualizacji. Najkrócej rzecz ujmując: syn, zabijając ojca, pragnął osiąść to, co do niego należało, matkę i siostrę, a zamordowany ojciec stworzył kulturę, wprowadzając reguły i represje. Freud incestualny mit nie tylko wykorzystał psychoanalitycznie (jako obraz kompleksów ludzkiej/męskiej psychiki), lecz także widział w nim moment inicjujący ustanowienie świata kulturowych wartości.

Incest, usytuowany na obrzeżach religijnego i ontycznego fundamentu, wzbudzał zainteresowanie antropologów, socjologów, psychoanalityków i artystów. Temat kazirodczych związków bywał podejmowany w literaturze, poczynając od antyku po czasy współczesne (od *Króla Edypa* Sofoklesa i *Oresteji* Ajschylosa, po *Homo faber*

² C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris 1949. Warto tu zauważyć, że zakaz incestu nie jest uniwersalny, istnieją kultury, w których on nie obowiązuje. Zwrócił na to uwagę m.in. Edmund Leach w monografii *Lévi-Strauss*, Monachium 1971.

³ J.J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, Stuttgart 1861.

⁴ Z. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków* (1913), przeł. R. Reszke, w: tegoż, *Pisma społeczne*, Warszawa 1998, s. 362.

⁵ Z. Freud, *Rozwój libido i organizacje seksualne*, w: tegoż, *Wstęp do psychoanalizy* (1917), przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki; przejrzał i przedm. opatrzył K. Obuchowski, Warszawa 2000, s. 307.

Maxa Frischa czy *Miłość Fedry* Sarah Kane). O ile literatura antyczna sytuowała incest w przestrzeni symbolicznej – fabułę znanych dzieł tworzą mity, w których zawiera się porażająca prawda o zdeterminowanym losie człowieka, opartym na repetycjach archetypalnych wzorców, o tyle w literaturze oświeceniowej – w której następuje silny powrót tego tematu – zainteresowanie skupia się na biologicznych i społecznych aspektach incestu. Monteskiusz (w *De l'esprit des lois*, 1748), podobnie jak później Lévi-Strauss, w kazirodztwie rozpoznał punkt, w którym rozchodzą się drogi praw natury i cywilizacji. Niewinna/nieświadoma transgresji w przestrzeń zła miłość rodzeństwa (zakochanych w sobie „dzieci natury”) możliwa jest wyłącznie w krajobrazie przedcywilizacyjnego raj, w sferze kultury zawsze prowadzi ku regresowi i śmierci. W takiej funkcji motywy kazirodcze pojawiały się w literaturze libertyńskiej i powieściach grozy, epatujących perwersjami i potwornościami (np. *Mnich* Matthew G. Lewisa), czy w anarchistycznych i sadystycznych projekcjach Markiza de Sade, w którego twórczości figura kazirodczego ojca reprezentuje prymitywną przemoc natury, rozsadzającej świat cywilizacyjnych norm.

Motyw incestu (w wariancie kazirodczej miłości rodzeństwa) zwaloryzował i uduchowił romantyzm, który z anielskiego pożądania się dusz siostrzano-bratnich uczynił jeden z centralnych mitów romantycznych, choć 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 rajskiej harmonii. W planie ziemskim miłość kazirodcza była symbolem miłości doskonałej, ale niemożliwej do spełnienia, co widać na przykład w *Manfredzie* George'a Gordona Byrona, *Rénem* François Chateaubrianda, w wielu utworach Juliusza Słowackiego (*Samuel Zborowski*, *Horsztyński*, *Mazepa*, *Beatryks Cenci*) itp. Incestualna miłość jest bowiem uczuciem zrodzonym wbrew prawom społeczeństwa, Boga i natury. Jej spełnienie oznaczałoby unicestwienie wszystkiego, co

jest formą i modusem człowieczeństwa. Romantycy wybierali więc maskę anielskiego mitu siostrzanych dusz, odwiecznie przeznaczonych sobie. Jak pisze Marta Piwińska, romantyczne rodzeństwo zna się od kolebki, dlatego rozpoznaje się natychmiast i „szuka w sobie siebie, własnego znaczenia, czyli losu”⁶. To miłość uduchowiona, niezbrukana przez (popędową) naturę, będąca szyfrem absolutnego porozumienia, absolutnej miłości i absolutnej harmonii – rodzaj utopii anielskości, najdoskonalszy znak powrotu do pierwotnej, niezróżnicowanej płciowo boskości.

W ujęciu tematu incestu w literaturze przełomu XIX i XX wieku można zauważyć trzy główne tendencje. Pierwsza z nich kontynuuje antyspołeczny aspekt mitu, przy czym najważniejsza staje się funkcja demaskatorska, obnażająca patologie „kultury zamkniętej” – nazwijmy go incestem naturalistycznym. Druga – incest archetypalny – podejmuje aspołeczne treści oświeceniowych i romantycznych powrotów do niewinnego stadium natury, wpisując je w nowe struktury egzystencji. Trzecia, najbardziej oryginalna, wykorzystuje temat incestu do prób deszyfracji wzoru ludzkiej psychiki i analizy form międzyludzkiej komunikacji; występuje w dwu wariantach: incestu narcystycznego i incestu androginicznego.

1. Incest naturalistyczny

Temat kazirodztwa, potraktowany jako instrument społecznej krytyki, wprowadzili do literatury naturaliści, patologia życia rodzinnego była bowiem najlepszym medium diagnozującym kondycję współczesnego społeczeństwa. Relacje kazirodcze obnażały „chore” korzenie i „spróchniałe” fundamenty społecznego życia. W takiej funkcji motyw ten wykorzystał już Emil Zola w sztuce *Renata*

⁶ O miłości kazirodczej pisała Marta Piwińska w szkicu *Kochana siostra*, „Teksty” 1974, nr 1, oraz w: *Eksplikacje*, w: tejsze, *Miłość romantyczna*, Kraków-Wrocław 1974.

(1880), która podejmuje często obecny w historii literatury motyw miłości macochy do pasierba, ale nadaje mu nowe znaczenie. Racine w *Fedrze*, podobnie jak poprzednicy (Eurypides, Seneka), tragiczny los Fedry opętanej namiętnością do syna własnego męża analizuje w kategoriach starożytnego fatum, pokazując, że człowiek bezradny jest wobec irracjonalnych wyroków przeznaczenia. Zola symbol antycznego fatum próbuje zastąpić socjogenetycznymi determinantami, podporządkowując bohaterkę podwójnemu wpływowi dziedziczności i otoczenia. Człowiek w ujęciu Zoli jest bowiem pozbawionym wolnej woli ludzkim zwierzęciem, które nie jest zdolne zapanować nad swymi instynktami.

Fizjologia nieujarzmionej namiętności jeszcze wyraźniej ujawniona zostanie w utworach Lwa Tołstoja czy Gerharta Hauptmanna, gdzie posłuży społecznej wiwisekcji. W *Ciemnej potędze* (1886) Tołstoja drobiazgowej analizie poddany zostanie proces rozkładu patriarchalnej chłopskiej kultury, w całym spektrum jego patologicznych aspektów, od cudzołóstwa poczynając, a na zabójstwie dziecka zrodzonego ze stosunku ojczyrna z pasierbicą kończąc. *Quasi-kazirodcza* relacja erotyczna osadzona została w kontekście takich zjawisk, jak upadek ojcowskiego autorytetu, fetyszyzowanie pieniądza i filozofii seksualnego użycia, znamienne dla alienujących procesów rozwijającego się kapitalizmu. Podobną diagnozę erozji podstawowych etycznych wartości, będącej skutkiem gwałtownych industrialnych przemian zachodzących w obrębie patriarchalnej wiejskiej kultury, przedstawił Gerhart Hauptmann w sztuce *Przed wschodem słońca* (1891). W skrajnie naturalistyczny sposób została tu obnażona demoralizacja sięgająca wszystkich sfer życia: brutalny kapitalizm, doprowadzający do samobójstwa jego ofiary, alkoholizm dziedziczony przez potomstwo (m.in. martwe nowo narodzone dziecko), pijany ojciec skłaniający się do incestu z własną córką i jego żona swatająca pasierbicę ze swym kochankiem. Incest jest tu znakiem destrukcji społecznych wartości; oprócz funkcji diagnozującej pełni także funkcję interwencyjną – obnażenie dewiacji jest rodzajem „terapii szokowej”.

Literatura polska nie odważyła się sięgnąć po aż tak drastyczne środki terapeutyczne. Temat „skonsumowanego” kazirodztwa nie pojawił się nawet w tekstach naturalistycznych, choć ujawniano rozmaite skażone przestrzenie społecznego i rodzinnego życia (prostytycję, aborcję, choroby weneryczne itp.). Tradycja romantyczno-chrześcijańska nie dopuszczała do zbrukania biologizmem i seksualnością rodzinnych relacji⁷. Tematy *stricte* kazirodcze zastąpił w literaturze polskiej *quasi*-incest, jak na przykład w *Chłopach* (1904–1909) Władysława Stanisława Reymonta, gdzie relacje erotyczne łączy macochę i pasierba. Namiętność młodego Boryny do młodej żony ojca została pokazana jako siła zniewalająca, przed którą nie ma ucieczki: „A jużem nie zdzierzał, nie poradzę, a to i w dzień, i w nocy, i w kaźden czas, ciągiem stoisz przede mną, na oczach mi wisisz”⁸, wyznaje Antek Jagnie, zanim pochłoną ich wiry grzesznej miłości, które dla mężczyzny zakończą się pogodzeniem z ojcem, dla jego kochanki – ukamienowaniem. Jagna, wiejska piękność, uosabia tu bowiem negatywną kliszę żarłocznej kobiecej seksualności, tak typową dla mizoginizmu epoki⁹.

⁷ Co widać chociażby w literackiej recepcji legendy niespełnionej miłości przyrodniego rodzeństwa, Stanisława i Anny Oświęcimów: Anna zmarła ze zgrzyoty w czasie, kiedy Stanisław próbował wyblagać w Rzymie pozwolenie na ślub. Pojawiło się wiele literackich wariantów tej historii, z najslawniejszym poematem symfonicznym M. Karłowicza (*Stanisław i Anna Oświęcimowie*, premiera odbyła się w 1908 r. w Wiedniu, w Krakowie w 1911 r.; nawiasem mówiąc, sam Karłowicz kochał się w ciotecznej siostrze), w żadnym z nich miłość rodzeństwa nie została jednak „skonsumowana”. O wariantach legendy oraz ich literackich wersjach pisze A. Podyma, *Literacka legenda Stanisława i Anny Oświęcimów*, w: *Ziemia krośnieńska w kulturze polskiej*, red. H. Kurek, F. Tereszkiwicz, Kraków 1996.

⁸ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. 1, Warszawa 1999, s. 358.

⁹ Interesujące, że inicjatorem tego grzesznego związku jest Antek Boryna, a karę poniesie kobieta. Zwróćmy uwagę na cytat przedstawiający pierwszy pocałunek: „Przysunął się do tyłu, bo wciąż siedziała przy krowie, objął ją potężnie przez piersi, przechylił głowę w tył i wpił się tak mocno wargami w jej usta, że straciła oddech, opadły jej ręce, szkopek poleciał na ziemię, straciła przytomność, ale przeżyła się coraz mocniej i tak zapamiętała cisnęła się ustami do jego ust, że zwarli się na śmierć, padli w siebie i przez długą chwilę trwali w takim szalonym, dzikim, bezprzytomnym pocałunku” (tamże, s. 359).

Także w naturalistycznej literaturze europejskiej motyw incestu nie zawsze przybierał szokująco jednoznaczne kształty. Często bywał rysowany subtelną kreską, co nie oznacza jednak, że owa kreska nie stawała się ostrą strzałą wymierzoną w społeczne kłamstwa. Tak było u Henryka Ibsena, najważniejszego krytyka mieszczańskiego społeczeństwa ostatnich dekad XIX wieku. Autor *Podpór społeczeństwa* przeprowadził gruntowną demaskację społecznych i indywidualnych kłamstw, podejmując tematy przełamujące obyczajowe i mentalne tabu oraz prowokujące do podjęcia istotnych dyskusji. Temat kazirodztwa pojawia się kilkakrotnie w jego dramaturgii i jest formą ataku wymierzonego w fundamenty chorej mieszczańskiej kultury. W *Upiorach* (1881) służy obnażeniu świadomej (najprawdopodobniej Regina była wykorzystywana seksualnie przez ojczyca, o czym świadczy wiele rozsznycanych w tekście aluzji) i nieświadomej patologii rodzinnego życia (Oswalda i Reginę, przyrodnie rodzeństwo, które nie wiedziało o swym pokrewieństwie, łączył prawdopodobnie stosunek erotyczny)¹⁰. Ibsen zwraca jednak uwagę na coś więcej: na performatywność ludzkiego losu, w którym grzech pierwszych rodziców naznaczył niejako kody zachowań kolejnych pokoleń. Znamienna w tym względzie jest kwestia wygłoszona przez Helenę Alving, główną bohaterkę dramatu: „Podobno wszyscy pochodzimy z takich związków” – mówi do Pastora Mandersa. – „Któż tak urządził ten świat, panie Pastorze?”¹¹. Pani Alving skłonna byłaby przystać na kazirodczy związek swego syna Oswalda z przyrodnią siostrą, jeśli to mogło przynieść mu szczęście.

W utworach naturalistycznych ujawnienie patologii rodzinnej służyło demaskacji skażonych patologią form społecznego życia. Mit szczęśliwej rodziny, oparty na okiełznanej seksualności, lansowany w połowie XIX wieku przez polityków i socjologów, okazał się

¹⁰ Bardziej szczegółowo piszę o tym w tekście „Upiory” Ibsena – tragedia dziecięcości czy spóźnionego poznania?, w: *Lektury polonistyczne. Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001.

¹¹ H. Ibsen, *Upiory. Dramat rodzinny w trzech aktach*, w: tegoż, *Wybór dramatów*, cz. I, przeł. J. Frühling, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1983, s. 256.

bowiem taką samą fikcją jak mit postępu, wolnej konkurencji i liberalizmu, które miały stworzyć szczęśliwe społeczeństwo kapitalistycznego dobrobytu. Demon incestu obnażył utajnioną społeczną maskaradę.

2. Incest archetypalny

W tekstach naturalistycznych incest służył bezlitosnej diagnozie kondycji współczesnego społeczeństwa, w utworach symbolistów wykorzystany zostanie jako element negacji kulturowych norm, symbol powrotu do przedcywilizacyjnego raju. Kontynuowana będzie oświeceniowa i romantyczna tradycja powrotu do natury i idealizacji miłosnych związków, zwłaszcza w literaturze polskiej, w której przed perwersyjnymi obrazami dekadentki miłości chronił silny bufor bezpieczeństwa. Dla modernistów natura była bowiem „pozawyznaniową świątynią uniwersalnego *sacrum*, w której znika sfera *profanum*, a każdy element jest znaczącą hierofanią”¹², jak to trafnie ujął Wojciech Gutowski, który zauważył, że:

Dla wyobraźni młodopolskiej charakterystyczne są dwa ujęcia „świętej Natury”, objawiającej *sacrum*: przyroda wyidealizowana, marzona, wysublimowana i harmonijna, pośrednicząca między człowiekiem i Transcendencją, przedstawiana jako idealny pejzaż i rozkoszne miejsce (*locus amoenus*) oraz natura rozkiełznana, kosmiczny pęd tworząco-niszcząca, swoisty Absolut witalnej energii, wyrażający się w imaginarium kopolacyjno-trawiennym¹³.

Interesujące, że formy ekspresji pramitu pierwotnej incestualnej jedności dość często łączą obydwa ujęcia natury: ożywienie arche-

¹² W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 66.

¹³ Tamże, s. 68.

typu jest powrotem do przedustawnego stanu, który przybiera ambivalentne kształty harmonii i/lub chaosu.

Widać to na przykład w utworach Władysława Orkana, który w „mitopowieści” (by użyć terminu Wojciecha Gutowskiego) *Drzewiej* (1912) dokonuje transpozycji mitu grzechu pierworodnego i pierwszego bratobójstwa w materię *quasi*-baśni. Historia miłości dwóch braci do siostry, zakończona bratobójstwem, wyprowadzona z głębinowych pokładów zbiorowej pamięci, jest ożywieniem archetypu: „Śni mi się rzeczywistość, którą znałem, nim zmarła”¹⁴, powiada narrator. Dziewicza puszcza, która jest miejscem akcji tej „opowieści rodzinnej” (dość szczegółna to rodzina, bo pozbawiona matki, a pochodzenie Daniela i Prokopa nie jest do końca wyjaśnione, być może są synami bogów i boginek), ewokuje oświeceniowe obrazy człowieka żyjącego w stanie natury, dla którego więzy krwi są dynamogramem podstawowych związków emocjonalnych. Motyw osiedlania się, czyli wprowadzania „ładu” w przestrzeń natury, związany został z walką o kobietę (naturalistyczno-modernistyczny wariant pramitu), która prowadzi do jego destrukcji, bowiem po akcie bratobójstwa Prokop musi odejść, opuścić puszcę-raj. Znaczące, że to Jewka poprosiła rywalizujących braci o zerwanie dla niej kwiatu paproci – bratobójstwo jest więc wynikiem grzesznej miłości do Ewy. Mit wygnania z raju łączy Orkan z zabójstwem Abła przez Kaina, pokazując incestualną repetycję tego wzoru.

Kazirodcze uczucie Daniela do Jewki jest zarazem odwzorowaniem (rodzajem przeniesienia) jego uczucia do obrazu matki-boginki. Siostra kocha natomiast obu braci, gdyż reprezentują dwie dopełniające się strony życia: świt i mrok, dobro i zło. Skłania się jednak ku jasnemu Danielowi, ponieważ podobny jest do jej matki. Po zabójstwie Daniela i odejściu Prokopa Jewka zapyta z rozpaczą: „O, czemużem między nimi jedna była!”¹⁵, i w pytanie to nie jest wpisane poczucie winy z powodu kazirodczego uczucia, lecz kobieca

¹⁴ W. Orkan, *Drzewiej. Powieść*, Kraków 1958, s. 5.

¹⁵ Tamże, s. 197.

konstatacja męskiej rywalizacji o przestrzeń i o kobietę. Bohaterowie powieści Orkana nie mają bowiem świadomości przekraczania tabu pokrewieństwa, ponieważ człowiek natury żyje w świecie, w którym instynkty i uczucia nie zostały jeszcze spętane przez nakazy i zakazy kultury.

Podobny wzór „niewinnego” incestu ukazał Orkan także w wariacji współczesnej. W tragedii *Wina i kara* (1905) przedstawił kazirodczy związek ojca i córki, którego domyśla się ociemniała żona Łukasza, Anna. Łukasz i Elżbieta, jego nieślubna córka, którą ojciec poznaje jako piękną młodą kobietę, zakochują się w sobie jak dwie „przynależne sobie dusze”. Ojciec uznaje w Elżbiecie córkę, zabiera ją do siebie, ale „przeznaczenie”, które odkryli w pierwszym „uścisku oczu i dusz”, musi się dokonać. „U dzikich narodów podobnie się dzieje, czy działa, i nie czują z tego grzechu” – tak Anna próbuje wytłumaczyć sobie przerażającą wiarołomność męża. Owczarz (podobnie jak Lévi-Strauss) tłumaczy przerażenie Anny naciskiem brzemienia kultury: „Bo wyście nie dzicy... ba dzisiejsi... z dzisiejszego kościoła...”¹⁶. Przekroczenie tabu incestu nie zostało tu pokazane jako śmiertelny grzech, który niszczy wiarołomnych: „Nie ma niczyjej winy, ot..., krewne dusze garną się ku sobie... i gdzież tu jaki grzech...”¹⁷.

Zupełnie inaczej incestualny związek ojca i córki przedstawił Tadeusz Miciński w *Xiędzu Fauście* (1913), w którym pojawia się demoniczna postać hrabiego Nieznojowicza, pozostającego przez lata w erotycznym związku z własną córką. Owoc tego związku, nowo narodzone dziecko, zostaje pożarte przez psa hrabiego na jego oczach: „Ujrzałam olbrzymiego psa, który dogryzał resztki dziecka – i jeszcze główka wystawała mu z pyska. Magnat spokojnie patrzył,

¹⁶ W. Orkan, *Wina i kara. Tragedia w trzech aktach*, w: tegoż, *Utwory dramatyczne*, t. 2, Kraków 1966, s. 46.

¹⁷ Tamże, s. 75. Są to słowa Owczarza, który w utworze Orkana pełni funkcję wiejskiego „mędrca”.

siedząc w szerokim fotelu¹⁸ – relacjonuje akuszerka. Dekadencki bohater Micińskiego jest uosobieniem archetypalnego zła, znajdującego ekspresję przede wszystkim w stosunkach rodzinnych: w relacjach z ojcem, którego okradł na łożu śmierci, z żoną, z której uczynił przedmiot mediumicznych eksperymentów, i z córką, którą wprowadził w szatański obszar grzesznych erotycznych praktyk. Wykładnia zła jest tu naturalistyczno-dekadencka, wszak już na początku opowieści narrator powiada: „Sroga bywa natura. Instynkty jej żyją w nas”¹⁹, a zarazem chrześcijańsko-gnostycka, gdyż złu natury przeciwstawiony zostaje Bóg, „który jest niczym innym, jak błyskawicowym sensem otchłani życia, staczających się w pozorny Absurd”²⁰. Natura nie jest zatem ani *locus amoenus*, ani pośrednikiem między człowiekiem i transcendencją. Jest domeną zła, a jego ekspresją w przestrzeni ludzkiej są czyny zrodzone z rozkiełzanych instynktów. Incest i mord popełniony na owocu najbardziej grzesznego związku staje się tego wyrazistym świadectwem. W powieści Micińskiego zbrodnia zostaje jednak ukarana, kultura, która wytworzyła mechanizmy obronne i porządkujące, tryumfuje nad naturą.

Incest w rozumieniu archetypalnego śladu wkomponowywał się w optykę postrzegania kultury jako gorsetu spinającego pierwotne instynkty człowieka. Rozpoznanie to prowadziło modernistów w różnych kierunkach: negacji bądź przyzwalającej konstatacji tego faktu.

¹⁸ T. Miciński, *Xiędz Faust. Powieść*, rozdz. VIII. *Wiedźma ukraińska*, Kraków 1911, s. 100.

¹⁹ Tamże, s. 73. Ten „naturalistyczny” wątek powraca kilkakrotnie w *Wiedźmie ukraińskiej*: „Wszakże powstałiśmy z ewolucji i kłapią w nas instynkty pawianów, makich lub tych ludów w Afryce, które żywią się glistami. Dziwić może tylko jedno, skąd się bierze świętość, prawość, poświęcenie, honor? Większym cudem jest, że wszyscy ludzie naraz się nie wymordują i nie zjedzą, niż to, że czasem ktoś popełni zbrodnię, od której pójdzie mróz po kręgosłupie, jakby między ciało i kość ppuścić kawał lodu” (tamże, s. 95).

²⁰ Tamże, s. 103.

3. Deszyfracja ludzkiej psychiki

Motyw kazirodztwa w literaturze modernistycznej służył nie tylko figuracji odrzucenia praw kultury, zabezpieczających poprzez tabu incestu cywilizacyjny fundament. Stał się także narzędziem deszyfracji ludzkiej psychiki. Złamanie pieczęci (tabu) skrywającej instynktowną płciowość człowieka odsłaniało prawdę o głębinowych strukturach Ja: uświadomionych i nieuświadomionych pragnieniach, tłumionych popędach, blokadach w relacjach z Innym i rzeczywistością zewnętrzną. Incest staje się formą ekspresji procesów alienacyjnych, patologicznych, destrukcyjnych (wariant incestu narcystycznego), bądź jedynej – co nie oznacza, że skutecznej – możliwości ratunku przez rozpadem Ja (incest androgyniczny).

Incest narcystyczny

Na połączenie incestu z narcyzmem wskazywał już Freud, który stany trwogi i lęku przed kazirodczą nieczystością odnosił do narcyzmu pierwotnego i narcystyczne stadium rozwoju związał z pierwszym świadomym oddzieleniem podmiotu od obiektu. Lacan przejście dziecka przez fazę lustra (fascynację własnym lustrzanym odbiciem, którego wynikiem jest agresja wobec Innego) uznał za równoznaczne z początkiem procesu strukturyzacji ludzkiego Ja (*Le stade du miroir comme formateur de la fonction*, 1949).

W micie o Narcyzie stało się jednak inaczej: piękny młodzieniec mylnie wziął lustrzany obraz własnej osoby za Innego. Narcyz ginie z tęsknoty za nieosiągalnym przedmiotem swego pożądania, natomiast fascynacja dziecka własnym odbiciem otwiera drogę do społeczeństwa i kultury. Może być ocaleniem, podczas gdy destrukcyjny żywioł, który narcystyczne Ja zwraca przeciw temu, co na zewnątrz, prowadzi do autodestrukcji²¹.

²¹ Por. P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 239.

Incestualna miłość modernistów często była ekspresją narcystycznej jaźni, neurotycznej miłości do samego siebie. Miłość do matki (lub siostry, która jest substytutem matki) oznacza powrót do dzieciństwa i – zgodnie z teorią Freuda – regres do fazy narcystycznej. Jest także miłością do swojego drugiego Ja: lustrzanego odbicia albo dopełniającej obraz własny animy.

Interesującą projekcję tego wariantu przedstawił Wacław Berent w *Próchnie* (1901). Dla Borowskiego i Hartensteina matka i siostra są figurami progu między dzieciństwem a dojrzałością. Ojciec wręcza Borowskiemu portret matki, gdy zauważa (w kąpielii) jego cielesną „dojrzałość”. Budzący się do życia płciowego mężczyzna zakochuje się namiętnie w wizerunku pięknej kobiety:

Skulony w łóżku, zgięty, w sobie zebrany, wchłaniałem w siebie ten ha-szysz upojeń. A z tego patrzenia krew mi w skroniach młotem kłuła... Ani takiego jasnego przejrzystego czoła, ani takich oczu, przyczajonych za rzęsami, takich oczu całujących, ani takich ust – mądrych, takiego owalu twarzy – smutnego, ani szyi tak giętkiej, ani piersi tak rzeźbionych i dyszących – tego nigdy przedtem, ani potem nie widziałem²².

Ale owo incestualne uczucie ma wyraźny narcystyczny podtekst. Borowski zakochuje się w matce, ponieważ jest ona... jego wewnętrzną tajemnicą.

– Więc to ty mnie rodziłaś? – zwraca się do portretu padając przed nim na kolana. – Powiedz, kim byłaś?... Coś cierpiała? Wszak to ja jestem twym cierpieniem, ja!... Twym bólem w uśmiechu, twym płomieniem w oczach, twą zadumą na czole²³.

W kazirodczym uczuciu do matki, dopełnionym symbolicznym ucałowaniem portretu, mieści się pytanie: „kim jestem?”, podjęta zostaje próba rozpoznania własnej tożsamości. Twarz z portretu, *alter ego* Borowskiego, staje się zagadkowym symbolem „matki,

²² W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław 1998, s. 8.

²³ Tamże, s. 6.

życia, kobiety, sztuki”²⁴, i to przemieszanie ról i przestrzeni egzystencji, przede wszystkim zatarcie granic między sztuką a życiem, grozi psychotyczną destrukcją tożsamości.

Ale nie tylko Borowski jest przykładem narcyza, który utracił kontakt z rzeczywistością, a nierozładowaną agresję wobec świata (sublimowaną w uczucie wstrętu) przekształca w autodestrukcję. Także Hertenstein, społeczny i duchowy arystokrata, odizolowany od realnego świata, jest niewolnikiem własnej wyobraźni, który „przetrawia” samego siebie, co trafnie zdiagnozowała jego siostra Hilda. Słaby, pozbawiony woli młody mężczyzna poszukuje silnego Ja w obrazie starszej siostry: władczej, dumnej i obdarzonej talentem. Przyłączenie animy, utożsamiającej „instynkt życia”, nie udaje się. Siostra nie daje się wciągnąć w kazirodczą grę wyobraźni (miłość Henryka rozbudzona została poprzez medium średniowiecznej legendy), chce „żyć” i od pocałunku-namaszczenia woli pocałunek „tłumu”. Fiaskiem kończy się próba zintegrowania rozbitej osobowości (być może z powodu braku matki, o której w powieści w ogóle się nie wspomina), aspekt żeński psychiki, regulujący kontakt z rzeczywistością, nie zostaje przyłączony, bohater nie potrafi opuścić swego narcystycznego świata. Aktorowi Borowskiemu zagładę przyniesie sztuka, grającemu na niemych klawiszach muzykowi – buddyjska harmonia. Hertenstein przewycięża Ja realne i zabija (w akcie śmierci) swe lustrzane odbicie.

Połączenie incestu z motywem narcyza najbardziej widoczne jest w powieści Micińskiego *Mené – mené – thekel uphasisim!*... (wyd. pośmiertnie 1931), w której miłość kazirodcza pozwala bohaterowi ocalić zakochane w sobie, idealne Ja. Opowiadana siostrze w dzieciństwie fantazja o dwojgu królewskich dzieci, szukających się po świecie, była znakiem wyjątkowości Jarosława i jego młodszej siostry, Romy. Miłość brata i siostry, spełniona u progu dojrzewania, naznaczyła Jarosława szczególnym, artystowskim stygmatem.

²⁴ Tamże, s. 8.

Ich „święty żar” miał bowiem źródło w sztuce: Roma przysięgła mi miłość na wieki, kiedy przeczytał jej swój poemat.

Po śmierci siostry kontakty Jarosława z kobietami pełne są erotyczno-psychicznych urazów, głównie z tego powodu, że poszukuje w nich matczynych lub siostrzanych relacji. Szczęśliwy jest wówczas, kiedy czuje się dzieckiem, które żona tuli jak matka, obejmując głowę piersiami i całując stopy. Miłość do siostry i matki (Jarosław sytuuje siebie świadomie w pozycji Hamleta, a podświadomie w sytuacji Edypa) staje się przeszkodą pełnego połączenia z żoną, do której zaczyna odczuwać wstręt, ponieważ „coś obcego” jest między nimi. Regres do fazy lustrzanej i edypalnej ujawnia nawet stosunek do własnego dziecka: Jarosław podejrzewa, że matka zatruwa je swoim pokarmem. Dziecko, które zabija żona, to symboliczny obraz dziecka w nim samym i jego kazirodczych uczuć.

Tęsknota za dziewiczym incestualnym związkiem, marzycielska miłość do nieskazitelnej urody są odzwierciedleniem biseksualnej doskonałości²⁵ i skłaniają Jarosława do uczuć homoerotycznych, które potwierdzają uwięzienie w narcystycznym świecie²⁶. Widać to zwłaszcza w scenie z lustrem, przed którym bohater obnaża się, próbując dotrzeć do pierwotnego Ja, nieskażonego przez kulturę:

Stałem przed olbrzymim lustrem od podłogi do sufitu sięgającym
i począłem się śmiać i rozmawiać ze sobą:

To ty?

To ja?

A więc to nie ty – skoro ja? Dobrze, jestem więc ty!

²⁵ Por. H. Goppert, *Zmiany wsteczne a wiek*, w: *Seksuologia*, red. H. Giese, Warszawa 1976, s. 89.

²⁶ Jarosław tak mówi o Turskim: „Nie spotkałem twarzy piękniejszej, jedynie obraz Murilla, przedstawiający modlącego się Piotra z Noli, a będący idealizacją twarzy samego Murilla, dawał pojęcie o tych czarnych palących się oczach i rysach dziecinnie nieśmiałych, a zarazem namiętnych i czole najcudowniej wyrzeźbionym, niby płaskorzeźba myśli o hebanowych kiściach kręcących się włosów. Kocham się w nim – i zaiste była to miłość pełna żaru i zazdrości” (T. Miciński, *Mené – mené – thekel uphasisim!... quasi una phantasia*, w: *Niedokonany. Poemat. Mené – mené – thekel uphasisim!... quasi una phantasia*, Warszawa 1931, s. 96).

Jeśli ja – ktożeś ty? [...]

Ale jak mam cię poznać – ty który jesteś zakryty całym stosem kulturalnych śmieci? [...]

„Obnaż się człowieku – pokaż mi się – raz twarzą w twarz.

No, nie tylko twarzą, ale wszystkim.

Zrzuciłem odzież i nagi stałem przed lustrem

Taki jesteś mości książę? Nagus? odrapaniec? chudy pachotek?

I czego ty się stroisz w pawie pióra? Czego ty udajesz mój drogi – i przed kim?”²⁷.

Próba dotarcia do Ja nie udaje się, ponieważ... Ja nie istnieje. „Moje ja [...] jest przypadkowym punktem ciężkości wszystkich części, składających mnie”²⁸, powie bohater Micińskiego, powtarzając słynne stwierdzenie Ernsta Macha, który w 1886 roku ogłosił: „Nie Ja jest prymarne, lecz wrażenia. To wrażenia tworzą Ja”²⁹, pozbawiając człowieka egologicznego jądra i dostrzegając w nim system złożony z niezliczonych ilości wrażeń, pozbawiony substancjalności. Stwierdzenie Macha: „Ja nie da się uratować”³⁰ stało się podstawą psychofizycznej ewangelii, fundamentem nowoczesnego kryzysu podmiotu.

Ale Ja bohatera nie istnieje także dlatego, że przestało istnieć jego dopełnienie, anima-siostra, swoiste lustro narcyza, w którym potwierdzał własną wyjątkowość. Powieść Micińskiego nie została dokończona, ale nic nie zapowiada, by bohater, który mówi, że „jego droga już przebyta”, wyzwolił się ze swego narcystycznego świata.

W literaturze europejskiej przełomu wieków znaleźć można wiele przykładów narcystycznej izolacji od świata wpisanych w szyfr incestu. Jedną z ciekawszych projekcji narcystycznej miłości do swego idealnego Ja jest niewątpliwie symboliczna sztuka Ibse na *Mały Eyolf*. Kazirodczne uczucie łączące Alfreda Allmersa z jego siostrą Astą zostaje odrzucone przez bohatera, kiedy okazuje się, że

²⁷ Tamże, s. 151–152.

²⁸ Tamże, s. 128.

²⁹ E. Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886, s. 16.

³⁰ Tamże, s. 20.

z Astą nie łączą go jednak więzy krwi. Kobieta niespokrewniona jest bowiem Obca. Ta obcość stała już na przeszkodzie małżeńskiego związku Alfreda z Rytą. Wówczas barierą uniemożliwiającą szczęśliwą miłość małżonków wydawała się Asta, nazywana przez starszego brata Eyolfem, a później „mały Eyolf”, dziecko Alfreda i Ryty, okaleczone w chwili upojenia miłosnego, w której Alfred nieświadomie wykrzyknął, zamiast imienia żony, imię przyrodniej siostry. Ibsenowska symbolika odsłania jednak coś więcej. Miłość Alfreda do „małego Eyolfa” jest wprawdzie substytutem miłości do Asty (Eyolf jest duchowym dzieckiem rodzeństwa), ale Asta, „duży Eyolf”, jest także substytutem: pożądanego kiedyś narodzenia brata. Subwersywność tych figur związana jest z narcystyczną miłością bohatera do samego siebie³¹. Co ciekawe jednak, obie figuracje są „kalekie”: Asta jest „nieudanym mężczyzną”, a mały Eyolf dzieckiem ułomnym. Narcystyczne lustro Alfreda nie odbija zatem idealnego Ja, jakby owo Ja nie dawało się już scalić.

Można zatem powiedzieć, że poprzez połączenie incestu z motywem narcyza obnażona została w literaturze modernistycznej choroba czasów: neurotyczne rozbicie osobowości i zaburzenia w komunikacji ze światem. Incestualny narcyzm był swego rodzaju próbą poszukiwania siebie w pozornym Innym. Ale takie poszukiwanie nie może się udać, „ucałowanie zwierciadła” nie prowadzi w stronę życia, lecz śmierci.

Incest androginiczny

Kazirodcza androginia – w odróżnieniu od incestu narcystycznego – jest poszukiwaniem Innego w sobie. Czy poszukiwanie to może się zakończyć powodzeniem, doprowadzić do przezwyciężenia

³¹ Alfred próbował ukształtować siostrę wedle własnego idealnego wizerunku. Asta mówi do brata: „To ja urobiłam się wedle ciebie” (H. Ibsen, *Mały Eyolf. Sztuka w trzech aktach*, w: tegoż, *Wybór dramatów*, przeł. W. Marrené, Warszawa 1899, s. 684).

neurotycznej izolacji i wyobcowania? Podmiot niespójny, naznaczony przez popęd, nie w pełni tożsamy z sobą, rodzi potrzebę komunikacji z witalnym i duchowym (pra)źródłem. Ratunek przed rozpadem Ja można próbować odnaleźć w umożliwiającej ową duchową fuzję jedności z Innym. Często wykorzystywany w literaturze modernistycznej mit androgyne, zawierający tęsknotę za utraconą Pełnią, można czytać także jako deszyfrację ludzkiej psychiki: próby przybliżania się do owej pełni przez rozmaite formy reintegracji³². W duchowym inceście, kontynuującym doświadczenia romantyków, ukochana „siostra” stawała się gwarantem reintegracji psychiki mężczyzny, co widać na przykład w wierszach Rainera Rilkego i Georga Trakla, utworach Władimira Sołowiowa, w poezji Jerzego Żuławskiego czy Antoniego Szandlerowskiego, by ograniczyć się tylko do najbardziej wyrazistych przykładów. Miłość do duchowej kochanki stawała się zarazem wzorem komunikacji z rzeczywistością zewnętrzną – droga do integracji ze światem prowadziła przez integrację własnej jaźni.

Zarówno w modelu incestu narcystycznego, jak i androgynicznego siostra była najczęściej projekcją kobiecego aspektu psychiki męskiego bohatera. Stan androgynii, w przeciwieństwie do destrukcyjnej miłości narcyza, bywał dla wyobcowanego podmiotu jedynym ratunkiem – ocaleniem w jedności z Innym. Mógł prowadzić ku przeistoczeniu, transformacji, zbawczej transgresji, ale także stać się największym zagrożeniem – katabazą, drogą ku śmierci, jeśli sfera duchowa została zdominowana przez sferę biologiczną (seksualną).

Interesujący wariant takiej incestualnej miłości przedstawił Przybyszewski w *De profundis*, w którym przybiera ona postać przerażającego, wampirycznego pożądania, prowadzącego kochanków do obłądki i śmierci. Przekroczenie tabu odbywa się w strefie nocy, w mrocznych sferach nieświadomości. Incest spełnia się na pogra-

³² Piszę o tym w szkicu *Seksualizm i androgynizm. O erotyce w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Materiały z międzynarodowej sesji naukowej zorganizowanej z okazji 120 rocznicy urodzin Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, R. VII.

niczu realności i *Dämmerungzustände*, w stanach gorączkowych i somnambulicznych, poprzez astralne sukuby rodzeństwa³³. Przybyszewski zdaje się tu potwierdzać Freudowskie (późniejsze) rozpoznanie, że stany bliskie psychozie odblokowują tabu, umożliwiają powrót do pierwotnego stadium, w którym ból i rozkosz sąsiadują z sobą i kuszą ku śmierci.

Doświadczenie erotyczne wyniesione z dzieciństwa jest jak stygmat, wypalony na ciałach i duszach kazirodczych kochanków z *De profundis*. Rodzeństwo, spotykając się po dwunastu latach, doznaje iluminacji prawdy o Dwój-Jedni i dąży do zespolenia serc i ciał we wspólnym krwiobiegu. Bohater kocha swą siostrę Agaj, ponieważ jest „krwią z jego krwi, ciałem z jego ciała” (to jakby repetycja prawzoru miłości Adama i Ewy, Izis i Ozyrysa). Ale ową miłość zasugerowała gorączkującemu bohaterowi jego żona i fantazmat pierwszego stosunku miłosnego następuje po otrzymaniu listu od niej. Siostra pojawia się w jego chorej wyobraźni jakby w zastępstwie żony i matki (do której w odwiedzinie wszak przyjechał, a jednak nie spotkał się z nią).

W figurze wampirycznej kochanki nastąpiło połączenie trzech kobiecych ról: żony, matki i siostry. Wydaje się zatem, że jesteśmy tu wyłącznie w obrębie dyskursu męskiej nieświadomości, która rozszczepia się na Agaj (kumulującej wszystkie istotne dla mężczyzny kobiece postaci) i sobowtóra bohatera, a zatem żeński i męski element jego psychiki. Przybyszewski pokazuje, że fantazmat ukochanej/pożądaney kobiety stanowi tajemne centrum męskiej psychiki, archetypalny ślad, który ujawniony zostaje w procesie rozpadu struktur świadomościowych, spowodowany stanami gorączkowymi. Ów rozpad wyzwala pragnienie powrotu do dzieciństwa: bohater zaczyna zachowywać się jak bezradne i bezbronne wobec świata dziecko, które pragnie być utulone przez kobietę matkę. Freud powiedziała, że bohater przeżywa regres do fazy edypalnej i narcystrycznej, powodujący poważne zaburzenia osobowości.

³³ Por. S. Przybyszewski, *Frontispice* do: *De profundis*, Lwów 1929, s. 30.

Narcystyczny regres, będący skutkiem nadmiernego indywidualizmu, produkuje uczucie lęku i panicznego przerażenia życiem oraz odczucie porażającej rozpacz. Przybyszewski przedstawia męskość słabą, pozbawioną woli życia i działania. Agaj mówi do brata, że zamienili role i to on stał się kobietą. W obrębie Dwój-Jedni dokonuje się nieustanne tasowanie ról, symbolizujące nieudane próby integrowania osobowości. *De profundis* można zatem czytać jako psychomachię kobiecości i męskości, rozgrywającą się w męskiej podświadomości. Bohater podejmuje historyczne próby przyłączenia żeńskiego aspektu, ale pragnie nie duszy, lecz ciała swojej animy. Taka próba nie może się udać. Doświadczenie seksualności okazuje się otchłanią chaosu; powrót do utraconego, niewinnego Raju dzieciństwa nie jest już możliwy dla człowieka kultury³⁴.

W warstwie psychoanalitycznej incest demonicznego rodzeństwa postrzegać można jako wzór rozbitego Ja ówczesnego *fin de siècle'u*. Oznacza on paraliż Ja we wszystkich sferach: niemożność miłości i stanu pierwotnej niewinności, nieudaną komunikację z Innym i ze światem (bohater odczuwa ustawiczny wstręt do ludzi i otaczającej rzeczywistości), brak poczucia bezpieczeństwa i tożsamości, osaczenie przez naturę i kulturę, z którego jedyną formą ucieczki jest śmierć.

Incestualne fantazmaty, wydobyte z obrazowej pamięci, najpełniej odsłoniły destruowane i przerażone Ja epoki. Język incestu obnażył nieudane próby integracji nowoczesnego indywiduum i fiasko budowania tożsamości płciowej. Pokazał, że egzystencja nowoczesna jest egzystencją atopiczną, pozbawioną jednoznacznych identyfikacji.

Incest przełomu wieków, w odróżnieniu na przykład od literatury romantycznej, naruszył seksualne tabu: obnażył w bracie męczyznę, który pożąda siostry-kobiety. Podważenie tabu, stanowiącego pod-

³⁴ Interesujące, że w spełnieniu miłości tabu kazirodztwa przeszkadza nie Agaj, ale pamięć o żonie, co oznacza, że ważniejsze jest odczucie zakazu cudzołóstwa.

stawę kultury, wyzwalało ambiwalentne odczucia: lęk przed zniewoleniem własną pierwotną zwierzęcością i bunt przeciwko normom poddającym ową zwierzęcość społecznej kontroli. Regres do przedcywilizacyjnego chaosu okazał się równie śmiertelnym zagrożeniem jak regres do narcystycznej lub edypalnej fazy dzieciństwa.

Zarówno incest narcystyczny, jak i androgyniczny oznaczał przede wszystkim koncentrację jednostki na własnej psychice, czego konsekwencją był rozpad struktury egzystencji – zaburzenia relacji z porządkiem zewnętrznym i izolacja zdestruowanego Ja. Ratunkiem były próby powrotu do pierwotnej Jedni albo przekroczenie granic, poszukiwanie „innych stanów”, które później odkryje i spróbuje opisać (także sięgając po wzór incestu) Robert Musil.

Próby te rzadko kończyły się ocaleniem, częściej przynosiły śmiertelne zagrożenie – bo patrząc w lustro swego Ja, można spłonąć lub skamienieć.

TANIEC JAKO BACHICZNY ZNAK ŻYCIA

1.

Taniec jest najstarszą formą sztuki – „człowiek tworzył własnym ciałem – jak pisał Curt Sachs w pierwszej monumentalnej historii światowego tańca – zanim użył jako materiału kamienia lub słowa, by wyrazić swe wewnętrzne doświadczenie”¹. W sztuce tańca obiekt twórczości i twórca stanowią jedność, bowiem narzędziem jest ciało tancerza, bez względu na to, jak funkcje tańca zmieniają się wraz z rozwojem cywilizacji. Dla człowieka pierwotnego taniec był formą komunikacji, a w najstarszych kulturach pełnił funkcję magiczną i służył osiągnięciu stanów ekstatycznych². Tańce obrzędowe, najczęściej improwizowane, odzwierciedlały pierwotny, kreacyjny ruch, włączały człowieka w rytm kosmosu i miały zagwarantować prawidłowe funkcjonowanie świata. Wraz z powstaniem wierzeń

¹ C. Sachs, *Eine Weltgeschichte der Tanz*, Berlin 1933, cyt. za: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000, s. 17.

² Taniec ekstacyjny przetrwał w wielu kulturach i szamańskich praktykach, np. taniec i śpiew są najczęściej używanymi środkami do osiągnięcia ekstazy w szamanizmie tunguskim, z tańcem związane jest leczenie chorych w plemieniu Pawiotso, szamanizm malajski, m.in. Bataków palawańskich (gałęzi Pigmejów), oparty jest na ekstatycznym tańcu, w Chinach poprzez taniec ekstacyjny zdobywa się moc rządzenia ludźmi i naturą itp.; por. M. Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. i wstępem opatrzył K. Kocjan, Warszawa 1994, s. 302, 339, 342, 444. Najbardziej rozpowszechnione teorie dotyczące tańca wskazują na jego związek z magią. Jak pisał J.G. Frazer, taniec był środkiem oddziaływania na zjawiska niedające się opanować w inny sposób (por. J.G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1962).

i związanych z nimi kultów taniec zaczął pełnić funkcję symboliczną. Tańce sakralne stały się ważnym komponentem religijnych rytuałów – były traktowane jako ekspresja „języka bogów”³. Taniec był również pierwszym bezinteresownym działaniem, które nie służyło zaspokajaniu biologicznych czy materialnych potrzeb⁴, lecz stanowiło formę zabawy, która integrowała zbiorowość i umacniała więź wspólnotową⁵.

W naszej cywilizacji rozważania o istocie tańca i jego funkcji estetycznej pojawiły się w Grecji. Niektórzy badacze początki tragedii greckiej łączyli z obrzędowym tańcem wokół jednorocznego ducha Dionizosa, samą zaś tragedię interpretowali jako powtórzenie rytualnego obrzędu⁶. Filozofem inicjującym zainteresowanie fenomenem tańca był Platon, który dokonał znaczącego podziału na dwie jego kategorie: taniec związany z obrzędami pokutnymi i inicjacyjnymi, zawierający elementy bachiczne, oraz oparty na imitacji „taniec szlachetny”, polegający na „uroczystych ruchach pięknych ciał”; tylko ten ostatni uznany został za odpowiedni dla obywateli⁷. Także dla Arystotelesa taniec był zjawiskiem estetycznym, rodzajem twórczości naśladowczej, polegającej na rytmicznych ruchach ciała⁸.

Grecka optyka postrzegania tańca jako widowiska opartego na ustalonych zasadach włączyła go już w czasach Renesansu w przestrzeń sztuki. Dopiero jednak od epoki Oświecenia taniec staje się elementem kultury, którego formy wprawdzie ewoluują, ale zawsze dyscyplinowane są przez określone zasady. Taneczne ruchy i gesty,

³ Por. J. Kowalska, *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991, s. 34.

⁴ Już w XVII w. Adam Smith wymieniał muzykę i taniec jako pierwsze przyjemności wynalezione przez człowieka (por. A. Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, London 1795).

⁵ Tak fenomen tańca ujmował E. Durkheim w pracy *Les Représentation collectives*, Paris 1898.

⁶ M. Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001, s. 31.

⁷ Por. Platon, *Prawa*, ks. VII, t. 2, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958.

⁸ Por. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 316–321.

które pierwotnie były znakami ikonicznymi, poddane sekularyzacji zaczynają pełnić funkcje ludyczne i estetyczne⁹.

Dopiero wczesny modernizm zwróci uwagę na semiotykę tańczącego ciała. Ten sposób myślenia zapoczątkował francuski teoretyk tańca, François Delsarte, który podkreślał związek aspektu duchowego z fizycznym, oraz pedagog Émil Jaques-Dalcroze, twórca rytmiki – ufundowanej na starożytnej koncepcji harmonii – do dziś obowiązującej metody w edukacji tancerzy i muzyków. Harmonia, której spoiwem był rytm, miała być zestrojeniem wielu elementów: procesów zachodzących w mózgu, nerwach i mięśniach, spontanicznych wyobrażeniach oraz zsynchronizowanych działaniach wielu wykonawców i sztuk. Ciało tańczące zaczyna być traktowane jako nośnik znaczeń, źródło swoistego języka (*langage*), archetypowej i kolektywnej pamięci, a także podstawa tożsamości i obszar artystycznej refleksji¹⁰. Współcześni antropolodzy skupią swoje zainteresowania głównie na cielesnym aspekcie tańca, który uznają za wyraz egzystencjalnej sytuacji człowieka, doznającego i doświadczającego świata poprzez ciało¹¹. „Zwrot somatyczny”, jaki dokonał się wraz z myślą poststrukturalistyczną i genderową, a który funda-

⁹ Taniec definiowany jest jako „uregulowane ruchy ciała, skoki i miarowe kroki wykonywane przy dźwiękach głosu lub instrumentów” (*Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Art et des Métiers*, Neufchâtel 1765, t. 10, s. 259; cyt. za: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000, s. 21). W polskiej *Encyklopedii powszechnej* sto lat później zaliczony zostaje do sztuki, która „stanowi gałąź mimiki i polega na harmonijnym zespoleniu ruchów wszystkich części ciała w jedną artystyczną całość” (*Encyklopedia Powszechna*, wyd. S. Orgelbrand, t. 27, Warszawa 1867, s. 942). Podobne są definicje tańca zawarte w leksykonach europejskich, np. w *Encyclopaedia Britannica*, London 1929.

¹⁰ Por: J. Szymajda, *Ciało tańczące – źródła estetycznej heterogeniczności*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3 (69), s. 11. Badaczka tańca pisze, że taniec modernistyczny (Laban, Wigman, Humphrey, Graham, Holm etc.) był już homogeniczną wizją, głęboko indywidualną i zapoczątkowaną każdorazowo przez wynalezienie jednostkowego, nieredukowalnego ciała.

¹¹ T.J. Csordas, *Somatic Modes of Attention*, „Cultural Anthropology” 1993 (8) 2, s. 135–156.

mentem podmiotowości czyni ciało¹², spowodował duże zainteresowanie tańcem jako sztuką performatywną.

Thomas Csordas, opierając się na teorii Maurice'a Merleau-Ponty'ego, zawartej w *Fenomenologii percepcji*¹³, sformułował w 1994 roku koncepcję *embodiment*, formułując zarzut wobec dotychczas istniejących teorii kultury, że żadna nie bierze pod uwagę założenia, iż kultura może być zakorzeniona w ludzkim ciele¹⁴. Csordas chciał nadać ciału taką rolę, jaką do tej pory zajmował tekst – ciała fenomenalnego, cielesnego bycia-w-świecie jako warunku wszelkiej kulturowej produkcji¹⁵; *corps dansant* postrzeganego jako nosiciel znaku.

W niniejszym szkicu interesować mnie będzie cielesny i semiotyczny aspekt tańca, zawierającego obrazy ukryte w zbiorowej pamięci, będące znakiem pierwotnej ludzkiej egzystencji. Zaliczyć tu można wskrzeszone *residua* orgiastycznego tańca, który był komponentem orfickich misteriów i w kulcie Dionizosa odgrywał najważniejszą rolę, jako nieodłączna część bachanalii, czy dzikiego, niedoskonałego tańca, o którym wspomina Lukian z Samosaty¹⁶, którego

¹² M. Foucault formułuje to w sposób najbardziej wyrazisty: zwraca uwagę, że ruch podmiototwórczy opiera się na cielesności: „Bez wątpienia nowoczesność rozpoczyna się, gdy istota ludzka zaczyna istnieć w ramach swojego organizmu, pod skorupą swojej głowy, wewnątrz armatury swoich kończyn, oraz w całej strukturze swojej fizjologii” (tegoż, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006).

¹³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001. Jego teoria zawiera supozycje, że ciało wyprzedza refleksję intelektualną, bowiem wiedza, przedrefleksyjna i praktyczna, jest już wcielona w nasze działania. Por. też N. Crossley, *Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology*, „Body and Society” 1995, nr 1 (11) oraz L. Bieszczad, *Ciało tancerza: od wzrokocentryzmu do pluralizmu*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3 (69).

¹⁴ T.J. Csordas, *Somatic Modes of Attention*, dz. cyt., s. 135–156.

¹⁵ Por. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 144.

¹⁶ Lukian w dialogu *O tańcu* przedstawił wielką pochwałę tańca, sięgając do jego genezy (płyśy ciał niebieskich), poprzez najstarsze jego przejawy i obecność w różnych kulturach. Taniec traktuje jako sztukę naśladowczą: „Istota jego

wyparł się Platon i z którym walczył średniowieczny Kościół, ściśle rozgraniczający *choreia profana* od *choreia sacra*¹⁷. Wykluczony z przestrzeni oficjalnej kultury taniec ten przez wieki objawiał się w formach wynaturzonych lub chorobliwych, takich jak taneczny obłęd, jaki dotknął w XI wieku zachodnią i środkową Europę, któremu towarzyszyła wiara w czarodziejską moc tańca – długotrwałe i rytmiczne powtarzanie ruchów i kroków tanecznych miało wygenerować magiczną siłę, uzdrawiającą chorych. W związku z epidemią dżumy pojawiły się we Włoszech tańce św. Wita, które miały leczyć ukąszenie tarantuli – konwulsyjnym tańcem taranteli łatwo infekowali się widzowie, popadając w taneczny szal¹⁸ itp.

Taneczne „spontaniczne choreografie” są nie tylko obrazami tworzonymi przez poruszające się ciało, to zarazem, a może przede wszystkim, obrazy w ciele zapisane – dynamogramy kulturowej pamięci, zawierające utrwalone w materii psychiczne energie. Szczególną wizualną ekspresją dynamiki życia są „bachiczne” tańce, które wydobywają na światło dzienne fantazmaty ukryte w obrazowej pamięci. Jak zauważa niemiecka badaczka tańca, Gabrielle Brandstetter, która do analizy niewerbalnych kodów tańca zaproponowała wykorzystanie psycho-historycznego modelu *Pathosformeln*¹⁹,

[tancerza – G.M.] kunsztu polega na naśladowaniu, przedstawianiu, wypowiedaniu myśli, wyjawianiu tajników duszy” (Lukian, *O tańcu*, w: tegoż, *Dialogi*, przeł. M.K. Bogucki, wstęp i komentarz W. Madyda, Wrocław 2006, s. 248). Lukian wskazuje także na ważną rolę tańca w dionizyjskich i bachicznych uroczystościach (tamże, s. 242).

¹⁷ Dzięki św. Augustynowi, który wprowadził wiele idei platońskich do nauk Kościoła, pewne elementy taneczne zostały wprowadzone do liturgii chrześcijańskiej.

¹⁸ W średniowiecznej Hiszpanii popularny był szaleńczy taniec, wywodzący się z tradycji obrzędowej kultu urodzaju – *moresca*, występujący jako element procesji rytualnych, który tańczono w maskach lub z poczernionymi twarzami. W Anglii występował pod nazwą *morris Dance* – podczas tańców uczestnicy przebierali się w maskaradowe stroje i mieli dzwonki przywiązane do nóg.

¹⁹ Model *Pathosformeln* („formuły patosu”) odnosi się do gestów i choreografii ciała utrwalonych w obrazowym medium, a mówiących o pierwotnej, emocjonalnej i popędowej naturze człowieka (por. G. Brandstetter, *Tanz-Lektüren*.

ekspresywne figury ciała w tańcu, charakterystyczne dla początków tańca nowoczesnego (I. Duncan, A. Sacharoffa, W. Niżyńskiego), wypełnia przedjęzykowa dynamika, wskazująca na pierwotną, emocjonalną i popędową naturę człowieka.

2.

Fascynacja fenomenem tańca na przełomie XIX i XX wieku miała wiele przyczyn. Powrót do jego biologicznej żywołowości i zwrot ku pierwotnym źródłom nastąpiły między innymi dzięki naturalizmowi oraz pismom Fryderyka Nietzschego²⁰. Karol Darwin wiązał początki tańca z potrzebą uzewnętrzniania uczuć za pomocą gestów, ruchów i mimiki²¹. Herbert Spencer (w artykułach *O początkach tańca, Tancerz a muzyk*) podkreślał znaczenie jego biologicznych związków z instynktem zachowania gatunku, traktując taniec jako rezultat potrzeby rozładowania nadmiaru energii, powstałej po zaspokojeniu potrzeb bytowych. Wilhelm Wundt obok czynnika społecznego, który dyscyplinował formy zabiegów magicznych,

Köreperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt am Main 1995). Badaczka zauważa, że podobne ekspresje „formuł patosu” pojawiły się w sztukach plastycznych. Trafne ujęcie tej teorii przedstawia K. Charewicz-Jakubowska: „Niemożliwość zawłaszczenia, pełnego ujęcia pierwotnych energii w obrazowej formie, całkowitego symbolicznego zdystansowania i zapanowania nad popędowym ładunkiem, skutkuje wewnętrzną dynamiką formuł patosu, która rodzi się w próbach formalnego zamrożenia zagrażających afektywnych sił. Zachowane w obrazowym kodzie *Pathosformeln* stanowią engramy społecznej pamięci, utrwalone w materii psychiczne energie. Ciało jest najpierwotniejszym medium, przez które znajdowały one ujście i przez które nadal ożywiane są w indywidualnych poruszeniach” (K. Charewicz-Jakubowska, *Nimfa post / post / Moderna. Ciałoobraz tańcem poruszony*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3 (69) s. 87).

²⁰ Warto podkreślić, że *Narodziny tragedii* miały wpływ na pojmowanie ruchu przez takie artystki jak Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham czy Doris Humphrey.

²¹ Ch.R. Darwin, *The Expression of the emotions in Man and Animals*, London 1872.

zwracał uwagę na czynnik subiektywny w tańcu, szczególną rolę stanu silnego napięcia psychicznego, prowadzącego do ekstazy²². Także Nietzsche ekstatyczne doświadczenia taneczne uzasadniał biologicznie: „Taniec sam przez się, jak każdy ruch bardzo szybki, pociąga za sobą rodzaj upojenia w całym systemie naczyniowym, nerwowym i mięśniowym”²³, oraz uczynił fenomen tańca istotnym komponentem dionizyjskiego światopoglądu. Ernst Gross uznał taniec nie tylko za przejaw estetycznych potrzeb człowieka, lecz także ważny element w naturalnym doborze płci²⁴.

Teoretyczka tańca Selma J. Cohen w pracy *The Modern Dance* trafnie zauważa, że „artystyczną funkcją ruchu jest bycie głosem i wyrazicielem swojego czasu”²⁵. W drugiej połowie XIX wieku pojawiają się nowe formy taneczne, będące wyrazem uczuciowości epoki i nowoczesnego paradygmatu myślenia o człowieku i świecie. Tryumfy święci walc, który

wyzwolił taniec ze wszystkich dworskich ograniczeń. Nie ma w nim żadnych reguł: każdy obraca się wokół własnej osi i może tańczyć dookoła sali. Jest to obraz mikrokosmosu i makrokosmosu, obraz życia, w którym jednostka czuje się częścią całości, wszechświata²⁶.

²² Por. W. Wundt, *Völkerpsychologie*, t. 8, Leipzig 1919. Wundt uważał taniec za najbardziej pierwotną, a zarazem najwyższą rozwiniętą formę sztuki, która w życiu człowieka prymitywnego odgrywała ważne i wielorakie role i podporządkowywała sobie wszystkie inne jej formy. Wyróżniał dwa aspekty tańca: prywatny, znajdujący swoją ekspresję w tańcach „towarzyskich” i będący środkiem wyrażania radości i zmysłowości, oraz społeczno-religijny, który wprowadzał taniec w przestrzeń ceremonii magicznych i kultowych.

²³ F. Nietzsche, *Wola mocy: próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1905–1912, s. 426.

²⁴ E. Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, Fryburg 1894 (przekład polski ukazał się w Warszawie 1904 r. pt. *Początki sztuki*).

²⁵ S.J. Cohen, *The Modern Dance; Seven Statements of Belief*, red. S.J. Cohen, Middletown, Conn 1966; Cyt. za: L. Bieszczad, *Ciało tancerza: od wzrokocentryzmu do pluralizmu*, dz. cyt., s. 50.

²⁶ P. Nettl, *Encyklopedia tańca*, red. A. Chujoy z 1949 r.; cyt. za: M. Drabecka, *Tańce historyczne*, t. 5, wstęp I. Turska, Warszawa 2000, s. 113.

Ówczesne relacje prasowe, wspomnieniowe i literackie zawierają informacje o bachicznym szale, jaki panował na wiedeńskich salach tanecznych podczas świąt i maskarad karnawałowych²⁷.

Pod koniec XIX wieku pojawia się kankan (*chachut*), frywolny i śmiały w ruchach, który szokował odsłanianiem kobiecego *dessus*, kiedy kobiety wyrzucały proste nogi do góry, oraz akrobatycznymi figurami, takimi jak szpagat i gwiazda. Na początku XX wieku importowano do Europy z Ameryki *cake-walk*, taniec amerykańskich Murzynów, w którym pary, trzymając się pod rękę, rytmicznie potrząsając łokciami i wyrzucając zgięte w kolanach nogi, formowały taneczny pochód. Obydwa tańce były zbyt śmiałe na sale balowe i funkcjonowały raczej jako popisy kabaretowe, i to głównie one bywały inspiracją dla bachicznych wizji tańca zawartych w literaturze epoki.

Taniec staje się także tematem przedstawień sztuk plastycznych. Pojawia się na obrazach Edwarda Muncha (*Taniec życia*), Edgara Degasa (*Balet, Tancerka*), Auguste'a Renoira (*Taniec w Moulin de la Galette*), Henriego Toulouse-Lautreca (*Moulin Rouge, Tańcząca Jean Avril, Tancerka Cha-U-Kao, Chocolat w tańcu* itd.), Féliena Ropsa (*Tańcząca śmierć*), Henriego Matisse'a (*Taneczny krąg*), Emila Nolde (*Taniec wokół złotego cielca, Tancerka, seria Tyngiel-tangiel*), staje się motywem rzeźbiarskim Auguste'a Rodina (*Taniec*), Camille Claudel (*Walc*), Gustava Vigelanda (*Taniec*) itd. Postać tańczącej Salome przedstawiana jest na obrazach Gustava Moreau czy Aubreya Beardsleya, by przywołać tylko najbardziej znane artefakty.

Taniec nie tylko występuje jako częsty motyw sztuki modernistycznej, lecz także funkcjonuje w jej porządku metaforycznym i figuratywnym, jako wykładnia pewnej wizji kultury oraz model języka poetyckiego²⁸. Najbardziej inspirującą dla epoki była wizja tańca jako metafory kultury, wprowadzona przez Fryderyka Nietzschego. Symbolika tańca i tancerza jest jedną z kluczowych dla autora *Tako*

²⁷ Por. B. Wosien, *Droga tancerza: poznaj mowę ciała*, Białystok 2003, s. 53.

²⁸ Por. A. Zawadzki, „W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przemożnie”. *Metafora tańca w tradycji modernistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3.

rzecze *Zaratustra* i odsyła do najbardziej pierwotnych, dionizyjskich źródeł. Język tańca (i śpiewu) jest najlepszym medium przekazywania uczuć, a także radosnej, żywiołowej akceptacji życia²⁹.

W refleksji literackiej podejmowane są również pierwsze próby fenomenologicznego opisu sztuki tanecznej oraz wprowadzenia tańca w krąg rozważań semiotycznych. Stefan Mallarmé w esejach zawartych w tomie *Crayonné au théâtre* (1897) interpretuje taniec jako fenomen semiotyczny, oparty na kodach znaczeniowych ruchu, nazywając go „szyfrem piruetów”, „hieroglifem”, dokonując jego idealizacji: jest „hymnem”, „tajemniczą świętą interpretacją”, oraz dematerializacji: tancerka nie jest kobietą, lecz metaforą formy artystycznej – jej taneczne ruchy są „cielesnym pismem”, przenośnią literackiego słowa³⁰. Mallarmé taniec umieszcza w porządku figuratywnym i uznaje za metaforę poezji³¹. Tańczące ciało postrzega jako zdepersonalizowany znak, będący jednocześnie nośnikiem znaków *écriture corporelle*, zapisujących w przestrzeni sekretne komunikaty. Ciało staje się tekstem, który komunikuje pierwotne tajemnice, jakie wymykają się językowemu opisowi, ale można ich doświadczyć na poziomie przedjęzykowym.

Rozważania francuskiego poety były zainspirowane między innymi tanecznymi eksperymentami amerykańskiej tancerki, Loïe Fuller, pierwszej śmiałej reformatorki sztuki tańca, która zerwała z tradycyjnym uniformem baletnicy, nałożyła wyrazisty kostium i stworzyła ekspresyjne widowisko „serpentynowego tańca”, wprawiając w ruch olbrzymie szale i stosując skomplikowane efekty barwne i świetlne. Fuller w swych tanecznych figuracjach znika jako

²⁹ Na temat metafory tańca w twórczości Nietzschego pisali m.in.: E. Bieńkowska, *Taniec Zaratustry*, „Teksty” 1973, nr 1; A. Zawadzki, „W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie”, dz. cyt.; Z. Kaźmierczak, *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej: analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa*, Kraków 2000.

³⁰ S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, w: *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris 1970, s. 296, 304, 312.

³¹ Pisał o tym A. Zawadzki, „W tańcu tylko wypowiadać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie”, dz. cyt.

postać tancerki – jak zauważa Karolina Charewicz-Jakubowska – ale pojawia się jako energia wyrażona w dynamicznym ruchu materii. Jej wirujący taniec spirali, w którym fałdy materii dekonstruują postać, mimo wizualnej defiguracji ciała nie neguje jego roli jako energetycznego centrum – źródła pragnień i afektów. Artystka „wymazuje swoje ciało jako obrazowy znak, powraca do źródeł życiowych energii i odnajduje się na scenie jako wyrażająca się w ten sposób taneczna indywidualność”³².

Fuller w 1892 roku podbiła Paryż, pokazując w Folies-Bergère „Taniec ognia”. Operując szalami i tkaninami, sugerowała tańcem przeróżne wizje: wielkiego motyla, fantastycznego kwiatu, fruującego ptaka, oddawała migotanie płomieni, ruch fal morskich, podmuchy wiatru. Wirujący ruch i taniec serpentynowy były nie tylko wyrazem depersonalizacji i destrukcji Ja, lecz także engramami nowej dynamiki³³.

Artystka inspirowała pisarzy i artystów. Plastyczność i zwiewność jej tańca przedstawił na barwnych litografiach Henri de Toulouse-Lautrec. Jan August Kisielewski w eseju *O sztuce mimicznej* (1906) pisał o jej tańcu jako „poetyce płomieni, o fantazjach żywiołowych orgii świetlnych, o symfoniach ogniowych serpentynowej tancerki”, a jej taneczną sztukę nazwał „mimiką barw”, tworzącą „żywe malarstwo”³⁴.

Młodsza od Fuller o szesnaście lat Isadora Duncan, także Amerykanka, zaszokowała Europę swoim *free Dance*, wyzwolonym z klasycznych reguł i ograniczeń starej estetyki. Duncan odrzuciła klasyczną *tutu*, zrzuciła baletki i tańczyła boso, z rozpuszczonymi włosami, przyodziana w pajęczą tunikę. Jej kariera rozpoczęła się w 1899 roku, gdy wystąpiła w Londynie prawie naga, ubrana

³² Por. K. Charewicz-Jakubowska, *Nimfa post / post / Moderna. Ciałoobraz tańcem poruszony*, dz. cyt., s. 89.

³³ Por. tamże, s. 88.

³⁴ J.A. Kisielewski, *O sztuce mimicznej*, w: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wyb. I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska, Warszawa 1966, s. 313.

w grecki chiton, i zaprezentowała taniec nawiązujący do rysunków ze starożytnych rzeźb i waz, z których czerpała inspiracje ruchowe, pozwalające na spontaniczne tworzenie nowych sekwencji i układów tanecznych³⁵. Duncan tak ujmowała fenomen tańca:

Każdy ruch taneczny istnieje w Naturze już przedtem. Ujawnia się on najpierw w ruchach ciał niebieskich, później obejmuje życie zwierząt. [...] Prawdziwy taniec jest objawieniem energii świata poprzez medium ludzkiego ciała. [...] Aby odkryć rytm tańca, musimy wyczuć puls świata³⁶.

Zrozumiała to podczas podróży do Grecji, o czym pisała między innymi w eseju *Partenon*: „i wtedy pojęłam, że znalazłam swój taniec, i że jest on modlitwą”³⁷. Duncan studiowała antyczną ikonografię, ucząc się gestów i póz: „Grecy [...] rozwinęli swe ruchy z natury [...]. A zatem tańcząc nago na ziemi, w naturalny sposób przybieram greckie pozy, gdyż są one wyłącznie pozami ziemskimi”³⁸. Jej taniec miał poprzez naturalny, falujący ruch łączyć się z harmonijnym uniwersum, a poprzez rytm ciała oddawać puls świata.

Duncan uwolniła ciało, przekształciła je w medium swobodnego przepływu emocji i uczuć. Jednocześnie ciało miało być nośnikiem naturalnego piękna. August Kisielewski w związku z jej tańcem pisał o „liryce dzieła rzeźbiarskiego”, polegającej na „estetycznej, harmonijnej, wystylizowanej deklamacji ruchów”³⁹.

Obydwie wybitne reformatorki tańca wywarły ogromny wpływ na kształt sztuki tanecznej, a także były inspiracją dla wielu artystów. Na początku XX wieku pojawiła się jeszcze jedna artystka, która swym ekstatycznym tańcem zasłużyła na miano *Traumtänzerin* – paryska tancerka Madeleine, która zainteresowała również psychologów i neurologów, traktujących jej somnambuliczny taniec jako zjawisko na pograniczu hysterii i hipnozy. Kisielewski, zachwy-

³⁵ Tamże, s. 70.

³⁶ I. Duncan, *Moje życie*, przeł. K. Bunsch, Kraków 1983, s. 209–212.

³⁷ Cyt. za: P. Kurth, *Isdora Duncan*, Warszawa 2003, s. 118.

³⁸ I. Duncan, *The Dance*, cyt. za: P. Kurth, *Isadore Duncan*, dz. cyt., s. 34.

³⁹ J.A. Kisielewski, *O sztuce mimicznej*, dz. cyt., s. 299, 300.

cając się Duncan, Sadą Yacco czy Kawakamim, traktował ich sztukę jako „artystycznie opanowaną naturę” za pomocą aparatu świadomości. Taniec Madeleine był dla niego zjawiskiem wykraczającym poza sferę zmysłowości ku hipnozie, stanom somnambulizmu i jasnowidzenia⁴⁰. Georg Fuchs, wybitny niemiecki reformator teatru, który widział tańczącą Madeleine w Monachium w 1904 roku, dostrzegł w niej zapowiedź sztuki przyszłości: „Madeleine drży, chwieje się, przelewa miękkimi falami, krąży po wijących się kręgach, niczym piana wznosi się ku górze, burzy się w gwałtownym przypływie, by wreszcie znaleźć uspokojenie w niemej, nieporuszonej ciszy południa”⁴¹. Abstrakcyjnemu, bezcielesnemu tańcowi Duncan, której ciało było głównie narzędziem do ukazania antycznych póz („kapłańska, neutralna cielesność”⁴²), przeciwstawił ekstatyczne przeżycie „rytmicznych mocy tkwiących w naszym ciele”⁴³, obecne w hipnotyczno-histerycznym tańcu Madeleine, którego źródła widział w potężnym instynkcie życiowym – magiczna eurytmia pobudza „ciemne potoki jej głębi”.

Taneczna ekspresja modernistycznych artystek dobrze poddaje się współczesnym definicjom tańca, zaproponowanym przez Margaret H'Doubler: „Taniec jest sztuką, która wyraża w ruchu wartości emocjonalne”⁴⁴, oraz Richarda Austina: „Taniec jest symbolem, alegorią naszego istnienia, wyrazem jedności w naturze”⁴⁵. Znaki kinetyczne, wytwarzane przez ruchy tańczącego ciała, mają walor nie tylko estetyczny, lecz przede wszystkim – afektywny⁴⁶.

⁴⁰ Tamże, s. 305.

⁴¹ G. Fuchs, *Taniec*, w: tegoż, *Scena przyszłości*, przeł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004, s. 112.

⁴² Tamże, s. 107.

⁴³ Tamże, s. 108.

⁴⁴ M. H'Doubler, *Dance – A Creative Art Experience*, Wisconsin 1974, s. 21, cyt. za: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, dz. cyt., s. 23.

⁴⁵ R. Austin, *Images of the Dance*, London 1975, s. 23, cyt. za: I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, dz. cyt., s. 23.

⁴⁶ O znakach kinetycznych w sztuce aktora i mima pisał T. Kowzan w pracy *Znak i teatr*, Warszawa 1998, s. 183.

Pojawiające się na przełomie XIX i XX wieku figuracje taneczne, wyrażające dynamikę i ekstatyczność życia, a zarazem depersonalizację i „rozmycie” Ja, znalazły odbicie w literackiej materii.

3.

W sztuce i literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku motyw tańca jest często obecny. Już Maria Podraza-Kwiatkowska zwróciła uwagę na rozmaite sposoby jego ujęcia, począwszy od obrazów tańca nacechowanych patriotycznie: karnawał w *Róży* Żeromskiego, mazur w *Zaszumi las* Zapolskiej i *Popiołach* Żeromskiego, kozak w *Strachach* Ukniewskiej; poprzez motywy tańczącej Salome⁴⁷, po błędne koła tanecznych korowodów (*Melancholia* Malczewskiego, *Wesele* Wyspiańskiego), koncentrując swą uwagę głównie na częstych w epoce związkach motywu tańca i śmierci⁴⁸. Warto jednak dodać, że *dance macabre* naznaczony był w literaturze modernistycznej nie tylko stygmatem śmierci. Przybierał również formy bachicznego, ekstatycznego doświadczenia, które kulminowało w obrazach odurzenia i zatracenia.

W *Oziminie* Berenta (1911) pary tańczące walca wyglądają „niby karuzela barwna, [...] wir rozkołysany”, tworzący „labirynt taneczny”⁴⁹. Nawet mazur, taniec narodowy, ważny składnik polskiej tradycji, bowiem w swych krokach i figurach przywołuje echa dawnych walk i wydarzeń, w powieści Berenta wykracza znacznie poza „kontuszową” tradycję i zostaje nasycony elementem bachicznej żywołowości. Dostraja się do tonów, które „przynosiły jakieś

⁴⁷ O motywie Salome pisał m.in. D. Trzeźniowski w artykule „*A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze...*”, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.

⁴⁸ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Memento mori i memento vivere (o tańcu)*, w: tejsze, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

⁴⁹ W. Berent, *Ozimina*, oprac. M. Głowiński, Wrocław 1974, s. 68.

strzępy pieśni podarte spazmem niecierpliwości – niby bachicznego chóru echo idące”⁵⁰. Bezladne harce par w warszawskim salonie Barona Niemana wodzirej przekształca wszakże w uporządkowany, choć energiczny i radosny korowód taneczny, który otwiera Nina ze swym tancerzem, gestem i ruchem prowadząc z nim miłosny dialog.

W *Chłopach* Reymonta (1902–1908) weselne płąsy otwiera wprawdzie dostojny polonez, prowadzony przez Borynę z Jagną, ale wkrótce ślubną parę porwie wir żywiołowego tańca, eksponującego urodę Jagny i męską witalność o wiele starszego od niej męża, który „hulał siarczyście i tan wiódł zapamiętałe”⁵¹. Tańczące pary zlewają się w jeden szalony wir, w którym „już żadne oko nie rozeznało, gdzie chłop, gdzie kobieta”, kręcąc się „coraz prędzej, wścieklej, zapamiętałe”⁵². Taneczników, których „tupoty, krzyki rwały się, plątały i huczały głucho w ośleplej izbie”⁵³, pochłania bachiczny szał, w którym indywiduum ztraca się w wirującej masie:

A ciągnęły się te tany łańcuchem jednym, bez przerwy ni przestanku... bo co muzyka zaczynała rznąć nowego, naród się podnosił z nagłą, prostował jak bór i szedł z miejsca pędem takiej mocy jak huragan; trzask hołubców rozlegał się jak bicie piorunów, krzyk ochotny trzął całym domem i rzucali się w tan z zapamiętaniem, z szaleństwem, jakoby w burzę, w bój, na śmierć i życie⁵⁴.

Ognisty płas preradza się w ekstatyczny „taniec życia”, wir pozbawiony czasu i przestrzeni, który rozsadza ściany domostwa i rozlewa się na całą przyrodę:

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ W.S. Reymont, *Chłopi*, t. 1, Warszawa 1999, s. 219.

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.

[...] a dom wciąż śpiewał i tańcował!

Jakoby łąki i żniwne pola, i sady rozkwitłe zeszyły się na gody i porwane wicherą poszły razem w długi, zawrotny, ognisty korowód!⁵⁵

Szalonym tańcem infekowany jest świat:

drzewa i ludzie, ziemia i gwiazdy, i ten dom stary, i wszystko ujęło się za bary, zwiło w kłąb, splątane i pijane, ośleple, na nic niepomne, oszalałe, taczało się od ściany do ściany, [...] na bory, we świat cały wirem tanecznym szło, toczyło się, kołowało⁵⁶.

Weselne gody metaforyzowane są przez bachiczne upojenie całego świata. Moc drzemiąca w tańcu jest nieokiełznaną dionizyjską energią, która – choć porządkowana tanecznymi formami krakowiaków, mazurów i obertasów – prowadzi do wrzenia „krwie młodej kochania pragnącej”⁵⁷, oszołomienia i odurzenia.

Podobnie kankan przedstawiony przez Berenta w *Próchnie* (1901/1903) pokazany jest jak bachiczna zawierucha, która wciąga w malstrom chaosu cały świat:

Połączyły się pary i poczęły się wikłać w coraz to dzikszym tańcu. Za chwilę było już tylko widać czerwone plamy, białe kłęby koronek i czarne wiry oraz koliska wyrzucanych nóg. [...] Ten zawrotny chaos buchnął jakby ze sceny na widownię i porwał, zdało się, wszystko za sobą: oko chwyciło tylko pęd, ucho szaloną kakafonię dźwięków! Ponad tym sabatem tanecznym królowały tylko i śmigały w powietrzu czarne nogi; wszystko wpadło w jakiś idiotyczny, jak zmora senna dokuczliwy pęd i wir: świat zburzył się, zwichrzył, oszalał, wściekł!⁵⁸

„Nieprzyzwoity” taniec prezentowany na scenie kabaretu emanuje wyłącznie złą energią: szalony pęd przypomina senną zmore i budzi „wściekłość” świata. Mocniejszą manifestację tanecznego sabatu i rozpasanej dionizyjskiej witalności zaprezentuje Berent

⁵⁵ Tamże, s. 220.

⁵⁶ Tamże, s. 220–221.

⁵⁷ Tamże, s. 219.

⁵⁸ W. Berent, *Próchno*, oprac. J. Paszek, Wrocław, 1998, s. 128.

dwie dekady później w *Żywych kamieniach* (1918), gdzie pokaże, jak wspólna zabawa orszaku średniowiecznych mieszczan i wagantów przekształca się w taniec przypominający szatańskie płąsy. Okrzyk „Bacche benevenies!” otwiera karnawałowy świat na opak⁵⁹. Inspiratorką bachicznej zabawy i kapłanką religii wolności jest Skoczka, będąca uosobieniem niczym nieograniczonej kobiecej seksualności (jej ciało jest „stworzone do rozprężnych wolności tańca i pieśczoły”⁶⁰), przedmiot męskiego pożądania i narzędzie szatana. Wyuzdany taniec staje się manifestacją dionizyjской witalności, wspólna zabawa wagantów i mieszczan jest rodzajem wyzwalającego rytuału, ekspresją niczym nieograniczonej wolności.

Berent najważniejszy fragment bachanaliów rozegrał jednak w wyobraźni Goliarda. Taneczny wir Fauna i przyrody ma cechy tańców orgiastycznych, zawierających aspekt autopoznawczy i wyzwalających stan euforii⁶¹. Jak w rytualnych tańcach Faun/Pan zatracą indywidualność i napełnia się bóstwem. Berent uruchamia treści witalne zawarte w bachanalicznej orgii, zwracając uwagę na istotne przesunięcia, jakich dokonała religia chrześcijańska: „*Orgia* – niegdyś *sacra*: taneczne święto radości w słońcu, dziś mroczna i potępieńcza”⁶². Taniec Pana może jednak wzmocnić wegetacyjne siły natury i zapewnić wyjątkowy urodzaj, tak jak w najbardziej pierwotnych rytuałach. Faun i przyroda tworzą wszechogarniający taneczny wir, który jest znakiem koła życia i śmierci. Realny sens nada mu dopiero prawdziwy taniec „pięknej rybałtki”, będący repliką płasów Pana. Orgiastyczny taniec, ekspresja „nagiego” życia, kończy się śmiercią Skoczki oraz Goliarda. Bachanalia korybanckie nazwane zostają peanem upojenia i śmierci⁶³.

⁵⁹ Pisała o tym M. Popiel, *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Wrocław 1989, s. 22–23.

⁶⁰ W. Berent, *Żywe kamienie*, oprac. M. Popiel, Wrocław 1992, s. 255.

⁶¹ Zwrócił już na to uwagę G. Igliński, *Magia serca i słowa w modernistycznych snach i wizjach*, Warszawa 2005, s. 140.

⁶² W. Berent, *Żywe kamienie*, dz. cyt., s. 289.

⁶³ Tamże, s. 281.

Powieść Berenta uruchamia dynamogram *zoé* – pulsującej energii, znajdującej się w ciągłym ruchu, płynnie oscylującej między skrajnościami. Jak pisał Karl Kerényi: „Mit dionizyjski wyrażał rzeczywistość *zoé*, jej niezniszczalność odczuwaną przez duszę jako coś realnego, a także swoiste, dialektyczne powiązanie ze śmiercią”⁶⁴. Dionizyjski taniec staje się emanacją istnienia jako czystej witalności, przekraczającej *bios*, społeczną i jednostkową egzystencję, i będącej stanem transgresyjnym, w którym dokonuje się zjednoczenie przeciwieństw.

W opowiadaniu Jerzego Żuławskiego *Tarantella* (1908) zaprezentowany został ekstatyczny taniec włoskich dziewcząt, który dla bohatera stanie się wielkim symbolem życia: „oto jest życie, treść i koniec wszystkiego”⁶⁵. Wspomnienie „wariackiej tarantelli” okaże się jednym z najmocniejszych śladów pamięci. Bohater opowiadania, będący w stanie psychicznego rozstroju, włócząc się po Capri, zapragnął „patrzeć na taniec, byle najszaleńczy”⁶⁶. Nie zadowala go pokaz za jednego franka, anonsowany w Baedekerze, chce „podpatrzeć” spontaniczny płas, jakiemu oddają się dziewczęta, gdy ich nikt nie widzi:

okręcały się na bosych nogach i w jakimś coraz dzikszym zapamiętaniu rzucały w tył głowami, wyginając grzbiet i prężąc piersi wyniosłe. W palcach klaskały im kastaniety, z ust na wpeł rozwartych wyzierał się czasem okrzyk tłumiony, namiętnością nabrzmiął⁶⁷.

Taniec przeradza się w szaloną, wyuzdaną pantomimę miłosną, orgia ciał, barw i ruchu, nasuwająca skojarzenia z chaosem i destrukcją, wciąga w swój wir bohatera:

⁶⁴ K. Kerényi, *Kreteński rdzeń mitu Dionizosa*, w: tegoż, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997, s. 58.

⁶⁵ J. Żuławski, *Tarantella*, w: tegoż, *Bajka o szczęśliwym człowieku. Nowe opowiadania*, Lwów, b.r., s. 231.

⁶⁶ Tamże, s. 227.

⁶⁷ Tamże, s. 229.

miałem wrażenie, że tańczę – ja sam, że świat cały tańczy gdzieś na kra-
wędzi skał nad morzem, niedbały o wszystko, co było wczoraj, jutra nie
pomny i wyzywający jeno od bogów wysokich takiego szaleństwa, aby
już bez wiedzy i bez pamięci runąć w otchłań wieczystą⁶⁸.

Szalona tarantela, oparta na ruchach wirowych i obrotowych,
prowadzi tancerki do transu i autohipnozy, a oglądającego – do ek-
stacyjnego zatracenia w bycie⁶⁹. Ruch wirowy oddziałuje bowiem
na mózg tańczącego, wywołując stan dysocjacji. Hiperwentylacja,
wyczerpanie fizyczne i zataczanie kręgów wpływają na zmysł rów-
nowagi, a w końcowej fazie prowadzą do oszołomienia⁷⁰.

Do oszołomienia i upojenia ruchem wirowym dochodziło także
w walcu, będącym „jedynym tańcem świata, który łączy w sobie trzy
rytmu obrotowe, które mają odpowiednik w kosmicznym obszarze
systemu planetarnego”⁷¹, a kroki balansujące raz w lewo, raz w pra-
wo przypominają kołysanie ziemskiej osi. Tryumfom walca na sa-
lach balowych XIX-wiecznej Europy odpowiadała częsta obecność
tego motywu w modernistycznej literaturze⁷².

⁶⁸ Tamże, s. 231.

⁶⁹ Motyw taranteli interesująco wykorzystał Ibsen w *Norze*, pokazując, jak
w tanecznym zapamiętaniu budzi się podmiotowość Nory i dojrzewa decyzja
opuszczenia domu i męża. Helmer: „Noro, tańczysz tak, jakby w tym tańcu szło
o śmierć i życie! Nora: Bo jest tak w istocie!...” (H. Ibsen, *Dom lalki (Nora)*, przeł.
J. Frühling, w: tegoż, *Wybór dramatów*, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, t. 1,
Wrocław 1983, s. 124).

⁷⁰ R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1988, s. 79
(referuje za książką E. Bourguignon, *Trance Dance*, New York 1968, s. 15). Wpra-
wanie się w trans przez ruch wirowy znała już sekta „wirujących derwiszów”.

⁷¹ B. Wosien, *Droga tancerza: poznaj mowę ciała*, dz. cyt., s. 51.

⁷² Motyw walca pełni rozmaite funkcje. Np. w jednoaktówce Adolfa Nowa-
czyńskiego *Walc barona (!) Molskiego* dystyngowany, choć zdeklasowany baron
gra walca, którego skomponował, gdy kobieta, w której się kochał, oddała się lo-
kajowi. Walc barona Molskiego przeciwstawiony jest prostackiej „muzyce przy-
szłości”, metaforyzującej moralną kondycję warstwy społecznej, która przejmuje
ster w klasowej zmianie warty. Por. A. Neuwert-Nowaczyński, *Walc barona (!)
Molskiego. Komedya w jednym akcie*, w: tegoż, *Siedem dramatów jednoaktowych*,
Lwów b.r.

W *Homo sapiens* (1895) Stanisława Przybyszewskiego podczas walca następuje androgyniczne stopienie kochanków: Falk „Wpadł w wir, który go porwał. Czuł, że się zrośli, jak ona stała się częścią jego duszy, a on wirował wokół siebie samego, sam z sobą”⁷³. Ale ów odurzający wir będzie miał także negatywne konotacje, przekształci się w „malstrom chuci”, który wciąga bohatera w otchłań znajdującą się poza kontrolą rozumu.

Interesujące ujęcie walca oraz odurzenia tańcem inspirowanym trendami epoki zaprezentowała Maria-Jehanne Hr. Wielopolska w powieści *Faunessy* (1913), opisując taniec pani de la Serre, która swój pokaz zaczyna od *Valse Triste* Jeana Sibeliusa i tańczy go solo oraz nago. Bohaterka Wielopolskiej potrójnego rytmu walca nie utożsamia z kosmiczną harmonią sfer, lecz... z trzema miłosnymi doświadczeniami w życiu kobiety: miłością, cielesną zazdrością i erotycznym spazmem. Jej walc jest tańcem „rozpasanych białych łądzwi, białych ramion, białych stóp”⁷⁴ i ewokuje ducha obrazów Ropsa. Wbrew temu, co o bezpłciowości tańca sądził Stéphane Mallarmé, bohaterka uważa, że „największa potęga jest w ciele tańczącej kobiety: tajemnica jej ust, jej oczu i łona”⁷⁵.

Taniec pani de la Serre wykorzystujący jako instrument nagie ciało, a futro sobole jako rekwizyt łączy różne style i kombinacje ruchów współczesnych tancerek z wyrafinowanym akompaniamentem muzyki Sibeliusa, Modesta Pietrowicza Mussorgskiego i Claude’a Debussy’ego. Taniec jej przypomina ruchy Duncan, gdy „Ciało jej rozdrżane, prześwietlone dźwiękiem, sztywniało w jakiś ornamentacyjny fresk, równy, chłodny, klasyczny”⁷⁶. Tańcząc *Inter-*

⁷³ S. Przybyszewski, *Homo sapiens. Na rozstaju*, t. 1, Warszawa 1923, s. 72. Wir w twórczości Przybyszewskiego często jest metaforą stosunku miłosnego. W *Homo sapiens* scena miłosna między Maryt i Falkiem obrazowana jest tanecznym wirem: Maryt „uczła dziki tryumf szalonego tańca nad przepaścią”; „Wszystko naokół nich jęło tańczyć, kołować, wirować [...]. Falk wziął ją...” (S. Przybyszewski, *Homo sapiens. Po drodze*, t. 2, Warszawa 1925, s. 122, 125).

⁷⁴ M.J. Walewska (Hr. Wielopolska), *Faunessy*, Kraków 1913, s. 81.

⁷⁵ Tamże, s. 82.

⁷⁶ Tamże, s. 84.

mezzo Mussorgskiego, jest ekstatyczna jak Madeleine, ale bardziej pierwotna i zwierzęca:

Gięła się i wiła niepokalana biel jej linii w tej złoto-brunatnej sierści zwierzęcia, z precyzją jakąś szatańską, z porywami jakimiś obłąkańca trzymanego na uwięzi, z czajeniem się pantery, która może nogi polize widzom, a może skoczy im do gardła.

Czekano się po prostu w osłupieniu, kiedy ona podniesie swoją wąską twarz ku niebu i zacznie wyć, kunsztownie, z posępną brawurą, coraz groźniej, przejmując dreszczem słuchaczy...⁷⁷.

Ekspresja tańca pani de la Serre wykracza poza precyzję i estetykę ruchów. Oddaje orgiastyczny zachwyty i przerażenie życiem. Jednoczy w sobie „zagadkę życia, negację życia i samo Życie”⁷⁸. Łączy przestrzenie animalne, metafizyczne, astralne i erotyczne.

Erotyką nasycony jest także występ tancerek podczas kolacji wydawanej przez Kesslera w *Ziemi obiecanej* Reymonta (1899), które tańczą namiętnie *dance du ventre*, „ohydny taniec Wschodu, pełen epileptycznych drgawek, kurczów, wyrzucania całym ciałem, lubieżnych pragnień, taniec rozszalałych rozpustą”⁷⁹.

Najdłuższy i najbardziej plastyczny opis kobiecego erotycznego tańca pojawi się w skandalicznej ówczesnej powieści Gustawa Daniłowskiego (*Maria Magdalena*, 1912). Podczas uczyty na cześć Decjusza wykonywane są tańce, których finałem będzie występ Marii Magdaleny, zakończony śmiałym striptizem. Rzymskie bachanalie otwiera występ młodych dziewcząt przebranych za bachantki, z pomalowanymi na rudo włosami, wijącymi się jak płomień wokół „bladych twarzyczek, z których zalotnie patrzyły niemal dziecięce, ale grzeszne już oczy”⁸⁰. Satyr na próżno próbuje złapać wymykające się „oliwne” ciała. W drugiej odsłonie piękna nimfa daje się

⁷⁷ Tamże, s. 83.

⁷⁸ Tamże, s. 82.

⁷⁹ W.S. Reymont, *Ziemia obiecana*, wydanie krytyczne pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1965, s. 592–593.

⁸⁰ G. Daniłowski, *Maria Magdalena*, Kraków 1911, s. 85.

uwieść rzewnemu graniu podstępnego Satyra, który „wetknąwszy jej fletnię między trzosa, w komicznie lubieżnych ruchach wyniósł ją z widowni”⁸¹. Kolejny występ stopniuje bachanaliczne napięcie: para efebów odzianych w niewieście stroje i lesbijek w togach odgrywa „zręcznie i z wdziękiem sprośną pantomimę miłości na wywrót”⁸². Czwartym aktem widowiska jest taneczno-akrobatyczny pokaz półnagiej Fenicjanki, stojącej na rękach i skaczącej przez płonące obręcze.

Dopiero jednak występ Marii Magdaleny poruszy (zwłaszcza męską) widownię. Najwspanialsza kurtyzana i wyrafinowana hedonistka (zanim stanie się chrześcijańską świętą, misjonarką i stygmatyczką) zgodzi się wykonać taniec siedmiu zasłon, nawiązujący do literackich wizerunków tańca Salome przed obliczem Heroda i wyrażający plastycznie kolejne etapy miłosnego zbliżenia kochanków, od dziewiczego zawstydzenia do szalonego oddania się narastającej w tańcu namiętności: „Porwana namiętnością i szałem zdawała się płonąć w zwichrzonej topieli ognistych włosów”, źrenice stawały się „coraz bardziej roziskrzony”, a „pąsowe nalane usta [...] wyrażały gorące pożądanie rozkoszy”⁸³. Tancerka zdejmuje z siebie kolorowe welony, otulające nagie ciało, i kończy występ śmiałym striptizem⁸⁴.

Technika taneczna przypomina taniec Isadory Duncan (posągowe pozy) oraz Loïe Fuller (falujące welony), ale nie rodzaj ruchów jest tu istotny, lecz ich seksualna konotacja, a zwłaszcza to, że aspekty religijne i erotyczne tańca stają się równorzędnymi komponentami.

Wielu badaczy historii tańca jego genetyczną dwoistość dostrzeżęło właśnie w symbiozie pierwiastków mistycznych i erotycznych,

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże.

⁸³ M.J. Walewska (Hr. Wielopolska), *Faunessy*, dz. cyt., s. 89.

⁸⁴ Pokusy zmysłowe opanują samotną Marię Magdalenę jeszcze w grocie: „dzika płasawica ogarniała wszystkie jej członki, leżące nagie jej ciało rzucało się w drgawkach, jakby porwane tanecznym szałem” (tamże, s. 317); bohaterka plastycznie wyobraża sobie przebieg orgiastycznej uczyty w *cubiculum* Mucjusza.

jaka cechowała życie pierwotnego człowieka⁸⁵. Taneczny erotyzm był związany z kultem płodności, tańcem proszono o potomstwo i obfite plody ziemi⁸⁶. Zauważano także, że u źródeł tanecznego ruchu tkwi najbardziej spontaniczny pierwiastek seksualny, przypominający tańce godowe w świecie zwierząt. Curt Sachs w opublikowanej w 1933 roku pracy *Eine Weltgeschichte des Tanzens* (*Światowa historia tańca*), pierwszym nowoczesnym studium o tańcu, opartym na ogromnej ilości materiałów etnograficznych, zauważył, że w okresie godowym zwierzęca komunikacja nabiera intensywności przez dodatkowy ładunek ekshibicjonizmu. Cecha ta nie została całkowicie wyparta w świecie ludzkim, jest tylko bardziej stłumiona. Sachs zwraca uwagę również na to, że pierwotny taniec człowieka był reakcją zarówno na doświadczenia pozytywne, jak i negatywne, także te, które budziły strach, wstręt i grozę. Formy przepojone radosną żarliwością przeplatały się z ruchami nasyconymi lękiem, gniewem i brutalnością⁸⁷.

Ten negatywny aspekt tańca najbardziej wyraziście przedstawił Stanisław Przybyszewski. Bachiczne tańce czarownic opisał już w *Die Synagode des Satans* (1897, *Synagodze szatana*, za życia autora nigdy nieprzetłumaczonej w całości na język polski), pokazując, jak hipnogenne narkotyki i konwulsyjne, rytmiczne ruchy doprowadzają do sabatowych tanecznych orgii, w których dokonuje się rozpętanie niczym nieograniczonej seksualności: kazirodczej, sadystycznej i nie-ludzkiej.

kobiety, na wpół nagie, w poszarpanych sukniach i z potarganym włosom, biegające tu i tam w dzikich podskokach, lekkie i zwinne [...] nagle, jakby na dany znak, wszyscy obecni ustawiają się w jeden krąg opierając ręce na plecach [...] i rozpoczyna się szalona orgia tańca. [...] Orgia przeradza się w tych najdzikszych skokach w szaleńcze rozpasanie. Wyzwolona została bestia w człowieku, namiętne pożądanie

⁸⁵ Por. E. Havelock, *The Dance of Life*, Nowy Jork 1923, rozdz. 2.

⁸⁶ Por. W. Tomaszewski, *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991, s. 14–15.

⁸⁷ Por. I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, dz. cyt., s. 17.

stapia się z żądzą krwi, obłąd rozkoszy rozpala się w delirium bólu, które przechodzi w odurzenie. Taniec powoli wygasa, ludzie rzucają się na siebie, mężczyźni i kobiety, bez różnicy, ojciec na córkę, brat na siostrę, mężczyzna na mężczyznę, i wszyscy tarzają się w najplugawszym nierządzie, jak psy leżą jedni na drugich, zdrętwiali w konwulsyjnych skurczach i z coraz straszliwszym jękiem nieludzkiej, bolesnej kopulacji wydobywa się z nich ochryply ryk: Har! Har!⁸⁸

Taniec sabatu obnaża potworność życia, „człowiek orgiastyczny” zredukowany zostaje do popędu seksualnego i popędu śmierci. Starożytnie obrzędy miały charakter pozytywny, w spontanicznej witalności wyrażały doświadczenie pełni bytu. Średniowieczny sabat opisywany przez Przybyszewskiego jest wyłącznie destrukcyjną witalnością⁸⁹. Radość sabbatowych ekstaz jest tylko środkiem mającym ukoić strach i ból, oswoić z przestrzenią zła i śmierci. To najbardziej negatywny dynamogram, wyrażający zdążanie jednostki ku samoanihilacji, a świata – ku samounicestwieniu. Nieco łagodniejsze jego warianty występują w wielu utworach Przybyszewskiego. Zawsze jednak płciowość człowieka będzie znakiem dynamiki destrukcji, zmierzającej ku śmierci.

W *Synach ziemi* (1901) pojawia się wizja ohydnyego kościotrupa nierządniczy, wstającego z trumny i tańczącego kankana⁹⁰. W *Dzieciach nędzy* (1912), a potem w *Krzyku* (1917) wyuzdany, bachiczny taniec stanie się przerażającą metaforą nędzy istnienia. W pierwszej powieści potomkowie „potężnego starca”, opanowanego przez żywioł chuci, naznaczeni są stygmatem rozmaitych patologii. Jan, włóczęgę po Paryżu, jest przypadkowym świadkiem w jednej ze spelunek na Montmartrze bezwstydnego tańca swojej siostry Sali:

⁸⁸ S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana. Powstanie, rozwój i dzisiejsze znaczenie*, w: tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb. wstęp. przeł. G. Matuszek, Kraków 1997, s. 201–202.

⁸⁹ Termin W. Gutowskiego, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 284.

⁹⁰ S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, t. 1, Warszawa 1929, s. 74. Wizja ta zaczerpnięta jest z akwaforty Ropsa *Żądza ostateczna*.

I rozpoczął się taniec, jakiego Jan nigdy przedtem nie widział.

Z początku rozkoszne, pełne tęsknot i pragnień wabienie się wzajemne, potem jeden rzut: samiczka zawisła na mocnym karku samca – parę miłosnych obrotów, a nagle w ordynarnych ruchach symbolizowany akt płciowy – jeszcze kilka znużonych okoleń, a potem samiec rzucił się wściekle na kobietę, powalił ją o ziemię, wkręcił palce w jej rozpuszczone teraz, przepyszne, krucze włosy, zerwał ją z ziemi, znowu parę razy okręcił w koło, jakby z obrzydzeniem rzucił o ziemię.

Przywarła do jego stóp, jak psica żebrząca o łaskę, i widocznie zdołała zmiękczyć dzikie serce samca, bo podniósł ją z ziemi i objął wpół. A ona uległa, pokorna, że ją znowu do siebie przytulił, patrzyła mu w oczy rozkochanymi ślepiami, wylękniona, a może dumna, że ma tak mocnego samca.

Ale to trwało tylko krótką chwilę.

Bo po paru obrotach wygiął ją w tył, porzucił na siebie i cisnął o ziemię, że zaskowyczała z bólu.

Przez chwilę leżała, jak nieżywa, a zwycięski drab kłaniał się na wszystkie strony otaczającej go publiczności, która darzyła go frenetycznymi oklaskami⁹¹.

Taniec ten nie tylko przypomina zwierzęce zaloty i końcową ich konsumpcję, lecz także podkreśla biologiczną i kulturową zależność kobiety od mężczyzny, pokazaną w sadomasochistycznych relacjach. Najistotniejsze jest jednak to, że Sala traktuje swój bezwstydnny taniec jako rodzaj sprzeciwu wobec kalekiego świata. Po reakcji brata, „kiepskiego Chrystusa”, zaczyna tańczyć jeszcze bardziej wyuzdanie, unosząc nogi „tak wysoko, że było widać spod jedwabnych *dessous* jej nagie uda. Publiczność na ten widok zawyła wprost z zachwytu. Na coś podobnego jeszcze się nigdy żadna kobieta tu nie odważyła – nawet najbardziej wyuzdana”⁹². Taniec Sali prostytutki staje się znakiem płciowego zniewolenia człowieka, symbolem życia naznaczonego ontyczną, traumatyczną skazą, seksualną raną produkującą wyłączenie cierpienie.

⁹¹ S. Przybyszewski, *Dzieci nędzy*, Warszawa 1929, s. 225–226.

⁹² Tamże, s. 228.

W *Krzyku*, jedynej powieści w twórczości Przybyszewskiego pozabawionej miłosnego wątku, której bohaterami są malarz, pragnący stworzyć syntezę „ulicy”, i prostytutka, która poprzez swój agonalny krzyk syntezę tę ma mu umożliwić, pojawia się najdłuższy i najbardziej szokujący opis tańca, orgiastycznego i sadomasochistycznego rozpasania zmysłów:

I rozpoczął się taniec namiętny, sprośny [...] nogi przesuwały się z taką szybkością, że ledwie ich ruchy pochwycić było można, tylko raz po raz podrzucały się w górę spod sukni, jakby się z ciała wyrwać chciały.

Koszula opadła z jej ramion – Gasztowt ujrzał nagie piersi, posłyszal rozpuszne okrzyki: coraz szybciej wirowały ramiona, coraz lubieżniej i namiętniej podrzucały się nogi – kobieta przeistoczyła się teraz w rozpasaną, potworną menadę.

A zręczny tancerz zabiegał z jednej i drugiej strony, chwycił, okręcał jak wartołką i znowu chwycił, podrzucał na siebie, przerzucał z ramiona na ramię z taką wprawą i lekkością, jakby się czymś bezcielesnym bawił. [...]

Teraz taniec nabrał jakiegoś bachicznego wyuzdania. [...] To już bezwstyd dwojga sprzęgających się zwierząt, cyniczne niechlujstwo rajskiego wesela w najwstrętniejszym bordelu⁹³.

Ciało przeraża jako produkt „złej” materii oraz siedlisko zwierzęcych i nieświadomych popędów. Gasztowt z odrazą patrzy na wyuzdane popisy kobiety, którą uratował od samobójstwa. W jej oczach czai się otchłań nienawiści: „patrz, przekłety zbrodniarzu, do jakiego mnie życia docuciłeś”⁹⁴. Taniec staje się pismem obnażającym bestię w człowieku, polisemantycznym znakiem życia.

To kobieta, prostytutka podporządkowana męskiemu zwierzęciu, apokaliptyczna tanecznica wybiera samobójczą śmierć i jej krzyk/skowyt śmierci jest dla modernistycznego artysty pismem do odczytania, symbolizuje tajemnicę życia, śmierci oraz twórczego aktu.

⁹³ S. Przybyszewski, *Krzyk*, Lwów 1917, s. 148–151.

⁹⁴ Tamże, s. 151.

Taniec w utworach Przybyszewskiego jest znakiem egzystencjalnej i ontologicznej nędzy życia. W *Krzyku* muzyka uruchamia w wyobraźni bohatera wizje, przekształcające ówczesnie modne tańce w obrazy „poczwarnej mordy życia”:

W zamglonym jego mózgu przetwarzały się banalne tańce, walce, oklepiane salonowe melodie w całkiem coś innego. [...] W takt tego walca na przykład, który go zwykle swą banalnością maltretował, widział wirujące pary ludzi, którzy już nic nie mieli do stracenia, którym nawet już na flaszkę wódki nie starczyło, więc pragnęli się choćby wirem tańca upić. [...]

Ów coack-walke przedziwnie przedrzeźniał groteskową śmieszność małpy, która na dwóch łapach nauczyła się chodzić, człowiekiem się nazwała i teraz jest dumną z tego, że umie odtwarzać sprośne ruchy szалу płciowego⁹⁵.

Taneczne konfiguracje stają się semiotycznym znakiem, wskazującym na treści rewersowe współczesnej kultury i ich destrukcyjną moc.

4.

Taniec zawsze łączy się z doświadczeniem ciała i cielesności, jest rodzajem korporalnego dyskursu, w którym znaczone i znaczące wchodzi z sobą w polisemantyczne relacje. Bachiczny płas miał w literaturze modernistycznej wiele szyfrów: witalny i żywiołowy uruchamiał źródła pozytywnej, epifanicznej energii; nacechowany płciowo i transgresyjnie był znakiem biologicznego zniewolenia człowieka, obnażeniem przestrzeni orgiastycznej dezintegracji; wyzwolony i nieokiełznany ujawniał bezsens świata, oznaczał bunt przeciwko wszelkiej formie i porządkowi.

⁹⁵ Tamże, s. 108–110.

Modernistyczna *choreia* odwzorowuje świat nasycony nierówną witalnością płci, zagrożony regresem i rozpadem, świat w stanie paroksyzmu, upojenia, niszczącego *delirium*. Ruch wirowy, który w najstarszych wierzeniach stanowił ekwiwalent ruchu gwiazd i planet, a w tradycji platońsko-plotyńskiej i pitagorejskiej był odwzorowaniem harmonii kosmicznych sfer, przestaje być znakiem transcendentalnego ładu i wskazuje raczej na chaotyczny niż harmonijny charakter świata. Orgiastyczny taniec często staje się figurą rozpadu struktury egzystencji, znakiem życia zdążającego ku destrukcji i anihilacji, pojmowanego jako samoniszcząca choroba.

Konfucjusz, mędrzec żyjący w Chinach w VI wieku, powiedział: „Pokażcie mi jak dany naród tańczy, a powiem wam, czy jego kultura jest zdrowa, czy chora”⁹⁶. Ciało, ruch i zbudowane z nich obrazy tworzone przez tańczący podmiot wyrażają energie utrwalone w zbiorowej pamięci, ale także antycypują przemiany nowoczesności. Bachiczne tańce przełomu XIX i XX wieku były językiem artykulacji egzystencjalnego niepokoju człowieka wyrzuconego z orbity uporządkowanego świata, dryfującego w pozbawionym centrum bezkresnym uniwersum, zarządzanym przez nieracjonalną, demoniczną moc „chuci”.

⁹⁶ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 234–235.

CIAŁEM I KRWIĄ. O SOMATYZACJI UCZUĆ W TWÓRCZOŚCI PRZYBYSZEWSKIEGO

1.

Sztuka „nagiej duszy”, jaką Stanisław Przybyszewski proklamował w swoich teoretycznych pismach, ma swój interesujący rewers – „wykrzyk duszy” dokonuje się głównie poprzez mowę ciała. Z jednej strony autor *Homo sapiens* uruchamia wielość kulturowych masek, przebrań i rekwizytów, w które „ubiera” ciało i cielesność, z drugiej jednak ciało samo w sobie staje się instrumentarium pozawerbalnej mowy – językiem uczuć. Ciało dla Przybyszewskiego – inaczej niż dla wielu twórców jego epoki – nie jest abstraktem pozbawionym substancjonalności: to indywidualny konkret, byt fizjologiczny, sfera zmysłowego doświadczenia świata¹. Odkrywca i eksplorator „nagiej duszy” odkrywa także ciało – nagie, fizyczne, dręczone bólem, głodem, pożądaniem i wstrętem. Przybyszewski, mimo wizyjnego, psychoanalitycznego i eschatologicznego wymiaru swoich dzieł, niejednokrotnie pisze „ciałem i krwią”, a proces komunikowania uczuć następuje często poprzez ich somatyzację.

Sensualność i somatyczność cechuje także styl, zwłaszcza wczesnych utworów autora *Requiem aeternam*. „I każde słowo żyło, drgało; czuł je na rękę, jak biło; czuł je w żyłach, jak z strumieniem krwi

¹ I w tej kwestii nie zgadzam się z tezą Ewy Paczoskiej, jaką głosi w – skądinąd bardzo interesującym – szkicu *Odkrywanie ciała – zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski* (w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000).

płynęło”, napisze w *Androgyne*². W swojej twórczości często będzie wykorzystywał ten typ somatycznej metaforyzacji, zarówno dla oddania temperatury indywidualnych uczuć, jak i kształtowania mocnych, często apokaliptycznych wizji.

Korporalność poetyckiego przekazu została zresztą wyrażona w teorii postaci-symbolu (w szkicu *O dramacie i scenie*, 1902³), która nie jest tu figurą retoryczną, lecz wypełnioną „żywą krwią” projekcją nieświadomego i instynktownego życia uczuciowego. Przybyszewski pisze: „musi być jędrną, pełną krwi i życia postacią, która silnie chwyta za koło ludzkich przeznaczeń”⁴. Podmiot przeżyć jest zawężony i spętany niejasną siecią sprzecznych uczuć i pragnień. Nie potrafi określić granicy między wnętrzem a zewnątrz (ciałem). Ucieleśniając uczucia – które prawie zawsze są ekstremalne – nie tyle próbuje je w sobie i w Innym rozpoznać, ile chce uczynić z nich „wściekły karnawał życia i śmierci”. Bohater *Synów ziemi* pragnie: „przedstawić serce, mózg na scenie, powyciągać te robaki z serca, z mózgu, upostaciować je, postawić na

² S. Przybyszewski, *Androgyne*, w: tegoż, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 431. Trudno powiedzieć, czy inspiracją był Ola Hansson, czy też Przybyszewski narzuca własne teorie szwedzkiemu pisarzowi, co dość często mu się zdarzało, tak bowiem pisał o jego twórczości: „Każde z jego słów jest jak pulsujący, żywy organizm, przepojony gorącą krwią [...]. Każde z jego słów to jakby wyjęte i trzymane w dłoni drgające serce” (S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*. II. *Ola Hansson*, w: tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb. wstęp i przeł. G. Matuszek, Kraków 1997, s. 79).

³ Wydane w formie książkowej w 1905 roku.

⁴ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, w: tegoż, *Wybór pism*, oprac. R. Tabor-ski, Wrocław 1966, s. 298. Przybyszewski pisze: „Wyląwiam z duszy dzisiejszego człowieka to wszystko, co tragedię jego życia stanowi, i tworzę nową postać, tworzę zatem projekcję wewnętrznej walki i rozterki, i mam od razu dwie silne i ustawicznie na siebie oddziaływające postaci. [...] Zamiast nudnych opowiadań i monologów widzę żyjącą postać, spółdziałającą, która traci w pewnej części symboliczny charakter i staje się przyjacielem lub wrogiem, nieznaną i ukrytą na dnie duszy potęgą, jaka się w naszych snach, wizjach i przeczuciach objawia, lub też straszny gościem, co w sercu człowieka się zagnieżdżył” (tamże, s. 297).

nogi, zrobić z nich żyjących ludzi [...]. Zrobić taki wściekły karnawał serca ludzkiego⁵.

Oddanie ekstremalnej prawdy życia i krańcowej uczuciowości oznacza przede wszystkim obnażenie pokładów nieświadomych, wypartych, patologicznych. Przybyszewskiego interesuje człowiek orgiastyczny albo chory. Jego bohaterowie reprezentują całe spektrum aberracji, od melancholii i narcyzmu, poprzez psychozy lękowe i histerię, po sadomasochistyczne, paranoiczne i schizofreniczne zaburzenia. W twórczości autora *Dzieci szatana* można znaleźć niemal kliniczne opisy rozmaitych chorobowych symptomów, takich jak niepokój nerwicowy, paroksyzmy lękowe, nerwicowe błędne koło, wirująca ambiwalencja uczuć, przechodzenie od radosnego jasnowidzenia poprzez nagłe wybuchy płaczu do napadów szału i apatii. Zaburzeniom tym towarzyszą objawy wegetatywne, takie jak bicie serca, poty, opasujące lub napadowe bóle głowy, kłucie w piersiach, drżenie ciała, stany gorączkowe oraz fizyczne i psychiczne wyczerpanie⁶.

Rodzaje tych objawów i ich psychiczne źródła mogą stanowić dla literaturoznawcy – psychoanalityka i antropologa kultury interesujący materiał badawczy dla penetracji zbiorowej i indywidualnej nieświadomości, wypartych i ukrytych treści ówczesnej kultury oraz sposobów ich zaszyfrowanego komunikowania. Godne namysłu jest także to, że bohaterowie Przybyszewskiego nie dyscyplinują swoich ciał, nie mają nad nimi władzy i że cielesne obrzeża stają się newralgicznymi punktami podejmowanych prób definiowania podmiotu.

⁵ S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, t. 1, Warszawa 1929 (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego”, t. 59–60), s. 10.

⁶ Utwory Przybyszewskiego dostarczają całego spektrum psychicznych zaburzeń: od melancholii, narcyzmu i megalomanii, poprzez rozmaite psychozy lękowe, sadyzm i masochizm, po paranoję i schizofrenię. Szczególnie interesującym i „spektakularnym” tematem, ze względu na teatralność jej objawów, jest zwłaszcza męska histeria.

Z całego spektrum interesujących tematów związanych z problematyką funkcjonowania ciała w twórczości Przybyszewskiego i prowadzonego w jego utworach korporalnego dyskursu wybieram jeden aspekt: „pisanie ciałem” i „pisanie ciała”: somatyzację uczuć, przy czym główną przestrzenią interpretacji będzie przekaz rąk, krwi i serca.

2.

W utworach Przybyszewskiego silne emocje – a zwłaszcza niepokój, cierpienie i ekstremalne przerażenie – przekazywane są głównie poprzez fizjologiczne procesy. Zwróćmy uwagę na kilka cytatów, wizualizujących niepokój i lęk:

znowu uczuł drzenie i bicie męki, strachu i niepokoju. Było, jakby ostry świder wwiercał mu się w szpik⁷.

Biegał coraz szybciej po pokoju. Niepokój wrzał i pieniał się w nim, że zdawało mu się, iż głowa mu pęknie⁸.

Czuł, jak fala niepokoju głębiej i głębiej wkrąża mu się w ciało; czuł, jak coś szybciej i szybciej w nim wiruje i z rosnącą siłą wlewa się w każdą szczelinę, w każdy nerw⁹.

Serce latało jak przerażony ptak, a lęk i groza pieniała się coraz wyżej, coraz silniej. Czuł jak krew przepelnia tkanki i rozrywa je¹⁰.

I nagle drgnął gwałtownie. Począł drzeć tak, że konew zakołysała się. Zgrzytnął zębami i uczuł mrozące zimno. [...] Zimny pot wystąpił mu na czoło. [...] Serce przestało bić¹¹.

⁷ S. Przybyszewski, *Homo sapiens. W malstromie*, Lwów–Warszawa 1923, s. 36.

⁸ Tamże, s. 61.

⁹ S. Przybyszewski, *Homo sapiens. Na rozstaju*, Lwów–Warszawa 1923, s. 41.

¹⁰ S. Przybyszewski, *De profundis*, Lwów 1929, s. 44.

¹¹ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, oprac., nota edytorska, przypisy i posł. G. Matuszek, Kraków 1993, s. 139.

[...] zimny dreszcz przebiegł mu ciało. Nie wiedział, co się z nim działo, serce biło gwałtownie, gardło niby pustynia¹².

Bohater Przybyszewskiego odczuwa silne reakcje ciała, nie do końca jest jednak świadom ich psychicznych przyczyn. Zamiast refleksji nad źródłem bólu, lęku lub niepokoju, pojawia się ogląd reakcji ciała, jakby ciało sprawowało władzę nad mózgiem. Nie tylko, czy może raczej: nie tyle przeżycie, które wywołało fizjologiczne reakcje, ile przede wszystkim ciało staje się przedmiotem mikroobserwacji:

Słyszał bicie swego serca, czuł, jak uderzało o jego dłonie, zdawało mu się, że trzyma w rękach coś, co żyje życiem zupełnie samoistnym, coś, co za chwilę wydrze się, uleci... i... może, może krzyknie!¹³

[...] popadłem w jakiś rodzaj fizjologicznego jasnowidzenia, widziałem krew moją, jak w szalonym pędzie biegła przez żyły¹⁴.

W bólu, który go o obłąd przyprawiał, bezustannie mu falą czarnej krwi mózg zalewał, widział strumienie tej czarnej krwi, jak gdzieś spod serca, które czuł gdyby skórzany wór, ugniatamy niepojętą siłą, bulgoczącym obluzgiem wrzygiwały mu się w mózg¹⁵.

Bohaterowie Przybyszewskiego czują swoje ciało, doświadczają fizjologii bólu i strachu, słyszą bicie serca i pęd rozszalałej krwi, a ich mózg w stanach napięcia emocjonalnego zalewany jest krwią. To już nie jest zwykła animizacyjna czy fizjologiczna metaforyzacja, lecz cielesny „krzyk” lęku, przerażenia, cierpienia i rozpacz.

¹² Tamże, s. 144.

¹³ Tamże, s. 55.

¹⁴ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, w: tegoż, *Poematy prozą*, dz. cyt., s. 72.

¹⁵ S. Przybyszewski, *Il regno doloroso*, Kraków 2003, s. 33–34.

3.

Najsilniejszym komunikatorem uczuć są oczy oraz ręce, a dokładniej rzecz ujmując: „wgryzające się” spojrzenie oraz dotyk-cieleśna agresja. Dotyk przez chwilę łączy z sobą obce sobie ciała, narusza separację narcystycznego (na ogół) podmiotu. Własne ciało nazwie bohater opowiadania *Powrót* leukocytem, który „rzucił się na obce ciało, które się dostało w organizm, do jakiego przynależał”¹⁶. Poprzez dotyk rąk ujawnia się energia spotkania z Innym: „Nina podała rękę Hederze – całą ją zbiegło zimno – niemiły dreszcz jakiś”¹⁷; „Serce biło prawie spokojnie. Tylko ręce, ręce paliły się – takie gorące i wilgotne...”¹⁸

Ręce i zmysł dotyku odgrywają istotną rolę w relacjach miłosnych bohaterów Przybyszewskiego. Dotyk rąk ukochanej czasem przynosi spokój, ukojenie:

Och! teraz powinna być przy nim; potrzebowałby tylko trzymać jej ręce w swoich, a wszystko by przeszło. [...] Chora tęsknota za jej rękami, ból pragnienia, by ciało jej przytulić do siebie, twarz swą położyć na jej piersi¹⁹.

Podmiot męski, często histeryczny i dziecinny (zbiera mu się na płacz, „kwili jak dziecko”), chce się przytulić do bezpiecznej kobiecej piersi. Kobiece ręce stanowią (czasowy) azyl przed zagrażającym światem, niwelują separację od Matki, indywidualnej i zbiorowej rodzicielki (chuci). Rzadkie chwile zjednoczenia w miłosnej Dwój-Jedni dokonują się poprzez energię intymnego dotyku: „będziesz trzymała moje ręce, a zaraz usnę... Jam inny, jak zwykli mężczyźni”²⁰.

¹⁶ S. Przybyszewski, *Powrót*, Kraków 1916, s. 72, 73.

¹⁷ S. Przybyszewski, *Święty gaj*. Część trzecia *Mocnego człowieka*, t. 5, Warszawa 1929 (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego” t. 69), s. 22.

¹⁸ S. Przybyszewski, *De profundis*, dz. cyt., s. 4.

¹⁹ Tamże, s. 44.

²⁰ Tamże, s. 52.

Niewypowiedziana radość przeniknęła duszę jego do dna. Chwycił jej ręce, miał je w swoich, całował, głaskał, przesuwał ręce po jej ramionach, jej piersiach i śmiał się cicho, błędnie, jak dziecko.

Zapomniał o upiorach i strasznej zmurze, zapomniał, że stoi na progu obłędu: ustawicznie trzymał jej ręce i tulił je w swoich²¹.

Czułość kobiecych rąk i „matczynej” piersi jest chwilowym remedium na szaleństwo i lęk, dręczące bohaterów Przybyszewskiego. Ale także lęk niejednokrotnie wizualizowany jest właśnie poprzez ręce – ręce upiora, który ścisza serce.

Dotyk uruchamia także eksplozję miłosnej energii, jest pierwszym łącznikiem pożądających się ciał:

Ręce ich splotły się. Coś rzuciło ich na siebie. Przepadli, ginęli w tej głuchej, niemej chuci krwi. Na oślep rzucili się w wiry i zatory rozpiętej ekstazy lubieży. Oderwali się wreszcie od siebie, ale ręce ich były splecione, jakby do nich nie należały²².

Energia dotyku jest czymś samoistnym, nie podlega kontroli rozumu i woli. Podobnie jak następujące po nim zbliżenie całych ciał, które boleśnie „wchodzą” w siebie:

czuł, jak się pierścienie jej członków rozluźniały i znowu ściągały w bolesnych uściskach; wzdłuż jego ciała drgało jej dyszące pragnienie, gdyby krzyczące błyskawice w poświście burzy, jej serce biło mu o piersi ostrymi skrzydły, usta jej wgrzyzały się w jego szyję i w coraz namiętniejszych splotach, uściskach wtuliła, wwinęła go w siebie...²³

Już w tym opisie ujawnia się specyficzna dla deskrypcji Przybyszewskiego performatyka miłosnego zespolenia: kochanka jak wampir wgrzyza się w szyję partnera i pochłania go niczym jamochłon. Jak pisał Alexander Lowen, afekt jest czymś więcej niż procesem umysłowym, ponieważ angażuje całe ciało. Miłość jest uczuciem

²¹ Tamże, s. 86.

²² Tamże, s. 67.

²³ S. Przybyszewski, *Androgyne*, dz. cyt., s. 403.

ciepłym, a ilość miłości, którą czujemy, jest wprost proporcjonalna do miękkości i rozgrzania ciała²⁴. Oczy szeroko otwarte, miękkie i naładowane podnieceniem miłości, wyrażają wysoki stopień duchowości. Takie oczy patrzą na świat z zachwytem i przestrachem zarazem. Bohaterowie Przybyszewskiego natomiast kęsa, wżerają się w ciało partnera. I to „wżeranie się” ujawnia się już na poziomie spojrzenia, które niejednokrotnie przybiera formę dotyku:

ich oczy schwyciły się z dziwnym, zimnym pragnieniem²⁵.

I zobaczył nagle, że usta Ostapa się otwierają, że twarz jego coraz gwałtowniej drgać poczyna. Oczy ich wzajemnie wżerały się w siebie²⁶.

Wżarła się złymi, nienawistnymi oczyma w szpik jego kości²⁷.

Dotyk oczu najczęściej bywa zły, zagrażający, nawet jeśli zapowiada miłosne uniesienia. Zamiast pocałunków pojawia się „gryzienie” partnera: „I nagle rzuciła się na niego, zarzuciła ramiona na jego szyję – wyprężył się, chciał ją od siebie oderwać, ale w kurczowym uścisku zawisła na jego piersiach, gryzła go w usta, w szyję”²⁸.

Usta i szyja są tymi fragmentami ciała, które najczęściej poddawane są miłosnej agresji. Gryzienie w szyję i wysysanie krwi oznacza nie tylko wampiryczną relację kochanków (kobieta domina i męskość w kryzysie). Wysysanie krwi to jedna z możliwości „złania się we wspólny miłosny krwiobieg”, który jest *idée fixe* bohaterów Przybyszewskiego. Czasem owo picie krwi związane jest z projekcją pragnienia regresu do fazy edypalnej: „I objąłem żelaznymi kleszczami Twoją szyję, wssałem się rozpalonymi ustami w Twoją pierś dziewczicą i piję z Twoich żył mleko matczyne z krwią zmieszane”²⁹.

²⁴ A. Lowen, *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1992, s. 78.

²⁵ S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, t. 1, Warszawa 1929 (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego”, t. 65), s. 70.

²⁶ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, dz. cyt., s. 71.

²⁷ S. Przybyszewski, *De profundis*, dz. cyt., s. 89.

²⁸ Tamże, s. 91.

²⁹ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, dz. cyt., s. 81.

Matczyne mleko, pierwszy pokarm, biała krew życia, skojarzone zostaje z krwią kochanki. Kąsanie kobiecej piersi oznacza tu podwójne pożądanie: matczyne ukojenia oraz niszczącej, wampirycznej erotyki.

Ranienie, zadawanie bólu – to najczęstsze formy miłosnego dotyku, charakteryzujące relacje kobiety i mężczyzny w twórczości Przybyszewskiego³⁰. W jednej z wizji w poemacie *Wniebowstąpienie* ukochana bohatera, siedząc na jego łóżku, wyciąga brylantowe szpilki ze swych włosów i sztyletuje jego ciało i serce:

A naraz gwałtownym pchnięciem przekłuła mu szpilką rękę. Wstrząsnął się z bólu, chciał krzyknąć, ale ból zdusił krzyk.

I coraz wyciągała szpilki z włosów, trzymała je pod światło, cieszyła się ich blaskiem i wpychała mu je w piersi, ramiona, w krtań, w serce...

Rozszalały się jej ręce, z gwałtowną szybkością chwyciła szpilki, przebijała jego ciało, kłuła, sztyletowała, krew wytryskiwała w cieniutkich promieniach, plamiła ciało³¹.

Krew wytryskująca z ciała i plamiąca je jest symbolem najsilniejszych pragnień seksualnych³². Ale wytrysk krwi oznacza również sadomasochistyczne pragnienia. Podmiotem agresywnych działań jest najczęściej kobieta, a męskie ciało zadziwiająco łatwo poddaje się tej cielesnej opresji:

³⁰ Relacje te w utworach Przybyszewskiego często przybierają kształt dialektyki pożądania i odrzucenia: bohater pragnie ukochanej, a zarazem odczuwa do niej wstręt. Znęcanie się nad kochanką, niedorastającą do pożądanego ideału, przybiera formy psychicznego i fizycznego sadyzmu. Zamiast łagodnych, pełnych miłości pieśczołt pojawia się agresja: kąsanie ciała, gryzienie – w usta, szyję i piersi. Szerzej o tym piszę w książce *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, przy okazji interpretacji różnych utworów.

³¹ S. Przybyszewski, *Wniebowstąpienie (Cupio dissolvi)*, w: tegoż, *Poematy prozą*, dz. cyt., s. 259.

³² O czym już pisał W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodo-polskiej wymobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.

Wyciągnęła milcząco swoją drapieżną rękę – i jak oślizgły wąż wsunęła się jej wąska dłoń pod mankiet [...] i wpiła ostre paznokcie w nagie ciało... Syknął z bólu. [...] Wpijała coraz głębiej ostrze paznokci w ciało jego przedramienia.

– Słodko? – pytała³³.

Miłosne zapamiętanie często przybiera formę sadystycznego (kobiecego) pożądania:

Bo ja wiem, czy to miłość? Wiem tylko, że na myśl o tobie zgrzytam zębami z wściekłości, wiem, że ręce moje wszczepiłyby się najchętniej jak kleszcze w twoje gardło, kolana moje najchętniej dusiłyby twoje piersi, żeby wszystkie żebra trzeszczały, najwyższą moją rozkoszą byłoby patrzeć, jak się dusisz, jak twarz twoja zielenieje, oczy słupem stają w przedśmiertnym strachu³⁴.

Pragnienia miłosne demonicznej dominy zabarwione są perwersyjnym sadyzmem. Już pierwszy kontakt (np. w cytowanych powyżej relacjach Ady i Bieleckiego z *Mocnego człowieka*) jest cielesny i raniący: w momencie poznania Bieleckiego pragnie obnażyć go do naga i orać jego ciało ostrymi paznokciami. Ada wbija szpony w Bieleckiego, pozostawiając ślady zadrapań. Diaboliczna kobieta zostawia na męskim ciele swoją deskrypcję, w patriarchalnej kulturze „zarezerwowaną” dla męskiej, deflorującej roli. To ona „oznakuje”, zadaje symboliczne rany – dowód kobiecej walki o dominację. Agresja wywołuje agresję i męski podmiot także pragnie ujarzmienia kobiecego ciała:

czuł pragnienie, by mieć teraz Karską przy sobie, rzucić się na nią, zwalić się kolanami na jej piersi, pochwycić za gardło, dusić, słuchać chrapliwego jej rżenia, czuć pod kolanami dreszcze, wstrząsy, konwulsje, konanie...³⁵.

³³ S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, t. 1, dz. cyt., s. 70.

³⁴ S. Przybyszewski, *Wyzwolenie. Część druga „Mocnego człowieka”*, t. 3, Warszawa 1929, s. 30.

³⁵ S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, t. 2, dz. cyt., s. 68.

Uczucie agresji dotyczy także martwego kobiecego ciała: „całowalem jej twarz, kąsałem ją, wssałem się w jej ciało i nagle zgryzłem się wściekłymi zębami z krwawą pianą na ustach, w jej pierś. Szarpałem, gryzłem trupie ciało³⁶.”

Można powiedzieć, że przestrzeń dotyku w twórczości Przybyszewskiego wyraża na ogół doświadczenia negatywne: ręce „wzera ją się” w siebie, dotyk sprawia ból (choć niejednokrotnie połączony z rozkoszą), jest ekspresją miłości-nienawiści, będącej formą lęku przed nawiązaniem intymnej relacji z drugim człowiekiem. „Mowa” dotyku jest komunikatem narcystycznego zranienia – somatyczna konwersja pojawia się w miejscu psychicznych cierpień³⁷. Oznacza także – co warto podkreślić – brak akceptacji ciała i skierowana jest przeciwko ciału.

4.

W twórczości Przybyszewskiego krew i serce to najważniejsze media w komunikowaniu emocji i znaczeń³⁸. Wykorzystywane są do określenia „ofiarnego” losu twórcy, wskazują na dzieło sztuki „pisane krwią”, są najsilniejszą więzią łączącą kochanków, pępowiną scalającą jednostkę twórczą z rodzinną ziemią, metaforą jądra

³⁶ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, dz. cyt., s. 78.

³⁷ Ta metaforyzacja występuje także w wielu makrowizjach, w których pojawiają się ręce przerażonej i konającej ludzkości: „Miliony rąk podrzucały się w przeraźliwym strachu konania – ręce, co błagały o litość i łaskę. [...] widział kościste palce, jak się kurczyły i prężyły, i w spazmach strachu krzyczały ku niebu (S. Przybyszewski, *De profundis*, dz. cyt., s. 48).

³⁸ Zwróciła już na to uwagę Krystyna Zabawa, uznając krew za słowo klucz poematów Przybyszewskiego; por. K. Zabawa, *Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów* – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999, s. 341. O motywie krwi w poematach Przybyszewskiego interesująco pisał M. Kurkiewicz w książce *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, w której zauważył, że motyw krwi pojawia się w wizyjnych obrazach nieba, sugestiach cierpienia duszy, rozmaitych doświadczeniach bohatera.

ziemi, a nawet wszechświata. Przybyszewski świat postrzega jako biologiczno-duchowy makroorganizm, w którym wszystko scalone jest z sobą siecią połączeń, chętnie zatem sięga po zmysłowe, fizjologiczne obrazowanie³⁹.

Krew jest jednym z dwu elementarnych płynów życiodajnych, które stanowią początek i koniec biologicznego istnienia. Życie jest „straszliwą symfonią umęczonej krwi i spermy”, napisze w szkicu *Na marginesie tworu Ewersa*⁴⁰. Doświadczenia miłosne, nawet te rozgrywające się w przestrzeniach metafizycznych i duchowych, są przekazywane – o czym była mowa – poprzez somatyczną metaforyzację. Płacz miłosny przyrównany jest do krwi serca: „Płakała cicho krwią serca”⁴¹. Bohater jednego z poematów mówi do ukochanej: „a w ręce Twoje kładę me serce – me serce...”⁴², uruchamiając zmysł dotyku dla wyrażenia miłosnego oddania.

Bardzo często przedstawianie miłosnych uniesień zdominowane jest przez obserwację ciała: „czułem, jak drgania twego ciała udziały się memu [...], jak serce w coraz to mocniejszych odstępach bluzgało prądy krwi w tętnice, a w mózgu zadrżały dawno już nie trącane struny”⁴³. Krew w zespoleniu miłosnym odgrywa znaczącą i najważniejszą rolę. Oddanie własnej krwi ukochanej jest znakiem najwyższego uczucia: „Jechał w dzikiej rozpacz, bo w ramionach

³⁹ Już sama koncepcja twórczego indywiduum związana jest motywem krwi, geniusz jawi się bowiem w twórczości Przybyszewskiego jako „brocząca krwią postać”, przypominająca Ukrzyżowanego, który poświęca siebie dla odkupienia tłumu, choć ofiara ta dokonuje się wśród jego „przekleństw i skowytu” (S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1902, s. 145). Motyw krwi, wielokrotnie przywoływany w jego pismach („z krwi tej tłum, co bieży za tobą, ssie rozkosz”; tamże, s. 43), wzmacnia „męczeństwo” geniusza, który naznacza swe dzieło „krwią płynącą z własnych ran”. Krwawą ofiarą naznaczone jest także prywatne życie artysty („wbijałeś nóż w serce tym, których najwięcej ukochałeś”; tamże, s. 142), bowiem twórczość polega na pisaniu własną krwią.

⁴⁰ S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa*, Lwów 1917, s. 33.

⁴¹ S. Przybyszewski, *Androgyne*, dz. cyt., s. 414.

⁴² S. Przybyszewski, *Nad morzem*, w: tegoż, *Poematy prozą*, dz. cyt., s. 285.

⁴³ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, dz. cyt., s. 60.

jego omdlewała z pragnienia i żaru mściwego słońca ta, której by własną krew dał do picia⁴⁴.

Prawdziwą miłosną Dwój-Jednię można osiągnąć tylko w złączeniu serc i ciał we „wspólnym krwiobiegu”. Najdoskonalszym spełnieniem androginicznego zespolenia mógłby być związek miłosny brata i siostry, ponieważ łączy ich ta sama krew. Bohater *De profundis* kocha swą siostrę Agaj, ponieważ jest ona: „krwią z mojej krwi, ciałem z mego ciała”⁴⁵. Krew, słowo klucz tej powieści, jest elementem spajającym kazirodczych kochanków, ale wspólny „miłosny krwiobieg” jest zarazem źródłem lęku i cierpienia:

Lęk wgłębiał i rozchodził się w jego krwi. [...] Serce biło gwałtownie. Czuł, słyszał jak tętnią najdelikatniejsze żyłki, jak drżą i rozszerzają się i coraz gwałtowniej krwią przepełniają. Zdawało mu się, że lada chwilę pękną pod szalonym natłokiem krwi⁴⁶.

To, co wspólne, jest zarazem największą przeszkodą w urzeczywistnieniu miłosnej Dwój-Jedni. Pożądanie staje się udręką, zadawaniem ran. Złączone serca ranią się o siebie: „Czuł jak serce jej bije przy jego piersi ciężko, głucho, jak serce pękniętego dzwonu; dwa serca uczuł naraz, dwa serca wlewały krew do jego mózgu, dwa serca tarły się o siebie i raniły się”⁴⁷. Krew „przepełnia tkanki i rozrywa je”⁴⁸. Bohater czuje: „Ja cały jestem jedno bijące serce. A to serce pełne głębokiego wstydu”⁴⁹. Wstyd serca dotyczy zarówno „zakazanych” uczuć, jak i zbrukanego namiętnością ciała.

Krew często pojawia się w wymiarze wizyjnym. Jak pisał Marek Kurkiewicz: „jej obecność intensyfikuje doznania, wyolbrzymia je, dookreśla charakter emocji związanych z negatywnymi odczuciami

⁴⁴ S. Przybyszewski, *Androgyne*, dz. cyt., s. 433.

⁴⁵ S. Przybyszewski, *De profundis*, dz. cyt., s. 62.

⁴⁶ Tamże, s. 43.

⁴⁷ Tamże, s. 49.

⁴⁸ Tamże, s. 44.

⁴⁹ Tamże, s. 90.

organizmu"⁵⁰. Pojawiające się w twórczości Przybyszewskiego obrazy krwi wytryskającej z ran ziemi czy z morza metaforyzują lęk przez zniszczeniem i destrukcją świata: „A nagle krwawe światło wbiło się ostrym mieczem w ciemną toń, krew buchnęła z rany, rozlała się po całym jeziorze, coraz obficie bluzgały czerwone potoki krwi⁵¹”.

Krew bywa nasieniem życia⁵², ale częściej jest znakiem śmierci – może spowodować pożar wszechświata i jego pożarcie. Matka Ziemia w apokaliptycznych wizjach pochłania zło, które na świat wydała: „Ziemia swe usta otworzyła i wchłaniała krew wszelakiego stworzenia”⁵³.

Korporalna metaforyzacja w twórczości autora *Requiem aeternam* nie tylko dotyczy ekspresji indywidualnych uczuć, lecz także jest środkiem tworzenia apokaliptycznych wizji. U Przybyszewskiego jakże często niebo krwawi, przecinają je wielkie krwawe rany, „słońce tryska w górę krwawą pożogą”⁵⁴, krwawią serca wzbijające się ku niebu itp. Przerażeniu bohaterów Przybyszewskiego cielesnością i „złym sexusem” odpowiada przerażenie ludzkości materialnością istnienia – przemijalnością i śmiercią: „Miliony rąk podrzucały się w przeraźliwym strachu konania – ręce, co błagały o litość i łaskę. [...] widział kościste palce, jak się kurczyły i prężyły, i w spazmach strachu krzyczały ku niebu”⁵⁵.

Owo przerażenie bardzo często werbalizowane jest poprzez wstręt, niczym w apokaliptycznej wizji, jaka pojawia się w końcowych fragmentach *De profundis*:

⁵⁰ M. Kurkiewicz, *Tętno epoki...*, dz. cyt., s. 513.

⁵¹ S. Przybyszewski, *Zmierzch*, cz. 3 *Synów ziemi*, Warszawa 1929, t. 6 (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego”, t. 64), s. 63.

⁵² „Czuł, jak jego ciało na całą ziemię się rozpościera, jak coś z ziemi i coś z nieba weń się przelewa, jak ramię wszechnatury ciśnie go do swego łona, aż święta krew ziemi poczęła w nim krążyć, a gorące nasienie niebios go zapładniać (S. Przybyszewski, *Wniebowstąpienie*, dz. cyt., s. 149).

⁵³ S. Przybyszewski, *Powrót*, dz. cyt., s. 123.

⁵⁴ S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, w: tegoż, *Poematy prozą*, dz. cyt., s. 178.

⁵⁵ S. Przybyszewski, *De profundis*, dz. cyt., s. 48.

I ujrzał, jak skłębiony, potworny chaos ludzi począł się uwalniać ze spłotów, rozczłonkowywać się w pojedyncze postacie, a wokół kobiety jął wirować strumień ludzkich par w konwulsyjnej kopulacji.

Słyszał zwierzęce rzenie, jęki bolesnej męki rozrodczej; widział twarze, upojone do szału ekstazą nieludzkich pragnień; widział ciała, przeżarte jadem, pokryte wstrętnymi wrzodami; a w dole, gdzieś w dole ujrzał siebie samego, z krwawiącymi się, potrzaskanymi skrońkami, z zaciśniętymi pięściami, wijącego się w przedśmiertnej agonii⁵⁶.

5.

Jak już zauważyli Zygmunt Freud i Julia Kristeva, czasem lęk wycofuje się na rzecz obrzydzenia⁵⁷. Wstręt w twórczości Przybyszewskiego jest często obecnym szyfrem relacji bohatera z rzeczywistością zewnętrzną i z samym sobą. Nie jest to jednak tylko dekadencie *ennui*, negatywne doświadczenie „pustej” przypadkowości i melancholijnego braku własnej egzystencji (choć i takie przykłady można odnaleźć w twórczości autora *Androgyny*). Wstręt niejednokrotnie pojawia się jako symptom doświadczenia witalnego, doznania najbardziej gwałtownego biologicznego afektu, do jakiego jest zdolny ludzki system percepcji⁵⁸. W przestrzeni wstrętu najpełniej jednoczy się sensualność i seksualność, ujawniają się pęknięcia między kulturą i naturą.

Freud pisał, że *libido* i wstręt łączą się z sobą: wstręt wspiera kulturę, ale jest zarazem „groźbą wygaśnięcia rodu ludzkiego”⁵⁹, przyczynia się bowiem do niezaspokojenia popędu seksualnego,

⁵⁶ S. Przybyszewski, *De profundis*, dz. cyt., s. 104.

⁵⁷ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Kraków 2007, s. 39.

⁵⁸ Kant, jeden z pierwszych teoretyków wstrętu, określa go jako „potężne doznanie witalne” (I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa 2005, s. 49).

⁵⁹ Z. Freud, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 190.

czego konsekwencją są nerwice i psychozy. Przybyszewski pokazuje „wstrętną cielesność”, zdominowaną przez seksualne popędy. Już w pierwszym utworze, *Totenmesse* (1893; *Requiem aeternam*), bohater potraktowany zostaje jako dziedzic wstrętu matki do płciowości i jej nigdy niezaspokojonej, bliżej niesprecyzowanej tęsknoty. W kolejnych tekstach cielesność zawsze będzie jawić się jako byt problematyczny dla podmiotu, uwierająca forma materii, która budzi sprzeczne afekty i uczucia. Ciało seksualne jest jednocześnie obiektem pożądania oraz wstydu, wstrętu i pogardy. Bohater *Requiem aeternam* w finalnym momencie odmawia partnerce aktu płciowego, ponieważ: „ułożyło się Twe ciało w pospolitą, bezwstydna linię”⁶⁰. W *Dzieciach szatana* Gordon powie do byłej ukochanej: „nigdy nie zdołam zapomnieć, że mogłaś po mnie stać się kochanką innego. Bo wtedy odrazę czuć będę ku tobie i wstręt, i wstyd”⁶¹, a bohater *Krzyku* reaguje na „wyuzdane” tańce fizyczną wręcz odrzą: „ten niechlujny taniec zwierzęcego bezwstydu [...] cuchnął najwstrętniejsza kałużą...”⁶².

Najbardziej wyraziste formy wstrętności odnaleźć można w opisach sabatowych orgii: kropienie „wiernych” stęchłą gnojówką, całowanie szatana w miejsce skryte pod ogonem, przyjmowanie hostii sporządzonej z ropuch i krwi dzieci itp. to opisy kulturowego „wymiotu”, który nie przekształca się w rytuał oczyszczenia, nie wzbogaca o wymiar sakralny, lecz pozostaje w przestrzeni brudu, skalania – abiekcji.

W kolejnych utworach wstyd i wstręt do sfery cielesności przetworzy się – co interesujące – w formy nienawiści i przemocy. Ten rodzaj sublimacji popędu stanowi podskórne jądro powieści *Dzieci szatana*, w której niemożliwość defloracji (ukochana należała wcześniej do innego mężczyzny) przekształca się w nienawiść do społeczeństwa i nihilistyczne niszczenie jego wytworów. Julia Kri-

⁶⁰ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, dz. cyt., s. 60.

⁶¹ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, dz. cyt., s. 26.

⁶² S. Przybyszewski, *Krzyk*, Lwów 1917, s. 150.

steva pisała, że „każdy wstręt to w istocie uznanie b r a k u leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia”⁶³. W przypadku bohaterów Przybyszewskiego ów „brak” przekształca się w archaiczną sublimację przedmiotu wciąż nieoddzielonego od popędów. Łańcuch afektów, jakie wywołuje cielesność, niejednokrotnie układa się w szczególne kontinuum: wstyd – wstręt – nienawiść – cielesna przemoc. W poemacie *Z cyklu wigilii* bohater pragnie kochanki, a zarazem odczuwa do niej wstręt. „Oszalałem, chwyciłem ją szarpałem, owinąłem jej włosy naokoło ręki, wlokłem ją poprzez atelier, aż nagle, nie wiedząc, co robię, kopnąłem ją gdyby tłumok łachmanów w kąt”⁶⁴. Bielecki z *Mocnego człowieka* „czuł pragnienie, by mieć teraz Karską przy sobie, rzucić się na nią, zwalić się kolanami na jej piersi, pochwycić za gardło, dusić, słuchać chrapliwego jej rżenia, czuć pod kolanami dreszcze, wstrząsy, konwulsje, konanie...”⁶⁵. Czerkaskiego z *Synów ziemi* „Ogarniał wstręt i obrzydzenie. Zaledwie mógł panować nad sobą. Chciał krzyzczyć, pluć, ciskać przechodniom najgorsze, karczemne wyzwiska...”⁶⁶.

Człowiek u Przybyszewskiego często jawi się jako „wstrętna marionetka”, ofiara dezintegrujących mechanizmów i subwersji „chorego” *libido*, nie tylko w agresję wobec Innej, lecz także w paranoiczne idee pandestrukcji, jak to się dzieje w *Dzieciach szatana* i *Dzieciach nędzy*, w których bohaterowie zmierzają do unicestwienia świata.

Zarówno ludzie, świat, jak i sam podmiot⁶⁷, są... wstrętmi. Obrzydzenie do ludzi wizualizowane bywa w somatycznym kodzie, jak w opisie „dziwacznej publiczności”, który pojawia się w *Krzyku*:

⁶³ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, dz. cyt., s. 11.

⁶⁴ S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, dz. cyt., s. 171.

⁶⁵ S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, t. 2, dz. cyt., s. 68.

⁶⁶ S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, t. 1, dz. cyt., 68.

⁶⁷ W utworach Przybyszewskiego bardzo często obecny jest wątek wstrętu i przerażenia samym sobą, jak np. w tym fragmencie: „Przed sobą ujrzał jakąś czarną postać, zbliżała się, spływała wprost na niego. [...] Spojrzał w obłąkanym strachu. A z ciemni mroku wyłoniła się twarz skurczona ze strachu, wykrzywiona bólem, z szeroko rozwartymi, krwią nabiegłymi oczyma. To był on sam” (*De profundis*, dz. cyt., s. 82–83)

bezzębni starzy, z łysymi czaszkami [...] szli jak na sprężynach [...] poruszali ustami i oddychali jak nakręcone woskowe figury w panoptikum – widział również młodych ludzi [...] wyglądali jak zaszuszone, skórzane wory, które się poruszały jak figurki w teatrze marionetek⁶⁸.

Człowiek jawi się tu jako woskowa figura śmierci, pozbawiona podmiotowości i witalności. W powieściowym świecie dominują zresztą trupie zapachy, wszystko tu gnije, cuchnie, ewokuje odór śmierci. Gasztowt często czuje „zgniły zapach”, widzi „zgniłe światło”, w jego majakach pojawiają się „trujące gazy”, atelier zalewa „czarna zgniła woda”, w speluncie wdycha „zgniłe powietrze”, patrząc na sprośny taniec, czuje „zapach zgnilizny, trupi zapach” itp. Ta gnilna rejestracja wstrętu nawiązuje do najbardziej archaicznym odczuć, za praprzeczek wstrętu uważa się wszak przedmiot gnilny, trupi.

Odczucie wstrętu w utworach Przybyszewskiego ogarnia całą ludzkość i jest przekazywane poprzez somatyczną metaforyzację: „potworne cielsko ludzkości opluwało niebo, kalało błotem wszelką świętość”⁶⁹, a świat jawi się jako ohydna stunożna Nędza, „potworny stonóg, poczwarny, obrzydliwy, tak wstrząsająco ohydny, że krew się lodem ścięła ze wstrętu i obrzydzenia”⁷⁰.

6.

Twórczość Przybyszewskiego, mimo swoich metafizycznych zakotwiczeń, mocno nasycona jest somatycznością, fizjologią i zmysłowością. I ta metaforyzacja dotyczy zarówno pojedynczego indywiduum, jak i rzeczywistości zewnętrznej – świata. Ciało, jak wiadomo, odgrywa istotną rolę w definiowaniu tożsamości. Akceptacja cielesności jest warunkiem psychicznej stabilności. *Psyche* bohaterów Przybyszewskiego znajduje się w nieustannym konflikcie z *somą*, co

⁶⁸ S. Przybyszewski, *Krzyk*, dz. cyt., s. 144.

⁶⁹ S. Przybyszewski, *De profundis*, dz. cyt., s. 49.

⁷⁰ S. Przybyszewski, *Krzyk*, dz. cyt., s. 160.

wytwarza poczucie psychicznego rozbitcia, zaburzenia, intelektualnego i uczuciowego zamętu.

Ciało (naznaczone płciowością) okazuje się ciałem zdestruowanym przez demony popędów i lęków. Jest jedną wielką raną, która boli i poprzez ten ból komunikuje się ze światem. Ręce „palą”, oczy zalewane są płomiennym żarem, wsysają się w siebie, spajają, a kochankowie kaleczą się szyderstwem „aż do krwi”. Najczęściej są to złe emocje: oczy przesyłają przekaz nienawiści, złączone serca ranią się o siebie, a krew „rozrywa tkanki”. Ciało jest rzeczywistym i symbolicznym krwawiącym miejscem – bolesnym stygmatem („patrz, czerwone miejsce: tuś wypalił stygmat...”⁷¹). Cieleśny „gwałt” zaczyna życie człowieka („zemstą dyszącego zgwałconego ciała zostałem spółdzony”⁷²) oraz je kończy – samobójstwo to gwałt na własnym ciele.

Dla modernistów ciało było obsesją i przeszkodą do spełniania utopijnych projekcji (np. fantazmatu androginii). Jak pisał Roland Barthes, ciało nie jest „obiektem »wiecznym« wpisanym na zawsze w naturę; w istocie ciało było opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie”⁷³. Dla Przybyszewskiego relacje porządku zmysłowego i porządku duchowego dzielił nieprzezwycięzalny hiatus. Ale zarazem ciało uczynił komunikatorem lęków, traum, przerażenia i rozpaczliwości.

⁷¹ S. Przybyszewski, *De profundis*, dz. cyt., s. 99.

⁷² S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, dz. cyt., s. 21.

⁷³ R. Barthes, *Encore le corps*, „Critique” 1982, no. 424; cyt. za: H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 14.

PIERWSZY MISTRZ I ŚLAD AGONU. BRZOWSKI O PRZYBYSZEWSKIM

1.

Interpretatorów spuścizny Stanisława Brzozowskiego niejednokrotnie szokowało, jak to możliwe, że ten wybitny intelektualista i filozof, historycystyczny modernista¹, który głosił program przekształcenia anachronicznego, szlachecko-mieszczańskiego społeczeństwa w nowoczesny organizm wolnych ludzi pracy², żywił szczególny rodzaj podziwu wobec Stanisława Przybyszewskiego. Stanisław Borzym pytał:

Cóż bowiem mogło łączyć przedstawiciela sztuki czystej, niezależnej od wszelkich funkcji społecznych, z teoretykiem sztuki ściśle współuczestniczącej w społecznym procesie pracy ujarzmiającej przyrodę [...] filozofa nieodpowiedzialności zupełnej z filozofem totalnej odpowiedzialności. [...] Dlaczego Przybyszewski mistrzem Brzozowskiego? Cóż za zadziwiająca, niewolnicza nieomal więź najwybitniejszego, jak wielu

¹ A. Bielik-Robson, *Syndrom romantyczny albo przecucie nowoczesności czerpane z lektury angielskich romantyków*, w: S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym w kulturze europejskiej*, wstęp C. Michalski, post. A. Bielik-Robson, Warszawa 2007, s. 302.

² Brzozowski w *Listach* pisał: „przeistoczenia i to od gruntu, całej naszej polskiej atmosfery moralnej i umysłowej, stworzenia głębszej i odporniejszej, bardziej rzetelnej jako myśl i bardziej uporczywej jako wola, jedności narodu” (tegoż, *Listy*, t. 2, oprac., przedm. i komentarz M. Sroka, Kraków 1970, s. 579).

sądzi, naszego krytyka z pisarzem, którego wielkość tak stosunkowo łatwo jest podważyć – ów wybitnie jednostronny stosunek zależności³.

Odpowiedzi na to pytanie nie wyczerpuje stwierdzenie, że Przybyszewski odgrywał dla Brzozowskiego rolę „przesłanki w sylogizmie pewnej możliwości teoretycznej”⁴ i że w opozycji do niej autor *Idei* budował swą filozofię czynu i pracy. Fascynacja Brzozowskiego autorem *Confiteor* i jego wczesną twórczością – a zwłaszcza wysokie oceny wystawiane jego teoriom i dziełom – pozostaje nadal przestrzenią interesującą dla badaczy twórczości Przybyszewskiego. Prezentowany tekst to zaledwie rekonesans tematu, który wymaga szczegółowych analiz spuścizny Brzozowskiego, nie tylko pism filozoficznych, lecz także listów, powieści, dramatów.

2.

Stanisław Brzozowski, dziesięć lat młodszy od Przybyszewskiego, poznał autora *Confiteor* w 1900 roku, w apogeum jego sławy. Dwudziestodwuletniego studenta nauk przyrodniczych, intensywnie zgłębiającego lektury filozoficzne i literackie, mogła zafascynować postać owianego europejską sławą artysty – egzystencjalnego rebelianta, który wypowiedział buńczuczną wojnę sztuce, moralności, a nawet zasadom bytu. Młodego Brzozowskiego interesowało nie tylko to, że Przybyszewski rzucił wyzwanie konsumpcyjnemu mieszczańskiemu społeczeństwu, w sposób przejmujący obnażył ukryte symptomy modernistycznego kryzysu, lecz także to, że wybił

³ S. Borzym, *Brzozowski a Przybyszewski: koneksje ideowe*, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki, R. Zimand, Kraków 1974, s. 294–295. Borzym cytuje wypowiedź z *Pamiętnika Brzozowskiego* (Lwów 1913, s. 38).

⁴ Tamże, s. 306. O związkach Brzozowskiego z Przybyszewskim pisała także A. Dziedzic, *Brzozowski czyta Przybyszewskiego*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 3–4.

się na anarchiczną niepodległość, pokazując, że można wyartykułować mocne „nie” wobec zastanej rzeczywistości.

W jednym z listów Brzozowski pisał, że Przybyszewski był dla niego „wstrząsem duchowym i intelektualnym”, twórcą, który otworzył przed nim zupełnie nowe perspektywy myślenia⁵. Spotkanie tego „wielkiego potępieńca polskiej literatury” autor *Płomieni* określał jako „szczególne szczęście”⁶. Podziw dla Przybyszewskiego i wysoka ocena jego twórczości obejmują nie tylko wczesną fazę pisarstwa Brzozowskiego, ale przewijają się przez całą jego twórczość, choć niewątpliwie we wczesnym stadium myśli fascynacja ta najsilniej dochodzi do głosu.

Jednym z pierwszych tekstów krytycznych opublikowanych przez Brzozowskiego była recenzja książki Józefata Nowińskiego *O Stanisławie Przybyszewskim* (Warszawa 1902)⁷, w której młody krytyk bierze w obronę Przybyszewskiego, atakowanego za kult alkoholu i zwyrodniałych instynktów płciowych. Brzozowski w tym i kolejnych tekstach poświęconych twórczości autora *Śniegu* próbuje zerwać fałszywe kordony ochronne, jakimi „sanitariusze społeczni” ogradzają kulturę polską, stwierdzając, że „Choroba niekiedy powstaje wskutek zabiegów niepowołanych lekarzy. [...] Książki Przybyszewskiego stają się u nas przedmiotem zgorszenia dlatego, że wmówiono w publiczność, że zgorszenie to znaleźć można”⁸. Brzozowski, broniąc Przybyszewskiego przed zarzutami krytyki, skupia się na tym, co indywidualne i anarchizujące, i w czym dostrzega czynnik „autokultury”. „Duchowy anarchizm” traktuje autor *Estetyki poglądowej* jako reakcję na świat wrogi i odczarowany i czy-

⁵ S. Brzozowski, *List do Wilhelma Feldmana*, w: tegoż, *Listy*, t. 1, oprac., przedm., komentarz i aneksy M. Sroka, Kraków 1970, s. 49.

⁶ Por. S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka*, w: tegoż, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstęp J.Z. Jakubowski, Warszawa 1971, s. 257.

⁷ S. Brzozowski, *Błąd w zasadzie krytycznej* (*P. Józefat Nowiński o Stanisławie Przybyszewskim*), „Przegląd Tygodniowy” 1902, nr 27.

⁸ S. Brzozowski, *Sanitariusze społeczni*, „Przegląd Tygodniowy” 1902, nr 32, w: S. Brzozowski, *Wczesne prace krytyczne*, wstęp. A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 74.

ni go punktem wyjścia własnej teorii bezwzględego idealizmu⁹. „Bezwzględnie wolny czyn bezwzględnie wolnych duchów” oznacza sytuację niezgody na byt zastany, zmuszającą do nieustannego agonu. Twórcą, który zasadę rzeczywistości odczuł jako groźnego przeciwnika, był dla Brzozowskiego właśnie Przybyszewski. W *Próbie samopoznania* napisze na łamach „Głosu”, że „tym, który dusze z uśpienia budzi, jest Przybyszewski”¹⁰. W dwa numery później ogłoszonym tekście *Czas mówić!* wprowadzi go na szczyty europejskiego Parnasu dusz czujących:

Jest Stanisław Przybyszewski – zjawisko dumne, złowieszcze i krwawe, znak zapytania nad całym ludzkim życiem zawieszony, błyskawica odwieczne przepaści niepojętej grozy rozświetlająca, dusza, w której się najgłębsze, najtajniejsze bóle wewnętrzne współczesnego człowieka załamały, jedna z najpiękniejszych dusz współczesnej Europy¹¹.

W nieopublikowanej za życia pisarza rozprawie *O Stanisławie Przybyszewskim* (powstałej prawdopodobnie na przełomie 1902/1903 r.) Brzozowski określa autora *Nad morzem* jako „mistrza słowa”, który „umie pisać prozą poetycką tak, jak nikt od czasu Słowackiego”¹², zwraca uwagę na jego „wielkie panowanie nad artystycznymi środkami”¹³, nazywa go „umysłem *par excellence* filozoficznym”¹⁴, posuwa się nawet do stwierdzenia, że w porównaniu z Dostojewskim „polski poeta odznacza się większą głębią filozoficznej myśli i bardziej głębokim, a więc bardziej wstrząsającym ujęciem tragizmu ludzkiego istnienia”¹⁵. Także wyjątkowo

⁹ Por. S. Brzozowski, *Estetyka pogładowa*, „Przegląd Tygodniowy” 1902, nr 36. Przedruk w: S. Brzozowski, *Wczesne prace krytyczne*, dz. cyt.

¹⁰ „Głos” 1903, nr 13; przedruk w: S. Brzozowski, *Wczesne prace krytyczne*, dz. cyt.

¹¹ S. Brzozowski, *Czas mówić!* „Głos” 1903, nr 15; w: tegoż, *Wczesne prace krytyczne*, dz. cyt., s. 172.

¹² S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 4, s. 356.

¹³ S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 5, s. 465.

¹⁴ Tamże, s. 459.

¹⁵ Tamże, s. 468.

pochlebne opinie dotyczące dramatów Przybyszewskiego miały związek z rozpoznaniem w nich „metafizycznej konieczności”, nieodzownego pierwiastka tragizmu. *Złote runo* uzna Brzozowski za „arcydzieło sztuki sugestywnej w dramatycznej formie”, a postać Ruszczyca zdefiniowana zostanie jako „sugestia niepospolitej siły”¹⁶, *Goście* „mogą uchodzić za najwspanialszy może jaki istnieje literacki wyraz wyrzutów sumienia, i mogą zająć miejsce obok *Intruza* i *Słepców* Maeterlincka”¹⁷, zdominowany przez liryzm *Śnieg* „jest wyrazem wzniesienia się na szczyty moralnego piękna i czystości. [...] Mało jest rzeczy w literaturze wszechświata tak prawdziwych”¹⁸. Brzozowski wysoko ocenia również formę tych utworów, nie tylko dlatego, że katastrofa konieczna i unicestwiająca człowieka zamknięta została w geometrycznie przejrzystym, rygorystycznym i oszczędnym kształcie, ale że każdy dramat jest kolejną wariacją na jednej, tragicznej strunie¹⁹.

Kolejne teksty Brzozowskiego umacniają pozycję Przybyszewskiego jako wybitnego twórcy, który „należy do skarbni cy wszechludzkiej literatury”²⁰. Brzozowski pozwala sobie nawet na osobliwą futurystyczną wizję, kiedy pisze, że „nadejdzie czas, gdy stawiąc będą *Nad morzem* obok *Pieśni nad pieśniami* i nikogo to dziwić nie będzie”²¹. W rok później, w szkicu *Przybyszewski jako poeta tragiczny* (opublikowanym w 1904 r. z powodu wystawienia *Matki*), nazwie

¹⁶ S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 6, s. 595, 599.

¹⁷ Tamże, s. 598.

¹⁸ S. Brzozowski, *Nowy dramat Przybyszewskiego („Śnieg”)*, „Głos” 1903, nr 27, s. 427.

¹⁹ Tamże. Brzozowski pisze: „Można by sądzić, że mamy tu do czynienia z przekorną duszą mistrza, co swą sztuką bezgranicznie włada, że próbuje on rozwiązać paradoksalne a pełne ironii zadanie: jak napisać cztery dramaty tak, aby publiczności wydawały się one czymś jednym i tym samym, a żeby w istocie swej był każdy z nich czymś głęboko nowym i od wszystkich dawniejszych i następnym zasadniczo różnym” (s. 426).

²⁰ S. Brzozowski, *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, „Głos” 1903, nr 19, 20, 21, 22; przedruk w: tegoż, *Wczesne prace krytyczne*, dz. cyt., s. 63, 64.

²¹ Tamże, s. 64.

Przybyszewskiego człowiekiem „tragicznego światopoglądu”²². Sąd ten rozwinie i doprecyzuje w syntezach literatury, pisanych w 1906 i 1907 roku. We *Współczesnej powieści polskiej* stwierdzi, że „Przybyszewski jest [...] czymś więcej – świadkiem martyrologii człowieka, duszy twórczej w obecnym społeczeństwie”²³, a we *Współczesnej krytyce literackiej* skonstatuje: „W każdym słowie Przybyszewskiego jest wielkość”²⁴. Mimo że jego własna filozofia uległa znaczącym przekształceniom, przechodząc od „bezwzględnego indywidualizmu” do filozofii czynu, a potem filozofii pracy, to „bożyszczę” młodości pozostało nietknięte. Nawet wówczas, gdy w *Legendzie Młodej Polski* poddawał głębokiej krytyce romantyzm i postromantyzm jako stany świadomości „niezdolnej do wytwarzania samego społecznego życia” – Przybyszewski nadal jawi się jako wieszcz inicjujący Młodą Polskę, choć nazwany „wieszczem zniszczenia”²⁵.

Brzozowski podejmie wprawdzie krytykę bierności i mitologii rozpaczy autora *Dzieci szatana*, co nie znaczy, że przestanie nazywać go Mistrzem. Tego określenia użyje jeszcze w *Ideach*, wyznając, że to Przybyszewskiemu zawdzięcza pogłębione życie duchowe²⁶: „Dzięki niemu przekonałem się, że można żyć na stanowiskach duchowych, nakazanych nam przez poczucie wewnętrznej prawdy...”²⁷. Także w *Pamiętniku* potwierdzi, że Przybyszewski był niezwykle ważny dla „walki filozoficznej ze sobą” i „na filozofa miał on wpływ ożywiający”²⁸.

²² S. Brzozowski, *Stanisław Przybyszewski jako poeta tragiczny. Z powodu wystawienia „Matki”, „Głos”* 1903, nr 35, s. 557.

²³ S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, w: tegoż, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, dz. cyt., s. 133.

²⁴ Tamże, s. 255.

²⁵ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, reprint, s. 437.

²⁶ S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Lwów 1910, s. XVIII.

²⁷ Tamże, s. XVI.

²⁸ S. Brzozowski, *Pamiętnik*, reprint wyd. 1913, s. 38.

Autor *Samego wśród ludzi* często składał swoim intelektualnym mistrzom egzaltowane wyrazy hołdu, a miał ich wielu: Nietzsche, Avenarius, Kant i Fichte, Pascal, Marks, Vico, Hegel, Sorel, Bergson, Carlyle, Newman. Wydaje się jednak, że Przybyszewski traktowany był przez niego w sposób szczególny. Być może dlatego, że był pierwszą fascynacją, która, jak pierwsza miłość, zostawia nieusuwalną sygnaturę, rodzaj „efektu inskrypcji”, o którym pisał Harald Bloom²⁹. Przypuszczenie, że autor *Confiteor* odgrywał wobec Brzozowskiego rolę agonu, byłoby być może hipotezą śmiałą, ale wartą weryfikacji. Zależność bowiem jest wyłącznie jednostronna – Przybyszewski temu wybitnemu myślicielowi poświęcił zaledwie kilka zdawkowych wypowiedzi. Bloom pisze o sytuacji uwiedzenia początkującego twórcy przez wielkiego poprzednika i intelektualnej potyczce, jaką musi odbyć adept, by mógł zinterioryzować, a następnie przezwyciężyć w sobie potężny wpływ Mistrza i skierować własne myśli w innym kierunku – stworzyć antytezę, wyraziste przeciwieństwo.

Bloomowski agon pojawia się tylko wtedy, kiedy twórca naprawdę podziwia postać, z którą walczy, i uważa, że bez niej po prostu by go nie byłoby. Brzozowski w *Pamiętniku* próbuje snuć przypuszczenie, że być może „i bez niego [Przybyszewskiego] miałyby miejsce to samo”, dodaje wszak zaraz: „Nie było bez niego, lecz z nim”³⁰ [podkr. – G.M.]. Supozycja, że Przybyszewski był kimś więcej niż jednym z inspiratorów kolejnych etapów jego filozoficznej myśli, zdaje się potwierdzać wyznanie złożone u kresu życia, kiedy Brzozowski napisze w *Pamiętniku*, że Przybyszewski „pisarzowi w wielu względach zaszkodził”³¹. Formułował to wprost: „Zanadto przejąłem się myślą, że pisanie, tworzenie, jest to wyrażanie siebie,

²⁹ Por. H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York 1973; 2d ed., 1997 (tegoż, *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002).

³⁰ S. Brzozowski, *Pamiętnik*, dz. cyt., s. 38.

³¹ Tamże.

nie zaś tworzenie jasnych i zdolnych trwać w słowie przedmiotów myślowych³².

Brzozowski w młodości marzył o tym, by jego powieści osiągnęły tę samą rangę co powieści autora *Homo Sapiens*³³. W dojrzałym wieku żałował, że zanadto uległ jego wpływowi. Trakt inspiracji był wyłącznie jednokierunkowy. Autor *Idei* nie był dla Przybyszewskiego twórcą ważnym. Jego listy zawierają nieliczne informacje o towarzyskich kontaktach³⁴, odpowiedzią na laudacyjne recenzje są kurtuazyjne komplementy na temat „pierwocin subtelnych krytycyzmu Brzozowskiego”³⁵, a we własnej syntezie Młodej Polski (*Szlakiem duszy polskiej*, 1917), napisanej wiele lat po śmierci autora *Legandy Młodej Polski*, Przybyszewski przyzna „jego tworowi krytycznemu [...] niezmierną artystyczną wartość”³⁶, i usytuuje go w jednym szeregu z... Przesmyckim i Feldmanem.

³² Tamże

³³ S. Brzozowski, *Listy*, t. 2, dz. cyt., s. 525–526.

³⁴ Tych wzmianek jest niewiele. Parę tygodni po tragedii w Tyflisie, 2 sierpnia 1900 r., pisze do Anieli Pająkówny „Do Brzoz[owskich] prawie nie chodzę, bo wolę już głód cierpieć, jak znośić to ponure milczenie” (S. Przybyszewski, *Listy*, t. 3, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, Wrocław 1954, s. 556). Listy Jadwigi z 1902 r. wskazują na znajomych, którzy odwiedzali ich w Warszawie, a wśród których był S. Czepiel-Brzozowski (S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, oprac. S. Helsztyński Warszawa 1937, s. 277, przypis 1); w lipcu 1904 r. w liście do Wilhelma Feldmana Przybyszewski prosi o przekazanie pozdrowień: „Brzozowskiego pozdrów Pan jak najserdeczniej, w tych dniach wyślę do niego list” (t. 3, s. 560); a w 1906 r., kiedy Przybyszewscy wracali z Zakopanego do Torunia i po drodze odwiedzili Feldmanów w Krakowie, natknęli się na parę osób, w tym S. Brzozowskiego (t. 2, s. 403, przyp. 61).

³⁵ List do Jana Lorentowicza, Warszawa, styczeń 1904, w: S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, dz. cyt., s. 318.

³⁶ S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1917, s. 147 i 175.

3.

Odwołując się do teorii Blooma, można rzec, że wielkie starcie Brzozowskiego z inspirującym Mistrzem i tworzenie antytetycznej wobec niego teorii poprzedziła faza wiernego podążania śladem jego myśli. Widoczne jest to zwłaszcza w rozprawie *O Stanisławie Przybyszewskim* (1902–1903), która za życia Brzozowskiego – co zastanawiające – nie ukazała się drukiem, nie została także włączona do żadnej z jego książek, choć niejednokrotnie Brzozowski tak czynił z wczesnymi tekstami publikowanymi na łamach czasopism. Henryk Drzewiecki, podając rozprawę do druku w „Drodze” w 1928 roku, napisał, że najprawdopodobniej była ona przeznaczona do serii „Książki dla Wszystkich” Arcta, ale być może została wycofana przez cenzurę³⁷. Być może było jednak inaczej – może to sam Brzozowski zrezygnował z opublikowania tego tekstu, który zbyt mocno dokumentował ówczesną zależność jego myśli od autora *Confiteor*.

Rozprawa o Przybyszewskim, bardzo obszerna i szczegółowo omawiająca główne problemy i tematy jego twórczości, napisana jest w tonie niewolniczo afirmacyjnym. Brzozowski nie interpretuje Przybyszewskiego z pozycji zewnętrznego obserwatora/krytyka, lecz dokonuje interioryzacji jego myśli, teorii i poglądów³⁸. Eseje *Zur Psychologii des Individuums* (*Z psychologii jednostki twórczej*, które Przybyszewski napisał, mając 24 lata, czyli tyle samo, ile Brzozowski interpretujący jego pisma) określa jako „genialne”, niemal literalnie przejmując koncepcję twórczego indywiduum, obdarzonego nerwową hipersensytywnością, percypującego świat intensywniej niż inni ludzie i odczuwającego własną ekskluzywność wobec „mar-

³⁷ Jak pisze Drzewiecki, rozprawa ta w niewiadomy sposób znalazła się w posiadaniu ks. dr. Koneckiego z Pabianic, który przekazał ją Irzykowskiemu, a ten Henrykowi Drzewieckiemu.

³⁸ Brzozowski dwa razy tylko pozwala sobie na nieśmiały sprzeciw wobec apodyktycznych sądów Mistrza: kwestionując negatywne opinie Przybyszewskiego na temat Maupassanta i Woltera czy zachwyty twórczością D'Aureville'ego oraz zwracając uwagę na pozbawienie kobiety podmiotowości.

nej” rzeczywistości. Brzozowski powtórzy też za Przybyszewskim, że „treścią świata najbardziej zasadniczą jest cierpienie i ból”³⁹. Jednostka kulturotwórcza spostrzega więcej, odczuwa więcej, w konsekwencji – cierpi więcej. „Przybyszewski zasłużył sobie na tytuł protokółisty tortur dokonywanych przez świętą Inkwizycję przyrody na „nieszczęsnym wygnańcach Ewy”⁴⁰ – stwierdzi, wierząc w to, że autor *Dzieci szatana* nie tylko zdiagnozował antropologię i ontologię doloryzmu, lecz także został „przez imienny dekret Opatrzności wyznaczonym do okazania ludzkości, jakie bezmiary bólu zdolni są oni zawrzeć w swej duszy”⁴¹.

Przybyszewski zwrócił uwagę Brzozowskiego na proces wyzwalania się jaźni z zakłamujących ją, zinterioryzowanych norm społecznych, „wywłaszczenie z posiadanego kiedyś królestwa pewności i wiary”⁴², prowadzące do duchowej martyrologii. Friedrich Nietzsche i Richard Avenarius podważyli pojęcie prawdy i obnażyli nowoczesny kryzys podmiotu, ale to Przybyszewski pokazał groźne skutki unieważnienia esencjalistycznego modelu podmiotowości, który zakładał tożsamość myśli i bytu, a z człowieka-podmiotu czynił podstawę poznania i centralny punkt odniesienia. Zdanie zawarte w młodzieńczej *Totenmesse* (1893; polskie *Requiem aeternam*): „my późno urodzeni przestaliśmy wierzyć w prawdę”, powracać będzie *in extenso* wielokrotnie w pismach autora *Idei*⁴³. Dla Brzozowskiego teologia rozpaczy Przybyszewskiego była najbardziej przenikliwym świadectwem sejsmicznego uskoku nowoczesności i odpowiedzią na nihilizm epoki.

Interesujące, że relacjonowany przez Brzozowskiego antropologiczny projekt autora *Synagogi szatana*, w którym podmiot jest

³⁹ S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 4, s. 345.

⁴⁰ Tamże, s. 349.

⁴¹ Tamże.

⁴² S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 5, s. 462.

⁴³ Np. w *Głosach wśród nocy* pisze: „dla nas – dzieci schyłku XIX wieku, dla nas, którzy bez nadziei i radości witamy jutrzeńkę nowego stulecia” (S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy*, dz. cyt., s. 133).

odarty z substancjalności, neurotyczny i psychopatologiczny, zde-terminowany i przerażony życiem, nie wywołuje w interpretatorze słów krytyki. Wręcz przeciwnie, Brzozowski pisze: „Niewielu pisarzom udało się oddać z taką siłą, jak widzimy to u Przybyszewskiego, myśl, że człowiek jest tylko ślepą igraszka jakiejś obcej, tającej się w nim i chytrej istoty”⁴⁴. Zastanawiające jest także to, że w rozprawce o Przybyszewskim niewiele miejsca poświęca krytyk rekonstrukcji estetycznych poglądów autora *Confiteor*⁴⁵. Teorie Przybyszewskiego zostaną natomiast włączone do tekstów, w których Brzozowski będzie prezentował własne koncepcje artystyczne, do czego jeszcze wrócę.

Przybyszewski interesował Brzozowskiego przede wszystkim jako „człowiek tragicznego światopoglądu”⁴⁶ i w jakimś sensie własną teorię tragedii autor *Idei* sformułował z jego inspiracji. W recenzji *Skarbu* Leopolda Staffa (z 1905 r.) znajduje się interesujący *passus* poświęcony pojęciu tragiczności:

Tragedia rodzi się z najbardziej natężonego, do szczytu, do ostatecznego kresu doprowadzonego życia. [...] Poprzez najwyższe upojenie sobą ujrzany kres – oto tragedia. Poznanie własnej niemocy wytrysnąć może jedynie z uniesienia naszą potęgą. Takie tylko samozaprzeczenie jest istotne, które zrodziło się z najwyższej autoafirmacji. Kto nie zna siebie, nie może siebie utracić. Kto nie zaznał szału bycia sobą do dna, kto nie zaznał upojenia na szczycie swej jaźni, kto sam sobie nie stał się boskim pijaństwem, dla tego szal nicości istnieć nie może⁴⁷.

⁴⁴ S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 5, s. 465.

⁴⁵ Brzozowski zauważa, że niestałość i zmienność nastrojów powodowała, iż Przybyszewski nie zamykał dzieł w logicznych formach, a siła uczuć kierowała go ku ich odtwarzaniu. Podkreśla, że zadaniem sztuki jest odtwarzanie uczuć potężnych, głównie miłości. Zdawkowo natomiast wspomina o koncepcji nagiej duszy i absolutu.

⁴⁶ S. Brzozowski, *Przybyszewski jako poeta tragiczny. Z powodu wystawienia „Matki”*, dz. cyt., s. 557.

⁴⁷ S. Brzozowski, *Leopold Staff: „Skarb” – tragedia w trzech aktach (1905)*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. T. Szkołut, Kraków 2008, s. 155. Najkrótsza konkluzja tu zwarta brzmi: „To jedno jest nieodzow-

To Przybyszewski zsyntetyzował, zdaniem Brzozowskiego, całą modernistyczną wiedzę o tragiczności bycia twórcą, o dokuczliwym dla „artysty chorej duszy” paradoksie wyrażania egzystencjalnego niepokoju i bólu istnienia. Brzozowski pisał, że tragizm autora *Mszy żałobnej* to „sięganie w głąb, aż do dna każdej sprawy ludzkiej, każdej strony istnienia”⁴⁸. W recenzji *Śniegu* sformułuje to bardziej precyzyjnie:

Tragizm Przybyszewskiego to nieustanna, podkład jego twórczości stanowiąca wizja otchłani, w której znikają i zatracają się wszystkie wartości. [...] Tragizm Przybyszewskiego polega na ciągłym poczuciu, że wewnętrzna logika wszelkiego istnienia prowadzi je do nieuchronnej zagłady⁴⁹.

Przybyszewski odkrył, iż ontologiczne jestestwo człowieka zagrożone zostało nicością i jego teologia rozpaczy była odpowiedzią na nihilizm epoki i katastrofizm ontologiczny. Brzozowski w artykule o Avenariusie, opublikowanym kilka miesięcy wcześniej, napisał, że „od empiriokrytycyzmu do bezwzględego nihilizmu krok tylko”⁵⁰. Podobnie jak Przybyszewski w nihilizmie upatrywał największe zagrożenie, jakie rysowało się na horyzoncie nowoczesności.

4.

„Zadłużenie” u Przybyszewskiego, jeśli można użyć buchalteryjnego określenia, zaświadcza także inne teksty Brzozowskiego, publikowane w „Głosie” w 1903 roku, a zwłaszcza te, w których młody krytyk próbuje formułować własne koncepcje estetyczne.

ne: natężenie życia aż do orgiastycznego samozniszczenia poprzez samoupojenie. Gdzie się z tym spotykamy, z tragedią mamy do czynienia” (s. 156).

⁴⁸ Tamże, s. 558.

⁴⁹ S. Brzozowski, *Śnieg*, „Głos” 1904, nr 10, s. 153.

⁵⁰ S. Brzozowski, *Filozofia czystego doświadczenia. Ryszard Avenarius*, w: te: goż, *Idee*, dz. cyt., s. 70.

W manifestcie *My młodzi* przejmuje kategorię szczerości Przybyszewskiego, opowiadając się za wszystkim, co jest „bezwzględnie, prawdziwie, głęboko szczerym”⁵¹, a społeczne tendencje młodego pokolenia poddaje znaczącej subwersji.

Satanizmy, okultyzmy, demonizmy to wszystko tylko symptomy rozpaczycy dusz, które o swojej dodatniej wartości społecznej zwątpiły – pisze Brzozowski i z konkluzji tej wyciąga pozytywny wniosek – Powrócić młodemu pokoleniu wiarę w tę jego dodatniość jest potrzebą najbardziej palącą⁵².

Już w tym programowym tekście, opublikowanym na początku 1903 roku, pojawia się zapowiedź filozofii czynu (w której nietrudno dostrzec Nietzscheańską inspirację):

My młodzi nie jesteśmy czczym i jałowym Nie, przeciwnie, tkwi w nas zapowiedź jakiegoś wielkiego może i twórczego Tak. Owa nowa jakość nie jest tu jednak jeszcze dokładnie precyzowana: „szczerść bezwzględna, głębokie życie duchowe, uduchowanie wszystkich stosunków społecznych, pogłębienie sztuki i uczynienie jej prawdziwie ludzką” – oto nasze hasła⁵³.

To, że autor *Confiteor* ciągle jeszcze jest Mistrzem Brzozowskiego, wyraźnie ujawnia się w ogłoszonym w numerze 50 „Głosu” (1903) artykule *O nowej sztuce*, w którym zależność od teorii sztuki Przybyszewskiego widoczna jest nie tylko w tytule tekstu. Brzozowski podejmuje tu niemal literalnie koncepcję „sztuki duszy”, pisząc: „Prawdą dzieła sztuki jest jego równoważność jako wyrazu stanu duszy, który je zrodził, a nie zaś zgodność z tak zwaną rzeczywistością”⁵⁴. Przybyszewski przeciwstawiał „sztuce mózgu”, zaspokajającej potrzebę referencjalnego złudzenia – „sztukę duszy”, która odwraca

⁵¹ S. Brzozowski, *My młodzi*, „Głos” 1903, nr 5 i 8; przedruk w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977.

⁵² Tamże, s. 138.

⁵³ Tamże, s. 139.

⁵⁴ S. Brzozowski, *O nowej sztuce*, w: *Programy i dyskusje...*, dz. cyt., s. 457.

się od akcydentalnego świata fenomenów i zwraca ku Absolutowi (pierwotnym, pansakralnym źródłom). Brzozowski przejmuje to rozróżnienie, powtarzając sformułowania zawarte w manifestach Przybyszewskiego ogłoszonych w krakowskim „Życiu”: „Sztuka poprzedniego okresu mówiła o odtworzeniu rzeczywistości. [...] Jedyną rzeczywistością jest dusza, ja twórcze, dążące, stwarzające wartości, stanowiące sobie cele”⁵⁵. Choć już w tym *passusie* zawarta jest istotna różnica, bowiem dla Przybyszewskiego sztuka eksplozji duszy zasadza się nie na inwencji, lecz czystej ekspresywności, natomiast „dusza” Brzozowskiego otwiera się na inwencyjność i działanie, co niebawem doprowadzi do koncepcji duchowego czynu, wartościotwórczego i społecznie efektywnego.

Brzozowski we wczesnej fazie działalności krytycznej był pod mocnym wpływem poglądów Przybyszewskiego, co widać także w tekście poświęconym interpretacji twórczości Sienkiewicza (*Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, „Głos” 1903), w którym oceny autora Trylogii dokonuje poprzez „narzędzia” teorii sztuki Przybyszewskiego, zarzucając Sienkiewiczowi, że fabuła odgrywa u niego zbyt wielką rolę („Ci ludzie wszyscy żyją tylko o tyle, o ile są widziani, w nich samych nie dzieje się nic”), że brak u niego „tragicznej mocy wielkiego przewycięzania wszelkich trudności i rozdwojeń”, a także – co szczególnie warte podkreślenia – Brzozowskiemu nie podoba się, że

Zdania są proste i logiczne – nic dziwnego: w twórczości tego pisarza nie ma żadnych pierwiastków i czynników, które rozsadałyby wszelkie ustalone gramatyczne i logiczne formy, domagając się jakichś nowych, nieznanych skojarzeń i zestawień⁵⁶.

To ostatnie sformułowanie odsyła bezpośrednio do manifestu Przybyszewskiego *O nową sztukę*, w którym prawodawca polskiego modernizmu pokazuje, że w „nowej sztuce” przejrzyście

⁵⁵ Tamże, 459.

⁵⁶ S. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, w: *Programy i dyskusje...*, dz. cyt., s. 170, 174, 175.

i klarowność zastąpione zostają alogicznym łańcuchem myśli i obrazów, ale za pozornym chaosem poetyckiej tekstury kryje się głębokie wewnętrzne powinowactwo. Brzozowski zdaje się akceptować przeświadczenie Przybyszewskiego, że logiczna asocjacja mogłaby się dokonywać w rozmaitych wariacjach, asocjacja uczuciowa jest jedna i niepowtarzalna, ponieważ odbywa się poza kontrolą rozumu, w najgłębszych warstwach podświadomości. W artykule *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe* powtórzył wszak za Przybyszewskim: „Rzeczywistość bowiem artysty, to jego dusza: i jeden, i ten sam fakt dla różnych artystów ma bardzo różne znaczenie”⁵⁷.

Także projekt krytyki literackiej, w której dominującą rolę odgrywa empatyczne utożsamienie, wydaje się zainspirowany koncepcją Przybyszewskiego, wedle której proces percepcji dzieła sztuki odzwierciedla akt tworzenia: czytelnik aktywizuje obszary swej podświadomości i uruchamia łańcuchy asocjacji. Zdaniem młodego Brzozowskiego, krytyk powinien rezonować z wnętrzem tekstu, być obdarzonym syntetyzującą „intuicją duszoznawczą”.

Podsumowując te skrótowe z konieczności analizy porównawcze, można zaryzykować tezę, że twórczość Przybyszewskiego w intelektualnym rozwoju młodego Brzozowskiego pełniła funkcję „Sceny pierwotnego Pouczenia”, by odwołać się do Bloomowskiej psychoanalizy. Że Przybyszewski odgrywał rolę agonu – twórcy zagrożąco potężnego, którego wpływ był na tyle silny, że mógł budzić lęk. Lęk przed wpływem. Od 1904 roku Brzozowski będzie się stopniowo wyzwał z poddańczej zależności od Mistrza młodości, poszukując – upraszczając cały skomplikowany proces myślowy – innego niż Przybyszewski „Absolutu”, który dostrzegł w czynie i pracy.

⁵⁷ S. Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, „Głos” 1903, nr 41 i 42; w: *Programy i dyskusje...*, dz. cyt., s. 489.

5.

Mechanizm agonu polega na tym, aby spod wpływu Mistrza się wyzwolić. Kinetyczny i dynamiczny strumień myśli Brzozowskiego zmieniał kierunki, zawłaszczał nowe obszary. Brzozowski po krótkiej fascynacji twórczością Przybyszewskiego odwróci się od jego pasywistycznego „indywidualizmu metafizycznego” (*Współczesna krytyka literacka*; 1907) i autora *Confiteor* nazwie „metafizykiem estetyki”, zarazem przyznając, że to właśnie on dał najtragiczniejszą diagnozę społeczno-etycznych konsekwencji procesów modernizacji, które pozbawiły człowieka zadomowienia w bycie, oddały we władanie instynktów i sił nieświadomych oraz rozbiły spójny, uporządkowany i antropocentrycznie uformowany obraz świata. Brzozowski napisze w *Głosach wśród nocy*, że

Przybyszewski był potężnym protestem przeciwko całemu jezuityzmowi, podkopującemu w najgłębszych jej korzeniach prawość duchową człowieka, protestem przeciwko eudajmonistycznym, deterministycznym i ewolucjonistycznym itd. itd. teoriom postępu, etykom, teoriom poznania. Ten rzekomy wróg społeczeństwa, właściwie najtragiczniej wyczuł i wyraził grozę niebezpieczeństwa, jak nigdy może przedtem⁵⁸.

Przybyszewski dał najbardziej przejmujący wyraz „wstrząsu duchowego”, jakiego doświadczała ówczesna epoka. Także Brzozowski wyczuwał, że

Moment współczesny w filozofii to moment tragicznego napięcia, w którym czuje się, że lada chwila nastąpi coś, co wszystkiemu, czym obecnie się zajmujemy lub usiłujemy zająć – odbierze wszelkie znaczenie. Moment *par excellence* wulkaniczny⁵⁹.

Dla autora *Dzieci nędzy* utrata bezpieczeństwa i tożsamości oraz destrukcja spójnej wizji świata były źródłem poczucia wydziedziczenia

⁵⁸ S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy*, dz. cyt., s. 114.

⁵⁹ S. Brzozowski, „Miriam” – *zagadnienie kultury* („Głos” 1904, nr 45–52), w: *Programy i dyskusje...*, dz. cyt., s. 399.

czenia z bytu, permanentnego zagrożenia w odczarowanym świecie, egzystencjalnego i ontologicznego chaosu. Podmiot wyłaniający się z dzieł Przybyszewskiego jest podmiotem utraty⁶⁰. Podmiot Brzozowskiego przekształca się w podmiot czynu i pracy.

Patrząc na Mistrza młodości już z pozycji przewyciężenia „bezwzględny indywidualizm”, Brzozowski przyzna jednak, że Przybyszewski

wyszedł z tego samego duchowego i myślowego piekła [co W. Berent – G.M.]. Tylko jest on i śmielszy, i konsekwentniejszy. Jest w nim tragiczna potęga całkowitości. Logika myślowa, kościec dialektyczny jego pierwszych powieści odznacza się niezwykłą zwartością. Oparte są one na konstrukcji, którą przewyciężyć można duchowo tylko u samych jej podstaw, inaczej bowiem pozostanie ona nienaruszona⁶¹.

Brzozowski uczynił głównym obiektem swego zainteresowania badanie sieci społecznie utrwalonych symboliczno-językowych systemów znaczeń dyskursów naszej kultury⁶². Przybyszewski, według Brzozowskiego, obnażył ideologie nieodpowiedzialności, do jakich zalicza monistyczne i empiriokrytyczne systemy filozoficzne, które ludzką, osobistą odpowiedzialność zastępują bezosobowymi mechanizmami. Nowoczesnym społeczeństwem rządzą pozaludzkie prawa, wytworzone przez człowieka, ale wyrwane spod jego kontroli – autopojetyczne systemy (mówiąc językiem Luhmanna⁶³), które indukują i infekują się nawzajem. I to jest atmosfera, z jakiej wyrasta twórczość Przybyszewskiego: „Poczucie beżsiły, poczucie, że się jest kółkiem poruszonym przez jakiś potworny aparat, a jednocześnie odpowiedzialnym za to, co ten aparat

⁶⁰ Tak definiuje Samuel Weber podmiot nowoczesny jako podmiot doświadczający utraty transcendencji; por. *Genealogy of Modernity: History. Myth and Allegory in Benjamin's 'Origin of the German Mourning Play'*, MLN 1991, r. 106, nr 3, s. 465.

⁶¹ S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, dz. cyt., s. 130.

⁶² Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1977, s. 129.

⁶³ Por. N. Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1999.

sprawia”⁶⁴. Na innym miejscu sformułuje to dobitnie: „Przybyszewski jest to ktoś, człowiek duchowo odpowiedzialny”⁶⁵.

Brzozowski znakomicie deszyfruje palimpsestowe pismo Przybyszewskiego, jego utajoną prawdę o udrękach i lękach zbiorowej egzystencji, i przenikliwie zauważa, że „Mimowolne, mimowiedne, niepodobne do usunięcia, do zrzucenia z siebie współnictwo w nieustannie popełnianych podłościach, okrucieństwach, zbrodniach, to jest stan duszy współczesnego człowieka”⁶⁶. Za najznakomitszego wyraziciela tego duchowego stanu uważa Stanisława Przybyszewskiego:

Przybyszewski jest wyrażeniem tego, co czyni życie nowoczesne z człowieka. [...] Przybyszewski nie jest pisarzem społecznym w przeciętnym znaczeniu słowa. On jest czymś więcej – świadkiem martyrologii człowieka, duszy twórczej w obecnym społeczeństwie, On jest tą treścią, jaka musi mieć człowiek współczesny w sobie, gdy jest szczery: rozpaczy⁶⁷.

Autora *Synów ziemi* nazywa „człowiekiem rzeczywistym”, boleśnie prawdziwym i do bólu szczerym, i to odróżnia go od wszystkich przedstawicieli „misz-maszu nowoczesnego”⁶⁸. Ale mitologia rozpaczy nie przestaje być tylko mitologią, rodzajem pasywnej dezercji z rzeczywistego świata. „Tej filozofii trzeba przeciwstawić inną” – powie Brzozowski. – „Tej wierze rozpaczy – wiarę entuzjazmu lub miłości”⁶⁹. Sam filozofii rozpaczy przeciwstawi filozofię pracy.

⁶⁴ S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, dz. cyt., s. 133

⁶⁵ S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka*, dz. cyt., s. 255.

⁶⁶ S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, dz. cyt., s. 133.

⁶⁷ Tamże, 133.

⁶⁸ S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka*, dz. cyt., s. 265.

⁶⁹ Tamże, s. 255.

6.

Stanisław Borzym w 1974 roku kończy swój szkic poświęcony ideowym koneksjom Brzozowskiego i Przybyszewskiego pytaniem: „czy scharakteryzowana sytuacja, w której Przybyszewski [...] występuje jako mistrz Brzozowskiego, stać się może w naszych oczach nobilitacją twórczości Przybyszewskiego, czy zdezawuowaniem poglądów Brzozowskiego?”⁷⁰. Sądzę, że z dzisiejszej perspektywy pytanie to przestaje być zasadne. Przybyszewski był jednym z najważniejszych wydarzeń wczesnej nowoczesności⁷¹, zatem nic dziwnego, że także w pisarstwie Brzozowskiego pozostawił wyraźny efekt inskrypcji, który można nazwać śladem agonu. Autor *Głosów wśród nocy* był pierwszym wybitnym myślicielem, który rozpoznał i trafnie ocenił najważniejsze sensy jego (wczesnego) pisarstwa.

⁷⁰ S. Borzym, *Brzozowski a Przybyszewski: koneksje ideowe*, dz. cyt., s. 310.

⁷¹ Tę tezę rozwijam w książce *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.

PRZYBYSZEWSKI I DEMONY WCZESNEJ NOWOCZESNOŚCI

Pusta transcendencja

Jednym z centralnych zdarzeń wczesnej nowoczesności była „śmierć Boga” i wynikające z tego faktu nihilistyczne konsekwencje¹. Antropoteizm Ludwiga Feuerbacha, anarchizm metafizyczny Maxa Stirnera, pozytywistyczny materializm, naturalizm i ewolucjonizm, przygotowały paradygmata, którymi dobitnie uświadomił Friedrich Nietzsche. W odpowiedzi na radykalną zmianę poczucia sensu rzeczywistości, z jednej strony, rodzi się dekadenski nihilizm, z drugiej – odradzają się alternatywne systemy religijne oraz ezoteryka, traktowana jako ponętna forma komunikacji ze zdegradowanym przez myśl filozoficzną transcendentnym *sacrum*.

Twórczość Stanisława Przybyszewskiego, który był nadzwyczaj wrażliwym barometrem przemian cywilizacyjnych, wyczulonym na ich podziemne prądy, znakomicie oddaje stan anomii, w jakim znalazło się nowoczesne indywiduum, pozbawione egologicznej podmiotowości, systemu aksjonormatywnego i perspektywy wieczności. Polski pisarz, który katolicyzm miał niejako „zakodowany we krwi” (ślady tłumionej religijności przebijają przez całą jego twórczość), dojrzewający artystycznie w europejskiej przestrzeni – w wielokulturowej

¹ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, passim.

berlińskiej metropolii – mocno reagował na ledwo rozpoznawalne symptomy choroby ówczesnej kultury. Obecne w jego twórczości blasfemie i demonomanie są ekspresją pankosmicznej traumy, wyrażają wewnętrzną psychomachię epoki, rozgrywającą się między sakralnością, będącą w stanie utraty, i nihilistycznymi prądami podmywającymi jej fundamenty².

Szatan i inwersje

Temat szatańskości / demoniczności świata zajmował Przybyszewskiego przez całe życie, począwszy od wczesnych esejów o Edwardzie Munchu i Gustavie Vigelandzie, oraz rozprawy *Synagoga szatana*³, po ostatni literacki tekst – demonologiczną powieść *Il regno doloroso* (1923)⁴. Dialog z koncepcjami nihilizmu („świata bez Boga”) Przybyszewski prowadził, wykorzystując satanistyczno-gnostyckie fantazmaty, które umożliwiają mu werbalizację trwogi przed metafizyczną pustką i pozwalają uporządkować absurd/ chaos świata, przyporządkowując zło sferze materii. Teologia gnozy,

² Niektóre z zawartych w tym tekście tez mają szersze rozwinięcie w mojej książce *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.

³ S. Przybyszewski, *Die Synagoge des Satans. Ihre Entstehung, Einrichtung und jetzige Kritik*, Berlin 1897. W języku polskim opublikowane zostały tylko fragmenty książki – w „Życiu” 1899, nr 4 i 5 (*Synagoga szatana. I. Powstanie i tworzenie*, z powodu druku tej rozprawy skonfiskowany został przez cenzurę nr 5) oraz w „Młodości” 1900, z. 2. W tłumaczeniu autora ukazała się także zmieniona wersja innego fragmentu niemieckiego oryginału, zatytułowana *Synagoga szatana. Przyczynek do psychologii czarownicy*, Warszawa 1902. Całość została udostępniona w przekładzie na język polski (autorki niniejszej książki) dopiero w sto lat po jej napisaniu (S. Przybyszewski, *Synagoga szatana. Powstanie, rozwój i dzisiejsze znaczenie*, przeł. G. Matuszek, w: tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, red. G. Matuszek, Kraków 1997, s. 158).

⁴ Powieść ta osnuta jest wokół słynnego procesu czarownic, przeprowadzonego w baskijskiej prowincji Labourt w 1610 r.; zostaje w niej zadane fundamentalne pytanie o ontologiczny status człowieka i teologiczną strukturę świata.

która u początków wszechświata dostrzega kosmiczną katastrofę (rozpad pierwotnej Jedni, boskiej pleromy), pozwala wskazać przyczyny zła i wyjaśnić fiasko teodycei, a także wytłumaczyć źródło pierwotnego, archetypicznego lęku, przypisanego kondycji ludzkiej, bardzo mocno odczuwanego w epoce *fin de siècle*'u.

Jak słusznie zauważyła Agata Bielik-Robson, zawierzenie głoszonemu przez gnozę lękowi prowadzi do pomylenia „odrazy do bytu doczesnego z pragnieniem duchowości”⁵ i sprzyja spekulacjom metafizycznym opartym na repulsji wobec bytu i istnienia. Taką inwersyjną konstrukcją wydaje się satanizm Przybyszewskiego, uruchamiający heretycki „archetekst”, zbudowany na gnostycko-manichejskim micie dobrego i złego boga⁶, nicujący semantykę wielkiej fabuły chrześcijaństwa. W swej satanologicznej rozprawie polski autor tworzy mitohistorię satanizmu, od czasów średniowiecznych po współczesne, próbując udowodnić, że był on skrajną inwersją religii judeochrześcijańskiej i konsekwencją rozwoju instytucji Kościoła, który narzucił ideał uległości i naśladowania i stłumił naturalną witalność człowieka. Wprowadzenie celibatu, wykluczenie kobiety, religijne i instytucjonalne restrykcje „grzechu” miały – jego zdaniem – działanie patogenne i wywołały nie tylko powrót do archaicznych wierzeń i obrzędów, lecz także transgresyjnych zachowań.

Polski modernista zapewne podpisałby się pod stwierdzeniem Jeana Baudrillarda, że „Wszystko, co wyzbywa się swej części przekłętej, przypieczętowuje własny zgon”⁷, bowiem energia Zła

⁵ A. Bielik-Robson, *Horror! Horror! Lęk jako tabu nowoczesności*, w: tejże, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 321.

⁶ Przybyszewski pisze w pierwszym akapicie swojej rozprawy: „Istnieją dwaj odwieczne przeciwstawieni sobie bogowie, dwaj stwórcy i dwaj władcy, bez początku i końca. Dobry bóg stworzył duchy, czyste istoty. Jego królestwo jest niewidzialne i doskonałe, nie zna ni walki, ni bólu. Zły bóg stworzył świat widzialny, cielesny, przemijający. Stworzył ciało i namiętność, ziemię z jej walką, cierpieniem i rozpaczą, niezmierny padół płaczu. Stworzył naturę, która wytwarza tylko ból, rozpacz i zbrodnie” (tegoż, *Synagoga szatana*, dz. cyt., s. 158).

⁷ J. Baudrillard, *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 119.

jest konieczna dla wewnętrznej równowagi świata. Fiksację Przybyszewskiego na psycho- i ontopatologiach można więc traktować jako rozpaczliwą próbę scalenia rozpadającego się świata. Zło i jego bóg, Szatan, staje się ważnym przedmiotem literackich eksploracji.

W „diabologicznych” tekstach Przybyszewskiego ukryta jest ważna supozycja: pytanie o to, czy Szatan (i sabat) naprawdę istnieje, czy jest tylko symulakrem, złudnym tworem przerażonej wyobraźni, kłamstwem zastępującym pusty znak boskiej (nie)obecności. W powieści *Il regno doloroso* w maski średniowiecznych inkwizytorów przebrał się podmiot nowoczesny, który rozlicza Boga i lituje się nad marnością świata, jaki stworzył⁸. Sędzia-inkwizytor, w nic niewierzący cynik i „literat”, rozpoznaje w sabacie przestrzeń imaginyjną – piekło indywidualnej i zbiorowej nieświadomości.

Tak jak opisani przez Przybyszewskiego średniowieczni inkwizytorzy odsłaniali *stigmata diaboli*, tak ówczesni psychoanalitycy (Freud) „odkrywali *stigmata* perwersyjnych poruszeń i ich negatywu”⁹. Freud konstatawał w pracy *Totem i tabu* (1912–1913), że procesem kulturowym rządzi zasada, zgodnie z którą poprzedni szczebel właśnie dlatego, że zostaje przewyżczony i odparty przez szczebel wyższy, istnieje dalej obok niego w poniżonej formie, powodując, że obiekty jego czci przeobrażają się w obiekt odrazy¹⁰. Jeśli kultura oznacza permanentne wytwarzanie abiektywnych światów alternatywnych, bocznych czy podziemnych, to można

⁸ Warto zaznaczyć, że spod demonologicznych opisów boga ciemności prześwituje dekadentcki obraz smutnego Szatana, cierpiącego, znudzonego, przepelnionego melancholią: „Wyglądał zmęczony, jakby z tortur zdjęty, a cały był odziany płomieniami [...]. Przemawiał głosem nieartykułowanym, bardzo znudzonym, nie mniej jednak rozkazującym i tak strasznym, że wszystko naokół drżało. A jednak głos był przepelniony, jak gdyby głębokim smutkiem, a cała jego postać wyrażała dumę wysokiego, ale melancholijnego dostojnika, który jest ustawicznie znudzony” [podkr. – G.M.] (*Il regno doloroso*, Kraków 2003, s. 79).

⁹ W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowinski, Kraków 2009, s. 278.

¹⁰ Z. Freud, *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków*, przeł. M. Poręba i R. Reszke, w: tegoż, *Pisma społeczne*, Warszawa 1998, s. 372.

powiedzieć, że eksploracją królestwa szatana, jakiej podejmuje się Przybyszewski, steruje nowożytna, faustyczna ciekawość poznawcza, za którą kryje się narkotyczne pragnienie poznania przez zło i wstręt¹¹. Już Nietzsche w *Poza dobrem i złem* zauważył, że wstręt znajduje się u początków poznania: podmiot poznający musi pokonać własny lęk i wstręt, by wejść w relacje z nieprzyjemnym, „cuchnącym” obiektem.

Ciekawość i wstręt leżą u podstaw penetracji transgresywnych przestrzeni sabatu, które Przybyszewski poddaje „naukowej” wizualizacji. Na podstawie wielu źródeł rekonstruuje przebieg sabatu i wizerunek boga ciemności. Obraz, jaki rysuje jedna z czarownic z powieści *Il regno doloroso*, przypomina androgynicznego Szatana z kompozycji symbolicznych H. Khunratha wywodzących się z Kabały. W *Synagodze szatana* obraz szatańskiego symulakru oddany został z malarską precyzją:

Od kolan ma nogi kozła ohydneho z kopytami. Twarz czarnego, obrośłego kozła, dwa olbrzymie rogi wyrastają na głowie, a między nimi pali się ogromna pochodnia, której łuna oświeca cały sabat. Oczy, osadzone w głębokich dołach, jarzą się jak rozpalone węgle. Gdy pysk otworzy, jest jak głęboka jama, z której się dymy siarki wydobywają. Piersi ma kobiece, które aż do brzucha zwisają, jedno ramię grube i męskie, drugie miękkie, okrągłe i kobiece, brzuch pokryty jest łuskami i odgraniczony od piersi jakby jakąś krwawoczerwoną tęczą, a u ramion ma dwa olbrzymie skrzydła nietoperza¹².

Władca piekieł nie ma nic wspólnego z eleganckim i wyperfumowanym szatanem romantyków. Piekielny demon został tu uwstrętniony, pokazany jako brzydki, potworny i cuchnący twór; bóg najbardziej odrażających rozkoszy. Równie szczegółowe i potworne są opisy szatańskiej rozpusty, poczynawszy od przygotowań czarownicy do udziału w sabatowych transgresjach, poprzez stenogram celebracji

¹¹ Por. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.

¹² S. Przybyszewski, *Il regno doloroso*, dz. cyt., s. 79.

szatańskiej mszy, po zapisy orgii. Szatańska liturgia opiera się na profanacji świętości, organizują ją zasady transgresji i inwersji, oraz estetyka potworności i blasfemii¹³. Georges Bataille i Michaił Bachtin wiele dekad później odkryją, że świętokradztwo jest elementem strukturalnym samej świętości, wyzwalającym potężne energie afektywne. Periodyczne przekraczanie elementarnych zakazów nie oznacza ich destrukcji, lecz odnowę, w zmiennym rytmie repulsji i atrakcji, w transformowaniu nieczystego w czyste, abiektywne w święte¹⁴.

Jean Baudrillard napisał sto lat po Przybyszewskim, że „Orgia stanowi eksplozywny moment nowoczesności, moment wyzwolenia dokonującego się we wszystkich możliwych sferach”¹⁵, które prowadzi do wyzwolenia politycznego i seksualnego, uaktywnienia rozmaitych mocy destrukcyjnych i nieświadomych popędów, a w konsekwencji do inwolucji wartości. Autor *Dzieci szatana* w orgii dostrzegł wyzwolenie prowadzące ku totalnej destrukcji i rozpoznał, że doświadczenie życia, w którym człowiek („orgiastyczny”) zredukowany jest do popędu seksualnego i popędu śmierci, jest potworne, a świat jako „królestwo szatana” dotknięty jest nicestwieniem. Jest bowiem „samopożerającą się witalnością”¹⁶, co znalazło symboliczny wyraz w scenie uśmiercenia noworodka przez wepchnięcie go na powrót do kobiecych narządów rodnych. To jak

¹³ Przymierze z Szatanem oparte zostaje na inwersji Dekalogu i skrajnej negacji chrześcijańskich wartości: „Zapieram się Boga, Jezusa Chrystusa, Ducha Świętego, Najświętszej Marii Panny, Wszystkich Świętych, Świętego Krzyża. Oddaję się cały twej potędze. Nie będę miał innego boga nad tobą, ponieważ ty jesteś moim bogiem, a ja twoim służebnikiem” (*Synagoga szatana*, dz. cyt., s. 203). Przestrzeń sabatu jest przestrzenią profanacji chrześcijańskich rytuałów i wszelakich zbrodni: kazirodztwa, dzieciobójstwa, bezczeszczenia ludzkich zwłok.

¹⁴ Por. G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999; M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. Goreń, A. Goreń, Kraków 1975.

¹⁵ J. Baudrillard, *Przejrzystość zła*, dz. cyt., s. 5.

¹⁶ Określenie W. Gutowskiego, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 284.

by odwrócenie „kloacznej” teorii Freuda¹⁷, w której dziecko musi zostać wydalone, jak ekskrement, by mogło oddzielić się od ciała matki i zacząć samodzielne życie. Wepchnięcie dziecka na powrót w macierzyńskie, „semiotyczne” (mówiąc językiem Julii Kristevej¹⁸) ciało, jest odmową akceptacji porządku symbolicznego, pozostaniem w przestrzeni abiekcji.

Przestrzeń orgii destruuje porządek kultury, dokonuje nicestwienia wszelkiego sensu oraz wyzwala regresywną transgresję prowadzącą do śmierci. Ale także – co wydaje się istotne – ewokuje przerażenie intronizacją wstrętności, jeśli przyjmiemy, że „wstrętność jawi się jako aktualny szyfr aktualnego stanu ludzkich namiętności i aktualnego stanu dziejów”¹⁹.

Szatańska przestrzeń orgii nie zanika wraz z rozwojem kultury i naporem racjonalizmu, lecz podlega, zdaniem Przybyszewskiego, dalszym transformacjom: w czasach nowoczesnych przekształca się w „czarne msze”²⁰, tingel-tangle, a zwłaszcza diabelskie ideologie, zacadzające umysły. Swą satanologiczną rozprawę kończy supozycją, że Szatan zagraża także współczesnej kulturze. Figurę Szatana można traktować zatem jako ostrzeżenie przed demonami nowoczesności, takimi jak toksyczne/demoniczne ideologie (nihilizm i anarchizm), diabelskie patologie (demony lęku, pychy i obłądę), szaleństwa ciała i duszy (demony płci i sztuki).

¹⁷ Freud podkreśla, że „dziecko rośnie w ciele matki i zostaje z niego wydalone [...] przez otwór odbytniczy” (por. Z. Freud, *O dziecięcych teoriach seksualnych*, przeł. R. Reszke, w: tegoż, *Życie seksualne*, Warszawa 1999, s. 160).

¹⁸ Por. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.

¹⁹ W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*, dz. cyt., s. 172.

²⁰ Przybyszewski relacjonuje przebieg tych szatańskich ceremonii, które zaczęły się od celebracji katolickiej mszy nad nagim kobiecym ciałem, utoczeniem krwi do kielicha z szyi zabijanego dziecka i „wypatroszeniem” jego ciała. Następnie kapłan mieszał krew z winem i hostią sporządzoną ze spalonych ciał dziecięcych. Po konsekracji i przyjęciu tej blasfemicznej komunii następowała seksualna orgia (tegoż, *Synagoga szatana*, dz. cyt., s. 219–220).

Demony nowoczesności – nihilizm i anarchizm

Przybyszewski obnaża dwie najbardziej zagrażające ideologie, jakie zrodziła nowoczesność: nihilizm i anarchizm (o którym pisał w „Gazecie Robotniczej”, że jest „czystym obłąkaniem”²¹), które zdiagnozowane zostają przez niego jako niebezpieczne narzędzia w rękach „złego boga” – prolog przeczuwanej Apokalipsy. Diabelski bohater *Dzieci szatana*, który wyciągnie ostateczne konsekwencje z nauk głoszonych przez rewelatorów epoki (Stirnera i Nietzschego): dokona rzeczywistego odwrócenia wszystkich wartości. Gordon chce zniszczyć świat dla czystego *acte gartuit*: „Zniszczenie jest moim dogmatem, moją wiarą”, „Całe miasta, całe prowincje, cały kraj, świat cały zniszczyć – to dopiero będzie *prawdziwym szczęściem*”²².

Demon nihilizmu zacadza umysły bohaterów Przybyszewskiego. Jego źródłem są ontologiczna rozpacz, nienawiść oraz uczucie obrzydzenia wobec świata: „Przecież ty szerzysz zniszczenie jedynie tylko dlatego, że nosisz w sobie całe piekło nieszczęścia i obrzydzenia. Nie, nie obrzydzenia – obrzydzenie osłabia i pęta energię, ale nienawiści – nienawiści! Nigdy nie wyobrażałem sobie, by człowiek mógł tak chorobliwie nienawidzieć...”²³ – powiada o Gordonie Ostap, jego *alter ego*.

Modernistyczny pisarz pokazuje, że źródłem szatańskiej pandestrukcji nie są (lub nie tylko) społeczno-polityczne uwarunkowania, lecz historyczna nienawiść do społeczeństwa i jego instytucji. Anarchistyczny akt podporządkowany jest zewnętrznym i wewnętrznym przymusom (kompleksom). Terror w *Dzieciach szatana* zdiagnozowany zostaje jako zastępcza reakcja na zahamowane *libido*²⁴ i po-

²¹ S. Przybyszewski, *Co to jest anarchizm?*, „Gazeta Robotnicza” 1897, nr 27.

²² S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, oprac. G. Matuszek, Kraków 1993, s. 7, 156.

²³ Tamże, s. 95.

²⁴ Cierpienie Gordona wynika bowiem z braku zaspokojenia potrzeby aktu defloracji, ponieważ jego ukochana należała wcześniej do innego mężczyzny. Obsesja *virgo intacta* (dręcząca niemal wszystkich bohaterów Przybyszewskiego)

kazany jako paranoiczna idea, która łatwo zakaża „wykluczonych”, ówczesnych *homo sacer*²⁵:

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, nierządnicą i zhańbioną dziewczyną, opuszczoną przez kochankę, więzień i złodziej, literat bez powodzenia i aktor wygwizdany – wszyscy oni są moi! Pomagają mi w pracy. Oni szerzą rozpacz, bunt i wzburzenie. [...] Oni wszyscy, my wszyscy spojeni jesteśmy tym jednym łącznikiem, tą jedną zbrodnią: rozpaczą. Jeden nie zna drugiego, ale wszyscy jesteście braćmi²⁶.

Nowoczesny Antychryst bez trudu gromadzi wokół siebie współczesne „dzieci szatana”. Ruch anarchistyczny zostaje pokazany jako przejaw działalności Szatana, kolejny krok zmierzający do unicestwienia świata. Stirnerowski indywidualistyczny anarchizm staje się w ujęciu polskiego pisarza anarchizmem metafizycznym – satanizmem.

Nihilizm pojęty w aspekcie ontologicznym zakłada, że sam byt dotknięty jest „nicestwieniem”, rozpada się, staje się „anarchiczny”. Bycie jawi się jako słabnięcie i niknięcie. Taki scenariusz zagłady realizuje się w *Dzieciach nędzy* (1913), jednej z bardziej interesujących powieści Przybyszewskiego. Dzieło szatańskiej pandestrukcji rozgrywa się tu w trzech planach: indywidualnej autodestrukcji obłąkanych bohaterów, zniszczenia rodzinnego gniazda, symbolu rodzaju ludzkiego, oraz projektu unicestwienia świata²⁷. Zwłaszcza te dwie

w *Dzieciach szatana* przekształca się w manię niszczenia. I to zwrócenie uwagi na dialektyczne połączenie popędu erotycznego i agresji wyprzedza o wiele lat odkrycia Freuda. Pisałam o tym szerzej w szkicu *Nędza świata bez Boga. O „Dzieciach szatana” Stanisława Przybyszewskiego* (pośłowie do: S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, dz. cyt.).

²⁵ Termin G. Agambena (*Homo sacer. Władza suwerenne i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008).

²⁶ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, dz. cyt., s. 50.

²⁷ Interesującą interpretację *Dzieci nędzy* jako scenariusza zagłady rodu ludzkiego przeprowadził Wojciech Gutowski (por. *Rodzina jako egzystencjalna*

ostatnie metafory zagłady są szczególnie interesujące. Ród Krywłów, naznaczony preontologiczną skazą istnienia, staje się wzorem/znakiem rodzaju ludzkiego, stworzonego i porzuconego przez Boga Ojca, złośliwego demiurga, który ludzi człowieka mirażem nieistniejących rajów. Blasfemiczny bunt wobec „podejrzanego” Stwórcy przeradza się w nihilistyczną konstatację boskiego oszustwa i odkrycie, że Raj jest symulakrem, gatunek ludzki skażony patologią, a życie szaleństwem.

Demony Ja

Utwory Przybyszewskiego przełamują społeczne tabu nie po to, by epatować odbiorcę, lecz rozpoznać to, co wykluczone i „inne”, „niesamowite” i demoniczne, a co ujawnia się poprzez osobowości zdeintegrowane, dręczone przez upiory i sobowtóry, poddawane wewnętrznym psychomachiom. Freud to, co wyparte przez świadomość i powodujące uczucie dziwności istnienia, określił jako Niesamowite (*das Unheimliche*). Przybyszewski ową „dziwność” ujmuje w bardziej uniwersalnych, archetypicznych kontekstach (antycypujących teorie Junga i Lacana). Wedle psychoanalitycznej szkoły Freuda zachowanie człowieka wymuszone jest przez moce nieświadomości, które są irracjonalne i amoralne. Przybyszewski dodaje, że są demoniczne. Odkrywa, że człowiek nowoczesny ma pokłady obcości w sobie („To coś obcego, znajdującego się poza mną”²⁸), jest podmiotem chorym, zdecentrowanym, doświadczającym nieustannego rozpadu.

De(kon)strukcja symulowanego *cogito* (obnażenie mistyfikacji świadomości) przybiera postać destruującej eksplozji, na której

pułapka. O „Dzieciach nędzy” Stanisława Przybyszewskiego, w: tegoż, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008).

²⁸ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*. II. Ola Hansson, przeł. G. Matuszek, w: tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, dz. cyt., s. 69.

zgliszczach pozostają tylko negatywne uczucia i instynkty: rozpacz, lęk, nienawiść, żądza niszczenia. Można powiedzieć, że w utworach Przybyszewskiego ujawnia się to, co Hugo Ball wiele lat później nazwie „anarchią wyzwolonych demonów”²⁹, a co było rezultatem załamania się symbiotycznej relacji między stabilną jaźnią i uporządkowanym światem.

Demon pychy

Podmiot Przybyszewskiego jest podmiotem zdestruowanym, rozbitym, niezdolnym do realnego działania, doświadczającym „panicznego przerażenia” życiem. Poczucie braku, lęk i melancholijną żalobę próbuje zapełnić mocą wyobraźni, snuciem megalomańskich fantazji, eksponującej potęgę wizjonera.

Bohaterowie Przybyszewskiego pragną władzy i dominacji nad światem. „Jestem ponad wszystkim”³⁰, powie bohater *Requiem aeternam*, „Jestem światem sam dla siebie”³¹, stwierdza Falk za Stirnerowskim Jedynym³², „Byłem królem! Bezkresne było państwo moje, a bez granic potęga moja”³³, wyzna bohater *Nad morzem*.

²⁹ Jest to określenie H. Balla użyte w wykładzie o W. Kandinskim (*Hugo Balls Vortrag über Wassily Kandinsky in der Dada in Zürich am 7.4.1917*, „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 1977, t. 51, s. 689).

³⁰ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, w: tegoż, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 53.

³¹ S. Przybyszewski, *Homo sapiens. Po drodze*, Lwów-Warszawa 1923, s. 112.

³² Przybyszewski, podobnie jak cała berlińska bohema (a także Nietzsche), był zafascynowany książką Maxa Stirnera *Der Einzige und sein Eigentum* (1843; *Jedyny i jego własność*), głoszącą totalny bunt przeciwko wszelkim zasadom i ideom: przeciwko Bogu, ludzkości, społeczeństwu, zasadom moralnym.

³³ S. Przybyszewski, *Nad morzem*, w: tegoż, *Poematy prozą*, dz. cyt., s. 286. W kolejnych fragmentach owa moc zyskuje werbalne potwierdzenia: „Panowałem nad pustynią i rajem [...]. Miliony niewolników rzucały się przede mną na kolana i w niemej trwodze korzyły się przed synem słońca i światła. Gdym zapragnął, to wprowadzano rzeki w nowe koryta, a pustynie zamieniano w rozkoszne raje. [...] Najpotężniejszych mocarzy tej ziemi rzuciłem pod me stopy, bogom się

W formy megalomańskiej pychy ubiera samotność bohater *Androgyne* („uczuł wreszcie, że jest sam jedyny na całym świecie”³⁴), a Gustaw z *Dzieci nędzy* sytuuje siebie w wielkościowych fantazjach w boskiej roli: „Ja Kain, ja Judasz [...] sam ten raj stworzyłem, sam kazałem się z niego wypędzić”³⁵.

Lucyfer, demon pychy, przebiera się w różne maski, kusząc bohaterów, jak biblijny wąż, obietnicą transgresyjnego poznania. Stirnerowskie „Ja jestem Ja” urasta do megalomańskiego *grandiose self*, które całą libidinalną energię angażuje w narcystyczną kontemplację siebie i wyłonionych z lustra Ja wielkościowych fantazmatów. Tak jak w mitologii grzechu pierworodnego, opisanym w trzecim rozdziale Księgi Rodzaju, człowiek daje się oszukać demonowi pychy i zaczyna wierzyć w swą omnipotencję.

Megalomańskie urojenia i uzurpacje są wyrazem potrzeby nieustannego potwierdzania własnej wyjątkowości, ciągłego udawania i zakładania masek. Tęsknotę za wszechmocą można by traktować jako regres do stadium pierwotnego narcyzmu i dziecięcego pragnienia omnipotencji, a ich źródło widzieć w narcystycznej ranie. Bohaterowie Przybyszewskiego zdają się tęsknić za pierwotnym „oceanicznym poczuciem wszechpotencji”, jakby nie dokonali przejścia z libidinalnej kateksji własnego *ego* w kateksję do obiektu pozostającego na zewnątrz³⁶, czego konsekwencją jest cechujące psychotyków wycofanie się ze świata realnego w świat urojony. Obraz

odgrażałem, strącałem ich ze świętych piedestałów, bo nie było mocy, która by się mojej porównać dała” (tamże, s. 289–290).

³⁴ S. Przybyszewski, *Androgyne*, w: tegoż, *Poematy prozą*, dz. cyt., s. 444.

³⁵ S. Przybyszewski, *Dzieci nędzy*, Warszawa–Kraków 1913, s. 126–127.

³⁶ Zgodnie z teorią Freuda (*Zur Einführung des Narzismus*, 1914) początkowa faza życia człowieka jest stanem całkowitego narcyzmu i poczucia wszechmocy. Jednostka stopniowo przechodzi z libidinalnej kateksji własnego *ego* w kateksję do obiektu pozostającego na zewnątrz. Jeśli „obiekt zewnętrzny” (matka) nie odpowie pozytywnie, wówczas siła *libido*, niczym odbita od twardej zapory piłka, powraca do *ego*. Wtedy wystąpi „narcyzm wtórny”, stanowiący jądro osobowości psychopatycznej. W Polsce tekst Freuda został opublikowany w „Nowinach Psychologicznych” 1988, nr 5; wypisy z dzieł Freuda zostały załączone do książki K. Pospiszyła, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991.

człowieka winy, kierowanego przez popędy, zastępuje obrazem znieskształconego przez narcyzm człowieka tragicznego³⁷.

Niemal wszyscy bohaterowie Przybyszewskiego (męscy, ponieważ postaci kobiece na ogół pozbawione są podmiotowości) kierują *libido* na własne *ego*, eksponując omnipotente roszczenia i ekshibicjonistyczne zainteresowanie sobą, i tamują w ten sposób możliwość afirmującego kontaktu ze światem³⁸. Główny mechanizm obronny, służący scalaniu rozproszonej tożsamości, okazuje się mechanizmem autodestrukcji.

Demon sztuki

Owo *grandiose self* przypisane jest zwłaszcza artyście. Pojęcie sztuki jako rewelacji „niewyraźnego” sytuuje ją w porządku metafizycznym, unieważniając wszelkie pytania o jej cel i funkcję: „Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy”, pisze Przybyszewski w *Confiteor*³⁹. Ta mistyczna nostalgia prowadzi do sakralizacji sztuki i (auto)konsekracji artysty: „Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta”⁴⁰, oraz nadaniu mu omnipotencji: „Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kielżnany żadnym prawem, nie ograniczany żadną siłą ludzką”⁴¹.

Można rzec, pomijając wszystkie inne konteksty i interpretacje, że koncepcja sztuki, jaką głosił Przybyszewski, zrodziła się z lucyferycznej pychy. Przybyszewski nadaje sztuce władzę absolutnego

³⁷ O takim przeniesieniu pisał H. Kohut m.in. w pracy *Thoughts on Narcissism and Narcistic Rage*, „The Psychoanalytic Studies of the Child” 1972, vol. 27, s. 36–400.

³⁸ Por. A. Lowen, *Narcyzm. Zaprzeczenie prawdziwemu Ja*, przeł. P. Kołyszko, Warszawa 1995.

³⁹ S. Przybyszewski, *Confiteor*, w: tegoż, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 142.

⁴⁰ Tamże, s. 143.

⁴¹ Tamże, s. 144.

poznania, czyniąc z niej transmitera treści pozaracjonalnych oraz instrument wglądu w „istotę bytu”. Proklamowanie statusu artysty jako boskiego demiurga, nawiązującego kontakt z treściami uniwersum i stwarzającego nowe światy, można traktować jako uzurpację megalomańskiego Ja, kolejny wariant wielkościowych fantazmatów, będących odpowiedzią na narcystyczną ranę.

Dzieje genialnego indywiduum, jakie przedstawia Przybyszewski w szkicu *Z psychologii jednostki twórczej. I. Chopin i Nietzsche*, przypominają zresztą proces kształtowania się narcystycznej jednostki⁴². Indywiduum twórcze starożytności i średniowiecza było obdarzone nieograniczoną władzą – „szaleńcem i bogiem zarazem”⁴³. To nowożytność spętała jednostkę twórczą, podporządkowała ją prawom tłumu, zniewolonego przez stadne instynkty. „Dzieje jednostki twórczej stają się smutną historią zahamowanej woli i źle skierowanych popędów”⁴⁴, stwierdza Przybyszewski, ujawniając narcystyczne zranienie geniusza, którego skutkiem jest poczucie ekskluzywności, uczucie wstrętu, pogardy i nienawiści wobec tłumu, który go „skrzywdził”. Zarysowuje się tu rodzaj przejścia od „dziecięcej” omnipotencji artysty wczesnych wieków, poprzez nowożytny uraz, którego źródłem jest odkrycie własnej bezsilności i sublimowanie jej w kreację „twórcy-demiurga” – niezrozumianego przez tłum boskiego pomazańca, maga i kapłana sztuki. Można więc powiedzieć, że to narcystyczna rana jest źródłem artystowskiej megalomanii, a za figurą „Ja-Bóg” skrywa się u Przybyszewskiego pełne lęku i wstrętu do świata, zranione dziecko.

Znaczące, że pod koniec życia *idée fixe* artystowskiej omnipotencji poddana została ostatecznej falsyfikacji. W jednej z najlepszych

⁴² Odwołuję się do teorii narcyzmu zawartych m.in. w pracach H. Kohuta, *Thoughts on Narcissism and Narcistic Rage*, dz. cyt.; O. Kernberg, *Severe Personality Disorders*, New Haven 1984; Ch. Lasch, *Narcystyczna osobowość naszych czasów*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2002, nr 1, a także K. Pospiszyla, *Narcyzm, drogi i bezdroża miłości własnej*, Warszawa 1995.

⁴³ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. I. Chopin i Nietzsche*, przeł. S. Helsztyński, w: tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, dz. cyt., s. 44.

⁴⁴ Tamże, s. 45.

swych powieści, ekspresjonistycznym *Krzyku* (1917), kreuje postać malarza, który pragnie stworzyć potężne dzieło przedstawiające syntezę życia i śmierci, odsłaniające metafizyczny fundament bytu. Artysta chce namalować obraz mający być „potężną syntezą ulicy”, rozumianej jako symbol esencji życia, eksplozje barw przekształcić w transmitter treści pochodzących z *universum semanticum*.

Epifanijne przeżycie „krzyku śmierci”, jakiego malarz doznaje, widząc samobójczy skok prostytutki, uruchamia jego twórczą obsesję. Krzyk topielicy staje się dla niego kolektorem wglądu w transcendentne przestrzenie bytu, nasycy artefakty silną emocjonalnością i ma umożliwić oddanie „nagiej prawdy” ludzkiej egzystencji. Epistemologiczny i estetyczny „głód” kieruje go ku ostatecznym transgresjom – zbrodni na Innej i na sobie samym, odsłania swą fantazmatyczną postać w chwili śmierci.

Nowoczesny artysta nie jest w stanie stworzyć epifanijnego pejzażu krzyku, nie udaje się transpozycja momentalnego doświadczenia w sferę ikoniczną, nie zostaje zrealizowany koncept sztuki obdarzonej gnoseologiczną potencją ostatecznej syntezy. Artysta *maudit* słyszy ów eschatologiczny krzyk dopiero w momencie zabicia swego psychosobowtóra – czyli siebie samego. Sztuka, która pragnie oddać demoniczne, transgresyjne i ekstatyczne doświadczenie bytu, musi się łączyć – jak zdaje się sugerować Przybyszewski – z (samo) unicestwieniem.

Demon płci

Także życie, zachłanne w swej libidynalnej eksplozji, zmierza na skraj przepaści. Demon płci rządzi nie tylko bohaterami utworów Przybyszewskiego, lecz także całym światem, zgodnie z koncepcją ontogenezy z płci, jaką twórca zaprezentował już w pierwszym swym literackim tekście, *Totenmesse* („Na początku była chuć”⁴⁵).

⁴⁵ *Totenmesse* została opublikowana w Berlinie w 1893 r. Polski przekład, tytułowany *Requiem aeternam*, ukazał się w wersji czasopiśmiennej w 1900 r.,

Cielesność, artefakt materii – królestwa szatana, jest elementem unicestwianym (przymus śmierci) oraz unicestwiającym (więzieniem duszy). Bohaterowie Przybyszewskiego uwikłani są w aporetyczne relacje z własną płciowością. *Sexus* przeraża, lokuje bowiem człowieka na wspólnym szczeblu ze zwierzętami, a zarazem fascynuje i budzi manichejski wstręt i lęk przed kobietą jako emisariuszką Szatana, wciągającą mężczyznę w piekło grzesznej materii.

Jak pisze A. Lowen, „Nasze osobiste piekło tkwi głęboko w trzewiach ciała, w jamie miednicznej, gdzie znajduje się nasza zakuta w kajdany seksualność”⁴⁶. To piekło przedstawione zostało już w utworach Przybyszewskiego, w których autor niejednokrotnie sięga do „szatańskiego” sztafażu (wampiryczność, sukkubat, orgiastyczność). Podmiotem sabatowych orgii jest seksualne ciało, a światem „złej” materii rządzi Chuć⁴⁷.

U Przybyszewskiego, podobnie jak u Freuda, *libido* i wstręt łączą się z sobą. Wstręt rodzi się jako miejsce pęknięcia między naturą a kulturą i jest symptomem obrony przed zwierzęcością człowieka, choć obydwaj myśliciele wyprowadzą z tego faktu odmienne wnioski⁴⁸.

w wydaniu książkowym w 1904 r. we Lwowie. Utwór rozpoczyna cytowane zdanie, otwierające koncepcje ontogenezy z płci. Szerzej piszę o tym w książce *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii* (w rozdz. *Nowoczesna msza żałobna*).

⁴⁶ A. Lowen, *Narcyzm. Zaprzeczenie prawdziwemu Ja*, dz. cyt., s. 164.

⁴⁷ Np.: „Do jej największych rozkoszy należało mieszanie ciała Jezusa do brudnych maści, wpychanie go do organów płciowych” (*Synagoga szatana*, dz. cyt., s. 198). Por. opis orgiastycznego masakrowania dzieci. Przybyszewski pisze, że czarownica jest „straszliwie okrutna, nie zna żadnej litości, tylko ekstatyczną żądę zadawania cierpienia. Kocha okrucieństwo i jej seksualne pożądanie zawsze jest z nim związane. Sadyzm i masochizm opanowały jej chuć, ale nie wystarcza jej chłostać i być chłostaną. Trochę zadowolenia odczuwa dopiero wówczas, kiedy wgrzebuje się chciwymi rękoma we wnętrze zamordowanego dziecka, gdy rozrywa zębami jego pierś, by wyrzucić stamtąd drgające, jeszcze ciepłe serce, kiedy może wrzeszcząc z rozkoszy tarzać swój goły zadek w otwartej jamie brzusznej” (*Synagoga szatana*, dz. cyt., s. 197).

⁴⁸ Freud pisał o tym w liście do W. Fließa w 1897 r. (S. Freud, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904*, red. J.M. Masson, Frankfurt am Main 1986, s. 304). Końcowa konstatacja obu myślicieli jest diametralnie inna – zdaniem Freuda wstręt, wspie-

Ciało naznaczone płciowością jest ciałem asemantycznym, zdekomponowanym przez demony popędów i zahamowań. Czasem owe demony ujawniają się w historycznej eksplozji, która jest szyfrem kulturowego dyskomfortu i wielorakiego zranienia: sfery symbolicznej (osaczenie przez społeczne i kulturowe więzy), tożsamości (rozbicia spójnego Ja i niepewności płciowej), a zwłaszcza „rany” ciała skazanego na przemijalność i śmierć.

Bohaterowie Przybyszewskiego czują w sobie jakiś podziemny wulkan, który nieustannie wybucha, a jego eksplozje są nieobliczalne, destrukcyjne zarówno otoczenie, jak i samo historyczno-demoniczne Ja. Teksty Przybyszewskiego pokazują, że język hysterii był uniwersalną, ponadpłciową formą przekazu, której ulegał także męski podmiot. Uobecniona w twórczości autora *De profundis* histeria odślania kryzys męskości i pokazuje demona męskiej hysterii, w którego trzewiach skrywa się przerażenie płciowością.

Demon lęku

Przybyszewski pisał wręcz o „psychozie przerażenia” jako egzystencjalnej sygnaturze swoich czasów. Polski autor już w 1893 roku zauważa (w *Totenmesse / Requiem aeternam*), że nowoczesny człowiek doświadcza lęku przed głębią – przed tajemnicą istnienia. Freud wiele lat później stwierdzi, że lęk to cień odczarowania, które tylko z pozoru kroczy w pełnym świetle rozumu. „Chory” i „szalony” podmiot Przybyszewskiego w poczuciu zagrożenia nicością sięga po mity o(s)calającej miłości (*idée fixe* Androgyne) i język gnostyckich herezji. Uniwersum ma jednak gnostycką ontyczną strukturę. Przybyszewski, podobnie jak współcześni interpretatorzy zainspirowani jungowską psychologią głębi, wiąże pierwotny lęk, pojawiający się w momencie narodzin, z mitami kosmogonicznymi i antropologicznymi, przedstawiającymi narodziny świata i człowieka jako

rając kulturę poprzez przyczynianie się do niezaspokojenia popędu seksualnego, staje się groźbą wygaśnięcia rodu ludzkiego.

wynik rozpadu boskiej *pleromy*. Bohaterowie Przybyszewskiego cierpią z powodu separacji od Matki – indywidualnej i zbiorowej rodzicielki (Chuci)⁴⁹. Dręczy ich egzystencjalny lęk, niczym niedający się ukoić, nawet odurzeniem. Jest to bowiem lęk przed kulturową i eschatologiczną katastrofą i zagrożeniami, jakie niesie z sobą „martwa transcendencja”. Tkwienie w kleszczach lęku prowadzi do indywidualnego i zbiorowego obłądu.

Demon obłądu

Przybyszewski wyczuwał (jak później surrealiści), że nerwice i psychozy stanowią najbardziej wyraziste ekspresje ukrytych szyfrów kultury i kody te próbował złamać lub przynajmniej rozpoznać. Wszyscy jego bohaterowie są chorzy. Autor *Homo sapiens* sugeruje, że wgląd w istotę bytu dają tylko stany anormalne. W swych utworach przedstawia osobowości zdeintegrowane, transgresywne, znajdujące się w nieustannym alkoholowym transie, dręczone przez zwidy, majaki i upiory. Jakby demon obłąkania opanował ich umysły i dusze. Zamiast charakterów społecznie aprobowanych pojawiają się osobowości dewianci, zredukowani do poziomu psychoanalitycznego („eksplodujące podświadomości”), a ich urojenia przybierają realne kształty, kompleksy treści nieświadomych inscenizują psychosobowtóry, destrukcja Ja przyjmuje formy wewnętrznych psychomachii. W utworach tego niedosłego psychiatry można znaleźć niemal kliniczne opisy nerwicowych zaburzeń i psychicznych schorzeń, takich jak narcyzm, melancholia, sadomasochizm, narkolepsja, paranoja, schizofrenia, *Dämmerungszustände* itp.

Bohaterowie Przybyszewskiego toczą schizofreniczne zapasy z fundamentalnymi treściami kolektywnej/kulturowej (nie)świadomości, ożywianymi w procesie rozpadu osobowości. Demoniczne „obłąkanie” polski twórca ukazywał w wymiarze indywidualnym

⁴⁹ Szerzej piszę o tym w książce *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, dz. cyt., passim.

i zbiorowym. Jego powieści (zwłaszcza *Dzieci szatana* i *Dzieci nędzy*) przynoszą psychoanalityczne i ontologiczne diagnozy upadku obłąkanej rodziny / ludzkiego rodu, które można uznać za jeden z bardziej interesujących, katastroficznych dokumentów „zbiorowego obłądu”, pokazujących, że ludzkość skażona jest ontyczną i antropologiczną „patologią”, życie musi więc być szaleństwem.

Zarazem jednak demonizm Przybyszewskiego jawi się jako subwersja pragnienia żarliwej wiary, *sui generis* „teologia rozpaczy”, będąca odpowiedzią na nihilizm epoki i katastrofizm ontologiczny, jaki coraz wyraźniej rysował się na horyzoncie nowoczesności. Postać Szatana, jaką często wykorzystuje, jest przecież negatywnym stygmatem współczesności, ostrzegającym przed konsekwencjami odczarowania świata. Figurę Szatana można czytać jednak także jako formę symulakrum, uznać (co wiele lat później odkryje Michel Foucault⁵⁰), że Szatan nie jest Innym, lecz Tym Samym, a kuszenie toczy się w przestrzeni lustra.

⁵⁰ Por. M. Foucault, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, posłowie M.P. Markowski, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska, A. Lewińska, M.P. Markowski, P. Pieniążek, Warszawa 1999, passim.

WYKAZ PIERWODRUKÓW

Teksty zamieszczone w tej książce były drukowane (lub zostały złożone do druku) w tomach zbiorowych, pokonferencyjnych i pismach naukowych. Dla niniejszej publikacji wprowadzono pewne korekty i uzupełnienia, przystosowujące je do uzyskania spójnej całości.

Maski i maskarady w Weselu i Wyzwoleniu, w: Stanisław Wyspiański. *W labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 167–177.

Inteligenci w przestrzeni zła („Dzieje grzechu”), w: Żeromski. *Tradycja i eksperyment*, idea i układ J. Ławski, red. Naukowa A. Janicka, G. Kowalski, A. Kowalczykova, Białystok–Rappersvill 2013.

Libido w gorszej kulturze. O bohater(k)ach Henryka Ibsena, w: *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, koordynacja T. Korsak, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001, s. 577–605.

Kultura contra natura? O mizoginizmie ubiegłego fin de siècle’u, „Dekada Literacka” 1997, nr 10/11. Przedruk z drobnymi korektami w tomie: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazy-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Universitas, Kraków 2001, s. 47–63.

Kobiety a proces modernizacji – rekonosans galicyjskiej herstorii, w: *Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych (1866–1914)*. *Studia i szkice*, red. K. Fiołek, M. Stala, Universitas, Kraków 2011, s. 43–72.

Modernistyczne powieści Aliny Świdorskiej, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków, Universitas 2014.

„Zygmunt”. *Zapomniana powieść Aliny Świdorskiej*, w: *Zygmunt Krasiński – w świetle i cieniu myśli romantycznej*, red. M. Strzyżewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

Między neurozą a narcyzmem. O wiwisekcjach artysty młodopolskiego, w: *Z problemów prozy – powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarż, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2006, s. 197–213.

Wersja niemiecka tekstu: *(Männliche) Krankheit als Maskerade? Neurotiker, Hysteriker und Narzisse in der Künstlerprosa des polnischen Modernismus*, przeł. B. Helbig-Mischewski, w: *Die Lust an der Maske. Festschrift für Prof. Bodo Zelinsky*, hg. J. Herlth, A. Lauhus, Peter Lang, Frankfurt am Main 2007, s. 159–170.

Incest w literaturze przełomu XIX i XX wieku, w: *Zrozumieć płęć. Studia interdyscyplinarne II*, red. A. Kuczyńska, E.K. Dzikowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 143–157.

Taniec jako bachiczny znak życia w literaturze modernistycznej, w: *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012, s. 216–231.

Ciałem i krwią. O somatyzacji uczuć w twórczości Przybyszewskiego, w: *Przybyszewski – rewizje i filiacje*, red. G. Matuszek, Księgarnia Akademicka, w druku.

Pierwszy Mistrz i ślad agonu. Brzozowski o Przybyszewskim, w: *Konstelacje Stanisława Brzozowskiego*, red. U. Kowalczuk, A. Mencwel, E. Paczoska, P. Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 185–197.

Demony Przybyszewskiego, czyli o szatanie wczesnej nowoczesności, „Stan Rzeczy” 2011, nr 1, s. 117–130.

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)¹

- Adamczewski S., *Serce nienasycone*, Poznań 1930.
- Agamben G., *Homo sacer. Władza suwerenne i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983.
- Babiński J., *Démembrement de l'hystérie traditionnelle* (1909), w: J. Babiński, *Oeuvre scientifique*, Paris 1934.
- Bachofen J.J., *Das Mutterrecht*, Stuttgart 1861.
- Bachofen J., *Matriarchat. Studium na temat ginajkokracji świata starożytnego podług natury religijnej i prawnej*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007.
- Bachtin M., *Twórczość Franciszka Rabelais a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. Gorń, Kraków 1975.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999.
- Baudrillard J., *Ekliptyka seksu*, w: J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005.
- Baudrillard J., *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.
- Belmont L., *Genialny wróg kobiet i genialny antysemita Otto Weininger*, Warszawa 1911.
- Bielik-Robson A., *Horror! Horror! Lęk jako tabu nowoczesności*, w: tejże, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000.
- Bielik-Robson A., *Syndrom romantyczny albo przecucie nowoczesności czerpane z lektury angielskich romantyków*, w: S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym w kulturze europejskiej*, wstęp C. Michalski, postł. A. Bielik-Robson, Warszawa 2007.
- Bieńczyk M., *Czarny człowiek. Krasieński wobec śmierci*, Warszawa, b.r.

¹ Bibliografia nie obejmuje tekstów literackich.

- Bieńkowska E., *Taniec Zaratustry*, „Teksty” 1973, nr 1.
- Bieszczad L., *Ciało tancerza: od wzrokocentryzmu do pluralizmu*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3 (69).
- Bloom H., *Lęk przed wpływem: teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Borzym S., *Brzozowski a Przybyszewski: koneksje ideowe*, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, red. A. Walicki, R. Zimand, Kraków 1974.
- Brandstetter G., *Tanz-Lektüren. Köreperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1995.
- Bronfen E., *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*, przeł. N.G. Schneider, Berlin 1998.
- Brzozowski S., *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Lwów 1910.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski. Studya o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910, reprint.
- Brzozowski S., *Listy*, oprac., przedmowa i komentarz M. Sroka, t. 1 i 2, Kraków 1970.
- Brzozowski S., *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 4, 5, 6.
- Brzozowski S., *Pamiętnik*, reprint wyd. 1913.
- Brzozowski S., *Współczesna krytyka literacka*, w: S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstępem opatrzył J.Z. Jakubowski, Warszawa 1971.
- Brzozowski S., *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wyb. i oprac. T. Szkołut, Kraków 2008.
- Callois R., *Żywioł i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1973.
- Charewicz-Jakubowska K., *Nimfa post / post / Moderna. Ciałoobraz tańcem poruszony*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3 (69).
- Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870–1939*, red. K. Górnicka-Boratyńska, Izabelin 2001.
- Ciechowicz J., *Spór Wyspiańskiego z Mickiewiczem*, „Ethos” 1999, nr 4 (48).
- Czajacka B., *„Z domu w szeroki świat...”. Droga kobiet do niezależności w zaborze austriackim w latach 1890–1914*, Kraków 1990.
- Czuma M., Kozioł M., Mazan L., *To jest Kraków, mości księżę!*, Kraków 2007.
- Dadej I., *Czytelnia dla kobiet*, w: *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, red. E. Furgał, Kraków 2009.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.

- Dorion W., *Rebellion der Sinne: Hysterie – eine Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880–1920)*, Frankfurt/Main, New York 1997.
- Dormus K., *Galiczyjskie stowarzyszenia i organizacje kobiece doby autonomicznej jako wyraz kobiecych dążeń do samoorganizacji*, w: *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarc, Warszawa 2008.
- Dormus K., *Kazimiera Bujwidowa 1867–1932. Życie i działalność społeczno-oświatowa*, Kraków 2002.
- Dormus K., *Problematyka wychowawczo-oświatowa w prasie kobiecej zaboru austriackiego w latach 1826–1918*, Warszawa 2006.
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2007.
- Drabecka M., *Tańce historyczne*, t. 5, wstęp I. Turska, Warszawa 2000.
- Durkheim E., *Les Représentation collectives*, Paris 1898.
- Durkheim E., *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar, Warszawa 2012.
- Dutkova R., *Żeńskie gimnazja Krakowa w procesie emancypacji kobiet (1896–1918)*, Kraków 1995.
- Dybel P., *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.
- Dziedzic A., *Brzozowski czyta Przybyszewskiego*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 3–4.
- Dziewulski S., *Działalność naukowa i społeczna Prof. dr Zofii Daszyńskiej-Golińskiej*, Warszawa 1927.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.
- Eliade M., *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, przeł. i wstęp K. Kocjan, Warszawa 1994.
- Esslinem M., *Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama*, Wien 1972.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008.
- Foucault M., *Nietzsche, genealogia, historia, polityka. Wybór pism*, przeł. D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa–Wrocław 2000.
- Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. T. Komendant, postłowie M.P. Markowski, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, M. Kwietniewska, A. Lewińska, M.P. Markowski, P. Pieniążek, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.

- Frazer J.G., *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1962.
- Freud S., *Briefe an Wilhelm Fließ 1887–1904*, red. J.M. Masson, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1986.
- Freud S., *Przyczynki do psychologii życia miłosnego. III. Tabu dziewictwa*, w: S. Freud, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, *Dzieła*, t. V, Warszawa 1999.
- Freud S., *Über „Rosmersholm“: Einige Charakertypen aus der psychologischer Arbeit*, w: *Studienausgabe*, Bd. X: *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt/M 1969.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995.
- Freud Z., *O dziecięcych teoriach seksualnych*, przeł. R. Reszke, w: Z. Freud, *Życie seksualne*, Warszawa 1999.
- Freud Z., *Rozwój libido i organizacje seksualne*, w: Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy* (1917), przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki; przejrzał i przedm. opatrzył K. Obuchowski, Warszawa 2000.
- Freud Z., *Totem i tabu. Kilka zgodności w życiu psychicznym dzikich i neurotyków* (1913), przeł. M. Poręba, R. Reszke, w: Z. Freud, *Pisma społeczne*, Warszawa 1998.
- Fuchs G., *Taniec*, w: G. Fuchs, *Scena przyszłości*, przeł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2004.
- Gabryś A., *Salony krakowskie*, Kraków 2006.
- Gilmore D., *Mizoginia czyli męska choroba*, przeł. J. Margański, Kraków 2003.
- Głowiński M., *Konstelacja „Wyzwolenia”*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 2.
- Gourmont R. de, *Fizyka miłości. Rzecz o instynkcie płciowym*, przeł. S. Michalski, Warszawa 1913.
- Greven-Aschoff B., *Sozialer Wandel und Frauenbewegung*, „Geschichte und Gesellschaft” 1981, R. VII, z. 3–4 (*Frauen in der Geschichte des 19. Und 20. Jahrhunderts*).
- Gutowski W., *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1.
- Gutowski W., *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.
- Gutowski W., *Rodzina jako egzystencjalna pułapka. O „Dzieciach nędzy” Stanisława Przybyszewskiego*, w: W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W., *Stefan Żeromski – „Dzieje grzechu”*, w: *Lektury Polonistyczne: Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

- Hiebel H.H., „*Ich habe – eine Vergangenheit*”. Zur Semantik der „psycho-analytischen” Dramenform bei Henrik Ibsen, „Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft”, red. F. Martini, W. Müller-Seidel, B. Zeller, 31. Jg. 1987.
- Huizinga J., *Aufgaben der Kulturgeschichte*, w: J. Huizinga, *Wege der Kulturgeschichte*, München 1930.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Irigaray L., *Le Corps-à-corps Alec la mère. Conférence et entretiens*, Montreal 1982.
- Irmscher Ch., *Masken der Moderne. Literarische Selbststilisierung bei T.S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens und William Carlos Williams*, Würzburg 1992.
- Israël L., *L'Hystérique, le sexe et le médecin*, Paris 1976.
- Jacobi J., *Psychologia C.G. Junga*, przeł. S. Ławicki, Warszawa 1968.
- Jacobi J., *Zamaskowanie. Obserwacje z psychologii życia codziennego*, przeł. C. Tarnogórski, Warszawa 1979.
- Janaszek-Ivaničková H., *Świat jako zadanie inteligencji. Studium o Stefanie Żeromskim*, Warszawa 1971.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem na tle zjawiska ironii w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1991.
- Jasińska M., *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej, cz. 2, Biografia literacka*, Warszawa 1970.
- Kant I., *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa 2005.
- Kaźmierczak Z., *Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej: analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa*, Kraków 2000.
- Kerényi K., *Kreteński rdzeń mitu Dionizosa*, w: K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Kraków 1997.
- Kępiński A., *Psychopatie*, Warszawa 1977.
- Kępiński T., *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Kraków 1974.
- Kleiner J., *Alina Świdarska: Zygmunt, powieść biograficzna o Zygmuncie Krasińskim*, „Pamiętnik Literacki” 1947, R. XXXVII.
- Kocur M., *Teatr antycznej Grecji*, Wrocław 2001.
- Koht H., *Einleitung do: Hedda Gabler*, w: H. Ibsen, *Hundreaarsutgave*, 11 Bd. (1934).
- Kott J., *Ibsen na nowo odczytany*, „Dialog” 1981, nr 7.
- Kowalska J., *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Warszawa 1991.

- Kerényi K., *Mensch und Maske*, „Eranos Jahrbuch” 1948, Band XVI.
- Kowzan T., *Znak i teatr*, Warszawa 1998.
- Kraśniński Z., *Sto listów do Delfiny*, wybór i wstęp J. Kott, Warszawa 1966.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kurth P., *Isdora Duncan*, przeł. J. Kabat, Warszawa 2003.
- Lacan J., *Intervention on Transference*, w: *In Dora's Case. Freud – Hysteria – Feminism*, red. Ch. Bernheimer, Claire Kahane, New York 1985.
- Lamm M., *August Strindberg*, Stockholm 1948.
- Lange R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1988.
- Lasch Ch., *Narcystyczna osobowość naszych czasów*, przekł. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2002, nr 1.
- Leach E., *Lévi-Strauss*, Monachium 1971.
- Lévi-Strauss C., *Drogi masek*, przeł. M. Dobrowolska, Łódź 1985.
- Lévi-Strauss C., *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris 1949.
- Lowen A., *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1992.
- Lowen A., *Narcyzm zaprzeczenie prawdziwemu Ja*, przeł. P. Kołyszko, Warszawa 1995.
- Luhmann N., *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1999.
- Lukian, *O tańcu*, w: Lukian, *Dialogi*, przeł. M.K. Bogucki, wstęp i komentarz W. Małyda, Wrocław 2006.
- Mach E., *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886.
- Markiewicz H., *Spór o weselne Osoby Dramatu*, „Ruch Literacki” 2002, z. 6.
- Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986.
- Matuszek G., *Czy jest kobieta w tych tekstach? O wczesnej twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Modernizm. Zapowiedzi, krystalizacje, kontynuacje. Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Gutowskiemu*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszki, Bydgoszcz 2009.
- Matuszek G., *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, wyd. II poprawione, 2008.
- Matuszek G., *Nęcza świata bez Boga. O „Dzieciach szatana” Stanisława Przybyszewskiego*, w: S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, nota edytorska, przypisy i posłowie G. Matuszek, Kraków 1993.
- Matuszek G., *Seksualizm i androgynizm. O erotyce w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Materiały z międzynarodowej sesji naukowej zorganizowanej z okazji 120 rocznicy urodzin Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, R. VII.

- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
- Matuszek G., „*Upiory*” Ibsena – tragedia dziedziczności czy spóźnionego poznania?, w: *Lektury polonistyczne. Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001.
- Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Miodońska-Brookes E., „*Tragedia Edypa*” i „*tragedie drobnoustrojów*”. *Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości (Glossy do „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego)*, w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. J. Błoński, J. Popiel, Kraków 1994.
- Mukoid E.A., *Filozofia zła: Nabert, Marcel, Ricoeur*, Kraków 1993.
- Nietzsche F., *Der Fall der Wagner* (1888), w: F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* VI, Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia, b.r.
- Nietzsche F., *Wola mocy: próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki, Warszawa 1905–1912.
- Nordau M., *Die conventionellen Lügen der Kulturmenschheit*, Leipzig 1899.
- Nowakowski J., *Wstęp*, w: S. Wyspiański, *Wesele*, Wrocław 1981.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1977.
- Paczoska E., *Odkrywanie ciała – zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.
- Paul A., *Strindberg-Erinnerungen und -Briefe*, München 1924.
- Perkowska U., *Czas wolny w kulturze studenckiej na przełomie XIX i XX w. (w świetle pamiętników i korespondencji krakowskich studentek)*, w: *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, t. 5, Warszawa 1997.
- Perkowska U., *Kariery naukowe kobiet na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 1904–1939*, w: *Kobieta i kultura: kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie polskim*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Warszawa 1996.
- Perkowska U., *Kształtowanie się etosu studentki polskiej w dwóch pierwszych pokoleniach studentek Uniwersytetu Jagiellońskiego z lat 1894–1939*, w: *Kobieta*

- i kultura życia codziennego. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, t. 5, Warszawa 1997.
- Piwińska M., *Kochana siostra*, „Teksty” 1974, nr 1.
- Platon, *Prawa*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1958, ks. VII, t. 2.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Glosy do Wyspiańskiego. Glosa I: Kościół Boga czy Czarta*, w: *tejże, Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Memento mori i memento vivere (o tańcu)*, w: M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolska femina*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–6.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja*, w: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.
- Popiel M., *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*, Wrocław 1989.
- Pospiszyl K., *Narcyzm, drogi i bezdroża miłości własnej*, Warszawa 1995.
- Pospiszyl K., *Psychopatia. Istota, przyczyny i sposoby resocjalizacji antysocjalności*, Warszawa 1985.
- Pospiszyl K., *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław 1991.
- Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977.
- Prussak M., *„Społeczeństwo! Oto tortury najsroźsze”*, „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3.
- Przybyszewski S., *Listy*, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Hel-szyński, t. 1, Warszawa 1937; t. 3, Wrocław 1954.
- Przybyszewski S., *„Synagoga szatana” i inne eseje*, wyb., wstęp i przeł. G. Matuszek, Kraków 1995.
- Przybyszewski S., *Wybór pism*, oprac. T. Taborski, Wrocław 1966.
- Puzyna K., *Zagadnienia „Wesela” (1955)*, w: *„Wesele” we wspomnieniach i krytyce*, oprac. A. Łempicka, Kraków 1969.
- Ricoeur P., *Podług nadziei*, red. S. Cichowicz, wielu tłumaczy, Warszawa 1991.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.
- Schopenhauer A., *Psychologia miłości*, przeł. A.L., Warszawa 1901.
- Shaw B., *Kwintesencja ibsenizmu*, przeł. C. Wojewoda, Warszawa 1960.
- Sheppard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Showalter E., *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, przeł. K. Kujawska-Courtney, W. Ostrowski, w: *Ciało i tekst. Feminizm*

- w literaturoznawstwie – antologia szkiców, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001.
- Showalter E., *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*, New York 1985.
- Sierakowska K., „Nowe Słowo” – trybuna emancypantek, w: *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki... Samorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarc, Warszawa 2008.
- Sikorska-Kulesza J., *Trójzaborowe zjazdy kobiet na ziemiach polskich na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Działaczki społeczne, feministki, obywatelki. Samorganizowanie się kobiet na ziemiach polskich do 1918 roku (na tle porównawczym)*, red. A. Janiak-Jasińska, K. Sierakowska, A. Szwarc, Warszawa 2008.
- Sławińska I., *Nowy teatr Wyspiańskiego*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1970, R. XIII, nr 2.
- Sokół L., *August Strindberg*, Warszawa 1981.
- Sudolski Z., *Krasińscy: ojciec i syn*, Opinogóra 2007.
- Sudolski Z., *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997.
- Szymajda J., *Ciało tańczące – źródła estetycznej heterogeniczności*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3 (69).
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 1998.
- Tomaszewski W., *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991.
- Trillat E., *Histoire de l'Histérie*, Paris 1986.
- Trillat E., *Historia hysterii*, przeł. Z. Podgórska-Klawe, E. Jamrozik, Wrocław 1993.
- Turska I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000.
- Walewska C., *Ruch kobiecy w Polsce*, Warszawa 1909.
- Walewska C., *W walce o równe prawa. Nasze bojownice*, Warszawa 1930.
- Weiniger O., *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, przeł. O. Ortwin, wyd. 2, Warszawa 1921.
- „Wesele” we wspomnieniach i krytyce, oprac. A. Łempicka, Kraków 1969.
- Wosien B., *Droga tancerza: poznaj mowę ciała*, Białystok 2003.
- Wundt W., *Völkerpsychologie*, t. 8, Leipzig 1919.
- Zabawa K., „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999.
- Zawadzki A., „W tańcu tylko wypowiedać potrafię najwyższych rzeczy przenośnie”. *Metafora tańca w tradycji modernistycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 3.
- Ziejka F., „Wesele” w kręgu mitów polskich, Kraków 1997.

Zowisto M., *Fenomenologia maski*, „Lud” 2002, t. 86.

Żarnowska A., *Schyłek wieku XIX – kształtowanie się modelu małżeństwa partnerskiego*, w: *Kobieta i małżeństwo*, red. A. Szwarc i A. Żarnowska, Warszawa 2004.

INDEKS AUTORÓW

- Abramowski Józef Edward 26, 31
Adamczewski Stanisław 27
Adler Alfred 60
Agamben Giorgio 285
Ajschylos 192
Ambroży, święty 77
Arct Stanisław 146
Arystoteles 213
Atanazy, święty 77
Augustyn, święty 28, 77, 216
Austin Richard 223
Avenarius Richard 264, 267, 269
- Babiński Józef 169
Bachofen Johann Jacob 72, 75, 192
Bachtin Michaił 282
Badouin de Courtenay Romualda 96
Balicka-Iwanowska Gabriela 99
Ball Hugo 287
Banasiak Bogdan 11, 295
Barthes Roland 257
Bataille Georges 282
Baudrillard Jean 84, 279, 282
Beard George 166
Beardsley Aubrey 83, 219
Bebel Karol 43
Bécu Salomea 127
Beizer Janet 170
Belmont Leo 67, 145
Berent Waław 79, 168, 178, 184, 186,
189, 190, 203, 224, 226–228
Berggün Józefa 116
Bergson Henri 264
- Bernheim Hippolyte 170
Bernheimer Charles 171
Biegańska Halina 118
Bielik-Robson Agata 258, 264, 279
Bieliński Piotr 152
Bielska Maria 99
Bieńczyk Marek 159
Bieńkowska Ewa 220
Bieszczad Lilianna 215, 218
Bilińska Helena 106
Bismarck Otto von 144
Bloom Harald 264, 266
Błoński Jan 17
Bobrowa Joanna 150, 152, 154, 155,
161
Bogucki Michał Konstanty 216
Borkowska Grażyna 239
Borowski Mateusz 215
Borzym Stanisław 258, 259, 276
Bourguignon Erika 229
Boy-Żeleński Tadeusz 145
Boznańska Olga 110, 111
Brandstetter Gabrielle 216
Branicka Eliza 150, 152, 154–156, 159
Braun Christina 170
Breuer Josef 169, 170
Bronfen Elisabeth 160, 172
Bröse P. 170
Brown Peter 78
Brzozowski Stanisław 258–276
Bucholc Marta 140
Budzińska-Tylicka Justyna 117
Bujwid Odo 96, 110, 112, 115, 120

- Bujwidowa Kazimiera 90, 91, 92, 95–97,
100, 105, 109, 112, 114, 118–120
- Bunsch Karol 222
- Bürger Gottfried August 14
- Burne-Jones Edward 79
- Byron George Gordon 127, 144, 193
- Callois Roger 20
- Campbell Joseph 9
- Carlyle Thomas 264
- Certowicz Teofila 110
- Charcot Jean-Martin 170, 172
- Charewicz-Jakubowska Karolina 217,
221
- Chateaubriand François 193
- Chmielowski Piotr 99
- Choińska Alicja 11
- Choiński Krzysztof 11
- Chopin Fryderyk 146
- Chrzanowski Ignacy 110
- Chujoy Anatole 218
- Cichowicz Stanisław 35, 281
- Ciechowicz Jan 16
- Cieszkowski August 158
- Cixous Hélène 170
- Claudiel Camille 219
- Clément Catherine 170
- Cohen Selma J. 218
- Crossley Nick 215
- Csorda Thomas J. 214, 215
- Curie Pierre 115
- Cybulski Napoleon 110, 115
- Cywiński Stanisław 21
- Czabanowska-Wróbel Anna 297
- Czajeczka Bogusława 92
- Czepiel-Brzozowski Stanisław 265
- Czuma Mieczysław 113
- D'Aurevilly Jules Barbey 79, 266
- D'Hancarville (Pierre François Hughes)
30
- Dadej Iwona 96
- Danielewicz Konstanty 157, 161
- Daniłowski Gustaw 231
- Dante Alighieri 124, 144
- Darwin Karol R. 73, 217
- Daszyńska-Golińska Zofia 96, 97, 117
- Debussy Claude 230
- Degas Edgar 219
- Delaroche Paul 155
- Deleuze Gilles 11
- Delsarte François 214
- Deutsch Helena 122
- Dobijanka-Witczakowa Olga 40, 52, 53,
197, 229
- Dobrowolska Monika 10
- Domańska Ewa 89
- Donhaiser-Sikorska Helena 94, 106,
113, 117
- Dormus Katarzyna 94, 95, 100, 103,
119, 120
- Dostojewski Fiodor 67, 261
- Douglas Mary 140
- Dowgiało Stanisława Maria 109, 113
- Drabecka Maria 218
- Drzazgowska Ewa 253
- Drzewiecka Aurelia 97
- Drzewiecki Henryk 266
- Drzewiecki Konrad 218
- Dulębianka Maria 91, 92, 97, 99, 100,
102, 103, 110, 120, 121, 123
- Duncan Isadora 217, 221–223, 230, 232
- Durkheim Emil 73, 213
- Dutkowa Renata 106
- Dybel Paweł 202
- Dydyńska Jadwiga 114, 117
- Dziechcińska Hanna 257
- Dziedzic Anna 259
- Dziewulski Stefan 117
- Dzikowska Elżbieta Katarzyna 298
- Ehrenburg Ilka Künigl 122
- Eliade Mircea 191, 212
- Elias Julius von 53
- Eliot Thomas Stearns 11
- Essen Siri von 68
- Esslin Martin 51
- Estreicher Maria 94

- Eulendorf Ewelina 98
 Eurypides 195
 Evans Martha Noel 170, 190
- Falski Maciej 253, 283
 Fałat Juliusz 110
 Feldman Wilhelm 22, 96, 145, 265
 Feldmanowa Maria 96
 Feuerbach Ludwig 277
 Fichte Johann Gottlieb 264
 Fiołek Krzysztof 139, 297
 Fischer-Lichte Erika 215
 Flaubert Gustave 83, 173
 Flaum Franz 84
 Fließ Wilhelm 292
 Foucault Michel 140, 215, 295
 Frankowska Bożena 221
 Frazer James George 212
 Freud Anna O. 170
 Freud Zygmunt 39, 45–48, 50, 52, 59, 64, 65, 68, 69, 73, 81, 82, 86, 122, 164, 169, 170, 172, 183, 185, 192, 202, 203, 253, 280, 283, 286, 288, 292, 293
 Frisch Max 193
 Frühling Jacek 40, 42, 197, 229
 Frycz Stefan 218
 Fuchs Georg 223
 Fuller Loie 220, 221, 232
 Furgat Ewa 89
- Gabryś Anna 94
 Galle Henryk 137, 139
 Gaszyński Konstanty 157, 158
 Gerson Wojciech 121
 Gerżabkowska Maria 93
 Giebułtowski Józef 46, 52, 62
 Giese Hans 205
 Gilmore David D. 66, 67, 70, 78, 86
 Głowiński Michał 22, 224
 Godlewski E. 113
 Goll Yvan 11
 Gombrowicz Witold 14
 Goppert H. 205
- Goreń Andrzej 282
 Goreń Anna 282
 Gourmont Rémy de 72, 79
 Górnicka-Boratyńska Aneta 90, 102–104, 138
 Graham Martha 214, 217
 Greven-Aschoff Barbara 88
 Grosse Ernst 218
 Grzelak Agnieszka 187
 Grzymała-Siedlecki Adam 143
 Gumpłowicz Helena 117
 Gutowski Wojciech 30, 33, 36, 71, 78, 86, 198, 199, 234, 247, 282, 285, 298
- H'Doubler Margaret 223
 Habitówna Władysława 94
 Haidówna Helena 118
 Hajda H. 118
 Hauptmann Gerhart 195
 Havelock Ellis 233
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 264
 Helbig-Mischewski Brigitta 298
 Helsztyński Stanisław 165, 265, 290
 Herlth Jens 298
 Herzog-Radwańska Wanda 115
 Hiebel Hans H. 47, 48
 Hieronim, święty 77
 Hoff Jadwiga 112
 Holm Hanya 214
 Horowitz Leopold 121
 Huizinga Johan 144, 238
 Humphrey Doris 214, 217
- Ibáñez Vincente Blasco 127
 Ibsen Henryk 39–49, 51–54, 56–65, 197, 207, 229
 Igliński Grzegorz 227
 Irigaray Luce 76, 135
 Irmscher Christoph 11
 Irzykowski Karol 266
 Israël Lucien 170, 171
- Jabłońska Helena z Seifertów 122
 Jabłońska Janina 92

Jacobi Jolande 10
 Jacques-Dalcroze Émil 214
 Jakubowski Jan Zygmunt 260
 Jamrozik Elżbieta 169
 Janaszek-Ivaničková Halina 26, 27
 Janet Pierre 170
 Janiak-Jasińska Agnieszka 92, 94, 100
 Janicka Anna 297
 Janion Maria 10
 Jankowiak Mieczysław 16, 21, 24
 Jarośnińska Danuta 115
 Jarośniński Tadeusz 115
 Jaroszyński Tadeusz 176
 Jasińska Maria 144, 147, 150
 Jean-Aubry Georges 220
 Jełowicki Aleksander 157
 Jeske-Choiński Teodor 129
 Jezus Syrach 77
 Jordan Henryk 113
 Joyce James 67
 Juel (Przybyszewska) Dagny 81
 Jung Carl Gustav 10, 286
 Juwenalis 77

Kafka Franz 67
 Kahane Claire 171
 Kamieński Henryk 161
 Kandinsky Wassily 287
 Kane Sarah 193
 Kania Ireneusz 228
 Kant Immanuel 253, 264
 Karłowicz Mieczysław 196
 Karpowicz-Słowikowska Sylwia 298
 Kasprowicz Jan 79, 83
 Kawakami Otojirō 223
 Kaźmierczak Zbigniew 220
 Kaźmierczyk Stanisław 122
 Keller Helena 127
 Kempnerówna Stefania 192
 Kerényi Karl 10, 228
 Kernberg Otto 290
 Kępiński Antoni 171
 Kępiński Tadeusz 14
 Khunrath Heinrich 281

Kirkorowa Celina 117
 Kisielewski Jan August 221, 222
 Klein Melanie 69
 Kleiner Julius 143, 160
 Klemens Aleksandryjski 77
 Klemensiewiczowa Jadwiga z Sikor-
 skich 113
 Kleopatra 144
 Klimt Gustav 83
 Kocjan Krzysztof 212
 Kocur Mirosław 213
 Kohocińska Leontyna 106
 Koht Halvdan 48, 53
 Kohut Heinz 289, 290
 Kołaczkowski Stefan 145
 Kołyszko Piotr 184, 289
 Komendant Tadeusz 215, 295
 Konecki 266
 Konfucjusz 238
 Konopczyński Władysław 118
 Konopnicka Maria 120
 Korab Brzozowski Stanisław 86
 Korneliusz Agryppa 77
 Korsak Tadeusz 297
 Kosmowska Janina 109, 113
 Kossak Zofia 111
 Kossowska Stefania 99
 Kotarbińska Lucyna 146
 Kotarbiński Józef 121
 Kott Jan 53, 59, 149
 Kowalczyk Urszula 298
 Kowalczykowa Alina 297
 Kowalska Jolanta 213
 Kowalska Małgorzata 215
 Kowalski Grzegorz 297
 Kowzan Tadeusz 223
 Kozarynowa Zofia 122
 Kozieradzka Maria z Bohowitynów 125
 Kozioł Michał 113
 Kozłowska Zofia 114
 Krahelska Maria 116
 Krasiński Wincenty 151, 155
 Krasiński Zygmunt 124, 143, 144, 146-
 162

Krauze Karl 74
 Krawiec-Wróbel Urszula 115
 Kristeva Julia 82, 253–255, 283
 Królak Sławomir 279
 Kruk Stefan 221
 Krywult Aleksander 94
 Krzeczkowski Henryk 212
 Kubica Grażyna 89
 Kubin Alfred 79
 Kuczalska-Reinschmit Paulina 95, 97, 98
 Kuczyńska Alicja 298
 Kujawska-Courtney Krystyna 84
 Kulikowska Marcelina 90, 97, 106, 116, 123
 Kurecka Maria 238
 Kurek Halina 196
 Kurkiewicz Marek 187, 249, 251, 252
 Kurth Peter 222
 Kwiatkowska Elżbieta 117
 Kwietniewska Małgorzata 295

Laban Rudolf 214
 Lacan Jacques 164, 170, 171, 202, 286
 Lack Stanisław 21
 Lafarque Paul 75
 Lamm Martin 75
 Lange Roderyk 229
 Lasch Christopher 186, 290
 Lauhus Angelika 298
 Leach Edmund 192
 Lederer Wolfgang 77
 Leo Juliusz 92
 Leszczyński Damian 140
 Lévi-Strauss Claude 10, 192, 193, 200
 Lewik Włodzimierz 58
 Lewińska A. 295
 Lewis Matthew G. 193
 Leyko Małgorzata 223
 Libelt Karol 26
 Linke Anna Maria 61
 Lipszyc Belsigerowa Melania 97
 Lombroso Cesare 164
 Lorentowicz Jan 265

Lowen Alexander 184, 185, 245, 246, 289, 292
 Lubbock John 73
 Lucas Prosper 81
 Ludwig Emil 144
 Luhmann Niklas 274
 Lukacs György 145
 Lukian z Samosaty 215, 216
 Lulle Raymond 77
 Lutosławski Wincenty 23

Łanowski Zygmunt 74, 75
 Ławicki Stanisław 10
 Ławrow Piotr 26
 Ławski Jarosław 297
 Łempicka Aniela 13, 18, 21
 Łubieński Leon 157

Mach Ernst 206
 Maciejewski Jarosław 126
 Mackiewicz Helena 113
 Madyda Władysław 216
 Maeterlinck Maurice 262
 Magellan Ferdynand 144
 Makowski Stanisław 154
 Malczewski Jacek 110, 111, 224
 Mallarmé Stéphane 83, 220, 230
 Mańkowski Aleksander 183
 Marbodiusz 77
 Marcel Gabriel 33
 Margański Janusz 66, 84
 Maria Stuart 144
 Markiewicz Henryk 14
 Markowski Michał Paweł 295
 Marks Karol 264
 Marrené Waleria 57, 60, 207
 Martini Fritz 47
 Masson Jeffrey M. 292
 Matejko Jan 110
 Matisse Henri 219
 Matuszek Gabriela 30, 80, 163, 197, 234, 240, 242, 278, 284, 286, 287, 298
 Matuszewski Ignacy 28
 Matuszewski Krzysztof 11

Maupassant Guy de 266
 Maurois André 144
 Mayerberg Maria 107
 Mazan Leszek 113
 McLennan John 73
 Mencwel Andrzej 260, 298
 Mendel Emanuel 172, 173
 Menninghaus Winfried 280, 283
 Merleau-Ponty Maurice 215
 Michajłowski Mikołaj 26
 Michalski Cezary 258
 Michalski Stanisław 72
 Michałowski Aleksander 125
 Miciński Tadeusz 23, 79, 200, 201, 204,
 205, 206
 Mickiewicz Adam 14, 16, 31, 124, 144,
 146–148, 157, 161
 Migasiński Jacek 215
 Mikiciuk Elżbieta 298
 Miodońska-Brookes Ewa 17
 Młynarski Teodor Leonard 127, 143,
 144
 Möbius Paul Julius 169
 Modrzejewska Helena 146
 Mondor Henri 220
 Monteskiusz 193
 Moreau Gustave 79, 83, 219
 Morstin Ludwik Hieronim 145
 Morzycka Faustyna 123
 Moszczeńska Izabela 97, 99–101
 Mrozowska-Toeplitz Jadwiga 121–123
 Mucjusz 232
 Mukoid Ewa A. 33
 Müller-Seidel Walter 47
 Munch Edward 79, 219, 278
 Musil Robert 211
 Mussorgski Modest Pietrowicz 230,
 231

 Nałkowski Wacław 164
 Napoleon Bonaparte 144
 Nasiłowska Anna 84
 Netti Paul 218
 Newman Jan Henryk 264

 Nietzsche Fryderyk 18, 23, 29, 30, 68,
 78–80, 87, 164, 173, 217–220, 264,
 267, 277, 281, 284, 287
 Niżyński Wacław 217
 Nolde Emil 219
 Nordau Max 43
 Norwid Cyprian Kamil 12, 149, 157,
 158
 Nossig Felicja 97
 Novalis 160
 Nowaczyński (Neuwert) Adolf 15, 229
 Nowakowski Jan 13, 15
 Nowakowski Wacław 23
 Nowiński Józefat 260
 Nusbaumowa Róża 96, 99
 Nycz Ryszard 274, 277

 Obuchowski Kazimierz 192
 Ochab Maria 35, 281, 282
 Odyniec Antoni 157
 Orgelbrand Samuel 214
 Orkan Władysław 199, 200
 Ortwin Ostap 66
 Orwid Maria 122
 Orygenes 77
 Orzeszkowa Eliza 127
 Ostrowski Witold 84
 Otto Walter Friedrich 10
 Owczarz Ewa 298
 Owidiusz 77

 Paczoska Ewa 239, 298
 Pająkówna Aniela 111, 265
 Paracelsus 77
 Parandowski Jan 145
 Pascal Blaise 264
 Paszek Jerzy 168, 178, 203, 226
 Paul Adolf 81
 Paul Jean 160
 Paweł, święty 77
 Pawlikowski Tadeusz 121
 Pekaniec Anna 122
 Perkowska Urszula 109, 110, 113, 116,
 118

- Perlmutter Salomea 117
 Pieniążek Paweł 295
 Pigoń Stanisław 13, 14, 38
 Piwińska Marta 194
 Piwiński Leon 145
 Platon 213, 216
 Płoszewski Leon 17
 Podbielski Henryk 213
 Podgórska-Klawe Zofia 169
 Podraza-Kwiatkowska Maria 14, 70, 76,
 86, 164, 224, 270
 Podyma Anna 196
 Popiel Jacek 17
 Popiel Magdalena 227
 Poprzęcka Maria 111
 Poręba Marcin 280
 Pospyszyl Kazimierz 185, 288, 290
 Potocka Delfina 149, 150, 152, 154–
 156, 159
 Potocki Mieczysław 155
 Prokopiuk Jerzy 73
 Prus Janina 99
 Prussak Maria 24
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 79, 124,
 168, 174–176, 181, 184, 186, 188
 Przesmycki Zenon 12, 265
 Przybyszewski Stanisław 5, 67, 68,
 79–85, 124, 163, 165–168, 174,
 176–180, 185–189, 208–210, 230,
 233–237, 239–277, 279–295
 Puzyna Jan 23
 Puzyna Konstancy 14, 21

 Racine Jean Baptiste 195
 Radwańska Maria 94
 Radziwiłłowa Elżbieta 11
 Rasiński Lotar 140
 Redon Odilon 79
 Reeve Henryk 149, 157
 Reichmanówna 96
 Renoir Auguste 219
 Reszke Robert 72, 73, 82, 192, 253, 280,
 283

 Reymont Władysław Stanisław 196,
 225, 231
 Ricoeur Paul 33, 35, 281
 Rilke Rainer Maria 208
 Rodak Paweł 298
 Rodin Auguste 219
 Roentgen Wilhelm 96
 Rops Félicien 79, 82, 219, 230, 234
 Rosiek Stanisław 10
 Rostafiński Józef 96
 Roszkowski Janusz B. 69
 Roudiez Leon S. 82
 Rubinówna Olga 94
 Rutkowski Tadeusz 121
 Rydel Lucjan 124
 Rydygier Ludwik 113
 Rygier Teodor 22

 Sacharoff Alexander 217
 Sachs Curt 212, 233
 Sade Donatien Alphonse François de
 30, 193
 Salomé Lou 87
 Salwa Mateusz 285
 Sand George 144, 173
 Saturnius 77
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von
 160
 Schlegel August Wilhelm 183
 Schneider Nikolaus G. von 160, 172
 Schopenhauer Artur 71, 72
 Sedlaczkówna Janina (Aleksota) 98
 Sempołowska Stefania 106, 117
 Seneka 77, 195
 Shaw Bernard 43, 44
 Shelley Percy 127, 144
 Sheppard Richard 277
 Showalter Elaine 84, 170, 190
 Sibelius Jean 230
 Siedlecka Maria 95, 103, 117
 Siemaszko Piotr 187
 Sienkiewicz Henryk 271
 Sierakowska Katarzyna 92, 94, 100
 Sikora Stefan 246

- Sikorska Jadwiga 109
 Sikorska Liliana 239
 Sikorska-Kulesza Jolanta 91
 Sinko Tadeusz 14, 143
 Skłodowska Helena 117
 Skłodowska Maria 115
 Slipp Samuel 69
 Sławińska Irena 12, 221
 Słowacki Juliusz 31, 90, 124, 127, 144,
 146, 148, 157, 158, 161, 193, 261
 Smith Adam 213
 Smith-Rosenberg Carroll 160, 172
 Sokół Lech 68, 74, 75
 Sołowiow Władimir 208
 Sorel Georges 28, 264
 Sosnowska Paulina 253
 Sowinski Grzegorz 280
 Spencer Herbert 217
 Sroka Mieczysław 258, 260
 Staff Leopold 268
 Stala Marian 139, 297
 Starowieyska-Morstinowa Zofia 127,
 128, 146, 148
 Steyerthal Armin 173
 Stępowski Leon 23
 Stirner Max 277, 284, 287
 Stone Irving 144
 Strindberg August 68, 69, 74–76, 81,
 84, 87
 Strzetelska Zofia 90
 Strzyżewski Mirosław 298
 Sudermann Hermann 83
 Sudolski Zbigniew 154, 162
 Sugiera Małgorzata 215
 Szandlerowski Antoni 208
 Szkołut Tadeusz 268
 Szuster Marcin 186, 264, 290
 Szwajca Krzysztof 122
 Szwarc Andrzej 92, 94, 100, 108–110
 Szwarcenberg-Czerny Kazimierz 125,
 127, 148
 Szweykowski Zygmunt 126, 231
 Szymajda Joanna 214
 Śniegocka Cecylia 117
 Świderska Alina (J. Sielski) 124–133,
 136–144, 146–155, 157–162
 Świderski Tytus 125
 Taborski Roman 240, 289
 Tarnogórski Czesław 10
 Tarnowski Stanisław 23, 110
 Tatariewicz Anna 20
 Tempka Nowakowski Zygmunt 118
 Tempka Tadeusz 118
 Tempkova Helena 118
 Tereskiewicz Franciszek 196
 Tertulian 77
 Tetmajer Włodzimierz 110, 124
 Tischner Józef 11, 24
 Toeplitz Józef 122
 Tokarska-Bakir Joanna 140
 Tołstoj Lew 79, 195
 Tomasz, święty 78
 Tomaszewska-Dobrska Anna 108
 Tomaszewski Włodzimierz 233
 Toulouse-Lautrec Henri de 219, 221
 Towiański Andrzej 157, 161
 Trakl Georg 208
 Trentowski Bronisław 158
 Trillat Etienne 169, 170, 172
 Trzeźniowski Dariusz 224
 Turska Irena 212, 214, 218, 223, 233
 Turzyna (Wiśniewska) Maria 97, 99–
 102, 104, 116, 138
 Twain Mark 127
 Tworkowska Józefa 99
 Ukniewska Maria 224
 Ulanowski Bolesław 110
 Urbanek Bożena 108
 Uspieński Piotr 26
 Vico Giambattista 264
 Vigeland Gustav 79, 84, 85, 219, 278
 Voto Bernard de 145

Wagner Cosima 87
Wagner Ryszard 87, 144, 146, 148, 173
Wakar Krzysztof 73
Walewska (Wielopolska) Maria-Jehanne 230, 232
Walewska Cecylia 91, 120
Walewski Adolf 23
Walicki Andrzej 259
Wasilewska Maria 111
Wasilewski Zygmunt 25
Wawrzyszko Paweł 277
Weber Samuel 274
Wechslerowa Stefania 96
Wedekind Frank 69, 74
Weickmann Dorion 169, 173
Weiniger Otto 66–68, 72, 74, 87
Weryho-Radziwiłłowiczowa Maria 108
Weychert-Szymanowska Władysława 117
Whitman Walt 31
Wierusz-Kowalski Jan 191
Wierzejski Antoni 110
Wigman Mary 214, 217
Wilde Oskar 79, 83
Willan Henrieta 150, 154
Wirpsza Witold 238
Witkowska Helena 97, 98, 106
Witkowski August 110
Wittlin Józef 145
Witwicki Władysław 213
Wojewoda Cecylia 44
Wolter 266
Wołoszynowski Julian 145
Wosien Bernhard 219, 229
Wróblewski Augustyn 101
Wundt Wilhelm 217, 218
Wyczółkowska Alina 99
Wysłouchowa Maria 103, 104
Wyspiański Stanisław 5, 12–18, 21, 22, 24, 31, 124, 224
Yacco Sada 223
Zabawa Krystyna 249
Zakrzewska Wanda 127
Żałuska Amelia 150, 154
Zaniewicki Witold 192
Zapolska Gabriela 97, 135, 224
Zawadzka Czesława 114
Zawadzki Andrzej 219, 220
Zbierżchowski Henryk 164, 186
Zbyszewski Karol 145
Zeller Bernhard 47
Ziejka Franciszek 14, 297
Zieleńczyk Adam 67
Zimand Roman 259
Zimmerer Katarzyna 122
Žižek Sławoj 170, 171
Zola Emil 194, 195
Zowisto Maria 9, 10
Zubrzycka Antonina 94
Zweig Stefan 144
Żarnowska Anna 100, 108–110
Żarska Maria 107
Żeleński Władysław 125
Żeromska Oktawia 26
Żeromski Stefan 5, 25–28, 30, 32, 34–36, 38, 79, 85, 224
Żuławski Jerzy 79, 208, 228

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	5
Maski i maskarady w <i>Weselu</i> i <i>Wyzwoleniu</i>	9
Inteligenci w przestrzeni zła (Żeromskiego <i>Dzieje grzechu</i>)	25
<i>Libido</i> w gorsecie kultury. O bohater(k)ach Henryka Ibsena	39
Kultura kontra natura? O mizoginizmie <i>fin de siècle'u</i>	66
Kobiety a proces modernizacji – rekonesans galicyjskiej herstorii	88
Biała plama: młodopolskie utwory Aliny Świdorskiej	124
<i>Zygmunt</i> . Zapomniana biograficzna powieść o artyście	143
Choroba jako maskarada? Neurotycy, histerycy i narcyzy w artystowskiej prozie polskiego modernizmu	163
Incest w literaturze przełomu XIX i XX wieku	191
Taniec jako bachiczny znak życia	212
Ciałem i krwią. O somatyzacji uczuć w twórczości Przybyszewskiego	239
Pierwszy Mistrz i ślad agonu. Brzozowski o Przybyszewskim	258
Przybyszewski i demony wczesnej nowoczesności	277
Wykaz pierwodruków	297
Bibliografia (wybór)	299
Indeks autorów	309

Redakcja
Anna Poinc-Chrabąszcz

Korekta
Magdalena Jankosz

Skład i łamanie
Katarzyna Mróz-Jaskuła

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12 663-23-81, 12 663-23-82, fax 12 663-23-83