

Aleksandra Majak

Wydział Polonistyki  
Uniwersytet Jagielloński  
Collegium Invisibile

## —Eros i Tanatos w *Przebudzeniu wiosny* Franka Wedekinda

Napisana w 1891 roku sztuka niemieckiego pisarza Franka Wedekinda wkra-  
cza w XX wiek z piętnastoletnim opóźnieniem, za to wyraziście diagnozuje  
rodzącą się wówczas epokę. *Przebudzenie wiosny* w mocno prowokacyjnym  
tonie podejmuje tematy takie jak młodość, popędy, masturbacja, rodząca się  
seksualność i kontrastuje je z problemem charakterystycznej dla pierwszej  
dekady XX stulecia obyczajowej „poprawności”. Cenzura nie dopuszcza do  
publikacji dzieła aż do 1906 roku, co można by prawdopodobnie skwitować  
słowaami jednego z głównych bohaterów sztuki, Melchiora, wołającego: „Pro-  
szę mi wskazać, co w tym jest plugawego?”<sup>1</sup>. Żeby jednak nie ograniczać tre-  
ści dramatu jedynie do śmiałych rozmów młodych, ujawniających fascynację  
miłością i śmiercią ludzi, warto zauważyć, że nie stroni on od pytań meta-  
fizycznych – o możliwość istnienia Boga, o granice cenzury i ekspresji oraz  
konieczność podmiotowego zespolenia człowieka zarówno w wymiarze du-  
chowym, jak i czysto fizycznym, więc również – seksualnym. Tym, co najbar-  
dziej interesuje mnie w niniejszym artykule, jest próba interpretacji wybra-  
nych fragmentów dramatu w kontekście rozkoszy jako anihilacji podmiotu  
oraz w odniesieniu do koncepcji dwóch współistniejących i ścierających się  
z sobą sił życiowych – Erosa i Tanatosa.

---

<sup>1</sup> Wszystkie fragmenty dramatu pochodzą z edycji: F. Wedekind, *Przebudzenie się wiosny. Tragedja dziecięca*, Warszawa 1907.

## 1. Podmiotowość – tabu – transgresja

W *Kulturze jako źródle cierpień* Sigmund Freud przypomina wiersz Friedricha Schillera *Mędracy*, w którym czytamy, że „głód i miłość spajają mechanizm świata”, a następnie rymuje to skojarzenie z *Faustem* Goethego. Twierdzi on – „przekonująco brzmią słowa Mefistofelesa utożsamiające zasadę zła z popędem destrukcji”<sup>2</sup>, a w dalszej kolejności pokazuje, jak diabeł bierze za przeciwnika nie tyle Osobę, ile enigmatyczną płodność natury i jej siłę do pomnażania życia, czyli tego, co kulturowo możemy utożsamić z Erosem. Oczywiście jest, że spostrzeżenia te, jakkolwiek cenne, mają na celu egzemplifikację psychoanalitycznych koncepcji autora *Trzech rozpraw z teorii seksualnej*. Jak w 1930 roku pisze Freud, „poza Erosem [istnieje] również jakiś popęd śmierci; współdziałaniem i zantagonizowaniem tych popędów dałoby się wyjaśnić zjawiska życia”<sup>3</sup>. Mocno wątpliwy pomysł wyjaśnienia zjawisk życia odgrywa tu zdecydowaną drugorzędną rolę. W lekturze literatury daje nam jednak narzędzia do opisu tego, co przecież istniało już o wiele wcześniej i co Milan Kundera w *Sztuce powieści* trafnie wyraził słowami „powieść wiedziała o podświadomości przed Freudem, o walce klas przed Marksem, stosowała fenomenologię [...] przed fenomenologami”<sup>4</sup>. „Spór” o psychoanalityczne interpretacje literatury trwa już niezmiennie od lat, a głównym zarzutem (odwołajmy się do diagnoz Hermanna Pongsa) staje się pytanie, czy psychoanaliza nie wyłącza przypadkiem wartości artystycznej dzieła literackiego, proponując za to, w duchu poetyki generatywnej, uruchomienie złożonych problemów motywacji i emocji autora? Polemicznie warto powołać się na słowa Ewalda Volharda twierdzącego (1928), że

[...] wciąż będziemy musieli schodzić w głąb, na ten poziom, na którym życie i dzieło stanowią nierozłączną, popędowo-duchową jedność, jeżeli będziemy chcieli zbliżyć się do rozwiązania zagadki twórczości literackiej poprzez sensowną interpretację<sup>5</sup>.

Tylko na czym miałyby polegać „sensowność” takiej interpretacji? Czy oby na pewno na zrównaniu życia autora z dziełem i szukaniu enigmatycznej „popędowo-duchowej jedności”? Z drugiej strony prawdą jest, że – jak pisze Philip Zimbardo – „od czasów Freuda sztuka i literatura Zachodu zostały

<sup>2</sup> S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2013, s. 91.

<sup>3</sup> Tamże, s. 88. Na potrzeby interpretacji dramatu Wedekinda używam pojęć Eros i Tanatos w przestrzeni symbolicznej i umownej, mówiąc o Erosie jako o pędzie życiowym, energii, jak również szeroko pojętej/rozumianej seksualności. Tanatos natomiast reprezentuje popęd śmierci tajemniczo i niemo pracujący wewnątrz istoty żywej.

<sup>4</sup> M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004, s. 34.

<sup>5</sup> Cyt. za: H. Pongs, *Psychoanaliza i literatura*, red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001, s. 32.

urzeczone ideą nieświadomego umysłu wypełnionego ciemnymi i grzesznymi motywacjami i wspomnieniami”<sup>6</sup>. Kiedy więc mówimy o psychoanalizie, mówimy raczej o języku, który pozwala na nazwanie *c z e g o ś*, co (od momentu nazwania) prawdopodobnie bardziej świadomie zaistniało w otaczającej nas kulturze. Wspomnianą fascynację i urzeczenie widać, być może najbardziej, w sposobie konstruowania modernistycznego podmiotu, który raczej potwierdza słynne stwierdzenie Anthony’ego Giddensa, że „tożsamość nie jest dana, jest *z a d a n a*”<sup>7</sup>. Tę metaforę dramatycznego rozbicia można przenieść również na grunt filozoficzno-psychologiczny, by następnie przypomnieć sprawę absolutnie fundamentalną, że w istocie psychoanalityczna koncepcja człowieka jest z założenia pomysłem mocno antykartezjańskim. Podmiot nie rządzi się dłużej „absolutną przejrzyistością wobec samego siebie”<sup>8</sup>, co wyrażnie widać w myśli Lacana i co pociąga za sobą wzmożoną potrzebę ekspresji, dialogu i *k o n s t r u o w a n i a* własnego człowieczeństwa *w o b e c* Innego. Stąd też interpretacyjna propozycja, że być może istotą rodzącej się wówczas modernistycznej podmiotowości jest próba, niemożliwego z tej perspektywy, scalenia pękniętego „ja”, czego rezultatem byłaby zdolność do wyrażenia i wysłowienia opowieści, tak bardzo przecież centralnej zarówno dla literatury, jak i psychoanalizy.

Wiedeń początku XX wieku to miejsce tętniące życiem, w którym między artystami dominuje atmosfera poszukiwania nowego języka zdolnego wyrazić *eteryczność* nadchodzącej *ery*<sup>9</sup>. „Nowość” języka polega w przypadku Wedekinda na znalezieniu w nim siły *t r a n s g r e s y w n e j*. Przekroczenie, jakie dokonuje się na kartach dramatu, dotyczy zasadniczo pytania: jak wyrazić doświadczenie fascynacji, intymności i rozkoszy w języku, który wpisuje się w ówczesną ortodoksję *norm i kulturową* dopuszczalność? Właśnie na poziomie wspomnianej „poprawności” uwidacznia się to, co Michael Foucault nazywa „Blokowanie” i „ujarzmienie”, czyli – w sensie ogólnym – odczuwanie represyjności kultury widocznej w strategii dyscyplinowania ciała, więc również słowa. Co ciekawe, w przypadku bohaterów dramatu dzieje się to, jeszcze zanim zdążą poznać własne ciała, na analogicznej do *Genesis* zasadzie nadawania zakazu przed pojawieniem się choćby myśli o ewentualnym czynie. W *Historii ciała* Anna Marie Sohn zauważa, że

<sup>6</sup> Ph.G. Zimbardo i in., *Psychologia. Kluczowe koncepcje*, red. M. Materska, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, J. Radzicki, E. Czerniawska, Warszawa 2013, s. 251.

<sup>7</sup> A. Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge 1991, s. 52, tłum. własne.

<sup>8</sup> M.P. Markowski, *Psychoanaliza* [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 50.

<sup>9</sup> Por. D. Krasner, *Eros and Thanatos* [w:] *A History of Modern Drama. Volume 1*, Chichester 2012, s. 217.

„wolność obyczajowa” w pierwszej połowie XX wieku urzeczywistnia się zarazem przez uwolnienie słów i gestów, przez przekroczenie [...] i wreszcie przez z n i e s i e n i e tabu<sup>10</sup>.

Przełamanie tabu nie jest jednak u Wedekinda kompletne, całościowe. Bohaterowie dramatu niejednokrotnie przekierowują emocje na obiekt, operując symbolami i ubolewając nad własną niezdolnością wyrażenia uczucia, za to często wygłaszając dumnie brzmiące zdania, jak „życie jest kwestią gustu” czy „to wstyd być człowiekiem i nie poznać tego, co najbardziej ludzkie”. To, co najbardziej ludzkie, jest, rzecz jasna, nierozzerwalnie związane z fascynacją Wendli, Melchiora i Maurycego funkcjonowaniem własnego ciała oraz wypowiedzianymi przez nich słowami sugerującymi, że dopiero fizyczne połączenie pozwoli im na zrozumienie prawdy, którą skrywa przed nimi świat. Ujawnia się to wraz z wyrażonym przez Melchiora pragnieniem: „chciałbym wiedzieć, po co my żyjemy właściwie na świecie”, będącym reakcją na niemożność pojęcia świata otaczających go ograniczeń. Koncepcja Wedekinda wyrasta tu zresztą, jak można przypuszczać, ze wspomnianej już tradycji książki *Bereszit*, w której warunkiem zaistnienia wolności i samoświadomości Adama i Ewy jest złamanie otrzymanego zakazu-przymierza. O tym stwórczym paradoksie w ujęciu transgresywnym pisał już między innymi Jean Duraton, mówiąc, że zakaz implikuje transgresję, prowokuje do czynu, a nawet staje się nieuniknionym uzupełnieniem zakazu. Przebudzeniem, które pojawi się w dramacie Wedekinda dopiero po przekroczeniu granicy między życiem a śmiercią.

## 2. Dramat ciszy – rozkosz – koncepcja Lyotarda

W *Przebudzeniu wiosny* stykamy się z pragnieniem rozkoszy zmieszany z wspomnianym już młodzieńczym dążeniem do transgresji. Nie znajduje ono akceptacji w budzącym śmieszność świecie dorosłych, przedstawionym zresztą bardzo jednostronnie. Mocno symboliczny dramat nie należy do tych, których akcję można przedstawić w kilku zdaniach streszczenia. Przestrzeń treści kreowana jest tu raczej między krzykiem a uporczywym milczeniem o tematach najbardziej zasadniczych. Upraszczaając, można jednak powiedzieć, że niemiecki pisarz proponuje czytelnikowi sztukę mówiącą o inicjacji i poszukiwaniu jakichkolwiek zasad rządzących światem. Od ubolewania nad zadaniem z łaciny prosto/bezpośrednio przechodzi się tu do zwierzeń dotyczących odczuwanej przez Melchiora i Maurycego metafizycznej pustki.

<sup>10</sup> A.M. Sohn, *Pożądanie i normy* [w:] *taż, Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.J. Courtine, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2014.

Bohaterowie dyskutują też na tematy przemocy, wstydlivosti i natury, opierając własne wypowiedzi głównie na – jak to ujmują – „obserwacjach”.

MAURYCY: [...] Nie mogę dziś nigdy prawie mówić z dziewczyną, aby przy tym nie myśleć o czymś ohydny – a jednak przysięgam ci, Melchjorze, że sam nie wiem o czym.

MELCHIOR: Ja ci wszystko opowiem. Wiem to po części z książek [...] ilustracji, a trochę z obserwacji natury. Będziesz zdumiony; w swoim czasie zostałem ateistą.

MAURYCY: Przestudiowałem encyklopedię od A do Z. Słowa – nic tylko słowa i słowa! Ani jednego naturalnego objaśnienia. O ta wstydlivosc! – Co mi to za encyklopedia, która na najpierwsze pytania nie daje odpowiedzi.

Z tych rozmów wyłania się obraz świata, który najbardziej interesujący wydaje się właśnie w momentach niewiedzy i milczenia. W dramacie nie istnieje autorytet, który mógłby podsunąć rozwiązania i odpowiedzieć na dręczące bohaterów pytania. W zamian dorośli proponują młodym ciszę, a jawna konfrontacja wprowadzona przez Melchiora prowokacyjnym rysunkowym traktatem zatytułowanym *O spółkowaniu* sprowadzana jest do rozkazu odpowiadania na pytania zadawane w trakcie przesłuchania prostym „tak” lub „nie”. Pod tym względem można zaryzykować, sugerowaną już przez Davida Krasnera, interpretację, że *Przebudzenie wiosny* staje się momentami dramatem ciszy. Dramatem tego, co niewysłowione i co w finale doprowadza do tragedii (jednocześnie totalnego spełnienia rozkoszy) – samobójstwa.

Zanim to jednak nastąpi, na każdej niemal stronie dramatu odnaleźć można słowa, które stwarzają możliwość interpretacji tekstu w odniesieniu do dyskursu psychoanalitycznego. *Przebudzenie wiosny* to przecież dramat opierający się na ciągłych próbach osiągnięcia seksualnej świadomości na drodze swoistej introspekcji. Melchior, Maurycy i Wendla, chcąc zrozumieć, a być może zadowolić Innego, postanawiają najpierw przyjrzeć się sobie. Jednym z wymownych fragmentów jest moment, w którym młodzi ludzie rozmawiają o nagości oraz o tym, czy wstydlivosc zakorzeniona jest w ludzkiej naturze.

MAURYCY: [...] Postanowiłem, że gdybym miał dzieci, chłopców i dziewczęta, to kazałbym im od dzieciństwa spisać razem w jednym pokoju [...] każę im przy ubieraniu pomagać sobie nawzajem [...] zdaje mi się, że dorastając byłiby o wiele spokojniejsi aniżeli my.

Dalsza rozmowa bohaterów skupia się na rozważaniu naturalnych popędów człowieka i stwierdzeniu Melchiora, że wierzy „w pewien instynkt pod tym względem”. Jak spostrzega Krasner w *A History of Modern Drama*, seksualne pragnienia eksponowane są u Wedekinda od samego początku, a krytycy tacy jak Walter Sokel wprost stwierdzają: „Wedekind uważa, że życie byłoby

lepsze, gdyby znieść restrykcje nakładane na Erosa”<sup>11</sup>. Rzeczywiście, w miarę rozwoju akcji dramatu restrykcje kulturowo nakładane na popęd rozluźniają się, co skutkuje na przykład sceną, w której Wendla, nie znajdując innego sposobu rozładowania emocji, prosi Melchiora, by ją uderzył. Podobnie wygląda też scena stosunku seksualnego głównych bohaterów, która w głośnej off-broadwayowskiej, musicalowej inscenizacji z 2008 roku została złagodzona i podana widzowi w formie znacznie bardziej lirycznej niż w samym dramacie. Komentowany fragment rymuje się ponadto z momentem, w którym Melchior, całując Wendłę, neguje istnienie miłości:

WENDLA: Całują się ci, co kochają – Nie, nie!

MELCHIOR: O wierź mi, miłość nie istnieje! – Jest tylko żądza użycia, tylko egoizm! Ja cię tak samo kocham jak i ty mnie!

Tym, co być może intryguje w powyższym fragmencie, jest bezpośredniość, z jaką Melchior wyraża własne przekonanie o tym, że pragnienie człowieka jest pragnieniem Innego. Wendla, sama niepewna własnych uczuć, nie daje mu zrozumienia, którego pożąda Melchior, a które dostaje pręcej w kontaktach z Maurycym. Maurycy jednak, przekonany o sublimacyjnym charakterze własnej podmiotowości i o tym, że „szczęście jest gdzie indziej”, dokonuje jej ostatecznej i rozkosznej dezintegracji. Mówi on nie bez żalu: „będę udawać, że już wszystkiego doświadczyłem”. Przed samobójstwem bohatera przepelnia zarówno uczucie bezcelowości, przypadkowości istnienia, jak i intensywne odczuwanie braku Boga. Spostrzeżenie b r a k u odsyła nas – ponownie – do problemu pragnienia i podstawowego pytania: czy można pragnąć czegoś, co już się ma? Obiekt pragnienia jest zawsze obiektem odczuwalnego przez podmiot braku. W tym sensie bohaterowie, nie znalazłszy zrozumienia swoich popędów i emocji, wybierają, paradoksalnie, absolutną anihilację własnej podmiotowości.

Tytuł dramatu nie tylko metaforycznie ujmuje przebudzenie seksualne młodych ludzi, ale również odsyła nas do przemyśleń na temat religioznawczego i literaturoznawczego znaczenia cyklizmu. Ten z kolei, jako jeden z dwóch podstawowych kierunków kosmoeschatologii, również wpisuje się w spór między Erosem a Tanatosem. Przynajmniej tak „tradycyjnie” myśli się o kole odradzającej się natury. A gdyby tak zobaczyć, co się dzieje w momencie, w którym poddamy reinterpretacji tę „bezpieczną” wizję cyklicznego powstawania i ginienia natury? Interpretacyjne pomysły Agaty Bielik-Robson z książki *Erros. Mesjański witalizm i filozofia* okazują się tu bardzo inspirujące. *Przebudzenie*

<sup>11</sup> Por. D. Krasner, dz. cyt., s. 219 („life could be good if the restriction of Eros were removed”).

*wiosny* można by interpretować jako dramat przerwania ciągłości, wyjścia poza koło i usytuowania się, paradoksalnie, poza naturą. Tanatos, jako „czysta siła negatywności”<sup>12</sup>, staje się przyczyną pęknięcia koła i utworzenia, być może bliższej życiu, nie-całości cyklu. Za taką interpretacją przemawia fakt, że radość z literalnego „przebudzenia wiosny” tak naprawdę nie zostaje w dramacie uczczona. Maurycy i Wendla giną, a Melchior trafia do zakładu poprawczego, w którym nawiedza go duch przyjaciela opowiadający o siedzeniu na dachach i śmierci jako absolutnej wolności. Osadzenie w naturze bez Boga okazuje się wówczas nie tylko symboliczne, ale w istocie mocno tragiczne. Jak w innym nieco kontekście komentuje Bielik-Robson: „[...] siłą, która wyprowadza człowieka z kręgu bytu przyrodniczego i czyni go człowiekiem, czyli »błędem« na tle natury, nie jest Bóg hebrajskiego Eksodosu, lecz Tanatos, potęga negatywności, która rozrywa cykl naturalny, nie mieszcząc się w jego systematycznym porządku”<sup>13</sup>. Tanatos byłby więc w dramacie nie tylko siłą niszczącą, lecz także tym, co stwarza, pobudza seksualnie i powoduje zmianę w przejściu Wendli i Melchiora od inicjalnej niewinności ku finalnemu – naznaczonemu zresztą śmiercią – doświadczeniu.

Teatr, jak zauważa Anna Burzyńska, omawiając *teatr energetyczny* według Jeana-François Lyotarda, staje się rodzajem szczególnego miejsca, gdzie spektakl dzieje się również wewnątrz. Lyotarda interesuje on jako „przestrzeń, w której ujawniać się mogła freudowska ekonomia libidynalna” czy inaczej – „przestrzeń niekontrolowanych erupcji libido, pobudzeń i przepływów energetycznych”<sup>14</sup>. *Teatr energetyczny*, będący oczywiście pomysłem o wiele późniejszym niż teatr Wedekinda, znajduje z nim jednak punkty wspólne. Widoczne są one choćby w swobodnych przepływach afektywnej energii, biorącej swoje źródło we freudowskim rozumieniu przemieszczonych energii związanej z libido. W takim znaczeniu *Przebudzenie wiosny* okazuje się dramatem kontroli popędów i wyboru między życiem a śmiercią. Tragizm z kolei zasadza się tu na pytaniu widza/czytelnika: dlaczego właśnie takie wybory? Dlaczego nie ma tu drogi prosto do przodu? Jak możliwa jest miłość i co znaczy człowieczeństwo w świecie dramatu, w którym jednym z najpiękniejszych i najtragiczniejszych momentów jest scena fantazji Melchiora, kiedy przychodzi do niego Maurycy i Zamaskowany Pan, każąc dokonać wyboru. Wybór Melchiora to ponownie śmierć lub życie. Może jednak dramat nie kończy się tak pesymistycznie? Melchior mówi przecież: „żegnaj, drogi Maurycy, dokąd ten człowiek mnie zaprowadzi, nie wiem. Ale zawsze jest on człowiekiem”.

<sup>12</sup> Cyt. za: A. Bielik-Robson, *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012, s. 54.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> A. Burzyńska, *Filozof w teatrze „energetycznym”*, „Didaskalia” 2013, nr 118, s. 14–23.

## Bibliografia

- Bielik-Robson A., *Erros. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012.
- Burzyńska A., *Filozof w teatrze „energetycznym”*, „Didaskalia” 2013, nr 118.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2013.
- Giddens A., *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge 1991.
- Krasner D., *Eros and Thanatos [w:] A History of Modern Drama. Volume 1*, Chichester 2012.
- Kundera M., *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004.
- Markowski M.P., *Psychoanaliza [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski, Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009.
- Pongs H., *Psychoanaliza i literatura [w:] P. Dybel, M. Głowiński (red.), Psychoanaliza i literatura*, Gdańsk 2001.
- Sohn A.M., *Pożądanie i normy [w:] Historia ciała, t. 3: Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.J. Courtine, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2014.
- Wedekind F., *Przebudzenie się wiosny. Tragedja dziecięca*, Warszawa 1907.
- Zimbardo Ph.G. i in., *Psychologia. Kluczowe koncepcje*, red. M. Materska, przeł. M. Guzowska-Dąbrowska, J. Radzicki, E. Czerniawska, Warszawa 2013.