

EKSPERYMENTY „HOMO SAPIENS” PRZYBYSZEWSKIEGO*

Trylogię Przybyszewskiego *Homo sapiens* (1894-1895)¹ można uznać za interesującą modernistyczną „powieść eksperymentalną”, w której autor testuje fundamentalne idee swej epoki, odbijając je w zdecentrowanych lustrach. Podmiotem i zarazem głównym obiektem eksperymentu jest Eryk Falk, męskie indywiduum sytuujące siebie w nietzscheańskiej przestrzeni „poza dobrem i złem” i z masochistyczną przyjemnością przyglądające się własnej animalności. Poprzez wiwisekcje tej „la bête humaine”, nazwanej ironicznie Übermenschem, Przybyszewski próbuje oddać entropiczny chaos tamtych czasów, doprowadzając do absurdu idee epoki: przebóstwienie natury i rolę eksperymentu, Nietzscheańską *idée fixe* nadczłowieka i własny projekt androgyne, socjalistyczną i anarchistyczną ideologię, a także fanatyzm mizoginów, medialną siłę sugestii i hipnozy, i różne uwodzicielskie „anaboliki” ówczesnego fin de siècle’u. Powieść jest interesującym eksperymentem literackim, w którym dekadenci uwodziciel przeprowadza testy na żywej kobiecej materii i efektownych teoriach, własne życie przekształca w maskaradę

* Dedykuję prof. Janowi Michalikowi ten tekst o pierwszej powieści Przybyszewskiego jako wyraz mojej głębokiej wdzięczności, że dzięki Jego wsparciu (jako ówczesnego Dziekana Wydziału Filologicznego UJ) moja pierwsza książka o Przybyszewskim mogła ukazać się drukiem.

¹ Nad cyklem *Homo sapiens* Przybyszewski pracował od wiosny 1894 roku do lipca 1895. Tom *Unterwegs* (drugi tom trylogii) ukazał się w Berlinie w 1895, *Im Malmstrom* (tom trzeci) w 1895 i *Über Bord* (tom pierwszy) w 1896. Wersja polska opublikowana została we Lwowie w 1901 roku (*Homo sapiens, Na rozstaju, Po drodze*). Źródłem cytatów w tym szkicu jest lwowskie wydanie z 1923 roku, poszczególne tomy trylogii oznaczone zostały następującymi skrótami: HS.NR (*Na rozstaju*), HS.PD (*Po drodze*). HS.WM (*W malmstromie*).

i doprowadza do autodestrukcji, niszcząc jedyny element scalający i ocalający — miłość żony. Powieść Przybyszewskiego obnaża „zamęt tożsamościowy”² charakteryzujący zdestruowane indywiduum nowoczesności, zadaje pytanie o kondycję nowoczesnego artysty i odsłania opresyjny charakter natury i kultury.

(NAD)CZŁOWIEK I ZAMĘT TOŻSAMOŚCI

Pierwsza powieść Przybyszewskiego była eksperymentem w zwielokrotnionym sensie: eksperymentem literackim, filozoficznym, psychologicznym i etycznym³. Była eksperymentem i jednocześnie zapisem tego eksperymentu, w którym eksperymentujący podmiot stawia siebie w roli obiektu eksperymentacji, głoszone idee poddawane są falsyfikacji, a modus ich prezentacji przybiera formę maskarady. Powierzchnia tekstu jest niejednoznaczna, bohater prowadzi wyrafinowaną grę ze sobą i światem, w której zatracają się granice pozoru i prawdy, rzeczywistości i fikcji. Grę opartą na u w o d z e n i u, bowiem postnaturalistyczny Don Juan rozkochuje kobiece obiekty miłosną, a męskie intelektualną (im)potencją.

W powieści opatrzonej znaczącym tytułem *Homo sapiens* Przybyszewski podejmuje fundamentalne pytanie nowoczesności o tożsamość indywiduum i podmiotowość działań ludzkich. Unieważnienie (m.in. przez psychofizjologów) kartezyjsko-kantowskiego modelu podmiotowości i ogłoszenie (m.in. przez Wilhelma Macha) „końca” suwerennej, niezmiennej i integralnej świadomości, spowodowało potężny kryzys w myśleniu o człowieku, którego literackim świadectwem (być może jednym z bardziej interesujących w literaturze europejskiej⁴) jest *cassus* Falka, anatoma własnej i cudzej duszy.

Bohater Przybyszewskiego, „zawodowy psycholog” i jednocześnie „artysta duszy”, rozkłada ją na cząstki elementarne, by pokazać, że introspekcja nie jest

² Por. E. Erikson, *Identity, youth and crises*, New York, W.W. Norton; cyt. za: J. Kociuba, *Tożsamość aktora*, Lublin 1996 (rozdz. 3: *Teoretyczne podstawy badań koncepcji własnego „ja”*). Erikson wprowadził termin tożsamość (*identity*) do nauk społecznych w książce *Identity and The Life Cycle* (1969).

³ Już A. Rogalski zwrócił uwagę, że powieści Przybyszewskiego są rodzajem „eksperymentu intelektualistycznego”, w *Homo sapiens* dostrzegając rozprawę z ideałem nadczłowieka (A. Rogalski, *Przybyszewski. Filozof-moralista*, „Życie Literackie” 1946, nr 3/4, s. 15).

⁴ Problem rozbicia, rozproszenia świadomości podejmowały liczne teksty literackie z przełomu wieków, zwłaszcza z nurtu dekadencejnego (np. H. Bahr, J.-K. Huysmans, P. Bourget, G. D’Annunzio, a także J.M. Rilke), wariant Przybyszewskiego jest o tyle ciekawy, że problematyce tej przygląda się z wielu stron i konstruuje typ bohatera, który jak w soczewce skupia utajone nurty epoki oraz próbuje odpowiedzieć na fundamentalne pytanie „kim jestem?”.

w stanie przeniknąć w obszary instynktownego życia, warunkującego najważniejsze procesy umysłowe⁵. Świadomość bohatera najsilniej zainfekowana jest przez postrzeganie człowieka jako „ludzkiego zwierzęcia”. Polski pisarz jest jednym z pierwszych modernistów⁶, którzy podjęli temat „zwierzęcości” ludzkiego indywiduum, fundamentalną *problematicque* nowoczesności, narzuconą przez naturalistów i Nietzschego. Bohater Przybyszewskiego z pasją uczonego-eksperymentatora tropi w sobie fizjologiczno-animálne odruchy, zwierzęce siły popędowe i pierwotne emocyjne reakcje⁷, i polemizując z Nietzschem stwierdza, że człowiek różni się od zwierzęcia tym, że wie, iż jest „małpą Boga” (HS.WM, 44)⁸.

W kolejnych tomach trylogii poddawana jest weryfikacji teza, wygłoszona *explicitie* w części ostatniej (*W malstromie*): „człowiek różni się tym od zwierzęcia, że ma mózg i sumienie, które stworzyła Natura, wstydząc się swych mordów (HS. M, 44-45). Głównym celem wiwisekcji, jaką przeprowadza Falk na własnej i cudzej duszy (mózgu) i (zwierzęcym) ciele, jest *d e m a s k a c j a f o r t e l i* dwóch sił rządzących człowiekiem: *n a t u r y i s u m i e n i a*⁹. Istotę ludzką postrzega bowiem Przybyszewski jako nieautonomiczną, podległą siłom niezależnym od jej woli, odartą ze świadomych motywacji. Freud odkryje (w 1929 roku), że sumienie powstało jako konsekwencja wyrzeczenia się popędu i było stymulowane przez naciski wspólno-

⁵ Takie przeświadczenie podziela wielu współczesnych psychologów, np. D. Wegner, autor książki *Illusion of Free Will*, Cambridge 2002.

⁶ O dwie dekady wyprzedził diagnozy Hugo Balla, zawarte w wykładzie o Kandinskim (z 1917 roku) na temat efektów nowoczesności, który pisał: „Człowiek utracił swe niebiańskie oblicze, stał się materią, konglomeratem, zwierzęciem [...], utracił szczególne miejsce, które przyznał mu rozum. Stał się cząstką Natury” (*Hugo Balls Vortrag über Wäsily Kandinsky in der Dada in Zürich am 7.4.1917*, „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Gesitesgeschichte”, t. 51, 1977, s. 689), czy diagnozy G. Benny i E. Pounda, którzy jednoznacznie skonstatowali, że człowiek nie jest uprzywilejowaną ontologicznie istotą, moralnym centrum racjonalnie uporządkowanego świata, lecz zwierzęciem podlegającym nieracjonalnym popędom (mowa o poemacie *Der Arzt II [Lekarz II; 1912]* i *Pisan Canto* [1945] Pounda).

⁷ W kreacji swojego bohatera akcentuje jego „zwierzęcość” (Falk to „dziwne zwierzę”; HS.NR, 16), próbuje wychwycić dziedzictwo animalnego instynktu, który uczy, jak przetrwać i zapewnić sobie dobroczyn (kiedy Falk wietrzy niebezpieczeństwo, uruchamia się w nim zwierzęcy instynkt ucieczki), demaskuje animalistyczny charakter namiętności ludzkich (symbolem męskości jest „wściekły ogier”, do którego Falk przyrównuje Iltsia; Falk pociąga Iżę swą ponętną zwierzęcością – ma „niebezpieczne ruchy smagłej panteiry”), szczegółowo opisuje instynktowne reakcje.

⁸ Nietzsche nauczał słowami Zaratustry: „Czymże jest małpa dla człowieka? Pośmiewiskiem i wstydem bolesnym, [...]. Byliście kiedyś małpami i dziś jest jeszcze człowiek bardziej małpą, niżli jakakolwiek małpa” (F. Nietzsche, *Tako rzecz Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia, b.r., s. 7).

⁹ Bohater mówi zresztą o tym wprost: „Naturę już zdemaskowałem – muszę się jeszcze z sumieniem uporać!” (HS.WM, 42).

ty, wytwarzającej nad-ja – warunek rozwoju kultury¹⁰. Przybyszewski reprezentuje punkt widzenia bardziej biocentryczny niż kulturowy, i taka perspektywa – co warte podkreślenia – znajduje uzasadnienie w najnowszych odkryciach socjobiologii, które pokazują, że ludzkie jaźnie są wytworami procesów, w których świadomość odgrywa nieznaczną rolę, a wiara w to, iż myśl poprzedza działanie, jest oszustwem rozumu¹¹. Współczesne teorie potwierdzają supozycję modernistycznego pisarza, że źródłem aktywności człowieka są nieświadome impulsy.

Jam tego nie zrobił! Jak ja mogę to powstrzymać, co już dawno było we mnie przygotowane i czekało tylko na sposobność, by wybuchnąć i wszystko zalać swą niszczącą lawą? [...] I że coś obcego we mnie, czegom zupełnie nie znał, wywołało nieszczęście, za to mam ja pokutować, i być torturowany przez to głupie sumienie? (HS.WM, 39),

powiada Falk, sugerując, że wolna wola jest złudzeniem.

Przybyszewski pokazuje, że jaźń jest wytworem procesów, w których świadomość odgrywa nieznaczną rolę. „A więc jest narzędziem jakiejś istoty, czy woli, której nie zna, a która nie mniej jest w nim czynna, robi z nim, co jej się podoba” (HS.PD, 106), mówi postnaturalistyczny bohater, poszukując wyjaśnienia własnych destrukcyjnych zachowań i znajdując ich źródło w biosie. *Natura devorans* niszczy posługując się żywiołami, bakcyłami i człowiekiem, stwierdza Falk, usprawiedliwiający w ten sposób swe zbrodnicze czyny:

Natura poczęła się wstydić swych głupich, bezcelowych mordów. Natura jest chytą i podstępna, chciała zwalić ze siebie winę za wszystkie ohydne zbrodnie i dała człowiekowi mózg. [...] W ścisłym związku z tym kiepskim aparatem, zwanym mózgiem, stoi logiczny interes, tak słusznie nazwany sumieniem (HS.WM, 43).

Mózg i sumienie są produktem ewolucji, podporządkowanym jej interesom. Podstęp Natury polega na tym, że „la bête humaine” nie jest odpowiedzialna za swoje czyny, ale... cierpi z powodu wyrzutów sumienia. Gdyby udało się zdekonspirować sumienie jako „śmietnisko, na które natura wszystkie łajdactwa wyłado-

¹⁰ Por. Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia* (1930 [1929]), [w:] idem, *Pisma społeczne. Dzieła*, t. IV, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 210-224.

¹¹ John Gray pisze: „Zanim zaczniemy działać, nie możemy przewidzieć, jak się zachowamy. Później, z perspektywy czasu, możemy uznać naszą decyzję za kolejny krok na ścieżce, którą podążaliśmy już wcześniej. Własne myśli wydają nam się czasem naszym dziełem, a czasami – zdarzeniami, które nam się przytrafiły. Źródłem poczucia wolności jest oscylowanie pomiędzy tymi dwoma punktami widzenia. Wolna wola to sztuczka perspektywy” (J. Gray, *Słomiane psy. Myśli o ludziach i innych zwierzętach*, przeł. C. Cieśliński, Warszawa 2003, s. 64).

wuje” (HS.WM, 44-45) – przypuszcza bohater Przybyszewskiego – (nad)człowiek mógłby się stać wolny. I przeprowadzane przez Falka eksperymenty służą weryfikacji tej prowokacyjnej tezy. Jak się jednak okaże, sumienie nie jest tylko *abjection* natury, kultura i etyka ubocznym produktem ewolucji, a idea *Übermenscha* realizowanym projektem.

W swej pierwszej powieści Przybyszewski testuje ideę nadczłowieka i inne fundamentalne koncepcje Nietzschego, który budził w młodym Polaku „lęk przed wpływem” i ambiwalentne uczucia fascynacji i negacji. Nietzsche ze zwierzęcości indywiduum wyprowadził potencję twórczości i wolę mocy. Bohater *Homo sapiens* schwytny zostaje w pułapkę sumienia i nie może być człowiekiem mocnym¹². Błąd, czy może raczej fortel Przybyszewskiego, podejmującego antropologiczną dyskusję ze swym mistrzem, pełniącym dwuznaczną rolę „Bloomowskiego agonu”¹³, polega na tym, że jego nadczłowiek jest człowiekiem *chorym* („Nadczłowiekiem jestem – ha, ha, ha – i znowu się śmiał, chorym, błędnym śmiechem”; HS.PD, 126).

Projekt Nietzschego wypróbowuje Przybyszewski na *exemplum* uszkodzonym, zdolnym wyłącznie do doświadczania negatywności, pozbawionym witalnej potencji i gotowości afirmacji świata: „Nie jestem normalny! [...] sam siebie pytałem, czy ja nie jestem obłąkany. Ale mój obłąd inny, jak u zwykłych ludzi... Tak, tak – mój mózg chory... Wstręt i obrzydzenie zabija mnie...” (HS.PD, 152), powiada Falk. Dla autora *Zaratustry* przezwyciężenie wstrętu do świata jest warunkiem „ozdrowienia”¹⁴. Źródłem „choroby” Eryka Falka jest rozpad harmonijnego i ontologicznie bezpiecznego świata i wywołane nim poczucie zagrożenia Ja. Przybyszewski podejmując polemikę z Nietzscheańskim projektem opartym na „filozofii chaosu” odstania kryzys podmiotu, oznaczający nie tylko zagubienie w Bycie, ale także przejmowanie cudzych tożsamości. „Ja nie wiem, czym jestem! kto jestem, zacz jaki, skąd pochodzę, dokąd idę? Ach, jakie to straszne!” (HS.WM, 39), stwierdza bohater Przybyszewskiego. Ów podmiotowy zamęt powoduje nakładanie rozmaitych masek, wypróbowywanie innych tożsamości: nadczłowieka, uwodziciela, nieszczęśliwego – z powodu obsesji *virgo intacta* – kochanka, eksperymentalnego psychologa i artysty.

¹² „Był człowiekiem przejściowym, gorączkował jeszcze, bo musiał pokonać mózg. Ale nie będzie cierpiał, skoro pokona w sobie wszystkie te etyczne zabytki, te atawistyczne pozostałości” (HS.NR, 178). O takim „błędym przestępcy” Nietzsche powiadał: „Dorósł był on do miary swego postępu, gdy go popełniał, lecz jego obrazu nie zniósł, gdy czyn popełniony już został. Obłądem po czynie zwę to” (F. Nietzsche, *Tako rzecz Zaratustra*, s. 40).

¹³ Mowa o koncepcji H. Blooma, zawartej w pracy *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973; 2d ed., 1997.

¹⁴ W jednej z ostatnich przypowieści (*Przebudzenie*) Zaratustra konstatuje: „Wstręt opuszcza tych ludzi wyższych: hejże! moje to zwycięstwo. [...] To są ozdrowieńcy!” (F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, s. 366).

UWODZENIE I MASKARADY

Bohater *Homo sapiens* nieustannie doświadcza fragmentacji i rozbicia osobowości. Głównym mechanizmem obronnym, służącym scalaniu rozproszonej tożsamości, jest konstruowanie megalomańskiego Ja. „Jestem światem sam dla siebie” (HS.PD, 112), powiada Falk za Stirnerowskim Jedynym¹⁵. Destrukcję własnego życia, jaka następuje po zdemaskowaniu jego kłamstw i zniszczeń, postrzega jako „koniec świata”¹⁶, a nawet „śmierć Boga”: „popęliłem zbrodnię na sobie samym. [...] A ponieważ Ja jestem Ja, a więc jestem Bogiem, bo Bogiem jest każdy, do którego wszystko należy, więc popęliłem zbrodnię na Bogu, to znaczy jestem świętokradcą” (WM, 139). Falk próbuje dostrzec w tej manii wielkości pozytywną ekspresję silnej jednostki¹⁷, w istocie megalomańskie Ja pełni funkcję narcystycznej tarczy ochronnej, jest maską izolującą od świata, a zarazem narzędziem uwodzenia, które jest wszak narcystycznym procederem¹⁸. Eryk Falk to artystowski Narcyz przeglądający się w kobiecych i męskich lustrach.

Falk uwodzi z psychologicznej ciekawości i zwierzęcego samczego instynktu, dla płciowej satysfakcji i przyjemności doświadczenia potęgi własnej woli. Janinę uwiódł, ponieważ „Chciał tylko zbadać, jak się w dziewczęciu rozwija miłość. Chciał napisać biogenezę miłości” (HS.NR, 7). Izę rozkochał w sobie, by poznać siłę miłości, sprawdzić, czy jest możliwe androgyniczne zespolenie z kobietą. W Maryt podniecało go „płciowo głuche dziecko”, niewinny obiekt dla intelektualnej i zmysłowej deprawacji¹⁹. Uwodzenie obejmuje bowiem nie tylko sferę ciała, ale przede wszystkim duszy. Falk, „inicjator toksyczny”²⁰, próbuje zdemontować spójny, harmonijny obraz świata swej ofiary, rozbić religijne dogmaty i wszcze-

¹⁵ Przybyszewski, podobnie jak cała berlińska bohema (a także Nietzsche), był zafascynowany książką Maxa Stirnera *Der Einzige und sein Eigentum* (1843; *Jedyny i jego własność*).

¹⁶ Falk dwukrotnie wypowiada frazę „Świat się kończy!”; wcześniej określenie to padło z ust Maryt. W obydwu tych wariantach oznacza ona zupełnie co innego.

¹⁷ Falk powiada: „[...] mania wielkości polega na zaniku poczucia mej własnej indywidualności. [...] najsilniejsze poczucie mego ja i jego ważności nie ma nic maniackiego w sobie. Przeciwnie: ta pewność siebie wychowuje ludzkość, wytwarza silne indywidualia, daje moc i potęgę, i tę świętą odwagę do zbrodni, przez którą wszystko powstało” (HS.PD, 113).

¹⁸ Zwrócił na to uwagę J. Baudrillard w swej książce *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005, s. 68.

¹⁹ Falk zachowuje się jak bohater powieści P. Bourgeta *Le disciple*, który także uwodzi z ciekawości psychologa i doprowadza do samobójstwa swą ofiarę.

²⁰ Tak interpretuje Falka W. Gutowski, który czyta powieści Przybyszewskiego za pomocą klucza inicjacji (por. W. Gutowski, *Aspekty inicjacyjne prozy Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2003, oraz *Młodopolskie inicjacje*, [w:] *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003).

pić wolnomyślne poglądy („by się pani ze mną zżyła, moimi myślami myślała”; HS.PD, 53). Samobójstwo swej eksperymentalnej kochanki traktuje jako naturalną kolej rzeczy. Dekadencki Don Juan zna fortele usidlania („instynktownie odwracał jej uwagę, by ją potem nagle tym pewniej osaczyć”; HS.PD, 92), kontroluje własne reakcje i zachowania kochanek. Falk uwodzi swe ofiary zmysłowym urokiem męskiego Narcyza („Nie słyszała, co mówi – widziała tylko jego gęste włosy, jak mu na czoło spadały, oczy głębokie, szeroko rozwarte... Nie myślała nigdy, by mężczyzna mógł być tak pięknym...”; HS.NR, 35) i hipnotyczną mocą intelektualnego oddziaływania („Było coś w tym głosie, co obezwładniało jej wolę i hipnotyzowało ją”; HS.NR, 122).

Hipnoza i sugestia jako narzędzia manipulacji Innymi pełnią w *Homo sapiens* znaczącą rolę. Fanatykiem hipnotycznej metody jest w powieści rzeźbiarz Iltis (którego prototypem był August Strindberg²¹), przekonany, że za pomocą hipnozy można skutecznie sterować zachowaniami ludzi. Główny bohater jest tej metody unaocznieniem. Jego relacje z najbliższym otoczeniem zawierają w sobie elementy hipnotycznego oddziaływania. Falk sugestywnie narzuca swoje poglądy, którymi uwodzi nie tylko Grodzkiego²², ale nawet – poprzez transmisję – męża jego samobójczej kochanki. Grodzki i Obcy „mówią” teoriami Falka: Grodzki głosi ewangelię chuci i mianuje siebie „ostatnim człowiekiem”, Obcy – sam zamienia się w kusiciela i próbuje uwieść Falka ku nirwanie i śmierci. Te dwie postacie są jakby rozpisany na głosy myśli głównego bohatera – jego p s y c h o s o b o w t ó r a m i. Przybyszewski odkrywa, że uwiedzenie jest w istocie zawsze a u t o u w i e d z e n i e m, co wiele lat później potwierdzi J. Baudrillard²³.

Narcystyczny bohater Przybyszewskiego ustanawia własne Ja jako postać ekskluzywną wobec siebie i dokonuje jego oglądu z różnych perspektyw. Wielość zwierciadeł nie prowadzi jednak do zespolenia obrazu, wręcz przeciwnie – przekształca się w feerie rozmaitych masek. Kryzys tożsamości, z jakim próbuje zmierzyć się autor *Homo sapiens*, inscenizowany jest przez maskaradę; i to nie tylko z tego powodu, że artysta (a bohater powieści jest artystą) ze swej natury jest mistrzem uwodzicielskiego pozorów. Maskarada ma bowiem podwójną funkcję: chronienie posiadania i ukrywanie braku. „Jestem tchórzem, a moje tchórzostwo maskuję wiarą w determinację. Ale nie wierzę w żadną determinację, bo w nic nie wierzę...” (HS.WM, 85), powiada bohater Przybyszewskiego. Maskarada ma dwie strukturalne konsekwencje: jako

²¹ Strindberg fascynował się teorią sugestii H. Bernheima (*De la suggestion*, 1884) i modną wówczas hipnozą, wierzył w moc hipnotycznego oddziaływania na odległość, co wiadać także w jego utworach, np. w *Pannie Julii*, *Wierzyicielach* czy *Infernie*.

²² Obcy mówi do Falka: „Pan jesteś winien jego śmierci. Był jak wosk w rękach Pańskich. Pan byłeś jego Bogiem, a zniszczyłeś, przeżarłeś trucizną jego duszę. Pan to sprawiłeś, że stał się zbrodniarzem” (HS.WM, 135).

²³ Por. J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, s. 68.

zasłona oznacza to, co za maską się ukrywa, a także staje się zasłoną tego, co dostępne i widoczne, przyjmuje więc modus reprezentacji. „Muszę kłamać, ustawicznie kłamać, bo nie mogę znieść tej męki, kiedy się mną rozczarowują” (HS.WM, 88), stwierdza Falk, który kłamstwo i błazenadę traktuje jako atrakcyjną fasadę, za którą skrywa się prawda o jego autentycznym obliczu²⁴. Problem jednak w tym, że Falk nie zna swego prawdziwego Ja, a może wcale nie wierzy w jego istnienie:

Właśnie dlatego, że jestem tak zwanym „zróżniczkowanym” człowiekiem, zlewa się we mnie wszystko; zamiary, chęci, pragnienia, szczerłość, świadome i nieświadome rzeczy, kłamstwo i prawda; tysiące nieb, tysiące światów kołysze się we mnie, ale mimo wszystko jestem śmieszny (HS.NR, 93).

Bohater Przybyszewskiego ma poczucie maskującej i alienującej tożsamości, „bycie w masce” staje się więc egzystencjalną koniecznością. Dla Lacana termin maskarada oznaczać będzie ironiczną metaforę służącą ontologicznemu ugruntowaniu „pozoru” posiadania płci (jak wiadomo, psychoanaliza identyfikowała kobiecość z maskaradą²⁵). Dla Przybyszewskiego maskaradą jest „pozór” tożsamości Ja. Konsekwencją konstatacji „Ja nie da się uratować”²⁶, jest zwrócenie uwagi na mistyfikację świadomości i rozbiórka fałszywego *cogito*. Ale owa „rozbiórka” nie zostanie przeprowadzona w formie łagodnego demontażu (czego podejmie się wkrótce Z. Freud), lecz przyjmie postać destrukcyjnej eksplozji, na której zgłiszczach pozostaną tylko negatywne uczucia i instynkty: rozpacz, lęk, nienawiść, żądza niszczenia. I trudno dociec, czy są one zasłoną, czy brakiem.

Maskarada w powieści Przybyszewskiego dotyczy kilku poziomów tekstu. Falk kreuje siebie na aktora/błazna: opowiada „dziecinne anegdoty”, odgrywa komedie przed uwodzonymi kobietami, wyprowadza w pole „partyjnych” kolegów, mami słuchaczy przewrotnymi poglądami na temat polityki i sztuki, wykonuje kabotyńskie gesty, a przede wszystkim uwielbia czuć się „jak na scenie” i kpić z publiczności:

Falk ujrzał się nagle na scenie. [...] lubiał, gdy na niego uwagę zwracano; miał wtedy pozę wielkiego człowieka, nie, nie pozę; to nie poza: miał zupełnie naturalny wygląd wielkiego człowieka. A publiczność patrzyła z uwielbieniem [...]. Och prze-

²⁴ Nie wiadomo też, czy polityczna działalność Falka jest eksperymentem i błazenadą (jak sugeruje Czernski), czy wsparta jest wiarą w sens anarchistycznego czynu. Niejasna jest konfrontacja poglądów Czernskiego, obłąkanego indywidualisty i fanatycznego anarchisty, który nie zawaha się przed żadną zbrodnią uzasadnioną miłością do ludzkości, i Falka (którego słowa i idee Czernski powtarza), przewrotnie negującego zarówno pojęcie samej ludzkości, jak i „czystą” motywację anarchistów. Dyskusja Czernskiego i Falka jest jakby wewnętrznym sporem głównego bohatera, rozpisany na dwie odrębne postaci.

²⁵ Por. S. Freud, *Fetischismus*, „Almanach für das Jahr 1928”, Wien 1927; J. Lacan, *Die Bedeutung der Phallus*, [w:] idem, *Schriften II*, hg. N. Haas, Weinheim/Berlin 1986, s. 130 (odwołując się do niemieckiego przekładu).

²⁶ E. Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena 1886, s. 20.

rażająco głupia publiczności, gdybyś ty wiedziała, po jakich ja krętych ścieżkach chodzę, by sobie z ciebie zakpić (HS.WM, 45).

Maskarada bohatera mocno podbudowana jest (auto)ironią, która dodatkowo ujawnia/potwierdza jego wewnętrzne rozbitcie, dwoistość, psychiczną niespójność, a zarazem nowoczesny dystans do samego siebie jako wypowiadającego podmiotu, świadomość nieustannego napięcia, jakie istnieje między tym, co bohater komunikuje, a co odczuwa. Gra maskami jest tu świadomą grą z ich „odbiorcami”, ale zarazem skrywa masochistyczne skłonności bohatera, który znajduje przyjemność w samooskarżaniu się i „znęcaniu” nad swym zdestruowanym *ego*: „znajdziesz w tym rozkosz, by się oskarżać, mówić o sobie jak najgorzej” (HS.WM, 79), stwierdza Olga, a Czernski powie o Falku, że za dużo cierpi, by mógł być łotrem.

FIZJOLOGIA MIŁOŚCI I ANDROGYNE

Trylogia *Homo sapiens* jest tekstem interesującym jeszcze z jednego powodu: Przybyszewski podejmuje tu próbę wiwisekcji pożądania i miłości, pragnie rozpoznać bodźce uruchamiające *libido* i skierowujące je na konkretne obiekty, zde-maskować Różnicę (jeśli taka istnieje) między zwierzęcym popędem i ludzkim uczuciem miłości. Paralelnie zatem do rozważań na temat relacji między biosem a etosem (instynktowną naturą człowieka a sumieniem) testuje Przybyszewski związki między sferą fizjologii a przestrzenią uczuć.

Bohater Przybyszewskiego, zainfekowany naukowo-przyrodnicznym paradygmatem myślenia, chce widzieć w miłości wyłącznie prokreacyjny cel natury, kamuflowany „romantycznymi” fortelami. „Miłość jest bez wątpienia tylko chorośliwym przejawem...” (HS.NR, 8), powiada Eryk Falk, i w jego miłosnym biocentryzmie widać wpływy nauk Schopenhauera i Remy de Gourmonta, którzy pozbawili miłość wszelkiej duchowości i przesunęli ją w sfery popędu i instynktu²⁷. Naga prawda, odarta z romantycznej przesłony, jest brutalna i cyniczna: „natura do swych najwspanialszych celów używa tak nieestetycznych środków, jak np. organu płciowego, służącego do zapładniania i do wydzielania wymiany materii” (HS.NR, 92). Ów organ – jak próbuje wmówić sobie Falk – jest niezależny od mózgu, wiąże się z czystą fizjologią, a miłość nie jest faktem uczuciowym, lecz popędowym. Bohater Przybyszewskiego z ciekawością anatoma-fizjologa przygląda się objawom owego „miłosnego szaleństwa”, obserwując reakcje własnego i cudzego organizmu: „Miłość, och tak miłość! Najpierw dziwne zamieszanie, zakłó-

²⁷ „Miłość, jakkolwiek wzniosła wydawać się może, spoczywa cała w instynkcie płciowym. [...] występuje wszędzie jako demon zniszczenia i zagłady”, pisał Schopenhauer (A. Schopenhauer, *Psychologia miłości*, przeł. A.L., Warszawa 1901, s. 10, 11), który wywarł niewątpliwy wpływ na „pesymizm płciowy” młodego Przybyszewskiego.

potanie spojrzenia, potem świecące się oczy Fauna, później drzenie rąk, jak gdyby ktoś na odległość kilkuset mil przesyłał depesze... [...] Później szereg bezwiednych ruchów [...] czy to nie jest śmieszne?" (HS.NR, 92). „Śmieszność” miłości staje się jednak niepokojąca, kiedy nie znajduje wyłącznie fizjologicznych eksplikacji i otwiera inne przestrzenie odczuwania:

Tego uczucia nie doznawał nigdy. Zdawało mu się, że bezustannie żar zlewa mu się w oczy, zdawało mu się, że ciało wchłania jej... jej ciepło... Jakby promieniało od niej coś takiego, co stapało w nim wszystkie inne uczucia, spływało w jedno – w pragnienie... tęsknotę... (HS.NR, 27).

Bohater Przybyszewskiego szuka źródeł swych odczuć, wymykających się prostej interpretacji fizjologicznej. Przypuszcza, że eksplozję uczuciową uruchomiło czerwone światło, w którego poświęcenie pierwszy raz ujrzał Izę (także Maryt widział w czerwonych refleksach światła, a Janina była ubrana w czerwoną muslinową bluzkę). Psycholog-eksperymentator przywołuje teorię Emila du Bois-Reymonda, że barwa czerwona składa się z fal uruchamiających pięćset milionów drgnień na sekundę, i konkluduje: „Te drgnienia wywołują drganie w nerwach, a więc drgam [...] dlaczego się zakochałem? Bo drgam!” (HS.NR, 96).

Falk próbuje rozwiązać zagadkę miłości, zrozumieć, jak to się stało, że „kobieta ujarzmiła go, wpełzła w jego mózg, usadowiła się w nim, niby jakiś nowotwór, około którego gromadziły się wszystkie jego myśli, wszystkie uczucia?” (HS.NR, 45). Biologiczne eksplikacje przestają wystarczać, bohater sięga więc po inne narzędzia interpretacyjne i inne języki: po platońską ideę anamnezy i Ibsenowską obsesję totalności („Brand zastosowany do miłości. Wszystko lub nic...”; HS.NR, 7). Ta pierwsza służy jako rodzaj miłosnej retoryki („dziwne jest uczucie, jakbym już znał panią od tysiąca lat...”; HS.NR, 59) i uruchamia interpretacyjne przestrzenie, obecne już w poematach. Interesujące, że w wariacie powieściowym tęsknota za androgyniczną unią, mistyczną Jednią kochanków została wyciszona. Falk mówi wprawdzie do Izy: „nagle zjawiasz się pani, dziwny praobraz mej duszy, pani, idea, którą widziałem niegdyś w innym bycie” (HS.NR, 88), ale nie chodzi tu o przeżycie mistyczne, ile o nawiązanie cielesnej komunikacji miłosnej. Także narcystyczny aspekt miłości nie jest tu tak wyrazisty, jak w materii poematów. Wprawdzie moment poznania Izy, w którym Falk ma wrażenie, że zobaczył przed sobą lustro, mógłby nasuwać taką interpretację: „Falkowi zdawało się, że wkoło niego rozciąga się wielka, gładka, zwierciadlana płaszczyna. A potem doznawał uczucia, że musi sobie coś przypomnieć, co już raz w życiu widział, czy słyszał” (HS.NR, 18-19). Koniunkcja zwierciadła i anamnezy oznacza tu raczej dążenie do jedności i wzajemne dopełnianie się, niż męską dominację²⁸:

²⁸ Nie oznacza to, że w *Homo sapiens* brak prób utożsamiania ukochanej z komponentem własnej jaźni, co widać chociażby w cytowanym przykładzie: „Tylko on, on jeden istniał, ona była jakąś świętą, złocistą, olbrzymią monstrancją, wzniesioną niewidzialnymi rękoma z najtajniejszych głębi jego duszy” (HS.NR, 73).

Iza zrodziła się z niego, albo on z niej. Była najdoskonalszym dopełnieniem jego. Jej ruchy były do tego stopnia ruchami jego duszy, że go wprawiały w stan najwyższej ekstazy, dźwięk jej głosu wyzwał coś w jego duszy, coś, w czym się kryła tajemnica jego bytu (HS.NR, 98).

Miłość uruchamia proces „beźświadomości poznawczej”²⁹, prowadzący do rozpoznania głębokiego Ja: „Bo ona, ona: to Ja, Ja [...], które ja sam dopiero poznałem” (HS.NR, 160). Ale nawet w chwili przybliżania się do wewnętrznych, czystych prazródół nie zostaje zapomniana sfera cielesności. Jej skażenie staje się przyczyną psychicznej „rany”, która wyzwała instynkt agresji³⁰. Zarysowana już w poematach obsesja „virgo intacta” poddana tu zostaje szczegółowej wiwisekcji. Falk nie potrafi wybaczyć Izie, że miała kontakt cielesny z Mikitą, choć wie, że stosunek z narzeczonym był rodzajem gwałtu. W tej patologicznej zazdrości o „pierwszego” odbija się nie tylko chrześcijańska idea *virginitas* i patriarchalny wyraz męskich roszczeń wobec kobiecego ciała³¹, ale także, a może przede wszystkim, ekspresja chorej jaźni bohatera, która okazuje się bardziej zdolna do nienawiści niż miłości. Falk mówi o sobie, że nienawidzi tych, których kochać musi, bowiem miłość wiąże z drugim człowiekiem i ogranicza wolność. Ale nowoczesne indywiduum Przybyszewskiego nie jest człowiekiem wolnym – poddane jest patologicznym pragnieniom, które wiodą do gwałtu na tym, co niewinne i kobiece, i w ostatecznym rozrachunku do samozniszczenia.

ARTYSTA I SZTUKA

Bohater pierwszej powieści Przybyszewskiego jest artystą, choć ten fragment jego (zdezintegrowanej) tożsamości nie jest w powieści jako szczególnie wyekspo-

²⁹ John Kihlstrom używa określenia „beźświadomość poznawcza” powołując się na badania dotyczące hipnozy, subliminalnej percepcji (postrzegania bodźców znajdujących się poniżej progu świadomej reakcji), a także niejawnej pamięci (por. J.F. Kihlstrom, *The Cognitive Unconscious*, „Science” 237; 1987, s. 1445-1452).

³⁰ Bohater Przybyszewskiego nie może znieść myśli, że przed nim był inny mężczyzna: „ta mała ranka jest właściwie ogniskiem gangreny, co się strasznym bólem po całej duszy rozlewa”, i „która wrasta w każdą szczelinę duszy” (HS.WM, 53, 57). Wypytuje żonę o szczegóły miłosnej inicjacji, stwierdzając, że „Dynamiczna mechanika miłości jest zawsze ta sama” (HS.WM, 56). Chora zazdrość wyzwała w nim agresywne instynkty: „Ma niesłychaną, nieprzepartą chęć, rzucić się na tę kobietę, cisnąć ją na ziemię, stratować nogami, zatłuc pięściami na śmierć...” (HS.WM, 57). Własne zdrady tłumaczy więc z jednej strony pragnieniem skalania takiego „nieczystego” związku stosunkiem z inną kobietą, z drugiej – wolą instynktu.

³¹ Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na – zastanawiającą – obecność religijnych dogmatów: „Dlaczego nie wziął jej tak czystej, tak nieświadomej grzechu?” (HS.WM, 59); zaskakująca zwłaszcza w kontekście uwodzenia „niepokalanej” Maryt poprzez rozbijanie takich właśnie religijnych dogmatów.

nowany, a nawet zdominowany został przez kondycję „eksperymentalnego psychologa”. W powieści brak zapisów (opisów) jego literackich dzieł, choć w warstwie retorycznej pojawia się mocne stwierdzenie: „He... he... więc byłem artystą, podobno jednym z największych i tworzyłem, bo tworzyć musiałem” (HS.WM, 103)³². Poglądy Falka na sztukę nie objawiają się w gotowych artefaktach, lecz rejestrowane są *in statu nascendi*: w dyskusjach i spontanicznych procesach myślowych są przeblyskami intuicji i mglistymi wizjami. Bohater pragnie sztuki, 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 przeblysku sekundy...” (HS.NR, 10).

Ta egzaltowana nostalgia za nową esencją nie przynosi konkretnych propozycji, lecz objawia jedynie kierunek poszukiwań. Dążenie do „wyrażania niewyrażalnego”, tego, co jest bezkształtne i semantycznie nieokreślone, podkreśla wagę zjawisk epifanijnych, do których dostęp mają wybrańcy, obdarzeni zdolnością „zatrzymywania w świadomości wrażenia, które dla naszej świadomości trwają za krótko, lub, jak to elegancko określają zawodowi psycholodzy: fizjologiczny czas jest za krótki, by takie wrażenie mogło dojść do świadomości... [...] I mnie się to czasem zdarza, ale bardzo rzadko” (HS.NR, 59)³³, wyznaje bohater Przybyszewskiego. Falk, podobnie jak sam autor, opowiada się za sztuką opartą na modernistycznej estetyce transgresji i epifanii, uruchamiającą synestezyjne przeżycia i oksymoroniczne uczucia bólu i rozkoszy. Silniej natomiast niż to jest obecne w teoretycznych tekstach Przybyszewskiego, jego bohater eksponuje „woluntarystyczne” aspekty sztuki:

Sztuka jest dla mnie najgłębszym instynktem życia, świętą drogą ku przyszłości życia, wiecznością życia i dlatego żądam wielkich ciężarnych myśli, które przygotowują nowy dobór płciowy, wytworzą nowy świat, nowe pojęcie świata... [...] jest wola, która wywołuje z nicości nowe światy, nowych ludzi... (HS.NR, 33).

Magnetyczne jądro sztuki sytuowane jest w „tajemnym misterium chuci” (i jest to wariant modernistycznego *numinosum*, zastępującego doświadczenia religijne). Jej biologizm poddany zostaje sublimacji, a proces twórczy z obszaru fizjologii

³² Jedyne powieściowym dowodem genialności Falka jest opinia jego przyjaciela Mikity: „Twoja ostatnia książka – wiesz, tak mnie wzburzyła...” (HS.NR, 12) i pogłoski na temat jego sukcesów odniesionych w Paryżu.

³³ Falk tak to tłumaczy słuchaczowi-anarchiście w „Zielonym Słowniku”: „[...] jeżeli pan tworzy, to jest to ten sam stan somnambulicznej ekstazy, który co prawda nie da się sztucznie wywołać. W jednej chwili wszystka siła życiowa zbiega do jednego punktu. Nic pan nie widzisz, nie słyszysz, pracujesz nieświadomie, nie potrzebujesz się zastanawiać, wszystko odbywa się jak we śnie... [...] czy to nie jest mistycznym?” (HS.NR, 37).

(ekspresja libidinalnego popędu) przesunięty zostaje w rejony mistyczne i nieświadome (przymus wulkanicznej erupcji). Poprzez sztukę „pisaną własną krwią”³⁴ dokonuje się najbardziej intymny wgląd we własną duszę. Wystawianie na widok publiczny wewnętrznych artefaktów wywołuje w bohaterze ambiwalentne uczucia: potrzebę poklasku i wstyd przed „prostytuowaniem się” przed „beźmyślnym tłumem”. Elitarno-autonomiczny model sztuki wchodzi w aporetyczne interakcje z (potencjalnym jeszcze) modelem popularno-instrumentalnym³⁵. Jak skonstatuje Falk-szyderca: to wszystko jest „tak śmieszne, tak nieskończenie śmieszne” (HS. M, 103).

FORMA EKSPERYMENTALNA

Pierwszy cykl powieściowy Przybyszewskiego był nie tylko eksperymentem intelektualnym, ale również formalnym. Autor *Homo sapiens* wypróbował projekt „powieści nagiej duszy” (w wariantcie autobiograficznym³⁶), polegającej na deflacji zdarzeniowości, opisów świata zewnętrznego i charakterystyki postaci, zawieszeniu prerogatyw auktorialnego narratora i oddaniu głosu bohaterowi, skupionemu na oglądzie własnego wnętrza i zachodzących tam procesów. Narracja prowadzona jest z pozycji protagonisty (Eryka Falka), rzadko, i tylko na krótko, przejmuje perspektywę innych postaci: w *Na rozstaju* – Mikity i Izy, w *Po drodze* – Maryty

³⁴ Falk powiada: „Dla mnie jest tylko ten artystą, co inaczej nie jest w stanie tworzyć, jak tylko pod niesłychanym przymusem wulkanicznej erupcji w duszy – tylko ten, co nie napisze ani jednego słowa, które by nie było z serca wyrwane, które nie jest żyjącym organizmem, krwią napełnionym...” (HS.PD, 110). Jest to wyraźne nawiązanie do Nietzscheańskiej koncepcji: „Pisz krwią, a dowiesz się, że krew jest duchem!” (F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, s. 43).

³⁵ Odwołuję się tu do terminologii R. Nycza [por. *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, z. 4].

³⁶ *Homo sapiens* w znacznej mierze oparte zostało na materiale autobiograficznym. Część pierwsza, *Na rozstaju*, nawiązuje do zdarzeń z wiosny 1893 roku i życia berlińskiej bohemy w „Czarnym Prosiaku” (tu: „Zielonym Słowiku”), a także ówczesnych miłosnych uwikłań Przybyszewskiego w związek z Martą Foerder (powieściową Janiną) i miłością do Dagny Juel (Iza). Prototypem Mikity był Edward Munch, Iltisa – August Strindberg, anarchysty – John Henry Mackay. Część druga, *Po drodze*, nawiązuje do epizodu odwiedzin matki w Wągrówcę w 1892 (być może również w okresie późniejszym) i poznania Bogumiły Łukomskiej, z którą chciała go ożenić matka. Ostatnia część, *W malstromie*, to echa przeżyć z zimy 1894/95, kiedy podczas wyjazdu Dagny do Norwegii bywał u Maryty Foerder, z którą spłodził kolejne dziecko. Prototypem Olgi mogła być Maja Vogt, przyjaciółka Dagny, z którą łączyła Przybyszewskiego uczuciowa relacja (jej zadedykował *Nokturn*). Trzeba jednak podkreślić, że materia autobiograficzna przetransponowana została w fikcyjne postaci i sytuacje, których podobieństwo do realnych prototypów jest jednak niewielkie.

Kauer. Tradycyjne instrumenty narracji, takie jak opis i opowiadanie, zostały wyeliminowane lub poddane procedurom subiektywizującym (psychizacja przestrzeni, wspomnienia, sny, wizje).

W kompozycji tych powieści, pozbawionych tradycyjnej uwertury powieściowej, narracji iteratywnej i wszechwiedzącego narratora, Przybyszewski zastosował mocne wejście *in medias res*, które – co ważne – zawsze przynosi element emocjonalny: *Na rozstaju* otwiera fraza „Falk zerwał się wściekły”, *Po drodze* – „Panna Maryt [...] była niezmiernie niespokojna i uradowana”, *W malstromie* – „Janina patrzyła długo zamyślona i smutna”. Podkład uczuciowy całej powieści uzewnętrzniony zostaje już w jej pierwszych zdaniach. Uczuciową konotację przynosi również przestrzeń tych powieści: kawiarnia, ulica, pracownia malarska, pociąg i hotel w *Na rozstaju* ewokują przestrzeń bezdomności, alienacji, braku zakotwiczenia w bycie; w *Po drodze* sceneria jest bardziej „udomowiona” (najważniejsze wydarzenia rozgrywają się w domu Maryt i matki Falka), ale przez to wydaje się jeszcze bardziej „nie ludzka” (np. szum drzew przypomina taniec szkieletów; HS.PD, 31), wieszcząca – ustami Maryt – „koniec świata”; *W malstromie* przestrzeń staje się coraz bardziej rozedrgana, niejasna, wypełniona majakami i przerażającymi wizjami, jak np.:

[...] ziemia była rozmięczona od ustawicznych deszczów, nie mógł się z miejsca ruszyć, nogi grzęzły w błotnistej ziemi, czasami po pas zapadał, znowu się wygrzebywał i już, już miał stanąć nogą na suchej ziemi, ale w tej chwili schwyciła go jakaś pięść z tyłu i wrzuciła z powrotem do bagna. Zanurzył się, dusił, szlam i błoto waliło mu się do ust, ale w przedśmiertnej agonii wyrwał się nie ludzkim wysiłkiem, wyczołgał z błota i znowu zaczął biec, tym razem po twardym, bitym gościńcu. Ale znowu słyszał za sobą jęk i płacz, i rozpaczliwe krzyki (HS.WM, 127-128).

Ta wizja (jak i wiele innych w powieści) przynosi znaczące semantycznie obrazy: *homo sapiens*, stworzony z gliny (kilka lat później nazwany „synem ziemi”), pochłaniany jest przez chthoniczną materię. Dialektyka upadku i podnoszenia się, strachu i ucieczki, cierpienia i zadawania bólu wyznacza emocjonalną pulsację utworu, oddającą tętno chorej ludzkiej egzystencji³⁷.

Selektywna zdarzeniowość tych powieści, zbudowanych z niewielu epizodów, oparta jest na uczuciowej dominancie. We wszystkich tomach mocno zredukowana akcja obejmuje kilka/kilkanaście dni, zasadą konstrukcyjną staje się scena, formą podawczą – dialog, mikrodialog i monolog wewnętrzny. Na powieściowym forum pojawia się zaledwie kilka figur, a ich konstelacja przypomina grę zwróco-

³⁷ Symbolika upadku pojawia się kilkakrotnie w tej powieści, np. w *Na rozstaju* bohater śni, że spada z wysokiej góry: „Siedziałem na lodowcu, który leciał z szaloną szybkością [...]. Lodowiec unosi mnie, ciska, rzuca – lecę, spadam, aż wreszcie wyrzuci mnie w morze” (HS.NR, 96-97).

nych ku głównemu bohaterowi luster³⁸. Relacje Falka z pozostałymi postaciami ujęte zostały w zwierciadlane czworokąty, które odsłaniają wewnętrzne aspekty psychiki (duszy) bohatera. Postaci Izy, Maryt, Janiny i Olgi są jakby rozmaitymi komponentami kobiecości, które chciałby przyłączyć męski podmiot (androgyniczna Jednia, przyjemność uwodzenia i defloracji, wierność i uległość, mądrość i odwaga). Kobiecość rozbita (w lustrze narcystycznego Ja) jest przyczyną dezintegracji psychiki głównego bohatera, frustracji i agresji. Pojawiające się w powieści męskie postaci, zwłaszcza czworokąt kulminujący w trzecim tomie (*W malstromie*): Czerski, Kunicki, Grodzki, Obcy, są unaocznieniem myśli Falka – to jego wewnętrzne Cienie.

Całe *universum* powieściowe wiruje wokół jednej postaci, która stanowi jego barocentryczne jądro. Wir (tytułowy malstrom), taniec i rozszalałe niebo są zresztą lejtmotywami tej powieści. Obraz wiru semantyzuje pochłaniającą potęgę miłości-chuci. Falk po poznaniu Izy czuje, że „dostał się w prąd, w wir. Mózg zaczął się kręcić w koło siebie i wirował coraz szybciej, spadał, zaprzepaszczał się w bezdennej malstrom chuci... Ten taniec... ten taniec...” (HS.NR, 160)³⁹. Akt seksualny przeżywany z Maryt oddany zostaje przez metaforykę tańca i wiru: „Wszystko wokół nich jęło tańczyć, kołować, wirować i złało się w jedną w ogromnych kręgach szybującą kulę ognistą. Falk wziął ją...” (HS.PD, 125). Dla Maryt jest to taniec nad przepaścią („Poddała się bezwładna jego dzikim, rozżarzonemu pocałunkom – a w duszy uczuła szalony tryumf tego, co nad przepaścią tańczy”; HS.PD, 95), ponieważ jej „świat się kończy!”

Dla Falka miłość jest wirem, niszczącym malstromem, tańcem ku śmierci, dla Mikity – „krzykiem nieba”. Gdy opowiada Falkowi o swoim uczuciu do Izy, przywołuje oksymoroniczne obrazy, w których stapia się ze sobą to, co wstrętne, brudne i stęchłe z tym, co wspaniałe i uwznioślające, i kulminuje w nader wyrafinowanej wizyjnej poincie (papierosa zapalanego od słońca):

[...] ja widziałem, jak niebo krzyczało. Zdawało się, że całe się rozтворя tysiącem paszcz i bluzga w świat roztopy barwy. Całe niebo, nieskończony szereg pasów:

³⁸ Zwróciła już na to uwagę K. Kralkowska-Gątkowska w artykule *Antymimezis i wizja. Typy konstrukcji przestrzeni w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Przełom antropozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986, s. 25.

³⁹ Metafora miłości jako wiru pojawia się w powieści wielokrotnie. Przytulenie Izy w tańcu wywołuje w Falku uczucie wpadania w wir: „Wpadł w wir, który go porwał. Czuł, jak się zrosli, jak ona stała się częścią jego duszy, a on wirował wokół siebie samego, sam z sobą” (HS.NR, 72). „Wir wciągnął nas obu w siebie – jednego pcha ku szczęściu...” (HS.NR, 163), myśli bohater o sobie i Mikicie. Także metafora tańca semantyzuje miłość. Po gorących wyznaniach Falka Maryt czuje, że „łóżko z nią tańczy” (HS.PD, 57). Mikita natomiast nie zdobywa serca Izy, ponieważ nie umie tańczyć („Tańczyć! Tego właśnie nie umiesz, drogi Mikito. Skaczesz przecież jak clown w budzie jarmarcznej”; HS.NR, 65).

od ciemnoczerwonego do czarnego. Stęchła krew... nie! kałuża, w której lśni się purpura zachodu, a potem brudne złoto! Ohydne, wstrętne, ale wspaniałe... na Boga, wspaniałe! Potem uczucie szczęścia. Wznosiłem się i wznosiłem, i rosłem w górę, w niebo, że mógłbym zapalić papierosa przy słońcu... (HS.NR, 17).

Ekspresjonistyczne wizje nieba, nawiązujące do malarstwa Muncha⁴⁰, pełnią w tej powieści rolę semantycznej synekdochy⁴¹. Falk oczekując na swój „koniec świata”, po doświadczeniu „ekstazy orgii chuci upadku i zniszczenia”, widzi nad sobą niebo ziejące otchłanią płonącego piekła:

To straszne niebo! Tak jeszcze nigdy nieba nie widział. Ujrzał nagle gwiazdy w ich astronomicznych odległościach. Widział je, jakby nagle odbiegły, oderwały się z tych przestrzeni, w jakich je zwykle widywał – gdzieś w nieskończoność – i płonęły, płonęły innym światłem, jak dotychczas. Gdyby olbrzymie plamy gangreny na zsiniałym cielsku nieba. A to niebo, to straszne niebo, zdawało się żyć, oddychać, ziać bólem, rozpaczą, bezdennością piekła (HS.WM, 37).

„Chore niebo” nad powieściowym *universum* metaforyzuje chorobę bohatera na „śmierć i zniszczenie” i jest ekspresją metafizycznych lęków, jakie towarzyszyły zdestruowanemu nowoczesnemu indywiduum, pozbawionemu spójnej tożsamości i ocalającego zadomowienia w Bycie. Eksperymenty przeprowadzane na Bogu (puste niebo) i na człowieku (*la bête humaine* i *Übermensch*) uczyniły jednostkę ekskluzywną wobec własnej podmiotowości i otaczającego świata, obnażając waniatywny sens ludzkiego istnienia.

⁴⁰ W trzeciej części trylogii (*W malstromie*) pojawi się opis obrazu Muncha (*Krzyk*), wiszącego w mieszkaniu Falka (HS.WM, 155). W powieści Przybyszewskiego wiele jest intertekstualnych odwołań do malarstwa Muncha (powieściowego Mikity), np. opis siedzącej na łóżku Maryt nawiązuje do obrazu *Dojrzewanie* (1893): „Wtuliła obie ręce między nogi i kuliła się cała w siebie. Tak siedziała skurczona i wsłuchiwała się płonąca, rozpalona w nieznanne, lękiem i rozkoszą wstrząsające dreszcze” (HS.PD, 58).

⁴¹ Niebo odbija zdarzenia i stany uczuciowe: Falk, po dokonaniu aktu defloracji Maryt wracając do domu, widzi, jak „błyskawica niebo na dwoje rozszarpała” (HS.PD, 123); „chore niebo nad biedną jego głową, ciemnym kirem rozesłane” (HS.WM, 60).