

K a t a r z y n a   B a d o w s k a



## „Godzina cudu”

Miłość i erotyzm w twórczości  
Stanisława Przybyszewskiego



Katarzyna Badowska

# „Godzina cudu”

Miłość i erotyzm w twórczości  
Stanisława Przybyszewskiego



Redakcja naukowo-dydaktyczna  
„Folia Litteraria Polonica”  
*Barbara Bogołębska, Marzena Woźniak-Łabieniec*

Recenzent  
*Wojciech Gutowski*

Opracowanie techniczne, skład i łamanie  
*Tomasz Kuc*

Korekta  
*Małgorzata Gołąb, Katarzyna Badowska*

Projekt okładki  
*Katarzyna Badowska*

Na okładce:  
Konstanty Brandel, *L'Araignée – Pająk*, 1908, sucha igła,  
w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie

Wydrukowano z gotowych materiałów  
dostarczonych Wydawnictwu Uniwersytetu Łódzkiego

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego  
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8  
Wydanie I. Nakład 100 + 31 egz.  
Ark. druk. 19,0. Papier kl. III, 80 g, 70 x 100  
Zam. 4960/2011. Cena zł 36,- + VAT

ISBN 978-83-7525-597-3  
<https://doi.org/10.18778/7525-597-3>

# Spis treści

|   |            |
|---|------------|
| Wstęp .....   | 5          |
| <b>Część I. Fenomen Przybyszewskiego – w erotycznej aurze epoki,<br/>w oczach krytyki .....</b>             | <b>13</b>  |
| Erotyzm w Młodej Polsce .....   | 13         |
| Młodopolska literatura „pornograficzna” .....   | 19         |
| Literackie dojrzewanie Przybyszewskiego .....   | 26         |
| Życie i twórczość Przybyszewskiego na tle epoki .....   | 32         |
| Twórczość Przybyszewskiego w oczach współczesnych .....   | 37         |
| Ze szkoły młodopolskiego „archicygana” .....  | 47         |
| Recepcja twórczości po śmierci pisarza .....  | 50         |
| <b>Część II. Miłość – siła twórcza i niszcząca. Miłosne idee, teorie,<br/>konceptje i scenariusze .....</b> | <b>55</b>  |
| Miłość a dusza .....  | 55         |
| Chuć .....  | 67         |
| Fatum .....   | 77         |
| Mężczyzna .....   | 84         |
| Kobieta .....   | 105        |
| Androgyne .....   | 128        |
| Miłość a moralność .....  | 147        |
| Miłość a cierpienie .....   | 156        |
| Inne uczucia i stany towarzyszące miłości .....   | 170        |
| Miłość a śmierć .....   | 180        |
| <b>Część III. Wyobrażenia erotyczna. Obrazowanie i symbolika .....</b>                                      | <b>191</b> |
| Ciało .....   | 191        |
| Zmysły .....  | 199        |
| Gesty .....   | 206        |
| Pożądanie i akt seksualny .....   | 214        |
| Kazirodztwo, nekrofilia, orgia .....  | 224        |
| Erotyczne florarium .....   | 233        |

|   |            |
|---|------------|
| Erotyczne bestiarium .....  | 243        |
| Libido wobec sfery <i>sacrum</i> .....  | 252        |
| Symbolika żywiołów .....  | 263        |
| Przestrzeń erotycznej wolności .....  | 272        |
| <b>Zakończenie</b> .....  | <b>283</b> |
| <b>Wykaz skrótów najczęściej cytowanych utworów</b><br><b>Stanisława Przybyszewskiego</b> ..... | <b>287</b> |
| <b>Bibliografia</b> .....   | <b>289</b> |

## Wstęp

Dzieła Stanisława Przybyszewskiego, głęboko wpisane w światopogląd modernizmu, należały na przełomie XIX i XX stulecia do najgłośniejszych i najsilniej oddziałujących zjawisk polskiego, a także europejskiego, życia kulturalnego<sup>1</sup>. Nie spełniały funkcji mimetycznych, jakich w owym okresie oczekiwano od literatury znaczna część wychowanych w pozytywizmie czytelników, a mimo to były niezwykle popularne. Bez wątplenia wpływ na ich poczytność miała demoniczna, intrygująca osoba autora, ale również walor formalnego i ideowego nowatorstwa, jaki ze sobą niosły. Dyskutowano o nich szeroko, wypowiadając krańcowo różne opinie, w których podziw i fascynacja przeplatały się z oburzeniem i zarzutami grafomanii. O żywym zainteresowaniu Przybyszewskim świadczą peryfrazy, jakimi zastępowano w epoce jego nazwisko. Mówiono więc o nim *genialer Pole*, polski *poète maudit*, smutny szatan, wódz bohemy, archicygan, budziciel duszy, arcykapłan synagogi szatana, wielki dziennikarz metafizyki<sup>2</sup>. A jednak jego utwory bardzo szybko skazane zostały na literacki niebyt w procesie, w którym poszlaki – w rodzaju emocjonalnych oskarżeń o „ruję i poróbstwo” oraz „zrobaczoną zmysłowość” – funkcjonowały zamiast rzetelnych naukowych dowodów. Opatrzony fiszką „gorszące i manieryczne” wypadły z czytelniczego obiegu, na długie lata przysłonięte osobowością ich autora. Dopiero od niedawna – za sprawą publikacji Wojciecha Gutowskiego, Gabrieli Matuszek, Edwarda Bonieckiego i Pawła Dybla – zaczyna się dostrzegać

---

<sup>1</sup> Znaczeniu osoby i twórczości Przybyszewskiego dla literatur i kultur obcych poświęcono w Polsce trzy obszernie publikacje naukowe: Gabriela Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, Kraków 1996; Patrycja Kawalec, *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim*, Kraków 2007; Andriej Moskwin, *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX – początku XX wieku*, Warszawa 2007. Zob. też m.in. H. Schmid, *Znaczenie Stanisława Przybyszewskiego dla rozwoju eksperymentalnego teatru Wsiewołoda E. Meyerholda*, „Ruch Literacki” R. 31:1990, z. 6, s. 419–433; G. Bąbiak, *Między Berlinem, Pragą a Warszawą. Przybyszewski – Procházka – Przesmycki*, [w:] *Czytanie modernizmu*, red. M. Olszewska i P. Bąbiak, Warszawa 2004, s. 11–26; R. Shenfeld, *Obecność Stanisława Przybyszewskiego w literaturze hebrajskiej na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 377–390.

<sup>2</sup> A. Z. Makowiecki, *Trzy legendy literackie*, Warszawa 1980, s. 80–83.

w Przybyszewskim oryginalnego myśliciela<sup>3</sup>. Na razie autor *Homo sapiens* nie doczekał się jednak nie tylko pełnego opracowania naukowego, ale nawet ponownej edycji wszystkich swych dzieł – znaczna ich część (poza poematami prozą opracowanymi krytycznie przez Gabrielę Matuszek i opublikowanymi przez Wydawnictwo Literackie w 2003 r.) pozostaje w trudno dostępnych i zdekompletowanych wydaniach z pierwszego dwudziestolecia ubiegłego wieku. Wypowiedzi o twórczości Przybyszewskiego – choć coraz liczniejsze – rozsiane są w zasadzie po artykułach, szkicach i rozprawkach, których autorzy nierzadko analizują utwory pisarza w kontekście jego przeżyć i osobowości oraz w oparciu o jego legendę. Od psychologizmu nie stronią również nowsze opracowania (np. artykuły B. Chołuj, J. Ratajczaka czy A. Sucharskiej – zob. Bibliografia), tymczasem przejście od twórcy do dzieła z konieczności prowadzić musi do sądów uogólniających i fałszywych rozstrzygnięć. Niniejsza książka jest próbą zsyntetyzowania wiedzy o problematyce miłosno-erotycznej w dorobku autora *Śniegu*, za podstawę bierze zaś utwór jako autonomiczną całość, co pozwala ograniczyć możliwość nadinterpretacji i zrozumieć, jak wiele sądów o pisarstwie Przybyszewskiego nie znajduje poparcia w samym tekście. Dokumentacji badań służy obszerny materiał – przedmiotem analizy stało się sześć poematów prozą, jedenaście dramatów oraz osiem powieści (w tym dylogie i trylogie). Świadomie zrezygnowano z pogłębionego wartościowania estetycznego poszczególnych utworów.

Wybór tematu podyktowany został chęcią obiektywnego zbadania znaczenia, jakie Przybyszewski, oskarżany o szerzenie pornografii, ale i nazywany prefreudystą, nadał problematyce miłosnej, podstawowej dla swej twórczości, jak też szeroko obecnej w artystycznym dorobku całego modernizmu. Inwazja erotyki w literaturze była tendencją powszechną w epoce. Erotyzm – pod wpływem dążeń emancypacyjnych kobiet, kryzysu tradycyjnej moralności, badania treści podświadomych, dążenia sztuki do pełnej autonomii itp. – przestał być dla artystów tematem tabu. Jako podstawowe doświadczenie egzystencjalne i metafizyczne eksponowany był zarówno w najlepszych dziełach modernistycznych, jak i w lekturach dla czytelnika masowego. Nie ma wątpliwości, że na przełomie XIX i XX w. narodziła się nowa świadomość płci, a wraz z nią – kształtowana m.in. przez Przybyszewskiego – nowa artystyczna postawa wobec erotyki<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> W roku 2008 ukazały się dwie ważne publikacje o kolosalnym znaczeniu dla badań nad Przybyszewskim: W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008 oraz G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.

<sup>4</sup> Zob. publikację *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz et al., Kraków 2000.

Konieczne staje się wyjaśnienie, jak rozumiane będą tutaj pojęcia miłości i erotyzmu. Od razu trzeba zastrzec, że sformułowanie ich jednoznacznych, niebudzących wątpliwości definicji nie jest możliwe, ponieważ dotyczą one skomplikowanej sfery uczuć i – jako takie – są właściwie niedefiniowalne. Bywa, że mimo braku typowego słownictwa erotycznego odpowiednie znaczenie wskazuje kontekst użycia słów, ich wieloznaczność i specyficzne połączenia, a także warstwa obrazowa utworu. W czasach, kiedy tworzył Przybyszewski, pojęcie *erotyzmu* nie było znane. Nie notuje go ani *Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami* Samuela Orgelbranda (18 tomów, Warszawa 1898–1904), ani *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana* (48 tomów, Warszawa 1890–1912). Wymienione kompendia zawierają jedynie hasło *erotomania*, objaśniane jako obłąd miłosny lub choroba umysłu, kiedy to chory nieustannie myśli o przedmiocie swej miłości. Przybyszewski nie posługiwał się także terminem *seks*, który nie był odnotowywany przez polskie słowniki medyczne do czasów II wojny światowej. Anna Sucharska twierdzi jednak, że pisarz przeczuwał jego zakres treściowy, gdy mówił o *płciowości* (pojęcie to należy oddzielić od *chuci* i *płci*)<sup>5</sup>. Niektóre kompendia epoki notowały co prawda słowo *seksualny* w znaczeniu płciowy, dotyczący stosunków płciowych, ale na przykład tzw. słownik warszawski zastosował przy nim kwalifikator !, oznaczający wyraz, jakiego „unikać należy”<sup>6</sup>. Funkcjonował natomiast termin *erotyka*, którego sens naświetla bardzo enigmatycznie i ogólnikowo – jako naukę o miłości i poezję miłości – jedynie *Podręczna encyklopedia powszechna*, redagowana przez Adama Wiślickiego z „Przeglądu Tygodniowego”<sup>7</sup>. Definicja ta o tyle pozostawia do życzenia, że odwołuje się do pojęcia miłości rozumianej w drugiej połowie XIX – przynajmniej oficjalnie – wyłącznie jako jedna z cnót teologicznych, obok wiary i nadziei (takie jej wyjaśnienie znajdziemy we wspomnianych encyklopediach), albo jako związek małżeński służący prokreacji. Maks Nordau, niemiecki pisarz i psycholog, znienawidzony przez modernistów za konserwatywne poglądy, w tym na literaturę i sztukę, pisał:

Miłość zdrowa i naturalna zawsze zdaje sobie jasno sprawę, do czego zmierza: jej dążeniem jest nic innego, jak chęć posiadania istoty kochanej, czyli dążenie do działania, mogącego dać potomków<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> A. Sucharska, *Stanisław Przybyszewski. Miłość: „Rozszliże prześcieradło moich uczuć”*, „Metafora” 1992, nr 5, s. 7–8.

<sup>6</sup> *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, t. 1, Warszawa 1900, s. 9.

<sup>7</sup> *Podręczna encyklopedia powszechna*, red. A. Wiślicki, t. 2, Warszawa 1896, s. 465.

<sup>8</sup> M. Nordau, *Miłość*, tłum. W.L., Warszawa 1903, s. 16.



Sposoby przedstawiania uczuć miłosnych i zachowań seksualnych, ich dopuszczalne odcienie i stopień nasilenia uzależnione są nie tylko od tendencji literackich, ale również od ideałów estetycznych epoki, norm obyczajowych (intymności, uczuciowości, tabu), preferowanych wzorów osobowych i koncepcji osobowości ludzkiej. Dlatego współczesny historyk literatury musi wypracować odpowiedni materiał pojęciowy, uwzględniający czynniki wpływające w danym okresie na literaturę, ale nie ograniczony nimi.

W tradycji europejskiej funkcjonują cztery sposoby rozumienia miłości: *seks* (zmysłowość, libido), *eros* (miłość dążąca do prokreacji lub kreacji, tj. – jak podkreślali Grecy – tęsknota do wyższych form istnienia i więzi między ludźmi), *philia* (przyjaźń, miłość braterska), *agape* (rzym. *caritas*, miłość będąca poświęceniem się dla dobra innych, prawzorem jej jest miłość Boga do człowieka). Rollo May zauważa, że w każdym autentycznym przeżyciu miłości występują, w różnym stopniu, wspomniane cztery jej rodzaje. *Eros* nie może żyć bez *philia*, ponieważ atrakcyjność i namiętność nie są wieczne. *Philia* jest wypoczynkiem w obecności ukochanego, chęcią przebywania z nim; istnieje w związku z *agape*, czyli szacunkiem i troską o drugiego człowieka<sup>9</sup>.

Miłość może być ujmowana także z innego punktu widzenia: jako fakt (zachowania seksualne, związki), jako wartość (coś, co jest przez człowieka cennie), jako przeżycie (określone stany psychiczne), jako możliwość (jaka powinna być miłość, co człowiek może w niej osiągnąć)<sup>10</sup>. Miłość erotyczna (*eros*) polega na równowadze udziału seksu i przeżyć o podłożu uczuciowym i intelektualnym; faktami są tu zarówno współżycie seksualne, jak i wspólnota doświadczeń, szacunek, przywiązanie, chęć wzajemnej pomocy. W miłości pozaseksualnej (platonicznej) doznania seksualne nie występują lub są tłumione, dominuje uczucie, afirmacja partnera. Seks natomiast jest biologicznym substratem miłości, obejmującym zachowania i emocje związane z życiem płciowym, ale także aktem samopoznania i poznania drugiej osoby, zbliżeniem ludzi, z których każdy wyposażony jest w określoną osobowość i charakter<sup>11</sup>.

W rozważaniach o twórczości Stanisława Przybyszewskiego zostaną uwzględnione wymienione wyżej sposoby pojmowania miłości i erotyki, ze wskazaniem na ujęcia i motywy dla pisarza specyficzne. Najogólniej można powiedzieć, że przedmiotem zainteresowania będą relacje o podłożu emocjonalnym i seksualnym, zachodzące między dwojgiem ludzi przeciwnej płci.

Lektura dzieł Przybyszewskiego pozwala stwierdzić, że pisarza cechowała wyjątkowo konsekwentna postawa artystyczna i ideowa. Autor *Złotego runa* do końca życia pozostał wierny rozwijającym już w pierwszych utworach koncepcjom na temat miłości i płci, powracał też do raz użytych obrazów i sensów,

<sup>9</sup> R. May, *Miłość i wola*, tłum. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1978, s. 55.

<sup>10</sup> M. Gołaszewska, *Imiona miłości*, Kraków 1992, s. 129–130.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 12–14.

co w praktyce oznaczało nierzadko powielanie własnych pomysłów i wzorów. Starał się wyklądać swoje *credo* zarówno w poematach, powieściach czy dramatach, jak w deklaracjach programowych i rozprawach. Dlatego wszystko, co w jego pomysłach było zrazu oryginalne i nowe, szybko znużyło czytelników monotonią. Niemniej dzięki temu cała jego twórczość składa się na spójny system myślowy, zawierający konkretną wizję świata, w której przeżycie miłosne służy poznaniu indywidualnej, lecz wpisanej w transcendentalny porządek jaźni, a więc odkryciu praw rządzących istnieniem. Z uwagi na ową powtarzalność problematyki lepszym rozwiązaniem badawczym okazała się rezygnacja z chronologicznego omawiania utworów na rzecz poszukiwania wspólnych tematów i ujęć. Analiza nie opiera się więc tutaj na opisie poszczególnych fabuł, lecz ma charakter lub teleologię syntezy: wychodzi od interpretacji powtarzających się obrazów, symboli, wątków i innych elementów kompozycyjnych, by doprowadzić do pokazania rozwijanej przez Przybyszewskiego wizji miłości i erotyzmu. Mimo starań, próba systematyzacji nie zawsze może doprowadzić do wydzielenia przejrzystych, nienakładających się na siebie motywów i typów wyobrażeń. Nieuniknione redundancje, powracanie do tych samych bądź podobnych obrazów w odmiennych kontekstach pozwala jednak odkrywać coraz to głębsze znaczenia i służy dokładniejszej, bardziej wszechstronnej interpretacji.

Wypada jeszcze wytłumaczyć się, że podjęte w rozprawie analizy dotyczyć będą tylko polskojęzycznego dorobku Przybyszewskiego. Pisarz co prawda rozpoczął karierę literacką od pisania po niemiecku, ku czemu zainspirowało go zapewne towarzystwo berlińskiej bohemy, nie ukrywał jednak, że traktuje ten język z rezerwą:

Jako człowiek jestem na wskroś Polakiem. Literatura niemiecka odrzuca, chwala Bogu, dzieła moje jako wstrętne i obce duchowi niemieckiemu, jako artysta nie odnoszę się do żadnego narodu, tylko do garstki ludzi, rozrzuconej po całej Europie, a do tej garstki można się naturalnie tylko w takim języku odzywać, który jest w całej Europie znany, niemieckim, francuskim lub angielskim. Przypadkowo znam język niemiecki najlepiej, dlatego piszę po niemiecku<sup>12</sup>.

[...] nigdy nie doszedłem do tego, by po niemiecku myśleć: wszystko, co w niemieckim języku pisałem, było tylko niesłuchanie szybkim tłumaczeniem polskiego tekstu – tego wszystkiego, com w polskim języku myślał – polska myśl przyoblekała się z zaurrotną szybkością w obcą szatę<sup>13</sup>.

Z decyzji, by stać się pisarzem polskim, zwierzał się w połowie 1897 r. Zenonowi Przesmyckiemu: „myślę teraz na serio rozpocząć pisać po polsku, ale koniecznie muszę się do Polski przenieść, bom sobie język popsuł

<sup>12</sup> [List do Zenona Miriama-Przesmyckiego, sierpień 1896], S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, oprac. S. Helstyński, Warszawa 1937, s. 130.

<sup>13</sup> S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 249.

niemczyzną”<sup>14</sup>. Miesiąc później w liście do Mieczysława Zmigrydera wyznał: „Rozpocząłem w ogóle pisać po polsku. Na razie odwykłem, ale myślę, że za jakie pół roku będę tak językiem władał, że nie będę potrzebował się powstydzić. Przy usilnej pracy wyjdzie pierwsza książka moja w języku polskim”<sup>15</sup>. Twórczość w języku ojczystym zaczął Przybyszewski od przełożenia swych wcześniejszych utworów niemieckich – na początek poematu *Nad morzem*, opublikowanego osobno w roku 1899 (w niemieckim czasopiśmie „PAN” fragmenty utworu były drukowane już w roku 1897)<sup>16</sup>.

Dzieła pisane po niemiecku historycy literatury z reguły oceniają wyżej niż ich polskie odpowiedniki. Tadeusz Żeleński, a później choćby Krzysztof Łuczyński twierdzili, że tłumaczenia są słabsze niż pierwowzory i wychodzą utworom na niekorzyść<sup>17</sup>. Wydaje się jednak, że nie można traktować autoprzekładów tylko i wyłącznie jako – lepszych czy gorszych – kopii, nie powstawały bowiem mechanicznie. Przybyszewski dokonywał przeróbek, rezygnował z wiernego odwzorowywania stylu i formy oryginałów niemieckich, wprowadzał odmienny nastrój, w rezultacie powstawały dzieła znacznie się różniące<sup>18</sup>. Zależało mu na dbałości o znaczenie każdego słowa, o czym świadczy list do Adolfa Nowaczyńskiego, poświęcony tłumaczeniu drugiej części trylogii *Homo sapiens*. Pisał w nim:

Są rzeczy na wskroś po polsku odczute, a które zupełnie się nie dały w niemieckim języku wyrazić. A jednym polskim słowem, jednym zurotem powiem to wszystko, co powiedzieć chciałem, a po niemiecku nie mogłem. Bo to język strasznie sztywny, obcy mej duszy<sup>19</sup>.

Ten bilingwizm nasuwa problemy badawcze, w autoprzekładzie bowiem „mogą ulec zatarciu granice między autoprzekładem a autorską przeróbką”<sup>20</sup>.

<sup>14</sup> *Listy* [w:] S. Helsztyński, *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1969, s. 252.

<sup>15</sup> [List do Mieczysława Zmigrydera w Warszawie, lipiec 1897] S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, s. 163.

<sup>16</sup> Nie wiadomo z pewnością, czy *Nad morzem* był pierwszym napisanym po polsku utworem Przybyszewskiego. Sam pisarz udzielał sprzecznych informacji. Raz twierdził, że poemat pisał jednocześnie po polsku i po niemiecku, kiedy indziej, że wersja polska powstała na podstawie niemieckiej.

<sup>17</sup> T. Żeleński, *Blaski i nędze mowy polskiej*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 30; K. Łuczyński, *Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego (1892–1900)*, Kielce 1982, s. 72 i in.

<sup>18</sup> Utwory niemieckie są oszczędniejsze, cechuje je zwięzłość wysłowienia, umiar. W polszczyźnie Przybyszewski szafował epitetem, dążył do wydobycia maksymalnej ekspresji słowa, wykazywał skłonność do hiperbolizacji. Więcej zob. G. Matuszek, *Der geniale Pole?*, op. cit.

<sup>19</sup> [List do Adolfa Nowaczyńskiego w Warszawie, maj 1897] S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, s. 151. Nawet jeśli w owych słowach pobrzmiewa nuta autokreacji, to jest w nich i wiele prawdy, w cyzelowaniu utworów niemieckich znacząco pomagał bowiem Przybyszewskiemu poeta Richard Dehmel.

<sup>20</sup> E. Kraskowska, *Dwujęzyczność a problemy przekładu*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, Warszawa 1985, s. 197.

Taką autorską przeróbkę można zaś traktować jako nowe dzieło, skoro sam Przybyszewski wskazywał na jej odmienność, a nawet wyższość nad oryginałem. Tym tropem idzie Krystyna Kralkowska-Gątkowska, którą analiza autoprzekładu *De profundis* prowadzi do wniosku, że autor „w obu językach wykreował odrębne, oryginalne modele literackiej erotyki<sup>21</sup>”. Analizy problematyki miłosnej w całej twórczości Przybyszewskiego można by dokonać zatem jedynie w oparciu o drobiazgowe porównanie dzieł niemieckich i polskich, które wykracza poza ramy niniejszego opracowania.

W pierwszej części książki zostanie omówiony kontekst literacki, filozoficzny, kulturowy i obyczajowy, w którym pojawiła się twórczość Przybyszewskiego, z zaakcentowaniem problematyki najbardziej interesującej i istotnej z punktu widzenia tematu publikacji. Kolejne części będą poświęcone wyjaśnieniu zasadniczych pojęć wprowadzonych przez Przybyszewskiego w obręb metafizyki płci; pokazaniu przeżycia erotycznego jako z jednej strony efektu działania bezosobowego fatum, a z drugiej doświadczenia egzystencjalnego, światopoglądowego i metafizycznego; prezentacji kwestii napięcia, jakie rodzi konfrontacja naturalnych popędów (wynikających z biologicznego determinizmu) ze społecznym etosem; nakreśleniu obrazu miłości „seksualnej i mistycznej, prywatnej i kosmicznej, perwersyjnej i wyidealizowanej, witalnej i uduchowionej”<sup>22</sup>. W części II analizy będą dotyczyły związku miłości i seksualności ze sferą duchową, mentalną i uczuciową bohaterów omawianych tekstów, przy czym nieuchronnie pojawi się problematyka życia i śmierci, sympatii i nienawiści, szczęścia i cierpienia, etyki i odpowiedzialności. Część III natomiast zaprezentuje związane z erotyzmem sposoby postrzegania ciała i cielesności (własnej i partnerów), a także przedstawi symbole wykorzystane przez pisarza w obrębie badanej tematyki.

Uwzględnione zostaną wpływy kultury i obyczajowości Zachodu i Wschodu (tak istotnego dla literatury Młodej Polski), współczesnych dzieł filozoficznych, literackich i malarskich oraz osiągnięć psychologii. Dla rozjaśnienia lub poparcia stawianej tezy wypadnie przywołać wypowiedzi pisarza zamieszczone w jego esejach i listach.

Na koniec krótka uwaga edytorska: opuszczenia w cytatach sygnalizowano z zachowaniem zastosowanego przez Przybyszewskiego układu akapitów, uznając to za optymalne rozwiązanie dla poetyckiej, ekspresjonistycznej, porwanej konstrukcyjnie i narracyjnie prozy autora *Krzyku*.

<sup>21</sup> K. Kralkowska-Gątkowska, *Zagadki „De profundis” Stanisława Przybyszewskiego (Autoprzekład autoerotycznej powieści)*, [w:] *Topika erotyczna w przekładzie*, red. P. Fast, Katowice 1994, s. 162.

<sup>22</sup> W. Gutowski, *Chuć przeciw duszy narodu. O kompleksach polskich i erotyce modernizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1986, s. 67.



CZĘŚĆ PIERWSZA

# Fenomen Przybyszewskiego – w erotycznej aurze epoki, w oczach krytyki

## Erotyzm w Młodej Polsce

Końcówka wieku XIX uprawomocniła literacką infiltrację zmysłowej strony miłości. Erotyczne zbliżenie przestano sygnalizować w języku aluzji; słowa *pragnienie, pożądanie, rozkosz, namiętność* zyskały jednoznaczne seksualne konotacje; tworzone wiersze przybierające formę opisu miłosnych pieszczot<sup>1</sup>. W odrzucaniu erotycznego konwenansu, apoteozie nagości i fizycznego spełnienia, wreszcie przewartościowaniu ról płciowych nie małą rolę odegrały piszące kobiety – Bronisława Ostrowska, Maria Komornicka, Kazimiera Zawistowska, Ewa Łuskińska, wczesna Zofia Nałkowska.

Nowatorstwo literatury modernizmu uderza już przy podstawowych badaniach komparatystycznych. Decyduje o nim zerwanie pęt konwenansu i kanonu artystycznego obowiązującego w literaturze miłosnej epok poprzednich, a wyznaczanego przez style poezji grecko-rzymskiej, dworskiej i idyllicznej (sielankowej). Miejsce subtelných wyznań, wyrażających stan emocjonalny jednego z partnerów, zajął problem dynamiki związków uczuciowych. Elementy mitologiczno-retoryczne, wyszukane koncepty i komplementy, będące wyłącznie świadectwem gry literackiej, zastąpiono określeniami i opisami – nierzadko uznawanymi za drastyczne – z zakresu cielesności i fizjologii. Na bok odłożono wzorzec miłości platońskiej, uduchowionej i niespełnionej, której obiektem jest postać wymarzona lub utracona. Uczucie do wyidealizowanej i wyidealizowanej osoby rozpatrywane bywało wręcz w kategoriach obłąkania!<sup>2</sup> Tęsknota do miłości doskonałej nie oznacza dla modernistów – inaczej niż dla romantyków – rezygnacji z fizycznego zaspokojenia,

---

<sup>1</sup> Zob. I. Sikora, *Wstęp* [w:] *W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1993, s. 11.

<sup>2</sup> Jako *exemplum szaleństwa* zafascynowanie pewnej młodej damy ideałem oficera podaje Cesare Lombroso w studium *Miłość u obłąkanych*, wydany po polsku w roku 1894.

życie seksualne nie wymaga zaś płaszczyka prokreacji, w jaki usiłowało ubrać Erosa społeczeństwo mieszczańskie.

Powtórzyć wypada za Marią Podrazą-Kwiatkowską, że prawo do ukazywania śmiałych scen erotycznych wywalczył nieco wcześniej naturalizm, ale gdy erotyzm był w nim tylko jedną z funkcji organizmu, którą można poddać obserwacji, to w Młodej Polsce urósł do siły wszechwładnej, twórczej i jednocześnie niszczącej<sup>3</sup>. Traktowany był jako doznanie absolutne, konstytuujące lub destruujące tożsamość, wyzwolone spod ocen moralnych i wchodzące w obrazoburczy dialog z tradycją chrześcijańską<sup>4</sup>. Eros stał się niebezpieczny i nierzadko otwierał perspektywę tanatologiczną.

Wojciech Gutowski podzielił młodopolskie sposoby przedstawiania miłości na trzy kręgi tematyczno-mityczne: mit chuci (miłość jest znakiem działania bezosobowego fatum, siły determinującej życie jednostki i kosmosu), mit intensywnej chwili (przeżycie miłosne jest hedonistycznym, zmysłowym absolutem i estetycznym azyłem chroniącym przed naturą i historią), mit androgyne (dominują wzory miłości spirytualistycznej, pojawiają się przeżycia zmysłowe i metafizyczne)<sup>5</sup>. Ta typologia uzmysławia dramatyczny paradoks: modernistyczny erotyzm oscyluje między „metafizyką utrzymania gatunku”, „rozpaczliwym hedonizmem”<sup>6</sup> i tęsknotą za miłością absolutną, przy niemożności zjednoczenia się dusz<sup>7</sup>.

Przyczyny wtargnięcia erotyki do literatury modernizmu były różnorodne. Ogromne znaczenie miały zmiany kulturowo-obyczajowe w drugiej połowie XIX w. Koncentrowały się one wokół następujących postulatów: zagwarantowania kobietom możliwości kształcenia się i podejmowania pracy w wybranych zawodach, co pozwoliłoby im uzyskać niezależność finansową; przyznania kobietom praw obywatelskich, a tym samym udziału we władzy; wreszcie oparcia modelu rodziny na zasadzie równości partnerów i przeobrażenia koncepcji małżeństwa jako instytucji pozwalającej mężczyźnie na absolutne podporządkowanie sobie życiowej partnerki<sup>8</sup>. Odkrycia naukowe ówczesnej etnologii

<sup>3</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*, „Teksty” 1974, z. 2, s. 25.

<sup>4</sup> Zob. W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 33.

<sup>5</sup> Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 16.

<sup>6</sup> Określenia K. Wyki [w:] idem, *Modernizm polski*, wyd. 2. zmien. i powiększ., Kraków 1968, s. 84–92.

<sup>7</sup> Przyznać jednak należy, że w twórczości młodopolskiej obecne były również romantyczno-sentymentalne (Z. Przesmycki, M. Wolska) oraz wyrażające radość życia ujęcia miłości (L. Staff).

<sup>8</sup> Wspomnieć trzeba za Krystyną Starczewską, że rozbięciu tradycyjnej obyczajowości sprzyjała dynamiczna ekspansja kapitalizmu w Europie. Rozwój przemysłu i związana z nim migracja do wielkich skupisk miejskich, a także mobilność szukających zarobku pracowników sprzyjały nowym relacjom międzyludzkim. Kobiety, masowo zatrudniane w zakładach po wprowadzeniu na szeroką skalę produkcji maszynowej, wyszły z domu i zaczęły uniezależniać się ekonomicznie od mężczyzn, co sprzyjało stopniowemu odchodzeniu od patriarchal-

i antropologii wskazywały na historyczną zmienność instytucji małżeństwa, społeczną umowność praw i zakazów. Intensywny rozwój psychologii zwrócił uwagę na ogromną rolę płci w kształtowaniu osobowości<sup>9</sup>. Już John Stuart Mill rozumiał, że wolność i równość partnerów wpływa korzystnie na jakość związku, pozwalając rozwinąć się prawdziwej miłości między małżonkami<sup>10</sup>. Jednak typ kobiety samodzielnej, ukształtowany w wyniku ruchu emancypacyjnego, wspieranego przez liberałów i socjalistów utopijnych, większość mężczyzn przerażał, oburzał lub – zwyczajnie – śmieszył. Postęp emancypacji wzbudził potężną falę mizoginii, jako obrony przed ofensywą płci pięknej, i – paradoksalnie – doprowadził do desakralizacji miłości. „[...] dopuszczam dwa możliwe rodzaje kobiet: dziwki i kuchty; albo miłość, albo kuchnia”<sup>11</sup> – pisał Baudelaire, dowodząc, że stosunek do kobiet w drugiej połowie XIX w. podsztyty był pogardą i rozpięty między olśnieniem a obrzydzeniem.

Zakwestionowanie światopoglądu pozytywistycznego, do czego drogę wskazywała literatura francuska (wyd. *Kwiatów zła* Baudelaire’a – 1857), oraz dążenie do autonomii sztuki, do uwolnienia jej od wszelkich reguł, uprawomocniło obrazy erotyzmu w literaturze. Doświadczenia seksualne pomagały odkrywać autentyzm życia wewnętrznego, a więc wyzwolić się od determinizmu i szukać egzystencjalnej prawdy<sup>12</sup>. Mizoginizm sprawiał natomiast, że bohaterkami dzieł stały się kobiety dominujące nad mężczyznami, kobiety-demony poniżające i dręczące partnera, porywające go w niebiosa, by za chwilę strącić w przepaść. Stąd w literaturze częste, niemal szablonowe kreacje kobiety modliszki, *femme fatale*, motywy Salome, Judyty, Ewy czy Lilith – biblijnych, legendarnych i mitycznych kobiet działających na szkodę przedstawicieli rodu męskiego.

---

nego modelu rodziny. Uwarunkowania ekonomiczne wymuszały z kolei przyznanie kobietom praw politycznych i społecznych. Zob. K. Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975.

<sup>9</sup> Zob. I. Sikora, op. cit., s. 9–10.

<sup>10</sup> W pracy *O poddaństwie kobiet* (1868) John Stuart Mill wykazywał, że obyczajowa i prawna sytuacja kobiet jest wyłącznie efektem „prawa mocniejszego”. Kobiety „nauczone są [...] nie działać wedle własnej woli, lecz ulegać i ustępować woli obcej” – pisał (J.S. Mill, *Poddaństwo kobiet*, tłum. upoważnione przez autora, Toruń 1870, s. 28. Cyt za: K. Starczewska, op. cit., s. 159).

<sup>11</sup> Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, tłum. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 44–45. Cyt za: K. Starczewska, op. cit., s. 164.

<sup>12</sup> Tak o współczesnej literaturze o miłości pisał z dezaprobatą Max Nordau: „Oto, na przykład, osobnik, który traci zmysły i szaleje na widok każdej niewiasty; oto inny, którego rękawiczka lub kwiatek, należące do ukochanej przezeń osoby, mogą przyprowadzić do ekstazy cichą lub o furję głośnie; tu miłość symuluje występki, tam doprowadza człowieka do czarnej melancholii [...]. I wszystkie te przywidzenia, dziwactwa, egzaltacje, zaparcia się siebie, romantyczne entuzjazmy, namiętności, chorobliwe zachcianki i bezsensowne porywy, wszystko to nam podawane bywa w postaci prawidłowych i naturalnych form miłości, i nikt nas nie uprzedza ani jednym słowem [...], że idzie tu jedynie o same wyjątki chorobliwe” (M. Nordau, *Miłość*, tłum. W.L., Warszawa 1903, s. 24–25).



Rozwój nauk sprzyjał analizowaniu miłości z punktu widzenia przyrodniczego, psychologicznego i antropologicznego. Czytelnicy końca XIX w. rozchwytywali *Fizjologię rozkoszy* (1886), której część Paolo Mantegazza, profesor antropologii z Florencji, poświęcił „rozkoszom uczucia”. Inny poczytny włoski antropolog, psychiatra i kryminolog – Cesare Lombroso – analizował z kolei wypadki obłąkania z miłości, w tym fetyszizm, ekshibicjonizm, transwestytyzm, przypadki nekrofilii i zoofilii<sup>13</sup>.

Na modernistyczny obraz miłości największy wpływ wywarły poglądy Schopenhauera (1788–1860), który definiował miłość jako dążenie do zaspokojenia popędu seksualnego i zapewnienia ciągłości gatunku. To instynkt gatunku kieruje doborem płciowym, przy czym kobieta posiada go więcej, ponieważ jej naturalnym celem jest wydawanie na świat potomstwa. I tylko do tego prowadzi złudna gra miłosna, w jaką zostaje uwikłany mężczyzna<sup>14</sup>. Nic dziwnego więc, że kochanek, spełniwszy nieuświadomiane sobie zadanie, bywa rozczarowany. Nie istnieje zatem miłość jako duchowa sfera uczuć i emocji, małżeństwo zaś to tylko efekt kobiecego spisku, dzięki któremu słaba płeć usiłuje zapewnić sobie utrzymanie i wierność partnera. U Schopenhauera, podobnie jak później u Przybyszewskiego, a także wielu antyfeministów końca XIX w., kobieta reprezentuje moce natury, biologiczny aspekt człowieczego istnienia (mężczyzna zaś stoi po stronie duchowości). Wcześnie osiąga dojrzałość, ale w konsekwencji jej umysłowość kształtuje się krócej niż męska. Dlatego – jak dowodził filozof w niewielkiej rozprawce *O kobietach* – nie potrafi myśleć perspektywicznie, lekceważy zasady sprawiedliwości, jest próżna, a w zabieganiu o dobra materialne nierzadko posługuje się kłamstwem. To sprawia, że – niczym dziecko – potrzebuje męskiej opieki. Nie powinna więc posiadać praw cywilnych na równi z mężczyzną, dysponować majątkiem ani wychowywać dzieci w przypadku rozstania z mężem<sup>15</sup>.

Przekonanie, iż motorem wszelkiego ludzkiego działania jest popęd – bezrozumny, nie ukierunkowany na konkretny cel i nigdy nie zaspokojony – prowadziło do pesymistycznego oglądu świata, potęgowanego jeszcze świadomością, że poznanie istoty rzeczy, a więc i sensu istnienia, nie jest możliwe: wszystko dane nam jest zjawiskowo, jako wyobrażenie. Schopenhauer odmawiał światu

<sup>13</sup> C. Lombroso, *Miłość u obłąkanych*, tłum. M.W. [Wacław Moraczewski? Mamert Wikszemski?], Warszawa 1894. Lombroso słynął głównie z publikacji *Geniusz i obłąkanie* (wyd. wł. 1864, wyd. pol. 1887), w której dokonał analizy związków między wyjątkowymi zdolnościami twórczymi a dewiacjami osobowości (ludzie genialni byli dla niego ludźmi nadnaturalnymi).

<sup>14</sup> Doborem par – najwłaściwszym z punktu widzenia jakości przyszłego pokolenia – steruje instynkt płciowy. Zdaniem filozofa tzw. małżeństwa z rozsądku, oparte nie na prymacie instynktu, lecz statusie majątkowym czy kryterium pochodzenia, narażają gatunek, ponieważ grożą wytworzeniem słabego potomstwa.

<sup>15</sup> Zob. M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków 2001.

ładu i sensu, uznając ból i mękę za jedyne rządzące nim zasady. Stąd w życiu i literaturze, również u Przybyszewskiego, pojawił się typ człowieka, któremu nieustannie towarzyszy poczucie braku i niezadowolenia, który nie może osiągnąć szczęścia, za jakim goni, który szuka pociechy w pozornych wartościach i zmieniających się prądach filozoficznych, by i tak zawsze cierpieć. Chwilowym wyzwoleniem od egzystencjalnej męki mogła być estetyczna kontemplacja dzieł sztuki, a wyjściem skrajnym, nie potępianym uprawdzie, ale szacowanym jedynie jako namiastka oswobodzenia – samobójstwo, które przekreśla co prawda jednostkę, ale nie niweluje woli życia będącej esencją wszelkiego bytu, zatem nie dosięga ostatecznych źródeł bólu.

Ograniczenia poznania, kategorii tak istotnej dla modernistów (zdaniem Przybyszewskiego poznanie istoty rzeczy gwarantować miała seksualna i duchowa jedność z partnerką), to również temat filozofii Henri Bergsona (1859–1941). Prawda o całości jest nieosiągalna, dostępne są jedynie jej przebliski<sup>16</sup> – przekonywał autor *Ewolucji twórczej*. Na dodatek intelekt poznaje fałszywie, tzn. przekształca i deformuje rzeczy, próbując je uogólniać. Ten antyracjonalizm i antyempiryzm bliski był metafizycznemu klimatowi epoki, która chętnie przyjęła Bergsonowską intuicję, gwarantującą bezpośrednie postrzeganie rzeczywistości w całym jej bogactwie i pełni. Filozofia Francuza dawała poczucie wolności ludziom zmęczonym zdeterminowaniem i podleganiem koniecznościom, o jakich mówili myśliciele pozytywizmu<sup>17</sup>.

Platoński Eros, warunkujący ludzkie działanie, Schopenhauerowska wola życia, której przejawem jest cały kosmos, i Bergsonowski *élan vital*, jako źródło rozwoju charakterystycznego dla istot organicznych, mają wiele wspólnego z „chucią”, o której Przybyszewski powie w *Requiem aeternam*, że „była na początku”. Chuć to do pewnego stopnia także wola życia z filozofii Nietzschego (1844–1900), którą późniejszy autor *Śniegu* poddawał oglądowi w studium pt. *Z psychologii jednostki twórczej* (1892)<sup>18</sup>. Publikacja

<sup>16</sup> Zob. S. Borzym, *Obecność ryzyka. Szkice z filozofii powszechnej*, Warszawa 1998, s. 85.

<sup>17</sup> Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 2003, t. 3, s. 205–214.

<sup>18</sup> Jan Tomkowski sugeruje, że Nietzsche był najbardziej rewelacyjnym odkryciem dla artystów Młodej Polski. Szczególnie wiele zawdzięczali mu Przybyszewski, Berent, Staff, Wysocki, Reymont i Brzozowski. Miarą popularności autora *Narodzin tragedii* była inicjatywa publikacji jego dzieł zebranych w polskich przekładach. Między 1905 a 1912 r. ukazało się aż 14 tomów pism filozofa (zob. J. Tomkowski, *Młoda Polska*, Warszawa 2001, s. 32). Sam Przybyszewski z upływem lat dyskredytował wpływ teorii Nietzschego na własne poglądy. „[...] Nietzsche swoją psychologią »naukową« imponować mi nie mógł, bom już to wszystko znał, a i względność jego etycznych poglądów [...] nie zrobiła na mnie żadnego wrażenia – to miałem we krwi. Dawno już nie wiedziałem, co dobre, co złe, co piękne lub brzydkie – przestałem już operować kategoriami”; „[...] można sobie wyobrazić moje zdumienie, kiedy nagle zrobiono ze mnie nietzscheanistę!” – pisał (S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 75 i 342). Przyznawał jedynie, że u autora *Tako rzecze Zaratustra* (wyd. pol. 1905) podziwiał język, bliski duchowi Słowiańszczyzny. Tych deklaracji nie można jednak traktować poważnie. Nawet jeśli Przybyszewski nie uległ bezkrytycznej fascynacji i oficjalnie z Nietzschem się nie identyfikował,

ta, jak zauważył T. Weiss, wraz z artykułami zamieszczanymi na łamach krakowskiego „Życia” w latach 1896–1899 niepomrotnie przysporzyła Nietzschemu popularności w Polsce<sup>19</sup>. Myśl niemieckiego filozofa odróżniał od nauki Schopenhauera optymistyczny charakter: kult życia, witalizm, apoteoza bohaterstwa. Przybyszewski na swój własny sposób interpretował jego koncepcje, co prowadziło do wielu nieporozumień; sądzono na przykład, że autor *Synagogi szatana* akceptuje nietscheańskiego nadczłowieka. Z pewnością bliskie były mu jednak zagadnienia relacji pomiędzy moralnością zbiorową a wyborami jednostki skrzepowanej obyczajowością tłumu. Bez względu na to zgadzał się natomiast z teorią Nietzschego, że upojenie seksualne inicjuje sztukę, jest natchnieniem do twórczości<sup>20</sup>.

W czasach modernizmu antyfeminizm był jednym z popularniejszych i bardziej inspirujących wątków nietscheańskiej filozofii, choć współcześni badacze na ogół go lekceważą, nie dopatrując się w nim większego znaczenia<sup>21</sup>. Nie wierząc w równość – w miłości, jak na każdym innym polu – autor *Ecce homo* atakował zwolenników emancypacji. „Miłość to w środkach swych wojna, w istocie swej śmiertelna nienawiść płci” – uważał<sup>22</sup>. Silna kobieta nie chce równości – gdy kocha, gotowa jest zniszczyć obiekt uczuć; dla przeciętnej przedstawicielki damskiej części ludzkości miłość oznacza jednak całkowite zdanie się na partnera: „Kobieta darowuje się, mężczyzna przyjmuje – sądzę, że żadne społeczne umowy ani też najlepsza wola na punkcie sprawiedliwości nie pokonają tego przeciwieństwa natury” – pisał<sup>23</sup>. W jego hierarchii, na której szczycie znajduje się nadczłowiek, kobiety należą do ludzi słabych, tzn. ceniących bezpieczeństwo i pokój, litościwych i współczujących. Jednocześnie antyfeminizm Nietzschego polega na utrwalaniu stereotypu kobiety jako istoty zmiennej, kapryśnej, zawistnej, wymagającej stanowczego, despotycznego wręcz traktowania.

O kobiecie jako uosobieniu żądzy, zwierzęcej formie bytu, która nie rozumie słów: prawda, obowiązek, moralność, pisał młody myśliciel z Wiednia – Otto Weininger (1880–1903). Jego dzieło *Płeć i charakter* wpisywało się w powszechny na przełomie XIX i XX w. nurt mizoginizmu. Według autora,

---

to czytał go dość gruntownie („[...] wśród wszystkich, co Nietzschego czytają, ja sam może jestem, co go całkowicie rozumiałem” – pisał z młodzieńczą przesadą do Pauliny Pajderskiej w 1890 r.; S. Przybyszewski, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, t. 1, Warszawa 1937, s. 58), a w wielu punktach światopoglądu polskiego pisarza i niemieckiego filozofa były zbieżne.

<sup>19</sup> Zob. T. Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Wrocław 1961, s. 5–7, 35.

<sup>20</sup> Zob. B. Spannake, „Nietzsche był jak rumak najszlachetniejszej rasy, ale źle ujeżdżony”. *Przybyszewskiego (naturalistyczna) interpretacja Nietzschego*, [w:] *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*, red. i tłum. W. Kunicki, Poznań 2002, s. 61.

<sup>21</sup> Zob. M. Uliński, op. cit., s. 206–207.

<sup>22</sup> F. Nietzsche, *Ecce homo*, tłum. L. Staff, Warszawa 1909, s. 58 (t. 14 *Dzieł*).

<sup>23</sup> F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1910–1911, paragr. 236, s. 330.

wzajemny stosunek mężczyzny i kobiety to relacja podmiotu i przedmiotu oraz po Arystotelesowsku pojętej formy i materii. Płeć piękna chce być jedynie pożądana i posiadana, a o jej predyspozycjach do uległości świadczy choćby... podatność na hipnozę. Egzystencję kobiety – a widzi Weininger tylko dwa typy kobiet: matkę i prostytutkę – wypełnia myśl o zbliżeniu seksualnym; w przypadku kobiet nie ma, jego zdaniem, mowy o świadomym istnieniu.

Książka ukazała się w maju 1903 r., natomiast w październiku Weininger odebrał sobie życie, co dla znających jego pisma czytelników oznaczało dopełnienie teorii<sup>24</sup>. Dla Przybyszewskiego, którego pogląd na sferę płci był w 1903 r. w zasadzie uformowany, publikacja wiedeńczyka nie była rewelacją, choć w teoriach obu autorów daje się wykazać interesujące analogie (o wybranych będzie mowa dalej).

## Młodopolska literatura „pornograficzna”

Ujęcie zagadnień erotycznych budziło gwałtowne oburzenie opinii publicznej – pojawiły się zarzuty o szerzeniu deprawacji i propagowaniu wyuzdania. W wielu pseudoanalizach literackich oskarżenia o niemoralność i wszeczeństwo prowadziły do eliminacji rzeczowych argumentów poznawczych i estetycznych. Erotyzm utożsamiany był z amoralizmem i narodową obcością; według krytyki konserwatywnej osłabiał „obleżoną twierdzę Polaka-katolika”<sup>25</sup> – a to wszystko potęgowało ataki na zmysłowość w sztuce. Mianem pornografów i gorszycieli obdarzano Kazimierza Przerwę-Tetmajera, Stanisława Przybyszewskiego, Stefana Żeromskiego, Gustawa Daniłowskiego, Mieczysława Srokowskiego. Andrzej Makowiecki twierdzi, że powyższymi określeniami szafowano w Młodej Polsce nadmiernie, odnosząc je do pisarzy, którzy na nie nie zasługiwali, tymczasem prozie uznawanej za

<sup>24</sup> Zob. G. Kunigiel, *Otto Weininger – geniusz czy szarlatan?* [wstęp], [w:] O. Weininger, *Płeć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 8–9. Lech Sokół twierdzi, że na decyzję samobójczą Weiningera ogromny wpływ miał brak większego zainteresowania jego książką ze strony czytelników i krytyków (L. Sokół, *Metafizyka płci: Strindberg, Weininger i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki” R. 76: 1985, z. 4, s. 3). W rzeczywistości dzieło dyskutowano dość szeroko, dopatrując się w nim zarówno sądów genialnych, jak kontrowersyjnych. Już w roku 1906, na kilka lat przed oficjalnym wydaniem publikacji po polsku, ukazało się jej pokaźne streszczenie przybliżające polskiemu odbiorcy myśl wiedeńczyka. Autorką 125-stronicowej książki (opartej na wcześniejszych odczytach) *Mężczyzna i kobieta. Studium psychologiczne podług dzieła Weininger pt. „Geschlecht und Charakter”* była dr Felicja Nossig.

<sup>25</sup> B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Warszawa 1971, s. 291. Cyt. za: W. Gutowski, *Chuć przeciw duszy narodu. O kompleksach polskich i erotyce modernizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1986, t. 28, s. 56.

gorszącą trudno „zarzucić tendencję do dosłownych czy też ekscytujących wyobrażeń opisów scen miłosnych”<sup>26</sup>.

O atmosferze przyjmowania literatury młodopolskiej zadecydowało naruszenie normy intymności. *Lubię, kiedy kobieta...* Tetmajera jest przecież opisem aktu seksualnego, w którym partnerka sprowadzona została do roli narzędzia w rękach kochanka. Boy zauważał:

Po dziewczeczkach „w perkalikowych sukienkach w paseczki” Asnyka, po „Kocham cię, znaczy, o wolny ty duchu...” Konopnickiej, taki wiersz jak *Lubię, kiedy kobieta*, jak *Zacisza* i wiele innych były rewelacją<sup>27</sup>.

Liryce, w której nie doszukiwano się bezpośrednich związków z życiem i w której dominowała nastrojowość, impresyjność, wolno było więcej. *Wąż* Bogusława Adamowicza mógł zadziwiać śmiałością, ale nie zasługiwał w oczach czytelników na potępienie. obrońcy moralności nie szczędzili za to prozaików, których powieści docierały do szerszego niż poezja kręgu odbiorców. Niemniej opinie krytyków nie miały większego wpływu na upodobania przeciętnych czytelników. Analizy wyborów lekturowych z końca XIX w. dowodzą, że preferowano teksty uznawane za skandalizujące. W tej grupie ogromną popularnością cieszyli się tacy autorzy obcy, jak Maupassant, Zola, Bourget, Malot i Dumas<sup>28</sup>.

Stefanowi Żeromskiemu miano deprawatora przyniosły *Dzieje grzechu* (1908). Nad ich główną postacią, Ewą Pobratyńską, dwukrotnie przeprowadzono nawet inscenizowane „sądy” (w Petersburgu i Warszawie w 1909 r.). Bohaterka, pochodząca ze zrujnowanej rodziny szlacheckiej, ma duży temperament erotyczny. Opuszcza dom, by pielęgnować rannego w pojedynku Łukasza Niepołomskiego, w którym jest zakochana. Zostaje jego kochanką, zachodzi w ciążę, a nowo narodzone dziecko topi w kloace. Później jeszcze oddaje się w Genewie przypadkowo napotkanemu Polakowi, a obrabowana i zgwałcona znajduje w związku z bandytą satysfakcję zmysłową i poddaje się szaleńczej namiętności. Wreszcie – niczym modliszka – morduje hrabiego Szczerbica w trakcie aktu seksualnego, wbijając mu w pierś strzy-

<sup>26</sup> A.Z. Makowiecki, *Ten wyuzdany fin de siècle...*, [w:] idem, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985, s. 167–169. Autor zauważył, że utwory uważane za gorszące nie mieszczą się w definicji pornografii. Sceny erotyczne nie funkcjonują w nich autonomicznie, spełniają funkcję poznawczą, a nie przeżyciową i nie zakładają erogennego odbioru.

<sup>27</sup> T. Boy-Żeleński, *Wstęp*, [w:] *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Żeleński, Wrocław 1947, s. XVI.

<sup>28</sup> Zob. J. Kostecki, *Wybory lekturowe abonentów warszawskich wypożyczalni prywatnych na przełomie lat 80. i 90. XIX w.*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX w.*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986, s. 196.

kawkę z kurarą<sup>29</sup>. Po tej zbrodni oddaje się rozpuście z przypadkowymi mężczyznami, utrzymuje się z prostytutki, a trafiwszy do ośrodka reedukacyjnego dla upadłych kobiet, zostaje kochanką prowadzącego placówkę hrabiego Bodzanty. Ma też na koncie napad. Losy Pobratyńskiej Żeromski pokazał jednak nie w konwencji romansowej, a naturalistycznej.

Sukces niezdrowej sensacji osiągnął *Kult ciała*, powieść Mieczysława Srokowskiego (1873–1910), utrzymana w formie pamiętnika opisującego przeżycia miłosne. Choć pisarzowi wytoczono proces o obrazę moralności, popyt na książkę był tak duży, że począwszy od 1910 roku wydawano ją pięciokrotnie. Jej bohaterem i narratorem jest literat zapisujący w swoim *journal intime* dzieje romansu z piękną Hanką Złotopolską, należąca do sfery „półtora szlacheckiej”. Autor pozwolił sobie na dużą śmiałość, ze szczegółami opisując kolejne *rendez-vous* kochanków: w specjalnie wynajętej sali w pałacyku w Łazienkach, w obsypanej różami wannie, w powozie i hotelowym pokoju narratora, mieszkającego zaledwie piętro niżej niż narzeczony Hanki. W czasie schadzek nie dochodzi co prawda do pełnego aktu seksualnego (podczas jedynej próby literat mdleje odurzony pięknem nagiej kochanki), ale bohaterowie zrzucają kolejne warstwy odzieży i zapuszczają się pocałunkami w intymne rejony własnych ciał. Oto fragment jednej z takich scen:

– Gorąco mi – szepnąłem i niecierpliwie rozchyliłem bonzurkę na piersi...

[...]

Hanka położyła mi głowę na obnażoną pierś. Byłem wyżej od niej... ona leżała na boku i głowę miała schyloną na mojej piersi...

Całuj Hanko...

Poszła fala pocałunków jeszcze niżej...

Czułem jej drżenie... Pociągnąłem lekko sznur... rozwiązał się... bonzurkę otwierałem pomału... pomału... aż zupełnie ją rozchyliłem. Drgnęła silnie, jakby się zerwać chciała, przytrzymałem rękoma jej głowę...

Cicho... cicho... Hanko moja...

[...] Ciekawość jej oczu płynęła spod rzęs i piła, chciwie... piła. [...]

Nagle podniosła się i gwałtownie przywarła ustami w moje usta. Ręka jej drżąca, biała, jak płatek lilii, zsunęła się po mojej piersi i niżej, opadła na łonie...

I każda kropla krwi mojej w lawę się zmieniła... od błogosławionego ciepła białej miękkiej dłoni dziewczęcej.

O jakież cudownie rozkwitały mi wtedy w ustach różane jagody jej piersi... Piłem oszalały ich słodycz i tak długo czułem drżące dotknięcie ciekawej jej ręki, aż zdrętwiałem z rozkoszy [...]. Męka mych pożądań ukojona – ucichła<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Rozkosz w pozbawianiu życia kochanek znajduje bohaterka *Maski żelaznej* Ewy Łaskiny. W zamian za oddanie swego ciała żąda od partnera samobójstwa, ponieważ prawdziwe spełnienie przynosi jej dopiero kontakt ze żułkami i kąpiel w męskiej krwi.

<sup>30</sup> M. Srokowski, *Kult ciała. Dziennik człowieka samotnego*, Lwów 1920 [reprint Spółdzielni Wydawniczo-Księgarskiej w Opolu 1990], s. 84–86.

Według Andrzeja Makowieckiego *Kultowi ciała* – ze względu na kilka odważnych scen miłosnych, wielokrotnie śmielszych niż wszystko, co napisał Przybyszewski – najlepiej odpowiadała etykieta prowokacji erotycznej<sup>31</sup>. „Nawet francuska lubieżność nie zdobyła się na taką »szczerłość«, nawet Boccaccio (»Dekameron«) nie śmiał się tak daleko posunąć” – grzmiał Jeske-Choiński, przyznając Srokowskiemu pierwsze miejsce na polu pornografii<sup>32</sup>. Krytycy zdawali się jednak nie zauważać parodystycznej konwencji powieści, której prześmiewczy charakter – w zakresie języka i obiegowych miłosnych obrazów – osłabia wagę podnoszonych zarzutów.

Odważył się Srokowski wykreować także rzadko obecny w polskiej literaturze typ *sadisme anglaisé*, jaki znajdziemy u Barbeya d’Aurevilly’ego, Villiersa de l’Isle Adama, Paul-Jeana Touleta. Jego wcieleniem jest pozornie pełen ogłady ziemianin Werycho z noweli *Ich tajemnica* (1908), regularnie torturujący żonę przy użyciu szpicruty i ostróg. Katusze doprowadzające kobietę do stanu wycieńczenia skutkującego omdleniem są pilnie skrywanym małżeńskim sekretem, na którego ujawnienie nie decyduje się nawet odkrywający go przez przypadek narrator. Rodzinny dramat – jakich wiele musiało się przecież rozgrywać – wycisza presja konwenansu. Tajemniczość niezdrowej relacji poza okrywającym ją milczeniem potęguje niejasne pochodzenie dręczyciela, sytuujące sadyzm jako zjawisko dla polskości nietypowe – będąc przybyszem z zagranicy Werycho pozostaje w środowisku ziemiańskim obcy i towarzysko, i kulturowo.

Atmosfera skandalu towarzyszyła odbiorowi powieści Gustawa Daniłowskiego *Maria Magdalena*, której fragmenty autor opublikował w 1911 roku w redagowanym przez siebie lwowskim „Życiu”. Konfiskaty dwutygodnika przez prokuratora we Lwowie, uznanie utworu za nieobyczajny, obrażający moralne i religijne uczucia czytelników, tylko przysporzyło mu popularności. W całości ukazał się w Warszawie w 1912 r., w ciągu kolejnych dwóch lat miał jeszcze trzy wydania. Piąta edycja – sfinansowana przez autora w 1918 r. – była niekompletna: sam Daniłowski ocenzurował powieść i zastąpił kropkami najbardziej bulwersujące czytelników ustępy. Już wcześniej zresztą żywo reagował na odbiór książki. Niejako w odpowiedzi na liczne głosy krytyczne opublikował w 1913 r. felieton *Jawnogrzesznica przed sądem*, w którym cytował wybrane opinie oponentów, m.in. taką, że *Maria Magdalena* pisana jest „warem krwi rozjuszonej i spazmatycznym szlochom rozkoszy”<sup>33</sup>.

Pierwszych czytelników oburzało – częste przecież w Młodej Polsce – wplecenie wątków erotycznych w historię religijną. *Maria Magdalena* zaczyna bowiem wierzyć w Chrystusa i podążać za nim, ponieważ darzy go

<sup>31</sup> A.Z. Makowiecki, *Ten wyuzdany fin de siècle...*, s. 178–180.

<sup>32</sup> T. Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, Warszawa 1914, s. 24.

<sup>33</sup> G. Daniłowski, *Jawnogrzesznica przed sądem*, „Świat” 1913, nr 28, s. 9–10.

miłością ludzką, ziemską. Chce być dla niego kochanką. Gdy nie udaje jej się uratować go przed umęczeniem (a usiłuje tego dokonać, oferując swe ciało rzymianinowi Mucjuszowi), sama prosi o śmierć, by się z nim połączyć. Po ukrzyżowaniu Jezusa miłość Magdaleny zamienia się w szal, w historię o charakterze religijno-erotycznym. Mistyka i seksualność przenikają się. Zauważył to Henryk Galle, kiedy pisał, że porywy egzaltacji są u bohaterki jedynie „chorobliwymi objawami zwyrodniałej zmysłowości”<sup>34</sup>. Co więcej, Jezus, w którego kreacji Daniłowski wydobyl przede wszystkim pierwiastek człowieczy, nie pozostaje obojętny na zainteresowanie ze strony Magdaleny, a jego stosunek do młodej kobiety wzbudza zaniepokojenie uczniów.

Ciekawie zbudowana została też kreacja Judasza – jednym z istotnych powodów zdrady, jakiej dopuścił się on wobec Mistrza, jest bowiem w książce Daniłowskiego zazdrość o Marię Magdalenę, która w Iskariocie miała pierwszego kochanka. Podobnie miłosna motywacja biblijnego wiarołomstwa pojawia się w innych utworach epoki: dramatach A. Szandlerowskiego *Maria z Magdali* i K. Tetmajera *Judasz*.

Poza „przygodami” heteroseksualnymi bohaterki, Daniłowski wprowadził na karty powieści – bodaj po raz pierwszy tak odważnie w literaturze polskiej – sceny relacji lesbijskich między Marią Magdaleną a jej służącą Deborahą i greczynką Melitą. Zawarł też opis tańca ze striptizem. „Autor bohaterkę swą tak często rozbiera i znów odziewa, że zrazu nie wiadomo, czy z żywą osobą mamy do czynienia, czy z modelem krawieckim” – ironizował W. Rzymowski na łamach redagowanej przez Aleksandra Świętochowskiego „Prawdy”<sup>35</sup>.

Homoseksualizm, w literaturze obcej popularny i często łączony z motywami wampirycznymi, jako rodzaj transgresji seksualnej w twórczości młodopolskiej właściwie się nie pojawiał. Barię była tu nie tyle groźba naruszenia normy obyczajowo-moralnej, bo tę przekraczano wielokrotnie i na rozmaite sposoby, lecz poparta myślą Schopenhauera i Weiningera koncepcja mężczyzny jako istoty ponad instynktami, niesprowadzalnej do fizjologii i biologiczności. Znacznie większą popularność zyskały formy nekrofilii, opisywanej jednak delikatnie i oszczędnie z obawy przed czytelnicy i recenzentką ekskomuniką. Do tej seksualnej aberracji pouracał kilkakrotnie Ludwik Stanisław Liciński w tomie małych form prozatorskich pod znamienym, nieco usprawiedliwiającym zawartość tytułem *Halucynacje*. Nekropolia, której ponurą grozę wzmacnia gwałtowna burza, staje się miejscem pierwszej schadzki i kontaktu seksualnego bohaterów jego opowiadania *Na cmentarzu*. Łącząc się na trumnie w domu pogrzebowym, gdzie schronili się przed szalejącą wichurą, kochankowie doznają jednocześnie ekstazy erotycznej, dreszczu transcendencji, poczucia makabryczności i metafizycznej bojaźni. Towarzystwo śmierci – na

<sup>34</sup> H. Galle, *Kronika literacka*, „Biblioteka Warszawska” 1913, t. 3, s. 543–545.

<sup>35</sup> W. Rzymowski, *Cud Magdaleny*, „Prawda” 1913, nr 14, s. 7–11.



prawach paradoksu – pozwalała im doświadczyć głębi oraz intensywności istnienia<sup>36</sup>. Przeżycie miłosne bywa u Licińskiego, podobnie jak u Przybyszewskiego, mniej bądź bardziej świadomie odgrywanym spektaklem; odnajdywaniem rozkoszy w powiązaniu z lękiem i agonią, potrzebą przełamania jednostajności egzystencji i odnalezienia jej metafizycznego wymiaru. U obu autorów perwersje są manifestacją pracy psychiki, mniej zaś pragnieniem ciała.

W końcowej fazie Młodej Polski zgorszenie wywołała *Kazia. Powiastka o niegrzecznej pannie*, opowiadanie wydane już po śmierci jego autora – Tadeusza Nalepińskiego (1885–1918). Rzecz była jak na owe czasy tak śmiała obyczajowo, że autor zastrzegł na pierwszej stronie rękopisu: „Nie do druku!”. Jednak już w 1919 r. – rok po śmierci Nalepińskiego – książkę przygotowała do publikacji jego żona Cecylia.

Kazię, dojrzewającą pannę, spędzającą czas w Babinie, modnej miejscowości kąpielowej, dokąd wysłali ją rodzice, intryguje jej własna i cudza seksualność. Dziewczyna chętnie przegląda się nago w lustrze, by z satysfakcją skonstatować, że jej przyszły mąż będzie zadowolony. Dla zabawy wraz z przyjaciółkami podgląda z drzewa literata Malickiego, całującego na mchu jakąś kobietę, a już następnego dnia zaczyna go prowokować, wykorzystując swój rodzący się sexappeal. Pod pozorem niewinnych, dziecinnych psot wciąga Malickiego w morskie fale, a suszenie się przy ognisku wykorzystuje, by zaprezentować się nago.

Kazia przypomina późniejszą Lolitę Nabokova, sprawiając wrażenie doświadczonej w sztuce miłości – całuje ucho Malickiego ustami umocnionymi w koniaku, wykrada się do literata w nocy i bez zażenowania oświadcza: „Mam godzinę wolną. Chcesz?”<sup>37</sup>. Sama decyduje, ile siebie odda mężczyźnie: przyjmuje pocałunki i dotyk, ale nie pozwala na nic więcej. Do czasu. Nalepiński nie cofnął się przed opisem aktu seksualnego:

W tym momencie ciało jej już nie mogło dłużej walczyć, lub – nie chciało. [...] Rozwarła się – i przyjęła kochanka w uścisku, który przeszył ją bólem, grozą, ale i radością niewyobrażalną. Piersi jej sprężyły się, by wydać ów – jedyny w życiu – krzyk<sup>38</sup>.

Obrazy charakterystyczne dla topiki erotycznej modernizmu znajdzie czytelnik również w prozie kobiecej – orgię i nekrofilję w kostiumie antycznym i historycznym oraz motyw miłosnego ukrzyżowania potęgującego uniesienie w opowiadaniach Ewy Łuski z tomu *Viraginitas*; kobiety o ekscentrycznych, modliszkowatych upodobaniach w zbiorze *Faunessy* Marie Jehanne

<sup>36</sup> Zob. E. Piasecka, „Dolina mroku”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, Opole 2006, s. 119–121.

<sup>37</sup> T. Nalepiński, *Kazia*, Kraków-Warszawa 1927, s. 61.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 93.

Wielopolskiej. O ile u powieściopisarzy gorszyły sceny w mniejszym bądź większym stopniu nasycone erotyzmem, to pisarki piętnowano nie za konkretne obrazy, lecz za ideologię burzącą porządek patriarchalny. Sprzeciw budziły portrety bohaterek zwracających się przeciwko tradycyjnym obowiązkom – małżeństwu oraz zasadom życia narzuconym przez religię i obyczaje. Szokowało, że kobieta może pisać o tym, o czym nie mówi się w rodzinie przyzwolonej, czyli wiernej moralności mieszczańskiej i opartej na męskim autorytecie. Nieporozumienia interpretacyjne wynikały z utożsamiania propagowanego w literaturze wyzwolenia z „wolną miłością”. Na tej podstawie do twórczości gorszącej Jeske-Choiński zaliczył w 1917 r. powieści Eugenii Żmijewskiej, Hanny Orlicz-Garlikowskiej, Gabrieli Zapolskiej czy Alicji Szamoty<sup>39</sup>.

*Dola* (1910) Eugenii Żmijewskiej bulwersowała opinię publiczną kreacją tytułowej bohaterki – młodej kobiety, której nieuczciwy lekarz, czyhający na jej cnotę, tłumaczy słabości i niedomagania jako skutek niespełnienia seksualnego. „Pożerana płomieniami zmysłowych pożądań, zapada Dola p. Żmijewskiej na zdrowiu, co daje autorce sposobność do popisywania się znajomością fizjologii i patologii. Z całą nagą rzeczywistością typu nowej kobiety maluje p. Żmijewska sceny w gabinecie lekarskim, które byłyby na mieście tylko w jakimś dziele medycznym, fachowym” – krytykował Choiński<sup>40</sup>.

Tymczasem poszukująca miłości Dola Żalińska jest tylko ofiarą XIX-wiecznego modelu wychowania, które czyniło z kobiety istotę życiowo naiwną, niezdolną do samodzielnej egzystencji. Problematykę powieści poważnie potraktowała Eliza Orzeszkowa, autorka przedmowy do książki, ale i ona nie oszczędziła Żmijewskiej uwagi: „pragnęłabym widzieć nieco mniej fizjologii, a szczególnie patologii”<sup>41</sup>.

Jako nowoczesne zdemoralizowane kobiety odbierano też bohaterki *Orłów* Alicji Szamoty (A.N. Greniewskiej): jedna rodzi nieślubne dziecko, ale nie przyjmuje propozycji małżeńskiej uczciwego mężczyzny (który chce uznać owoc ich związku), ponieważ stwierdza, że już go nie kocha; inna opuszcza męża i dziecko i ucieka z kochankiem do Paryża, by kształcić się na gwiazdę teatralną. Czytelnicy nie mogli wybaczyć Szamocie, że daje kobietom prawo realizowania popędu płciowego ponad ustanowionymi społecznie zasadami i pozwala im przenosić osobistą wolność nawet nad szczęście dziecka.

Potrzeby seksualne pragnie realizować również Magdalena z *Żaru* Hanny Orlicz-Garlikowskiej (napisanego w 1916 r.), tyle że kończy jako prostytutka. Atmosfera skandalu sprzyjała, jak w wielu wcześniejszych przypadkach, sprzedaży powieści – pierwszy nakład rozszedł się w ciągu dwóch miesięcy. Za to wydawca – pan Idzikowski – rozjuszony atakami na książkę miał

<sup>39</sup> Zob. T. Jeske-Choiński, *Nowoczesna kobieta*, Warszawa 1917.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>41</sup> E. Orzeszkowa [przedmowa], [w:] E. Żmijewska, *Dola*, Warszawa 1959, s. 9.

powiedzieć autorce: „Pani zbeczczyła firmę mego ojca!”<sup>42</sup>. Tymczasem Garlikowska, nękana już wcześniej za *Misterium*, napisała *Żar* ku przestrodze. Wystrzegając się szczegółów z intymnych spotkań bohaterki z klientami, usiłowała pokazać, że kobiety są dla mężczyzn jedynie towarem, którym jako „nabywcy” mogą się wymieniać, by wreszcie bezlitośnie powiedzieć nieszczęśnicy spodziewającej się dziecka: „żeby kózka nie skakała...”<sup>43</sup>.

## Literackie dojrzewanie Przybyszewskiego

Polacy mało interesowali się uwikłaniem Przybyszewskiego w literaturę niemiecką, którą przecież współtworzył, publikując w obcym języku w latach 1892–1898. Przyjęli sławę „genialnego”<sup>44</sup> rodaka, nie analizując jej podstaw. Ale przecież pisarz dojrzewał intelektualnie w Berlinie i tam właśnie – na skutek przeżyć osobistych, głównie uczuciowych, oraz poprzez zgłębianie obcej filozofii i literatury – ukształtowała się większość jego poglądów na miłość czy – szerzej – związek kobiety i mężczyzny<sup>45</sup>. Toteż, choć nie jest celem tej książki tropienie zależności i inspiracji, wypada wspomnieć kilku autorów, z którymi Polak zetknął się na gruncie niemieckim – z większością osobiście w słynnym lokalu moderny Pod Czarnym Prosiakiem – i którzy fascynowali go jeszcze po powrocie do kraju.

Na czele tego grona stał szwedzki krytyk i twórca Ola Hansson, któremu w 1892 roku Przybyszewski poświęcił entuzjastyczną broszurę<sup>46</sup>. Młodołowski artysta, żywo zainteresowany badaniem struktury duszy, cenił twórczość Hanssona za zawarte w niej analizy z zakresu psychofizjologii oraz natury

<sup>42</sup> Orlicz-Garlikowska wspomina o tym we wstępie (s. 5–7) do drugiego wydania książki, które ukazało się w Warszawie w 1921 roku.

<sup>43</sup> H. Orlicz-Garlikowska, *Żar*, Warszawa 1921, s. 187.

<sup>44</sup> Mianem „genialnego Polaka” po raz pierwszy obdarzył Przybyszewskiego August Strindberg.

<sup>45</sup> W Berlinie Przybyszewski poznał pisma Nietzschego, Schopenhauera, Bourgeta, Spencera, Zoli, Hauptmanna, Darwina, Lombrosa. Tutaj zetknął się z inspirującą twórczością Muncha, Ropsa czy Vigelanda, którzy – jak sam mówił – odkrywali głębie duszy, dostrzegając jej przejawy m.in. w sferze płciowej.

<sup>46</sup> Wszystkie teksty autora *Śniegu* poświęcone innym twórcom są zresztą entuzjastyczne. Esejów krytycznych i przekładów Przybyszewski podejmował się zawsze w wyniku autentycznej fascynacji i poczucia wspólnoty w odczuwaniu świata. „Nigdy niczyich prac nie tłumaczyłem, prócz utworów Schlafa i poety, którego obecnie przekład daję! To chyba najgłębszy dowód, jak tych ludzi cenię” – notował w króciutkim wprowadzeniu do wiersza Alfreda Momberta *Śnienie twórcy*, którego translację zamieścił w noworoczniku literackim „Znicz” w 1903 r. Nie była to prawda – Przybyszewski przełożył wcześniej hymn Novalisa oraz dramat Dagny Juel. Później tłumaczył jeszcze Poego, Ewersa oraz *Listy miłosne* M. d’Alcoforado.

świadomego i nieświadomego; wczytywał się w literackie opisy uczuć i stanów rodzących się w głębokich warstwach psychiki, w jakie obfitowały opowiadania ze zbioru *Sensitiva amorosa*. W nowelach szwedzkiego autora podpatrywał kobiety brzydzące się własnych partnerów, zaczynających nagle przypominać ich ojców, i mężczyzn, których żądza pod wpływem odpowiedniej kobiety zamienia się w cierpienie<sup>47</sup>. Wreszcie dzielił z Hanssonem przekonanie o fatalizmie miłości, której istota polega na przeplataniu się szczęścia i namiętności ze wstrętem, nieufnością i cierpieniem. Lektura tekstów szwedzkiego myśliciela doprowadziła Przybyszewskiego do interesujących rozważań z rekapitulującą tezę: „w kobiecie kocham siebie”<sup>48</sup>.

Zachwyty „genialnego Polaka” wzbudzała twórczość Johanna Schläfa (1862–1941), którego opowiadania (czy raczej prozę poetycką) we własnym wyborze przetłumaczył z niemieckiego w 1907 r. Zbiór nosił tytuł *Wiosna*, jak rozpoczynający go tekst poświęcony problemowi nurtującemu również autora *Dzieci szatana*: genezie życia, prapoczątkowi. Schlaf stawiał tezę, że źródłem ewolucji jest „chuć za Nieznanym”<sup>49</sup> (jakież podobieństwo do słów Przybyszewskiego z incipitu *Requiem aeternam*: „Na początku była chuć”), wieczna potrzeba poszukiwania, przeniknięcia niepojętego wszystkimi zmysłami. Bohater-narrator utworu głęboko odczuwa harmonię budzącej się do życia przyrody, a poczucie jedności z naturą oznacza dla niego jedność z ukochaną osobą. „Tu jesteśmy kwiatem i drzewem i trawą, jasnym niebem i złocistym polem żyta, barwą i śpiewem ptaków – tu kwitniesz, śpiewasz, jaśniejesz we mnie, a ja w Tobie” – mówi<sup>50</sup>.

Ta identyfikacja, choć bez wątpienia stanowi rodzaj androgynii, wykracza poza Dwój-Jednię – bohater, będąc jednocześnie kobietą i mężczyzną, jednoczy się z naturą i odnajduje w tym stanie panteizmu satysfakcję, u Przybyszewskiego natomiast chwila jedności kończy się smutkiem i goryczą.

Jednym z podstawowych pojęć było dla Schläfa poznanie, którego osiągnięcie usprawiedliwiała każde negatywne działanie, nawet kłamstwo i mord (*Pieśń*). To łączyło go z autorem *Złotego runa*, który pisał: „Johannes Schlaf wywołuje właśnie to, co rzadko który twórca zdołał wywołać: dreszcz najtajniejszych, zaledwie dających ogarnąć się przeczuć tego Bytu, na który zmysły zwykłego człowieka są ślepe i głuche”<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> Zob. S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. II Ola Hansson*, [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, oprac. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 86.

<sup>48</sup> Eseje Przybyszewskiego o dziełach innych twórców daleko wykraczały poza ramy recenzji czy analizy. Autor *Śniegu* tak głęboko wczuwał się w niektóre obce teksty, że nakładał na nie własne myśli i teorie. Podobne zjawisko M. Głowiński nazwał utożsamieniem z dziełem (zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia*, Kraków 1997).

<sup>49</sup> J. Schlaf, *Wiosna*, tłum. S. Przybyszewski, Lwów 1907, s. 23.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 28–29.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 5–6 (wstęp do tomu).

Umiejętność opisywania przeżyć wymykających się świadomości Przybyszewski cenił również u Alfreda Momberta (1872–1942)<sup>52</sup>. Podobnie jak dla niemieckiego liryka, dla Polaka istotniejsza była ekspresja poszczególnych obrazów poetyckich niż ich logiczna spójność. Polski autor zachwycał się poza tym powieścią Knuta Hamsuna *Misteria* (wyd. norw. 1892, wyd. pol. 1914), która realizowała postulat badania życia wewnętrznego jednostki.

Nauczycielem autora *Śniegu* – zwłaszcza w zakresie szlifowania formy wypowiedzi – był jeden z najwybitniejszych wówczas poetów: Richard Dehmel (1863–1920), który w odważnych erotycznych lirykach przyznawał kobiecie prawo do wszelkich rozkoszy zmysłowych (*Wyznanie, Venus primitiva*) i dowodził, że Bóg dał Ewie ręce, by zaspokoilią głód jabłkiem, nawet jeśli zapłaci za swój czyn cierpieniem (*Boża wola*)<sup>53</sup>.

Twórczość i osobowości Dehmela i Hanssona, zdaniem Stanisława Helstyńskiego, podziały na Przybyszewskiego tak inspirująco, że wzniciły w nim potrzebę stworzenia dzieła stricte literackiego, czego efektem stało się rozpoczęcie w 1893 r. pracy nad pierwszym poematem *Totenmesse* (dosł. „mszą żałobną”, w polskiej wersji *Requiem aeternam*, 1900)<sup>54</sup>.

Światopogląd Przybyszewskiego budowali też dramaturdzy – Belg Maurice Maeterlinck oraz Skandynawowie Henrik Ibsen, August Strindberg i Björnsterne Björnson. Jak najdalszy od świadomego i celowego naśladownictwa, jak cała Młoda Polska Przybyszewski pozostawał pod wpływem ich rewolucyjnych koncepcji dramaturgicznych i teatralnych, obejmujących również innowacje w obrębie inscenizacji, scenografii i gry aktorskiej. Głębokie zmiany w dramacie zaczęły się wraz z nadejściem w końcu lat siedemdziesiątych XIX wieku scenicznych dzieł Ibsena i – mniej interesującego w kontekście niniejszej pracy – Richarda Wagnera. Źródłem napięć w sztukach Norwega jest – podobnie jak u Polaka – przekleństwo dziedziczości oraz konflikt między moralnością jednostki a konwenansem obyczajowym i zasadami kierującymi życiem zbiorowym. Pałący społecznie problem emancypacji Ibsen zdecydowanie rozstrzygał na korzyść płci dotychczas społecznie pokrzywdzonej: Nora i Hedda Gabler (bohaterki dramatów *Dom lalki* oraz *Hedda Gabler*), wybierające samorealizację i poszukujące szczęścia poza rolą żony i matki, dały kobietom w całej Europie odwagę do opuszczania mężów<sup>55</sup>.

Konflikt płci, pojmowany już nie w kategoriach społecznych, a biologicznych, stał się obsesyjnym tematem sztuk Strindberga, z którym Przybyszewski przyjaźnił się przez kilka miesięcy (od jesieni 1892 do wiosny 1893 r.) podczas

<sup>52</sup> A z malarzy u Edvarda Muncha.

<sup>53</sup> R. Dehmel, *Poezje*, tłum. A. Spaet, Lwów 1933.

<sup>54</sup> S. Helstyński, *Przybyszewski*, Warszawa 1973, s. 85.

<sup>55</sup> Dramaty Ibsena czytywała również Jadwiga Kasproviczowa, która w 1901 r. porzuciła Jana Kasprovicza, by szukać namiętności u boku Przybyszewskiego.

pobytu w Berlinie<sup>56</sup>. Problem ten, typowy zresztą dla atmosfery wieku, był również istotnym elementem wypracowanej nieco później metafizyki Przybyszewskiego<sup>57</sup>. Szwedzki autor silniej jednak niż Polak patrzył na kobietę przez pryzmat filozofii Schopenhauera, obwiniając ją nie tylko o unieszczęśliwienie mężczyzny, ale i całe zło świata, a tym samym podnosząc problem do rangi idei ogólnej. U Przybyszewskiego obraz płci pięknej nie jest tak jednoznaczny: portrety kobiece są bardziej zróżnicowane i zazwyczaj kreślone nie przez trzeciosobowego narratora, lecz męski podmiot utworu. W obu przypadkach popęd płciowy jawi się natomiast jako siła fatalna, nieuchronnie prowadząca człowieka ku katastrofie. U obu twórców motorem wydarzeń, które dałoby się wytłumaczyć w kategoriach racjonalnych, były siły niepokonane – przeznaczenie, potęga dziedziczności, namiętności i instynkty. Obu towarzyszyło pragnienie wypowiedzenia najgłębszych ludzkich niepokojów, przeanalizowania meandrowej ludzkiej psychiki. W planie formalnym obaj zacierali pojęcia czasu i miejsca, wprowadzili rekwizyty i postacie o charakterze symbolicznym, przenosili konflikt do wnętrza bohatera i pokazali go jako istotę cierpiącą, wreszcie duże znaczenie przypisywali gestom i milczeniu. Gabriela Matuszek wskazała na jeszcze jedno, niezwykle interesujące twórcze powinowactwo – historyczność składającą się na substancję ich pisarstwa, będącego w istocie odbiciem przetworzonych literacko własnych doświadczeń, ekspresją duszy chorej, ciemnej, podlegającej szaleństwu<sup>58</sup>.

Skandynawowie wskazywali zatem Europie nowe źródła tragizmu w życiu społecznym. Tkwią one w fizjologii, ale i duchowości człowieka, w konflikcie moralności indywidualnej z opinią publiczną, a także w niejasnym wpływie dziedziczności<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Do opuszczenia rodzinnej Szwecji zmusiły Strindberga oskarżenia o szerzenie niemoralności.

<sup>57</sup> Mimo zapewnień Przybyszewskiego, że nic ze Strindberga nie przejął, nie sposób zlekceważyć oczywistych zbieżności. Autorów łączą podobne typy podejmowanych konfliktów etycznych i rodzinnych, literacka analiza układów miłość – nienawiść oraz kat – ofiara, swoistego rodzaju abstrakcyjność, uniwersalność akcji, zacieranie różnic pomiędzy różnymi poziomami rzeczywistości, symbolika żywiołów (wspólna dla całego ekspresjonizmu), protest przeciwko konwencjonalności i ograniczeniom dawnego teatru oraz walka o teatr nowy, zdolny wyrazić całe doświadczenie ludzkie. Przybyszewski zapożyczył nawet tytuł jednego z dramatów Strindberga – chodzi o tom *Taniec miłości i śmierci*, który ukazał się we Lwowie w 1901 r. i zawierał dramaty *Złote runo* oraz *Goście*. Irena Sławińska uważa, że łączył ich także mizoginizm, jednak Przybyszewski mizoginem nie był, a i bohaterom jego utworów trudno zarzucić zdeklarowaną i jednoznaczną niechęć do kobiet. Zob. I. Sławińska, *August Strindberg i wczesny ekspresjonizm polski*, [w:] eadem, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988, s. 209–215.

<sup>58</sup> G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 151–152. Stosunek Przybyszewskiego do Strindberga rozpatruje badaczka w kategoriach „łęku przed wpływem”.

<sup>59</sup> Problem ten omówiła szerzej I. Sławińska w publikacji *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948.

Oblicze dramatu, w tym dramatu Przybyszewskiego, zmienił bezsprzecznie Maurice Maeterlinck, entuzjastycznie przyjęty w Europie niemal natychmiast po debiutanckim zbiorze wierszy *Les serres chaudes* (1889; *Cieplarnie*). W Polsce kult Belga umocniło poświęcone mu studium pióra Miriama (Z. Przesmyckiego). Tezy, jakie postawił Przesmycki na podstawie lektury Maeterlinckowskich dzieł, zdeterminowały myślenie o nowej sztuce jako o sztuce symbolicznej.

Miriam zauważył, że autor *Ślepców* pojmował człowieka jako istotę tragiczną, bo o dwoistej naturze: to, co świadome i zmysłowe, walczy w niej z podświadomym i ponadzmysłowym. Ludzkie działanie nie jest tylko efektem czynności umysłowych, ale i niejasnego wpływu sfery transcendentalnej. „Jest w naszej duszy morze wewnętrzne, prawdziwe mare tenebrarum, kędy szaleją dziwaczne burze tego, co nie daje się ująć w dźwięki ani opisać [...]. Chylę się z ciekawością nad instynktem [...], nad motywami nie wyrozumowanymi, nad cudami śmierci, nad tajemnicami snu, [...] nad wszystkimi nieznanymi potęgami duszy naszej; nad wszystkimi tymi momentami, gdy człowiek wymyka się własnej swej baczności” – pisał w 1891 r.<sup>60</sup>. Padające w wypowiedzi Maeterlincka na oznaczenie podświadomości wyrażenie *mare tenebrarum* (łac. „morze ciemności”) chętnie przyswoił sobie później Przybyszewski, z upodobaniem penetrujący literacko najgłębsze warstwy życia psychicznego.

Nowej koncepcji człowieka powinna odpowiadać zmieniona forma dramatyczna i teatralna. Dlatego Maeterlinck zrezygnował z budowania ciągu następujących po sobie zdarzeń na rzecz analizy sytuacji, w jakiej znalazł się bohater. Słowo (dialog i monolog) dominuje nad ruchem, miejsce akcji jest odludne, odcięte od cywilizacji, symboliczne (np. skały nad brzegiem morza, więzienie), a jej czas pozostaje nieokreślony. Podobnie u Przybyszewskiego: bohater nie ma niemal żadnego udziału w kształtowaniu własnego losu, może jedynie poddać się nadchodzącej katastrofie, a ważniejsze od samych wydarzeń są ich echa w ludzkiej psychice. Tyle że u polskiego pisarza tragedia opiera się na gwałtownych uczuciach, u Maeterlincka – na bezwolnym oczekiwaniu. U obu autorów, jak zauważyła Irena Sławińska, ważną funkcję dramatyczną pełni język – pogłębia on tragizm utworu poprzez nastrój, jaki kreuje<sup>61</sup>. Podstawą tego nastroju jest zaś wypełniające cały dramat oczekiwanie na nieuchronnie mający nadejść kataklizm.

Naturalnie związki Polaka i Belga ograniczają się do rozwiązań formalnych, nie wkraczając w sferę kompozycji i treści.

Z oczywistych powodów nie sposób przywołać w tej pracy wszystkich autorów, którzy przez swą twórczość kształtowali pogląd Przybyszewskiego na

<sup>60</sup> M. Maeterlinck, *Confession de poete*, „L'art Moderne” 1891, z. 23. Cyt za: M. Stykova, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Wrocław 1980, s. 5.

<sup>61</sup> I. Sławińska, op. cit., s. 40. Zdaniem badaczki przemożny wpływ Maeterlincka można dostrzec w tzw. dramatach atmosfery.

pisarstwo i literaturę. Bogactwa jego lektur dowodzą najlepiej listy pisane do Arnošta Procházky, redaktora „Moderni Revue”, praskiego pisma poświęconego nowej europejskiej sztuce, oraz wspominki zamieszczone w *Moich współczesnych*. Warto jeszcze tylko nadmienić, że Przybyszewski czytał dramaty Franka Wedekinda, niemieckiego prekursora ekspresjonizmu, któremu w spojrzeniu na kobietę i erotyzm bliski był nietzscheanizm z jego kultem życia i przyjęciem reguł działania „poza dobrem i złem”. Interesowała go również twórczość Hannsa Heinza Ewersa, którego dzieła osiągały w pierwszej ćwierci XX w. zawrotne nakłady. Niemiec był pisarzem modnym, ale i cenionym przez krytykę. Przybyszewski nazwał go nawet jednym z proroków nadchodzącej epoki i przygotował obszerny wstęp do jego *Alraune*, przełożonej przez Jadwigę Przybyszewską i wydanej jako pierwszy utwór nowej serii Lektora w roku 1917. Choć polski pisarz oceniał Ewersa niżej niż Huysmansa, Villiers de l’Isle Adama, Edgara A. Poe czy Barbeya d’Aurevilly’ego, to szanował za odwagę w obnażaniu potworności ludzkiej duszy, równoznaczne z narażeniem na społeczną krytykę. Dlatego w artykule opublikowanym na łamach „Gazety Wieczornej” bronił jego dzieła przed zarzutami zdrożności i niemoralności<sup>62</sup>.

Dzielił Przybyszewski z Ewersem zainteresowanie problemem kazirodztwa (np. opowiadanie *Sukkuib*) i demoniczną naturą kobiety (nowela *Dama tyfusowa*, powieść *Alraune*). W jego utworach – nawiązujących do niemieckiego romantyzmu oraz powieści grozy – zwracał uwagę na fabułę opartą na motywach erotycznych, sadystycznych i okultystycznych. Podobały mu się odwołania do zjawisk parapsychicznych, tajemnych kultów i prastarej wiedzy magicznej, wyznaczające cienką granicę dzielącą rzeczywistość od tego, co ponadnaturalne. Cenił niesamowite historie i drastyczne sceny, służące analizie osobliwych stanów umysłu ludzkiego. Sytuował Ewersa w rzędzie autorów, którzy widzą w człowieku więcej niż tylko organizm biologiczny i uwzględniają wpływ czynników podświadomych na jego życie. We wspomnianej przedmowie do *Alraune* sformułował ważną tezę o znaczeniu krwi w wywoływaniu stanów ekstatycznych, prowadzących do kontaktu z Absolutem. Transgresyjną rolę życionośnej substancji, będącej transporterem sił witalnych, a więc istnienia w ogóle, dostrzegł w udręczaniu ciała dokonywanym przez flagelantów oraz zbrodni i akcie płciowym, pobudzających krew, by szalała „w rozpienionych falach”. Drogą do ekstazy jako łaski obcowania z bóstwem jest – jak mówi Przybyszewski – „straszliwa symfonia umęczonej krwi i spermy”<sup>63</sup>. Krew to źródło oczyszczenia i wtajemniczenia. Symbol męczeństwa i popędu płciowego. Siła kryjąca zagadki bytu i byt sam w sobie.

<sup>62</sup> Zob. S. Przybyszewski, *Moralność a sztuka – „Alraune”*, „Gazeta Wieczorna” 1917, nr 3705.

<sup>63</sup> S. Przybyszewski, *Wstęp*, [w:] H.H. Ewers, *Alraune. Dzieje istoty żyjącej*, tłum. J. Przybyszevska, Lwów 1917, s. XL. Przedmowa Przybyszewskiego w tym samym roku została wydana także oddzielnie pt. *Na marginesie tworu Ewersa*.



## Życie i twórczość Przybyszewskiego na tle epoki

Przez długie dziesięciolecia funkcjonował pisarz w czytelniczym (a nie-rzadko i krytycznym) odbiorze głównie jako alkoholik i cygan, deprawator i skandalista, satanista i dekadent, co konstatowali sami badacze:

O Przybyszewskim nic się porządnie nie wie, jakim był naprawdę i co wniósł do dorobku naszej kultury, ponieważ między nami a nim rozrosła się niesamowicie jakaś zła i krzywdząca legenda. [...]

W świadomości przeciętnego Polaka błąka się istotnie jakieś niewyrażne wyobrażenie kogoś, kto odegrał co prawda jakąś podobno znaczącą rolę w dziejach polskiej literatury, ale w istocie zmarnował się i jako człowiek, i jako pisarz, a jego dzieło zdezaktualizowało się doszczętnie i jest już jakoby dla współczesnych odbiorców absolutnie nieczytelne<sup>64</sup>.

Legenda o Przybyszewskim nie jest bowiem legendą twórczości, ale legendą osobowości, a w takiej znaczenie większe mają działania życiowe i to wszystko, co nazywa się „teatralizacją biografii”, niż twórczość *par excellence* literacka<sup>65</sup>.

Od początku wiele uwagi poświęcano poruszanej przez Przybyszewskiego problematyce płci, jednak oceniano ją przede wszystkim w kategoriach moralności. Łączono ją z dążeniem autora do ujawniania tego, co tajemne i niezbadane, a więc często zakazane i perwersyjne. Zarzucano Przybyszewskiemu „psychozę seksualności”, nadmiar seksualno-patologicznych teorii oraz nasycenie utworów wątkami osobistymi. Dopiero lata dziewięćdziesiąte XX w. zaowocowały rzetelnymi analizami, które uświadamiają wagę tematu. Przez niemal sto lat biografia pisarza zajmowała badaczy na równi z jego twórczością, jeśli nie bardziej. W kolejno powstających utworach Przybyszewskiego dopatrywano się akcentów z jego życia osobistego, głównie uczuciowego, dlatego zasadne wydaje się skrótowe prześledzenie związków autora z kobietami<sup>66</sup>.

Pierwszą powierniczką przemyśleń Przybyszewskiego była starsza od niego o 16 lat Praksesta Żmudzińska, którą późniejszy pisarz – a wówczas 16-letni gimnazjalista – poznał przez kolegę ze szkoły w Wągrówcu. W listach do niej relacjonował swoje lektury, z młodzieńczą egzaltacją wyrażał nadzieję na wyzwolenie narodu polskiego spod zaboru niemieckiego, wreszcie żalił się na swój indywidualizm, który nie pozwala mu rozumieć ludzi i być przez nich rozumianym. Obiektem uczuć była mniej więcej w tym samym czasie siostra innego szkolnego kolegi, również starsza – Helena Szttyler. Wysłał jej wiersze do roku 1888, kiedy to dotarła do niego wiadomość o jej ślubie.

<sup>64</sup> A. Hutnikiewicz, *Stanisław Przybyszewski. Legenda i rzeczywistość*, [w:] idem, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 76, s. 41.

<sup>65</sup> A.Z. Makowiecki, *Przybyszewski*, [w:] idem, *Trzy legendy literackie*, Warszawa 1980, s. 86.

<sup>66</sup> Zawiłości życia miłosnego pisarza rekonstruuję w oparciu o listy oraz biografie jego i Dagny Juel.

Już w okresie berlińskim<sup>67</sup> pełne napięcie romanse, które bulwersowały nawet środowisko artystyczne, w połączeniu z plotkami o czarnych mszach zaczęły kształtować legendę Przybyszewskiego.

8 maja 1891 r. obchodzącego imieniny Przybyszewskiego odwiedziła 19-letnia Marta Foerder, córka kupca z Wągrówca. Tego samego dnia zamieszkała z nim w jego kawalerskim pokoiku. Młody student poznał ją jeszcze w kraju, ucząc córki państwa Foerderów gry na fortepianie. Kochał się wówczas w starszej siostrze Marty – Róży.

Związek z Martą pisarz utrzymywał w tajemnicy, wielokrotnie tłumacząc później w listach, że pozostawał w nim z litości dla zakochanej i oddanej mu prostej dziewczyny. Przebywając u rodziców, spotykał się – zgodnie z życzeniem matki – z Bogumiłą Łukomską, nauczycielką spod Wągrówca.

Pierwsze dziecko – syna Bolesława – Marta urodziła dziewięć miesięcy i czternaście dni (22 lutego 1892) po wprowadzeniu się do mieszkania Przybyszewskiego. Drugie – córka Mieczysława – przyszło na świat już po ślubie pisarza z Dagny Juel, wprowadzoną do winiarni Pod Czarnym Prosiakiem przez Edwarda Muncha (związek małżeński zawarto 18 sierpnia 1893 r., Mieczysława urodziła się 14 listopada 1893). Związek Przybyszewskiego ze zjawiskowo piękną Duchą, której zazdrościli mu wszyscy mężczyźni, zniszczył jego przyjaźń ze sławnym już wówczas Strindbergiem, również zakochanym w Norweżce, ale pozwolił mu realizować się na niwie literackiej. Między rokiem 1894 a 1897 napisał m.in. trylogię *Homo sapiens*, powieść *Dzieci szatana*, dramat *Dla szczęścia*, poematy *De profundis* i *Nad morzem*, a także wiele szkiców i rozpraw, w tym o twórczości Vigelanda i tematyce demonologicznej (*Synagoga szatana*).

Pożycie małżeńskie nie zakończyło kontaktów z Martą, choć Dagny prawdopodobnie dość ostro namawiała męża do porzucenia „bandyckiej narzeczonej”<sup>68</sup>. Ich trzecie dziecko – Janina – urodziło się 6 lutego 1895 roku. Poczęte zostało prawdopodobnie wtedy, gdy podczas pobytu żony w Kongsvinger u rodziców Przybyszewski zamieszkał na pewien czas z dawną kochanką. 9 czerwca 1896 roku Marta Foerder popełniła samobójstwo. Była wówczas po raz czwarty w ciąży<sup>69</sup>. Przybyszewski został aresztowany jako moralny sprawca tragedii i choć uznano go za niewinnego, znajomi odsuwali się od niego, a fali plotek nie udało się powstrzymać.

<sup>67</sup> Przybyszewski wyjechał do Berlina w 1889 r. z zamiarem studiowania architektury, którą rok później porzucił dla medycyny.

<sup>68</sup> A. Sawicka, *Dagny Juel Przybyszewska. Fakty i legendy*, Gdańsk 2006, s. 55.

<sup>69</sup> Tezę o samobójstwie Marty Foerder podważa Wieńczysław Niemirowski, autor artykułu *Stanisław Przybyszewski in Berlin (1889–1898)*, zamieszczonego w księdze o życiu literackim stolicy Niemiec [*Literarisches Leben in Berlin (1871–1933)*, Berlin 1987]. Badacz na podstawie zgromadzonych dowodów twierdzi, że kochanka Przybyszewskiego zmarła na skutek zakazania spowodowanego pokątnym przerwaniem kolejnej ciąży. Wiadomość za: G. Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, Kraków 1996, s. 234.

Wkrótce po przeprowadzce do kraju, w 1898 r., w życiu pisarza pojawiły się dwie kolejne kobiety: malarka Aniela Pająkówna i Jadwiga Kasprowiczowa, z której mężem – Janem Kasprowiczem – Przybyszewski pozostawał w serdecznych stosunkach. Romansował z nimi jednocześnie, do pierwszej pisząc o Dagny delikatnie, jak przystało na człowieka wielkodusznego, do drugiej, wiecznie zazdrosnej – z nienawiścią. Usprawiedliwiając swe postępowanie, starał się podważyć dobre imię żony sugestiami o jej rzekomych zdradach. W atmosferze rodzinnej hipokryzji pisarz postanowił w 1901 roku wysłać Dagny z synkiem Zenonem do Tyflisu na zaproszenie Władysława Emeryka (syna przemysłowca kaukaskiego), prowadzącego przedsiębiorstwo kopalniane na Kaukazie. 5 czerwca gospodarz – z niejasnych pobudek – zastrzelił niespodziewającą się niczego Dagny, a potem popełnił samobójstwo<sup>70</sup>. Po tej tragedii Jadwiga Kasprowiczowa, porzuciwszy męża, przyjechała do Warszawy, a 11 kwietnia 1905 r. została żoną Przybyszewskiego. Dzieci urodzone z Dagny adoptował Wilhelm Westrup, mąż siostry zmarłej, natomiast Aniela Pająkówna, która 1 października 1901 r. urodziła córeczkę Stanisławę, godziła się na rolę konkubiny, nie żądając niczego od poety, wręcz przeciwnie – wspierając go finansowo w każdej potrzebie.

Związek z Jadwigą nie przyniósł satysfakcji żadnej ze stron. Udręczona niewygodami i biedą pani Kasprowiczowa narzekała, posuwając się nawet do listownych utyskiwań na swe życie skierowanych do pierwszego męża. Przybyszewski uskarżał się za to na twardą rękę, jaką druga żona – oczekująca na dodatek publicznego szkalowania Dagny – trzymała cały dom.

Dramatyczne życie uczuciowe Przybyszewskiego niezmiernie interesowało rodaków. Legenda pisarza, wyprzedzająca jego przyjazd do Krakowa we wrześniu 1898 r., stworzyła w kraju podatny grunt dla zainteresowania jego osobą. O sile i natężeniu plotek oraz najrozmaitszych wieści krążących o „genialnym Polaku” świadczą m.in. niezwykle ciekawe listy Anieli Pająkówny do przyjaciół, w których młoda malarka, a późniejsza kochanka autora *Śniegu*, zaintrygowana osobowością i zachowaniem nieznanego jej przybysza z zagranicy, prosi o wiadomości o nim<sup>71</sup>.

Pisarz do końca potrafił podsycać zainteresowanie swoją osobą, czego wyrazem stali się pisani pod koniec jego życia *Moi współcześni*, swoista spowiedź, w której autokreacja i dyplomacja przeważa nad szczerością<sup>72</sup>. Z tych autoreklamowych zabiegów coraz częściej zaczęto zdawać sobie sprawę,

<sup>70</sup> Kilka hipotetycznych powodów tragedii podaje w biografii Przybyszewskiego S. Helsztyński, natomiast w biografii Dagny – A. Sawicka.

<sup>71</sup> Zob. K. Kolińska, *Córka smutnego szatana*, Warszawa 1993.

<sup>72</sup> Pierwsza część *Moich współczesnych* z podtytułem *Wśród obcych* ukazała się w postaci książkowej w Warszawie w 1926 r., ale jej fragmenty publikowane były w prasie w 1924 i 1925 r. Część drugą – *Wśród swoich* – Przybyszewski pisał do śmierci w 1927 r.; została wydana z rękopisu przez Konrada Górskiego.

gdy minęła pierwsza fascynacja osobowością Przybyszewskiego. Po latach wspominał to Krzywicki:

[...] o Przybyszewskim rozpuszczano najrozmaitsze plotki, a im plotka była skandaliczniejsza, tym bodaj przyjemniejsza dla Przybyszewskiego. [...] Przybyszewski wiele robił, ażeby o nim chodziły gadki między zwykłymi śmiertelnikami. Fama zaś pomnażała wybryki Przybyszewskiego i przekształcała go w jakąś potęgę demoniczną, uwodzącą młodzież i ją rozpijającą, nadużywającą łatwowierności kobiecej. Mefistofeles, Don Juan, Faust, ba! kogo jeszcze więcej nie utożsamiano z Przybyszewskim<sup>73</sup>.

Bohaterów literackich Przybyszewskiego utożsamiano z samym autorem, a jego utwory przyjmowano jako wyznania. Najbardziej bulwersowały współczesnych akcenty osobiste w trytomowej powieści *Synowie ziemi*, w której dostrzegano echa romansu pisarza z Jadwigą Kasprowiczową. Oburzeni takim ekshibicjonizmem czytelnicy Miriamowskiej „Chimery”, która drukowała książkę, w bogatej korespondencji żądali od redakcji zaprzestania publikacji niemoralnego utworu. W rezultacie na łamach pisma (w zeszytach 1–3 z 1901 r.) ukazała się jedynie niecała pierwsza część powieści. Po wydaniu jej w formie druku zwartej w 1904 r. jeden z krytyków pisał: „Przybyszewski stale i niezmiennie opowiada tylko o sobie. Każda jego książka stanowi spowiedź publiczną, nowe kajanie się, żal, gniew, lęk, krzyk duszy własnej”<sup>74</sup>.

Jakkolwiek biografistyczne podejście do literatury było w okresie Młodej Polski powszechne<sup>75</sup> i prowadziło do wielu nadużyć interpretacyjnych, nie sposób i dziś nie dostrzec osobistych wątków wplecionych w akcję *Synów ziemi*. Bohater powieści, literat Jan Czerkaski, niczym sam Przybyszewski powraca z zagranicy do Krakowa, entuzjastycznie witany przez środowisko artystyczne i pseudoartystyczne. Jest częstym gościem jednej z tamtejszych kawiarni i szybko wystawia na krakowskiej scenie swój dramat. Prywatnie cierpi z powodu zdrady, o jaką oskarża wiarołąmną żonę, i wdaje się w romans z Hanką Glińską. Mówiąc o niemoralnie prowadzącej się żonie Czerkaskiego, Przybyszewski wplótł w tekst cytaty z dramatu Dagny *Kiedy słońce*

<sup>73</sup> L. Krzywicki, *Stanisław Przybyszewski*, [w:] idem, *Wspomnienia*, oprac. J. Wilhelmi, Warszawa 1958, t. 2, s. 441, 445. Cyt. za: A.Z. Makowiecki, *Przybyszewski*, s. 49.

<sup>74</sup> J. Lorentowicz, „*Synowie ziemi*” *Przybyszewskiego*, „*Kurier Codzienny*” 1904, nr 281, s. 2. Pozostałe części trylogii ukazały się dopiero kilka lat później: *Dzień sądu* w 1909, a *Zmierzch* w 1911.

<sup>75</sup> Lektura recenzji literackich z tego okresu nie pozostawia co do postawionej wyżej tezy wątpliwości. Krytycy i czytelnicy *a priori* zakładali, że podmiot autorski jest obecny w tekście. Stąd brało się odczytywanie utworów jako swoistych spowiedzi autorskich czy utożsamianie bohaterów z autorem. Miało to związek z ekspansją języka liryki na grunt pozostałych rodzajów literackich, a w obrębie powieści z przejściem od powieści auktorialnej (ugruntowanej przez realizm) do powieści personalnej, w której narracja prowadzona jest z perspektywy postaci (mowa pozornie zależna pozwalała w najprostszy sposób przedstawić rodzące się „na gorąco” przeżycia bohatera). Zob. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.

zachodzi: „A krew moja taka młoda i taka wiosenna, jakby młode słońce złoto swoje w mych żyłach rozpyliło”<sup>76</sup>.

Te autobiograficzne elementy poruszyły Dagny, która jeszcze na początku 1901 r. liczyła na uratowanie małżeństwa z Przybyszewskim. „W tych dniach przeczytałam twoją powieść w »Chimerze« – umiem już na tyle po polsku – możesz sobie wyobrazić, co się we mnie działo!” – pisała w liście do męża<sup>77</sup>.

W tym samym roku i z tego samego powodu – łatwo rozpoznawalnych wątków autobiograficznych oraz zarzutów o niemoralność – radni nakazali wycofanie z repertuaru teatru lwowskiego *Złotego runa*. Czworokąt miłosny Przybyszewski – Juel – Kasprowiczowa – Kasprowicz był oczywisty także dla widzów późniejszych teatralnych realizacji dramatów młodopolskiego artysty nazywającego siebie „meteorom”<sup>78</sup>. Kiedy w październiku 1909 r. na sceniczne deski w trzech zaborach wchodziły *Gody życia*, krakowscy aktorzy (na czele z grającym główną rolę Solskim) ucharakteryzowali się nawet na rozpoznawalne pierwowzory. Autor był tym posunięciem głęboko wzburzony. „Jest to tak haniebna głupota i bezmyślność, że nie mam słów do dosadnego napiętnowania podobnego czynu” – ocenił<sup>79</sup>. Przeciwno biografizmowi, jednoznacznemu budowaniu analogii między „przeżyciem a tworem artysty” Przybyszewski protestował na kartach swoich pism kilkakrotnie. Pisał: „u artysty istnieje właściwie tylko jeden sposób przeżycia – p o t e n c j a l n y [podkr. – S.P.]: w fantazji twórczej”, „przeżycie nie było pochopem do tworu, lecz na odwrót: twór był pochopem do przeżycia”<sup>80</sup>. „Nic mnie [...] nie obchodzi, jakie zewnętrzne koleje życia ten lub ów artysta przechodził. Tę ciekawość zostawiam kamerdynerom, co przez dziurkę od klucza swego pana podpatrują. A zresztą życie zewnętrzne artysty urabia we-

<sup>76</sup> Na zapożyczenie tego cytatu zwrócił uwagę A.Z. Makowiecki. Badacz wskazuje też więcej związków pomiędzy życiem Przybyszewskiego a akcją *Synów ziemi*. A.Z. Makowiecki, *Kłamstwa kompensacyjne autobiografizmu – Stanisław Przybyszewski*, [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 104–113.

<sup>77</sup> Fragment ten cytuje w biografii Przybyszewskiego S. Helsztyński (*Przybyszewski*, s. 298).

<sup>78</sup> Wątki autobiograficzne dostrzegano już na gruncie berlińskim w drukowanej po niemiecku powieści *Homo sapiens*. Dawało się w niej zauważyć ślady związku z Martą Foerder i niechcianych ciąży oraz wątek rywalizacji z Munchem o Dagny. (Przybyszewski kilkakrotnie nazywał siebie meteorom. W 1917 r. pisał w na poły autobiograficznym wstępie do *Krzyku*: „A może być, że jestem tylko meteorom, który na chwilę zabłądnie, na chwilę ludzkość straszy i przeraża, a potem nagle ginie – szczęśliw byłbym, gdyby tak było. Droga meteorom wyznaczona jest miliard razy dłuższa aniżeli zwykłym gwiazdom. [...] być meteorom to istotna moja tęsknota: zniszczyć na swej drodze kilka światów, roztopić je w sobie, wzbogacić się nimi i po miliardach lat znowu powrócić, stokroć razy gorętszym blaskiem rozjaśnić, wieścić nowe przemiany i uuroty i znowu zanikać [...]”; S. Przybyszewski, *Krzyk*, Lwów 1917, s. 40–41).

<sup>79</sup> [List do Wilhelma Feldmana z 14 października 1909 r.] S. Przybyszewski, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1938, t. 2, s. 468. O tym incydencie wspominają zarówno S. Helsztyński, jak i A.Z. Makowiecki.

<sup>80</sup> S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, s. 17–18.

dług swej potrzeby istota metafizyczna w artyście, ta, która tworzy, a której narzędziem tylko jest istota osobista” – przekonywał<sup>81</sup>.

A z drugiej strony w prywatnej korespondencji przyznawał: „miałem przed oczyma jedynie moje własne przeżycie”<sup>82</sup> (tak pisał w 1894 r. do Richarda Dehmela o niemieckiej wersji dramatu *Dla szczęścia*, prawdopodobnie mając na myśli własne rozdarcie pomiędzy Martą Foerder a Dagny Juel), „to ona jest w »Am Meer« i ona znów w »Epipsychidionie« – zawsze ona, ona, ona” (mowa o Dagny w liście do Ernesta Prochazki)<sup>83</sup>, „koniec »Androgyny« jest zbyt wyraźnie pisany do Ciebie” (list do Jadwigi Kaspro-wiczowej z 1899 r.)<sup>84</sup>, „to dla Ciebie dopisałem w polskim »De profundis«, że się tulimy jak dwoje dzieci w stogu siana, kiedy nad nimi sroży się burza. I te zbłąkane mewy, co się z taką miłością i smutkiem wtulają w siebie, to Ty i ja” (list do Jadwigi Kaspro-wiczowej z 1900 r.)<sup>85</sup>.

Wbrew pozorom te dwie kategorie wypowiedzi wcale nie muszą się wykluczać. Psychologizm nie był bowiem dla pisarza tym samym co biografizm (by posłużyć się słowami Głowińskiego). Dzieło literackie to wytwór ekspresji, która wymusza na czytelniku poszukiwanie sensu w głębi tekstu. Autorskie przeżycie wyrażone w sztuce – „najbardziej autentyczne i najmniej zależne od czynników zewnętrznych” – stanowi natomiast jego istotę i wartość. „Szczerłość wiąże się ze strukturą duszy, nie stanowi zaś kwestii konkretnych doświadczeń i uwikłań, jest sprawą głębinowej psychologii, nie – biografii, rozumianej jako ciąg wydarzeń rzeczywistych i niepowtarzalnych”<sup>86</sup>.

## Twórczość Przybyszewskiego w oczach współczesnych

Na przełomie stuleci XIX i XX ukazała się ogromna ilość artykułów dotyczących pisarstwa Przybyszewskiego<sup>87</sup>. Mało kto – zarówno spośród najznamienitszych piór epoki, jak i zwykłych pismaków – nie zabierał głosu na jego temat. Jednak emocjonalny stosunek do biografii i dzieła dominował nad celem poznawczym. Wypowiedzi krytyczne okazywały się albo pompatycz-

<sup>81</sup> S. Przybyszewski, *Wstęp*, [w:] idem, *Na drogach duszy*, wyd. 2, Warszawa 1902, s. 7–8.

<sup>82</sup> S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, s. 96.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 169.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 257.

<sup>86</sup> M. Głowiński, *Ekspresja i empatia*, s. 45–50.

<sup>87</sup> Apogeum zainteresowania twórczością Przybyszewskiego przypadło w kraju na lata 1899–1904.

nymi panegirykami, albo paszkwilami w niewybredny sposób szydzącymi z każdego niemal słowa autora *Śniegu*<sup>88</sup>.

Kolejno ukazujące się po polsku teksty Przybyszewskiego, choćby tylko eseistyczne, niemal natychmiast zyskiwały odpowiedź krytyki. Największe zainteresowanie – z racji realizacji scenicznych – wzbudzały dramaty. Opublikowany i wystawiony po raz pierwszy w 1903 r. *Śnieg* do czasu śmierci autora doczekał się około osiemdziesięciu recenzji! Krytycy chętnie wypowiadali się również na temat sztuk *Dla szczęścia*, *Złote runo* i *Matka*. Najsurowiej oceniano powieści Przybyszewskiego, zwłaszcza polską wersję *Homo sapiens*<sup>89</sup>. Przede wszystkim dlatego, że pojawiające się w nich postacie – w sposób typowy dla młodopolskich interpretacji – utożsamiano z autorem. Na dodatek były to postacie gorszące opinię publiczną, żyjące na marginesie społeczeństwa albo niszczące społeczne struktury: alkoholicy, samobójcy, prostytutki, abnegaci, anarchiści i ogarnięci obłędem.

Znaczenie autora *Requiem aeternam* było tak duże, że ogłoszona przez „Głos” w 1901 r. ankieta „Co myśli i czego chce nowe pokolenie” przekształciła się w dyskusję na jego temat. Zwolennicy pisarza wskazywali na ogólny brak ideałów i dominujący kryzys światopoglądowy, przeciwnicy opowiadali się za aktywizmem oraz działalnością społeczną<sup>90</sup>.

Do argumentów moralnych odwoływali się przede wszystkim przeciwnicy teorii i praktyki literackiej Przybyszewskiego. Marian Zdziechowski w odczycie z 1898 r., jeszcze przed przyjazdem Przybyszewskiego do Krakowa, stwierdzał:

Mam teraz przed sobą na półce kilka tomów powieści tegoż Przybyszewskiego, a nie mam odwagi zabrać się do ich czytania, w tak wstrętnej, rozpaczliwie wstrętnej postaci okazał mi się kierunek tego badacza „nagiej” duszy, to delirium zrobzonej zmysłowości, w której pograżyły się jego żądze, jakby ślepe na błękit i słońce, niezdolne gonić za pędzącymi tam orłami<sup>91</sup>.

Z jeszcze większą pasją, nazywając Przybyszewskiego „prorokiem wykołajeńców”, wypowiedział się Andrzej Niemojewski:

<sup>88</sup> Wypowiedzi te, jak wszystkie młodopolskie teksty o literaturze i dziełach literackich, w warstwie językowej konstruowane były ekspresyjnie, na poziomie interpretacyjnym – z empatią (by posłużyć się tytułem książki M. Głowińskiego). Interpretacja góruje w nich nad informacją, a dyskurs krytyczny upodabnia się do dyskursu literackiego.

<sup>89</sup> O recepcji powieści Przybyszewskiego pisze Gabriela Matuszek w szkicu *Jak czytano powieści wielkiego demoralizatora*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 35–48.

<sup>90</sup> J. Dynak, *Przybyszewski i „przybyszewszczyzna” w krzywym zwierciadle satyry*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 241.

<sup>91</sup> M. Zdziechowski, *Plązy a ptaki*, [w:] idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1900. Cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000, s. 85. Tekst Zdziechowskiego po raz pierwszy ukazał się drukiem w „Przeglądzie Literackim” 1898, nr 7 pt. *Spór o piękno*. W wydaniu książkowym (*Szkice literackie*, Warszawa 1900) tytuł artykułu brzmiał już *Plązy a ptaki*.

Dokoła Ciebie zaroїła się młódź, która wraz z Tobą piła, uwodziła cudze żony albo je strzelała. I kiedy przedtem było zaszczytem miano porządnego człowieka, teraz pijak i szubrawiec stał się tytułem honorowym. [...] Splugawiłeś wszystko, czego się dotknąłeś. Splugawiłeś każdego młodzieńca, którego wziąłeś pod swoją opiekę, splugawiłeś każdą kobietę, do której się zbliżyłeś, splugawiłeś nowy kierunek piśmiennictwa, którego kapłanem samozwańczo się mianowałeś<sup>92</sup>.

Ale najwięcej zarzutów zebrał Przybyszewski od czytelników, którzy dostrzegali w jego dziele jedynie zmysłową, biologiczną stronę miłości, nie rozumiejąc jej metafizycznego charakteru. W oskarżeniach o pornografię wiele zawiniło niezrozumienie jednej z podstawowych tez, wyłożonych w *Requiem aeternam*: „Na początku była chuć”. W zestawieniu z pozytywistycznym modelem erotyki propozycja twórcy szokowała odważnym prezentowaniem fizjologii, motywami zdrady, uwiedzenia, nekrofilii, kazi-rodztwa. Lutosławski tłumaczył ją dojrzwaniem wśród obcych kulturowo wzorców.

Autor, wykształcony w słynnym dziś z rozpusty Berlinie, wcale nie zna miłości polskich kochanków – tylko wprowadza do naszej poezji rozpasanie rycerzy niemieckich, zmieszane z chorobliwą romańską namiętnością cielesną – pozbawioną dziś na pruskim gruncie romańskiej subtelności, skalaną krzyżacką brutalnością<sup>93</sup>.

Twórczość Przybyszewskiego zdecydowanie odrzuciły autorytety pozytywizmu. Antoni Sygietyński, doceniając co prawda wykształcenie i talent autora *Dzieci szatana*, już w 1899 r. nazwał go „najciężej chorym” spośród modernistów, którzy „wciąż badają swój puls, nasłuchują tętna serca, konstatują drganie mózgu”<sup>94</sup>.

Zarzut chorobliwości w odniesieniu do kompozycji i tematyki utworów Przybyszewskiego pojawiał się jeszcze wielokrotnie. W opublikowanym przez „Głos” felietonie pod ironicznym tytułem *Wyznanie wiary modernisty* krakowianie czytali:

Zamiast logicznie szeregowanych myśli, mamy tu szereg chorobliwie wybujałych wizji, obracających się prawie wyłącznie około stosunku płciowego mężczyzny do kobiety. Jest to nowy zresztą na polu literatury naszej rodzaj, który nazwałbyśmy: literackim delirium<sup>95</sup>.

<sup>92</sup> A. Niemojewski, *Prorok wykolejeńców*, „Głos” 1902, nr 5, s. 67–68.

<sup>93</sup> W. Lutosławski, *Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany satanizm nagich a pijanych dusz*, Kraków 1899, s. 11.

<sup>94</sup> A. Sygietyński, *Porachunki. Neosoteryzm*, „Gazeta Polska” 1899, nr 133. Cyt. za: *Programy i dyskusje...*, s. 430.

<sup>95</sup> J.N. Szuman, *Wyznanie wiary modernisty*, „Głos” 1900, nr 35, s. 557. Wypowiedź Szumana dowodzi, że niezrozumienie i niechęć do twórczości Przybyszewskiego wynikały nie tylko z odważnej tematyki, ale i nowej, trudnej w odbiorze formy.



Sytuacje kreowane przez Przybyszewskiego ocenił jako chorobliwe również Józefat Nowiński, autor wydanej w 1902 r. pierwszej monografii poświęconej twórczości pisarza:

Kończąc tę pracę, mam wrażenie takie, jakbym opuszczał posadę posługacza w domu obłąkanych, gdzie nie było ani jednego okazu obłądu szlchetnego: sam obłąd haniebny<sup>96</sup>.

Piotr Chmielowski odmawiał dziełom Przybyszewskiego psychologizmu, uważając, że rozwijają się one wyłącznie na tle fizjologicznym i patologicznym.

Wprawdzie autor maluje te orgie rozpasanej zmysłowości niby z obrzydzeniem [...], ale maluje je z taką lubością, tak często, jakby myśl jego wyłącznie w sferze stosunków zmysłowo-płciowych przebywała i z nich na żaden sposób wydobyć się nie mogła<sup>97</sup>.

Podobnie utwory Przybyszewskiego postrzegał Henryk Sienkiewicz. Na ankietę przeprowadzoną w 1903 r. przez redakcję „Kuriera Teatralnego”, a dotyczącą oceny literatury modernistycznej, autor *Krzyżaków* odpowiedział słynnym zarzutem o „ruję i porubstwo”. Jego wypowiedź ukazała się w druku jako pierwsza, a dodatkowo wyróżniona została kursywą i większą czcionką<sup>98</sup>. Stała się ona źródłem wielu dowcipów, których autorzy opowiadali się po stronie Sienkiewicza. Przybyszewskiego poparło jedynie krakowskie „Liberrum Veto”, konsekwentnie zwalczające mistrza powieści historycznych<sup>99</sup>.

Wydany w tym samym roku *Nowy indeks książek zakazanych* potępił dzieła Przybyszewskiego (choć nie jest on wymieniony imiennie na indeksie), bo są to książki, „które może do pornograficznej literatury jeszcze nie należą, ale które *ex professo* starają się praktycznie pouczyć nieświadomych, jak sobie mają radzić i postępować, by sprośnym swym żądzom zadośćuczynić”<sup>100</sup>.

W drugim dziesięcioleciu XX w. najzagorzalszym krytykiem twórczości modernistycznej stał się Teodor Jeske-Choiński<sup>101</sup>. Przedmiotem jego gwałtownych ataków były m.in. nastroje dekadentkie oraz młodopolska erotyka.

<sup>96</sup> J. Nowiński, *Stanisław Przybyszewski*, Warszawa 1902, s. 107.

<sup>97</sup> P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Warszawa 1901, s. 162–163.

<sup>98</sup> H. Sienkiewicz, *Odpowiedź na ankietę w sprawie dramatu modernistycznego*, „Kurier Teatralny” 1903, nr 55; przedr. *Pisma zapomniane i nie wydane. Z polecenia rodziny wydał I. Chrzanowski*, Lwów 1922. Jednak to właśnie Sienkiewicz sześć lat później, widząc tragiczne położenie finansowe Przybyszewskiego, wystarał się dla niego o stypendium (na lata 1899 i 1900) Polskiej Akademii Umiejętności z fundacji swojej zmarłej żony Marii z Sienkiewiczów. Podczas wizyty w domu Przybyszewskiego autor *Krzyżaków* miał nawet bawić się z małym synkiem gospodarza – Zenonem.

<sup>99</sup> Zob. J. Dynak, *Przybyszewski i „przybyszewszczyzna”...*, s. 240.

<sup>100</sup> W. Szczepański, *Nowy indeks książek zakazanych*, Kraków 1903, s. 167.

<sup>101</sup> Choiński znany był również z niechęci do Żydów.

Jak wielu czytelników, uważał, że poczynaniami bohaterów Przybyszewskiego kieruje wyłącznie popęd seksualny.

Przybyszewski widzi, rozumie, odczuwa tylko jedną formę miłości p ł c i o w e j [podkr. T.J.-Ch.], mianowicie tę, która, trawiona czarami zmysłowego pożądania, leci jak ćma w płomień, ślepa, bezwolna, oczarowana. Nie wstrzymuje jej nic. Ani religia, ani obowiązek, ani wstyd, ani uczciwość, ani obawa przed skutkami nierozwagi. Pożądani i to mi w danej chwili wystarcza – filozofuje jego miłość. Ta miłość nie zna przytłumionego szeptu budzącego się uczucia, nie zna wstydliwego rumieńca. [...] Okrutna ta ich [autorów powieści erotycznych] miłość. Wampirem jest, co wysysa z serca krew, wlewając na jej miejsce truciznę ponurego pesymizmu, chorą histeryczką jest, co obrzydza wszelką rozkosz, jaunogrzesznicą jest, co bruka z cynizmem rozpusty serce, tylko podniety ciała odczuwając, rozumiejąc<sup>102</sup>.

Choiński upatrywał zgubny wpływ utworów Przybyszewskiego m.in. w pogwałceniu zasad tradycyjnej polskiej moralności. Młodopolski erotyzm, jego zdaniem zamykający życie człowieka w ramach instynktu płciowego, naruszać miał bowiem kształtowaną przez pokolenia „duszę polską” i to, co w niej święte.

Pisarz bronił się przed zarzutami o szerzeniu perwersji:

Erotomania! Erotomania! – oto okrzyk krytyków.

*All right!*

Jestem dumny z tego, że temu ośmieszonemu i banalnemu uczuciu raz po raz łzami oblanemu, to znówu zęby do rozpacznych zgrzytów pobudzającemu uczuciu, które się w sztuce pod nazwą miłości rozpanoszyło, dał metafizyczny podkład, dał poza płciowym popędem samca do samiczki bolesną tragedię człowieka stworzonego na to, by wiecznie nowe żywoty płodzić, dlaczego i czemu? Dumny jestem z tego, że poza uściskiem dłoni kochanków, w miłosnym splocie ich spojrzeń szukał praiłów bytu, starał się spojrzeć w to tajemnicze *mare tenebrarum*, w którym nieuchwytnie dla naszych zmysłów wrażenia w odbiciu cały jego obszar wypełniają, jednym słowem, że dla oderwanego jakiegoś faktu miłosnego szukał jego znaczenia we wszechbycie<sup>103</sup>.

Reakcją na pojawienie się Przybyszewskiego w Polsce i na jego poglądy były – poza artykułami prasowymi – niezliczone dowcipy oraz rysunkowe karykatury pojawiające się na łamach pism satyrycznych. To przede wszystkim one, z racji szerokiego adresu społecznego, kształtowały obiegowy wizerunek autora *Śniegu* jako dekadenta, alkoholika, uwodziciela, degenerata i szatana<sup>104</sup>.

Cieszący się dużą popularnością w Galicji „Diabeł” już w marcu 1899 r. oceniał otoczony nimbem sensacji pobyt pisarza w Krakowie i jego pierwsze wystąpienia:

<sup>102</sup> T. Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, s. 9, 34.

<sup>103</sup> S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 302–303.

<sup>104</sup> Tematem tym zajął się Józef Dynak w szkicu *Przybyszewski i „przybyszewszczyzna”...*

Naród to czyta – i patrz, co się dzieje:  
 Z dniem każdym Kraków sromotniej głupieje.  
 [...]
   
 Ale nas osłoń przed największą plagą:  
 Redakcją „Życia” i jej „duszą nagą”<sup>105</sup>.

Redakcja „Diabła” miała z zamieszania wokół Przybyszewskiego całkiem niezłą pożywkę. W numerze 16 z 1900 r. w rubryce sportowej zamieściła następującą „relację”:

We Lwowie nieznanymi atleci położyli Przybyszewskiego i zabrali mu w nagrodę 25 złr. Ogólne zdziwienie nie z rezultatu walki, ale ze znalezienia przy pobitym tak wielkiej summy pieniężnej<sup>106</sup>.

W tekstach satyrycznych odnoszono się najczęściej do pojęć kluczowych dla filozofii Przybyszewskiego; nagiej duszy i absolutu. Pierwszy termin interpretowano jako wynik zastawienia ubrania w lombardzie, który dekadenci zmuszeni byli często odwiedzać. Kontakt z absolutem trywializowano zaś jako upijanie się. Chętnie też posługiwano się leksyką z przedrostkami nad- czy meta-

Przedmiotem niewybrednych żartów był ulubiony temat Przybyszewskiego – miłość. Satyryk „Śmigusa” skojarzył np. ze wzgórzem łonowym termin „złote runo”, który posłużył „genialnemu Polakowi” jako tytuł jednego z dramatów.

Było sobie – „złote” runo... (mówiąc prozą: blondzłotawe!), które ukrył amor figlarz gdzieś w ogródku na murawę...

Ten, ów szukał – lecz amorka żadna rozpacz nie porusza! Bo powiada: Po to runo – tylko naga przysięść ma dusza!

W grudniu, w styczniu – rzecz za chłodna... lecz gdy ciepły przyszedł marzec – stało się!  
 Ach! Któż się w marcu czegokolwiek może zarzec?

Na ławeczce, w altaneczce, niby zadumana wielce zrzuca dusza białe skrzydła i – zostaje w kamizelce!

<sup>105</sup> X, *Hymn do losu*, „Diabeł” 1899, nr 5. Cyt za: J. Dynak, *Przybyszewski i „przybyszewszczyzna”...*, s. 237.

<sup>106</sup> *Ze sportu*, „Diabeł” 1900, nr 16, s. 3. Aluzja do „wielkiej summy pieniężnej” wynikała z faktu, że Przybyszewski niemal nieustannie pożyczał pieniądze zarówno od przyjaciół, jak i osób właściwie obcych, czego dowodzi lektura jego listów. Sparodiował tę cechę pisarza Artur Maryja Swinarski, *Parodie*, Warszawa 1989, s. 29–32 (tu: Stanisław Przybyszewski, *Cztery listy*). Autor karykaturalnie zdołał pokazać także emfazę, z jaką młodopolarin zwracał się do adresatów swych listów, w tym do kochanek. Przybyszewski rzeczywiście został napadnięty w lipcu 1900 r., kiedy wieczorem wracał do mieszkania przy ul. Krzyżowej we Lwowie. „[...] opadło mnie trzech drabów, obrabowali doszczętnie, zbili, żem nieprzytomny leżał, i do dziś dnia mam jeszcze silne zawroty głowy” – skarżył się pisarz Anieli Pająkównie tydzień po wypadku (S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, s. 260). O tej sprawie pisały też „Dziennik Polski” oraz „Gazeta Lwowska” w numerach z 26 lipca 1900 r.

Coraz bliżej – coraz czulej „złote runo” ręką gładzi, aż ci młodszy aniołowie odwrócili wzrok swój bladzi!...

Lecz gdy zeszedł księżyc jasny – odleciała dusza naga... tylko zefir za nią wtórzy bezustannie: „Błaga! Błaga!”

„Próżno ziębłam w noc marcową! Los mi rozwiął wszystką złudę: chciałam znaleźć »złote« runo – a znalazłam ciemnorude!”<sup>107</sup>.

Ośmieszona została też figura białych paw, jakimi bohaterowie Przybyszewskiego pragną obdarowywać kochanki.

Daj mi rękę twą na wieki,  
Pójdziem luba w świat daleki,  
Na mistyczne pójdziem łąki,  
Gdzie nadkwiecia kwitną pąki.  
Na mistycznej wonnej trawie  
Będziem karmić białe pawie,  
A los hojny w ręce wsunie  
Nam po miękkiem złotym runie<sup>108</sup>.

Tadeusz Konczyński stworzył nawet komedię *Białe pawie*, opartą na *Złotym runie*, *Śniegu* i poematach prozą Przybyszewskiego.

W latach 1898–1914 nie brakowało jednak tekstów wyrażających aprobatę, a nawet zachwyt twórczością „genialnego Polaka”. Artur Górski już w programowym artykule zatytułowanym *Młoda Polska* ogłosił, że „dla literatury powszechnej więcej niż Sienkiewicz znaczy Przybyszewski”<sup>109</sup>.

Nie brakowało również głosów broniących pisarza przed oskarżeniami o erotomanie i niemoralność. Nieraz równie gwałtownych i zapalczywych jak te krytyczne.

Pogląd „modernizmu” na kobietę jest bardziej czystym, poetyckim i wzniosłym niż wszelkich „zdrowych” naturalizmów, przefiltrowanych psychologii i mieszczańsko-filisterskich [...] formułek. Wprawdzie Stanisław Przybyszewski i „moderniści” krakowscy rozważają byt pod postacią nieubłaganej walki odmiennych płci, [...] ale to od zdawkowej erotomanii nieco się różni. Za taki sam kosmiczny stosunek do kobiety Schopenhauer nie stracił tytułu wielkiego filozofa; za to samo Tołstoj nazywany jest wielkim, surowym moralistą, a Ryszard Wagner głębokim tragicznym rodzaju ludzkiego, miałżeby więc jeden Przybyszewski, który to wszystko rozumie także filozoficznie [...], nosić na sobie piętno pospolitej erotomanii i pornograficznych upodobań?<sup>110</sup>

Demoralizującymi okrzyczano dzieła Przybyszewskiego. O, rzeczywiście! Niemoralne są one tak bardzo, jak bardzo niemiła i niewygodna jest brutalna ich prawda. Są aż tak

<sup>107</sup> Recenzja teatralna ze *Złotego runa*, „Śmigus” 1901, nr 7. Cyt za: J. Dynak, *Przybyszewski i „przybyszewszczyzna”...*, s. 243–244.

<sup>108</sup> Erjot [Roman Jungiewicz], *Z teki modernisty*, „Kolce” 1902, nr 3.

<sup>109</sup> A. Górski, *Młoda Polska*, „Życie” krak. 1898, nr 15, 16, 18, 19, 24, 25. Cyt. za: *Programy i dyskusje...*, s. 100.

<sup>110</sup> W. Jabłonowski, *Wrażenia literackie II*, „Głos” 1899, nr 22, s. 509.

niemoralne, jak niemoralnym jest życie i jak cnotliwą jest nasza skromna obłuda i jak bardzo przebiegłą i sprytną perfidia szczerości. [...] I jeśli jest więc bezwstydnym, to tym samym prawem, którym spowiednik obce czyta winy i własnych wyznaniem się kaja<sup>111</sup>.

Wielu interpretatorów dostrzegło w erotyce Przybyszewskiego nie tylko sferę popędów i zmysłów, ale i tragizm uczuć.

W „Totenmesse” i we „Wigiliach” widzimy poród dwóch głównych motywów, zawartych w słowach *sexus – płeć i ból istnienia* (trwoga życiowa) [podkr. Z.B.]. Motywy te poczynają odąd służyć za główne tło dla wszystkich utworów Przybyszewskiego. [...] Nie da się zaprzeczyć, że podejmując te motywy stał się Przybyszewski jednym z najpotężniejszych tłumaczyw treści uczuciowej naszej epoki<sup>112</sup>.

„Na początku był <Rodzaj>” – mówi we „Mszy żałobnej” – i ten punkt wyjścia zabarwia mu tragicznym erotyzmem wszystkie stosunki świata i każe patrzeć ciągle przez gazę czerwona. Jak dla wszystkich poetów-modernistów naszych czasów, istnieją dla niego przede wszystkim w życiu dwie tajemnice: Miłość i Śmierć<sup>113</sup>.

Nikt może w całej Europie nowoczesnej nie znalazł równie płomiennego wyrazu tęsknoty miłosnej. Pod tym względem zajmuje Przybyszewski miejsce, które dotychczas nie zostało należycie ocenione przez krytykę europejską.

Miłość jego jest potęgą kosmiczną. Wszystkie zagadnienia bytu w niej mają swój początek<sup>114</sup>.

Ale na początku XX stulecia rolę tematyki erotycznej w twórczości Przybyszewskiego najgłębiej przeczuł (obok Stanisława Brzozowskiego) Wilhelm Presser, autor dość obszernego studium poświęconego młodopolskiemu „meteorowi”. Badacz analizował postępowanie bohaterów literackich Przybyszewskiego, uwzględniając jego poglądy na temat „nagiej duszy”.

[...] dla Przybyszewskiego miłość nie jest tylko „wdzięcznym” tematem do powieści, jest ona dla niego czymś więcej jak tkliwo-sentymentalne gruchanie dwojga młodych dzieci, jak ukradkowe rzucanie na siebie tkliwych spojrzeń, tajemna wymiana różowych naperfumowanych liścików lub romantyczna przechadzka nad brzegiem jeziora przy blasku księżycy... [...] Przybyszewski uważa miłość za najdonioślejsze zdarzenie w życiu człowieka, za najsilniejszy bodziec w jego życiu [...]. Zarówno jako poetę, jak i psychologa zajmuje go w pierwszym rzędzie miłość; [...]. Poeta jednak nie kręci się tylko w błędnym kole wybujałego erotyzmu, jak złośliwi twierdzą. [...] Przybyszewski bowiem zdołał uczucie miłosne przedstawić w tylu najrozmaitszych stopniach i napięciach, przeprowadził je przez tyle szczebli namiętności, jak rzadko który pisarz uczynił<sup>115</sup>.

<sup>111</sup> W. A. Herget, *Źródła filozoficzne twórczości Przybyszewskiego*, „Nowa Reforma” 1915, nr 281, s. 1–2.

<sup>112</sup> Z. Bytkowski, *Stanisław Przybyszewski*, Lwów 1902, s. 67–68.

<sup>113</sup> M. Krzymuska, *Stanisław Przybyszewski, jego poezja, jego filozofia*, [w:] eadem, *Studia literackie*, Warszawa 1903, s. 16–17.

<sup>114</sup> Ardens [Józef Koterbski], *Wrogowie kobiety*, „Biblioteka Warszawska” 1905, t. 4, z. 1, s. 71.

<sup>115</sup> W. Presser, *Stanisław Przybyszewski. Studium literackie*, Lwów 1903, s. 57–59, 158–159.

Tzw. satelici Przybyszewskiego nie uczestniczyli na ogół w polemikach na temat mistrza, jakie toczyły się na kartach pism kulturalnych i satyrycznych oraz utworów literackich. Z prozaicznego powodu: większość z nich nawet nie zaliczała się do ludzi sztuki, a jedynie snobowała na intelektualistów. Pozostali „po mniej lub więcej nieudanych debiutach dali za wygraną i wsiąkli w burżuazję, w naród, w ludzkość, w prowincję”<sup>116</sup>. Podobne obserwacje poczynił Boy, wspominający, że wśród ludzi, którzy gromadzili się wokół Przybyszewskiego, nie było ani jednego „firmowego” literata<sup>117</sup>. Dobór kompanów opierał się na kryterium tragicznego stosunku do życia. „Gdyby ktoś mógł mu [Przybyszewskiemu] dać do zrozumienia, że jest pederastą, suchotnikiem, pijakiem i włamywaczem w jednej osobie, jakże by go ujął za serce! – pisał Boy<sup>118</sup>. Cyganerię skupioną wokół autora *Śniegu* stanowili więc ludzie, którzy podzielali jego przekonania światopoglądowe.

Andrzej Makowiecki zauważa, że legendę Przybyszewskiego za jego życia wspierały dwa autorytety Młodej Polski – Karol Irzykowski i Stanisław Brzozowski<sup>119</sup>. Obaj tak wypowiadali się o tematyce erotycznej u autora *Śniegu*:

Revolucja literacka, jaką u schyłku naszego wieku zainicjował u nas Przybyszewski, była podniesieniem ciemnych zasłon w pokoju zmarłego i wypuszczeniem jasnych promieni. [...] Przybyszewski wniósł tę zdrową porcję „niemoralności”, która jest potrzebna każdej porządnej literaturze<sup>120</sup>.

Przybyszewski jest przede wszystkim poetą bólów, mąk i cierpień, jakie z miłości się rodzą, poetą nieubłaganego, okrutnego tragizmu miłości.

Spod pióra pewnych krytyków, którzy mówili o Przybyszewskim, wysunęło się słowo „erotomania”. Erotomanem nazywają człowieka, który lubuje się w obrazach zmysłowych przez upodobanie do nich samych; dusza Przybyszewskiego kocha się tylko w cierpieniu, a że największe i najbardziej piękące cierpienia dostrzega w tych, o jakie nas miłość przyprawia, to już zupełnie inna sprawa<sup>121</sup>.

W końcu lat dwudziestych ubiegłego wieku dla utrwalenia legendy Przybyszewskiego duże znaczenie miały publikacje Boya, który zamierzał zeryfikować obiegowe opinie na temat autora *Synagogi szatana*. Żeleński najwyraźniej wypowiedział tezy o inspiratorskiej funkcji Przybyszewskiego w Młodej Polsce:

<sup>116</sup> A. Nowaczyński, *Przybysz*, „ABC” 1933 nr 221, 222.

<sup>117</sup> T. Żeleński (Boy), *Smutny szatan*, [w:] idem, *Szkice o literaturze niemoralnej*, Warszawa 1990, s. 90.

<sup>118</sup> T. Żeleński (Boy), *Znaszli ten kraj?*, Kraków 1962, s. 104.

<sup>119</sup> A.Z. Makowiecki, *Przybyszewski*, s. 55.

<sup>120</sup> K. Irzykowski, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1913, s. 3, 150.

<sup>121</sup> S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 3.

Przybysz „rozbisił” naszą literaturę, dodał jej rozmachu, śmiałości, podniósł atmosferę do temperatury wrzenia. Wyśmiał literaturkę sonecików i nowelek konkursowych, odnowił patetyczną koncepcję sztuki i świata<sup>122</sup>.

Określenia, jakimi Boy obdarzył Przybyszewskiego – a mówił o nim np. jako o „albatrosie Baudelaire’a”, któremu skrzydła przeszkadzały chodzić – do dzisiaj kształtują potoczną wiedzę na temat pisarza. Andrzej Makowiecki podkreśla, że próbując odkłamać legendę, „stworzył Boy legendową apologię Przybyszewskiego” i utrwalił jego obraz jako „smutnego szatana”<sup>123</sup>. Rys wzniosłości i tragizmu w życiu pisarza Boy rzeczywiście akcentował często. Oceniał go jako dobrego człowieka, który potrzebował atmosfery nieszczęścia i tragedii, a za każde słowo płacił krwią swoją i cudzą. W jego mefistofelicznej osobowości widział skarb narodowy, remedium na kompleksy Polski, która nie miała dotychczas swojego księcia ciemności i wystrzegła się mówienia o seksualności.

Inną kategorią tekstów, w których pojawiały się opinie o Przybyszewskim i jego światopoglądzie, były utwory literackie, w których pisarz został sportretowany – najczęściej pod różnymi maskami. Wychodziły one zarówno spod piór obcych<sup>124</sup>, jak i rodzimych. Te ostatnie zebrał w artykule Józef Dynak<sup>125</sup>, w tym miejscu wypada jedynie wspomnieć najciekawsze, co nie znaczy, że wysokich lotów; większość wizerunków Przybyszewskiego tworzona była bowiem „przez pisarzy pomniejszych, tuzinkowych, nawet dziennikarzy”<sup>126</sup>.

Autora *Śniegu* rozpoznawano w Tomaszu Rydlu – pionierze „nowej naki” i anarchiście o uwodzącej barwie głosu i demonicznej sile spojrzenia z powieści *Nasi dekadenci* (1899) Zofii Niedźwiedzkiej; we Włodzimierzu Kudyrko z powieści Wacława Gąsiorowskiego *Moderniści* (drukowanej w „Roli” w 1901 i 1902 r. oraz „Przedświcie” w 1902 r.) – modernistycz-

<sup>122</sup> T. Żeleński (Boy), *Ludzie żywi, Pisma*, t. 3, Warszawa 1956, s. 6.

<sup>123</sup> A.Z. Makowiecki, *Przybyszewski*, s. 59.

<sup>124</sup> Polski pisarz sportretowany został w wielu utworach literackich twórców z berlińskiej bohemy. To Kasimir der Fugenorgler w powieści Otto Juliusa Bierbauma *Stilpe. Ein Roman aus der Frosch-perspektive* i Loge z dramatu Maksa Dauthendeya *Maja*, gdzie występuje wraz z Dagny ukrytą pod postacią – nomen omen – Fatinelli. Jako Spiridion Krakuszek pojawia się Przybyszewski wraz z Eustochią (czyli Martą Foerder) i Bergljot (czyli Dagny Juel) w autobiograficznej powieści Franza Servaesa *Gährungen* (1898). Daje się go rozpoznać w powieściach Strindberga *Kloster* i *Inferno*. Fragment poświęcony „genialnemu Polakowi” znalazł się też w arcydziele: wydanej w 1924 roku *Czarodziejskiej górze* Thomasa Manna (autora debiutującego jeszcze przed rokiem 1900). Postać polskiego pisarza tropiła w tekstach literackich m.in. Gabriela Matuszek w jednym z rozdziałów książki *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim*, Kraków 1996.

<sup>125</sup> J. Dynak, *Nasi dekadenci. Literackie konterfekty Przybyszewskiego*, [w:] *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, red. T. Bujnicki, Katowice 1983, s. 106–130.

<sup>126</sup> Ibidem, s. 107.

nym poecie uwodzącym grą na fortepianie, alkoholiku i nietscheanście; w zarozumiałym, nadużywającym alkoholu i dającym zły przykład młodzieży poecie Chmurzyńskim z *Jutra* Eugenii Żmijewskiej<sup>127</sup>. Aluzje do twórczości i też Przybyszewskiego – w negatywnym kontekście – można było odnaleźć m.in. w *Legendzie* (wyd. książk. 1901) Sewera (Ignacego Maciejowskiego) i *Nietocie* (wyd. os. 1910) Tadeusza Micińskiego. Adolf Nowaczyński, który był jednym z inicjatorów sprowadzenia Przybyszewskiego do Polski, szybko dostrzegł destrukcyjny wpływ mistrza, wyrażający się m.in. w lekceważeniu takich wartości, jak racjonalizm i utylitaryzm, i dał temu wyraz w opowiadaniu *Gladiolus tavernalis* (w tomie *Małpie zwierciadło*, 1902). Podkreśla w nim kontrast między patetyczną pozą wielbicieli nagiej duszy a ich filisterską, mieszczańską mentalnością i przestrzega przed przyjmowaniem jako stylu życia gestów pozbawionych podstaw ideowych. Cyganeria artystyczna to w jego utworze ludzie mali, tchórzliwi lub podli, błyskotliwym frazesem maskujący własne niegodziwości.

Obrony „przybyszewszczyzny” podjął się natomiast Leon Rygier w humorcesce *Mój wuj, jego jeleń i nowe prądy* (1906).

## Ze szkoły młodopolskiego „archicygana”

Wpływ Przybyszewskiego ujawnił się przede wszystkim w sferze obyczajowej i światopoglądowej, słabiej w literackiej, tym bardziej jednak warto przypomnieć utwory nawiązujące do jego koncepcji miłości.

Na Przybyszewskim wzorowali się przede wszystkim niedoświadczeni dramaturdzy, których urzekła mroczna atmosfera jego przesyconych fatalizmem utworów scenicznych. Ze szkoły „meteora” wywodzi się np. *Wianek mirtowy* Jerzego Żuławskiego, po raz pierwszy wystawiony we Lwowie we wrześniu 1903 r. w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego (wydanie książkowe 1905). Czytelnik (widz) ma tu do czynienia z trójkątem miłosnym, który od początku pozwala domyślać się tragedii. Zbliża się data ślubu Janki i Edwarda, gdy niespodziewanie do rodzinnego domu powraca z zagranicy Władysław, młody naukowiec wychowywany wspólnie z przyszłą panną młodą. Jankę i Władysława łączy uczucie, z którego nie zdawali sobie sprawy, dorastając razem. Najprościej byłoby zerwać zaręczyny, ale tego dziewczyna nie chce uczynić ze względu na rodziców – dzięki wsparciu finansowemu Edwarda kopalnia jej ojca

<sup>127</sup> Powieść ta powstała w 1912 r., już po wyjeździe Przybyszewskiego z kraju i zamieszkaaniu w Monachium. W Oraczej z tego samego utworu widziano Orzeszkową.



może bowiem sprawnie prosperować. Obaj szlachetni zakochani są zrozpaczeni. Wreszcie w dniu ślubu Janki i Edwarda Władysław popełnia samobójstwo.

Podobnie jak u Przybyszewskiego, niespełniona miłość kończy się śmiercią jednego z bohaterów. Ale pozostali też nie zaznają szczęścia, zmuszeni do życia z widmem obciążającej ich tragedii.

Atmosfera niepokoju, poczucie nadchodzącej śmierci, sprzeczności natury etycznej – to cechy zaczerpnięte z twórczości Przybyszewskiego przez Wacława Grubińskiego (1883–1973). Sam mistrz pokusił się zresztą o napisanie wstępu do wydanych wspólnie w 1906 r. dramatów Grubińskiego *Na rubieży* i *Zacisze*. „Twierdzę z całą pewnością, że imię Wacława Grubińskiego przejdzie chlubnie do literatury polskiej” – zachęcał czytelników<sup>128</sup>.

W dwuaktówce *Na rubieży* tragedia dokonała się już w redakcji (co było charakterystyczne dla dramatów Przybyszewskiego i wzorów przejmowanych z dzieł Ibsena): Antoni, wyciągnąwszy czarną gałkę w amerykańskim pojedynku o honor matki, zmuszony jest popełnić samobójstwo. Widzowie i czytelnicy są już tylko świadkami dramatycznej walki, jaką bohater toczy sam ze sobą, na jednej szali stawiając honorowy obowiązek zadania sobie śmierci, a na drugiej ogromną chęć życia u boku kochającej Anki. Nocna rozmowa kochanków toczy się w scenerii padającego śniegu. „Ja śnieg bardzo lubię, bo jest biały i robi wrażenie czegoś niezmiernie miękkiego”<sup>129</sup> – mówi Antoni w podobnym tonie jak trzy lata wcześniej Tadeusz w *Śniegu* Przybyszewskiego. O ile jednak u Przybyszewskiego powikłanie zakończyłoby się samobójstwem jednego, a może i obojga kochanków, u Grubińskiego Anka pieśczoćami odciąga Antoniego od zamiaru samobójczego i oboje postanawiają uciec, przyjmując dewizę: „niech się święcą gody życia”<sup>130</sup>.

Hedonistyczny wydźwięk mają też *Kochankowie* (1915), przede wszystkim zaś druga ich wersja. Dramat Grubińskiego powtarza wątek Edypa: Helena odkrywa, że jej 19-letni, poznany w Paryżu kochanek jest jej własnym synem, którego niegdyś – rozwiódłszy się – zostawiła przy ojcu. Pierwotne rozwiązanie – bohaterka zabija męża usiłującego przerwać kazirodczy związek – miało charakter melodramatyczny. W późniejszym pan Welowski po krótkiej interwencji umywa ręce, pozwalając synowi i byłej żonie realizować zakazaną miłość. Mimo pewnych budujących nastrojów niedopowiedzeń w akcie I, zakończenie nie miało nic z metafizyki obecnej w dramatach Przybyszewskiego. Rów-

<sup>128</sup> S. Przybyszewski, *Wstęp*, [w:] W. Grubiński, *Na rubieży*, Kraków 1906, s. 1.

<sup>129</sup> W. Grubiński, *Na rubieży*, s. 29.

<sup>130</sup> *Ibidem*, s. 41. *Gody życia* to tytuł dramatu napisanego przez Przybyszewskiego w 1909 r.

niez istotne dla autora *Śniegu* problemy etyczne zostały u Grubińskiego zniwelowane do zera.

Nie tylko tragiczna wizja miłości, ale i obecność zadziwiająco podobnych motywów łączy dorobek Przybyszewskiego z twórczością Dagny Juel, i trudno niekiedy rozstrzygnąć, które z małżonków odegrało wobec drugiego inspirującą rolę. Autor *Requiem aeternam* nie ukrywał, że Norweżka była jego muzą i pierwowzorem wykreowanych przez niego postaci<sup>131</sup>. Dagny natomiast zaczęła pisać już jako żona Polaka, na przełomie 1893 i 1894 r. i od męża przejęła główne założenia filozoficzne i kompozycyjne. Co więcej – tłumaczyła jego utwory na norweski, co sprzyjało zapożyczeniu rozwiązań ideowych oraz warsztatowych. Bliskie były jej formy drobne, kilku- lub kilkunastostronicowe, w których literacko rozwijała własne przeżycia. Na przykład w jednoaktówce *Kiedy słońce zachodzi* badacze dopatrują się echa samobójczej śmierci Marty Foerder. Ivi, bohaterka sztuki, utraciła spokój, odkąd narzeczona jej ukochanego Fina rzuciła się w morze, widząc miłość wybranka do innej kobiety. Ciężar wspomnienia o tragicznym wydarzeniu i poczucie winy dręczą Ivi w postaci nawiedzającego ją i odbierającego jej siły do życia upiora zmarłej.

*Kiedy słońce zachodzi* po śmierci Dagny ukazało się w przekładzie Stanisława Przybyszewskiego razem z trzyaktowym *Grzechem*, uważanym za najlepszą sztukę Norweżki<sup>132</sup>. *Grzech* przypomina *Śnieg* już na poziomie scenerii: jego akcja rozgrywa się w wykwinnym salonie, na kominku płonie ogień, za oknem pada śnieg. W życie kochającego się małżeństwa – Miriama i Hadasy – wkracza demoniczny, brutalny Leon. Zachłanną miłością zdobywa Hadasę na jedną noc, niszcząc jej spokój. Kobieta, nie chcąc żyć ze świadomością grzechu i nie mogąc wyjawić go mężowi, wypija zatrutego szampana, wcześniej podając kielich Miriamowi. Nie udaje jej się jednak ukryć zdrady – mąż domyśla się wszystkiego, czując działanie trucizny.

Podobnie jak robił to Przybyszewski, Dagny od początku dramatu zapowiada mającą nastąpić tragedię, każąc Hadasie zapewnić męża o swej wierności i eksponować przywieziony z Indii pierścień, w którym ukryta jest trucizna.

W ramach trójkąta małżeńskiego toczy się też akcja *Kruczego gniazda*. Rywalkami są w dramacie rodzone siostry. Grunhild, typ *femme fatale*, rozstała się niegdyś z Thorem, czując, że nadmiernie ulega sile jego osobowości. Odchodząc, usłyszała od kochanka, że jest jak „zabijająca trucizna w krwi

<sup>131</sup> Przykłady wprowadzenia postaci Dagny do utworów Przybyszewskiego podaje A. Sawicka, op. cit., s. 219–220.

<sup>132</sup> D. Przybyszewska, *Kiedy słońce zachodzi*, Warszawa 1902. Przybyszewski poprzedził zbiór dedykacją: „Dziociom moim, Zenonowi i Iwci, puściznę po matce przekazuje Ojciec”.

i w duszy”<sup>133</sup>. Thorn szuka odpoczynku w małżeństwie z dobrą, delikatną Sygryd, nieświadomą jego wcześniejszych relacji z siostrą<sup>134</sup>: „Ona jest moim szczęściem i moim białym duchem. W jej objęciu zapomnę o tym wściekłym szale” – uważa<sup>135</sup>. Ale i Thorn, i Grunhild wiedzą, że cierpień, których razem zaznali, nie ukoi żadne szczęście. Dlatego kiedy Thorn i Sygryd wracają do rodzinnego domu sióstr, odżywa dawne uczucie, które popycha Sygryd do samobójstwa.

I tu także czytelnik napotyka presupozycje wydarzeń: nieszczęście zwiastują kruki i wrony krążące złowieszczą nad posiadłością oraz słowa Sygryd: „tu się wkradł jakiś upiór, jakieś widmo w ten dom”<sup>136</sup>.

## Recepcja twórczości po śmierci pisarza

Śmierć Przybyszewskiego w roku 1927 wzniciła falę wypowiedzi wspomnieniowych na łamach pism. Legendę skandalizującą zastępowano przypomnieniem o działaniach narodowych i społecznych pisarza (angażował się w sprawę polskiej szkoły w Gdańsku, pracował jako urzędnik w Poznaniu i Gdańsku) oraz o przejściu na katolicyzm i pojednaniu się z Bogiem. O znaczeniu Przybyszewskiego w ówczesnym życiu kulturalnym i literackim świadczy wydany 29 kwietnia 1928 r. numer „Wiadomości Literackich”, w całości poświęcony jego pamięci. Znalazło się tam m.in. wspomnienie Marii Dąbrowskiej, dowodzące, że lektura dzieł Przybyszewskiego była niemal pokoleniowym doświadczeniem duchowym:

Ludzie mają skłonność do przesadnego wysuwania na pierwszy plan coraz to innej sprawy życia, jakby każdą z nich po kolei chcieli tym sposobem lepiej ocenić i poznać. W czasie mojego dzieciństwa i wczesnej młodości sprawą taką była miłość pojęta jako miłość dwojga, nieodpowiedzialne przed nikim i przed niczym prawo do rozwoju uczuć indywidualnych oraz kult marzenia na niekorzyść rzeczywistości. Przybyszewski został wyrazicielem tych rzeczy, doprowadził je do pożądanej przez jego pokolenie demonicznej przesady i stał się bożyszczem czasu<sup>137</sup>.

Popularność tekstów Przybyszewskiego wyjaśniała Zofia Nałkowska:

<sup>133</sup> D. Przybyszewska, *Krucze gniazdo*, Warszawa 1902, s. 32.

<sup>134</sup> Jak w *Śniegu* Przybyszewskiego Tadeusz szukający u boki Bronki odpoczynku po burzliwym związku z Ewą.

<sup>135</sup> D. Przybyszewska, *Krucze gniazdo*, s. 34.

<sup>136</sup> Ibidem, s. 28.

<sup>137</sup> M. Dąbrowska, *Piewca niedojrzałości duchowej*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18. Cyt. według: eadem, *Pisma rozproszone*, red. E. Korzeniewska, t. 2, Kraków 1964, s. 468–469.

[...] straszliwa szczerłość i namiętność wyrazu – pociągają niejako czytelnika do współwiny, więc i do współodpowiedzialności. Tymczasem karę ponosi tylko bohater książki. My zaś, którzyśmy w zbrodniach jego brali udział emocjonalnie – zarówno jak autor – pozostajemy niewinni<sup>138</sup>.

Okres międzywojenny nie przyniósł większego zainteresowania twórczością Przybyszewskiego. W opublikowanych wówczas artykułach królowały streszczenia urozmaicone osobistymi wrażeniami interpretatorów. Po wojnie uwagę historyków literatury poza biografią pisarza przyciągały te same zagadnienia i tematy, które rozpatrywali czytelnicy i krytycy za jego życia: naturalizm, dekadentyzm, satanizm.

W roku 1958 wydana została obszerna, interesująca i ważna monografia Stanisława Helsztyńskiego, zatytułowana *Przybyszewski*. Publikacja ta stanowi cenne i fundamentalne źródło wiedzy na temat biografii autora *Śniegu*, niemniej traktuje jego twórczość jedynie jako ilustrację i potwierdzenie życiorysu. Podobnie biografistyczną metodę obrała Krystyna Kolińska, która w książce *Stachu, jego kobiety, jego dzieci* (1978) działalność literacką pisarza sprowadziła w zasadzie do jednego aspektu:

Gdy zapomnimy, że za tym literackim kamuflażem stoją autentyczni bohaterowie, to utwory te będą bawić nas specyficzną stylistyką, nieprawdopodobieństwem sytuacji, kabotyństwem bohaterów, będą pachnieć tanim romansidłem za trzy grosze. Po uświadomieniu sobie jednak, że to wszystko działo się naprawdę, że stawka o życie była stawką prawdziwą, że literacki wyrok miał zmienić się w przyszłości w rzeczywistą tragedię rzeczywistych ludzi – kpina zmieni się w czujną uwagę<sup>139</sup>.

Za zapowiedź zmian w podejściu do twórczości Przybyszewskiego uznac należy tom zawierający artykuły wygłoszone na sesji naukowej zorganizowanej z okazji pięćdziesięciolecia zgonu pisarza. Szkice zamieścili w nim tak cenieni badacze zajmujący się Młodą Polską, jak Maria Podraza-Kwiatkowska, Andrzej Z. Makowiecki, Teresa Walas czy Marta Wyka. I choć tematykę miłości i płci podjęła wprost jedynie Bożena Wojnowska (w szkicu „*Nad morzem*” *Stanisława Przybyszewskiego. Mistyka i płęć*), pozostali krytycy podkreślali niejednoznaczność tematyki erotycznej Przybyszewskiego:

<sup>138</sup> Z. Nałkowska, *Moralność Przybyszewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 6. Problem niewinności w związku z przekonaniem o deterministycznych i fatalistycznych uwarunkowaniach losu i natury ludzkiej interesował Aleksandra Świętochowskiego, którego dramat *Niewinni* (wyd. os. 1876) Nałkowska dobrze знаła i który mógł także inspirować Przybyszewskiego (nt. determinizmu, fatalizmu i pojęcia niewinności w utworze zob.: B. Mazan, *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego. Niewinni, Ojciec Makary, Piękna*, Łódź 1991, s. 35–66).

<sup>139</sup> K. Kolińska, *Stachu, jego kobiety, jego dzieci*, Kraków 1978, s. 91.

Zewsząd tu wylania się twarz Erosa, ale jest to Eros o podwójnej twarzy. Gdy z jednej strony ukazuje oblicze pogańskie, bachiczne, rozszalałe, zbrodniczo beztroskie, zapamiętałe w „ekstazie lubieży”, to z drugiej jakże jest ono zasmucone i udręczone, wykrzywione konwulsyjnym grymasem grozy, napiętnowane chrześcijańską świadomością piekła<sup>140</sup>.

W owym tomie pokonferencyjnym, podobnie jak w innych opracowaniach wydawanych w latach osiemdziesiątych XX w., problem miłości i erotyki w twórczości Przybyszewskiego omawiany był w związku ze wzmożonym zainteresowaniem teorią „nagiej duszy”. Analizy dotyczące metafizycznych koncepcji pisarza obaliły pokutujące jeszcze mniemanie, jakoby jego erotyka była wyłącznie fascynacją biologizmem i cielesnością. Badacze uznali, że tematyka miłosna pozwalała Przybyszewskiemu dotrzeć do najgłębszych pokładów psychiki, ujawnić ukryte poza świadomością prawdy o ludzkim bycie.

Utożsamienie duszy z twórczą naturą, a przeciwstawienie jej mózgowi oraz pochodzącym od niego moralności i normie społecznej daje podstawy nowej konstrukcji światopoglądowej i z niej wyprowadzonej nowej hierarchii wartościowania. Po stronie dodatnich, wywiedzionych z duszy wartości znajdzie się e r o t y z m [podkr. T.W.] jako akt poznawczy, kreatywny oraz potencjalnie odwzorowujący naturalną harmonię i pełnię [...] <sup>141</sup>.

[...] nie chodzi tu przecież o erotyzm i popęd seksualny w potocznym fizjologicznym sensie, lecz o ową pierwszą zasadę bytu, o której mówią wszystkie kosmogonie świata. [...] Być może, że Przybyszewski wyolbrzymiał, że przesadzał, że nadmiernie demonizował, popadał w egzaltację erotyczną i przeceniał rolę tego czynnika wśród tylu innych egzystencjalnych niepokojów nękających człowieka, ale niepodobna przeoczać, że i w tym szczególnym ukięrkowaniu swej twórczej pasji był on zarówno produktem tamtej epoki, jak też zaspokajał na swój sposób jej naglące potrzeby i zamówienie <sup>142</sup>.

Pojęcie „nagiej duszy” w kontekście nowożytnej duchowości dogłębnie przeanalizował w latach dziewięćdziesiątych Edward Boniecki, który pisał:

Przybyszewskiemu zarzucano panseksualizm, a zarzut ten tak samo wysuwano wobec Freuda. Robiono to nie bez racji, ale z drugiej strony, trzeba mieć na uwadze, że płciowość to tylko jeden z wymiarów „nagiej duszy” Przybyszewskiego, w tym wypadku absolutyzowany, lecz nie wyczerpujący jej treści <sup>143</sup>.

Badacz rozważa sformułowaną przez Przybyszewskiego koncepcję płci w kontekście kulturowym:

<sup>140</sup> T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu...*, s. 15.

<sup>141</sup> T. Walas, *Przybyszewski a dekadentyzm*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu...*, s. 65.

<sup>142</sup> A. Hutnikiewicz, *Stanisław Przybyszewski...*, s. 50.

<sup>143</sup> E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 54–55.

Zaproponował punkt oparcia dla kultury, którym miała być chuć. Znając późniejszą karierę psychoanalizy, należy stwierdzić, że utrafił w potrzeby kultury XX wieku i celnie obrał dla niej punkt odniesienia. Jego rozpoznanie nowoczesnego chaosu również było prawidłowe, co potwierdzają do dziś głosy domagające się holistycznej wizji rzeczywistości. W odróżnieniu od Freuda, Przybyszewski był jednak bardziej romantycznym poetą niż nowoczesnym badaczem. [...] zaproponował metafizykę płci, która wyraziła się w micie początku, a więc była próbą mitycznej rekonstrukcji świata oraz przywrócenia mu ciągłości i sensu<sup>144</sup>.

Przełom w badaniach nad problematyką erotyczną w twórczości Przybyszewskiego przyniosły prace Wojciecha Gutowskiego. Rozważając – w wydanej w 1992 r. znakomitej, inspirującej monografii młodopolskiej erotyki zatytułowanej *Nagie dusze i maski* (wznowionej w roku 1997) – charakterystyczne dla epoki mity miłości, badacz wiele uwagi poświęcił autorowi *Śniegu*; osadził jego dorobek na tle literatury przełomu wieków, wskazując jednocześnie na oryginalność jego koncepcji. Jako pierwszy poddał analizie tak istotną problematykę androgynii, wskazując miejsca, w których krzyżuje się ona z mitem chuci. Scharakteryzował najczęściej pojawiające się u Przybyszewskiego motywy miłosne i opisał rozmaite pozy przybierane w sytuacji intymnego spotkania. W kolejnych tomach studiów (zwłaszcza *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*) w bardzo interesujący sposób zaprezentował natomiast związki erotyki Przybyszewskiego z elementami sakralnymi i mitycznymi, podkreślając m.in. uwikłanie bohaterów w konflikt między erosem a etosem. W 2008 r. wydał osobny tom poświęcony „meteorowi Młodej Polski” (*Konstelacja Przybyszewskiego*), w którym pomieścił studia na temat rozmaitych aspektów jego twórczości oraz nurtujących epokę niepokojów, nieobcych i Przybyszewskiemu.

Nieoceniony wkład do badań nad twórczością autora *Requiem aeternam* wniosła Gabriela Matuszek, zajmująca się analizą recepcji dzieł Przybyszewskiego w Niemczech i aktywnie działająca na rzecz wznawiania jego tekstów. W wyborze i przekładzie badaczki opublikowane zostały w 1995 r. jego wczesne eseje, a w roku 2003 ukazało się opracowane przez nią krytyczne wydanie poematów prozą (z po raz pierwszy przetłumaczonym na polski *Nokturnem*). Zarówno obszernie wstępy do tych publikacji, jak i artykuły pomieszczone przez autorkę w „Roczniku Kasprowiczkowskim” czy tomach zbiorowych poświęconych Młodej Polsce (np. *W kręgu Młodej Polski*) zawierają interesujące i nowe interpretacje. Badaczka analizowała w nich m.in. zagadnienie relacji mężczyzna – kobieta, przekonująco odpowiadając na pytanie, dlaczego porozumienie między płciami nie jest w twórczości Przybyszewskiego możliwe. Szukając źródeł mizoginizmu, stwierdziła na przykład, że strach przed kobietą jest strachem przed pustką, nicością i żarłoczną

<sup>144</sup> Ibidem, s. 49.

seksualnością. Przełomem w odczytaniach twórczości „genialnego Polaka” jest jej monografia *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, w której kompleksowo zanalizowała teksty dyskursywne, poematy i powieści Przybyszewskiego, akcentując ich oryginalność i inspirujący wpływ na literaturę nowoczesną.

Od końca lat dziewięćdziesiątych, w związku z zainteresowaniem tematyką płci, feminizmu oraz tzw. *gender studies*, ukazało się kilka prac omawiających erotykę modernistyczną z nowego stanowiska badawczego. W zbiorach *Nowa świadomość płci w modernizmie* i *Ciało, płęć, literatura* znalazły się m.in. teksty poświęcone Przybyszewskiemu. I tak Grażyna Borkowska patrzy na jego dzieła przez pryzmat młodopolskiego dramatu płci: „Nie będzie przesadą stwierdzenie, że dla modernizmu przewrotem kopernikańskim jest uświadomienie różnicy płci jako tragicznego pęknięcia. [...] Płęć wprowadza dramatyczny w skutkach rozdział, skazuje na klęskę, cierpienie, niepowodzenie, fiasko, rozpacz i ból. Płęć uniemożliwia samorealizację i zamyka drogę ludzkim dążeniom do szczęścia”<sup>145</sup>.

Oryginalny punkt widzenia reprezentuje także Paweł Dybel, który pokazał związek Przybyszewskiego z psychoanalizą, wskazując na możliwość interpretacji *Requiem aeternam* jako odbicia kompleksu Edypa<sup>146</sup>.

Mimo że przez ponad sto lat od debiutu Przybyszewskiego niemal w każdym dotychczasowym go tekście krytycznym znajdowało się choćby parę słów na temat poruszanej przezeń problematyki płci i chuci, nie ukazała się do tej pory obszerniejsza praca zgłębiająca wyłącznie to zagadnienie. Próbę zsyntetyzowania i poszerzenia dotychczasowej wiedzy o erotyzmie w twórczości pisarza stanowi niniejsza książka.

---

<sup>145</sup> G. Borkowska, *Płęć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, C. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 77.

<sup>146</sup> Zob. P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.

CZĘŚĆ DRUGA

# Miłość – siła twórcza i niszcząca. Miłosne idee, teorie, koncepcje i scenariusze

## Miłość a dusza

Wielu pierwszych badaczy i krytyków dostrzegało w twórczości Przybyszewskiego jedynie sferę fizjologiczną i objawy erotomanii, pomijając kontekst filozoficzny, literacki i społeczny, bez wątpienia wpływający na przełamanie przez pisarza obowiązującego w literaturze polskiej tabu seksualnego. Stosunkowo późno zauważono przyczyny, dla których akcja utworów literackich Przybyszewskiego skupia się wokół miłosnych perypetii bohaterów, aczkolwiek autor wspominał o tych uwarunkowaniach już w swoich pierwszych publikacjach po polsku – artykułach programowych (*Confiteor* i *O „nową” sztukę*), zamieszczonych w „Życiu” w 1899 r. Wyrażał w nich silne przekonanie, że artysta, wierny dyktatowi autentyzmu i absolutnej szczerości, powinien odkrywać tajemnice życia wewnętrznego, zaś najważniejszym celem prawdziwej sztuki jest dążenie do poznania duszy. Owa dusza, nazywana przez Przybyszewskiego „nagą”, objawia się w stanach psychicznych wyzwolonych spod kontroli świadomości – jakie są udziałem ludzi dotkniętych obłądkiem, alkoholików, narkomanów, neurasteników – a także w chwilach osłabienia kontaktu z rzeczywistością następujących podczas miłosno-erotycznego upojenia. Przed analizą interesującego w kontekście tematu książki ostatniego z wymienionych sposobów odkrywania „nagiej duszy” niezbędne staje się wyjaśnienie genezy i znaczenia terminu, który pojawia się w tej pracy wielokrotnie.

Pochodzenie i autorstwo pojęcia „naga dusza” pozostaje kwestią nierozstrzygniętą. Przybyszewski jako autora owej formuły w różnych wypowiedziach wskazywał już to siebie, już to Adama Mickiewicza. We wstępie do *De profundis* wyjaśniał, że stosując określenie we wczesnym etapie swej twórczości, nie wiedział jeszcze o posługiwaniu się nim przez wieszcz<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. S. Przybyszewski, *Frontispice*, [w:] idem, *De profundis*, Lwów 1929, s. 6, 11.



Kazimierz Wyka, nie znajdując nazwy „naga dusza” w tekstach Mickiewicza, uznał, że młodopolski pisarz zafałszował jej genealogię, by powiązać swą myśl z dziełem wielkiego poprzednika i w ten sposób dodać sobie splendoru<sup>2</sup>. Maria Podraza-Kwiatkowska także odrzuciła możliwość mickiewiczowskich korzeni terminu, ale i zakwestionowała oryginalność jego użycia przez Przybyszewskiego, sugerując, że pisarz przejął go – już na gruncie polskim – od krajowych krytyków zajmujących się twórczością Franza Servaesa<sup>3</sup>. Trzeba jednak wziąć pod uwagę, że nawet jeśli Servaes użył wyrażenia „naga dusza”, to prawdopodobnie później niż autor *Śniegu*, który w 1893 r. pisał do Dagny Juel krótko przed ślubem: „[...] chcę posiadać Ciebie tak, jak Cię nigdy nie posiadałem: Twoją nagą drżącą duszę, Twoje nagie drżące myśli [...]”<sup>4</sup>. Dociekania Doroty Siwickiej, a później Ewy Hoffmann-Piotrowskiej dowiodły, że Mickiewicz jednak o „nagiej duszy” mówił – użył tego sformułowania publicznie 3 maja 1842 r. na zebraniu Towarzystwa Literackiego Polskiego (w przemówieniu znanym pt. *Nadeszły inne czasy*), z którego sprawozdania ukazały się – w dwóch wersjach – w „Dzienniku Narodowym” (nr z 3 maja 1842) oraz w „Trzecim Maju” (z 14 maja 1842). Posłużył się nim także w rozmowie z Karolem Różyckim i Sewerynem Goszczyńskim, zanotowanej przez tego drugiego w *Dziennku Sprawy Bożej* pod datą 23 listopada 1844<sup>5</sup>. Podobne sformułowanie pojawiło się poza tym w wersie „I ziarno duszy nagie pozostało” pochodzącym ze znanego liryku lozańskiego *Widzenie*. Mógł zatem Przybyszewski zainspirować się wypowiedziami wieszczki, ale swoją „nagą duszę” wypełnił innym znaczeniem. Ponieważ rekonstrukcją sensu wyrażenia w ujęciu Mickiewiczowskim zajęły się Siwicka i Hoffmann-Piotrowska, warto tylko zwrócić uwagę, że „naga dusza” obu autorów ma źródła w tradycji mistycznej. Obnażanie duszy jest bowiem istotnym elementem myślenia i obrazowania mistycznego; oznacza odrzucenie tego, co zewnętrzne, powierzchowne, ziemskie, i zbliżenie się w prostocie do Boga; nagość przynosi ewokację szczerości, otwartości, czystości i świętości. O nagości Boga i jego natury jako czystym bycie mówił m.in. Mistrz Eckhart, nadreński mistyk z przełomu XIII i XIV w. „Jeśli pamiętać, że Eckhart istotę duszy, jej głębię, szczyt utożsamiał z Bogiem, co

<sup>2</sup> Zob. K. Wyka, „Naga dusza” i naturalizm, [w:] idem, *Modernizm polski*, Kraków 1968.

<sup>3</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „Naga dusza” i „epoka mundurów” (*O Stanisławie Przybyszewskim*), [w:] eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

<sup>4</sup> S. Przybyszewski, *Listy*, red. S. Helsztyński, t. 3, Wrocław 1954, s. 540. Notabene, Helsztyński błędnie datował ten list, ślub Dagny i Przybyszewskiego został bowiem zawarty 18 sierpnia.

<sup>5</sup> Zob. D. Siwicka, „Naga dusza” i eksperyment egzystencjalny, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 155–163 (oraz eadem, *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990); E. Hoffmann-Piotrowska, „Naga dusza” Mickiewicza-towiańczyka (*przyczynek do mistycznej antropologii poety*), „Przegląd Humanistyczny” 2002, z. 2, s. 71–79. Obie badaczki cytują w artykułach słowa Mickiewicza.

Przybyszewski powtórzył, to »nagi Bóg« i »naga dusza« stają się wyrażeniami synonimicznymi” – zauważył Edward Boniecki<sup>6</sup>, wskazując na inspirację, jakim podlegała myśl autora *Dzieci szatana*.

Szukając genezy pojęcia, które zrobiło w polskiej kulturze zawrotną karierę, warto dodatkowo wziąć pod uwagę wpływ – uświadamiany bądź nie – jaki mogły mieć na Przybyszewskiego wiersze Edmonda Haraucourta, przełożone przez Antoniego Langego i opublikowane na łamach warszawskiego „Życia” w 1887 r. jako utwory z cyklu *Naga dusza* (tym samym tytułem dwa lata później posłużył się również Miriam, tłumacząc wiersze Haraucourta dla „Przeglądu Literackiego” – dodatku do wychodzącego w Petersburgu „Kraju”). Te filologiczne dociekania z konieczności pozostaną jednak otwarte, trudno bowiem poddawać chronologii ludzkie myśli, rodzące się w podobnym kontekście kulturowym.

W końcu stulecia, coraz powszechniej upominającego się o poszanowanie jednostkowej odrębności i wyjątkowości, ubranie wartościowane było ujemnie, jako symbol praw społecznych przygniatających indywidualność<sup>7</sup>. Podobnie u Przybyszewskiego: strój, fason, którego naga dusza jest pozbawiona, to konwencje i umowy społeczne, stereotypy i schematy, jakie tłumią indywidualizm i krępują swobodną ekspresję „ja”. Człowiek pełny, nagi – to człowiek odrzucający normy, poddający się instynktom, marzeniom i halucynacjom. Tak rozumiana istota jednostki to właśnie „dusza”. Jej poszukiwanie jest odpowiedzią na materializm empiryczny i biologiczny determinizm, uznane przez pozytywistów za podstawowe zasady rządzące rzeczywistością i poznaniem, oraz bezpośrednio wynikający z nich kryzys podmiotowości. Poszukując źródeł duchowości, Przybyszewski zwrócił się ku Słowackiemu<sup>8</sup> i jego *Genesis z Ducha*, przełamującemu utrwaloną w kulturze opozycję dusza – ciało poprzez nadanie materii sensu spirytualistycznego. Zaczął od zanegowania tożsamości duszy i mózgu (rozumu), obecnej w filozofii i naukach społecznych.

Czy to, co we mnie świadomie myśli, wypełnia już istotę naszego „ja”?

Och nie! Stokroć razy nie!

Moja świadomość – ta świadomość na jawie – jest tylko nieskończenie maleńką wysepką na przeolbrzymim oceanie absolutnej świadomości – biedniutkim punkcikiem w obrębie nagej duszy [...] – a tę absolutną świadomość, którą nowoczesna psychologia po rozpaczliwym oporze przyjąć musiała, nazywamy: Nieświadomym, a ponieważ bądź co bądź trzeba jakieś naukowe pozory zachowywać: Podświadomym<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 124.

<sup>7</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „Naga dusza” i „epoka mundurów”, s. 306–307.

<sup>8</sup> Związkom myśli Przybyszewskiego z filozofią Słowackiego poświęcił interesujący artykuł Mateusz Bourkane: *Stanisław Przybyszewski wobec wybranych aspektów filozofii genezyjskiej Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 3, s. 67–88.

<sup>9</sup> S. Przybyszewski, *Naokoło śmierci*, Warszawa 1921, s. 13.

Świadomość, rozumiana jako empiryczny i rozumowy odbiór świata, nie wyczerpuje definicji człowieczeństwa, nie przesądza nawet o jego konstytutywnych cechach. Przekonanie to dzielił Przybyszewski z Karlem Du Prel, który – wskazując na dwoistość ludzkiej natury – uznawał istnienie duszy jako substancji niezależnej od organizmu, lecz trwającej przed narodzinami człowieka i po jego śmierci oraz rozprzestrzeniającej się poza obręb naszej samowiedzy. O składających się na osobowość niejasnych sferach życia psychicznego Du Prel pisał metaforycznie:

[...] w metafizycznej pomroce, która nas otacza, jesteśmy tak daleko od tego, aby wiedzieć, na czym polega prawda, jak ćma, która zżęcona światłem gwiazdy, leci w jej kierunku<sup>10</sup>.

Prawda o człowieku kryje się za zasłoną świadomości: pod „ubraniami”, którym są schematy myślowe oraz normy i konwencje wytworzone przez kulturę. Tkwi w nieświadomym, objawiającym się jedynie okazjonalnie i w specyficznych okolicznościach. Świadomość to człowiek społeczny, przyjmujący ograniczenia (zbiorowe prawidła) wyznaczone przez sytuację historyczną; człowiek pełny, wolny w ekspresji siebie – to reprezentacja nieświadomości. Zatem nieświadomość jako rzeczywistość właściwa, prawdziwa, wykraczająca poza doświadczenia zmysłowe, jest wartościowana wyżej od świadomości, choć razem z nią stanowi o całościowym życiu psychicznym jednostki. Dlatego „ja” Przybyszewskiego w przybliżeniu odpowiadałoby Freudowskiemu ego, które zajmuje miejsce między pierwotnymi potrzebami i popędami a wymogami świata zewnętrznego. Niektóre jego składniki są świadome, ale wiele jego działań opiera się na automatycznych, nieświadomych mechanizmach. W związku z tym ważne jest osiągnięcie optymalnego zaspokojenia popędów przy jednoczesnym utrzymaniu dobrych relacji ze światem zewnętrznym. Zaburzenie tej harmonii jest źródłem tragizmu w życiu bohaterów Przybyszewskiego – system ideałów i wartości, zakazów i nakazów (na których straży stoi wyodrębnione przez Freuda superego) uniemożliwia realizację potrzeb dyktowanych przez nieświadomą część naszej osobowości (u Freuda: id) i osiągnięcie szczęścia.

Poszukiwanie prawdy o duszy w nieświadomości oznaczało zakwestionowanie tradycji kartezjańskiej, która definiowała istotę człowieka, jego „ja”, w oparciu o czynności umysłowe. Przybyszewski podważał znak równości między *cogito* a *sum* i zreinterpretował ufundowane na tym równaniu pojęcie *ego*.

Kartezjanizm, wychodząc od postawy sceptycznej, poszukiwał gwarantu poznania niezawodnego, opierającego się wątpliwościom. Znalazł go w samym procesie myślenia, na którym zbudował następnie przekonanie

<sup>10</sup> K. Du Prel, *Spirytyzm*, tłum. S. Brzozowski, Warszawa 1908, s. 41.

o istnieniu jaźni. Jaźń (wynikająca z pojawiania się myśli) umożliwiała poznanie rzeczywistości w przeciwieństwie do zmysłów, których doznania są złudne i mylące. Przeświadczenie, że fundamentów wiedzy należy szukać nie w świecie zewnętrznym, lecz w poznającym podmiocie, nie w materii, lecz w świadomym duchu, miało daleko idące konsekwencje, rzutujące na całą nowożytną filozoficzną teorię człowieka. Jeśli bowiem pewny jest tylko fakt myślenia, a istnienia rzeczy zewnętrznych nie da się potwierdzić (to, co myślę, może być bowiem snem, mogę też mylić się w rozumowaniu), to ludzkie ciało również może być złudzeniem. Jaźń myśląca kojarzona z duszą istnieje niezależnie od ciała, sprowadzonego do roli ruchomej powłoki. Radykalnie wyostrzony przez Kartezjusza dualizm duszy i ciała, obcy tradycji greckiej, z której wywodzi się europejska filozofia, doprowadził – paradoksalnie – do postawienia hipotezy nieświadomości<sup>11</sup>. Choć bowiem prymat rozumu ideowo odpowiadał pokoleniu pozytywistów, właśnie pozytywizm stracił „ja” z piedestału, uznając świadomość za właściwość każdej materii, do której zalicza się również człowiek (jako cząstka przyrody). Rozczarowanie nauką nieprzynoszącą odpowiedzi na najważniejsze egzystencjalne pytania, poczucie, że oparte na empiryzmie poznanie jest tylko namiastką prawdy ukrytej za „zasłoną Mai”, wreszcie presja społecznych zasad fałszujących rzeczywistość sprzyjały zakwestionowaniu roli świadomości<sup>12</sup>.

Zanik postaw indywidualistycznych (sankcjonowany sytuacją historyczną) i poczucie, że ludzkiego istnienia nie da się uzasadnić kategoriami biologicznymi i społecznymi, zrodziły potrzebę odnalezienia ego. Doprowadzony do skrajności kult „ja” propagował w pierwszym okresie twórczości Maurice Barrès, którego utwory (m.in.: *Człowiek wolny* – 1889; *Ogród Bereniki* – 1891) zyskały miano „ewangelii egotyzmu”. Ten francuski pisarz (później także polityk nacjonalista) zalecał odrzucenie moralności i poszukiwanie wrażeń niezwykłych – nawet amoralnych – byle intensywnych. Najwyszukańsze wzruszenia umysłowo-uczuciowe miały jego zdaniem otworzyć jednostce drogę do autonomii wewnętrznej, dzięki której można odnaleźć jedyną neurojoną rzeczywistość.

Próbując dotrzeć do istoty człowieka, penetrowano w modernizmie niedające się klarownie objaśnić stany psychiczne, poddawano obserwacji zachowania obyczajowo i moralnie naganne, usprawiedliwiano tłumione dotychczas potrzeby. Jednym słowem, zwrócono się ku nieświadomości. Tą drogą

<sup>11</sup> Tezę taką przyjmuje B. Dobroczyński, *Idea nieświadomości w polskiej myśli psychologicznej przed Freudem*, Kraków 2005, s. 39.

<sup>12</sup> Zob. B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław 1991.

– czego dowodem wcześniejszy cytat – poszedł również Przybyszewski<sup>13</sup>. W liście do Franza Servaesa z lipca 1895 r. zwierzał się ze swoich planów penetracji ludzkiej duszy:

Na pierwszy plan wysunę transcendentalne życie człowieka. Życie transcendentalne to nie znaczy życie duchowe ani nawet życie umysłowe (tzw. „trzeźwe” życie). Człowiek trzeźwy jest nudny. Rozum jest też nudny, ponieważ posiada zasady i granice, o które się ciągle

<sup>13</sup> Nieświadomość od początku była pojęciem niejednoznacznym, choć w dzisiejszych czasach pod wpływem koncepcji Freuda bywa zazwyczaj definiowana jako to, co wyparte. Najbardziej rozbudowana klasyfikacja, pochodząca z publikacji *Nieświadomość* (1942) amerykańskiego psychologa Jamesa Millera, uwzględnia aż 16 możliwych znaczeń tego pojęcia. Pod koniec XIX i na początku XX w. teoria nieświadomości była już dobrze ugruntowanym elementem dyskursu filozoficzno-psychologicznego. Tylko między rokiem 1872 a 1880 w Europie wydano sześć książek ze słowem „nieświadomość” w tytule. Tajniki życia duchowego interesowały również Polaków, co znalazło wyraz w takich publikacjach, jak *Filozofia zasady bezwiednej* Henryka Goldberga (1873), *Świadomość i nieświadomość. Szkic psychologiczny* Antoniego Złotnickiego (1888) czy *Bezwiedne tradycje ludzkości* Juliana Ochorowicza (1898) (dane za: B. Dobroczyński, op. cit., s. 11–13).

Termin „nieświadomość” pojawił się dopiero w XVIII w. Po raz pierwszy użył go w 1776 r. prof. fizjologii z Lipska Ernst Platner do opisania ciemnych percepcji obecnych w teorii Leibniza. Upowszechnili go następnie Goethe, Schiller i Schelling. Nie przyjął się za to przez długi czas utworzony przez autora *Fausta* przymiotnik „nieświadomy”. Bardzo ważny stał się natomiast rzeczownik odprzymiotnikowy „nieświadome” („Unbewusste”), którym posługiwał się również Przybyszewski (w polskich tłumaczeniach obcych pism psychologicznych oddaje się tę kategorię za pomocą pojęcia „nieświadomość”, zatem i na użytek tej pracy traktować się je będzie synonimicznie). Niewykluczone, że młodopoleśnik poznał ów termin dzięki publikacji *Filozofia Nieświadomego* (*Philosophie des Unbewussten*) Eduarda von Hartmanna (1869), z którą zetknął się w Berlinie.

Niemiecki filozof uznał, że każda materia obdarzona jest nieświadomą wolą, która realizuje się w działaniu. Owo działanie poprzedza jednak wyobrażenie celu. „Posiadać przedstawienia, a przecież nie uświadamiać ich sobie, wydaje się stanowić sprzeczność, jak bowiem możemy twierdzić, że je mamy, jeśli nie jesteśmy tego świadomi. Jednak możemy przecież pośrednio mieć świadomość posiadania jakiegoś przedstawienia, choć równocześnie bezpośrednio go sobie nie uświadamiamy” – pisał (*Philosophie des Unbewussten*, Berlin 1872, s. 1. Cyt za: B. Szymańska, op. cit., s. 62). Wola nie wyklucza istnienia świadomości, która przysługuje jednak tylko wybranej materii, a w planie świata jest czynnikiem wtórnym, powstałym na skutek oddzielenia się od woli intelektu. Przeciustawiony rozumowi popęd, dążenie do działania o charakterze kreacyjnym, jakim jest nieświadoma wola, przypomina zarówno Schopenhauerowską „ślepą wolę”, jak i chuć, o której Przybyszewski pisał w *Requiem aeternam*.

Antyintelektualny charakter miały teorie poznania i metafizyki wypracowane przez wybitnego socjologa i psychologa przełomu XIX i XX w. – Edwarda Abramowskiego. Jego zdaniem, podświadoma część ludzkiej psychiki (terminem „podświadomość” badacz posługiwał się częściej niż słowem „nieświadomość”) jest niezależna od aktów woli i operacji rozumowych. Im większa jest rola intelektu w przeżyciach, tym większy ma w nich udział podmiot. To, co od intelektu (a więc i podmiotu) wolne – jest rzeczywistością, rzeczą samą w sobie. W ten sposób do metafizyki prowadzą stany bezpojęciowe, jakie można osiągnąć w snach, nirwanie, hipnozie, w przeżyciach religijnych (zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 2003, t. 3, s. 357–358). Teraz daje się dostrzec, na jak podobnych biegunach błędziły myśli XIX-wiecznych humanistów, skoro w stanach psychicznych, wspomnianych przez Abramowskiego, także Przybyszewski widział drogę do odświeżenia duszy.

obja. A więc rozumiesz: człowieka logicznego, rozumującego usuniemy, a na tronie zasiędzie człowiek bez zasad, marzyciel, fatalista i szaleniec. [...]

Ja myślę tak: w stanie trzeźwym przychodzi do głosu cała masa akcji i reakcji, które się ciągle powtarzają, ponieważ wchodzą już do przyzwyczajzeń; o najgłębszej istocie człowieka, o jego tabu nie mamy najmniejszego wyobrażenia. I tego nikt dotąd nie próbował zbadać – oprócz Schlafa i mnie – chce się mieć tak zwanych zdrowych ludzi, he, he, zdrowych ludzi, tzn. idiotyczne, ujednolicone mózgi<sup>14</sup>.

Ograniczony aparat mózgowy, który Przybyszewski nazywa „osobistym Ja”, nie potrafi ogarnąć wszystkich obszarów działania duszy, ogranicza się jedynie do rozpoznawania wrażeń i logicznego ich porządkowania, koniecznego, „by się przystosować i zastosować do zewnętrznych warunków życia”<sup>15</sup>. Jest – jak obrazowo ujął Kazimierz Wyka – „czymś w rodzaju mieszaniny duszyczki filistra z naukowym i społecznym prostactwem”<sup>16</sup>. Dusza autora *Śniegu* to absolutna świadomość, czyli pełnia życia psychicznego, obejmująca procesy zachodzące pod kontrolą świadomości i nieświadomie.

Przecież ja żyję tylko małym skrawkiem mej duszy, mego istotnego „ja”, żyję ochłapami, jakie mi do mózgu dusza wrzucić raczy – widzę tylko tyle, ile mi dusza widzieć pozwala [...], mimo że wiem, iż istnieje we mnie olbrzymie słońce światła – słyszę tylko tyle, ile mój mizerny organ Cortiego słyszeć mi pozwala, a przecież wiem, że tam, poza moim osobowym „ja”, szaleje i przelewa się muzyka, z której zaledwie jakiś mały tonik wyłowić jestem w stanie<sup>17</sup>.

To nieświadomość zawiera wiedzę prawdziwą – „kryjówki Sezama, pełne nieprzebranych skarbów i cudów”, „tam strzeże dusza swej najgłębszej tajemnicy, zagadki zagadek”<sup>18</sup>. Ta teza skutkowałą przekonaniem, że próby przeniknięcia własnej duszy zawsze są pozytywne, niezależnie od tego, czy jej przejawy uznaje się powszechnie za dobre lub złe, brzydkie lub piękne, moralne lub niemoralne. Odrzucenie ograniczających norm będących wytworem kultury oznaczało w istocie opowiedzenie się – jak już zauważyli badacze – za człowiekiem pierwotnym, swobodnie realizującym swe instynkty, stanowiącym medium natury. Jego najpełniejszą realizacją literacką jest bohater powieści *Homo sapiens* – Eryk Falk.

O ile Przybyszewski mówiąc o świadomości, starał się korzystać z dyskursu naukowego, o tyle nieświadomość określał wyłącznie metaforycznie: jako podziemne poplątane korytarze, grobowce, labiryntowe krużganki, ocean wewnętrzny, wzburzone morze tajemnic. Nie potrafił jej zdefiniować.

<sup>14</sup> [List do Franciszka Servaesa w Berlinie, lipiec 1895] S. Przybyszewski, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937, t. 1, s. 104.

<sup>15</sup> S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, wyd. 2, Kraków 1902, s. 19.

<sup>16</sup> K. Wyka, *Modernizm polski*, wyd. II zmien., Kraków 1968, s. 160.

<sup>17</sup> S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 27.

<sup>18</sup> S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 20 i 126.

W „nagiej duszy” ukrywało się to, co ciemne i nierozpoznane, a więc i nieznanne, a zatem niemożliwe do jasnego wyeksplikowania, niewyrażalne<sup>19</sup>. Dotarcie do tego *mare tenebrarum* gwarantować miało jednak kontakt z Absolutem, rozwiązywanie wszystkich sfinkswych zagadek, osiągnięcie *gnosis*. Poprzez poznanie własnej jaźni, wpisanej w porządek transcendencji, wiodła droga do odkrycia praw rządzących całym istnieniem. Sposoby na to były tylko dwa: nieświadome treści musiały przedostać się do świadomości, najczęściej w chwilach osłabienia kontaktu z rzeczywistością i w nagłym akcie olśnienia<sup>20</sup>, albo ujawnić w przeżyciu o charakterze mistycznym<sup>21</sup>.

Rozpaczliwe pragnienie poznania jest oczywiście modernistycznym elementem odbudowywania tożsamości „ja”, ale wiąże się też z pamięcią poprzednich wcieleń, które intuicja niekiedy odsłania. Przybyszewski wierzył bowiem, że celem duszy jest metempsychoza, prowadząca do osiągnięcia transcendencji, do swoistego „przeanielenia” (by użyć terminu Słowackiego) czy „doznania jaźni” (jak chciał Jung). Dusza ucieleśniająca się w coraz nowych wcieleniach zyskuje wzrastającą zdolność poznania. Tak pisał o tym autor *Dzieci szatana*:

[Dusza] raz po raz nieznaną potęgą zmuszona idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona niż pierwszym razem, i tak bez końca, aż wreszcie dochodzi do świadomości całej swej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki [...]<sup>22</sup>.

Poznanie jest, jak u Platona, anamnezą, pewną formą przypominania, ujawniania tego, co istnieje w naszej duszy. Z tego można wnioskować

<sup>19</sup> „Wyrazić niewyrażalne, uchwycić nieuchwytnie – oto hasło sztuki nowoczesnej” – pisał Ignacy Matuszewski, analizując cele modernistycznej literatury (I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 142). Paradoks „wyrażania niewyrażalnego” był jednak starszy: rozwinął się w romantyzmie, gdzie wiązał się z zagadnieniem niekoherencji myślenia i mowy, a mówiąc ściślej – z możliwościami języka, który – jak pisał Mickiewicz – „kłamie głosowi”. Z czasem teza o niewyrażalności doprowadziła do rozbudowania teorii symbolizmu. W końcu XIX w. to symbol miał wyrażać to, co niemożliwe do ujęcia w słowach, a chodziło konkretnie o elementy filozoficzne (m.in. odwieczne i niezmiennie byty, idee i zasady sterujące światem) oraz psychologię człowieka (stany podświadomościowe i nastrojowe). Między romantyzmem a modernizmem akcent został więc przeniesiony z *signifiant* na *signifié*. Dla modernistów niewyrażalne było to, co niepoznawalne a związane z naturą bytu. Problemowi niewyrażalności poświęcone zostały publikacje: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998; R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyrażalność. O nowoczesnej poezji polskiej 1918–1939*, Wrocław 2004.

<sup>20</sup> U Junga metodą wyzwoleń człowieka z mocy nieświadomości jest jej integracja ze świadomością w procesie indywiduacji, czyli ustanawiania jaźni.

<sup>21</sup> Zob. B. Szymańska, op. cit., s. 76, 78.

<sup>22</sup> S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s.149.

o nieśmiertelności duszy, posiadającej prawdę już przed narodzinami człowieka. Prawda ta ulega jednak zamazaniu, gdy dusza wchodzi w ciało. Zatem wiedza może pochodzić tylko z naszego wnętrza. Zmysły dostarczają jedynie wiadomości niedoskonałych, niestałych, bo opartych na mniemaniach.

Kwestia preegzystencji duszy i jej ewentualnych poprzednich wcieleń, a także zagadnienie pamięci i niejasnych motywów ludzkiego zachowania wskazują także na inspiracje Przybyszewskiego koncepcją Plotyna, który jako pierwszy filozof kręgu cywilizacji zachodniej wyraźnie oddzielił proces myślenia od uświadamiania sobie tego procesu<sup>23</sup>. Pojmowanie nieświadomości jako spoiwa natury człowieka i kosmosu (Absolutu) sprawia, że problematyka „nagiej duszy” wykracza poza psychologię w sferę ontologii i transcendencji. Poznanie przez przypominanie zakłada bowiem pierwotny metafizyczny ogląd świata. Nieświadomość – jak w romantyzmie – jest nie tylko aspektem psychiki ludzkiej, ale również własnością duchowej zasady rzeczywistości pozwalającej wyjaśnić kontakt z Absolutem<sup>24</sup>. Owa prawdziwa rzeczywistość, praobrazy zachowane dzięki pamięci przeszłości, a ujawniające się fragmentarycznie, np. w snach, wykazują pokrewieństwo z Jungowskimi archetypami. Archotyp (takiego pojęcia używał młodopolanin, zanim jeszcze szwajcarski psychoanalityk sformułował swój termin) jako najprostsza forma egzystencji przebywająca w łonie Boga (przy czym nie jest to Bóg żadnej konkretnej religii) przed przeobrażeniem się w ideę, a następnie łącząca kolejne wcielenia duszy, pozwala kumulować doznania ze wszystkich etapów emanacji; naturalnie dzieje się to bez udziału świadomości, archotyp dostępny jest wyłącznie intuicyjnie<sup>25</sup>.

Bohaterom Przybyszewskiego zdarzają się wizje, w których ich dusza obnaża swe początki, a każde takie objawienie potęguje pragnienie powrotu do prabytu, bo jest on stanem ukojenia, spokoju, chroniącym od metafizycznej nędzy, jaką nieuchronnie naznaczone jest ziemskie istnienie. Jana Krywę z *Dzieci nędzy* „zlał pot śmiertelnego lęku, bo odsłoniła mu się przepastna

<sup>23</sup> Zob. B. Dobroczyński, op. cit., s. 45–46.

<sup>24</sup> Zob. L. Miodoński, *Nieświadome w idealizmie niemieckim*, [w:] *Nieświadomość to odrębne królestwo...*, red. I. Błocian, R. Saciuk, Toruń 2003, s. 57–58. Problem ten poruszyła także B. Szymańska, op. cit., s. 58. Przybyszewski zdecydowanie odciął się od Schopenhauera, który zanegował absolut i przekonanie, że byt realny stanowi emanację wyższej idei i dąży do uzyskania najdoskonalszej z możliwych form, a tym samym nie przyjmował pojęcia „dusza”.

<sup>25</sup> U Junga archetypy także wyprzedzają świadomość i nie mają wyraźnego początku; pojawiły się wraz z życiem i kumulują doświadczenia całych pokoleń przodków. Jung wprowadził je dla opisanego ujawniających się podczas badań nieświadomości szczególnych motywów o charakterze mitycznym lub symbolicznym, które przychodzą do człowieka np. w snach i wizjach. Archetypy, pierwotne elementy ludzkiej psyche, nie ukazują się same w sobie, lecz – jak pisał Jung – „jako idee i obrazy, jak wszystko inne, co staje się treścią świadomości” (C.G. Jung, *On the Nature of the Psyche*, [w:] idem, *Collected Works*, t. 8, par. 435. Cyt za: D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, tłum. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 38). Związkami pomiędzy koncepcją C.G. Junga a „nagą duszą” zajął się po trosze E. Boniecki.



głębia jego duszy, odsłonił się rąbek czarnej tajemniczej kotary, jaka losy jego życia przed jego oczyma zamykała” (Dn I, 94<sup>26</sup>). Wizja nawiedza Krywłą, ponieważ wykazuje on objawy obłądu (doznaje rozszczepienia jaźni, identyfikuje się z wieloma biblijnymi i historycznymi postaciami, przyjmuje na siebie rolę zbawiciela własnej rodziny i całego świata), a na dodatek pochodzi ze zdegenerowanego, wymierającego rodu. Do prawdy o własnym „ja” można dotrzeć wyłącznie w chwilach osłabienia świadomości – w szaleństwie, śnie, hipnozie, chorobie wywołującej gorączkę, upojeniu alkoholowym i narkotykowym. Wszelkie odchylenia prowadzą do poszerzenia percepcji. Korfini w *Synach ziemi* przekonuje Hankę do zażycia opium: „Jeden gram wystarczy, by wszystkie dysonanse przemienić na najczystsze harmonie, zbliżyć się do źródła życia, pierwiastka wszelkiego bytu, dokopać się do korzenia przeznaczenia”. Pod wpływem narkotyku „mózg staje się jasny i bystry, ogarnia się nim wszystko to, co było dlań tajemnicą i ciemną zagadką, wszystkie mgławice i powikłania życiowe rozplątują się w jasne i przejrzyste twory” (Sz II, 164)<sup>27</sup>.

Stany wyjątkowe pozwalają zajrzeć za kotarę chroniącą tajemnice duszy, potęgują doznania, są prawdą o życiu.

Idzie mi o człowieka, w którego oczach życie przepływa w swej straszliwej totalności, któremu codzienna rzeczywistość nagle objawia się w praistocie, ukazując mu przeraźliwe tajemnice. [...] ludzie, których ja przedstawiałem, widzieli zawsze te rzeczy straszliwe. Dla mnie stan gorączkowy to jedynie wzmocniona ekstaza życia uczuciowego, wniebowzięcie i wstąpienie duszy do piekła, dla mnie halucynacja jest tym, czym dla człowieka średniowiecznego był zachwyty: środkiem do celu. [...] świat jest jeszcze czym innym, niż zwykłym zamtuzem, dobrym obiadem, troską finansową, czy karierą. Chciałem też pokazać, że miłość jest również czymś więcej, niż to, za co ją uważa przeciętna kreatura, że jest łonem macicznym i golfsztrotem, korzeniem i słońcem całego życia<sup>28</sup> [podkr. – S.P.]

– pisał Przybyszewski.

Najistotniejszym wymiarem „nagiej duszy” jest erotyzm. Psychika ludzka ujawnia się w doświadczeniu płciowym, które zaspokaja metafizyczne tęsknoty i odkrywa – poprzez androgynię – prawdę o antropicznym charakterze ludzkiego bytu. Płeć „do Absolutu prowadzi, bo z niego wyszła i ku niemu podąża”<sup>29</sup> – twierdzi młodopolski autor.

Bohater *De profundis* owładnięty miłością do swej siostry mówi:

<sup>26</sup> Lokalizując cytaty z najczęściej przywoływanych dzieł Przybyszewskiego, użyto skrótów, których wykaz znajduje się na stronie 287; cyfra rzymska oznacza tom, arabska – stronicę, z której cytat pochodzi (według wydań umieszczonych w *Bibliografii* na końcu).

<sup>27</sup> Też, że niektóre wizje narkotyczne (związana po zażyciu meskaliny) pozwalają dotrzeć do istoty rzeczy, potwierdzają późniejsze eksperymenty, choćby Aldousa Huxleya i Carlosa Castanedy.

<sup>28</sup> [List do Alfreda Neumanna w Wiedniu, grudzień 1897] S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, s. 173.

<sup>29</sup> S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1920, s. 142.

Roztworzyło się coś w mej duszy; przed mymi oczyma leżą nagie – rzeczy ukryte i zapomniane. Przypominam sobie każde słowo, którym mnie przed dwudziestu laty pieściłaś, każdy ruch, każde spojrzenie, każde dotknięcie... Wszystko to, co wczoraj jeszcze było na zawsze w mózgu moim pogrzebane... na zawsze! (Dp 63)

Narrator *Androgyne* tak komentuje niepokój bohatera, oczekującego spotkania z ukochaną:

A dusza jego drżała, błędziła, jak ptak przed burzą w strasznym niepokoju, bo czuła, że nadchodzi wielki cud, że przepaście się otwierają, że już blisko chwila, w której dusza wszelkie tajnie przenika i w przepych własnej nagości patrzy. (A 444–445)

Fascynacja erotyczna pozwala odbierać świat synestezyjnie, zaciera granice między jawą a halucynacją, rozbudza wyobraźnię i intuicję, pozwalającą wkroczyć w to, co wewnętrzne. Seks inicjuje poznanie, prowadzi w głąb własnej jaźni i struktury wszechżycia, jest więc doświadczeniem egzystencjalnym. A im relacja miłosna bardziej skomplikowana, nasycona bólem, perwersyjna, im silniejsze emocje wywołuje, tym dokładniej pozwala człowiekowi dotrzeć do takich wewnętrznych obszarów, których obecności w normalnych warunkach nigdy by sobie nie uświadomił. Zatem miłość kazirodcza, nekrofilia, uleganie urokom *femme fatale*, uwiedzenia, zdrady itp. – których tak wiele na kartach utworów autora *Śniegu* – nie służą urozmaiceniu fabuły, pobudzeniu wyobraźni spragnionych sensacji czytelników, lecz są próbą odkrycia najgłębszych prawd bytu ludzkiego; odsyłają do sfery przeżyć najistotniejszych dla zakresu semantycznego utworów (choć trzeba przyznać, że dążenie do jak najpełniejszej ekspresji stanu duszy częstokroć odbijało się niekorzystnie na artystycznych walorach tekstów).

Skoro tajemnica „nagiej duszy” jest nierozstrzygalna, odkrywana fragmentarycznie w wyjątkowych stanach napięcia psychicznego, dziwić może podjęta przez Przybyszewskiego próba jej opisanie. Młodołanin poważał się na nią prawem twórcy, w którym „daleko potężniej absolutna dusza się uświadamia, aniżeli w innych [ludziach]”<sup>30</sup> i który ma dar penetracji własnego „ja”. Dzieło powstaje bowiem dzięki intuicji, a więc pamięci „nagiej duszy”, docierającej do artysty w chwilach natchnienia<sup>31</sup>. Na tym argumentie

<sup>30</sup> S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 21.

<sup>31</sup> Tezę o pochodzeniu sztuki ze sfer nieświadomych autor postawił już w swojej pierwszej publikacji – rozprawie o Chopinie i Nietzschem. Z nieświadomych pokładów psychiki pochodzi także tęsknota, która rodzi się na wspomnienie utraconego przez duszę rajy bytowania u boku Boga w pełni wiedzy, oraz nierozzerwalny związek człowieka z ziemią rodzinną jako częścią wieczności. Sam Przybyszewski przywoływał krajobraz rodzinnych Kujaw, by używać go jako narzędzia interpretacji dla własnej biografii i twórczości. Traktował go – w sposób typowy dla symbolizmu – jak pejzaż wewnętrzny. G. Matuszek twierdzi, że przeżycia i pejzaże dzieciństwa ukształtowały w pisarzu późniejszy sposób odczuwania świata, stały się

Przybyszewski oparł walkę „o nową sztukę”, której powierzył zadanie odtwarzania stanu duszy artysty, a nie – jak było to dotychczas w myśl formuły Stendhalowskiej – literackiego kopiowania rzeczywistości. Pisak:

[...] sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc: odtworzeniem istotności, tj. duszy<sup>32</sup>.

Skoro odrzucono dyktat rozumu, zwrócono się ku uczuciom jako wartościom gwarantującym prawdziwość poznania i pełnię istnienia. „Nagą duszę” konstituują „jedynie rzeczywiste związki i połączenia uczuciowe”<sup>33</sup>, zatem i odbierać trzeba ją uczuciowo, na drodze intuicyjnego wrażenia; rozum nie jest zdolny do pojmowania duszy<sup>34</sup>. Konieczność wyrażenia niewyrażalnego oznaczała więc zmiany w strukturze utworów literackich. Odtwarzanie uczuć, myśli, wizji i snów tak, jak przejawiają się one w duszy, bez logicznego uporządkowania, doprowadziło do zwiększenia roli symbolu jako ingredientu nastroju odsyłającego do wieczności, do Absolutu, oraz zaciemniło i skomplikowało kompozycję, narażając młodopolskiego twórcę na zarzut „bełkotu”<sup>35</sup>. Projekcja tajemnic duszy „w słowa nieujętych”<sup>36</sup> nie mogła być jednak przejrzysta, jako forma wyrazu pozostawał dla niej tylko krzyk<sup>37</sup>. Zresztą poza poematami to właśnie powieść zatytułowana *Krzyk* okazała się najdoskonalszą realizacją postulatu wyrażania w dziele artystycznym treści nieświadomych<sup>38</sup>.

---

duchową „impregnacją” (G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 135, 136, 143).

<sup>32</sup> S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] idem, *Wybór pism*, s. 140–141.

<sup>33</sup> S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 25.

<sup>34</sup> Wspominał o tym aspekcie już E. Boniecki, op. cit., s. 62, 66.

<sup>35</sup> Przybyszewski uprościł fabułę, by wydarzenia i postacie były jedynie projekcją konfliktów wewnętrznych. Odrzucił logiczne (przyczynowo-skutkowe) następstwo zdarzeń na rzecz luźnego łączenia wizji i wspomnień oraz kompilacji porządków realistycznego i symbolicznego. Wiedza narratora jest ograniczona, jedyną osobą przedstawiającą czytelnikowi świat utworu jest bohater; poematy i powieści Przybyszewskiego są w zasadzie niespójnym monologiem wewnętrznym, wygłaszanym za pomocą mowy pozornie zależnej. Poluzowanie kompozycji wyrażało się także w pozbawieniu utworu scenografii: opisów i tzw. tła zdarzeń. Zarzuty dotyczące epizodyczności i bałaganu dosięgały nie tylko Przybyszewskiego. Można je było spotkać niemal w każdej recenzji młodopolskich utworów, również autorstwa Reymonta czy Żeromskiego.

<sup>36</sup> S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 150.

<sup>37</sup> Zwrócili na to uwagę badacze, m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, *„Naga dusza” i „epoka mundurów”* oraz D. Siwicka, op. cit., s. 163.

<sup>38</sup> Bohaterem *Krzyku* jest artysta pragnący namalować obraz ulicy, który odda prawdę o ludzkim świecie nie tylko w sferze zjawisk, ale przede wszystkim w wymiarze metafizycznym; który odsłoni zagadkę życia. Aby ogarnąć istotę rzeczywistości, Gasztout musi usłyszeć krzyk, w którym wyrazi się tajemnica bytu, krzyk osoby na granicy śmierci (Przybyszewski dotknął tu, wspomnianego wcześniej, wyostrzonego w modernizmie problemu twórczego wyrażenia tego, co niewyrażalne). W osiągnięciu celu pomaga mu sobowtórowa postać We-ryhy – zabicie go w finale powieści oznacza dla Gasztouta samobójstwo, ale i otwarcie bram

Dopiero jednak Gabriela Matuszek w swej świetnej monografii dokonała wyraźnej rewaloryzacji prozy Przybyszewskiego, zwłaszcza zaś jego dorobku powieściowego, obfitego i interesującego, acz przez krytykę ocenianego nisko. Badaczka, doceniając nowatorstwo formalne utworów mimo wielu ich kompozycyjnych i stylistycznych niedoskonałości, sytuuje je w obrębie realizacji powieści-eksperymentu oraz pierwszych w Europie powieści-dramatów<sup>39</sup>.

Wypowiedzi na temat duszy świadczą o tym, że Przybyszewski traktował ją jako coś istniejącego obiektywnie, a nie jako element retoryki czy metaforyki. Uznanie substancjalności duszy tłumaczyło zaś możliwość odrywania się jej od ciała i wyłaniania w postaci sobowtóra, którego pisarz tak chętnie wprowadzał w obszar swoich utworów. Problem ten nurtował go przez całe życie, skoro rozwinął go jeszcze w ostatniej powieści *Il regno doloroso*, której przedmiotem są m.in. dysputy, czy czarownice wybierają się na sabat *corporaliter et realiter* czy też *in imaginatione et somnio*<sup>40</sup>.

„Naga dusza” przypomina freudowskie id i bergsonowską „jaźń głęboką”; jest tym, co w ludziach pierwotne, żywiołowe, pozbawione upiększeń, „rozebrane” z rozumu i pięciu zmysłów. Idea jej pierwotnego bytowania w wieczności kierowała uwagę ku koncepcji androgynizmu, której rewersem stała się – zwłaszcza w *Pentateuchu* – chuć wraz ze związanym z nią obszarem popędów. Marzenie o jedności jest udziałem bohaterów Przybyszewskiego w jednakowym stopniu co żądza posiadania o naturalistycznym rodowodzie.

## Chuć

*Am Anfang war das Geschlecht* – tak rozpoczyna się napisany po niemiecku poemat *Totenmesse* (1893), pierwszy czysto literacki utwór Przybyszewskiego. *Geschlecht* znaczy przede wszystkim „płeć”, jednak w polskiej wersji tekstu (*Requiem aeternam*), powstałej siedem lat później, autor umieścił bulwersujące, nacechowane ekspresyjnie słowo „chuć”, które

---

nieznanego, w momencie śmierci bohaterowi udaje się bowiem usłyszeć „Ten krzyk” (K 197). W zakresie formalnym *Krzyk* spełnia wymogi powieści personalnej; wszystko, co czytelnik wie o świecie przedstawionym, wynika ze sposobu jego percepcji przez bohatera, który przez wizje i majaki kontaktuje się z własną nieświadomością. Powieść ta, wydana we Lwowie w grudniu 1917 r., nie będzie szerzej omawiana w tej książce, ponieważ nie wiąże się bezpośrednio z jej tematem.

<sup>39</sup> G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski...*, s. 228–233.

<sup>40</sup> O substancjalności duszy świadczyły wreszcie personifikacje, w których doświadczała ona tego samego, co ciało, m.in. fizycznego bólu. „Dusza krwawiła z tysiąca ran” – pisze np. Przybyszewski w *De profundis* (Dp 51). Przekonanie, że dusza, mając kształt podobny do ciała, może ukazywać się jako sobowtór o ciele astralnym, wyrażał wcześniej m.in. Karl Du Prel.

Schopenhauer łączył z metafizyką. Pojęcie to – podobnie jak jego translatorski odpowiednik w języku niemieckim – okazało się problematycznie wieloznaczne<sup>41</sup>.

Na początku była chuć. Nic prócz niej, a wszystko w niej. (Rae 45)

Przez sparafrazowanie prologu Ewangelii św. Jana, a więc postawienie chuci na miejscu Słowa, Przybyszewski zdegradował pierwiastek duchowy (identyfikowany z boskim planem dziejów<sup>42</sup>), do rangi zasady istnienia wynosząc biologię, popęd, chaos. Budując metafizykę płci, nawiązał do mitów początku – głównie greckich i indyjskich, idei kosmogonicznego Erosa orfików oraz pierwszych greckich kosmogonii niemitologicznych<sup>43</sup>. Jak jońscy filozofowie przyrody, pytał o pierwotną materię, o początek i regułę, która wyjaśnia wszystko, o istotę bytu, o arche. Jak Heraklit widział zasadę świata w ogniu, Anaksymander w bezkresie, jako czymś nieskończonym i nieokreślonym, a Anaksymenes w powietrzu, podobnie Przybyszewski dostrzegł ją w chuci. Młodopolski autor rozwinął koncepcje hilozoistów (uznających tożsamość materii i życia) i skonfrontował je z tradycją biblijną, głoszącą prymat pierwiastka duchowego. Kosmogonia Przybyszewskiego jest z pewnością prowokacyjna, nie służy jednak apoteozie erotyzmu i popędowi seksualnego w potocznym, fizjologicznym sensie.

<sup>41</sup> Historia terminu *Geschlecht* daje interesującą lekcję. Jeszcze pod koniec XVIII w. dominowało genealogiczne jego znaczenie: rodzaj (ludzki, gramatyczny) i ród. Słynna encyklopedia Brockhousa w 1893 r. jednoznacznie na pierwszy plan wysuwa już biologiczny sens pojęcia, traktując je jako określenie płci męskiej i żeńskiej (*sexus masculinus* i *sexus femininus*) – dwóch form, różniących się budową narządów płciowych, wyglądem zewnętrznym oraz charakterem i życiem uczuciowym (i to od najmłodszych lat), a także rolą społeczną. U podstaw tego terminu w końcu XIX w. leży więc różnica, podczas gdy początkowo kładło ono nacisk na związek i wspólnotę. Jan Papiór, który w 1990 r. dokonał tłumaczenia poematu *Totenmesse* z wersji niemieckiej (ukazało się nakładem Muzeum im. Jana Kasprzowicza w Inowrocławiu), przełożył *Geschlecht* jako „rodzaj”, błędnie zawężając w ten sposób znaczenie słowa. „Rodzaj” w języku polskim przełomu XIX i XX w. definiowano bowiem wąsko jako „w układach historii naturalnej zbiór gatunków, we wszystkich głównych cechach między sobą zbliżonych” (*Rodzaj* [hasło], [w:] *Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami S. Orgelbranda*, t. 12, Warszawa 1902, s. 630). Przybyszewski również miał problemy terminologiczne. W *Przyczyńku do etyki płci* z 1908 roku (którego fragmenty z drobnymi zmianami włączył później do tomu *Szlakiem duszy polskiej*) mówił o „Płci” dokładnie w takim kontekście, w jakim w *Requiem aeternam* występowała „chuć”. Kilka lat później we wstępie do polskiego wydania *De profundis* pisał: „Chuć czy też płęć – czas by był, by polskie językownictwo raz wreszcie ustaliło metafizyczny termin, który by odpowiadał niemieckiemu *Geschlecht* – francuskiemu *le sexe*” (Warszawa 1922, s. 28).

<sup>42</sup> Zob. W. Gutowski, *Chuć przeciw duszy narodu. O kompleksach polskich i erotyce modernizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1986, s. 61.

<sup>43</sup> O kulturowych konotacjach i źródłach metafizyki chuci pisała G. Matuszek, *Seksualizm i androgynizm. O erotyce w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprzowski” 1990, s. 96–101.

Zgodnie z ontogenezą, wyłożoną w poemacie na wzór naukowej rozprawy, chuć to „wewnętrzny, organiczny, twórczy niepokój”<sup>44</sup>, ciągły ruch, początek istnienia w ogóle i istnienia jednostkowego; to dążenie do osiągnięcia rozkoszy nieskrępowanej ograniczeniami, siła natury czyniąca z zaspokajania popędu płciowego nie tylko najwyższą potrzebę, ale i cel istnienia. „Widzę całą naturę jako apokaliptyczną apoteozę wiecznie drgającego phallosa” – mówi bohater *Requiem aeternam* (Rae 92), sprowadzając chuć do rangi zasady świata.

W procesie ewolucyjnym – zgodnym w zasadzie z koncepcją darwinowską – chuć, czyli byt pierwotny, praelement, dążąc do intensyfikacji rozkoszy i samozadowolenia, tworzyła coraz doskonalsze narządy, organa i formy. Szczyt lubieżności miała osiągnąć z chwilą wytworzenia mózgu i towarzyszących mu pięciu zmysłów, umożliwiających odbieranie każdego wrażenia na kilka sposobów. Aby jeszcze spotęgować intensywność wrażeń, chuć rozszczepiła zmysły, by dostarczały tysiąckrotnej rozkoszy – „Tak się dusza porodziła” (Rae 47). Jednak zamiast wzmagać odczucie przyjemności, dusza zdradziecko zwróciła się przeciwko chuci, nie chcąc służyć niskim instynktom i popędom. Zrywając pępowinę łączącą z matką-chucią, odniosła triumf połowiczny: odsunięta od kosmicznego źródła, zaczęła słabnąć, ginąć<sup>45</sup>. Taką chorą duszą obdarzony jest bohater *Requiem aeternam*.

Ale choć zginąć muszę, kocham tę straszną potężną siłę, co jedyną kosmiczną potęgę zmoęła, ją w siebie wchłonęła, kocham moją duszę, moją wielką umierającą duszę, co mi chuć pożarła, by bez niej umrzeć. (Rae 49)

Chuć w kosmogonicznym ujęciu Przybyszewskiego przypomina *élan vital* Bergsona, pęd o charakterze kosmicznym, a także Platońskiego Erosa, warunkującego ludzkie działanie. To do pewnego stopnia wola życia z filozofii Nietzschego. Chuć ma wreszcie wiele wspólnego z „wolą” w sensie Schopenhauerowskim<sup>46</sup> – jest nieświadomym dążeniem, ślepą siłą, która rządzi człowiekiem bez względu na jego rozumowe pragnienia. We wstępie do wydania *De profundis* z 1929 r. pisarz stwierdza, że całe życie uczuciowe i etyczne podporządkowane jest chuci.

Płeć – cały ten potworny zasób kół, kółek, trybów, które się w sobie zająbiają i ten przyrząd zegarowy tworzą [...], jaki „ludzkim bytem” nazywamy, te koła, kółka [...], te wszystkie nasze namiętności, pragnienia, instynkty: ich szybsze czy też wolniejsze obroty wytwarzają nasze cnoty i zbrodnie, ich nagły przerażający rozmach jest przyczyną naszych ekstaz, upojeń,

<sup>44</sup> A. Hutnikiewicz, *Stanisław Przybyszewski. Legenda i rzeczywistość*, [w:] idem, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976, s. 50.

<sup>45</sup> Por. E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”*, s. 51.

<sup>46</sup> Na tę ostatnią zbieżność badacze wskazywali najczęściej, m.in. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969; M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*, „Teksty” 1974, z. 2, s. 25–35.

wniebowzięć lub piekłowzięć, ale nie byłoby ruchu ani rozpędu, ani obrotu, gdyby nie było napędowego głównego koła, jakim jest Płec [...]. (Dp 29)

Bohaterowie Przybyszewskiego nie potrafią przeciwstawić się tej sile; są zdeterminowani na sposób naturalistyczny, pragnienie intensyfikacji doznań jest nieuniknione.

Najbardziej typowym dzieckiem natury jest Eryk Falk (*Homo sapiens*). Kierują nim żądze i namiętności. Uwodzi młodą, niedoświadczoną Maryt i doprowadza do jej samobójstwa, dając upust podświadomym popędom. Nie potrafi zrozumieć siły, która pcha go ku dziewczynie, i nie może nad nią zapanować.

A więc jest narzędziem jakiejś istoty czy woli, której nie zna, a która niemniej jest w nim czynna, robi z nim, co jej się podoba [...], a mózg musi przy tym wykonywać czynności pomocnicze [...].

Jeżeli np. teraz Maryt uwiedzie, to nie będzie jego winą. Zupełnie nie! On musi robić to, co nieznanne X w nim mu robić każe. (Hs II, 106)

Na początku była podstępna, złośliwa, chochlikowata natura... [...] Ja nie wiem, czym jestem! [...] Widzę, że moje ruchy wykonują jakieś procesa w moich narządach płciowych – ot! i stało się! Co się stało? Nieszczęście! Nieszczęście! Kto to zrobił? Ja? Ja? Kto jestem Ja? Czym jestem? (Hs III, 38–39)

Eryk nie wie, czy kierujący nim imperatyw tkwi w pokładach pękniętej psychiki, jest sygnaturą natury i animalnym dziedzictwem („wszyscy są zwierzętami” – orzeka, komentując grafiki uwielbianego Goi)<sup>47</sup>, czy też ma proveniencję boską, której bohater rzuca wyzwanie („Zobaczy, kto silniejszy – on, lub też ukrzyżowany Rabbi!”; Hs II, 32). Zawarte w tych wątpliwościach pytanie o człowieczą konstytucję i podmiotowość nadaje tytułowi cyklu powieściowego odcień ironii. *Homo sapiens*, którego rozum ustępuje przed popędem? W oksymoroniczności tej propozycji kryje się głęboka dekonstrukcja tożsamości i jednostkowości, o konsekwencjach ważkich dla całego modernizmu. Obrazowym *pendant* chuci jest w trylogii – co zauważyła G. Matuszek – poczucie porwania przez wir<sup>48</sup>. Obezwładniające nurty erotycznego malstromu (słowo to pojawia się w tytule części trzeciej) wciągają, zaprzepaszczają, niszczą i dezintegrują.

Popędowe, niskie, zatracenińcze elementy uczucia zostały także podkreślone w obrazie kazirodczej miłości w *De profundis*.

<sup>47</sup> Autor wielokrotnie akcentuje w powieści podobieństwo Falka do zwierzęcia działającego pod wpływem instynktów i bodźców płynących z nieświadomości. Uwagi na ten temat zob. podrozdział *Erotyczne bestiarium*.

<sup>48</sup> G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski...*, s. 252.

Coś rzuciło ich na siebie. Przepadli, ginęli w tej głuchej, niemej chuci krwi. Na oślepie rzucili się w wiry [podkr. – K.B.] i zatory rozpiętej ekstazy lubieży. (Dp 67)

Agaj i jej brat ulegają sterującej nimi potężnej potrzebie bez oglądania się na normy moralne. Pożądamy na sposób animalistyczny i aż do samozniszczenia – w finale poematu popełniają samobójstwo, rzucając się w morze, łącząc na powrót z naturą.

Ekspansja chuci przekształca miłość w walkę, zgodnie z prawami natury, która tworzy po to, by unicestwiać<sup>49</sup>. Potrzeba intensyfikacji doznań wywołuje emocje niszczące i rodzi agresję przechodzącą w sadyzm. Agaj „zębami szarpała skórę na jego [brata] szyi, wgrzyła się palcami w jego piersi” (Dp 49), „drgała i wpiła się kurczowo oburącz w jego włosy” (Dp 100). On „gryzł ją, błędził rozpalonemi usty po jej piersiach” (Dp 100). Nawet spojrzenie jest rodzajem gwałtu: „wgrzebywał się oczyma w jej oczy” (Dp 55), „wzórła się złymi, nienawistnymi oczyma” (Dp 89). Bohaterowie drżą w konwulsjach rozkoszy i cierpienia, kaleczą ciało własne i partnera. Narrator *Requiem aeternam* spowiada się: „objąłem żelaznymi kleszczami Twoją szyję, wessałem się rozpalonymi ustami w Twoją pierś dziewiczą i piję z Twoich żył mleko matczyne z krwią zmieszane” (Rae 81). Ada Karska snuje przed Bieleckim następującą fantazję erotyczną: „[...] skrępowałabym pana powrozami, żebyś się ruszać nie mógł – oczywiście nagiego... [...] Tylko niech pan sobie wystawi, że pan nawet by drgnąć nie mógł, a ja tak zbożnie, spokojnie i z taką głęboką powagą zapuszczam ostry pług moich palców w skórę pańską i uprawiam pracowicie ten kawałek żyjącej gleby, począwszy od szyi, po całą piersi” (Mc I, 117).

Związki miłosne to bolesne zbliżenia i rozstania wyrażane przez motywy rozpadu, dezintegracji, zatracenia. Życie bohaterów to terytorium instynktownych odruchów, dręczących fantazmatów, dowodzących panowania chuci rzeczywistych i imaginacyjnych zachowań orgiastycznych (w jakich ginie podmiotowość i zacierają się granice między pożerającymi i pożeranymi), wampirycznych, sadomasochistycznych i nekrofilskich.

Wyodrębniając dwa komponenty, na jakie rozszczepiła się chuć – mózg, który jest narzędziem świadomości, kategoryzuje rzeczywistość, formułuje pojęcia i idee, tworzy moralność, oraz duszę, będącą „strumieniem nieświadomego”<sup>50</sup> i łączącą jednostkę z kosmiczną siłą libido – Przybyszewski zilustrował nierozstrzygalny konflikt: chuć buntuje się przeciwko rygorom, jakie zaostrza możliwy dzięki niej rozwój gatunku, oznaczający przyrost świadomości, a tym samym hamowanie potrzeb płciowych przez zasady społeczne

<sup>49</sup> Zob. konstatacje W. Gutowskiego w książce *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 63.



i etyczne<sup>51</sup>. Siła natury walczy z mieszczańską kulturą represjonującą popędy utożsamiane z grzechem, perwersją lub buntem. Jakiś czas później to samo dobitniej sformułuje Freud, definiując kulturę „jako źródło cierpień”. Przybyszewski wskazuje konkretny moment, w którym napięcie między potrzebą realizacji popędów a zakazami kultury zaczęło narastać – było nim zaszczerpienie judaizmu<sup>52</sup>. Wcześniej płodność i rozkosz były oznaką witalności, spontaniczności i pełni życia, łączoną z kultem, religijnością. Aby ucywilizować Płeć, włączyć ją w rytm życia społecznego, dusza – nie mogąc całkowicie wyeliminować potrzeb libidalnych – konstruuje iluzje służące doborowi płciowemu. Sprawia, że omamiony złudą piękna i dobra męczyzna ulega uwodzącej go kobiecie przekonany, że sam świadomie ją wybrał. To miłosne uwnioślenie usprawiedliwia potrzeby ciała wartościami etycznymi.

Żyje wprawdzie [dusza] – żyje jeszcze treścią siły, którą pożarła, przetwarza jeszcze w sobie środki, które do doboru płciowego służą, może jeszcze upajać się obrazami, które żądze drażnią, może w sobie wywołać ekstazę śmiesznego okłamywania się chuci, co mniema, że może kobietę stopić w sobie [...]. (Rae 48)

Dlatego Przybyszewski nazywa chuć naturą, „która się miłością jako środkiem posługuje”<sup>53</sup>. Powtarza tu myśl patrona młodopolskiego spojrzenia na erotyzm – Artura Schopenhauera, który mówił o miłości jako o masce, pod jaką natura ukrywa cel przedłużenia gatunku. Wojciech Gutowski zauważył, że właśnie ze sprzeczności między Płcią rozkiełznaną, żywiołową a Płcią uspołecznioną, pozbawioną pierwotnej instynktowności, zrodziła się w obyczajowości mieszczańskiej opozycja: erotoman, degenerat – normalny, zdrowy. Staje się ona najbardziej wyraźna w sferze przeżyć erotycznych, w której „chuć i kobieta biorą odwet za skrępowanie instynktów i ograniczenie rozkoszy”<sup>54</sup>.

Poddawanie się namiętnościom, kult Płci nie oznacza u Przybyszewskiego aprobaty dla postaw hedonistycznych. Wręcz przeciwnie, w tym objawie dekadentyzmu autor *Requiem aeternam* dostrzegał niebezpieczeństwo dla jednostki twórczej, której życie mogło sprowadzić się jedynie do szukania środków odurzających. Akt seksualny nie ma charakteru radosnych, upojnych bachanaliów, nie jest dla bohaterów ucieczką od rzeczywistości i świadomym szukaniem przyjemności, lecz przymusem. Indywiduum staje się

<sup>51</sup> Zob. T. Walas, *Stanisław Przybyszewski a dekadentyzm*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 59.

<sup>52</sup> „Piękną i świętą była potęga płci, pięknym i świętym akt sam dla ludów nieskażonych jeszcze moralną kiłą judaizmu” – pisał w *Przyczynku do etyki płci* („Nasz Kraj” 1908, z. 9, s. 167).

<sup>53</sup> S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 69.

<sup>54</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 66–67.

ofiara „totalitaryzmu natury”<sup>55</sup>. Hegemonia Płci sprawia, że miłość jest doświadczeniem tragicznym i niszczącym, ponieważ dezintegruje osobowość człowieka, szamoczącego się między porywami płciowymi a regułami kultury. „Ja” zostaje więc zniewolone przez ograniczenia społeczne, które gwałci, zaspokajając swe żądze, a przede wszystkim przez fatum determinujące całą przyrodę<sup>56</sup>. Ewentualne odrzucenie norm zbiorowych, konstytuujących i definiujących jednostkę, oznaczałoby natomiast pograżenie się w chaosie. W związku z tym Przybyszewski odrzucał moralne wartościowanie czynów ludzkich, ponieważ byłoby ono równoznaczne z wartościowaniem natury. Można tu niewątpliwie odnaleźć ślady poglądów Nietzschego, kwestionującego odpowiedzialność człowieka za swe postępowanie i mówiącego o występującej w życiu konieczności, której nie utożsamiał z żadną regularnością procesów, lecz raczej z fatum (losem), czyli zespołem warunków zastanych i determinujących aktywność jednostki<sup>57</sup>.

Skoro „ja” jest tylko automatem sterowanym przez chuć, nie może być mowy o jakiegokolwiek więzi emocjonalnej między uczestnikami seksualnego spotkania. Mimo chwilowego posiadania upragnionego partnera, żaden ze związków nie jest spełniony. Kochankowie szukają ekstatycznych doznań, ocierając się o cierpienie i rozpacz; potrzebują rozkoszy wykraczającej poza granice moralności i przyplacają to upadkiem lub śmiercią (jak Falk i bohater *De profundis*), ponieważ uświadamiają sobie, że są jedynie składnikiem irracjonalnego pędu, kształtowanym i określanym przez popędy (bywa też, że nie mogą znieść społecznych konsekwencji własnych postępków).

Proces deprecjacji i wyparcia płci jako tego, co poniżające i wstydlive, można zaobserwować w postawie matki narratora-bohatera *Requiem aeternam*, którego losy stanowią swoiste *exemplum* dla otwierającej poemat ontogenezy z naczelnym konfliktem chuci i mózgu.

Ów bohater-narrator wiąże dręczący go rozłam między chucią a duszą z nieudanym pożyciem seksualnym rodziców, zwłaszcza z momentem swego poczęcia. Według niego podłożem tych problemów małżeńskich były dysproporcje społeczne: matka, katoliczka ze zubożałej arystokratycznej rodziny, poślubiła bowiem prostego protestanckiego chłopca, zdolnego zapewnić jej finansowo zadowalającą egzystencję. Związek ten – nie będący nawet mezaliansem, bo zawarty bez miłości („Ojca nie kochała” – informuje narrator; Rae 61) – przyplaciła pocuciem zaprzędania siebie, swego wysokiego pochodzenia i swych ideałów. Urodę, delikatność, dumę rodową, szacunek dla wartości duchowych oddała człowiekowi nieokrzesanemu, oszczędnemu, stworzonemu po to, by pracować i przestrzegać ustanowionych przez

<sup>55</sup> Ibidem, s. 99.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 99-100.

<sup>57</sup> Z. Kuderowicz, *Nietzsche*, Warszawa 1979, s. 69-103.

jej warstwę praw. Współżycie fizyczne traktowała jak gwałt dokonany na jej ciele i duszy, upokarzający, wywołujący wstręt i obrzydzenie. W takim „brudzie” i niechęci do partnera spłodzony został bohater.

Zmuszona do wypełniania obowiązku małżeńskiego bez pożądania, nie mogąc cieszyć się seksem z brutalnym chłopem, matka podczas zbliżenia zamieniała się w kukłę. Zaczęła pogardzać tym, co cielesne. Wmówiła sobie, że nie potrzebuje namiętności i żaru, a w ramach rekompensaty rozbudowała życie wewnętrzne, szukając czegoś „tkliwego, czystego, wniebowziętego i bezpłciowego” (Rae 62). Osiągnięcie bezpłciowości okazało się jednak niemożliwe – stłamszona płeć dopomina się o swoje prawa, wywołując neurozy.

„Martwą chuć” dziedziczy po matce narrator, a efektem tej „schedy” jest agresja wobec kobiet i niemożność zbudowania trwałego związku. W połączeniu z piętnem mieszanego pochodzenia – skutkującym rozdarciem psychicznym między odmiennymi postawami wobec życia reprezentowanymi przez oboje rodziców – spadek ten dezintegruje osobowość bohatera. „Nigdy nie było we mnie ani miłości, ani skupienia. Jestem wyrazem odśrodkowiska, wyrazem zniszczenia i rozwiązania” – diagnozuje sam siebie (Rae 64)<sup>58</sup>. Niczym typowy dekadent utracił wiarę nie tylko w naukę i religię, ale i we wszelkie wartości. Cierpi na zanik woli, choć przypisuje sobie nieograniczone możliwości kreacji i destrukcji, jak przystało na jednostkę, która jest syntezą Chrystusa i Szatana.

By potwierdzić swą męskość, zamierza pobudzać w sobie „martwą chuć”, nurzać się w niej. Dlatego akt seksualny pojmuje jako szal, krzyk, ranienie się i pożeranie. Miarą intensywności doznań jest uczucie bólu, bez którego nie ma rozkoszy. „[...] każdy stan mej duszy bólem i rozkoszą zarazem” – stwierdza bohater. – „Zaledwie odczuwam delikatne podrażnienie rozkoszy, a już tętni i wali młotem ból, aż nagle rozgrywa się cała orgia, w której rozkosz obłądem się staje w jadowitych kąsaniach bólu [...]” (Rae 64). Szaleństwo i chorobliwość relacji miłosnych odsłania w słowach skierowanych do kochanki: „[...] rzucam się na Ciebie, nie chcę nic czuć prócz bladej gorączki twych członków, nic słyszeć, jeno wściekłą pogoń mej krwi, i nie chcę mieć innego wrażenia, prócz tego rozpalonego, szpilującego bólu naszego delirium miłości” (Rae 67; podkr. K.B.).

Ale bohaterowi idzie o coś więcej niż doznania zmysłowe. Paradoksalnie, kontakt cielesny ma doprowadzić go do „bezcielesności”, umożliwić osiągnięcie androgynii i powrót do prajedni, z której wszystko powstało; ma go przywrócić transcendencji. Tyle że cel nie zostaje osiągnięty, ponieważ kochanka nigdy nie spełnia duchowych oczekiwań mężczyzny. Gdy dla niego

<sup>58</sup> Na temat rozchwianej tożsamości bohatera por. uwagi G. Matuszek w książce *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*, s. 176–177.

akt seksualny jest szansą na odbudowanie jedności i przeniknięcie zagadki istnienia, ona widzi w nim jedynie sposób przedłużenia gatunku. Patrząc na ciało kochanki ułożone bezwstydnie z pożądania, bohater *Requiem aeternam* uświadamia sobie tę prawdę i przerywa zbliżenie. „Twe łono matczyne Cię oszukało – innego męża trzeba ci było odnaleźć, instynkty Twe płciowe ku innemu zwrócić” – śmieje się cynicznie (Rae 61). Dlatego jego stosunek do kobiecości nosi znamiona ambiwalencji; rozpięty jest między uwielbieniem a szyderstwem i nienawiścią. Własne cierpienie i niespełnienie oraz pogarda dla tej, która wikła go w cielesność, uświadamiają mu niemożność porozumienia i brak więzi z partnerką. „Czego pragniesz? czego chcesz ode mnie? Niczego ci dać nie mogę – co wiąże nas razem? – nie wiem nawet, co mam z Tobą począć!” – monologuje (Rae 67–68).

O sile odrzucenia kochanki świadczy scena, w której ogarnięty halucynacjami bohater widzi ją martwą, leżącą na katafalku w świetle gromnic. Na jej twarzy dostrzega przerażający lubieżny uśmiech, który wyzwała w nim pokłady sadyzmu. Mężczyzna szarpie i kąsa trupa, wreszcie z krwawą pianą na ustach wgrzyza się w pierś – istotę kobiecości.

Symbolicznie uśmiercając kochankę w wyobraźni, co jest reakcją na niemożność zintegrowania jej z wewnętrznym obrazem animy, bohater daje dowód niemocy w uporaniu się z „martwą chucią”. W jego wizji kobieta unosi się w trumnie i uderza go w klatkę piersiową, aż siła ciosu odrzuca go daleko w tył. Chuci – wulkanu sił podświadomych – nie da się oswoić, podporządkować wyższemu celom duchowym czy rozumowym, a scena przy katafalku jest rodzajem odprawionej nad własną seksualnością „mszy żałobnej”, odśpiewaniem jej *requiem aeternam*<sup>59</sup>.

Nieprzyłączenie utraconego pierwiastka żeńskiego oznacza niemożność zintegrowania własnej jaźni, a więc odczuwania harmonii i pełni. Porażka w zmaganiach z chucią prowadzi obdarzonego nadmierną świadomością bohatera do decyzji samobójczej. Konotowana przez nią wizja mszy w wiejskim kościele także kończy się triumfem nieokiełznanej seksualności. Gdy podmiot, modląc się z wiernymi o zachowanie przed zarazą, ma przyjmując ostatnią komunię świętą, z rozdartego nieba – niczym Bóg podczas chrztu Chrystusa w wodach Jordanu – wyłania się w oparach siarki „apokaliptyczna nierządnicą” Astarte (Rae 91). Bohater czuje szatański, rozpustny pocałunek śmierci tej patronki onanistów, pederastów, prostytuujących się i oddających kontaktom kazirodczym, a jednocześnie powtarza ostatnie słowa Chrystusa na krzyżu: *Eli, Eli lamma sabacthani...* (Rae 92). Jezusową mękę

<sup>59</sup> G. Matuszek zastanawia się, że „msza żałobna” może być odprawiana za bohatera wybierającego w finale poematu samobójczą śmierć, za zmarłą kochankę, za „martwą chuć”, ale też za niemożność przeżycia miłości i odrzucenia więzów cielesności. Zob. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski...*, s. 179. Por. też uwagi badaczki o integracji jaźni w art. *Seksualizm i androgynizm*.

służącą zbawieniu ludzkości sprowadza do cierpienia, jakiego sam doznaje dręczony przez seksualne majaki. Jest w tym i tragizm, i szarganie świętości. Słowa konającego Chrystusa w ustach popadającego w histerię bohatera świadczą – jak interesująco skonstatował Wojciech Gutowski – „o absurdzie jednostkowego wysiłku przebóstwienia instynktów, wskazując też na słabość religijnych wzorów zbawienia wobec totalności natury-płci”<sup>60</sup>.

Do zbliżenia cielesnego prowokują zatem nakazy natury, ale i nadzieja na odtworzenie jedni gwarantującej *iluminatio*. Zgodnie z koncepcją Schopenhauera miłość jest twórcza dla gatunku, jednak niszczy poszczególne indywidua. Z tego powodu nie może być wolna od cierpienia. Ale – jak zauważył Paweł Dybel – bohaterowi *Requiem aeternam* cierpienia wywołane walką z „martwą chucią” umożliwiają bycie artystą, źródłem kreatywności są bowiem głębokie sprzeczności przysparzające bólu<sup>61</sup>. Podobne przekonanie o uwikłaniu w płęć, której właściwościami są zarówno niszczenie, jak i kreacja, Przybyszewski wyraził w esejach *Z psychologii jednostki twórczej*.

Warto zwrócić uwagę, że mimo leksykalnych wahań, widocznych w rezygnacji z nacechowanego emocjonalnie rzeczownika „chuć” dla wyciszonej „płci” (do której zmytygowały pisarza z pewnością ataki społeczne i nieporozumienia interpretacyjne), desygnat pozostał ten sam. Chuć/Płęć to warunek i pierwsza przyczyna rozwoju świata, kosmiczna i twórcza potęga, z której wywodzi się wszystko, co istnieje w wymiarze fizykalnym i duchowym. Zespolenie erosa z mistyką, życia z metafizyką. Ontogeneza przedstawiona literacko już na początku drogi twórczej Przybyszewskiego po latach zyskała po prostu swą dyskursywną wykładnię w postaci *Przyczynku do etyki płci*. W tekście opublikowanym na łamach „Naszego Kraju” pisarz powtórzył najważniejsze rozpoznania i twórczo – acz konsekwentnie – rozwinął swą myśl. Po raz pierwszy uwypuklił m.in. rolę miłości, widząc w niej pierwiastek boski: „Duch święty wstąpił w Płęć i tak Płęć poczęła Miłość” – pisał, nawiązując do biblijnej tradycji Niepokalanego Poczęcia<sup>62</sup>. Płęć jeszcze wyraźniej zyskała uwniosłającą sankcję świętości<sup>63</sup>. Włączona została poza tym w klasyczną triadę dobro – piękno – prawda: „jest płęć [...] w najwyższym stopniu moralną, a objawienia jej są moralne, bo są emanacją piękna”<sup>64</sup>. Autentyczność i nieskrępowanie (prawda), z jaką realizuje się Płęć, wpisują biologiczny, witalny żywioł w hierarchię etyczną i estetyczną. Najbardziej nośna znaczeniowo konkluzja

<sup>60</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 77.

<sup>61</sup> P. Dybel, *Literatura jako histeria. O „Requiem aeternam” Stanisława Przybyszewskiego*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 5, s. 128–132.

<sup>62</sup> S. Przybyszewski, *Przyczynku do etyki płci*, s. 165.

<sup>63</sup> Por. uwagi na ten temat w: G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski...*, s. 81.

<sup>64</sup> S. Przybyszewski, *Przyczynku do etyki płci*, s. 167. O idei piękna i prawdy w kontekście popędu płciowego por. G. Matuszek, *Seksualizm i androgynizm...*, s. 99–100 oraz eadem, *Stanisław Przybyszewski...*, s. 82.

dotyczy jednak związków chuci i Dwój-Jedni: „[...] jest Płeć androgynicznym Ojcem i Matką tego, co jest, było i będzie”<sup>65</sup>. W ten nieoczekiwany sposób spaja Przybyszewski dwa pierwiastki, rozpatrywane przez badaczy jego twórczości jako antagonistyczne. Płeć, a więc i zbliżenie seksualne, wiedzie bowiem ku świętości i staje się gwarantem odbudowania pierwotnej pełni. Dzięki zbliżeniu fizycznemu „człowiek boski i metafizyczny pierwiastek w sobie odnajduje”<sup>66</sup>. Pisarz finalnie aprobuje instynkt i akt płciowy jako niezbywalne i wartościotwórcze punkty egzystencjalnej struktury, choć w bohaterach jego utworów (przede wszystkim wczesnych) niejednokrotnie wywołują one lęk.

## Fatum

Rozpoczynając, wypada powtórzyć ustalenia wcześniejsze: podstawowym czynnikiem determinującym życie bohaterów Przybyszewskiego jest chuć, uwniosłajaco traktowana co prawda jako metafizyczna zasada świata, ale operująca aparatem instynktów, realizujących prawa gatunku i unicestwiających indywiduum. Do uzależnienia człowieka od natury i biologii powrócimy w rozdziale *Miłość a moralność*, teraz pozostaje jeszcze uzupełnić problem determinizmu o inne jego przejawy obecne w twórczości Przybyszewskiego, głównie w dramatach i powieściach.

Obok chuci, bliskiej Schopenhauerowskiej ślepej woli, postaciami kieruje bowiem jeszcze inna siła wyższa stojąca poza nimi – fatum. Nadrzędnym motorem zdarzeń jest przeznaczenie, z którego bohaterowie doskonale zdają sobie sprawę. Dotyka ono także – a może przede wszystkim – sfery uczuć. Przybyszewski splótł przy tym dwa źródła tragizmu – ludzkie afekty oraz konieczność, los – które w dramacie romantycznym funkcjonowały niezależnie od siebie. I nawet namiętności poddał dyktatowi przeznaczenia.

Falk, dziecko natury z powieści *Homo sapiens*, nie potrafi oprzeć się pokusie zobaczenia Izy, narzeczonej przyjaciela.

Wyszedł na ulicę. Coś pchało go pójść do niej, raz jeszcze ją zobaczyć, chłonać powietrze, którym oddychała, raz jeszcze pić czar, który wokół promieniował. (Hs I, 50; podkr. K.B.)

Potrafi racjonalnie wytłumaczyć sobie, że nie powinien dążyć do spotkania z kobietą należącą do innego mężczyzny, ale jednocześnie ma poczucie,

<sup>65</sup> S. Przybyszewski, *Przyczynek do etyki płci*, s. 166.

<sup>66</sup> Ibidem.

że ktoś lub coś zaburza jasność jego myśli i krępuje jego wolę. Nie rozumie natury tej siły. „Wytlumaczcie mi teraz, co się dzieje w mojej duszy, macie przecież taką moc psychologicznych prawideł i regulek. Proszę bardzo! wytłumaczcie mi to!” (Hs I, 48) – ironizuje z ograniczeń ludzkiego poznania. Dość szybko orientuje się, że to nieubłagana konieczność związała go z Izą.

Pani stała się moim przeznaczeniem, pani stała się moją – zachłysnął się – zgubą... (Hs I, 124)

Podobne wątpliwości ma Iza:

[...] była niespokojna, słuchała z roztargnieniem. Jak to nagle nią owładnęło? Jak mogła to zrobić? Oddać się Falkowi... (Hs I, 74)

Komplikujące się w miarę rozwoju fabuły postępowanie Falka wywołuje w nim schizofreniczne rozdarcie, poczucie ciągłej obecności *alter ego*<sup>67</sup>, spójone z niedającym się ukoić niepokojem:

[...] lękam się przed tym obcym człowiekiem we mnie... A tak, tak, jest coś we mnie obcego, czego nie znam, a przed czym mam śmiertelny strach. (Hs III, 30)

Poddanie się przeznaczeniu jest zatem tak dogłębne, że traci się nawet poczucie rzeczywistości i ciągłości wydarzeń. Wszystko dokonuje się poza ludzkim wyborem.

Zdradziłam, zdradziłam – co to jest? Co to znaczy? [pyta Irena siebie i swojego kochanka Przesławskiego w *Złotym runie*] – Wiesz, ja będę szczerą [...]. Ja sobie wystawić tego nie mogę, że go [swojego męża Gustawa] już zdradziłam... (Zr 232)

Bohaterowie utworów Przybyszewskiego nie czują się panami swej woli. Doświadczają nieznaney siły, która kieruje ich czynami i której muszą ulec. W drugiej części *Homo sapiens* Maryt poddaje się niszczącemu uczuciu do Falka, ponieważ wie, że nie sposób walczyć z losem.

Wszystko było jej obojętne. Ponad sobą czuła jakieś straszne, głuche i bolesne przeznaczenie, obłok, co straszliwą ulewą gradu miał na nią spaść... (Hs II, 69)

---

<sup>67</sup> Por. I. Filipczak, *Eryk Falk – geniusz zła czy obłąkany neurastenik?* („*Homo sapiens*” Stanisława Przybyszewskiego), „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, z. 7, s. 305.

Bohaterowie w najmniejszym stopniu nie decydują o swej miłości. Nie wybierają nawet sami kochanków. Mężczyzna i kobieta już podczas pierwszego spotkania widzą w sobie miłosnych partnerów i zaczynają siebie pożądać. Nie na mocy autonomicznej decyzji czy autentycznej inklinacji, lecz dlatego że kieruje nimi wewnętrzny, nierozpoznany imperatyw. Nie istnieje etap znajomości czy przyjaźni, stopniowo przeradzającej się w głębsze uczucie, a walory osobowościowe nie mają znaczenia dla wzajemnej fascynacji. Dlatego też postacie Przybyszewskiego właściwie nie są zindywidualizowane, nieznacznie różnią je wyłącznie losy, w których jednakowi powtarzają się namiętność i cierpienie miłosne. W ten sposób autor stara się nadać konfliktowi człowieka z przeznaczeniem uniwersalną miarę. Postacie są marionetkami uprawianymi w ruch przez siły wyższe, a miejsca akcji – konwencjonalne.

Fatum greckie – jak wyjaśniał Schopenhauer – jest ukrytą koniecznością, która może zostać człowiekowi odsłonięta w przepowiedni, we wróżbie lub we śnie. U Przybyszewskiego bohaterowie z góry wiedzą, jaki los ich czeka. I nie spodziewają się niczego dobrego, ponieważ – jak mówi rezonujący Ruszczyk – „koła przeznaczenia miażdżą ludzi jak ten święty wóz indyjski... To piekielna rzecz – przeznaczenie” (Zr 181). Przeznaczenie jest więc czymś skrajnie różnym od Opatrzności, której zadaniem jest otwieranie nad człowiekiem czegoś w rodzaju parasola ochronnego.

Król z poematu *Nad morzem* przeczuwa zagładę, jaka spadnie na jego lud, gdy przeklnie słońce dla niewolnicy z kraju cieni. Henryk Orzelski określa siebie „śmiesznym n a r z ę d z i e m obłąkańczej zemsty” (Mśc 70; podkr. K.B.), dokonanej przez Izę Szelutę na ukochanym (*Mściciel*). Przesławski i Irena orientują się, że idą w przepaść i że wiadomość o ich romansie zniszczy męża Ireny, Gustawa (*Złote runo*).

#### PRZESŁAWSKI

Jestem ostatni łotr, że to robię, co robię, że ciągnę cię w przepaść – ale kocham cię – takie jest życie! (Zr 198–199)

#### IRENA

Zygmunt! Lękam się, boję się, my go [Gustawa] zabijemy... (Zr 228)

W wypadku dramatów katastrofa wisi w powietrzu już w momencie podniesienia kurtyny. Kolejne sceny są tylko oczekiwaniem na dopełnienie nieuniknionego. Postacie antycypują w swych wypowiedziach mające nadejść nieszczęście, mówiąc aluzyjnie lub dzieląc się z innymi – i z widzem – swymi przeczuciami. W *Złotym runie* już w pierwszej rozmowie z Rembowskiem Ruszczyk wspomina niejasno o niszczeniu cudzego życia, co będzie wstępem do odsłonięcia wielu rodzinnych tajemnic, a precyzyjniej – ciągu zdrad. W początkowej scenie *Śniegu* Bronka wyznaje, że dręczy ją „jakieś nieuchwytnie uczucie lęku” (Ś 29) związane z Ewą, która okaże się kochanką



jej męża. Hanka z *Godów życia* w pierwszej scenie dramatu tłumaczy muzykowi Janocie, że jego gra na skrzypcach porusza jej duszę i gwałci myśli, co znajdzie przewrotny ciąg dalszy w rzeczywistym gwałcie, jakiego dokona na dziewczynie Janota. *Matkę* otwierają następujące słowa tytułowej bohaterki oczekującej powrotu syna, praktykującego od 10 lat w belgijskich fabrykach: „Teraz za chwilę Konrad przyjechać musi. Tak się czegoś lękam. Gdyby się tylko, na Boga, nie dowiedział...” (M 11).

Niepokój, oczekiwanie katastrofy i nadejścia złego losu to elementy budowania nastroju, zaczerpnięte – jak już ponad pół wieku temu zauważyła Irena Sławińska – z osiągnięć Maeterlincka<sup>68</sup>. Właśnie do nastroju ogranicza się często tragizm dramatów Przybyszewskiego.

Jeszcze do drugiej połowy XIX w. tragizm oznaczał aktywną walkę z losem, przeciwstawianie się konieczności, ukrytemu porządkowi. Poszerzenie tego pojęcia nastąpiło za sprawą Ibsena, który wskazał na konflikty tragiczne tkwiące w życiu rodzinnym oraz relacjach jednostki ze społeczeństwem. Czerpiący z dramatu Ibsena Maeterlinck poszedł jeszcze dalej – rezygnując z realizmu, interpretował tragizm nie jako mierzenie się człowieka z przeznaczeniem, lecz przyjmowanie i przeżywanie tego, co przynosi los, poddawanie się (najczęściej w cierpieniu) tajemniczej sile. Akcent został więc przeniesiony z dramatu zdarzeń na dramat przeżyć wewnętrznych<sup>69</sup>. Podobnie jest u Przybyszewskiego. Bohaterowie, jeden bądź kilku, znaleźli się na życiowym zakręcie już w przedakcji. W samym utworze tajemnica z przeszłości zostaje tylko odkryta i oddziałuje na postaci, prowadząc do katastrofy. W pierwszym akcie *Dla szczęścia* Helena, przeglądając listy Mlickiego, odkrywa, że została przez niego zdradzona. Cierpi tym bardziej, że trzy lata wcześniej opuściła rodziców, by pozostawać z nim w nieformalnym związku, czym naraziła się na ludzką obmowę i skazała na odsunięcie na margines społeczeństwa. Narzędziem przeznaczenia jest w tym dramacie potęga *femme fatale*, której mężczyzna nie jest zdolny pokonać. Mlicki musi ulec niszczącemu urokowi Olgi, chociaż przyjaciel Żdźarski uprzedza go, że Helena odbierze sobie życie, jeśli zostanie porzucona. Ponura przepowiednia oczywiście się spełnia – kulminacyjną sceną tragedii jest wniesienie trumny z ciałem Heleny do domowego gniazdko Mlickiego i Olgi.

Podobny schemat zastosował Przybyszewski w *Śniegu*, gdzie fatalistyczny charakter ma związek Tadeusza i Ewy. Bohater, poślubiwszy Bronkę, przy której próbuje znaleźć ukojenie dla zbolełej duszy, ulega wpływom dawnej kochanki, gdy tylko widzi ją ponownie. „Leci w ogień jak ćma” (Ś 62), pchany siłą instynktów i przeznaczenia. Spala się w niszczącym związku

<sup>68</sup> Zob. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948, s. 44–45.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 31.

z demoniczną kobietą, dającą mu tylko ból i tęsknotę, a swym odejściem popycha żonę do samobójstwa.

Mimo przeświadczenia o negatywnych następstwach miłości bohaterowie nie potrafią stłumić w sobie uczucia i zmierzają ku nieuchronnej katastrofie. Przeznaczenie szykuje im same nieszczęścia i prowadzi do zguby ich najbliższych. Przybyszewskiego interesuje, w jaki sposób człowiek może się uporać z ciężarem przeznaczenia. Najistotniejsze jest u niego dochodzenie do prawdy o sobie i problem odpowiedzialności za krzywdę wyrządzoną innym. Rozdarcie nerwowe zostaje wprowadzone do dramatu za pomocą postaci rezonerów. Komentują oni – na wzór greckiego chóru – postępowanie miotanych namiętnościami bohaterów, radzą im i odradzają, wreszcie wypowiadają prawdy ogólne, z którymi polemizować już nie sposób. I tak projekcją przemyśleń i wątpliwości Mlickiego jest Źdzarski (*Dla szczęścia*), obok Rembowskiego pojawia się Ruszczyk (*Złote runo*), a Konradowi towarzyszy Przyjaciel (*Matka*)<sup>70</sup>.

Wyślannikiem losu, medium przeznaczenia bywa postać symboliczna. W *Złotym runie* Nieznajomy wchodzi niespodziewanie na scenę i nastawia zegar na godzinę nieszczęścia, a po chwili Irena wyznaje, że oddała się Przesławskiemu, co popycha jej męża do samobójstwa. W *Śniegu* Makryna zwiastuje samobójczą śmierć Bronki; zjawienie się w *Ślubach* Czerwonej Krystyny z włosami w barwach ognia i złymi zielonymi oczami jest zapowiedzią przybycia Krzyckiego, a wraz z tym odnowienia ran po dawnych miłościach bohaterki dramatu. Narrator poematu *Z cyklu Wigilii* widzi w swym rywalu nie osobę, lecz „ucieleśnioną moc czegoś nieosobistego, [...] narzędzie jakiejś potęgi, która [...] wszystkich w uwięzi trzymała” (W 198).

Postaci Przybyszewskiego – podobnie jak wcześniej Maeterlincka i w mniejszym stopniu Ibsena – nie kształtują same własnego losu. Rezygnacja i pogląd, że „przeznaczeniu nie można przeszkadzać” (Zr 180) wynikały z przekonania o niezmienności raz dokonanych zapisów. Postawę bierności zalecał m.in. Schopenhauer, ponieważ los jest wszechpotężny, a walka z nim byłaby najśmieszniejszym ze wszystkich zuchwalstw<sup>71</sup>. Dobro i zło znajdują

<sup>70</sup> Sceniczne rozpisanie osobowości jednego człowieka na postaci protagonisty i antagonisty Przybyszewski omawiał w swoim programie teoretycznym: „Dramat staje się dramatem uczuć i przeczuć, wyrzutów sumienia, szamotania się z sobą samym, dramatem niepokoju, lęku i strachu. [...] Wyławiam z duszy działającego 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” – pisał (S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, [w:] idem, *Wybór pism*, s. 284, 297).

<sup>71</sup> Zob. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, s. 167. Przybyszewski wzorem Schopenhauera traktował wolność i konieczność jako sprzeczności, i na tym przeciwstawieniu oparł koncepcję fatum. Nietzscheemu natomiast udało się uniknąć fatalizmu dzięki teorii, zgodnie z którą każdy człowiek jest częścią losu. Według autora *Narodzin tragedii* pozorna jest zarówno walka z losem, jak i rezygnacja wobec losu, ponieważ obie te opcje tkwią w losie. Człowiek musi samookreślić siebie nie przeciw światu zewnętrznemu, lecz w jego ramach. Ta postawa – rozumienie wolności w konieczności – przeciwstawia się modernistycznemu

się w świecie, są więc niezależne od woli bohaterów. Wolnej woli nie ma. Świadomość zdeterminowania w istnieniu wywołuje bunt przeciwko Bogu, który czyni sobie z człowieka zabawkę:

Pomyśl tylko – mówi Czerkaski do Siemiona w *Synach ziemi* – taki Pan Bóg boki zrywać sobie musi ze śmiechu, gdy spojrzy na takiego człowieka, któremu się zdaje, że on może coś chcieć! Człowiek, który chce! Czyż możesz sobie wystawić wspanialszego błazna?! [...] Otóż człowiek na najwyższym szczeblu rozwoju konstatuje, że w ogóle nic chcieć nie może, że jego wolna wola jest śmieszną fikcją, bastarodem, spłodzonym przez Tytanię i osła, przez głuche przecucie boskiej woli w sobie i idiotyczny mózg” (Sz IV, 44)

Fatum objawia się w utworach Przybyszewskiego także w postaci irracjonalnego wpływu przeszłości. Przeszłość mści się, powtarza, dosięga ludzi w kolejnych pokoleniach. „Postaci centralne w dramatach – jak pisze S. Mrazek – muszą realizować zasadę naśladowania pewnych spełnionych czynności, muszą podporządkować się tej irracjonalnej transcendentnej sile, która swą moc objawia poprzez prawo prawdopodobieństwa”<sup>72</sup>. Zdradzona Bronka ze *Śniegu* topi się w stawie, ponieważ taką śmiercią zginęła jej siostra. W *Mścicielu* Iza, obdarzona przez Orzelskiego nieodwzajemnionym uczuciem, rzuca się w przepaść w tym samym miejscu, w którym uczyniła to wcześniej jego zakochana bez wzajemności siostra. Zygmunt ze *Ślubów*, wskazawszy Krzyckiemu niebezpieczną drogę w góry, krąży wokół domu jak niegdyś jego ojciec po zamordowaniu kochanka żony.

W *Złotym runie* motywacja katastrofy jest jeszcze bardziej złożona. Tutaj, zgodnie z zasadą biblijną, grzechy ojców mszczą się na dzieciach. Uwiedzenie mężatki przez Ruszczycę determinuje losy jego syna – Rembowski uwodzi żonę Łackiego i sam pada ofiarą zdrady, jakiej dopuszcza się Irena. Ruszczycę komentuje te wydarzenia następująco:

Ach, to przeklęty dom – jakieś fatum nad nim zaciężyło – niedobrze, niedobrze pod tym dachem mieszkać... (Zr 255)

Jakkolwiek bohaterowie nie mają wpływu na popełniane czyny, ponieważ wymusza je na nich nieznaną siłą – w postaci wszechwładnej chuci lub też przeznaczenia – jednak ponoszą za nie karę (zgodnie z poglądami Schopenhauera, który uważał, że samo życie jest już winą). Ruszczycę mówi w *Złotym runie*: „Przecież nie ma winy, tylko kara jest, kara, kara... (Zr 212).

pesymizmowi i stanowi „ustrząsający dokument heroizmu afirmacji świata” (H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków 2003, s. 119).

<sup>72</sup> S. Mrazek, *Środki ekspresji pozastawnej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Kraków 1980, s. 113.

Pojawia się tu problem „niezawinionej winy”, niezależnej od woli i wiedzy bohaterów (jak w tragedii greckiej). Nie ma ona nic wspólnego z winą tragiczną, ponieważ wyklucza wolność wyboru. Ową winą nie jest poddanie się uczuciom i namiętnościom, bo one zostają uznane za wierność sobie, lecz doprowadzenie do upadku i samobójstwa innego człowieka.

Bohaterowie, podążając za prawem naturalnym, łamią prawo moralne. Mlicki tak tłumaczy Helenie, którą opuszcza dla Olgi:

Kocham inną. Długo walczyłem z tym uczuciem, by nie robić cię nieszczęśliwą. Uległem, bom musiał ulec. Są uczucia, wobec których obowiązki i tym podobne rzeczy są czczym frazesem. (Dszcz 11)

Wszystko, co spotkało Rembowskiego (zdrada żony, samobójstwo), jest karą za cudzołóstwo jego ojca i jego samego. Gwałt dokonany na Hance przez muzyka Janotę (*Gody życia*) ma natomiast charakter kary „metafizycznej”, spadającej na bohaterkę za naruszenie praw społecznych (opuszczenie męża i dziecka dla kochanka).

Naprzeciw transcendentalnej siły nakazującej człowiekowi wypełniać zapisy przeznaczenia staje zmysł moralny. Na tym polega tragizm bohaterów Przybyszewskiego. Muszą oni odprawić pokutę, jakiej wymaga od nich ukryty porządek rzeczy bądź ich własne sumienie (rolę takiej kary wymierzonej samej sobie spełnia samobójstwo Hanki w *Godach życia* oraz Izy w *Mścicielu*). Edward Boniecki słusznie zauważa, że prezentowany przez autora *Synagoga szatana* determinizm etyczny ma wiele wspólnego z determinizmem biologicznym, a więc z naturalizmem, który pisarz programowo odrzucał<sup>73</sup>.

Przeznaczenia w wydaniu Przybyszewskiego nie należy identyfikować z ananke, a więc złośliwością losu, polegającą na tym, że człowiek sam sprowadza na siebie nieszczęście, którego nie chce. Nie jest to też kismet, jako że to tureckie pojęcie – pojawiające się u pisarza kilkakrotnie, przede wszystkim w *Synach ziemi* – łączy się z zaufaniem w moc Boga (Allacha) i poddaniem się jego woli. Pojmowanie przeznaczenia przez Przybyszewskiego bliskie było natomiast greckiemu pojęciu *heimarmene*, wyrażającemu przekonanie, że człowieka determinują siły bezduszne. Otaczające go moce są tak potężne, iż niedorzecznością jest mniemać, jakoby mógł stanowić o swoim losie. Koncepcja ta implikuje pesymistyczne przeświadczenie o przedmiotowości jednostki. W konflikcie przeznaczenia z ludzką świadomością i zasadami moralnymi nie ma zaś innej drogi jak tylko katastrofa. Człowiek wybiera śmierć, ponieważ nie umie pogodzić tych potężnych, lecz sprzecznych sił.

<sup>73</sup> E. Boniecki, op.cit., s. 45.

## Meżczyzna

Rola, jaką natura przyznała kobiecie – w przeciwieństwie do mężczyzny – w życiu płciowym, czyni niemożliwym po wsze czasy pełne zrównanie płci. Jako pierwsze i najszlachetniejsze zadanie przydziela jej karmienie, pielęgnację i wychowanie dzieci [...]. Wiąże się z tym zarządzanie gospodarstwem domowym, ekonomiczne użytkowanie zarobku męża. [...] Ponadto szczególne funkcje płciowe, które przypadły kobietom, z góry czynią ich pozycję bardziej skrupowaną, na zawsze odmawiają im nieograniczonej żądnej miarą swobody ruchu, jaką w życiu gospodarczym i społecznym cieszy się mężczyzna<sup>74</sup>.

Podobnie jak niemiecki leksykon Brockhousa społeczną rolę kobiety opartą na stosunkach naturalnych definiuje największe polskie kompendium wiedzy, jakim w końcu XIX w. była encyklopedia Samuela Orgelbranda:

Jeżeli mężczyzna uchodzi słusznie za reprezentanta obowiązku, honoru i myśli, wtedy kobieta wyraża przede wszystkim życie rodzinne, on zaś jest wyrazem publicznego i stosunków zewnętrznych.

[...] mężczyzna udziela i zapładnia, kobieta przyjmuje, poczyrna, cierpi i rodzi; jemu potrzeba siła, jej powab. [...]<sup>75</sup>

Kobieta, przeznaczona przez naturę głównie na matkę, [...] otrzymała już do tego celu właściwą organizację fizyczną [...] i usposobienie psychiczne, jako to większą czułość i wrażliwość, większą delikatność i bierność, a mniejsze zdolności umysłowe [...]. Nie powinna być także dopuszczaną kobieta do urzędów publicznych, jak np. sędziów, obrońców, deputowanych, ministrów, gdzie zdolność jej i usposobienie nieraz na ciężką ze szkodą dla całego społeczeństwa byłoby wystawione próbie. [...] Rodzina jest podstawą społeczeństwa, a kobieta podstawą rodziny. Skierowanie kobiety do innych zajęć osłabia jej przywiązanie do rodziny i podkopuje byt społeczny. Kobieta nie wypełnia wszystkich obowiązków obywatelskich, bo jednym z nich jest obrona państwa, słusznie zatem, aby też i niektórych praw nie miała. [...] Powierzenie zarządu całości państwu mniej uzdolnionej może tylko być szkodliwym dla ogółu. W końcu sama natura różna dwu płci nie pozwala na ich częste i długie przebywanie razem<sup>76</sup>.

Paradoksalnie podrozdział poświęcony mężczyźnie wypada zacząć od słów mówiących o kobiecie, jako że w modernistycznych publikacjach materia porównawczą i punktem odniesienia dla *Mann* staje się *Frau*. W kompendiach epoki – także tych pokaznych, kilkunastotomowych – hasło „mężczyzna” po prostu nie istniało. Zastanawiające, zważywszy że rolą encyklopedii od początku było gromadzenie wiedzy danych czasów, a zdefiniowane w niej pojęcia prezentować mają ogólny poziom wiedzy i doświadczenia określonego społeczeństwa. Kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt szpalt poświęcano za

<sup>74</sup> Brockhaus' Konversations-Lexikon, wyd. 15, t. 7, Leipzig 1898, s. 228, 235 i in. Cyt. za: U. Frevert, *Mąż i niewiasta, niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997, s. 62–63.

<sup>75</sup> *Kobieta* [hasło], [w:] *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, Warszawa 1863, t. 14, s. 943–946.

<sup>76</sup> *Kobieta* [hasło], [w:] *Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami S. Orgelbranda*, t. 8, Warszawa 1900, s. 332–333.

to kobietom. Można się zastanawiać, czy działo się tak dlatego, że autorami leksykonów byli w owym czasie wyłącznie mężczyźni, którym kobiecość wydawała się daleko bardziej tajemnicza, niejasna i intrygująca niż męskość. Raczej nie. W encyklopediach wychodzących do pierwszej połowy XIX w. notka dotycząca potomka Adama ma wszak jeszcze swe stałe miejsce<sup>77</sup>. Jej stopniowe skracanie, aż do całkowitej eliminacji, znamionuje wzrastającą – im bliżej *fin de siècle'u* – męską potrzebę odróżnienia się od kobiecości i jej przewyższenia. Skonfliktowanie płci, wynikające ze zmian kulturowo-obyczajowych, skutkowało w obszarze dyskursu naukowo-publicznego podkreślaniami oraz uzasadnianiem odmienności niemożliwych do zniwelowania. Już samo charakteryzowanie mężczyzny jedynie poprzez różnice między nim a kobietą zawiera sugestię, że męskość to coś oczywistego, zgodnego ze standardami, więc nie wymagającego wyjaśnienia (ujęcia pojęciowego), kobiecość zaś to twór wtórny, wręcz wynaturzenie. Przywołane wyżej definicje opisują kobietę jako istotę odbiegającą fizycznie i intelektualnie od męskiej normy obranej za punkt wyjścia. Wprost sytuują płęć żeńską na pozycji podrzędnej, motywowanej przede wszystkim uwarunkowaniami anatomicznymi i naturalnymi właściwościami predysponującymi do rozrodu i macierzyństwa. Mężczyzna okazuje się zatem organizmem predysponowanym do celów wyższych, bo – choć wyposażony w organy płodzenia – nie posiada naturalnych możliwości rozrodczych, a zatem jest bardziej zdystansowany wobec potrzeb ciała (*sic!*). Co więcej, to właśnie z możliwości zapładniania wywiedzione są takie jego cechy, jak przedsiębiorczość, kreatywność, moc, potencjał, energia, siła (fizyczna i duchowa), zdolność do obejmowania stanowisk państwowych i wojskowych<sup>78</sup>.

Paradoks polegający na tym, że definicję człowieka konstytuują cechy mężczyzny, zauważył jeden z pierwszych niemieckich socjologów – Georg Simmel (1858–1918). Kobiętę charakteryzuje się przez odniesienie do mężczyzny, a nie do ogólniejszej definicji *homo sapiens*, co prowadzi do jej ujmowania jako istoty niesamodzielnej i pomija wiele jej istotnych cech.

<sup>77</sup> Zob. więcej U. Frevert, op. cit.

<sup>78</sup> Choć relacje między płciami nigdy nie były kwestią bezsporną, to XVIII-wieczne kompendia definiowały kobiety i mężczyzn w sposób znacznie bardziej obiektywny i zrównoważony. Różnicy upatrywano nie w płci biologicznej (*sexus*), lecz w roli społecznej. I tak macierzyństwo oraz wychowanie dzieci uznawano za kobiecą pracę na równi z męskim zarobkowaniem, a miano „mężczyzny” przysługiwało osobnikowi, który – poza przynależnością do płci męskiej – wykazywał się dojrzałością, zasługiwał na powszechny szacunek, był gotów do wzięcia odpowiedzialności za rodzinę itp. (zob. U. Frevert, op. cit., s. 43–50). Egzystencja społeczna nie była jeszcze oparta na własnościach naturalnych. Dopiero w XIX w. poprzez płęć biologiczną zaczęto patrzeć na inne sfery istnienia: psychikę, intelekt, system nerwowy, funkcję społeczną. To przesunięcie znamionuje m.in. publikacja Benedykta Dybrowskiego o znaczącym tytule *O kwestii tzw. kobiecej ze stanowiska nauk przyrodniczych* (Lwów 1897).

Schyłek XIX w. jak żaden okres historyczny wcześniej dobitnie pokazał, że cała kultura zachodnia ma męski charakter. Problem ten stał się jednym z podstawowych elementów teorii Simmla, który zauważył, że to mężczyźni są twórcami kultury, a niemal wszystkie jej formy – nauka, polityka, sztuka, religia – stanowią ekspresję męskości i jej służą. Socjolog dowodził, że kultura dopasowana jest do męskich zdolności, operuje też męskimi kryteriami wartości. Męski jest nawet język i sposób mówienia o człowieku i płci. Dlatego podkreślał, że emancypacja polegająca na umożliwieniu kobietom dostępu do wykształcenia oznacza w istocie jedynie dostęp do męskich form kultury. Postulował przyznanie przedstawicielkom płci żeńskiej prawa do wyrażania siebie w formach odpowiadających kobiecości, tak by męskie schematy ich nie ograniczały<sup>79</sup>.

Na ogół jednak autorytet naukowców uzasadniał umysłową, moralną i społeczną wyższość mężczyzn. Gloryfikację mężczyzn stanowiła na przełomie wieków przede wszystkim wspomniana już książka Ottona Weiningera *Płeć i charakter*. Według młodego myśliciela, mężczyzna to wyższa forma życia; w przeciwieństwie do kobiety przysługują mu takie przymioty, jak wolność, świadomość, logika i moralność, rozum i wolna wola. Absolutny mężczyzna jest wizerunkiem Boga, tymczasem absolutna kobieta jest symbolem nicości. Osobowość, indywidualność, dusza przysługują tylko mężczyźnie. Kobieta nie potrafi posługiwać się pojęciami abstrakcyjnymi i lekceważy racjonalne zasady, ale co więcej – brak jej samoświadomości, a więc jaźni. Nie przysługuje jej nawet antymoralizm, bo oznacza on zajęcie świadomej postawy wobec kwestii etyki, tymczasem kobieta jest tak gruboskórna i bezmyślna, że nawet zła być nie może. Jest amoralna. Ponieważ odmawia się jej wrażliwości etycznej, poczucia sprawiedliwości, zaprzecza istnieniu sumienia i zdolnościom twórczym, usprawiedliwia się jej instrumentalne traktowanie. Kobiety-geniuszki „nie ma, nie było [...] i nigdy w ogóle być nie może” – stwierdza autorytatywnie Weininger<sup>80</sup>. Jak bowiem może być geniuszem istota pozbawiona duszy? Genialność jest identyczna z głębią, a głębia plus kobieta to oczywista sprzeczność. Mizoginiczne nedorzeczności wieńczy zdanie: „Mężczyzna nisko stojący stoi tedy jeszcze nieskończenie wyżej niż najwyżej stojąca kobieta, i to tak wysoko, że porównywanie i zestawianie wydaje się tu prawie że niedopuszczalne”<sup>81</sup>.

Nietrudno i w tekstach Przybyszewskiego odnaleźć wypowiedzi w podobnym tonie, choć polski pisarz poczytywał Weiningerowi (podobnie jak Strindbergowi) za błąd ocenianie kobiet i mężczyzn według tych samych kryteriów, niesprawiedliwie prowadzące do dezawuowania wartości tych pierwszych i apoteozy drugich. Siebie z dumą widział jako twórcę przełamującego tendencyjność

<sup>79</sup> Więcej o historycznym różnicowaniu kobiet i mężczyzn, także w kontekście socjologii Simmla, zob. M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków 2001.

<sup>80</sup> O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 27.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 146.

poglądu na różnicę płci, aczkolwiek warto zwrócić uwagę, że w jego *Synach ziemi Czerkaski* tak przekonywał żonę o dzielących ich różnicach:

[...] ja kieruję się rozumem, a ty instynktem – ja mam ambicję, by tworzyć, a ty – próżność samiczki, by samców ku sobie wabić – a więc jesteś niższym zwierzęciem i musisz podlegać mej woli. (Sz I, 45)

Powyższe wprowadzenie do *meritum* sprawy – choć może wydawać się przydługie – jest uzasadnione nie tylko w kontekście tematu książki, ale generalnie na tle twórczości Przybyszewskiego, w której mężczyźni istnieją niemal wyłącznie o tyle, o ile wchodzi w związki z płcią przeciwną. Dlatego celem tej części rozważań nie jest scharakteryzowanie czy porównanie postaci męskich w twórczości autora *Synagogi szatana*, lecz odnalezienie paradygmatu męskości w zakresie relacji miłosnych i seksualnych.

Zacznijmy od uwagi, że mężczyzna Przybyszewskiego nie składa swym partnerkom daleko idących deklaracji. Nie obiecuje szczęścia, wyłączności, szczególnych miłosnych doświadczeń, emocjonalnych uniesień. A jeśli już ucieka się do zapewnień, to z mniej lub bardziej świadomego fałszowania. Do zaoferowania ma co najwyżej ulotne chwile rozkoszy, finalnie sprowadzające zniszczenie, nienawiść i śmierć. W dodatku bardzo szybko pozwala kobietom odkryć swe prawdziwe intencje i zorientować się, że traktowane są przez niego instrumentalnie, jako obiekt do zdobycia, którego nie chce się jednak dłużej posiadać<sup>82</sup>.

Mlicki z hipokryzją zwraca się do Heleny, która odkryła jego związek z Olgą:

Miło mi bardzo, że o wszystkim wiesz i oszczędziłaś mi długich wyjaśnień... [...] ja wyjaśnień strasznie nie lubię... (Duszcz 10)

— i dalej:

[...] o ile cię znam, nie chciałabyś, bym tylko z obowiązku został przy tobie... Wątpię, czy byś chciała żyć z człowiekiem, który przez ciebie całe życie będzie cię uważał za kulę u nogi, za... za... zapórę do szczęścia. (Duszcz 12)

Usytuowanie mężczyzny w centrum świata powieści i poematów umożliwiła Przybyszewskiemu wypracowana przez modernistyczną prozę nowoczesna formuła snucia trzecioosobowej narracji z perspektywy bohatera prowadzącego, którym pisarz czyni właśnie mężczyznę, kobiecie poza dialogami rzadko udzielając głosu. Ograniczenie czytelniczej wiedzy o rzeczywistości

<sup>82</sup> Zob. J. Ratajczak, *Umrzeć z miłości. Szkice o romansach młodopolskich*, Wrocław 1999, s. 72.



przedstawionej do subiektywnego punktu widzenia postaci zmusza do przyjęcia męskiej optyki jako obowiązującej w tekście. Głównym sposobem prezentacji bohaterów oraz ich poglądów pozostają w zasadzie monolog wewnętrzny oraz mowa pozornie zależna, a także przejawy emocji wyrażających się w gestach i mimice. Czytelnik, wcześniej wtajemniczany w tajniki fabuły przez autorytatywnego narratora realizmu, teraz wie mniej niż postać, która na przestrzeni tekstu nie musi wszystkiego o sobie ujawniać. Technika monologizowania bliska soliloquium, a sprowadzająca się w młodopolskich realizacjach do przymusu niekończącej się refleksji połączonej z introwersją, znamionuje popularny na przełomie XIX i XX w. typ neurotyka i dekadenta, dla którego filozofowanie jest przeszkodą na drodze do czynu, ponieważ blokuje wolę. U Przybyszewskiego atrofia woli jest zjawiskiem marginalnym, skoro postępowaniem bohaterów kieruje niezależna od nich siła. Dlatego wykreowane przez pisarza osobowości są połączeniem schyłkowca-pesymisty z nadczłowiekiem. Bohaterowie tacy, jak Eryk Falk, Henryk Bielecki czy Gordon, to ludzie bezwzględni, egoistyczni, dyktujący innym własne prawa, skłonni do nihilizmu, wreszcie uciekający się do zbrodni.

Rozwiązanie formalne, sprawiające, że bohater nieustannie dokonuje wiwisekcji na sobie i całym świecie, Przybyszewski potrafił poza tym wykorzystać fabularnie – akcja utworów jest dla postaci drogą do poznania prawdy, uniwersalnej zasady istnienia oraz uwarunkowań rządzących ludzką kondycją. Owa fundamentalna rzeczywistość kryje się głównie w związkach z kobietami. Ograniczona do minimum fabuła wyostrza tylko wizerunek człowieka poddanego różnego rodzaju presjom i wyborom uczuciowym. Z uwagi na jednowątkowość, monotematyczność oraz konfesyjność powieści i poematy Przybyszewskiego – jak wiele młodopolskich utworów, głównie z lat dwudziestych – zyskały miano monografii bądź studium duszy<sup>83</sup>, przy czym w przypadku autora *Synagogi szatana* zawsze była to dusza męska.

Ze światem przeżyć zredukowanym do jednego uczucia, choć nie do jednej kobiety, czytelnik ma do czynienia w przypadku bohatera pierwszej powieści młodopolskiego pisarza – Eryka Falka. Cyniczny, banalny „donżuanizm” wyklucza w jego przypadku nadmiernie rozwinięta introspekcja. Fragmenty, w których rozkłada on motywy i skutki swego postępowania na czynniki pierwsze, pozwalają bowiem widzieć w nim narzędzie amoralnej natury. Uwiedzenie narzeczonej przyjaciela, zdradę małżeńską oraz bałamucenie i porzucenie kochanki bohater tłumaczy (w niekończących się tyradach i zmaganiach psychicznych) miłosnym fatum, niemożliwym do zignorowania przymusem. W ekspozycji dokonuje deziluzji miłości, nazwanej „uczuciem ludzi pierwotnych, rodzajem patologicznej wysypki w duchowym życiu nowego człowieka”

<sup>83</sup> Zob. M. Sadlik, „Konfesje samotnych”. W kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914, Kraków 2004, s. 177.

(Hs I, 7). Z reminiscencji wiadomo, że jako student robił pseudonaukowe eksperymenty, rozkochując w sobie szkolną koleżankę (Janinę Kruk, z którą nadal utrzymuje kontakty seksualne), by na podstawie obserwacji jej postępującego zaangażowania uczuciowego opracować „biogenezę miłości”. Jednak nie potrafi obronić z góry przyjętej postawy dystansu. Wystarczy spotkanie z Izą Perier, a zaczyna wierzyć w uczucie w jego najwyższym – androgynicznym wymiarze. Nie mogąc zaś się w nim spełnić – ponieważ jego wybranka należała wcześniej do innego – kompensuje sobie „niedoskonałość” ukochanej, uwodząc niewinną Maryt. Intryguje go jej życiowa naiwność, pobożność, czystość, oznaczająca opór wobec natury, na który on sam nie potrafi się zdobyć. „Posiąść świętą... Toby była sensacja” (Hs II, 40) – myśli, a konstatacja ta koresponduje z tezą „Tylko święte rzeczy godne są dotknięcia”, jaką u Wilde’a dzieli się lord Henryk Wotton z Dorianem<sup>84</sup>.

Poszukując źródeł obezwładniającej miłosnej fascynacji, wspiera się Falk – tu potwierdzić wypadnie rozpoznania G. Matuszek – pesymistycznymi koncepcjami Schopenhauera, widzącego w miłości jedynie złudną grę pozorów zakochania, zręcznie kamuflujących prokreacyjne cele<sup>85</sup>. Stąd patrzy na uczucie przez pryzmat reakcji fizjologicznych. Aby podkreślić swą rezerwę wobec spraw natury i zdezauduować mieszczącą się w ich obrębie miłość, sięga, bezskutecznie, po broń najsilniejszą – śmiech<sup>86</sup>:

Miłość, och tak miłość! Najpierw dziwnie zmieszane, zakłopotane spojrzenia, potem świecące się oczy Fauna, później drżenie rąk [...] Potem! zniżanie i podnoszenie głosu jak przy skandowaniu ód Horacego, to zachryple, to jękliwie... [...] Później cały szereg bezwiednych ruchów [...] czyż to nie jest śmieszne? Czyż to nie jest śmieszne w najwyższym stopniu? (Hs I, 92–93)

Postawa Falka od początku jest konsekwentnym wyrazem niezgody na związki zależnościowe<sup>87</sup>. Implikuje ją samo z niemiecka brzmiące nazwisko. Słowo *Falke* oznacza bowiem w języku niemieckim sokoła i konotuje takie cechy, jak siła, bezwzględność i drapieżność<sup>88</sup>. W miarę rozwoju akcji powieściowej rośnie przekonanie bohatera o powołaniu do rzeczy wielkich,

<sup>84</sup> O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Wrocław 1996, s. 65. Miłość jako przedmiot eksperymentu psychologicznego pojawiła się we wcześniejszych niż Falk kreacjach polskich bohaterów-dekadentów: Rymszy z powieści Leo Belmonta *W wieku nerwowym* (1890) oraz Płoszowskiego z *Bez dogmatu* (1891) Henryka Sienkiewicza. Obaj bohaterowie motywują uwiedzenie kobiety chęcią zgłębienia tajemnic uczucia.

<sup>85</sup> G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski...*, s. 244–245.

<sup>86</sup> G. Matuszek pisze, że nie mogąc zamknąć miłości w reakcjach oganizmu Falk odwołuje się następnie do idei anamnezy oraz obsesji totalności obecnej u Ibsena. Ibidem.

<sup>87</sup> Wniosek taki wysnuł J. Zieliński, analizując pierwsze zdanie powieści *Homo sapiens* („Falk zerwał się wściekły”) oraz jego konsekwencje dla kreacji bohatera i fabuły (J. Zieliński, *Pierwsze zdanie „Homo sapiens”*, „Teksty” 1977, nr 4).

<sup>88</sup> Zob.: Z. Klimajówna, *Nazwiska bohaterów powieści Stanisława Przybyszewskiego*, „Roczniki Humanistyczne”, Lublin 1967, t. 15, z. 1, s. 80–102; K. Kralkowska-Gątkowska,

ponadprzeciętnych i niedostępnych pospolitym jednostkom. „Ja nie jestem samem tylko ja – [...] jestem bogiem, światem, naturą [...]” (Hs II, 126) – rozważa, najwyraźniej ogarnięty manią wielkości, którą w trzeciej części powieści usiłuje realizować – bez spektakularnych efektów – w roli przywódcy partii robotniczej. Jego ambicje, wzrosłe na nieuzasadnionym niczym przekonaniu o własnej potędze kreacyjnej, mają charakter totalitarny:

[...] ja, jako geniusz, mam ten głęboki, moralny obowiązek poprawić rasę ludzką [...]. No, oczywiście przez to, że spłódzę możliwie dużo dzieci z możliwie dużo kobietami. (Hs III, 34)

Zostaje ojcem dwóch synów. Jednego płodzi ze swą żoną Izą, drugiego – z Janiną Kruk, narzeczoną Czerskiego, członka partii i społecznego agitatora. Realizuje się wyłącznie w sferze instynktów, w ekstazie płciowej upatrując szansy poznania istoty egzystencji. Poszukiwanie erotycznych urażeń w relacjach pozamałżeńskich starannie jednak ukrywa, pragnąc za wszelką cenę utrzymać związek z Izą.

Podobną filozofią miłości od początku kieruje się Bielecki. Ów „mocny człowiek” nieustannie miota się między potrzebą zniewolenia kobiety a obawą przez zaborczością z jej strony, wynikającą nie tylko z jej roli jako narzędzia natury, ale także – a może przede wszystkim – z uwarunkowań fabularnych. Otóż każda związana z Bieleckim bohaterka staje się powierniczką mogącej go skompromitować tajemnicy. Łucja Szumska zna sekret fałszerstwa rękopisów Górskiego, które spragniony literackiej sławy *Übermensch* ogłosił pod własnym nazwiskiem. Wyzwoliwszy się od niej przez morderstwo, bohater popada natychmiast w zależność od Ady Karskiej – kobiety demonicznej, przekonanej, że nic nie wiąże kochanków mocniej niż zbrodnia. Dobrani podobieństwem natur, które każą im bezwzględnie wykorzystywać innych dla własnych celów, Bielecki i Karska mogą być partnerami tylko do czasu przedrodzenia się cynicznej relacji w nieodwzajemnioną miłość. Kobieta zakochana bywa zazdrosna i nieobliczalna, dlatego „mocny człowiek”, który nie bawi się w sentymenty, musi jak najszybciej usunąć ją ze swojego życia, a najprostszą ku temu drogą jest podsuniecie jej innemu (księciu Porajowi).

Niespodziewanie dla samego siebie Bielecki, zdystansowany wobec miłości wikłającej w zależność od partnerki i samego uczucia, ulega fascynacji Niną Ligęzową. Z ramion kobiety-demonia przenosi się w łagodne objęcia kobiety-aniola, która pozwala mu – po raz pierwszy w życiu – odnaleźć w sobie „coś świętego, coś pozaświatowego”. Ma poczucie obcowania z *sacrum*, które otwiera przed nim perspektywę androgynicznego zjednoczenia. Świętość ewokująca szczerłość i dobro nie jest jednak zgodna z naturą

„nadcłowieka”. Bielecki, choć odnalazł w Ninie ucieleśnienie swej animy, musi uwodzić dalej, by potwierdzać swą siłę i realizować potrzebę dominacji. Romansuje więc z bogatą panią Tańską, okłamując sam siebie, że czyni to dla funduszy na rozwijające się pod jego redakcją pismo artystyczne.

W kreacjach obu wspomnianych bohaterów Przybyszewski osłania strategię uwodzenia. Schemat jest podobny – mężczyzna światowy sprowadza na złą drogę dziewczynę niedoświadczoną, prowincjonalną, urzeczoną kosmopolityzmem i ambicjami artystycznymi zainteresowanego nią partnera. Uwieść oznacza tu nie tylko wykorzystać seksualnie bez zamiaru poślubienia, ale podważyć wartości istotne dla uwodzonej i narzucić jej własny światopogląd. Wzoru dla takiego rozwiązania Maria Podraza-Kwiatkowska szuka w *Dzienniku uwodziciela* Sørena Kierkegaarda (wydanym co prawda w 1843 r., ale na łamach krakowskiego „Życia” opublikowanym w roku 1899) oraz *Uczniu* Paula Bourgeta (1889). Demoralizacji partnerki (niszczeniu jej poglądów, podsuwaniu właściwych lektur, zniechęcaniu do praktyk religijnych itp.), służącej zdobyciu jej ciała, towarzyszy w tych powieściach – jak u Przybyszewskiego – nieustanna autoanaliza. Uwodziciel Bourgeta, podobnie jak Falk, przybiera wręcz konstrukcję sobowtórówą – w obu przypadkach można mówić o podwójnej osobowości, „z których jedna działa, a druga obserwuje działającą”<sup>89</sup>.

W przeżyciach Falka trudno rozdzielić fascynację od gry i samooszustwa<sup>90</sup>. W obecności Maryt kłamię mechanicznie, by nic nie przeszkodziło ich zbliżeniu. Roztacza przed nią wizję wspólnego szczęścia i tai fakt posiadania rodziny, by nakłonić ją do kontaktu seksualnego. Odgrywa rolę kusiciela, który karmi naiwną dziewczynę pięknymi słówkami, wtajemnicza w świat grzechu i namawia do ulegania zachciankom, wykraczającym poza społeczne konwenanse, które nazywa przestarzałymi zabobonami. Z celową przesadą kreśli przed nią obraz nowoczesnych relacji damsko-męskich<sup>91</sup>:

W Europie panuje wielka wolność w stosunku mężczyzny do kobiety. Tam nie ma tych głupich przesądów, tej przedpotopowej staroświecczyny jak u nas. [...] w Europie nie ma przepisów w sprawach miłości. Tam jest każdy sam dla siebie przepisem i prawem. (Hs II, s. 21–22)

Pobrzmiewa w tych fałszywych zapewnieniach nietzscheańskie pragnienie odrzucenia wszystkiego, co krępuje wolę i pragnienia jednostki. Ze szczególną, niemal naturalistyczną obrazowością atakuje Falk Kościół stojący

<sup>89</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 132. Badaczka zauważa, że czystość, jako cnota świętych i bohaterów, nadająca moc poskramiania bestii, rodzi pokusę skalania tego, co pozbawione zmały, dlatego w literaturze niezwykle często występuje temat uwiedzenia osoby niewinnej. W Młodej Polsce bywał on łączony z problematyką grzechu i zła.

<sup>90</sup> Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 276.

<sup>91</sup> Na temat metod działania Falka por. I. Filipczak, op. cit., s. 308–310.

na straży ograniczających podmiot dogmatów i kształtujący światopogląd wychowanej w klasztorze Maryt. Opisuje go jako miejsce nie uduchowienia, ale brudnej fizyczności, w którym „panuje wszechwładnie straszliwy zapach potu i wstrętnych pokarmów, nie dobrze strawionych” (Hs II, 51). Wreszcie sięga po argument, na którym sam chciałby zbudować swoją filozofię – przekonuje młodą dziewczynę, że instynkty są wpisane w naturę człowieka, a zatem nie można im się opierać i nazywać nieczystymi; wręcz przeciwnie – w podążaniu za nimi kryje się piękno i prawda. Pasożytuje na uczuciach partnerki, ponieważ nie odwzajemnia ich mocy. Z dystansem obserwuje moralne zmagania i rosnące zaangażowanie Maryt, odsuwającej od siebie krążące w okolicy plotki o ślubie Falka z „jakąś Francuzicą” (Hs II, 2). Tuż po akcie seksualnym wykrzykuje natomiast całą prawdę na temat swego życia małżeńskiego, nie troszcząc się o kochankę, którą doprowadza do samobójstwa. Tragiczny finał zapowiada wspomnienie roztrzaskanej przez piorun przydrożnej wierzbki, jakie nawiedza Falka wyczerpanego natężeniem emocji<sup>92</sup>. „[...] miał nagle wyraźną, błyskawiczną świadomość, że zniszczył Maryt” – stwierdza narrator (Hs II, 126)<sup>93</sup>. Niemniej samowiedza nie wiąże się z poczuciem winy. Falk nie działa z premedytacją, lecz ulega imperatywom natury, a to pozwala mu znaleźć usprawiedliwienie dla najcięższych zbrodni. Co więcej – jak zauważa Bożena Chołuj – chętnie unika odpowiedzialności i oddaje się pod opiekę żony<sup>94</sup>.

Brutalniejszą metodę obrał Bielecki wobec Łucji. Zaczął od dostosowania jej wizerunku do standardów cyganerii, wśród której się obracał. Kazał ściąć na krótko włosy, nauczył palić papierosy, pić wódkę szklankami i oddawać mu się na każde żądanie. „Zeskrobywanie małowieszczkańskiej skóry” miało i dramatyczniejszy przebieg: „spijał mnie, bił, kopał, pastwił się nade mną” – skarży się Łusia (Mc I, 39). Nawiazanie romansu dokonało się w przededniu *Mocnego człowieka*, a że Przybyszewski nie dba o logiczne uporządkowanie faktów na zasadzie przyczynowo-skutkowej, trudno orzec, w jakich warunkach nastąpiło pierwsze spotkanie bohaterów i co ich do siebie zbliżyło. Wiadomo jedynie, że Łucja Szumska przyjechała do Warszawy nieskalana, za to gotowa kochać ze wszystkich sił i nieprzygotowana na wybiegi uwodzenia, co Bielecki skrętnie wykorzystał. Spragniona niezwykłych

<sup>92</sup> Podobny obraz – roztrzaskanej sosny – wykorzystał Żeromski w *Ludziach bezdomnych* dla oddania psychicznego rozdarcia Judyma.

<sup>93</sup> Jeśli wziąć pod uwagę analizy Z. Klimajówny i K. Kralkowskiej-Gątkowskiej, to klęskę Maryt przesądza już jej nazwisko – Kauer. *Kauen* znaczy w języku niemieckim m.in. „gryźć wędzidło”, co sugeruje, że prowincjonalna dziewczyna – jak źrebak – rwie się na swobodę. Ale słowo *kauen* oznacza także „boleć nad stratą”, co symbolicznie zapowiada losy postaci (zob. K. Kralkowska-Gątkowska, *Świat postaci w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, s. 85).

<sup>94</sup> B. Chołuj, *Gdyby nie miłość... Rzecz o utopii Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Ciało, płeć, literatura*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001, s. 126.

wrażen dała się uwieść jego demonicznej naturze, nonszalancji, z jaką deptał wszystko, co ograniczało jego wolę. Zerwała z rodziną, całymi nocami pozwalała się włóczyć z knajpy do knajpy, ideały („dziecinne przesady” i „staroświeckie łachmanki”) zamieniła na cynizm, przekonana, że teraz dopiero z prowincjonalnej gąski przedzierzgnęła się w kobietę. „Dotychczas była jakąś tam poczwarką, głupim podlotkiem, który pachnie bułką posmarowaną świeżym masłem, a tu nagle przez jedną noc narodziła się w niej kobieta...” – komentuje jej deprawator (Mc I, 122).

Bielecki wpaja Łusi te same antywartości, którym wzorem Nietzschego hołduje Falk. Uczy odrzucania praw zewnętrznych i obowiązków, niszczenia ludzi, by żyć ich kosztem, traktowania ich jak pionki na własnej szachownicy, „wyzwolenia swego Ja z ohydnych kajdan moralności, sumienia, idiotycznej sercowości” (Mc I, 129). Świadomość destrukcyjności tej nauki dociera do bohaterki z opóźnieniem. Ale – paradoksalnie – uczucie wstrętu i obrzydzenia, jakim napawa ją jej własne życie, potęguje jeszcze niezdrową, niemal masochistyczną miłość do Bieleckiego.

W obrębie dramaturgii Przybyszewskiego – oscylującej ku symbolizmowi – naturalistycznie ujęty wątek uwiedzenia pojawił się jedynie w *Topieli*, nawiązującej schematem fabularnym do realizacji sentymentalnych, ale przełamującej ich konwencję pokładami tragiczności. Trzydziestoletni Skalski, typ Don Juana, próbując zdobyć Ludmiłę (imię typowe dla XVIII-wiecznych tekstów sielankowych), nie sili się na wyrafinowany flirt. Jego komplementy grzeszą banałem i prostactwem, mieszczącym się jednak w granicach staropolskiej obyczajowości szlacheckiej. „Twoim pacholkiem będę, podnóżkiem twoim” (T 6) – zapewnia. Na uwagę dziewczyny o duszności powietrza zwiastującej nadchodzącą burzę, odpowiada: „Mnie inna parność przygniata” (T 5). Ona – niedoświadczona i zawstydzona – zachowuje się jak pensjonarka: „Nie mów pan, nie mów; ja nic nie chcę wiedzieć – ja bardzo pana proszę, byś mi pan nic nie mówił” (T 6) – reaguje na jego zapewnienia o uczuciu. Aby złamać dziewczęcy opór, Skalski sięga po argumenty ambicjonalne, przekonując, że pragnienie i wola uświęcają każdy postęp. „Ty – ty, z twoim hartem, z twoją samodzielną wolą, z twoją inteligencją, potrzebujesz błogosławieństwa ciotek i wujów? chyba żartujesz” – prowokuje. Osiąga cel, jakim jest małżeństwo dla posagu, po czym szybko pozwala Ludmile domyślić się, że została potraktowana instrumentalnie. Rozczarowana własnym życiem, niewiernym mężem oraz „szerokim światem”, którego była tak ciekawa, a na który składa się „bezduszna horda niechlujnych cyników, pieczeniarzy – i parę kokot” (T 129), wreszcie dowiedziawszy się, że Skalski romansował wcześniej z jej ciotką, a w niej samej kocha się wuj – bohaterka wybiera śmierć, skacząc z okna.

Wykorzystany w tych utworach wątek uwiedzenia (stanowiący według Marii Podrazy-Kwiatkowskiej literacką próbę dotarcia do granic możliwości

człowieka w czynieniu zła<sup>95</sup>) dowodzi panowania mężczyzn nad kobietami w świecie Przybyszewskiego (jedynie z *femme fatale* nie mógł konkurować żaden mężczyzna). Potrzeba dominacji obejmuje oczywiście nie tylko partnerki słabe, tzn. życiowo naiwne i nie znające obłudy wielkomiejskich związków, lecz również te o mocnej psychice, świadome własnej wartości i cynizmu obowiązującego w kontaktach damsko-męskich tzw. wielkiego świata. Wynika natomiast z lęku przed podporządkowaniem, wchłonięciem przez drapieżną osobowość kobiety bądź głębie uczucia. Partnerstwo nie jest możliwe, ponieważ światem ludzi – podobnie jak całą naturą – sterują prawa walki, zgodnie z zasadą „pożeram albo jestem pożerany”. Bohater obawiający się zdominowania przez partnerkę szamocze się i dusi, dlatego rości sobie prawo do bycia jej panem.

Mikita w chwili wzburzenia parafrazuje słowa Nietzschego: „Idziesz do kobiet? Nie zapomnij biczał!”<sup>96</sup>:

Kobietę trzeba ujarzmić, pięścią, biczem... wywalczyć, wywalczyć trzeba miłość... (Hs I, 115)

W taki sam sposób chłodno rozumie Bielecki, związany kontaktami erotycznymi oraz zbrodnią z demoniczną Adą Karską:

Nim słońce wszędzie<sup>97</sup>, będziesz moją. Tylko się nie poddać, trzeba pójść z batem – z biczem, mieć siebie w garści, by się nie dać opanować. [...] Posiąść i rzucić, albo też i wracać, ale bez zobowiązań, bez kliwego sentymentalizmu – po napoleońsku... A kto wie, może mi się na co przyda, ujarzmię ją, zrobię z niej swoje narzędzie... Straszna rzecz dostać się w moc kobiety... (Mc I, 103)

Zdobywanie kobiety silnej wymaga innej strategii niż uwiedzenie osobki, której świat ogranicza się do prowincji. Trudniej zaimponować jej wywrotowymi poglądami, dlatego mężczyzna musi zacząć od chwilowej uległości, dającej partnerce złudne poczucie wyższości i wyprowadzającej na manowce megalomanii. W rezultacie – jak dywaguje Bielecki – ona „staje się lichą aktorką, a ja suflerem, który całą rolę jej podpowiadam, ona wiernie bez namysłu, bez rozważenia wszystko jak papuga powtarza, a to, że święcie wierzy, iż to ona sama mówi: tę satysfakcję można jej pozostawić...” (Mc I, 150). W związkach silniejsza od miłości jest bowiem potrzeba posiadania i zawłaszczania.

Bohater *Androgyne* mówi do odnalezionej ukochanej:

<sup>95</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja*, s. 134.

<sup>96</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Warszawa 1907, s. 77.

<sup>97</sup> *Nim słońce wszędzie* – mikrocytat z wiersza Zygmunta Krasińskiego *Nim słońce wszędzie, rosa wyżre oczy*. Podziwiać można umiejętność wykorzystania tego fragmentu w charakterze dynamicznego i sugestywnego rozpędnika zdaniowego.

Jestem tym, co w każdej chwili może zostać królem, rzucić u stóp swych wszystkie narody, zawładnąć nad całą ziemią, zapanować nad miliardem niewolników; każdej chwili mogę Cię kazać na krzyż wbić i znowu moją wszechpotęgą do życia powołać [...]. (A 426)

Niemniej dążąc do zdobycia kobiety, mężczyźni uciekają się niekiedy do roli niewolnika lub wiernego przyjaciela. Mikita całą noc leży niczym pies przed drzwiami Izy, by poświęcając męską godność, zyskać jej rękę (*Homo sapiens*). Muzyk Janota zdobywa zaufanie Hanki swym przyjacielskim nastawieniem, a jednocześnie hipnotyzuje ją grą na fortepianie i gwałci, gdy dziewczyna traci przytomność (*Gody życia*). Uwodzić nie trzeba jedynie androgynicznej połówki, partnerzy rozpoznający się bowiem z istnienia prabytowego, jako na zawsze sobie przeznaczeni, prędzej czy później ulegną kosmicznej sile, depcząc związki, jakie zawarli wcześniej.

Wojciech Gutowski zauważył, że mężczyzna zdominowany przez samicę kompensuje swą słabość i zależność, przyjmując majestatyczną rolę Boga-Króla<sup>98</sup>. W pierwszej części *Androgyne*, dręczony niemożnością odnalezienia tajemniczej ukochanej, bohater śni, że jest królem, na którego rozkaz zwołano do pałacu najpiękniejsze dziewice. Odziany „w bisior i purpurę”, z wysokości tronu lustruje długie rzędy młodych kobiet, z których każda drży oczekiwaniem, by stać się jego niewolnicą. Przygląda się ze znanstwem natury kobiecej, ale i namysłem estety, admirującego piękno nietkniętych ciał:

Która?

Ta, której oczy płomienia, gdyby grono wilczojagody, co na dzikich porębach wyrosła?

Ta, z której łagodnych oczu raz po raz wytryśnie krwiożerczy płomień ulaskawionego tygrysa?

[...] czy ta, co jagody swych piersi w kuszące dłonie ujęła, czy ta z kształtami lśniącego węża, czy ta, co z promieni gwiazd, zda się, wykwiła? (A 388)

Sen o królowaniu to wyraz marzeń bohatera o bezgranicznej władzy nad spragnionymi go kobietami, symboliczne odzwierciedlenie jego tęsknot i lęków, a zarazem próba leczenia kompleksu, odpowiedź psychiki na nieudolność i bezsilę w rzeczywistości. Tylko w sennym rojeniu – poddanym dyktatowi podświadomości – bohater zdolen jest aranżować wydarzenia wedle własnych potrzeb. Ale psychika płata mu figla. Transgresja oniryczna pozwala co prawda poszerzyć granice miłosnych doświadczeń, jednak sen nie przynosi spełnienia, a jedynie drażni nerwy. Gdy bowiem – jako król – rozjaśniwszy pałacową salę kłaśnięciem w dłonie, rozpoznaje ukochaną w nagiej dziewczycy wleczonej przez syryjskiego kupca, wizja się urywa. Projektowana w umyśle bohatera nagość dziewczyny to jeszcze jeden z objawów przepelniającego go pragnienia dominacji. Siłą doprowadzona doń kobieta jawi się oto jako

<sup>98</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 246.



gotowa do seksualnego spełnienia. Odkrywa przed władcą skarby swego ciała i poddaje mu się w kornym ugięciu kolan. W jej kreacji *nuditas virtualis* (zawstydyzenie i lęk wyrażające się w skurczonej postawie ciała, przysłonięcie piersi ciemnymi długimi włosami) przeplata się z *nuditas criminalis* (bransolety w kształcie węży na ramionach i kostkach nóg, kosztowny pas wokół bioder spięty kwiatem lotosu zamiast sprzączki), stanowiąc jeszcze jeden u Przybyszewskiego dowód ambiwalentnego traktowania miłości i kobiecości.

W kolejnym śnie bohater wciela się w postać władcy-maga, który dzięki praktykom satanistycznym pragnie stworzyć kochankę w jej cielesnej formie:

Przez trzy dni i trzy noce przygotowywał się do potężnego zaklęcia. Trzy dni i trzy noce ugłębiał się i odczytywał znaczenie tajemnych znaków, spisanych w książkach, zamkniętych na siedm pieczęci; pisał i wbił sobie w pamięć ukryte runy, które wywoływały nieznaną potęgę; trzy dni i trzy noce upajał się jadowitymi wywarami roślin, co kwitną w tajemnych czarach nocy świętojańskiej, aż wreszcie uczuł taką moc i potęgę, że mógłby przyspieszać dowolnie wzrost roślin, rzeki w biegu zatrzymywać, a nawet pioruny na ziemię ściągać. (A 390–391)

To już czarownik-szaman, zgłębiający tajemne księgi zaklęć, świadom psychoaktywnej i halucynogennej mocy rzadkich substancji roślinnych, poszerzających wrota percepcji i dodających poczucia mocy. Panowanie nad potężnymi siłami przyrody przygotowuje go do wielkiego czynu tworzenia, wykraczającego poza naturalne możliwości człowieka. Bohater widzi siebie jako spadkobiercę i naśladowcę upadłego anioła Samyazy<sup>99</sup>, przed buntem przeciw Bogu najpotężniejszego w niebie, a po zejściu na ziemię spółkującego z kobietami i przekazującego ludziom tajemną wiedzę.

I w godzinie wielkiego cudu ubrał się w kosztowne szaty praojca swego, Samyazy, włosy przewiązał na siedm węzłów związaną przepaską, wziął miecz do ręki, wykreślił koło, upisał w nie tajemne znaki, stanął w jego środku naprzeciw wielkiego zwierciadła i zawołał wielkim głosem:

- O Asztaroth! Asztaroth! (A 391)

Litania z trzykrotnym wezwaniem do bogini rozpusty i płodności („matki miłości”) wzmocniona zostaje innymi praktykami magicznymi. Bohater zajmuje miejsce w centrum koła, przeciwstawiając się w ten sposób siłom władającym Kosmosem<sup>100</sup> i tworząc przestrzeń nietykálną, świętą (*topos hieros*), symbolizującą pełnię i doskonałość. Figurę, która nie ma początku ni końca, a więc oznacza jedno i wieczność, wykreśla za pomocą miecza, narzędzia odstrasającego złe duchy i wyrażającego siłę, a wraz z wrzecionem

<sup>99</sup> Wiadomości o tym aniele pochodzą z apokryficznej Księgi Henocha. Jego imię ma kilka obocznych wersji: Samyaza, Semjaza, Shemyaza, Semihazah i in. Niekiedy kojarzony bywa on z Szatanem.

<sup>100</sup> Zob. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 152–168.

(symbolem żeńskim) tworzącego przeciwieństwo śmierć – płodność<sup>101</sup>. Poza mieczem, w tradycji zastrzeżonym dla rycerzy zwalczających ciemne moce w obronie sił światła, używa lustra – rekwizytu, któremu od wieków przypisywano magiczne – głównie apotropaiczne – właściwości. W zwierciadle wyczarowuje wymarzoną kochankę jak Twardowski Barbarę Radziwiłłównę, a porównanie to nie wydaje się nadużyciem, zważywszy popularność opowieści o polskim czarnoksiężniku w literaturze XVIII i XIX w.<sup>102</sup>. Staje naprzeciw lustra, by przyglądając się swemu odbiciu, według niego ukształtować wymarzoną istotę. W ten oto sposób zwierciadło staje się medium bliźniaczości (sobowótowości?), a bohater uzurpuje sobie boskie prawo kreacji na własne podobieństwo, poświęcone w Księdze Rodzaju. Symbolika genezyjska zadziwiająco łączy się tu jednak z obrazowaniem apokaliptycznym. Księgi zamknięte na siedem pieczęci, których znaczenie mężczyzna musi zgłębić, by zyskać moc tworzenia, to przecież oczywiste nawiązanie do siedmiu pieczęci, które otwiera Baranek według wizji z Objawienia św. Jana (rozdziały 6 i 8). Siódemka jest zresztą w Apokalipsie znacznie bardziej nośna znaczeniowo. W tekście tym siedem listów zostaje wysłanych do siedmiu Kościołów, tajemnicze wizje mówią o siedmiu grzmotach, siedmiu trąbach, siedmiu czasach gniewu oraz tyluż wzgórzach, plagach itd. Liczba „siedem” oznacza całość i doskonałość, wartości, na których opiera się istota androgynii. Ten sam jej sens wyraża akt stworzenia, którego Bóg dokonał w ciągu siedmiu dni, traktowanych jako pełny cykl czasu.

Złamaniu pieczęci towarzyszą w Piśmie Świętym gwałtowne zjawiska przyrodnicze: trzęsienia ziemi, zaćmienie słońca, spadanie gwiazd, grzmoty, błyskawice. Podobnie jest w *Androgyne*:

Rozległ się straszny grzmot, jakby jakaś planeta oberwała się i runęła na ziemię – zerwał się wściekły orkan wichru, piekielne chichoty i wycia szarpały mu mózg na strzępy i naraz widzi w strasznym przerażeniu, jak się wokół zwierciadła tworzy świetlista mgła, krąży, wiruje, przetwarza się w kształty; coraz jaśniej rysują się linie i zarysy, krągłą się, nabierają ciała, tętnią krwią, dyszą ciepłem i żarem życia...

Fala błyskawic zapeniła się i opadła w ciemnej komnacie, piorun uderzył w olbrzymie zwierciadło, rozległ się krzyk, a na szyję opadła mu w namiętym, dzikim rozpasaniu ta, której szukał, której pragnął, dla której duszę swą zaprzepaścił... (A 392)

Kompilacja praktyk satanistycznych i działań na pograniczu *sacrum* przynosi rezultaty. Bohater eksterioryzuje z siebie kobietę – wytwór pragnień, wyobrażeń

<sup>101</sup> Zob. *Miecz* [hasło], [w:] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, s. 253–255.

<sup>102</sup> Poza słynną klasycystyczną *Barbarą Radziwiłłówną* Alojzego Felińskiego oraz Mickiewiczowską *Panią Twardowską* ów polski Faust pojawiał się jako bohater m.in. w dramatach Jana N. Kamińskiego (*Twardowski na Krzemionkach*), Kazimierza W. Wójcickiego (*Zwierciadło Twardowskiego*), Juliana Korsaka (*Twardowski czarnoksiężnik*).

i tęsknot. Sny, w których przybliża się do obiektu marzeń, dezintegrują jednak jego psychikę, coraz bardziej oddalając od życia realnego. W rezultacie w kolejnych majakach mężczyzna to gubi się w tłumie lubieżnych kobiecych ciał, to znów dowodzi swej hegemonii patrząc na kochankę przybitą do krzyża.

W rytmie posiadania i utraty toczy się także baśniowa, nasycona symboliką mistyczną opowieść *Nad morzem*, którą znakomicie zinterpretował Wojciech Gutowski. Jej bohater-narrator, król, któremu wojownicy przywożą z dalekiej wyprawy piękną dziewczę, włada wyłącznie krainą słońca, mimo deklaracji swej omnipotencji. Królestwo cienia, z którego pochodzi niewolnica, a więc sfera podświadomości, okazuje się dla niego tajemnicą. Dostrzegając w nieznamym ideal kobiecy i swą animę, dokonuje jej apoteozy i pragnie jej służyć. Ten czyn rozdziera jego osobowość między rolę aktywnego władcy a oddanego całkowicie kochanka, spełniającego wygórowane żądania (jak wyrzeczenie się słońca równoznaczne ze sprowadzeniem klęski na lud)<sup>103</sup>. W drugiej części poematu bohater, któremu nie wystarcza królewska potęga, sięga po boską moc kreacji. Marzy o przywołaniu, przyobleczeniu w ciało wywiedzionego z własnej wyobraźni (i duszy) ideału. Powtarza gest i słowa Demiurga, stwarzającego na swoje podobieństwo pierwszego człowieka:

„Stań się!”  
I powstałaś!  
[...] a łaska moja płynęła na Ciebie, płynęła, aż moc Twoja mojej się zrównała.  
Dałem Ci moc i piękno, i byłaś tym na ziemi, czym ja byłem na niebie. (Nm 313–314)

Słowa bohaterów kreujących się na stwórców swych kochanek dowodzą dominacji pierwiastka męskiego nad żeńskim lub wręcz traktowania kobiecości jedynie jako czynnika uzupełniającego w męskich koncepcjach egzystencjalnych. Bohater *Z cyklu Wigilii* wyznaje:

Moje potężne oko, oko wszechświatów wyłoniło Cię z ciemności. Na moje potężne Stań się! przybrałaś kształty i postać. Tchnąłem na Cię Świętego Ducha mych uczuć i myśli. Byłaś głupią zabawką, a zrobiłem z Ciebie fetysza i idol święty. (W 205)

Świadomość, że to duch mężczyzny powołał kobietę do życia w ciele, ma również bohaterka *Androgyne*.

– Tak długo błędziłam, szukałam i czekałam, czy może Twoja ręka nie wyrwie mnie z nicości, nie ujmie mnie w kształty i w ciało nie przetworzy...

[...] jestem ciałem Twej myśli, jestem kształtem i ciałem Twych tęsknot, wyrazem Twych uczuć i ruchem Twej woli... (A 448)

<sup>103</sup> Por. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 250.

Osoba kochanki zostaje wyłoniona z nicości i przyobleczona w ciało mocą artysty dorównującą potędze twórczej Boga. Miłosna kreacja wyrażała bezpośrednio z nurtu romantycznego i – jak pisze Wojciech Gutowski – łączyła się z energią imaginacji oraz spotęgowaną zdolnością tworzenia zindywidualizowanych sytuacji symbolicznych. Polegała na transformacji i interioryzacji: Ja w wyobraźni tworzy na nowo partnerkę, z którą się identyfikuje<sup>104</sup>. Owa identyfikacja „z-innym-w-sobie” służy procesowi androgynizacji. Dotykamy tutaj reinterpretacji mitu Arystofanesa, opowiadającego o rozpadzie pierwotnej jedności rodzaju ludzkiego na dwie połowy – męską i żeńską – które szukają się po świecie.

[...] tęskniłem za tą chwilą, kiedyś Cię ze siebie wyłonił, kiedy kształty mego ducha układały się w linie Twego ciała, drgania mych nerwów lały w Cię życie, kiedy stałaś się istotą mego ducha, jego treścią w ciało przeistoczona (Rae 58)

– zapewnia bohater *Requiem aeternam*.

Powtórna jedność otworzyć ma przed mężczyzną nieznaną głębie bytu, umożliwić wgląd w siebie (w „nagą duszę”) i w naturę świata. Kobieta spełnia zatem rolę narzędzia prowadzącego do metafizycznego poznania. Król z poematu *Nad morzem* tak zwraca się do ukochanej niewolnicy:

Ty, która mi rozrywasz pieczęcie wszelkich tajemnic i czytasz runy ukrytych sił, a po wszystkich szalach mego życia roztaczasz się tęczą łaski od jednego nieba do drugiego [...]. (Nm 285)

O oczarowanym bohaterze *Androgyne* narrator mówi:

Szedł z dumnie wzniesioną głową, szedł jak potężny wódz z cichym, świadomym swej potęgi tryumfem, bo przecież niósł słońce w swej piersi – niósł wszechświat: najtajniejsze zagadki i tajemnice bytu. (A 399)

Mężczyzna pragnie przy tym jedności z partnerką tylko wówczas, gdy jest w stanie całkowicie utożsamić ją z sobą samym (temat ten został szerzej omówiony w podrozdziale zatytułowanym *Androgyne*). Unia z istotą ukochaną możliwa jest jedynie dlatego, że osoba kochająca wykreowała ją, stworzyła z własnych marzeń, tchnęła w nią swego ducha. Szukanie *imago* odbywa się nie tyle w rzeczywistości, ile w wyobraźni. Nic więc dziwnego, że kobieta w tekstach Przybyszewskiego – a zwłaszcza w poematach – jest raczej projekcją mężczyzny

<sup>104</sup> Ibidem, s. 218.

niż realną, zindywidualizowaną i obdarzoną świadomością postacią<sup>105</sup>. Potwierdzają to cytaty:

– Jak ja cię kocham, jasna, jedyna moja. Jesteś ziemią, pieśnią moją, jesteś wszystkim, co we mnie piękne i czyste i głębokie... (A 413)

Będę panią zawsze kochał, bo muszę, bo pani jesteś moją duszą, moją głębią i świętością, bo pani jesteś właśnie tym we mnie, że Ja jestem Ja, a nie ktoś inny. (Hs I, 83)

Mężczyzna kocha kobietę, która otwiera mu drogę do podświadomości, która jest jego „zeksterioryzowaną duszą”<sup>106</sup>. Dlatego tak często mężczyźni bohaterowie utworów odczuwają związek ukochanych kobiet z ziemią rodzinną i sztuką, jako wartościami pierwotnymi, tkwiącymi w głębokich pokładach ich osobowości, jakby poza ich wolą:

Nagle zrozumiał. Z pewnością tak było: Maryt a ziemia rodzinna to jedno.

A miała coś szerokiego, jakąś cichą, a smutną zadumę na swoim czole. Coś z tych ostrych pojedynczych kształtów płaszczyzny, którą tak bardzo ukochał. (Hs II, 39)

Kocham cię jako moją sztukę, kocham cię jako całą moją odwieczną przeszłość, kocham cię jako tchnienie mej ziemi rodzinnej, jako upojenie i zachwyt kościelnej zadumy [...]. (W 180)

Nie rozumiał całego związku – zdawało mu się czasem, że ona – to jego ziemia w całej swej wiosennej tęsknocie [...]. (A 385)

W przypadku artysty problem ten jest bardziej skomplikowany. Otóż poprzez możliwy dzięki kobiecie – wyłącznie tej, w której mężczyzna rozpoznaje animę – kontakt z własną podświadomością artysta zyskuje moc kreacji. Sztuka bowiem rodzi się w głębokich pokładach psychiki. Identyfikacja „z-innym-w-sobie” pobudza możliwości twórcze. Dlatego Falk nazywa Iżę „całą tajemnicą swojej sztuki”, a cierpiący na twórczą niemoc Bielecki marzy, że przy Ninie uda mu się napisać dzieło.

Imaginacja i kreacja z jej źródłami w podświadomości i pragnieniach erotycznych stały się przedmiotem teoretycznych rozważań Przybyszewskiego we wspomnianym eseju o Oli Hanssonie.

I czemu kocham kobietę?

Każda linia, w którą jej ciało wciąż na nowo się obleka, *teint* jej twarzy, tembr głosu, zapach, jaki jej ciało wysyła, to są linie, barwy i zapachy, które najgłębiej zrosły się z moim

---

<sup>105</sup> Refleksje na ten temat por. też. G. Matuszek, *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny homo dolorosus* [wstęp], [w:] S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 29.

<sup>106</sup> Terminu tego użyła M. Podraza-Kwiatkowska w studium *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985. Posłużyła się nim także D. Samborska-Kukuć w szkicu *Narcyz w masce tragicznej. Sobowtór jako eksterioryzacja duszy w opowiadaniu Leo Belmonta „Tamten człowiek”*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 3.

najwewnętrzniejszym organicznym jestestwem, i w których moja istota znalazła najpotężniejszy wyraz. Kobieta, która potrafi potrącić te najdelikatniejsze i najtajniejsze struny mego istnienia, wślizguje się bez oporu do mego mózgu i kocham ją głębokim, nie stawiającym żadnych warunków uczuciem, jakim kocham mój kraj, co uformował moją duszę.

W kobiecie kocham siebie, moje do najwyższego stopnia spotęgowane Ja. [...] i kocham kobietę, która wywołuje we mnie tę koncentrację, kocham izotermę i izobarę moich najintensywniejszych i najgłębszych uczuć rozkoszy.

[...] kocham ją jako absolutne wyobrażenie tego wszystkiego, co daje mi najwyższe szczęście, jako wewnętrzne stopienie się tego, co jest we mnie najgłębsze i pełne najwyższej błogości<sup>107</sup>.

Rola ukochanej sprowadza się zatem do stymulowania kreatywnych zdolności artysty, a deklaracja „w kobiecie kocham siebie” jest – co oczywiste – wyrazem skrajnego narcyzmu. W swych poglądach Przybyszewski nie był odosobniony. Porównanie jego słów z teoriami Weiningera ujawnia daleko idące analogie:

W każdej miłości mężczyzna kocha tylko siebie samego [...], to, czym cały chce być i czym w zupełności być powinien: swoją najwewnętrzniejszą, najgłębszą istotą, wolną od przypadkowych strzępów konieczności i grud ziemskich. [...] Atoli tego jedynego celu, do którego dąży, nie ujrzy w jasnym blasku i w niezachwianej mocy na dnie własnej istoty i dlatego musi go sobie przedstawić poza sobą, aby tym łatwiej mu sprostać. Rzutuje on swój ideał istoty absolutnie cennej, którego nie może we własnym wnętrzu wyodrębnić, na jakąś inną ludzką istotę; to właśnie, a nie co innego znaczy, że tę istotę kocha<sup>108</sup>.

Zacytowane powyżej fragmenty zdają się mieć przy pobieżnej lekturze ten sam sens. Obaj autorzy interpretują miłość jako zjawisko projekcji i idealizacji. „U człowieka w ogóle sprawdza się pod względem psychologicznym: *amo, ergo sum*” – stwierdza Weininger, parafrazując słynną formułę Kartezjańską, i słowa te dałoby się odnieść także do koncepcji Przybyszewskiego. Ale wiedeńczyk dostrzega w miłości jeszcze jeden, niezbędny, acz niebezpieczny czynnik: zafałszowanie. Jego zdaniem mężczyzna poszukuje w innej osobie tego, czym sam chciałby być – rzutuje swój ideał na kobietę, i to właśnie znaczy, że tę kobietę kocha<sup>109</sup>. Zatem kreuje nową partnerkę w miejsce rzeczywistej. Nie musi znać i rozumieć swej żony czy kochanki, a wręcz jest to niewskazane, oznacza bowiem przyjęcie jej wad i niedoskonałości, które zakłócają doskonałość obrazu. Miłość zdaniem Weiningera jest możliwa tylko wówczas, gdy pomija rzeczywiste cechy i pragnienia kobiety. „Dążenie do tego, żeby odnaleźć siebie w kobiecie – zamiast widzieć w niej właśnie

<sup>107</sup> S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. II Ola Hansson*, [w:] idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, oprac. i tłum. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 84–85.

<sup>108</sup> O. Weininger, *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 121–122.

<sup>109</sup> „Złożyć na jakąś jednostkę wszystko, czymby chciało się samemu być, a czym nigdy nie może się być w zupełności, uczynić z niej zbiór wszelkich wartości – to właśnie znaczy kochać” (Ibidem, s. 123)

tylko kobietę – wymaga koniecznie pewnego niezważania na jej osobę empiryczną” – przyznaje<sup>110</sup>. Mężczyzna chce urzeczywistnienia ideału, iluzji. Kobieta ma się tylko dostosować, zaprzeczyć samej sobie, zrezygnować z samodzielnego życia wewnętrznego i społecznego, pozostać w roli narzędzia – „przyrządu onanizacyjnego”<sup>111</sup>, rodzicielki potomstwa lub lustra, w którym partner się przegląda.

Weininger podobnie jak Przybyszewski twierdzi, że mężczyzna jest stwórcą i w związku z tym głęboko prawdziwe są przekazy kosmogoniczne, w tym z Księgi Rodzaju, ale owa kreacja sprowadza się według *Płci i charakteru* do przekazywania kobiecie męskich poglądów i potrzeb. Kobieta, jako istota pusta, pozbawiona świadomego istnienia, a zatem nieposiadająca wartości sama w sobie, zyskuje znaczenie jedynie poprzez kontakt z mężem lub kochankiem. To sympatia mężczyzny nadaje damskiej egzystencji sens. Co więcej – jak uważa Weininger – kobieta nie tylko łatwo poddaje się wpływowi męskiemu, ale wręcz tego wpływu oczekuje i potrzebuje. Chce być traktowana jak rzecz, chce stać się cudzą własnością, chce należeć: do partnera lub do dziecka. To mężczyzna jest wyłącznym zwierzchnikiem i nawet tzw. zachowania dżentelmeńskie są w istocie poniżającym kobiety okazywaniem nierówności.

Inaczej u Przybyszewskiego, choć uproszczona interpretacja pozwalałaby widzieć w jego propozycji Narcyza próżnego, przeglądającego się w kochance, by delektować się własną uspaniałością. Tyle że Narcyz młodopolskiego pisarza, w przeciwieństwie do Owidiuszowego pierwowzoru, doskonale wie, że patrząc w lustro (kobietę), widzi siebie. Co więcej, odbicie jest wzbogacone, otwiera nowe perspektywy, poszerza tożsamość. Bohater Przybyszewskiego przegląda się, by poznać – siebie i istotę bytu. Patrzy, bo dzięki temu „można wyjść poza powierzchnię zjawisk, dotrzeć do rzeczywistego świata idei”<sup>112</sup>. W przypadku postaci artystów, popularnych na przełomie XIX i XX wieku oraz chętnie wprowadzanych przez autora *Śniegu* na karty utworów, analogie do Narcyza są oczywiste. Twórca jest bowiem kimś z natury zapatrzonym w siebie, dostrzegającym cząstkę własnego ja w każdym swym dziele<sup>113</sup>.

W męskich wyobrażeniach kobieta ma szczytną powinność inspirowania partnera do rzeczy wielkich, ale w rzeczywistości nie pozwala na jedność totalną, oznaczającą całkowite zinterioryzowanie jej przez świat kochanka i dlatego drażni go swą innością. Paweł Dybel dostrzegł w takim stosunku do kobiet odkrytą przez Freuda, a następnie rozwijaną przez francuskiego psychoanalityka Jacques’a Lacana, koncepcję „stadium lustra”. Polega ona na identyfikowaniu się z własnym lustrzanym odbiciem lub z obrazem

<sup>110</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994, s. 72.

<sup>113</sup> Zob. podrozdział *Narcyz symboliczny* w książce M. Głowińskiego *Mity przebrane*.

osoby najbliższej. Wszystko, co zakłóca „idealne Ja”, traktowane jest jako zagrożenie, na które reaguje się agresją. Dlatego bohater *Requiem aeternam* niszczy swe miłosne partnerki, chcąc wyzwolić własną męskość. Jego „martwa chuć” to odpowiednik agresji zwróconej przeciwko ukochanej i temu w niej, co uniemożliwia wtopienie jej w świat jego wyobrażeń<sup>114</sup>. Przeszkodą w zjednoczeniu płci jest zatem obcość mężczyzny i kobiety.

Teorie Przybyszewskiego mają swe źródło w Schopenhauerowskim pojmowaniu miłości jako metafizyki utrzymania gatunku.

Rozkoszne urojenie jest tym, co ludzi mężczyznę, że w ramionach kobiety znajdzie dzięki temu przyrzeczonemu mu pięknemu rozkosz większą niż w tych każdego innego rodzaju [...]. Mniema przeto nie szczędzić trudu do swojej własnej rozkoszy i ofiary, podczas gdy dzieje się to wyłącznie dla zachowania prawidłowego typu gatunku [...]<sup>115</sup>.

Mężczyzna dąży do absolutnej harmonii, unii dusz, tymczasem liczy się jedynie jako samiec. Do miłości popycha go instynkt, który zapewnia istnienie gatunku. Dopiero moment wygasania namiętności ukazuje mu, że był tylko narzędziem sterowanym prawami naturalnymi<sup>116</sup>. Jak pisze Gabriela Matuszek, akt seksualny jest chwilą najwyższej ekstazy, ale zarazem najbardziej uświadamia mężczyznę, że jest jedynie niewolnikiem płci, a tym samym więźniem seksualności kobiety<sup>117</sup>. Tak mówi o tym bohater *Requiem aeternam*:

Była chwila, żem uczuł szczęście.

Wsluchiwałem się w bolesne natężenie, z jakim się zbierały, łączyły i skupiały płciowe pierwiastki w mej duszy, z rozkoszą czułem, jak się poprzez ciało moje przewinęły zimne dreszcze [...] ale naraz ułożyło się Twe ciało w pospolitą, bezwstydną linię i w jednej chwili załamało się wszystko we mnie [...].

A tyś leżała, żebrałaś Twą żądzą – milcząca, z zawartymi powiekami.

[...]

Biedne dziecko. Twe łono matczyne Cię oszukało – innego męża trzeba ci było odnaleźć, instynkty Twe płciowe ku innemu zurócić. (Rae 60–61)

Poczucie upokorzenia przeradza się w niechęć lub nawet nienawiść do tej, która topi mężczyznę w bagnie pożądania i degradujących ducha przyziemnych rozkoszy, sprowadzając go do roli reproduktora („Kobieta rodzi, a mężczyzna kocha. Kobieta nie kocha nigdy, nigdy; jej wystarcza rodzenie” – Hs I, 154). Najboleśniej swoją płciowość przeżywa bohater *Requiem*

<sup>114</sup> Zob. P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 76–83.

<sup>115</sup> A. Schopenhauer, *Metafizyka miłości płciowej*, przeł. A. Pańta, Gdańsk 1995, s. 127.

<sup>116</sup> Zob. K. Wyka, op. cit., s. 90.

<sup>117</sup> G. Matuszek, *Między pustką transcendencji a szaleństwem zmysłów. O wczesnej eseistyce Stanisława Przybyszewskiego* [wstęp], [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga szatana...*, s. 25.



*aeternam*. Wyraża się to oczywiście w jego stosunku do partnerek. Kobiętę, która go fascynuje, najpierw narcystycznie uwielbia, poszukując androgynicznego przymierza, a zaraz potem znęca się nad nią. Nie można zapomnieć, że pogardę dla materii płciowych zaszczepiła mu matka, dla której małżeństwo z chłopem oznaczało zdevaluowanie wysokiego statusu arystokratki. Odczuwając każdy kontakt seksualny z mężem jako poniżenie, skalenie jej ciała i duszy, w akcie obrony zaczęła wypierać to, co cielesne, a więc własną kobiecość. Opowieść o poczęciu skażonym brakiem miłości i przymusem bohater przekazuje z perspektywy matki, bierze jej stronę i utożsamia się z nią. Jego zachowanie nosi znamiona zaburzeń w kształtowaniu męskiej tożsamości. Aby stać się mężczyzną, powinien bowiem odciąć się od rodzicielki, stanowiącej naturalny, pierwszy obiekt identyfikacji<sup>118</sup>. Procedurę negacji i zerwanie symbiozy z matką w celu zdobycia aprobowanej społecznie tożsamości utrudnia mu jednak brak pozytywnego wzorca męskiego, bliskiego związku z ojcem. Co więcej – bohater dziedziczy po matce wstręt do płciowości, „martwą chuć”. Poczucie niespełnienia i bliżej niesprecyzowaną, ale niemożliwą do ukojenia tęsknotę rekompensuje sobie erotycznymi fantazjami – od wizji harmonijnego spoczywania w ramionach ukochanej, przez obrazy narastającego pożądania, po scenę kłaniania leżącego na katafalku kobiecego trupa i podlegania kuszeniu przez wyłaniającą się z nieba „apokaliptyczną nierządnicę” (Rae 91). Owe wykreowane w wyobraźni ekstatyczne sytuacje odsłaniają silny lęk bohatera przed płciowością jako sferą, w której kobieta zawłaszcza mężczyznę. W ten oto sposób identyfikacja z rodzicielką rzutuje na jego stosunek do kobiecości w ogóle<sup>119</sup>. Przywołane przezeń we wspomnieniu i wyobraźni sceny z dzieciństwa Paweł Dybel zinterpretował jako wyraz tego, co Freud nazwał „kompleksem Edypa”. Według badacza, uczuć kazirodczych tkwiących w narratorze-bohaterze dowodzi subtelność, z jaką kreśli on postać matki, oraz wrogość wobec ojca na podłożu rywalizacji<sup>120</sup>. Dla mężczyzny noszącego w sobie konflikt edypalny seks zawsze pozostaje czymś niedozwolonym i przerażającym, ponieważ postrzegany jest jako czynność degradująca, kalająca i ciało, i duszę. Człowiek cierpiący na takie zaburzenia płciowe, żeby doznać erotycznej ulgi, musi poniżyć swój obiekt seksualny i to wyjaśnia agresję kierowaną w poemacie Przybyszewskiego przeciwko miłosnym partnerkom.

Bohater *Requiem aeternam*, podobnie jak później Falk, jest typem naznaczonym przekleństwem analizy. Sprzeczne uczucia i pragnienia pozwalają widzieć w nim naturę skłoną do schizofrenii, a przekonanie o kryzysie

<sup>118</sup> Kolejne etapy kształtowania męskiej tożsamości to w psychologii: odłączenie od matki, radykalne odróżnienie od płci przeciwnej, unikanie kontaktów fizycznych z osobą tej samej płci. Zob. E. Badinter, *Tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.

<sup>119</sup> Zob. interesujące uwagi P. Dybla w książce *Urwane ścieżki*, s. 125–130.

<sup>120</sup> Ibidem.

poznania i wszelkich wartości sytuuje go w gronie dekadentów<sup>121</sup>. Cały świat jawi mu się jako wielka ambiwalencja, tygiel wykluczających się teorii:

A jeżeli Bóg rzeczywiście istnieje? Jeżeli dusza rzeczywiście nieśmiertelna, a w jednym kościele katolickim można naprawdę osiągnąć zbawienie?

Ale brak mi wiary, wiary, wiary.

Wiara w Charcota i w boskie dopuszczenie przy opętaniu.

Wiara w Kant-Laplace i Darwina, a równocześnie w stworzenie świata w siedmiu dniach.

Wiara w bóstwo Chrystusa i w bluźnierstwa Straussa lub Renana.

Wiara w Niepokalane Poczęcie Marii Panny i w najpierwotniejsze fakta embriologii.

Nie! to się nie da połączyć! (Rae 79–80)

Samotność, poczucie niepełności i pragnienie poznania są tym, co pociąga mężczyzn ku płci przeciwnej; stąd wynika opisywany przez Przybyszewskiego ideał androgynny. Bolesna świadomość, że ukochana nie odpowiada całkowicie wyobrażeniom, staje się natomiast powodem cierpienia i oskarżania jej o działania na szkodę rodu męskiego. Bohaterowie Przybyszewskiego nie są szczęśliwi zarówno bez kobiety, jak i z nią, ponieważ są ofiarami nakładających się na siebie dwóch (spośród trzech wyróżnionych przez Wojciecha Gutowskiego<sup>122</sup>) sprzecznych wzorów miłości – mitu chuci oraz mitu androgynny. To rozpięcie oznacza jednocześnie balansowanie między *profanum* i *sacrum*, przy czym obecność *sacrum* – paradoksalnie – zakłóca reguły życia codziennego podporządkowanego dyktatowi natury. Konflikt ten uzyskuje szczególne natężenie w poematach, gdzie pobudza żywioł wizyjności, stanowiący o oryginalności koncepcji Przybyszewskiego.

## Kobieta

Uwaga i zainteresowania psychologiczne Przybyszewskiego skupiają się przede wszystkim na mężczyznach pozostających pod wpływem kobiet. Dlatego wszystko, co w utworach pisarza zostało powiedziane o kobiecie, nosi piętno spojrzenia postaci męskiej. Trzecioosobowy narrator nie podaje informacji o bohaterkach, ponieważ kobiety istnieją niemal wyłącznie jako obiekty pragnień czy pożądań, ich indywidualność nie ma większego znaczenia. Są to zawsze postaci drugoplanowe, ukazane poprzez pryzmat świadomości bohatera-

<sup>121</sup> Dekadentów, jako typów przekonanych o upadku wszelkich wartości i naznaczonych atrofią woli, wbrew obiegowym opiniom nie ma u Przybyszewskiego wielu. Poza bohaterem *Requiem aeternam* (i to z pewnymi zastrzeżeniami) można zaliczyć do nich Kazimierza ze *Sniegu*.

<sup>122</sup> Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski*. O wzorach tych była mowa na s. 14 niniejszej książki.

ra – jego wspomnień, analiz i wizji. Znikoma ilość elementów realistycznych powoduje, że rysowane grubą kreską portrety służą głównie zobrazowaniu ogólnego poglądu pisarza na kobiety i ich rolę w doświadczeniu erotycznym<sup>123</sup>. Ujęcia postaci żeńskich oscylują przy tym pomiędzy idealizacją, uwzniośleniem, związanym z pragnieniem androgynicznego zjednoczenia, a deprecjacją, wydobywaniem na jaw ich popędów czy dążeń destrukcyjnych.

Gloryfikacja kobiecości towarzyszy u Przybyszewskiego na ogół pierwszemu spotkaniu płci, wzajemnej fascynacji, która inicjuje związek. Zachwyty partnerką opiera się przy tym nie na jej walorach (fizycznych bądź duchowych), lecz jest pochodną nieuchwytniej atmosfery, jaką wokół siebie roztacza.

Pomnę: było to, jak gdyby listki z róży opadały, gdy ją wiatr muśnie – było, jak gdyby ciche perły deszczu jesiennego w ciemnej nocy lkały – było, jak gdyby się cała wieczność głębokim westchnieniem po niebie prześlizgła (Nm 291–292)

– tak, niemal na zasadzie synestezji, król z poematu *Nad morzem* wspomina przybycie dziewicy z krainy cienia.

Kobieta, w której bohater dostrzega swoje *alter ego* i w której chciałby widzieć odbicie własnej duszy w dążeniu do androgynicznej jedności, jawi się jako zwiędła i eteryczna jak na obrazach prerafaelitów. Jest drobna, delikatna, wstydliva. Porusza się bezszelestnie, jakby unosiła się w powietrzu zamiast stąpać po ziemi. Wokół niej roztacza się blask boskiego pochodzenia. Obdarowuje mężczyznę subtelną pieśczęcią, gładząc swą wąską ciepłą dłonią jego dłoń bądź – w wersji metaforycznej – jego serce. Podmiot liryczny *Z cyklu Wigilii* w modlitewny sposób błaga kochankę:

– Przyjdź, jasna, przyjdź, połóż twe białe, miękkie ręce na mym sercu! Patrz, jestem chory i samotny, potrzebuję ciepła i miłości, przyjdź, jasna, weź w twe dobre, ciche dłonie me serce. (W 174)<sup>124</sup>

Kobieta w takim ujęciu obdarzona zostaje epitetami: „jasna”, „czysta”, „święta” i wyróżniona funkcją pobudzania męskich mocy kreacyjnych i intelektualnych (bohater *Z cyklu Wigilii* ceni wybraną, ponieważ ona wzbudziła w nim cierpienie i tęsknotę, które potęgują chęć poznania). Przekonanie, że wybranka potrafi wypełnić rolę pocieszycielki i sprowadzić tajemniczą

<sup>123</sup> Zob. B. Wojnowska, „*Nad morzem*” Stanisława Przybyszewskiego. *Mistyka i płęć*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie...*, s. 110–111.

<sup>124</sup> Podobny rodzaj anafory zastosował Stanisław Korab-Brzozowski w znanym wierszu *O, przyjdź!*, w którym podmiot liryczny przyzywa śmierć. Utwór Brzozowskiego został opublikowany w „*Życiu*” w 1898 r., dwa numery później niż poemat Przybyszewskiego. Inny przykład: „Jakby jakaś ciepła, drobna ręka chwyciła jego, nie – nie chwyciła – wtuliła, wcałowała się pieścącymi palcami w jego dłoń” (A 378).

łaskę, sugeruje jej przynależność do sfery *sacrum*. Król z poematu *Nad morzem* mówi o swej ukochanej: „po wszystkich szalach mego życia roztańczasz się tęczą łaski” (Nm 285), bohater *Androgyne* marzy, że „spłynie na niego niewidzialną łaską ciszy i ukojenia, rozleje się w nim zapomnieniem i duszę mu w ciche rozkosze białych snów rozśpiewa” (A 417). Pobrzmiwają tu echa nauk sanskryckich, które widzą w kobiecie czynnik ułatwiający poszukiwanie doskonałości, pełni i wyzwolenia z doczesności, a więc kierujący na ścieżkę prowadzącą do Boga (problem ten zostanie rozwinięty w podrozdziale następnym).

Niewinność kochanki wyraża się w niezwykle częstym u Przybyszewskiego porównywaniu jej do dziecka, wpisującym się w popularny w epoce obraz *femme fragile*<sup>125</sup>:

...Bo byłaś piękną i czystą i jasną, jak dusza dziecka, w której się święta ofiara chrztu dopełniła. (Nm 288)

Pieścił, tulił, całował, szeptał bezustannie, bezwiednie te same słowa, powtarzał te same zdania, kołysał ją i kołysał tak jak się roztkliwione dziecko kołysze w swych ramionach. (A 423)

Chryste Panie, jakie cudowne to dziecko! (Hs II, 15) – myśli Falk o Maryt.

Lidia Wiśniewska uważa, że taki typ relacji dowodzi przekonania o niższości i infantylności kobiet, które – jak dzieci – pochodzą od mężczyzny, „dawcy zebra”. Powielona tu zostaje hierarchia Boga i stworzenia. Jest to, według badaczki, jeszcze jedno oblicze Narcyza, kochającego w dziecku siebie<sup>126</sup>. Podobnie wnioskuje Kralkowska-Gątkowska, pisząc o XIX-wiecznej prozie: „Kobieta ze względu na swój status osobnika zdefektowanego nie osiąga nigdy prawdziwej dojrzałości. Świat dorosłości jest światem mężczyzn”<sup>127</sup>.

Kobietą, której rola sprowadza się niemal wyłącznie do opieki nad mężczyzną, jest Bronka. Przypomina ona tytułowy śnieg, chroniący oziminę przed mrozem do momentu nadejścia wiosny, dopóki „budzić się nie pocznie i z ciepłego już łona, z ziarn [...], nowe, świeże kiełki puszczać pocznie” (Ś 114). Tadeusz szuka w niej „cech letejskich, odpoczynku, destrukcji pamięci i woli”<sup>128</sup>, wyzwolenia od dekadenskiej nudy oraz od nieokreślonej tęsknoty i męki, uleczenia serca szarpanego przez Ewę. Ale Bronka oczekuje

<sup>125</sup> Na powiązanie bohaterek Przybyszewskiego z charakterystycznym dla epoki motywem *femme fragile* zwróciła mi uwagę prof. Gabriela Matuszek.

<sup>126</sup> L. Wiśniewska, *Kobiety w literaturze (i mężczyźni)*, [w:] *Kobiety w literaturze*, oprac. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 12, 15.

<sup>127</sup> K. Kralkowska-Gątkowska, *Matki, córki, mentorzy. O dyskursie edukacyjnym i emancypacyjnym w prozie XIX wieku*, [w:] *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz*, Toruń 2006, s. 63.

<sup>128</sup> W. Gutowski, *Pod ciężarem Ewy: totalność – obojętność – nicość*, [w:] *Kobiety w literaturze*, s. 134.

szczerzej miłości, nie chce być jedynie „niemą poduszką pod [...] skołatana głowę” (Ś 96). Choć to ostatecznie Ewa popycha Tadeusza do zguby, namawiając go do porzucenia życia rodzinnego i oddania się aktom twórczym przesyconym tęsknotą i lękiem, to Bronka również dąży do unicestwienia – wizja stawu, w którym utonęła niegdyś jej siostra, jest zbyt silna, by miała się nie powtórzyć. Na tej podstawie Wojciech Gutowski stwierdza, że swojskie domostwo jest iluzją, zaś mężczyźni nie mają szans ucieczki przed kobietą i jej negatywnym działaniem<sup>129</sup>.

Niemожność podporządkowania kobiety, zdegradowania jej do realizatorki męskich potrzeb, przede wszystkim marzeń o Dwój-Jedni, wywoływała – jako efekt rozczarowania – wizje i zachowania gynofobiczne. Apoteoza – we wszystkich poematach prozą, a także w wielu fragmentach powieściowych i dramatycznych – nagle i sugestywnie przechodzi w lęk i nienawiść, których źródłem jest kobieca seksualność podległa prawom gatunku i niskim doznaniom zmysłowym, nie zaś rozwijaniu duchowości. Wzbudzające pożądanie ciało partnerki, w którym mężczyzna chciałby widzieć drogę „wniebowstąpienia”, powrotu do prabytu, Absolutu, oznaczającego harmonijną egzystencję i kompleksowe poznanie, okazuje się narzędziem degradującym do poziomu popędów, do fizyczności<sup>130</sup>. Przybyszewski reprezentuje ten typ mizoginii intelektualnej czy egzystencjalnej, w której kobietę obwinia się o klęskę męskich ideałów. Nie powtarzając dalszych wniosków z podrozdziałów *Mężczyzna* oraz *Androgyne*, wypada stwierdzić, że obawa przed pochłaniającym erotyzmem wyrażała się w twórczości autora *Śniegu* hiperbolizacją jego roli w życiu kobiety. Owa hiperbolizacja jest zasadniczym rysem mizoginizmu w wydaniu młodopolskiego pisarza, żywo zainteresowanego dziełami innych artystów uznawanych za sztandarowych mizoginistów epoki (Ropsa, Vigelanda, Muncha, Strindberga, Wedekinda), którzy niechęć do przedstawicielki płci pięknej łączyli z niezgodą na biologiczne zdeterminowanie i uzależnienie od partnerek, dostarczających mężczyznom najwyższych rozkoszy. Przybyszewski demonizował kobiecą seksualność jako siłę bezczeszczącą duszę mężczyzny niezdolnego do opierania się pożądaniu partnerki<sup>131</sup>. Pod wpływem myśli Schopenhauera, pokazującego czło-

<sup>129</sup> Ibidem, s. 135–136.

<sup>130</sup> Zgodnie z buddyzmem, im silniejszy popęd, tym niższa pozycja na skali duchowego postępu i stąd kobiety – ze względu na rzekomo silniejsze libido – uważane są za istoty duchowo niższe od mężczyzn. Przed kobiecą seksualnością przestrzegał „Tygodnik Ilustrowany”: „Pamiętajmy, że kobieta posiada bez porównania więcej płciowości od nas; są takie, które są nią przepełnione, ona się z nich przelewa, ona właściwie jest siłą nieobliczalną, niepewną nawet w mężczyźnie, kiedy jej podlega, a cóż dopiero w kobiecie, która jej podlega całe życie” (B. Lutomski, *Kobieta i kobiecość*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 38, s. 738).

<sup>131</sup> Zob. G. Matuszek, *Między pustką transcendencji...*, s. 20, 24. Warto zaznaczyć, że obawa przed seksualnością kobiety nie oznacza u Przybyszewskiego odrazy do żeńskich genitaliów oraz do krwi menstruacyjnej, jak miało to miejsce w wielu plemionach pierwotnych, choć już

wieka, przede wszystkim zaś kobietę, jako istotę działającą wyłącznie dla zachowania gatunku, krótkotrwałą ekstazę uznał za złudne szczęście, pod którym natura-chuć ukrywa swe prokreacyjne cele. Obawę przed seksualnością kobiety potęgowała również filozofia Nietzschego, a jej wyrazem stało się dosadne pytanie: „Czyż nie lepiej wpaść w ręce zbrodniarza, niżli w marzenia chutliwej kobiety!”<sup>132</sup>. (W książce *Poza dobrem i złem* oraz esejach *Ludzkie, arcyłudzkie* czy *Ecce homo* Nietzsche zamieszcza obszernie dygresje o słabości, płytkości, amoralizmie i głupocie kobiet). Cieleśną, a więc ciemną stronę kobiecości eksponowały także sprzyjające zachowaniom mizoginicznym publikacje naukowe, jak *Kobieta jako zbrodniarka i prostytutka* (1893, wyd. pol. 1895) autorskiego duetu Lombroso–Ferrero, *O umysłowym i moralnym niedorozwoju kobiety* (1900, wyd. pol. 1937) Möbiusa i von Rosen, *O fizjologicznej tępotcie kobiety* Paula J. Möbiusa (1904), *Zboczenia umysłowe na tle zaburzeń płciowych. Psychopatia sexualis* (1886, wyd. pol. 1908) Krafft-Ebinga<sup>133</sup> czy wreszcie polskie *Zwyrodnienie kobiety współczesnej* Maksa Wolffa (Warszawa 1896).

Wiele pokrewieństwa z poglądami Schopenhauera i Nietzschego wykazują teorie Weiningera. Zasadnicza myśl *Płci i charakteru* sprowadza się do konstatacji, że egzystencją kobiet kierują wyłącznie pragnienia seksualne.

Tylko strona seksualna mężczyzny – nigdy aseksualna, transseksualna – działa na kobietę, i nie piękności, ale pełnego seksualnego pożądania pragnie ona od niego. [...] robi na niej wrażenie [...] tylko to, co ma on w sobie z fauna. Żadna książka o rzeczywistej kobiecie nie może zmilczeć, że liczy się dla niej nie mężczyzna, ale zawsze *le mâle* (samiec) – jego seksualność w ściślejszym znaczeniu, *phallus*<sup>134</sup>.

Na kanwie powyższego przekonania wiedeński myśliciel dzieli przedstawicielki płci żeńskiej na matki i prostytutki, a różnicę między nimi widzi w tym, że dla pierwszej chuć jest środkiem do celu, dla drugiej – celem samym w sobie. Zachowanie nierządnicę pozwala mu przy tym obalić pogląd

---

tam biologiczne cykle sugerowały sprzymierzenie kobiet z mroczną stroną natury. Pisarz nie potępia też seksu jako grzechu, co – nie stroniąc od paradoksu – uczynił Tołstoj w *Sonacie Kreutzerowskiej* (1889).

<sup>132</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze...*, s. 61. Źródłem mizoginizmu była głównie filozofia (zwłaszcza Schopenhauera i Nietzschego; szerzej w I cz. pracy) oraz ruch emancypacyjny, oznaczający dla mężczyzn konkurencję i zagrażający ich przewadze. Charakterystyczne, że demoniczne przedstawienie kobiet dominowało tam, gdzie ich działania były najsilniejsze – a więc w krągach skandynawskich.

<sup>133</sup> Krafft-Ebing pisał: „Nader często chorobliwie wzmożony popęd płciowy »usposobione ku temu dziewczęta« zmienia w Messaliny. Pożądliwość często ujawnia się w kokieterii, wyzywającym stroju, albo nawet w gonieniu za mężczyznami, przekraczającym granice przyzwoitości i dobrego smaku” (R. Krafft-Ebing, *Zboczenia umysłowe na tle zaburzeń płciowych. Psychopatia sexualis*, tłum. A. Fabian, Warszawa 1908, s. 210).

<sup>134</sup> O. Weininger, op. cit., s. 140.

Schopenhauera, jakoby we wszelkiej seksualności chodziło tylko o wytworzenie przyszłych pokoleń.

Obie właściwie nie mają żadnych żądań co do indywidualności swego płciowego dopełnienia. Pierwsza bierze każdego bez wyboru mężczyznę, który jej posłuży do otrzymania dziecka; i nie potrzebuje żadnego innego, kiedy dziecko dostanie [...]. Druga oddaje się dowolnemu mężczyźnie, który jej może posłużyć do erotycznego używania: jest ono dla niej celem samym w sobie<sup>135</sup>.

Nietzsche sprowadza psychologię kobiety do jednego zagadnienia:

Wszystko w kobiecie jest zagadką i wszystko w kobiecie ma jedno rozwiązanie: zwie się ono brzemiennością.

Mężczyzna jest dla kobiety tylko środkiem: celem jest zawsze dziecko<sup>136</sup>.

O bohaterkach-matkach mówi się u Przybyszewskiego co najmniej lekceważąco, jeśli nie pogardliwie (z zastrzeżeniem, że pisarza nie interesują kreacje matek-Polek, częste w Młodej Polsce, lecz towarzyszące na ogół fabule osnutej na tle wydarzeń narodowych). W wypowiedziach wyraża się przekonanie, że kobieta nigdy nie dojrzeje do misji, jaką wyznaczył jej mężczyzna. Ruszycyk mówi do Rembowskiemu: „[...] my za dużo od kobiet żądamy, my chcemy z niej zrobić kochankę, a ona t y l k o jest matką – matką...” (Zr 269; podkr. K.B.). Kobieta postawiona w trudnej sytuacji wyboru rezygnuje na rzecz dziecka z innych wartości. Matka przewycięża kochankę w *Godach życia*: bohaterka dramatu, Hanka, porzuciwszy męża i małą córeczkę dla miłości u boku Wacława, po kilku latach – kierowana rozbudzonym instynktem macierzyńskim – usiłuje odzyskać utracone prawa rodzicielskie.

Kobiety lekkich obyczajów, ubrew obiegowym opiniom, z rzadka goszczą na kartach utworów Przybyszewskiego. Ich profesja też nie wynika – jak chciał Weininger – z nimfomanii czy upodobania w rozpuście. prostytutki wykreowane przez młodopolskiego autora nie czerpią z nierządu ani korzyści seksualnych, ani materialnych, jak było to na przykład u Zoli. Są produktem metafizycznej nędzy, „dziećmi szatana”, jak biedacy, zbrodniarze i anarchiści. Daleko im do ekskluzywnych pań do towarzystwa czy utrzymanek bogatych mężczyzn. Zamiast przebierać w kochankach, muszą ich szukać na ulicach i po kawiarniach. Prostitution jest nieszczęściem, uwarunkowanym przesycającym świat złem i cierpieniem. Doskonale potwierdza to kreacja Salomei Krywło, która wkracza na drogę nierządu z powodu wydziedziczenia przez ojca o wybujałym temperamencie erotycznym, a prowokacyjnym zachowaniem usiłuje sobie radzić ze społecznym odrzuceniem (*Dzieci nędzy*).

<sup>135</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>136</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze...*, s. 75–76.

Matki i nierządnic pojawiają się u Przybyszewskiego marginalnie. Uwikłań kobiecości w ograniczenia płci dowodzą inne kreacje bohaterek.

Seks sprowadzony do procesów biologicznych degradował i upokarzał młodopolskiego mężczyznę, pozwalając na hegemonię kobiety uznanej za medium natury – wyzwolone, niezależne, powabne i zagrażające światu kultury utożsamionemu ze światem męskim<sup>137</sup>. Gynofobię wspartą na lęku przed kobietą seksualnością – pociągającą, lecz sprowadzoną wyłącznie do zaspokajania popędów – Przybyszewski wzmocnił dodatkowo przypisaniem płci pięknej wszelkich działań destrukcyjnych. Obawę przed pożądliwością przetransponował na poglądy deprecjonujące osobowość kobiety i kwestionujące jej duchową głębię<sup>138</sup>. Łącząc zaś w kreacjach swych bohaterek perwersję i instynkty zła, w rzeczywistości obdarzył istotę kobiecości cechami średniowiecznej czarownicy. Można w tym zabiegu odnaleźć sugestię, że czarownica jako postać historyczna jest kluczem do rozpoznania wiecznej natury kobiety<sup>139</sup>. Na drogę kultu diabła miała ją sprowadzać potrzeba „długotrwałej orgii płciowej”<sup>140</sup>, i w ten oto sposób nimfomania przypisana została kobiecości w ogóle<sup>141</sup>.

Poparcie dla mizoginistycznych poglądów pisarz znalazł w niechęci średniowiecznego Kościoła do kobiet. Tertulian jako pierwszy teolog zobaczył w kobiecie bramę dla diabła. Św. Augustyn stawiał cielesność kobiety w opozycji do świata ducha – czystego i męskiego. Św. Tomasz twierdził, że kobieta jest mniej doskonała od mężczyzny, a więc powinna mu być absolutnie posłuszna<sup>142</sup>. Poza chrześcijaństwem kobietę potępiały za jej cielesność mużulmański Koran i hebrajska Tora, a także pisma buddyjskie i hinduskie. Wszystkie wielkie religie piętnowały ją za lubieżność i deprawację, na którą podatni są mężczyźni, oraz za popełnienie grzechu pierworodnego lub jego

<sup>137</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 59.

<sup>138</sup> Interesujące, że w scenach będących przejawem mizoginizmu bohaterów Przybyszewski nie powołuje się na ograniczenia umysłowe kobiety, choć w tym samym czasie antropologiczne i socjologiczne teorie, m.in. Herberta Spencera, a nawet Charlesa Darwina, usiływały dowieść, że kobieta zatrzymała się na niższym szczeblu ewolucji niż mężczyzna. Także Émile Durkheim wskazywał na różnice w wielkości czaszki, a więc i poziomie inteligencji, wypadającym naturalnie na korzyść mężczyzn. Sąd o niższości intelektualnej kobiet nie jest wyrażony u Przybyszewskiego *expressis verbis*, jednak znaczące jest, że kobiety nie biorą udziału w dyskusjach ideowych i nie mają ambicji oraz talentów artystycznych, jakimi mogą się pochwalić ich towarzysze.

<sup>139</sup> Zob. D. Dziurzyński, *Strategie mizoginistyczne Stanisława Przybyszewskiego na podstawie „Synagoga szatana”*, [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska i M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 190.

<sup>140</sup> S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana. Przyczynek do psychologii czarownicy*, Warszawa 1902, s. 21.

<sup>141</sup> Problematyka kobiet-czarownic oraz ich związków erotycznych z ludźmi i szatanem wymaga odrębnego opracowania w związku z interesującym Przybyszewskiego satanizmem. Zagadnienie to nie mieści się w ramach niniejszego opracowania, skupiającego się na analizie tradycyjnych relacji uczuciowych i erotycznych.

<sup>142</sup> Zob. G. Matuszek, *Między pustką transcendencji...*, s. 23.



teologicznego ekwiwalentu<sup>143</sup>. Te argumenty powtarza w *Złotym runie* Ruszczyć w rozmowie z Rembowskiem:

[...] kobieta – wiesz, to inny rodzaj człowieka – my mężczyźni jej psychologii nie znamy – zupełnie nie – my się ustawicznie mylimy, bo sądzymy kobiety na podstawie naszej psychologii – ha, ha, ha – ten stary Adam w mężczyźnie zawsze głupi, och, jak on głupi... [...] Kobieta jest urodzoną zbrodniarką... Ojcowie Kościoła to wiedzieli... Tertulian nazwał ją wrotami piekła [...]. Św. Anzelm mówi, że jest łaźnią szatańską, w której diabeł dusze mężczyzn kąpie [...]. (Zr 212–213)

Śladem mizoginów-poprzedników ogromny wpływ na mężczyznę bohaterowie Przybyszewskiego tłumaczą kontaktami kobiet z siłami nieczystymi, w tym z samym Szatanem. Pretekstu dostarczała postać Lilith<sup>144</sup>, matki i władczyni żeńskich demonów, pierwszej *malefica*, od której ma pochodzić ród kobiecy. Według Talmudu była pierwszą żoną Adama. Odmówiła mu konsumowania związku (nie chciała kłaść się pod mężem, jako że oboje zostali stworzeni z prochu i byli sobie równi) i odleciała do bandy demonów, z którymi cudzołożyła. Drugim mężem Lilith miał być szatan Samael, z którym płodziła demony. W literaturze występowała jako postać buntownicza, broniąca swych praw do wolności i rozkoszy, *femme fatale* przynosząca zgubę. Szatan kierował również drugą żoną Adama, Ewą. Za jego namową zerwała owoc z drzewa wiadomości dobrego i złego i poczęstowała nim mężczyznę. Tradycja biblijna i talmudyczna upoważnia więc niejako do sądów w rodzaju:

[Szatan] Kocha kobietę, tę wieczną zasadę zła, sprawczynię wszelkich przestępstw, odwieczny zacznij zła<sup>145</sup>.

[...] miłość to stryczek, na którym szatan dusze mężczyzn do piekła wlecze... (Zr 213)

Ukryty w kobiecie mroczny aspekt natury oraz moc niszczenia mężczyzn wyrażały poza Lilith i Ewą (tradycja judejska), a jeszcze przed zjawiskiem „kultu czarownic”, znane z przekazów religijnych, mitycznych, legendarnych i historycznych takie demony żeńskie, jak Astarte (Fenicja), bogini Kali (Indie), kobieta-wąż (Japonia), *vagina dentata* (Indianie Ameryki Północnej), Kirke, harpie, syreny, Chimera, Sfinks (Grecja)<sup>146</sup>. Na nowo zreinterpretowane, wplecione w obręb refleksji filozoficznej, postaci te zaczęły być wykorzystywane w argumentacji w sporach ideowych. Dekadentyzm sięgał

<sup>143</sup> Zob. D. Gilmore, *Mizoginia, czyli męska choroba*, tłum. J. Margański, Kraków 2003, s. 15–16.

<sup>144</sup> Pisała o niej A. Tytkowska, *Lilith: polskie dziedzictwo hebrajskiego mitu*, [w:] *Mity, mitologie, mityzacje nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2005, s. 109–118.

<sup>145</sup> S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana. Powstanie, rozwój i dzisiejsze znaczenie*, [w:] idem, *Synagoga szatana...*, s. 192.

<sup>146</sup> Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 59.

z upodobaniem po bohaterki grzeszne (przede wszystkim biblijne), których życie i działanie potwierdzałoby brud rzeczywistości oraz kryzys wartości. Te kobiece symbole destrukcji – nadużywane w literaturze modernistycznej aż do zbanalizowania – są przywoływane w wyobraźni również przez bohaterów dzieł Przybyszewskiego. Poza kreowaniem nastroju spełniają one najczęściej rolę deprecjonujących porównań, narzucających się myślom rozczarowanych partnerkami mężczyzn. Symptomatyczne, że pisarz sprowadził starożytne kultury kobiece wyłącznie do wymiaru niszczenia, satanizując je i eliminując witalizm oraz radość życia, jaką nierzadko ze sobą niosły<sup>147</sup>.

Narrator *Requiem aeternam*, szamoczący się w okowach odziedziczonej po matce „martwej chuci” i nie mogący uporać się z własną seksualnością, widzi w kobiecie twór hybrydyczny: „szatańską Lilith z głową Sfinksa” oraz „bujną grzywą włosów” (Rae 80), nasuwającą skojarzenia z Gorgoną (mitologia grecka), straszliwą istotą z węzami zamiast włosów i o zabójczym spojrzeniu; tak przerażającą, że jej wizerunek umieszczony na tarczach, zbrojach i herbach miał odstraszyć nieprzyjaciół. „[...] spętałaś mnie ciężkimi zwojami Twoich włosów [...]” – monologuje (Rae 80)<sup>148</sup>.

Bohater *Z cyklu Wigilii* dopiero zdradzony przez ukochaną dostrzega, że w jego podświadomości od dawna kryła się prawda o kobiecej naturze, którą – jeszcze nieświadomie, dzięki procesowi twórczemu wyzwalamu niesprecyzowane lęki i przeczucia tkwiące w głębokich warstwach psychiki – odsłaniał na swych obrazach. Kobieta wyłaniająca się z tego malarstwa to samica zdeterminowana biologicznie i kierująca się prawami walki o przetrwanie oraz dominację, jakimi rządzi się cała natura. Dlatego bohater porównuje ją do bogiń personifikujących w różnych kręgach kulturowych infernalny aspekt bytu, a przede wszystkim obdarzonych mocą wpływania na mężczyzn: babilońsko-asyryjskiej Mylitty, patronującej dziewicom zmuszonym oddawać cnotę cudzoziemcom<sup>149</sup>; Izdy, bogini starożytnego Egiptu

<sup>147</sup> Zob. D. Dziurzyński, op. cit., s. 193.

<sup>148</sup> Biorąc pod uwagę rolę matki w kształtowaniu seksualności bohatera-narratora *Requiem aeternam*, jako ciekawostkę warto przywołać tekst Freuda *Głowa Meduzy*, w którym słynny psychoanalityk interpretuje wizerunek bogini jako uprzedmiotowienie konfliktu psychicznego. Jego zdaniem głowa Meduzy reprezentuje waginę, zwłaszcza zaś owłosione narządy płciowe matki, a tym samym symbolizuje pokusę kazirodztwa. Notabene, na ilustracjach Aubreya Beardsleya do dramatu Wilde’a *Salome* przedstawiona jest jako niesamowita, przypominająca meduzę postać z czarnymi włosami wijącymi się w węzowych spłotach.

<sup>149</sup> W słowniku mitów świata pod hasłem *Isztar*, poświęconym córce Mylitty, czytamy: „Najbrzydszy zwyczaj u Babilończyków – zauważa Herodot – jest następujący: każda niewiasta musi w tym kraju usiąść w świątyni Afrodyty i oddać się jakiemuś cudzoziemcowi. [...] Jeżeli niewiasta raz tam usiadzie, nie może wprzód wrócić do domu, aż jakiś cudzoziemiec rzuci jej na łono srebrną monetę i poza świątynią cielesnie z nią się połączy. Rzucając pieniądź ma tylko powiedzieć: »Wzywam przeciw tobie boginię Mylittę«. Mylittą zaś nazywają Asyryjczycy Afrodytę” (A. Cotterell, *Słownik mitów świata*, tłum. W. Ceran, M. Dąbrowska i in., Katowice 1996, s. 40).

(potem czczonej również w Grecji i Rzymie), symbolizującej tajemniczą siłę stwórczą wszystkiego, co żyje, decydującej o całokształcie życia na ziemi; Walkirii (mitologia skandynawska), dziewiczych służebnic boga Odyna, unoszących się nad polami bitewnymi, by wybierać wojowników, którzy musieli umrzeć; oraz Ateny, która „nie zaznała ciemności łona matczynego” (W 176), ponieważ wyskoczyła – uzbrojona – z głowy swego ojca Dzeusa.

Tęskniący za ukochaną, a jednocześnie przepęchłony wstrętem do cudzołóżnicy bohater ma w swej pracowni następującą wizję:

Stamtąd wlepiął się w me oczy nagi bezwstyd kobiety-sfinksa – z innej strony wwiercał się w mój mózg ohydny ruch jakiejś historycznej taneczniczki, a ze wszystkich ram czołgała się ku mnie jakaś lubieżna chuć pijanej hetery. (W 175)

W mitologicznej postaci Sfinksa, skrzydlatego potwora z ciałem lwa, a głową i piersiami kobiety, podobnie jak w postaci Chimery (potwór o głowie lwa i tułowiū kozy, z wężem zamiast ogona) znalazła odzwierciedlenie zwierzęca natura kobiet oraz umiejętność przybierania przez nie różnorodnych form. Mimo że Sfinks jest symbolem czuwania, syntezy wiedzy przeszłej, kontemplacji mistycznej, to u Przybyszewskiego – jak i w całej Młodej Polsce – ucieleśnia zagadkę, tajemnicę zakrytą przed ludźmi. Opanowanie i drażniąca nieprzeniknioność kobiety pisarz wyraził porównaniem: „Siedziała spokojna, z zimną twarzą Sfinksa i patrzyła na niego badawczym wzrokiem” (Dp 67–68). W poemacie *Z cyklu Wigilii* Sfinks występuje dodatkowo jako uosobienie tajemnicy seksu oraz pragnienia rozkoszy.

Największą karierę zrobiła jednak u autora *Synagogi szatana* Astarte. W religiach Bliskiego i Środkowego Wschodu zwana Aszartem, a w Starym Testamencie Asztoresh, była boginią wojny i płodności oraz – co wykorzystał Przybyszewski – miłości cielesnej. Znamienną cechą jej kultu była świątynna prostytutka. Podmiot liryczny poematów, zwracając się do niej w modlitewny sposób, określa ją jako matkę miłości, szatańską córkę wzbudzającą żądze i pragnienie rozkoszy, apokaliptyczną nierządnicę. W *Requiem aeternam*, pragnąc wyzwolić się od palącego pożądania równoznacznego z cierpieniem, bohater ucieka w *sacrum* i wspomina mszę, której jako dziecko był świadkiem w wiejskim kościele. W chwili, gdy zamierza przyjąć „ostatnią świętą komunię” (Rae 90), pojawia się przed nim kusicielka Astarte, z rozpustną twarzą i ustami otwartymi w lubieżnym krzyku:

Ta, co kazała Onanowi szukać nowej orgii płciowej, by go oddać na pastwę strasznej śmierci ukamieniowania.

Ta, co wierny lud poprowadziła do wyzwolenia świętego grobu, by mu za nagrodę owieńczyć czoło męczenniczą koroną syfilitycznych wrzodów.

Ta, co wysysa samicę mężowi z krwi i rzuca go w sodomicznej chuci na męża –

Ta, która silniejszą jest od porządku rzeczy, bo przewraca wszystkie instynkty i maże swe oblicze kazirodczym nasieniem –  
Astarte, Szatanie! (Rae 91)

Tę patronkę rozpustników, onanistów, homoseksualistów i oddających się związkom kazirodczym bohater *Androgyne* obarcza odpowiedzialnością, a może właściwiej byłoby powiedzieć – winą, za rozbudzanie w mężczyznach nigdy nieugaszanej, rodzącej udrękę i tęsknotę, żądzy cielesnego użycia. Moc wezwanej magicznymi zaklęciami Astarte – moc wzbudzania „namiętnych szałów”, „nieziemskiej chuci” (A 391, 392) – pozwala mu jednak stworzyć (przyoblec w ciało) kochankę dla siebie. Przywołana w satanistycznych praktykach bogini staje się matką chrestną kobiecości w ogóle, udzielającą swej szatańskiej natury wykreowanym przy jej pomocy przedstawicielkom „słabej” płci. Astarte demaskuje więc triumf chuci nad chrześcijańską *caritas*<sup>150</sup>. W jej wizerunku natura i płeć wydają się wszechogarniające i niemożliwe do pokonania. Jej pojawienie się – mitologizujące potęgę płci (w innych młodopolskich realizacjach, choćby u Kasprowicza, tę potęgę uosabiała postać Ewy) – podkreśla słabość mężczyzny, który bezskutecznie szuka ucieczki przed chucią<sup>151</sup>.

Nawet w poemacie *Nad morzem*, poświęconym uuznioskającemu, mistycznemu doświadczeniu miłości, pojawiła się kobiecość niszcząca. Wspomnienie oczu utraconej ukochanej budzi w wyobraźni bohatera obraz oczu Jana Chrzciciela, któremu na życzenie Salome obcięto głowę. (Przybyszewski interesująco zastosował tu metonimię, akcentując cierpienie i bezbronność proroka oraz sadyzm Salome tylko przez obraz leżących na misie oczu, o których mówi się popularnie, że są „zwierciadłem duszy”). Wydarzenie biblijne przychodzi mężczyźnie na myśl na zasadzie skojarzeń z własną sytuacją uczuciową. Uwolniona w wizji podświadomość podpowiada, że kobieta zawsze zadaje ból:

Przede mną na złotej misie leżały oczy, dziko rozwarte – oczy, gdyby dwie wściekłe pięście ziejące zemstą, oczy Jana Chrzciciela. Z rozkoszą tygryscy pastwiła się nad nimi córka królewska, biła je i kłuła te oczy kochanka, które nią wzgardziły. Poła się ich niemą rozpaczą, ich bezsilną zemstą, aż wreszcie wbiła w nie ostrą, złotą igłę. Dwie nitki krwi trysnęły w górę, oczy podskoczyły w ostatnich kurczowych podrygach, krzyknęły strasznie i stanęły słupem. (Nm 323)

Salome, córka Herodiady z jej pierwszego małżeństwa oraz pasierbica Heroda Antypasa, w ostatniej ćwierci XIX w. przestała być postrzegana w kategoriach biblijnych *dramatis personae*, a zaczęła fascynować

<sup>150</sup> W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 189.

<sup>151</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 76–77.

artystów jako figura kobiecości. Według ewangelistów Marka (Mk 6, 17–29) i Mateusza (Mt 14, 1–12), tak zachwycała ojczyzna swym tańcem, że obiecał spełnić każde jej życzenie. Za namową Herodiady zażądała głowy Jana Chrzciciela, który potępił Heroda za związek z wdową po bracie. Biblijny przekaz prezentuje Salome jako narzędzie w rękach matki (znaczenie jej greckiego imienia to: spokojna, pokojowo nastawiona, przyjacielska), tymczasem w końcu XIX w. zaczęto wydobywać demoniczne rysy jej osobowości. W śmierci św. Jana dostrzeżono zemstę za to, że nie uległ kuszeniu Salome. W dramacie Oskara Wilde’a (*Salome*, 1893) młoda tancerka ucieleśnia niezaspokojone pożądanie, które popycha ją do zbrodni. Podobnie u Kasprowicza (*Salome*, 1899): jej monolog przesycony jest erotyzmem, manifestacją namiętności, wręcz seksualnej obsesji<sup>152</sup>.

Salome utożsamiano z modliszką, owadem, którego samica dla spotęgowania rozkoszy pożera samca w trakcie kopulacji lub po niej. Już sama nazwa *Mantis*, wieszczka, jaką nadali jej starożytni, jest znacząca. Pojawienie się modliszki miało zwiastować głód. Pomawiano ją o „złe oko” – samo jej spojrzenie przynosiło nieszczęście temu, na kogo je zwróciła<sup>153</sup>. Rolę spojrzenia podkreślił również Przybyszewski. Kobieta, którą w powieści *Homo sapiens* przedstawia obraz Mikity, inspirowany osobą Izy, wygląda następująco:

W środku obrazu chciał wymalować kobietę tajemniczym uśmiechem wabiącą, zdradziecką – a ze wszystkich stron, z dołu, z góry, tysiące rąk [...] krzyżących za nią. Wątle, nerwowe ręce artystów, grube, mięsiste ręce bankierów z pierścieniami na palcach, tysiące innych rąk – orgię pożądliwych, lubieżnych rąk... A ona z wabiącym, tajemniczym spojrzeniem. (Hs I, 61)

<sup>152</sup> Salome pojawia się w wielu tekstach epoki, od *Herodiady* Flauberta, przez *Salome* Wilde’a, po *Na wspan* Huysmansa, *Herodiadę* Mallarmégo, *Uczę Herodiady* i *Salome* Kasprowicza czy wiersz Kazimiery Zawistowskiej *Herodiada* (w którym tytułowa postać utożsamiona jest z Salome). Okrucieństwo tej postaci, zaakcentowane przez Przybyszewskiego, wypukła także Marie Jehanne Wielopolska w luźno, choć wyraźnie inspirowanej przekazem biblijnym kreacji jednej z fauness – Salome de Clinchamps. Opowieść hrabiny zbudowana została na motywach rywalizacji matki i córki: porzucona przez męża za utratę figury po porodzie, Salome mści się na córce, wydając ją za księcia z egzotycznego kraju i tym samym skazując na śmierć z rąk pozostałych żon pana młodego. Postać Salome zainteresowała wielu badaczy kultury i literatury. Zob. m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm i emancypacja*, [w:] eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 274–288; P. Siemaszko, *Salome modernistów. Malarzka i poetka wersja kobiety fatalnej*, [w:] *Kobiety w literaturze. Materiały z II Międzyuczelnianej Sesji Studentów i Naukowców*, Bydgoszcz 1999, s. 115–127; D. Trzeźniowski, „A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze...”. *Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 7–31; M. Janion, *Salome tańczy*, [w:] eadem, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 289–300; J. Ortega y Gasset, *Portret Salome*, [w:] idem, *Szkice o miłości*, tłum. K. Kamyszewa, Warszawa 1989, s. 151–158; E. Kuryluk, *Salome, albo o rozkoszy*, Kraków 1976.

<sup>153</sup> R. Caillois, *Modliszka*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1967.

Prawdę oczu nieświadomie uchwycił także Borsuk z *Mocnego człowieka* na portrecie Ady Karskiej, malowanym z jakąś namiętą nienawiścią. Oglądający go Bielecki:

Był cały jak zahipnotyzowany oczyma kobiety z portretu, oczyma, w których artysta, jakby w zdumiewającym, nieświadomym jasnowidzeniu, wywulókł z przepastnych głębi, poza tysiącem masek, poza gęstymi zasłonami ukrytą istotną jej duszę: złą, przewrotną, zbrodniczą. Spozą słodkiego uśmiechu, dziewiczej czystości ust, tym potworniejszym blaskiem gorzały te oczy... (Mc I, 85)

Niszcząca kobieca siła, której świadectwem w poematach są wyłącznie męskie słowa, lęki i wizje, w powieściach obiektywizuje się w *femme fatale* wprowadzonej jako bohaterka. Pojawienie się Karskiej na powieściowej scenie antycypuje obraz na płótnie – charakteryzuje on kobietę i odsłania jej rzeczywiste intencje jeszcze przed włączeniem jej do akcji jako postaci działającej. Jak w przypadku Wilde’owskiego *Portretu Doriana Graya*, malowidło ujawnia prawdę o ludzkiej istocie, demaskuje mroczną, diaboliczną naturę, skrzętnie skrywaną przed światem. Prawda obrazu szybko się potwierdza: podstawowym rysem osobowości bohaterki jest potrzeba dominacji, skutkująca okrucieństwem i dążeniami zbrodniczymi. W swym pragnieniu wyłącznego reżyserowania zdarzeń Karska przekracza człowiecze kompetencje. Świat traktuje jak kukielkowy teatrzyk i uzurpuje sobie prawo pociągania za sznurki. Dumą i satysfakcją napawa ją podpalenie gospodarstwa własnego opiekuna, którego dokonała jako czternastolatka, a potem lasu w Tyrolu, gdzie wypoczywała jako kuracjuszka sanatorium. Pożar to dla niej – niczym dla Nerona – „boskie”, „niepojęte” (Mc II, 87) widowisko, Bieleckiemu łatwo przychodzi więc zjednanie jej dla osobistych nieetycznych planów, na których czele znajduje się podpalenie pracowni Borsuka. Pragnienie supremacji Karska przenosi także na relacje seksualne, próbując traktować marionetkowo „mocnego człowieka”, podobnie jak ona przyzwyczajonego do podporządkowywania innych własnej woli:

– Teraz już zostaniesz moim na zawsze – myślała. – Teraz już cię nie puszczę. Chcę, muszę cię mieć [...].

[...] wszelka, choćby najpotworniejsza zbrodnia wydała jej się drobnostką wobec tego pragnienia, by go do siebie przywiązać. Ale z tym mu się zdradzić nie może, powoli, po cichuteńku trzeba go pętać, ostrożnie i tysiącną przebiegłością, by nie zdołał się spostrzec, jak się wikła, jak jednym nieostrożnym krokiem dostanie się do wilczego dołu. (Mc I, 238–239)

Nawet na chwilę nie przypuszcza, że niezadługo stanie się narzędziem w moim ręku, ani mu przez głowę nie przejdzie, że jest dla mnie przydrożną stacją, na której się posilę, wzmocnię, wszystko z niej zabiorę, a potem bądź zdrów, holenderski śledziu...<sup>154</sup> (Mc I, 250)

<sup>154</sup> *Bądź zdrów, holenderski śledziu* – wyrażenie używane w sytuacji, gdy coś przepadło, zawiodło (zob. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 6, Warszawa 1915, s. 725). Notabene, śledzie holenderskie uważano w epoce za najsmaczniej-

Karska ma wiele z Salome-modliszki, która prowokuje i wabi własnym ciałem, by ostatecznie wykorzystać i zniszczyć partnera. Nie tyle uwodzi, co kusi. Hipnotyzuje wzrokiem („czuł jej oczy na swej twarzy, gdyby dotyk czujnych macek...”, „tak go dziwnie zachęcały do czegoś, wbijały w niego chwiejną, niepewną, niejasno jeszcze ukształtowaną wolę” – Mc I, 96, 105), a z jej ust nie schodzi raz wabiący, to znów zimny, zagadkowy (sfinksowy) uśmiech. To ona inicjuje kontakt seksualny – ściąga z Bieleckiego marynarkę, wsuwa rękę pod jego koszulę, wreszcie zamyka drzwi od wewnątrz, a klucz rzuca w ciemny kąt pokoju. W przekonaniu o własnej mocy psychicznej utwierdza się aktami agresji i sadyzmu. Zostawiając na ramieniu kochanka krwawe ślady swoich ostrych paznokci, usiłuje go naznaczyć już podczas pierwszego spotkania w pracowni Borsuka. Podczas pieszczot owija się wokół jego szyi niczym wąż-dusiciel i odważnie, prowokująco wyznaje:

Ja cię jeszcze kiedyś uduszę – szeptała namiętnie. – Znieść nie mogę, że ty żyjesz, to mi spokoju nie daje i jak długo żyć będziesz, nie będę go miała.

[...]

Wiem tylko, że na myśl o tobie zgrzytam zębami z wściekłości, wiem, że ręce moje wszczepliłyby się najchętniej, jak kleszcze, w twoje gardło, kolana moje najchętniej by dusiły twoje piersi, żeby wszystkie zębra trzeszczały, najwyższą moją rozkoszą byłoby patrzeć, jak się dusisz, jak twarz twoja zielenieje, oczy słupem stają w przedśmiertnym strachu [...]. (Mc II, 97–99)

Żadna zadawania bólu, czyni z portretu Bieleckiego fetysz, znęcając się nad nim jak nad laleczką voodoo<sup>155</sup>. Nie ma jednak mocy nad kochankiem, skoro nie odczuwa on obrażeń zadawanych jego fotografii:

[...] nie pamiętam, kiedy taką rozkosz przeżyłam. Wzięłam długą szpilkę i zaczęłam ci oczy wykłuwać – z początku jakby w przerażeniu z lękiem i wahaniem, a potem już z całą zaciekłą pasją coraz szybciej, coraz silniej wbijała się szpilka w twoje szatańskie ślepie – oczekiwałam cudu: myślałam, że teraz krew tryśnie, trysnąć musi! – Cud się nie stał – przedziurawiłam całą fotografię, podarłam na kawałki i rzuciłam do pieca. (Mc II, 98)

Podobieństwo natur oraz swoboda obyczajowa wynikająca z obcowania z bohemą i obycia w półświatku pozwalają seksualnym partnerom nie wstydzic się swej nagoci. Przybyszewski – jednakże bez śmiałyich detalicznych

sze (*Śledź* [hasło], [w:] *Księga ilustrowana wiadomości pożytecznych. Popularny podręcznik encyklopedyczny z dziedzin...*, Warszawa 1899, s. 903).

<sup>155</sup> Wbijanie szpilek w laleczkę (symbolizującą ofiarę) jest metodą magiczną najsilniej kojarzącą się z voodoo. Ma sprowadzać na ofiarę (znajdującą się nawet setki kilometrów dalej) choroby, nieszczęścia czy śmierć, ale może też leczyć i przyciągać miłość. Kiedy szaman wbija igłę w nogę lalki, ofiara chwytą się za nogę i upada na ziemię, kiedy szaman zaciska nitkę na szyi laleczki – ofiara zaczyna się dusić itd. Praktyki te najczęściej spotykane są w Nowym Orleanie oraz Ameryce Łacińskiej.

opisów – pozwala więc Karskiej i Bieleckiemu po erotycznym zbliżeniu leżeć nago na łóżku, palić papierosy, zachwycać się swoimi ciałami i planować kolejne występki. Ten ciekawy układ dominująca – dominujący kończy jednak pisarz w melodramatyczny sposób. Karska – niezależna, cyniczna, obojętna na opinie filisterskiego społeczeństwa, spędzająca dni na sączeniu absyntu w kawiarniach – okazuje słabość, zadurzając się w Bieleckim. Ginie z ręki zazdrosnego księcia Poraja, który wbija jej sztylet w serce, zrozumiałwszy, że Ada oddała mu się nie z miłości, lecz w akcie szyderstwa z jego dobroci i rozpaczy po odejściu „mocnego człowieka”.

Piękno ciała nie jest w przypadku Karskiej uzewnętrznieniem piękna duszy, a taką jedność głosili jeszcze romantycy. Wręcz przeciwnie – doskonałość materialnej powłoki maskuje brzydotę i rozpad osobowości, jednocześnie dowodząc Schopenhauerowskiej tezy, że atrakcyjna powierzchowność stanowi pułapkę dla mężczyzn. Prawdę o rywalce w nagłym jasnovidzeniu odkrywa poprzednia kochanka Bieleckiego – Łucja. Podczas zakrapianego alkoholem wieczoru w kawiarni widzi Adę niemal w rozkładzie, znanym z Baudelaire’owskiej *Padliny*: „Twarz Karskiej wydała jej się nagle skostniałą, obumarłą, spopielałą, z głębokich oczodołów zionął fosforyczny blask zgnilizny” (Mc I, 211). W postaci rywalki Szumska dopatruje się wampiryzcy, ale przedstawiony miniopis wskazuje raczej na analogie do żywego trupa.

Cechy wampira, będącego duchem lub ożywionym ciałem zmarłego, które wychodzi z grobu, błądzi i wysysa krew żywych, a nad swą ofiarą chce panować w sposób absolutny<sup>156</sup>, ma inna postać kobieca – bohaterka *De profundis*, Agaj. Jawi się ona jako uosobienie instynktów niszczyielskich oraz sadomasochistycznych, jako demon domagający się ofiary krwi<sup>157</sup>. Kontakty erotyczne wyzwalają w niej zachowania zwierzęce, nawet wampiryczne: „wgrzyła się palcami w jego piersi” (Dp 49), „gryzła go w usta, w szyję” (Dp 91), „wżarła się zębami w skórę jego szyi i rozdarła ją” (Dp 102). Potrzeba dotarcia do trzewi partnera i upuszczenia jego krwi jest tym bardziej perwersyjna, że w Agaj płynie ta sama krew: jej wybranek jest jej bratem. Fakt ten nabiera dodatkowych znaczeń na gruncie psychoanalizy, która traktuje krążący w żyłach płyn jako ekwiwalent spermy. W ten sposób Agaj, gryząca mężczyznę i otwierająca rany na jego skórze, symbolicznie prowokuje wytrysk jego nasienia. Krew jako czynnik podniecający pojawiła się w podanym przez Krafft-Ebinga przypadku młodego mężczyzny obserwującego pokojówkę, która się skaleczyła: „Nie mógł się oprzeć pragnieniu wyssania jej krwi, co spowodowało

<sup>156</sup> Zob. J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Kraków 1994, s. 251; M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2004.

<sup>157</sup> Picie krwi – ofiary czy uroga – to rytuał odprawiany od czasów starożytnych. Jego licznych przykładów dostarcza *Złota gałąź* Jamesa G. Frazera (pierwsze wyd. 1890), jedna z podstawowych publikacji z zakresu etnologii i antropologii.



gwałtowne podniecenie erotyczne, po którym nastąpiła ejakulacja. Odtąd szukał sposobów sprokurowania sobie świeżej krwi młodej dziewczyny<sup>158</sup>. Pod wpływem podobnych konstatacji Ludwik Krzywicki napisał cykl artykułów poświęconych „szałowi krwiożerczo-erotycznemu”, ludożerstwu i wilkołactwu<sup>159</sup>. Polski myśliciel dopatrywał się w takich zachowaniach „nienormalnego usposobienia chuciowo-uczuciowego”.

Zachowania wampiryczne podpatrzył Przybyszewski u Muncha. Analizując litografię norweskiego artysty zatytułowaną *Wampir* (1893), pisał o diabolicznej kobiecie, która „wgryzła się w kark mężczyzny ostrymi zębami, oblała twarz jego krwią swych czerwonych włosów, objęła głowę jego silną ręką rozszalałej chuci i dusi, i gryzie – gryzie”, zaś mężczyźnię pozostaje tylko ból spowodowany przez samice<sup>160</sup>. Grafika ta była zdaniem pisarza doskonałym wyrazem „pesymizmu płciowego”, jednoczesnej niemożności zrzucenia jarzma kobiety i zaspokojenia żądzy, stanu, któremu intrygujący wyraz dał nieco później Stefan Grabiński w nowelach *Kochanka Szamoty, W domu Sary* i innych.

Mimo że nienazwany z imienia bohater *De profundis* jako pierwszy przyznaje się do kazirodziej miłości i dąży do pogłębienia relacji z siostrą – a może właśnie dlatego – to ona przejmuje ster związku. Na przemian odpycha brata i przyciąga. Wyznacza mu spotkania, na których się nie pojawia. Wyśmiewa rodzące się w nim uczucie, a jednocześnie celowo je podsyca. Prowokuje swoim zachowaniem, jest wyzywająca, szydercza i złośliwa, pełna pogardy.

- Chodź! – powiedziała twardo i wstała od stołu.
- Dokąd?
- Czy ci to nie wszystko jedno, dokąd pójdziemy, jeżeli tylko ze mną pójdziesz? – Roześmiała się szyderczo. (Dp 65)

Agaj jest właściwie wyłączną reżyserką zdarzeń; na sposób demoniczny kreuje los partnera, prowadząc go do zguby, mimo iż jest jedynie wyobrażeniem, efektem zdezintegrowanej jaźni protagonisty, rodzajem snu na jawie, wyrażającym nieświadome treści jego psychiki<sup>161</sup>. A on się na to godzi: „[...]

<sup>158</sup> R. von Krafft-Ebing, *Zboczenia umysłowe...*, s. 77.

<sup>159</sup> L. Krzywicki, *Ludożerstwo i szal krwiożerczo-erotyczny*, „Prawda” 1887. Idem, *Wilkołactwo. Szkic psychiatryczno-antropologiczny*, „Prawda” 1888. Przedruk [w:] idem, *Artykuły i rozprawy 1886–1888*, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1959.

<sup>160</sup> S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, s. 47–48.

<sup>161</sup> W XIX w. dzięki badaniom parapsychologicznym, zwłaszcza nad somnambulizmem, odkryto w psychice takie samodzielne siły, nad którymi człowiek nie ma władzy. „Nasze akty woli – pisał Przybyszewski w *Z psychologii jednostki twórczej* – są chciane nie przez nas, ale przez człowieka siedzącego w nas, nad którym nie mamy żadnej władzy”. Bardzo znany w drugiej połowie XIX w. psycholog Théodule Ribot uważał, że zjawisko halucynacji

jestem twoim niewolnikiem, psem twoim. Możesz ze mną robić, co ci się podoba, duszę mi z ciała wyrwać, jeżeli zechcesz, a jeszcze będę ci za to wdzięczny, boś ty to zrobiła, ty – ty...” (Dp 78) – deklaruje z emfazą.

Miłość Agaj dowodzi inklinacji ku destrukcji. Bohaterka przyznaje się do upodobania w napięciu i dysharmonii. W zakończeniu poematu, podążając za jej sugestią, że dobrze byłoby leżeć razem w objęciach na dnie morza, brat rzuca się do wody, z którą i ona miała się połączyć. Kochające się rodzeństwo pouraca więc do pierwotnego żywiołu, do nieuformowanego chaosu.

Postaci *femme fatale* Przybyszewski wprowadził również do dramatów. Cechy żerującej modliszki oraz wampira odbierającego żywym siły posiada Olga, o której Zdżarski mówi: „Kogo ona pochwyaci, tego nie puści... w y s s i e, odrzuci, ale nie puści...” (Dszcz, 29; podkr. K.B.). Autor nie wyjaśnia, na czym polega nieuchwytny urok kobiety fatalnej. „Uległem, bom musiał ulec” (Dszcz 11) – ucina krótko Mlicki. „Ona go opętała” – diagnozuje Zdżarski, odwołując się do szatańskiej natury kobiety i sugerując tożsamość *femme fatale* i czarownicy. Z półsłówek występujących w dialogach można wnosić, że mężczyznom imponuje jej odwaga w gwałceniu praw i bezkompromisowość w odrzucaniu społecznych przesądów. Powód zafascynowania nią Mlickiego tak próbował wytłumaczyć Zdżarski, rezoner głównego bohatera, były kochanek Olgi:

Olśniewa go swymi śmiałymi sądami, pochlebia mu jej piękność, jej wyniosła duma; wókol niej roi się od mężczyzn; a to go oczarowało, że właśnie ku niemu zwróciła swe względy, że on został wybrany. Przy tym umie nęcić, podrażnić, obiecuje jednym spojrzeniem więcej, ile inna nie da, choćby się całą duszą oddała. (Dszcz 27–28)

Zatem Mlicki pożąda panny Agrelli z próżności, by połechtać własne ego. Ona, znudzona uwielbieniem tłumu przeciętnych mężczyzn, wybiera tego, który zrobi na niej „względnie największe wrażenie” (Dszcz 50). *Entrée* tej *femme fatale* przygotowują wypowiedzi innych bohaterów. Następuje ono dopiero w finale drugiego aktu i doskonale wpisuje się w charakterystykę przygotowaną we wcześniejszych scenach. Portret postaci od strony psychologicznej już się nie pogłębia. Jej okrucieństwo potwierdza się np. poprzez obojętność na wieść o możliwym samobójstwie porzuconej przez Mlickiego Heleny.

---

(a mamy z nim do czynienia w *De profundis*) polega na alienacji peunych stanów świadomości, które „ja” – nie uważając ich za własne – umieszcza na zewnątrz, nadając im status odrębnej egzystencji. Przybyszewski zaś podkreślał, że każda projekcja wewnętrzna winna mieć w utworze cechy postaci rzeczywistej i zasadę tę doskonale realizował. I tak Agaj stanowi w znacznym stopniu postać autonomiczną, a o jej fantazmatycznym statusie czytelnik dowiaduje się stopniowo.

Podobnie pojawienie się Ewy w *Śniegu* poprzedza jej wstępna charakterystyka dokonana przez mieszkańców podupadającego arystokratycznego dworu, w którym toczy się akcja dramatu. „Chciała być niewolnicą, a musiała być panią” (Ś 35) – mówi Tadeusz, niegdyś silnie związany z nią uczuciowo. Ewa najdobitniej ze wszystkich bohaterek Przybyszewskiego reprezentuje fatalizm miłości. Mimo chwilowego odpoczynku u boku poślubionej Bronki, Tadeusz wraca do dawnej kochanki opanowanej przez „oblędne pragnienie zniszczenia” (Ś 34), choć po zakończonym kilka lat wcześniej związku z nią pozostało mu „serce [...] suche jak wiór, dusza obołała” (Ś 33). Rozstanie spotęgowało tęsknotę, której dał upust, stylizując wnętrze mieszkalne tak, by stanowiło kopię mieszkania Ewy, i wieszając w swej pracowni obraz jej autorstwa. Niesamowity wpływ kobiety fatalnej jest właściwie niewytłumaczalny – dlatego nie można go zracjonalizować i pokonać („Lecisz w ogień jak ćma” – komentuje Ewa stan Tadeusza; Ś 62). Z tego powodu Bronka upatruje w przyjaciółce groźnej rywalki. Mówi do niej:

Widzisz, mogłaby być kobieta piękną, o, najpiękniejszą ze wszystkich kobiet na świecie, a nigdy bym się nie lękała, bo wiem, że Tadeusz ani okiem na taką piękność nie rzuci. Ale tyś inaczej piękna. Przy tobie budzą się tęsknoty i pragnienia, których się nie znało. Ty możesz przykuć i ciągnąć za sobą człowieka, choć nie wiesz, że ktoś w twoje ślady idzie, a on znów nie wie, dokąd go twój urok zaprowadzi... a jednak idzie na ślepo... przed siebie... dalej... dalej... (Ś 87)

Ewa jest tęsknotą za tym, czego nikt „nie rozumiał ani nie zrozumie” (Ś 105), wewnętrznym niepokojem, „który gna, gna i gna człowieka na oślep, po trupach, po ofiarach swej zbrodni, przed siebie naprzód...” (Ś 104). By powtórnie zdobyć Tadeusza, kusi go wizją życia intensywnego – pięknego przez immanentną mękę. Eliminacja Bronki nie zakłóca spokoju jej sumienia, więcej – jest konieczną, lecz niewartą litości ofiarą. Ewa reprezentuje kuszącą siłę, potęgę naginania innych do swej woli. Jak w przypadku pozostałych demonicznych bohaterów Przybyszewskiego głównym rysem jej osobowości jest potrzeba dominacji. *Femme fatale* nieuchronnie wiedzie mężczyznę do upadku, mimo deklaracji miłości do niego. Przynosi rozpacz i cierpienie. Z kolei zafascynowany mężczyzna, nawet jeśli przeczuwa negatywne skutki związku, nie jest w stanie się uwolnić. Staje się marionetką uzależnioną od posunięć partnerki.

Mizoginizm oraz pragnienie absolutnego posiadania kobiety, panowania nad jej ciałem i duszą znalazły odzwierciedlenie w obsesji dziewictwa, przenikającej całą twórczość Przybyszewskiego. Wielu badaczy (m.in. M. Podraza-Kwiatkowska i G. Matuszek) dostrzega w niej element biograficzny – nieumiejętność pogodzenia się z faktem, że w chwili ślubu z pisarzem Dagny Juel nie była *virgo intacta*.

Próby tłumaczenia sobie utraty *hymenu* jako sprawy błażej zawodzą, ponieważ każdy mężczyzna chce być pierwszym i jedynym dla kobiety, na zawsze wpisanym w jej życie<sup>162</sup>.

[...] jest coś, co starzy ludzie dawniej cnotą czystości nazywali [...] – dziś to już jest starzyzną. Cnota czystości nabrała komicznego znaczenia. [...] I my, ludzie postępowi, śmiejemy się z owej cnoty – w teorii, proszę pani... bo [...] chciałbym widzieć tego mężczyznę, który by przeniósł kobietę, co z rąk do rąk przechodziła, nad kobietę tak czystą i jasną [...]. (Dszcz 41)

Najzagorzalszym wyrazicielem tej postawy jest Gordon w *Dzieciach szatana*, który swoje anarchistyczne, szatańskie działania usprawiedliwia po części tym, że nie był pierwszym kochankiem Heleny. Nie poślubił ukochanej i odrzucił ją, ponieważ wcześniej jej ciało posiadał ktoś inny, tymczasem „pierwsze szczęście jest równocześnie jedyną chwilą, w której chuć jest piękna” (Ds 9):

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

Pragnienie bycia pierwszym wynika z przekonania, że inicjacja seksualna przekształca dziewicę w kobietę, a sprawcą „narodzenia tego najwyższego piękna” (Ds 23) jest mężczyzna. Co więcej, prawdziwe stopienie dusz bywa możliwe wyłącznie z kobietą czystą. Dlatego Gordon tłumaczy Helenie:

[...] dusza moja nie potrafi stopić cię w sobie, bo tylko ta miłość jest piękna dla mnie, która zdoła stopić kobietę w duszy mężczyzny. (Ds 24)

Idzie zatem o coś więcej niż zraniona męska duma, niż prawo całkowitej własności, potrzeba naznaczenia kobiety. Czystość ciała równa się czystości duszy, dlatego cielesne zjednoczenie ma moc duchowego misterium tylko wtedy, jeśli zachodzi z kobietą niepokalaną. Dokonany przez innego

<sup>162</sup> Dziewictwo kobiety jako warunek szczęśliwego związku wyszczególnione zostało nawet w *Przewodniku zakochanych*, złożonym do druku w 1903 r. Jego autor pisze: „Otóż od kobiety, względem której żyjemy poważne, stałe zamiary, powinniśmy przede wszystkim żądać bezwzględnie czystej przeszłości. Tak zwane błędy młodości czy błędy miłości w przeszłości jej, aczkolwiek może nawet wspaniałomyślnie przez narzeczonego wybaczone i zapomniane – mszczą się prędzej czy później. Stanowią one zawsze niewidzialny mur, dzielący małżonków od siebie. A jeżeli nawet urazy »za przeszłość« mąż nie żywi, musi się w sercu jego obudzić, o ile sam jest honorowym i uczciwym człowiekiem, pewne uczucie lekceważenia, przerażającego się nierzadko w pogardę dla swej towarzyszk, która w skałanej szacie, »w umiętej sukni godowej« przystępuje do tego ogniska, którego, o ironio!, czystości ma strzec i być jego westalką!” (M.A. Zawadzki, *Przewodnik zakochanych, czyli Jak zdobyć szczęście w miłości i powodzenie u kobiet*, Warszawa 2007, s. 16).

mężczyznę akt defloracji staje się dla bohaterów Przybyszewskiego źródłem cierpienia, ponieważ wyklucza androgynię, a więc osiągnięcie pełni, doskonałości, szczęścia; „[...] ta pozostawiona na ciele kobiety blizna stanie się zaporą uniemożliwiającą harmonijne miłosne relacje”<sup>163</sup>. Na tym problemie osnuta została niemal w całości akcja *Wniebowstąpienia*. Pamięć bohatera o poprzednim partnerze wybranki sprawia, że – jak informuje pierwsze zdanie poematu – „musieli się rozłączyć...”. Widmo „tego trzeciego”, choć nieobecnego, zatruwa związek i mąci spokój kochanków. W wieczornym zadumaniu ukochanej doszukuje się bohater tęsknoty za tym pierwszym, „który w niej kobietę stworzył” (Wn 144). W jej pożądaniu – wspomnienia o dawnych rozkoszach. Nie wierzy w miłosne zapewnienia, bo „mętne resztki na dnie jej duszy – to wszystko, co dla niego zostało” (Wn 144). Nieufność i zazdrość doprowadzają związek do destrukcji: „Przestali mówić ze sobą, przestali patrzeć na siebie, bali się dotknięcia swych rąk – a nawet w ich milczeniu szalały obłądy wątpliwości, bezwiary i nienawiści” (Wn 145).

Mlicki z dramatu *Dla szczęścia* na próżno usiłuje sobie wmówić, że Olga, z którą zamierza się ożenić, dla niego „pozostanie czystą i dziewiczą, choć [...] już należała do innego” (Dszcz 19). W rzeczywistości cierpi, myśląc o swoich poprzednikach. Wątpliwości celowo podsycą w nim Zdżarski:

[...] cóż ona temu winna, że cię ktoś uprzedził, że oddała serce swe, zanim mogła przeczuwać, że jakiś Mlicki istnieje? Cóż do diabła ona temu winna, że ten ktoś żądał pochwytywnej ręką jej miłości [...]. Więc nie zważam na nic: żenię się. Naraz odzywa się samiec. [...] Czujesz, że to wszystko, co kobieta po raz pierwszy daje, to wszystko, co w duszy kobiety jest tylko przeczuciem, obawą dziwną a tajemniczą, pełną strachu i pragnienia [...] w duszy twej [...] żony – dawno przekwitło [...]. (Dszcz 20)

Podobnie jak Mlicki reaguje Falk, bohater powieści *Homo sapiens*. Mimo iż zazdrość o poprzednika nie prowadzi go, jak Gordona, do wyrzeczenia się uczucia i nie przeszkadza mu uczynić swą prawowitą małżonką kobiety, która zaznała już rozkoszy cielesnych, nie daje się jednak zepchnąć w niepamięć. Co więcej, wskazuje mu drogę usprawiedliwiania późniejszych zdrad chęcią zrewanżowania się żonie za oddanie czystości innemu. „[...] bo przecież są chwile, że człowiek tak intensywnie nienawidzi kobietę, że z bólu, niemej uściekłości, chorobliwej potrzeby zemsty pragnie ją pokalać przez stosunek z inną kobietą” – wyklada swoją filozofię, pokrętnie tłumaczącą przymus cudzołóstwa (Hs III, 61). Kocha Iżę, ale zadrecza się myślą, że była wcześniej narzeczoną Mikity; pożądanie przeplata się u niego ze wstrętem i odtrąceniem. Tylko Bieleckiemu udaje się miłosna unia z panią Ligęzową, związaną węzłem małżeńskim z innym. Nie jednak dzięki wybaczeniu i zapomnieniu, lecz zamarcu pożycia seksualnego między Niną i jej mężem. „On

<sup>163</sup> G. Matuszek, *Melancholik, mistyk...*, s. 18.

jej jeszcze chyba nigdy nie posiadał [...] – to zdumiewające: tak mężatka nie wygląda” (Mc II, 44) – rozmyśla Bielecki, widząc po raz pierwszy swą przyszłą kochankę, która jawi mu się jako istota zawieszona na etapie między dorastającą dziewczyną a młodą kobietą.

Jak zauważa Gabriela Matuszek<sup>164</sup>, cielesna „skaza” pozostawiona przez pierwszego kochanka zakłóca idealny obraz partnerki i prowokuje ataki męskiej agresji: „Aż do krwi siekł ją szyderstwem, a w mózgu jej wypalał krwawe plamy obelgą i hańbiącym słowem” – opisuje narrator psychiczne tortury, jakim poddaje ukochaną bohater *Wniebowstąpienia*. Oddanie dziewictwa wcześniej poznanemu mężczyźnie bohaterowie Przybyszewskiego bezwzględnie kategoryzują jako zdradę. Prowadzi to do paradoksu – kobieta zdradza mężczyznę, jeszcze zanim go pozna. Każdy akt cudzołóstwa, jakiego się dopuszcza, zasługuje zaś na karę: „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” (W 197) – opowiada bohater poematu *Z cyklu Wigilii*, aranżując w wyobraźni brutalną zemstę na cudzołożnej kochance. Pragnienie zamordowania ukochanej zostaje podsycone przez wspomnienie widzianego we dworze ojca krwawego sądu dokonanego przez samców nad bocianicą, która przyjęła do swego gniazda nowego ptaka. Będąca rodzajem *memento* przypowieść o niewiernej bocianicy ilustruje tezę, że nielojalność leży w naturze płci pięknej. Uzupełnia ją anegdota o zdradzonym hrabim, przywołana przez Czerkaskiego w *Synach ziemi*. Występują w niej nieznanujące potwierdzenia w wykreowanych przez Przybyszewskiego sytuacjach fabularnych poglądy, jakoby inicjatorką zdrady zawsze była kobieta, a uwodzicielskie talenty mężczyzn stanowiły jedynie mit:

Nie ma zresztą mężczyzny, który by był zdolny uwieść kobietę – to nonsens, to infernalna orgia głupoty: mężczyzna nigdy nie robi pierwszego kroku – to słynne „perskie oczko” robi zawsze kobieta. (Sz I, 37)

Zdrada kobiety, oznaczająca niemożność zapanowania nad seksualnością, rodzi ból i agresję, wywołuje mizoginiczne wizje okrutnej Salome, rozpustnej Astarte czy – jak w niewielkim poemacie *Na tym padole płaczu* – sadystki pastwiącej się nad ciałem mężczyzny szpilkami do włosów<sup>165</sup>. Zmusza także bohaterów do inscenizowania w wyobraźni scen ukrzyżowania, fizycznego dręczenia i uśmiercania partnerek (zostaną one omówione w trzeciej części książki). Obrazy kobiet-wampirów i modliszek kładły przede wszystkim nacisk na zdeterminowanie ich życia przez instynkty biologiczne (seksualny i macierzyński), a ucieczka przed nimi wynikała z pojmowania natury

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Ibidem, s. 19.

jako surowej, determinującej siły, w której niszczenie przeważa nad kreacją. Destrukcyjną rolę płci pięknej w analogii do natury obrazowo przedstawił Przybyszewski słowami Rembowskiego w *Złotym runie*:

[...] w Australii czy w Indiach rosną podobno drzewa, bliźnie drzewa, ha, ha [...] kochające się drzewa... [...] Otóż rośnie sobie taki smukły, silny pień, energiczny, mocny... ot, taki wielki pan! Ale tuż obok niego wyrasta drugi, smukły, wiotki, tuli się do niego, przyciska, przygarnia, omal że nie wrasta w niego. Ale cóż się dzieje? Otóż temu słabemu, wiotkiemu pniowi wyrastają gałęzie – nie! – ramiona, chciwe, szatańskie ramiona. Obejmują go, wżerają się w ten silny, energiczny pień – przytulają się coraz mocniej, namiętnej, wcinają się w skórę, przerastają ją, przerywają korę i żyły – i ten pierwszy, ten silny i modny pień usycha. – Ha, ha – wystaw sobie! Taki martwy, uschły pień w objęciach bliźniego, słabego drzewa. Widzisz, widzisz – to jest symbol miłości – to stosunek mężczyzny do kobiety... (Zr 189)

Powyższe rozważania pozwalają wyróżnić w twórczości Przybyszewskiego następujące kategorie bohaterek, wyodrębnione na podstawie ich roli wobec mężczyzn: poddane miłosnej idealizacji, poddane demonizacji, pocieszycielki, matki i prostytutki. Żeby owa galeria była kompletna, wypada jeszcze wspomnieć o kobietach słabych, niesamodzielnym, uciekających się pod opiekę mężczyzn i oczekujących od nich wsparcia w uporaniu się z niekorzystną sytuacją, w jakiej akurat się znalazły. To trzy kochanki: Helena z *Dla szczęścia*, Hanka z *Synów ziemi* oraz Łusia z *Mocnego człowieka*. Pierwsza, by „na wiarę” związać się z Mlickim, zmuszona była zerwać kontakt z rodziną, odejście kochanka otwiera więc przed nią wzbudzającą paniczny lęk perspektywę pozostawienia samej sobie, przed którą dziewczyna historycznie się broni: „Zmarnieję bez niego. Nie mam domu, nie mam rodziców; cały świat się mnie wyparkł. Na całym świecie Stefan, tylko Stefan, jedyny Stefan!...” (Dszcz 30). Gotowa jest upokorzyć się, by zatrzymać Mlickiego: „Zostań, zostań! twoim psem będę, rób ze mną, co chcesz! bij, zabij! – rób, co chcesz, tylko nie opuszczaj mnie!” (Dszcz 57) – błaga. Hanka Bielska oczekuje, że Czerkaski, dla którego opuściła męża i córeczkę, pomoże jej zapomnieć o powracającej wciąż w myślach, dręczącej przeszłości; że ułatwi jej pogodzenie się ze stratą:

– Jasiu przy mnie – Jasiu!

Teraz mogę spokojnie patrzeć życiu w jego straszną, bólem powykręcana, szyderstwem i wściekłością śmiesznie powykrzywianą mordę [...]. (Sz II, 107)

Nadzieje bohaterki są wyłącznie rodzajem autosugestii – Czerkaski nie ma mocy tłumienia jej instynktu macierzyńskiego. Wybierając się w podróż powrotną do dziecka, Hanka również nie liczy na własne siły, lecz oddaje się chętnie pod opiekę innego mężczyzny: pianisty Miłosa Zaremby. Pozwala mu się zwodzić, ufając w błędne informacje, których jej

dostarcza, i na wpuł świadoma niemal biernie reaguje na dokonany przez niego gwałt na sobie.

Zdeprawowana Łucja Szumska nie ma sił, by samodzielnie uwolnić się od Bieleckiego, lecz udaje się do Górskiego:

[...] gdym pana w tym całym obcym tłumie ujrzała, [...] coś we mnie głośno krzyczało, że w panu jest mój ratunek...

[...] chciałabym się wyrwać z tego życia, a nie mogę: jestem bez woli, bez sił... Bielecki mnie doszczętnie zmarnował, wyssał, zatrzał mi duszę. [...] I tak pomyślałam, że pan, pan jeden ze swoją dobrocią... (Mc I, 44)

Na podstawie kreacji tych trzech bohaterek Przybyszewski – na ogół nie-czuły na realia społeczne – wykazał różnice między pozycją żony a statusem kochanki. Helena, Hanka i Łucja marzą o formalnym związku gwarantującym stabilność i bezpieczeństwo – uczuciowe, towarzyskie, finansowe. Mia-no „żony” broniłoby je przed ostracyzmem i zapewniało szacunek otoczenia (potrzebuje go przede wszystkim Bielska, o czym świadczy sen, w którym pogardzają nią damy z tzw. dobrego towarzystwa, zbierające fundusze na cele charytatywne; we śnie tym Czerkaski broni Hankę przed afrontami, publicznie nazywając ją żoną), a także tak ważne poczucie posiadania i przynależności do kogoś. Tak ujmuje to narrator z perspektywy Łusi:

[...] obudziło się w niej pragnienie, by pościć Henryka, by jej tylko przynależał, by cały świat szanował ją jako jego żonę, a nie jako przygodną kochankę. – Ho, ho, jakie to piękne w literaturze: kochanka! A w życiu plugawione, bezczeszczone, poniewierane.

Gorycz w niej wzbierała.

Przed żoną z czią i pokorą się ślaniają, a czyjaś kochanka – oho: dla wszystkich suka, którą psiarstwo obwąchuje. (Mc I, 194)

W dramacie *Dla szczęścia* problem małżeństwa i konkubinatu łączy się z poruszonym marginalnie zagadnieniem sytuacji ekonomicznej kobiet oraz ich nieprzygotowaniem do pracy w celu samodzielnego utrzymania. Poważne braki w edukacji oraz bariery społeczne uniemożliwiały im dostęp do wielu zawodów, dlatego tym, które nie pasowały do roli guwernantki lub robotnicy, pozostawała częstokroć prostytutka. Perspektywę zarobkowania jako nierządnic aluzyjnie roztacza Zdżarski przed opuszczoną przez Mlickiego Heleną. Zacytowany poniżej fragment to wyjątkowy w stricte literackiej twórczości Przybyszewskiego przypadek odwołania do XIX-wiecznych realiów, w których emancypacja była kwestią palącą.

[...] Tak! będzie się pani musiała obejrzeć za zarobkiem. – O, o, to trudna rzecz... Pani zepsute dziecko bogatych rodziców, wychowana w zbytku i pieczytach – pani będzie wędrować od jednego pryncypała do drugiego... a pani znajdzie zarobek, bo pani jest przystojna,



bardzo przystojna... rozumie pani, co to znaczy?... trzeba być bardzo przystojną, by otrzymać pracę... (Dszcz 44–45)

W utworach Przybyszewskiego nie ma kobiet naprawdę dobrych i mądrych, zdolnych do głębokich poświęceń w imię wyższych wartości (ich patronką mogłaby być biblijna Judyta). Żadna z nich nie stanowi dla swego partnera ostoji, nie zapewnia duchowego wsparcia, spokoju i zadowolenia. Na typ Beatrycze czy Madonny nie ma miejsca w ramach światopoglądu pisarza. W świadomości bohaterów z góry tkwi założenie, że miłość nie przyniesie im niczego dobrego. Każdy z nich instynktownie wyczuwa „te słodkie rączki Dalilii, sięgające po ten włos, w którym cała jego moc tkwiła” (Mc I, 146). Obwinianie kobiet za upadek mężczyźni jest ważnym powodem, dla którego w związkach opisywanych przez Przybyszewskiego prawdziwe partnerstwo jest nieosiągalne, a uczucie nigdy nie może być szczęśliwe. Dodatkowo rozpięcie obrazu kobiety między odmianą demonizującą a idealizującą sprawia, że płęć piękna ujęta zostaje wyłącznie w relacji do mężczyźni; jej wizerunek jest efektem – by użyć określenia krytyki feministycznej – „męskocentrycznego” spojrzenia. W twórczości autora *Śniegu* kobieta istnieje zatem wyłącznie jako obiekt, niezbędny składnik świata męskiego – osławiany i infantylizowany (w wersji anielskiej) oraz pozbawiany moralności i duchowości (w wersji szatańskiej), co ma wykazać jego niższość.

Warto jeszcze raz zaakcentować, że kreśląc kobiece portrety, pisarz nie odwołuje się ani do XIX-wiecznych realiów społecznych z narastającym ruchem emancypacyjnym, ani bezpośrednio do tradycji (np. biblijnej), z których na zasadzie symbolu czerpał określenia swych bohaterek. Postaci kobiet zaprzęgnięte zostały u niego w służbę tez światopoglądowych i odkrywanych dopiero meandrow psychologii głębi, zaś mityczne przekazy dostarczały wzoru kobiecości niebezpiecznej: agresywnej, sprzymierzonej z siłami natury i szatana, zbuntowanej przeciwko dominacji mężczyźni, a przy tym zniewalającej pięknem.

## Androgyne

Sens androgyniczności, czyli stanu obupłciowości somatycznej i psychicznej (w jednym ciele koegzystują dwie płęć), zawiera się w samym terminie *seks*, wywodzącym się od łacińskiego słowa *secare*, które znaczy „odcinać”, „odłączyć od całości”. Według mitu opartego na wierzeniach orfickich i opowiedzianego przez Arystofanesa w słynnej *Uczcie* Platońskiej, bogowie greccy, aby osłabić istniejącą przed wiekami jednostkę ludzką łączącą w sobie płęć

męską i żeńską, przecięli ją na dwie odrębne istoty<sup>166</sup>. Jedyne ponowne połączenie odmiennych płci może zaspokoić tęsknotę za utraconą pełnią.

Doskonałość człowieka dwupłciowego polegała na zespoleniu przeciwieństw i różnic. Jej wyrazem była budowa fizyczna zbliżona do kuli.

Otóż cała postać człowieka każdego była krągła, piersi i plecy miała naokoło, miała też cztery ręce i nogi w tej samej ilości, i dwie twarze na okrągłej, walcowatej szyi, twarze zgoła do siebie podobne. Obie patrzyły w strony przeciwne z powierzchni jednej głowy. Czwooro było uszu, dwie okolice wstydlive i tam dalej, jak sobie to każdy łatwo podług tego sam wyobrazić potrafi<sup>167</sup>.

Opowieść Arystofanesa nie była jedynym źródłem mitu Androgyne i jego późniejszych reinterpretacji. Dwój-Jednia pojawiała się bowiem zawsze tam, gdzie byt utożsamiano z doskonałością, pełnią. W tym sensie androgyne wpisuje się w ontologię. Jak skonstatował Mircea Eliade, wszystko, co istnieje, musi być pełne, winno zatem zawierać *coincidentia oppositorum* na wszelkich poziomach. Znajduje to potwierdzenie w androgynii bogów, w obrzędach symbolicznej androgynizacji i w kosmogoniach, które wywodzą początek świata od kosmogonicznego jaja lub od prapełni w kształcie koła. Bóstwa androgyniczne występowały w wielu religiach (u dawnych Germanów, na Bliskim Wschodzie, w Indiach, Chinach, w Afryce, Ameryce, Melanezji, Australii; np. irański Zurwan, frygijski Agdistis), a wyrazem ich mocy twórczej był biseksualizm. Także liczne pisma żydowskie przedstawiają Adama jako androgyne, który z prawej strony miał być mężczyzną, a z lewej – kobietą, dopóki Bóg nie rozciął go na dwie połowy<sup>168</sup>. Oto opis z egzegetycznego midrasza „Bereszit Rabba”, bez wątplenia nasuwający skojarzenia z Platońską wersją istoty androgynicznej:

Adam i Ewa zostali stworzeni odwróceniem plecami do siebie obejmując się ramionami: wtedy Bóg rozdzielił ich, rozcinając na dwoje jednym uderzeniem siekiery<sup>169</sup>.

Oddzielenie płci odpowiada popełnieniu grzechu pierworodnego. Pierwsi ludzie nagle uświadomili sobie swą nagość, tzn. odkryli różnice fizyczne między sobą, i zawstydzili się swej odmienności. Żeby odzyskać harmonię, męż-

<sup>166</sup> W toku opowieści Arystofanes odkrywa, że przepołowiona przez bogów istota nie musiała składać się wyłącznie z części męskiej i żeńskiej – mogła być także uformowana z części męsko-męskiej lub żeńsko-żeńskiej, a człowiek zlepiony niegdyś z osobnikiem tej samej płci ma teraz skłonność homoseksualną.

<sup>167</sup> Platon, *Uczta*, oprac. W. Witwicki, Warszawa 1984, s. 79.

<sup>168</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 226, 230, 231.

<sup>169</sup> Cyt. za: M. Eliade, op. cit., s. 107.

czynna i kobieta muszą odbudować stan jedności w wielości. W judaizmie jest to jednak wątek poboczny. Mnogość i różnorodność w obrębie Bytu-Jedni – ujmowanego w kategoriach nie tylko ludzkich, lecz również kosmicznych – była istotnym problemem głównie dla filozofii i religii indyjskiej, zwłaszcza myśli zawartych w *Wedach*, *Bramanach* i *Upaniszadach*.

Konieczność dopełnienia człowieka widziało także chrześcijaństwo. „Nie jest dobrze, żeby mężczyzna był sam” (Rdz 2, 18) – powiedział Bóg, rozpoczynając historię ludzkości, zapisaną na pierwszych stronach Pisma Świętego.

Mit Androgyne od początku był częścią zarówno filozofii, jak i literatury. Najdoskonalszym osnutym wokół niego utworem była wydana w 1835 r. *Serafita* Honoré Balzaka, wywodząca się jednak nie tyle z ontogenezy pierwotnych, co z teorii Swedenborga, dotyczących człowieka doskonałego.

Europejski dekadentyzm zdegradował symbol androgyna, traktując go wyłącznie jako hermafrodytę, istotę, w której obie płci koegzystują anatomicznie i fizjologicznie<sup>170</sup>. W jego kreacji podkreślano konflikt tożsamości, wynikający z niezgodności płci biologicznej i psychicznej albo wręcz przeciwnie – doskonałość seksualną, nieograniczone możliwości erotyczne, jak w *Pannie de Maupin* T. Gautiera czy *L'androgyne* J. Péladana. Pomijano natomiast problem nowej świadomości, jaka wytwarza się w scaleniu duu płci. Źródeł takich kreacji dostarczał opowiedziany w Owidiuszowych *Przemianach* mit o pięknym Hermafrodycie, w którym od pierwszego wejrzenia zakochała się wodna nimfa Salmacys. Najada ujrzała młodzieńca nad jeziorem i zapragnęła go. Wyznała swą miłość, ale została odrzucona – zawstydzony Hermafrodyt zagroził, że odejdzie. Wtedy użyła fortelu: udała, że się oddała, a gdy mężczyzna zanurzył się w wodzie, zwabiony jej świeżością i przejrzystością, wskoczyła za nim. Na własnym gruncie od razu zyskała przewagę. Objąwszy wybranka w mocnym uścisku, którego nie był w stanie zerwać, wezwała na pomoc bogów: „Niech mnie z nim, jego ze mną już nic nie rozdzieli!” (4, 382)<sup>171</sup>. Dwa ciała połączyły się w jedno – ni męskie, ni kobiece, ni bezpłciowe:

Jedna postać spojone ich ciała powlekła.

[...]

Tak silnymi oboje sprzęgłszy się uploty,

Jeden kształt, lecz podwójny dwie wzięły istoty.

Nie męskie, nie kobiece rozpoznać w nim ciało,

I żadne, i dwojakie zarazem się stało<sup>172</sup>. (4, 384–390)

W wyniku tego połączenia Hermafrodyt utracił pełnię męskości, nawet jego głos „zniewieściał”. Nastąpiła synteza negatywna. Młodzieniec

<sup>170</sup> Zob. *ibidem*, s. 220.

<sup>171</sup> Owidiusz, *Przemiany*, tłum. B. Kiciński, Kraków 2002, s. 92.

<sup>172</sup> *Ibidem*.

nie odczuwa rozkoszy jedności, nie ma poczucia mistycznego związku, jest nieszczęśliwy i przeklina swój los. Chce pozostać mężczyzną, ale w połowie już jest kobietą. Integracja ciał nie prowadzi do unii dusz. Kobiecość narusza, zniewala i gwałci męskość. A przecież bohater mitu od początku jest istotą dwupłciową, na co wskazuje jego imię złożone z imion rodziców: Hermesa i Afrodyty. To imię determinuje jego los, określa przyszłość. Z drugiej strony, Hermafrodyt podświadomie pragnął nimfy, skoro skoczył do wody, która była jej żywiołem. Nieświadomie wypełnił swe przeznaczenie, zanurzył się w Innym<sup>173</sup>. Jego nowa tożsamość jest jednak pęknięta, nieokreślona, i przez to tragiczna. Rozpięty między kobiecością a męskością, młodzieniec jest tworem sztucznym, wymuszonym, nieudanym. Traci identyfikację, zamiast – jak u Platona – zyskać ją. W ten sposób historia Hermafrodyta stworzyła wzorzec dla nietypowych form tożsamości seksualnej, związanych choćby z transseksualizmem czy transgresją<sup>174</sup>. Zjawisko to znane było już

<sup>173</sup> K. Mrówka, *Androgyn*, Szczecin 2005, s. 69.

<sup>174</sup> Literatura XIX-wieczna, głównie francuska i angielska, wykorzystała figurę androgyne do opowiadania o marginesach erotycznego pożądania, niejako czyniąc z niej kontrapunkt dla konwencjonalnych relacji heteroseksualnych. Bohaterem *Panny de Maupin* Gautiera (1836) jest młody poeta d'Albert, który poszukuje kochanki, jaką sobie wymarzył – idealnie pięknej na podobieństwo greckich bogiń. Nie mogąc znaleźć ideału, nawiązuje romans z Różyczką, najpoważniejszą damą z otoczenia. Ona także traktuje go jak surogat, kocha bowiem innego. Kochanków łączą więc ciała, lecz nie dusze, jak w micie o Hermafrodycie i Salmacys. Po pewnym czasie d'Albert odkrywa w sobie skłonności homoseksualne – zakochuje się w poznanym dzięki Różyczce, obdarzonym kobiecym pięknem Teodorze. Tajemniczy młodzieniec jest ucieleśnieniem ideału – istotą o podwójnej płci, mężczyzną i kobietą jednocześnie. d'Albert odkrywa, że obiekt jego miłości jest kobietą, i wyznaje swe uczucia. Magdalena de Maupin – bo to ona wędruje w przebraniu Teodora, by poznać mężczyzn, zanim odda się któremuś – składa mu w darze swą cnotę, a nad ranem wymyka się do sypialni Różyczki, jest bowiem i jej prawdziwą miłością. Kobiety romansowały jeszcze zanim w ich życiu pojawił się d'Albert. Dochodziło między nimi do intymnych zbliżeń, ale Magdalena-Teodor nie odsłoniła prawdy o swej płci. Nie straciła też pragnienia męskich pieśczoł. W liście do przyjaciółki zwierza się: „Moją chimera byłoby mieć kolejno obie płcie, aby zadowolić tę podwójną naturę. Stając się na przemian to mężczyzną, to kobietą, zachowałabym dla kochanków tliwą omdłałość, oddanie i uległość, miękkie pieśczoły, melancholijne westchnienie, słowem, wszystko co jest we mnie z kota i z kobiety. Wobec mych kochanek byłabym przedsiębiorca, śmiała, namiętna, buńczuczna, z kapeluszem na bakier, postawą junaka i awanturnika. W ten sposób cała moja natura mogłaby się wyżyć i byłabym zupełnie szczęśliwa [...]” (T. Gautier, *Panna de Maupin*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1958, s. 387). W tytułowej postaci powieści zrealizowany został ideał piękna, możliwy jedynie przez połączenie cech żeńskich i męskich. Ale odrzucenie pozorów kobiecości, w której bohaterka od dawna nie czuła się dobrze, wzbudza niepokój. Podporządkowanie ciała na poły męskiej duszy sprawia, że panna de Maupin staje się – jak Hermafrodyt – kimś nieokreślonym; ma dwie płcie, a nie czuje związku z żadną. Boi się kochać zarówno mężczyzn, jak i kobiety. Dlatego w finale powieści Gautiera potajemnie wyjeżdża.

Męskość wybiera także Raula de Vénérande, arystokratka z powieści Rachilde *Pan Wenus* (1884). Bohaterka zakochuje się w zniewieściałym Jakubie Silvert, który zarabia na życie robieniem sztucznych kwiatów, i przyjmuje wobec niego rolę mężczyzny. Inicjuje zbliżenia seksualne, obdarowuje ukochanego kwiatami, zakłada męskie stroje i mówi o sobie w rodzaju męskim. Jakub ulega wspierającej go finansowo Rauli i przez bierną postawę coraz bardziej

XIX-wiecznej myśli medycznej, która także tworzyła swój dyskurs w oparciu o dziedzictwo mitologii. Na przykład Magnus Hirschfeld, niemiecki lekarz zajmujący się problemem homoseksualizmu, na przełomie wieków wyróżnił w obrębie seksualności cztery stopnie pośrednie: hermafrodytyzm, androgynizm, metatropizm i transwestytyzm<sup>175</sup>.

Na gruncie młodopolskim największym entuzjastą mitu androgynne był Przybyszewski. Pisarz pojmował androgynizm, zgodnie z ideą wyłożoną w *Uczcie*, jako powrót do prajedni, przywrócenie utraconej pełni metafizycznej. Terenem, na którym najpełniej rozbudował jego wersję – opartą o gnozę, kabałę i tantryzm – były poematy. Wykładem istoty i sensu mistycznego złączenia kochanków stał się przede wszystkim ostatni utwór *Pentateuchu*, napisany w latach 1898–1899, a zatytułowany właśnie *Androgynne* (wydanie książkowe 1900 r., pierwodruk niemiecki – 1906 r.).

Impulsem rozbudzającym miłość w bohaterze poematu (zapewne artystycznie) jest przewiązany czerwoną wstążką bukiet, подарowany mu po koncercie jako dowód uznania od nieznajomej kobiety. Wyobraźnia mężczyzny nasyca kwiaty erotyzmem, co potęguje potrzebę odnalezienia ich ofiarodawczyni. Jednak kobieta bardziej niż realną osobą wydaje się efemerycznym zjawiskiem czy psychicznym konstruktem bohatera, tropiącego fantazmat<sup>176</sup>. Pożądanie i determinacja wzmocnione cierpieniem oraz

---

zapomina o swej męskości. Rachilde rozbija zależność między (sadystycznym) mężczyzną i męskością oraz (masochistyczną) kobietą i kobiecością, pokazując mężczyznę jako słabego i pasywnego, kobietę zaś jako silną i aktywną.

Problem seksualnych pól, które można przybierać i odrzucać, interesował również Huysmansa. W powieści *Na wspan* (1884) uwytklił atrakcyjność seksualną wynikającą z połączenia cech obu płci. Jako jedna z kochanek diuka Jana des Esseintes'a pojawia się zwinna i muskularna cyrkówka, która podczas spektaklu jawi się bohaterowi raz jako kobieta, to znów jako mężczyzna: „[...] była kobietą, po czym nastąpił okres wahań, kiedy sąsiadowała z *androgynne*, w końcu wydawała się decydować, rektyfikować, stawać się kompletnie mężczyzną” (J.-K. Huysmans, *Na wspan*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 153). Androgynia jest tu zatem pewną możliwością, stanem momentalnym, nieukonstytuowanym. Siła Amerykanki sprawia, że cherlawy, neurotyczny des Esseintes sam sobie wydaje się zniewieściały. Nowa znajomość stwarza mu szansę rezygnacji z męskości, stania się pasywną kobietą i zdobycia doświadczenia erotycznego, które rozproszy nudę i impotencję. Ale niedługo bawi go to rozchwianie płci. Cyrkówka okazuje się bowiem w chwilach intymnych naiwną, sentymentalną i chłodną kobietą, i ani jej w głowie okazywanie swej siły. Diuk Jan z niechęcią musi więc powrócić do zapomnianej na chwilę roli aktywnego mężczyzny.

<sup>175</sup> Hermafrodytyzm oznaczał współistnienie organów płciowych odmiennych płci, androgynizm – międzyplciowe wymieszanie innych cech fizycznych. Metatropizm łączył homoseksualizm i biseksualizm, a transwestytyzm był wymieszaniem cech psychicznych właściwych każdej płci. O androgynii mówił w tym samym czasie Richard von Krafft-Ebing, wspomniany już profesor psychiatrii na uniwersytecie w Wiedniu. Rozumiał ją jako zniewieściałość mężczyzny. Z modelu Arystofanesa czerpały także teorie dotyczące rozwoju gatunków. Darwin twierdził np., że w prymitywnych organizmach koegzystowały dwie płcie.

<sup>176</sup> Już ten fakt pozwala się domyślać związku niemożliwego do spełnienia, będącego zjawiskiem wewnętrznym. U młodopolań spotkanie z ukochaną często było naznaczone niepewnością. „Jesteś... lecz kędy? [...] jesteś – lecz gdzie?” – zastanawia się podmiot liryczny

tęsknotą popychają go ku snom na jawie i pełnym dramaturgii wizjom, które raz podsuwają obrazy zespolenia z ukochaną, to znów poszerzają przepaść między partnerami. Imaginacyjna dychotomia szarpie nerwy bohatera, stanowiąc przyczynę niemożliwej do ukojenia męki. Ale mężczyzna próbuje odnaleźć kobietę na wszystkich poziomach swego życia psychicznego: świadomie, błakając się po ulicach miasta w nadziei na przypadkowe spotkanie, oraz w fantasmagoriach, które dają upust treściom podświadomym. W jednym ze snów jako król każe zwołać najpiękniejsze dziewice swego kraju, ale nie odnajduje pośród nich obiektu swej tęsknoty. Wreszcie gdy kupiec wlecze przed tron nagą niewolnicę, w której bohater rozpoznaje ukochaną, sen ginie. Dzikie majaki następują jednak po sobie w szaleńczym pędzie. Śniąc, że jest potężnym magiem, mężczyzna wznosi modły do Asztarte, by zesłała mu wymarzoną kobietę. Zaprzeda się szatańskiej mocy, ale w zamian ideał się ucieleśnia – ukochana wyłania się z jego duszy i opada namiętnie na jego szyję. Jednak mimo cielesnej obecności kobieta pozostaje mało realna, jest bowiem obrazem męskich marzeń, utkany z pragnień, oczekiwań i tęsknot pożądającego; wykreowanym z jego inicjatywy i na jego podobieństwo za pomocą lustra użytego jako rekwizyt wspomagający magiczne, satanistyczne zaklęcia.

W miłości dostrzega bohater obietnicę wniebowzięcia, zapowiedź „godziny cudu”<sup>177</sup>, w której odsłonią się przed nim rozwiązania wszelkich zagadek i tajemnic bytu. Stany uduchowienia i doznania o charakterze transcendentnym są zakłócanie przez wizje nasyczone perwersją: mężczyzna całuje narcyzy, a oplatający je wąż z brązu przemienia się w jego oczach w ukochaną otulającą go swym ciałem. Złote węże niczym bransolety, ale i okowy szatańskiej mocy, pojawiają się jeszcze w silnie nasyczonej ekspresją scenie ukrzyżowania partnerki, która z wysokości krzyża lubieżnie kusi ku sobie bohatera obietnicą rozkoszy.

Odnalazłszy się, kochankowie dostępują androgynii – łączą się fizycznie i duchowo. Akt seksualny jest komunią ciał i dusz odbudowującą pierwotną pełnię. Ale „godzina cudu” przemija i więcej nie nastąpi. Ukochana odchodzi, a mężczyzna doskonale zdaje sobie sprawę z daremności i bezsensu poszukiwań. Nie musi ich zresztą podejmować, skoro wybranka jest w nim.

W drugiej części utworu bohater udaje się do miasta, które przed tysiącem lat zbudowali jego przodkowie – do Alkazaru. W owej przestrzeni – pustej i martwej, sprawiającej ponure wrażenie wykutych w skale katakumb – ma się dokonać misterium:

w wierszu Tetmajera ([inc.] *Jesteś... lecz kędy?... Poezje*. Seria IV. Cyt. wg K. Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 554).

<sup>177</sup> *W godzinie cudu* to tytuł pierwszej części poematu. Druga nosi tytuł (jak całość) – *Androgyne*.

Tu miał według przyrzeczeń swego serca mieć tą, którą już raz posiadał, którą utracił, a na nowo miał ją odtworzyć, ulepić z brył swej najszybszej piękności, najtajniejszego bytu swej istoty. (A 437–438)

Walka żywiołów i sił natury przygotowuje mężczyznę do mającej nastąpić epifanii. Jego dusza rozpoznaje to, co wewnętrzne, ukryte, i łączy się z duszą wszechnatury, dzięki czemu na powrót widzi ukochaną. Bardzo prawdopodobne, że obraz alkazaru (w znaczeniu zamku obronnego bądź pałacu), na którego tarasie stoi upragniona kobieta, zobaczył Przybyszewski u Micińskiego i twórczo rozwinął w myśl koncepcji androgynicznych. W poemacie *Pieśń triumfującej miłości* z 1902 r. znajduje się bowiem zastanawiający fragment świadczący o tym, że i Micińskiemu nieobca była myśl o ponadpłciowej jedności:

[...] Alcazar purpurowieje przepychem rodyjskich marmurów, a na tarasie w złote arabski rzeźbionym – stoi ona –

Wyciągnęła ręce na spotkanie –

[...]

Ja – Ty – i dusza nasza – Trójca nierozdzielna – nieskończony rozpęd miłości świetlącej się ponad chaosem niebytu – Adonai!...<sup>178</sup>

W obu przypadkach pragnienie syntezy oznacza jednocześnie pragnienie metafizycznej głębi. Ale kobieta jest tylko treścią duszy bohatera, niezależnie od tego, jak bardzo chciałby przyoblec ją w ciało. U Przybyszewskiego potrzeba transcendencji jest silnie skorelowana z pożądaniem seksualnym. „Odeszłam od Ciebie, boś patrząc na mnie, patrzył w Twoją własną duszę – bo jestem ciałem Twej myśli, jestem kształtem i ciałem Twych tęsknot, wyrazem Twych uczuć i ruchem Twej woli...” (A 448) – tłumaczy ukochana czy raczej imitujący ją wytwór duszy bohatera. A za chwilę błaga namiętnie: „O spłynij Twą ręką po mej piersi, po mych biodrach, chwyć mnie w ramiona, podrzuć na Twą pierś, niech włos mój grzywą się najeży w dzikich pożarach Twej krwi...” (A 449). Gdy ucieleśnienie ponownie zaczyna się realizować – fantom znika. Wtedy bohater ostatecznie zdaje sobie sprawę, że to „miłość nie z tego świata” (A 452). Dlatego powtarzające się wezwania kochanki „Przyjdź, przyjdź!” odbiera jako nawoływania ku śmierci. Idzie w stronę jeziora, by dzięki samobójstwu „powrócić do wspólnego łona” (A 459), stać się jednym i niepodzielnym jako On-Ona, pojąć sens bytu.

Trudno przecenić intensywność, z jaką autor akcentuje wpływ sfer podświadomych na całość organizacji psychicznej. Nie sposób odróżnić, co w życiu bohatera poematu dzieje się naprawdę, a co jest materią snu i majaków na jawie. On sam zresztą nie potrafi wyznaczyć granicy między

<sup>178</sup> T. Miciński, *Pieśń triumfującej miłości*, [w:] idem, *Poematy prozą*, Kraków 1985, s. 50.

rzeczywistością a iluzją, między myślą a wizją, niepewny jak Calderonowski Segismundo, czy wydarzenia wokół są prawdziwym bytem, czy fantasmagoria: „Chwilami zdawało mu się, że oszalał. [...] Budził się z snu, by pogrążyć się w drugim, coraz dzikszym, coraz namiętniejszym...” (A 390). Uwzględniając karierę, jaką niewiele później marzenie senne zrobiło w psychoanalizie, nie można traktować wizji bohatera *Androgyne* jedynie jako płodów chorej psychiki. Upatrywać w nich należy przejawu życia duszy, odbicia dręczących pragnień, zastępczego sposobu na realizację pożądań, które wielokrotnie nie mieszczą się w ramach społecznej akceptacji. Są informacjami przekazywanymi do świadomości z przepastnych głębin nieświadomości. Dodatkowo związek snu z objawieniem – duchowa iluminacja czy wizje prorocze następują często właśnie podczas snu – wzmacnia epifanijski i metafizyczny wymiar poszukiwań i dążeń bohatera.

Symbole odnoszące się do podświadomości i sugerujące osadzenie akcji w psychice postaci pojawiają się w *Androgyne* także na innych poziomach. Kwiaty od wielbicielki, będące katalizatorem miłosnego uniesienia, to przeciwieństwo – z powodu formy – archetypowy obraz duszy<sup>179</sup>. Jako wyraz niezaspokojonych, perwersyjnych, nie do końca uświadomianych pragnień przedziwne, czarowne kwiecie „w kształt łona rozkwitających dziewic”, spoglądające „żywymi oczyma” (A 386–387) pojawia się też jako ozdoba osobliwego pałacu w pierwszym z sennych obrazów bohatera. Z podświadomością symbolicznie wiąże się również lustro użyte przez mężczyznę w quasi-czarach, a w drugiej części utworu labirynt, po jakim błądzi on w zakamarkach tajemniczego miasta – Alkazaru.

Tak przedstawia się w skrócie treść poematu. Pora teraz zrekonstruować w oparciu o całą twórczość Przybyszewskiego stworzoną przezeń wersję androgynizmu.

Bohaterowie utworów wprost odwołują się do mitycznej historii. Mówią o „stopieniu dwóch istot w jedno kosmiczne Ja-Ty” (W 187), o kochaniu partnera jako swej „odwiecznej przeszłości” (W 180) i „zagubionej, oderwanej połowy” (Rae 58); wspominają czas, w którym stanowili „nierozdzielne jedno” (Rae 58). Rozbudowane monologi i dokonywane przez nich autoanalizy pokazują ich jako ludzi rozdartych, poszukujących, oderwanych od czegoś potężnego i nie do końca rozpoznanego. Mają poczucie jakiegoś pozaczasowego stanu, prapoczątku, w którym tworzyli jedność. Nie znają żadnych szczegółów dotyczących tego pierwotnego, ahistorycznego świata, ale jest on dla nich rajem utraconym. Utraconym – nie znaczy jednak straconym na zawsze. W wypowiedziach wielokrotnie pojawia się bowiem przekonanie o wpisanej w naturę konieczności powrotu do owego prastanu.

<sup>179</sup> Zob. *Kwiat* [hasło], [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, s. 217.



Jak blask słońca połamany przez tysiąc szkieł, odrzucony od tysiąca zwierciadeł, chce powrócić do pierwotnej idei, z której powstałem. (Rae 82)

Piękno, niespożyte piękno jesiennej nocy nad morzem: – to Twoja piękność pra-początku, co czas i przestrzeń i mnie i Ciebie ze siebie wyłonił, piękność przed-stworzenia, gdyśmy oboje w rozkosznym spowiciu spoczywali. (Nm 287)

Już nie rozpaczał. Bo wiedział, że pójdzie do niej; połączy, zleje się z nią w odwiecznym łonie, które jego i ją porodziło. (A 459)

[...] nagle zjawiasz się, pani, dziwny praobraz mej duszy, pani, idea, którą widziałem niegdyś w innym bycie, pani, która jesteś właściwie całą tajemnicą mojej sztuki... (Hs I, 88)

**Relacje między kobietą i mężczyzną mają charakter pełnego utożsamienia; przebiegają według równania: ty to ja, rzadziej – ja to ty.**

Nie będę Cię szukał, bo mam Cię w sobie, krążysz w moich żyłach, jesteś tchnieniem mej duszy, jesteś prądem mych pragnień, jesteś czarem mych snów, jesteś Mną. (A 434)

[...] widział, jak z wolna ustępowała na taras jego pałacu – Ona, Duch święty jego bytu odwiecznego, On-Ona. (A 445)

Mimo idealistycznego charakteru koncepcji Dwój-Jedni, stopienie pierwiastka męskiego i kobiecego oznacza dla bohaterów złączenie nie tylko dusz, ale i ciał. Realizuje się ono w tańcu, pocałunku i wreszcie – w akcie seksualnym:

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. Nie widział jej, bo była w nim. (Hs I, 72)

Całujemy się, że tchu nam braknie, że stapiamy się ze sobą i stajemy się jedną istotą. (Rae 65)

O, upojeń godzina – godzina cudu, kiedy dwie dusze w jedną się zleją, dwa ciała w jedno się spleją... (A 422)

Zaśmiała się cicho jakąś bezmierną, obłądną rozkoszą, wtuliła się w niego, objęła go rękami, tarła jedwab swych włosów o jego pierś, a potem patrzyła mu długo w oczy; spłynęła cała w jego oczach. Zdało mu się, że całe jej ciało wślizgło się przez jego oczy aż na dno jego duszy; obwinęło się gorącym węzłem wokół jego serca; wtuliło się w każde włókno jego ciała – nie miał już jej przy sobie, była w nim, rozlała się w nim, stopiła się w jego krwi, długim, przeciągłym dreszczem upojenia zbiegła jego nerwy:

Kocham Cię! Kocham! Kocham! (A 427)

W pierwszym z zacytowanych fragmentów same ruchy partnerów, nadająca tańczącej parze wrażenie wirującego okręgu, pozwalają w nich widzieć figurę doskonałą. Sens tej sceny nabiera wyrazistości, gdy weźmie się pod uwagę, że w buddyźmie okrąg cechował mandalę, diagram poświęcony bóstwom i symbolizujący transcendencję oraz pełnię.

Zbliżenie erotyczne jest niezbędnym warunkiem androgynii, co nie oznacza, że zawsze do androgynii prowadzi. Należy podkreślić, że zespojenie dwu dusz możliwe jest „tylko z kobietą czystą, która przedtem nie kochała, której nikt nie posiadał” (Ds 8). Ma to związek z powracającą u Przybyszewskiego, opisaną wcześniej obsesją dziewictwa oraz z przekonaniem, iż kobieta, świadomie czy nieświadomie, zawsze należy do swego pierwszego kochanka (ten wymóg czystości nie dotyczył mężczyzn; bohater *Androgynie*, Falk czy Bielecki dostępują namiastek androgynii, mimo że mieli wiele kochanek). To pierwsze zastrzeżenie. Jest i kolejne. Otóż występujące u Przybyszewskiego utożsamienie Ja-Ty i On-Ona tylko po części opiera się na wzajemnym dopełnianiu się partnerów, czyli zespoleniu tego, co kobiece i męskie w ramach *coincidentia oppositorum*. Bohaterowie poszukują i pożądają najczęściej istot, które są do nich podobne i które pozwalają im odkryć w sobie głębie dotychczas nieznanne i nieprzeczuwane. Mężczyzna może zbudować Dwój-Jednię tylko z konkretną kobietą, którą rozpoznaje jako „część własnej rzeczywistości wewnętrznej, jako istniejący poza nim, a zarazem w nim, drugi płciowy biegun”<sup>180</sup>. Obdarza uczuciem kobietę zdolną ujawnić tajemnicze pokłady jego podświadomości.

I czemu kocham kobietę?

[...]

W kobiecie kocham siebie, moje do najwyższego stopnia spotęgowane Ja. Moje rozdrobione, we wszystkich kątach mózgu drzemiące stany, w jakich spoczywa najgłębsza tajemnica mojej istoty, zgromadziły się, skoncentrowały wokół tej kobiety jak opiłki żelaza wokół magnesu. [...]

I kobieta, którą kocham, to jestem Ja, moje najbardziej intymne, najwewnętrzniejsze Ja, *arrière-fond* mej istoty, najdalsza podstawa, Ja widziane z perspektywy lotu ptaka, Ja jako punkt centralny odbijającej płaszczyzny<sup>181</sup>.

Powyższe słowa Przybyszewski musiał uznać za swoje credo, skoro ogłaszał je aż trzykrotnie w różnych okresach życia – po raz pierwszy jako 24-latek w eseju o Oli Hanssonie, później we wstępie do *De profundis* i wreszcie pod koniec życia we wspomnieniowych *Moich współczesnych*. Traktował je jako rodzaj wykładni interpretacyjnej do zrozumienia tekstów *stricte* literackich. Wynika z nich, że kobieta to „wieczny sprawca miłosnego wrzenia” i „czynnik wyzwalający”. Jak pisze Manfred Schluchter, od niej idzie impuls, który seksualne „ja” mężczyzny odbiera jako miłość<sup>182</sup>.

<sup>180</sup> G. Matuszek, *Między pustką transcendencji...*, s. 25.

<sup>181</sup> S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*, [w:] idem, *Synagoga szatana...*, s. 84–85.

<sup>182</sup> M. Schluchter, *Stanisław Przybyszewski und seine deutschsprachigen Prosawerke 1892–1899*, Ludwigsburg/Württ 1969, s. 48.

Utworzenie androgynicznego monolitu możliwe jest zatem tylko dlatego, że osoba kochająca powołała ukochaną do życia demiurgicznym gestem, wykreowała z własnych marzeń, uczuć i myśli. Bohater *Wigilii* wyznaje:

Moje potężne oko, oko wszechświatów wyłoniło Cię z ciemności. Na moje potężne „Stań się!” przybrałaś kształty i postać. Tchnąłem na Cię Świętego Ducha mych uczuć i myśli. Byłaś głupią zabawką, a zrobiłem z Ciebie fetysza i idol święty. (W 205)

Podobne słowa wkłada Przybyszewski w usta króla z poematu *Nad morzem*.

Aż wreszcie nadeszła chwila, gdy przeczone tęsknotą słowo miało stać się ciałem, wola moja ogarnęła wszechświat, wstrząsnęła nim, jakby go z posad wyrwać chciała, w nocy wielkiego cudu błysnąłem jak słońcem, piorunem słowa, co światy tworzyło i w proch je kruszyło, i z wielką mocą krzyknąłem: „Stań się!”

I powstałaś!

A ze źródła mej potęgi spływała bezgraniczna łaska w Twoją duszę, [...] aż moc Twoja mojej się zrównała. (Nm 313–314)

W omówionym wcześniej poemacie *Androgyne* bohater podczas praktyk satanistycznych, zmierzających do ucieleśnienia kochanki, ustawia naprzeciw siebie lustro. Właśnie w zwierciadle dzięki wstawiennictwu Aszarte pojawia się postać ukochanej, ożywiona następnie energią pioruna uderzającego w tafłę szkła. Kobieta zostaje stworzona na wzór męczyzny, jako jego odbicie. Zabieg ten w nieco zmodyfikowanej formie powtórzył Przybyszewski w powieści *Homo sapiens*: Falkowi podczas pierwszego spotkania z Izą „zdawało się, że ukoło niego rozciąga się gładka zwierciadlana płaszczyzna” (Hs I, 19), a w przywołanej już scenie tańca miał „uczucie czegoś niezmiernie gładkiego, chłodzącego – jakiejś miękkiej, szklistej powierzchni” (Hs I, 72). Bohater Przybyszewskiego przegląda się w kochance niczym w lustrze. Nie widzi jej samej jako indywidualności. Potrzebuje jej wyłącznie po to, by zobaczyć „idealne Ja”. Zjawisko to ma wiele wspólnego z wypracowaną przez Jacques’a Lacana, francuskiego psychoanalityka, koncepcją „stadium lustra”. Mówi ona, że najbardziej podstawowym ludzkim dążeniem jest narcystyczna identyfikacja z własnym lustrzanym odbiciem bądź z obrazem osoby najbliższej, traktowanym jako organiczna część „Ja”<sup>183</sup>. Obiekt uczuć bohater wybiera narcystycznie – według wzoru własnej osoby, na podstawie podobieństwa partnerki do niego samego. Nie identyfikuje siebie z ukochaną (identyfikacja heteropatyczna lub dośrodkowa), lecz identyfikuje ukochaną ze sobą (identyfikacja idiopatyczna lub odśrodkowa). Przypisuje jej nie tylko

<sup>183</sup> Więcej o „stadium lustra” i powiązaniu go z twórczością Przybyszewskiego zob. P. Dybel, *Urwane ścieżki...*, s. 80.

pewne cechy własne, ale wręcz całościowe podobieństwo do siebie samego. To podobieństwo nie oznacza oczywiście identyczności podmiotu i obiektu jako indywidualnych jednostek, ale „odnosi się do czegoś wspólnego, pozostającego w nieświadomości”<sup>184</sup>. Dowodzą tego sceny, w których kobieta i mężczyzna doznają olśnienia, rozpoznając w widzianej po raz pierwszy osobie kogoś znanego. Zachodzi tu rodzaj miłosnego *déjà vu*<sup>185</sup>.

Wyłoniła się twarz dziewczęcia: jasny dźwięk, jasne odbicie bladej gwiazdy w rozkipsieniu ciemnych fal – nie widział jej nigdy, ale znał ją, znał... (A 383)

– mówi narrator o bohaterze „Androgyne.

To wszystko takie dziwne... Dziwne, że Mikita jest moim przyjacielem, że pani jest jego narzeczoną... dziwne jest uczucie, jakbym już znał panią od tysiąca lat... (Hs I, 59)

– Falk dzieli się swoimi spostrzeżeniami z Izą.

Mężczyzna pragnie złączenia nie z istotą odmienną, ale z taką, którą może zinterioryzować, która stanie się nim. Przybyszewski dał temu wyraz już w swoim pierwszym utworze, wywodzącym początek wszelkiego życia z energii płciowej. Potwierdza to następujący fragment z *Requiem aeternam*:

Zawsze i wiecznie tęskniłem za Tobą, za tą chwilą, w której byliśmy jedno, nierozzerwalnie jedno, tęskniłem za tą chwilą, kiedy Cię ze siebie wyłonił, kiedy kształty mego ducha układały się w linie Twego ciała, drgania mych nerwów łąły w Cię życie, kiedy stałaś się istotą mego ducha, jego treścią w ciało przeistoczoną. (Rae 58)

Skojarzenia z opracowaną przez Junga projekcją archetypu animy nasuwają się jako oczywiste. Ukryty w mężczyźnie pierwiastek żeński ujawnia się, gdy napotka odpowiadającą mu kobietę<sup>186</sup>. Jak w nieświadomości męskiej tkwi anima, czyli archetyp kobiety, podobnie każda kobieta nosi w sobie animusa, czyli archetyp mężczyzny. Zatem każdy człowiek jest istotą męsko-żeńską, pełnią, androgyne. Ale tylko wybrany partner odpowiada nieświadomionemu wyobrażeniu. Bliski tego poglądu był współczesny Przybyszewskiemu Otto Weininger – uznający, że każdy człowiek jest mieszaniną kobiecości i męskości – gdy mówił, że bardziej „kobieca” kobieta

<sup>184</sup> J. Laplanche, J. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska i E. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 78–79.

<sup>185</sup> Por. G. Borkowska, *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz et al., Kraków 2000, s. 81.

<sup>186</sup> Związek androgynii w ujęciu Przybyszewskiego z koncepcją Junga zauważył już E. Boniecki, op. cit., s. 100.

wybiera raczej „męskiego” mężczyznę, „kobięcy” mężczyzna szuka „męskiej” kobiety, by idealnie uzupełniali się jako para<sup>187</sup>. Po odkryciach Junga relacja kobiecość – męskość ostatecznie stała się problemem psychologii. Tak pisze o niej Kazimierz Mrówka, badający związki między trzema mitami androgyne a ich późniejszymi opracowaniami literackimi:

Z punktu widzenia psychologii głębi jesteśmy istotami podwójnymi, androgynicznymi. Gdybym był tylko mężczyzną, to wówczas prawdopodobnie każda napotkana przeze mnie kobieta byłaby dla mnie absolutnym i n n y m, wzbudzającym strach i przerażenie. Kobiecość, którą złożyła we mnie nieświadomość, przygotowuje mnie na spotkanie z konkretną, fizyczną, a więc niezależną ode mnie kobietą. [...] chociaż archetypy pochodzą ze sfery nieświadomości zbiorowej, to owo zbiorowe dziedzictwo przejawia się w nieświadomości indywidualnej każdego człowieka. Gdyby tak nie było, to musiałbym zakochać się w każdej napotkanej kobiecie [podkr. – K.M.]<sup>188</sup>.

Erotyka utożsamiona została z kreacją i autokreacją. Ja nie tylko tworzy Ty, ale samo zyskuje nową tożsamość, gdy rozpoznaje w Ty realizację swych marzeń. Dlatego pojawiające się u Przybyszewskiego lustro to nie tylko znak pychy, próżności i pożądania, ale też filozoficzny symbol samopoznania. Miłość jest aktem budowania tożsamości. Wojciech Gutowski zauważył, że kreacja Dwój-Jedni nie polega wyłącznie na odtworzeniu uprzednio istniejącej całości. Androgynizacja prowadzi do identyfikacji „z-innym-w-sobie”, a jednocześnie do samorealizacji podmiotu, w wyniku czego powstaje nowy, integralny byt<sup>189</sup>.

Tu dochodzimy do sedna tego procesu. Jego sens polega na wyjściu poza samego siebie, poza perspektywę antropologiczną; na przekroczeniu uwikłanej w historię sytuacji jednostkowej i odzyskaniu stanu pierwotnego – ponadludzkiego i ponadhistorycznego – który jest źródłem mocy i świętości. We współżyciu seksualnym osoba spotyka Innego i oboje mają szansę przekroczenia siebie. Wykroczenie – poprzez jedność z odmienną płcią – poza przeżycie osobiste i bezpośrednie stwarza możliwość zyskania perspektywy transsubiektywnej, a tym samym pozwala osiągnąć poznanie metafizyczne<sup>190</sup>. Antycypowana pod koniec XIX w. kategoria Innego w nieuchronny sposób łączy Przybyszewskiego z Lévinasem. Według autora *Całości i nieskończoności*, pragnienie metafizyczne to także niezaspokojona potrzeba Ja, prowokująca chęć poznania. Poszukiwanie niewiadomego oznacza zwrot w kierunku Innego, którym staje się dla nas drugi człowiek. Warunkiem przekroczenia granicy między wewnętrznym i zewnętrznym jest wystąpienie inności, możliwe na przykład w relacji erotycznej. Tyle że u Lévinasa miłość

<sup>187</sup> Zob. G. Kunigiel, *Otto Weininger – geniusz czy szarlatan?* [wstęp], [w:] O. Weininger, op. cit., Warszawa 1994, s. 12.

<sup>188</sup> K. Mrówka, *Androgin*, s. 32–33.

<sup>189</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 220.

<sup>190</sup> Zob. M. Eliade, op. cit., s. 216.

utrzymuje inność, nie dąży – jak u Przybyszewskiego – do bezwarunkowej integracji, do stopienia w całość. Prowadzi do konfrontacji i oswaja obce, ale jest bezinteresowna i pozwala na zatrzymanie własnej tożsamości. Inny nie jest przedmiotem, który staje się mną, lecz zachowuje swą autonomię i tajemnicę<sup>191</sup>. Ale podobnie jak w myśli polskiego pisarza, twarz Innego to okno na Absolut i droga do poznania nieskończoności. W świadomości bohaterów Przybyszewskiego owo pragnienie poznania, dotarcia do tajemnicy, do Absolutu, do zasady bytu jest zaś ściśle związane z ideą androgynizmu, stanowi cel połączenia płci.

Poza zrozumieniem istoty egzystencji osiągnięcie Jedni pozwalało „dotrzeć do ostatnich celów sztuki” (W 187), ponieważ tęsknota za pełnią uruchamiała wyobraźnię, potęgując możliwości kreacyjne. Maria Podraza-Kwiatkowska zauważyła, że do jedności prowadzi tu ekstaza o charakterze dionizyjskim. Przybyszewski inspirował się jej zdaniem *Narodziny tragedii* Nietzschego, który ten typ ekstazy przeciwstawiał biernemu, nirwanicznemu, typowemu dla poglądów Schopenhauera poddaniu się nastrojowi jedni (nastrój taki sugerują obrazy rozpląnięcia się w naturze lub we wszechbycie)<sup>192</sup>.

Prapoczątek, rzeczywistość ostateczną i niepodzielną Przybyszewski łączy z boskością, jak zostało wspomniane w podrozdziale poświęconym duszy i jej pochodzeniu. Po pourocie do wspólnego źródła On-Ona

będzie Bogiem wszechjedyńm, znowu Bogiem, co tu na ziemi rozłamał się w kawałki i cząsteczki,

odsłonią mu się niepojęte tajemnice, rozwiążą się wszystkie cele i przyczyny bytu, i zakróluje nad wszelką ziemią i wszem stworzeniem. (A 460)

Można w tym poglądzie odnaleźć elementy wielu tradycji, ponieważ biseksualność jako cecha bóstwa oznaczająca jego twórczą moc była często przyjmowana przez religie pierwotne. Bardziej zasadne wydaje się jednak w tym miejscu odwołanie do elementów gnostycznych inspirowanych filozofią Plotyna. Wedle nich dusze ludzkie przed wyłonieniem się świata bytowały jako idee Boże i posiadały wówczas pełnię wiedzy, utraconą następnie w egzystencji cielesnej<sup>193</sup>. Interesująca jest w tym kontekście także gnoza początków chrześcijaństwa. Według Jana Szkota Eriugeny podział substancji rozpoczął się już w Bogu, aż stopniowo ogarnął to, co męskie i żeńskie w człowieku.

<sup>191</sup> Filozof definiuje: „Inny bowiem to ktoś, kto nie jest tożsamy ze mną, ktoś na zewnątrz mnie, transcendentny, kogo objąć i w pełni zrozumieć nie jestem w stanie, lecz z nim mogę nawiązać kontakt” (E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2002, s. 14).

<sup>192</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja*, s. 76–77.

<sup>193</sup> Wspomniała o tym związku B. Wojnowska, „*Nad morzem*” Stanisława Przybyszewskiego..., s. 123.

Zatem proces ponownego złączenia substancji musi zacząć się od człowieka, a skończyć na wyższych płaszczyznach istnienia, aż po Boga, który jest wszystkim i Jednią<sup>194</sup>. Pisma żydowskie nawet w Bogu widziały istotę androgyniczną, skoro bowiem – jak można czytać w przypominanym wcześniej „Bereszit Rabba” – Adam i Ewa zostali stworzeni jako jedno, a przy tym na obraz i podobieństwo Boga, to i Bóg musi mieć naturę androgyniczną.

W gnostycznej Ewangelii według Tomasza, która powstała między 100 a 150 r. naszej ery, ale nie weszła w skład Nowego Testamentu, sam Jezus mówi o zbawieniu poprzez zniesienie wszelkich różnic, w tym poprzez połączenie płci. Zwraca się do swych uczniów:

[...] jeśli macie zwyczaj czynić dwa jednością i stronę wewnętrzną czynić tak, jak stronę zewnętrzną, a stronę zewnętrzną tak, jak wewnętrzną, stronę górną jak stronę dolną, i jeśli macie zwyczaj czynić to, co męskie i żeńskie jednością, aby to, co jest męskie, nie było męskim, a to, co jest żeńskie nie było żeńskim [...] – wtedy wejdziecie do królestwa<sup>195</sup>.

Rozdzielenie płci i potem ponowne ich zjednoczenie to fazy w porządku kosmicznym. Sam człowiek zresztą – jak zostało wykazane – jest częścią bytu w szerokim rozumieniu (wynika to z wyobrażenia początku świata jako uszechcałości, funkcjonującego we wszystkich bodaj tradycyjnych mitologiach). Jego dusza nosi pamięć poprzednich wcieleń, dzięki czemu zyskuje zdolność poznania i sięgania transcendencji. Spoiwem między kosmosem (Absolutem) a człowiekiem jest nieświadomość. Ową jedność ze światem wyrażała znana w modernizmie wedyjska formuła *tat twam asi*<sup>196</sup>, czyli „wszystko to jesteś ty”. Wskazuje ona na fakt, że osobowe ja (Atman) jest w istocie tym samym co zasada świata (Brahman). W VI w. p.n.e. podobna koncepcja narodziła się w Chinach. Kosmos opisano wówczas jako jedność Yin – siły żeńskiej, mrocznej, negatywnej i słabej – oraz Yang, siły męskiej, pozytywnej, twórczej. Siły te są nierozzerwalnie połączone, a jednak krańcowo odmienne; łączą sprzeczności w jedność, czego wyrazem jest graficzny znak nieskończoności, zamknięty w figurze doskonałej – okręgu.

Powiązanie istoty ludzkiej z uszechbytem można śledzić w trzeciej części (Przybyszewski nazywa je rapsodami) poematu prozą *Nad morzem*, gdzie

<sup>194</sup> M. Eliade, op. cit., s. 106–107.

<sup>195</sup> *Ewangelia według Tomasza*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, red. M. Starowieyski, Lublin 1986, s. 126. Ronald Rolheiser, współczesny teolog katolicki, podaje następującą definicję: „Seksualność to święta energia dana nam przez Boga, doświadczana w każdej komórce naszego ciała jako wezwanie do przekraczania naszej niekompletności, popchnięcie ku jedności i ku temu, co poza nami. To wezwanie do celebracji, do dawania i przyjmowania radości, do znalezienia drogi powrotnej do ogrodu Edenu” (R. Rolheiser, *The Holy Longing*, New York 1999, s. 196). Seksualność jest Bożą energią wewnątrz człowieka, zatem seks powinien prowadzić do doświadczania Boga.

<sup>196</sup> Odwoływała się do niej G. Matuszek w art. *Seksualizm i androgynizm*, s. 111.

jedność Ja-Ty została poszerzona do jedności pierwiastka męskiego i żeńskiego z elementem kosmicznym. W tej fantazji poetyckiej, którą za Gabriellą Matuszek można uznać za sen na jawie wyrażający nieświadome treści psychiki bohatera-narratora<sup>197</sup>, mówiące „ja” oddaje zazdrosnemu morzu swą ukochaną. Kobieta rzuca się w odmęty, uspokajając spienione fale. Jednak wbrew pozorom żywioł spaja kochanków „ślubnym pierścieniem”. Serce Oblubienicy jest bowiem sercem morza, morze zaś jest duszą Oblubieńca. Oblubienica, rzucając się w wodę, potwierdza w sobie pierwiastek kobiecy, a zarazem łączy się z Oblubieńcem. Jak zauważa Wojciech Gutowski, staje się jednocześnie sobą-nim i centrum żywiołowego istnienia<sup>198</sup>. Fragment ten można uznać za ilustrację obecności sił animy w mężczyźnie i animusa w kobiecie. Morze, a więc dusza mężczyzny, byłoby odpowiednikiem nieświadomości, ukrytego aspektu psychiki. Sercem ożywiającym morze-duszę jest zaś wpisująca się w męską nieświadomość kobieta. Integracja poziomów świadomości i nieświadomości przypomina tu opisany przez Junga proces indywidualizacji. Jak w pierwszej części poematu król krainy słońca zyskuje kontakt z własną nieświadomością dzięki niewolnicy ze świata mroku, podobnie w ostatniej bohater dotyka transcendencji poprzez utożsamienie Ja-Ty-morze.

Synteza trzech elementów zostaje zobrazowana w finale poematu przez połączenie różnych ontologicznie bytów. Łódź, w której płynie On, przemienia się w ptaka i razem z morzem unosi mężczyznę do góry. Wodny żywioł, będący podstawą jedności, wynosi zintegrowaną kobiecość i męskość poza ograniczenia. Wzbiecie się ponad obłoki symbolizuje duchową i twórczą swobodę, ale przede wszystkim możliwość zbliżenia się do sfery transcendencji w akcie androgynizacji<sup>199</sup>.

Istota rzeczy, głębie istnienia nie zostają jednak w utworach Przybyszewskiego odkryte, choć zakończenie poematu *Nad morzem* stanowi pewien wyjątek. Pojawiają się raczej marzenia o pełni, a nie zapis jej realizacji. Bohaterowie jedynie doznają stanów, które mogą prowadzić do poznania, a których bez udziału drugiej istoty nigdy by nie doświadczyli.

Maria Podraza-Kwiatkowska dostrzegła, że ówcześni krytycy i literaci (również Przybyszewski) unikali czasownika „poznawać”, stosowanego w pozytywizmie w dyskursie naukowym. W kontekście zagadki bytu używali moderniści określeń: docierać, przenikać, wnikać, obejmować, odsłonić, odkrywać itp.<sup>200</sup> Wyrażają one fragmentaryczność i niepewność każdego ludzkiego poznania. Bohaterowie dzieł Przybyszewskiego nie są bowiem

<sup>197</sup> G. Matuszek, *Wstęp* [w:] S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, s. 22.

<sup>198</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 259–260.

<sup>199</sup> Zob. ibidem, s. 262–263.

<sup>200</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja*, s. 86.



w stanie przeniknąć sfery transcendencji i rozszyfrować tajemnicę pełni. Dlaczego? Ponieważ aspekt instynktowo-cielesny definitywnie wyklucza samą możliwość autentycznej konsolidacji płci, zupełnej odbudowy pierwotnej unii. Akt seksualny nie prowadzi do prajedni, ponieważ okazuje się wyrazem sił natury i dewaluuje *ethos*. Na takim ujęciu zaważyły zapewne silne wpływy nurtów manichejsko-gnostyckich, traktujących genitalność w sposób podejrzliwy i pejoratywny. Upatrywanie w cielesności siedliska grzechu i jej deprecjonowanie utrzymywało wizję małżeństwa jako instytucji służącej wyłącznie przedłużeniu gatunku i ujmującej w społeczne karby ludzką słabość do seksu. Dlatego bohater *Requiem aeternam* wyśmiewa popolitość linii, w jaką układa się w pożądaniu ciało kochanki:

Się Twoją duszę – wysysam ją w siebie i w tej spójności dusz i ciał, w tym stopieniu się mego bytu z Twoim, w tym wzajemnym przenikaniu się naszych uczuć, myśli i pragnień, w tej nadludzkiej, bezwzględnej, niebosięgłej wolności płciowej, co pragnie nowej przyszłości i nieśmiertelności, pochwytiłem drżącymi, dyszącymi palcami to, czego dotychczas schwytyć nie mogłem.

Ha, ha, ha, ha...

Znikło, rozbiegło, rozprysło się! (Rae 66; podkr. K.B.)

Bliskość wiodąca przez seks do mistycznego przeżycia jedności jest chwilkowa i iluzoryczna. Pozostawia niedosyt, nadzieję na powtórzenie niezwyklej chwili i jednocześnie upokorzenie, za które mężczyzna wini kobietę. Potrzeba niszczenia i bycia niszczonym przeszkadza osiągnięciu jedności. Kochanki – autonomicznej istoty – nie da się uformować na miarę męskich pragnień i stąd biorą się prezentowane przez bohaterów postawy agresywno-destrukcyjne. Ideał Androgyne, mający rozwiązać młodopolski problem walki płci i mizoginizmu, okazał się niemożliwy do zrealizowania w zwykłym świecie. Stało się tak, ponieważ kobiecość nie zyskała u Przybyszewskiego praw takich samych jak męskość, a filozofia posiadania – jak pisze Gabriela Matuszek – zastąpiła filozofię spotkania<sup>201</sup>.

Niemożności stworzenia Dwój-Jedni upatrywać należy również w przeszkodach zewnętrznych, głównie w prawach społecznych i moralnych, które potępiają na przykład związki cudzołożne i kazirodcze (z tym ostatnim mamy do czynienia choćby w *De profundis*). Natomiast klęskę bohaterów *Nad morzem* w tworzeniu androgynicznej jedności Wojciech Gutowski widzi w nieumiejętności pogodzenia świadomości, reprezentowanej przez królestwo słońca, i nieświadomości, którą symbolizuje królestwo cieni, a także w miotaniu się pomiędzy uległością a dominacją<sup>202</sup>.

<sup>201</sup> G. Matuszek, *Między pustką...*, s. 25.

<sup>202</sup> Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 251.

Bohaterowie Przybyszewskiego nie wyrzekają się jednak nadziei zjednoczenia. Jego realizacji spodziewają się nadal, ale po śmierci, gdy powrócą do prapoczątku, z którego się wyłonili. I tak, bohater *Androgyne* – zaznawszy chwilowej jedni i pragnący jej powtórzenia – odpowiada na wezwania wyimaginowanej kochanki samobójstwem w jeziorze. Podmiot *Requiem aeternam*, zde gustowany cielesnością, dostrzegając narzędzie chuci zarówno w swej kochance, jak i w sobie, zamierza zakończyć życie strzałem z rewolweru.

[...] miałś zebrać i skupić moje najtajniejsze siły płciowe i spotęgować je w pragnieniu nowej przyszłości –

[...]

Tego wszystkiego nie zdołałaś i dusza ma Cię odrzuciła (Rae 94)

– monologuje z pretensją. Ale granica życia doczesnego pozwala wyzwolić się od ograniczeń ciała i otwiera nowe perspektywy, do których nie stosują się niesprzyjające połączeniu ziemskie warunki. A to zmienia optykę.

Ale teraz: w tej wielkiej chwili, w której się może z Tobą połączyć i w jedno zleje,

[...]

teraz daję Ci moją duszę z powrotem.

Ty moja ukochana, oblubienico śmierci, Ty ukochana całą bezgraniczną głębią mej pustki.

Słyszę coś, co jest głębokie jak świat, ciemne jak noc, a panuje ponad wszelkim bytem.

To tęsknota za tą syntezą, której rozkosze wywyższyły mnie nad wszystkich ludzi – syntezą, którą na próżno przez ciebie osiągnąć pragnąłem.

I weź, weź moją duszę, niech się rozleje w kształtach Twego ducha i powróci razem do praidei, z której Ja Ciebie stworzyłem. (Rae 95)

Weiningera rozczarowanie biologizmem człowieczej natury doprowadziło do programowego postulatu przewyciężenia własnej seksualności i rezygnacji z obcowania cielesnego. Według niego mężczyzna ulegający pożądaniu i kuszony przez kobietę (jako istotę wyłącznie seksualną) daje się odciągać od życia społecznego i politycznego, upada moralnie i zaniedbuje rozwój duchowy. Z chwilą, gdyby powstrzymał żądze i zanegował instynkt płciowy, nastąpiłoby zwycięstwo ducha i kultury nad złem i naturą, a kobieta przestałaby być potrzebna, „musiałaby umrzeć”. Ostateczna konkluzja jest okrutna: „Kobieta istnieje tylko poprzez upadek mężczyzny”, a emancypacja powinna polegać nie na wyzwoleniu spod męskiego jarzma, lecz ucieczce od kobiecości, której cechą konstytutywną jest godny potępienia popęd płciowy<sup>203</sup>. Przybyszewski, choć także zawiedziony barierami

<sup>203</sup> Mężczyzna musi się zmagać nie tylko z kobietami w swoim otoczeniu, ale także z pierwiastkami kobiecymi w sobie samym, zgodnie z tezą Weiningera, że nie ma człowieka, który reprezentowałby płć czystą.

stawianymi przez biologię, a dobitnie i boleśnie uświadamianymi mężczyźni przez kobiety, w przeciwieństwie do Weiningera nie odrzuca erotycznego zbliżenia, nie dezawuuje płciowości i nie zaprzecza roli chuci<sup>204</sup>. W doznaniu seksualnym nie przestaje widzieć elementu metafizycznego zgłębiania tajemnic bytu. Niewątpliwy tragizm wynikający z doświadczenia płciowości przełamuje konstruując własną wersję mitu Androgyne. Mitu, który jest marzeniem o wyzwoleniu od ograniczeń ontologicznych i poznawczych, który pozwala oswoić lęk przed siłą gatunku i materii, a jednocześnie interpretuje człowieka jako część natury, rozumianej jednak nie jako siła determinująca, lecz twórcza.

Androgynea na powrót obecna w myśli europejskich modernistów, pojmowana idealistycznie i metafizycznie, to zagadnienie bogate w konteksty i zasługujące na odrębne studium, uwzględniające niezwykle interesujące teorie Jakuba Boehme, Franza von Baadera czy Włodzimierza Sołowjowa, autora artykułów pisanych w latach 1892–1894 i wydanych pod wspólnym tytułem *Sens miłości*<sup>205</sup>. Pod kątem problematyki Dwój-Jedni warto by przeanalizować chociażby romans Hanny Orlicz-Garlikowskiej *Misterium*, liryki Tetmajera oraz jego *Otchłań*, prozę Marii Komornickiej czy dzieła Antoniego Szandlerowskiego, który samym swoim życiem łączył inicjację religijną i miłosną<sup>206</sup>.

Nie wszyscy współcześni chcieli wszakże docenić wzniosłość tego mitu. Andrzej Niemojewski w satyrycznych *Listach człowieka szalonego* (1899) prezentował ideę androgyne jako zasłonę dla zwyczajnego pożądania. W krótkiej opowieści (szkatułkowo zamkniętej w ramach opowieści większej) wyraźnie nawiązał scenerią i schematem fabularnym do *Nad morzem*. Bohaterem tekstu uczynił księcia, który dzięki „wniknięciu w siebie” widzi ukochaną w wyłaniającym się z morza słońcu. Ona – „dusza, prabyt, absolut, kobieta” – chyli się w jego spragnione rozkoszy ramiona i... na tym proces androgynizacji się kończy.

<sup>204</sup> Zob. W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008 (w zamieszczonym w tomie szkicu *Stanisław Przybyszewski i Otto Weininger – dwie metafizyki płci* badacz wskazuje wiele więcej zbieżnych i rozbieżnych punktów obu koncepcji).

<sup>205</sup> Sołowjow – co ciekawe – włączył Miłość-Erosa w obręb myśli chrześcijańskiej, a teorię androgynizmu wiązał z nauką o Sofii jako wiecznej kobiecości. Jego zdaniem Eros ma służyć przebóstwieniu i unieśmiertelnieniu kochających się osób. Ostatecznym celem miłości jest bowiem przywrócenie w człowieku obrazu Boga. Glorifykował zbliżenie erotyczne, uznając je za siłę zdolną doprowadzić do integracji odmiennych płci. Podobnie jak Przybyszewski, był przekonany o konieczności uduchowienia miłości erotycznej, a androgynię pojmował szeroko jako jedność z innym człowiekiem, światem przyrody i kosmosem. Dwój-Jednia w wydaniu Przybyszewskiego wykazuje zbieżności także z myślą innego rosyjskiego symbolisty – Andrieja Bielego. Otóż bohaterowie Bielego zakochani są nie tyle w realnych kobietach, co w swoich subiektywnych wizjach, w kawałku siebie. Swoje ideały wewnętrznej kobiety projektują tylko na obiekty ze świata realnego.

<sup>206</sup> Jego twórczości poświęcił jeden z rozdziałów Wojciech Gutowski w swojej znakomitej monografii mitów miłości.

Swoistą repliką na poemat Przybyszewskiego było opublikowane w 1903 r. opowiadanie Prusa *Ze wspomnień cyklisty*. Jego bohater, trzydziestoletni urzędnik Banku Kredytowego w Warszawie Anastazy Fitulski, nadmiernie fantazjuje, zaspokajając w wyobraźni niespełnione pragnienia, a potrzebę kochania przenosi na coraz to inne obiekty. Prus sprowadza metafizykę do erotomanii; przekornie sugeruje, że androgyne składa się z więcej niż dwóch połówek<sup>207</sup>:

Kto zresztą wie, czy w przedbytowej krainie owa doskonała istota, zwana przez poetów „androgyne”, składa się nie z dwu, lecz z kilku dusz ludzkich: jednej męskiej i dwu lub więcej kobiecych?<sup>208</sup>

*Fin de siècle* zainicjował interpretowanie figury androgyne jako objawu sublimacji, narcystycznego bądź biernego homoseksualizmu, zaburzonej identyfikacji płciowej<sup>209</sup>. Na tym tle propozycja Przybyszewskiego, odwołująca się do Platońskiego rozumienia androgyne jako ekspresji całości i boskiej doskonałości, jawi się jako wyjątkowo oryginalna. W ujęciu autora *Śniegu* miłość ma odkupiającą moc, zdolną zjednoczyć rozdzieloną parę. Mit o Androgyne wiąże się zaś z ubolewaniem nad stratą utraconej połowy, tęsknotą za pojednaniem i zespoleniem, a więc i z melancholią, której przyczyną Freud dostrzegł w nieuświadomianej sobie utracie obiektu miłości (studium *Żaloba i melancholia* z 1917 r.). Platońska opowieść pozwalałaby więc wyjaśnić melancholiczne usposobienie bohaterów Przybyszewskiego, żyjących w ustawicznym poczuciu braku, cierpiących z nieokreślonego bliżej powodu i kontemplujących siebie zamiast zwrócić się do świata.

## Miłość a moralność

Tragedia człowieka polega u Przybyszewskiego na tym, że chociaż nie ma on wpływu na swoje czyny (determinuje je natura i los), ponosi ich etyczne konsekwencje. Naprzeciw chuci i siły przeznaczenia zawsze staje zmysł moralny jednostki i moralność społeczna, które bohaterowie pogwałcają, ulegając instynktom i dążąc do osobistego szczęścia.

<sup>207</sup> Zob. esej na ten temat: J. Tynecki, *Eros rozczłonkowany (albo Prus wobec Androgyne)*; [w:] idem, *Światopogląd pozytywizmu. Wybór pism*, Łódź 1996, s. 249–269.

<sup>208</sup> B. Prus, *Ze wspomnień cyklisty*, [w:] idem, *Dzieła*, red. Z. Szwejkowski, Warszawa 1948, t. 24, s. 305.

<sup>209</sup> Potwierdzenie tej tezy znaleźć można w interesującej publikacji brytyjskiej literaturoznawczynie Tracy Hargreaves (T. Hargreaves, *Androgyne in Modern Literature*, New York 2005).

Przybyszewski – za Nietzschem – próbował odrzucić moralność, rozumianą jako konwencje, prawa i zakazy przygniatające indywidualność, jako „instynkt stadny” w jednostce, służący zachowaniu społeczności<sup>210</sup>. Ale jego bohaterowie nie mogą się od niej uwolnić. Nadczłowiek Nietzschego świadomie wykracza poza moralność, staje się amoralny. Bohaterowie Przybyszewskiego zostali pozbawieni wolnej woli, ale amoralni nie są. Więcej – ja-skrawa świadomość wagi popełnianych czynów nadaje im rys tragizmu. Ten determinizm etyczny, stojący w sprzeczności z woluntaryzmem Nietzschego, dobitnie dowodzi, że autor *Śniegu* nie akceptował idei nadczłowieka<sup>211</sup>.

Konflikt między „ja” wewnętrznym a „ja” zbiorowym daje się zaobserwować szczególnie w dramatach i powieściach, pozwalających autorowi rozsunąć szkieletową choćby panoramę społeczną. Szerokiego tła Przybyszewski, wróg powieści typu balzakowskiego i stenhalowskiego, nie odmalowywał, nie uznając roli utworu jako „zwierciadła przechadzającego się po gościńcu”. Niemniej do nieszczęścia często prowadzą u niego wąskie socjologiczne ramy przewidziane dla XIX-wiecznej miłości. Taka motywacja tragizmu przydaje utworom charakteru melodramatycznego. Nie można zaprzeczyć, że Przybyszewski „niebezpiecznie balansował między tragizmem metafizyki płci a banalnością trójkąta małżeńskiego”<sup>212</sup>, skoro najczęstszym motywem, poprzez który realizował swe koncepcje, jest zdrada. Interesowała ona pisarza już u początku drogi twórczej, gdy w 1894 r. pracował nad jednym z pierwszych poematów prozą – *Z cyklu Wigilii*. To w nim właśnie – jako tło emocjonalne dla uczuć zdradzonego przez ukochaną bohatera – zamieścił drastyczną przypowieść o bocianich samcach rozszarpujących konkurentów niewiernej samicy.

Chronologia literackich zdrad Przybyszewskiego wiedzie aż do roku 1927, a więc roku śmierci pisarza, kiedy to na deskach teatrów w Warszawie i Łodzi wystawiono *Mściciela*. Bohaterka tego ostatniego ogłoszonego w całości dramatu młodopolskiego twórcy oddaje się zakochanemu w niej Orzelskiemu w akcie zemsty na Jerzym, który – jako mężczyzna żonaty – odrzucił niegdyś jej miłość, obawiając się plotek i wyrzutów sumienia.

Ale po kolei. Falk, najpierw odbiwszy narzeczoną przyjaciela i poślubiwszy ją, uwodzi następnie Maryt (*Homo sapiens*). Helena staje w obliczu wiarołomstwa Mlickiego, z którym od trzech lat pozostaje w nieformalnym związku (*Dla szczęścia*). W *Złotym runie* zazębiają się dwa trójkąty małżeńskie: Gustaw Rembowski zdradził i został zdradzony. Podobnie w *Synach ziemi* – Czerkaski nie potrafi wybaczyć żonie odejścia z kochankiem, ale wikła się

<sup>210</sup> Zob. Z. Kuderowicz, op. cit., s. 108–109.

<sup>211</sup> Woluntaryzm Nietzschego i determinizm etyczny Przybyszewskiego to, według Edwarda Bonieckiego, podstawowa różnica dzieląca poglądy tych twórców (E. Boniecki, op. cit., s. 45).

<sup>212</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 122.

w romans z Hanką Glińską, która opuszcza dla niego męża i córeczkę. Notabene, ten centralny wątek powieści musiał wydawać się Przybyszewskiemu niezmiernie ważny i wart uwagi szerokiego grona odbiorców, skoro pięć lat po wydaniu utworu w całości (we Lwowie w 1904 r.) przeniósł go na scenę jako *Gody życia*.

Tytułowa *Matka* zdradziła już w przedakcji, a jej dopiero co ujawnione cudzołóstwo staje się osią nieszczęśliwych wydarzeń. Podobnie skonstruowana jest *Topiel* – zamężna Eugenia uwiedziona niegdyś przez Skalskiego w milczącej rozpacz obserwuje zabiegi byłego kochanka, próbującego zaliczyć w poczet swoich zdobyczy jej siostrzenicę Ludmiłę. Tadeusz ze *Śniegu* poddaje się demonicznemu urokowi Ewy, dla której opuszcza łagodną Bronkę. Wreszcie Bielecki, czyli „mocny człowiek”, najpierw zdradza Łucję z Adą Karską, następnie Karską z zamężną Niną Ligezą, by ostatecznie z pobudek ekonomicznych dzielić łożę między Ninę a panią Tańską, żonę słynnego tenora (*Mocny człowiek*). Rytm tych związków odpowiada konstrukcji trzynomowej powieści – nowe kobiety pojawiają się stopniowo w kolejnych częściach, tak że na każdy wolumin przypada jedna zdrada tytułowego bohatera.

Cudzołóstwo, mimo że zabronione dekalogiem, mieści się jednak w granicach XIX-wiecznej moralności mieszczańskiej<sup>213</sup>, opartej przede wszystkim na pozorach. Mlicki, odchodząc od Heleny dla innej, chce co prawda zabezpieczyć finansowo byłą kochankę, jednak nie z potrzeby serca, a z obawy przed reakcją opinii publicznej. Pozostanie bowiem szanowanym obywatelem, jeśli opuszczając kobietę, która poświęciła dla niego swą reputację, wykaże gest. W przeciwnym razie – zbierze gromy oburzenia. Pieniądże usprawiedliwiają niedochowanie wiary i pozwalają kupić spokój sumienia.

[...] moja złota, pomyśl tylko, co za przykra rzecz dostać się na języki tych panien i pań, żądnych równouprawnienia. We wszystkich petycjach wskazywano by na nasz stosunek – he, he, pan się ożenił, a opuszczona dama zmarniała! (Dszcz 14)

– ironicznie argumentuje w rozmowie z Heleną.

Społeczeństwo odrzuca dopiero tych, którzy łamią ustanowione przezeń zasady. Porzucony Bielski musi zabronić żonie kontaktu z dzieckiem (które umowa społeczna nakazuje pozostawić przy ojcu), jeśli chce uniknąć ludz-

<sup>213</sup> Moralność mieszczańską rozumiem za Marią Ossowską jako określony zespół przekonań i dyrektyw uważanych za typowe dla mieszczaństwa w różnych środowiskach europejskich w drugiej połowie XIX w. (należą do nich m.in. reakcyjność, potrzeba bezpieczeństwa politycznego i ekonomicznego, oszczędność, kult pieniądza, egoizm, filisterstwo i kołtuństwo, nieurazliwość na piękno). W tym sensie nie każdy mieszczanin musi wyznawać moralność mieszczańską, a moralność mieszczańska wykracza poza klasę mieszczan (zob. M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Wrocław 1985).

kich oskarżeń o brak godności (*Synowie ziemi, Gody życia*)<sup>214</sup>. Przyjaciółka czyni zrozpaczonej matce takie wyrzuty:

Nie umiałaś się urządzić, moja droga – po co było dziecko tracić? Jakież tam skrupuły, by się dla siebie samej czystą i uczciwą zachować: głupstwo! Szacunek dla siebie samej – Panie Jezu – kto by się w to bawił? Chodzi o to przede wszystkim, by cię ludzie szanowali, a szanują cię, dopóki domu męża nie opuścisz, by ci prawo dziecka nie mogło odebrać – a poza tym mogłaś robić, co ci się podobało. (Gż 38)

Zdrada pod bokiem męża nie jest obyczajowym uchybieniem. Publiczne przyznanie się do pozamałżeńskiej miłości – już tak. Hipokryzja jest więc w zgodzie z moralnością mieszczańską – takie zdanie ma również siostra Hanki, Wanda:

WANDA

Każda kobieta może się urządzić, jak chce, ale nie porzuca męża i dziecka.

HANKA

Ha, ha, ha... jakie to wygodne!

WANDA

Ja praw społecznych nie pisałam, więc mnie to nic nie dotyczy – ja wiem tylko, że tak jest i tak będzie – kto się spod tych praw wyłamuje, mniejsza o to, czy one są hipokrytyczne, czy nie – pozbywa się innych praw, o które potem upominać się nie może. (Gż 118)

Cynizm w życiu erotycznym i małżeńskim nie był oczywiście tworem obyczajowości XIX-wiecznej, lecz wzrósł na francuskim libertynizmie, który w XVIII w. był już synonimem rozwiązłości seksualnej i którego najdoskonalniejszym wyrazicielem pozostał na literackiej niwie markiz de Sade. Nic

<sup>214</sup> Cudzołóstwo żony oceniano i karano surowiej niż zdradę mężowską. Kobieta – której powołaniem jest bycie małżonką i matką oraz życie w moralnej czystości – dopuszczając się wiarołomstwa, niszczyła bowiem spokój domowy, a więc cel swej egzystencji, i nie zasługiwała dłużej na szacunek rodziny. Traciła godność własną i dotkliwie uderzała w honor męża. Ten zaś, jeśli świadomie tolerował nielojalność partnerki, spotykał się z powszechnym lekceważeniem. W mniemaniu ogółu mąż popełniając cudzołóstwo nie upadał tak nisko, ponieważ mógł się realizować w innych dziedzinach życia, np. w życiu społecznym czy polityce. Nie cierpiał na społeczny ostracyzm i nie godził swym postępowaniem w cześć małżonki. Tę nierówność uzasadniano prawami natury. Męską niewierność usprawiedliwiała dodatkowo koncepcje filozoficzne. Schopenhauer twierdził, że po zaspokojeniu seksualnym miłość mężczyzny słabnie, podczas gdy przywiązanie kobiety rośnie. Stąd wniosek, że mężczyźni to istoty poligamiczne, którym z zasady trudno dochować wierności, kobiety zaś – jako monogamiczne – zasługują z powodu zdrady na większą karę. Podobne zdanie miał Nietzsche. Kobięca miłość to, według niego, całkowite zdanie się na partnera i pragnienie dawania siebie, równoznaczne z wiernością. W miłości mężczyzny – nastawionego na posiadanie – wierność nie istnieje. Dlatego obaj filozofowie proponowali wielożeństwo (zob. M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków 2001, s. 203–206, 210–211).

zatem dziwnego, że w *Synach ziemi Czerkaski* – zdradzony przez własną żonę i uwodzący cudzą – nosi przy sobie zbiór Sade'a pt. *Justyna, czyli nie-szczęścia cnoty*, z którego w gronie cyganerii cytuje słowa Madame Delmonse, roztaczającej nad tytułową Justyną uroki prostytucji. To kunszt obłudy i demagogii:

Nikt nie żąda od nas cnoty, tylko maski cnoty. Jestem nierządnicą jak Messalina, a wszyscy wierzą, albo zdają się wierzyć, że jestem czysta jak Lukrecja. Jestem gorszą ateistką od Vaniniego, a wierzą, z uśmiechem wierzą, że jestem pobożna jak św. Teresa. Jestem fałszywa jak Tyberiusz, a z zezowatym spojrzeniem na bliźniego twierdzą, że jestem szczerą jak Sokrates. I pewną rzeczą jest, że jestem trzeźwa jak Diogenes, pomimo że Apicjusz nie dorównałby mi w rozpuście. Oddałam się występкови, ohydzie, zbrodni, ale spytaj się mych bliźnich, a powiedzą: „Delmonse jest aniołem!”. (Sz I, 17)

XIX-wieczna opinia publiczna nie była już jednak tak tolerancyjna dla pozamałżeńskich kontaktów będących tajemnicą poliszynelem. Tym bardziej w Polsce, ogarniętej zaborami i zajętej walką o najdrobniejsze przejawy swobód politycznych i społecznych. Prym wiodła – inaczej niż we Francji – nie arystokracja, stanowiąca niewielki ułamek ludności, lecz mieszczaństwo. Filisterskie życie rodzinne z ubóstwem aspiracji i koncepcją szczęścia jako stanu nasycenia i stabilizacji zdusiło polot także w sferze erotyki. Obłuda i kołtuństwo dotyczyły praktyk przedślubnych: młodzi mężczyźni realizowali seksualne potrzeby, uwodząc, a następnie porzucając służące lub naiwne dziewczęta zmuszone samodzielnie walczyć o zapewnienie sobie egzystencji. Takie ofiary środowiskowych relacji były najczęściej bohaterkami dramatów i powieści Zapolskiej – *Moralności pani Dulskiej*, *Panny Maliczewskiej* czy *Kaśki Kariatydy*, by wymienić najsłynniejsze. W tej sytuacji małżeństwo oznaczało kontrakt zawierany dla podniesienia statusu finansowego lub społecznego panny młodej i jej rodziny. „Jak chorą jałówkę! Za siedemdziesiąt pięć reńskich. [...] Przynajmniej nie tak tanio mnie sprzedawajcie!” – irytuje się u Kisielewskiego szalona Julka, którą ojciec zmusza do zaręczyn z człowiekiem, wobec którego ma pieniądze zobowiązania<sup>215</sup>.

Mieszczańska rodzina to powszedniość, stagnacja, nuda. Nawet dotyczące jej dramaty mają niespecjalnie wysoką temperaturę uczuciową. Dlatego Przybyszewski szuka prawdy o człowieku i jego nagiej duszy w pozamałżeńskich i patologicznych relacjach miłosnych. Jeśli wprowadza na scenę swoich utworów rodzinę, to tylko na chwilę, by zaraz ją rozbić (najczęściej za pomocą figury „tej trzeciej” lub „tego trzeciego”), jako instytucję skostniałą, będącą wyłącznie tworem konwencji i pozbawioną więzi uczuciowych, jak czyni np. w *Złotym runie* czy drugiej części *Mocnego człowieka*. Nie

<sup>215</sup> J. A. Kisielewski, *W sieci*, Kraków 2002, s. 106.



diagnozuje choroby toczącej małżeństwo, jak robili to Rittner, Zapolska, a nawet Kisielewski, bo nie ma ambicji realisty. Chce być psychologiem, nie obserwatorem-fotografem. Mierność małżeństwa ujawnia jednak w każdorazowej jego klęsce, kontrastując je ze związkami nieformalnymi, lecz opartymi na spotkaniu dusz, które bytowały razem w praidei.

Wyniesienie miłości na szczyt piramidy wartości sprawia, że poczucie moralne jednostki nie zawsze pokrywa się u Przybyszewskiego z moralnością zbiorową, która jest systemem zakazów i nakazów uzależnionych od istniejących struktur społecznych i zmieniających się historycznie wraz z nimi. Inaczej niż dla działającego w tym samym czasie Durkheima, moralność nie jest dla autora *Śniegu* wyłącznie jedną z form świadomości społecznej, a życie psychiczne człowieka tylko w niewielkim stopniu determinuje działanie środowiska, narzucającego jednostce poglądy i przekonania. Oto przykład: w oczach opinii publicznej Hanka Glińska bezwstydnie upokorzyła męża, a za odejście z kochankiem bezwzględnie powinna ponieść karę – na zawsze utracić prawo widywania dziecka. Ten normatywny wyrok społeczny zakochani odczytują jako niezrozumiałą niesprawiedliwość. Łącząca ich miłość jest ich zdaniem wzniosła i czysta, ponieważ stanowi odtworzenie stanu świętości i piękna, w jakim przebywały ich dusze, zanim los kazał im się rozłączyć i „przez łono matczyne ujrzeć światło dzienne” (Sz I, 172).

Dla bohaterów Przybyszewskiego największym nakazem jest zawsze miłość; podążając za nią, lekceważą kryteria etyczne, wytworzone przez obyczaj mieszczański. Dlatego Mlicki dziwi się, że w oczach innych Helena jest jego „utrzymanką” (*Dla szczęścia*), a Irene dopiero Ruszczyk uświadamia, że zdrada, której się dopuściła, kwalifikowana jest jako „hańba” (*Złote runo*). A mimo to przyjęcie tej wielkiej, świętej i czystej miłości nie jest wolne od wątpliwości i rodzi dylematy natury moralnej. Wyrzuty sumienia wywołuje w bohaterach jednak nie świadomość wykroczenia poza zasady porządku mieszczańskiego, lecz wyrządzona komuś krzywda<sup>216</sup>. I tak Mlicki obwinia siebie i Olgę za śmierć Heleny (*Dla szczęścia*), Rembowskiego dręczy sumienie z powodu okłamywania Łackiego (*Złote runo*), zaś Klara swym odejściem czuje się odpowiedzialna za złamanie Ludwika i doprowadzenie do jego samobójstwa (*Śluby*).

Hanka Glińska przeżywa męki, zdradzając męża – dobrego, poczciwego człowieka, który wyrwał ją z niezycziwej, dusznej atmosfery domu rodzinnego i zapewniał względne wygodę całodzienną pracą. Świadomość,

<sup>216</sup> Przychodzi tu na myśl klasyczna koncepcja wolności Johna Stuarta Milla. Angielski filozof postulował wolność sumienia w najszerszym znaczeniu tego słowa, wolność myśli i uczucia, wyboru zajęcia, postępowania i wyrażania opinii, uważał jednak, że granicą ludzkiej swobody winna być ewentualna krzywda, jaką jednostka może wyrządzić swoim działaniem innemu człowiekowi (zob. J.S. Mill, *Utylitaryzm; O wolności*, przeł. M. Ossowska, A. Kurlandzka, Warszawa 2006).

że Gliński w milczeniu zмага się z jej rosnącą nieprzystępnością, by nie robić jej przykrości wyrzutami, potęguje rozterki bohaterki. „[...] gardziła sobą, ale miłość [do Czerkaskiego – przyp. K.B.] dławiła, dusiła wszystko w jej sercu, bo kochała, bo stała się samą miłością” (Sz I, 48). Również Czerkaski – zapewne dlatego, że sam doświadczony cierpieniem wywołanym odejściem żony – współczuje mężowi swej kochanki. Wyobraża sobie Glińskiego szukającego zapomnienia w pracy, a w wizji wzbudzonej natłokiem męczących myśli widzi jego krwawiące oczy. Ów drastyczny obraz symbolicznie czyni z Czerkaskiego kata, który te krwawiące rany zadał. Ustawiczną udrękę z powodu krzywdy wyrządzonej mężowi Hanki i opuszczonemu wraz z nim dziecku zakochani przypłacają brakiem poczucia stabilności związku i nadwątleniem nerwów graniczącym z neurozą.

Głosu sumienia nie potrafi zagłuszyć nawet Eryk Falk, typ nadczłowieka. Świadomy, mimo wewnętrznych oporów, nieuchronności uwiedzenia Maryt, poznanej na wsi podczas wizyty u matki, rozmyśla:

Pan profesor Nietzsche zapomniał o całej tradycji i kulturze, która tysiące wieków potrzebowała, by sumienia wytworzyć. He, he, naturalnie głupim rozumem można nawet sumienie z rachuby wyeliminować; rozumem można by, jeżeli się człowiek weźmie logicznie do rzeczy, nawet sumienie przezwyciężyć. A jednakowoż nie można. Ach, jaki śmieszny ten nadczłowiek bez sumienia. (Hs II, 30)

Uczucia do Maryt – oznaczającego *de facto* zdradę żony – Falk nie traktuje w kategoriach romansu, a więc związku toczącego się na uboczu małżeństwa, ponieważ ślub jest dla niego jedynie układem, „by zapewnić żonie ekonomiczną pozycję i ochronić ją od nagabywań policyjnych” (Hs II, 34). Nie ma sankcji boskiej i wymiaru religijnego, zatem może być zawarty w urzędzie stanu cywilnego i z kobietą dowolnego wyznania. Taki wybór stoi w rażącej sprzeczności ze światopoglądem matki bohatera, która – obawiając się społecznego ostracyzmu – postanawia ukrywać w sąsiedztwie fakt, że jej syn ożenił się z luteranką. Falk dla płytkiej moralności ogółu i ludzkiego gadania ma jedynie pobłażanie. Dręczy go ten wymiar problemu, który nazwać by można wewnętrznym – odpowiedzialność człowieka przed samym sobą za czyny, które popełnia przez niego natura i które są realizacją przeznaczenia. Dylemat tym dotkliwszy, że nierozwiązalny.

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? [...] Mogęż przeszkodzić, że jakiś obcy wzrok wwiereci się w moją duszę i wywoła takie siły, o których istnieniu nie miałem pojęcia? (Hs III, 39)

– wpada w dyskursywny ton, przerażony samobójstwem Maryt, niemogącej znieść myśli, że oddała się zonatemu mężczyźnie. Falka uczynił

Przybyszewski bohaterem najbardziej świadomym jednostkowych konsekwencji wynikających z determinizmu jako relewantnej zasady układu świata. I najbardziej nimi przerażonym.

Nagle napady agresji lub lęku, niepokój i krótkotrwała utrata kontaktu ze światem zewnętrznym to psychofizyczna reakcja organizmu na niemoralne postępowanie „mocnego człowieka”. Ogłosivszy jako własne dramaty zmarłego Górskiego, Henryk Bielecki musi pozbyć się Łucji, wtajemniczonej w sekret sukcesu jego kariery literackiej i gotowej go wyjawić. Już na etapie planowania morderstwa odczuwa wstyd, spotęgowany pojawiającym się na zasadzie analogii wspomnieniem rzeźnika prowadzącego na ubój rozbrykane, nieświadome nadchodzącej śmierci cielę. I mimo że odsuwa od siebie podejrzenia, sprytnie aranżując zabójstwo kochanki, na zawsze traci spokój. Na przemian poci się i odczuwa dreszcze, blednie, gdy w towarzystwie cyganerii wymawia się imię zmarłej, czuje wstręt do siebie i swego otoczenia. „No patrzcie: bohater, mocny człowiek rozmażał się, zrobił się galaretką na wspomnienie Łusi” (Mc II, 30) – ironizuje w myślach, choć wie, że hartu i mocy cynizmem nie zastąpi. Kolejne niegodziwości i zbrodnie – dokonywane bądź inicjowane przez niego (zabójstwo detektywa Kotowicza oraz Ady Karskiej, samobójstwo księcia Pomiana, śmierć babki, od której usiłował wyciągnąć pieniądze, podpalenie obrazów Borsuka, odebranie żony dawnemu przyjacielowi Ligęzie i zdradzanie jej z bogatą Tańską) – nadwątlają jego psychikę. Kulminacyjnym momentem osłabienia jest nagłe zaśnięcie, jakiego doznaje podczas pieśnyczot z ukochaną Niną, a „taki nagły sen przeważnie chorych lub zbrodniarzy nadchodzi” (Mc III, 78). Ta niemożliwa do opanowania niemoc – wyrażająca się melancholią, depresją, lękiem i bezsilnością – jako reakcja na wyjątkowe zużycie sił odpowiada zasadzie zachowania równowagi w systemie nerwowym, o której pisał Lombroso w studium *Geniusz i obłąkanie*.

Triumf dramatów Górskiego napełnia Bieleckiego obrzydzeniem, choć buduje jego prestiż. W dniu nominacji na dyrektora teatru – który okazuje się jednocześnie dniem odejścia i samobójstwa Niny, powiadomionej o zdradzie Bieleckiego – bohater publicznie wyznaje swoje występki, poczynając od przyznania się do plagiatu. Człowiek bezwzględny i przewrotny, zdolny do zdrady i zbrodni, sam sobie wymierza sprawiedliwość pod wpływem miłości do kobiety, dla której pragnie dokonać czynu wielkiego, a takim jest zmierzenie się z prawdą i przyjęcie za nią odpowiedzialności.

Obciążając wyrzutami sumienia postać projektowaną jako literacka próba weryfikacji idei nadczłowieka, Przybyszewski wykazał utopijność nietzscheańskiej koncepcji, co podkreślali już interpretatorzy. Jednostka wyzuta z moralności przestałaby być bowiem człowiekiem i dokonała regresu do poziomu zwierzęcia, niszczącego, by przeżyć. Rozum i sumienie jako narzędzia świadomości wyodrębniające podmiot ludzki spośród świata przyrody są niewątpliwym wyróżnieniem, oznaką najwyższego stopnia

rozwoju, który uzasadnia panowanie nad innymi gatunkami, ale wtrącają w otchłań wątpliwości. Zamiast ułatwiać, utrudniają życie. Nie służą bowiem budowaniu własnej mądrej drogi życiowej, a pozwalają jedynie rozpoznać konieczność przygotowaną człowiekowi przez los. Są narzędziami interpretacji, nie tworzenia. Bezsilne wobec przeznaczenia i działających uniwersalnie sił natury nie są zdolne powstrzymać jednostki nawet przed zachowaniami niezgodnymi z jej przekonaniem i krzywdzącymi innych. Świadomość tych ograniczeń jest źródłem tragizmu. „[...] sto razy wolałbym być bakcylem, bo ten, jeżeli niszczy, to przynajmniej nie uczuwa męczarni ani głupich wyrzutów sumienia” (Hs III, 45) – stwierdza Falk. Niemniej owe „głupie wyrzuty sumienia”, które mogłyby być uznane przez Nietzschego i jego kontynuatorów za objaw słabości, w rzeczywistości konstytuują ludzką tożsamość<sup>217</sup>.

Pora wreszcie na podstawie powyższych analiz podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, czym w utworach Przybyszewskiego jest sumienie. Na pewno nie rozbrzmiewającym w człowieku głosem Boga, w którego sędziowską moc pisarz nie wierzy, choć ukryty porządek rzeczy w zasadzie pokrywa się u niego – co zauważyło wielu badaczy – z postulatami moralności chrześcijańskiej. Nie jest też, jak dla Durkheima, wytworem życia społecznego, uzewnętrznieniem nakazów i zakazów pozwalających jednostce oceniać własne działanie. Przybyszewski przyjął koncepcję sumienia autonomicznego, niezwiązanego z prawem i regułami zewnętrznymi. Fromm nazwał je później „humanistycznym”<sup>218</sup>. To świadomy element psychiczno-duchowej rzeczywistości człowieka, wewnętrzny głos obecny w każdej ludzkiej istocie i niezależny od zewnętrznych nagród czy sankcji.

Zdarza się, że rolę sumienia, rezonera, który wytacza argumenty, przejmują inni bohaterowie, np. dla Mlickiego jest to Zdźarski (*Dla szczęścia*), dla Heleny i Rembowskiego – Ruszczyk (*Złote runo*). Spełniają oni funkcję pedagogów, którzy ostrzegają, osadzają i ganią. Przybyszewski powołuje ich do istnienia nie dlatego, że nie dowierza zmysłowi moralnemu jednostki, lecz – jak wspomniano wcześniej – by uatrakcyjnić na scenie starcie racji,

<sup>217</sup> Jeszcze z innych powodów nie można mówić o tożsamości Bieleckiego czy Falka z niemieckim *Übermenschem*. W teorii niemieckiego filozofa nadczłowiek był bezwzględny, ale wykluczał kłamstwo i nałóg jako drogę ucieczki przed niesatysfakcjonującym życiem, był przeciwnikiem eskapizmu. Bohaterowie Przybyszewskiego mają zaś słabe nerwy i ciało, a rątku przed nędzą życia szukają w substancjach odurzających. Michał Głowiński podkreślał, że koncepcję nadczłowieka w istocie kompromitowało głoszenie amoralizmu i propagowanie niszczenia przyjętych form społecznego współistnienia. „Kompromitowało w sposób wielce charakterystyczny, tak jak to zwykle bywa, gdy idee bardzo szerokiej i bardzo ogólnej nadsię znaczenie jednostkowe i konkretne” (M. Głowiński, *Mity przebrane*, s. 19).

<sup>218</sup> W odróżnieniu od sumienia „autorytatywnego”, będącego głosem zinternalizowanego, zewnętrznego autorytetu, do którego Fromm zaliczył rodziców, państwo czy kogokolwiek reprezentującego prawo moralne w danym społeczeństwie.

rozłożyć targające ludzką psychiką sprzeczności na kilka postaci. To właśnie Ruszczyk wypowiada niezwykle ważne ostrzeżenia:

Chcecie zniszczyć moralność, tak zwaną moralność – pytacie się, co jest dobro, a co zło, a zapominacie, że istnieje jakaś dziwna, tajemnicza, wewnętrzna moralność w każdym czynie. To, co złe, zawsze się mści, bez względu na wszystkie rozumowania... (Zr 179)

Zabiliście głupimi teoriami sumienie, by zaspokoić wasze zbrodnicze żądze, poczęliście głosić, że miłość nie zna żadnych praw ani obowiązków, że miłość wszystko uniewinnia... To kłamstwo. Taka miłość jest zbrodnią i mści się [...]. (Zr 224)

Nie ma wątpliwości, że Przybyszewski pokazuje absurdalność moralności mieszczańskiej, ale równocześnie tak konstruuje utwory, że pogwałcenie jej zasad narusza jednocześnie z góry ustanowiony ład: los spotykający Gustawa Rembowskiego jest skutkiem postępowania jego matki, która zdradziła ojca i urodziła dziecko kochanka, a „to się tak strasznie mści”, „w siódme pokolenia mści się będzie” (*Złote runo*, 254–255); gwałt dokonany na Hance przez Janotę to rezultat naruszenia przez nią porządku społecznego (*Gody życia*).

Dla człowieka świadomego i obdarzonego zmysłem moralnym konflikt z losem kończy się katastrofą. Bohaterowie wybierają śmierć, ponieważ nie potrafią pogodzić się z rolą narzędzia wpisanego w plan przeznaczenia i natury.

## Miłość a cierpienie

Bohaterowie Przybyszewskiego dla osiągnięcia szczęścia we dwoje poświęcają niemal wszystko – uporządkowaną sytuację rodzinną i społeczną, spokój sumienia, życie bliskich osób. Zadowolenia nie odnajdują w realizacji swych potrzeb duchowych i intelektualnych, w działaniach publicznych czy w poświęcaniu siebie innym. Warunkiem szczęścia jest dla nich doświadczenie miłości (którą zazwyczaj przeżywają egoistycznie), dlatego słowa „szczęście” i „miłość” stają się swoistymi synonimami.

Nie chcę się poświęcać – krzyczy Falk zakochany w narzeczonej przyjaciela – chcę być szczęśliwym! (Hs I, 144)

A cóż mnie sumienie obchodzi! – mówi Mlicki – Chcę szczęścia! (Dszcz 19)

Przybyszewski zwraca uwagę na antynomiczne przeżywanie miłości. Dla mózgu uczucie jest szansą spotęgowania percepcji, w duszy ożywia obawę bólu i przymusu:

Bo miłość może być szczęściem. W świadomości osobowości miłość daje zadowolenie, tak cudownie potęguje przecież sprawność umysłu, tak wspaniale syci wrażenia zmysłowe [...]. Ale prastara dusza słonecznego splotu, co przeżyła wszystkie burze ewolucji, wszystkie szalały doboru płciowego, inaczej odczuwa miłość. W jej przepastnych głębiach miłość staje się straszliwym cierpieniem, gryzącym wampirem, okropną męką, bo mężczyzna nie może przecież wyzwolić się od kobiety, zaspokoić wiecznie głodnych demonów zmysłów. I w ekstazie najwyższego przeżywania szczęścia [...] nadchodzi chwila, kiedy rozpoznajemy, że całe to szczęście to tylko szczęście robactwa, jakie słońce ze śmietnika wyległo<sup>219</sup>.

Prauczucie jest doświadczeniem rozpacz, ponieważ żądza miłosno-duchowej ekstazy nigdy nie może zostać zaspokojona. Spełnienie trwa krótko, domagając się powtórzenia. Kochankowie Przybyszewskiego (przede wszystkim z poematów) są wręcz „ekstremistami pożądania”<sup>220</sup>, sterowanymi potęgą chuci. Ból związany z namiętnością nie jest więc – jak podkreśla Gabriela Matuszek – intymnym przeżyciem konkretnej jednostki, lecz kolektywnym doświadczeniem całej natury<sup>221</sup>.

Cierpienie wywołane dyktatem chuci ściągającej z wyżyn duchowości w bagno fizyczności, niezdolnością do androgynicznego zjednoczenia, naznaczeniem przez los oraz piętno niezawinionej winy zostało omówione wcześniej. W tym miejscu analiza obejmie pozostałe źródła bólu wykorzystane przez Przybyszewskiego w kreowaniu sytuacji miłosnych, a jej konsekwencją będzie próba odpowiedzi na pytanie o miejsce i funkcję cierpienia w światopoglądzie pisarza.

Chwilami szczęścia – z reguły zresztą pozornego – Przybyszewski nie obdarza swych bohaterów na długo. Radość króla z kraju słońca i niewolnicy z krainy cieni tłumi przecucie zagłady i obawa, „że zbliżają się chmury, pełne czerwonych błyskawic, zniszczeniem brzemiennych” (*Nad morzem*, 27). Falk odjeżdżający z Izą do Paryża czuje jednocześnie dumę, szczęście i... smutek (*Homo sapiens*). O niemal sielankowym pożyciu Bronki i Tadeusza czytelnicy/widzowie dowiadują się jedynie z ich wspomnień (*Śnieg*). Nieliczne chwile zadowolenia, kiedy na horyzoncie uczucia nie pojawia się jeszcze zagrożenie, zakłóca lęk przed utratą miłości, niewiara w trwałość szczęścia, bo – jak zabobonnie stwierdza Zygmunt nieustannie obawiający się odejścia Klary – „diabło krucha rzecz to szczęście – nie trzeba o nim mówić” (*Śluby*, 29). Prognozowanie miłosnego fiaska pozbawione jest racjonalnych przesłanek. U jego podstaw leżą raczej intuicyjne przecucia, nastrój, ogólne powątpiewanie w przychylność losu. Jak w przypadku Mikity:

<sup>219</sup> S. Przybyszewski, *Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Muncha)*, [w:] idem, *Synagoga szatana...*, s. 96–97.

<sup>220</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 90.

<sup>221</sup> G. Matuszek, *Między pustką transcendencji...*, s. 28.

Bolesny niepokój targał mu mózg.

[...]

Jakiż miał powód wątpić w Izę?

Żadnego, zgoła żadnego.

Więc czegoż chciał, do wszystkich diabłów? (Hs I, 65)

Uczucia bohaterów są pełne sprzeczności. Namiętności i rozkoszy towarzyszy ból i strach. Miłość nie jest jednoznaczna, wielokrotnie mówi się o niej jako o doświadczeniu negatywnym, topieli, otchłani<sup>222</sup>. Bohater *Wniebowstąpienia* nazywa ją „jadowitą trucizną” (Wn 143), Falk – „wirem”, „który nęci, wciąga, wchłania w siebie” (*Homo sapiens*, I, 146), dla Agaj i jej brata jest „piekłem szczęścia i grozy” (*De profundis*, 91). Przesławski i Irena widzą w niej „zbrodnię”, „przepaść”, „piekło” i „stryczek szatana” (*Złote runo*, 208, 234, 251), dla Izy oznacza „kajdany” (*Mściciel*, 52), dla Zdzisława – „najstraszniejsze nieszczęście” (*Dzieci nędzy* II, 145). Znamienne, że znaczna część użytych określeń odwołuje się do obrazowania infernalnego, potęgującego grozę, zgodnego z demonologicznymi zainteresowaniami Przybyszewskiego oraz inspirowanego zapewne myślą Schopenhauera, mówiącego o życiu-piekle.

Przyczyną miłosnej katastrofy jest najczęściej rozbitcie związku przez pojawienie się „tej trzeciej” lub „tego trzeciego”. Zdrada uderza w odrzuconych niezwykle silnie – ból podsuwa bohaterowi poematu *Z cyklu Wigilii* myśl o zabiciu kochanki, a Mikitę (*Homo sapiens*), Helenę (*Dla szczęścia*), Rembowskiego (*Złote runo*) i Bronkę (*Śnieg*) wiedzie do samobójstwa. Zdradzającym nowy związek nie przynosi natomiast spełnienia, ponieważ ciąży na nich piętno krzywdy wyrządzonej poprzedniemu partnerowi. Mliczki histerycznie krzyczy do Olgi, dla której opuścił Helenę: „Myśmy ją zamordowali! My!... Ja i ty!...” (Dszcz 81). Irena i Przesławski także wiedzą, że „złote runo” można zdobyć tylko kosztem innego człowieka:

PRZESŁAWSKI

[...] Inka, pomyśl – całe życie szukaliśmy tego złotego runa.

[...]

Teraz je znaleźliśmy. Nie damy sobie go wydrzeć.

[...]

IRENA

Ha, ha, ha!... To złote runo takie ciężkie, upadam pod jego ciężarem – a ja mu [mężowi] taką straszną krzywdę wyrządziłam. Krzywdę – krzywdę...

[...]

Złote runo, złote runo... Och, jak trudno je zdobyć.

<sup>222</sup> Termin „otchłani” w młodopolskich utworach z podstawowym wątkiem miłosnym występuje niemal jako *leitmotiv*. Oznacza nie tylko niszczące skutki miłości, ale też pustkę egzystencjalną, niewiarę w żadne wartości. O jego znaczeniu pisały: M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka – otchłani – pełnia*, [w:] eadem, *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Kraków 1985; T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986, a także M. Sadlik, „*Konfesje samotnych*” (tu rozdz. W „*otchłani*” miłości).

PRZESŁAWSKI

Zbrodnią! Tylko zbrodnią zdobyć je można. (Zr 234–236)

Cierpią zatem i zdradzeni, i zdradzający. Za męki związane z miłością odpowiedzialne są bowiem normy etyczne. Sumienie dręczy cudzołożników: Falka, ulegającego urokowi zaręczonej z Mikitą Izzy, a następnie zdradzającego ją z młodą dziewczyną ze swych rodzinnych stron (*Homo sapiens*), Mlickiego, porzucającego Helenę dla Olgi (*Dla szczęścia*) i Rembowskiego, który nawiązuje romans z żoną jednego z podległych mu lekarzy (*Złote runo*). Wewnętrzny opór przeciwko niewierności nie stanowi blokady wystarczającej, by zapobiec zbliżeniu fizycznemu. Bohaterowie nie są w stanie uniknąć konfliktu między pożądaniami zmysłowym i jego realizacją a normami ustanowionymi przez innych<sup>223</sup>. Sprzeczność pomiędzy kulturowymi wzorcami i pokusami płci odczuwają bardzo dotkliwie, ale zafascynowani sobą nawzajem szukają rozkoszy i najintensywniejszych doświadczeń nawet poza granicami moralności.

Wiarołomni cierpią, bo obdarzeni zostali niechcianym, niejako dodatkowym uczuciem. Ale – niejako na drugim biegunie – przyczyną nieszczęścia bywa u Przybyszewskiego nie intensywność uczucia, ale jego niedosyt. Na przykład Rembowski uświadamia sobie, że Irena nie kocha go tak, jak on ją, „a to boli, boli...” (*Złote runo*, 181). Symfonią braku wzajemności jest powieść *Dzieci nędzy*; tym tragiczniejszą, że odgrywaną w zamkniętym kole zdegenerowanego rodu Krywłów<sup>224</sup>. Jadwiga, zmęczona alkoholizmem kochającego ją Zdzisława, obdarza uczuciem jego brata – Jana, sama zaś staje się obiektem gwałtownej namiętności Adama Drzazgi, spółzalonego przez starego Krywłę z chłopką. O lekceważonego przez nią półchłopskiego syna z chorobliwą zazdrością zabiega z kolei dojrzewająca Zosia, wypierająca ze świadomości więzy pokrewieństwa łączące ją z Drzazgą.

Jan z *Synów ziemi* (oraz jego późniejsza kopia – Wacław z *Godów życia*) i Zygmunt ze *Ślubów* zdobywają co prawda obiekt swych miłości, ale nieustannie muszą starać się o wzajemność i aprobatę ukochanych kobiet. Pierwszy męczy się, ponieważ nie potrafi zaspokoić wszystkich potrzeb uczuciowych Hanki, a jej dziecko traktuje jak swego rywala. Drugi jest samotny w walce o swą miłość, ponieważ Klara zmagą się z przeszłością, obwiniając się za sprowokowaną zerwaniem śmierć poprzedniego kochanka:

<sup>223</sup> Zob. B. Chołuj, op. cit., s. 124.

<sup>224</sup> Na familiocentryczność dylogii w kontekście antyrodzinnych tendencji literatury młodopolskiej zwracał uwagę W. Gutowski. Badacz pisał: „Trudno wskazać w literaturze epoki bardziej negatywny portret rodziny: liczna rodzina zamyka się w kręgu szaleństwa i traumatycznych namiętności, nie reprodukuje życia, ani nie organizuje go w trwalszych strukturach, natomiast »poświęca« się intensyfikacji zniszczenia i śmierci”. W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, s. 113–114 (szkic *Rodzina jako egzystencjalna pułapka. O „Dzieciach nędzy” Stanisława Przybyszewskiego*).



Miłość twoja samolubna, w sobie tylko zagłębiona. [Zygmunt czyni Klarze wyrzut] Kochałaś i wiedziałaś, że jesteś kochaną, ale czyś ty pomyślała, że i w mojej duszy pali się słońce miłości, i wre, i kpi, grzałaś się przy nim – ale czyś ty kiedy stanęła z nim oko w oko – spojrzała w tę bezdenń płonącego morza. (Śl 107–108)

Metaforą męskich starań o kobietę jest rzeźba, nad którą pracuje Zygmunt, przelewający swe lęki w materię. Przedstawia ona olbrzymia, świętego Chrystofora, z wielkim trudem unoszącego ponad odmęty morskie ukochaną, ściaganą w dół przez przyczepionego do jej nóg potwora. Kobieta kurczowo obejmuje szyję mężczyzny, ale jej ramiona mdleją, a ciało staje się bezwładne. Zmuszając Zygmunta do nieustającej walki o siebie, Klara nieuchronnie, choć nieświadomie, zadaje mu ból. Jej winą jest nieumiejętność palenia za sobą mostów, brak daru zapomnienia. Bohaterka tak mówi o wspomnieniach, których nie jest w stanie odegnąć:

To jakiś ucisk na mózgu, jakieś nagłe, bolesne szarpnięcie, jakby ktoś serce kleszczami ścisnął, niepokój dręczący, którego by się chciało pozbyć, a pozbyć się nie można, nie wiem zresztą, co to jest... (Śl 26).

Przeszłość zatruwająca związek pojawiła się w dramatach Przybyszewskiego już wcześniej, jednak jako problem marginalny, nie osnowa akcji. W *Dla szczęścia* Olga czyni Mlickiemu takie wyrzuty:

Kochasz mnie i wiesz, jak cię kocham. Powinien byś być szczęśliwy. Powinien byś o wszystkim zapomnieć. [...] Ja byłam tak pewna, że zapomnisz, utopisz wszystko w tym szczęściu, że mnie masz przy sobie, że jestem twoją, na zawsze twoją... Stało się inaczej – inaczej... (Dszcz 63)

Podobnie w *Złotym runie*: warunkiem szczęścia byłoby jedynie – o czym pisał Freud – wyparcie przeszłości do sfery podświadomego.

IRENA

Zygmunt, obronisz mnie? Przytulisz mnie tak mocno, że o wszystkim zapomnę?

PRZESŁAWSKI

Pieścić będę, całować, na rękach nosić...

IRENA

I o wszystkim każesz mi zapomnieć?

PRZESŁAWSKI

O wszystkim. (Zr 226)

U Przybyszewskiego pojawia się ten rodzaj pamięci, który Husserl nazywał retencją. Bohaterowie bezpośrednio przeżywają przeszłość, która,

mimo że miniona, pozostaje w pełni obecna i jest przeżywana jako aktualna. Podobna koncepcja przeszłości jako wielkiej przeszkody życia pojawiła się u Nietzschego. To, co dawne, nie jest zdaniem filozofa ważne samo przez się, lecz tylko ze względu na rolę wobec tego, co obecne. Zasadniczy staje się wątek rozumienia przeszłości jako winy. Dziecko jest niewinne, ponieważ nie ma przeszłości; dorosły z przeszłością, której nie może zapomnieć, jest obarczony winą. W ten sposób – jak interesująco zauważa Hanna Buczyńska-Garewicz – metafizyka czasu spotyka się z metafizyką moralności<sup>225</sup>.

Sposobem na uchronienie partnerów przed cierpieniem wydaje się niekiedy kłamstwo podtrzymujące iluzję. „Kto nie umie kłamać, ten niech milczy, milczy...” – radzi Ruszczyk (*Złote runo*, 249). Z tego powodu Mlicki jak najdłużej utrzymuje związek z Olgą w tajemnicy przed Heleną (*Dla szczęścia*), a Irena nie potrafi zdobyć się na wyjawienie mężowi okrutnej prawdy o swej zdradzie (*Złote runo*). Wybór między wewnętrznym rygorem szczerości a litościwym kłamstwem nie ma jednak znaczenia dla finału: zły czyn musi zostać ukarany<sup>226</sup>.

W dziełach Przybyszewskiego toczy się walka miłość – świat. Uczucie kochanków jest zakłócanie przez to, co przychodzi z zewnątrz, najczęściej w postaci innego człowieka. Ludzie przeszkadzają miłości. By zadbać o stabilność związku i zapewnić sobie szczęście, trzeba jej zazdrośnie strzec. Bohaterowie muszą więc odizolować się od otoczenia, zamknąć w wieży uczucia, wystarczać sobie nawzajem, by uniknąć pokus i rozbudzania wspomnień. Dlatego błąd popełnia Bronka, która sprowadza sobie do towarzystwa Ewę, by dać Tadeuszowi więcej swobody w kontaktach z innymi i nie znudzić sobą. Jej kobieca taktyka – „Jeżeli się chce zachować miłość mężczyzny, to trzeba go raz po raz od siebie odsuwać, raz po raz samopas go puścić” (Ś 41) – ściąga na nią nieszczęście. Zamiast zbliżyć do niej męża, popycha go w ramiona rywalki. Tymczasem Kazimierz uprzedza, że „szczęście we dwoje jest zazdrosne i egoistyczne” (Ś 41), a Tadeusz, nie wiedząc jeszcze o przyjeździe swej dawnej kochanki, tłumaczy żonie: „[...] szczęście w miłości jest niezmiernie delikatne i może być zakłócone lada drobnostką. [...] Najczęściej atmosferą obcego człowieka” (Ś 49).

Miłość potrzebuje samotności we dwoje. Alegorią tej prawdy jest marmurowa rzeźba w domu Czerkaskiego:

Siedzący mężczyzna a na jego kolanach kochanka. Oplotła jego szyję rękoma, on ją przyciska całą siłą do swych piersi – świat zanikł, nic nie istnieje prócz nich obojga, stracili poczucie czasu – błędzą w wieczności, są światem sami dla siebie. (Sz I, 29)

<sup>225</sup> H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 95.

<sup>226</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja*, s. 218.

Główny bohater *Synów ziemi*, opuszczony przez żonę, ze swoją prawdziwą miłością – Hanką – wyjeżdża więc do samotni gdzieś w Poznańskim. I tym razem pojawia się przybysz z zewnątrz, zakłócający związek. Wizyta Korfiniego, który bywał dawniej w domu Bielskich, wywołuje w Hance nieopanowaną potrzebę zdobycia informacji o pozostawionym przy mężu dziecku i popycha ją ostatecznie do powrotu.

Cierpienie bywa także skutkiem wyboru, jakiego dokonuje bohater. Walczy o spełnienie swej namiętności, mimo iż poświęcenia, na jakie musi się zdobyć, nie przychodzą łatwo, a konsekwencje podjętych decyzji okazują się trudne do przewidzenia. Bohaterowie nie mają pełnej świadomości praw rządzących światem, dlatego wyboru dokonują właściwie pomiędzy niewiadomymi. Nie zdają sobie sprawy z tego, co może ich czekać. Maryt poświęca dla miłości wiarę i spokój duszy, by w zamian zyskać cierpienie i śmierć. Falk (*Homo sapiens*), Mlicki (*Dla szczęścia*) czy Tadeusz (*Śnieg*) nie podejrzewają nawet, jakiego rodzaju następstwa spowoduje ich zdrada, ponieważ nie mają wpływu na swe postępowanie, wypełniając jedynie nakazy przeznaczenia i chuci. W finale zdarzeń nie są już pewni, czy warto zabiegać o przedmiot pożądania<sup>227</sup>.

Osiągnięcie szczęścia wielokrotnie jest niemożliwe z powodu tęsknoty, nie tylko odniesionej do konkretnej osoby, ale przede wszystkim rozumianej jako poczucie braku czegoś nieuchwytnego, czego związek z drugą osobą w żaden sposób nie może zapewnić. W utworach Przybyszewskiego tęsknota jest motorem życia i twórczości, gwarantuje ciągłe dążenie, sięganie ku sferom metafizycznym. Taką tęsknotą jest dla Tadeusza Ewa (*Śnieg*), taką tęsknotę przynosi miłość bohaterowi *Wigilii*:

I kocham cię jeszcze, boś dała mi cierpienie i tęsknotę – tęsknotę, co myśli twórcy kojarzy, ręce ku Bogu wyciąga, mózg trawi żądzą poznania, bolesną a odwieczną tęsknotą bytu, wieczny niepokój a rozkosz. (W 180)

W poemacie *Nad morzem* został stworzony specyficzny ciąg synonimiczny: miłość – szczęście – smutek – tęsknota:

I znowu przeżywam wielką moc cudu, kiedy po raz pierwszy Twe spojrzenie się w mą duszę uświeciło jak świetlany rozblýsk szczęścia i smutku, i wiecznej tęsknoty. (Nm 320)

Powinowactwo miłości i tęsknoty przeczy zdrowemu rozsądkowi i potocznemu doświadczeniu, dlatego bohaterowi poematu *Androgynie* jawi się jako niezrozumiałe:

<sup>227</sup> O wyborach, jakich dokonują bohaterowie Przybyszewskiego, pisała Elżbieta Rzewuska w artykule *Dramaturgia Przybyszewskiego i ekspresjonizm*, zamieszczonym w tomie *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, red. E Łoch, Rzeszów 1990.

Wściekła tęsknota złościła mu głębokie bruzdy w duszy, ogień miał w głowie i pierśsiach.

A przecież miał ją [ukochaną – przyp. K.B.] w sobie, niósł słońce, wszechświat, niósł ją w swej piersi – i czemuż tęsknił? (A 401)

Szczęście i spontaniczność uczucia zabija w bohaterach Przybyszewskiego uporczywa wiwisekcja dokonywana na sobie. Niekończący się przepływ myśli – roztrząsanie motywów i skutków własnego postępowania oraz świadomość ofiar poniesionych dla miłości – zatruwa związek. Próby zatrzymania kołowrotu refleksji spełzają na niczym, zaś skumulowane lęki, jak obrazowo przedstawił to pisarz w kreacji Hanki w *Synach ziemi*, zaczynają przypominać niebezpieczne węzowisko:

[...] mam w mózgu jakiś poplątany, powikłany kłębek – nie! cały ogromny kłęb myśli – biada, jeżeli ktoś lub coś pochwyty za ukryty początek nitki: wtedy już ją całą wysnuję i wtedy wiem, wiem, że to będzie koniec!... [...] Tam, w głębi mej duszy, węzowisko śpiących gadzin! Biada, gdy je kto przebudzi! – zagryzą, zatrują żądlami na śmierć... (Sz II, 8)

Przymus analizowania czyni z postaci wykreowanych przez młodopolskiego pisarza – by użyć określenia z powieści innego autora zainteresowanego ówczesnie ludźmi grzeszącymi nadmiarem refleksji – „męczenników wyobraźni”<sup>228</sup>. Stąd pouracające wizje, dotyczące przeszłości i przyszłości (jak choćby przywołane wyżej obrazy dręczące psychikę Hanki), a także fantazje, odkrywające tłumione uczucia i podsuwające scenariusze postępowania (można do nich zaliczyć na przykład mizoginistyczne wyobrażenia omówione w podrozdziale *Mężczyzna*). Skupienie świadomości na samej sobie sprawia, że jednostka popada w coraz większą izolację od świata. Człowiek, którego cała aktywność zwraca się ku wewnątrz, staje się niewrażliwy na otoczenie. „Jeżeli kocha, nie czyni tego, aby złożyć siebie w darze, połączyć się w owocnym związku z kimś innym niż on sam; czyni to, aby rozmyślać o swojej miłości. Jego uczucia są pozorne, ponieważ są jałowe. Rozprasza ją się w próżnych kombinacjach wrażeń, nie tworząc nic zewnętrznego wobec siebie” – stwierdzał Durkheim<sup>229</sup>. Nadmierną skłonność do analizy implikował z pewnością egotyzm, charakterystyczny dla neurotycznej osobowości schyłkowca. Wynikała ona również z „sobowótrowej egzystencji artysty”, będącego jednocześnie aktorem i swym własnym widzem<sup>230</sup>. Przewaga myślenia nad życiem cechuje nie tylko bohaterów Przybyszewskiego, lecz „czło-

<sup>228</sup> L. Belmont, *W wieku nerwowym*, Warszawa 1928, s. 195.

<sup>229</sup> E. Durkheim, *Samobójstwo*, tłum. K. Wakar, Warszawa 2006, s. 354.

<sup>230</sup> A. Lubaszewska, *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995, s. 58.

wieka końca wieku” w ogólności. Pojawia się w kreacjach Płoszowskiego z *Bez dogmatu* (1891) i Rymszy z *W wieku nerwowym* (1890). Tezę, że nadwrażliwe jednostki poprzez nieustanne dywagacje przeobrażają miłość w cierpienie, ustami jednego z bohaterów wyraziła w *Szkicach* z 1894 r. Maria Komornicka<sup>231</sup>, a Marcelina Kulikowska w dzienniku *Z dziejów duszy* (1911) notowała: „Myśl ludzka, którą się człowiek nieustannie chlubi, jest jednocześnie zabójcą. Myśli to wina, że nie umiemy żyć, a zastanawiamy się tylko nad życiem”<sup>232</sup>.

Zdaje się, że postacią stworzoną wyłącznie na to, by cierpieć, jest Hanka. Początkowo owa *femina dolorosa* znosi męki niezrealizowanej miłości do Czerkaskiego, powiązanej z poczuciem winy wobec oszukiwanego męża. Decydując się następnie na życie z ukochanym, oznaczające jednocześnie opuszczenie córki, której prawo nakazuje pozostać przy ojcu, cierpi coraz bardziej jako matka. Przeszłość dogania i ją, by zatruć szczęście. Jej ból jest „niezawinioną winą”, wynikającą – jak pisze Edward Boniecki – z niewiedzy, z braku *gnosis*<sup>233</sup>. Każde przypadkowo zobaczone dziecko jest dla Hanki chodzącym wyrzutem sumienia, wzbudzającym atak paniki. W napotkanym w lesie, przemoczonym od deszczu maluchu w łąchmannach, zapewne zbierającym chrust, widzi jedynie dziecko porzucone przez matkę:

[...] nie mogła tchu złapać, chwyciła się za piersi i jak w obłędzie powtarzała: – opuszczone – opuszczone – przez matkę opuszczone – Jezus Maria!...

Jedną chwilę patrzyła oniemiałymi, szeroko rozwartymi oczyma na tę drżącą kruszynę, tę słodką drobinę człeczka [...]; aż nagle wyrwała się z ramion Czerkaskiego, rzuciła się ku dziecku, porwała je w swoje objęcia, całą siłą przycisnęła do siebie tę kupkę obłocznego, zmokniętego łąchmana...

– Opuszczone, przez matkę porzucone dziecko! Jezus Maria!... (Sz II, 19–20)

Wyobraźnia podsuwa jej na zmianę sielski obraz malutkiej Basi rwącej na łące kwiaty, to znów dramatyczną scenę dziecięcego orszaku wiodącego na cmentarz białą trumienkę, w której spoczywa jej córka. Środka uśmierającego cierpienie szuka bohaterka w miłości. Gorączkowa namiętność i żarliwa opieka Czerkaskiego mają przynieść jej zapomnienie i ukojenie. Miłosny

<sup>231</sup> Zob. M. Komornicka, *Staszka*, [w:] eadem, *Szkice*, Warszawa 1894, s. 110.

<sup>232</sup> M. Kulikowska, *Z dziejów duszy*, Kraków 1911, s. 138. Cyt. za: M. Sadlik, „*Konfesje samotnych*”, s. 50. O takiej charakterystycznej dla dekadentyzmu „mózgowości” zob. też T. Walas, *Ku otchłani*...

<sup>233</sup> E. Boniecki, op. cit., s. 24. Cierpienie psychiczne obejmuje także ciało, dlatego Przyby-szewski opisuje je naturalistycznie:

[...] jakieś ostre, delikatne kleszcze wyrzywały jedno włókno po drugim z jej mózgu – wiła się z bólu – chciała uciekać, ale nogi tkwiły w jakimś bagnie, chciała krzyzczeć, ale głos, jakby ścięty grubą warstwą lodu, wydostać się nie mógł. [...] A było to, jakby darcie żywej skóry, oranej ostrymi grabkami, siepanie twardymi rzemieniami, oplecionymi stalowym drutem (Sz II, 48–49).

wir nie zagłusza jednak cierpienia, a rozdarcie Hanki, niezdolnej do całkowitego poświęcenia się związkowi, wzmacnia jednocześnie ból bezskutecznie walczącego o nią Jana. Przeszkoda w postaci Basi, skojarzona z postępującą germanizacją dzieci w Poznaniu, podsuwa bohaterowi myśl o pozytywnym aspekcie rzezi niewiniątek:

Przede wszystkim dzieci powybijają – całe życie w zarodku zniszczyć, z korzeniami wypełnić to ohydne zielsko życia.

Można by jeszcze chłopaków przy życiu pozostawić – ci sami się wytracą... ale dziewczątka – wytruć, wymordować, by nie mogły żywota płodzić, by świat człowieczy istnieć przestał i męka i rozpacz – nienawiść i miłość... (Sz II, 315)

By zyskać spokój i wytchnienie od dręczących myśli, Hanka sięga po opium, o którego oczyszczającym działaniu zapewniał ją Korfini:

Jeden gram wystarczy, by wszystkie dysonanse przemienić na najczystsze harmonie, zbliżyć się do źródła życia, pierwiastka wszelkiego bytu, dokopać się do korzenia poznania. Haplosis nazywa Plotinus ten stan. I to Haplosis mogę sobie wytworzyć za pomocą opium. Ciało drętwieje, a dusza czuwa, szybuje w bezmiarach tej jedni, z której się wszystko wyłoniło. Traci się poczucie czasu i przestrzeni, mózg staje się jasny i bystry, ogarnia się nim wszystko to, co było dlań tajemnicą i ciemną zagadką, wszystkie mgławice i powikłania życiowe rozplątują się w jasne i przejrzyste twory... (Sz II, 164)

Narkotyk zażyty podczas dramatycznej, osłabiającej nerwy próby odzyskania córki spełnia swą rolę:

Całe fale niewysłowienie błogiego ciepła przelewały się przez nią całą. Płacz uniesienia rozpieął jej piersi, płacz niepojętego szczęścia i radości uniebowstąpienia.

Nie była zdolna objąć ogromu tej błogości.

[...]

Rozwiał się lęk i niepokój, z duszy podniosły się mgły i opary [...]. (Sz II, 250–251)

Dobroczynna moc opium nie trwa jednak długo. To, co miało wyzwolić Hankę od egzystencjalnego cierpienia, wpędza ją w rozpacz. Odurzona narkotykiem, a więc w stanie osłabienia kontaktu z rzeczywistością, zostaje zgwałcona przez zakochanego w niej Miłosza Zarembe. Dotychczas niewinna, wewnętrznie czysta pomimo braku *hymenu* oraz ucieczki do kochanka, teraz zostaje skalana. Ta hańba dopełnia czarę nieszczęść i popycha dziewczynę do próby samobójstwa, od którego ratuje ją Skirmunt, symboliczna postać wskazująca drogę do samopoznania. Dzięki radom duchowego przewodnika (rodem z hinduizmu) *femina dolorosa* uświadamia sobie boskie pochodzenie, a więc wieczną czystość własnej duszy, która błądzi wśród boleści, lecz nigdy nie zostanie zbrukana. I to przekonanie załamuje się

jednak chwilowo pod wpływem samobójczej śmierci Czerkaskiego, na powrót wtrącającej Hanke w cierpienie. Wskazania Skirmunta są wszelako na tyle silne, że pozwalają kobiecie podźwignąć się po raz kolejny, a nawet uwierzyć we własną misję przekazania poznanych prawd porzuconemu niegdyś dziecku.

Wewnętrzna, duchową wolność, jaką zyskuje Hanka w finale trylogii, widzi Gabriela Matuszek w kategoriach kobiecego dojrzewania do własnej podmiotowości, która „przeciwstawiona zostaje słabej, schyłkowej, zdegenerowanej męskości”, stanowiąc o nowatorstwie i oryginalności powieści<sup>234</sup>. W interesującej interpretacji wskazuje badaczka na zawile uzależnienia, w jakie popada kobieta w patriarchalnej kulturze i jakich świadomość zyskuje stopniowo bohaterka („Jam jest to coś – można je łaskawie komuś pozostawić – można je wziąć – och! jakie to przedziwne śmieszne...” – myśli, Sz III, 82), by ostatecznie zbudować swą filozofię „antycierpienia” na przekonaniu, że udreka i ból odrywają od „wszechduszy świata, w której się rozkosz i cierpienie równoważą, śmierć z życiem” (Sz VI, 65)<sup>235</sup>.

Bohaterowie Przybyszewskiego nie są wyłącznie ofiarami niespodziewanie dosięgającego ich cierpienia. Świadomie wybierają i intensyfikują doznanie bólu, w czym Magdalena Popiel dostrzegła wpływ Nietzschego, który pisał:

Pragniecie o ile możności [...] usunąć cierpienie; a my? – zda się po prostu wolelibyśmy, by stało się jeszcze głębszym i gorszym, niżli bywało kiedykolwiek<sup>236</sup>.

Poszukiwanie męki jest tu w istocie poszukiwaniem pełni przeżyć, a więc odrzuceniem popularnej w modernizmie buddyjskiej propozycji wygaszenia uczuć i wyrzeczenia się doznań (choć bowiem Przybyszewski wiele zawdzięczał filozofii Wschodu, nie zaakceptował Nirwany jako opcji ucieczki od świata). Upodobanie w cierpieniu jest podstawą miłosnych związków Agaj i jej brata (*De profundis*) oraz Gordona i Heli (*Dzieci szatana*). W pierwszym przypadku kochankowie wiedzą, że łączy ich miłość „nieodbra”, społecznie nieakceptowalna, dlatego tłumią ją, ukrywając swą wzajemność i wypierając się jej. Każde zbliżenie przyczynia się jednak do spotęgowania ich miłosnego cierpienia, które prowadzi do utraty kontaktu z rzeczywistością i chorobliwych majaczeń. Oboje ukochali ból, ponieważ gwarantuje on intensywność życia. Jednocześnie związek krwi, nasycający zakazaną miłość tak pożądaną męką, powstrzymuje ich przed ostatecznym spełnieniem.

<sup>234</sup> G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski...*, s. 286.

<sup>235</sup> Ibidem, s. 286–291.

<sup>236</sup> F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 184. Cyt. za: M. Popiel, *Wzniosłość – retoryka cierpienia (O prozie Stanisława Przybyszewskiego)*, „Ruch Literacki” 1996, z. 1, s. 44.

Kocham twoją duszę, kocham twój straszny, głęboki smutek. [...] Ty, ty jesteś jedyny, który masz cierpienie i ból w sobie. A ty nie bronisz się przeciw tej męce. Nie bronisz się przeciw cierpieniu. Kochasz mękę i cierpienie (Dp 100)

– mówi do brata Agaj. Wybór cierpienia jest jednocześnie aktem odrzucenia filisterskiej kultury:

Mam nieskończony wstręt przed tym zdrowym rozsądkiem tych wszystkich ludzi naokół. Boże, jaki oni strach mają przed cierpieniem... Jak oni szczęścia pragną, tego głupiego szczęścia! Ból dla nich gorszy od zarazy morowej. Ha, ha, ha... te biedne żony mieszczańskie – te biedne, posażne mieszczańskie panny na wydaniu – one tylko pragną szczęścia. [...] Kocham cię, bo nienawidzisz rozsądku – a tysiąc razy chętniej rzuciłbyś się w przepaść, zaczynam się sięgnąć za chwilkę szczęścia. (Dp 96–97, 100–101)

Gordonowi cierpienie daje impuls do przeprowadzenia dzieła zniszczenia – pisała G. Matuszek – dlatego pastwi się on nad sobą i innymi, odnawiając miłosną udrękę. Nieurzeczywistnione uczucie owocuje postawą anarchistyczną, a ból nosi znamiona perwersji<sup>237</sup>. „Oboje pragniecie cierpienia – mówi Ostap o Gordonie i Heli. – Fatalny jakiś pęd gna was w kierunku najwyuzdańszego cierpienia” (Ds 90).

Bohaterowie Przybyszewskiego ustawicznie zmagają się z czymś w miłości. Walczą o jej zdobycie lub ocalenie, przekonując się, że szczęście nie istnieje, jest poza ich zasięgiem, poza zasięgiem ludzkiego doświadczenia w ogóle. Taka kreacja postaci wynika z przekonania, że najbardziej naturalnym stanem człowieka jest cierpienie. Idea bólu i rozpaczony osadzona była głęboko w światopoglądzie modernizmu. Jej patronem był Artur Schopenhauer, który twierdził, że ból jest substancją życia tkwiącą w naturze – żyć, znaczy więc cierpieć<sup>238</sup>. Ekspozowanie w sytuacjach fabularnych i przeżyciach bohaterów nieszczęścia, niespełnienia, bólu i destrukcji, ale też choroby i fizycznego rozkładu, wpisuje się w szersze przekonanie Przybyszewskiego o istnieniu przenikającej cały byt nędzy metafizycznej<sup>239</sup>. Po raz pierwszy została ona zdefiniowana w powieści *Synowie ziemi*:

<sup>237</sup> Zob. G. Matuszek, *Nędza świata bez Boga. O „Dzieciach szatana” Stanisława Przybyszewskiego* [posłowie] [w:] S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, Kraków 1993, s. 192.

<sup>238</sup> J. Tuczynski, op. cit., s. 142. To przekonanie dzielił z modernistami główny bohater powieściowego arcydzieła pozytywizmu – *Lalki* (1890) Bolesława Prusa. Wokulski wypowiada znamiennej formułę egzystencjalną „Cierpię, więc jestem!...” (B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. 2, Wrocław 1991, s. 481), w której Bogdan Mazan widzi nawiązania nie tylko do Kartezjusza, ale i napisanego w 1838 r. dziełka Ernesta von Feuchterslebena, zatytułowanego w polskim wydaniu *Higiena duszy* (1857). Zob. B. Mazan, *Z obrazów Chin i Chińczyków w piśmiennictwie polskim drugiej połowy XIX wieku. „Chińskie cienie” w „Lalce” Bolesława Prusa*, [w:] *pozytywizm i negatywizm. My i wy po stu latach*, red. B. Mazan, Łódź 2005, s. 381–382.

<sup>239</sup> Nędzę – obok Miłości i Śmierci – winą za ból egzystencji obarczył także Kazimierz Przerwa-Tetmajer, który pisał: „Nędza, Śmierć i Miłość, to są te trzy bachantki świata, które



[...] jest poza wszystkim i tkwi we wszystkim: w przez liszki pożartych liściach dębu, w chorym, przez jadowite owady opadniętym zwierzęciu, co już nie ma sił się bronić – w dziecku, co za grzechy ojców niewinne, nieświadome ni dobrego, ni złego, cierpieć musi – za grzechy ojców, za grzechy – matek... (Sz II, 35)

Cierpienie nie dotyczy więc bytu jednostkowego i nie jest zinterioryzowaną właściwością ludzką, lecz przybywa z zewnątrz, jako własność całej Natury<sup>240</sup>. Wiąże się z panowaniem Szatana, który zastąpił Boga i nieustannie tworzy i niszczy życie, stojąc jednak na straży jego ciągłości. Nędza ludzka objawia się w obciążeniu człowieka mrocznym przeznaczeniem, odrzuceniu przez społeczeństwo, wykołejeniu moralnym, egzystencji na granicy obłędu i w biedzie, przedwczesnym starzeniu. Oznacza zatem, jak skonstatował Wojciech Gutowski, wanitatywny charakter istnienia naznaczonego złem i udręką, w obliczu których jednostka staje bezsilna<sup>241</sup>. Dotyczy właściwie wszystkich bohaterów Przybyszewskiego<sup>242</sup>. Źródło ich niepowodzeń tkwi zaś w braku miłości, jakim zostali skażeni przy poczęciu. Jan, należący do upadłego, dekadentckiego rodu Krywłów, tragiczne dziedzictwo po przodkach uświadamia sobie po śmierci ojca, tyrana na prawo i lewo płodzącego dzieci ze swoimi chłopkami:

Nagle zrozumiał przyczynę nędzy całego rodu: Matka nie kochała ojca... A! teraz mu się wszystko rozjaśniło – teraz wszystko zrozumiał: twardą, surową naturę ojca – zazdrośną nie-nawiść ku wszystkiemu, co płciowym szczęściem trąciło [...]. (Dn I, 8)

Spostrzeżenia Jana potwierdza opowiadanie spotkanej przez niego prostytutki, popchniętej na drogę nierządu przez matkę. Jak wcześniej w *Synach ziemi*, pojawia się tu przekonanie o dobroczynnej roli rzezi niewiniątek:

---

najstraszliwszą wyprawiają orgię. Widzę je, gdybym był malarzem, odtworzyłbym je w tej chwili! Woskowa nędza o ptasich oczach i ptasiej twarzy, kościana śmierć, szkielet nagi [...] i ta Astarte, dławiąca gardło, dzika, chciwa, pragnąca, nienasycona” (K. Przerwa-Tetmajer, *Otchłań. Fantazja psychologiczna*, Warszawa 1901, s. 9).

<sup>240</sup> Por. G. Matuszek, *Między pustką...*, s. 28.

<sup>241</sup> W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, s. 126.

<sup>242</sup> Nędzę ludzką – namacalną, odniesioną do biedy i fizycznych ułomności ludzi żyjących na marginesie społeczeństwa – poznał Przybyszewski jako uczeń gimnazjum w Toruniu. W *Moich współczesnych* pisarz wspomina spacer po zaniedbanych przedmieściach miasta i wizyty w zamku krzyżackim, wówczas „przytułku ostatnich nędzarzy”, gdzie podpatrywał „zdziczałe, rozpustne robactwo, gnieźdzące się w tych wilgotnych, rozpadających się norach” (S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 52–3). Piszę dalej:

Ukochałem wówczas nade wszystko nędzę i cierpienie.

I stałem się hardy i „zły” – „zły” w całkiem innym znaczeniu.

Pozostałem tym samym tkliwym, nieśmiałym i odludnym chłopakiem, jakim byłem i jakim ostatecznie pozostać miałem. Ale w duszy mojej rodził się niepohamowany bunt przeciw niesprawiedliwości praw ludzkich i coraz więcej wzmagający się żal do Boga, że na to pozwalał.

[...] matka ma prawo do życia i prawo do mnie – wydała mnie na świat, więc mogła swoją własnością rozporządzać, jak jej się podobało. [...] Jedno jej tylko za złe biorę, że mnie w zarodku nie zabiła. Dzieci nędzy [...] trzeba od razu niszczyć... Herod był wielkim dobroczyńcą ludzkości, kiedy kazał wyniszczyć pierworodny płód<sup>243</sup>. Rzeź betlejemską to jeden z najwięcej dobroczynnych czynów, jakie ludzkie plemię doświadczyło. (Dn I, 229)

*Continuum* egzystencji, motywowane przez Szatana, jest zatem przekleństwem, ponieważ służy wyłącznie temu, by człowiek ciągle cierpiał<sup>244</sup>. Z braku miłości rodzą się bowiem ludzie do miłości niezdolni, choć jej pragnący. Każde z „dzieci nędzy” na swój własny sposób usiłuje radzić sobie z cierpieniem. Hanka z *Synów ziemi* sięga po opium, ale ono obezwładnia. Rodzeństwo z powieści *Dzieci nędzy*, by ująć przed „rodzinnym katastrofizmem”<sup>245</sup>, wybiera inne sposoby: Zdzisław popada w alkoholizm („Alkohol ordynarny – niszczy duszę i wywraca ją na ręby” – pada w powieści ocena; Dn II, 16), Jan – w obłęd, w którym widzi siebie jednocześnie jako Chrystusa i zdraдлиwego Judasza, Gustaw szuka pociechy w buddyzmie, Zbigniew bawi się w anarchistę, podzucając ładunki wypełnione nitrogliceryną, a Sala oddaje się prostytutce.

Przybyszewski nie pokazuje uczucia stabilnego, opartego na zaufaniu i poczuciu bezpieczeństwa, ale jego celem nie było też selektywne portretowanie ludzi słabych, niewinnie skazanych na cierpienie. Dźwigany przez bohaterów ciężar nieszczęścia, choroby czy upadku wynika z naznaczenia wszelkiej egzystencji „nędzą metafizyczną”. Zło i dobro wpisane są bowiem w naturę świata i nie zależą od decyzji człowieka. Ból nie zamienia się w skargę, lecz nie ma też funkcji *katharsis*. Może być za to drogą do poznania własnego wnętrza i indywidualnego losu, dojrzewaniem do zmierzenia się z prawdą. Dlatego bohaterowie Przybyszewskiego obdarzeni są wyjątkowo przenikliwą świadomością, pozwalającą głęboko rozpoznać negatywne przeżycia. Doświadczenie cierpienia nobilituje, ponieważ wyodrębnia jednostki wyjątkowe, wyposażone w szczególną wrażliwość. Jak zauważa Magdalena Popiel – nadaje wszystkim postaciom wykreowanym przez Przybyszewskiego „duchową wzniosłość”, mimo że każdorazowo prowadzi do samounicestwienia<sup>246</sup>.

<sup>243</sup> Identyczny, paradoksalny wątek myślowy wystąpił niewiele wcześniej w wierszu Adama Asnyka z 1890 r., ironizującym na temat „historycznej nowej szkoły”, transponowanej z Niemiec, która:

Nie powstrzyma się w zapędzie,  
Aż dowiedzie, że król Herod  
Dobroczyncą był dla sierot.

(A. Asnyk, *Historyczna nowa szkoła* [w:] idem, *Poezje zebrane*, wstęp Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 2000, s. 670)

<sup>244</sup> Zob. też M. Bourkane, *Stanisław Przybyszewski wobec wybranych aspektów filozofii genezyjskiej Słowackiego*, s. 71–73.

<sup>245</sup> Tego celnego terminu podkreślającego destrukcyjność i autodestrukcyjność relacji w famii Krywłów użył W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, s. 108 i in.

<sup>246</sup> M. Popiel, op. cit., s. 45.

## Inne uczucia i stany towarzyszące miłości

U Przybyszewskiego właściwie nie ma uczuć tradycyjnie kojarzonych z miłością. Związek dwojga bohaterów rzadko opiera się na przyjaźni, szacunku, altruizmie. Zakochani i pożądanicy zachowują się egoistycznie, ponieważ ważniejsze niż partner bywa dla nich samo uczucie. Dlatego też nadzwyczaj często poddają się wizjom i obrazom wywołanym przez wyobraźnię, a poważne emocje wyrażają w teatralnych pozach i pustych gestach.

O wzajemnej fascynacji nie decydują cechy indywidualne partnerów. Przybyszewski nie prezentuje łączącej ich więzi emocjonalnej, która byłaby oparta na wspólnocie poglądów, zainteresowań czy postaw wobec życia. Nie pozwala śledzić rozwoju uczucia. Oto, co mówi na temat jego rodzenia się w jednym ze swych esejów:

Miłość ogarnia człowieka bez uzasadnionej przyczyny: może jest nią jakiś nastrój wywołany oświeceniem, w jakim przypadkowo ujrzeliśmy kobietę, zapach róż, które miała we włosach, jakiś ruch, w jaki ułożyło się jej ciało. Miłość wywołać mogą najbardziej śmieszne drobnostki, z których tylko w bardzo rzadkich przypadkach zdajemy sobie sprawę<sup>247</sup>.

Źródło olśnienia tkwi więc w podświadomości, opiera na asocjacji wrażeń i wiąże z pamięcią głęboką. W Falku pociąg do Maryt budzą białe róże, jakie nosi ona we włosach, a jakie widział w dzieciństwie rozstawione wokół trumny ze zmarłym leżącym na marach. Mistyczna atmosfera towarzysząca schyłkowi życia w nietypowy sposób odżywa w miłosnym spotkaniu dzięki kwiatom. Owo wspomnienie skojarzone z zapachem jest jednocześnie antycypacją samobójstwa uwiedzionej Maryt, która topi się w rzece<sup>248</sup>.

Kwiaty inicjują pożądanie również w *Androgyne* – otrzymany po występie bukiet rozpała w bohaterze namiętność do nieznanej kobiety, która mu go podarowała, a której odnalezienie jest możliwe dzięki jej silnej identyfikacji z kwiatami.

Sprzyjający olśnieniu wpływ podświadomości ujawnia się także w chwilach, gdy kobieta i mężczyzna na zasadzie *déjà vu* rozpoznają w widzianej po raz pierwszy osobie kogoś sobie znanego (być może z pierwotnej androginicznej jedności).

<sup>247</sup> S. Przybyszewski, *Misteria (O powieści Knuta Hamsuna)*, [w:] idem, *Synagoga szatana...*, s. 109–110.

<sup>248</sup> Śmierć bohaterki zapowiada jeszcze jedna scena wykorzystująca transpozycję wrażeń. Otóż Falk, dotknąwszy dłoni Maryt, przypomina sobie, jak podczas dziecięcej kąpieli w jeziorze czy rzece uratował od zatonięcia dziewczynkę, co miało rozbudzić w nim mężczyznę. O montażu asocjacyjnym pisała M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 195–204.

Wyłoniła się twarz dziewczęcia: jasny dźwięk, jasne odbicie bladej gwiazdy w rozkipienu ciemnych fal – nie widział jej nigdy, ale znał ją, znał... (A 383)

– stwierdza narrator poematu. Z kolei Falk wyznaje Izie:

To wszystko takie dziwne... Dziwne, że Mikita jest moim przyjacielem, że pani jest jego narzeczoną... dziwne jest uczucie, jakbym już znał panią od tysiąca lat... (Hs I, 59)

W świecie Przybyszewskiego brakuje czystej radości z bycia we dwoje, wspólnego oddawania się przyjemnościom. Bohaterowie odczuwają ciągły niepokój, miotają się między euforią a apatią. Nadejście miłości zaskakuje ich, ponieważ nie wiąże się z uczuciami pozytywnymi. Narrator *Homo sapiens* tak relacjonuje stan i myśli Falka:

[...] niepokój jego wzmagał się coraz silniej. Walczył z jakąś dziwną męką, która tamowała bicie jego serca.

[...]

Czy to była miłość?

Uczuł trwożę. (Hs I, 45)

Jak najdalszy od błogostanu jest także zakochany bohater *Androgyne*:

Jakiś straszliwy a nieskończenie cichy smutek krążył mu w żyłach, zlewał się w sercu, udrzątał się w najtajniejszą szczelinę jego nerwów. (A 395)

Zauroczenie nieodłącznie pociąga za sobą smutek, tęsknotę i niepokój, które już nie opuszczają bohaterów, ponieważ od tego momentu próbują oni zdobyć przedmiot uczuć, zatrzymać go lub odzyskać. Nie wahają się upokarzać i poniżać przed istotą ukochaną, by przekonać ją o swym uczuciu.

Zostań, zostań! Twoim psem będę, rób ze mną, co chcesz! Bij, zabij! – Rób, co chcesz, tylko nie opuszczaj mnie! (Dszcz 57)

– błaga Helena Mlickiego. Podobnie przemawia do siostry bohater *De profundis*:

[...] jestem twoim niewolnikiem, psem twoim. Możesz ze mną robić, co ci się podoba, duszę mi z ciała wyrwać, jeżeli zechcesz, a jeszcze będę ci za to wdzięczny, boś ty to zrobiła, ty – ty... (Dp 78)

Dla zaspokojenia swych pragnień gotowi są nawet przystać na wieczne potępienie:

Szatanie! Wykreśl mnie z księgi żywota, wpisz mnie w księgę śmierci i hańby wiecznej, ale pozwól, że raz jeszcze uczuję tę rozkosz nad wszelkie rozkosze, jak pierś jej się w moją upala, jak usta jej się w moje wpijają, jak ręce jej dyszą na mej szyi w bolesnym upojeniu. (Nm 288–289)

Lęk przed utratą partnera towarzyszy wykreowanym przez Przybyszewskiego postaciom najczęściej. Doświadcza go Helena z dramatu *Dla szczęścia*, Gustaw Rembowski ze *Złotego runa*, Bronka ze *Śniegu*, Waław Drwęski z *Godów życia*, Iza z *Mściciela*, Mikita z powieści *Homo sapiens*, a także męscy bohaterowie poematów *Nad morzem* i *Z cyklu Wigilii*. Obawa wynika przede wszystkim z pojawienia się osoby trzeciej, stanowiącej zagrożenie dla stabilności związku. Reakcją obronną staje się wówczas w pierwszym rzędzie zazdrość. Z zazdrości Zygmunt wskazuje Krzyckiemu drogę w góry, gdzie przeciwnik może znaleźć tylko śmierć (*Śluby*). Z zazdrości bohater *Wigilii* pragnie zabić ukochaną. Z zazdrości – tym razem o przeszłość i dziecko – Waław Drwęski zabrania Hance odwiedzania córki (*Gody życia*).

Zazdrość nie może oczywiście ocalić miłości, a w *Złotym runie* pokazana jest wręcz jako czynnik niszczący:

IRENA

O wszystko jesteś zazdrosny – każde moje słowo nicujesz... Wiesz, jak kocham taniec – zaprowadziłeś mnie na bal – nigdy już nie pójdę. Byłam wesołą, bawiłam się, a ty – ty, och, nie mówiłeś słowa, niczym się nie zdradziłeś, ale czy myślisz, że nie wiem, jaka burza w tobie szalała? Namietnie lubię ślizgawkę i łyżwy. Raz sam mnie zaprowadziłeś – a potem [...] zamknąłeś się w swojej pracowni, dwa dni nic do mnie nie mówiłeś – nie mówiłeś. [...]

REMBOWSKI

Inka, Inka, kocham cię za bardzo. Czy ty nie rozumiesz tej męki, gdy widzę cię w obcym objęciu – gdy widzę cię przytuloną do innego... (Zr 187–188)

Brak pewności wyraża się poza tym w obsesyjnym niemal podkreślaniu swych praw do partnera, wynikających z kochania i bycia kochanym po raz pierwszy. Przesławski bez skrpułów wkracza w życie małżeńskie Ireny, ponieważ kochał ją, zanim poślubiła Rembowskiego:

I będziesz moja. Ja mam prawo do ciebie. Kochałem cię od dziecka. Nikogo, prócz ciebie (Zr 200)

– zapewnia despotycznie.

Dla skomplikowania problemu rodzenia się miłości, rywalami o względy kobiety czyni Przybyszewski przyjaciół. Falk miota się między uczuciem do Izy a lojalnością wobec zaręczzonego z nią Mikity, z którym zdobywał wspólne doświadczenia jeszcze w gimnazjum, lecz ostatecznie wybiera szczęście własne. Nie mając odwagi przyznać się szkolnemu koledze do „skradzionej”

mu miłości, obłudnie przekonuje go o obojętności wobec Izy. Zazdrosny Mikita natomiast w masochistyczny niemal sposób popycha narzeczoną w ramiona Falka poprzez testujące jej uczucia, rozpaczliwe decyzje zapraszania konkurenta do domu i pozostawiania go w kawiarni jedynie w towarzystwie ukochanej.

Jeszcze wyraźniej zdradę prowokuje bohater prozy *Z cyklu Wigilii*. Zauważwszy zainteresowanie partnerki innym mężczyzną – zainteresowanie, z którego ona nie zdaje sobie jeszcze sprawy – nie zaprzestaje zadających ból spotkań „w trójkącie”. W jego przekonaniu zdrada już się dokonała – w myśli kobiety. „Dawno już to wiedziałem; nie potrzebowałem żadnych dowodów. Czuję jej zdradę w sobie, poza sobą; widziałem ją w jej oczach, w każdym ruchu, wiedziałem, zaczym naocznie się o tym przekonać mogłem” (W 191) – rozważa, podobnie jak czynił to owładnięty skrajnymi uczuciami do żony bohater o kilka lat wcześniejszej *Sonaty Kreutzerowskiej* Tołstoja. Potrzebę zyskania ostatecznego dowodu realizuje podczas jednego z kolejnych wieczorów, obserwując poruszenie ukochanej namiętnie akompaniującej „temu trzeciemu”, czytającemu swój poemat<sup>249</sup>. Po skończonym dziele wielkopańskim gestem nagradza oboje rozkazem pocałunku. Tak go relacjonuje:

[...] wspięła się na palce, wygięła się w kształt napiętego łuku i zatonęła wzrokiem w jego duszy. Porwał ją na ramiona, podrzucił na swe piersi, wgrzył się ustami w jej usta – pociemniało mi w oczach, schwyciłem kurczowo poręcz mego krzesła i krzyczałem jak wściekły:

– Silniej jeszcze, silniej!

[...]

O, ta nieskończoność sytego szczęścia w jej oczach, to bezkresne oddanie się w każdym drgnięciu jej ciała.

<sup>249</sup> Obezważniającą moc sztuki jako źródła, medium i usprawiedliwienia dla wzajemnej fascynacji akcentował Tołstoj w głośnej *Sonacie Kreutzerowskiej*. Pojawienie się dawnego sąsiada, znakomitego skrzypka – niejakiego Truchaczewskiego – działa w opowiadaniu destrukcyjnie na i tak dręczone rozkładem małżeństwo Pozdnyuszewów. Pani Pozdnyziew, umiłująca sobie czas grą na fortepianie, stopniowo ulega urokowi przybywsza podczas wspólnego muzykowania. A przynajmniej tak wydaje się jej mężowi, w niezrozumiały, prowokacyjny sposób zabiegającemu o kolejne wizyty Truchaczewskiego: „Bardzo mi się nie spodobał od pierwszego wejrzenia. Ale dziwna rzecz, jakaś dziwna, fatalna siła zmuszała mnie do tego, by go nie odepchnąć, nie oddalić, lecz przeciwnie, zbliżyć do siebie. [...] Od pierwszej chwili, kiedy wzrok jego spotkał się ze wzrokiem żony, wiedziałem, że bestia tkwiąca w obojgu, mimo wszystkich światowych konwenansów, spytała: »Czy można?«, i odrzekła: »O tak, i owszem«. Poza popędami i bujnym temperamentem winą za zbliżenie obojga Pozdnyuszew obarcza muzykę: „Stały się pośmiewiskiem ktoś, kto by zwalczał zbliżenie na balach, zbliżenie lekarzy z pacjentkami, bliskość przy zajmowaniu się sztuką, malarstwem, a przede wszystkim – muzyką. Ludzie zajmują się we dwoje najszlachetniejszą sztuką, muzyką, do tego potrzebna jest pewna bliskość, w tej bliskości nie ma nic zdrożnego, i tylko głupi zazdrosny mąż może widzieć w tym coś niepożądanego. A przecież wszyscy wiedzą, że właśnie za pośrednictwem tych zajęć, zwłaszcza muzykowania, dochodzi do większości wypadków cudzołóstwa w naszej sferze” (L. Tołstoj, *Sonata Kreutzerowska*, tłum. M. Leśniewska, Warszawa 1987, s. 142–143, 146, 150).

Wyszedłem, taczając się, z pokoju.

Może, że chciałem im dać czas, by się raz jeszcze sobą nasycić mogli.

Gdy wrócił, leżał u jej nóg, całował jej stopy i był szczęśliwy, och, tak szczęśliwy...  
(W 200–201)

Dowód miłości w postaci pocałunku wytrąca bohaterowi-narratorowi z ręki oręż do walki o ukochaną. Uzasadnione wydaje się tylko rozstanie. U Przybyszewskiego żaden mężczyzna nie walczy aktywnie o kobietę, w której rodzi się uczucie do innego. Mikita woli zadreć się podejrzeniami w zaciszu malarzkiej pracowni (gdy Falk i Iza tańczą w kawiarni), a wreszcie w milczeniu popełnić samobójstwo, ponieważ zazdrość ośmiesza<sup>250</sup>. Z obawy przed śmiesznością i utratą godności w milczeniu cierpi też Gliński, porzucony przez żonę w *Synach ziemi*. Wzoru zachowania dostarczała przywołana na kartach tej powieści anegdota o hrabim, który przyłapawszy żonę *in flagranti* z młodym porucznikiem, pokrywa upokorzenie wymuszonym uśmiechem, w ten sposób okazując kochankom pogardę: „Cóż z nią zrobić? [...] Zabić? Po co? niewarta tego! Pojedynek? Ha, ha – jej kochanek – to uwiedzione biedactwo, aż nadto ukarane swoim upodleniem...” (Sz I, 38) – rozważa i ostatecznie dwa tygodnie później rzuca się ze szczytu Mont Blanc.

Ale bierna akceptacja odchodzenia ukochanej nie sprowadza się do urażonej męskiej dumy; jej motywacja jest bardziej złożona. Otóż bohaterowie Przybyszewskiego wiedzą, że miłosnemu przeznaczeniu nie można przeszkadzać, że z naturą-chucią nie da się walczyć, wreszcie – że istoty stanowiące jedność w prabytciu po spotkaniu na ziemi spróbują rozerwaną unię odtworzyć. Świadomość bezcelowości zmagania o miłość otwiera przed porzuconymi tylko dwie drogi: cierpienia w milczeniu lub szukania ukojenia w śmierci.

Aktywną drogę wyrzutów i pretensji wybierają jednak zazdrosne kobiety. Łucja gotowa jest zdemaskować Bieleckiego-plagiatora, odkrywszy jego romans z Karską. Karska, widząc rywalkę w pani Ligęzowej, posuwa się do ironicznych docinków i demonstracji przewagi nad „mocnym człowiekiem”. Dramatycznie przebiega rywalizacja między szwagierkami w drugiej części *Dzieci nędzy*. Dorastająca Zosia, zakochana bez wzajemności w Adamie Drzadzce, zaczyna nienawidzić swej bratowej Jadwigi, w której – również bez wzajemności – kocha się Adam. Mimo że między kobietami nie dochodzi do bezpośredniego współzawodnictwa o mężczyznę (notabene, należącego do tej samej co one rodziny), żadna z miłości nie może zostać zrealizowana. Zosia, najmłodsza potomkini rodu Krywłów, przekonana w swym obłędzie,

<sup>250</sup> W *Przewodniku zakochanych* z 1903 r. M.A. Zawadzki radził, by unikać pozorów zazdrości: „Konkurent widząc, że narzeczona się bawi, że jest oblegana przez młodzież – nie powinien ukazywać nieukontentowania w spojrzeniach lub, broń Boże, wymówkach. Zazdrość nie zawsze jest dobrym sprzymierzeńcem miłości. Zazdrość zaślepia i ośmiesza” (M.A. Zawadzki, *Przewodnik zakochanych*, s. 39).

że Jadwiga stoi na drodze do jej szczęścia, w geście rozpaczony najpierw niszczy róże wyhodowane dla niej przez Drzazgę, a wreszcie ubija bratowej w serce nóż myśliwski.

Konieczność dzielenia się partnerem jest dla bohaterów Przybyszewskiego nie do przyjęcia. Prawu wyłączności chcieliby podporządkować nie tylko jego ciało i uczucia, ale nawet myśli i wspomnienia. Zdźarski zrezygnował ze zdobycia Olgi, ponieważ był mu „wstrętny widok tyłu pożądlivych rąk, które się po nią wyciągały” (*Dla szczęścia*, 23). Olga woli żyć bez Mlickiego, niż czuć, że on „w ciągłej rozpaczony rozmyśla możliwość samobójstwa dawniejszej kochanki” (*Dla szczęścia*, 64). Wacław uprost żąda od Hanki: „[...] mnie jednego masz kochać – o wszystkim zapomnieć – o niczym nie myśleć prócz o mnie, tak jak ja nie mam innej myśli, prócz o tobie!” (*Gody życia*, 55–56).

Życie uczuciowe i erotyczne bohaterów Przybyszewskiego jest do tego stopnia skomplikowane, że ujawnia się w nim emocjonalny paradoks „kocham i nienawidzę”; ich namiętności towarzyszy odraza, pożądaniu – pretensje. Kochają, bo kochać muszą, a jednocześnie nienawidzą, ponieważ miłość jest grzeszna, rani niewinnych i burzy ustalony rytm życia. Podstawą tego kompleksu jest całkowite uczuciowe uzależnienie od partnera, znamionujące związki nazywane we współczesnej psychologii toksycznymi. Przymus kochania, ograniczający wolność i zagrażający podmiotowości, jest źródłem negatywnych, destrukcyjnych emocji. I tak Falk nienawidzi, ponieważ czuje się zniewolony koniecznością kochania niezależnego od swej woli:

Słuchaj, Iza. Nienawidzę Cię czasami [...]. Umiem Cię tak nienawidzić, że od zmysłów odchodzę. Nienawidzę, bo tak Cię kochać muszę, bo wszystkie moje myśli do Ciebie się odnoszą, bo nie ma chwili, w której byś nie stała przed moimi oczyma. (Hs III, 28)

Z tego samego powodu Irena czyni Przesławskiemu takie wyrzuty:

Jakiś ty straszny! A ja taka słaba, taka biedna. Oprzeć ci się nie mogę. [...] Lękam się ciebie. A on taki dobry [mówi o mężu Irena] – on wszystko czuje [...] – ach, jak ja cię nienawidzę! (Zr 200)

Bohaterowie *De profundis* chcieliby uwolnić się od kazirodczej miłości, ale nie potrafią.

- Nienawidzę cię, nigdy nie chcę cię już widzieć.
- Ja też nie.
- Ale gdy się zerwała, by pójść, schwycił ją za rękę.
- Przebac mi, jestem chory. (Dp 80)



Problem ten został dodatkowo skomplikowany w powieści *Synowie ziemi*. Hanka, porzuciwszy dla Czerkaskiego męża i córeczkę, nie tylko nie umie pogodzić się z narzuconą przez los miłością, lecz i utratą szansy na wychowanie dziecka. Poczucie rezygnacji z wartości, jaką jest macierzyństwo, wzbudza w niej nienawiść do ukochanego. Dręcząca bohaterkę uczuciowa ambiwalencja prowadzi do osobliwej psychomachii. Napięcie emocjonalne jest tak silne, że Hanka bezpodstawnie podejrzewa kochanka o brak miłości do niej:

Śpi, śpi! Czyż on mnie na tyle nie kocha, by nie mógł czuwać, gdy cierpię, by nie mógł choć jednej godziny czuwać wraz ze mną?

[...]

Jezu! Jezu! On mnie nie kocha. Nie! nie! Człowiek, który przed chwilą słyszał mój krzyk, a teraz tak spokojnie zasnął, nie kocha, nie, nie!

[...]

A on śpi, szeptała nienawistnie – śpi snem spokojnych – ha, ha – tych sprawiedliwych, co tylko siedem razy na dzień grzeszą...

Nagle przeraziła się sama siebie.

– Skąd ta nienawiść?

[...]

Nie, nie, nie! Śpij, złoto moje najdroższel...

I już wyciągnęła ręce, by pogłaskać, by przytulić do piersi tę umęczoną głowę, a nagle, jakby płomień, co spod długo tlejącego zarzewia w górę tryśnie:

– Dziecko mi zaprzepaścił!

– Męża ci zabrał! – rechotał szatan.

[...]

Teraz mogłaby wszystkimi siłami tłuc tę tak nieskończenie ukochaną, znieawidzoną głowę o kamienną ścianę – mogłaby deptać żelazną stopą po tym zmęczonym, w ciężkim śnie wyciągniętym cielsku – tym rozkosznym ciele, które ją z taką chciwą żądzą noc w noc obejmowało i które ona z równą miłością tuliła, trutować je, siepać biczyskiem, rozorywać kańczugiem... (Sz II, 38–41)

Jedyne pewne dowody miłości to pamiętki. Są niezmiennie, w przeciwieństwie do uczuć, i obiecują więcej niż uczucia mogą dawać. Stają się metoniimi (czy może raczej substytutem) osoby, od której pochodzą, i traktowane bywają fetyszystycznie. Bohater *Androgyne* pieści czerwoną wstążkę zdobiącą kwiaty od nieznanym, co staje się namiastką doświadczenia erotycznego. Kawalek materiału nabiera cech żywej istoty, zdaje się odpowiadać:

Zdawało mu się, że coś z jej istoty wsiąkło w tę wstążkę. Czuł, że żyje. Gdy ją głaskał, zdawało mu się, że ręka jego spływa wzdłuż jej aksamitnego ciała; gdy ją całował, czuł zapach jej jedwabnych włosów; okręcił ją naokoło swych piersi, a czuł oplot jej wiotkich członków... (A 393)

Tasiemka podtrzymująca bukiet daje wyobrażenie o jego tajemniczej ofiarodawczyni. Bohater nigdy nie widział pożądanego kobiety, a mimo to wie, że ma aksamitne ciało, wiotką sylwetkę i jedwabiste włosy. Więcej – on może

zapach tych włosów poczuć! Nawet jeśli owe doznania zmysłowe mają jedynie charakter życzeniowy, są na tyle silne, że pozwalają bohaterowi szukać nieznaną wśród określonego typu kobiet i – odnaleźć ją.

Podobną rolę spełniają u Przybyszewskiego listy. Korespondencja między kochankami nie jest ważna ze względu na przekaz treściowy, lecz z powodu emocji, jakie nadawca wzbudza w adresacie. Świadczą o tym słowa zakonchanego w swej siostrze bohatera *De profundis*:

Drżałem i trząsałem się, gdym listu od ciebie oczekiwał. A gdym go wreszcie otrzymał, czytałem go i czytałem nieustannie. Czytałem wszystko, czegoś mi napisać nie chciała lub nie mogła, ale co w każdym słowie gorącą krwią biło – całymi tygodniami nosiłem twe listy przy sobie, pieściłem je rękoma, całowałem, tuliłem, kiedym jeszcze nie przeczuwał, że staniesz się tym dla mnie, czym dziś mi jesteś. (Dp 63–64)

Uczucia i pożądanie niejako w zastępstwie skierowane zostają zatem na zapisany ręką ukochanej papier. List staje się przedmiotem czułości także w *Śniegu*. Kartki od Tadeusza, zapewniające o gorącym uczuciu, Bronka nosi w staniku i całuje, znajdując w nich pociechę wobec coraz bardziej jawnej fascynacji jej męża Ewą. Z nie tak dawnej miłości pozostała jej już tylko korespondencja („najukochańsze, drogie listy” – Ś 51), potęgująca poczucie straty, ale jednocześnie dająca złudzenie, że nie wszystko zaprzepaszczone. List od Ewy jest natomiast w dramacie pułapką zastawioną na Tadeusza. „Serdeczny, gorący i wylany” (Ś 35), wysłany w dniu jego ślubu z Bronką, pozornie z zamiarem złożenia gratulacji i przeprosin za wyrządzone krzywdy, w istocie jest podstępny – udaną zresztą – próbą pojednania, przygotowującą grunt do dalszych spotkań.

Listy spełniają jeszcze jedną interesującą funkcję: stają się zapowiedzią nieszczęścia. Nie otwierając dostarczonej korespondencji, Helena domyśla się przyjazdu Olgi (*Dla szczęścia*), natomiast bohater *De profundis* miłość do Agaj uświadamia sobie dopiero po przeczytaniu kartki od żony, w której czyta: „Jej [Agaj] miłość taka dziwna. Ona nie kocha cię jak siostra” (Dp 45).

Miłość jest chorobą atakującą duszę i ciało. Znamionują ją takie objawy, jak gorączka, dreszcze, halucynacje, chwilowa utrata świadomości. Bohater *Z cyklu Wigilii* nie potrafi odtworzyć momentu pożegnania ze zdradzającą go żoną. Ostatnie zdanie rozmowy, jakie pamięta, to wypowiedziane przez siebie: „Nie zobaczymy się więcej...” (W 172).

Co się potem stało – nie wiem. Ziemia usuwała mi się pod nogami, pociemniało mi w oczach; czułem, że lecę gdzieś, spadam, zaprzepaszczam się...

Przypominam sobie tylko, że zimny powiew wiatru chłodził me skronie – widocznie wyprowadziłem ją przed dom.

Gdy oprzytomniałem, byłem już w mojej pracowni. (W 172–173)

Z miłością wiąże się specyficzne przewrażliwienie, oznaczające podatność na bodźce zmysłowe, wzmocnione podrażnieniem wyobraźni (taka nadwrażliwość znamionować miała ludzi genialnych, jak pisał Lombroso w publikacji *Geniusz i obłąkanie* z 1864 r.). Bohaterowi *Androgyne*, wędrującemu po ulicach miasta w poszukiwaniu ukochanej, wydaje się, że dostrzeżę ją w każdej widzianej z daleka kobiecej postaci:

[...] czasami słyszał w wieczornym zmroku tuż poza sobą odgłos kroków, gdyby łopot niespokojnych skrzydeł, co lada chwilę do lotu zerwać się miały – czasami widział błyskawiczny przebłysk jakichś ciemnych oczu, co z nieznanych dali czy też poblizy w duszę mu się wgrzyzały – raz uczył jej miękką, pieszczącą dłoń w swojej, gdy stanął w ciemnym kącie kościoła i chłonał smutną zadumę wieczornych modeł, ale gdy się odwrócił, gdy oczyma wżerał się w mrok, by go w świetliste szmaty rozstrzępić, widzenie pierzchało [...]. (A 386)

Potrzeba odnalezienia nieznajomej wzbudza w psychice bohatera sny o królewskiej potędze, ale wywołuje też stany gorączkowe, wyczerpujące siły i nerwy. Coraz trudniej odróżnić mu jawę od majaczeń sennych. „Nie wiedział dokładnie, co się z nim dzieje” – stwierdza narrator (A 404). Apogeum osłabienia następuje w chwili spotkania kochanków, kulminującej omdleniem bohatera<sup>251</sup>. Podobne przeczulenie nerwowe dręczy później „mocnego człowieka”. Myśląc o Ninie Ligezowej, Bielecki ma męczące złudzenie zbliżających się i oddalających kroków, a upadek najdelikatniejszego pyłku wydaje mu się hałasem.

Chorobliwe objawy miłości dręczą najsilniej bohatera *De profundis*. Początkowo prowokuje je rozstanie z żoną, wymuszone koniecznością podjęcia mediacji między siostrą a matką, mieszkającymi w innym, nieokreślonym bliżej mieście. Należą do nich nieustanne fizyczne zmęczenie, przyspieszone bicie serca, uczucie zimna pomimo upału na zewnątrz, gorączka. Symptomy patologii nasilają się jeszcze, gdy bohater odkrywa w sobie kazirodczą miłość do Agaj. Drzenie jak w febrze, gwałtowny napływ krwi do mózgu, utrata kontaktu z rzeczywistością to tylko najłagodniejsze z nich. Znacznie niebezpieczniejszy jest brak kontroli nad własnymi czynami. Bohater nie przypomina sobie momentu pisania telegramu do żony, choć własnoręcznie nakreślił w nim dwa zdania: „Przyjeżdżaj natychmiast. Dzieje się ze mną coś strasznego” (Dp 84). Nawet książka, w której szuka uspokojenia rozpedzonych myśli, zaczyna ożywać w jego rękach. Napięcie oraz dezintegracja osobowości wynikająca z emocjonalnego rozdarcia pomiędzy miłością do żony a uczuciem do siostry owocują ostatecznie uzewnętrznieniem się jego

<sup>251</sup> Omdlenia jako skutek silnych emocji są jednym z ulubionych rozwiązań fabularnych w twórczości Przybyszewskiego. Dla przykładu: Irena mdleje, gdy wychodząc z kochankiem, słyszy wołanie męża (*Złote runo*); bohater *De profundis* – widząc po wyjściu Agaj swego sobowtóra; Ostap po wyrzutach Heli, którą odrzuca, ponieważ była wcześniej kochanką kilku mężczyzn (*Dzieci szatana*).

stanów psychicznych w postaci sobowtóra. Pojawia się on coraz częściej w miarę nasilania się kazirodczych pragnień i narastania obłądu. W którymś momencie bohater widzi go leżącego w przepaści z roztrzaskaną głową i wiza ta antycypuje samobójczą śmierć w finale utworu.

Zmęczenie fizyczne i psychiczne jako reakcja na miłość to objaw neurastenii<sup>252</sup>. Pierwsze wiąże się z dolegliwościami wegetatywnymi, przede wszystkim bólami głowy (najczęściej o charakterze ucisku zewnętrznego lub wewnętrznego) i kołataniem serca, oraz nietolerancją na wysiłek. Każdy ruch, nawet wstanie z łóżka, jest męczący. Drugie wyraża się uczuciem zniechęcenia, problemami z koncentracją i zapamiętywaniem, podatnością na podrażnienia zmysłowe. Najłżejsze bodźce stają się dla neuropaty źródłem przykrych wrażeń. „Człowiek nerwowy jest jednostką hiperestetyczną, tj. cierpiącą na chorobliwą wrażliwość. [...] przestał mieć pięć zmysłów, ma ich bowiem pięćset lub pięć tysięcy” – diagnozował w końcu XIX w. Mantegazza, za znanie czasu uznający „chorobliwą wrażliwość” i upatrujący źródła nerwowości we wzrastającym tempie życia, wadliwym systemie edukacyjnym oraz używkach<sup>253</sup>. Neurastenik wszystkiego ma dość, nie rozumie, co czyta, trudno mu napisać zwykły list, zapomina, co przed chwilą słyszał. Nie opuszcza go nieokreślony niepokój, wewnętrzne napięcie, jakby coś przykrego miało się wydarzyć, jakby coś mu zagrażało<sup>254</sup>. Ów lęk wywołuje nienaturalne, wyolbrzymione reakcje. Przesada w wyrażaniu uczuć płynących z głębi duszy, miłosnych uniesień, lęków i kryzysów odbiera im więc autentyczność; sprawia – jak pisze Paweł Dybel – że bohaterowie wydają się histerykami. Badacz zauważa jednocześnie, że histerią prześlągnięta była cała epoka, w której tworzył Przybyszewski. Ujawniała ona głębokie rozdarcie człowieka, jego niemożność identyfikowania się z kulturowymi wzorcami oraz powszechnymi normami<sup>255</sup>. Cały świat Przybyszewskiego przesycony jest gwałtownością cierpienia i tęsknoty. Gesty i słowa mogące razić sztucznością w rzeczywistości odzwierciedlają nieumiejętność odnalezienia się w świecie. Należy przy tym zauważyć, że problematyka maski, mistyfikacji i zatraty osobowości jest znacząca w całej literaturze ekspresjonistycznej.

O niejednoznaczności problematyki erotycznej Przybyszewskiego ciekawie pisał Tomasz Burek:

Zewsząd tu wylania się twarz Erosa, ale jest to Eros o podwójnej twarzy. Gdy z jednej strony ukazuje oblicze pogańskie, bachiczne [...], zapamiętałe w „ekstazie lubieży”, to z drugiej jakże jest ono zasmucone i udręczone, wykrzywione konwulsyjnym grymasem grozy [...]<sup>256</sup>.

<sup>252</sup> Terminu „neurastenia” użył po raz pierwszy w 1879 r. amerykański lekarz George Beard. W jego mniemaniu choroba ta była bliska melancholii i hipochondrii.

<sup>253</sup> P. Mantegazza, *Wiek nerwowy*, tłum. J. Wollerner, Łódź 1890, s. 93, 97.

<sup>254</sup> Zob. A. Kępiński, *Psychopatologia nerwic*, Kraków 2002; E. Trillat, *Historia hysterii*, tłum. Z. Podgórska-Klawe, E. Jamrozik, Wrocław 1993.

<sup>255</sup> P. Dybel, *Literatura jako histeria...*, s. 120.

<sup>256</sup> T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie...*, s. 15.

## Miłość a śmierć

Śmierć niełatwo poddawać badawczej wiwisekcji. Po pierwsze dlatego, że jej przeżycie jest nieprzekazywalne i niedostępne obserwatorom. A skoro zasadniczy moment odejścia pozostaje tajemnicą, umieranie może być opisane jedynie w bardzo ograniczonym stopniu. Po drugie, fenomen śmierci w omawianym okresie to konglomerat różnorodnych nurtów modernistycznego światopoglądu, wymaga zatem przywołania wielu perspektyw soteriologicznych, propozycji religijnych i filozoficznych. Na młodopolską retorykę śmierci złożyło się bowiem zarówno przejęte z romantyzmu przekonanie, że tylko w pogardzie dla śmierci tkwi nadzieja wyzwolenia (nie tylko w sensie narodowym, ale i metafizycznym), jak i zaczerpnięta z pism Schopenhauera świadomość bezwartościowości bytu i nicości ludzkiej egzystencji<sup>257</sup>. Śmierć to – obok miłości – monotemat literatury końca XIX w., powiązany z dekadencjami, kryzysem wiary i poznania, zainteresowaniem psychologią jednostki. Z jednej strony odsłania prawdę o ograniczeniu człowieka, z drugiej – jawi się jako doświadczenie transgresywne. Jest wyrazem klęski życiowej, ale i aktem najwyższej wolności. Bogactwo jej odcieni trudno byłoby przedstawić nawet w ramach bardzo obszernego studium. Hanna Ratuszna, która w wydanej w 2005 r. rozprawie podjęła analizę fenomenu śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego<sup>258</sup>, nie zdołała wyczerpać tematu. W niniejszej publikacji zostaje on poruszony w bardzo ograniczonym zakresie, sprowadzonym do związków Erosa z Tanatosem – związków w literaturze modernistycznej wyjątkowo silnych i niemożliwych do zlekceważenia.

Śmierć przybiera u autora *Śniegu* tylko dwie postacie: morderstwa i samobójstwa. Naturalny kres – spowodowany chorobą bądź starością – pozostaje całkowicie poza obrębem zainteresowań pisarza. Jest nie tyle mało frapujący literacko, co po prostu niezależny od ludzkiej woli, konieczny i bezsporny. Dlatego cierpiącemu na suchoty, a więc w istocie powolnie umierającemu, artyście Górskiemu w pierwszych scenach powieści *Mocny człowiek* każe Przybyszewski zażyć strychninę – by dowieść możliwości człowieczego panowania nad życiem oraz wyboru momentu i sposobu śmierci:

Posłyszał głos śmierci i uśmiechnął się.

Wołasz mnie, wołasz – musisz jeszcze trochę poczekać. Kocham cię, tęsknię bezbrzeżnie za tobą, gorąco pragnę twe wrota przekroczyć, ale panować nad sobą nawet tobie nie pozwolę.

<sup>257</sup> Zob. A. Lubaszewska, *Życie – Śmierci doskonałość*, s. 54 i in.

<sup>258</sup> H. Ratuszna, *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005.

Musisz zaczekać, aż sam do ciebie przyjść zechcę – ja sam – poczekaj, aż cię zawołam: poznałem twoje tajemnice i teraz ja jestem panem, panem nad życia ohydą i pięknnością twoją... A teraz się przejdę, jeszcze mam parę godzin czasu... (Mc I, 31)

Oczywisty związek między samobójstwem a wolnością ugruntowały już rozważania filozoficzne starożytnych, przede wszystkim Seneki. Hegel uznał abdykację z życia za najistotniejszy argument na rzecz absolutnej wolności woli<sup>259</sup>. Schopenhauer twierdził, że człowiek powinien jak najszybciej opuścić ten świat, zaś śmierć traktował jak wybawienie. Dla Nietzschego naturalna śmierć była kresem nierozumnym, gdzie nędzna skorupa decyduje o tym, jak długo istnieć ma jądro. Rozważając w *Wędrowcu i jego cieniu* sens samobójstwa jako śmierci rozumnej, Nietzsche stawia fundamentalne, obrazowo wyrażone pytanie: czy rozsądniej zatrzymać maszynę, gdy dzieło zostało wykonane, czy pozwolić jej chodzić, dopóki się nie zepsuje?<sup>260</sup> W XX w. Landsberg, autor klasycznego studium o moralnym aspekcie samobójstwa, utrzymywał, że zadanie sobie śmierci jest szczytową możliwością egzystencji, Cioran natomiast – ogarnięty „obsesją” samobójstwa – widział w nim najpotężniejszą afirmację wolności<sup>261</sup>.

Zintegrowanie gestu przerwania własnego istnienia z problematyką wolności można przedstawić w dwu aspektach: po pierwsze, w wyborze śmierci najpełniej realizuje się wolność wyboru, po drugie – samobójcza śmierć pozwala osiągnąć wolność (od opresyjności życia)<sup>262</sup>. Młodopolska antropologia miłości kieruje uwagę ku drugiemu z wymienionych porządków. Zawiera bowiem obrazy samopoznania kulminujące rezygnacją z życia, oznaczającą realizację siebie w obliczu losu, z którym trzeba się zmierzyć. Samobójstwa popełniane przez bohaterów Przybyszewskiego są świadomym podejmowaniem odpowiedzialności za działanie. Najczęściej mają charakter kary wymierzanej sobie, nawet jeśli jest to kara za „winy niezawinione” (zob. podrozd. *Fatum*). Człowiek wybiera śmierć w konflikcie losu/natury z moralnością społeczną i moralnością „wewnętrzzną”, właściwą każdej jednostce. Jest to droga zgodna z filozofią Schopenhauera, który nie widział sensu w walce z przeznaczeniem i domagał się dobrowolnej rezygnacji z woli do życia<sup>263</sup>. O jej słuszności mówi się wprost w epilogu *Tańca miłości i śmierci* (*Goście*):

<sup>259</sup> Zob. A. Lubaszewska, op. cit., s. 118.

<sup>260</sup> Zob. J. Marx, *Idea samobójstwa w filozofii*, Warszawa 2003. Jeden z fragmentów *Tako rzecze Zaratustra* zatytułował Nietzsche *O wolnej śmierci*. Zapisał tam: „Moją śmierć sławię ja wam, śmierć wolną, która po mnie przyjdzie, ponieważ ja tego chcę” (F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Warszawa 1990, [reprint wydania z 1907 r.], s. 83).

<sup>261</sup> E. Cioran, *Zły demiurg*, tłum. I. Kania, Kraków 1995.

<sup>262</sup> Por. A. Lubaszewska, op. cit., s. 112.

<sup>263</sup> J. Tuczynski, op. cit., s. 142–143.

[...] to wszystko głupstwo, to lep, na który życie ludzi bierze. Śmierć, śmierć, to jedyne – pluje się życiu w twarz i mówi się: mnie nie omamisz! I idzie się z wielką powagą i pogardą w śmierć! (G 125)

Tylko śmierć może rozerwać błędne koło, w które wplecione zostało życie ludzkie<sup>264</sup>:

Jeżeli kto sobie życie odbiera, to ma tysiąc powodów do tego, he, he – tysiąc i jeden... To tak samo jak z pijaństwem... [...] trzeba się zagłuszyć, zdusić coś w sobie... [...] ale lepsze samobójstwo, to pewniejsze i, że tak powiem, sumaryczna, ryczałtowa spłata za – za winy – mój Boże – winy? [...] Przecież nie ma winy, tylko kara jest, kara, kara... (Zr 211–212)

Przy pobieżnej lekturze *Złotego runa*, z którego pochodzi powyższy cytat, można odnieść wrażenie, że samobójstwo Gustawa Rembowskiego jest jedynie decyzją zdradzonego samca, który uniósł się honorem. W rzeczywistości bohater strzela do siebie, ponieważ odkrywa ukryty ład świata, bierze odpowiedzialność za własne postępowanie i postanawia spłacić winy nie tylko swoje, ale i swego ojca. *Amor fati* wiedzie ku śmierci także Hankę z *Godów życia* oraz Izę w *Mścicielu*. Pierwsza nie jest w stanie pogodzić się z utratą dziecka i znieść myśli, że odchodząc od męża, dała innym prawo pogardzania sobą, co znalazło wyraz w dokonanym na niej gwałcie. Druga, przytłoczona ciężarem odkrytej w pełni rodzinnej przeszłości, skacze w przepaść, wymierzając sobie karę za oddanie się Orzelskiemu i unieszczęśliwienie Jerzego. Te przypadki pozwalają dostrzec, że sytuacje graniczne stwarzają jedyną możliwość samopoznania, rozeznania się w samym sobie i swych losach. Owo samopoznanie jest jednak wrogiem egzystencji – wzrastająca świadomość i samoświadomość odsłania bezduszne prawa bytu (którym zamiast człowieka rządzą natura i przeznaczenie), prowokując do rezygnacji z życia.

Niemniej przyjęcie odpowiedzialności w akcie samopoznania nie jest triumfem, lecz bankructwem, pozbawionym najlżejszego choćby odcienia wielkości<sup>265</sup>. Śmierć Rembowskiego, Hanki oraz Izę to oznaka klęski, bezradności, próba zakłócenia dosięgającego ich przeznaczenia, ucieczka od zagadnień, których sami nie potrafili rozstrzygnąć. W żadnej mierze nie ma ona oczyszczającej mocy *katharsis*. Nie ma racji Hanna Ratuszna, która w zgonie Bieleckiego chce widzieć „okupienie popełnionych zbrodni”<sup>266</sup>. Śmierć „mocnego człowieka” nie jest ekspiacją. Nie jest nawet dobrowolna, lecz zadana ręką malarza Borsuka, okrutnie skrzywdzonego przez tytułowego bo-

<sup>264</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>265</sup> Zob. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, s. 53.

<sup>266</sup> H. Ratuszna, op. cit., s. 19.

hatera. Bieleckiego stać na wyznanie swych zbrodni, na samobójstwo – nie, choć zapewne byłoby ono najbardziej przekonującym dowodem skruchy, rekapitulującym walkę bohatera z samym sobą<sup>267</sup>.

Zaproponowany przez Przybyszewskiego wariant samobójstwa jest zatem splotem wolności i rozpacz<sup>268</sup>. Jeszcze wyraźniej można to dostrzec w melodramatycznych samobójstwach z powodu zawiedzionej miłości: Mikita z powieści *Homo sapiens* strzela sobie w usta, zdradzony przez narzeczoną i przyjaciela; uwiedziona i oszukana Maryt (z tego samego utworu) szuka śmierci w nurtach rzeki. Topią się również porzucone przez ukochanych Helena z dramatu *Dla szczęścia* oraz Bronka ze *Śniegu*. Nawet jeśli ich śmierć jest słabo umotywowana, jako że ważniejsze od niej samej jest wrażenie, jakie sprawia na pozostałych postaciach, to u jej podstaw leży przekonanie, że samobójstwo broni przed poczuciem nonsensu, pozwala ocalić (lub odzyskać) godność, nadać istnieniu wartość. Negacja siebie przechodzi zatem w afirmację siebie, zgodnie z tezą – wyrażoną przez Durkheima w doniosłym socjologicznym studium *Samobójstwo* (1897) – że im mniej zależy jednostce na sobie, tym bardziej jej na sobie zależy<sup>269</sup>. Do twórczości Przybyszewskiego można więc odnieść ogólną myśl Anny Lubaszewskiej: „Młoda Polska mocuje się ze śmiercią w swej poetyce i dyspacie filozoficznej, ale nie dochodzi do sformułowania tezy o absurdzie śmierci. Owszem, prowadzi do sytuacji wywyższania się przez śmierć – osiągnięcia wolności”<sup>270</sup>.

We wszystkich dziełach Przybyszewskiego miłość implikuje śmierć, która realizuje się przede wszystkim przez samobójstwo. Popularność samobójstw na kartach utworów młodopolskiego pisarza odpowiada ich rzeczywistemu wysokiemu natężeniu w drugiej połowie XIX w. Jak wynika z badań przywołanych przez Durkheima, w latach 1874–1878 niemal co piąty Francuz odbierał sobie życie z powodu miłości, zazdrości lub rozwiązłości. Do częstszych motywów samobójstwa należały tylko choroby umysłowe oraz „róż-

<sup>267</sup> Zapewne dlatego Bielecki sam wymierza sobie sprawiedliwość w niemyim filmie nakręconym na podstawie powieści Przybyszewskiego w 1929 r. przez Henryka Szaro, jednego z najważniejszych reżyserów polskiego kina przedwojennego, specjalizującego się w adaptacjach dzieł literackich (zrealizował m.in. *Przedwiośnie*, *Dzieje grzechu*, *Ordynata Michorowski*). Odtwórca głównej roli – Grzegorz Chmara, znakomity aktor rosyjski, związany ze słynnym moskiewskim MCHAT-em – tak mówił o granej przez siebie postaci: „Rolę Bieleckiego rozumiem jednak nieco inaczej niż ją rozumiał Przybyszewski. Jestem zdania, że demonizm tej postaci jest dziedzictwem okresu nietscheańskiego, które zostało już za nami. Pragnę tę postać bardziej przybliżyć do życia, do prawdy”. Film ten zaginął w czasie wojny. W 1997 r. odnaleziono go w Królewskim Archiwum Filmowym w Brukseli. W 2006 r. ukazał się na płycie DVD.

<sup>268</sup> A. Lubaszewska pisze, że synteza tych pierwiastków to cecha wspólna młodopolskich gestów samobójczych (op. cit., s. 119).

<sup>269</sup> Por. ibidem, s. 82.

<sup>270</sup> Ibidem, s. 83.



ne zmartwienia” (w przypadku kobiet także kłopoty rodzinne)<sup>271</sup>. Przyczyn wspomnianego „nienormalnego wzrostu liczby samobójstw”<sup>272</sup> upatrywać można w XIX-wiecznej neurastenii, nieobecnej i bohaterom Przybyszewskiego. Przypadłość ta, w której współcześni widzieli zaczątki choroby psychicznej, predestynuje bowiem do odczuwania rozpacz. Wyjątkowa wrażliwość układu nerwowego sprawia, że myśli i uczucia neurastenika podlegają ciągłej gonitwie i rozchuianiu. Najbliższe wrażenia i doświadczenia wzbudzają wyolbrzymioną reakcję, prowadząc do przekroczenia granicy emocjonalnej i duchowej wytrzymałości.

Durkheim zauważył ponadto, że samobójstwo w znacznej mierze jest „zaraźliwe”<sup>273</sup>. Tendencja do tego nietypowego naśladownictwa występuje u osób podatnych na wszelkie sugestie, skłonnych do roztrząsania wszystkiego, co im się przytrafia, oraz gotowych powtórzyć czyn, do którego mają już predyspozycje. Uwaga ta wydaje się interesująca przy analizowaniu motywów i sposobów, w jaki odbierają sobie życie bohaterki dramatów *Śnieg* oraz *Mściciel*. Bronka topi się w stawie, ponieważ taką samą śmiercią zginęła jej siostra. Iza rzuca się z urwiska w tym samym miejscu, w którym uczyniła to wcześniej nieszczęśliwie zakochana siostra jej adoratora. Wrażliwość nerwowa bohaterek skłania je ku powtórzeniu tragicznego końca, jaki stał się udziałem bliskich im kobiet. Wspomnienie widzianej niegdyś śmierci staje się impulsem do pożegnania się z własnym życiem. Samobójstwo realizowane jest przy tym niemal w identyczny sposób, jak gdyby było spadkiem dziedzicznym w kręgu najbliższych sobie ludzi<sup>274</sup>.

Samobójczą śmierć sugeruje zatem przeszłość. Ale nie tylko. Trafiającą na podatny grunt sugestii rezygnacji z życia podsuwają postaci symboliczne oraz rezonerzy. Bronkę w krainę Tanatosa wprowadza piastunka Makryna. Wypowiadając słowa „Już czas!”, niczym Charon przeprowadza dziewczynę na drugą stronę bytu. Wcześniej w *Dla szczęścia* Żdzarski wyprorokował samobójstwo Heleny, przedstawiając je jako jedyną reakcję na porzucenie i wykorzystując dla ugaszenia własnego pragnienia zemsty, natomiast w *Złotym runie* Nieznajomy nakręcał zegar, wybijający godzinę śmierci, a Ruszczyk przekonywał Rembowskiego o zaletach samobójstwa, które pozwoli-

<sup>271</sup> E. Durkheim, *Samobójstwo*, s. 191.

<sup>272</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>273</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>274</sup> Durkheim zauważa, że tendencję do samobójstw naśladowczych mają osoby chore umysłowo lub neurastenicy, których rodzice się zabili. Pisze: „Zdarza się często, że w rodzinach, gdzie obserwuje się powtarzane fakty samobójstwa, fakty te są prawie identyczne. Popełniane są nie tylko w tym samym wieku, ale też nawet w taki sam sposób. Raz jest to powieszenie, kiedy indziej natomiast zaccadzenie czy skok z wysokości”. Ibidem.

łoby uciec przed bólem i jednocześnie spłacić winy wobec skrzywdzonych przez siebie osób.

Splot Erosa i Tanatosa najsilniej wyrażają samobójstwa otwierające perspektywę androgynicznego zespolenia. Traktowane są one w twórczości Przybyszewskiego jako jedyna opcja powrotu do wymarzonej prajedni. Powrotu – jak zostało wcześniej wykazane – niemożliwego poprzez zjednoczenie seksualne, wikłające mężczyznę w ograniczenia biologiczne i uświadamiające mu, że podlega jarzmu płci. Śmierć zatem ma udzielić odpowiedzi na te potrzeby, których nie mogła zrealizować miłość. Przenosząc do stanu pierwotnego, uwalniać ma od ograniczeń ontycznych, otwierać drzwi poznania wszystkich tajemnic bytu, umożliwić kontakt z Absolutem. U jej źródeł leży poszukiwanie aspektu metafizycznego, boskiego. „Żeby rozważać możliwość samobójstwa, trzeba być chciwym absolutu” – słusznie twierdzi Cioran<sup>275</sup>.

Rezygnacja z życia jako alternatywa dla niespełniającej oczekiwań miłości pojawia się już w pierwszym poemacie Przybyszewskiego. Jego bohater cierpiący z powodu „martwej chuci” tęskni za „czystością wyzwolenia”, ku któremu nie zdołała powieść go kochanka. W monologu skierowanym do nieobecnej kobiety tak tłumaczy decyzję o samobójstwie:

To tęsknota za tą syntezą, której rozkosze wywyższyły mnie nad wszystkich ludzi – syntezą, którą na próżno przez Ciebie osiągnąć pragnąłem. (Rae 95)

Podobny wariant przybiera śmierć bohatera *Androgyne*. Wierny wezwaniom kochanki, która może być jedynie wytworem jego duszy (jego animą), mężczyzna idzie nad oświetlone księżycową poświatą jezioro, by w jego nurtach szukać nowego życia. W owym życiu ma tworzyć jedność z kobietą poznaną w czasie egzystencji ziemskiej:

On i ona mieli powrócić do wspólnego łona, by zlać się w to jedno ognisko, w to jedno święte słońce.

Tam się dokona cud; wielki, niezmierny cud:

Będzie jednym i niepodzielnym,

[...]

odsłonią mu się niepojęte tajemnice, rozwiążą się wszystkie cele i przyczyny bytu, – i zakróluje nad wszelką ziemią i wszem stworzeniem.

On-Ona.

Amen. (A 459–460)

Śmierć przywołuje zatem narodziny. Jest odrodzeniem, które otwiera perspektywę wieczności. A także zdarzeniem mistycznym, jeśli wziąć pod uwagę,

<sup>275</sup> E. Cioran, *Zły demiurg*, tłum. I. Kania, Kraków 1995, s. 51.

że wpisuje się w proces wielkiego życia kosmicznego, łączy jednostkę z rytmem wszechświata. U źródeł tej koncepcji „vita mortalis” leży Platońskie pojmowanie człowieczego kresu jako momentu narodzin ducha oraz echa buddyjskiej nirwany, oznaczającej roztopienie się istoty ludzkiej w totalności bytu<sup>276</sup>. Wspólnotę substancjalną człowieka i kosmosu interesująco obrazuje scena poematu *Nad morzem*, w której wodne fale wspinają się pod niebo. Zważywszy, że Oblubienica rzuca się wcześniej w odmęty morza, symbolizującego duszę Oblubieńca („morze, co ciałem się stało” – mówi się w utworze parafrazą Ewangelii św. Jana; Nm 333), następuje tu synteza podmiotu i przedmiotu miłości, podobnie jak w myśli Wschodu zniesienie „przeciwieństwa podmiotu i przedmiotu”<sup>277</sup> charakteryzuje teorię „życia w śmierci”<sup>278</sup>. On-Ona tworzą androgyniczną jedność z naturą, a dokonana synteza jest apoteozą wolności ponad wszelkimi ograniczeniami – ontycznymi, poznawczymi i metafizycznymi.

Całkowicie odmienne znaczenie ma samobójstwo w morskich odmętach wybrane przez rodzeństwo z *De profundis*. Chociaż i tu kobieta: „Skrzyła się na morzu... Sama stała się morzem...” (Dp 104), do czynienia mamy z żywiołem destrukcyjnym. Agaj i jej brat pędzą ku otchłaniom natury, by – jak pisze Wojciech Gutowski – ich ciała mogły ulec dezintegracji w nieuformowanym żywiole. Pełnia (Ja-Ty-morze) łączy się tu z samozniszczeniem. Samobójstwo zaś – sprowokowane niezaspokojoną namiętnością – jest protestem przeciw warunkom, które nie pozwalają osiągnąć spełnienia<sup>279</sup>. Związek rodzeństwa nie jest możliwy, ponieważ lęk przed przekroczeniem sfery tabu jest zbyt silny. W śmierci bohaterowie nie szukają androgynicznego spełnienia, lecz wyzwolenia od bólu i męczących halucynacji spowodowanych miłosnym napięciem. Liczą na wyzwolenie od „teraz”, a nie „ku czemuś”. Akcentuje to kilkakrotne użycie przez Przybyszewskiego słowa „dno” („Widzisz morze? Och, jakby było słodko i dobrze leżeć w twoim objęciu na jego dnie. [...] to za straszny ból, żyć chociaż chwilę dłużej z tym okropnym wspomnieniem, żeś z twoją siostrą poszedł na dno morza...” – mówi Agaj; Dp 101–102). Król i niewolnica z kraju cieni unosili się. Wektor linii, po której poruszają się Agaj i jej brat, wskazuje przeciwny kierunek. Ich śmierć jest upadkiem. Nie na darmo ostatnie zdanie tekstu brzmi: „Runął w dół”.

Niezamierzony efekt komiczny osiągnął Przybyszewski w końcowych fragmentach *Świętego gaju* (trzeciej części *Mocnego człowieka*), przedstawiając w mowie pozornie zależnej samobójstwo Niny Ligęzy. Przechadzającej się wzdłuż torów kolejowych bohaterce światła nadziejdżającej z przeciwka lokomotywy wydają się... oczami ukochanego Bieleckiego. Pędzi więc na

<sup>276</sup> Zob. też A. Lubaszewska, op. cit., s. 67–69.

<sup>277</sup> A. Schopenhauer, *Metafizyka życia i śmierci*, tłum. J. Marzęcki, Łódź 1995, s. 29.

<sup>278</sup> Zob. H. Ratuszna, op. cit., s. 45.

<sup>279</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 90–91.

spotkanie miłości, znajdując w śmierci pod kołami pociągu szczęście i androgyniczne zespolenie:

Jedzie, pędzi, szuka mnie! Poprzez mroki, poprzez mgły przedziera się ku mnie – On – On! Jedyny mój! A mówił mi, że się odnajdziemy!  
 Jedną jeszcze chwilę obłąkanego szczęścia w jego objęciu.  
 Bliżej, coraz bliżej:  
 Już – już! O rozkosz! o szczęście! (Mc III, 305)

Autor *Synagogi szatana* wykorzystuje bogaty repertuar metod popełniania samobójstwa. Jego bohaterowie wieszają się, topią, strzelają do siebie, skaczą z dużej wysokości i zażywają truciznę<sup>280</sup>. Sam moment konania dokonuje się jednak poza nurtem akcji, za kulisami. Zostaje przemilczany. Śmierć jest zapowiedziana, lecz nie opisywana<sup>281</sup>. Jej obecność wyraża się raczej nastrojem, przecuciem. Powodu rezygnacji ze szczegółów fizycznego aspektu odchodzenia upatrywać można w zakorzenionym w młodopolskiej tanatologii – na przeciwnym biegunie niż fascynacja chorobą i rozkładem – zaleceniu pięknego umierania. Wspomina o nim Grodzki w rozmowie z Falkiem:

Widziałem raz obraz, który na mnie zrobił wielkie wrażenie. Wkracza jakiś pan w królestwo śmierci. Idzie w lakierkach i podkaszanych spodniach. Idzie *sans peur et sans reproche*. Z wielkim szykiem. Dwie lilie wyrastają z jednej i drugiej strony. A gdzieś w dole ziewa, piekielnie znudzona śmierć. [...] Nie czułbym ani na chwilę lęku, gdybym mógł sobie strzelić w łeb. Ale chcę umierać przyzwoicie i pięknie. Nie chcę, żeby się mój mózg rozpryskiwał na wszystkie strony... (Hs III, 117)

Postaci Przybyszewskiego odbierają życie nie tylko sobie, ale też innym. Najczęściej w efekcie działań anarchistycznych, zmierzających do oczyszczenia świata z metafizycznej nędzy, a będących *de facto* – dokonywanym w ramach eksperymentu – totalnym zniszczeniem w imię Zła/Szatana<sup>282</sup>. Miłosne emocje – przed którymi przestrzegał Ochorowicz w swoich studiach z psychologii kryminalnej<sup>283</sup> – u Przybyszewskiego prowadzą do zbrodni

<sup>280</sup> Dane procentowe dotyczące różnych rodzajów zadawania sobie śmierci w drugiej połowie XIX w. podaje w przywoływanym już studium E. Durkheim, op. cit., s. 368.

<sup>281</sup> Inaczej niż w literaturze pozytywizmu, która lubowała się w opisach umierania, ukazujących kolejne etapy rozpadu fizycznego, ale nie stawiała pytania o sens śmierci. Por. uwagi H. Ratusznej, op. cit., s. 11 i 100, a także B. Szymańskiej, op. cit., s. 113.

<sup>282</sup> Anarchistyczny bunt przeciwko światu przedstawił Przybyszewski w powieściach *Dzieci szatana* oraz *Dzieci nędzy*.

<sup>283</sup> „Namiętność miłosna jest źródłem licznych zbrodni. Porywa bowiem człowieka jak potok rozhukany i unosi go ze sobą” – stwierdzał Ochorowicz, dodając, że skutkom fatalnego uczucia nie zapobiegną nawet zasady etyczne, ponieważ przestały one być hamulcem wraz z osłabieniem wiary (J. Ochorowicz, *Miłość, zbrodnia, wiara i moralność. Kilka studiów z psychologii kryminalnej*, Warszawa 1870, s. 109–111).

znacznie rzadziej, a podstawowym motywem do jej popełnienia pozostaje zdrada. W bohaterze poematu *Z cyklu Wigilii* odzywa się atawistyczny, pierwotny, zwierzęcy zew krwi, nakłaniający do zamordowania cudzołożnej ukochanej. Wewnętrzny głos nawołuje: „Zamorduj ją! Zamorduj!” (W 196), a milcząca obecność skruszonej partnerki prowokuje: „Jestem bezbronna! Zabij! Uduś!” (W 197):

Z najgłębszych otchłani mego bytu wpełzywały w mózg ohydne myśli – coraz to dziksze, coraz to więcej zbrodnicze instynkta we mnie budziły – a przed moimi oczyma rozwarło się straszne piekło; zwierzęca przeszłość, pełna zbrodni, nienasyconych pragnień: przeszłość drapieżnego zwierzęcia i dzikiego człowieka. [...]

Wszystko we mnie krzyczało, nawoływało mnie do zbrodni. (W 195)

Dla zbrodni będącej karą za zdradę bohater znajduje analogię w naturze. Zawiedziony i skrzywdzony przez kochankę przywołuje z pamięci następujące wspomnienie: Pewien bocian został postrzelony w trakcie zdobywania pożywienia dla samiczki wysiadującej jaja. Gdy opiekował się nim znachor, samica przyjęła do gniazda nowego osobnika. Wyleczony bocian pokaleczył oboje, a wieczorem samicę otoczyła jeszcze cała mściwa gromada. „I nagle, jakby na tajny znak, rzuciły się na nią wszystkie bociany, w jednej chwili rozerwały ją na drobne sztuki – ochłapy jej ciała, powyrywane kawałki skrzydeł, krwią zabarwione pierze, bagno krwi znaczyło miejsce, w którym się odbył straszny sąd nad cudzołożnicą” (W 195).

Zabójstwo pozwoliłoby bohaterowi poematu wyładować emocje i przyniosłoby ulgę, jednak mężczyzna nie posuwa się do ostateczności. Decyduje o tym zapewne nie słabe natężenie uczuć, lecz fakt, że – jak skonstatowano wcześniej – okazywanie zazdrości ośmiesza zdradzanego. Kobieta ginie z rąk kochającego ją mężczyzny tylko raz – w powieści *Mocny człowiek*. Książę Poraj wbija sztylet w serce Ady Karskiej, nie mogąc znieść jej zainteresowania Bieleckim, a następnie popełnia samobójstwo. Także sam „mocny człowiek” pozbywa się niewygodnej kochanki, spychając ją z łodzi do morza. Czyni to jednak nie z miłości, a z wyrachowania, pragnąc uchronić przed opinią publiczną odkrytą przez Łucję tajemnicę jego literackiego sukcesu.

Zbrodnicze skutki zazdrości dotyczą rywali. Zygmunt, broniąc swej miłości, wskazuje Krzyckiemu drogę na niebezpieczną perć, z której nikt jeszcze nie wrócił. Tak wyjaśnia swój postępek żonie:

ZYGMUNT

[...] gdybym czuł, że jeden z nas za wiele na świecie, gdybym jego śmiercią mógł coś okupić, pogrzebać coś, co umarło, a więcej żywe, aniżeli ty i ja... [...] nie wahałbym się ani na chwilę...

KLARA  
Zbrodnię popełnić?!

ZYGMUNT  
Tak! (Śl 102)

Skierowanie śmierci – której atmosfera unosi się w powietrzu od pierwszych kwestii dramatu – na Krzyckiego pozwala ocalić pozostałych<sup>284</sup>. Wolno bowiem przypuszczać, że napięcie między małżonkami prędzej czy później doprowadziłoby do samobójstwa któregoś z nich.

Tragicznie kończy się kobieca rywalizacja w *Dzieciach nędzy*: dojrzewająca fizycznie i emocjonalnie Zosia, zazdrosna o uczucie Adam Drzazgi, sięga po nóż przeciwko własnej bratowej. Popełniwszy zbrodnię, wiesza się w lesie na gałęzi drzewa, która kojarzy jej się z huśtawką. Śmierć odsłania jednak i swe litościwe oblicze – oddaje martwą Jadwigę w ręce kochającego ją Adama. „Nie mógł jej mieć za życia, teraz przynajmniej po śmierci ma trupa na własność, swoją wyłączną własność” – oddaje narrator tok myśli bohatera (Dn II, 293–294). Sposób, w jaki mężczyzna postępuje z nagłym darem, ma cechy rytuału, miłosnego obrzędu, niemal aktu seksualnego. Drzazga z nabożeństwem przenosi ciało na kanapę, podkłada pod głowę poduszkę, gładzi włosy. Izoluje zmarłą od reszty domowników, ponieważ „obce oczy mogłyby sprofanować, zbeszcześcić ciekawością te święte zwłoki” (Dn II, 293). Szuka intymności, jakiej wymaga kontakt ze świętością. Po raz pierwszy dotyka ukochanej:

[...] wziął miednicę, nalał wody, rozpiął bluzkę, i niewidzącymi oczyma, bo wielka świętość chwili nie pozwoliła mu nawet płotka jej nagiego ciała widzieć – wyciągnął nóż z piersi, obmył starannie obydwie rany z krwi, dźwignął z kanapy wiotkie ciało Jadwigi; a z większą czcią nie podnosi kapłan sakramentu w górę, z jaką od podnosił Jadwigę i ułożył na łożku.

[...] Z jednej i drugiej strony ułożył jej piękne ramiona, przytulił swe usta do tych rasowych, małych rąk białych, zdawało mu się, że ręka drgnęła, ale ta obca siła, która nim kierowała, szepnęła mu do ucha, że to złudzenie. (Dn II, 295)

Po przygotowaniu ciała jak do pogrzebu, Drzazga dokonuje kremacji – podpala posiadłość Krywłów wraz z ułożoną w pokoju Jadwigą.

Eros zatem zazwyczaj rozsiewa śmierć. Zamiast – jak u Platona – pomnażać i apoteozować życie, odsłania jego absurdalność i niszczy je. Miłość nosi zarazki rozkładu, które rozsadzają ją od wewnątrz. Aktualizuje obecność śmierci. Dlatego bohater *Z cyklu Wigilii*, utożsamiając ją z tęsknotą i sztuką, zwraca się do niej oksymoroniczną apostrofą „kolebko Ty moja, grobie Ty mój” (W 181).

<sup>284</sup> H. Ratuszna, op. cit., s. 106–107.

Przybyszewski uniezależnia śmierć od teologii, widząc w niej problem egzystencjalny, poznawczy i aksjologiczny. Nie rozpatruje jej także jako faktu społecznego, który daje się tłumaczyć w obrębie socjologii. Podobnie jak inni twórcy młodopolscy, stawia tezę o tożsamości bytowej miłości i śmierci: „Miłość, jest więc, jak śmierć, potęgą, której niepodobna się oprzeć i która w związku z tym pozostaje niejako poza dobrem i złem” – pisze Lubaszewska<sup>285</sup>. Obie te potęgi mogą być rozpatrywane w kategoriach siły lub niemocy, zwycięstwa bądź porażki. Są samospelnieniem i samounicestwieniem; wyrazem swoiście pojmowanej autokreacji i transgresji. W samobójstwach popełnianych z miłości dopatrywać się można ludzkiej ułomności lub przywileju. Traktowane mogą być jako klęska człowieka albo afirmacja jego siły sprawczej. Jako przejaw absolutnej wolności, potrzeba wyzwolenia się z ciała, ucieczka od siebie i poza byt bądź przeciwnie – pragnienie zjednoczenia się z bytem, roztopienia w materii nieorganicznej. Są dopełnieniem życia i ostatnim ogniwem procesu samorealizowania się wobec niemożności rozwiązania problemów egzystencjalnych<sup>286</sup>. Wyzwaniem rzuconym śmierci bądź buntem przeciw życiu. Thanatos eksponuje rolę Erosa jako potęgi twórczej i płodnej, energii kreującej życie. Eros stanowi zatem *oppositum* kresu, ale w wersji modernistycznej jednocześnie i nieuchronnie przyzywa śmierć.

---

<sup>285</sup> A. Lubaszewska, op. cit., s. 67.

<sup>286</sup> Zob. S. Kijaczko, *Wobec bycia. Filozoficzny problem samobójstwa*, Opole 2005.

CZĘŚĆ TRZECIA

# Wyobraźnia erotyczna. Obrazowanie i symbolika

## Ciało

Jeszcze w XIX w. powszechny był pogląd, że ciało to rodzaj formy ograniczającej człowieka, naczynie dla świadomości, która je przerasta. Temu poniżeniu ciała w kulturze sprzeciwili się moderniści, a ich reakcją na problemy z określeniem tożsamości stał się m.in. wybujały indywidualizm<sup>1</sup>. W drugiej połowie XIX stulecia zaczęto odkrywać znaczenie ciała jako znaku, obdarzono je epitetami „rozumne” i „myślące”<sup>2</sup>, choć pamiętać trzeba, że równocześnie żywe były ujęcia manichejskie, uwydatniające opozycję „duch” – „materia” i nasycone nastawieniem antyseksualnym. Pozytywne pojmowanie ciała występuje m.in. u Nietzschego, który pisał:

„Ja” powiadasz i chełpisz się z tego słowa. Lecz rzeczą większą – w co wierzyć nie chcesz – jest twoje ciało i jego wielki rozum: ono nie mówi: „ja”, ono „ja” czyni<sup>3</sup>.

Przybyszewski powiązał życie cielesne z duchowym (i kosmicznym) zarówno w swojej teorii androgynicznego zjednoczenia, jak i koncepcji metafizyki płci, co uznać wypada – za Edwardem Bonieckim – za wyraz odkrycia ciała jako wartości i nadania mu sensu egzystencjalnego<sup>4</sup>. Autor *Śniegu* był jednak daleki od optymizmu Nietzschego, czego dowodem jest wielokrotnie wyrażane przez niego przekonanie, że potrzeb fizycznych nie da się uzgodnić ze wzniosłym życiem wewnętrznym. Poza tym pisarz, choć zainteresowany relacją ciało – dusza, jak przed nim choćby Kartezjusz i Maine de Biran,

---

<sup>1</sup> Zob. E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998, s. 12.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>3</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Warszawa 1907, s. 35.

<sup>4</sup> E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 47.



a w jego czasach Husserl, nie rozwijał filozofii cielesności. Ciało sytuował po prostu w dwu porządkach: epistemologicznym – jako ludzki, ograniczony, punkt widzenia świata; oraz ontologicznym – ponieważ świadomość wcielo-na to nasz sposób bycia w świecie. A jak je opisywał?

Marian Stala zauważył, że ciało ludzkie – jako pełnowymiarowy, obdarzo-ny sensem obraz – zjawia się w literaturze Młodej Polski (zwłaszcza w po-ezji) stosunkowo rzadko, podobnie zresztą jak słowa „ciało” czy „cielesny”<sup>5</sup>. To spostrzeżenie odnosi się również do twórczości Przybyszewskiego, któ-rego przez dziesiątki lat potępiano przecież za rzekome epatowanie cielesno-ścią czy szerzej – fizjologią. Tymczasem bodaj najdokładniejszy z jego opi-sów kobiecego ciała zadziwić może swą „niewinnością”. Ten suchy, niemal anatomiczny ogląd dokonany w myślach przez bohatera jednej z powieści przypomina ocenianie towaru na targu:

Mała głowa siedziała mocno i wyzywająco na silnym, ale nie grubym karku – biust peł-ny, chociaż nie tłusty ani obfity – dość ponętnie musiały wyglądać delikatne kości obojczyka spoza ciemnawej skóry – kościec, sądząc z ogólnej budowy, delikatny i smagły, proporcje dobre, a ta reszta – to zwykle u kobiety mało indywidualna: jedna jak druga ma to samo opolstrowanie<sup>6</sup>, chudsze lub pełniejsze – a ta nie jest ani chudą, ani zbyt pełną. (Mc I, 148)

Kobieca fizyczność przywoływana jest zatem nie bezpośrednio, w obiek-tywnym ujęciu narratora, ale pośrednio – jako składnik subiektywnego przeżycia, połączonego niekiedy z marzeniem na jawie, halucynacją, snem<sup>7</sup>. Spojrzeniu męskiemu narzuca się przede wszystkim biel ciała kobiecego oraz bijący od niego blask, najczęściej o złotawym odcieniu (symbolicz-nie bowiem biel kojarzona jest ze złotem). Epitet „jasna” w odniesieniu do kochanki pojawia się w utworach Przybyszewskiego niemal obsesyjnie. O emanującym z ciała świetle mówi się wprost lub metaforycznie:

Przyszłaś jak promień, co się z miliona lat odległej gwiazdy na ziemię zabłąka. (Nm 293)

– [...] widziałem, jak błędziłaś w zaczarowanych ogrodach wśród czarnych palm, jak błędny ognik świętojańskich nocy. (Nm 315)

Te same oczy, które mu w duszę onego wieczoru uświeciła, ta sama twarz, bo tylko taka twarz płomieni tym światłem, co się wokół tych oczu rozlewa. (A 394)

<sup>5</sup> M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 222, 247.

<sup>6</sup> *Słownik języka polskiego* A. Karłowicza i in. objaśnia hasło „polstrować” jako nabijać, wyściełać, wypychać, napychać, w odniesieniu do materacy i poduszek (*Słownik języka polskiego*, A. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, T. 4, Warszawa 1908, s. 541). „Opol-strowanie” można zatem wyjaśnić jako wypełnienie, zawartość, skład.

<sup>7</sup> Zob. M. Stala, op. cit., s. 247–248.

Marian Stala zauważył, że w młodopolskich epifaniach ciała skojarzenie z symboliką bieli było motywem dominującym<sup>8</sup>, o ile jednak barwa ta miała znaczenie erotyczne bądź destrukcyjne, o tyle u autora *Synagogi szatana* występuje najczęściej w kontekście uduchowienia, dobra, spokoju; wyraża łagodność, niewinność i czystość kochanki, towarzyszy odświętnym chwilom objawienia i dostąpienia łaski. Wyraźnie widać to w słowach króla z poematu *Nad morzem*, dla którego dłoń ukochanej niewolnicy jest jedynym jasnym punktem, kontrastującym z wszechobecną ciemnością:

Korzyłem się niegdyś przed wszechpotężną ręką ludzkości. [...]

ale czymże mi ta wszechpotężna ręka ludzkości, jeśli czuję Twą białą, wąską dłoń, gdy się jaśniejąca z ciemności ku mnie wysuwa, gdy moje serce obejmuje, jak przeciągły akord rozplakanej harfy, a ponad mętną toń mego życia rozpościera gwiaździstą jaśń Twych złotych splotów! (Nm 308)

Antynomia światła i ciemności odpowiada dualistycznemu obrazowi świata w każdej religii. Wyznacza opozycyjność ducha i materii, męskości i żeńskości, świadomości i nieświadomości, życia i śmierci, łaski i grzechu. Autorowi *Requiem aeternam*, o czym wspominał E. Boniecki, odpowiadały tezy Mistra Eckharta, który twierdził, że ciemność to stan duszy oczyszczonej z wszelkich doznań doczesnych, stan całkowitego oddania, zaufania Bogu i oczekiwania, aż rozbłyśnie prawdziwe światło. Bóg umieszczony został więc poza świadomością (w ciemności) i z nieświadomości należy spodziewać się objawienia<sup>9</sup>. Wyzwolenie z ciemności ku jasności to – w dużym uproszczeniu – także cel jednostki w wierzeniach manichejskich, które wpłynęły na naukę chrześcijańską<sup>10</sup>. Oznacza ono dostąpienie wtajemniczenia, oświecenie, zbawienie. Już zresztą filozofia antyczna głosiła metafizykę blasku, tj. naukę o jego pozaziemskim źródle – nieprzemijające idee emanują światło, a proces poznania polega na oświeceniu przez nie<sup>11</sup>. W twórczości Przybyszewskiego światło nie ma takiego charakteru jak w malarstwie impresjonistycznym; jest elementem mitotwórczym, to „*claritas* neoplatoników, gnostyków, pisarzy chrześcijańskich i wielu pierwotnych kultów religijnych”<sup>12</sup>. Łączy się z absolutem i stąd pojawiają się u autora *Synagogi szatana* przypuszczenia o jego pozaziemskim pochodzeniu:

<sup>8</sup> Ibidem, s. 252.

<sup>9</sup> E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”...*, s. 82.

<sup>10</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 121.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 123.

<sup>12</sup> M. Jankowiak, *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner i Z. Żabicki, Wrocław 1972, s. 262.

[...] stało się światło, dziwne światło: jaśniejące tchnienie woni letnich nocy, zimny, jednostajny odbłysek ukrytych światów – stało się światło, jakie się tworzy przez refleksy metalicznych zwierciadeł, wewnętrzne światło, światło duszy wszechnatury. (A 445)

Światło – synestezyjnie skojarzone w powyższym fragmencie z wonią i sugestionujące istnienie nieznanych światów, dostępnych jedynie w zniekształconym odbiciu – jest emanacją natury, stanowiącej wspólne źródło i początek. Jednocześnie nadaje owej naturze wymiar duchowy, niemal boski. Utożsamienie światła z boskością znane było bowiem już religiom starożytnym i zostało przejęte przez chrześcijaństwo. Blask jako atrybut, ale też istota bóstwa występuje m.in. w psalmach oraz pismach mistyków średniowiecznych<sup>13</sup>. Emanujące z postaci światło jest oznaką świętości także w twórczości Przybyszewskiego, tym bardziej że układa się ono w aureolę (notabene, z symbolicznego punktu widzenia znaczące jest, że aureola ma kształt kolisty; podkreśla on doskonałość, boskość, totalność, a także androgyniczność postaci, nad którą jest zawieszona):

Z wolna gaśnie płomienny cud, niebo dogorywa, dwie gwiazdy tlą mdłym blaskiem, ale widzę Cię jeszcze, widzę jaśniejącą Twą postać i złoty krąg światła wokół Twej głowy (Nm 312)

bądź przywodzi na myśl skojarzenia z monstrancją:

Tylko on, on jeden istniał, a ona była jakąś świętą, złocistą, olbrzymią monstrancją, wzniesioną niewidzialnymi rękoma z najtajniejszych głębi jego duszy. Ślepił od jej blasku... (Hs I, 73)

Doświadczenie świętości ciała sprawia, że w Młodej Polsce jego opisowi towarzyszyło skojarzenie z ofiarą Chrystusa. Przybyszewski takiego porównania nigdy nie zastosował, niemniej biel symbolizuje u niego boską doskonałość, całościowość, a tym samym – zgodnie zresztą z tradycją – kojarzona jest z androgynem<sup>14</sup>. Atut jasności przysługuje u pisarza tej kobiecie, która jawi się jako partnerka miłosnej unii, zdolna poprowadzić mężczyznę ku zjednoczeniu i najwyższemu poznaniu, zaś symbolika światła stała się podstawą interesującej metafory procesu androgynizacji:

Ty jedna krążysz w moich żyłach, gdyby złoty wir pyłu słonecznego. (A 423)

Jesteś słońcem rozlanym we mnie. (A 435)

<sup>13</sup> M. Lurker, op. cit., s. 123–125.

<sup>14</sup> *Biel* [hasło], [w:] J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 79–80. Autor uważa, że właśnie z powodu androgynicznej symboliki bieli Balzak umieścił akcję *Serafity* w północnej Skandynawii, gdzie na ziemi zawsze zalega śnieg.

Wojciech Gutowski zauważył, że pierwiastek duchowy (światło) połączony został tu z elementem cielesnym (krew), odnoszącym się do zmysłowości<sup>15</sup>. To kochanka (nosicielka pierwiastka duchowego) umożliwia bohaterowi wkroczenie na wyższy próg doznań, zapala w nim *lux aeterna*, oznaczające dostępność wiedzy, czyni z niego króla-słońce o spotęgowanych możliwościach.

Przybyszewski nie bada ludzkiej postaci, nie opisuje ciała całościowo, lecz posługuje się metonimią. Najważniejsza okazuje się twarz, i to wyłaniająca się nagle, niczym wizja lub epifania<sup>16</sup>.

Drgnął.

Wyłoniła się twarz dziewczęcia: jasny dźwięk, jasne odbicie bladej gwiazdy w rozkipieniu ciemnych fal – (A 383)

Pojawienie się twarzy jest zdarzeniem wyjątkowym i niepokojącym:

Odtąd już nie mógł się pozbyć wizji tej drobnej twarzy z ciemnymi gwiazdami, co swym światłem krążyły w jego żyłach – (A 384–385)

Jako najważniejszy element twarzy funkcjonują u Przybyszewskiego oczy, podobnie jak w twórczości Kazimierza Tetmajera oraz na obrazach XIX-wiecznych symbolistów: Franza von Stucka, Fernanda Khnopffa czy Gustava Klimta. Liczy się nie tyle ich kształt czy barwa, lecz moc, z jaką oddziałują na obiekt, na który są zwrócone (o sile spojrzenia i sposobach patrzenia zob. też podrozdział *Zmysły*). Jak w następującym fragmencie z *Nad morzem*:

Spostrzegłem drobną twarz kobiety, nieruchomo ku mnie zwróconą, bladą i jasną jak światło miesiąca, spostrzegłem oczy – oczy... Nie pomnę ich kształtu, nie dostrzegłem ich barwy, czuję tylko, jak drobne, błagalne ręce ujęły w drżących pieszczołach moje serce, tuliły je i całowały. (Nm 321)

Na poziomie opisu oczy porównywane są do wszelkich sił kosmicznych: słońca, gwiazd, nieba, morza, wiatru. Wypada w tej metaforyce widzieć nie tyle element zbanalizowanej konwencji, co przekonanie o wszechidentyczności człowieka i natury, wiarę w istnienie wspólnego źródła ludzi i żywołów. Z tego samego powodu oczy emanują silnym blaskiem o niemal niezemskim pochodzeniu:

<sup>15</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 253.

<sup>16</sup> Por. M. Stala, op. cit., s. 248.

Szczególnie! Ta sama zasłona w oczach. Niby przeblysł potężnego światła, które toruje sobie drogę dopiero poprzez ciężkie opony mgły. (Hs I, 19)

Czuła nad sobą dwoje otchłannych oczu, gdyby dwie ciemne gwiazdy – (Hs II, 95)

A teraz widzę Twoje oczy we mnie wpatrzone, ciemne jak otchłanie niebieskie, smutne jak poszum wiatru jesiennego w nagim parku, a słodkie jak jaśnienie morza w ciemnych nocach. (Nm 292)

I widziałem te oczy, jak się zapalały, jak błyszczały gdyby węgle żarzące, widziałem je, świetliste białą łuną elektrycznych lamp, a często w pomroku stojąc nad brzegiem morza, widziałem wokół nich tęczowe mgły, jakie się widzi wokół gazowych latarni, gdy się na nie patrzy przez szronem pokryte szyby. (Nm 322–323)

W nekrofilskiej scenie z *Requiem aeternam* jako narzędzie prowokacji i kuszenia martwa kobieta wykorzystuje długi jak u grzechotnika język. W *Androgyne* tę samą rolę diabolicznego uwodzenia spełniają rzęsy zawieszonyj na krzyżu kochanki:

Patrzała na niego przymrużonymi oczyma; spoza długich rzęs wybiegały lubieżne wężę kuszeń i wabień [...]. (A 407)

O wiele rzadziej Przybyszewski obiera za przedmiot opisu usta. I tu nie ma znaczenia ich krój czy wielkość. Podobnie jak spojrzenie, układ warg wyraża emocje i rozterki wewnętrzne, ale usta, kojarzone przede wszystkim z uśmiechem i pocałunkiem, mają szersze konotacje erotyczne:

– O usta wy moje,  
tyle razy błędził wasz smutek na mej piersi, wżerała się wasza rozpacz w me ciało, a wasza pieszczota syciła me usta słodkim jadem niewypowiedzianych żądz – tyle razy składałyście się do rozkosznych szeptów, do rozpustnych krzyków i bezładnych bluźnierstw – tyle razy drgałyście jękami lubieżnego bólu, gdy m silnym ramieniem przegnał to słodkie ciało – (A 457)

Zacytowany fragment pochodzi z obszerniejszego ciągu apostrof wywołanych tęsknotą za ukochaną. Symptomatyczne, że myśląc o kochance, bohater poematu przywołuje te elementy jej ciała, które frekwencyjnie pojawiają się najczęściej w obrębie całej twórczości Przybyszewskiego. Zuraca się więc kolejno: „O oczy wy moje”, „O usta wy moje”, „O głowo ty moja”, by finalnie zakrzyknąć: „O całe ciało przenajsłodsze”.

Inną podstawową metoniimią cielesną są w Młodej Polsce dłonie<sup>17</sup>. Towarzyszą im u Przybyszewskiego określenia: „piękne” (Hs I, 123), „ciche”, „jasne” (Nm 284), „ciepłe” (A 388), „miękkie” (W 174). O wyjątkowej subtelności i delikatności związku świadczy uczynienie z rąk ukochanej osoby

<sup>17</sup> Ibidem, s. 250.

przystani dla własnego serca. Takiego schronienia pragnie bohater poematu *Z cyklu Wigilii*; takie schronienie proponuje kochance Przesławski:

– Przyjdź, jasna, przyjdź, połóż twe białe, miękkie ręce na mym sercu! Patrz, jestem chory i samotny, potrzebuję ciepła i miłości, przyjdź, jasna, weź w twe dobre, ciche dłonie me serce. (W 174)

[...] patrz, weź moje ręce, jakie one ciepłe, jak one cię kochają – w tych rękach będzie twemu sercu tak dobrze – Inka, Inka! (Zr 226)

Splecenie rąk jest u Przybyszewskiego bardzo częstym i niezawodnym znakiem zaangażowania emocjonalnego i duchowego porozumienia, jednak dłonie, podobnie jak wszystkie inne elementy ciała, nie mają wyłącznie waloru dodatniego. Ich ruch może być wyrazem gwałtownego pożądania i niemożliwej do ukrycia namiętności, jak w zachowaniu Karskiej bądź Agaj:

Pochwyciła kurczowo jego rękę – wgrzyła się palcami w jego dłoń, szczypała i drapała skórę, to znówu chwytała, głaskała i pieściła rękę: był ból i krzyk, i strach w tej obłąkanej, płonącej ręce. (Dp 64)

W kontekście ekstazy zmysłowej pojawiają się w twórczości Przybyszewskiego również ramiona:

[...] rzucasz mi ją w wściekły uścisk mych ramion, gibką wikliną jej członków oplatasz ciało moje – (A 391)

– wyobraża sobie bohater *Androgyne*. Wcześniej – w *Requiem aeternam* – wszechogarniające ramiona potwora przypominającego ośmiornicę okazywały się atrybutem i narzędziem chuci:

I bez granic rozszalała się jej [chuci] potęga. Stworzyła sobie tysiączne ramiona, którymi wszystko zagrabiała i w siebie wchłaniała, stworzyła tysiączne naczynia, lejki, otwory, potworne usta i narządy, by cały świat wssać w siebie [...]. (Rae 46)

Jeśli Przybyszewski wędruje wzrokiem niżej niż twarz bohaterki, to nie po to, by opisywać, lecz w najlepszym wypadku nazwać. Takim rzeczownikiem jak „szyja”, „piersi” czy „łono” nie przydaje określeń, jakby same w sobie niosły wystarczający ładunek semantyczny dla scharakteryzowania intymnych chwil kochanków. Pisze więc o pieszczotach Bieleckiego i Karskiej: „[...] schwycił ją, przygarnął do siebie, całował po twarzy, szyi, piersiach” (Mc II, 109). Pierś identyfikowana z kobiecością i wyjątkowo silnie nacechowana erotycznie pojawia się jedynie w *Requiem aeternam*, gdy bohater zbliża się do trupa młodej kobiety i wgrzyza w niego wampirycznie:

[...] całowałem jej twarz, kąsałem ją, wssałem się w jej ciało i nagle wgrzyłem się wściekłymi zębami, z krwawą pianą na ustach, w jej pierś. (Rae 78)

Bohaterowie pokazani są w miłosnym uścisku jedynie do połowy, zapewne dlatego, że opis dolnych partii ciała nie mieścił się w granicach normy intymności obowiązującej na kartach dzieł literackich<sup>18</sup>. Z rzadka pojawiają się wzmianki typu: „Podwinął pod nią ramiona, ogarnął ją nogami” (Mc III, 78). Wyjątkowo brzmią słowa Bieleckiego:

– Piękne masz piersi, i oczy twoje rozlane, i biodra jakby z kości słoniowej utoczone... (Mc I 245)

Nawet stopa jako element działający na seksualną wyobraźnię mężczyzny pojawiła się bodaj tylko raz – w *Wyzwoleniu*, drugiej części *Mocnego człowieka*, gdy Nina Ligęzowa przy wyjściu z kawiarni zakłada kalosze. Elegancka toaleta włożona przez bohaterkę przy okazji wizyty w teatrze umożliwia natomiast Bieleckiemu przyjrzenie się jej odsłoniętym plecocom i skonstatowanie, że Nina „skórę ma delikatną i mleczno-białą” oraz „wysocce podniecającą” (Mc II, 143).

Dotychczasowe rozważania pozwalają stwierdzić, że Przybyszewski nie opisywał ciała w sposób perwersyjny. Najwięcej uwagi poświęcił tym motywom, które uprzywilejowane były już w romantyzmie. Nakreślone przez niego „mapy kobiecego ciała” nie są nawet w połowie tak śmiałe, jak ta, którą rysuje słowem Oblubieniec z *Pieśni nad pieśniami*. Obraz kochanki ogranicza się w zasadzie do jej twarzy, oczu, rąk<sup>19</sup>. Ze sprzyjającymi opisowi kochanków, a nawet do niego prowokującymi, scenami intymnych zbliżeń i nagości młodopolski autor radził sobie w mniej lub bardziej oryginalny czy udany sposób. Na przykład Łusi, z której opada ubranie, kazał zgasić światło (pierwsza część *Mocnego człowieka*), a Adamowi Drzazdze, rozbierającemu Jadwigę, by obmyć jej poranione ciało – zamknąć oczy (druga część *Dzieci nędzy*).

Ciało męskie nie stało się w tekstach autora *Synagogi szatana* pełnoprawnym obiektem opisu. Przede wszystkim dlatego, że głównymi bohaterami utworów są wyłącznie mężczyźni patrzący na kobiety. Ich zewnętrzne

<sup>18</sup> O swoistej „amputacji” nóg przez Przybyszewskiego wspomniała Krystyna Kralkowska-Gątkowska, pisząc o autoprzekładzie *De profundis*. W wersji niemieckojęzycznej pisarz nie pozbawił bowiem swych bohaterów kończyn dolnych (zob. K. Kralkowska-Gątkowska, *Zagadki „De profundis” Stanisława Przybyszewskiego (Autoprzekład autoerotycznej powieści)*, [w:] *Topika erotyczna w przekładzie*, red. P. Fast, Katowice 1994, s. 159).

<sup>19</sup> W utworach Waława Berenta ludzie również postrzegani są fragmentarycznie; zwłaszcza oczy i wargi istnieją niejako niezależnie; u Przybyszewskiego zabiegi metonimiczne nie mają jednak związku z techniką impresjonistyczną, jak to jest u Berenta. Zob. P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Waława Berenta*, tłum. I. Sieradzki, Wrocław 1969.

piękno i seksualna atrakcyjność zostają jednak dostrzeżone przez partnerki. Iza zachwyca się Falkiem:

Iza ciągle patrzyła na niego. Nie słyszała, co mówi – widziała tylko jego gęste włosy, jak mu na czoło spadły, oczy głębokie, szeroko rozwarte... Nie myślała nigdy, by mężczyzna mógł być tak pięknym... vraiment: beauté du diable... (Hs II, 35)

Ada Karska mówi do Bieleckiego:

Zwykle mężczyzna jest albo za krótki, albo za długi [...], ale pan jest w sam raz, wskutek czego wydajesz się pan wyższym, niż jesteś. (Mc I, 115)

A w innym miejscu:

– Gładkie i piękne masz ciało – szepnęła mu do ucha. (Mc I, 237)

Salomea nie może oprzeć się fizycznemu urokowi przyrodniego brata:

Równie pięknego mężczyzny jeszcze nie zdarzyło się jej ujrzeć. Smukły, mocny i z tymi wytwornymi ruchami, jakby od dziecka przywykł przebywać na książęcych salonach, rośli, a lekki – chód jego cichy, przypominający chód pantery... (Dn I, 56)

Przedmiot pożądania rzadko jest u Przybyszewskiego przedmiotem wrażeń estetycznych, jak zdarza się choćby w erotykach Tetmajera. Daleko mu do godnego zachwytu dzieła sztuki. Zapewne dlatego, że ciało traktował autor *Śniegu* ambiwalentnie – w każdym z jego elementów dostrzegał zarówno uwznioślającą siłę, jak i pierwiastek czysto zmysłowy, wyrażający lub wzbudzający pożądanie.

## Zmysły

Zmysły są jedynym narzędziem umożliwiającym odbieranie bodźców zewnętrznych, a więc kontakt ze światem. Odgrywają także dużą rolę w pobudzaniu libido, co znalazło odzwierciedlenie w synonimicznych odpowiednikach przymiotnika „zmysłowy” – namiętny, seksualny, erotyczny, popędowy, miłosny. Wyobraźnia Przybyszewskiego nie była szczególnie rozwinięta sensualnie, stąd też wrażenia płynące z bezpośredniego doświadczania świata są w kreacjach jego bohaterów rzadkością. Nad empirię przedkładał pisarz poznanie intuicyjne i podświadomościowe. Spośród zmysłów zdecydowa-



nie największe znaczenie dla kształtowania relacji międzyludzkich przypisał wzrokowi. Nie był w tym zakresie oryginalny – literackie badanie możliwości i sensów spojrzenia było wspólne XIX wiekowi, w którym wszak oko straciło funkcję narzędzia obserwacji, a stało się terenem spotkania podmiotu i Innego. Niemniej wpisując się w konwencję epoki, uzyskał Przybyszewski rezultaty różnorodne i nie mniej interesujące niż słynny „uścisk spojrzeń” Żeromskiego.

Patrzanie w jego tekstach wyraża całą gamę najróżnorodniejszych uczuć i emocji: od namiętności, czułości i tkliwości, przez smutek, lęk, niepewność, błaganie, po pogardę i nienawiść. Nie jest instrumentem rejestrowania rzeczywistości, lecz składnikiem komunikacji. Wyraża stosunek podmiotu do obiektu, co więcej – obdarzona nim osoba bezbłędnie interpretuje jego znaczenie, co pozwala uniknąć komunikacyjnych pułapek<sup>20</sup>:

Iza nie słuchała słów jego mowy. Widziała tylko człowieka z delikatną, ściągłą twarzą, z płonącymi, głębokimi oczyma, jakby się trawiły w jakiejś nieokreślonej namiętności. (Hs I, 33)

Czytał w niej jak w jasnowidzeniu. Widział tęsknotę w jej oczach, jak do strasznego wybuchu przyczajony ból: cała jej dusza stężała w tym długim, bolesnym spojrzeniu. (Dp 66)

Spojrzenie jest istotą uwodzenia. Wyraża pożądanie, czysto seksualne potrzeby jednostki sterowanej przez chuć, ale eksponuje także porozumienie dusz, androgyniczne zespolenie. I tak *femme fatale* patrzy wyzywająco, prowokująco, „umie nęcić, podrażnić, obiecuje jednym spojrzeniem więcej, ile inna nie da, choćby się całą duszą oddała” (Dszcz 28), zaś dziewczyna niewinna, spragniona uczucia idealnego, spogląda „na przemian z taką niewypowiedzianą miłością, to znowu ze strachem i lękiem”

<sup>20</sup> Miłosne spojrzenie oznaczające rozpoznanie i absolutną komunikację pojawia się także w operach Richarda Wagnera. Notabene, szczerłość spojrzenia charakteryzuje u Przybyszewskiego nawet jednostki podstępne i kłamliwe, spełnia zatem funkcję demaskacyjną. W dramacie *Odwieczna baśń* obłudny Kanclerz spuszcza wzrok, by Król nie przejrzał jego zdradzieckich zamiarów:

KANCLERZ

[...] panie, ja tylko nad twoim dobrem i szczęściem myślę.

KRÓL

Powtórz to samo, patrząc mi prosto w oczy!

KANCLERZ [*nisko pochylony*]

Nie śmiem spojrzeć w majestat słońc twoich oczu, raczej wolę pokornie ucałować twe kolana...

KRÓL [*uparcie*]

Spojrzyj mi w oczy...

KANCLERZ

Nie śmiem. Raczej wolę ucałować stopy mego pana i władcy. [*Przyklęka u nóg króla*]

KRÓL

Co za jad ukrywasz w zanadru tej pokory? Wyciągnij wreszcie zatrutą strzałę z szatańskiego twoego kołczana. (Ob 120–121)

(Hs II, 42). Zafascynowani sobą bohaterowie stają się niewolnikami patrzenia na siebie, choć wzrok pali i obnaża, odziera z zasłon, jest aktem o sadystycznym odcieniu<sup>21</sup>:

Spojrzała na niego. Twarz jej drgała. Oczy jak zalane jakimś płomieniejącym żarem. Z wolna chciwie wessała się oczyma w niego. Czuł jak gorące płomienie zlewały mu się w krew. (Dp 57)

Ujrzał nagle te złe, zbrodnicze oczy [...] – tak go dziwnie zachęcały do czegoś, wbijały w jego chwiejną, niepewną, niejasno jeszcze ukształtowaną wolę, gdyby iglaste ostrogi, a teraz czuł dokładnie, jak się te oczy całkiem dotykalnie po nim obślizgiwały, dwa świdry uwiercały się z wolna w ciemny, chaotyczny kłęb jego myśli [...].. (Mc I, 105)

[...] odczuł zupełnie cielesny dotyk wzroku, czuł jak najwyraźniej i najoczywiściej, że czyjeś oczy na nim ciężką parnością spoczywają. (Dn II, 99)

Dla Heli widok Gordona, o którym stara się zapomnieć, jest rodzajem gwałtu:

Zauważył, że Hela spogląda nań z lękiem i trwogą, i że koło ust jej zastygła obłąkana umiemy. Ale powoli wracała do równowagi, twarz jej skurczyła się nienawistnie:

– Gwałcisz mnie; nie przypuszczałam, że cię ujrzę jeszcze. (Ds 22)

Wzrok potrafi nawet zniszczyć związek, jeśli służy kontroli i psychicznym represjom; jeśli jest niemyym wyrzutem, jak w *Złotym runie*, gdzie Irena mówi do męża:

Nie patrz na mnie tak dziko... twoimi oczyma mnie zabijałeś – (Zr 240)

Przenikliwy wzrok sięga aż do głębi duszy, której przypisuje się doznania zmysłowe, m.in. doświadczenie fizycznego bólu. Dusza reaguje tak, jak gdyby była ciałem<sup>22</sup>:

Patrzeliśmy na siebie chwilę z taką siłą, jakbyśmy duszę sobie wyssać chcieli, ale nie wniosła bólu tego wzroku – spuściła oczy [...]. (W 169)

Spojrzenie jest więc instrumentem władzy, próbą sił, zmaganiem osobowości. Ma moc hipnotyczną, której dowodził popularny już u początków

<sup>21</sup> Podobnie u Żeromskiego: „Piękny brunet nie spuszczał oka z Ewy. Poczęło ją to drażnić. Spojrzała na niego po swojemu, spojrzeniem młodej, cudnej, hardej dziewczyny, gniewnym i okrutnym – żeby go odtrącić o cztery mile. Ale tu, może po raz pierwszy w życiu, spotkała się z oporem nie do zwyciężenia. Głębokie oczy tego człowieka nie zlekły się i nie cofnęły. Przeciwnie, podeszły śmiało, bliżej, jakby do boju. Było w tym spojrzeniu i wyzwaniu coś tygrysięgo. Ewa doświadczyła piekielnego urażenia, jakby ją za gardło chwyciła ta ręka z grubymi szponami, gruba i ogromna”. (S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, Kraków 2005, s. 119).

<sup>22</sup> Zob. M. Stala, op. cit., s. 231.

XIX w. magnetyzm-mesmeryzm. Stanowi rodzaj inwazji, sposób na owładnięcie duszą obiektu i odebranie mu sił witalnych. Taką walkę na zniewalającą siłę wzroku prowadzi przede wszystkim rodzeństwo z *De profundis*. Narrator utworu daje jej świadectwo słowami:

Chwycili się gwałtownie oczyma; oczy ich spowiły się nierozzerwalnie ze sobą. (Dp 61)

Spojrzenie idzie tu w parze z dotykiem, innym ważnym narzędziem kontaktu z drugą osobą. Zetknięcie dłoni – celowe czy przypadkowe – jest zawsze dla postaci przeżyciem niezwykłym, kryjącym wiele emocji (zob. też podrozdziały *Ciało* i *Gesty*). Gładzenie rąk pojawia się niezwykle często jako wyraz miłości, dlatego kojarzy się z delikatnością, spokojem, bezpieczeństwem. Dłonie emanują ciepłem, („[...] czułem w mej dłoni gorejącą Twą rękę [...]” – Nm 320), rozumianym także metaforycznie:

Och! teraz powinna być przy nim; potrzebowałby tylko trzymać jej ręce w swoich, a wszystko by przeszło. Usnąłby, stanowczo usnąłby natychmiast. (Dp 44)

Dotyk bywa u Przybyszewskiego również, choć rzadziej, pieśczołą erotyczną. Sadystyczną, gdy wiąże się z panowaniem chuci i polega np. na drapaniu ciała partnera, bądź subtelną, opartą na muśnięciach, gdy symbolizuje porozumienie dusz, jak w poemacie *Androgyne*:

Co to było?

Jakby jakaś ciepła, drobna ręka chwyciła jego, nie – nie chwyciła – wtuliła, wcałowała się pieścącymi palcami w jego dłoń. (A 378)

Zetknięcie innych niż dłonie fragmentów ciała, które można by zakwalifikować jako dotyk, uścisk bądź przytulenie, a jeszcze nie akt seksualny, i które dostarczałoby istotnych emocjonalnie doznań, w zasadzie nie następuje. Do wyjątków należy fragment z powieści *Homo sapiens*, gdzie atmosferę czułości wywołuje zbliżenie twarzy:

Uzucie czegoś niezmiernie gładkiego, chłodzącego – jakiejś miękkiej, szklistej powierzchni. Czuł ją. Przytuliła się twarzą do jego twarzy. (Hs I, 72)

Faktura i kształt dotykanej materii – jej gładkość bądź chropowatość, krągłość czy kanciastość – również tylko sporadycznie są jakościami doznawanymi. Wyjątkowo na bohatera *De profundis* pobudzająco działa struktura jedwabiu, z którego wykonana jest suknia Agaj, ponieważ „daje takie dziwne lubieżne uczucie w kończynach palców” (Dp 76). To jeden z nielicznych momentów, kiedy zwraca się uwagę na strój partnera. Dla Przybyszewskiego

realistyczne detale towarzyszące głębokim doznaniom wewnętrznym nie mają bowiem znaczenia, chyba że pobudzają wspomnienia i potrzeby ukryte w głębokich warstwach psychiki.

Fascynacji drugą osobą służy za to wsłuchiwanie się w jej głos, łączący w sobie gamę najczarowniejszych dźwięków. Mówienie działa jak afrodyzjak.

Dźwięk Twego głosu spływał w mą duszę, jak gdyby go wiosenne wiatry przewiały przez zielone morze, i słyszę, słyszę go, jak morze cichego światła, przetworzone w atmosferę dźwięków, co mnie owiewa nieskończenie lekkim, miękkim drżeniem. (Rae 57)

ale czym mi wszelki dźwięk, czym wszelkie upojenie pieśni i tęsknota cytr i harf, kiedy słyszę Twój głos, gdy czerwonym światłem gasnącego słońca tka bogaty przepych mych dumań, a w me sny wplata pałające żary jesiennych kwiatów... (Nm 310)

Głos męski jest dla kobiety źródłem erotycznych doznań:

Było coś w jego głosie, co ją dziwnie przykuwało. Mógł mówić o rzeczach zupełnie trywialnych, a przecież mówił z takim dziwnie przykuwającym, pieszczącym odcieniem... (Hs I, 24)

Melodyjnie płynące słowa mają moc uprawiania w hipnotyczny trans, zapewniając mężczyźnie władzę nad partnerką-ofiarą:

[...] słuchała, syciła się cichym, monotonnym dźwiękiem jego głosu... Było coś w tym głosie, co ubezwładniało jej wolę i hipnotyzowało ją. (Hs I, 122)

Podobnie magnetyzujące działanie ma melodia fortepianowa, którą Janota podstępnie zniewala Hanke. Kochający muzykę Przybyszewski wydobywa tutaj jej ciemną, choć uwodzicielską stronę<sup>23</sup>:

A nigdy nic mną tak nie wstrząsnęło. To była istotnie muzyka do tańca mych myśli – więcej nawet: muzyka pańska gwałciła wprost moje myśli, zmuszała je wirować, kłębić się i rozlewać w jej rytmie i takcie... (Gz 23–24)

– zuwiera się Hanka Janocie. Zamiar obezwładnienia dziewczyny dostrzegła narzeczona muzyka, Stefa:

<sup>23</sup> Podobnie czynił Tolstoj we wspomnianej już *Sonacie Kreutzerowskiej*. „[...] muzyka to straszna rzecz. [...] Nie działa na duszę ani uszlachetniająco, ani poniżająco, lecz drażniąco. [...] Muzyka zmusza mnie do zapomnienia o sobie, o swoim istotnym położeniu, przenosi mnie w jakieś inne, nie moje położenie: pod wpływem muzyki wydaje mi się, że czuję to, czego właściwie nie czuję, że rozumiem to, czego nie rozumiem, że mogę to, czego nie mogę. [...] Czy można pozwolić, żeby każdy, kto chce, hipnotyzował innego lub wielu innych, a potem robił z nimi co chce?” – zastanawia się główny bohater opowiadania (L. Tolstoj, *Sonata Kreutzerowska*, tłum. M. Leśniewska, Warszawa 1987, s. 158–159).

Grałeś dziś bardzo pięknie Szumana, ale obliczyłeś go na efekt. Patrzyłam na nią [Hanke] cały czas, podczas kiedy grałeś – tyś ją hipnotyzował swą grą... (Gż 61)

Taką paraliżującą moc ma – według określenia Ribota – muzyka pełna, tzn. opracowująca stany wewnętrzne i wyrażająca uczucia (w przeciwieństwie do muzyki pustej, opartej na zręcznej kombinacji tonów, dowodzącej li tylko technicznej biegłości)<sup>24</sup>. Melodia płynąca z instrumentu łączy ludzi nawet poza ich świadomością. Są w niej upojenie i ekstaza oznaczające żywioł dionizyjski, na który wskazywał Nietzsche w opozycji do apolliniskiego charakteru sztuk obrazowych. Muzyka – przez wielu postawiona w XIX w. na szczycie twórczości artystycznej („Muzyka ponad wszystko” – czytamy w Verlaine’owskiej *Sztuce poetyckiej*) – jest silnym narzędziem oddziaływania na uczucia i psychikę. Może wyrażać stany irracjonalne, ponieważ wymyka się pełnej kontroli rozumu (jak przekonywał choćby Schopenhauer)<sup>25</sup>. Ze względu na najszersze możliwości ekspresji, jest doskonalsza od pozostałych dziedzin sztuki: „dla wszystkiego, co niepojęte [...], dla czego nie umieliśmy podać powodu, dla czego w mowie nie ma słowa, dla czego najbystrzejsze określenie jest tylko sztuczką karcianą, dla tego mamy w dźwiękach wyraz” – pisał Przybyszewski w studium *Z psychologii jednostki twórczej*<sup>26</sup>, które stało się elementem formułowanej przez niego teorii muzyki. Łącząc moc dźwięków z tajemnicami namiętności duszy, dokonał autor jednocześnie wyjątkowego w modernizmie, niezwykle interesującego odkrycia erototwórczej roli muzyki. A z drugiej strony równie ważną funkcję przypisał ciszy, bo: „[...] mówić nie zawsze można. Wszystkie te niesłychanie subtelne odcienie dadzą się tylko gestem wyrazić” (Hs I, 13). Milczenie we dwoje spaja dusze, sprzyja wymianie myśli:

Milczeliśmy, ale dusze nasze objęły się i splotyły, i dumały, dumały [...]. (Nm 309)

[...] wtedy nie było nam potrzeba słów [mówi Jerzy do Izzy] – wtedy słyszałaś moje myśli i ja twoje... (Mśc 24)

Mimo że ogromny wpływ na poziom libido mają węch i smak<sup>27</sup>, Przybyszewski nie poświęca wiele uwagi doznaniom wywołanym przez te zmysły. Jedynie w bohaterze *Androgyne* woń różnorodnych kwiatów, kojarzących się z bogactwem kobiecych typów, wzbudza pożądanie erotyczne:

<sup>24</sup> Zob. T. Ribot, *Logika uczuć*, tłum. K. Błeszyński, Kraków 1921, s. 177.

<sup>25</sup> Zob. J. Tomkowski, *Młoda Polska*, Warszawa 2001, s. 37.

<sup>26</sup> S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*, tłum. S. Helsztyński, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 21.

<sup>27</sup> Zob. C. J. Cela, *Zmysły* [hasło], [w:] idem, *Słownik erotyzmu*, tłum. K. Adamska, Warszawa 2002, s. 252.

Widział tuberozy [...]; widział olbrzymie drzewa białych i czerwonych azalii [...]; widział orchidee [...] i lilie z rozwartymi kielichami [...], i narcyzy, i bijony<sup>28</sup>, i begonie – całe powódzie różnobarwnego kwiecica, upajającej woni spłynęły do jego duszy.

Miękki zapach bzów majowych rozlał się cichą rozkoszą dalekich fletni pastuszych w nocach wiosennych [...]; lubieżną rozkoszą wdychały się w niego róże; [...] rozkosznym jadem wysysał się w niego odurzający zapach kwiecica akacji [...], a wszystkie te zapachy miękkie i chłodne, jak oczy dziewcząt, nieświadomych swej płci – gorące i lubieżne, jak ramiona rozpasanej hetery [...]. (A 379–380)

Specyficzny rodzaj procesu skojarzeniowego towarzyszy Falkowi w chwili poznania Maryt – w jego wspomnieniu odżywa wówczas zapach róż (zob. dalej o symbolice kwiatowej). Następuje opisana m.in. przez Théodule’a Ribota korelacja pomiędzy stanami umysłowymi i wzruszeniami – aromat kwiatu wywołuje stan duszy, jaki towarzyszył ongiś tej samej woni<sup>29</sup>. W ten oto sposób zauroczenie od początku przesycone jest nastrojem i przeczuciem śmierci:

Tak, tak – ten pierwszy raz, kiedy się z Maryt zapoznał. Ta dziwna halucynacja zapachu róż i czegoś dziwnie mistycznego...

Z niesłychaną szybkością przebiegło przez jego mózg dawne, dawno już ukryte wspomnienie. Widział wielki pokój; w środku trumnę. Gromnice, wielkie, woskowe gromnice naokoło trumny. Cały pokój pełen białych róż, wyziewających odurzający zapach.

[...]

Wreszcie zrobił dziwne odkrycie.

Białe róże miała Maryt w swoich włosach. (Hs II, 36–37)

Wrażenia płynące z różnorodnych zmysłów łączą się niekiedy i nawarstwiają, tworząc ciekawy obraz zmysłowego postrzegania ukochanej istoty, jak w następującym fragmencie *Nad morzem*:

Och, widzieć tylko jaśnienie Twoich włosów, słyszeć najdalsze, najtajniejsze echo Twojego głosu, czuć niepojętą pieśczętę Twojej dłoni, oddychać powietrzem, przez które spłynęłaś, pić tchnienie Twojego ciała... (Nm 288)

W procesie opisywania drugiej osoby ważną rolę odgrywają elementy przyrody, związane z typowym dla Młodej Polski zabiegiem psychizacji krajobrazu, oraz tzw. światoodczucie<sup>30</sup>. Oznacza to, że doświadczanie obecności partnera ma charakter kompleksowy. Jest poznawaniem człowieka i świata. Wiedzie od doznań zmysłowych do głębokich treści psychiki i odwrotnie – bywa, że podświadomość prowokuje i narzuca określone skojarzenia sensualne:

<sup>28</sup> Bijony – peonie.

<sup>29</sup> Zob. T. Ribot, op. cit., s. 17 i in.

<sup>30</sup> Zob. M. Stala, op. cit., s. 248.

Widzę Cię, jak idziesz wolnym i cichym krokiem przez rozstępujący się szereg moich wodzów.

Pomnę: było to, jak gdyby listki z róży opadały, gdy ją wiatr muśnie – było, jak gdyby ciche perły deszczu jesiennego w ciemnej nocy lkały – było, jak gdyby się cała wieczność głębokim westchnieniem po niebie prześlizgła. (Nm 291–292)

Łączenie wrażeń płynących z doświadczenia ukochanej osoby bliskie jest niekiedy synestezji, jak np. w słowach: „[...] przewiał wzdłuż jego czoła świetlany, nieskończenie czysty oddech liliowej dłoni...” (A 408). Taki opis postaci, uwikłany w metaforykę ulotności, delikatności oraz światła, związany jest z młodopolską fascynacją bezcielesnością. W znacznej mierze został on przejęty z malarstwa prerafaelitów (ich bractwo zawiązane zostało jesienią 1848 r. w Anglii), którym najbliższa była tradycja sztuki renesansowej przed Rafaelem – świetlistej, przejrzystej, uduchowionej, pełnej znaczeń<sup>31</sup>. Podobnie jak na ich płótnach, niektóre bohaterki Przybyszewskiego są wiotkie, blade, promieniują czymś niepochwytym, a siła ich ekspresji skoncentrowana jest w oczach<sup>32</sup>. Właśnie w malarstwie prerafaelitów w całej krasie pojawił się, występujący też w powyższym cytacie, obraz lilii – kwiatu niewinności, czystości, świętości (zob. podrozdział pt. *Erotyczne florarium*).

Powyższe analizy pozwalają stwierdzić, że dla bohaterów Stanisława Przybyszewskiego poznanie sensualne jest jedynie suplementem w budowaniu wiedzy o drugim człowieku. Ich wrażliwość zmysłowa jest słabo rozwinięta. Wrażenia płynące z bodźców zewnętrznych nie decydują o wzajemnej fascynacji, narodzinach i rozwoju uczucia. Źródło oczarowania partnerem tkwi w podświadomości, poza ludzką wolą i wyborem. Przez zminimalizowanie udziału pierwiastka zmysłowego i intelektualnego pisarz pozwolił bohaterom przeżywać dramatyczniej, bo wyłącznie w oparciu o doświadczenia wewnętrzne. Percypowanie drugiej osoby następuje w głębiach psychiki, w nurtach *mare tenebrarum*.

## Gesty

Tytuł niniejszego podrozdziału wymaga wyjaśnienia, jest bowiem skrótem myślowym, zastosowanym dla przejrzystości wywodu i pozwalającym zorientować się w układzie książki już przy pobieżnej lekturze. Przedmiotem analizy będą

<sup>31</sup> Zob. A. Czyż, *Mortęska, Drużbicki i lilie mistyczne. Symbolika roślinna w prozie polskiej wczesnego baroku*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1997, s. 73.

<sup>32</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 150–157.

tu w istocie nie tylko gesty – rozumiane przede wszystkim jako ruchy rąk – ale także pozycje i ruchy całego ciała, a w mniejszym stopniu również mimika, sposoby spoglądania i dotyku (o ile nie zostały omówione w podrozdziałach *Ciało* i *Zmysły*), zatem takie komunikaty niewerbalne, które zalicza się do tzw. języka ciała. W przywoływanych zachowaniach doszukiwałam się przede wszystkim uzewnętrznienia emocji. Gest traktowałam psychologicznie – jako ekspresję, sposób wyrażania, nie badając jego kulturowych źródeł i zależności od reguł społecznych<sup>33</sup>. Poza obszarem zainteresowania znalazły się więc gesty-znaki, gdzie forma ruchu w sposób konwencjonalny odsyła do znaczenia, jak przy powitaniach, pożegnaniach czy gratulacjach. Gest to w niniejszych rozważaniach stan duszy, wyraz emocji w mniejszym stopniu poddanych kontroli intencjonalnej niż język mówiony, a zatem niekoniecznie dokonywany świadomie. Niekiedy ilustruje wypowiedzi słowne bohaterów, nawiązuje do nich bądź im towarzyszy; innym razem bywa abstrakcyjny, tzn. nie odnosi się bezpośrednio do kwestii mówionych lub następuje bez ich udziału, niejako je zastępuje.

Rozwiązaniom gestycznym zastosowanym przez Przybyszewskiego w dramatach interesujące studium poświęcił Stanisław Mrazek<sup>34</sup>. W tym miejscu zostaną poddane analizie jedynie gesty wyrażające emocje związane z miłością i uczuciami jej towarzyszącymi, a ich źródło zostanie poszerzone o powieści (z pominięciem poematów prozą ze względu na przesycający je żywioł wizyjności).

Autor *Synagogi szatana* zadbał o autentyczność gestów i póż ciała odzwierciedlających życie psychiczne bohaterów, o czym świadczy zgodność jego rozwiązań twórczych z badaniami poczynionymi przez Darwina<sup>35</sup>. A że przeżycia postaci sprowadzają się głównie do zintensyfikowanych uczuć i namiętności, paleta wprowadzanych przez Przybyszewskiego gestów – gwałtownych, o nateżonej ekspresji – jest mało rozbudowana, co sprawia, że reakcje bohaterów są powtarzalne, a przez to i mało oryginalne. Od razu trzeba zaznaczyć, że mowa ciała jako sposób charakterystyki postaci ma u młodopolskiego pisarza znaczenie podrzędne wobec dialogu

<sup>33</sup> W końcu XIX w. pod wpływem teorii Darwina uznawano, że służące wyrażaniu emocji niewerbalne formy komunikowania są uniwersalne, tzn. specyficzne gatunkowo, a nie kulturowo. Darwin – autor opublikowanej w 1872 r. rozprawy *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* (wyd. pol. – 1873) – twierdził m.in., że mimika uwarunkowana jest ewolucyjnie, a wyrazy twarzy to pozostałości przydatnych w swoim czasie reakcji fizjologicznych; na przykład, jeśli wczesne hominidy jadły coś, co im nie smakowało, wówczas marszczyły nos (z powodu nieprzyjemnego zapachu) i wypluwały pożywienie. Komunikując stany emocjonalne (np. uczucie obrzydzenia) mimika sprzyja zatem przetrwaniu gatunków. Obecnie, choć psycholodzy i antropolodzy mówią o określonych gestach uniwersalnych, to są raczej zgodni, że formy zachowań związane są z kontekstem społecznym; że język emocji jest kulturowo uwarunkowany – zależy choćby od wieku, płci, zajmowanego stanowiska.

<sup>34</sup> S. Mrazek, *Środki ekspresji pozastawnej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Kraków 1980, s. 109–141.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 118–119.



i narracji w mowie pozornie zależnej. Przybyszewski nie był behawiorystą i programowo odrzucał tradycję naturalistyczną, z której wywodzi się zabieg przedstawiania bohaterów poprzez ich działanie, zachowanie oraz reakcje podporządkowane prawom fizjologii<sup>36</sup>. Determinanty biologiczne ustępowały u niego walorom intelektualnym i psychicznym człowieka.

Uczucie miłości czy pożądania wyraża się najczęściej w bogatej gamie dotyków: trzymaniu się za ręce, całowaniu dłoni partnera, gładzeniu jego włosów, przytulaniu głowy do jego piersi.

Nagle spotkały się ich ręce.

[...]

Podniósł do ust jej rękę i całował z chora, bezprzytomną namiętnością.

Zostawiła rękę w jego dłoni. (Hs I, 27)

Ujął delikatnie drobne, rasowe rączki pani Niny.

Ręka jej drżała – dotknięcie jego ręki – czuł to – wywołało drzenie w całym jej ciele.

Bielecki nic nie mówił, wziął jej rękę i poniósł do ust [...] (Mc II, 161)

Chora tęsknota za jej rękami, ból pragnienia, by ciało jej przytulić do siebie, twarz swą położyć na jej piersi: tak dokładnie czuł jej rękę, jak cichym dreszczem spływa po jego ciele. (Dp 44)

Wyrażeniu uczuć służą bardzo często zestawienia gestów. Na przykład w didaskaliach do trzeciego aktu *Dla szczęścia* czytelnik znajduje informację, że Mlicki „chwytła jej [Olgii] ręce, całuje je i tuli ją do piersi” (Dszcz 66). Falk natomiast, okazując swą czułość Izie, „drżącymi rękoma gładził ją po twarzy, tulił ją do siebie, przyciskał namiętnie do piersi” (Hs I, 106). Tekst poboczny pokazuje także ciąg gestów wykonywanych przez Tadeusza i Bronkę. Sygnalizują one serdeczność i delikatność małżeńskiej relacji:

TADEUSZ

*Obejmuje ją, prowadzi do kominka i sadza obok siebie*

BRONKA

[...] *bierze jego głowę, tuli do piersi i całuje jego oczy*

TADEUSZ

*Kładzie głowę na jej piersi*

BRONKA

*Bawi się jego włosami [...] całuje jego włosy*

TADEUSZ

[...] *bierze ją na kolana, ona obejmuje rękoma jego szyję* (Ś 45–47)

<sup>36</sup> Jan Detko następująco pisał o naturalistycznym sposobie kreowania postaci: „Osobowość ludzka, bogate życie psychiczne człowieka uzewnętrznić się powinno nie za sprawą autora, ale w toku działania bohatera. Ujawnić się ono może najlepiej w sposobie reagowania bohaterów, w ich odruchach. Stałe zaś pierwiastki natury ludzkiej odkrywać powinna »relacja unaoczniająca« – »scena, dialog«” (J. Detko, *Znaczenie naturalizmu*, „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 4).

Jednym z gestów najczęściej przypisywanych przez Przybyszewskiego kobiecie jest zarzucanie ramion na szyję partnera. Uścisk ten ma znaczenie ambiwalentne. Bywa dowodem miłości, manifestacją chęci bycia z ukochanym i zaufania mu, ale jednocześnie wyrazem bezradności. W wykonaniu Hanki jest błaganiem, by Mlicki jej nie opuszczał; zademonstrowany przez łkającą Irenę oznacza ostateczne oddanie się romansowi z Przesławskim; Iza, płacząc, przytula się do Falka, by okazać uczucie, którym go darzy, i bez słów wyrazić obawę przed zranieniem Mikity.

HELENA

Ha, ha, ha! Nie opuszczaj mnie, Stefanie! Nie opuszczaj mnie! Na litość Boską, nie gub mnie! (*rzuca się na jego szyję*) (Dszcz 34)

IRENA (*nagle zrywa się*)

Niech się stanie! – w przepaść – w piekło, ale z tobą. (*Rzuca mu się na szyję – łka gwałtownie*) (Zr 208)

Ujęli się za ręce i drżeli.

Nagle zarzuciła mu Iza ramiona na szyję i zapłakała głośno. (Hs I, 167)

Ekspresją podobnych uczuć jest u kobiet gest wyciągania rąk za odchodzącym. To znak niemej prośby o okazanie współczucia i zrozumienia; demonstracja miłości i błaganie o nią. W utworach scenicznych wprowadza go Przybyszewski w momentach kulminacyjnych, dla podkreślenia dramaturgii zdarzeń. W *Dla szczęścia* pojawia się on w finale aktu drugiego, gdy Helena rozpaczliwie żebra o wzajemność opuszczającego ją właśnie Mlickiego. W *Złotym runie* gestem tym, czynionym tuż przed ostatecznym zapadnięciem kurtyny, Irena prosi męża o wybaczenie zdrady i wyrozumiałość. W wykonaniu Kingi w końcowej scenie pierwszego aktu *Miasta* wyraża on rozpacz z powodu utraty Leszkowej miłości. Natężenie emocji jest tak silne, że gest ten bezpośrednio poprzedza nagłe osłabnięcie. Helena rzuca się ku drzwiom, za którymi zniknął ukochany, i mdleje. Irena z płaczem pada na sofę. Kinga zatacza się ku ścianie i osuwa na stojące obok krzesło. Podobnie reaguje Zosia Krywło, podglądająca z ukrycia zarządzającego chłopami Adama Drzazgę. Najpierw wyciąga ku przyrodniemu bratu ręce, „które rwały się, jak skrzydła do lotu” (Dn II, 95), a potem bezsilnie opada na trawę. Za każdym razem omawiany gest nie tylko kończy rozmowę i związek kochanków, ale też zapowiada śmierć jednego z nich (Heleny, Rembowskiego, Leszka, Zosi).

Podobny sens jak obejmowanie szyi partnera i błagalne wyciąganie ku niemu rąk ma klękanie przed nim. Ten znak poddania może być etapem uwodzenia (gdy Przesławski klęka przed Ireną), oznaką szacunku i miłości (których dowód chce dać Jadwidze Jan Krywło) lub próbą zyskania przychylności interlokutora (np. w *Topieli* Eugenia poniża się w ten sposób przed Skalskim, by nakłonić go do zerwania z Ludmiłą).

Napięcia uczuciowego, towarzyszącego bohaterom niemal nieustannie, dowodzą ruchy i gesty niekonieczne, wykonywane jedynie na poły świadomie, a służące temu, by zająć czymś ciało i ręce. Mlicki zakochany w Oldze, ale uwikłany w kilkuletni romans z Heleną, „gasi lampę i chodzi dokoła niepokojnie” (Dszcz 17); Ewa, „ta trzecia”, w towarzystwie Tadeusza i Bronki „patrzy nieruchomie w ogień”, „dorzuca gałęzi do ognia, jakby nie słyszała, co Tadeusz mówi”, „odwraca się znowu zamyślona do kominka”, „przeciera sobie czoło”, milczy, rozgrzebuje łopatką ogień i dorzuca świeżych gałęzi” (Ś 57–63). Takie zachowanie znamionuje – zgodnie z obserwacjami Darwina – smutek „nieco łagodniejszy, lecz długotrwały”, w którym cierpiące osoby pozostają nieruchome lub wykonują ruchy monotonne<sup>37</sup>.

Wewnętrzny niepokój połączony z rozmyślaniami i niemożnością rozumowego ogarnięcia wydarzeń bywa symbolizowany poprzez dotykaniem rękami twarzy. „W takich wypadkach podnosimy na ogół ręce do czoła, ust albo podbródka” – notował słynny ewolucjonista<sup>38</sup>. Gesty te, zwłaszcza zaś gest potarcia czoła, sygnalizują skłonność postaci do autoanalizy, ale przede wszystkim – jak zauważył Mrazek – wskazują na uczucia i stany nienazwane, zaledwie przeczuwane<sup>39</sup>. Wprowadzał je Przybyszewski także w scenach perypetii miłosnych. Ludmiła „zgarbia włosy” i „trze czoło” (T 141), uświadomiona przez Skalskiego, że jest obiektem uczuć jej własnego wuja. Beznadziejnie zakochany w bratowej Adam Drzazga:

[...] głowę wsparł ciężko na obydwóch rękach, i zdawał się nad czymś z wyczerpaniem myśleć.

Nagle zerwał się ze stołka, obiegał niespokojnie pokój, przystawał, tarł czoło, odgarniał włosy z czoła i znowu je, pogrążony w ciężkich myślach, wicherzył. (Dn II, 97)

Osoby głęboko zasmucone, zropaczone, zdaniem Darwina szukają ulgi w ruchach gwałtownych, niemal frenetycznych<sup>40</sup>. Tę zależność prześledzić można i u Przybyszewskiego. Na przykład Karska po wyznaniu Bieleckiego, że pokochał inną, „skoczyła, jakby ją prąd elektryczny zerwał”. Jej dalsza reakcja przebiega następująco:

– Precz! – krzyczała zduszonym głosem – precz!

To już było ponad jej siły.

– Precz! – zdało się, że lada chwila coś ją rozerwać musi, że na cząstki się rozsypie...

[...]

<sup>37</sup> K. Darwin, *Dzieła wybrane*, t. 6 (*O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*), Warszawa 1959, s. 129.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 168.

<sup>39</sup> S. Mrazek, op. cit., s. 120.

<sup>40</sup> K. Darwin, op. cit., s. 129.

Ada chciała jakiś straszny krzyk ze siebie wydobyć, ale nie mogła, wyla się na ziemi, tarzała, poczęła się czołgać na kolanach, jak ciężko zraniony zwierz, który resztką sił chce się doczołgać do swego legowiska: gdzieś, gdzie by mógł swoje rany wylizać, gdzieś, gdzie by się mógł ukryć przed wzrokiem ciekawych [...]. (Mc II, 315–316)

Zachowanie bohaterki jest ekspresją kolejno: wściekłości – bezsilności – poczucia odrzucenia – psychicznego i fizycznego osłabienia – uspokojenia – rosnącej nadziei. Policzek od Bieleckiego Karska rekompensuje sobie myślą o zakochanym w niej Poraju i to na moment wycisza jej emocje:

[...] wyciągnęła się na dywanie i poczęła, by się uspokoić, bezmyślnie z niego wełnę wy-  
skubywać, to ją zawsze uspokajało.

Przysiadła, podwinęła pod siebie nogi i złożyła ręce jak do modlitwy:  
Poraj! Och – przystań moja – miejsce, w którym spoczne! (Mc II, 316)

Dźwięk dzwonka do drzwi na nowo podnosi temperaturę jej uczuć:

Rzuciła się w nieprzytomnym podnieceniu do drzwi, szarpnęła je:

– Jesteś, jesteś... a tak krzyczało moje serce za tobą, tak wołało – rzuciła mu się na szyję [...], wciągnęła go do pokoju, zamknęła drzwi na klucz. (Mc II 316–317)

Ekstazyne gesty odpowiadają ekstatycznemu sposobowi wypowiedzi, a silne natężenie uczuć wiedzie bohaterkę ku oddaniu się Porajowi. Podobne falowanie emocji czytelnik obserwuje u kolejnej zdradzonej kochanki Bieleckiego – Niny Ligęzy. Z trudnością przyjmując do wiadomości wiarołomstwo ukochanego, kobieta „[...] przecierała oczy [...], tarła czoło, jakby chciała w lęku zdrętwiałe myśli do życia pobudzić” (Mc III, 294). Stopniowo jej ruchy stają się coraz gwałtowniejsze. Zraniona bohaterka z obrzydzeniem ściąga z siebie odzież i biżuterię kupioną jej przez kochanka za pieniądze innej kobiety:

Pobiegła do sypialni, nie zdejmowała, ale zdzierała ze siebie ten ohydny, obrzydły szlafrok, kupiony za pieniądze pani Tańskiej – zerwała z siebie łańcuszek złoty, kunsztownej roboty, który jej Bielecki przed tygodniem na imieniny w podarunku przyniósł, rzuciła go ze wstrętem i pogardą na ziemię [...]. (Mc III, 295)

Chwile przypląwu energii są przerywane przez momenty apatii. Rozebrawszy się do spódniczki i gorsetu, Nina bezwiednie siada na łóżku:

Zwiesiła ciężko swą złotą głowę na piersi: ponieważ jej głowa ciążyła, gdyby centnary ołowiu, ujęła ją oburącz w dłonie. (Mc III, 296)

Zachowanie Karskiej i Niny jest niezależne od języka werbalnego. Gesty nie wspomagają w omówionych sytuacjach treści wypowiedzi słownej, lecz konotują i symbolizują myśli. Nie mają też statusu komunikatu, jako że ich wykonanie nie zakłada obecności odbiorcy z kręgu świata przedstawionego. Inne rozwiązanie zastosował Przybyszewski w powieści *Dzieci nędzy*. Zaskoczenie i rozpacz, jakie wzbudza w Drzazdze wiadomość o wyjeździe Jadwigi, zostają wyrażone nie poprzez gwałtowne gesty, lecz niemożliwą do opanowania reakcją fizjologiczną. Znaczenia kształtuje tu – mimo pozornego bezruchu – mimika (warto dodać, że wymienione przez pisarza poblądnięcie, skurcz ust, trzepotanie powiek, pochYLENIE pod własnym ciężarem to stereotypowe objawy załamania, zniechęcenia i smutku, szczegółowo analizowane przez Darwina):

W twarzy Adama zaszła dziwna zmiana: poblądnął tak, że cera jego ziemista się stała, usta się wykrzywiły chorym bólem, oczy załopotwały niespokojnie, siłił się, by wstać, ale skurczył się tylko w sobie i chwilę zdawało się, że się do drapieżnego skoku zamierza. (Dn II, 174)

Ważna rola w wyrażaniu uczuć przypada również takim elementom pozawerbalnym, jak dźwięki paralingwistyczne, zwłaszcza śmiech i płacz. Śmiech nigdy nie jest u Przybyszewskiego radosny, beztronski, lecz zawsze szyderczy, ironiczny, sarkastyczny, pokrywający smutek i niepewność. Poznając się, Bielecki i Karska wybuchają wymuszonym śmiechem, by zamaskować poruszenie emocjonalne i silne wrażenie, jakie nawzajem na sobie wywarli. Bronka udawanym uśmiechem usiłuje przekonać samą siebie, że wybuch zazdrości o Ewę był nieuzasadniony. Mlicki i Olga, zaczynający śmiać się nerwowo i spazmatycznie na wieść o śmierci Heleny, jawią się nie jako ludzie bezwzględni, ale przerażeni i nawzajem pogardzający sobą za doprowadzenie do samobójstwa porzuconej dziewczyny. Tę nieszczerść, nieautentyczność śmiechu oddaje zapis wyrazów dźwiękonaśladowczych w postaci osławionego „he, he” („ha, ha”). Jego negatywną wartość podkreśla dodatkowo łatwość, z jaką przeradza się on w płacz (np. w kreacjach Bronki ze *Śniegu* i Hanki z *Godów życia*).

Istotną rolę w kształtowaniu reakcji postaci odgrywają przedmioty; kontakt z nimi ma niemal cechy fetyszyzmu. Bronka, poznawszy w Ewie rywalkę, szuka pocieszenia w liście, w którym Tadeusz zapewniał ją o miłości: „leży chwilę, podnosi się z wolna na szezlongu, nasłuchuje trwożnie, potem zza stanika wyjmuje list, patrzy na niego, całuje go, zakrywa twarz listem i płacze cicho” (Ś 91). Według Darwina tak właśnie manifestuje się uczucie czułości<sup>41</sup>.

Podobnie obchodzi się z listami od siostry bohater *De profundis*. Wyznaje on:

<sup>41</sup> Zob. S. Mrazek, op. cit., s. 119.

[...] całymi tygodniami nosiłem twe listy przy sobie, pieściłem je rękoma, całowałem, tuliłem, kiedyś jeszcze nie przeczuwałem, że staniesz się dla mnie, czym dziś mi jesteś. (Dp 63–64)

Interesująca i oryginalna jest reakcja gestyczna Bieleckiego w odpowiedzi na opuszczenie go przez Ninę:

[...] padł na łóżko Niny, zerwał kołdrę, wtulił, wgrzebał się twarzą w poduszki, przesyczone Niną, głaskał je i całował, bo zdawało mu się, że ma w rękach bogate, jedwabiste pasma jej złotych włosów, szarpał je i gryzł, bo tych włosów nie było [...]. (Mc III, 311)

Kontakt z przedmiotem jest nasyconym cierpieniem i bezradnością ekwiwalentem kontaktu bezpośredniego. Podmiot otacza rekwizyt gestami, jakie chciałby wykonywać wobec partnera. Ruch ciała komunikuje więc uczucia, ale może także służyć ich maskowaniu. Mistrzem takiej mistyfikacji jest – szczególnie w stosunku do pierwszej i drugiej kochanki – właśnie Bielecki. Nie chcąc zdradzić się ze swym zainteresowaniem dla nowo poznanej Karskiej, usiłuje udawać wobec niej obojętność. Przyłapany na wpatrywaniu się w nią – by ukryć zmieszanie – najpierw wyciąga papierośnicę, a następnie z nadmierną uwagą studiuje przypadkowo leżący na podłodze szkic znajomego malarza. Podobne wybiegi stosuje wobec Łusi – by zbagatelizować sprawę fałszerstwa manuskryptów Górskiego i nadać swoim słowom pozory szczerości, udaje opanowanie, zgodnie z zasadą, że tylko winny się tłumaczy:

Nie śpieszył się.

Wstał, podszedł do stołu, przeczytał raz jeszcze uważnie telegramy, zapalił papierosa i chodził wzdłuż pokoju, chwycił wreszcie stołek i siadł naprzeciw niej. (Mc I, 158–159)

Znajomość konwencjonalnych znaczeń przypisywanych gestom pozwala bohaterom Przybyszewskiego świadomie uciekać się do określonych zachowań, by manipulować partnerem. Gdy Falk klęczy przed Maryt i tuli jej dłonie, czyni to nie z potrzeby serca, lecz w celu uwiedzenia dziewczyny. Podobnie Skalski „chwytą ręce” Ludmiły i całuje je nie po to, by dać upust emocjom i uczuciom, lecz by skłonić ofiarę do poślubienia go. Bielecki gładzący ręce Karskiej jedynie przybiera pozę troskliwego kochanka, w istocie bowiem pragnie uspić czujność partnerki i odwrócić jej uwagę od Niny Ligęzy.

Choć jako środek charakterystyki postaci mowa ciała występuje niezwykle rzadko, a bohaterowie nie mają typowych dla siebie gestów, można wskazać momenty, w których reakcja gestyczna wykracza poza proste wyrażenie emocji i pozwala wyciągnąć wnioski na temat osobowości

bohatera. Na przykład Bronka, słysząc propozycję konnej przejażdżki z Tadeuszem, „rozwiązuje gwałtownym ruchem włosy” i mówi: „Tak, tak... poprzez pole – poprzez lasy – och, jakie to piękne, a w tym wietrze, w tym pędzie, moje włosy, patrz, tak, o tak”, po czym „rozwiewa swoje włosy, zakręca je znowu szybko, zrywa się” (Ś 101). Zabawa włosami przełamuje stereotyp Bronki jako uległej, bezwolnej i naiwnej pocieszycielki Tadeusza. Daje wyobrażenie o temperamencie bohaterki, którego nie dostrzegali nawet jej własny mąż. W chwili rozmarzenia kobieta komunikuje, że ma swoje pragnienia i potrzeby, że stać ją na fantazje i szaleństwo. Dzięki mowie ciała czytelnik zyskuje wyobrażenie także o usposobieniu wprowadzanej na powieściową scenę zdarzeń Karskiej. Kokieteryjną naturę i potrzebę podobania się demaskuje jej zachowanie w kawiarni:

Osunęła się wygodnie w kanapkę, założyła jedną nogę na drugą, nieznacznie podniosła obcisłą suknię, spojrzała uważnie w przeciwległe lustro [...]. (Mc I, 111)

O gestach postaci wykreowanych przez Przybyszewskiego decydują przede wszystkim ich gwałtowne uczucia i namiętności, przy czym trzeba zgodzić się z S. Mrazkiem, że reakcje cielesne i ruchowe nie są urozmaicone, a nawet mogą nużyć powtarzalnością<sup>42</sup>. Poddawane są też dość daleko posuniętej teatralizacji. Niemniej w prawdopodobny psychologicznie sposób ilustrują zmaganie się bohaterów z własnym „ja”, z krzywdzącymi ich wyborami innych, z przeszkodami piętrzącymi się przed miłością.

## Pożądanie i akt seksualny

Schopenhauer twierdził, że miłość ma zawsze podtekst seksualny: „Albowiem całe zakochanie, obojętnie pod jak eteryczną zasłoną mogłoby się ukrywać, tkwi korzeniami wyłącznie w popędzie płciowym [...]”<sup>43</sup>. Zwolennikiem oddzielenia miłości od seksu był natomiast Otto Weininger.

Miłość i pożądanie są to dwa tak różne i nawzajem tak zupełnie wykluczające się stany, że w chwilach, w których człowiek rzeczywiście kocha, myśl cielesnego zjednoczenia się z ukochaną istotą jest dlań całkiem niemożliwa. [...] Chociaż nie ma uwielbienia, które by zupełnie wolne było od żądz, nie można zaraz z tego powodu obu rzeczy utożsamiać [...]. Istnieje zatem miłość platoniczna, choćby profesorowie psychiatrii kpili sobie z tego. Powiedziałbym

<sup>42</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>43</sup> A. Schopenhauer, *Metafizyka miłości płciowej*, wybór i tłum. A. Pańta, Gdańsk 1995, s. 120.

nawet: istnieje tylko o platoniczna miłość. Cokolwiek bowiem poza tym nazwie się jeszcze miłością, będzie już tylko świństwem<sup>44</sup> [podkr. – O.W.].

Bohaterowie Przybyszewskiego swoim rodzącym się pożądaniom usiłują nadać pozory i miano miłości, broniąc się przed przyznaniem, że ich działaniami kieruje natura-chuć. Najdobitniej ilustrują to rozterki Eryka Falka, bohatera trylogii *Homo sapiens*. W jednej chwili zastanawia się:

Dlaczego znowu powrócił? Czegoż chciał od Maryt? Czemuż ją okłamywał? Dlaczego grał całą tę komedię?

[...]

To chuć, co w głębi czyhała na nową ofiarę? (Hs II, 29)

A następnie tłumaczy swoje zachowanie zakochaniem:

Jeżeli pisał gorące, o! strasznie gorące listy miłosne do swej żony, to nie kłamał, bo ją rzeczywiście kochał, a jeżeli parę godzin później zapewniał Maryt, że ją kocha, to też, Bóg widzi, nie kłamał. (Hs II, 30–31)

Postacie z utworów Przybyszewskiego oddają się kontaktom seksualnym niekoniecznie z miłości – Falk przychodzi do Janiny, ponieważ nie może być z Izą (*Homo sapiens*), Ada Karska wciąga Bieleckiego w swą grę, chcąc go wykorzystać (*Mocny człowiek*), bohater poematu *Androgyne* wspomina „cały szereg kobiet, które znał, pieścił, tulił i w namiętnych splotach z nimi się zrastał”, chociaż „żadnej z nich nie kochał” (A 395–396).

Bohaterowie nie są w stanie oprzeć się rosnącemu pożądaniu, ponieważ kieruje nimi nie do końca rozpoznana siła, która zmusza ich do przekraczania norm społecznych i ustanowionych bądź przyjętych przez nich samych zasad (zob. podrozdział *Chuć i Fatum*). Namiętność jest najsilniejszym stymulatorem motywującym zachowanie postaci. Jej działanie Przybyszewski ujmuje obrazowo jako „krótkie, gwałtowne wstrząśnienia, jakby od uderzeń młotka” (Dp 77). Bodziec wzbudzający owo pożądanie bywa na ogół nieokreślony. Ma charakter przymusu, nie olśnienia cielesnym bądź duchowym pięknem obiektu. Płyne z natury lub podświadomości. W pierwszym przypadku wymuszają go cele gatunku, konieczność realizacji popędów. W drugim wiąże się z rozpoznawaniem w napotkanej osobie androgynicznej połówki (animy/animusa), z powrotem do początków własnych i świata, do stanu boskości i pełni wiedzy. Wobec tych nacechowanych naturalistycznie i metafizycznie koncepcji oryginalne wypadają rozwiązania najbliższe, np. pociąg erotyczny budzący się nagle na widok wdzięków partnera podkreślonych strojem. Bielecki

<sup>44</sup> O. Weininger, *Płeć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1994, s. 115, 116.



patrząc na zrywającą się z kanapy Łucję – bosą, jedynie w spódniczce i odsłaniającej piersi koszuli – przerywa wzajemną awanturę słowami: „Rozbroiłaś mnie; dawno cię tak piękną nie wiedziałem” (Mc I, 154). W ledwo odzianej kochance dostrzega świadome swej wartości, lecz proste dziewczątko:

[...] te roziskrzzone oczy, płonąca twarz, wspaniałe ramiona, smukła, bajeczna w rysunku ręka, podtrzymująca na piersi białą koszulę, w pasie odcinająca się czarna spódniczka i te maleńkie boscie nóżki pod spodem, jak dwa gołąbki, co siadły na mostku gołębnika – o! o! gdybym był malarzem... (Mc I, 154)

Wygląd Łusi wzbudza w „mocnym człowieku” pożądanie, choć planuje on pozbycie się niewygodnej dziewczyny. Kłamliwe wyznanie miłości ostatecznie czyni mu kobietę powolną:

Objął ją i tulił gorąco do siebie – młode, gorączką rozpalone, na w pół nagie ciało poczęło działać na jego zmysły.

[...] Luźno związana spódniczka opadła z niej, podrzucił ją na siebie, objął ramieniem jej nogi i poniósł na łóżko.

- Rzadko piękne ciało – pomyślał. (Mc I, 166)

Scenę miłosną dyskretnie kończy pisarz oględnyimi informacjami narratora:

Zamknęła oczy i pociągnęła go ku sobie. [...] Zgasił lampę. (Mc I, 167)

Urok Łucji polega na jej prostocie, infantylności, którą wyraża strój. Ubranie to także erotyczny atut Agaj, tyle że bohatera *De profundis* roznamiętnia obraz siostry ubranej szykownie, niemal wieczorowo – w czarną jedwabną suknię, do której dodatkiem są czerwone rękawiczki. W takiej toalecie mężczyzna od początku widzi ukochaną w swoich wizjach. Eksponująca wdzięki, przylegająca do ciała kreacja pobudza jego pożądanie:

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

[...] Widział ją ustawicznie tuż przy sobie, przed sobą. Obnażał ją oczyma, sycił, poił się jej pięknnością i naraz zapragnął jej namiętym, dzikim szałem. Zmysły jego poczęły się mącić w pragnących żarach. (Dp 46)

Z czasem odczucia wzrokowe wzbogacają się o wrażenia dostarczane przez zmysł dotyku. Libido narasta. Bohater mówi do siostry:

Bardzo mi się podoba twoja jedwabna suknia. To daje takie dziwnie lubieżne uczucie w kończynach palców. Ten jedwab rozpyła się słodką rozkoszą w mojej krwi... (Dp 76)

Toaleta Agaj oddaje jej demoniczną naturę. Sytuuje ją wśród postaci ródem z grafik i rysunków Féliciena Ropsa, lubującego się w komponowaniu erotyki ze śmiercią i satanizmem. Oznaką śmierci, ku której kobieta wabi brata, jest czerń jej sukni. To barwa zła, mocy ciemności. Kontrastująca z nią czerwień sięgających łokci rękawiczek symbolizuje przede wszystkim wspólnotę krwi kochanków. Kolor ten gra w utworze znaczeniami. Ma moc przyspieszania pulsu, podnieca i prowokuje. Jest barwą seksu, zapowiadającą niebezpieczeństwo, wstyd, grzech, a także obrazowym ekwiwalentem kazirodztwa. Wyraża aktywność życiową, tłumioną jednak w zestawieniu z funeralno-diabelską czernią. Agaj jawi się jako nieopanowana чуć, siła erotyzmu skorelowanego ze śmiercią. To wyobrażenie jest tak silne, że widząc siostrę w szarej, pospolitej sukni, mężczyzna wpada w gniew. Tylko Agaj dominująca pobudza głębie jego psychiki, uzupełnia go i ekscytuje, jest jego animą.

Przybyszewski jako pisarz nie koncentruje uwagi na opisie intymnych chwil kochanków. Stroni od dosłowności, która pobudzałaby wyobraźnię odbiorców i uzasadniała wpisanie jego utworów na listę „pornograficznych”. Jeśli zapowiada akt seksualny – jak w omówionej powyżej scenie *Mocnego człowieka* – to skrótowo, w kilku zaledwie zdaniach, nie ogniskując uwagi na detalach ciał partnerów czy miłosnej akcji. *Coitus* nigdy nie został przezeń opisany – zapewne zadecydowała o tym obyczajowość epoki. Ostateczny moment zbliżenia autor pozostawiał domyślności czytelnika lub sugerował za pomocą peryfraz, np.: „Falk wziął ją” (Hs II, 125), „zwisła bezwładnie w mych objęciach” (Nm 328), „O, upojeń godzina – godzina cudu, kiedy dwie dusze w jedną się zleją, dwa ciała w jedno się spleją...” (A 422).

Kochankowie Przybyszewskiego głównie całują się i konwulsyjnie przytulają. Czują drżenie i uderzającą do głowy krew. Chwile ekstazy przywołują we wspomnieniu:

– Pomniesz noc, gdy tułiła Twą twarz w mych dłoniach, gdy obejmowała Cię gorącym opłotem mych ramion; głowa Twa spoczęła na mej piersi, a jam błędziła cichymi palcami w Twych miękkich włosach? (A 447)

Szatanie! [...] pozwól, że raz jeszcze uczuję tę rozkosz nad wszelkie rozkosze, jak pierś jej się w moją wpala, jak usta jej się w moje wpijają, jak ręce jej dyszą na mej szyi w bolesnym upojeniu. (Nm 288–289)

Kochającą się parę często otulają włosy kobiety (jak na obrazach Muncha i Klimta); długie, wzburzone, jako symbol fetyszystyczny były jednym z głównych motywów secesji, wychodziły naprzeciw koncepcjom dekoracyjnym stylu<sup>45</sup>:

<sup>45</sup> Zob. H. Hofstätter, *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1987, s. 270.

A kiedy Cię namiętnym rzutem mych ramion na piersi podrzucam, a włosy Twe grzywą się najeżą, gibką trzcina Twoich nóg me biodra opaszysz, a usta Twoimi wypiesz się w moje – [...] kochasz mnie wtedy? (A 426–427)

Całowała go długo, a potem objęła go rękoma, położyła głowę na jego piersi, strumień jej włosów rozlał się po całym jego ciele. (Dp 88)

Niekiedy ekwiwalentem aktu seksualnego jest dotyk<sup>46</sup>, całowanie rąk lub taniec, który łączą w androgynii Izę i Falka („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 I, 72). Co więcej – zbliżenie erotyczne może obyć się całkowicie bez fizycznego kontaktu, a realizować jedynie w wymiarze wewnętrznym, nie tracąc swego seksualnego charakteru. Dusza zaznaje zmysłowej ekstazy niejako w zastępstwie blokowanego społecznym ethosem ciała, jak w pokazanej oczami bohatera-narratora scenie z poematu *Z cyklu Wigilii*, w której recytującemu poezję mężczyźnie akompaniuje siedząca przy fortepianie kobieta:

[...] były dwie dusze spojone w wściekłym uścisku, porываły się w górę, spadały w dół, a silniej i silniej splatały się ich ręce, szarpały się i gryzły, a było to, jakby się rozpętała piekielna orgia rozpasanych zmysłów, pełna krzyku, boleści i żądzy, chciwa krwi i ciała. (W 199)

Bardziej dosłowny niż w obrazowaniu rzeczowego aktu seksualnego bohaterów bywał Przybyszewski w opisach imitujących go widowisk, jakie na przełomie wieków oferowały klientom w ramach rozrywki podrzędne kabarety i tingel-tangle w wielu miastach europejskich. Z takich spektakli słynęły przede wszystkim lokale na paryskim Montmartrze i właśnie do jednego z nich zaprowadził Przybyszewski Jana Krywłą, „kiepskiego Chrystusa” z powieści *Dzieci nędzy*. Widząc tańczącą na scenie swoją siostrę Salomeę, bohater płaci za kilkakrotne powtórzenie niewybrednego widowiska, by masochistycznie przeżywać nędzę i upadek tancerki-prostytutki. Pokaz – będący zwulgaryzowaną syntezą nie tylko miłości fizycznej, ale pożycia partnerów w ogóle – to demonstracja męskiej siły i kobiecej uległości.

Z początku rozkoszne, pełne tęsknot i pragnień wabienia 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

<sup>46</sup> Oto interesujący przykład:

Ujął lekko jej rękę, siedzieli sami, nikt nie mógł ich widzieć.

Odpowiedziała gwałtownym, nerwowym uściskiem.

A uścisk stawał się coraz silniejszy.

Coraz bliżej niego – opadała prawie – bliżej – bliżej: głowy ich stykały się.

Nie opierała się, czuł, jak mu się oddawała, jak kładła się w jego serce: w gorące łóżko krwi jego serca. (Hs I, 73)

rzucił się wściekły na kobietę, powalił ją o ziemię, wkręcił palce w jej rozpuszczone teraz, przepyszne, krucze włosy, zerwał ją z ziemi, znowu parę razy okręcił wkoło i znowu, jakby z obrzydzeniem rzucił o ziemię. (Dn I, 214)

Tym, co łączy kobietę i mężczyznę, jest zatem popęd płciowy, który z kolei – szybko zaspokojony – przeradza się w sadyzm. W takiej animalistycznej relacji partnerzy, samiec i samica, traktują się przedmiotowo:

Przywarła do jego stóp, jak psica, żebrząca o łaskę, i widocznie zdołała zmiękczyć dzięki serce samca, bo podniósł ją z ziemi i objął znowu w pól. A ona uległa, pokorna, uszczęśliwiona, że ją znowu do siebie przytulił, patrzyła mu w oczy rozkochanymi ślepiami, wylękniona, a może dumna, że ma tak mocnego samca.

Ale to trwało krótką tylko chwilę.

Bo po paru obrotach wygiął ją w tył, podrzucił na siebie i cisnął o ziemię, że zaskowyczała z bólu. (Dn I, 214–215)

Podobny przebieg ma taniec, który ogląda Gasztowt w *Krzyku*. Jest „namiętny, sprośny, całkiem nieprawdopodobny w swym żywiołowym rozpętaniu – bezpamiętnym rozpasaniu zmysłów” (K 148–149). I tu na estradzie występuje prostytutka – kobieta, którą bohater uchronił przed samobójczą śmiercią w nurtach rzeki. Jej ruchy przypominają kuszenie lubieżnie wygiętego węża i odsłaniają nagie ciało. I ona kończy jak Sala – ciśnięta w kąt przez tancerza. Bachiczne widowisko obrazujące „rynsztok życia” jest miarą jej upodlenia, rozwiązaniem okrutniejszym niż śmierć, potęgującym bowiem nędzę świata.

Interesującą, bo lesbijską, wersję kawiarnianego tańca dał Przybyszewski w *Mocnym człowieku*. Przed bywalcami krakowskiego lokalu Szotta występują w powieści Cesia i Miecia, artystki kabaretu o ludycznej nazwie „Sprośny Marchołt”. Prezentują wywodzącą się z Brazylii i popularną w Europie końca XIX w. żywiołową maczicę, i to w odmianie wyjątkowo zerotypowanej. „Takiej maczicy w Paryżu nie zobaczysz” – uprzedza Bieleckiego Cesia.

Cesi twarz zaczęła się rozpalać, ramiona nabierać jakiejś giętkości i siły stali, zdawała się zapominać, że ktoś na nią patrzy, przyciskała do siebie delikatną Miecię, łamała ją jak gibką trzcinę, to znów wtulała ją między swe nogi, przechylała się nad nią całym ciężarem tułowia, znowu podrzucała na siebie, tarły się z miłosną rozkoszą o siebie, odrzucały, przygarniały – gibkie członki nóg i ramion zdawały się nierozzerwalnie splecać, znowu rozluźniać i z większym jeszcze pragnieniem się z sobą sprzęgać... (Mc I, 206–207)

Opisy zbliżeń udawanych są wyraźnie bardziej śmiałe i dosłowne niż sceny, w których następuje faktyczne zbliżenie bohaterów. Czego to dowodzi? Przede wszystkim zaprzecza pornograficznym jakoby zamiarom pisarza, uznanego bądź co bądź przez współczesnych za gorszydziela epoki. Po

drugie, przekonuje, że autorowi szło nie tyle o konkretny obraz, co o siłę wyrazu – rzeczywiście następujący akt płciowy mógł pozostać w sferze niedopowiedzeń, nie tracąc nic ze swego znaczenia; jego sceniczna namiastka musiała być bardziej obrazowa (wulgarna?), ponieważ spełnia rolę metafory, oznacza zgniliznę życia, jest objawem metafizycznej nędzy. Idąc dalej: skoro Przybyszewskiego nie interesowały szczegóły intymnego pożycia postaci, jaki artystyczno-filozoficzny sens nadawał scenom cielesnych zbliżeń? Otóż w centrum jego uwagi znalazło się nie samo przeżycie zmysłowe, lecz związane z nim odczucia, jak w relacji bohatera *Requiem aeternam*:

Gdzieś z dołu dolatywały nas dźwięki jakiejś pijanej muzyki – poprzez zieloną, gęstą umbrę dźdżyło słabe dogorywające światło – i wtedy czułem, jak drgania Twego ciała udzielały się memu, jak się wuijały węzowym czołgiem w krew moją, jak serce w coraz to mniejszych odstępach bluzgało prądy krwi w tętnice, a w mózgu zadrżały dawno, dawno już nie tracane struny. (Rae 60)

Autor ucieka przed konkretem, wybiera przenośnie i pojęcia abstrakcyjne dla oznaczenia całej gamy uczuć i zachowań, nie decydując się na radykalne przełamanie obowiązującej w języku normy intymności. Wrażenie silnego przesycenia tekstów erotyzmem wynika przede wszystkim z użycia dużej liczby czasowników potęgujących dynamikę, przymiotników podkreślających doznania oraz rzeczowników odnoszących się do sfery seksu, a przy tym nie posiadających jednoznacznych definicji, jak rozkosz, lubieżność, rozpusta, szal. Miłość jest u Przybyszewskiego paroksyzmem, ekstazą, najsilniejszym rodzajem ekspresji. Jako potwierdzenie wystarczą pierwsze z brzegu przykłady z poematów:

Wpjam me rozżarzone usta w Twoje piersi, aż serce me się rozpiera od szczęścia, tak mocno upragnionego [...]. Przytulam Twe smagłe ciało krwiożerczej samicy tak silnie do mego, że czuję bicie Twego serca na mej piersi i mogę liczyć uderzenia [...]. (Rae 65–66)

– O całe ciało przenajśłodsze,  
raz jeszcze rozszałej się przenajświętszym grzechem na mym rozżarzonej ciebie, zamierzaj w nieludzkiej pieśczoście, rozkrzycz się w dzikim szale rozpusty, pień się wielkim Alelujah w ciemną otchłań, w której się pamięć zatracą. (A 458)

Metaforyka dowodzi, jak bardzo autorowi *Synagogi szatana* zależało na intensywności środków wyrazu, pozwalającej uwolnić dzieło od powierzchowności, konwencjonalności<sup>47</sup>. W tę koncepcję konwulsyjności wpisuje się wyraźny element sadyzmu, który Freud uznał później za podstawowy paradigmat w relacji męskie – żeńskie. Partnerzy miłosnego zbliżenia szarpia

<sup>47</sup> Zob. A. Sucharska, *Stanisław Przybyszewski. Miłość: „Rozślizłe prześcieradło moich uczuć”*, „Metafora” 1992, nr 5, s. 12.

i kąsają swe ciała, pochłaniają się nawzajem i zagłębiają w sobie. Dotykaniem zadają ból, wypalają krwawe stygmaty.

W g r z e b u j ę s i ę w Ciebie, czuję, jak się Twe wiotkie członki pienią w upojeniu krzyżującej lubieży i podrywają się w bolesnym eretyzmie<sup>48</sup> rozkoszy (Rae 66; podkr. K.B.)

– snuje wyznanie bohater *Requiem aeternam*. Świadectwo podobnego erotycznego cierpienia odnajdujemy w *De profundis*:

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

Istotnym aspektem następującej podczas pieszczot destrukcji ciała partnera jest wypływ krwi. Krwawe pręgi na piersi Bieleckiego zadane paznokciami Karskiej czy rany pozostawione na szyi brata przez Agaj to oznaki wyjątkowo silnych pragnień seksualnych połączonych z potrzebą niszczenia i dominacji. Jedności rozbuchanego Erosa z sadyzmem i masochizmem dał wyraz Przybyszewski w interesującym utożsamieniu pieszczot z biczowaniem: „[...] strumień krwi, co się w Twym ciele rozszalał, moje własne ciało w pieniający szal sma-ga [...]” – ekstatycznie mówi bohater do kochanki (Rae 66)<sup>49</sup>. Każda ze stron jest tu jednocześnie biczującą i biczowaną. Role kata i ofiary stają się płynne. Sterowanie przepływem krwi ma jednocześnie charakter seksualny i patologiczny, pozwala jednak doświadczyć stanów granicznych: zaznać boskości lub poczuć współobecność szatana. W jednym z esejów pisał Przybyszewski, że:

Biczowaniem się, upustem krwi, [...] niszczeniem jej największego rozpędu w płci, osiągał święty łaskę obcowania z Bogiem – i na odwrót: potęgując jej moc w nieskończoność, kładąc jej szaleć w rozpienionych falach niszczącego żywiołu, czy to w orgiach płciowych, czy w „krwiożerczych” zbrodniach burząc jej wszelakie „naturalne” tamy i groble, starał się sługa Szatana zetknąć z swoim przepotężnym możnowładcą<sup>50</sup>.

Wywód kończy autor konkluzją unaoczniającą podobieństwo krwi i spermy, usankcjonowane później przez psychoanalizę. Pieszczoty kochanków w oczywisty sposób przypominają gwałt, zwierzęce lub wampiryczne pożeranie się. W dużym stopniu potwierdzają zauważony przez psychologów związek między funkcją żywienia się i funkcjami seksualnymi<sup>51</sup>. Zasada supremacji i absorpcji obejmuje poza obszarem fizyczności strefę psychiczno-duchową:

<sup>48</sup> *Eretyzm* – nadmierna, chorobliwa pobudliwość.

<sup>49</sup> Por. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 35, 245.

<sup>50</sup> S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa*, Lwów 1917, s. 33.

<sup>51</sup> R. Caillois, *Modliszka*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1967, s. 136.

„ssię Twoją duszę – wsysam ją w siebie” – deklaruje bohater poematu, usiłując w akcie seksualnym stopić w sobie kochankę (Rae 66). Akcenty miłostnego masochizmu zostały wplecione również w symbolikę religijną. Bohater poematu *Z cyklu Wigilii* błaga ukochaną:

Przyjdź, weź hostią mego serca w twe miękkie ręce, przyjdź!  
[...] w rękach twoich drga moje serce, krwawi i wzbija się w niebo. (W 174–175)

Akt seksualny ma dwa oblicza. Jest realizacją popędu płciowego, związanego z mitem chuci, ale także – przynajmniej w marzeniach i oczekiwaniach postaci – komunią dusz. W tym drugim przypadku prowadzi do odbudowania pierwotnej jedności androgynicznej, a przez to pozwala przekroczyć wąskie granice jednostkowego poznania i przeniknąć tajemnice bytu (problem ten został szerzej omówiony w podrozdziale *Androgyne*). Ekstaza łączy się z *gnosis* i pobudza możliwości kreacyjne. Dlatego bohater *Requiem aeternam* mówi do leżącej obok niego kochanki: „Ujrzałaś tajemnicze Saïs mego życia” (Rae 61), co znaczy: poznałaś prawdę o mnie, prawdę, która nawet dla mnie pozostaje tajemnicą<sup>52</sup>. W innym miejscu wyraża niepojęte doznania, odwołując się do sił kosmosu:

I chwyciłaś mnie w Twe ramiona, spętałaś mnie ciężkimi zwojami Twoich włosów, jedną ręką zerwałaś gwiazdę, że spadła i z sykiem zatoneła w Cichym Oceanie, drugą zdajesz się chwytać krańce ziemskiego globu, by mnie ponieść w kosmiczną nieskończoność, gdzie przestrzeń staje się głupim urojeniem, a czas sam siebie w ogon gryzie, bo się rozpostrzeć nie może. (Rae 80–81)

W słowach Przybyszewskiego powraca centralny dla religii indyjskich pogląd, iż rzeczywistość jest niepodzielną całością, zaś dostrzeżenie integracji z kosmosem stanowi zasadniczy krok w jej bezpośrednim poznaniu. Ta uniwersalność, przekraczanie granic samego siebie, ma znamiona misterium, sakramentu. Jeszcze wyraźniej można to prześledzić w poemacie *Nad morzem*, gdzie w analogii do mocy żywiołów pojawiła się seksualna penetracja ciała. Serce Oblubienicy (czyli serce morza) posiada cechy falliczne, zagłębia się we wnętrze ziemi niczym w waginę:

I serce rośło – rośło, jednym zamachem rozerwało gęstą noc i gdyby piorun spadło do morza.

A teraz puka cała ziemia – drży – trzęsie się. Coraz głębiej wuwierca się serce w jej ciemne wnętrze i oto rozwiera się dno morskie i wszystka krew ziemi, wszystkie rzeki, jeziora i oceany spływają do serca ziemi. (Nm 330)

<sup>52</sup> Saïs to ośrodek kultu religijnego w starożytnym Egipcie. Według legendy znajdował się tam zasłonięty obraz przedstawiający prawdę; jego odsłanianie było zabronione.

Serce ziemi jest tu kosmicznym centrum, w którym zbiegają się siły naturalne, witalne, zaś wytrysk krwi, analogiczny do wytrysku nasienia, oznacza wyzwolenie energii. Znaczenie spermy w aspekcie kosmicznym i kosmogonicznym uwyppukla przekaz staroirański, według którego pracźłowiek Gajomard został zabity, a jego nasienie zapłodniło macierzystą ziemię i przyczyniło się do wydania na świat (początkowo pod postacią rośliny) pierwszego mężczyzny i pierwszej kobiety<sup>53</sup>. Obraz fallicznej penetracji ziemi występuje także w religiach indyjskich, gdzie dwa bieguny bytu przedstawiane są jako *linga* i *joni*. *Linga* utożsamiana jest z promieniem światła i błyskawicą, która zapładnia matkę-ziemię, a więc niejako łączy się z żeńskim „łonom” – *joni*. Te symbole, przywołujące dodatkowo żywioł ognia, odsyłają do najwyższego poznania, oczyszczenia; temu samemu celowi służy cielesne połączenie mężczyzny i kobiety<sup>54</sup>. Ogień ożywiający ziemię pojawia się w *Nad morzem* jako kontynuacja kosmicznej refleksji:

Bo znowuż podszeptęła mi tęsknota moja, że w tej czarnej nocy ujrę ją [ukochaną] nad lśniącym lodem, że wytryśnie jako płomień, jeżeli serce jej jeszcze żadnym pragnieniem ku mnie bije.

I oto, niby ognista nitka wytrysnął naraz płomyk; w jednej chwili rozrasta się w krzew, rozlewa się w ognisko, leje strumienie ognistych warów na bezkresy lodowe. Błyskiem piorunu zamienia się śnieg i lód w jedno morze ognia, święte serce morza poczyna bić i znowu wyrzuca wrzące lawy ognia, swą krew: potopy rzek, jezior i oceanów chłoną pożar wszechświata. (Nm 331)

Ogień niszczy (topi lodowiec), ale i ożywia (budzi morze). Symbolizuje dynamiczną moc pulsującej krwi, która – o czym wnikliwie pisał Wojciech Gutowski – nie wiąże się z regresem jak w micie chuci, lecz tworzeniem. Aktywność (wytrysk) skierowana jest ku górze, ma zatem walor dodatni<sup>55</sup>.

Okazuje się jednak, że w ludzkim świecie miłość jedynie przez moment umożliwia zatarcie granic między dwiema świadomościami. Obcość kobiety i mężczyzny jest nie do pokonania. Ona realizuje wyłącznie cele gatunku. On, dążąc do stopienia dusz, ulega namiętnościom i poddaje się prawom natury, a winą za swój upadek obarcza partnerkę. Grażyna Borkowska interesująco pisze o tym, że przez ciało kobiet wiodła droga do nieba i do piekła, a w zbliżeniu miłosnym zmagaly się, podobnie jak u Ropsa i Muncha, równoważne siły: dobro i zło, piękno i brzydota<sup>56</sup>. Przybyszewski demaskuje zatem akt seksualny i ocenia go negatywnie, ale – jak zauważa Maria Pod-

<sup>53</sup> Zob. M. Lurker, op. cit., s. 267.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 265.

<sup>55</sup> Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 261.

<sup>56</sup> G. Borkowska, *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, C. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000, s. 87.



raza-Kwiatkowska – nie każe swoim bohaterom wyrzekać się go, przyjmuje to, co przynosi natura<sup>57</sup>.

Kochankowie Przybyszewskiego, pokładający w zbliżeniu cielesnym tak wielkie nadzieje, stają się niewolnikami pożądania. Nie udaje im się przekroczyć barier ciała, są na zawsze uzależnieni od natury.

## Kazirodztwo, nekrofilia, orgia

Miano deprawatora i gorszyciela przyniósł Przybyszewskiemu nie tylko sposób ujęcia miłości heteroseksualnej, lecz także sceny, w których kreślił obraz związków kazirodczych oraz dawał upust wyobraźni nekrofilskiej i orgiastycznej. Wszystkie te nietypowe zachowania seksualne, mimo iż wzbudzały zainteresowanie XIX-wiecznych antropologów, socjologów, psychiatrów i biologów, sytuowano w obszarze ciemności, grzechu<sup>58</sup>. Potwierdzały je co prawda mityczne, religijne i historyczne praźródła, niemniej stanowiły wykroczenie przeciwko zasadom społecznym i boskim. Zagrażały porządkowi społecznemu i cywilizacyjnemu, dlatego opresyjna kultura nałożyła na nie piętno tabu.

Literatura polska rezygnowała z jawnego i dosadnego podejmowania tematu kazirodztwa, unikając szczególnie analizy naturalistycznych determinant i fizjologiczno-popędowych rozwiązań. Zastępowała go natomiast quasi-incestem, jak w *Chłopach* Reymonta, gdzie romans nawiązują machocha i pasierb. Gabriela Matuszek widzi w tej ostrożności dziedzictwo tradycji romantyczno-chrześcijańskiej, zwłaszcza zaś mitu matki-Polki i dziewicy-ukochanej powstańca, które nie pozwalały brukać uwniosłonych związków rodzinnych biologizmem i seksualnością<sup>59</sup>. Dopiero na początku XX w. polscy artyści (m.in. Miciński w *Xiędzu Fauście*) odważniej sięgnęli po motyw incestu. Jedną z najoryginalniejszych jego realizacji przyniósł utwór Przybyszewskiego *De profundis*. Erotyczna więź zespała tu spotykające się po dwunastu latach rodzeństwo. Pisarz pokusił się o odtworzenie źródeł budzącego się dość niespodziewanie uczucia – tkwią one w spędzonym wspólnie dzieciństwie. Bohater stopniowo przywołuje zepchnięte do podświadomości wspomnienia i na nowo je interpretuje. Wynika z nich, że dwuznaczne relacje łączyły go z siostrą od dawna, choć

<sup>57</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 155.

<sup>58</sup> G. Matuszek, *Incest w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Zrozumieć płęć II: studia interdyscyplinarne*, red. A. Kuczyńska i E.K. Dzikowska, Wrocław 2004, s. 144.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 146.

nigdy nie przybrały charakteru *stricte* seksualnego. Sięgają one czasów, gdy 12–13-letnia Agaj, bojąc się nocnej burzy, przyszła do łóżka brata, by opowiadał jej bajki. Przeżona hukiem pioruna, który uderzył w topole przed domem, gwałtownie i mocno przytuliła się do chłopca. W takim uścisku usnęli. Nad ranem, gdy kołdra opadła na podłogę, bohater po raz pierwszy ujrzał siostrę nagą. Zaczął całować jej ciało, po którym – jak ocenia to po latach – przebiegały dreszcze. Nie wiedział, czy spała, czy też z premedytacją leżała odkryta, oczekując jego reakcji. Chwil dziecięcej intymności było więcej. Podczas zabawy w chowanego Agaj ukrywała się w najciemniejszych zakamarkach i tuliła brata do siebie „tak gorąco, jak tylko kobieta tulić się może do ukochanego mężczyzny” (Dp 59). W czasie pobytu nad morzem pozwalała mu pomagać sobie przy rozbieraniu i zanosić się do wody. Z pozoru niewinne zachowania nabierają ukrytego sensu, obrastają w kontekst. „Tyś obudziła mężczyznę we mnie” – stwierdza bohater w rozmowie z siostrą (Dp 59). Interesującym punktem odniesienia dla ich romansu są spotkania z 12-letnią prostytutką, jakie nawiązuje bohater, próbując odnaleźć wcielenie dawnej Agaj i odtworzyć nastroj minionych chwil.

Po latach pożądanie seksualne wybucha z niepohamowaną siłą. Agaj usiłuje mu zaprzeczyć, jednak spojrzenie i sposób, w jaki chwyta dłoń brata, by delikatnie ją głaskać, to znów szczytać, zdradzają jej tłumione obawą pragnienie. Pieszczoty rodzeństwa stają się coraz odważniejsze. Przybierają formę kurczowych, namiętych uścisków i wampirycznych pocałunków. Na pożegnanie, po podjęciu samobójczej decyzji, siostra rozpina gorset, podając bratu do całowania swoje piersi, a sama rozrywa zębami skórę na jego szyi. Żądza wywołuje erotyczne fantazje, nie może się jednak dopełnić. Ale nie z powodu tamy, jaką stawiają związki rodzinne. Paradoksalnie bowiem, powinowactwo krwi nie jest przeszkodą, lecz spoiwem kochanków. „Dziś widzę tylko Agaj przed sobą, obcą jakąś kobietę, którą kocham ponad wszystko, może dlatego, że jest krwią z mojej krwi, ciałem mego ciała” – mówi on (Dp 62)<sup>60</sup>. „Krwi moja... mężu mój!” – wtóruje ona (Dp 96). Więzy krwi stwarzają związek naturalny, organiczny, niemożliwy do zerwania, a oparty na wspólnocie i wrodzonym podobieństwie partnerów. W takiej relacji łatwiej osiągnąć Dwój-Jednię, ku której dąży rodzeństwo.

Silniejszy niż tabu kazirodztwa jest w *De profundis* zakaz cudzołóstwa. W rozmowach kilkakrotnie powraca postać żony bohatera, a jej „nieobecna obecność” powstrzymuje brata i siostrę przed spełnieniem występnej miłości. Miłości, którą zasugerował właśnie list od żony, a szczególnie trzy jego zdania: „Jej [Agaj] miłość taka dziwna. Ona nie kocha Cię jak siostra. Nie widziałam

<sup>60</sup> Bohater *De profundis* przypomina Adama, z którego żebra powstała Ewa – jego kochanka, siostrzana częśćka, a według pism żydowskich także androgyniczna połówka.

czegoś podobnego pomiędzy rodzeństwem” (Dp 45). Nakreślone w liście słowa pobudzają fantazje bohatera o Agaj jako kochance. Gabriela Matuszek twierdzi, że siostra pojawia się w jego chorej wyobraźni w zastępstwie żony i matki, do której przyjechał, a której ostatecznie nie odwiedził<sup>61</sup>. W tym sensie Agaj łączy role trzech kobiet najbliższych każdemu mężczyźnie. Ale może przecież odzwierciedlać także kobiecą stronę osobowości głównego bohatera (animę). A jest to osobowość rozbita, o czym świadczą powracające stany gorączkowe i nieustanne osłabienie, a wreszcie poczucie egzystencji sobowtórowej. Tę psychiczną jedność rodzeństwa w interesujący sposób potwierdzają słowa Agaj, zarzucającej bratu (a może tylko go informującej), że trzeba go uwodzić jak kobietę, że stał się kobietą. Żebrzący o miłość, uległy mężczyzna podporządkowuje się w *De profundis* dominującej partnerce. Podobnie jak w Huysmanowskim *Na wspak* oraz *Panu Wenus* Rachilde mamy do czynienia z żonglowaniem rolami uświęconymi przez wieki formowania się kultur i społeczeństw. Aktywność tradycyjnie przypisywana jest mężczyźnie, zatem kobieta aktywna musi być „męska”. Bierność i poddanie to cechy kobiece, więc popadający w zależność mężczyzna jest „kobięcy”. Męskość i kobiecość, przepłatające się w kreacji bohatera utworu, to dwa aspekty zdeintegrowanej psychiki, dla której ratunkiem byłoby androgyniczne zjednoczenie. Przeniesienia konfliktu w sferę podświadomości mogłoby dodatkowo dowodzić osadzenie akcji na pograniczu realności, majaczenia i snu. Trudno bowiem odróżnić w utworze to, co dzieje się i wypowiedane jest naprawdę, od wytworów wyobraźni bohatera. Niewykluczone nawet, że Agaj jest wyłącznie fantomem, sukubem, jak sugerował sam autor<sup>62</sup>.

Wątek kazirodziej relacji podjął Przybyszewski również w powieści *Dzieci nędzy*. Pożądanie splata tu dwoje dzieci starego Krywły: Salomeę i Zbigniewa. Podobnie jak w *De profundis*, korzenie występnego związku sięgają dzieciństwa, w którym to mała Sala przysięgła należeć tylko do brata. Nie dotrzymała słowa – wydziedziczona i wypędzona z rodzinnego dworu została niejako skazana na los prostytutki. Rodzeństwo spotykające się po latach na pogrzebie ojca zachwyca się nawzajem pięknem swych ciał, nie odczuwając bariery pokrewieństwa. Wspólnota krwi, zamiast ograniczać, pozwala całkowicie się zjednoczyć, dopasować, dopełnić.

To, co mu kazano nazywać siostrą – to całkiem obca krew – a może dlatego mu bliższa, że... że... zastanowił się.

Aha! – pomyślał – że przez przymieszkę tej krwi, która w moich żyłach płynie, całkowicie mnie dopełnia.

– rozmyśla Zbigniew. I:

<sup>61</sup> Zob. G. Matuszek, *Incest...*, s. 156.

<sup>62</sup> S. Przybyszewski, *Frontispice*, [w:] idem, *De profundis*, Lwów 1929, s. 30.

Zdumiony był tym dziwnym uczuciem, bo przecież nigdy przedtem żadnej kobiety nie kochał. (Dn I, 62)

W przeciwieństwie do rodzeństwa z *De profundis* Sala i Zbigniew żyją jak kochankowie, choć czytelnik nie poznaje szczegółów ich intymnego pożycia. Stają się także współnikami w anarchistycznym dziele zabijania, prowadzącym w założeniu do wyplenienia „dzieci nędzy”. Interesujące, że pociąg do niszczenia również rozbudzili w sobie jeszcze w małości – jako dzieci, chcąc się przekonać, w jaki sposób kona zwierzę, powiesili na drzewie kota (wpisać ich można na długą listę literackich dzieci, dla których „sielskie, anielskie” dzieciństwo skończyło się wraz z romantyzmem<sup>63</sup>).

Świadomość występku, jakim jest pożądanie własnej siostry, oraz przeżucie konsekwencji kazirodczej miłości asocjuje w *De profundis* ze scenami kopulującej ludzkości zmierzającej na Sąd Ostateczny. Agaj i jej brat są uczestnikami pochodu potępionych, tak samo pogrążonych w rozpacz, obarczonych poczuciem winy, targanych sprzecznymi emocjami. Intymność przeplata się z „kosmiczną totalnością”<sup>64</sup>. Eschatologia z perwersją. Postępującemu zbliżeniu rodzeństwa odpowiada spotęgowana ekstaza korowodu grzeszników. Obejmowany i całowany przez siostrę bohater widzi tłum, „jak wiję się i kłębi, gdyby poplątany splot ramion, nóg, cielsk, co się gryzły, roztrącały [...], ale się od siebie oderwać nie mogły” (Dp 49). Gdy coraz mocniej przyciska jej ciało do swego, ludzkość w szaleństwie i upojeniu kieruje ku niebu bluźnierczą apostrofę: „Zbrodniarzu! Za co nas karzesz, zbrodniarzu?” (Dp 49), oskarżając Boga o to, że sam wpisał zło w plan istnienia. Wtedy następuje kulminacja pożądania rodzeństwa:

I w niewypowiedzianej trwodze rzucił się na nią – ciało jej pienieło się, zębami szarpała skórę na jego szyi, wgrzyzła się placami w jego piersi. Ale był silniejszym. Żelaznym opłotem pokonał jej szak: dziki orkan burzy zламаł się w długim, rżącym jęku.

Trzymał ją jeszcze w silnym uścisku. Ale już opadło jej ciało bezsilne, obezwładnione. W jego rękach drgało jej serce, gdyby gasnący płomień. Przekwitły ostatnie dreszcze, a nieskończenie ciche szczęście rozlało się w jego krwi. (Dp 49)

Kontynuacja wizji następuje w finale utworu, gdy brat i siostra podejmują decyzję o połączeniu przez samobójstwo. Po raz kolejny pojawia się orgia, rozgrywana wokół unoszącej się nad światem kobiety w szkarłatnym płaszczu – antyMadonny, symbolu chuci i chaosu, perwersyjnych rozkoszy, transgresji.

<sup>63</sup> Miłość rodzeństwa w sztuce romantyzmu to porozumienie siostrzanych dusz, absolutna harmonia, uczucie uduchowione, niewinne i delikatne, niezbrukane przez naturę (zob. M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków–Wrocław 1974).

<sup>64</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 83.

[...] wokół kobiety jął wirować strumień ludzkich par w strasznej konwulsyjnej kopulacji.

Słyszał zwierzęce rżenie, jęki bolesnej męki rozrodczej; widział twarze, upojone do szafu ekstazą nieludzkich pragnień; widział ciała, przeżarte jadem, pokryte wstrętnymi urzodami; a w dole, gdzieś w dole ujrzał siebie samego, z krwawiącymi się, potrzaskanymi skroniami, z zaciśniętymi pięściami; wijącego się w przedśmiertnej agonii. (Dp 104)

Człowiek to narzędzie chuci w tym swoistym *dies irae*. Myśl o zbliżeniu fizycznym dekonstruuje porządek rzeczywistości, a wraz z nim psychikę podmiotu, prowokuje wizje końca świata, potwierdzając, że nawet przez Przybyszewskiego – piewę androgynicznej jedności – akt miłosny bywa postrzegany jako skaza na duchowości człowieka.

Orgia wywołana marzeniem o kobiecie (i oznaczająca utożsamienie kobiecości z degradującym popędem płciowym, dokonane wyraziście w zakończeniu *De profundis*) stała się wcześniej udziałem bohatera *Androgyne*, pisarz potraktował ją jednak marginalnie. W poemacie mężczyzna doświadcza zmysłowych doznań z kobiecymi postaciami wyłaniającymi się z ornamentu zdobiącego gzyms. A może właściwiej byłoby powiedzieć – z jedną po wielokroć powieloną postacią, która wyraża różne oblicza kobiecości: od niewinności i pierwszych nieświadomych pragnień, przez żądzę aż po rozpustę.

[...] widział ramiona wyciągnięte ku niemu, postacie schodziły, zlewały się, wyskakiwały ze ścian, rzucały się na niego; piekielny śmiech, chichot, płacz, jęk, przerażające krzyki i skowyczące wycie rozległo się po sali [...]; opłoty go lubieżne ciała; zawisły mu na szyi, słaćzały go w dół, porывały go w ramiona i podrzucały w górę; rozpasła się wokół straszna orgia nagich członków, potwornych splotów, dzikich podrywów, lecz w tej samej chwili rozwiązał się majak szatański... (A 407)

Orgia nie dostarcza zmysłowej przyjemności, lecz obrazuje całkowitą dezintegrację jednostki w „kłębowisku oddychowionych ciał”<sup>65</sup>. Wyraża więzienie przez kobiecość, a szerzej – upiorną, ciemną stronę ludzkiej egzystencji. Problem ten, zaledwie zainicjowany w *Androgyne*, a następnie rozwinięty w *De profundis*, znalazł zwieńczenie w ostatniej powieści pisarza, gdzie łączy się z praktykami satanistycznymi. Orgię kończy się w *Il regno doloroso* sabat z udziałem Szatana. Tak widzi ją uczestniczący w zlocie po raz pierwszy De Lancre, prokurator działający oficjalnie w imieniu inkwizycji:

[...] kłębiły się nagie cielska sprzężone i zwarte z sobą w nierozzerwalnych splotach, a wśród ryków, nieludzkich rżień, potępieńczych skowytów, wśród konwulsji opętańców jęło mu się ćmić w oczach, czuł jeszcze, że ktoś się na niego rzuca, ciska go o ziemię, wtłacza się w niego, wgrzyza boleśnie w jego ciało – czuł, jak się przewala po ziemi, by się swego wampira pozbyć, zмага się z nim w straszliwych rozkoszach, dusi, gniecie czyjeś ciało, łamie

<sup>65</sup> W. Gutowski, *Bestiarium młodopolskiej erotyki*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1993, s. 126.

w dzikiej wściekłości rozszalałych zmysłów czyjeś członki – słyszy jakiś przeraźliwy śmiech, jakby całe piekło zarechotało [...]... (Ird 100–101)

Chaos, ból, animalizm i wampiryzm cechują grupową kopulację, w której – jak relacjonuje jedna z czarownic – dopuszczone są kontakty kazirodcze: „Żona oddaje się kochankowi, a mąż nie odczuwa żadnej zazdrości, bo rozkoszuje się swoją córką albo bliską krewną, matka uwodzi syna bez jakiegos lęku lub wyrzutu, brat wydziera siostrze dziewictwo” (Ird 75). Dostępujący okultystycznej inicjacji siostrzeniec De Lancre’a – de la Croix – kuszony jest natomiast orgią z udziałem... płazów, symbolizujących szatańskie moce zła, oraz poruszających się niezależnie męskich i żeńskich narządów płciowych.

Orgia, będąca przekroczeniem normy, wiedzie ku zamętowi, nabiera charakteru apokaliptycznego. Pojawia się w chwilach rozluźnienia świadomości, gdy zostają odrzucone wpływy kultury. Podobnie zresztą jak inne ekscentryczne pragnienia seksualne opisane przez Przybyszewskiego – kazirodztwo i nekrofilia.

W zakresie nekrofilii literatura Młodej Polski nie dostarczyła tylu interesujących rozwiązań, co literatury zachodnioeuropejskie, głównie francuska i angielska. Zamiast bezpośrednio ujawnianych i realizowanych pragnień spotykamy w niej – jak zauważył Wojciech Gutowski – poetycki szyfr, w którym ekwiwalentem tendencji nekrofilskich bywają m.in. obrazy egzotycznej flory<sup>66</sup>. Do wyjątków należy scena z *Requiem aeternam*, w której bohater, nie mogąc zjednoczyć w sobie kochanki, widzi ją w wyobraźni jako martwą. Kobięcy trup, leżący na katafalku w ponurym świetle gromnic, wabi mężczyznę lubieżnym spojrzeniem spod przymkniętych powiek i długim językiem, poruszającym się z sykiem jak u grzechotnika. Jest niczym Ewa działająca z podszeptu szatana przyjmującego postać węża. Zmusza mężczyznę, by patrzył („chciałem się pod ziemię skryć – ale oczu oderwać nie mogłem: musiałem patrzeć”; Rae 64), uwodzi jadowitym językiem i zatruwa – pożądaniem i gniciem. Zahipnotyzowany „powabem” martwej kochanki bohater zaczyna się bowiem rozkładać:

Połączenie pomiędzy trupem a mną było tak silne, że czułem, jak mi potężne galwaniczne strumienie wyżerały oczy, z krtani mej rwały się zwierzęce ryki, w strasznej męce, w potwornych porodach.

Usta moje ułożyły się w dziwny sposób, począłem parskać, wiedziałem, że naśladuję trupa. To gazy pośmiertne, krzyknęło coś we mnie. (Rae 74)

Upojenie ma tu ambiwalentny odcień rozkoszy pomieszanej z bólem; pożądanie przeplata się z uczuciem wstrętu i strachu<sup>67</sup>. Trup jest stroną domi-

<sup>66</sup> Ibidem, s. 150.

<sup>67</sup> W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, R. 80, z. 1, s. 48. Szkic ten został zamieszczony również w książce W. Gutowskiego *Konstelacja Przybyszewskiego*.

nującą, aktywniejszą. Uzależnia partnera i prowokuje, by się zbliżył („I coraz gwałtowniej rwało się we mnie pożądanie hieny [...]. Wiedziałem teraz, że muszę jej dotknąć”; Rae 77). Kuszony bohater posuwa się wreszcie do nekrosadyzmu, dowodząc swym zachowaniem, że nekrofilia jest swoistym rewersem wampiryzmu.

[...] całowałem jej twarz, kąsałem ją, wssałem się w jej ciało i nagle wgrzyłem się wściekłymi zębami, z krwawą pianą na ustach, w jej pierś.

Szarpałem, gryzłem trupie ciało, straszliwy śmiech, w którym się każdy nerw w konwulsjach bólu szarpał i kurczył, rozpierał mi piersi – a naraz potoczyłem się i padłem na wznak.

Stało się coś straszliwego.

Umarła kobieta powstała w trumnie w upiornym majestacie i szerokim ruchem rąk uderzyła mnie z gwałtowną, przerażającą siłą obydwoma pięściami w piersi.

Odleciałem daleko – bez przytomności. (Rae 78–79)

Trudno rozstrzygnąć, czy mężczyzna chce podjąć kontakt seksualny z trupem. Jeśli nawet tak – to nie dla przyjemności, a dla poniżenia martwej kobiety; okazania jej pogardy jako samicy skupionej na przedłużaniu gatunku. Zresztą sam fakt wykreowania przez psychikę bohatera owej sytuacji, będącej w istocie symbolicznym uśmierceniem, jest świadectwem zakłócenia relacji z kobietami i rozczarowania kobiecością. Nawet w wyobraźni bohater nie jest jednak zdolny zapanować nad kochanką. W marzeniach także zwycięża nieubłagany determinizm. Scenę tę Paweł Dybel proponuje interpretować psychoanalitycznie. Badacz zwraca uwagę, że obiektem agresji staje się przede wszystkim pierś trupa, utożsamiona zapewne z piersią matki, a zatem związana z zakłóceniami w trakcie karmienia w dzieciństwie<sup>68</sup>. Podobnie w latach trzydziestych XX w., analizując twórczość Poego, interpretowała nekrofilie uczennica Freuda, Maria Bonaparte. Uważała ona, że mężczyźni poszukują w martwych kobietach matki, która zniknęła, kiedy byli mali. Interesujące, że w myśl psychoanalizy nekrofil jest zainteresowany matką jako ofiarą ojcowskiej agresji, w dziecięcej wizji aktu seksualnego matka jawi się bowiem jako pasywna, a więc martwa. W niniejszych rozważaniach może to mieć znaczenie o tyle, że matka bohatera *Requiem aeternam* w zbliżeniach z mężem – prostym chłopem – świadomie wybierała bierność, chłód, niemal pozwalała się gwałcić, usiłując w ten sposób ochronić swą „arystokratyczną” seksualność. Rezygnując z tych rozważań – interesujących, ale z konieczności pozostających poza granicami tekstu – można poprzestać na stwierdzeniu, że pierś jest po prostu symbolem kobiecości i atrybutem erotycznym budzącym pożądanie, a zatem sadystyczne kąsanie jej przez bohatera poematu to z jednej strony – realizacja popędu seksualnego, z drugiej

<sup>68</sup> P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 85–86.

– zwrócenie się przeciwko istocie kobiecości, halucynacyjna próba zniszczenia jej, skoro nie sposób jej zdominować.

O osobnikach, w których trupy wywołują „poczucie rozkosznej przyjemności”, pisał Krafft-Ebing w swoich *Zboczeniach umysłowych*. Jeden z przywołanych przez niego przypadków przypomina sytuację nakreśloną przez Przybyszewskiego. Wiedeński psychiatra wspomina mianowicie o prałacie, który „od czasu do czasu przychodził w Paryżu do domu publicznego i zamawiał sobie prostytutkę, leżącą na śmiertelnym łożu (lub katafalku), ubieloną na wzór trupa. O oznaczonej godzinie przychodził do pokoju zamienionego w żałobną komnatę w ornacie, udawał, jakby odprawiał mszę żałobną, po czym rzucał się na dziewczynę, która przez cały czas rolę umarłej odgrywać musiała”<sup>69</sup>. Bohater poematu Przybyszewskiego także odprawia mszę żałobną, jednak nie nad martwą kochanką, a nad „martwą chucią”, którą ów trup ucieleśnia. Notabene, seksualny aspekt śmierci musiał przybierać na sile, skoro w 1901 r. francuski lekarz Alexis Epaulard podawał w swoim dziele pt. *Wampiryzm, nekrofilia, nekrosadyzm, nekrofagia*, że Kościół zrezygnował ze zwyczaju wystawiania zmarłych z odkrytą twarzą, by nie przyczyniać się do wzrostu zachowań nekrofilskich<sup>70</sup>.

Scena z *Requiem aeternam* wpisuje się w znacznie wcześniejsze zainteresowanie artystów wizerunkiem kobiety śpiącej bądź pozbawionej świadomości. Odnaleźć ją można na przepojonych atmosferą tajemniczości płótnach Johanna Heinricha Füssliego (np. *Koszmar*), a pod koniec XIX w. w malarstwie prerafaelitów, w takich obrazach jak *The Garden Court (Dworski ogród)* Edwarda Burne-Jonesa, *Flaming June (Płomienna June)* Frederica Leightona czy *Śmierć Ofelii* Johna E. Millais’a. „Jej sen, nieprzytomność czy pozorna martwota budziły w patrzących fantazmaty o spełnieniu aktu seksualnego, któremu bezwolna kobieta byłaby powolna” – zauważa Maria Janion<sup>71</sup>. Przedstawicielka płci pięknej, na ogół przedstawiana w literaturze *fin de siècle’u* jako istota niszcząca, działająca na zgubę mężczyzn, teraz nie ma żadnej mocy, może więc zostać ukarana bez konsekwencji. W nieco zmienionej formie rozwiązanie takie powtórzył Przybyszewski w *Synach ziemi*, gdzie odurzoną opium Hankę gwałci pożądanym jej muzyk. Warto zauważyć, że figuracją śmierci nie jest już – jak w średniowieczu – szkielet, lecz piękna kobieta. Schemat *danse macabre* został odwrócony<sup>72</sup>. Martwa kochanka z *Requiem aeternam* nie jest rozpadającym się ciałem, lecz daleko jej także do dziewicy-trupa; skoro bowiem nie ma rozkładu, nie trzeba go

<sup>69</sup> R. von Krafft-Ebing, *Zboczenia umysłowe na tle zaburzeń płciowych. Psychopatia sexualis*, tłum. A. Fabian, Warszawa 1908, s. 99–100.

<sup>70</sup> Informacja za: M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2004, s. 74.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>72</sup> Zob. A. Lubaszewska, *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995, s. 53.



maskować pozorami uroku. O potrzebie zbliżenia fizycznego nie decydują w poemacie wrażenia estetyczne, ale determinizm, który Wojciech Gutowski nazywa „magnetyzmem materii”<sup>73</sup>. Oba wspomniane rozwiązania wykorzystane zostały natomiast w powieści *Synowie ziemi*, gdzie Przybyszewski po raz kolejny wprowadził obraz kobiety w trumnie – nakreślił mianowicie halucynacyjno-oniryczną wizję, w której Czerkaski zostaje zaproszony przez rajfura-kozła na porażające widowisko: spektakl z udziałem kobiecego kościotrupa. Szkielet przypominający produkcje Ropsa jest „ohydny, niewymownie wstrętny, z wiszącymi tu i owdzie ochłapami zgniłego ścierwa” (Sz I, 75), kokieteryjnie maskowanymi wachlarzem oraz szmatą imitującą suknię. Wychodzi z trumny i ku ucieście gawiedzi zaczyna tańczyć wulgarnego kankana. To trup-nierzadnica obrazowo symbolizujący „taniec miłości i śmierci”, jakim jest ludzkie życie. Majak kończy się omdleniem bohatera, ale w swoistej formie zostaje opisany kilka stron dalej, gdy w rozmowie z Szarskim Czerkaski wspomina iluzję, jakiej uległ podczas pobytu w San Francisco. Wydawało mu się wówczas, że w spotkanej w obcym mieście kobiecie rozpoznał ukochaną Hankę. Pozwolił jej zaprowadzić się do jakiegoś mieszkania, a po chwilach upojenia ujrzał na miejscu jej twarzy jedną wielką ranę. Z pasją naturalisty opisuje wygląd prostytutki:

Lupus erythematosus<sup>74</sup> rozsiadł się na twarzy na kształt motyla. Nos przeżarty tworzył korpus, a z jednej i drugiej strony twarzy rozciągały się potworne skrzydła ze strupieszalej, ropiącej się skóry.

Otchłanne, zbolełe, zgnilizną śmierci ziejące oczy wlepiły się we mnie, a cała twarz, ta potworna, łuszcząca, ropiąca się twarz drgała kurczowym wyciem:

– Hanka! Hanka! Ha, ha, ha – raz byłam kochana! Teraz mogę zmarnieć, splugawieć na śmietniku podwórza! (Sz I, 90)

Pojawiający się tu motyw dziewicy-trupa, dający się lokować w obrębie nekrofilii, ma wyraźne znamiona mizoginicznych lęków. Skrywa on przekonanie, że kobiece piękno jest wyłącznie pozorem przykrywającym – przede wszystkim moralne i duchowe – zepsucie; wabikiem, dzięki któremu kobieta zmusza mężczyznę do realizacji popędu płciowego. Podobny sens ma w *Mocnym człowieku* omówiony w podrozdziale *Kobieta* wizerunek demonicznej Karskiej, jawiącej się nagle z twarzą „skostniałą, obumarłą, spospielaną”, z której „głębokich oczodołów zionął fosforyczny blask zgnilizny” (Mc I, 211).

Walka z opresyjną kulturą toczy się u Przybyszewskiego w głębokich warstwach „ja”, w nieświadomości. Incest, nekrofilia czy orgia rozgrywają się

<sup>73</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 149.

<sup>74</sup> *Lupus erythematosus systemicus*, czyli toczeń rumieniowaty układowy. To choroba autoimmunologiczna, w której system odpornościowy uszkadza tkanki oraz komórki własnego organizmu.

w stanach somnambulicznych, na granicy realności i halucynacji. Odsłaniają zatem prawdę o ludzkiej psychice: rozbitej, niezdolnej do komunikacji ze światem zewnętrznym, nakierowanej na samą siebie, niemal autotelicznej. Wizje bohaterów, dowodzące przerażenia sferą seksu, są wynikiem z jednej strony nieświadomych pragnień, z drugiej – konieczności stłumienia libido; demaskują nieumiejętność budowania właściwych relacji, nie tylko erotycznych, z drugą osobą. Są ekspresją narcystycznej jaźni poszukującej identyfikacji „z-innym-w-sobie” bądź „siebie-w-innym”<sup>75</sup>. Nie szukając sensacji, Przybyszewski nie wystawia patologicznych relacji seksualnych pod osąd społeczny. Skoro zresztą rozgrywają się one w sferze wyobraźni, podlegać mogą co najwyżej weryfikacji psychologicznej, nie etycznej. Społeczna kontrola przybiera jedynie postać nieświadomionego oporu przed realizacją wyszukanych potrzeb. Zderza się z nią obawa przed zniewoleniem potęgą seksu i własnym animalizmem. W ten sposób dramatyczne rozpięcie między naturą a kulturą prowadzi do izolacji i autodestrukcji<sup>76</sup>, z której wyzwoleniem jest śmierć.

## Erotyczne florarium

Motywy florystyczne stanowią relewantną cechę literatury – przede wszystkim liryki – młodopolskiej<sup>77</sup>. Pojawiają się w analogii do ludzkiej duszy, rozwoju i więdnienia życia, piękna i niestałości świata, miłości i śmierci. Niemalą rolę w ich wzmocnionym występowaniu odegrały – jak zbadał Ireneusz Sikora – tzw. „mowy kwiatów”, zbudowane najczęściej z pytań i odpowiedzi i zmierzające do jednoznaczności, a służące głównie flirtowi towarzyskiemu. W II połowie XIX stulecia były one tak popularne, że zaczęto wydawać antologie liryków opartych na symbolicznej interpretacji roślin. W konsekwencji wytworzyła się moda na pisanie wierszy o kwiatach. Jednak symbolika kwiatowa ma za sobą tradycję wielowiekową. Narodziła się w krajach Dalekiego i Bliskiego Wschodu; do Europy dotarła w czasie wojen krzyżowych i pielgrzymek do ziemi świętej, a następnie podlegała narodowym i obyczajowym modyfikacjom<sup>78</sup>. W całej Europie

<sup>75</sup> Zob. G. Matuszek, *Incest...*, s. 154.

<sup>76</sup> Zob. G. Matuszek, *Incest...*, 156–157.

<sup>77</sup> Duże znaczenie przypisywała im także literatura europejska końca XIX w. Jeden z najciekawszych przykładów wykorzystania motywów kwiatowych dostrzega się w powieści J.K. Huysmansa *Na wspan*, której bohater zastępuje bezpośrednie relacje miłosne kontaktem ze specjalnie sprowadzoną do mieszkania egzotyczną florą.

<sup>78</sup> I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987, s. 24–32.

– także w Polsce – twórcze podejście do natury cechowało przede wszystkim romantyków.

Moderniści szczególnie chętnie odwoływali się do flory egzotycznej, orientalnej. Duże znaczenie miała tutaj fascynacja kulturą Wschodu, którą propagowali tacy filozofowie i twórcy, jak Artur Schopenhauer, Antoni Lange czy Jerzy Żuławski. Niezwykle rzadko wskazywano jednak na pierwotne funkcje religijne i symboliczne kwiatu; aurę osobliwości tworzyła już sama orientalna nazwa<sup>79</sup>. Przybyszewski także nie sięgał do elementów kultury, z której zapożyczał roślinę. Różnorodne określenia kwiatów pojawiające się w jego twórczości służą raczej olśnieniu czytelnika, wprowadzeniu go w krąg egzotyki i niezwykłości, która jest także wyróżnikiem erotyki w ujęciu pisarza. A właśnie do utworów erotycznych metaforyka florystyczna wkroczyła najszerzej, przy czym – jak zauważa I. Sikora – podjęcie tematu grzesznej miłości zmysłowej owocowało ciekawszymi rozwiązaniami artystycznymi, ponieważ apoteoza miłości duchowej miała przeważnie charakter stereotypowy<sup>80</sup>.

Atmosferę osobliwego upojenia i wyszukanej rozkoszy budują kwiaty w *Androgyne*, najciekawszym pod względem ilości i różnorodności motywów florystycznych dziele Przybyszewskiego, a może i całej Młodej Polski. Maria Kuncewiczowa pisała o poemacie, że jest to „utwór w literaturze polskiej chyba najbardziej kwiecisty; początek brzmi jak hymn na cześć kwiatów”<sup>81</sup>, Ireneusz Sikora nazwał go „katalogiem ulubionych kwiatów epoki”<sup>82</sup>. Kwiaty, nieokreślone gatunkowo, ale zebrane w olbrzymi bukiet, inicjują akcję poematu: wzbudzają w bohaterze namiętność do nieznannej kobiety, która mu je ofiarowała. U źródeł tego pożądania leży podświadome przeczucie, że nieznajoma – całując, obejmując i przytulając kwiaty do serca – przelała na nie cząstkę siebie, w rezultacie „kwiecie przesiąkło jej oddechem, przesycało się lubieżnym ciepłem stęsknionego ciała; może jeszcze drży cichym, namiętnym szepem jej pragnień...” (A 379).

Uczucie wiodące do kobiety poprzez bukiet sprawia, że bohater już w pierwszej ze swoich halucynacyjnych wizji dokonuje erotyzacji flory.

Widział ogromne róże, czarne, pąsowe, białe<sup>83</sup>, chwiejące się na wysokich prętach; śla-  
niały się i gięły, upojone swoim własnym przepychem.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 39–40.

<sup>81</sup> M. Kuncewiczowa, *Fantasia alla polacca*, Warszawa 1982, s. 145.

<sup>82</sup> I. Sikora, „*Asfodele – liany – tuberozy...*”. *O młodopolskiej egzotyce florystycznej*, [w:] idem, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 27.

<sup>83</sup> Te trzy podstawowe kolory – biały, czerwony i czarny – mogą wskazywać na zagadnienie cykliczności oraz krańcowo odmienne stany emocjonalne; pierwszy byłby symbolem urodzin i niewinności, drugi – życia i miłości, ostatni – śmierci i pesymizmu. Notabene, barwy

Widział tuberozy, jak białe gwiazdy betlejemskie na wiotkich łądygach; widział olbrzymie drzewa białych i czerwonych azalii, obsypane miękkim puchem kwiecica, strojne i pyszne, jak dziewicze suknie balowe; widział orchidee z otwartymi usty, zięjące obeszwałdnijącym czarem i lilie z rozwartymi kielichami, pijące diamentową rosę, i narcyzy, i bijony, i begonie – całe powodzie różnobarwnego kwiecica, upajającej woni spłynęły do jego duszy.

Miękki zapach bzów majowych rozlał się cichą rozkoszą dalekich fletni pastuszych w nocach wiosennych – cichymi rękami obejmowały lilie jego serce; lubieżną rozkoszą wdychały się w niego róże; świetlistym blaskiem okoliła go woń tuberozy – rozkosznym jadem wsysał się w niego odurzający zapach kwiecica akacji, co się deszczem i błyskawicą burzy letniej przepoiły [...]. (A 379–380)

Wymienione gatunki kwiatów nie mają tu jeszcze mocy symbolu. Pojawiają się w wyobraźni bohatera nie dla walorów znaczeniowych, ale ze względu na kształt, barwę i zapach, transpozycja wrażeń (woń kwiatów wywołuje wrażenia słuchowe i wzrokowe) potęguje zaś odczucie ich upajającego, hipnotyzującego działania<sup>84</sup>. Warto przy tym zauważyć, że mężczyzną odurza nie tylko flora egzotyczna, ale i rodzima<sup>85</sup>. Azalie, begonie, bez (kojarzący się młodopolskim poetom nieodmiennie z majem, czasem ich kwitnienia<sup>86</sup>) czy akacje są upajającą, przesyconą erotyzmem wonią także pobudzają libido. Rośliny kuszą, działają na zmysły, oszałamiają jak kobiety. Są wśród nich delikatne „jak oczy dziewcząt, nieświadomych swej płci”, „gorące i lubieżne, jak ramiona rozpasanej hetery”, a wreszcie „jadowite i krzyczące jak oczy zdeptanej żmii” (A 380). Wizja oparta na analogii świata kobiet i świata natury pogłębia dokonaną w umyśle mężczyzny identyfikację nieznaną i otrzymanych kwiatów. Dzięki owemu utożsamieniu bohater zyskuje obraz ukochanej i może podjąć próbę jej odnalezienia. W sposób typowy dla osobowości neurotycznej, poszukuje jej najpierw w halucynacyjnym widzeniu wśród grona niewolnic. Sceneria jest przedziwna:

Wokół pięły się podziwotnikowe bluszcze; z ciemnych krzewów wyrastały złote kieszce czarownego kwiecica; pięły się kwiaty, jakich jeszcze oko ludzkie nie widziało: kwiaty

---

te – przeciwstawione sobie, ale i splatające się ze sobą – konstituują istotne sensory w dramacie Wilde’a *Salome*.

<sup>84</sup> Zjawisko łączenia wrażeń płynących z obcowania z kwiatami i sprawiające, że „otwiera się głębi duszy”, analizował Przybyszewski także na podstawie słynnego wiersza Wincentego Koraba-Brzozowskiego *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmięczeniu*, wydrukowanego w numerze 4. „Życia” z 1899 r. (S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 153–155).

<sup>85</sup> Badając symbolikę kwiatową, Ireneusz Sikora zauważył, że motywy wywodzące się z flory polskiej były liczniejsze niż motywy egzotyczne, choć podczas lektury odnosi się wrażenie, jakby to kwiaty niezwykle zdominowały wyobraźnię poetycką modernistów. Wynikało to z celowego nagromadzenia oryginalnych nazw roślin, co sprawiało wrażenie przepychu, bądź z zastosowania dużej liczby czasowników, sugerujących dynamikę życia flory egzotycznej. I. Sikora, *Symbolika kwiatów...*, s. 94–95.

<sup>86</sup> Zob. ibidem, s. 67.

z olbrzymimi kielichami, gdyby dzwonki mosiężne, kwiaty z liściem, połyskującym barwą roztopionej miedzi, kwiaty w kształt łona rozkwitających dziewic, [...] to znowu łądygi, jak lilie z zamartwych serc wyrastające, to znowu płomienne języki wykwitłe z bulu, co wyglądały jak potworne czaszki ludzkie – całe nieprzerwane gąszcze najdziwaczniejszych kwiatów. Wokół, jak daleko oko sięgało, olbrzymie ciemne lasy, porośłe paprociami, storczykami, ananasami – a wszystkie te latorośla pięły się po palmach, kokosach, drzewach chlebowych, wiły się wokół nich, splatały i wiązały drzewa, przechodziły z gałęzi jednego pnącza na drugi, a z tarasu królewskiego pałacu wyglądał las owity powojami i lianami, gdyby jedno olbrzymie, potwornie splecione wężowisko. (A 386–387)

Przybyszewski nie tylko komponuje roślinność z różnych stref klimatycznych; idzie krok dalej – dla zwiększenia odczucia egzotyki kreuje florę nieistniejącą w przyrodzie. Jej bujność i chaotyczność ewokuje intensywne przeżycia wewnętrzne, i to o negatywnym zabarwieniu emocjonalnym, kulminującym w obrazie poskręcanych lian, kojarzonych – dość powszechnie w epoce – z zabójczym opłotem węża<sup>87</sup>. Florarium pojawiające się w projekcji bohatera odnosi się do głębi jego psychiki targanej obsesyjnymi myślami i mrocznymi lękami, uruchomionymi przez nieoczekiwane uczucie.

Ukochaną mężczyzna utożsamia w całym utworze z wieloma bardzo różnorodnymi kwiatami. Najpierw z tuberozą, pojawiającą się w młodopolskiej poezji wyjątkowo często, zazwyczaj jako odpowiednik zmysłowej rozkoszy miłosnej, ale też znak przemijania i śmierci (np. w wierszu E. Słońskiego *Tuberozy I*<sup>88</sup>). Przybyszewski nawiązał do formy kwiatu, transponując weń cechy kochanki:

Tak – ona gibka i wiotka jak łądyga tuberozy, a oczy jej czyste jak te dwie białe gwiazdy na słaniającej się sennie tuberozie. (A 384)

Kształty kobiecego ciała nasunęły też skojarzenie z chwiejną, ale przy tym sprężystą i gibką trzcina:

Twarz jej tak dziwnie jasna i przeźroczca, oczy jej tak wielkie i przestraszone, kształty jej tak wiotkie, jak młoda trzcina na wiosnę. (A 401)

Oba zestawienia (notabene, uwyppuklające moc spojrzenia) sugerują subtelność, niewinność, uległość i delikatność kobiety, odnoszą się jednak tylko do jednej z wielu niewieścich twarzy. Wystarczy sobie uprzytomnić, że dwie splecione trzciny były atrybutem Isztar, babilońsko-syryjskiej bogini miłości i płodności<sup>89</sup>, a także zwrócić uwagę na opisy poruszeń roślin w powyższych

<sup>87</sup> Por. I. Sikora, „*Asfodele – liany – tuberozy...*”, s. 28.

<sup>88</sup> E. Słoński, *Wśród szronu*, Warszawa 1910, s. 33.

<sup>89</sup> Zob. W. Kopaliński, *Trzcina* [hasło], [w:] idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 432.

cytatach – „słaniają się” jak w erotycznym upojeniu. Za stanem hipnotycznego oszołomienia kryje się nie pokora, lecz pożądanie. Ta zależność, tu zaledwie zasugerowana, została wyrażona *expressis verbis* w jednym z kolejnych obrazów poematu, kiedy to bohater widzi ukochaną „żadną i spragnioną, jak pęk kwiecia makowego, słaniającą się w odurzeniach oddania się” (A 406). Ważna jest tu nie tyle purpura maku (w poezji młodopolskiej kwitnące maki kojarzono często z ustami ukochanej i namiętym pocałunkiem<sup>90</sup>), ile właściwości jego ziarenek, mających działanie narkotyczne, odurzające i upajające. U Owidiusza mak występuje na przykład jako afrodyzjak, który wypięła Wenera na ślubie z Wulkanem<sup>91</sup>. Wprowadzona przez Przybyszewskiego analogia w sposób oczywisty oznacza pewien rodzaj utraty świadomości, spowodowany pożądaniem.

Akcję *Androgyne* osnuł pisarz przede wszystkim wokół narcyzów, kwiatów należących do najbardziej zadomowionych w kulturze i literaturze wszystkich krajów, ale jako symbol przeżyć miłosnych funkcjonujących w Młodej Polsce rzadko i zazwyczaj w związku z uczuciem uduchowionym<sup>92</sup>. Autor poematu w oryginalny sposób upersonifikował narcyzy, nadając im cechy kobiece. Narrator-bohater utworu traktuje je, jakby była w nich zakłeta nieznana wielbicielka, od której otrzymał bukiet. Przychodzą mu one na myśl za każdym razem, gdy próba zdobycia obiektu pożądania kończy się fiaskiem.

Spojrzał na narcyzy: oczy ich nieruchomo w niego wlepione z jakimś wielkim smutkiem, z jakąś nieprzebraną tęsknotą. Czuł, że te milczące oczy żyją, że wdrażają się wielkim pytaniem w jego oczy, szukają odpowiedzi, pragną, by do nich przemówił, by je do serca przytulił i pieścił. (A 403)

Narcyzy kompensują nieobecność upragnionej kobiety; korespondują zatem z nastrojem smutku i tęsknoty. Są jednocześnie kwiatami namiętności, ich słodka, odurzająca woń oszałamia (według wierzeń starożytnych Greków mogła nawet przyprawiać o pomieszenie zmysłów<sup>93</sup>). Swoiste utożsamienie ich z nieznaną sprawia, że reagują one – w odczuciu bohatera – jak kobieta. I niczym kobieta-wampir kęsa ją go, domagając się krwi.

Całował długo milczące oczy narcyzów; zdawało mu się, że wielkie, ciężkie powieki zamykają się w drżącym pragnieniu, rozkoszą obezwładniona głowa w tył się przechyla, rozpalone usta się otwierają, szukają jego ust, wpijają się nagle z gwałtowną żądzą i sszą krew z jego warg. (A 403)

<sup>90</sup> Zob. I. Sikora, *Symbolika kwiatów...*, s. 65.

<sup>91</sup> W. Kopaliński, *Mak* [hasło], [w:] idem, op. cit., s. 217.

<sup>92</sup> Zob. I. Sikora, *Symbolika kwiatów...*, s. 79, 82.

<sup>93</sup> W. Kopaliński, *Narcyzy* [hasło], [w:] idem, op. cit., s. 250.

Po raz kolejny biel, barwa niewinności, ukrywa u Przybyszewskiego gwałtowną namiętność. Mimo że narcyzy dotyczą w poemacie kochanki, ich symboliczne znaczenie – egoizm, autoerotyzm, przesadne umiłowanie samego siebie – doskonale odpowiada egotycznej osobowości bohatera.

Ażeby pogłębić wrażenie egzotyczności, autor wprowadził do poematu *Androgyne* lotos, będący w religiach indyjskich jednym z najbardziej uniwersalnych symboli<sup>94</sup>. To jedna z nielicznych roślin, która znalazła miejsce w młodopolskiej sztuce razem ze swoim bogatym kontekstem kulturowym<sup>95</sup>. Przybyszewski nawiązał tylko do znaczenia odnoszącego się do żeńskich narządów płciowych oraz do aktu seksualnego<sup>96</sup>, a jednocześnie w obrazoburczy sposób połączył je z elementami religii chrześcijańskiej. Otóż bohater utworu w swoich halucynacjach dwukrotnie widzi ukochaną z kwiatem lotosu zasłaniającym intymne miejsce<sup>97</sup> – najpierw wśród niewolnic w pałacu, potem zawieszoną na krzyżu:

Ujrzał ją w krzyż rozpiętą na ścianie w całym przepychu jej piękności; ramiona jej owiły miast naramienników złote węże, złote węże oplatały kostki nóg, a biodra opasała złota przepaska, zamknięta na łonie kwieciem lotosu, wysadzonym drogim kamieniem. (A 407)

Odbywa się tu ciekawa gra znaczeń: kwiat lotosu jest świadectwem czystości, niejako broni dostępu do sfer intymnych kobiety (lotos bywał w sztuce chrześcijańskiej atrybutem Maryi Panny), a zarazem prowokacyjnie zachęca do wdarcia się do nich. Doskonale współbrzmi znaczeniowo z węzowymi bransoletami na ramionach i nogach kochanki – jest narzędziem kuszenia jak one.

Odchodząc, ukochana zostawia bohaterowi na białym papierze czerwone goździki (w różnych rytuałach inicjacyjnych biel i czerwień pojawiają się jako symbole pierwiastka męskiego – nasienie oraz żeńskiego – miesiączka), kwiaty, którym od XV w. przypisywano funkcję symbolu zaręczyn, ale – co ważniejsze – których nazwa jest zdrobnieniem słowa „gwóźdź”. W ich postaci dostrzeżono kształt gwoździ, służących przybijaniu Jezusa do krzyża, stąd też nadano im znaczenie symbolu śmierci krzyżowej<sup>98</sup>. Do takiej pierwotnej interpretacji odwołuje się w swym poźegnalnym liście ofiarodawczyni kwiatów.

Czytał:

Idę już, idę, daleko – och, daleko; idę na mękę i na krzyż, na który mnie sam ubiłeś. (A 429)

<sup>94</sup> Zob. M. Lurker, op. cit., s. 227.

<sup>95</sup> Za najbardziej interesujący artystycznie i filozoficznie utwór epoki poświęcony temu kwiatowi uznawany jest poemat *Lotos* Jerzego Żuławskiego.

<sup>96</sup> Zob. W. Kopaliński, *Lotos* [hasło], [w:] idem, op. cit., s. 206.

<sup>97</sup> W indyjskich *Brahmanach* kwiat lotosu jest obrazem łona matki, z którego wydostaje się dziecko.

<sup>98</sup> Zob. M. Lurker, op. cit., s. 240–241.

Miłość jest zatem drogą krzyżową, drogą ku śmierci, i to drogą krwawą, o czym świadczy barwa kwiatów.

W innych utworach Przybyszewskiego flora nie odgrywa już tak znaczącej roli. Pojedyncze kwiaty pojawiają się z rzadka dla zbudowania nastroju bądź ze względu na swoją funkcję symboliczną. Zdecydowanie najczęściej przywoływana jest róża, która spośród tematów florystycznych zyskała w Młodej Polsce największą popularność. Zdecydowała o tym rola, jaką róża pełniła w poezji i obyczaju różnych kręgów kulturowych. Z pączka róży miała powstać indyjska bogini szczęścia i piękna – Lakszmi; w Persji wierzono, że czerwony kolor róży pochodzi z krwi słowika zakochanego w niej i zranionego o jej cierń; Anakreont głosił, że zrodziła się ze śnieżnej piany pokrywającej ciało Afrodyty, a zabarwiła na purpurowo, gdy bogini skaleczyła się, biegnąc do Adonisa; chrześcijaństwo odnosi symbolikę róży do kultu Matki Boskiej<sup>99</sup>. W różnorodnych „mowach kwiatów” róże oznaczały niezmienną miłość<sup>100</sup>, co znalazło wyraz w przystrajaniu nimi nowo zaślubionych i ich małżeńskiego łoża<sup>101</sup>. Młoda Polska w dużej mierze przejęła utrwalone od wieków znaczenie kwiatu, wzbogacając je jednak o elementy nowe, oryginalne.

U Przybyszewskiego róże nie występują nigdy jako kwiaty szczęścia, nie odnoszą się do radości towarzyszącej uczuciu miłosnemu (bo taka radość nie istnieje). Bywają raczej synonimem namiętności i pożądania, nasycają obcującego z nimi „lubieżną rozkoszą” (A 379). Jeśli w dramacie *Gody życia* Janota ofiarowuje Hance róże, to nie po to, by wyznać jej miłość, lecz by tym gestem podstępnie zyskać jej zaufanie, zapewnić o rzekomej trosce, a następnie wykorzystać seksualnie.

Białe róże, znacznie mniej popularne od szkarłatnych, odnosiły się w Młodej Polsce do miłości duchowej, wzniosłej. W *Homo sapiens* nosi je we włosach Maryt, dziewczyna niewinna, czysta, pobożna. Poprzez omówiony wcześniej mechanizm asocjacji pobudzają one libido Falka i, paradoksalnie, prowokują go do uwiedzenia „świętej”. „Toż to białe róże zrobiły, że ja pragnę?” – zastanawia się bohater (Hs II, 37). Kwiat nie łączy się więc tutaj z platonicznym charakterem erotycznych marzeń.

W symbolice religijnej, z jaką mają związek białe róże, Najświętsza Maria Panna nazywana bywa Różą Mistyczną (takie wezwanie występuje w Litani Loretanńskiej). Do tego określenia w prowokacyjny sposób nawiązał Przybyszewski – w poemacie *Androgyne* wyimaginowana kochanka tak zwraca się do bohatera-narratora:

<sup>99</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>100</sup> Wręczenie komuś róży oznacza – kolejno według *Mowy kwiatów* Józefa Dunin-Borkowskiego z 1856 r. oraz flirtu kwiatowego zamieszczonego w „Bluszczu” w 1897 r. – „Kocham ciebie”, „Kocham”.

<sup>101</sup> Zob. W. Kopaliński, *Róża* [hasło], [w:] idem, op. cit., s. 361.



[...] drżałam, chwytałam Cię; usta me Twych szukały; rozchyłała się dla Ciebie mistyczna róża mego ciała [...]. (A 449)

W powyższym fragmencie nastąpiła kontaminacja określeń Róża Mistyczna oraz Mistyczne Ciało Chrystusa (które oznacza przelaną krew oraz rany Syna Bożego), odnoszących się do sfer boskich, duchowych. Przybyszewski połączył *sacrum* z *profanum* – wysublimowana metafora, nadająca uczuciu rangę przeżycia religijnego, mówi przecież o cielesności, o kontakcie seksualnym, a rozchylający się kielich kwiatu jest częstą w literaturze metonimią żeńskich narządów płciowych.

W podobny sposób pisarz wykorzystał symbolikę lilii – kwiatu maryjnego, reprezentującego nieskałaną dziewiczość, czystość, bezgrzeszność. Jego wzniosłe znaczenie odniósł do cielesności, uwnioślając przez metaforę kobiece piersi:

Nie widział jej twarzy, bo zasłoniła ją ramionami, widział tylko jej postać, widział gibkie a wiotkie kształty tuberozy z dwiema białymi gwiazdami, które zasłoniła liliami serca.

[...] widział, jak się słaniała, jak zdała się stać w ogniu ze wstydu i lęku; włosy jej spłynęły ciemną falą po białych liliach [...]. (A 389–390)

Przybyszewski nie zrezygnował z aury niewinności – wyimaginowana kochanka słania się „w ogniu ze wstydu i lęku”, a jej piersi-lilie są białe (waloryzacja dodatnia). Niemniej związek kwiatu z namiętnością jest bardzo wyraźny.

W obręb tematyki miłosnej Przybyszewski włączył również symbol nieistniejącej w przyrodzie róży czarnej, jednoznacznie pesymistyczny pod względem emocjonalnym. Bohaterowi *Androgyne* kochanka jawi się „smutna i rozboląta jak kwiat czarnej róży w duszącym upale sierpniowej południcy” (A 406). Kolor kwiatu nieuchronnie nasuwa skojarzenia ze śmiercią. Dlatego czarna róża pojawia się we włosach kochanki króla z poematu *Nad morzem*, która – by odwrócić zemstę zdradzonego słońca – złożyła w ofierze swe życie. Władca powiada:

A w Twych jasnych włosach chwieje się czarna róża. Smutkiem Twego czoła trawiona, chwieje się w bladym jaśnieniu Twych włosów. (Nm 294)

W podobnym znaczeniu – dążenia ku śmierci – występuje w tekście określenie „czarne kwiecie”. Król ma wrażenie, że ukochana niewolnica wiedzie go ku zagładzie:

Ty, która mi noce burz na dni pogody przemieniasz, w głębiach snu jawy mi gasisz, w bezbrzeżne dale odsuwasz pobliza – która mi w sercu błędne ognie rozpalasz i czarne kwiecie ku życiu niecisz – (Nm 285)

Niemniej róża występuje w *Nad morzem* jako synonim delikatności uczucia. Poświadczają to słowa króla, który wspomina, że pierwsze spotkanie z ukochaną odczuł, „jak gdyby listki z róży opadały, gdy ją wiatr muśnie” (Nm 291).

Innym florystycznym odpowiednikiem delikatności i wrażliwości była mimoza. W dramacie *Śnieg* Ewa uspokaja zaniepokojoną pojawieniem się rywalki Bronkę, porównując ją do kwiatu, który zwiija listki w czasie zagrożenia, przy dotknięciu. „Och, ty mimozo moja, jakaś ty nerwowa i przeczulona...” – zauważa (Ś 80).

Spośród kwiatów wymienionych w *Androgyne* w kontekście wyrafinowanej rozkoszy, a nawet perwersji, Przybyszewski przypomniał w późniejszej twórczości tylko orchidee „z otwartymi usty, zięjące obezwładniającym czarem” (A 379), zdolne „stępienie zmysły podniecić” (Mśc 34).

W podrozdziale poświęconym mężczyźnie powiedziano, że kobieta często bywa kojarzona z ziemią rodzinną bohatera. W takim kontekście przywoływane są kasztanowce, drzewa liczne w Polsce, typowe dla jej klimatu, oraz dziewanny, związane ze słowiańskimi wierzeniami magicznymi, przede wszystkim zaś z obrzędem świętojańskim (*Androgyne, Z cyklu Wigilii*).

Autor *Synagogi szatana* wprowadzał motywy florystyczne w sposób wyszukany – poprzez porównanie, symbol, alegorię. Sentymentalnych scen, w których mężczyzna obdarza kwiatami kobietę, unikał. Czytelnik znajdzie co prawda w *Wyzwoleniu*, drugiej części *Mocnego człowieka*, fragment, w którym książę Poraj zwozi do mieszkania Karskiej olbrzymie naręcza kwiatów, scena ta ma jednak głębszy sens: antycypuje wydarzenia i charakteryzuje bohaterów. Jej akcja toczy się pierwszego dnia świąt Bożego Narodzenia, Poraj zadaje więc sobie niemało trudu, by zmusić ogrodnika do otwarcia oranżerii. Wybiera rośliny najkosztowniejsze – róże, lilie, orchidee, biały bez, hiacynty i mimozy – i wypełnia nimi cały automobil. Dopiero później – podczas wnoszenia kwiatów do pokoju – okazuje się, że są wśród nich i czarne „gwoździki”. Ich symboliczne znaczenie zapowiada śmierć Karskiej z ręki księcia. Tym bardziej znacząca jest reakcja bohaterki, która na widok tych kwiatów „klasnęła w dłonie” (Mc II, 129).

Poraj wykazuje niezwykle talent florystyczny. Nie dość, że wybiera kwiaty rzadkie, delikatne, wymagające starannej hodowli i pielęgnacji, to jeszcze potrafi komponować je w przepiękne oryginalne bukiety.

Poraj z wielkim smakiem dobierał kolory i rodzaje kwiatów, układał je w misterne wachlarze, to znowu w rozwichrzone krzaki i naręcza, i podawał Adzie gotowe bukiety. (Mc II, 138)

Umiejętność obchodzenia się z kwiatami odsłania ogromną wrażliwość i subtelność księcia. Dostrzega to Karska, która w zamyśleniu stwierdza: „Pan sam cieplarnianym kwiatem” (Mc II, 139), mając na myśli różnice

społeczne, obyczajowe i światopoglądowe, dzielące Poraja od takich ludzi, jak ona i Bielecki.

Adam Drzazga, prosty ekonom, by sprawić przyjemność ukochanej Jadwidze, buduje dla niej wspaniały ogród. Sprowadza kosztowne rośliny z całej Europy – olbrzymie rododendrony, drzewka azalii obsypane kwieciami, rzadkie odmiany tulipanów, hiacynty i lilie. Ozdobą klombów, a jednocześnie wyrazem głębokiej namiętności Drzazgi do bratowej, stają się przede wszystkim – zgodnie ze swoim symbolicznym znaczeniem – róże przywiezione do dworu w Dzierżanach z Drezna i Erfurtu. Uczucie, którego są nośnikiem, kieruje przeciwko nim nienawiść Zosi. Dojrzewająca Krywłówna, zazdrosna, że te róże „Adam dla Jadwigi z dalekich stron sprowadził i sam nad ich wyhodowaniem czuwał” (Dn II, 97–98), zrywa je po kryjomu i wrzuca przez okno do pokoju Drzazgi. Odgrywa się na rywalce, a zarazem komunikuje przyrodniemu bratu – jak chcą XIX-wieczne mowy kwiatów – „kocham”.

Ale ogród jest w powieściowej dylogii czymś więcej niż polem rywalizacji o uczucie. To – jak w Piśmie Świętym – namiastka raj, szczęścia. Pozwala Jadwidze oderwać się od ciężkiej, przesyconej nieszczęściami atmosfery majątku Krywłów i stworzyć sobie miejsce alternatywne. Dlatego tak bolesne jest dla bohaterki jego zniszczenie przez Zosię. Chociaż jako przestrzeń natury uporządkowanej, wyselekcjonowanej, ogród symbolizuje świadomość<sup>102</sup>, to chęć posiadania go – wynikająca z potrzeby upiększenia życia, dodania mu uroku – płynie z głębokich pokładów psychiki. Przecież Jadwiga zaczyna myśleć o posiadaniu kwiatów podczas spaceru „w całkiem zdziczałej i opustoszałej części parku” (Dn II, 81), wśród przyrody swobodnej, oznaczającej podświadomość.

Do modnej w modernizmie roli przyrody jako pejzażu wewnętrznego, odpowiednika psychicznego *mare tenebrarum*, odwołał się Przybyszewski także w powieści *Homo sapiens*. Drzewa (według Freuda jeden z typowych symboli fallicznych), którymi zachwyca się Falk, odkrywający w sobie namiętność do Izy, obrazują mianowicie męską potencję, chaos libido przekładający się na chaos bytu.

Wszedł w szpaler drzew. Był zdumiony. Takich wspaniałych drzew nigdy jeszcze nie widział. Przypatrywał się im uważnie. Widział potężne konary niby sękaty szprychy tkwiące w osi koła – dziwacznie rozgałęzione, powiązane i poplątane w sieci... (Hs I, 44)

Charakterystyczny kształt konarów, przypominających szprychy w kole, zapowiada los bohatera (determinizm) – niejednoznaczny, poplątany,

<sup>102</sup> Zob. W. Kopaliński, *Ogród* [hasło], [w:] idem, op. cit., s. 270–271; J. E. Cirlot, *Ogród* [hasło], [w:] idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 283.

grożący upadkiem. Warto zwrócić uwagę, że w obrazie tym jedyny raz u Przybyszewskiego roślinność została ściśle zidentyfikowana z postacią męską. Nawet jeśli flora pojawia się w męskiej wyobraźni, to jako element charakteryzujący kobietę bądź uczucie do niej. Metafory kwiatowe odnoszą się do kobiecej osobowości bądź figury (róża, mak, narcyz, tuberoza, mimoza), do elementów kobiecego ciała (lilia, lotos) oraz do sytuacji erotycznej, silnie nacechowanej namiętnością (róża, azalia, bez, goździk, orchidea). Wyłączenie mężczyzny poza obręb symboliki florystycznej można wiązać z mizoginistycznym odcinaniem się przez nich od świata natury (którego wyrazicielką była płeć piękna) na rzecz świata kultury. Podobnie rzecz ma się z wykorzystaniem symboliki animalistycznej, o czym za chwilę.

## Erotyczne bestiarium

Młodopolska literatura chętnie sięgała po obrazy i maski ze świata fauny, by mówić o ludzkiej kondycji – najczęściej demaskować animalistyczny, a więc degradujący charakter kierujących człowiekiem namiętności i popędów<sup>103</sup>. Źródła tego zabiegu leżały oczywiście w upodobaniu modernistów do języka symboli, pozwalających „wyrazić niewyrażalne”, ale także w naturalistycznej, redukcjonistycznej interpretacji darwinowskiej koncepcji ewolucjonizmu, zgodnie z którą jednostki ludzkie podporządkowane są tym samym prawom co przyroda. „Zwierzęcość” nacechowana była w drugiej połowie XIX stulecia negatywnie, „oznaczała regres, ontologiczny upadek człowieka”<sup>104</sup>, co wyrażają między innymi słowa Nietzschego, uważającego animalizm za mało chlubny rys współczesnych kondycji:

Przebyliście drogę od robaka do człowieka i wiele jest w was jeszcze z robaka. Byliście niegdyś małpami i dziś jest jeszcze człowiek bardziej małpą, niżli jakakolwiek małpa<sup>105</sup>.

Filozof nazywa człowieka „najlepszym drapieżnikiem” i „najokrutniejszym zwierzęciem”<sup>106</sup>, widząc w jego zachowaniu silne dziedzictwo animalnego instynktu, który uczy, jak przetrwać i zapewnić sobie zdobycz (zdaniem Nietzschego, najlepszym rozwiązaniem jest pogodzenie się ze swoimi pierwotnymi motywacjami oraz uwolnienie pędu życia od ograniczeń kultury).

<sup>103</sup> Choć np. figurę łabędzia odnoszono do zagadnień idealizmu i duchowości.

<sup>104</sup> Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 54.

<sup>105</sup> F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, s. 7.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 261, 272.

Echa tych teorii pobrzmiewają w pierwszej powieści Przybyszewskiego, wielokrotnie akcentującej zwierzęcość głównego bohatera. Mikita zachęca Falka do odwiedzenia Izy, bo – jak tłumaczy – obiecał „przyprowadzić jej »in natura« to dziwne zwierzę, zwane Falkiem” (Hs I, 16). Falk podejmuje grę i podczas spotkania pyta narzeczoną przyjaciela: „[...] oczekiwała pani zapewne jakieś zamorskie zwierzę?” (Hs I, 19). Pierwsze intymne chwile Falk i Iza przeżywają zaś w przejeżdżającej przez „zwierzyniec” dorożce.

Przybyszewskiemu świat ludzkich namiętności do tego stopnia przypominał świat zachowań zwierzęcych, że twórca kilkakrotnie posłużył się rozbudowaną parabolą ilustrującą odpowiednie analogie. W poemacie *Z cyklu Wigilii* opisał okrutną, krwawą zemstę bociana na samicy, która przyjęła do gniazda nowego osobnika, a więc – w języku ludzkim – zdradziła. Dla bohatera utworu rozwiązanie podpatrzone u natury jest przykładem i pokusą, by równie srogo ukarać ukochaną, która wybrała innego. Podobnie w powieści *Homo sapiens* Falk analizuje zaobserwowaną niegdyś walkę łosi o prawo do samicy. Jego myśli krążą w tym momencie wokół miłosnego trójkąta: on – Iza – Mikita.

Widział, jak zwierzęta uderzały na siebie olbrzymimi rosochami, jak cofały się, aby się rzucić ku sobie z strasznym rozpędem. Potem widział, jak splątały się rosochami, jak w dzikich skokach chciały je rozerwać i obracały się ukoło... [...] jeden łoś wyswobodził się i wbił drugiemu rosochy w pierś. Przebił go. Coraz głębiej wwiercał rogi, wbijał, że krew strumieniem tryskała, rozdzierał mięso i wnętrzności z dziką wściekłością. (Hs I, 145–146)

Parabole owe akcentują tragiczny, niszczący aspekt erotyzmu, nadają mu charakter siły fatalnej, wreszcie sprowadzają życie płciowe człowieka do popędowego determinizmu. Dowodzą, że ludzkie namiętności powiązane są ze świadomymi wyborami, lecz poddane instynktownym, animalnym reakcjom. Przekonanie to znalazło jeszcze dobitniejszy wyraz w kojarzeniu ze zwierzęcością obrazów pożądania i aktu płciowego, na jakie natknę się czytelnik podczas lektury *Homo sapiens*. Narrator powieści mówi mianowicie o Mikicie, pałającym namiętnością do Izy: „Zwierzęca, ślepa, wściekła żądza ośwładnęła nim” (Hs I, 108), czym jednoznacznie charakteryzuje pragnienie zmysłowe jako podświadome, bezrefleksyjne, odruchowe.

Wyraźnie negatywny wydźwięk mają teriomorficzne maski kobiece, wyrażają one bowiem obawę przed siłą chuci i seksu. Spośród nich Przybyszewski najczęściej przywoływał popularne wśród modernistów figury tygrysy i pantery, których symboliczne znaczenie wywodzi się jeszcze z kultów starożytnych. Dla przykładu: w Egipcie kult skupiał się wokół bogini-lwicy Sachmet i kociej bogini Bastet, w Grecji koty stanowiły atrybut Dionizosa, boga wina, płodności i orgii, natomiast w mitach nordyckich ciągną rydwan Frei, bogini miłości i płodności, ale równocześnie wojen

i śmierci<sup>107</sup>. U autora *Śniegu* są nośnikami zbliżonych znaczeń – elegancji, energii, zagrożenia, jakie stanowią dla mężczyzny – nigdy jednak nie bywały traktowane przez pisarza synonimicznie i dowolnie wymieniane. Tygrysi- ca oznacza niebezpieczną moc niekontrolowanych popędów, ciemną stronę psychiki ludzkiej, wyrażającą się w nienawiści i gwałtowności, symbolizuje przyczajoną zmysłowość<sup>108</sup>, nieustrasżoność, dzikie okrucieństwo, gniew. Te cechy odpowiadają osobowości Karskiej, dlatego Bielecki w rozmowie z kochanką zastanawia się: „Z czymże by cię porównać można? [...] z – tygrysi- cą? gdy jesteś zła, to oczy twoje stają się zielone, jak oczy tygryscy...” (Mc II, 110). To samo porównanie służy wyeksponowaniu drapieżności Agaj, o któ- rej narrator *De profundis* mówi:

[...] twarz jej stwardniała, patrzyła błędnie przed siebie skostniałym wzrokiem i znowu wybuchła nienawiść. Wyprężyła się jak tygrysi- ca. (Dp 75)

Chciałoby się dopowiedzieć: wyprężyła się do skoku, do ataku. W poemacie *Nad morzem* figura tygryscy odsłania wręcz krwiożerczość i bestialstwo Salome, pojawiającej się w wyobraźni bohatera-narratora:

Przede mną na złotej misie leżały oczy, dziko rozwarte – oczy, gdyby dwie wściekłe pię- ści- cie zięjące zemstą, oczy Jana Chrzyciela. Z rozkoszą tygryscy pastwiła się nad nimi córka królewska [...]. (Nm 323)

Pantera z kolei pojawia się w twórczości Przybyszewskiego dla wyeks- ponowania kobiecego piękna<sup>109</sup> i gracji kobiecych ruchów – zwinnych, lecz niebezpiecznych. Jak w słowach brata zachwycającego się Agaj:

– Jakaś ty smukła i wiotka... Jak pantera – jak lśniąca, smągła pantera... A każdy twój ruch, każde twe zgięcie... (Dp 94)

Już Arystoteles zaliczył panterę do zwierząt najbardziej kobiecokształt- nych; jej usposobienie określił natomiast jako nikczemne, podstępne i fał- szywe. Symbolem rozwiązłości i pożądlivości cielesnej stała się ona szcze- gólnie od czasów Dantego, który przedstawił ją w *Boskiej Komedi* jako zwierzę rozpusty.

<sup>107</sup> N. J. Saunders, *Dusze zwierząt*, tłum. Z. Dalewski, Warszawa 1996, s. 70.

<sup>108</sup> Przyczajoną kobiecą zmysłowość w postaci tygrysa u wejścia do wąwozu przedstawia szych *Zmysłowość z cyklu Ewa i przyszłość*, autorstwa cenionego przez Przybyszewskiego Maksa Klingera.

<sup>109</sup> Piękno charakteryzujące panterę podkreśla już w pierwszym poświęconym jej zdaniu jeden z najstarszych średniowiecznych bestiariuszy, wydany niedawno po polsku (*O naturze pantery i jej znaczeniu*, [w:] *Bestiariusz*, tłum. R. Sasor, Kraków 2005, s. 77).

Erotyzm zagrażający mężczyźnie, agresywny, łączący zmysłowość z destrukcją, odzwierciedla metamorfoza, jakiej świadkiem staje się we śnie Czerkaski. Bohatera – opuszczonego przez Hankę, starającą się o odzyskanie dziecka – dręczy nieletnia prostytutka przeobrażona w dzikiego kota. Zjawia, szydząc, usiłuje zaszczyć w mężczyźnie ziarno niepewności co do uczucia Hanki:

[...] jednym susem wskoczyła mu na kark – wpiła drapieżne szpony w jego ciało.

[...]

A szpony kota rozdrapywały jego ciało, orały skórę na rzemienie...

[...]

– Nie wróci Hanka, nie wróci – chichotała mała nierządnicą. – Hanka bije się teraz małymi piąstkami w swą grzeszną pierś: jam biedna cudzołożnica! Wybaw mnie panie! – Ha, ha, ha... (Sz II, 327–328)

Metaforyczne odniesienia do dzikich kotów są elementem erotycznego image'u, jakiemu podlegają także mężczyźni. Kobiety bowiem dostrzegają w przeciwnej płci pociągającą zwierzęcość.

Spojrzała na niego [Iza na Falka]: piękny był. Całymi godzinami mogłaby patrzeć na niego, patrzeć w jego wielkie, błyszczące oczy<sup>110</sup>, utkwione w nią z gorączkowym blaskiem... a kiedy raz po raz się zrywał i obiegał pokój: te zwinne, niebezpieczne ruchy smagłej pantery. (Hs I, 121)

W poemacie *Androgyne* Przybyszewski interesująco zestawiał kobiety w analogii do zwierząt:

Ta, niedocieknona, tajemnicza, z połyskiem czarnego jedwabiu; jak pantera, przycajoną do skoku –

Ta, z oczyma gołębicy, a z sercem rozpustnym, łagodna jak gazela i drapieżna jak dziki kot –

Ta, śliska jak wąż, z ciałem chłodnym, jak liście róż wodnych – (A 395–396)

Pozytywne symbole gołębicy (oznaczającej prostotę, niewinność, pojednanie, świętość, a także duszę<sup>111</sup>) oraz gazeli (kojarzonej z czystością,

<sup>110</sup> Wspomniano wcześniej o roli patrzenia i oczu w twórczości Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Jako analogię do obrazu przywołanego przez Przybyszewskiego warto więc przytoczyć fragment wiersza:

Z daleka patrzą na mnie twe oczy  
błękitne, duże,  
a chociaż takie są jasne, jak słońce,  
powiek nie zmruję.

(K. Tetmajer, *Z dawnej przeszłości*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, s. 27)

<sup>111</sup> *Gołąb* [hasło], [w:] J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, Poznań 1998, s. 65–69.

łagodnością, wrażliwością, duchowością<sup>112</sup>) uznane zostały za pozór i wykorzystane do zdemaskowania póż przybieranych przez kobiety. Delikatność, skromność, czystość to – zgodnie z przekonaniami mizoginów, upatrujących w przedstawicielkach płci pięknej niszczycielek rodu męskiego – maski, za którymi kryją się rozpusta, okrucieństwo i perfidia. Kontrast między zewnętrznym pięknem a pustką kobiecego wnętrza najdoskonalej wyraża figura pawia, do jakiej odwołuje się Czerkaski w pierwszych zdaniach powieści *Synowie ziemi*. Przybyszewski ukształtował myśli bohatera w ciąg asocjacyjny, prowadzący mężczyznę do przypisania cudzołożnej żonie cech, które alegorycznie wyrażał paw co najmniej od czasów baroku. Otóż rysunek ptaka, „pysznego, zuchwałego, z roztoczonym ogonem” (Sz I, 7), zawieszony na drzwiach kawiarnianego pokoiku, gdzie Czerkaski szuka towarzystwa, nasuwa bohaterowi na myśl słowa, powracające następnie jako *leitmotiv* na przestrzeni całego utworu: *Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui* („Pawie niedbałe, pawie białe uciekły”). Zdanie to, zaczerpnięte z wiersza Maurice’a Maeterlincka pt. *Znudzenie* (*Ennuï*, 1889)<sup>113</sup>, sprzyja wspomnianiu żony:

Tak, to symbol dla niej. Ona była tym pawiem, strojnym w przepych i bogactwo: pyszna, próżna, zimna – och, jaka zimna...

A przecież niedauno, zaledwie przed dwoma miesiącami, siedział tu z nią razem. Z nią razem? He, he – tak, razem, ale ona nie była przy nim. Że też był tak ślepy! Niczego nie widział!

„Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui...” (Sz I, 7)

Białe pawie powrócą w dalszej części powieściowego cyklu, jednak nie w charakterze kobiecej maski, a jako element sztafazu – rzadka, wyszukana ozdoba ogrodu, o jakim marzy Hanka (wątek ten zostanie omówiony w podrozdziale poświęconym przestrzeni)<sup>114</sup>.

Za jedyny symbol ornitologiczny nie dający się interpretować na niekorzyść kobiet uznać należy mewę. Ciekawe, że jest to symbol indywidualny Przybyszewskiego, daleki od alegorii i dlatego trudny do jednoznacznego odczytania. Pojawia się najczęściej we fragmentach prezentujących partnerki bohaterów jako istoty bezradne, zagubione, niewinne. Nie bez

<sup>112</sup> *Gazela* [hasło], [w:] J.C. Cooper, op. cit., s. 62–63.

<sup>113</sup> Wiersz ten dał nazwę pokoikowi „Pod nonszalanckim Paonem” (lub w skrócie „Paon”) w kawiarni Turlinckiego, gdzie zbierali się znajomi Przybyszewskiego po jego przyjeździe do Krakowa. W tym pokoiku (tu nazwanym „Pod Pawiem”) Przybyszewski ulokował bohatera *Synów ziemi*.

<sup>114</sup> Białe pawie z Chin proponuje też ukochanej w darze Przesławski w *Złotym runie*. Warto zaznaczyć, że ptaki te nie są wyłącznie figurą retoryczną, lecz rzeczywiście występują w stanie naturalnym na południu Chin, o czym wspomina B. Mazan w studium *Z obrazów Chin i Chińczyków w piśmiennictwie polskim drugiej połowy XIX wieku*. „Chińskie cienie” w „Lalce” Bolesława Prusa, [w:] *pozytywizm i negatywizm. My i wy po stu latach*, red. B. Mazan, Łódź 2005, s. 391.



znaczenia jest barwa upierzenia ptaka (wartościowanie pozytywne) oraz jego związek z morzem, ujmowanym w twórczości Przybyszewskiego jako sfera swobody, nieograniczonej wolności, ontologicznego wyzwolenia.

Miłość Twa była biała i czysta i miękka jak skrzydła mewy polarnej. (Nm 298)

Płakała cicho krwią serca, płakała, jak płacze biała mewa, gdy się z daleka zabłąka i drogi z powrotem znaleźć nie może. (A 414)

Inną popularną w Młodej Polsce zwierzęcą maską był wąż, pod postacią którego ukrywał się zazwyczaj mężczyzna – ujarzmiający partnerkę seksualnie, zniewalający ją opłotem ciała, zadający jej ból, a nawet śmierć (np. *Wąż* Bogusława Adamowicza, *Wąż-luxuria* Marii Grossek-Koryckiej)<sup>115</sup>. U Przybyszewskiego figura węża – oznaczającego żądzę, chuć, lubieżność i erotyczną rozkosz – odnosi się zawsze do kobiety, przy czym nie ulega zatarciu falliczny charakter symbolu. W najprostszym ujęciu ruchy gada służą metaforyzacji postaci *femme fatale*; podkreślają ogarniające ją silne zmysłowe napięcie, którym zaraża mężczyznę. „O, nieraz wytrysły te węże z tuih oczu w spokojne głębie mego serca” – wspomina bohater utworu *Z cyklu Wigilii* (W 179). „Dreszcze czołgają się jak długie, zimne węże przez ciało moje...” – wyznaje Agaj bratu, prosząc jednocześnie o jego pocałunki (Dp 99). Wreszcie sama pożądająca i realizująca swe pożądanie kobieta przypomina gada, którego ruchy są zwinne i posuwiste. Bohater *Androgyne*, tuż przed ujrzeniem ukochanej, ma wrażenie, że ona „skrada się wzdłuż lasu kolumn, co wspierały sufit sali – ślizga się ostrożnie gdyby wąż” (A 389). Po chwili widzi ją w złotych bransoletach przypominających oplecione wokół jej rąk i nóg węże<sup>116</sup>. Identyfikacja wybranki z gadem staje się coraz silniejsza. W rezultacie bohater doświadcza nietypowego doznania seksualnego:

Podszedł do biurka zdziwiony – dwa ogromne kwiaty dyszały jakimś namiętym żarem, jakąś rozkoszną pieśczętą w oplocie brązowego węża.

[...]

Brązowy wąż w jego rękach poczał nabierać życia i prężyć się; a naraz oślizgł mu się wzdłuż piersi, oplótł go lubieżnym, drgającym ciepłem jej ciała, tarł się o niego, znowu go obejmował i ścigał, ścigał stalową obręczą. – Ale nie! – to już nie był wąż, to była ona – czuł, jak się pierścienie jej członków rozluźniały i znowu ścigały w bolesnych uściskach... (A 402–403)

<sup>115</sup> Por. W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, s. 63–64.

<sup>116</sup> Naga postać kobieca opleciona przez węża pojawia się także m.in. na litografii Odilona Redona z 1890 r. czy ilustracjach Williama Blake'a do *Raju utraconego* Miltona; to stosunkowo częsty motyw modernistycznej sztuki.

Kobieta-wąż jest sadystką, zadającą ból swym duszącym, śmiertcionośnym uściskiem. Dokonane przez Przybyszewskiego utożsamienie wynika z faktu, że wąż jest znaną z Biblii postacią szatana, szatan zaś – jak twierdził pisarz – upodobał sobie kobietę. Stąd też płęć piękna posiada cechy biblijnego węża: przewrotność, przebiegłość i umiejętność kuszenia. I podobnie jak wąż hipnotyzuje ofiarę samym spojrzeniem.

Patrzała na niego przymrużonymi oczyma, spoza długich rzęs wybiegały lubieżne węże kuszeń i wabień [...]. (A 407)

U Przybyszewskiego, podobnie jak u innych modernistów, kobietę jako wcielenie zła jednocześnie potępia się i ubóstwia. Doskonale wyraża tę ambiwalencję jedna z czołowych scen *Androgyne* – bohater pragnący ukrzyżowania kochanki, widząc ją rozpiętą na krzyżu, pokornie czołga się do jej stóp i tuli ją w ramionach.

Jako maska męskości w erotycznej symbolice animalistycznej funkcjonował koń. Motyw ten zawdzięczał swoją popularność obrazowi *Szał uniesień*, namalowanemu przez Władysława Podkowińskiego w 1894 r. i przyjętemu w atmosferze skandalu. Przedstawia on nagą kobietę dosiadającą pędzącego karego konia i tulącą się do niego całym ciałem z przymkniętymi w upojeniu oczyma. Jej ramię oplata szyję spienionego rumaka, jej gęste rude włosy splatają się z grzywą zwierzęcia. Płótno emocjonalnie charakteryzował Kazimierz Przerwa-Tetmajer:

Na rozhukanym olbrzymim koniu, na jakiejś apokaliptycznej bestii rzuconej w chaos, w zamęt wichrzących się tumanów chmur i mgławic na wpół leży naga kobieta, oplótlszy koniowi kark ramionami, tuląc się doń twarzą, piersią, korpusem, cisnąc mu konwulsyjnie boki nogami. [...] szalony rumak [...] niesie tę nagą kobietę w dal, w głąb, w bezkres pożądań – w bezkres żądz zmysłowych. Ona płonie – ten rumak szalony to szaleństwo jej pragnień, wulkan jej namiętności lawą zionący i wichrem płomieni, to szal jej krwi, jej wyobraźni, jej ciała<sup>117</sup>.

Młodopolski poeta doskonale odczytał sens uchwyconej na płótnie namiętności. Kobieta, której blade ciało wyraźnie odcina się od umaszczenia zwierzęcia oraz mroku panującego wokół, tylko pozornie jawi się jako słaba ofiara rozszałanych żądz rumaka. W rzeczywistości koń jest wyrazem jej własnych erotycznych pragnień, obrazem jej zmysłowej pasji, w której – jak wspominał Wojciech Gutowski – rozkosz przeplata się z obawą i perwersją<sup>118</sup>. Takie właśnie uczucia wypełniają uniesioną przez spłoszonego konia bohaterkę *Śniegu*.

<sup>117</sup> „Kurier Codzienny” 1894. Cyt za: M. Poprzęcka, *Akt polski*, Warszawa 2006, s. 25.

<sup>118</sup> W. Gutowski, *Miłość śmierci...*, s. 61.

Byłam w śmiertelnym lęku, straciłam przytomność, a równocześnie czułam dziwną rozkosz być niesioną przez to silne, nieokiełznane, harde, piękne zwierzę... (Ś 47)

– wspomina Bronka, odsłaniając temperament, o który nie podejrzewa jej nawet Tadeusz, szukający w żonie wyłącznie ukojenia, pocieszenia, nawiązaności. Podobnie jak Podkowiński, Przybyszewski nawiązał do motywu konia symbolizującego dynamizm życia, gwałtowność pożądania, nieświadome rozbuchanie instynktów<sup>119</sup>. Niebezpieczna przygoda z koniem jest dla Bronki doświadczeniem spontaniczności i intensywności bytu, a więc wyzwoleniem od schematu, w jaki wcisnął ją Tadeusz. Jeszcze wyrażniej sens galopady jako ekwiwalentu zakazanej rozkoszy odsłonił Przybyszewski w scenie nocnej przejażdżki, na którą zakochana Zosia namawia Adama Drzazgę. Szaleńczy pęd po stepie na najdzikszym, nieujeżdżonym ogierze ujawnia siłę namiętności młodej Krywłówny, obłąkańczo pożądającej przyrodniego brata, a jednocześnie jest próbą wyzwolenia od tej namiętności, ucieczką od zmysłowości, z którą nie sposób sobie poradzić, ucieczką od samej siebie. Podobnie jak dla Bronki, tak i dla Zosi niebezpieczne szarże na koniu oznaczają konfrontację z własną nieświadomością, przekroczenie ograniczeń, a jednak wyzwolenie jest zarazem autodestrukcją. Pierwiastek samozatrącenia pisarz wyeksponował także w *Mścicielu* – Iza, rozdarta uczuciowo, „od świtu harcowała na najdzikszym źrebku [...] – zaledwie co ujeżdżonym”, choć „to harcowanie nad urwiskiem – zbyt niebezpieczna igraszka” (Mśc 8). Jest w tym obrazie konnej jazdy element antycypujący samobójczą śmierć bohaterki, w finale dramatu rzucającej się z owego urwiska do morza.

Dynamiczny obraz pędzącego konia, kojarzony z wolnością i swobodą, nie jest u modernistów apoteozą witalności, beztroskiej zmysłowości, lecz środkiem do wyrażenia „najbardziej paradoksalnych i perwersyjnych kompleksów erotycznych”<sup>120</sup>.

Omawiając młodopolską symbolikę animalistyczną, Wojciech Gutowski zauważył, że twórcy epoki często identyfikowali seks, zwierzęcość, zatrącenie tożsamości i dezintegrację „ja”. Doświadczenia orgiastyczne charakteryzowała przy tym obecność różnorodnych istot monstualnych – płazów, gadów, potworów, smoków<sup>121</sup>. Jako przykład takiego rozwiązania badacz podaje opis doznań, jakich doświadcza de la Croix w trakcie praktyk satanistycznych:

Wokół niego kłębiły się potworne płazy, wiły się wokół jego ciała wydęte cielska węzłów – obiegały go wyjąłym szumem ogromnych skrzydeł olbrzymie nietoperze – z mgły, która go naokół otaczała, przeglądały ślepie, ale nie jako narządy zmysłów, ale samoistne

<sup>119</sup> *Koń* [hasło], [w:] J.E. Cirlot, op. cit., s. 193–194.

<sup>120</sup> W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, s. 68.

<sup>121</sup> *Ibidem*, s. 57.

jestestwa na długich, cienkich nóżkach, to znów osaczone w czołgających się brzuchach, tam znów wyzierały z olbrzymich *phallusów* z krwawoczerwonych warg płciowych narządów żeńskich złe, krzyżące, wyjące, bluzgające jadem ślepia – straszliwe gryfy o ostrych dziobach krogulców rzucały się na niego wśród wściekłego wycia tych krwiożerczych ślepiów [...] – smoki, na których ludzkich, kudłatych łbach jarzyło się gromniczne światło, rzygały smrodliwą siarką, dusiły go dymem rozgotowanej smoły, u stóp jego czołgały się do wielkości wielorybów wydęte raki, potworne ropuchy rozdziawiały pyski ryczących wołów. (Ird 142)

W tym specyficznym bestiarium, wykreowanym przez szatańskie moce w celu poddania adepta „próbie chuci”, pojawiają się stwory niesamowite, na poły mityczne, jak gryf i smok, występujące w roli strażników wiedzy i samopoznania, strzegące wrót wtajemniczenia<sup>122</sup>, oraz zwierzęta dołu, kojarzone z siłami zła, ale także rozpasaną zmysłowością i płodnością: węże, raki, ropuchy<sup>123</sup>. Nietoperz, jako zwierzę nocne, również należy do stworzeń nieczystych, związanych z mocami ciemności; uznawany bywa za wcielenie wampirów i czarownic, a nawet szatana (którego przedstawia się niekiedy ze skrzydłami nietoperza). Wszystkie te gady i płazy (chętnie przeciwstawiane w modernizmie ptakom, wartościowanym pozytywnie w kontekście przestrzeni i wolności) kłębią się i wiją, wydzielają smrodliwe zapachy i nieprzyjemne dźwięki. Symbolizują przyziemne motywacje i niskie popędy, odzwierciedlają chaos, zgniliznę, rozkład. Kwintesencją bezładu i dezintegracji jest zaś obraz ożywionych męskich i żeńskich genitaliów, funkcjonujących samoistnie i wyposażonych w „ślepia”, a więc zdolność tzw. złęgo patrzenia. Uosabiają one potęgę chuci, a jednocześnie – poprzez groteskowe ujęcie – są wyrazem lęku przed wszechwładnym Erosem<sup>124</sup>.

Powyzsze analizy pozwalają stwierdzić, że symbolika teriomorficzna w twórczości Przybyszewskiego jest dość uboga i jednolita. Jako wyraz tendencji mizoginicznych epoki odnosi się przede wszystkim do kobiety, jawiącej się mężczyźnie jako emisariuszka bezwzględnej Natury. Odpowiadają jej takie zwierzęta, jak pantera, tygrysica, wąż, rzadziej gazela, gołębi-ca czy mewa. Ów świat fauny – jak cały niemal młodopolski zwierzyńiec – jest ściśle wytworem kultury. Interesująco pisał o tym zjawisku Erazm Kuźma: „zwierzęta na karty tomików weszły nie z łąk, pól, lasów, puszczy, lecz z kart innych tekstów, z obrazów, rzeźb, z ogrodów zoologicznych. Są to zwierzęta intertekstualne i intersemiotyczne”<sup>125</sup>. Figury teriomorficzne to symbole konwencjonalne, rozmyślnie i metaforyczne, wprowadzone w celu

<sup>122</sup> Zob. J.E. Cirlot, op. cit., s. 153, 379; J.C. Cooper, op. cit., s. 252.

<sup>123</sup> Zob. C.J. Cooper, op. cit., s. 225–226, 230–231.

<sup>124</sup> Por. W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, s. 57–58.

<sup>125</sup> E. Kuźma, *Bestiaria młodopolskie*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 170.

wypuklenia popędów kierujących człowiekiem, obrazujące ludzką samotność oraz ztratę wartości duchowych i moralnych w świecie libidalnie zdeterminowanym.

## Libido wobec sfery *sacrum*

Moderniści zanegowali uniwersalny charakter *sacrum*, niezależniac je od wierzeń i praktyk religijnych sterowanych postanowieniami zinstytucjonalizowanego Kościoła. Uznali, że jest ono dostępne w indywidualnym, subiektywnym doświadczeniu wewnętrznym, na które składają się osobiste, intymne emocje i doznania, również te pozaświadome. Z przekonania, że wiara nie jest tożsama z przyjęciem dogmatów i teologiczną doktryną, tajemnica transcendencji wymyka się racjonalizacji a religia wymaga uzgodnienia z kulturą i oczekiwaniami epoki, ukształtował się modernizm katolicki, będący ważnym zjawiskiem światopoglądowym przełomu XIX i XX stulecia<sup>126</sup>. Choć rozwijał się głównie we Francji, Anglii, Niemczech i Włoszech, miał zwolenników także wśród polskich świeckich myślicieli i twórców. Interesowali się nim Marian Zdziechowski, Stanisław Brzozowski, Tadeusz Miciński, Ignacy Radliński, wynoszący doświadczenia metafizyczne nad akademicką scholastykę oraz formy i ceremonialne gesty, w jakich skostniał katolicyzm, opowiadający się subiektywizacją doznań i zachowań religijnych. Postulowana interioryzacja *sacrum* współbrzmiała z typowym dla epoki kultem jednostkowego przeżycia, któremu przypisano wartości poznawcze i kulturotwórcze. Wiązała się z przeświadczeniem, że doświadczenie religijne może się wyrażać w różnych symbolach i mitach, co prowadziło do swoistego synkretyzmu dogmatów i formuł. Chrześcijaństwo – jak zauważył Wojciech Gutowski – utraciło w Młodej Polsce pozycję religii uprzywilejowanej. Najczęściej przeciwstawiano mu tradycję alternatywną, która miała charakter polemiki negatywnej, destrukcyjnej (np. Orient zamiast katolicyzmu, satanizm zamiast chrystologii)<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> Przedstawiciele tego ruchu – wolnego od zinstytucjonalizowania i struktur – dokonali wielokierunkowej krytyki tradycji katolickiej. Zakwestionowali scholastyczne metody apologetyki, domagali się autonomii dla badań teologicznych i stosowania przy analizie Biblii tych samych kryteriów, jakie są przyjęte w naukach historycznych, zarzucali Kościołowi biurokratyczny ustrój i niezdolność do refleksji nad przemianami cywilizacyjnymi oraz kulturalnymi, pokazywali dogmaty jako twierdzenia zmienne historycznie, opowiadali się za emocjonalizacją wiary, głosili, że prawdy religijnej nie sposób wyrazić w dyskursie podporządkowanym intelektowi. Na temat modernizmu katolickiego zob. m.in. T. Lewandowski, *Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim*, [w:] *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993, s. 197–252 oraz monograficzny numer miesięcznika „Znak” z lipca 2002 r. (nr 7).

<sup>127</sup> W. Gutowski, *Wśród szczyfów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994, s. 17–18, 28–29.

Przybyszewski, nie angażujący się bezpośrednio w modernizm katolicki, ale z pewnością z nim obeznany i surowo oceniający tradycję judeo-chrześcijańską, także przeniósł doświadczenie o charakterze religijnym w sferę ludzkiej psychiki. Powszechny kryzys ideowy sprawił, że pisarz zajął się badaniem satanizmu, który – o czym wspominała Gabriela Matuszek – paradoksalnie stał się szansą ocalenia porządku metafizycznego i obrony przed nihilizmem<sup>128</sup>. Przekonanie o istnieniu szatana musi bowiem uwzględniać wiarę w transcendencję. Założenie, że świat jest terenem starcia przeciwstawnych potęg: dobra i zła, pozwoliło, jak pisze badaczka, wytłumaczyć przyczyny zła i uwolnić Boga od odpowiedzialności za wszechobecne na ziemi cierpienie<sup>129</sup>. A właśnie Boga oskarżano, przede wszystkim w pierwszej fazie epoki, o stworzenie świata, którego nieodzownymi elementami są nieszczęście i śmierć, a także ludzki grzech<sup>130</sup>. U Przybyszewskiego to szatan tworzy życie i niszczy je. Dziełem szatana jest także miłość, o której mówi się: „szatańskie, piekielne runo” (Zr 251), „piekło” (Zr 178). Bóg w negatywnym, pesymistycznym kontekście został zestawiony z naturą w pierwszym poemacie pisarza:

[...] ponad zbrodniczą niesumiennością Boga-Natury, co ludzi tworzy na to, by w rozpaczonym oblędzie zawodzili opętany taniec bytu –

ponad tym wszystkim panuje moja wolna, bezpłodna dusza z swym spokojem bezpoczątkowej wieczności. (Rae 94)

Wprowadzona identyfikacja nie jest wyrazem panteizmu, lecz metaforycznym porównaniem siły i metod działania. Natura jest wszechwładna niczym Bóg i – jak Bóg – tworzy ludzi po to, by cierpieli. Wyposaża ich w płęć, ale korzystanie z jej przywilejów opatrzone zostaje mianem grzechu.

Dziedzictwo chrześcijańskie – traktowane polemicznie bądź aprobatywnie – było dla modernistów jednym z ważniejszych punktów odniesienia, a Pismo Święte stało się w końcu XIX w. księgą nadzwyczaj chętnie odczytywaną na nowo w poszukiwaniu nieodkrytych znaczeń. Podejmując motywy i wątki biblijne, młodopolscy artyści dokonywali najczęściej ich transformacji, reinterpretacji i transpozycji<sup>131</sup>. Podnosili je do rangi symboli, już to obrazujących degradację sfery *sacrum*, już to podważających prawdy wiary lub pozwalających doszukiwać się w testamentowych wydarzeniach nieznanym wcześniej (na ogół niekanonicznym) sensów i archetypicznych wzorów. Inspirowane przekazem biblijnym utwory bądź ich fragmenty wyrażały niepokoje „człowieka

<sup>128</sup> G. Matuszek, *Nędza świata bez Boga. O „Dzieciach szatana” Stanisława Przybyszewskiego* [posłowie], [w:] S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, Kraków 1993, s. 176.

<sup>129</sup> Ibidem, s. 176–177.

<sup>130</sup> Zob. m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, *Obraz Boga wśród światopoglądowych przemian Młodej Polski*, [w:] eadem, *Wolność i transcendencja*.

<sup>131</sup> Przykłady tych zabiegów podaje: W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, s. 159 i dalej.

końca wieku”, głównie natury metafizycznej, aksjologicznej i społecznej. Mogły też, poprzez jeden z bardziej śmiałych, ale i popularnych w Młodej Polsce zabiegów łączenia wyobraźni religijnej i erotycznej, wskazywać podobieństwo doświadczeń mistycznego i seksualnego, opisane przez badaczy okresu; obrazować – jak u Przybyszewskiego – natężenie lęków związanych z płciowością i próbę ich zwalczania poprzez uwznioślenie biologii, a w efekcie przewyższenie nieubłaganego determinizmu i nadanie ludzkiemu życiu głębszego, metafizycznego sensu.

Podniesienie erotyki do wymiaru *sacrum* przebiega u młodopolskiego pisarza na kilku poziomach. Po pierwsze, wyraża się w uczynieniu z chuci (popędu, chaosu) zasady istnienia. Po drugie, związane jest z ideą androgynicznego zjednoczenia, którego kochankowie mogą dostąpić poprzez zespolenie cielesne. Te dwie centralne dla „miłosnego” światopoglądu pisarza koncepcje – ontologicznej i kosmicznej jedni – wzmocnione zostały parafrazami słów z Ewangelii według św. Jana („Na początku było Słowo”) i Księgi Rodzaju („I stało się światło”), a także stylizacją biblijną, stosowaną przede wszystkim w nasyconych erotyzmem scenach z poematów prozą. Są one – jak zauważył W. Gutowski – alternatywne wobec tradycji religijnej, ale pozostają z nią w dialogu<sup>132</sup>. Po trzecie wreszcie, sakralizacja Erosa wyraża się w licznych – rozgrywanych na jawie i w wyobraźni bohaterów – scenach o charakterze miłosnym i seksualnym, jak choćby w jednym z rapsodów *Nad morzem*, którego bohater obmywa i całuje „święte rany” na pokrwawionych stopach ukochanej (Nm 328), wyraźnie skojarzonej tu z postacią Chrystusa, obmywającego nogi uczniom i poranionego przez gwoździe od krzyża.

Autor *Synagogi szatana* dokonuje – przede wszystkim w poematach prozą – destrukcji symboli i motywów religijnych. Odrywa je od przyjętej wykładni teologicznej, przenosi w inne konteksty i zaprzecza ich sensom. Przenosząc motyw Ukrzyżowania na grunt relacji erotycznych (*Androgynie*) czy kompilując wizję Sądu Ostatecznego z obrazem orgii potępieńców (*De profundis*) miesza porządki *sacrum* i *profanum*, ukazując w ten sposób chaos rządzący światem i człowiekiem. Nie znaczy to naturalnie, że Przybyszewski neguje sferę świętości, nie wierząc w jej istnienie. Raczej sytuuje ją w wymiarze osobistym, niekanonicznym. Między innymi z tego powodu wykorzystane przez pisarza elementy topiki chrześcijańskiej (jak Gehenna, Golgota, Synaj) rzadko mają samodzielną i pełną wymowę znaczeniową. Niekiedy pojawiają się wyłącznie w celu zbudowania nastroju, sugerowania podniosłości zdarzeń czy wreszcie szokowania funkcjonowaniem w nietypowym kontekście<sup>133</sup>. Temu samemu służą odwołania do

<sup>132</sup> Ibidem, s. 151.

<sup>133</sup> Zob. K. Zabawa, *„Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” – młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999, s. 99.

liturgii, sakramentów i obrzędów chrześcijańskich. Zaliczyć do nich należy przede wszystkim obraz wiejskiego kościółka<sup>134</sup>, wykorzystany już w *Requiem aeternam*. Bohater poematu, człowiek o usposobieniu dekadenta, zmagający się z dziedzictwem „martwej chuci”, podjąwszy samobójczą decyzję, widzi się nagle we wnętrzu wiejskiej świątyni. Wśród blasku gromnic i w oparach kadzidła razem z wiernymi obawiającymi się zarazy<sup>135</sup> wznosi antyfonę „Wybaw nas, Panie”. Uczucie szczęścia i błogostan, w jaki popada, przyjmąwszy komunię świętą, trwa zaledwie chwilę. Przerzywa je Astarte, „apokaliptyczna nierządnicą” wyłaniająca się z „Sodomy nieba” (Rae 90–91). Oksymoroniczne zestawienie, podające w wątpliwość czystość niebios, prowadzi do dobitnego zdewaluowania wartości *sacrum*. Podobnie jak skarga bohatera, który – kuszony przez boginię rozpusty – powtarza ostatnie słowa umierającego na krzyżu Chrystusa: „Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił”. Libido, symbolizowane przez Astarte, zwycięża porządek religijny; pokonanie cielesności nie może się człowiekowi udać.

Tęskniący za ukochaną bohater *Z cyklu Wigilii* mocą wyobraźni i pamięci również przenosi się do kościoła. Porównuje swoje serce do Ciała Pańskiego, które przyjmuje podczas pierwszej komunii. Kochance nadaje zaś rolę kapłana błogosławiącego hostię:

A otóż jestem w kościele. Jestem, małe chłopię, owiany błogą świętością bóstwa, strojny błogim szczęściem, utkany z miękkich jedwabów, w sercu grają anielskie chóry; po raz pierwszy przyjmuję Ciało Pańskie.

A moje serce staje się bóstwem odwiecznym, Ciałem Pańskim, świętą hostią.

– Przyjdź, weź hostią mego serca w twe miękkie ręce, przyjdź! A przybierz się w jedwabny, złotem tkany ornat kapłański, a teraz podnieś twe ręce w górę; ponad czoło wszechbytu podnieś wolno, poważnie, z świętym namaszczeniem twe przeczyste ręce. (W 174)

Pokazaniu kobiety jako istoty niepojętej i świętej służy porównanie jej do monstrancji, przed którą wierni składają pokłon, oraz do niewinnej duszy dziecka, oczyszczonej poprzez chrzest z grzechu pierworodnego.

Tylko on, on jeden istniał, a ona była jakąś świętą, złocistą, olbrzymią monstrancją, wzniesioną niewidzialnymi rękoma z najtajniejszych głębi jego duszy. Ślepl od jej blasku... (Hs I, 73)

...Bo byłaś piękną i czystą i jasną, jak dusza dziecka, w której się święta ofiara chrztu dopełniła. (Nm 288)

<sup>134</sup> Wizja kościółka to *leitmotiv* twórczości Przybyszewskiego, powracający w wielu utworach z różnych okresów. Pisarz inspirował się – jak sam podkreślał – wspomnieniem kościółka w Górze, w okolicach swojej rodzinnej wsi Łojewo.

<sup>135</sup> Przybyszewski zapamiętał z dzieciństwa epidemię cholery, która nawiedziła jego rodzinne strony.



Ambiwalentny stosunek do kobiety znalazł natomiast wyraz w porównaniu jej do upadłego anioła. Z jednej strony został tu wydobyty tkwiący w niej element boskości, z drugiej zaś pisarz położył nacisk na jej diabelskość:

Bo jestem pod taką gwiazdą urodzona, że sama jedyna w przepaść i w piekło utracić cię mogę; a sama jestem jak upadły anioł, któremu dusza się rwie w strzępy za utraconym rajem... (A 432)

Wyzwolenie od kobiety, która tylko pozornie jawi się jako anioł zdolny unnieść mężczyznę ku niebu, w istocie zaś jest nałożnicą szatana, udaje się bohaterowi *Wniebowstąpienia*. Miejsce po niej wypełnia w sercu mężczyzny Duch Święty, zstępujący na ziemię w Zielone Świątki (notabene, jak zbadała M. Podraza-Kwiatkowska, Duch Święty jako osoba Trójcy Świętej pojawia się w młodopolskiej literaturze stosunkowo rzadko<sup>136</sup>). To mistyczne doznanie wyrażone zostało za pomocą obrazowania typowego dla doświadczenia seksualnego:

Czuł, jak jego ciało na całą ziemię się rozpościera, jak coś ze 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. (Wn 149)

Wypełnienie mocą Ducha Świętego przypomina tajemnicę androgynii; jest jednoznaczne z dostąpieniem jedności z boskością i kosmosem. Umożliwia wniebowstąpienie, do którego nie mogła doprowadzić mężczyzny kobieta.

Perwersyjne przeżycia erotyczne, sadystyczne dążenia oraz wyparte treści psychiki znalazły wyraz w inscenizowanych w wyobraźni bohaterów scenach ukrzyżowania partnerów<sup>137</sup>. Pociągały one modernistów, ponieważ wyrażały doświadczenia najbardziej negatywne, niszczące<sup>138</sup>, a jednocześnie fascynujące i pożądane, bo gwarantujące intensywność istnienia. Krzyż nie symbolizuje w nich cierpienia i odkupienia, lecz prezentuje związek erotyzmu z występkiem; ofiarę zastępuje oksymoroniczne doznanie bolesnej rozkoszy. W halucynacyjnej projekcji bohatera *Androgyne*, próbującego dociec, od której kobiety otrzymał bukiet kwiatów, wisząca na krzyżu kochanka wabi i prowokuje (podobnie, co podkreślają badacze, jak na akwaforcie uwielbianego przez Przybyszewskiego Féliciena Ropsa *Kuszenie świętego Antoniego*), drwiąc z mężczyzny niezdolnego do stłumienia libido. W scenie tej, jak zauważył Wojciech Gutowski, chuć zwycięża *caritas* i męski opór<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Obraz Boga...*, s. 102.

<sup>137</sup> Warianty modernistycznego ukrzyżowania omawia W. Gutowski w rozdziale *Motywika pasyjna w świecie młodopolskiej wyobraźni* w książce *Mit – Eros – Sacrum*.

<sup>138</sup> *Ibidem*, s. 190.

<sup>139</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 164.

Ujrzał ją w krzyż rozpiętą na ścianie w całym przepychu jej piękności; ramiona jej owiły miast naramienników złote węże, złote węże oplatały kostki nóg, a biodra opasała złota przepaska, zamknięta na łonie kwieciem lotosu, wysadzonym drogim kamieniem.

Patrzała na niego przymrużonymi oczyma; spoza długich rzęs wybiegały lubieżne węże kuszeń i wabień; kołysała się z rozkoszną pieszczotą na krzyżu [...]. (A 407)

Pisarz kilkakrotnie podkreśla szatańskość kobiety, jej sprzymierzenie z mocami zła. Ukrzyżowana nie tylko nosi bransolety w kształcie węży; nawet jej spojrzenie jest „wężowe”, kuszące i fałszywe zarazem. A jednocześnie nietypowe ozdoby oplatające ramiona i nogi kochanki odsyłają – z racji materii, z której zostały wykonane – do męki Zbawiciela (o czym Przybyszewski zapewne nie wiedział) i w tym sensie są zdublowaniem obrazu ukrzyżowania. Złoty wąż owinięty wokół kobiety, której ciało układa się w kształt krzyża, przywodzi bowiem na myśl podniesionego na kiju miedzianego węży, jakiego Izraelici czcili za moc uzdrawiania<sup>140</sup>, który pod wpływem lektury Nowego Testamentu stał się modelem śmierci krzyżowej Chrystusa. Interpretacja ta staje się tym bardziej dopuszczalna, że we wcześniejszej halucynacji bohatera ożywa wąż z brązu, niczym wstążka oplatający łodygi stojących w wazonie narcyzów. Tutaj brąz zastąpiony został złotem, odpowiedniejszym jako materiał dla ozdób i bardziej działającym na wyobraźnię odbiorcy, a jednocześnie wiązanym z bóstwem.

Obraz kochanki nie jest jednoznaczny. Jeśli węże stawiają ją po stronie szatana, to zakrywający jej łono lotos oznacza czystość i niewinność. (Ale lotos to także atrybut licznych bóstw, np. wyrastający w mitologii indyjskiej z pępka Wisznu symbolizuje rozwój wszechświata, wydobywającego się z centralnego Słońca<sup>141</sup>). Ambiwalentny obraz kobiety przekłada się na ambiwalentne zachowanie mężczyzny. Bohater miota się między rolą kata, sadysty, pragnącego zadawać ból tej, którą pożąda, a niewolnika okazującego ukrzyżowanej czułość<sup>142</sup>.

Na krzyż ją wbić każe, na krzyż, powtarzał z błędnym uśmiechem.

[...]

Pochwycili ją w ramiona, podrzucili na hebanowe drzewo krzyża; kat ujął jej ręce, podtrzymano ją w pasie, rozległ się stukot młota...

Lecz w tej chwili ryknął król z bólu, jak rozszalałe zwierzę.

Zerwał ją z krzyża, tulił jak dziecko w swych ramionach, po szatach jego ściekała krew, całował jej rany [...]. (A 410–411)

<sup>140</sup> Jako karę za nieposłuszeństwo Bóg zesłał na Izraelitów śmiertcionośne węże ogniste, jednak za wstawienictwem Mojżesza kazał sporządzić miedzianego węży i umieścić go na wysokim palu – każdy ukąszony, który na niego spojrział, był zachowany od śmierci (zob. M. Lurker, op. cit., s. 253–254).

<sup>141</sup> Zob. *Lotos* [hasło], [w:] J. Cirlot, op. cit., s. 235–236; *Lotos* [hasło], [w:] W. Kopaliński, op. cit., s. 205–206.

<sup>142</sup> W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, s. 189.

Nieco odmienny charakter ma ukrzyżowanie ukochanej niewolnicy króla, o którym mowa w poemacie *Nad morzem*. W mniejszym stopniu jest ono wynikiem męskich obsesji seksualnych (konfliktu id z superego: miłosnych pragnień z obowiązkami, jakie narzuca rola władcy), a bardziej próbą przebłagania słońca, które przestało ziemię żywić, a zaczęło ją wypalać. Ukrzyżowanie zostaje wymuszone przez lud („Daj nam białą niewolnicę! Na krzyż z nią! Na krzyż! Słońcu w ofierze!” – Nm 303), a król uznaje potrzebę spełnienia żądania poddanych. I chociaż moment zawieszenia na krzyżu zostaje przemilczany, można się domyślać, że ofiara została spełniona. Jej metaforyczną, acz znaczącą zapowiedzią jest widok niewolnicy pokornie wstępującej na taras „z rękoma na krzyż” (Nm 303). Potwierdzeniem ukrzyżowania królewskiej ukochanej – jego animy, drugiego bieguna jego psychiki – jest kara spadająca na lud z ręki władcy: ukrzyżowanie tysięcy poddanych.

Transformacjom uwypuklającym dominację seksualności Przybyszewski poddał także obraz Sądu Ostatecznego. Wpisał się tym samym na długą listę modernistów, którzy włączali w kosmiczny porządek swe dramaty egzystencjalne, by wyeksponować tragizm i absurdalność człowieczej kondycji. Apokalipsa, w zdecydowanej mierze odcięta od treści religijnych, stała się wygodnym medium katastroficznej wyobraźni epoki, wyrażającym przerażenie światem lub – jak w przypadku Przybyszewskiego – ludzkim wnętrzem<sup>143</sup>.

Wizja *dies irae* nawiedza bohatera *De profundis* i nasila się w miarę, jak mężczyzna coraz bardziej pożąda swej siostry. Neurotyczna osobowość projektuje własne lęki, przede wszystkim obawę przed incestem, w obrazach zbliżającego się końca świata. Ich źródłem nie jest – jak wykazano we wcześniejszym podrozdziale – sama biologiczna wspólnota krwi, lecz świadomość silnego tabu kazirodztwa w kulturze, a w jeszcze większej mierze wewnętrzny nakaz wierności żonie. Zarazem chaos, gwałtowność i konwulsyjność Sądu Ostatecznego odpowiada intensywności uczucia między rodzeństwem, które rozpoznaje siebie wśród potępieńców. Pochodowi nie towarzyszy atmosfera skruchy i żalu za grzechy. Ludzkość śpiewa co prawda po łacinie antyfonę „Do Ciebie wzdychamy, wygnańcy, synowie Ewy. Jęcząc i płacząc na tym łez padole”, jednak zamiast błagania o litość jest wściekłość, pragnienie zemsty, potrzeba niszczenia i kopulacji, jak podczas słynnego Kasprowiczowskiego *Dies irae*. I jak w arcydziele katastroficznej hymniki, ludzkość podnosi bunt przeciwko niebu, oskarżając Boga (a może raczej apokaliptycznego Sędziego, którym w utworze Przybyszewskiego jest

<sup>143</sup> Młodopolskie wersje apokalipsy omówili: H. Filipkowska, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner i Z. Żabicki, Wrocław 1972, W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2002, Dariusz Trześniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.

Chrystus) o to, że karze swe dzieci, z natury zrodzone jako grzeszne<sup>144</sup>. Co więcej, dramatyczny krzyk „Zbrodniarzu! Za co nas karzesz, zbrodniarzu?” w oryginale niemieckim wydobywa się z ust Agaj, występującej jako reprezentantka wszystkich cierpiących, zrozpaczonych, ogarniętych wewnętrznym chaosem i sądzonych za „winy niezawinione”, zaprojektowane przez Boga, który dopuścił istnienie zła<sup>145</sup>.

Kolejne odsłony wizji końca świata przeplatają się w wyobraźni bohatera z obrazami pieszczot, jakie wymienia z siostrą. Gdy tłum skanduje przeciwko Bogu, on:

[...] w niewypowiedzianej trwodze rzucił się na nią – ciało jej pienieło się, zębami szarpała skórę na jego szyi, wgrzyzła się palcami w jego pierś. Ale był silniejszym. Żelaznym opłotem pokonał jej szak: dziki orkan burzy złamał się w długim, rzeźącym jęku. (Dp 49)

Halucynacja, jakiej doświadcza bohater pod wpływem sugestii zawartej w liście od żony i jeszcze przed pierwszym spotkaniem z Agaj, następującym po latach, powraca w końcowych partiach utworu. Mężczyzna znowu jest sam i – jak poprzednio – czyta list od połowicy. Tym razem ma już sposób na połączenie z siostrą – jest nim samobójstwo, oznaczające scalenie w żywiole wody. Jak wcześniej, pochod potępionych przypomina bezpostać masę „w strasznej, konwulsyjnej kopulacji” (Dp 104). Uprawiające wyuzdaną miłość pary wirują wokół kobiety w szkarłatnym płaszczu, symbolizującej rozpustę i nieopanowaną chuć. Narrator następująco relacjonuje wrażenia bohatera:

Słyszał zwierzęce rzenie, jęki bolesnej męki rozrodczej; widział twarze upojone do szalu ekstazą nieludzkich pragnień; widział ciała przeżarte jadem, pokryte wstrętnymi wrzodami; a w dole, gdzieś w dole ujrzał siebie samego, z krwawiącymi się, potrzaskanymi skroniami, z zaciśniętymi pięściami, wijącego się w przedśmiernej agonii. (Dp 104)

Wizja ta szybko znajduje dopełnienie w samobójczym geście bohatera.

Wątki biblijne w najszerszym zakresie wykorzystał Przybyszewski w powieściowym cyklu *Dzieci nędzy*. Losy i obsesje bohaterów zyskują tu analogię do dziejów postaci staro- i nowotestamentowych. Niewolnikiem i twórcą

<sup>144</sup> Łączące się z przejętym po romantykach problemem teodycei pytanie *unde malum?* modernisci rozstrzygali bezwzględnie, obarczając winą Boga. Natomiast przypisanie przez Przybyszewskiego roli Sędziego Chrystusowi jest zabiegiem w Młodej Polsce wyjątkowym. Na przykład w *Hymnach* Kasprowicza karzący i głuchy na ludzkie wezwania Bóg-Sędzia jest wyraźnie oddzielony od postaci Chrystusa przypatrującego się człowieczej boleści (więcej nt. tego problemu zob. H. Filipkowska, op. cit. oraz D. Trześniowski, op. cit.).

<sup>145</sup> Na tę ważną semantyczną różnicę między wersją niemiecką utworu a jej autorskim przekładem na język polski zwróciła uwagę Krystyna Kralkowska-Gątkowska (K. Kralkowska-Gątkowska, *Zagadki „De profundis” Stanisława Przybyszewskiego*, s. 157).

tych odniesień, wynikających z głębokiej potrzeby ucieczki w życie duchowe od niezrealizowanej miłości, jest przede wszystkim Jan Krywło, mianowany przez swego brata Gustawa, fanatyka ogarniętego religijną manią o źródłach buddyjskich, wybawcą i odkupicielem win, jakie spadły na rodzeństwo Krywłów w wyniku amoralnych postępów rodzica. Bohater poddaje się sugestiom i w rezultacie widzi siebie jako coraz to nową biblijną postać, co świadczy o chwiejności i dezintegracji jego tożsamości. Najpierw przeistacza się w pretorianina – Tytusa Salustiusza – który sprzeniewierza się rozkazowi pojmania Syna Bożego, ulegając namowom żony Poncjusza Piłata, Cecylii Metelli<sup>146</sup>, pragnącej ocalić Chrystusa od męczeńskiej śmierci. Jego decyzja ma podwójne dno i wiąże się z podwójnym rozpoznaniem: ukochanej Jadwigi w Metelli i siebie samego w Jezusie. Pełne miłości spojrzenie, jakim Jadwiga-Cecylia obdarza Jana-Chrystusa, sprawia, że Krywło-Salustiusz nie jest w stanie niczego kobiecie odmówić. Odnajduje Zbawiciela i nakłania go do ucieczki, proponując mu własne przebranie. Chrystus nie może jednak przystać na podobny układ, a i Tytusa przerasta rola odkupiciela, podjęta wszak nie dobrowolnie, lecz na prośbę kobiety. Chwila wahania wystarczy, by dostęp do Jezusa uzyskał Judasz, pocałunkiem wydający Mesjasza rzymskiej straży. Wtedy okazuje się, że Iskariota to także Jan, zazdrosny o uczucie ukochanej i troskę, jaką darzy ona Syna Bożego. Wydanie żydowskiego króla odbywa się więc na podłożu rywalizacji.

W kolejnej obłąkańczej wizji Jana zmienia się obiekt owej zazdrości. Staje się nim, zamiast małżonki prokuratora Judei, Maria Magdalena namaszcza-jąca stopy Chrystusa wonnymi olejkami.

[...] moja dusza skreśliła się w strasznym skurczu bólu, gdym widział, jak złotym jedwabiem twych włosów ocierałaś jego nogi, jak usta twe gorącymi całunkami spoczywały na miejscu, przez które niezadługo rdzawe, długie, jak palec grube gwoździe przedrzeć się miały, przez te wąskie, piękne, białe stopy Boga!

[...]

Teraz przyłgnęłaś całym obliczem do jego stóp, owinęłaś nogi jego wężami twych złotych splotów – tyś zapomniała, że on Bogiem, że on ciebie nie widzi – jak łasy kot pieścisz jego stopy i całujesz – w obie ręce ujęłaś jego białe, piękne stopy – nie czyń tego, Magdalo, nie czyń, pierś twa naga się wzdęła – pręży się twoje ciało – dreszcz przebiegł przez twój grzbiet, ściągnęły się mięśnie twych bioder – zaprzestań! Magdalo – zaprzestań! (Dn I, 122–123)

Maria Magdalena pożąda Jezusa jak kobieta pożąda mężczyzny. Jej obraz nakłada się w wyobraźni Jana na wizerunek Jadwigi i drażni nerwy bohatera. Zdrada, jakiej dopuszcza się on w jednym ze swoich wcieleń wobec Mesjasza, prowadzi na zasadzie analogii do kolejnej metamorfozy: w bratobójcę

<sup>146</sup> Cecylia Metella (2. połowa I w. p.n.e.) była w rzeczywistości żoną rzymskiego wodza Marka Krassusa. Imię żony Piłata nie pojawia się w Piśmie Świętym; późniejsza tradycja nadała jej imiona Klaudia Prokula.

Kaina. Podstawą owej inkorporacji także jest miłość do Jadwigi – własnej bratowej. W myślach Jan tak zwraca się do jej męża, a swego brata Zdzisława, sugerując androgyniczną jedność z ukochaną:

Wybacz mi, jam umiłował oblubienicę twoją – przecz-że nie będziesz gwałcił jej twoją miłością, kiedy skrzydła jej tęsknoty wokół mnie biją, a nasze ręce, co się tysiącokrotnie gubiły, błędziły, znowu się odnalazły, jak nam było od początku przeznaczone.

[...]

I ja, Kain, zabiłem Abła. (Dn I, 112)

Jan nie posuwa się do morderstwa, jednak widzi w Zdzisławie przeszkodę na drodze do szczęścia i to wystarczy, by silnie odczuł ciężące na sobie kainowe piętno. Nawet po śmierci niewygodnego brata i męża kochająca się para nie ma szansy na udany związek – blokują go nieszczęsne rodzinne więzy, ciężące przede wszystkim na psychice Jadwigi. Jan, ostatecznie odrzucony przez ukochaną, popełnia więc samobójstwo, topiąc się w nurtach Sekwany. W ostatnich chwilach życia zaczyna zdawać sobie sprawę z zatury własnego „ja”, do której doprowadziła identyfikacja z wieloma sprzecznymi postaciami<sup>147</sup>:

[...] coraz głośniej w nim dziwnie spreczne myśli krzyczały i wzajem się kłóciły – i coraz silniej uczuwał już nie rozdwojenie w sobie, ale jakby się na setki części był rozłupał.

Jakby dźwigał na swym karku tysiące głów, z których każda innymi myślami myślała, innym życiem żyła. (Dn I, 208)

W drugiej części dylogii Przybyszewski powtórzył schemat rodzinnego trójkąta miłosnego: kochającego Jadwigę Adama darzy młodzieńczym uczuciem jego przyrodnia siostra Zosia, najmłodsza z rodu Krywłów. Dojrzewająca fizycznie i emocjonalnie panna nie potrafi poradzić sobie z ciężarem chorej namiętności. Zaczyna nienawidzić niegdyś uwielbianej bratowej i nie daje wiary zapewnieniom Drzazgi, jednego z wielu bękartów starego Krywły, o łączącym ich pokrewieństwie. Ujścia dla niezrealizowanej pasji szuka m.in. w nocnej galopadzie na dzikim, nieujeżdżonym ogierze, w której jako opiekun towarzyszy jej Adam, spełniający we dworze funkcje gospodarskie. Dla obojga jeźdźców szalony pęd jest symboliczną ucieczką przed własnym „ja”, przed nieujarzmionymi emocjami, „bo straszna burza w nich się rozpełtała, ta, która wszystko niszczy i szatańskim strychnulcem wszelkie istnienie z niczem zrównywa” (Dn II, 125). Lęki owocują wizjami,

<sup>147</sup> W. Gutowski podsumowująco stwierdza, że klęska zbawczego dzieła Jana to efekt sprzeczności: Jan „chcąc wyzwolić rodzinę spod władzy niszczącego fatum, wyrwać ją z kołowrotu zła, traktuje zarazem swą misję – niczym w scenariuszu freudowskim – jako kamuflaż własnych pragnień seksualnych”. W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 120.

jakie tworzy opętany obsesjami umysł. W wyobraźni Drzazgi przemierzany właśnie step przemienia się w scenę katastroficznego spektaklu.

Ozwał się ryk trąb, a powietrze zadrżało, jak gdyby wszechświat cały wił się w konwulsjach.

Zatrąbił pierwszy z apokaliptycznych aniołów: a stał się grad i ogień zmieszany z krwią...

Zatrąbił wtóry, a wszelka trawa na dzikim stepie w ogniu stanęła [...]

I zatrąbił trzeci anioł i spadła z nieba gwiazda wielka gorejąca, jako pochodnia, i widział i słyszał jednego anioła, mówiącego głosem wielkim: biada, biada mieszkającym na tej ziemi – biada domowi, dla którego głos trąb ostatnich zagrzmi. (Dn II, 126–127)

Urojenia Adama przebiegają zgodnie ze scenariuszem wzorowanym na Apokalipsie św. Jana. Bohaterami tego „prywatnego” końca świata – rozgrywanego wśród ryku trąb, trzęsienia ziemi, zaciemnienia słońca, pokrycia się księżycą krwią i spadających gwiazd<sup>148</sup> – są członkowie naznaczonego nienawiścią, grzechem, szaleństwem i degeneracją rodu Krywłów. Straszliwy sąd obejmuje na początek zalanego krwią starego Krywłę, za którym gonią Sumienie, Zgroza i Przerażenie. „[...] będziesz męczony w ogniu i siarce przed obliczem tych, których spłodziłeś na trud i mękę i przekleństwo” – grozi mu anioł (Dn II, 128). W infernalnej przestrzeni pojawia się następnie Salomea – „wielka wszetecznicą” dosiadająca „szkarłatno-czerwonej bestii rozpusty”. I jak w Janowym Objawieniu nowe, święte Jeruzalem, będące symbolem odnowy świata po zagładzie, wzniesione jest na fundamentach z dwunastu rodzajów kamieni szlachetnych<sup>149</sup>, podobnie w projekcji Adama Sala ozdobiona jest klejnotami nieczystości i wszeteczeństwa.

A ozdobiona była jaspisem chuci, szafirem kuszenia, szmaragdem zdrady, chalcedonem niestałości.

I ozdobiona była sardoniksem opętania, sardiuszem szału płciowego, chryzolitem przesyty, berylem zimnego okrucieństwa, topazami wyuzdanych a bezpłodnych rozkoszy, ametystami obmierzłego wstrętu, hiacyntami czystych pragnień i onyksami rozpacznych upadków. (Dn II, 129–130)

Zbigniew waży losy przeznaczonych śmierci, Gustaw proroczym głosem zwiastuje karę, jaka dosięgnie splamiony nieprawościami dom Krywłów, Zdzisław, siedzący pod krzyżem na rozstajnej drodze, przestrzega przed powrotem do Dzierżan. Jako Zwycięzcę na białym koniu, unoszącego w dal Jadwigę, widzi Drzazga Jana. Jednak przyrodni brat nie ma mocy ocalenia kogokolwiek, jest tylko „kiepskim Chrystusem”, czego dowiodły jego wcieleniowe wizje

<sup>148</sup> O takich kataklizmach, zwiastujących dzień gniewu Bożego, jest mowa, gdy Baranek otwiera pieczęcie (Ap 6, 12–13).

<sup>149</sup> W Apokalipie św. Jana dwunastka jest liczbą dopełnienia.

opisane w pierwszej części dylogii. Kochająca się para wpada więc w przepaść i wtedy Adam uświadamia sobie, że niewiasta, o którą rywalizowali trzej bracia Krywło, była dla przeklętego rodu ratunkiem i pocieszeniem, „przybytkiem Bożym, w którym splamieni wszelką zbrodnią i wszeteczeństwem oczyścić się zapragnęli” (Dn II, 134). Siła zła okazuje się jednak niepokonana. Jadwiga, ostoja dobra, łagodności i życzliwości, jedyna postać tego dusznego dramatu, która przybyła z zewnątrz i którą każde z rodzeństwa chciało uczynić odskocznia do lepszego życia, pada ofiarą atmosfery zbrodni i obłądu. Nawet miłość, którą ją obdarzano, niszczy ją, wysysa z niej siły życiowe. Ta tragiczna prawda unaocznia się Drzazdze w następującym obrazie:

Cały przeklęty ród Krywłów ćwiartował białą postać Jadwigi.

Rzucił się Adam Jadwidze na ratunek, ale za późno. Groby się rozstały, cementarna ziemia schłonęła ród Krywłów, z których każdy miał na czole pieczęć przekleństwa, zbrodni, obłądu, potępienia – a setki rąk wciągnęło przemocą Jadwigę za sobą.

[...] tylko jeszcze Zosia tańczyła w opętanym szale na grobach... (Dn II, 137)

Te katastroficzne wizje zapowiadają śmierć Jadwigi z ręki zazdrosnej, histerycznej Zosi (upostaciowania piekielnego ducha rodu) oraz unicestwienie szlacheckiej posiadłości, którą ostatecznie Adam podpali. Ogień trawiący majątek Krywłów niszczy co prawda siedlisko zła i cierpienia, nie ma chyba jednak mocy oczyszczającej.

Silne emocje połączone z przymusem autoanalizy pozwalają bohaterom Przybyszewskiego odkryć własne *mare tenebrarum*, ale też zmuszają do zmierzenia się z popędami, których realizacji domaga się natura, a które represjonuje kultura. Efektem tych egzystencjalno-erotycznych rozterek są neurozy i halucynacje. Pojawiające się w nich obrazy Sądu Ostatecznego, ukrzyżowania czy modlitewnej zadumy stanowią wyraz wyparcia nieakceptowanych społecznie potrzeb seksualnych i służą to uwzniośleniu, to znów degradacji życia uczuciowego i płciowego człowieka. Wykorzystane przez autora symbole i motywy nie odsyłają do czystych przeżyć religijnych, ale wyrażają potrzebę włączenia transcendencji w ziemskie bytowanie.

## Symbolika żywiołów

Żywioły – zwłaszcza ognia i wody – były w Młodej Polsce częstym elementem topiki miłosnej. Odnosiły się zarówno do uczucia idealistycznego, jak i niszczącego. Miały podobnie ambiwalentne znaczenie: ogień palił, ale i oczyszczał, woda symbolizowała rozkład, odrodzenie i oczyszczenie.



Żywioły są w twórczości Przybyszewskiego istotnym elementem obrazowania kosmicznego, ściśle powiązanego z doświadczeniem cielesności. Ciało ulega metamorfozie pod wpływem żywiołów.

Och, ponieś [...]

Gdzieś w bezatmosferyczne światy, gdzie kształty moje stopnieją jak młody śnieg na południowym słońcu, gdzie się z wszechświatem zleję i jak lejąca się lawa meteora w kosmiczny ocean spłynę. (Rae 81)

Światło wlewa się do mego gardła, światło przepala moje ciało, chłonę światło, duszę się od niego – stapiam się z nim. (W 173)

Dwa krwawe światła na morzu. Dwa krwawe słońca, w których dwie wieczności się stopiły – to Twoje oczy... (Nm 287)

Widziałem Cię, jak dumiałaś nad brzegiem morza, rozwiana w cichych pieśniach fal [...]. (Nm 315)

Przeistaczanie w żywioł, stapienie się z nim oznacza dezintegrację osobowego „ja”, zawiera zatem element destrukcji i autodestrukcji. Niemniej mimo dramatycznego przebiegu (przepalanie ciała, duszenie się) przemiany te mają charakter pozytywny: przenoszą jednostkę na inny poziom ontologiczny, włączają ją w nieskończony rytm życia, czynią elementem wiecznego Kosmosu, nadają jej istnieniu metafizyczny sens.

Barierę między energią kosmiczną a człowiekiem znosi przede wszystkim zagęszczona symbolika *Nad morzem*. Kluczowe dla utworu znaczenia konstituują się w zestawieniu żywiołu wody, reprezentowanej przez obrazy morza, z żywiołem ognia, wprowadzonego za pomocą semantyki solarnej. Bohater poematu, potężny król, to syn i wyznawca słońca, o którym mówi: „kolebka moja, matka moja, moje święte łono” (Nm 290). Cała moc władcy wynika z uprzywilejowanej pozycji ulubieńca słońca, które – traktowane nie tylko jako żywioł, ale i bóstwo<sup>150</sup> – „bezgraniczne szczęście i bogactwa bez miary sypało szczerą dłońią na syna swego” (Nm 290), czyniąc mu poddaną naturę i gwarantując panowanie nad wszelkimi obszarami, gdzie docierały jego promienie. Poza wpływami króla pozostaje zatem „kraj cieni i mroku” (Nm 291), skąd pochodzi przywieziona jako łup księżniczka. Dualizm światło – mrok jest dość czytelny i ugruntowany w tradycji. Słońce to w utworze odpowiednik duchowej jasności, dyscypliny, moralności, porządku społecznego, intelektu; wyraz tego, co dostępne ludzkiemu poznaniu, możliwe do ogarnięcia przez świadomość. Kraina cienia oznacza ukryte podziemia duszy, sferę nieświadomego; to druga strona osobowości,

<sup>150</sup> Kult boga Słońca rozwinął się przede wszystkim w Egipcie (Słońce jako Ra czy prawie oko Horusa było bogiem najważniejszym), Azji Zachodniej, Meksyku i Peru.

*alter ego*<sup>151</sup>, wobec czego staje się jasne, że ukochana niewolnica stanowi część duszy bohatera, jego animę.

Mroczna, głębinowa strefa psychiki intryguje, ponieważ odsłania nowy wymiar bytu, król pragnie więc za wszelką cenę uchronić dziewczę przed zagrażającym jej blaskiem słońca. „Kochałem Cię – Ciebie jedyną – i w strasznej trwodze czuwałem nad Tobą, by mi Cię słońce nie zabiło” – wspomina (Nm 294). Sprowadza do podziemnych komnat drogocenne kamienie, które sztucznym, odbitym światłem przypominają ukochanej jej kraj. Buduje dla niej nowy świat z dwunastu rodzajów klejnotów na wzór niebiańskiej Jeruzalem z wizji św. Jana, w której także element mineralny przeważa nad rajska przyrodą. Kochanka żąda jednak większego wyrzeczenia – na jej prośbę władca przeklina patrolujący mu żywioł, chroniąc się z ukochaną w wybitym kosztownościami „ciemnym grobie pałacu” (Nm 299). W akcie zemsty słońce zsyła na jego państwo mór i głód.

Wypalało zboże na polach, suszyło rzeki i jeziora, bujne pastwiska czerwieniały spalone gdyby jedna zgangrenowana rana, ciało ludu [...] odpadło, strawione ogniem, w ropiejących się ochłapach od kości [...]. (Nm 301)

Krwawe solarne bóstwo domaga się ofiary w celu przebłagania<sup>152</sup>. Niewolnica musi zostać umęczona, by ziemia zaczęła wydawać owoce, a władca porzucił rolę dekadenta i „realizował się w czynie”<sup>153</sup>. Księżniczka wychodzi więc na nasłoneczniony taras, by poświęcić swe życie. „[...] stała się tak białą, że się w słońcu rozpląwać zdawała [...]: U nóg mych padła bez życia” – relacjonuje król (Nm 304).

Chociaż zarówno jasność, jak i mrok mają konotacje transcendentne, są przeciwieństwami, których nie sposób uzgodnić. Miłość nie realizuje się wyłącznie ani w pod-, ani w świadomości. Świadomość i nieświadomość, kobiecość i męskość, czyn i medytacja to aspekty trudne do pogodzenia, a ich sprzeczne znaczenia uniemożliwiają uczuciowe spełnienie.

Próba miłosnej syntezy zostaje podjęta w kolejnych rapsodach poematu. Zmienia się tylko medium – tym razem jest to morze. Nierozzerwalny związek kobiety i żywiołu podkreślony został metaforycznie w zainscenizowanym w wyobraźni mężczyzny rytuale zaślubin:

<sup>151</sup> Zob. *Cień* [hasło], [w:] J.E. Cirlot, op. cit., s. 98–99.

<sup>152</sup> Na zabójczy aspekt słońca zwrócił uwagę Eliade: „Słońce pociąga za sobą, »wysysa« dusze żyjących z taką samą łatwością, z jaką w charakterze przewodnika prowadzi dusze zmarłych poprzez »słoneczne wrota« na Zachód” (M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 47).

<sup>153</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 250.

[...] z wolna rozkwita wokół Ciebie w skrami tryszczącym przepychu ślubny pierścień morza<sup>154</sup>.

Kołysze się u Twych stóp, odczepia się od wód, owija Cię, wznosi się kręgiem w górę, wplata się w Twe włosy i jakby diadem, ukuty ze światła księżycy i promieni gwiazd, owieńcza Twe czoło. (Nm 317–318)

Fakt, że przez zaślubiny z Oblubieńcem-morzem kobieta staje się częścią natury, jeszcze bardziej zbliża do niej narratora-bohatera. Mężczyzna odkrywa, że jest synem morza, zaś jego dusza „toć to morze samo” (Nm 327).

Teraz dopiero pojąłem, że od samego początku było we mnie i ze mną, krew mojej krwi, moje dziecko, siostra i oblubienica moja:

Morze!

I nikt tak go nie kochał, jak ja je kochałem. (Nm 324)

*Mare tenebrarum* zostało połączone z elementem kosmicznym. Indywidualność roztapia się w żywiole, a relacje osobowe (kobieta – mężczyzna) zastępuje wspólnota materii. Miłość bohatera i jego wybranki wzbudza jednak zazdrość morza, stłumioną dopiero ofiarą kobiety, która po raz kolejny oddaje swe życie żywiołowi. Uczucie nie jest mimo to niespełnione. Rzucając się w fale, oblubienica łączy się bowiem z ukochanym, który rozpoznał w morzu własną duszę. Pograżenie w odmętach znamionuje powrót do preegzystencjalnej jedności ze względu na odrodzieńczy aspekt wody. Serce kobiety okazuje się jednocześnie sercem morza, zdolnym poruszyć jeszcze jeden żywioł – ziemię:

I serce rosło – rosło, jednym zamachem rozerwało gęstą noc i gdyby piorun wpadło do morza.

A teraz puka cała ziemia – drży – trzęsie się. Coraz głębiej wwierca się serce w jej ciemne wnętrze i oto rozwiera się dno morskie i wszystkie krew ziemi, wszystkie rzeki, jeziora i oceany spływają do serca ziemi. (Nm 330)

Po ziemi przychodzi pora na powietrze. Androgyniczna miłość znajduje wyraz w obrazie wzlatającego morza, unoszącego bohatera w przestworza.

<sup>154</sup> Określenie „ślubny pierścień morza” jest peryfrazą zwrotu z dzieła Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra*, którego fragment ukazał się w „Życiu” w 1899 r., najprawdopodobniej – jak twierdzi Bożena Wojnowska – w tłumaczeniu samego Przybyszewskiego. Fragment ten brzmi następująco: „O, jakże bym mógł nie pożądać wieczności i ślubnego pierścienia nad pierścienie, powrotu pierścienia. Nigdy jeszcze nie spotkał kobiety, z którą bym dzieci mieć pragnął, chyba tę ukochaną, albowiem ciebie kocham, wieczności” (F. Nietzsche, *Siedem pieczęci (Albo pieśń o tak i amen)*, „Życie” 1899, z. 1. Cyt. za: B. Wojnowska, „*Nad morzem*” Stanisława Przybyszewskiego. *Mistyka i płęć*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 120).

Za sprawą transformacji łodzi w ptaka mężczyzna odrywa się od „dna” (czyli ziemi) i wzbija ku niebiosom, ku tajemnicy<sup>155</sup>. Ten lot mocy – wywołany transfiguracją świadomości – jest doświadczeniem wolności, przekroczeniem granic poznania oraz barier cielesności, wyzwoleniem od substancjalnego ciężaru. Jest przekroczeniem przeciwieństw (kobiecości i męskości, ziemi i nieba, materii i idei, świata ludzkiego i świata boskiego), zniesieniem dwoistości właściwej kondycji ludzkiej, w celu zaznania rzeczywistości absolutnej<sup>156</sup>. Stanowi najpełniejszą i najbardziej interesującą w twórczości Przybyszewskiego próbę syntezy pierwiastka męskiego i żeńskiego z elementem kosmicznym, transcendentnym. Jedność Ja-Ty-Żywioł sugeruje pogodzenie człowieka ze światem, syntezę seksualności i metafizyki<sup>157</sup>. Lot, będący przekroczeniem barier egzystencji, miłosnym zjednoczeniem dusz oraz ontologiczną unią z wszechnaturą, pojawia się także w *Odwiecznej baśni*. Wspomina o nim Sonka w rozmowie z Królem:

[...] dusza twa skrzydła rozpostrze od jednego krańca nieba do drugiego, a ja na nich płynę [...] w niezemskim zachwycie i upojeniu, wzbijam się z tobą ponad szczyty ziemi, ponad obłoki, i płynę, i płynę, i oczy wlepiam w przeciwległe brzegi, i chłonę piękno tego innego, wiekuistego Bytu. [...] A gdy tak wzbijam się wraz z tobą wyżej i wyżej, tak że mogłabym, zda się, gwiazdy z nieba strącać i rzucać je w ciemności, by w nich się w słońce jedno stopiły, wtedy czuję takie rozkosze wniebowzięcia i takie niezemskie wyzwolenie, i tak ogarniam wszystkie światy i słońca, że wobec tego to królestwo nasze wydaje mi się tak małym, tak nikłym, że ogromem przy nim jest ten pyłek złota, jakim ma szata obsypała... (Ob 55–56)

Walor jednoczenia przypisuje morzu rodzeństwo z *De profundis*. Agaj snuje przed bratem wizję połączenia niemożliwego w świecie oficjalnej kultury, piętnującej relacje kazirodcze: „– Patrz! Widzisz morze? Och, jakby było słodko i dobrze leżeć w twoim objęciu na jego dnie” (Dp 101). W odpowiedzi na jej słowa bohater decyduje się stopić z żywiołem utożsamionym z siostrą, która „sama stała się morzem” (Dp 104), i popełnia samobójstwo. Wyskakuje przez okno, z którego rozciąga się widok na morze, ale jego ciało nie dotyka wody. „Runął w dół” (Dp 105) – zamyka utwór narrator, obwieszczając klęskę postaci. Morze ma tutaj charakter regresywny, jest

<sup>155</sup> Motyw ulatywania i transformacji kojarzy się z wyobrażeniami duszy opuszczającej ciało. W owych obrazach dusza często posiada skrzydła i upodabnia się do ptaka. W kulturach szamańskich kapłani za życia mogą zmieniać się w ptaka podczas magicznego lotu do innych światów.

<sup>156</sup> Zob. M. Eliade, *Obrazy i symbole: szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 95–96.

<sup>157</sup> Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 260. Interpretacja poematu dokonana przez badacza jest ważnym punktem odniesienia dla wszystkich kolejnych odczytań utworu.

chaosem; pochłania, ale nie jednoczy. Od początku trudno zresztą mówić o mistycznej syntezie, skoro uczucie rodzeństwa przebiega konwulsyjnie, w scenerii katastroficzno-orgiastycznych wizji.

W obu poematach to morze, jako element przejściowy i pośredniczący między sferą form (ziemia, element stały) a bezkształtnością (powietrze, gaz), ma być pierwiastkiem jednoczącym kochanków (woda rozmywa kształty, pozbawia jednostkowej tożsamości). Jednak Słońce, jako symbol nieskończoności<sup>158</sup>, także towarzyszy opisom powrotu do pierwotnej Dwój-Jedni, tj. połączenia zagubionych przed wiekami połówek – męskiej i żeńskiej. Jest ono przede wszystkim motywem przewodnim oraz istotnym elementem semantycznym *Odwiecznej baśni*, dramatu historycznego, którego akcja rozgrywa się „w zaraniu dziejów” (Ob 15). Funkcjonuje ono jako synonim czystych, pierwotnych wartości, takich jak piękno, dobro, prawda i oczywiście miłość (także w znaczeniu *agape*), i usytuowane jest w manichejskiej opozycji do ciemności, oznaczającej zło, fałsz i marność rzeczywistości ziemskiej. Reprezentantami nieskażonego świata *praidei* (harmonii i pełni) są miłujący się Sonka i Król, którzy – jak Prometeusz – pragną nieść ludziom ogień i światłość:

Nasze dusze królują w chwale ognia pierwotnego, z którego się wszystkie inne wyłoniły – ale tamte odbiegły w ciemnie, gdzie blask swój straciły, gdzie tarzają się w błocie, zapomniały o swej piękności – a my je z powrotem do ich ojczyzny sprowadzić mamy – w ogniu oczyścić i stopić... (Ob 57–58)

Siłę do czynu daje obojgu miłość, która jest światłem i ogniem.

Jam silniejszy teraz, bo twoja miłość płonie mi światłem jaśniejszym jak wszystkie sońca, bo miłość ku tobie takim ogniem w krwi mi kipi, że nie znam żadnych trudów, których bym unieść nie zdołał, żadnych przeszkód, których bym usunąć nie był w stanie. Ciemna noc była we mnie, tyś mnie wyrwała z jej odmetów na niebosięgłe wyże, z których słoneczne oblicze Boga oglądać mogłem (Ob 54)

– deklaruje Król. Miłość nie zbawi jednak świata. Więcej – żeby ją uratować, przyjdzie bohaterom od świata uciec.

W kontekście tych rozważań warto jeszcze raz zwrócić uwagę na cytowany już w rozprawie fragment *Androgyne*:

Tak!

On i ona mieli powrócić do wspólnego łona, by zlać się w to jedno ognisko, w to jedno święte słońce.

<sup>158</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słońce* [hasło], [w:] idem, op. cit., s. 387.

Tam się dokona cud; wielki, niezmierny cud:  
 będzie jednym i niepodzielnym,  
 będzie Bogiem wszechjedynym [...] –  
 odsłonią mu się niepojęte tajemnice, rozwiążą się wszystkie cele i przyczyny bytu [...].  
 (A 459–460)

Przybyszewski po raz kolejny – na wzór wielu pierwotnych religii – powiązał słońce z obrazem boga. Co więcej – wszelkim emanacjom światłości przypisał boskie pochodzenie. Z tego powodu w idealistycznym, androgynicznym ujęciu kobiecie towarzyszy jasność o niezmiernym pochodzeniu. Blask wyraża ideę przebóstwienia, świętości kochanki, która prowadzi mężczyznę ku rzeczywistości absolutnej i otwiera przed nim wrota poznania. Żywioł ognia łączy się z żywiołem powietrza (w którym rozchodzi się światło), by objawić numinotyczny charakter owego misterium duszy<sup>159</sup>.

[...] i stało się światło, dziwne światło [...].

I w tym bezświetnym jaśnieniu widział, jak z wolna wstępowała na taras jego pałacu  
 – Ona, Duch święty jego bytu odwiecznego, On-Ona. (A 445)

Kobieta niszcząca została natomiast interesująco utożsamiona z siłą ognia, powszechnego w topice erotycznej znaku pożądania seksualnego, libido<sup>160</sup>. Na związek aktu seksualnego i pierwotnej techniki otrzymywania ognia zwrócił uwagę Bachelard, porównując „obiektywne doświadczenie pocierania dwóch kawałków drewna” oraz „bardziej pieśczośliwe pocieranie, które rozpala ukochane ciało” i argumentując, że „miłość jest pierwszą naukową hipotezą tłumaczącą obiektywną reprodukcję ognia”<sup>161</sup>. W *Wyzwoleniu* ogień rozpala w piecu Ada Karska. Gorące płomień ogrzewają przemarzniętych zimową porą kochanków i obrazują łączącą ich gwałtowną namiętność. „– Teraz tak napalę, że będziemy siedzieć jak w łaźni parowej” – mówi do Bieleckiego Karska, którą „już sam widok ognia podniecał” (Mc II, 84). Moment rozpalania drewna odsłania jednocześnie demoniczną, niszcząca naturę bohaterki. Skłania ją do opowieści o kilku podpaleniach, jakich dokonała już jako nastolatka.

<sup>159</sup> Warto zwrócić uwagę, że powietrze przepelnione światłem stanowi w wielu obrazach religijnych tło, na którym umiejscowione są postaci świętych.

<sup>160</sup> Żar oblewający ciała partnerów jest skonwencjonalizowaną, obecną w literaturze od wieków oznaką gwałtownej namiętności. Do tej metafory odwoływał się także Przybyszewski: „Spojrzała na niego [Agaj na brata]. Twarz jej drgała. Oczy jak zalane jakimś płomieniąjącym żarem. Z wolna i chciwie wessała się oczyma w niego. Czuł, jak gorące płomień zlewały mu się w krew” (Dp 57).

<sup>161</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 41.

– Widzisz, ja jestem urodzoną podpalaczką. Miałam czternaście lat, gdy po raz pierwszy opiekunowi stodołę podpałała. [...] – ognia! więcej jeszcze ognia! – krzyczało coś we mnie. Miałam ochotę wykraść się, podpalić całą wieś na wszystkich czterech rogach, kazać pędzić bydło w ogień, by się tam na węgiel paliło i ryczało w przedśmiertnych bólach. (Mc II, 84–85)

Podobnie jak Karska, potęgę instynktu płciowego, od którego fatalnej siły nie sposób się wyzwolić, uosabia „ta trzecia” ze *Śniegu* – Ewa. To ona najczęściej pojawia się przy kominku, symbolizującym ciepło i bezpieczeństwo rodzinne, wpatruje się w płonące drewno i podtrzymuje płomień<sup>162</sup>. Nie jest jednak strażniczką domowego ogniska, na wzór greckiej Hestii czy rzymskiej Westy, lecz jego burzycielką. Identyfikuje się z ogniem i spala Tadeusza wewnątrz. Mówi do niego: „Rany w twoim sercu odnowiły się, leczysz w ogień jak ćma” (Ś 62). Gospodyni dworu, czyli Bronka, nie tylko ani razu nie chroni ognia przed zagaśnięciem, ale też nie zbliża się sama do paleniska. Wymienia co prawda z mężem pieśczoły przed kominkiem (siada mu na kolanach, tuli jego głowę do piersi, całuje jego oczy, bawi się jego włosami), jednak dopiero wówczas, gdy zostaje tam doprowadzona. W tych chwilach intymności Tadeusz szuka spokoju, odpoczynku, regeneracji sił, jakie zapewnia wpatrywanie się w ogień, Bronka natomiast unika ich, ponieważ buntuje się przeciwko roli ukoicielki. Rozstrojona zainteresowaniem męża dla Ewy, zarzuca mu: „[...] we mnie burzy się wszystko na myśl, że była dotychczas tylko twoim pieścidełkiem, twoją towarzyszką, z którą tak miło było gawędzić w tym piekielnym, przeklętym kątku przy kominie...” (Ś 96–97).

Rolę Bronki jako czynnika odnawiającego siły Tadeusza konstituuje metafora śniegu. Bronka jest „białym, czystym śniegiem, który na zmarzłą grudę ziemi opadnie, ugrzeje, otuli tego trupa, dopóki nie odżyje, budzić się nie pocznie i z ciepłego już łona, z ziarn [...], nowe, świeże kielki puszczać pocznie...” (Ś 114). Śnieg jest formą zamrożonej wody, a kontakt z wodą „daje zawsze możliwość regeneracji: z jednej strony dlatego, że po rozpuszczeniu następują «ponowne narodziny», z drugiej zaś dlatego, że zanurzenie pomnaża potencjał życiowy i zapładnia”<sup>163</sup>. Wody mają charakter oczyszczający i odradzający: dezintegrują, niweczą formy i obmywają z win<sup>164</sup>. Tadeusz przez kontakt z wodą obmywa rany

<sup>162</sup> Sceny przy kominku analizował od strony gestyki bohaterów S. Mrazek, op. cit., s. 125–126. Interesujące, że Ewa, dorzucając drew do kominka, daje się uwieść hipnotycznej mocy ognia – patrzy w niego nieruchomo, nie słysząc, co się do niej mówi. Bachelard nazywał ten stan koncentracji marzeniem na jawie, możliwym dzięki dobroczynnemu działaniu ognia. Francuski filozof wskazywał też, że w kontekście ściśle seksualnym kominek występuje w opowiadaniach E.A. Poe’go (G. Bachelard, op. cit., s. 33–56).

<sup>163</sup> M. Eliade, *Obrazy i symbole*, s. 177–178.

<sup>164</sup> *Ibidem*, s. 178.

po destrukcyjnym związku z *femme fatale*, do życia potrzebuje jednak intensywności, jaką zapewnia tylko ogień. Dlatego ulega kuszeniu Ewy, zaś Bronka topi się w stawie (stanowiącym obok studni i źródła żeńską postać wody<sup>165</sup>). Nie bez znaczenia dla mitotwórczych znaczeń utworu jest fakt, że bohaterka oddaje swe życie wodzie stojącej i czarnej, którą modernisci – za Schopenhauerem – kojarzyli nieodmiennie ze śmiercią<sup>166</sup>. Dla Bachelarda taka posępna, uśpiona woda to śmierć, „która jest obok nas, przy nas, w nas”<sup>167</sup>, która jest naszym drugim imieniem. Utopienie w niej (w przeciwieństwie do zanurzenia w wodzie żywej, płynącej, bieżącej) jest niczym innym jak ruchem w dół, autodestrukcją. Nie otwiera perspektyw odrodzeńczych i reintegracyjnych, ponieważ nie konotuje upływu czasu, a więc zmian. Staw czy jezioro reprezentują chwilę, która jest jednocześnie wiecznością, i unaoczniają śmierć jako zawsze obecną.

Symbolika żywiołów jest u Przybyszewskiego pełna dynamiki. Potęguje zagadkowość, grozę i transcendentalny wymiar świata oraz łączy życie ludzkie z rytmem kosmicznym. Przede wszystkim jednak służy wyrażeniu najgłębszych, najwewnętrzniejszych przeżyć, zobrazowaniu sensu i przebiegu zarówno miłości androgynicznej, jak i destrukcyjnej. Ogień to siła niszcząca, ale także – w postaci słońca i światła – ewokująca absolut, pożądany stan boskości i poznania. Woda to amorficzność, na przemian stwarzająca szansę odnowy, to znów grożąca utratą tożsamości; to życie i mogiła. To także matecznik psychiki, obszar nieświadomego. Zwłaszcza szerokie, dynamiczne morze (odbierane przeważnie w aspekcie męskim<sup>168</sup>) pojawia się u Przybyszewskiego jako synonim „nagiej duszy”, jako znak tego, co niewyrażalne, wykraczające poza świadome ego, stanowiące obszar niestłumionych przez kulturę mistycznych doznań. Metaforyka *mare tenebrarum* pojawia się wprost w dramacie *Miasto*, gdzie mówi się o Leszku: „jego dusza jak dno morza, nic na nim dojrzyć nie można – niezgłębiona” (Mto 53). W takim znaczeniu symbolika morza występowała również w pismach publicystycznych autora *Synagogi szatana*:

Poza ciasnym kółkiem świadomych stanów naszego Ja jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wicherzą dziwaczne burze, są tam kryjówki Sezama pełne nieprzebranych skarbów i cudów, i rzeczy w słowa nieujętych<sup>169</sup>.

<sup>165</sup> Zob. M. Lurker, op. cit., s. 354–355.

<sup>166</sup> J. Tuczynski, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 169.

<sup>167</sup> G. Bachelard, op. cit., s. 146.

<sup>168</sup> Zob. J. Tuczynski, op. cit., s. 169.

<sup>169</sup> S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, [w:] idem, *Wybór pism*, s. 150.



## Przestrzenie erotycznej wolności

Postulat penetracji sfer psychiki oraz próba dotarcia do tego, co ukryte w nieświadomości, oznaczają odwrót od mimetycznej funkcji literatury, a zatem od realistyczno-naśladowczych sposobów ujmowania świata. Zakorzenie akcji utworów w konkretnych warunkach historycznych i geograficznych, silnie obecne w literaturze pozytywizmu, moderniści traktowali jako ograniczającą konwencję. Starali się ją przewyciężyć, odrzucając dyktat czasu i przestrzeni jako głównych kategorii opisu rzeczywistości<sup>170</sup>. Przybyszewski jako jeden z pierwszych twórców młodopolskich pisał, że „sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni”<sup>171</sup>. Rok, miesiąc czy dzień nie mają większego znaczenia dla rozwoju wykreowanych przez pisarza wydarzeń, choć już przeszłość w irracjonalny sposób wpływa na terażniejszość<sup>172</sup>. Miejsce akcji jest w zasadzie obojętne (podobnie jak u Maeterlincka), podawane marginesowo i ogólnie, np. w didaskaliach *Złotego runa*: „Pokój jadalny. Stół zastawiony do śniadania. Umeblowanie wytworne” (Zr 171). Taką quasi-empiryczną<sup>173</sup>, prawdopodobną, ale ubogą w szczegóły przestrzeń czytelnik odnajduje w *De profundis*, *Homo sapiens*, *Krzyku*, *Synach ziemi*, dramacie *Dla szczęścia* oraz całym *Pentateuchu*, podporządkowanym wizyjności.

Choć konwencjonalne miejsce nie odpowiada charakterowi młodopolskiej miłości, Przybyszewski chętnie umieszczał bohaterów w tradycyjnym salonie,

<sup>170</sup> O kategoriach czasu i przestrzeni zob. tom *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. C. Niedzielski i J. Spein, Toruń 1990.

<sup>171</sup> S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] idem, *Wybór pism*, s. 140.

<sup>172</sup> Ulubioną porą roku Przybyszewskiego, jak wszystkich modernistów, była jesień. Odpowiadała ona doskonale nastrojom dekadencjum, poczuciu schyłkowości i rozkładu, kojarzyła się ze smutkiem, pesymizmem, powolnym umieraniem. Ta pora roku stanowi tło dla tragicznych wydarzeń *Ślubów* i *Dzieci szatana*, jesień spędzoną wspólnie z kochanką wspomina król z rapsodu *Nad morzem*. O wiele częściej jednak buduje on nastrój i jest poetyckim ekwiwalentem stanów psychicznych; obrazuje to, co dzieje się w życiu, związkach i w duszy bohaterów:

A po olbrzymiej sali rozeszło się gdyby łkanie jesiennego deszczu, gdyby zaduszne tchnienie grobowych tajemnic [...]. (A 447)

Dziwny nastrój w tym pokoju [mówi Zdźarski do Heleny]. Jesień. Jesień. Niedługo zaczną się deszcze. A to straszna rzecz, gdy deszcz całymi dniami na szybach jęczy. (Dszcz 39)

[...] u nas w domu jesień – jesień, pochmurne dni, deszcze, żółkłe liście... [mówi Irena do męża]. (Zr 187)

Wiosna jako pora roku, w której budzą się namiętności, stała się natomiast tłem dla romansu Falka i Margt (*Homo sapiens*).

<sup>173</sup> Posługuję się tu terminem Krystyny Kralkowskiej-Gątkowskiej, użytym w jej pracy *Antymimesis i wizja. Typy konstrukcji przestrzeni w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX w.*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, Wrocław 1986, s. 131–161.

mieszkańcu czynszowej kamienicy czy wielkomiejskiej kawiarni. Obszar ładu społecznego, w którym żyją, wyznacza jednak duszące ich granice. Gwałtowne uczucia i głęboka potrzeba ekspresji kontrastują z uporządkowaną przestrzenią oficjalnej kultury. Namietności nie da się stłumić przyjętymi normami moralności mieszczańskiej, najlepszą scenerię stanowi dla niej kraina wolności; czy to rzeczywista – w postaci egzotycznych krajów – czy imaginacyjna. Właśnie to transgresyjne ujęcie przestrzeni, z nietypowymi i odległymi kulturowo dekoracjami w tle uczuć, będzie przedmiotem niniejszej analizy.

Perspektywę wkroczenia na nieznaną terytorium otwiera wysunięta przez jedno z kochanków propozycja wspólnej dalekiej podróży<sup>174</sup>. Do takiego wojażu namawia Przesławski Irenę w *Złotym runie*:

Chcesz, powiozę cię w Pireneje... tam takie maleńkie miasteczko, przyczepione, przylepione do olbrzymiej skały – pomyśl, przylepione, tak jak wioska kafrów przyczepiona do szczytów dziewiczych drzew w dziewiczych lasach – chcesz, powiozę cię nad brzeg Tajo – tam miasto wymarłe – miasto śmierci... chcesz, zawiozę cię w piekielne żary Afryki albo do dżungli indyjskich. (Zr 201)

Przesławski nie mówi o miejscach atrakcyjnych turystycznie, dostarczających zwiedzającym pożytki intelektualno-artystycznej. Przeciwnie – pragnie zabrać ukochaną daleko od cywilizacji, w rejony dzikie, odludne, działające na wyobraźnię swą pierwotnością i osobliwością. Nie oferuje podróży dla rozrywki czy ze snobizmu, lecz wskazuje możliwość odrzucenia zasad społecznych, ograniczających człowieka żyjącego w kulturze Zachodu. Swą opowieścią o egzotycznych zakątkach świata i ich skarbach (białych pawiach, rzadkich kamieniach szlachetnych) uwodzi Rembowską, która boi się jeszcze realizacji swych pragnień. Irena, w obawie, że mogłaby ulec, co jakiś czas przerywa Przesławskiemu, usiłując zmusić go do milczenia: „Jak ja się ciebie lękam...”, „Och, jakiś ty straszny!” „Cicho, na Boga, cicho, bo oszaleję” (Zr 201–202). Dla niej zgoda na wyjazd z kochankiem oznacza z jednej strony pogwałcenie reguł współżycia małżeńskiego, a więc skazę etyczną, z drugiej zaś – niebezpieczną wolność od norm zbiorowych, które wszak konstytuują jednostkę.

„Zamorską” podróż służącą izolacji od kontekstu społecznego projektuje także Jan Czerkaski. Powraca ona niczym *leitmotiv* na kartach *Synów ziemi*. Jej zamysł nakłada się na rzeczywistą wyprowadzkę Hanki od męża i dziecka; w ten sposób staje się metaforą życiowego przełomu, rezygnacji z usankcjonowanego społecznie trybu życia, wycofania z obszaru nakazów i wartości kolektywnych.

<sup>174</sup> Młodopolskie projekty takich dalekich podróży wymienia W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, s. 43.

– Hanka, pojedziesz ze mną? – Jest morze, które zamarza zimą, taka bezgraniczna, biała równina. Weźmiemy sanki, ja otulę cię mym płaszczem, takim szerokim, królewskim płaszczem gronostajowym, na sercu mym cię ogrzeję. A potem konie poniosą nas po tej zamarzłej, trupiej równinie, po lodach i śniegu aż hen, tam, gdzie kraj tysiąca jezior i wieczna wiosna i ciepło, i jasne noce. (Sz I, 146)

Zastanawiające, że w swych dywagacjach Czerkaski mocniej akcentuje nie cel, a etap podróży. Szerzej opisuje przestrzeń mijaną niż miejsce, do którego ostatecznie chce powieść Hankę. Owa kraina szczęśliwości do końca pozostanie niekonkretna, osadzona bardziej w sferze mitu czy baśni niż konkretnych realiach geograficznych.

– To będzie nasza podróż poślubna – szeptał.

Tam, tam, poprzez tę pustynię śnieżną, tam gdzie kraina tysiąca jezior, kraj wodospadów i lasów dziewiczych, kraj wiecznej wiosny, z dala, z dala od tej strasznej malarii, która tu wszystkim swym jadem krew rozkłada... (Sz I, 154)

Niebezpieczeństwo, trud i niewygody podróży przez oblodzone morze (nawijające skojarzenia z surowym pejzażem Północy) podkreśla też Hanka:

[...] widziała, jak pędzą jakąś bezkresną, śnieżną, trupią równiną, jakby poprzez olbrzymie, białe wieko, które człowieka żywcem pogrzebanego przytłacza. (Sz I, 169)

Biel pejzażu nie jest symbolem zaślubin, jak chciałby Czerkaski, lecz śmierci. Ma trupi odcień, wokół zaś panuje „cisza cmentarna” (Sz I, 153). Ten ponury krajobraz jest obrazowym ekwiwalentem rozterek i niepokojów Hanksi, pragnącej oddać się ukochanemu mężczyźnie, lecz dręczonej rozbudowanym instynktem macierzyńskim oraz poczuciem winy wobec dobrego i szlachetnego człowieka, który ją poślubił. Napięcie między pragnieniem a obowiązkiem sprawia, że śnieg przykrywający morze wydaje się Hance wiekiem trumny, grobem, w którym żywcem pogrzebała swego męża i który ją także pochłonie. Próbując wyciszyć emocje kochanki, Czerkaski opowiada jej o dziewiczej, nieujarzmionej przez człowieka krainie, w której jej uroda w pełni rozkwitnie:

Dla nas grobem nie będzie, dla nas stanie się ciężką, mrozem, bólem i straszną męką ściętą drogą do krain wiecznej wiosny, do krainy tysiąca jezior, w których twa piękność odbijając się będzie, do kraju dziewiczych lasów, które nad twą złocistą główką cień swój rozwachlarzą, do kraju miękkich, wilgotnych wrzosów, w których twoje ciało spocznie, gdy je upał słoneczny zmęczy, do kraju złotych piasków, w których gdy już o wszystkim zapomnisz, twoje boscie nóżki po kostki grzęznąć będą. (Sz I, 170)

Wizja egzotycznych obszarów upaja Hankę, jak w *Złotym runie* hipnotyzowała Rembowską. Jednak Czerkaski sam nie ufa swoim słowom. Pragnie

wierzyć, że odnajdą Ultima Thule – jak w średniowieczu nazywano północną krainę wyznaczającą kraniec znanego świata – ale obraz bajecznej krainy wiecznej wiosny zakłóca świadomość, że

[...] tam pod tą skorupą lodu szaleje i kłębi się morze ciemności. Lada chwila wraz z Hanką w przepaść runąć może. Tam w dali w otchłani bezdenną... (Sz I, 175)

Daleka podróż pozostaje w sferze przenośni, marzenia o lepszym świecie, mitu. Nie zostaje zrealizowana ani w *Złotym runie*, ani w *Synach ziemi*. Hanka i Czerkaski wyprowadzają się do maleńkiej miejscowości głęboko w Poznańskim i tam próbują stworzyć namiastkę domu<sup>175</sup>. Baśniowość zastępują sielskością budowaną z elementów polskiego krajobrazu.

[...] tu nikt nie chodzi, taki spokój, siądziemy obok siebie, będziemy patrzeć w ciche gwiazdy – słuchać rechotania żab – a są tu żaby?

– Są gdzieś stawy nieduże w pobliżu.

– A koniki polne też są?

– O, pełno ich na łąkach nadwiślańskich.

– To piękna muzyka – prawda? I słowiki są?

– Tu właśnie się gnieźdzą...

[...]

– Tak, tak – szeptał – będziemy tu żyli, jak dwoje królewskich dzieci... tylko ty i ja. Od lat tysięcy tęskni ludzkość za baśnią, a z nami się ten cud dokonał. (Sz II, 180)

Przed demonami przeszłości, lękami i sumieniem nie da się jednak uciec. Hanka musi wrócić w obszar norm społecznych, by odzyskać córkę. Nowy dom na krótko więc staje się dla zakochanych oazą spokoju i azylem przed światem.

O tym, że przestrzeń społeczna nie jest dobrym miejscem nie tylko dla rozwoju miłości, ale i dla leczenia zadanych przez nią ran, świadczy reakcja Tadeusza, który zmęczony burzliwym związkiem z Ewą przez dwa lata włóczył się po świecie, m.in. polując w Afryce na tygrysy (*Śnieg*). Dla niego, podobnie jak dla Rembowskiej i Przesławskiego oraz Czerkaskiego i Hanka, przestrzeń ładu jest – jak pisze Wojciech Gutowski – „fizycznie bliska, ale emocjonalnie obca, jest antywartością”, ponieważ niszczy autonomię uczuć<sup>176</sup>.

W podróż po Włoszech zabiera za to kochankę niespełniony artysta – Henryk Bielecki. Przybyszewski najwięcej uwagi poświęca epizodowi weneckiemu tej wyprawy, demaskującemu fałszywe motywacje „mocnego człowieka”. Pobyt w Wenecji to rodzaj randki *à rebours*. Miejsce pielgrzymek zakochanych

<sup>175</sup> Wjazd z miasta i odosobnienie w letniskowej miejscowości dające możliwość przemiany i wewnętrzną swobodę przedstawił także Leo Belmont w powieści *W wieku nerwowym*.

<sup>176</sup> W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, s. 42.

i miłosnych *tête à tête* nie jest bowiem w powieści przestrzenią romantycznych doznań. Bielecki nie zamierza uwieść Łucji. Pod pozorem pokazania jej wielkiego świata wywozi ją, by sprytnie się jej pozbyć i na zawsze pogrzebać tajemnicę fałszerstwa manuskryptów, którego się dopuścił. Wenecja to nie miłość, lecz śmierć. Dlatego Szumska podświadomie reaguje lękiem i niepokojem. Czarna gondola, do której wsiadają, wydaje jej się trumną, a miarowe uderzenia wiosł o wodę i majaczące w nocy cienie gondolierów napawają ją strachem: „– Siedzimy jak w jakiejś trumnie – szepnęła cicho – jakbyśmy na cmentarz jechali” (Mc I, 259). „Miała wrażenie, że tu w mrokach nocy trupy wywożą, by za dnia żywych nie straszyć” – informuje narrator (Mc I, 257), kilkakrotnie akcentujący także „śmiertelne” znużenie Łucji<sup>177</sup>.

Kolejnym punktem tej podróży jest nadmorska prowincja La Spezia, gdzie Bielecki pozoruje wypadek na łodzi, w czasie którego topi niewygodną kochankę. Miejsce wybiera nieprzypadkowo. Jako człowiek z ambicjami literackimi, choć bez talentu, wie doskonale, że właśnie tam w czasie sztormu utopił się angielski poeta romantyzmu Percy Shelley, i pragnie otrzeć się o jego wielkość, wystylizować swoje życie na poemat, skoro nie jest w stanie go napisać.

Chociaż krajobraz polskich łąk i pól – inspirowany pejzażem rodzinnych Kujaw autora – często powtarza się we wspomnieniach bohaterów Przybyszewskiego, pisarz zadziwiająco rzadko umieszcza swoje postacie na łonie natury. Tym bardziej warto przyjrzeć się fragmentowi *Synów ziemi*, w którym Czerkaski i Hanka spacerują po lesie. Przybyszewski nie dostarcza oczywiście czytelnikom dokładnych, realistycznych opisów, stwarzających iluzję oglądania wycinka rzeczywistości; nie byłoby zresztą sensu analizowanie ich w tym miejscu. Bardziej interesująco przedstawia się dokonana przez autora psychizacja krajobrazu. Otóż niemal natychmiast, gdy kochankowie wkraczają do lasu, niebo zaciąga się burzowymi chmurami. „Hankę szarpnęło jakieś niemiłe przecucie”, a mimo to „coraz głębiej zapuszczali się w las” (Sz II, 14). W pewnym momencie jest już za późno, by wrócić przed nawalnicą. Ale owo „za późno” (Sz II, 15) ma szerszy zakres znaczeniowy: oznacza konsekwencje, jakie nieuchronnie musi ponieść para, zdecydowawszy się na wspólne życie. Burza w przyrodzie jest zatem zapowiedzią burzy w życiu bohaterów. Pozorny spokój kochanków, którzy obiecują sobie zapomnieć o przeszłości, rozpada się bardzo szybko. Szukając schronienia przed deszczem, ukrywają się w wykopanym w ziemi dole, spełniającym rolę szałas drwała, do którego po chwili trafia także zabłąkane, przemoknięte dziecko. „Maleńkie, upiorne widmo, trzęsące się od deszczu i zimna” (Sz II, 19) jest jak chodzący wyrzut sumienia – przypomina Hance o córeczce, którą

<sup>177</sup> Podobny obraz pojawia się w poezji Antoniego Langego, gdzie śmierć jest „czarną gondolą, która niby sen po bazaltach kanałowych sunie” (A. Lange, *Rozmyślenia II*, [w:] idem, *Rozmyślenia*, Kraków 1906, s. 48).

pozostawiła przy porzuconym mężu. Wędrówka po lesie (obszarze poza kulturą) to wyprawa w głąb nieświadomości, symboliczna konfrontacja z własnymi lękami i pragnieniami. Jej sens wzmocnił Przybyszewski dodatkowo opisem spotkania w podziemnej grocie, symbolizującej głębie psychiki, ale też typowo żeński aspekt ziemi, a mianowicie macicę Matki Ziemi<sup>178</sup>, a więc macierzyństwo.

Sposobem zdobycia kontroli nad własną psychiką jest zwrot ku temu, co świadome, wyrażający się w radości z posiadania ogrodu<sup>179</sup>.

Po wczorajszej burzy powitało ją [Hankę] niebo jasne, głębokie, przeczyste. Z ogrodu płynęła słodka woń przez jedną noc tuż pod oknami rozkwitłych, bogatych rzędów białych lilii; dalej zwieszały się z gęstego listowia okiście białych i liliowych bzów, z ciemnej zieleni kasztanów świeciły srebrne i czerwone świece w górę strzelającego kwiecica. Krzewy paproci, którymi obsadziła klomby, wczoraj jeszcze zwiędłe i prawie zamierające, dziś podnosiły swe jasne pióropusze, świeże, rozłożyste, niemal w mig rozbujają.

Dawno, już dawno nie czuła takiej pełni sił i jędrnej, chciwej życia młodości... (Sz II, 62)

Przyroda współgra tu z ludzkim nastrojem i odczuwaniem świata. Rozkwita, bo i Hanka nastawiona jest do życia optymistycznie. Bohaterka pragnie kreować przestrzeń wokół siebie, by dokonać jej sakralizacji, zadomowić się w niej i wytworzyć poczucie bycia na swoim miejscu. Marzy o niemal rajskim ogrodzie, który zapewniłby jej życiu idealną harmonię i odizolował od nacisku kultury i jej norm, który byłby namiastką podróży, o jakiej wspominał wcześniej Czerkaski.

– I chciałabym mieć ogrody – mówiła, jak do siebie, a głos jej brzmiał jak śpiew cichej, smętnej kołysanki, – ogrody, pełne oaz i zagajnych wysp, porośniętych cyprysami, cedrami, a na nich winny się kołysać przedziwne ptaki gdzieś z Peru, Ekwadoru, Meksyku, bo tam tylko są ptaki, na których widok człowiek ślepnie od blasku i przepychu barw – kołysać się winny i śnić dalekie, dalekie sny, tak, jak my naszą najrychlejszą młodość śnimy [...].

Och! chciałabym mieć ogrody z cichymi łąkami na brzegach mnóstwa stawów, z wodą czystsza od górskiej krynicy, a na nich stada nieruchomych, w tępej zadumie stężyłych flamingów [...] a na olbrzymich murach żywopłotu przechadzałyby się białe pawie – tak – białe, bo te tylko są piękne: jedne wlokące swe ogony, jak białe, atlasowy tren ślubnej sukni oblubienicy – inne z rozpostartym kołem ogromnych piór [...] (Sz II, 66)

Wymarzony ogród Hanki nie ma wymowy erotycznej, jak klomby róż posadzone dla Jadwigi przez Adama Drzazgę. Egzotyczna flora i fauna są elementem stylizacji życia na baśń, upiększenia go, odcięcia od wpływów społecznych, które zawsze zakłócają miłosne relacje.

<sup>178</sup> Zob. *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 54.

<sup>179</sup> O ogrodzie jako symbolu świadomości była już mowa w podrozdziale *Erotyczne florarium*.

Modernistyczny opis krajobrazu nie służy – jak zostało powiedziane – celom mimetycznym, ale wywołaniu odpowiedniego nastroju, który koresponduje ze stanem emocjonalnym bohaterów. Pejzaż wokół majątku Szelutów jest dziki i posępny, bo mieszkańcy dworu uwikłani są w tragiczne wydarzenia, wplątani w kołowrót miłości i śmierci, niechciany uczyć i samobójstw. Didaskalia przed pierwszym aktem *Mściciela* informują: „widok na wzburzone morze, falujące u stóp wysoko, w kształt półksiężycy piętzącego się wybrzeża, którego ściany, prostopadle prawie spadające w morze, wykazują w jednym miejscu szeroką rozpadlinę, w rodzaju przepaścistego, głębokiego parowu. Widać dokładnie urwisko, porośłe skarłowaciałymi, potwornie powyginanymi sosnami” (Mśc 7). Wszystkie postaci w różnych momentach akcji zwracają się ku widocznej za oknem przepaści, semantyzując ją i przygotowując czytelnika (widza) na tragiczny finał dramatu.

Zmiana scenerii następuje zawsze w wizjach czy snach postaci przepęlnionych niezrealizowaną energią seksualną. Perwersyjne pragnienia pobudzają imaginację. I tak bohater *Requiem aeternam* widzi się w wiejskim kościółku, atakowany przez „apokaliptyczną nierządnicę”, zaś bohater *De profundis*, marząc o Agaj, przenosi się w przestrzeń apokaliptycznej orgii. Chaos, transgresja, sceneria katastroficzna i sabatowa to odpowiedź na ograniczające wymogi *ethosu*. Podobnie bohater *Androgyne* uciela się w rolę władcy nieokreślonego wschodniego kraju, upaja zapachem egzotycznych roślin oraz widokiem najpiękniejszych dziewczyc.

Zewsząd ścieśniała się przestrzeń, z odległych dali biegła ku niemu, zwięzła się i ścieśniała wokół niego, okoliła go murem i ujrzał się w jakiejś tajemniczej sali, coś w kształt świątyń eleuzyjskich, w których się odbywały dziwne misteria; coś w kształt hali, w której półbogi germańskich północy miewały w świetle zórz polarnych swe tajne narady; [...] to znów widział się w gotyckiej kaplicy księżęcej warowni, gdzie świętokradzcy mnisi odbywali wśród najdzikszych orgii obłąkanych potępieńców na ciele nagiej kobiety swe sabbathy szatańskie. (A 405)

Bohater nieustannie balansuje na granicy upadku i chaosu. W scenerii orgii może wyrazić swoje potrzeby, nawet jeśli oznacza ona dezintegrację „ja”, czyli niepowtarzalnej osobowości. Ale najbardziej interesująca jest przestrzeń, do której przenosi się w drugiej części utworu. Androgynicznej jedności poszukuje mianowicie w należącym do przodków Alkazarze, mieście martwym, przypominającym „straszny, olbrzymi grób katakomb” (A 437). Wykuty w skale, pełen zakamarków, ma strukturę labiryntu symbolizującego tajemnice podświadomości<sup>180</sup>, nieodkryty obszar duszy oraz – co zauważył

<sup>180</sup> Metaforyką korytarzy, krypt, lochów i labiryntów w odniesieniu do podświadomości Przybyszewski posługiwał się kilkakrotnie. W artykule programowym pisał: „Są w naszej duszy dziwnie splecione i powikłane krążanki, grobowce wspomnień życia przed życiem, podziemne kurytarze, do których nigdy jeszcze nie wnikło światło” (S. Przybyszewski, *O „nouq” sztukę*, [w:] idem, *Wybór pism*, s. 150). W *Synach ziemi* Hanka, zawieszona emocjonalnie

W. Gutowski – duchową stagnację, zmarnowane dziedzictwo, dekadencją samotność<sup>181</sup>. Jest cmentarzyskiem; zaprzecza życiu, a więc i miłości. Wzbu-  
dza grozę i lęk.

Znał wprawdzie wszystkie zaułki, ulice i uliczki, znał ich skręty i sploty, ich krzyżowania i rozstaje; [...] a pomimo tego czuł jakąś tajemną grozę i przestach, że mógłby się zabłąkać, lata całe błądzić w tym labiryncie i nigdy już z niego nie wyjść.

A nie było nikogo, kto by mu mógł pokazać drogę, bo miasto było martwe. (A 437)

Na obraz Alkazaru wyobraźnia bohatera nakłada wizję szalejącego morza, które gwałtownie wznosi się ku niebu i łączy z nim, by następnie ożywić miasto potopem swych wód. Żywiół oczyszcza jak za czasów Noego; odradza przestrzeń, przeobraża ją nieomal w raj utracony.

To było jego miasto, ale inne, nie z tego świata.

Od stóp Alkazaru wiły się ponad białymi dachami ulic olbrzymie pnie winnych latorośli. Wyrastały z fundamentów Alkazaru, rozrastały się nad całym miastem, pokryły wszystkie ulice, rozgałęziały się w olbrzymim bogactwie; a całe miasto wydawało się jedną czarowną winnicą. (A 442)

Znakiem zmartwychwstania staje się symbolizujący młodość i życie wiecz-  
ne krzew winny. Wskrzeszone miasto nie jest jednak hymnem ku czci płod-  
ności natury, lecz apoteozą imaginacji. Bujnie rozwinięta flora, świadectwo  
życia, jest bowiem sztuczna<sup>182</sup>:

Pnie były z brązu, liście z delikatnej blachy miedzianej, grona winne z ciemno-niebieskie-  
go kamienia. [...] wyprysła i rozlała się tęcza wszelkiego kruszcu i nagich pokładów drogiego  
kamienia [...], wił się w spiralach i parabolach, w dzikich splotach lianów i spowiciach win-  
nych latorośli zielony golf omszałej miedzi. (A 443, 454)

Twórczy akt wyobraźni zbliża bohatera do mistycznej chwili, w której  
dusza przenika wszelkie tajemnice i „w przepych własnej nagości pa-  
trzy” (A 445). Ożywiona w wyniku osobliwej psychomachii przestrzeń<sup>183</sup>  
sprzyja zjednoczeniu z wytęsknioną kochanką, skoro i ona – jako część

---

między uczuciem do Czerkaskiego a rolą matki, we śnie „błądziła po jakichś ciemnych kory-  
tarzach, po mrocznych gankach, po skąpo oświetlonych schodach w górę, na dół, tam i z po-  
wrotem – przebiegła kilkakrotnie cały gmach, a może kręciła się tylko w kółko” (Sz II, 112).  
O symbolice architektonicznej w powiązaniu z ludzką psychiką pisała M. Podraza-Kwiatkow-  
ska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 229–233.

<sup>181</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze...*, s. 255.

<sup>182</sup> Por. W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, s. 48

<sup>183</sup> Kreacja krajobrazu przybiera wymiar katastroficznego: morze płonie, planety pękają, z zie-  
mi bucha płynny metal, wybuchają gejzery kamieni, łańcuchy górskie ścierają się ze sobą.



dustry bohatera, jej najtajniejsza głębia – jest kreacją, projekcją męskiej podświadomości. W odpowiednio przeobrażonej scenerii, w blasku światła o nienaturalnym źródle, może pojawić się On-Ona. Imaginacja wypełnia krajobraz życiem i umożliwia doprowadzenie do syntezy Ja z Ty. Wyraźny w tej kreacji element genezyjski sugeruje podobieństwo działań człowieka i Boga, nadaje poczynaniom ludzkim podniosły charakter. Jednocześnie Alkazar jako miasto odrodzone jest alternatywą dla modernistycznych wizji antyurbanistycznych: miasta-molocha, miasta-labiryntu, miasta-potwora, jakie wprowadził Przybyszewski w dramacie *Miasto* oraz powieści *Krzyk*<sup>184</sup>.

Do pokładów psychiki ludzkiej odsyłają również symbole architektoniczne w poemacie *Nad morzem*. Podobnie jak w *Androgyne*, którego bohater najpierw ogląda miasto z wyżyn, a dopiero później zstępuje w jego zaułki, mamy tu do czynienia ze schodzeniem w głąb obiektu, odpowiadającym próbie dotarcia pod powierzchnię świadomości (zadziwiające, jak niedaleko był Przybyszewski od psychologii głębi Junga). Władca krainy słońca dla swej ukochanej niewolnicy buduje bowiem w podziemiach pałacu komnaty wypełnione najkosztowniejszymi klejnotami. Jak bohater *Androgyne* kreuje obszar, w którym kobieta – jego anima<sup>185</sup> – może żyć. To jednocześnie obszar konfrontacji z własną duszą. Bogato zdobione drogimi kamieniami wnętrza, do których się schodzi, symbolizują miejsce poznania ostatecznej prawdy, spełnienia ideału, osiągnięcia doskonałej syntezy; oznaczają elementy stałe, wieczne, w przeciwieństwie do podlegającej przemianom natury<sup>186</sup>. U Przybyszewskiego, który – podobnie jak Tadeusz Miciński – interesował się zarówno symboliką drogich kamieni,

<sup>184</sup> Tytułowe miasto z dramatu Przybyszewskiego jest wartością w skali wieków, jako rodowe dziedzictwo, piękno, pełnia i tradycja, „nierozzerwalny łańcuch mijających i tych, które przyjąć mają, pokoleń” (Mto 75), niszczy natomiast jednostki – walczące o nie, lecz niemogące sprostać władaniu nim. „O miasto! Przeklęte miasto! Zażarty, mściwy, nieubłagany Molochu, który mnie za życia chcesz pochłonać!” – skarży się Kinga (Mto 80). „Miasto, którego tak pożądałem chciwie, czemuż zwalasz się na moje piersi? Czemuż stałoś mi się zmorą, czemu zmąsły moje mącisz i sen mi odbierasz, i drżącą trwożą me serce napełniasz?” – rozpaczliwie pyta Mściław (Mto 106). Miasto jako potwór i labirynt ulic, porównane do ohydnej stonogi i prostytutki, jest bohaterem *Krzyku*. Obciążone ładunkiem negatywnym pojawia się u najsłynniejszych autorów epoki: Reymonta, Zapolskiej, Berenta, a nawet Orzeszkowej (zwłaszcza w powieści *Australczyk*; 1896). Kazimierz Przerwa-Tetmajer określał je jako przestrzeń, w której dominują „brud”, „otchłanie bólu”, „poszarpane serca, trzewia, dusze” (K. Tetmajer, *Obłoki nad miastem*, [w:] *Poezje wybrane*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1968, s. 100). Obrazowi miasta poświęcony został tom *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993. Zob. też I. Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1984.

<sup>185</sup> Klejnot znajdujący się w posiadaniu dziewicy lub księżniczki kojarzony jest z Jungowską animą (zob. *Klejnoty* [hasło], [w:] J.E. Cirlot, op. cit., s. 178–180).

<sup>186</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika...*, s. 236–237, 240.

jak i ich związkami z ciałami niebieskimi, odpowiadają atmosferze androgynicznej jedności.

Z Indii przywiozły moje okręty olbrzymie diamenty, pyszne i czarne jak skamieniałe światło [...].

Z Grecji przysłano niebieskie szafiry [...].

Kapłankom Galów wydarto ich święte szmaragdy [...].

Asyryjskim Hakumim odebrano podstępem i przemocą chryzolity [...].

Z nieznanych krajów przywlekli niewolnicy moi nieprzebrane skarby: czarne agaty [...], zielone hiacynty [...] i ciemne jak otchłan jantary [...]. (Nm 295–296)

Budulec podziemnych komnat przypomina fundamenty opisanego w Apokalipsie św. Jana Nowego Jeruzalem, będącego symbolem przymierza Boga z ludźmi i przywoływanego – ze względu na funkcję reintegracji świata oraz połączenie logosu z energią życiową – jako analogia także dla Alkazaru z *Androgyne*<sup>187</sup>.

A mur wzniesiony był z jaspisu, a samo miasto ze złota czystego podobnego do szkła czystego. A fundamenty muru miasta ozdobione są różnymi drogimi kamieniami. Fundament pierwszy jaspisem, drugi szafirem, trzeci chalcedonem, czwarty szmaragdem, piąty sardoniksem, szósty krewawnikiem, siódmy chryzolit, ósmy berylem, dziewiąty topazem, dziesiąty chryzoprazem, jedenasty hiacyntem, dwunasty ametystem. A dwanaście bram to dwanaście pereł, każda z osobną bramą była z jednej perły<sup>188</sup>.

Podziemie z drogich kamieni oznacza u Przybyszewskiego – podobnie jak w Piśmie Świętym – osiągnięcie pełni, doskonałości duchowej w nowej rzeczywistości<sup>189</sup>, jest miejscem ucieczki we własne wnętrze, alternatywnym obszarem wolności.

Przestrzenie egzotyczne, imaginacyjne, transgresyjne ściśle współgrają w utworach Przybyszewskiego z koncepcją miłości. Wyrażają przekonanie o wszechwładzy chuci bądź budują nastrój sprzyjający odtworzeniu Dwój-Jedni. Sytuuje je pisarz w opozycji do regionów kultury, regulowanych przez *ethos*, i wartościuje dodatkowo jako miejsca realizacji wolności i autonomizacji erotyki. W zakresie formalnym ich wprowadzenie jest elementem przekraczania granic tworzywa literackiego, zgodnie z tezą, że nowa sztuka ma rozsądzić dotychczasowe struktury, by dotrzeć do pierwotnych przeżyć.

<sup>187</sup> Zwrócił na to uwagę W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, s. 92.

<sup>188</sup> *Pismo Święte Nowego Testamentu*, wstęp i komentarz ks. E. Dąbrowski, Warszawa 1949, s. 974–975.

<sup>189</sup> Zob. W. Kopaliniński, *Kamienie drogocenne* [hasło], [w:] idem, op. cit., s. 138.



## Zakończenie

Doświadczenie miłości jest w twórczości Stanisława Przybyszewskiego tożsame z poszukiwaniem – a nawet próbą ocalenia – sensu egzystencji. Pozwala zajrzeć pod podszewkę bytu, do głębokich pokładów ludzkiej psychiki. Ujmując erotykę jako potęgę, której źródła tkwią w nieświadomości, młodopolski autor zbliżał się do teorii Freuda, w przeciwieństwie do austriackiego psychoanalityka rozumiał jednak, że seksualność spełnia wielorakie funkcje – z kosmologiczną na czele – a zatem blisko jej do hierofanii. Dlatego u podstaw jego obrazu miłości zdaje się leżeć *horror vacui*. Aby odsunąć widmo egzystencjalnej i postegzystencjalnej pustki, Przybyszewski wypracował i konsekwentnie rozwijał własną erotologię, której gnoseologiczną podstawę stanowi marzenie o wszechjedności wraz z implikowaną przezeń koncepcją androgynii.

Miłość to w istocie monotemat twórczości Przybyszewskiego. Od jego ciężaru nie jest wolny nawet tom opowiadań wojennych *Powrót* (1916) – oficer Nieczuja z *Pojednania* bierze przecież udział w działaniach na froncie wschodnim, by odpokutować i wymierzyć sobie karę za uwiedzenie i doprowadzenie do samobójstwa siostry przyjaciela. Paradoksalnie, znacząca jest nieobecność miłości w *Krzyku*<sup>1</sup>. Jej brak koresponduje bowiem z modernistyczną tendencją przedstawiania duszy artysty jako rozdartej między dwiema niemożliwymi do uzgodnienia sprzecznościami: sztuką a uczuciem do kobiety odbierającym zdolność kreacji (sprzeczności te dezintegrują życie Borowskiego w *Próchnie* Berenta czy Relskiego z *Karykatur* Kisielewskiego). Oblubienica bohatera, artysty malarza, to sztuka; nierozzerwalność tego związku i wyłączność przedmiotu ukochania symbolizuje ślubny pierścionek, jaki – w geście błogosławieństwa czy przekleństwa – wsunęła na palec syna umierająca matka. Gasztowt wśród wielu tematów malował co prawda „głód żądzy i rozwścieczonej chuci” (K 84), a w podrzędnej kawiarni oglądał wyuzdany, imitujący kopulację taniec, jednak „żadne erotyczne uczucie nie skalało jego duszy” (K 77). Niepodległy nigdy miłosnym imperatywom, wykorzystuje jednakże miłość jako narzędzie wymuszania podległości.

---

<sup>1</sup> Zwrócił mi na to uwagę W. Gutowski. Temu naznaczonemu brakiem aspektowi utworu poświęciła też fragment (tytułując go *Powieść niemilosna?*) G. Matuszek w książce *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*.

Powściąga obrzydzenie do kobiety oraz własnej i cudzej płciowości, by złudną grą konwencjonalnych wyrazów uczucia i pustych deklaracji doprowadzić oszukaną prostytutkę do samobójstwa, podczas którego powtórnie usłyszy krzyk będący istotą życia, „syntezą ulicy”. Krzyk ten, wyrażający tajemnice istnienia i komplet człowieczych doświadczeń – bólu, zbrodni, rozkoszy – ma być inspiracją dla najwspanialszego z obrazów Gasztowta, symbolizującego i wyrażającego całość egzystencji.

– Miłość, miłość kazała mi Cię szukać! [...].

Teraz jął wyrzucać z siebie bezładnie najgorętsze słowa miłości, bełkotał, chwycił ją za ręce, ciągnął ku sobie, przemógł zwycięsko fizyczny wstręt, jaki w nim dotyk jej ciała wywoływał, wszystko w sobie zdusił, by tylko jej krzyk posłyszeć [...] (K 169–170).

Manipulacji Gasztowta podlega przedstawicielka płatnej miłości, rozdająca swe ciało każdemu, kto chętnie za nie zapłaci, a więc reprezentantka tego wymiaru życia, który bohater konsekwentnie neguje. Jej śmierć, oznaczająca zniszczenie kobiecości dla sztuki, jest tylko przypieczętowaniem od początku deklarowanej postawy bohatera. Gasztowt na moment staje się cynicznym uwodzicielem, lecz jest to uwodzenie ku śmierci przez miłość-kłamstwo.

Jako jeden z pierwszych twórców Przybyszewski przełamał seksualne tabu obowiązujące w polskiej literaturze, ale jego znaczenie polega przede wszystkim na tym, że dostrzegł w erotyzmie akt poznawczy i kreacyjny oraz wpisał go w nurt energii kosmicznej. Pragnął uwolnić człowieczą seksualność od balastu obłudnej świętoszkowatości, sprowadzającej aktywność erotyczną do obowiązku reprodukcji. Pojmując miłość jako moment szczególnego napięcia, gwałtownych olśnień i mistycznych iluminacji otwierających nowe poziomy egzystencji, nadał jej sens metafizyczny i podniósł do rangi problemu filozoficzno-moralnego. Dokonał sakralizacji płci, uznał popęd płciowy za praelement i pratworzywo bytu oraz czynnik umożliwiający ujawnienie „nagiej duszy”, czyli najintymniejszych sfer ludzkiej osobowości. Wykorzystywał zatem temat miłości, by mówić o człowieku i odległych rejonach jego świadomości (notabene, wprowadzenie nowego typu bohatera – o nowej wrażliwości i strukturze życia psychicznego – zapowiadało przeobrażenia formalne w prozie dwudziestowiecznej). Ta penetracja demaskowała zaś jednostkę przełomu wieków jako neurotyczną, zdominowaną przez dekadentkie poczucie pustki i osamotnienia. Młodopolski erotyzm jest bowiem uwikłany w determinizm, któremu Przybyszewski usiłował nadać sens teleologiczny. Wiąże się z lękiem przed własną płciowością i przed życiem seksualnym – jako zagrażającym sferze duchowej – w ogóle. Konotuje mizoginizm, jako że uosobieniem natury niszczącej uczynili moderniści kobietę, oskarżając ją o działanie na szkodę rodu męskiego poprzez nastawienie na realizację wyłącznie celów biologicznych.

Podleganie prawom gatunku i bezwzględnej natury wywołuje poczucie dyskomfortu i bunt, zwłaszcza że pożądanie seksualne wchodzi w konflikt z normami społecznymi i etyką. Stąd wynika rozdarcie między przymusem postępowania wbrew etosowi i immanentnie tkwiącej w człowieku moralności a poczuciem winy i odpowiedzialności za własne, choć bezwolnie popełniane, czyny. O ile w dramacie greckim człowiek był zabawką w rękach bogów, u Przybyszewskiego jest zabawką chuci, a także losu, fatum, którego dosięga niczym kara za niezawinioną winę<sup>2</sup>. To sprawia, że uwikłani w miłość bohaterowie są postaciami tragicznymi, ponoszą klęskę, a żaden ze związków nie jest szczęśliwy. Synonimami miłości są smutek, ból, tęsknota, a przede wszystkim cierpienie. Nastawienie na przeżycie i upojenie, a nie na partnera, nie pozwala mówić o prawdziwym uczuciu. W relacjach kobieta – mężczyzna brakuje przyjaźni, szacunku, troski o drugą osobę, toczy się natomiast walka o dominację. Słuszność ma Gabriela Matuszek, gdy zauważa, że pisarz zdaje się być bliski stwierdzeniu Denisa de Rougemonta, iż absolutna miłość jest złudzeniem, marzeniem niemożliwym do spełnienia w naszej kulturze<sup>3</sup>.

Przybyszewskiemu bliska była tradycja manichejska, według której miłość jest zawsze walką na linii soma–psyche. Jednak jego utwory nie dotyczą klasycznego rozdarcia człowieka między ideą miłości a żądzami cielesnymi. Problemem jest raczej konstatacja, że bliskość fizyczna to nie wybór, możliwość otwierająca perspektywę, lecz imperatyw biologiczny, nakaz chuci działającej na rzecz przedłużenia gatunku.

Konieczność poddania się nakazom natury sprawia, że bohaterowie mają osobowości zdeintegrowane, oscylujące między miłością a nienawiścią, dręczone przez koszmary i halucynacje. Od przestrzeni oficjalnej kultury i ładu społecznego uciekają w śmiałe wizje erotyczne, na przemian spokojne i gwałtowne, z sadyzmem, orgią, nekrofilią i kazirodztwem włącznie. Pożądanie seksualne powoduje rozpad uporządkowanego świata, ujawniając tkwiące w człowieku pierwiastki agresji. Miłość młodopolska jest – co szokowało czytelników – paroksyzmem, ekstazą; polega na intensyfikacji doznań, cechuje ją doryzizm. Znalazło to wyraz w języku – zdania pytające i wykrzyknienia odzwierciedlające krzyk duszy są krótkie, litanijne ukształtowanie tekstu świadczy o silnych emocjach. Skrajne, wyostrzone do ostateczności przeżycia pochodziły jednak z najgłębszych sfer psychiki. Stały się wyrazem „nagiej duszy”, nie mogły więc podlegać waloryzacji pod względem etycznym.

<sup>2</sup> Zob. I. Stawińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948, s. 37.

<sup>3</sup> D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999. Zob. G. Matuszek, *Wstęp*, [w:] S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, oprac. i tłum. z niem. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 29.

Przekroczenie barier płci i ciała oraz ograniczeń ontologicznych i poznawczych zapewniał mit Androgyne. Dokonujące się na poziomie cielesnym i duchowym odtworzenie Dwój-Jedni, do której dążą wszyscy bohaterowie, miało doprowadzić do wewnętrznej harmonii i pełni. Ta koncepcja potwierdza, że miłość jest wyjściem z siebie w innego, a więc przewyciężeniem samotności. Jednak w zderzeniu ludzkiego istnienia ze zobiektywizowaną i uspołecznioną rzeczywistością miłość okazuje się tragiczna i nierzadko wiąże ze śmiercią. Dualizm jest nie do pokonania w granicach naszego świata. Warunkiem spełnienia jest zatem transcendowanie, wyjście poza granice egzystencji, ku temu, co wyższe. Miłość jest taką transgresją. Ostateczne zwalczenie samotności następuje tylko w integracji androgynicznej, przy czym dla artystów XIX-wiecznych androgynia oznacza przede wszystkim przekształcenie natury, ontyczno-antropologiczną przemianę jednostki. Stopniowo pojęcie to bywa jednak coraz częściej rozumiane jako niezgoda na sztucznie wznoszone podziały między płciami. Odnosi się do zintegrowania w psychice indywidualum stylów zachowań i cech osobowości, które tradycyjnie uważa się za wyłącznie męskie lub wyłącznie kobiece. W modernizmie właśnie tkwią źródła współczesnego pojmowania androgynii jako umiejętności zachowania równowagi między wyróżnikami i wartościami przypisywanymi obu płciom oraz zdolności ich godzenia w postępowaniu jednostki. W ten sposób pozostaje Przybyszewski stale obecny w naszym myśleniu o płci.

## Wykaz skrótów najczęściej cytowanych utworów Stanisława Przybyszewskiego

- A – *Androgyne*
- Dn – *Dzieci nędzy*
- Dp – *De profundis*
- Ds – *Dzieci szatana*
- Dszcz – *Dla szczęścia*
- G – *Goście. Epilog dramatyczny w jednym akcie*
- Gż – *Gody życia*
- Hs – *Homo sapiens*
- Ird – *Il regno doloroso*
- K – *Krzyk*
- M – *Matka*
- Mc – *Mocny człowiek*
- Mśc – *Mściciel*
- Mto – *Miasto*
- Nm – *Nad morzem*
- Ob – *Odwieczna baśń*
- Rae – *Requiem aeternam*
- Sz – *Synowie ziemi*
- Ś – *Śnieg*
- Śl – *Śluby*
- T – *Topiel*
- W – *Z cyklu Wigilii*
- Wn – *Wniebowstąpienie*
- Zr – *Złote runo*





# Bibliografia

## Bibliografia podmiotowa

### Poematy

- S. Przybyszewski, *Androgyne*, [w:] idem, *Poematy prozą*, wybór i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003.
- S. Przybyszewski, *Na tym padole płaczu*, [w:] idem, *Poematy prozą*.
- S. Przybyszewski, *Nad morzem*, [w:] idem, *Poematy prozą*.
- S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, [w:] idem, *Poematy prozą*.
- S. Przybyszewski, *Wniebowstąpienie*, [w:] idem, *Poematy prozą*.
- S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, [w:] idem, *Poematy prozą*.

### Dramaty

- S. Przybyszewski, *Dla szczęścia*, Lwów 1900.
- S. Przybyszewski, *Gody życia*, Warszawa 1910.
- S. Przybyszewski, *Goście. Epilog dramatyczny w jednym akcie*, [w:] idem, *Taniec miłości i śmierci*, Lwów 1901.
- S. Przybyszewski, *Matka*, Warszawa 1902.
- S. Przybyszewski, *Miasto*, Kraków 1914.
- S. Przybyszewski, *Mściciel*, Warszawa 1927.
- S. Przybyszewski, *Odwieczna baśń*, Lwów 1906.
- S. Przybyszewski, *Śluby*, Wilno 1923.
- S. Przybyszewski, *Śnieg*, Warszawa 1987.
- S. Przybyszewski, *Topiel*, Warszawa 1912.
- S. Przybyszewski, *Złote runo*, [w:] idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 170–281.

### Powieści

- S. Przybyszewski, *De profundis*, Lwów 1929.
- S. Przybyszewski, *Dzieci nędzy*, Kraków 1913.
- II część *Dzieci nędzy* (pt. *Adam Drzazga*), Kraków 1914.

- S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, Kraków 1993.  
S. Przybyszewski, *Homo sapiens* (cz. I – *Na rozstaju*, cz. II – *Po drodze*, cz. III – *W malstromie*), Warszawa 1923.  
S. Przybyszewski, *Krzyk*, Lwów 1917.  
S. Przybyszewski, *Il regno doloroso*, Kraków 2003.  
S. Przybyszewski, *Mocny człowiek* (cz. II – *Wyzwolenie*, cz. III – *Święty gaj*), Warszawa 1923.  
S. Przybyszewski, *Synowie ziemi* (cz. II – *Dzień sądu*, cz. III – *Zmierzch*), Lwów 1923.

### Teksty dyskursyjne

- S. Przybyszewski, *Confiteor*, [w:] idem, *Wybór pism*.  
S. Przybyszewski, *Frontispice*, [w:] idem, *De profundis*, Lwów 1929.  
S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926.  
S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959.  
S. Przybyszewski, *Moralność a sztuka – „Alraune”*, „Gazeta Wieczorna” 1917, nr 3705.  
S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, wyd. 2, Warszawa 1902.  
S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa*, Lwów 1917.  
S. Przybyszewski, *Naokoło śmierci*, Warszawa 1921.  
S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, [w:] idem, *Wybór pism*.  
S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, [w:] idem, *Wybór pism*.  
S. Przybyszewski, *Przyczynek do etyki płci*, „Nasz Kraj” 1908, z. 9.  
S. Przybyszewski, *Synagoga Szatana. Przyczynek do psychologii czarownicy*, Warszawa 1902.  
S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, oprac. i tłum. z niem. G. Matuszek, Kraków 1995.  
S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1920.  
S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, tłum. S. Helsztyński, [w:] idem, *Wybór pism*.

### Listy

- S. Przybyszewski, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, t. 1, Warszawa 1937.  
S. Przybyszewski, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, t. 2, Warszawa 1938.  
S. Przybyszewski, *Listy*, oprac. S. Helsztyński, t. 3, Warszawa 1954.

## Bibliografia przedmiotowa

### Opracowania dotyczące Przybyszewskiego i jego epoki

1. Ardens [Józef Koterbski], *Wrogowie kobiety*, „Biblioteka Warszawska” 1905, t. 4, z. 1, s. 61–86.
2. G. Bąbiak, *Między Berlinem, Pragą a Warszawą. Przybyszewski – Procházka – Przesmycki*, [w:] *Czytanie modernizmu*, red. M. Olszewska i P. Bąbiak, Warszawa 2004, s. 11–26.
3. E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998.
4. E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.
5. G. Borkowska, *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, C. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000.
6. M. Bourkane, *Stanisław Przybyszewski wobec wybranych aspektów filozofii genezyjskiej Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 3, s. 67–88.
7. E. Boyé, *U kolebki modernizmu. Estetyczne poglądy na łamach krakowskiego „Życia”*, Kraków 1922.
8. S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 3.
9. Z. Bytkowski, *Stanisław Przybyszewski*, Lwów 1902.
10. P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Warszawa 1901.
11. B. Chołuj, *Gdyby nie miłość... Rzecz o utopii Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Ciało, płeć, literatura*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001.
12. K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1933*, t. 1, Lwów 1934.
13. *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*, red. C. Niedzielski i J. Spein, Toruń 1990.
14. A.B. Cyps, *Stanisław Przybyszewski od antynaturalisty do mistyka*, Łódź 1923.
15. B. Cywiński, *Rodowody niepokornych*, Warszawa 1971.
16. *Czytanie modernizmu*, red. M. Olszewska i P. Bąbiak, Warszawa 2004.
17. G. Daniłowski, *Jawnogrzesznicza przed sądem*, „Świat” 1913, nr 28, s. 9–10.
18. M. Dąbrowska, *Piewca niedojrzałości duchowej*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18.
19. J. Detko, *Znaczenie naturalizmu*, „Miesięcznik Literacki” 1976, nr 4.
20. P. Dybel, *Literatura jako histeria. O „Requiem aeternam” Stanisława Przybyszewskiego*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 5, s. 116–133.
21. P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.

22. J. Dynak, *Przybyszewski. Dzieje legendy i autolegendy*, Wrocław 1994.
23. J. Dynak, *Nasi dekadenci. Literackie konterfakty Przybyszewskiego*, [w:] *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, red. T. Bujnicki, Katowice 1983, s. 106–130.
24. Erjot [Roman Jungiewicz], *Z teki modernisty*, „Kolce” 1902, nr 3.
25. L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1982.
26. W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, t. 2, Kraków 1985.
27. I. Filipczak, *Eryk Falk – geniusz zła czy obłąkany neurastenik? („Homo sapiens” Stanisława Przybyszewskiego)*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, z. 7.
28. H. Filipkowska, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner i Z. Żabicki, Wrocław 1972.
29. H. Galle, *Kronika literacka*, „Biblioteka Warszawska” 1913, t. 3, s. 543–545.
30. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
31. M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997.
32. Z. Goczłowa, *Składnia powieści Stanisława Przybyszewskiego*, Lublin 1975.
33. A. Górski, *Młoda Polska*, „Życie” 1898, nr 15, 16, 18, 19, 24, 25.
34. Z. Greń, *Nie więcej, czyli o Przybyszewskim*, [w:] idem, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969.
35. W. Grubiński, *I tak, i nie*, „Kurier Warszawski” 1931, nr 271, s. 8.
36. W. Gutowski, *Chuć przeciw duszy narodu. O kompleksach polskich i erotyce modernizmu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1986, t. 28.
37. W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
38. W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, R. 80, z. 1, s. 37–71.
39. W. Gutowski, *Mit Androgyne w poematach prozą Stanisława Przybyszewskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1993, s. 67–87.
40. W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
41. W. Gutowski, *Młodopolskie inicjacje*, „Ruch Literacki” 2002, z. 2, s. 121–133.
42. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.
43. W. Gutowski, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, „Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego”, t. 33, z. 2, Toruń 1991.

44. W. Gutowski, *Pokusy nicości i tajemnice Pełni. Młodopolskie obrazy eschatologii*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane M. Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 13–46.
45. W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń 1994.
46. W. Gutowski, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2002.
47. S. Helsztyński, *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1969.
48. S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Warszawa 1973.
49. W. A. Herget, *Źródła filozoficzne twórczości Przybyszewskiego*, „Nowa Reforma” 1915, nr 281, s. 1–2.
50. P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, tłum. I. Sieradzki, Wrocław 1969.
51. A. Hutnikiewicz, „*Być meteorem, to istotna moja tęsknota*”, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1995, nr 3, s. 16–19.
52. A. Hutnikiewicz, *Stanisław Przybyszewski. Legenda i rzeczywistość*, [w:] idem, *Portrety i szkice literackie*, s. 41–56.
53. K. Irzykowski, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1913.
54. J. Iwaszkiewicz, *Przybyszewski klasyk*, „Życie Warszawy” 1966, nr 261.
55. W. Jabłonowski, *Wrażenia literackie II*, „Głos” 1899, nr 2, s. 506–510.
56. M. Jankowiak, *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*, [w:] *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner i Z. Żabicki, Wrocław 1972.
57. T. Jeske-Choiński, *Nowoczesna kobieta*, Warszawa 1917.
58. T. Jeske-Choiński, *Seksualizm w powieści polskiej*, Warszawa 1914.
59. W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.
60. P. Kawalec, *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim*, Kraków 2007.
61. Z. Klimajówna, *Nazwiska bohaterów powieści S. Przybyszewskiego* „Roczniki Humanistyczne” 1967, z. 1.
62. K. Kolińska, *Córka smutnego szatana*, Warszawa 1993.
63. K. Kolińska, *W kręgu smutnego szatana*, [w:] eadem, *Parnas w Oborach*, Warszawa 2000.
64. K. Kolińska, *Stachu, jego kobiety, jego dzieci*, Kraków 1978.
65. S. Kołaczkowski, *Twórcze fermenty*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 1.
66. J. Kostecki, *Wybory lekturowe abonentów warszawskich wypożyczalni prywatnych na przełomie lat 80. i 90. XIX w.*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX w.*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław 1986.

67. K. Kralkowska-Gątkowska, *Antymimesis i wizja. Typy konstrukcji przestrzeni w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX w.*, red. T. Bujnicki i J. Maciejewski, Wrocław 1986, s. 131–161.
68. K. Kralkowska-Gątkowska, *Matki, córki, mentorzy. O dyskursie edukacyjnym i emancypacyjnym w prozie XIX wieku*, [w:] *Przez dwa stulecia. In memoriam Artur Hutnikiewicz*, Toruń 2006.
69. K. Kralkowska-Gątkowska, *Świat postaci w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, red. T. Bujnicki, Katowice 1983.
70. K. Kralkowska-Gątkowska, *Zagadki „De profundis” Stanisława Przybyszewskiego (Autoprzeład autoerotycznej powieści)*, [w:] *Topika erotyczna w przekładzie*, red. P. Fast, Katowice 1994.
71. M. Krassowski, *Przybyszewski, moderna i postmodernizm*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 46, s. 1, 4.
72. M. Krzymuska, *Stanisław Przybyszewski, jego poezja i filozofia*, [w:] eadem, *Studia literackie*, Warszawa 1903.
73. L. Krzywicki, *Ludożerstwo i szal krwiożerczo-erotyczny*, „Prawda” 1887. Przedruk [w:] idem, *Artykuły i rozprawy 1886–1888, Dzieła*, t. 3, Warszawa 1959.
74. L. Krzywicki, *Stanisław Przybyszewski*, [w:] idem, *Wspomnienia*, oprac. J. Wilhelmi, t. 2, Warszawa 1958.
75. L. Krzywicki, *Wilkołactwo. Szkic psychiatryczno-antropologiczny*, „Prawda” 1888. Przedruk [w:] idem, *Artykuły i rozprawy 1886–1888, Dzieła*, t. 3, Warszawa 1959.
76. W. Kubacki, *Rzecz o Przybyszewskim*, [w:] idem, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932–1962*, s. 173–199.
77. M. Kuncewiczowa, *Fantasia alla polacca*, Warszawa 1982.
78. M. Kuncewiczowa, *Przybyszewski – dekadent czy wizjoner?*, „Literatura” 1975, nr 26, s. 8–9.
79. J. Lorentowicz, *„Synowie ziemi” Przybyszewskiego*, „Kurier Codzienny” 1904, nr 281, s. 2.
80. A. Lubaszewska, *Życie – Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.
81. B. Lutomski, *Kobieta i kobiecość*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 38.
82. W. Lutosławski, *Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany satanizm nagich a pijanych dusz*, Kraków 1899.
83. K. Łuczyński, *Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego (1892–1900)*, Kielce 1982.
84. I. Maciejewska, *Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, seria 3, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1984.

85. A.Z. Makowiecki, *Kłamstwa kompensacyjne autobiografizmu – Stanisław Przybyszewski*, [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk i A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 104–113.
86. A.Z. Makowiecki, *Przybyszewski*, [w:] idem, *Trzy legendy literackie*, Warszawa 1980.
87. A.Z. Makowiecki, *Ten wyuzdany fin de siècle...*, [w:] idem, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985, s. 167–181.
88. G. Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892–1992)*, Kraków 1996.
89. G. Matuszek, *Incest w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Zrozumieć płęć II: studia interdyscyplinarne*, red. A. Kuczyńska i E.K. Dzikowska, Wrocław 2004.
90. G. Matuszek, *Jak czytano powieści „wielkiego demoralizatora”*, „Pamiętnik Literacki” 1985, R. 76, z. 2, s. 35–48.
91. G. Matuszek, *Kultura contra natura? O mizoginizmie minionego fin de siècle’u*, [w:] *W kręgu Młodej Polski*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 47–60.
92. G. Matuszek, *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny homo dolorosus* [wstęp], [w:] S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, oprac. G. Matuszek, Kraków 2003.
93. G. Matuszek, *Seksualizm i androgynizm. O erotyce w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990.
94. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
95. I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965.
96. *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
97. B. Mazan, *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego. Niewinni, Ojciec Makary, Piękna*, Łódź 1991.
98. B. Mazan, *Z obrazów Chin i Chińczyków w piśmiennictwie polskim drugiej połowy XIX wieku. „Chińskie cienie” w „Lalce” Bolesława Prusa*, [w:] *Pozytywizm i negatywizm. My i wy po stu latach*, red. B. Mazan, Łódź 2005.
99. *Miasto – kultura – literatura. Wiek XIX*, red. J. Data, Gdańsk 1993.
100. A. Moskwini, *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX – początku XX wieku*, Warszawa 2007.
101. S. Mrazek, *Gestyka w dramatach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] idem, *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Kraków 1980, s. 109–141.
102. Z. Nałkowska, *Moralność Przybyszewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 6.



103. A. Niemojewski, *Prorok wykolejenców*, „Głos” 1902, nr 5, s. 67–68.
104. *Nowa świadomość płci w modernizmie*, red. G. Ritz, C. Binswanger, C. Scheide, Kraków 2000.
105. A. Nowaczyński, *Przybysz*, „ABC” 1933, nr 221, 222.
106. J. Nowiński, *Stanisław Przybyszewski*, Warszawa 1902.
107. E. Piasecka, *„Dolina mroku”. Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890-1918*, Opole 2006.
108. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992.
109. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.
110. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001.
111. M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*, „Teksty” 1974, z. 2, s. 25–35.
112. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
113. M. Popiel, *Wzniosłość – retoryka cierpienia (O prozie Stanisława Przybyszewskiego)*, „Ruch Literacki” 1996, R.: 37, z. 1, s. 37–49.
114. *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. S. Fita, Lublin 1993.
115. *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, red. H. Kirchner i Z. Żabicki, Wrocław 1972.
116. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000.
117. W. Presser, *Stanisław Przybyszewski. Studium literackie*, Lwów 1903.
118. J. Ratajczak, *Umrzec z miłości. Szkice o romansach młodopolskich*, Wrocław 1999.
119. H. Ratuszna, *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005.
120. Recenzja teatralna ze *Złotego runa*, „Śmigus” 1901, nr 7.
121. A. Rogalski, *Przybyszewski filozof – moralista*, Poznań 1946.
122. A. Rogalski, *Stanisław Przybyszewski. Próba rewizji twórczości*, [w:] idem, *Literatura i cywilizacja. Eseje i studia*, Warszawa 1956, s. 42–55.
123. E. Rzewuska, *Dramaturgia Przybyszewskiego i ekspresjonizm*, [w:] *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, red. E. Łoch, Rzeszów 1980.
124. W. Rzymowski, *Cud Magdaleny*, „Prawda” 1913, nr 14, s. 7–11.
125. M. Sadlik, *„Konfesje samotnych”. W kręgu prozy spowiedniczej 1884–1914*, Kraków 2004.
126. D. Samborska-Kukuć, *Narcyz w masce tragicznej. Sobowtór jako eksteryoryzacja duszy w opowiadaniu Leo Belmonta „Tamten człowiek”*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 3.

127. A. Sawicka, *Dagny Juel Przybyszewska. Fakty i legendy*, Gdańsk 2006.
128. D. Siwicka, „Naga dusza” i eksperyment egzystencjalny, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 155–163.
129. M. Schluchter, *Stanisław Przybyszewski und seine deutschsprachigen Prosawerke 1892–1899*, Ludwigsburg/Württ 1969.
130. H. Schmid, *Znaczenie Stanisława Przybyszewskiego dla rozwoju eksperymentalnego teatru Wsiewołoda E. Meyerholda*, „Ruch Literacki” R. 31:1990, z. 6, s. 419-433.
131. R. Shenfeld, *Obecność Stanisława Przybyszewskiego w literaturze hebrajskiej na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 377-390.
132. H. Sienkiewicz, *Odpowiedź na ankietę w sprawie dramatu modernistycznego*, „Kurier Teatralny” 1903, nr 55; przedr. *Pisma zapomniane i nie wydane. Z polecenia rodziny wydał I. Chrzanowski*, Lwów 1922.
133. I. Sikora, „Asfodele – liany – tuberozy...”. *O młodopolskiej egzotyce florystycznej*, [w:] idem, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001.
134. I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987.
135. I. Sikora, *Wstęp*, [w:] *W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, oprac. I. Sikora, Wrocław 1993.
136. I. Sławińska, *August Strindberg i wczesny ekspresjonizm polski*, [w:] eadem, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988.
137. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948.
138. L. Sokół, *Metafizyka płci: Strindberg, Weininger i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki” R. 76: 1985, z. 4.
139. B. Spannhaake, „Nietzsche był jak rumak najszlachetniejszej rasy, ale źle ujeżdżony”. *Przybyszewskiego (naturalistyczna) interpretacja Nietzschego*, [w:] *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*, red. W. Kunicki, Poznań 2002.
140. M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
141. *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982.
142. *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
143. M. Stykowska, *Teatralna recepcja Maeterlincka w okresie Młodej Polski*, Wrocław 1980.
144. A. Sucharska, *Stanisław Przybyszewski. Miłość: „Rozślizłe prześcieradło moich uczuć”*, „Metafora” 1992, nr 5, s. 7–13.
145. A. Sygietyński, *Porachunki. Neosoteryzm*, „Gazeta Polska” 1899, nr 133.
146. W. Szczepański, *Nowy indeks książek zakazanych*, Kraków 1903.

147. J.N. Szuman, *Wyznanie wiary modernisty*, „Głos” 1900, nr 35, s. 557–558.
148. B. Szymańska, *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Wrocław 1991.
149. R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski – Kisielewski – Szukiewicz*, Warszawa 1965.
150. J. Tomkowski, *Młoda Polska*, Warszawa 2001.
151. D. Trześniowski, „*A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze...?*”. *Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 7–31.
152. D. Trześniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.
153. J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969.
154. J. Tynecki, *Eros rozczłonkowany (albo Prus wobec Androgyne)*, [w:] idem, *Światopogląd pozytywizmu. Wybór pism*, Łódź 1996, s. 249–269.
155. T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*, Kraków 1986.
156. T. Weiss, *Polski wzorzec archicygana: Stanisław Przybyszewski*, [w:] idem, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków 1970, s. 63–77.
157. K. Wyka, *Modernizm polski*, wyd. 2. zmien. i powiększ., Kraków 1968.
158. X, *Hymn do losu*, „Diabeł” 1899, nr 5.
159. K. Zabawa, „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” – *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.
160. M. Zdziechowski, *Płazy a ptaki*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000.
161. *Ze sportu*, „Diabeł” 1900, nr 16, s. 3.
162. J. Zieliński, *Pierwsze zdanie „Homo sapiens”*, „Teksty” 1977, nr 4.
163. T. Żeleński (Boy), *Blaski i nędze mowy polskiej*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 30.
164. T. Żeleński (Boy), *Ludzie żywi, Pisma*, t. 3, Warszawa 1956.
165. T. Żeleński (Boy), *Smutny szatan*, [w:] idem, *Szkice o literaturze niemoralnej*, Warszawa 1990.
166. T. Żeleński (Boy), *Wstęp*, [w:] *Młoda Polska. Wybór poezji*, oprac. T. Żeleński, Wrocław 1947.
167. T. Żeleński (Boy), *Znaszli ten kraj?*, Kraków 1962.

### Inne opracowania historycznoliterackie i teoretycznoliterackie

1. A. Czyż, *Mortęska, Druzbicki i lilie mistyczne. Symbolika roślinna w prozie polskiej wczesnego baroku*, [w:] *Literacka symbolika roślin*, oprac. A. Martuszevska, Gdańsk 1997.

2. T. Hargreaves, *Androgyny in Modern Literature*, New York 2005.
3. E. Hoffmann-Piotrowska, „Naga dusza” Mickiewicza-towiańczyka (przy-czynek do mistycznej antropologii poety), „Przegląd Humanistyczny” 2002, z. 2, s. 71–79.
4. *Kobiety w literaturze*, oprac. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999.
5. E. Kraskowska, *Dwujęzyczność a problemy przekładu*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan i S. Wysłouch, Warszawa 1985.
6. *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1997.
7. *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1993.
8. *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
9. K. Mrówka, *Androgyn*, Szczecin 2005.
10. M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków-Wrocław 1974.

### Prace filozoficzne, socjologiczne, religioznawcze i kulturoznawcze

1. G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, tłum. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
2. E. Badinter, *Tożsamość mężczyzny*, tłum. G. Przewłocki, Warszawa 1993.
3. *Bestiariusz*, tłum. R. Sasor, Kraków 2005.
4. S. Borzym, *Obecność ryzyka. Szkice z filozofii powszechnej*, Warszawa 1998.
5. H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Kraków 2003.
6. R. Caillois, *Modliszka*, [w:] idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, tłum. K. Dolatowska, Warszawa 1967.
7. E. Cioran, *Zły demiurg*, tłum. I. Kania, Kraków 1995.
8. K. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, t. 6 *Dzieł wybranych*, red. R. Wojtusiak, tłum. Z. Majlert, K. Zaćwilichowska, Warszawa 1959.
9. B. Dobroczyński, *Idea nieświadomości w polskiej myśli psychologicznej przed Freudem*, Kraków 2005.
10. K. Du Prel, *Spirytyzm*, tłum. S. Brzozowski, Warszawa 1908.
11. E. Durkheim, *Samobójstwo*, tłum. K. Wakar, Warszawa 2006.
12. B. Dybowski, *O kwestii kobiecej ze stanowiska nauk przyrodniczych*, Lwów 1897.
13. M. Eliade, *Obrazy i symbole: szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998.
14. M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1987.
15. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966.
16. *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.

17. *Ewangelia według Tomasza*, [w:] *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, red. M. Starowiejski, Lublin 1986.
18. U. Frevert, *Mąż i niewiasta, niewiasta i mąż. O różnicach płci w czasach nowoczesnych*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 1997.
19. D. Gilmore, *Mizoginia, czyli męska choroba*, tłum. J. Margański, Kraków 2003.
20. M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994.
21. M. Gołaszewska, *Imiona miłości*, Kraków 1992.
22. H. Hofstätter, *Symbolizm*, tłum. S. Błaut, Warszawa 1987.
23. J. Huizinga, *Jesień Średniowiecza*, tłum. T. Brzostowski, Warszawa 1967.
24. M. Janion, *Salome tańczy*, [w:] eadem, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 289–300.
25. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2004.
26. A. Kępiński, *Psychopatologia nerwic*, Kraków 2002.
27. S. Kijaczko, *Wobec bycia. Filozoficzny problem samobójstwa*, Opole 2005.
28. R. Krafft-Ebing, *Zboczenia umysłowe na tle zaburzeń płciowych. Psychopatologia seksualis*, tłum. A. Fabian, Warszawa 1908.
29. L. Krzywicki, *Ludożerstwo i szal krwiożerczo-erotyczny*, „Prawda” 1887.
30. L. Krzywicki, *Wilkołactwo. Szkic psychiatryczno-antropologiczny*, „Prawda” 1888.
31. Z. Kuderowicz, *Nietzsche*, Warszawa 1979.
32. E. Kuryluk, *Salome, albo o rozkoszy*, Kraków 1976.
33. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2002.
34. C. Lombroso, *Miłość u obłąkanych*, tłum. M.W. [Wacław Moraczewski? Mamert Wikszemski?], Warszawa 1894.
35. M. Lurker, *Przełamanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
36. P. Mantegazza, *Wiek nerwowy*, tłum. J. Wollerner, Łódź 1890.
37. J. Marx, *Idea samobójstwa w filozofii*, Warszawa 2003.
38. R. May, *Miłość i wola*, tłum. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa 1978.
39. J.S. Mill, *Poddaństwo kobiet*, tłum. upoważnione przez autora, Toruń 1870.
40. J.S. Mill, *Utylitaryzm; O wolności*, przeł. M. Ossowska, A. Kurlandzka, Warszawa 2006.
41. L. Miodoński, *Nieświadome w idealizmie niemieckim*, [w:] *Nieświadomość to odrębne królestwo...*, red. I. Błocian, R. Saciuk, Toruń 2003.
42. F. Nietzsche, *Ecce homo*, tłum. L. Staff, Warszawa 1909.
43. F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907.
44. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Warszawa 1907.
45. F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1910–1911.

46. M. Nordau, *Miłość*, tłum. W.L., Warszawa 1903.
47. J. Ochorowicz, *Miłość, zbrodnia, wiara i moralność. Kilka studiów z psychologii kryminalnej*, Warszawa 1870.
48. J. Ortega y Gasset, *Portret Salome*, [w:] idem, *Szkice o miłości*, tłum. K. Kamyszewa, Warszawa 1989, s. 151–158.
49. M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Wrocław 1985.
50. *Pismo Święte Nowego Testamentu*, wstęp i komentarz ks. E. Dąbrowski, Warszawa 1949.
51. Owidiusz, *Przemiany*, tłum. B. Kiciński, Kraków 2002.
52. Platon, *Uczta*, oprac. i tłum. W. Witwicki, Warszawa 1984.
53. M. Poprzęcka, *Akt polski*, Warszawa 2006.
54. T. Ribot, *Logika uczuć*, tłum. K. Błęszyński, Kraków 1921.
55. R. Rolheiser, *The Holy Longing*, New York 1999.
56. D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999.
57. J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Kraków 1994.
58. N.J. Saunders, *Dusze zwierząt*, tłum. Z. Dalewski, Warszawa 1996.
59. A. Schopenhauer, *Metafizyka miłości płciowej*, wybór i tłum. A. Pańta, Gdańsk 1995.
60. A. Schopenhauer, *Metafizyka życia i śmierci*, tłum. J. Marzęcki, Łódź 1995.
61. K. Starczewska, *Wzory miłości w kulturze Zachodu*, Warszawa 1975.
62. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, 3 t., Warszawa 2003.
63. E. Trillat, *Historia hysterii*, tłum. Z. Podgórska-Klawe, E. Jamrozik, Wrocław 1993.
64. A. Tytkowska, *Lilith: polskie dziedzictwo hebrajskiego mitu*, [w:] *Mity, mitologie, mityzacje nie tylko w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2005, s. 109–118.
65. M. Uliński, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków 2001.
66. O. Weininger, *Płeć i charakter*, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1994.
67. T. Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Wrocław 1961.
68. M.A. Zawadzki, *Przewodnik zakochanych, czyli Jak zdobyć szczęście w miłości i powodzenie u kobiet*, Warszawa 2007.

### Słowniki, encyklopedie, leksykony

1. C.J. Cela, *Słownik erotyzmu*, tłum. K. Adamska, Warszawa 2002.
2. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006.
3. J.C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, tłum. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998.

4. A. Cotterell, *Słownik mitów świata*, tłum. W. Ceran, M. Dąbrowska, Katowice 1996.
5. *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, 28 t., Warszawa 1859–1869.
6. *Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami S. Orgelbranda*, 18 t., Warszawa 1898–1904.
7. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
8. *Księga ilustrowana wiadomości pożytecznych. Popularny podręcznik encyklopedyczny z dziedziny...*, Warszawa 1899.
9. J. Laplanche, J. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, tłum. E. Modzelewska i E. Wojciechowska, Warszawa 1996.
10. *Podręczna encyklopedia powszechna*, red. A. Wiślicki, 6 t., Warszawa 1895–1901.
11. D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C.G. Junga*, tłum. J. Prokopiuk, Wrocław 1998.
12. *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, 8 t., Warszawa 1900–1927.
13. *Słownik literatury polskiej XIX w.*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2002.

### Utworky literackie

1. A. Asnyk, *Poezje zebrane*, wstęp Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 2000.
2. Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, tłum. A. Kijowski, Warszawa 1971.
3. L. Belmont, *W wieku nerwowym*, Warszawa 1928.
4. R. Dehmel, *Poezje*, tłum. A. Spaet, Lwów 1933.
5. H.H. Ewers, *Alraune. Dzieje istoty żyjącej*, tłum. J. Przybyszewska, Lwów 1917.
6. T. Gautier, *Panna de Maupin*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1958.
7. W. Grubiński, *Na rubieży*, Kraków 1906.
8. J.-K. Huysmans, *Na wspak*, tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1976.
9. J.A. Kisielewski, *W sieci*, Kraków 2002.
10. M. Komornicka, *Szkice*, Warszawa 1894.
11. M. Kulikowska, *Z dziejów duszy*, Kraków 1911.
12. A. Lange, *Rozmyślenia*, Kraków 1906.
13. M. Maeterlinck, *Confession de poete*, „L'art Moderne” 1891, z. 23.
14. T. Miciński, *Pieśń triumfującej miłości*, [w:] idem, *Poematy prozą*, Kraków 1985.
15. A. Mombert, *Śnienie twórcy*, tłum. S. Przybyszewski, „Znicz” 1903.
16. T. Nalepiński, *Kazia*, Kraków-Warszawa 1927.
17. H. Orlicz-Garlikowska, *Żar*, Warszawa 1921.
18. B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, t. 1–2, Wrocław 1991.

19. B. Prus, *Ze wspomnień cyklisty*, [w:] idem, *Dzieła*, red. Z. Szweykowski, Warszawa 1948, t. 24.
20. D. Przybyszewska, *Kiedy słońce zachodzi*, Warszawa 1902.
21. D. Przybyszewska, *Krucze gniazdo*, Warszawa 1902.
22. J. Schlaf, *Wiosna*, tłum. S. Przybyszewski, Lwów 1907.
23. E. Słoiński, *Wśród szronu*, Warszawa 1910.
24. M. Srokowski, *Kult ciała. Dziennik człowieka samotnego*, Lwów 1920 [reprint Spółdzielni Wydawniczo-Księgarskiej w Opolu 1990].
25. K. Tetmajer, *Otchłań. Fantazja psychologiczna*, Warszawa 1901.
26. K. Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980.
27. K. Tetmajer, *Poezje wybrane*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1968.
28. L. Tołstoj, *Sonata Kreutzerowska*, tłum. M. Leśniewska, Warszawa 1987.
29. O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Wrocław 1996.
30. S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, Kraków 2005.
31. E. Żmijewska, *Dola*, Warszawa 1959.