

**Podmioty „intensywne” w powieściach
Stanisława Przybyszewskiego („De
profundis”, „Synowie ziemi”, „Krzyk”)**

Adrian Mrówka

ADRIAN MRÓWKA

PODMIOTY „INTENSYWNE” W POWIEŚCIACH STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO („DE PROFUNDIS”, „SYNOWIE ZIEMI”, „KRZYK”)

Przybyszewski „intensywny”

Stefan Kołaczkowski w 1928 roku na łamach „Wiadomości Literackich” odnotował:

w kwestii związku Przybyszewskiego z prądami musimy stwierdzić, że próby zlokalizowania tego pisarza w jakiejś epoce nastreczą tu mnóstwo trudności. [...] Twórczość Przybyszewskiego – to nie wyraz jeno „modernizmu” lub symbolizmu, jak chcą niektórzy, lecz wyraz tych trudnych do odcyfrowania skrzyżowań. I oderwanie inteligencji od życia, i bunt proletariatu przeciw burżuazji, i bunt duszy przeciw materializmowi, i rozpaczliwe wylamywanie się człowieka z nałożonych na siebie kajdan determinizmu, ograniczeń intelektualizmu – wszystko dałoby się odcyfrować w wystąpieniach Przybyszewskiego¹.

Interesujące są owe skrzyżowania, ślady, sieć zależności nie do rozwikłania². Chodzi o brak „korzenia”, który byłby odpowiedzialny za „całość”. Przyczyną „bełkotliwości” tekstów Przybyszewskiego może wydawać się fakt, iż przypominają one nie dające się rozwikłać kłębki tematów (i nerwów) – tj. kłącza.

„Kłącze jest antygenealogia”³. Powieściopisarstwo Przybyszewskiego zdecydowanie nie przybiera struktury drzewiastej, tzn. przyczynowo-skutkowej, ponieważ cechuje je wielość wejść i ujęć. Narracje autora *Krzyku* bardzo często funkcjonują bez jakiegokolwiek początku. Jest w nich „wszystko” („wszystko dałoby się odcyfrować w wystąpieniach Przybyszewskiego” – jeszcze raz przywołajmy słowa Kołaczkowskiego). Na ogół nie mają one jasno określonego zakończenia.

Krystyna Kralkowska-Gątkowska o powieściach Przybyszewskiego pisze tak:

Tracą tu znaczenie związki czasowe i teleologiczne, bo nie jest ważna sukcesja wydarzeń w czasie ani docelowe działania bohatera. Wzrasta waga związków przestrzennych, ponieważ chodzi o wyeksponowanie sceny lub mikroszeny utrwalającej moment w przebiegu psychicznym. Praca artysty odbywa się jednak jakby na dwu odrębnych torach. Analizuje on wrażenia, rozbijając doznanie na szereg drobinowych „momentów”. Równocześnie dąży do syntezy, uwypuklając i hiperbolizując jedną z takich „molekuł” psychicznych w eksplodującym, wizyjnym obrazie⁴.

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

² W. Gutowski (*Konstelacja Przybyszewskiego*. Toruń 2008, s. 35) notuje: „twórczości Przybyszewskiego nie sposób zamykać w jednoznacznie rozumianych strukturach artystycznych ani w paradygmatach ideologicznych, religijnych, ani też w kategoriach genealogicznych”.

³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kłącze*. Przeł. B. Banasiak. „Colloquia Communia” 1988, nr 1/3, s. 226.

⁴ K. Kralkowska-Gątkowska, *Kompozycja powieści Przybyszewskiego*. W zb.: *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*. Red. T. Bujnicki. Katowice 1987, s. 15.

W przypadku powieści Przybyszewskiego mamy do czynienia z przesunięciem środka ciężkości z zasady linearności (czasowej) na zasadę transwersalności (prze-strzennej). Tym samym dochodzi w nich do zabiegu swoistej „schizofrenizacji” bohaterów, wskutek czego ich postrzeganie świata zdaje się funkcjonować równo-cześnie na różnych poziomach percepcyjnych. Nierzadko też z tego względu towa-rzyszy bohaterom konflikt wewnętrzny lub ucieczka w metafizykę⁵. Stąd wywodził-by się także problem „intensywnych” podmiotowości bohaterów, którzy „odslania-ją własne przeżycia i zamiary nawet w dialogu, nie licząc się często z zasadami prawdopodobieństwa sytuacyjnego”⁶.

W sztuce – argumentował Przybyszewski – najważniejsze jest „oddawanie i od-twarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizyj, bezpośrednio jak się w duszy przejawiają, bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i skojarzeniach”⁷. Innymi słowy, najważniejsza jest „ruchliwość” podmiotu pisania, czyli serie intensywności, których on doświadcza. To właśnie zwrot ku seriom in-tensywności pozwala postrzegać podmiot pisania nie jako mający cokolwiek wspól-nego z formą „ja piszę”, lecz jako przestrzeń wielości, na którą składają się liczne kanały – „łącza” – dające szansę na przepływ wypowiedziom pochodzącym z różnych systemów, jak i wypowiedziom niesystemowym (tutaj: śmiech, jęk, krzyk). Co istotne, „intensywny” podmiot pisania nie kreuje „dzieła”, które jest całością zwar-tą, lecz wytwarza tekst „ruchliwy”, produkujący rozmaite możliwości interpretacyj-ne, a zarazem pozwalający czytelnikowi stać się samodzielnym twórcą. Przy czym – i posłużę się tu słowami Gilles’a Deleuze’a – „Twórczość należy rozumieć jako wytyczanie ścieżek wśród różnych niemożliwości”⁸.

„Przybyszewski był zanadto impulsywną naturą, aby drugi raz mógł rzecz prze-żyć w tym samym napięciu” – uznał Tadeusz Boy-Żeleński⁹. Podobnych opinii na temat „genialnego Polaka” spotykamy zbyt wiele, by nie przypisać im ważnego znaczenia. Impulsywność Przybyszewskiego – uwydatniająca się zarówno w sposo-bie jego egzystencji, jak i w samym pisarstwie – wnosi do literatury i kultury prze-łomu XIX i XX wieku oryginalne symptomy szaleństwa. Szaleństwa, które zmienia pojmowanie kategorii podmiotu (pisania). „Chodzi o coś, co znajduje się poniżej kodów, wymyka się im, a co kody chcą tłumaczyć, przekształcać, merkantylizować”

⁵ Zob. S. Przybyszewski, *Moi współcześni*. Wstęp J. Wilhelmi. Przypisy J. Bartnicka. Warszawa 1959, s. 27–28. Ten wniosek można wytłumaczyć za pomocą słów samego Przybyszewskiego: wszelakie konflikty wewnętrzne wynikają z walki różnych dusz mieszczących się w jednym człowieku. Píše autor: „Nic wspanialszego nad widok dwóch dusz, które na wspólnej arenie mózgu pokłóca się, schwyca za bary i poczynają się zmagać! Walka ich nie jest *fair*: nie ma podstępny, którego by w tej walce nie użyły, nie ma tak wyrafinowanego łotrystwa, jakim nie usiłują się zwalczyć – a z wszystkich stron, jam i szczelin wypelzają setki innych dusz, otaczają kołem zapaśników, dodają otuchy, to znów osłabiają przekleństwem – a najciekawszy *match* to ten między już zasiedziałą duszą, cuchnącą »starzyzną«, a jakąś nową, która do jej siedziby wtargnęła, jakaś ultramodernistyczna, rewolucyjna, wywrotowa – wtedy sam Pan Bóg się śmieje i chwytą się za bok!”

⁶ S. Eile, *Powieść „nagiej duszy”*. „Teksty” 1973, nr 1, s. 73.

⁷ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*. Kraków 1900, s. 24.

⁸ G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*. Przeł. M. Herer. Wrocław 2007, s. 141.

⁹ T. Żeleński (Boy), *Przybyszewski*. W: *Ludzie żywi*. Oprac. H. Markiewicz. Warszawa 1956, s. 45. *Pisma*. Red. H. Markiewicz. T. 3.

– jak powiedziałby w tym miejscu Deleuze¹⁰. Mówiąc inaczej, domeną tak prezentującego się szaleństwa jest przedkładanie intensywności nad „logiczne” przedstawienia, czyli podjęcie się takiego rodzaju ucieczki w pisaniu, który zezwala na funkcjonowanie poza dyskursem ekonomii języka i kultury.

Józef Dynak stwierdza:

Bardzo wcześnie, jeszcze przed przyjazdem „genialnego Polaka” do ojczyzny, sygnalizowano, iż jest to duch niespokojny, nie tylko *homo viator*, ale i *homo irrequietus*, człowiek gnany niepokojem i niecierpliwością, mający wstręt do wszelkich form stałych, do świata materii i mózgu uznającego tylko „rzeczy zbadane”, kochający się „w tajemniczości, mistycznych nastrojach, gorączkowych widzeniach i całej tej niepojętej sferze”¹¹.

Określenia „*homo viator*” oraz „*homo irrequietus*” składają się na figurę podmiotu ruchu i przesady. Najistotniejszy z tego względu wydawałby się jednak „nadmiar” – „przerost”, „belkot” – wszystko to, co wykraczałoby poza „umiar”.

Deleuze mówi, że pisanie to grzeszenie poprzez nadmiar rzeczywistości i nadmiar wyobraźni¹². Jest to uwaga, która z punktu widzenia literatury tworzonej przez Przybyszewskiego nabiera praktycznego zastosowania. W jego tekstach nadmiar tego, co rzeczywiste oraz wyobraźniowe, urasta do rangi problemu wychodzenia poza realizm, do ciągłego stawania się, wciąż niedokończonego, goniącego za innowacją; to „proces, który jest przejściem życia”¹³. Stąd twórczość Przybyszewskiego nie daje się sprowadzić do spójnego odwzorowywania rzeczywistości, do reguły *mimesis*. Pod różnymi względami zawsze jest ona „czymś więcej”.

Anna Kasprówicz-Jarocka, córka Jana i Jadwigi Kasprówiczów, wspomina:

Dla Przybyszewskiego (...) amfiladowy układ mieszkania miał wiele dodatnią stronę, co bardzo sobie chwalił: mógł mianowicie bez przeszkód odbywać „marsze” ze swego gabinetu aż do przedpokoju i dalej, do dodatkowego pokoju z boku, co w sumie pozwalało na ładny spacer. Ta potrzeba ciągłego ruchu, ustawicznego chodzenia po mieszkaniu, była charakterystyczna dla jego osobowości. Kto Przybyszewskiego dobrze znał, nie mógłby go sobie wyobrazić długo siedzącego na jednym miejscu, a tym bardziej tkwiącego przy biurku. Myślał, pracował w ruchu. [...] Czasem przystawał, coś zagadał do siebie, zagwizdał, snuł jakby dalszy ciąg swych myśli – i dalej marsz...¹⁴

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

„Nomadyzm to zawrotne posuwanie się w stronę dekonstrukcji tożsamości; molekularyzacji ja” – twierdzi Rosi Braidotti¹⁵. Nomadyzm to czynienie z siebie przestrzeni, którą się przemierza, zwracając uwagę na napotykaną w sobie różnicę,

¹⁰ G. Deleuze, *Myśl nomadyczna*. Przeł. K. Matuszewski. W zb.: *Poznanie – podmiot – dyskurs. Idee i dziedzictwo frankofońskiej tradycji epistemologicznej*. Red. A. Dubik. Toruń 2002, s. 272.

¹¹ J. Dynak, *Przybyszewski. Dzieje legendy i autolegendy*. Wrocław 1994, s. 114.

¹² G. Deleuze, *Literature and Life. W: Essays Critical and Clinical*. Transl. D. W. Smith, M. A. Greco. London – New York 1998, s. 2.

¹³ *Ibidem*, s. 1.

¹⁴ Cyt. za: H. I. Rogacki, *Żywoć Przybyszewskiego*. Warszawa 1987, s. 349.

¹⁵ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. Derra. Warszawa 2009, s. 42.

dysonanse, cząsteczki. Nie jest to odtwarzanie siebie jako Ja, lecz śledzenie intensywnych stanów, w które się popada, które się znajduje w sobie i które zarazem się produkuje. „Kto mówi i działa? Zawsze wielość, nawet w ramach jednostki, która mówi i działa” – zaznaczał Deleuze w dyskusji z Michelelem Foucaultem¹⁶.

„Poliglota jest nomadą językowym”¹⁷. Język niemiecki Przybyszewskiego nie był językiem *stricte* niemieckim; język polski zaś – *stricte* polskim. Język Przybyszewskiego nie miał ograniczeń; to język poddany deterytorializacji. Mówiąc inaczej: to język typowy dla nomady. Wspominał Ludwik Hieronim Morstin: „Niby huragan przeleciały jego [tj. Przybyszewskiego] słowa przez moją duszę, wyrwijając z niej z korzeniami wrosnięte tam pojęcia o sztuce, życiu i roli człowieka na ziemi”¹⁸. I owo „wyrwanie z korzeniami” – usunięcie „korzenia” – staje się tutaj najistotniejsze. Albowiem język cechujący nomadę jest „wykorzeniający”. Język Przybyszewskiego należałoby z tego względu uznać za typowo nomadyczny, rizomatyczny, funkcjonujący wedle zasad kłacza: odżegnujący się od czasownika „być” na rzecz uczestnictwa w procesie „stawania się” (multiplikowania samego siebie) oraz zróżnicowanych sposobów wypowiedzania. Jak ponadto stwierdził Morstin: Przybyszewski „rozkołysał polską twórczość”¹⁹. Można też rzec, że wprowadził ją w „ruch”, nauczył „tańca”, który wymyka się rozmaitym choreografiom, tj. – porządkom. Deleuze pyta: „Czy potrafimy czynić postęp, jeśli nie wkraczamy w regiony odległe od r ó w n o w a g i?”²⁰ Przybyszewski w świetle tak postawionego pytania jawi się jako pisarz zachwiał, rozedrgań języka. Jako pisarz postępu i – równocześnie – kontestator tej dziwnej instytucji zwanej literaturą.

Sądze, że Przybyszewskiego można nazwać „jąkałą”. „Jąkała” – przekonuje Deleuze – tworzy język, który na swój sposób łączy się z mową. Bycie pisarzem, który się „jąka”, oznacza bycie kimś, kto organizuje język afektywny i intensywny, czyli język dynamiczny, rozwidlający i wahający się²¹. Językiem Przybyszewskiego – zaznaczmy – jest „żargon knajpy z jego trywialnościami, z jego uprzykrzonym powtarzaniem się słów [...]”²². Co więcej, „Przybyszewski bardzo często z nieśpójności i rozchwiania języka czynił zasadę, rozmazywał wszelkie pojęcia, bezczelnie i zaiste gorsząco bełkotał”²³. Stwierdza Deleuze:

światny pisarz jest zawsze obcokrajowcem w języku, w którym się wyraża, nawet jeśli jest to jego rodzimy język. [...] Jest cudzoziemcem w polu swojego języka: nie miesza innego języka ze swym własnym, wytwarza nie istniejący wcześniej obcy język w obrębie swojego własnego. Tworzy język przez krzyk, jąkanie się, terkot lub szmer²⁴.

Zygmunt Leser zauważył, że „w twórczości Przybyszewskiego czuć dysonans

¹⁶ M. Foucault, *Intelektualiści a władza*. Przeł. S. Magała. „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 10/11, s. 174.

¹⁷ Braidotti, *op. cit.*, s. 32.

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

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ G. Deleuze, *He Stuttered*. W: *Essays Critical and Clinical*, s. 109.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 108–109.

²² Żeleński (Boy), *op. cit.*, s. 40.

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

²⁴ Deleuze, *He Stuttered*, s. 109–110.

między jego artystyczną możliwością a literackimi pretensjami”²⁵. Ów dysonans stanowi pretekst do szczególnego namysłu, gdyż mówi o pisarskim talencie Przybyszewskiego, który, pozostając na różne sposoby wyczuwalny w jego tekstach, napotyka wyraźny opór języka. Ta możliwość artystyczna – wskazywana przez Lesera – sprawia wrażenie problemu „nie-językowości” potencjału literackiego autora *Synów ziemi*, a tym samym jego obcości, dającej sposobność ucieczki przed językiem ogólnym w rejon języka indywidualnego. Tak więc potencjał, który ma na myśli Leser, winien przekładać się na obce dla języka konwencjonalnego artykulacje, jakie zdają się charakteryzować – swoją drogą, „zbadaną” przez Przybyszewskiego – jednostkę twórczą. Warto w tym miejscu wspomnieć:

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

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

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

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

Czuje ona inaczej niż inni ludzie, czuje tam, gdzie oni nic nie czują, a ponieważ mózgi jego bliźnich nawet wtedy nie zaczynają drgać, gdy jednostką twórczą miota najsilniejsze wzruszenie, dlatego jest sama i wyodrębniona²⁶.

Jednostka twórcza, która nie zna granic uczuć, nie zna również granic języka. Brak granic uczuć wiedzie ją do anihilacji stałych form językowych: do „dematerializacji” języka. Z języka, którym dysponuje, wydobywa język „nieznany”, pokonując w ten sposób granice zakresu wszystkich potencjalnych wypowiedzi oraz, w rezultacie tego, osiągając pozycję samotnika i szaleńca. Odkrywając „język w języku”, jednostka twórcza ponadto spełnia warunek, dzięki któremu może „stać się kimś więcej aniżeli pisarzem”²⁷. W przypadku Przybyszewskiego owo „koś więcej aniżeli pisarz” odsyłałoby do legendy, która swego czasu szybko wytworzyła się wokół jego osoby. Do jego bycia, na swój niezwykle sposób, dosłownie rozumianym „przybyszem” – Dionizosem, Chrystusem, nomadą – głoszącym treści „nie z tego świata”.

Zagadnienie „języka w języku”, języka „innego”, odnosi się, co więcej, do figury sobowtóra (cienia), będącej jednym z najczęściej używanych przez Przybyszewskiego motywów. Zaznacza Marta Wyka: „Ten obcy, ten anonimowy ktoś, widmo bez twarzy [...], może dosięgnąć bohatera, złudnie przekonanego o skuteczności pancerza świadomości”²⁸. Obcy stanowi personifikację tego, co nieświadome. W pisarstwie Przybyszewskiego uosabia on przestrzeń, którą rzeczony bohater, jak i zresztą sam autor, jest zdolny tymczasowo zamieszkiwać. Obcy personifikuje „nadmiar”, który nie mieści się w ramach podmiotowego Ja, a który umożliwia zaistnienie wypowiedzi „intensywnych”, rejestrujących naddatki informacyjne nie powiązane z tożsamością jako pojęciem dyskursywnym.

²⁵ Z. Leser, *Neurastenicy w literaturze*. T. 1: Stanisław Przybyszewski. Lwów 1900, s. 57.

²⁶ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*. W: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborzki. Wrocław 1966, s. 8–9. BN I 190.

²⁷ Deleuze, *He Stuttered*, s. 113.

²⁸ M. Wyka, *Przybyszewski – powieściopisarz*. W zb.: *Stanisław Przybyszewski*, s. 87.

Deleuze wywodzi:

podmiot jest miejscem albo pozycją, która przyjmuje bardzo szeroki zakres zmienności w zależności od typu, progu wypowiedzi. Sam „autor” w określonych wypadkach jest tylko jedną z tych możliwych pozycji. Istnieć może nawet wiele pozycji dla tej samej wypowiedzi. W tym sensie pierwotne jest jakieś MÓWI SIĘ (*ON PARLE*), anonimowy szept, w którym przygotowane są lokalizacje dla możliwych podmiotów: „nieprzerwany szmer i bezład dyskursu”²⁹.

Anonimowy szept jest charakterystyczny dla takiej wypowiedzi, która obala utartą relację między myślą a językiem. Nie chodziłoby więc o to, „co” podmiot myśli i mówi, lecz właściwie o to, „co” przez podmiot zabiera głos – uznać należy – mimowolnie. Owo „coś” odpowiadałoby „przesadności”, naddatkowi, otwierającemu szerokie pole do opisu temu, co występuje jako niezależne od świadomej praktyki językowej. Pisał Przybyszewski w kontekście studium o jednostce twórczej: „nasze akty woli są chciane nie przez nas, ale przez człowieka siedzącego w nas, nad którym nie mamy żadnej władzy”³⁰. W związku z tym „człowiek siedzący w nas”, tak jak ma to miejsce w przypadku Przybyszewskiego-pisarza, jawi się jako personifikacja talentu, tj. „nadmiar”. „Ktoś”, kto swoją „niewidzialną ręką” kreśli/bazgrze w imieniu autora swój ekscentryczny tekst i kto daje się autorowi „dotknąć” wyłącznie w trakcie pisania³¹. Karol Irzykowski notował:

Przybyszewski zawdzięcza swe dzieła nie wulkaniczności, rozlewności swego temperamentu, nie mgłom kujawskim – ale temu, że miał w duszy uśmiechniętego, zimnego złodzieja, który jego szczerze wybuchy konserwował i przekształcał³².

Trzeba mieć niechęć do własnego ojczystego języka, by móc tworzyć w jego obrębie język obcy, ujawniający „zewnątrze” rozciągające się ponad tradycyjną składnią³³. To musi być rozrost, nadmiar, który pozwala językowi być kłaczem – po pierwsze, umożliwiającym pisanie na nieskończoną liczbę sposobów, po drugie zaś, rezygnującym z zasady, według której mniej znaczy lepiej. Tak też rodzą się „gadania”, „grafomania” lub „nonsens”, będący wynikiem zwielokrotnionego sensu. Pisanie „wstretne” aktywizuje pamięć krótką, wyrzekając się pamięci długiej. Wykorzystuje drobne – „szybkie” – pomysły. Dlatego pisanie „niechętne” nie może być naśladowaniem, odtwarzaniem, wspomnianiem, lecz wytyczaniem ścieżek tam, gdzie ich nie ma. Powinno być ono „skakaniem”, „podróżą” bez wcześniej ustalonego celu – pozostawianiem „śladów”/„znamion”.

Pamięć krótka ma charakter kłacza, diagramu, podczas gdy pamięć długa ma charakter drzewa i jest scentralizowana [...]. Pamięć krótka obejmuje zapomnienie jako proces; nie łączy się ona nierozdzielnie z chwilą, ale z kłaczem zbiorowym, czasowym i nerwowym³⁴.

Pisanie konstytuowane przez pamięć krótką wytwarza tekst „potargany”, pozbawiony jednego właściwego dla siebie terytorium. Tekst chaotyczny, którego

²⁹ G. Deleuze, *Foucault*. Przekł., wstęp M. Gusin. Wrocław 2004, s. 84.

³⁰ Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, s. 23–24.

³¹ Zob. M. Duras, *Pisać*. Przel. M. Pluta. Izabelin 2001, s. 48: „Pisać to dotykać nieznanego”.

³² K. Irzykowski, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności. – Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. – Prolegomena do charakterologii*. Kraków 1980, s. 367.

³³ Zob. Deleuze, *Literature and Life*, s. 5–6.

³⁴ Deleuze, Guattari, *op. cit.*, s. 230.

lektura zmierza w różnych kierunkach, który niczym zgraja szczurów, „kiedy wzajem przez siebie przełazą”³⁵, rozpierzcha się na wszystkie strony („rozsypuje się”). Z kolei podmiot piszący ów tekst jest wielością, zawsze wielością wprawioną w ruch. Podmiotem, który na podobieństwo Dionizosa „wiecznie będzie rodzić się na nowo i powracać z rozbitcia”³⁶.

Stawanie-się-kobietą w *De profundis*

De profundis kończy się śmiercią głównego bohatera. Śmierć umożliwia kochankom spotkanie się. Ucieczka przed światem, jaką staje się śmierć, gwarantuje im porzucenie imion-stygmatów. Wyłącznie śmierć, jak bohaterowie wnioskuje, jest w stanie oczyścić ich z kulturowych determinantów (języka). Tak zarysowywałaby się „obiektywnie” odczytana scena kończąca powieść. W ujęciu „obiektywnie” kryje się jednak, moim zdaniem, pułapka. Pewność niezależnego funkcjonowania Agaj jest bowiem wątpliwa, a zatem – warta szczególnej refleksji. Można założyć, iż Agaj-fantom stanowi lustro, dzięki któremu bohater poddaje się autoanalizie. Trzeba jednakowoż uściślić, że odgrywa ona – jako lustro – rolę wyjątkową, rolę krzywego zwierciadła. Claire Colebrook stwierdza:

Meżczyzna jest podmiotem: punktem widzenia lub gruntem, na którego podstawie wszystkie bycia lub stawania się są hipotetycznie ustalane. To pojęcie mężczyzny, które wzmacnia logikę transcendencji. Tylko dzięki uprzywilejowanemu byciu jako centrum może istnieć dla każdego doświadczenia całkowite rozróżnienie pomiędzy „wewnętrznym” życiem umysłu lub świadomości a zewnętrznym światem oglądanym bądź przedstawianym przez zmysły. Meżczyzna jest „większościowy” nie tylko z tego względu, że przewyższa pozostałe istnienia, ale dlatego, iż dowolne istnienie może być zawarte w obrębie miary mężczyzny³⁷.

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

ciało jego oplotły z wolna członki kobiety, drobne ramiona objęły jego szyję bolesnym uściskiem, a para pierś dziewczęcych wpiła się gorącym żarem w jego ciało.

Dusił się. Oddech jej palił go, usta jej wessały się z jękiem w jego usta: jak do biała rozpalone żelazo żarzyło jej ciało. [DP 48–49]³⁸

Fantom, który zagraża życiu marzącego?! Félix Guattari przekonuje, że moral-

³⁵ *Ibidem*, s. 223.

³⁶ F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*. Przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki. Warszawa 1993, s. 536.

³⁷ C. Colebrook, *Gilles Deleuze*. London – New York 2002, s. 139.

³⁸ W ten sposób odsyłam do: S. Przybyszewski, *De profundis*. Lwów 1929. Pozostałe omawiane tu utwory tego autora oznaczam skrótami: K = *Krzyk*. Lwów 1917; S = *Synowie ziemi*. Cz. 1. Lwów 1923; S-D = *Synowie ziemi*. Cz. 2: *Dzień sądu*. Liczby po skrótach wskazują stronicę. Pisownia oraz interpunkcja w cytatach zostały zmodernizowane.

ność seksualna wymaga od kobiety, by była uległa wobec fallicznej potęgi mężczyzny. Dzięki swej uległości kobieta wyraża symetrię, która pozwala jej odczuwać własną przyjemność w postaci ustanowionej przez mężczyznę. Kobieta, próbując nie podporządkowywać się mężczyźnie, grzeszy³⁹. Agaj zaś, kiedy staje się agresywna, epatuje trudną do okiełznanania lubieżnością. Sieje strach, uosabia kres (kultury?). Guattari pisze:

wszystko, co narusza normy, co zrywa z ustalonym porządkiem, jest w pewien sposób powiązane ze zwierzęcym stawaniem się, kobiecym stawaniem się itd. Gdziekolwiek semiotyczny system zostaje rozbity, tam również seksualizacja zostaje rozkruszona⁴⁰.

W *De profundis* ciało bohatera, mimo iż występujące w pojedynkę, doświadcza intensywnej bliskości z ciałem Agaj. Ulegając schizofrenizacji, zaczyna „samodzielnie” odczuwać cielesność kobiecą. To wyobraźnia bohatera, jakkolwiek by na ten problem spojrzeć, rodzi ciało kobiety.

Bohater, odpierając „atak” Agaj, dba o własną podmiotowość, o utrzymanie granic swego ciała (płci). Potwierdzenie jego męskości przynosi „przypadkowo” spotkana w świetle brzasku dziewczyna: „widział tylko, że jest bardzo błada i ma duże, rozwarłe oczy” (DP 52). Owo „jeszcze dziecko” (DP 52), „półdziecko” (DP 75), któremu bohater się oddaje i przy którym odnajduje uspokojenie, zostaje wszak przeciwstawione wampirycznej Agaj. Figura dziewczyny, powracając kilkakrotnie na karty powieści, pozwala zachowywać bohaterowi „właściwy” wymiar pożądania: pożądania fallocentrycznego. „Mógłbym cię wziąć na ręce i ponieść do domu. A idziesz tak lekko, że nie słyszysz odgłosu twych kroków...” – mówi bohater (DP 51). Dziewczyna wydaje się postacią nie tylko uległą mężczyźnie, ale także wywołaną przez niego z nieświadomości w tym celu, by podązał on za nią na zasadzie sprawowania kontroli; by – jak powiadają Deleuze i Guattari – narzucić Innemu historię, prehistorię. „Dziewczyna jest pierwszą ofiarą, jednak musi służyć również za przykład i pułapkę”⁴¹. Jest punktem odniesienia w procesie stawania się, wobec którego chłopiec odpowiednio się ustosunkowuje. To właśnie dzięki dziewczynie chłopiec wie, jaki kierunek rozwoju będzie go obowiązywał. Dzięki dziewczynie wie też, kim/czym – mówiąc wprost – nie wolno mu być.

Piszą Deleuze i Guattari:

Młoda dziewczyna jest niczym blok stawania się, który pozostaje współczesny każdemu elementowi przeciwnemu: mężczyźnie, kobiecie, dziecku, dorosłemu. To nie młoda dziewczyna staje się kobietą, to stawanie-się-kobietą czyni młodą dziewczynę czymś uniwersalnym [...]⁴².

Stawanie-się-kobietą, tj. dziewczyna, to nic innego jak sieć przepływów, które konstytuują kobiecą i męską seksualność.

W pewnym momencie Agaj pyta:

³⁹ F. Guattari, *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics*. Transl. R. Sheed. Introd. D. Cooper. New York 1984, s. 235.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*. Red. J. Bednarek. Wstęp M. Herer. Warszawa 2015, s. 335.

⁴² *Ibidem*.

- Czy to rzeczywiście prawda, że masz tu w mieście dziewczynę, półdziecko, jakieś mówił?
- No widzisz, musiałem sobie odszukać moją dawną Agaj. [DP 80–81]

„Dawna” Agaj nie funkcjonuje jako podmiot. Pozwalając bohaterowi na bycie „całością”, przyczynia się do konserwowania jego fallocentrycznie zaprogramowanego organizmu. Agaj „nowa” z kolei, już jako podmiot, wzbudza ambiwalentne odczucia, a przede wszystkim – zakłóca męskie pożądanie (rozregulowuje męski organizm; „ożywia” ciało bez organów brata, jak powiedzieliby Deleuze i Guattari⁴³). Nowa Agaj jest „zła”, gdyż strumieniowi pożądania cechującego bohatera stara się nadać odmienny bieg. Jest „obcym”, który w akcie eksploatacji swojej „obcości” produkuje własną, „autorską” supremację.

De profundis opowiada o szczególnej bliskości.

Tylko garneli się coraz więcej do siebie, silniej jeszcze, przyciskali się gwałtownie, a w ich milczeniu, w ich uścisku był ból. [DP 79]

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

Zamilkła, drgała i wpiła się kurczowo oburącz w jego włosy. Całował, gryzł ją, błdził rozpalonymi ustami po jej piersiach. [DP 99–100]

Na podstawie intensywnej bliskości, która charakteryzuje relację między rodzeństwem, powstaje spektakl pożądania.

stawanie się nie polega na naśladowaniu kogoś lub jakiejś rzeczy, nie chodzi tu o utożsamienie się z nią. Nie chodzi również o dostosowanie stosunków formalnych. [...] Stawać się to wychodzić poza właściwe sobie formy, poza podmiot, którym się jest, poza posiadane organy albo funkcje, jakie się pełni, wydobyć cząstki, między którymi ustanawia się stosunki ruchu oraz prędkości i spoczynku, najbliższe temu, czym się stajemy i poprzez co się stajemy. To właśnie w tym sensie stawanie się jest procesem pragnienia⁴⁴.

Stawanie-się-kobietą – proces oparty na pożądaniu – wytwarzałoby zatem w bohaterze molekularną (cząsteczkową) kobietę. Ulegając pożądaniu, bohater dokonywałby transgresji wewnętrznej. Wchodziłby z siostrą w relację odrzucającą język, relację czerpiącą z ekspresji stawania-się, afektywności. Wyjaśnia Catherine Driscoll: „Stawanie-się-kobietą jest sposobem rozumienia transformatywnych możliwości – sposobami, wedle których identyfikacja mogłaby uniknąć kodów konstytuujących podmiot”⁴⁵. Ciało kochanka-brata, pozostając pod wpływem ciała kochanki-siostry, ulegałoby deterytorializacji. Błądząc, podążając za rozkoszą/bólem, traciłoby fallocentryczny – kulturowy – status: własną organizację.

⁴³ Zob. G. Deleuze, F. Guattari: *Anti-Oedipus*. Transl. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. Minneapolis 2000, s. 8–9; *Tysiąc plateau*, s. 179–180. Ciało bez organów nie jest pojęciem, lecz praktyką, zbiorem praktyk. Jest ono (za)kresem. To „ciało bez wyobrażenia”, pozbawione własnej historii; ciało, które cierpi z powodu narzuconej mu takiej a nie innej reprezentacji. Ciało bez organów jest „nienasycone”, tęskni za postaciami występującymi w każdej możliwej formie, słowem – za wszelką potencjalnością.

⁴⁴ Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, s. 330.

⁴⁵ C. Driscoll, *The Woman in Process: Deleuze, Kristeva and Feminism*. W zb.: *Deleuze and Feminist Theory*. Ed. I. Buchanan, C. Colebrook. Edinburgh 2000, s. 75.

Pojawiający się w utworze motyw krwi, zarówno w sensie więzów, które jedną rodzeństwo, ale także i w postaci krwi sączącej się z rany powstałej na szyi bohatera, będącej skutkiem drapieżnego pocałunku siostry, prowokuje refleksje wokół korporalnych aspektów podmiotowości. Ta sama krew, można przyjąć, oznacza to samo ciało: dwa ciała / dwie płcie jako dwie „twarze” jednego ciała. Komplementarność płci oraz równoczesna ich sprzeczność zakładałyby więc niustające konfrontacje/negocjacje dwojga, którzy są jednym. Tymczasem stawanie-się-kobietą, proces wykorzystujący transwersalne kierunki, odrzucając binarny (stabilny) podział płci, obala perspektywę esencjalistycznego przeciwstawienia mężczyźni – kobiety.

Agaj uosabia dodatkową, obok kobiecości, możliwość istnienia – zwierzęcość: „Rzuciła się na niego, wżarła się zębami w skórę jego szyi i rozdarła ją” (DP 102). Jerry Aline Flieger wskazuje:

„kobieta”, „stawanie-się-kobietą” jest kwalifikatywnym przymiotnikowym terminem, pozostającym poza rozgrywką podmiotów i przedmiotów. (W określeniu „stawanie-się-kobietą” „kobieta” ma tę samą składniową się co przymiotnik „intensywny” lub „zwierzęcy”, co „zwierzęcy magnetyzm”)⁴⁶.

Deleuze i Guattari stawanie-się-kobietą sytuują obok stawania-się-zwierzęciem, stawania-się-niezauważalnym, molekularnym, intensywnym... „Zwierzęcy magnetyzm” odpowiada każdej z tych formuł akcentujących procesualność. Rozbrajając organizację męskiej podmiotowości, „pobudza” on ciało mężczyzny do koegzystowania z Innością. Stąd pod koniec utworu udanie się Agaj na dno morza pierwotnie powoduje powstanie wizji zagłady w umyśle bohatera – ruiny porządku kultury, apokalipsy. Towarzyszące temu zdarzeniu animalistyczne sceny zdradzają powiązanie seksualności z naturą (wbrew kulturze), z tym, co nie-ludzkie: „Słyszał zwierzęce rżenie, jęki bolesnej męki rozrodczej; widział twarze, upojone do szału ekstazą nieludzkich pragnień” (DP 104). Flieger pisze, że stawanie-się-kobietą zakłada „linię lotu, ruch w stronę nadmiaru, innego, zewnętrznego”⁴⁷. W przypadku *De profundis* ruch, który ma Flieger na myśli, oznacza transgresję największej miary – tj. śmierć bohatera (śmierć Ja). Oto finalizująca powieść scena:

Wszedł na okno.
Już ja ją znajdę... Tylko cicho – cicho... Och... tam, tam – już ją widzę, widzę...
Stał w oknie z wyciągniętymi rękoma.
Agaj! Mam cię! Roześmiał się na głos.
Runął w dół. [DP 105]

Artyści w *Synach ziemi*

Pisze Elizabeth Grosz: „Sztuka jest zwierzęca dokładnie w takim stopniu, w jakim seksualność jest artystyczna”⁴⁸. Artysta jest twórcą w takiej mierze, na jaką zezwala mu jego własne ciało: ciało-kłaczce. Sztuka, innymi słowy, to rejestr zdolności

⁴⁶ J. A. Flieger, *Becoming-Woman: Deleuze, Schreber and Molecular Identification*. W zb.: jw., s. 47.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ E. Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. New York 2008, s. 70.

ciała w najróżniejszych jego stanach. Czy wobec tego może być uznana za produkt stworzony przez artystę, czy też za siłę, która artystę ustanawia? A może jest tak, iż ciało, ciało jako takie, jest artystyczne, rozum zaś zaciemnia obraz sztuki? Czy sztuka wyłania się z ciała? Czy ciało stanowi tylko materię, na bazie której rozum wytwarza sztukę? Ale także – jakie jest miejsce podmiotu w sztuce? A może jednak – zapytajmy z innej perspektywy – w polu sztuki podmiot ulega zniesieniu? Czy źródło sztuki tkwi w szczęściu, cierpieniu, afirmacji, buncie? W tym, co nieludzkie, czy raczej w tym, co arcyłudzkie (nadludzkie)? I gdzie tu znajduje się problem płci? Z tak postawionymi pytaniami, w sposób niedosłowny oczywiście, próbuje Przybyszewski zmierzyć się w *Synach ziemi*.

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

Różne typy podmiotowości artysty – boga, ofiary, clowna i psychopaty⁴⁹ – prze-wijają się od samego początku aż do końca powieści. Tym, co zdaje się stanowić ich wspólny mianownik, jest natomiast inność. Można powiedzieć, że to inność – w całej swej nieredukowalności – „sankcjonuje” artystę w *Synach ziemi*.

Powieść otwiera rozmowa Szarskiego z Czerkaskim:

– Więc czujesz się nieszczęśliwym?

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

⁴⁹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*. W: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994. Autorka interesująco opisała problem funkcji artysty w dobie *fin de siècle*'u; jej tekst, na marginesie mówiąc, został wyposażony w cztery motto pochodzące z różnych pism Przybyszewskiego. *Synowie ziemi* w szerokim zakresie podejmują temat artysty, którego rola uległa u schyłku XIX wieku licznym kulturowo-społecznym transformacjom. Powieść Przybyszewskiego stanowi ważny głos w dyskursie poświęconym artyście w czasach rodzenia się kultury popularnej. Artystą-bogiem jest Czerkaski, główny bohater powieści: „Byłem, po milion razy byłem i po milion razy będę. I byłem, i wróce coraz silniejszy, coraz więcej świadomy. To wszystko, na co byłem ślepy przed milionem lat, przejrzą, gdy powrócę...” (S 40), „tak chciało moje przeznaczenie, bym uświadomił, co dotychczas jeszcze nie było świadome...” (S 67). Drugim bohaterem wyposażonym w boski pierwiastek jest Szarski: „siadł przy fortepianie i od razu stał się nowym człowiekiem. Przeistaczał się, potężniał, zdawał się nie z tego świata” (S 58), „miał nadzwyczajne siły” (S 59). Przykładem postaci, która uosabia zagadnienie literackiego „prostytuowania się” (bycia ofiara), jest Turski: „niszczy swój talent. Turski jest dziennikarzem [...]” (S 54), „muszę ciskać na targ te głupie, nędzne, jałowe rzeczy, bom biedny [...]” (S 55), „żona i dzieci pożarły mój talent [...]” (S 97), „Nie wolno mi mieć talentu, bo żelazne prawo zarobku w redakcji »Głosu Tłumu« nie pozwala mi mieć nawet honoru...” (S 98). Funkcję clowna, jak sądzę, pełni Stasinek: „Hej, Stasinek! zagraj »Słońce i pogoda«. [...]” (S 18), „krzątał się między gośćmi, dolewał to wódki, to piwa, [...] kiwał siwą głową i był niezmiernie szczęśliwy” (S 51). W psychopatycznej roli, prócz Czerkaskiego, zdaje się występować Hanka. Tutaj podaje tylko kilka tropów pochodzących z pierwszego tomu powieści: „Jak ja sobą gardzę! Jakam ja wstrętna, podła, marna [...]” (S 120), „jam chora, obłąkana, ja oszalałam z bólu” (S 122), „siedziała jak w jakimś skamieniałym jasnowidzeniu” (S 172).

- Co?
 – „Czyż żyłem kiedy dla mego szczęścia? Dla mego tworu żyłem...” Artysta, który nie umie sobie tego powiedzieć z tą samą dumą, nie jest artystą...
 – A miłość?
 – Piasek, którym nam życie oczy zasypuje. He, he – miłość, miłość, miłość... [S 11]

Sztuka i miłość – to dwie kwestie, które określają najsilniejsze namiętności bohaterów powieści Przybyszewskiego.

Czerkaski głosi tezę, iż sztuka powstaje dzięki poświęceniu jej życia. Sztuka, zdaniem Czerkaskiego, wymaga złożenia ofiary w postaci wyrzeczenia się miłości do kobiety. Artystami są bowiem tylko ci, którzy potrafią stanąć poza kategoriami ludzkimi, w obrębie nadczłowieczeństwa (w rozumieniu Nietzscheańskim). Artyści w związku z tym powinni dumnie egzystować ponad normami, konwenansami, ich celem ma być odrzucenie tego, co tradycyjne, charakterystyczne dla ogółu. Muszą także podzielać zdanie Zaratustry: „Przed motłochem wszakże równi być nie chcą”⁵⁰. Artystom ponadto nie przystoi zadawanie się z kobietami; „O kobiecie należy mówić tylko do mężczyzn”⁵¹.

Skąd wywodzi się sztuka, wokół której toczy się akcja *Synów ziemi*? Czy sztuka powstaje dzięki anihilacji kobiecości? I w końcu – kim są powieściowi artyści?

Bo jedyne źródło tworzenia to ból. [S 29]

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

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

Bo tylko ból, ból jest macierzą tworu. [S 99]

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

Poszukuje [on] nowej wersji siebie w nawiązaniu do modelu cierpiącego Chrystusa, samego obrazu ziemskiego pozbawienia i utraty [*the very picture of earthly divestiture and loss*]. O tyle, o ile identyfikacja sugeruje całkowitą oraz kompletną negację wszystkich fallicznych wartości, chrześcijański masochizm ma radykalnie pozbawiające męskości implikacje i jest w najczystszych formach niezgodny ze swej istoty z pretensjami męskości. A odkałd jego podstawowy wzór jest raczej męskim niż kobiecym podmiotem, te implikacje mogą się wydawać niemożliwe do zignorowania⁵².

Rodzi się zatem wizerunek artysty odnoszący się do figury Chrystusa. Wizeru-

⁵⁰ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. W. Berent. Poznań 2006, s. 275.

⁵¹ *Ibidem*, s. 60.

⁵² K. Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*. New York – London 1992, s. 198.

nek świętego, ale i kogoś obarczonego przymusem znoszenia upokorzeń. Artysta w tym kontekście jawi się jako biedak wystawiony na pośmiewisko, aczkolwiek czyniący cuda. Jako nędzarz, który egzystuje poza zagadnieniami płci i który – równocześnie – jest płcią naznaczony.

Skoro artysta jest naznaczony płcią – to którą? Męską, kobiecą? Jak twierdzi Silverman: „męczyzna masochista [...] całkowicie zostawia identyfikację społeczną – tak naprawdę porzuca swoje Ja – oraz przechodzi na »wrogi teren« kobiecości”⁵³. Kim jest wobec tego masochista? Mężczyzną? Mężczyzną aseksualnym na podobieństwo Chrystusa? Kobieta? – ponieważ obierającym perspektywę charakterystyczną (w sensie psychoanalitycznym) dla podmiotu żeńskiego, a zatem podmiotu dążącego do czerpania przyjemności z bólu? A może domeną masochisty jest fakt płynnego przechodzenia z jednej w drugą, jak i, kolejno, w trzecią rolę tożsamościową, czyli brak „konkretnej” płci? Jean Laplanche i Jean-Bertrand Pontalis objaśniają:

Istnieje oczywista tendencja, by przez „masochizm kobiecy” rozumieć masochizm kobiety. Zapewne, Freud oznaczył tym terminem „wyraz istoty kobiecości”, ale w teorii biseksualności masochizm kobiecy jest możliwością właściwą każdemu człowiekowi. Co więcej, tego właśnie określenia używał Freud, opisując to, co stanowi u mężczyzny samą istotę perwersji masochistycznej: „Mając jednak sposobność badania przypadków, w których masochistyczne fantazje zostały szczególnie bogato opracowane, z łatwością odkrywa się, że przenoszą one osobę w sytuację charakterystyczną dla kobiety”⁵⁴.

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

Zdrada i odejście żony przemieniają wyobrażenia Czerkaskiego o męskiej oraz kobiecej doli i niedoli: „Był wtedy śmieszny, czuł się wtedy upokorzonym” (S 35). Aby wyrazić się jasno: Czerkaski w pewnym momencie zaczyna cierpieć niczym bezradna kobieta. Jako opuszczony – sam zdaje się przypominać kobietę.

Zwracając uwagę na styl wypowiedzi Czerkaskiego, styl narracji, który on uprawia, można stwierdzić, że cechuje go „zawieszenie języka”, występowanie w jego wywodach – przedstawieniach – różnego typu piosenek (refrenów), płaczu, ciszy, rozgadania („wylewu” słów), krzyku, śmiechu, jąkania się itp. („Ale ja tylko bełkotać umiem”, S-D 11). Można uznać, iż język Czerkaskiego jest językiem, który „staje-się-zwierzęciem”. Językiem, który za wszelką cenę szuka inności. Sam Czerkaski zaś sprawia wrażenie kogoś, kto dokonuje absolutnej deterytorializacji swojego Ja. Deleuze pisze, że masochiści nie naśladują zwierząt, lecz „wchodzą w sfery nieokre-

⁵³ *Ibidem*, s. 190.

⁵⁴ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*. Red. D. Lagache. Przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska. Warszawa 1996, s. 133.

śloności lub bliskości, w których kobieta i zwierzę, zwierzę i mężczyzna, stali się nie do odróżnienia”⁵⁵. Spójrzmy na ten oto fragment powieści:

Położył się na sofie. Był strasznie wyczerpany i chory.
I nagle ujrzał jakiegoś straszego, olbrzymiego pajaka w rogu ściany pod sufitem.
[...] Ten pajak był bezcielesny, jakby niewidzialny, w czwartym wymiarze – pajak w matematycznym obmyśleniu.
[...]
Wyteżył całą siłę, nie znaną mu dotąd siłę woli, by nie rozproszyć uwagi, bo ilekroć zaczął poddawać się zmęczeniu i senności, pajak nogi wyciągał.
I coraz straszniejsze robił wysiłki, bo pajak zdawał się czytać w jego duszy, śledzić jej opadanie i potężnienie, to kurczył się, małał, to znowu rósł i nogi wyciągał, zdawał się macać opór powietrza pomiędzy sobą a swoją ofiarą.
[...]
Siadł i całą mocą spojrzął na swego oprawcę.
Pajak skrył się.
Odetchnął.
Ale teraz go ujrzał tuż ponad sobą, chytrego, chciwego krwi, pewnego już swej ofiary...
Zerwał się na równe nogi.
Ochłonął.
– Malaria! Malaria! [S 73–74]

Stawanie-się-zwierzęciem jest stacjonarną podróżą, o której przebiegu i charakterze decyduje intensywność przeżyć. „To mapa intensywności, zbiór różnorodnych stanów, przeszczepionych człowiekowi szukającemu wyjścia. To twórcza linia ucieczki, która nie ma wyrażać niczego poza sobą samą”⁵⁶.

Rzecz w tym, że Czerkaski owej ucieczki się lęka. Z jednej strony, Ja Czerkaskiego stawia opór siłom, które produkuje jego wyobraźnia, z drugiej zaś – pewne ukryte w nim tajemnicze „coś” czerpie energię z nadmiaru znajdującego się w świecie, w obiektach, w stworzeniach. Wskutek tego w psychice bohatera dochodzi do ścierania się porządku z chaosem, rozumu z ciałem, świadomości z nieświadomością. Reprezentacje, mówiąc krótko, konfrontują się z afektami.

Jakaś irracjonalna siła – obłąd? – nakazuje Czerkaskiemu szukać sposobów na intensyfikację ekspresji dotąd mu nie znanych. „Zawsze chodzi o wyzwolenie życia tam, gdzie jest ono uwięzione, lub o narażenie go na niepewną walkę”⁵⁷. Stawanie-się-zwierzęciem umożliwia bohaterowi zetknięcie się z ekspresjami, które odsyłają go ku strumieniowi niewyczerpanego życia: tj. ku sztuce. Niewyczerpane życie pochodzi z inności – źródłem sztuki jest inność. W scenie obrazującej stawanie-się-zwierzęciem jest bowiem coś, co mówi o rzeczywistości wyposażonej w inność, czyli w nadwyżkę, przesadność; to jest swoisty magnetyzm inności. „To, co w nas najbardziej artystyczne, jest tym, co najbardziej zwierzęce”⁵⁸. Zauważmy, że tak rozumianego problemu inności Czerkaski świadom nie jest, stąd często wybiera dezercję w chorobę.

Malaria w powieści stanowi odpowiednik niedyspozycji ciała i duszy.

⁵⁵ G. Deleuze, *Re-presentation of Masoch*. W: *Essays Critical and Clinical*, s. 54.

⁵⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Składniki ekspresji*. Przeł. P. Mościcki. W zb.: *Nienasylenie. Filozofowie o Kafce*. Red. Ł. Musiał, A. Żychliński. Kraków 2011, s. 179–180.

⁵⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?* Przeł. P. Pieniążek. Gdańsk 2000, s. 189.

⁵⁸ Grosz, *op. cit.*, s. 63.

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

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

[...]

Malaria! Malaria! I jemu jad choroby przegryzał duszę, ręce opadły, a serce boli, boli... Wszystko w tym wielkim relikwiarzu psuł i niszczył ten jad – najszlachetniejsze zapędy, najgoretsze porywy i uniesienia. [S 32]

Częste skarżenie się Czerkaskiego na złe samopoczucie jest zastanawiające: „Chory jestem, widocznie chory” (S 50), „byłem bardzo chory” (S 79), „Jestem [...] bardzo osłabiony” (S 92), „jestem jeszcze chory” (S 98). Czerkaski to główny powieściowy hipochondryk. Choroba oznacza stan wyczerpania jego talentu – talentu, który świadczy o istnieniu życia w pełniejszym wymiarze: „Tak, i jemu przegryzał mózg jad malarii: serce wyszło, dusza – twórcza, nieznana dusza – straciła głos, bo przestał ją ból sycić” (S 106).

Hipochondryczne ciało – przekonują Deleuze i Guattari – powinno być postrzegane jako ciało, którego organy uległy destrukcji. To ciało nieproduktywne. Można powiedzieć, że z hipochondrycznego ciała upuszczono krew, wypruto żyły, wycięto mięśnie i usunięto mózg – że pozbawiono go mięsa. Hipochondryk to ktoś, kto przypomina kościotrupa przyodzianego w skórę – nikogo więcej⁵⁹. I nie bez znaczenia pozostają te uwagi dla interpretacji powieści. W kontekście fabuły brak ciała (utrata poczucia ciała) oznacza brak kontaktu z ziemią. Utrata ciała niesie w sobie symptomy zerwania relacji z ziemią rodzinną, z ziemią z lat dziecięcych. Brak ciała jako brak styczności z ziemią nie nawiązuje zatem do niczego innego jak do niemożności uprawiania sztuki; to jest absencja kreacji artystycznych.

Jakie ma znaczenie ciało-ziemia w powieści Przybyszewskiego? „Być Anteuszem! – podchwycił Czerkaski” (S-D 269). Być Anteuszem! – czyli czerpać energię z ziemi/matki. Można sądzić, iż ziemia odpowiada myśleniu, które „nie rusza się z miejsca” (myśleniu fundamentalnemu), niemniej w powieści – wręcz przeciwnie – przyjmuje ona znaczenie ciała erupcyjnego, żywego, ruchomego, ciała, które śpiewa i tworzy rytm, muzykę: „Drżał, trząsał się cały – kładł się – zrywał, [...] ujrzał Wisłę, wieże kościołów i ratusza [...] – majdany, park i daleko na przeciwległym brzegu ich dom” (S-D 276).

Zwróćmy się ku scenie ukazującej grę Szarskiego na fortepianie oraz wykonanie pieśni *Święty Boże, Święty Mocny*⁶⁰:

Nastąpiło zlanie się człowieka z martwą rzeczą. Dusza Szarskiego udzieliła się drzewu i metalowi, i kości słoniowej. Technika Szarskiego była nieskończenie delikatnym, nieskończenie wydoskonalonym środkiem, by duszę swą do naga wyśpiewać. [S 59]

To już nie fortepian, to orkiestra cała. [S 60]

⁵⁹ Zob. Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, s. 180: „Panna X twierdzi, że pozbawiona jest już mózgu, nerwów, piersi, żołądka i trzewi, została jej tylko skóra i kości, to jej własne słowa”.

⁶⁰ Jest to, oczywiście, tytuł utworu J. Kasprowicza pochodzącego z cyklu *Ginącemu światu*, który stanowi pierwszą część *Hymnów* (1898–1901). *Święty Boże, Święty Mocny* – jako hymn koronny – został przez Przybyszewskiego wykorzystany do przeprowadzenia refleksji wokół takich zagadnień, jak dusza, samotność, ból jako istota życia, obojętność Boga na cierpienie człowieka.

Ów koncert, „odwieczny temat bólu i cierpienia” (S 58), inicjując wizję Czerkaskiego, przywołuje postać Hanka Glińskiej – jego ukochanej – ale i w pewien sposób przenosi bohatera w krajobraz rodzinnych stron. Zestawienie „muzyka – ciało – kobieta – ziemia” nie jest tutaj przypadkowe. Jak zaznaczają Deleuze i Guattari: „Muzyka przeniknięta jest przez bloki dzieciństwa i kobiecości, przez wszystkie mniejszości, a jednak ma ona wielką moc”⁶¹. Siłą muzyki są refreny miłości oraz śmierci, które wyznaczają narodziny rytmu – to rytm ciała/ziemi (oddech ciała/ziemi): „I nagle dziki zgrzyt w niesłychanych akordach, które spadały na duszę, jak siekący, niszczący grad na bujny łąk zboża, i znowu cisza”; „Hanka tańcząca wściekły taniec miłości i śmierci, a on za nią, jak pies przywiązany do jej stóp” (S 60).

W przypadku neurotyka, podkreśla Guattari, refren jest w stanie rozwinąć się w obsesyjny rytuał, nałogową reprezentację⁶². Refren przemieniony w obsesyjny rytuał może stanowić przyczynę eksplozji emocji, powód szaleństwa i halucynacji. Nazbyt intensywnie odprawiany rytuał zmusza ciało/wulkan do wybuchu. Faktem jest, że Czerkaski doświadcza „eksplozji” zbliżonej do tej, o której się wspomina. A dochodzi do niej podczas odmawiania przez niego modlitwy do „strasznej kochanki Sztuki” (S 106):

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

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

[...]

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

Ty, której szaty może zdzierać kapłan i pacholek –

Ty, kale, brudzie, piękności –

Bądź mi pozdrowiona!

[...]

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

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

Bądź mi przeklęta!

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

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

[...]

Hanka! Hanka!

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

Hanka!!

Hanka stała nieruchoma, martwa – trup... [S 108–111]

„Sztuka – ziemia – kobieta – ciało” są w przytoczonym fragmencie komplementarne. Możliwość eksploracji tej komplementarności ma artysta – syn ziemi; artysta, który posiada dostęp do „perceptów” i „afektów”. „Percepty nie są już percepcjami,

⁶¹ Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, s. 363.

⁶² F. Guattari, *Chaosmosis. An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Transl. P. Bains, J. Pefanis. Bloomington-Indianapolis 1995, s. 17.

lecz są niezależne od stanu tych, którzy ich doświadczają; afekty nie są już uczuciami bądź doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy się im poddali”⁶³.

Przypadek „schizofrenika” w *Krzyku*

Najważniejszym pytaniem, jakie należy postawić podczas lektury *Krzyku*, jest to odnoszące się do liczby głównych bohaterów występujących na kartach powieści. Czy utwór Przybyszewskiego opowiada losy tylko jednego bohatera, którego tożsamość sprowadza się do imienia „Gasztowt”? Czy może raczej *Krzyk* jest zapisem historii trojga różnych, w tym samym stopniu istotnych postaci: Gasztowta, Weryhy, kobiety-topielicy? Czy, w końcu, powieść ukazuje przypadek „rozmnożenia się” pojedynczej tożsamości Gasztowta, a zatem wielość jego Ja, mnogość imion-podmiotowości? Na razie zawieszam te spekulacje, aby ustalić podstawową i widoczną na pierwszy rzut oka kwestię. Tym wszakże, co Przybyszewski czyni głównym napędem fabuły, a co jednocześnie uruchamia we mnie podejrzliwość, jest silna potrzeba Gasztowta, by uchwycić pewną uniwersalną prawdę o życiu – „syntezę życia”.

Pragnął stworzyć jakąś ogromną syntezę ulicy, dać jej wiekuiste symbole, odsłonić jej straszna tajemnicę, rozewrzeć ją do całego jej potwornego ogromu, pomieścić w niej wszystko, co w człowieku żyje, rzy z rozkoszy, wije się w konwulsjach bólu, tarza się w gnojówce rozpusty, babrze się w posoce mordu i zbrodni, chciał streścić życie całe w jednym ogromnym symbolu: ulicy, ogarniającej cały wszechświat, przecinającej cały glob ziemski na miliardy, biliony brudnych, paskudztwem wszelakim wypełnioną siecią kanałów, ścieków, w których się roi od obrzydliwego robactwa: symbol ulicy – stonoga, który rozwałił się ohydny cielskiem na biegunie globu i stoma, nie! miliardami nóg, ssawek, szczypców, kleszczy objął jego ogrom. [K 47–48]

Zagadnienie symbolu, które opisuje Przybyszewski, ma podstawowe znaczenie dla interpretacji powieści i od niego proponuję zacząć rozważania. Do analizy symbolu wybieram teorię Paula Ricoeura, a właściwie te jej „ślady”, które pozwolą mi wspólnie z niektórymi „śladami” teorii Deleuze’a dokonać krytyki omawianego tu problemu. To będą istotne uwagi nie tyle z punktu widzenia systemów myślowych nie dających się pogodzić ze sobą, co raczej z perspektywy tych „szczegółów” w wybranych przeze mnie systemach, dzięki którym ciągłość myślenia pomiędzy Przybyszewskim, Deleuze’em a Ricoeurem jest zachowana.

W powieści *Krzyk* mamy do czynienia z sytuacją nietypową o tyle, iż główny bohater nie posługuje się symbolem mu danym, lecz chce symbol – syntezę – wykreować: symbol ulicy, symbol życia („Życia” – tj. życia „pełnego”), który miałby być zarazem symbolem tytułowego krzyku. Pragnienie utworzenia symbolu osiąga poziom fiksacji bohatera i – równocześnie – napędu; symbol bowiem daje do myślenia. Symbol ulicy / symbol krzyku / symbol przepływu – okazuje się w efekcie niemożliwy do utworzenia z racji swojej nieredukowalności: eklektyzmu, rizomatyczności, które cechują ulicę jako taką. „Eklektyzm jest nieubłaganym wrogiem dialektyki” – jak twierdzi Ricoeur⁶⁴. Symbol ulicy / symbol krzyku – nie istnieje, co

⁶³ Deleuze, Guattari, *Co to jest filozofia?*, s. 180–181.

⁶⁴ P. Ricoeur, *Świadomość i nieświadomość*. W: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Wybór, oprac., wstęp S. Cichowicz. Wyd. 2. Warszawa 1985, s. 225 (przeł. H. Igalson).

oznacza, iż wymyka się on wszelkiej syntezie; niemniej jako „ideał” – daje do myślenia. Co jednak zasadnicze, w przypadku symbolu ulicy – eklektyzmu (kłącze jest wrogiem dialektyki!) – który winien być stworzony przez bohatera powieści Przybyszewskiego, nie można mówić o antyindywidualizmie i uniwersalizmie⁶⁵. Tam bowiem, gdzie stykamy się z kłaczem, które opiera się na zasadach łączności, heterogeniczności, wielości, nie znaczącego zerwania, żadna synteza nie ma racji bytu. Jak zauważa Stanisław Cichowicz we wstępie do książki Ricoeura *Egzystencja i hermeneutyka*:

Dopóki nie ustanie bieg życia [ilustracją zaś owego biegu życia jest powieściowa ulica – A. M.], refleksja będzie w ciągłym ruchu. A to znaczy, że podjęte przez filozofię zadania: hermeneutyczne, fenomenologiczne, krytyczne i metafizyczne będą uchodziły wciąż za wykonalne, choć być może nigdy nie zostaną ostatecznie wykonane⁶⁶.

„Symbol ma korzenie” – pisze Ricoeur⁶⁷. Ulica/krzyk/„Życie”/kłącze korzeni nie mają. Stąd w powieści Przybyszewskiego symbol ulicy/krzyku/„Życia” zaistnieć, mówiąc wprost, nie może.

Jak wskazuje Ricoeur: „symbol raczej przybliża, niż ujmuje podobieństwo”⁶⁸. I właśnie owo „przybliżanie” odgrywa w powieści Przybyszewskiego główną rolę, determinującą wszystkie działania Gasztowta. „Podobieństwo” jest „stanem”, do uchwycenia którego bohater zmierza, samo zaś zmierzanie do uchwycenia „podobieństwa” jest jedynie jego nieustannym „przybliżaniem się”. Wydaje się zatem, iż symbol wymaga od bohatera podjęcia się takiego rodzaju pracy, który przekładałby się na proces rozdwojony: dążenia do „tożsamości”, jak i dążenia w imię „tożsamości”. Wyzwanie, jakie rzuca sobie Gasztowt, również można byłoby z tego względu uznać za podwójne: prócz zwracania się bohatera ku „wszechświatowi” dodatkowo zakładałoby ono jego potrzebę zrozumienia samego siebie.

Chęć bohatera, by stworzyć symbol ulicy – syntezę życia („Życia”) – niesie w sobie wyraźne niebezpieczeństwo, ponieważ odnosi się do czynu, który realizowałby się poza „ramami” Ja. Co to oznacza? Po pierwsze, konieczność wykroczenia poza świadomą egzystencję bohatera, po drugie, wyjście poza semantykę. Ricoeur stwierdza, że symbol wyposażony jest w dwa składniki: semantyczny oraz niesemantyczny. Składnik semantyczny odsyła do poznania, z kolei niesemantyczny – do emocji⁶⁹. I dalej:

Jeżeli żadne pojęcie nie spełnia wymogów stawianych przez myślenie, które symbol zainicjował, to znaczy to tylko, że żadna z dotychczasowych kategoryzacji nie może ogarnąć wszystkich semantycznych możliwości symbolu⁷⁰.

⁶⁵ Zob. T. Weiss, *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880–1890. (Przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*. Kraków 1966, s. 90: „Symbolizm jest ideą uniwersalną, antyindywidualną, ponieważ zakłada konieczność powszechnej syntezy, powszechnego »zbratania się wszystkich żywiołów«, powiązania całej rzeczywistości, połączenia jej w jeden łańcuch”.

⁶⁶ S. Cichowicz, *Filozofia i hermeneutyka*. W: Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 26–27.

⁶⁷ P. Ricoeur, *Metafora i symbol*. W: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Oprac., wstęp K. Rosner. Warszawa 1989, s. 155 (przeł. K. Rosner).

⁶⁸ *Ibidem*, s. 138.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 124–125.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 139.

W związku z tym przyjmuję, że symbol czerpie siłę z „pośredniości”, czyli, by tak rzec, lokuje się w „przejęściowości”. Pomiedzy semantycznym a niesemantycznym, pojęciem (samowiedzą) a innym (transcendencją). Jego domeną jest przepływ – przepływ „dyskursywnego” oraz „niedyskursywnego”.

Symbol ulicy, który nie istnieje, a który winien zaistnieć, ma być pewnego rodzaju detektorem rzeczywistości. Ricoeur wskazuje, iż zadaniem samodzielnego filozofa nie jest dokonanie alegoryzującej interpretacji symbolu, lecz rozwiązanie ogólnej „zagadki człowieka na podstawie symboli chaosu, pomieszania i upadku”⁷¹. Bez wątpienia ambicje te dotyczą takiej jednostki, którą trapią aspiracje hermeneutyczne, tj. chęć odnalezienia – za pomocą wybranego mitu – ogólnej prawdy o człowieku, świecie, a być może, zwłaszcza, o sobie samym. W kontekście *Krzyku* symbol ulicy jest już jednak zapowiedzią wyjścia poza mit życia, natomiast zawierzenie mu, jak mógłby zasugerować Ricoeur, dawałoby w efekcie „przerwanie zakłętego kręgu samowiedzy, kręgu subiektywności, odarcie refleksji z przywilejów, wyjście poza antropologię. Włączenie człowieka do całości, transcendentnej całości niebios, immanentnej całości wegetacji, zaniku i odrodzenia [...]”⁷². Wyrwanie się z samowiedzy byłoby więc opuszczeniem łona bytu, w którym bohater żyje, a który umożliwia mu życie. Byłoby udaniem się Gasztowta ku całemu spektrum egzystencji, tj. ku pełnej mowie⁷³ – czyli syntezie semantycznego i niesemantycznego (tego, co językowe, i tego, co bełkotliwe). Symbol ulicy warto zatem postrzegać jako znak przepustki do zewnętrznego świata. Jako znak wprawiający bohatera w ruch i tym samym „wykorzeniający” go z danej przestrzeni. Aż w końcu – jako znak wyjścia poza jedność wartości i wkroczenia w świat-kłaczę. Świat, który jest światem wielości: tego, co piękne (języka, reprezentacji), i tego, co brzydkie (bełkotu, krzyku). „Istnieje w kłaczu najlepsze i najgorsze”⁷⁴ – zauważmy.

Jakie wobec tego należy wyciągnąć wnioski, aby nie zgubić się w dość pogmatwanej fabule powieści? Przede wszystkim trzeba wyjść z założenia, iż Gasztowt popadł, tak to określe, w fiksjację skoncentrowaną wokół Ja, ponadto wokół samej relacji „Ja-świat”. Owo Ja ma tu znaczenie szczególne, wskazujące na status samoświadomości bohatera. *Krzyk* jest wszakże tekstem, w którym znaczenie sobowtórów Gasztowta jest wiążące. Sobowtóry, które bohater spotyka na swojej drodze – Weryho oraz topielica – uosabiają mnogiego innego, a właściwie rozdwojenie innego. Stąd stworzenie symbolu ulicy – „syntezy życia” („Życia”) – wydaje się Gasztowtowi gwarancją rozwikłania zagadki jego „rozbitego” Ja.

Od samego początku powieści Gasztowtowi dokuczają podejrzenia niepewności siebie, ujawniająca się po raz pierwszy podczas jego pobytu na wystawie własnych, aczkolwiek wzbudzających w nim odrazę obrazów. To tutaj rozgrywa się podstawowa dla problematyki *Krzyku* scena rozczarowania bohatera swoją twórczością. Co więcej, cel Gasztowta, ściślej: cel sztuki samej w sobie, typowy dla artysty-kapłana, ulega w tym miejscu fabuły kluczowemu „rozproszeniu”, a cały wysiłek malarza,

⁷¹ P. Ricoeur, „Symbol daje do myślenia”. W: *Egzystencja i hermeneutyka*, s. 73 (przeł. S. Cichowicz).

⁷² *Ibidem*, s. 74–75.

⁷³ Zob. *ibidem*.

⁷⁴ Deleuze, Guattari, *Kłaczę*, s. 223.

który został przez niego włożony w wykonanie własnych prac, okazuje się nic niewart.

ujęcie ulicy w symbolu rozwiła się doszczętnie, pozostały nagie, kiepsko narysowane, pokraczne scenki uliczne, głupie, banalne epizodyki, ordynarne reporterskie sprawozdania, najnudniejsze ilustracje do brukowych pism... [K 48]

Zwątpienie Gasztowta we własny talent inicjuje pojawienie się tajemniczej postaci. Towarzyszące bohaterowi od rana odczucie, że ktoś go prześladowuje, „to przykre wrażenie, że ktoś go śledzi, podgląda, wsłuchuje się w jego myśli – wgrzebuje się ostrożnie i cichaczem w ciężką rozterkę jego duszy [...]” (K 46), sprawia, że osoba spotkana przez niego na wystawie jego prac, Weryho, staje się ofiarą podejrzeń. Wiemy również, że „W Gasztowcie kipiało” (K 50), gdy ten drugi w wielkim napięciu analizował eksponaty.

Konfrontacja bohaterów ma coś wspólnego z pożądaniem oraz rozproszeniem. Pożądanie i rozproszenie są ze sobą zespolone. Można uznać, iż to dwie strony tego samego medalu – fascynacji. Faktem jest, że spotkanie z Weryhą wzbudza w Gasztowcie nerwowość, silną dezorientację, jak również skutkuje popadnięciem malarza w śmiertelne znużenie (depresję). Innymi słowy: bohater odczuwa brak możliwości zrozumienia, „co istotnie przeżył, a co było urojeniem” (K 52).

Pisze Franco Berardi:

Czym jest depresja?

Depresja ma coś wspólnego z problemem sensu. Sens jest inscenizacją pożądania. Pożądanie jest rozproszeniem [*dissipation*].

Nie mówię tutaj o podmiocie, ale o pojedynczości [*singularity*] jako życiu, świadomym oraz seksualnym organizmie, jako organizmie, którego egzystencja skazana jest na rozproszenie.

Depresja stanowi efekt uboczny megalomanii ukrytej w konstrukcji sensu. Przedstawienie, które nadaje sens światu i które nie jest w prosty sposób ograniczone w swojej ekonomii lub sprowadzone do odpowiedzi na już ustalone pytania – to przedstawienie jest walką o to, aby postawić nowe pytania, które natrafiają na urwisko wznoszące się nad przepaścią depresji⁷⁵.

Problem sensu odgrywa w powieści nadrzędną rolę. Chciałbym jednak postawić pytanie: do sensu czego dokładnie się on odnosi? Każda obrona przez nas odpowiedź – czy to do sensu sztuki, czy to do sensu życia, czy to do sensu powołania – zawsze, moim zdaniem, odsyłać będzie do zagadnienia sensu bycia sobą, sensu własnego Ja. Śmiertelne znużenie, które dopada Gasztowta, nie bez powodu bowiem bardzo szybko zostaje zastąpione przez rzeźkość bohatera, a ta z kolei – przez ponowne znużenie. Berardi mówi o tego typu zależności między sensem będącym produkcją pożądania a pożądaniem realizującym się poprzez rozproszenie. W opisie sporządzonym przez Berardiego sens i pożądanie prowadzą wojnę, w której wzajemnie się zwalczają; jest to ich niekończąca się walka na śmierć i życie.

Szukanie sensu grozi depresją, ponieważ wskazuje na utratę dotychczasowego sensu. Zawierzenie pożądaniu zakłada poddanie się prędkości, przemieszczaniu się, które rozkrusza treści: punkty przekształca w linie, co skłania do lotu, podążaniu ku innemu (pożądać to podążać!). Pożądanie, będąc irracjonalnym, prowadzi

⁷⁵ F. Berardi (Bifo), *Félix Guattari: Thought, Friendship and Visionary Cartography*. Ed., transl. G. Mecchia, Ch. J. Stivale. London 2008, s. 10.

do „przebicia powłoki” treści, a tym samym do wytyczania nowych ścieżek podróży: do produkowania konstelacji sensów. Tymczasem Gasztowt zdaje się uosabiać samą odległość, przestrzeń, która oddziela sens siebie (Ja) od tego, do czego odsyła go pożądanie. Tak więc utratę Ja Gasztowta – sensu siebie – najlepiej chyba ilustrują różne stany depresyjne, w które bohater często popada.

Deleuze wskazuje, że „nie ma ideo-motoryczności, lecz tylko senso-motoryczność”⁷⁶. W *Krzyku* chodziłoby zatem o Ja, które determinowane jest przez rozmaite sensory, powstające wówczas, gdy Gasztowt spotyka się z Innym. Mówiąc jaśniej: rzeczywisty powrót do istoty Ja Gasztowta okazuje się niemożliwy ze względu na nieposiadanie przez niego takiej „istoty”. To Inny nadaje bohaterowi Ja. Gasztowt walczy jedynie o utrwalenie – „zakonserwowanie” – swojej samoświadomości. Dąży do zakorzenienia się w idei („megalomanii sensu”), która stanowiłaby dla niego gwarancję „bycia artystą”.

Czytamy:

Nagle spostrzegł, że idzie śladem czyjegoś cienia.

Potarł głowę – teraz uprzytomnił sobie, że już przed chwilą zamajaczyła mu się drobna postać kobiety z delikatną twarzą i dużymi oczyma, w których czaiła się jakaś przepastna melancholia.

[...]

Do tych oczu przynależała ta mroczna, długa, wąska uliczka, w której próżni one coś szukały, co tam przecież być musiało, a czego odnaleźć nie mogły. Do tych oczu przynależały długie, smukłe ręce, które wzdłuż muru omackiem się przesuwały, by znaleźć jakąś zamkniętą bramę, która tu przecież gdzieś być musiała, i do tych oczu przynależały wahające się kroki nóg, lekliwe, wystraszone, tysiącem namysłów skrępowane, jakby z stromej skały śliską drogą w przepaść prowadziły.

[...]

Skradał się za nią, wstąpił w długi cień, jaki jej postać na mroczną, tylko lekko jakby odbiciem niewidzialnego księżyca z niebieskiej stali olśnioną ulicę rzucała, cień jej połączył się z jego własnym i snuł się za nimi gdyby nieforemny, pijany płaz, niepewien celu, do którego zdąża. [K 54–55]

Tym sposobem Przybyszewski wprowadza zagadnienie płynności tożsamości bohaterów. Pisarz przedstawia ją za pomocą kategorii cienia, którą wytłumaczyć można przy zastosowaniu teorii schizoanalizy. „Schizofrenik objaśnia nieświadomość w postaci tego, czym ona tak naprawdę jest: jako fabrykę” – wyklada Deleuze⁷⁷. Nieświadomość w ujęciu schizofrenicznym – a właściwie schizoanalizy – służy wytwarzaniu „modalności” życia. Nie sprowadzając życia do jedności, umożliwia rozwój jego różnorodnych przejawów. Nie tylko „odzyskuje” życie w szerszym wymiarze, ale również pozwala zaistnieć mu w nie znanych dotąd obliczach. Schizofrenik inicjuje proces dekodowania i deterytorializowania Ja, pewnego typu przełom. W swej wyprawie nie zatrzymuje się, a jeśli nawet, „podróżuje” wówczas w miejscu. O przebiegu jego wojaży decyduje „intensywność”, która związana jest z przemieszczaniem się jako aktywnością podlegającą regule: „czuję, iż staję się”⁷⁸.

⁷⁶ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*. Przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski. Warszawa 1997, s. 56.

⁷⁷ G. Deleuze, *Schizophrenia and Society*. W: *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews, 1975–1995*. Ed. D. Lapoujade. Transl. A. Hodges, M. Taormina. New York 2007, s. 17.

⁷⁸ Schizofreniczne szaleństwo podlega intensywnej relacji, w której skład wchodzi ciało bez organów, czyli stacjonarny silnik bądź czysta materia, jak również organy-maszyny wytwarzające odpowiednie moce. Schizofreniczny obłęd odbywa się za pośrednictwem stawania się, przejścia poniżej poziomu halucynacji oraz myśli. Objawia się poprzez katatoniczne stany i wybuchy szaleństwa,

Schizofrenik nie jest aktorem odgrywającym rolę, lecz kimś, kto wchodzi w bliiski kontakt z życiem, z wszystkimi formami i typami istnienia. To wszechstronny producent, który „zanika” w akcie własnej produkcji, zmieniając się w wytwór lokujący się pośród innych wypracowanych przez siebie wytworów. Przeskakuje z jednego kodu w drugi, przypadkowo je mieszając. Nigdy nie objaśnia po raz kolejny tego samego wydarzenia w sposób identyczny. Schizofrenia, podobnie jak miłość, nie ma żadnej konkretnej specyfiki, stanowi przeto wszechświat licznych pożądań i ich interakcji⁷⁹.

Guattari pisze, że Ja jest innym, wielością innych. Ja jest uosobieniem przecięcia się różnych elementów, które naruszają na wszystkie możliwe sposoby zindywidualizowaną tożsamość oraz zorganizowane ciało⁸⁰. Stąd Ja nie może być traktowane jako figura homogeniczna i stała, lecz – przeciwnie – należy je uważać za figurę wciąż rozwijającą się, heterogeniczną, acentryczną, jednym słowem: rizo-matyczną.

Nieforemność obu cieni (czy raczej jednego, wspólnego?), ale i – jak wyczytujemy z *Krzyku* – niepewność celu, który charakteryzuje kierunek wędrówki dwójga bohaterów (jednego bohatera?), mogłaby zatem przedstawiać zmienność/płynność podmiotu: negację podmiotowości odnoszącej się do koncepcji ciała stałego, „odpornego” na innego. Kobieta spotkana przez Gasztowta jest bowiem innym, który wchodzi w ścisłą reakcję z jego tożsamością. Wyraz „reakcja” ma w tym przypadku „chemiczne” konotacje. Ale o tym za moment.

Nagle posłyszał straszny krzyk. – Nie! nie posłyszał – widział go – widział dokładnie, jak się powietrze rozdarło, przeorane ognistym plugiem olbrzymiej błyskawicy: wyglądało to gdyby smocza, ogniem ziejąca paszcza – niebo zawyło potopem rozwścieczonych barw, jakich jeszcze żadne oko ludzkie nie widziało: wyglądało to, jak gdyby tęcze świata w poczęciu w śmiertelnych zapasach z sobą się zmagaly, rzeka się nagle wzdęła, wypaląkowała most, który zdawał się być z kauczukowej masy sporządzony, do wyżyn w niebo pnących się wież, i w tej samej chwili ujrzał, jak postać, której cień dawno się już był od jego oderwał, przerzuciła się poprzez barierę mostu i rzuciła się w spienione odmetry rozpacza głądu wzdętej rzeki. [K 55-56]

O jakie konotacje relacji Gasztowta z topielicą chodziłoby? Co oznaczałoby oderwanie się cienia topielicy od postaci Gasztowta? I skąd ów krzyk kobiety? Odpowiedź jest prosta: to nieświadomość Gasztowta tworzy postać tajemniczej kobiety. Idąc dalej tropem wskazanym przez Guattariego, musimy przyznać, iż topielica personifikuje subiektywność malarza, która w tym konkretnym momencie zdołała zaistnieć – „uwolnić się”. Dopowiada Berardi:

Guattari nie mówił o subiektywności, lecz o produkcji subiektywności: ta subiektywność nie istnieje przed procesem produkcji lub przed psychicznymi, estetycznymi i ideologicznymi przepływami, które przecinają ją, przesiakają przez nią, zabarwiają i wypierają ją⁸¹.

które charakteryzuje okresowa zmienność: walka prowadzona między organami-maszynami a ciałem bez organów. Fazy tej walki przekładają się na niepokój, typowy dla schizofrenika. Więcej na ten temat zob. *ibidem*, s. 19-22.

⁷⁹ Zob. Deleuze, Guattari, *Anti-Oedipus*, s. 1-16.

⁸⁰ Guattari, *Chaosmosis*, s. 83.

⁸¹ Berardi (Bifo), *op. cit.*, s. 123.

Tym samym topielica, pomimo iż staje się drugim Ja Gasztowta, funkcjonującym samodzielnie, byłaby również efektem procesu produkcji nieświadomości bohatera, która „we właściwy dla siebie sposób” ją skonstruowała. Topielica odszczępiłaby się więc od Gasztowta jako fabrykat szczególny, gdyż zbudowany ze wszystkich tych fantazmatów, których po uświadomieniu ich sobie malarz nie uznaje za „własne”. W związku z tym nabierałaby autonomii dzięki personifikowaniu „nie-swojności” – inności wpisanej w postać samego Gasztowta. Aż w końcu uosabiałaby indywidualność bohatera, która odpowiedzialna byłaby za rozwój jego nieświadomości, nieświadomości pozwalającej mu intensywniej doświadczać różnych obliczy świata – życia świata⁸².

W trakcie skoku kobiety do wody Gasztowt słyszy krzyk, dzięki któremu „wchłania w siebie straszliwą jasność objawionych tajemnic” (K 57). Nic więc dziwnego, że nie może oprzeć się ratowaniu topielicy. Ocalenie innego okazuje się wszakże zatroszczeniem się o świat, zachowaniem świata przy życiu. Ów krzyk – treść niesemantyczna – otwiera przed nim ogrom istnienia ulicy, stający się równocześnie rozproszeniem sensu świata, anihilacją pojęć, które świat konstytuują (anihilacją języka). Krzyk przecież nie tylko „wytraça z równowagi”, ale także „wytraça z języka”. Podmiot krzyku „wkracza” w obszar tego, co przedjęzykowe.

Berardi twierdzi, że harmonia między pojedynczym prądem (*singular drift*) a partią, jaką rozgrywa kosmos (*cosmic game*), oznacza utopię, w polu której tzw. identarystyczne – tożsamościowe (*identitarian*) – obsesje ulegają rozpuszczeniu. Kiedy ten warunek zostaje spełniony, wówczas możliwa staje się lekkość kogoś, „kto nie broni niczego, kogoś, kto nie jest skuty przez żadną identyfikację lub posiadanie. Lekkość oznacza bycie przepływem, nie podążanie za nim”⁸³. Gasztowt w kontekście myśli Berardiego jawiłby się jako „podmiot płynny”. Podmiot, który wraz z rozwojem akcji powieści pozwalałby wciągać się w świat prądów, a który w końcu sam przemieniałby się w przepływ.

Uwaga Berardiego odnosi się do „twardego refrenu” życia, do wydarzeń, które na zasadzie powtórzenia „budują” konkretne życie (całość życia jako „orkiestrację”). Aby jednostka mogła posiadać tożsamość, musi wszak to, co „tożsamościowe”, „utwardzać” za pomocą cyklicznego powracania do rytuałów (symbolów kultury). Jedynie powrót do tego, co jednostkę poprzedza, co bierze ją w swe władanie – powrót do porządku symbolicznego – zapewnia jej posiadanie określonej i dyskursywnej tożsamości.

⁸² S. Przybyszewski w pochodzącym z 1894 roku tekście dotyczącym twórczości E. Muncha mówi o indywidualności – w przeciwieństwie do osobowości – będącej w stanie dostrzec to coś, co, jak twierdzi, „prowadzi inne życie, różne od tego, którego jestem świadom, co posiada subtelniejsze narzędzia zmysłów niż te, jakimi ja dysponuję [...]” (*Psychiczny naturalizm. (O twórczości Edvarda Muncha)*. W: *Synagoga szatana i inne eseje*. Wybór, wstęp, oprac., przekł. G. Matusek. Kraków 1995, s. 92). Osobowość jest bowiem, według pisarza, pewnego rodzaju konstruktem ustalonym w sposób „od-zewnątrzny”, wznoszącym się na tradycyjnych oraz obiektywnych schematach i formach. Indywidualność natomiast przybiera znaczenie pierwotne, w pełni subiektywne, przynoszące wolność uczuciom oraz namietnościom, pozwalając podmiotowi na egzystencję intymniejszą, wnikliwiej wchodzącą we wszelkie związki z krajobrazowością, płciowością, przedmiotowością, zwierzęcością itd.

⁸³ Berardi (Bifo), *op. cit.*, s. 114.

Krzyk jest przejawem życia, w którym refren nie występuje. Zawierzenie krzykowi oznacza kasację własnej identyfikacji, brak potrzeby ustalenia jej reprezentacji w akcie cyklicznego powracania do refrenu-rytuału. Jest to czyn, na który decyduje się Gasztowt. Granica między jego Ja a światem ulega rozmyciu, co powoduje konsekwencje w postaci zniknięcia relacyjności odnoszącej go do świata zewnętrznego. „Odurzenie się” krzykiem byłoby zatem jednoznaczne z inicjacją procesu upodmiotowienia, który włączałby bohatera w świat ciągłych metamorfoz.

Proces upodmiotowienia, który wciąga Gasztowta w wir transformacji, nie ma wszakże nic wspólnego z kategorią osoby, ponieważ „jest to tryb indywidualności, jednostkowej lub zbiorowej, przysługujący wydarzeniu (porze dnia, rzece, wiatrowi, jakiemuś życiu...), tryb intensywny, nie zaś osobowy podmiot”⁸⁴. Można w związku z tym stwierdzić, iż topielica, która pociąga Gasztowta, jest samą rzeką, jak i – równocześnie – jest ona nim samym. Co więcej, Gasztowt przestaje stawiać opór przed innym, charakterystyczny dla „podmiotu stałego”, a następnie popada w „szaleństwo”. W chwili cucenia topielicy, po wydostaniu jej na ląd, „Wszystko, co [...] robił, było czymś automatycznym – był tylko prostym manekinem w czyichś przepięknych rękach” (K 59). Uściślając: w rękach nieświadomości, wydarzenia, intensywności – świata. Nie powinien zatem dziwić nas fakt, że dążenie Gasztowta do wskrzeszenia topielicy przybrało formę „automatyczną”. Uratowanie kobiety było bowiem uratowaniem swojego sobowtóra, siebie, świata. Zaprowadzenie topielicy do własnego mieszkania, jak również podjęcie się opieki nad nią, nie mogło tym samym być niczym innym jak – odpowiednio – zatroszczeniem się o siebie jako świat.

Sobowtór nie jest wszakże nigdy projekcją wewnętrżności, lecz przeciwnie – jest uwewnętrżeniem zewnątrz. Nie jest to podwojenie Jednego, ale rozdwojenie Innego. Nie jest to odtworzenie Tego Samego, ale powtórzenie Różnego. Nie jest to emanacja JA, ale umieszczenie w immanencji zawsze innego lub nie-Ja. Inny nigdy nie jest sobowtórem w procesie podwojenia – to ja zobaczyłem siebie jako sobowtóra innego: nie spotykam siebie w zewnętrżności, ale w sobie znajduję innego („chodzi o to, by pokazać, że Inny, Najdalszy jest również Najbliższym, Tym Samym”)⁸⁵.

Próba poznania ocalonej kobiety, wyuzdanej „pijanej ulicznicy”, ale i zarazem pięknego „upadłego anioła” (K 63), kończy się odnalezieniem w jej twarzy symbolu ulicy. Topielica objawia się Gasztowtowi jako emblemat pełnego życia, jego sproblematyzowanie. Zaczyna wobec tego sprawować rolę czysto symboliczną. Ulegając swoistej sakralizacji, traci „rzeczywistość” swego istnienia. Taka ocena zdarzeń nie utrzymuje się jednak nazbyt długo. Jako produkt nieświadomości Gasztowta – przypominam, iż idzie tu o nieświadomość schizoanalityczną – na różne sposoby umyka symbolizacji. Dowodem na to są te fragmenty powieści, w których uwidacznia się jej radykalna inność: „Gasztowt z zajęciem słuchał beczelnych kłamstw

⁸⁴ Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, s. 107.

⁸⁵ Deleuze, *Foucault*, s. 125. Zagadnienie anulacji podziału na stojące w kontrze względem siebie „wnętrze” oraz „zewnętrze”, zasadnicze dla problematyki *Krzyku*, dostrzegł także Eile (*op. cit.*, s. 81). Krakowska-Gątkowska (*op. cit.*, s. 17) z kolei wskazuje, iż prawidłowość rozmycia w tekstach Przybyszewskiego granicy między tym, co „wewnętrzne”, a tym, co „zewnętrne”, wynika z monistycznego (hylozoistycznego) światopoglądu autora, zakładającego „powszechny związek wszystkiego”.

swego sobowtóra” (K 75), „nadśłuchiwał zdumiony, w jakim celu jego sobowtór wymyślał ten cały stek najgłupszych kłamstw” (K 76).

W takim kontekście najważniejszą sceną jest jednak ta, w której Gasztowt spotyka topielicę w miejscu zbliżonym do „jakiejs diabelskiej grotty” (K 147), gdzie odbywa się jej taniec z brutalnym mężczyzną: „bezwstyd dwojga sprzęgających się zwierząt, cyniczne niechlujstwo rajskiego wesela w najwstrętniejszym bordelu” (K 150).

Nie chciał patrzeć na to, co mu dostojęństwo ulicy brukało. Z rozkoszą byłby patrzył na taniec najdzikszej grozy, taniec nad przepaścią między życiem a śmiercią – opętany taniec na pobojowisku życia, obłąkany taniec głodu i moru, hulaszczy taniec szamocących się rozpacznych wysiłków, taniec nienawiści i pomsty w przedśmiertnych podrygach – ale na ten niechlujny taniec zwierzęcego bezwstyd, w którym się ulica przed oczyma z głodu najordynarniejszych wrażeń zdychających bogaczy za pieniądze prostytuowała, dłużej patrzeć nie mógł: cuchnął najwstrętniejszą kałużą... [K 150]

Prostytucja – notuje Luce Irigaray – jest „użytkowaniem, które poddane zostaje wymianie. Nie potencjalnym, lecz faktycznym”⁸⁶. Kobieta-ulica „faktycznie używana” przez innego mężczyznę nie jest już własnością Gasztowta. Przejście topielicy w ręce drugiego mężczyzny zapowiada niemożność jej odzyskania, a zatem – świadczy o anihilacji przypisanej jej przez malarza symboliki (i o narzuceniu nowej). Jako prostytutka bowiem kobieta przyjmuje miano produktu na miarę zaprzeczenia „*sacrum*”, bez którego symbol nie może się obejść. Przypominając głównemu bohaterowi zwykłą „kupe gałganów” (K 151), wzbudza w nim wstręt. Funkcjonując w takim rejestrze, sama staje się profanacją symboliki, w ramach której Gasztowt chciałby ją zamknąć.

– Patrz! patrz, przeklęty zbrodniarzu, do jakiego życia mnie docucileś – patrz! na jaką męczarnię mnie skazałeś! Patrz, w jakiej kałuży tarzać się muszę, boś mnie zgwałcił do życia – ty wściekły, zbrodniczy dobroczyńco!

Cała jej twarz była skurczona konwulsyjnym śmiechem, a wyszczerzony rząd ostrych zębów zdawał się wcinąć w skórę jego ciała, wgrzyzać się w żyły, wszczepiać w nie śmiertelny jad – a usta, te rozpasa-
ne bezwstydne usta hetery – chlupać krew jego. [K 151]

i patrzyła w niego, jakby mu duszę na strzepy potargać chciała. [K 154]

Ona-sobowtór, jak i ona-inny uzewnętrznia swój bunt wobec życia, do którego przywrócił ją Gasztowt. Jest to życie, którego nie chce być częścią. Nie godząc się na rolę prostytutki, daje wyraz własnej wersji zdarzeń. W rzeczywisty sposób odgaduje intencje Gasztowta, demaskując mechanizm jego motywacji. A także konfrontuje się z jego fiksjacjami artystycznymi, które personifikuje postać Weryhy.

– Dziś rano miał Pan rozmowę z sobowtórem swoim, który chciał mnie również przeproszać, kłamał niestworzone rzeczy, aż wreszcie mu odpowiedziałam, że Pan najchętniej chciałby zrobić z niedoszłej topielicy – swoją kochankę...

Spojrzała na niego – a Gasztowt wlepił w nią nieprzytomny z lęku swoje oczy.

– To Pani słyszała rozmowę moich myśli?

– Ależ oczywiście... – Pan się gorąco wypierał – ale jestem przekonana, że tak w istocie było...

Gasztowt opanował się i mówił coraz zacieklej:

– Tak! tak! Pani przejrzała do samego dna moją marną, podłą duszę. [K 157]

⁸⁶ L. Irigaray, *Ta płęć (jedną) płcią niebędącą*. Przeł. S. Królak. Kraków 2010, s. 156.

Chęć Gasztowta, by uczynić z topielicy kochankę, to tylko jeden głos w sprawie dotyczącej powieściowego statusu kobiety. Głos drugi, który uosabia Weryho, jest sprzeczny z pierwszym. Konsekwencją tego staje się zderzenie dwóch wizji kobiety – pierwszej, w której topielica występuje jako obiekt miłości: „Miłość, miłość kazała mi Cię szukać!” (K 169); drugiej, która zabiciu topielicy nadaje znaczenie artystyczne: „Zerknął na tego twardego, nieugiętego, który stał na straży: ten skinał głową” (K 170), „Teraz! – zagrział głos wodza” (K 172). To przecież na mocy perswazji Weryhy strąca Gasztowt kobietę do wody, co, jak sądzi, powinno umożliwić mu usłyszenie wydobywającego się z jej ust upragnionego krzyku.

Krzyk w chwili drugiego skoku topielicy do wody nie pojawia się, bohaterka zaś zostaje „uśmiercona”. Na karty powieści już nie powraca. Ona-inny, ona-subiektywność kończy w tym miejscu fabuły swoje odrębne życie. Przepaść pochłania sens jej istnienia.

Szczegółowej intensyfikacji od tej pory zaczyna podlegać relacja Gasztowta z Weryhą.

Patrzyli długo na siebie.

To nie było właściwie patrzeć. To zupełnie cielesny dotyk jakichś widzących macek, wzajemny chwyt samoistnych, elastycznych organów, które się ścigały i rozprężały, to wpicie się w siebie potwornych jakichś ssawek, z pomocą których jeden drugiemu duszę wyssać pragnął. [K 174]

Gasztowt uświadamia sobie, iż patrząc na Weryhę, „Widział siebie samego” (K 175). Od chwili tej identyfikacji obu bohaterów „coś ku sobie nieprzeparcie ciągnęło, a nienawistnie i wrogo od siebie odpychało” (K 178). Rzecz w tym, że Weryho przemawia do malarza głosem pochodzącym z nieświadomości tego drugiego. Zapewne też to sprawia, iż na kartach powieści pojawia się i znika. Funkcjonuje niczym cień głównego bohatera, czasem dotrzymujący mu towarzystwa, a kiedy indziej – nieobecny. Nie inaczej wygląda to również w jednej z ostatnich scen utworu, w której Weryho zaprowadza Gasztowta do swojego domu:

Gasztowt ujrzał się nagle sam, bo nie widział Weryhy.

Ale to pewno była ta sama dawna igraszka – zresztą przywykł już do tego, że Weryho tak nagle, jak zniknął, znowu mu się pokazywał – było to to samo co z jego głosem: raz go słyszał – nagle w środku zdania się urywał, potem nagle znowu jakimś cudem do jego świadomości się dostawał. [K 180]

Ujrzawszy rewolwer leżący w mieszkaniu Weryhy, Gasztowt odczuwa „nadpływ bałwanów jakiegoś oceanu, który daleko poza horyzontem jego świadomości wrzał i kipiał przedpotopową burzą [...]” (K 184). Rewolwer przykuwa jego uwagę do tego stopnia, iż „cały stał się okiem” (K 185). Scena ta ciekawie obrazuje przemiany, którym podlega Gasztowt, a których bezpośrednimi sprawcami są afekty. Zastosowane przez Przybyszewskiego opisy wielokrotnie ukazują intensywne przeistaczanie się bohatera, jego metamorfozy generowane są przez poszczególne stany silnego „niehumanicznego” wzburzenia. „Afekt nie jest przejściem od jednego stanu przeżytego do innego, lecz niehumanicznym stawaniem się człowieka”⁸⁷. Niehumaniczne stawanie się człowieka ukierunkowane jest na to, co „zwierzęce”. Zmierza ono w stronę nieantropomorficznych przedstawień. Zapowiada całkowite otwarcie się podmiotowości

⁸⁷ Deleuze, Guattari, *Co to jest filozofia?*, s. 191.

na inność. Inność występującą poza ludzkim doświadczeniem, która może zostać osiągnięta wyłącznie dzięki schizoidalnym praktykom.

Gasztowt patrzył na niego [tj. Weryhe] długo – widział jakąś boleśnie skurczoną, drgającą twarz, jakby konwulsją bezbrzeżnej rozpaczki była skręcana, i znowu ujrzał w tamtym – jakby odbicie siebie samego, jakby w jakieś zaczarowane zwierciadło był spojrział – ale to tylko na błysk sekundy, bo znowu dokładnie widział twarz Weryhy, straszną, okrutną, krwiożerczą. [K 186]

Weryho, prosząc Gasztowta o podarowanie mu obrazu ukazującego zbrodniarza, który ucieka przed tłumem, a któremu „za moment” nogę podstawi pomocnik kata, by ten upadł i stał się ofiarą rozwścieczonej gromady, zwraca uwagę na dwie twarze – i zbrodniarza, i pomocnika kata. Obie przedstawiają Gasztowta. W reakcji na ten fakt malarz niespodziewanie pociąga za spust rewolweru wycelowanego w Weryhę. Nie słysząc huku strzału, lecz go widząc, przewraca się na skutek „jakiegoś” uderzenia. Zabijając Weryhę, zabija siebie.

Rzecz w tym, że w śmierci Gasztowta, jak sądzę, spoczywa pewien znak życia, konstytutywna transgresja. Deleuze i Guattari piszą:

Doświadczenie śmierci jest najpowszechniejszym ze zdarzeń w nieświadomości, dokładnie z tego powodu, że występuje w życiu i dla życia, w każdym przejściu lub stawaniu-się, w każdej intensywności jako przejściu lub stawaniu-się. [...] Owe intensywne stawania-się i uczucia, owe intensywne emocje, podsycają szaleństwa i halucynacje⁸⁸.

Intensywne emocje „kierują nieświadomym doświadczeniem śmierci o tyle, o ile śmierć jest odczuwana w każdym wrażeniu, o ile jest czymś, co nigdy nie przerywa i nigdy nie finalizuje zdarzenia w jakimkolwiek stawaniu-się⁸⁹. Jeśli intensywności ulegają stłumieniu, wówczas „stawanie-się staje się stawaniem-się śmiercią”. Następuje wtedy powrót od doświadczenia śmierci do modelu śmierci. Teoria Deleuze’a i Guattariego rozwija się jednak w zakresie koncepcji Ja, które jest innym (kolejnym), w związku z czym doświadczenie śmierci tłumaczy jako doświadczenie poszerzone. Schizofreniczna śmierć zakłada podróż od modelu śmierci do jej doświadczenia, potem wyprawę kolejną, znowuż odbywającą się od modelu ku doświadczeniu śmierci. To jest tzw. gimnastyka maszyn-organów, wieczny powrót, deterytorializowane okrażenie wszystkich cyklów pożądania⁹⁰.

⁸⁸ Deleuze, Guattari, *Anti-Oedipus*, s. 330.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Deleuze i Guattari (*ibidem*, s. 329–330) za model śmierci uznają ciało bez organów. Model śmierci zostaje osiągnięty wówczas, gdy ciało bez organów odpycha organy i pozostawia je na boku, aż do momentu ich uszkodzenia (samobójstwa). Absurdem okazuje się posługiwanie się popędem śmierci, który byłby w opozycji do popędu życia, gdyż śmierć nie jest pożądana: „istnieje wyłącznie śmierć, która pożąda, ze względu na ciało bez organów lub nieruchomy silnik, a także istnieje życie, które pożąda, z racji pracujących organów. [...] Funkcjonowanie pojawia się, kiedy silnik, zgodnie z poprzednimi warunkami – tj. bez przerywania stanu bycia nieruchomym i bez tworzenia organizmu – przyciąga organy do ciała bez organów oraz zawłaszcza je w pozornym obiektywnym ruchu. Odpychanie/Wstret [*Repulsion*] stanowi warunek funkcjonowania maszyny, ale przyciąganie jest samym funkcjonowaniem. To funkcjonowanie polega na odpychaniu i jest ono jasne dla nas o tyle, o ile całość pracuje tylko poprzez psucie się”.

Śmierć Gasztowta, która kończy powieść, może się zatem jawić jako śmierć otwierająca drogę do następnego doświadczenia nieświadomości. W chwili postrzeżenia się, jak czytamy, bohater: „Nie czuł [...] żadnego bólu – przeciwnie, miał uczucie nieprzebranej błogości i szczęścia” (K 196–197). Krzyk, który usłyszał, w pierwszej kolejności wskazywałby na zwrócenie się ku modelowi śmierci (jako zastojowi), natomiast w drugiej – na udanie się w podróż od modelu do doświadczenia śmierci, w stronę halucynacji.

Gasztowt – Weryho – kobieta (topielica). Tak wygląda zestawienie pozycji, jakie zajmuje bohater *Krzyku*. Przemawiając z trzech stanowisk, dąży on do zaspokojenia pożądanego. Pożądanego – tajemniczego. Stąd jego szukanie spełnienia artystycznego może być odczytywane jako pragnienie osiągnięcia zaspokojenia seksualnego (jak i na odwrót). W przypadku schizofrenika typowe jest bowiem to, iż nie potrafi on swojego pożądanego ani rozpoznać, ani też umiejscowić⁹¹. Bohater powieści Przybyszewskiego w pełni potwierdza tę regułę.

Abstract

ADRIAN MRÓWKA

**“INTENSIVE” SUBJECTS IN STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI’S NOVELS (“DE PROFUNDIS,”
“SYNOWIE ZIEMI” (“SONS OF THE EARTH”), “KRZYK” (“SCREAM”))**

The author of the article is interested, first of all, in the figure of Przybyszewski, which is perfectly described by the terms “*homo viator* [wanderer]” and “*homo irrequietus* [man driven by anxiety].” Second of all, the author attempts to study the cases of identity produced by “the brilliant Pole.” Mrówka analyses Przybyszewski’s three novels: *De profundis*, *Synowie ziemi* (*Sons of the Earth*), and *Krzyk* (*Scream*). The novels’ protagonists, as Mrówka ascertains, are linked by a common subject construction which he calls “intensive.” It is proven that the protagonists without any special resistance toss and turn, which means that they try, as if unwittingly but persistently, to “slip out of” language that strives to “name,” “pin” and “mercantilize” them. Third of all, the author is curious about the category of the writing subject revealed from Przybyszewski’s texts which, as he acknowledges, is constituted by “short memory” – forgetting as a process – inseparable from nervous, collective and temporal rhizome (according to Gilles Deleuze and Félix Guattari’s theory).

⁹¹ Zob. Deleuze, *Schizophrenia and Society*, s. 24.