



Lidia Wiśniewska

Postacie między mitami (*Śnieg* Stanisława Przybyszewskiego)

W *Śniegu*¹ Przybyszewskiego, wystawionym w Krakowie w 1903 roku, pojawia się czworo bohaterów na skutek kolejnych przetasowań trzykrotnie wchodzących w odmienne pary: na początku (przeszłość) w dwie pary jednopłciowe: parę braci, stanowiących przeciwieństwa (Kazimierz i Tadeusz) oraz parę przyjaciółek – a w rzeczywistości niemal więcej niż siostr – związanych ze sobą „namiętną miłością”, która ujawnia podkład (młodzieńczo) erotyczny (Ewa i Bronka); następnie (w aktualnym czasie wydarzeń) w zgodną parę małżeńską (Bronka i Tadeusz) oraz dwojga samotników (Ewa i Kazimierz), na końcu zaś (już zawiązująca się przyszłość) w pary dwojga samobójców (Bronka i Tadeusz) oraz, nieuchronnie, dwojga kochanków (Ewa i Tadeusz).

Ta czteroelementowość układu bohaterów w przestrzeni, a zarazem trzyetapowość zachodzących między nimi relacji w czasie tworzy niezwykle przejrzystą całość.

Cztery postacie i tęsknota

Zacznijmy od owej czteroelementowości, a więc wymiaru przestrzennego świata Przybyszewskiego.

¹ S. Przybyszewski, *Śnieg*, wstęp i przypisy R. Taborski, Warszawa 1987. Odwołania zaznaczam w tekście głównym literą Ś i numerem strony.

Niezależnie od wcześniejszego czy późniejszego znalezienia się w tej czy innej parze w owym środkowym punkcie („teraz”), w którym spotykamy bohaterów, wszyscy oni, bez wyjątku, znajdują się na jakimś przejściu „między” przeciwstawnymi stanami i bez wyjątku opowiadają się wobec jednego doświadczenia: tęsknoty. Wydaje się, że w wymiarze psychologicznym najlepiej oddaje ona ową przejściowość: oznacza podleganie przyciąganiu czegoś, co jest inne niż stan aktualny, i dążenie do jego przekroczenia. Może być tak, że stan aktualny nie jest stanem oddającym własny charakter bohatera, do którego wykrystalizowania ów tęskni, ale czasami tęsknota kierowana jest właśnie ku czemuś wręcz przeciwnemu, co uzmysławia jakiś brak czy niepełność związaną z własnym wzorcem. Tym samym tęsknota wydaje się naznaczona wewnętrzną sprzecznością: z jednej strony nastawiona jest na dążenie do tego, co własne, a z drugiej – odsłania niewystarczalność, połowiczność tego, co własne i – nieosiągalność pełni. Dążenia do jednostkowości i do całościowości konkurują ze sobą, a przechylenie w jedną stronę ujawnia natychmiast niedosyt związany z drugą.

Można chyba uznać, że najbardziej podstawowe i zarazem krańcowe punkty tego, jakim „się jest”, stanowią z jednej strony życie (reprezentowane przez biologiczną cielesność) i śmierć (reprezentowana przez wieczną duszę) – które można potraktować jako przeciwstawne formy (zmienną, otwartą i stałą, zamkniętą), wydobywające odmienne aspekty tego, co jednostkowe, a z drugiej strony miłość i nienawiść jako przeciwstawne siły, działające w ramach wielości (pierwsza jako dośrodkowa, jednocząca i druga jako odśrodkowa, wytwarzająca wielość) wydobywające odmienne aspekty całościowości. Nie sposób nie zauważyć, że życie, jakkolwiek stanowi formę jednostkową, działa przez swą zmienność poniekąd przeciwko stabilności tej jednostkowości, podczas gdy śmierć ostatecznie tę jednostkowość właściwie dekretuje jako zamkniętą, natomiast miłość z kolei, chociaż stanowi siłę w ramach jednostek, działa przeciwko tej wielości na rzecz całościowości, podczas gdy nienawiść tę wielość jednostek właściwie konstituuje – a tym samym występuje przeciw całości. Tak więc i formy jednostkowości działają w imię tej jednostkowości (jak byt lub idea) bądź

przeciwko niej (jak Heideggerowskie „bycie”), i siły w ramach całości działają również na jej rzecz (miłość) lub przeciwko niej (nienawiść). Można by więc uznać, że pod pewnym względem (stałość) podobne są śmierć – która oznacza stałość jednostki – i miłość, która oznacza stałość całości; i zapewne dlatego, że ta wspólnota jednocześnie wprowadza zasadniczą konkurencję wartości, tak atrakcyjne jest ich łączenie („miłość i śmierć”). Można też uznać, że pod innym względem (zmienności) podobne są do siebie życie i nienawiść, aczkolwiek to pierwsze zmiennością obejmuje jednostkę, ta druga całość (i uzyskuje często pozytywną waloryzację jako walka, szczególnie w połączeniu: „życie i walka”).

Można by uznać jednak również, że w istocie te przeciwieństwa dają się wręcz utożsamić w bardziej kompleksowej, podwójnej perspektywie: co jako destruowana forma (życie) wprowadza nieustanne przechodzenie jednostki od jednego do innego stanu, a więc zachwianie stałości (podział, niejednorodność) – to jako konstrukcyjna siła (miłość, która łączy) konstytuuje stałość całości; co jako konstrukcja (zamkniętej, jednorodnej) formy (śmierć) oznacza stałość jednostki, to jako destrukcyjna siła (nienawiść, która dzieli) oznacza zmienność całości. Podział (niejednorodność) jednostki oznaczałby więc stałość całości, a stałość jednostki – podział całości.

Lecz czym są jednostkowość i całościowość, zmienność i stałość – jak nie jedynie aspektami kompleksowej rzeczywistości? Toteż przeciwstawne tendencje (umacniania własnego – jednostkowego czy całościowego – punktu wyjścia lub przekraczania go) zarazem współdziałają ze sobą w utrzymywaniu w nieustannej łączności jednostkowości i całościowości właśnie, dając pożywkę rodzeniu się nieustannej tęsknoty, za której wyraz uznać można wspomniane na początku przetasowania par. Ich składowe przypominają o tym dynamiczno-stabilnym związku, dla którego płciowość stanowi nader obrazowe przedstawienie: para braterska uświadamia rozerwanie pierwotnej całości i jednorodności płciowej (w tym przypadku męskiej) na rzecz odrębnych osobowości, a para przyjaciółek zdaje się, przeciwnie, przywracać ową pierwotną całość i jednorodność (w tym przypadku ko-

biecą); para małżeńska oznacza stworzenie zacierającej przeciwieństwa płciowe całości (kobieco-męskiej), a para samotników utrzymuje swoją jednostkową odrębność (kobiety lub mężczyzny); para kochanków konstituuje nową całość (wewnętrznie sprzecznego życia), a para samobójców ostatecznie dekretuje zamknięcie swoich jednostkowych form śmiercią.

Wspomniane wyżej kategorie są tu dla nas istotne z jeszcze jednego punktu widzenia: wpisują się one w wielkie mity, traktowane jako poznawcze wzorce (w wersji zdesakralizowanej występujące w postaci paradygmatów). Podstaw dla wyróżnienia owych mitów szukać możemy w koncepcji Mircei Eliadego², w przeciwieństwie jednak do niego – z jego nastawieniem na restytucję jednego z nich – zwracamy się tutaj ku nim obu³. Pierwszy z nich to mit archaiczny, który – poprzez biegunowość wpisaną zarówno w konstrukcję pojedynczego boga (jednocześnie np. odpowiedzialnego za życie i śmierć, zdrowie i chorobę), jak i w pary bogów reprezentujących przeciwieństwa – umożliwia ukonstytuowanie obrazu przestrzeni opartej na zasadzie *coincidentia oppositorum*, a poprzez figury bogów umierających i odradzających się (jak Dionizos) – obraz czasu cykularnego. Zdesakralizowanym odpowiednikiem tego wzorca staje się paradygmat kołowy, wprowadzający wspomniane obrazy czasu i przestrzeni nie wpisywane już w sakralne figury. Podobnie nie zostają oparte na sakralnych odniesieniach obrazy czasu linearnego (prostoliniowego) i przestrzeni hierarchicznej wprowadzane przez paradygmat linearny. Jego sakralny odpowiednik – mit nowoczesny – posiłkuje się natomiast sakralnym obrazem stwarzającego świat *ex nihilo* jedyne Boga, który także dekretuje koniec świata (stąd linearność czasu zawartego między początkiem a końcem), a jako czysto duchowy i, co ważne, osobowy, a więc reprezentujący określoną formę, stoi on ponad światem, który następnie powiela hierarchiczną strukturę

² M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, tłum. A. Przybylski, Wyd. KR, Warszawa 1998; tenże, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowiem opatrzył S. Tokarski, Wyd. Opus, Łódź 1993.

³ O dwumityczności (i dwuparadygmatyczności) zob. L. Wiśniewska, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*, Wyd. UKW, Bydgoszcz 2009.

opartą na *principium individuationis* czy też *principium divisionis* i powodującą, że im dalej od Boga, tym większa jest materialność, a tym samym mniejsza doskonałość stworzenia. Dla pierwszego z tych wielkich wzorców charakterystyczna by była dynamika przejścia, metamorfozy – reprezentowanej przez życie podlegające śmierci i odradzające się w wiecznym cyklu Natury (uznając bogów za reprezentantów sił, można mówić tu o micie Natury). Dla drugiego z nich konstytutywna jest niezmiennność uniwersalnego prawa Boskiego, stojącego ponad czasem i przestrzenią – w filozofii chrześcijańskiej przez wiele wieków akcentowano podobieństwo między Bogiem a ideą Platona (jako niezmiennym, doskonałym Bytem⁴, którego tylko cieniem jest zmienny świat).

Dwa wspomniane wzorce inaczej ujmują relacje między jednostkowością a całościowością: o ile w micie archaicznym (i paradygmacie kołowym) przestrzeń postrzegana jest w perspektywie całościowej, jaką zapewnia zasada *coincidentia oppositorum*, o tyle czas wydziela jednostki kołowych nawrotów (przy czym można te jednostki odnaleźć w jednym życiu, równie jak – pojedyncze życie potraktować jako taką jednostkę w łańcuchu przemian), o tyle w micie nowoczesnym (i paradygmacie linearnym) to czas jest całościowy (równie dobrze między narodzinami a śmiercią, jak między stworzeniem świata a jego końcem), gdy przestrzeń podlega podziałowi na jednostki: poziomy hierarchiczne, a także poszczególne byty zajmujące swoje miejsce w łańcuchu bytów⁵. Tak więc jednostkowość i całościowość nie tylko stanowią dwa aspekty ujmowania rzeczywistości w ramach jednego mitu (paradygmatu), ale odbijają się w obu zwierciadlanie (jeśli w micie archaicznym czas realizuje jednostkowość, a przestrzeń całościowość, to w nowoczesnym – odwrotnie). Może to tłumaczyć nie tylko fakt,

⁴ P. Ricoeur, *Od interpretacji do przekładu*, [w:] A. LaCocque, P. Ricouer, *Mysleć biblijnie*, tłum. E. Mukoid, M. Tarnowska, Wyd. Znak, Kraków, s. 351: „od czasów patrystyki greckiej i łacińskiej aż do Leibniza i Wolffa Bóg z Mojżeszowego objawienia i Byt z greckiej filozofii łączą się, nigdy nie mieszając”.

⁵ Por. A. O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium z dziejów idei*, tłum. A. Przybysławski, Wyd. KR, Warszawa 1999.

że życie w micie archaicznym uzyskuje walor pozytywny (kołowy nawrót oznacza swego rodzaju wieczność), gdy w nowoczesnym – jest odbiciem, czymś wtórnym wobec czystej duchowości (która wyznacza jego granice w liniowym czasie), ale i to, że w tym pierwszym jest ono nierozzerwalnie sprzęgnięte (*coincidentia oppositorum*) ze swoim przeciwieństwem (śmiercią), gdy w drugim – od niego oddzielone (hierarchia zapewnia życie wieczne duchowości). Spojrzenie z tych odmiennych perspektyw pozwala więc zrozumieć, dlaczego życie i śmierć (a także inne kategorie) ujawniają w ten sposób nie tylko swoją wieloaspektowość, ale i, co za tym idzie, stwarzają stan nieustannej konkurencyjności i przeciwstawnych obietnic poszczególnych wzorców postrzegania świata.

Różne kultury stają zapewne bardziej wyraziście po jednej lub drugiej stronie (jak chciał Eliade) – wyznaczonej przez owe wzorce; ale równie dobrze można by powiedzieć, że w ramach jednej kultury, na przykład europejskiej, różne epoki dokonują odmiennych wyborów (nie wspominając już o zróżnicowanych preferencjach w ramach tych epok, w których zawsze pojawia się jakaś „herezja”). W niniejszym artykule jednak teza będzie brzmiała następująco: również w mikroskali, w jednym utworze, takim jak *Śnieg* Przybyszewskiego, odnaleźć można tę skomplikowaną grę perspektyw, w której bohater odczuwa tęsknotę za jedną lub drugą stroną rzeczywistości – tą, po której nie jest lub tą, którą uznaje za sobie właściwą. Tęsknota staje się więc w tym utworze także – charakterystycznym dla przełomu XIX i XX wieku, zauroczonego innymi kulturami i epokami – wyrazem świadomości odmiennych perspektyw i wartościowań przeciwnych stanów. Choć w rezultacie bohaterzy nie tyle nie mogą zmienić wartościowania, ile nie mogą wyjść z siatki tych przeciwieństw, w których wartościowanie może się odwrócić, lecz układ wartości (i antywartości) i tak pozostaje niezmiennie sprzeczny.

Nieomalże symbolem tęsknoty jest w *Śniegu* Ewa, koncentrująca na sobie uwagę co najmniej dwu innych postaci. Ale i trzecia, Kazimierz, zdaje sobie sprawę, że zawsze tęskniła ona do czegoś, czego w realnym działaniu osiągnąć (a zakłada to wyznaczający hierarchię lub kierunek prostoli-

niowy – ruch w górę lub w przód) nie mogła (Ś, 77). Tak więc przedmiot jej pożądania mieścił się w sferze idealnej czy duchowej, wymykającej się materializacji. Umieścić by go trzeba w sferze mitu nowoczesnego – lub paradygmatu linearnego (zważywszy, że bohaterka reprezentuje sztukę). Nie dziwi zatem jej wyznanie, iż także Tadeusza kocha „całą tęsknotą i lękiem” (Ś, 66), że ów nie zechce być „jej”. (Nawiasem mówiąc, to sformułowanie odwraca tradycyjną relację mężczyzny-pana i podległej kobiety⁶, ale aktualizuje hierarchię). Jej miłość do niego zasadza się przeto głównie na braku spełnienia: zaczęła go kochać, gdy od niej odszedł, a kusi go, wiedząc, jaką cenę przyjdzie zapłacić za miłosne spełnienie – i zapewne przewidując, jaką odpychającą moc będzie ta cena miała potem (przeradzając się może w nienawiść). Oznacza to, że motorem jej uczuć i działania jest niepewność, nie zaś pewność, a także nieobecność, nie zaś obecność – a zatem brak w sferze poznawczej równie jak ontologicznej. Można by powiedzieć, że ten brak – niczym liczba ujemna – stanowi samą (wsysającą jak próżnia) istotę tęsknoty, domagającej się wypełnienia; stanowi – co nie oznacza w tym przypadku takiego paradoksu – gwarancję jej trwałości, fundament jej istnienia, które wynika z niemożliwości ucieleśnienia. W tym sensie dążenie do tego, czego nie można osiągnąć, w istocie może czynić z Ewy wcielenie tęsknoty – za którą to tęsknotą – tęsknił Tadeusz. Tym bardziej, że, jak to określi znowu Kazimierz, jej pragnieniem jest „związać i wlec za sobą człowieka, który z nigdy nieugaszoną tęsknotą na oślep [...] pójdzie” (Ś, 77). A jednocześnie, co wyczuwa z kolei Bronka, jest w niej „jakby tęsknota jesieni” (Ś, 85) zgarniającej żółte liście – i chyba Bronka takim liściem, zwarzonym śmiercią i podlegającym owemu „zgarnięciu”, się czuje. Tak więc pobudza ona (zaraża nimi, jak mówi Tadeusz) przynajmniej trzy rodzaje tęsknoty: do zdobywania szczytów hierarchii (lecz przecież najwyższe są nieosiągalną domeną Boga), do niespełnienia, do śmierci. Nie można oprzeć się wrażeniu, że pomimo tej różnorodności, wszystkie one

⁶ J. Eisenberg, *Kobieta w czasach Biblii*, tłum. I. Badowska, Wyd. Marabut, Gdańsk 1996, s. 81–82: w Starym Testamencie męza określa słowo „baal”: posiadacz, właściciel, pan.

są jednego rodzaju: opierają się na braku. Może dlatego wydają się takie, jakich się wcześniej nie znało (Ś, 87).

Sam Tadeusz z kolei powiada, że zrazu czuł nieokreśloną tęsknotę – nie wiadomo za kim i za czym (Ś, 34), co w sposób nader znamieny odejmuje jej jakąkolwiek konkretność – tak jakby tęsknota była tu bardziej namacalna od jej przedmiotu. Do pewnego tylko stopnia szczególny pomysł jego żony, by pobudzić jego tęsknotę do siebie przez zaproszenie do domu Ewy, mającej (w zamierzeniu) stać się znowu jej towarzyszką (co odzwierciedla jej właśnie tęsknotę za zaproszoną) i odciągnąć ją od niego, by tym samym, wręcz przeciwnie, przyciągnąć go ku niej – krystalizuje jednak to, co w Tadeuszu pozostawało nieokreślone i nawet w fazie małżeństwa zwracało się nie ku Bronce, lecz ku Ewie. W efekcie jednak tego ryzykownego – czy może nawet do jakiegoś stopnia nieświadomie wyzywającego niebezpieczeństwo – jej kroku on mógłby pozostać z żoną już tylko jako pozbawiony duszy „trup” (jak brutalnie rzecz ujmie jego brat). A więc z Bronką mogłoby pozostać jedynie ciało męża, natomiast dusza za Ewą, jak się zdaje, podąża w inne rejony. Tadeusz przyzna też ostatecznie, że tęsknota była znacznie bardziej określona, niż ujawniał: czasami czuł tęsknotę nawet za zadawanymi mu przez Ewę cierpieniami i męką.

To, że czuł tęsknotę za tęsknotą (jak sam to ujmuje), sama Ewa rozszyfrowuje również nie pozostawiając wątpliwości: to za nią ją czuł (Ś, 55), czyli za tym, co krew wpędza w szal (Ś, 56), będący tu wyrazem skrajnej dynamiki uczuć; podobnie w końcu rzecz oceni Bronka i – Kazimierz, który rozumie, że Ewa „jest” tęsknotą Tadeusza (Ś, 105). Jest ona bowiem jego tęsknotą do wyjścia poza siebie (Ś, 104) i – do gnania przed siebie (Ś, 104) lub dążenia wzwyż, ku mocy i potędze, czyli ku szczytom hierarchii. Ową tęsknotę za tęsknotą on sam określi jeszcze jako dążenie do spełnienia czegoś „wielkiego, mocnego i pięknego, czego dotychczas żaden człowiek nie spełnił...” (Ś, 95). Pełen niespożytej energii, wyraźnie zauroczony nauką, zdolny przejechać cały świat, ma poczucie niemal Boskiej potęgi – tego mianowicie, że (w duchu neoplatońskim) cały świat jest w stanie z siebie wyłonić (i to szczególnie jako ostatni z rodu – zdobywców). Taką jego wizję

eksponuje też Ewa: obraz człowieka stworzonego po to, by opanować nowe światy, zostać konkwistadorem, zdobywać góry – a stanie się jej panem stanowić miało do tego preludium. Lecz nawet odrzucenie jej – stanowi świadectwo jego siły, którą ona, jak się zdaje, chce i potrafi pokierować.

Ewa, która reprezentuje sztukę oraz jej siłę stawiania przed oczami zapładniających działanie obrazów, i Tadeusz, którego fascynacją stanowi nauka, wyprawy badawcze (wspomina tu wyprawę Stanleya na kontynent afrykański) i zdobywanie w stylu konkwistadorskim – reprezentują tutaj dwa kulturowe oblicza zdesakralizowanego mitu nowoczesnego. Wbrew imieniu biblijnej kusicielki do grzechu czysto cielesnego, Ewa kusi raczej do „grzechu” czystej duchowości, zawartej w ideałach hierarchiczności i kierunkowego, celowego działania – która to duchowość jest bezwzględna i niszczy świat jako drugorzędny, stanowiący tylko sen, cień etc. (tu: domowe ognisko Bronki). Imię Tadeusza zostaje natomiast w swej warstwie etymologicznej (od hebrajskiego: „śmiały”) zaprzeczone przez spokojne życie domatora, jakie ów z Bronką od jakiegoś czasu wiezie, poniekąd wbrew swej naturze. W rzeczywistości kulturowej przełomu XIX i XX wieku Ewa-sztuka, która, co prawda, wołałaby podlegać męskiej naturze Tadeusza, przejmuje jednak rolę pani, ponieważ ta rola będzie oznaczała ciągły wysiłek utrzymywania wymykającego się jej, jeśli nie nienawidzącego jej, kochanka, zdolnego w pewnym sensie utrzymać ów brak, który stanowi podstawę jej tęsknoty. I odwrotnie: pójście z Ewą – tak ostro wykluczane: „Nigdy to się nie stanie!” – również „nigdy” zapewne nie uwolni Tadeusza od związku z jej przeciwieństwem, tym bardziej, że ten związek wzmocni śmierć Bronki (i Kazimierza).

Ta decydująca rola mitu nowoczesnego jako kierującego obiema postaciami (Tadeuszem za pośrednictwem Ewy) zostanie wprost wyeksponowana przez Kazimierza, który (pomijając diabelską stronę całej sytuacji) powiada, iż tęsknota Tadeusza porywa go „wzwyż, ku niebu” (Ś, 140). Jest znaczące, że sztuka zostanie tutaj uznana za paradygmatyczny odpowiednik *sacrum* poprzez umieszczenie portretu Ewy w tej świeckiej „świątyni”, jaką stanowi pracownia Tadeusza.

Nie zmienia to faktu, że przeciwny mit znajduje w utworze Przybyszewskiego równie silną reprezentację. Tutaj jednak decydującą rolę odgrywa, rzecz charakterystyczna, męczyzna (Kazimierz) wspólny z – pojawiającą się tu incydentalnie – Makryną, którą ów skłonny jest wręcz nazwać swoją siostrą. W istocie – gdy on jest przede wszystkim wyznawcą przestrzennej zasady jedności przeciwieństw, ona wyraziście eksponuje czasowy wymiar mitu archaicznego, mianowicie kołowy nawrót.

Charakterystyczne, że Kazimierz – niespełniony, zblazowany artysta – wydaje się zazdrościć tym, którzy potrafią tęsknić (Ś, 102) – w domyśle: za ideałem (albowiem taką realizację tęsknoty w stopniu najbardziej nasilonym widzi w Ewie i swoim bracie). Ale przecież i on odczuje tęsknotę człowieka, który żył w brudach, mętach i błocie życia (nawiasem mówiąc, jego imię oznacza: „ten, co kazi pokój, wprowadza skazę w pokój”) – za ich przeciwieństwem, błędnym światłem miłości (Ś, 108), umiejscowionym w końcu przez niego w żonie brata, Bronce. Jego tęsknota dotyczy więc konkretnej kobiety, a może także pewnych wartości przez nią wnoszonych, przede wszystkim kierowania się gorącym, czystym sercem (co stanowi wyraźny kontrast wobec zimnej Ewy). Jego twarz kurczy się w bolesnym grymasie, gdy słyszy okrzyk brata skierowany do żony: „Ach, jak ja za tobą tęskniłem” (Ś, 32), może dlatego, że nigdy nie wierzył, że brat w istocie do niej należy. Sztuczna zapowiedź Bronki, że go właśnie będzie uczyła tęsknić (Ś, 102), jest bliższa prawdy, niż ona sama może przypuszczać. Jednak jej pytanie, czy ów tęskni, prowokuje odpowiedź: „Przez ciebie dokonała się we mnie moja tęsknota” (Ś, 112). Tak więc w tym przypadku tęsknota budzi się po to, by ulec zaspokojeniu dzięki konkretnej osobie, a nie po to, by trwać dzięki abstrakcyjnym ideałom.

Co do Bronki – Tadeusz skłonny jest wręcz sądzić, że tęskni ona za samym stanem tęsknoty, którego nigdy nie doświadczyła (Ś, 97). Gdy zaczyna się w niej jakaś tęsknota budzić (Ś, 88), ma wątpliwości, czy nie jest na nią za słaba. Co nie znaczy, jak zapewnia, że nie umie tęsknić za burzą wichru i niebieską otchłanią (Ś, 102) – a być może i za śmiercią (Ś, 89). Z pewnością jednak boi się ona nawet prostej tęsknoty za Tadeuszem, gdy wyjeżdża

on tylko na tydzień. Nawet pragnieniem lotu – do którego, jak odczuwa, brakuje jej skrzydeł – ujawnia też właściwie przede wszystkim konkretną tęsknotę „za jego duszą” (Ś, 105), a zarazem, co wyznaje z wybuchem, i za Ewą (Ś, 98). W jej przypadku pojawia się – podobnie jak u Kazimierza – tęsknota do konkretnej osoby (konkretnych osób).

Tęsknoty Kazimierza i Bronki są zatem podobnie konkretne i nastawione na konkretne osoby, które pozwalają im się spełnić; tęsknoty Tadeusza i Ewy kierują się ku temu, co nieosiągalne, a jeśli ku konkretnej osobie – to przede wszystkim dlatego, że ta poniekąd taką nieosiągalność gwarantuje. Odnieść więc można wrażenie, że charakter owej tęsknoty wyznacza zasadniczą różnicę w podejściu do świata i we wzorcu mitycznym czy paradygmatycznym, jaki kieruje ich tego świata postrzeganiem.

Relacje bohaterów w czasie

A. Punkt wyjścia

Stadium wyjściowe – stadium genetyczne – określa obecność w nim par: braterskiej (męskiej) i quasi-siostrzanej (kobiecej).

Bronka i Ewa były nierozdzielne, gdy obie przebywały na pensji. Łączyła je nie tylko przyjaźń, ale „dziwna jakaś miłość” (Ś, 28), a nawet ze strony tej drugiej – szalona miłość. O tym Bronka mówi Kazimierzowi ciągle ze wstydem pensjonarki, mającej może poczucie niestosowności tych szalonych uczuć, czy też nawet cielesności z nimi związanej. Znacznie bardziej otwarcie rozmawia ona z samą Ewą. Zwraca wtedy uwagę, że ongisiejsze jej miłosne dotknięcie zamienia się w następnym etapie w coś w rodzaju dotknięcia śmierci. W tym porównaniu jednak istotna jest charakterystyka owego wyjściowego stanu: „dotknięcie twoich rąk czuję zupełnie inne niż dawniej. Dawniej to było, jakbyś mnie miłości stygmatem przepalić chciała, bo wiesz, że są dotknięcia, które parzą jak rozpalone żelazo [...]” (Ś, 85). „Stygmat” pociąga za sobą dwie odmienne konotacje: znaku przestępstwa (Rzym) i znaku męczeństwa (męka Chrystusa). W pewnym sensie obie

mają tu zastosowanie: wobec Kazimierza Bronka ujawnia swoje poczucie wystąpienia wtedy czegoś grzesznego, wobec przyjaciółki – czegoś świętego (co uległo potem rozmyciu).

Ewa w istocie budziła w Bronce ambiwalentne uczucia: z jednej strony uspokojenia (a nawet umiejętności uspokojenia związanej wyłącznie z przyjaciółką), z drugiej – lęku powodowanego tą zazdrosną i gwałtowną miłością. Bo też Ewa odgrywała dwie różne role: czasami (sama!) przyjmowała rolę jagnięcia i niewolnicy, czytającej myśli Bronki, ale innym razem stawała się bezwzględny panem i tyranem – i jeszcze po latach ujawnia się jej przekonanie, że przyjaciółka należała w owym młodzieńczym okresie do niej niepodzielnie. Jej zachowanie osoby dominującej (a jeśli uległej – to tylko z własnego poruczenia, wyraźnie kontrolowanego rozumem) nie jest typowe dla dydaktycznych wzorców, jakie realizowały młode dziewczyny w XIX wieku⁷. Ewa nie jest jednak typowa nawet pod względem urody – jej piękność jest innej natury, niż piękność pozostałych kobiet – można więc przyjąć, że jest bardziej duchowa niż cielesna (skoro kobiety w owym czasie kojarzono przede wszystkim z cielesnością). Z pewnością bardziej już typowe byłyby zachowanie i nawet wygląd Bronki – dziewczęcej, a nawet dziecięcej (jeśli nie infantylnej, np. w swoim: „Brzydki jesteś”), mimozy, uległej, wstydlivej, a dodatkowo zachowawczo odwołującej się do kobiecej tradycji: doświadczeń, jakie przekazywały młodym kobietom matki i babki. Jednocześnie spod przykrywki tych wyuczonych zachowań wyłania się istny wulkan zmysłowości – co podtrzymywałoby tezę o cielesności kobiet, ich zakotwiczeniu w Naturze. Co prawda, do jej zmysłowości dobrze by pasowało określenie Kazimierza dotyczące nieświadomości grzechu, ni cnoty – a więc stanu jak sprzed zjedzenia owocu z drzewa wiadomości złego i dobrego w raju. Jednak i to bardziej ją wiąże z mitem Natury niż ze świadomością Boskiego prawa. Jednak i postawa Ewy, i Bronki znajduje swoje wyjaśnienie.

⁷ Por. np. Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, *O powinnościach kobiet*, Berlin 1851.

Zarówno zdolność Ewy do panowania, jak i owo opanowanie jej przez to, czego się nie da uchwycić – a więc jest duchowe raczej niż cielesne – można tłumaczyć jej historią indywidualną. Była ona sierotą, zatem u jej początków tkwi – genetyczny – zasadniczy, nieodwracalny brak, którego zaspokojenie nigdy nie było możliwe. Zapewne tu tkwi źródło pierwszej nieustannej tęsknoty. Wspomina się, co prawda, o jakimś jej męskim opiekunie, ale jego rola jest prawie niedostrzegalna: nie zamęczał jej swą opieką, a potem uwolnił ją od niej całkowicie. Jako sierota była wolna psychicznie w sposób negatywny, bo pozbawiona rodzicielskich uczuć, zarówno jak kierownictwa (rozum). A zarazem bogactwo czyniło ją wolną materialnie, co jeszcze dawało jej niezależność, czasami przechodzącą w anarchię. Towarzyska, raczej przywykła przewodzić swoim rówieśniczkom. Ale stąd zapewne biorą się i jej kaprysy czy gwałtowność, a czasami gotowość zakpienia i wyprowadzenia wszystkich w pole. Z różnych powodów skazana zatem niejako została na niesłuchanie innych i bycie sobie panią, co zbliżało jej rolę do roli mężczyzny – choć Tadeusz sugeruje, że w istocie wolałaby być niewolnicą (i o tym mogą świadczyć chwilowe wymiany ról z Bronką; ale wcześniej może wolałaby też mieć rodziców i być – podległym – dzieckiem). Dodatkowo jej niezależność wzmocnić później musiała rola artystki: wiemy, że maluje.

Jednocześnie w sferze psychiki jej wesołości towarzyszy uleganie atakom melancholii czy nudy takiej, że sama traciła zdolność do życia i potrafi zamęczać innych (jak to ujmuje Tadeusz). Opanowana pragnieniem niszczenia, wytwarza atmosferę średniowiecznych widm i mar. Tak silne podleganie ciśnieniu instynktu śmierci (stracenie zdolności do życia) i skłonność do rozsiewania śmierci – wprowadza antynomię wobec wcześniejszego obrazu zaborczej miłości czy erotyzmu. Instynkt erotyczny i instynkt śmierci – w duchu Freudowskim – dopełniają się tu. Podłoże tego drugiego mogło być dwoiste. Owe mary mogły zrodzić się z mar rodziców. Ale do tego dołączyć się mogły wpływy kulturowe (skoro w dramacie podsunęta zostaje wyrazista wskazówka): ciemna atmosfera średniowiecza sygnalizuje zauroczenie śmiercią, dla którego uzasadnienie stanowiło asce-

tyczne chrześcijaństwo, oddziałujące choćby przez sztukę tamtego okresu, zapewne dobrze znaną kształtującej się artystce. Mit nowoczesny z jego wskazaniem na rzeczywistość pozaziemską jako istotnie wartościową, bo wspartą obecnością Boga, a osiągalną dopiero poprzez śmierć, mógł dołączyć do przesłanek osobistego losu. Uwarunkowania kulturowe i historia indywidualna prawdopodobnie zająły się w jej psychice.

W przypadku Bronki sytuacja wygląda do pewnego stopnia podobnie: w jej życiu również na początku pojawia się śmierć. Nie chodzi jednak o ojca, jakkolwiek mówi się, że po tragedii niemal skamieniał z bólu. Jego wpływ na córkę musiał być w tej sytuacji większy niż zazwyczaj. Gdzieś w tle pojawia się też „olbrzymi wuj”, który nosił ją na plecach, „wytrząsając” z niej wewnętrznosci, jak to Bronka bardzo szczególnie ujmuje. Trawa klombu przed oknem ojca, na którym lubiła się tarzać, kojarząca się z włosami męża, wprowadza jakieś dalekie powiązanie z ojcem właśnie zmysłowości i animalnej radości. Wydaje się, że ta dziecinna zależność tylko od mężczyzny czyni ją wiecznym dzieckiem, podkreślającym swoje podporządkowanie także w dorosłym życiu (w przeciwieństwie do Ewy). Nic dziwnego, że wracając ze ślizgawki przeprosza męża za nadużywanie wolności. W ogóle niekiedy zdaje się przeproszać za to, że żyje.

Bronka traci w dzieciństwie przede wszystkim kobietą część rodziny: umiera matka, następnie topi się siostra – od którego to wspomnienia nie wyzwoli się ona nigdy, prześladowana ciągle wizją czarnego, śmiertelnego „ślepią” stawu, które na nią patrzy i które ją wciąga. Jednak zarazem to właśnie ten brak kobiet wydaje się przesądzać o wpływie na nią mitu Natury, z jej zasadą *coincidentia oppositorum* i, wcześniej, nawrotem kołowym – o którym mówi jej Makryna. Ta ostatnia pojawi się jako mamka Bronki, która pełni jednak rolę znacznie bardziej wyrazistą niż opiekun Ewy: upewnia nawet, że jeszcze przed narodzeniem chuchała na dziewczynę, by ta mogła się ocknąć i przyjść na świat. Oznaczałoby to, co prawda, że Bronka byłaby także sama poniekąd zwarzona dotknięciem śmierci. Makryna zamknęła oczy jej zmarłej siostrze i, wyprzedzając śmierć Bronki, przychodzi także zamknąć jej oczy – upewniając zarazem, że życie jest tylko snem

we śnie (Ś, 133). Charakterystyczne, że dziewczyna, pozbawiona kobiecej części rodziny, nie tylko podlega oddziaływaniu Makryny, ale powołuje się na „naszą przebiegłość kobiecą” (Ś, 41) i taktykę wypróbowaną przez matki i babki – co (paradoksalnie) właśnie tę „sferę braku” absolutyzuje. Co prawda, właśnie ta „przebiegła” strategia, niczym jakieś fatum kobiece, doprowadzi ją do katastrofy przygotowanej już wcześniej obsesją śmierci i raz po raz dochodzącym w niej do głosu niepokojem, przeczuleniem, wrażliwością, nerwowością, jeśli nie – chorobą nerwową: histerią czy manią prześladowczą. Sama o sobie czasami mówi z pewną przesadą: „jestem wariatka. Mam takie chwile, kiedy jestem całkiem niepoczytalna” (Ś, 80). Ta dominacja „bezrozumu” – także sytuuje ją po stronie Natury.

Tak oto życie obu bohaterek zdeterminowane zostaje przez punkt wyjścia, w którym w przeszłości usadawia się śmierć i pozostawiona przez nią – po obu lub po jednej stronie – próżnia. Ten dwoisty (oboje rodziców) lub jednorodny (kobieca część rodziny) brak prowadzi do wykrystalizowania się w pierwszym przypadku osobowości silnej duchowo, do pewnego stopnia androginicznej, jeśli nie męskiej, w drugiej – słabej i oczekującej kierownictwa, opieki, siły.

W przypadku obu mężczyzn sytuacja jest odwrotna o tyle, że ich przeszłość indywidualna zostaje głęboko ukorzeniona, a przyszłość wydaje się obumierać – w nich jako ostatnich potomkach silnego rodu, zamykających jego historię. Bracia są ostatnimi, „jesiennymi latoroślami” (Ś, 45) starego drzewa rodowego, którego życie się wyczerpuje, a – dodajmy – są latoroślami bezpłodnymi: w sensie duchowym (Kazimierz obraca się w środowiskach artystycznych, ale nie słyszymy o jego dziełach) lub fizycznym (Tadeusz jest pełen sił, ale po roku czułego małżeństwa nie występuje w roli ojca). O ile więc w poprzednim przypadku śmierć tkwiła u genezy indywidualnych losów, tutaj życie obumiera w owocach genealogicznej całości. Dawność rodu jako siła przekształca się w starość rodu jako słabość⁸.

⁸ Dekadencki rodowód tego portretu jest oczywisty; jego prototyp znajdziemy w *Na wspak* Huysmansa.

Odczuwalnym skutkiem tej ostatniej staje się rodowa nuda jak ciężka zmora oraz znużenie i apatia dotykające obu braci – mimo tego, że w istocie są oni niezmiernie różni.

W przypadku męskiej pary wyraźne jest, że ideologiem mitu archaicznego – zwolennikiem zasady jedności przeciwieństw – staje się Kazimierz, który... jakby nie jest mężczyzną (Ś, 27, 29). Pierwszy z braci zatem to mazgaj i niedołęga od dziecka, jak sam siebie ocenia, mający kłopoty z praktycznym wymiarem życia (jego topniejący majątek), do tego opatowany zimną melancholią (Ewa opanowana była „wściekłą melancholią”). Podejmuje on jałowe poszukiwanie w wędrówkach po świecie niezwyklej wrażeń, nieznanymi obrazów, egzotycznych okazów kwiatów lub zwierząt. Cóż z tego: droga ta staje się jedynie bezcelowym wleczeniem się z kąta w kąt, przynoszącym odczucie nieprawdziwości przeżyć i blagi środowisk, w których się obraca. Ale także znalezienie czegoś odwrotnego (nie niezwykłości, ale prostej dziewczyny, Bronki) pociąga za sobą tę samą, jeśli nie gorszą (zważywszy, że chodzi o żonę brata), bezwyjściowość – i bezdenne smutek, który zauważa Bronka.

Natomiast jeśli chodzi o drugiego z braci, to „rodowemu znużeniu” przeciwstawia się u niego „urodzenie w czepku”. To szczęściarz, dziarski, jurny i pełen życia. Sam ma poczucie, że jest energiczną i silną naturą i mówi o sobie: „mój łeb stworzony na to, by się w słońcu kąpać, a moje pięści na to, by z większą jeszcze potęgą ode mnie iść w zapasy” (Ś, 37). A jednak ten silny fizycznie człowiek również podąża w ślepej uliczce. Co prawda Tadeusz do końca nie jest przekonany, czy kochał Ewę, zanim się z nią rozstał, czy działała tu ambicja zdobywcy, która doznała uszczerbku, gdy nie udało się jej zdobyć – a panować nad nią nie chciał, bojąc się ją stracić. Jedno jest pewne: ów związek z jego tamtego stadium może ocenić (uciekając się do odwołań nader chrześcijańskich) jako Golgotę „męczarni i bólu” i Gehennę „wewnętrznych walk, szamotań się ze sobą, upadków, rozpacz, pogardy dla siebie i całego świata” (Ś, 48).

Tak więc brak występujący u początków losów obu kobiet (brak obojga rodziców lub brak kobiecej części rodziny) oraz nadmiar (starość rodu)

przynoszą podobne rezultaty: nudę, apatię, (wściekłą, zimną) melancholię, nerwowość czy wręcz obsesję śmierci. Zarazem w każdej z tych par pojawiają się postacie mimo to dążące do „przekroczenia siebie” (Ewa, Tadeusz) lub ulegające naciskowi okoliczności (Bronka, Kazimierz). Jest znamienne, że to mit nowoczesny każe jednak kierować się przekraczającą granice „tęsknotą”, zresztą do niemożliwego, gdy tymczasem mit archaiczny niesie ze sobą zgodę na śmierć (zakładającą co prawda możliwość odrodzenia).

B. Środkowy etap – punkt przejścia

Kobiecość i męskość uczestniczą jednak także w jeszcze innym niezwykle regularnym rozdziale funkcji, uwidocznionym w stadium środkowym, gdzie pojawia się para małżeńska, spojona ciałem i para samotników związanych ze sferą duchową.

Para samotników reprezentuje, jak wspomnieliśmy, przeciwstawne mity, zjednoczona zarazem płciowym (cielesność) zanegowaniem jednorodności: Ewa to w pewnym sensie niekobieta, Tadeusz zaś – niemężczyzna, ale być może dla obojga trzeba by wprowadzić wspólny mianownik androginiczny.

Związek z duchowością w przypadku Ewy oznacza reprezentowanie tego świeckiego *sacrum*, jakie stanowi sztuka: obraz, którego jest autorką, stanie się centrum „świątyni” powstałej w domu Tadeusza, jakkolwiek on sam będzie ten fakt na swój sposób zakłamywał, twierdząc, że tak manifestuje właśnie swoją odporność na pokusy Ewy i sztuki, a może wręcz Ewyszuki (jako nowej wersji pokusy mężczyzny przełomu wieków). Byłaby więc ona reprezentantką czystej pozytywności ideałów (wielkości, mocy i piękna – Ś, 95), tych zindywidualizowanych (a jednocześnie konstytuowanych w sferze estetycznej, nie metafizycznej) realizacji platońskiej idei. Przy tym reprezentuje raczej postawę intelektualną niż emocjonalną – nie przypadkiem akcentuje się jej zimne ręce i zimne serce (z którymi, jak twierdzi, jest jej dobrze; w każdym razie do ostatniego momentu pozostaje

„zimna i surowa” – Ś, 119). Ponadto utożsamiona ona zostanie ze zmorą – a więc destrukcyjną dla życia formą duchowości. Okaze się więc nie „matką życia” (hebrajska etymologia jej imienia), lecz raczej śmierci: ideały bowiem domagają się podporządkowania im – a tym samym zlekceważenia – życia. „Piękne” okazuje się w jej perspektywie zdeptanie nawet niewinnego kwiatu w imię zdobywczości albo też „legnięcie” w boju samego zdobywcy. W jej ustach pojawia się zatem (nieco górnolotna) apoteoza „pięknej” śmierci. Przy tym także ona sama, dopiero „zdeptana” i odrącona (a w konsekwencji pojawiająca się po raz pierwszy na scenie „trupio błada” – Ś, 51), będzie w stanie pokochać zdobywcę – by zresztą zaraz podporządkować go swej wizji życia w sferze piękna (co można uznać za pogłos jeszcze romantycznego hasła „sztuki dla sztuki”, uwalniającego od zobowiązań społecznych, politycznych czy, nade wszystko, moralnych⁹ – a zaowocuje to także w postawie dandysowskiej). Piękno w każdym razie ujawni tu swój status – zajmującego miejsce Boga („świątynia” sztuki) – ideału, z którym zjednoczenie wie dzie przez śmierć. Czasem własną i cudzą.

Poniekąd pomijając swoją własną rolę, Kazimierz zdaje się Ewie przypisywać kluczowe znaczenie, jeśli chodzi o wpływ na pozostałe postacie: „Kto to jest? Czym ona jest? Moim snem, twoją bolesną zmorą, a piekielnym pragnieniem Tadeusza” (Ś, 140). Przy tym umieszcza ją na płaszczyźnie zimnego, pochodnego od mitu Boga, ideału, który zaraża swą atrakcyjnością i niszczy wartości bardziej ziemskie. Jednak jego własna rola jest nie mniej istotna.

W przeciwieństwie do Ewy Kazimierz to ideolog zdesakralizowanej wersji mitu archaicznego zawartej w Nietzscheańskiej prajedni¹⁰, zarysowanej tu jako „punkt, w którym wszystkie sprzeczności się zlewają” (Ś, 86). Scharakteryzowany jako niemężczyzna, sam zdaje się mieścić w tej zasadzie:

⁹ P. Van Tieghem, *Sztuka dla sztuki i parnasizm*, [w:] *Główne doktryny literackie we Francji. Od Plejady do surrealizmu*, tłum. M. Wodzyńska, E. Maszewska, PIW, Warszawa 1971, s. 253–260.

¹⁰ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907.

w filozofii Nietzschego jej patronem stał się Dionizos – bóg lunarny i bóg roślinności, czasami obdarzany jako atrybutem jajem, symbolizującym ciąg odradzania i, podobnie jak wielkie matki typu Cybeli, dwupłciowy¹¹. Może więc nic dziwnego, że mizoginistycznie, w duchu Weiningerowskim¹², niechętny jest ten bohater zarówno biologicznie postrzeganym „samieczkom” (interpretacyjny jego nacisk pada na rozmnażanie i gatunkowość), jak i, wychodzącym poza swą biologiczność, pogardliwie traktowanym kobiecym „połowiczkom dusz męskich” (Ś, 21) – które także Weininger uznaje za wysoce podejrzane.

Zatęskni natomiast do prostej dziewczyny posiadającej „serce” – a tak postrzega swoją bratową, której ciepło pozwala odtajać jego sercu. Ogólnie jednak nieufny wobec „złych i mściwych kobiet”, nawet w jej przypadku skłonny jest się zawahać, zastanawiając się, czy wystarczająco zna kobiecą duszę. Podobnie jak Ewa, Kazimierz jest zimny, przy tym – tu znowu wbrew etymologii imienia, zawierającego znaczenie „kazić” – czysty i biały (w sensie stawiania odporu ciału): wszakże nie dąży do fizycznego zdobycia bratowej. W wyobraźni Kazimierz zdolny jest ją pieścić, a w rzeczywistości – nie skalać. „Niewinne podniecanie siebie” flirtem, który nie miałby podłoża zmysłowego, będzie gotów uznać za rzecz piękną i wytworną. Ale z obrzydzeniem odrzuciłby Bronkę, gdyby mu odpowiedziała erotyzmem, i to mniej dlatego, że jest jego bratową, bardziej – że otarła się o silniejszą, niż jego własna, osobowość. Pozostaje niezdolny do, jak się wyraża, „waszej krwiożerczej miłości, jej krwiożerczej cnoty i krwiożerczej zbrodni” (Ś, 111). Toteż bardziej śni niż realizuje sentymentalne idylle (Ś, 19), gdy wypowie po raz pierwszy w życiu słowo „kocham”. Nawet Bronka krzyczy w momencie sprzeciwu: „[...] jak ty kochasz, czym ty kochasz? Ta twoja miłość nie jest niczym więcej, jak tylko pieśczeniem się dźwiękiem pięknych słów [...]” (Ś, 111). Toteż quasi-miłosne połączenie zrealizuje poprzez

¹¹ M. Eliade, *Traktat*, s. 404.

¹² O. Weininger, *Płeć i charakter. Rozbiór zasadniczy*, t. I–II, tłum. O. Ortwin, Warszawa 1911, wyd. III.

śmierć, nie poprzez erotyzm. I doprowadzi do tego nie poprzez panowanie nad jej ciałem, ale nad duszą.

W tym punkcie, przygotowana już do tego poniekąd wcześniej przez Makrynę, Bronka okazuje się podatna na jego oddziaływanie – wbrew żartobliwym podejrzeniom męża, że ów zanudza ją swymi wywodami. Jego koncepcja wydaje się jej obiecywać zwycięstwo po śmierci. Kazimierz nie wydaje się mieć wiele wspólnego ze sztuką w jej tradycyjnym sensie: widać jego niechęć, jeśli wręcz nie wrogości, wobec artystycznej bohemy i – artystycznej blagi. Jak artystę cieszy go natomiast, jak to ujmuje, wzrastanie piękna duszy bratowej, w czym ma swój udział. Tym samym ujawnia on swoje rozumienie sztuki jako twórczego życia¹³.

Mimo że Kazimierz czasem emanuje ciepłem jesiennego słońca, a Ewa zagraża wulkaniczną erupcją – obie postacie wiążą się z emocjonalnym chłodem. Obie postacie łączy melancholia: choć jej jest „wściekła”, jego – zimna. Obie postacie podważają jednoznaczność seksualności (choć ona w sensie nadmiaru, on – niedomiaru). Obie wspomniane postacie to artyści – choć różnie się realizujący. Obie postacie wreszcie to teoretycy, wyznaczający innym kierunki – wykorzystujący jednak jako punkty wyjścia przeciwstawne mity (ona – nowoczesny, on – archaiczny), znajdujące swoje analogie w zdesakralizowanych ujęciach.

Tym natomiast, co początkowo łączy (choć słowo „łączy” może tu być zwodnicze) parę małżeńską jest raczej ciepło; przy tym społeczne role kobiety i mężczyzny odgrywane są przez nią bez zarzutu: ona jest czekająca żoną, on wiernym mężem. Sielsko-anielski obraz dzieci w miłości rodem z Mickiewicza – Zosi (*vel* Bronki) i Tadeusza – szybko jednak pokazuje swoje drugie oblicze.

Znamienne, że Bronka znajduje jakąś radość w traktowaniu jak dziecka Kazimierza. Z drugiej strony chciałyby się zanurzyć we włosach Tadeusza jak w trawie przed oknami ojca. Sama zatem ciągle postawę dziecka re-

¹³ Por. M. P. Markowski, *Od życia sztuki do sztuki życia*, [w:] tenże, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Universitas, Kraków 1997.

alizuje. Przy tym skojarzenie przyjemności zmysłowej z pozostawianiem na widoku ojca – w istocie wskazuje na odwoływanie się ciągle do emocjonalnego wzorca z dzieciństwa. W obu przypadkach podsuwa to myśl, że w istocie Bronka traktuje obu braci jako substytuty (ojca i dziecka). Ale coś podobnego da się powiedzieć i o Tadeuszu, który traktuje Bronkę równie instrumentalnie, tzn. albo jako lek pozwalający – jak się okaże, powierzchownie – zabiłnić wcześniejsze rany, albo jako *antidotum*, jak się okaże, nieskuteczne, na cierpienia i męki zadane mu ongiś przez Ewę. Mimo wszystko zdaje on sobie sprawę, że kocha raczej miłość Bronki do siebie, niż ją samą, i gdyby nagle zobaczył Ewę: „Może by coś tam na dnie mojej duszy drgnęło...” (Ś, 37). Ale to z pewnością to za mało powiedziane. „Krzyżyk” postawiony na tej miłości okazuje się pozorem, a Ewa powracająca jak sen, okaże się silniejsza od jawy. Bronka przy tym także właściwie od początku wiedziała, że jej dom został urządzony przez męża na wzór domu Ewy – tylko zepchnęła ten fakt w niepamięć. Ten zadziór tkwiący w jej podświadomości, jakkolwiek nie jedyny w niej, każe przypuszczać, że pretekst własnej choroby, pod którym wzywa ona Ewę, nie jest tylko pretekstem: istotnie choroba pozorów toczy zarówno ją, jak i jej małżeństwo, w którym – zarówno zresztą z jej strony, jak i z jego – nie wszystko jest tym, czym się wydaje.

Ta para może być scharakteryzowana przez znamieny gest akcentujący Bachtinowski dół cielesny¹⁴: Tadeusz przywozi żonie szal, ale przez zapomnienie zostawia go pod siedzeniem, przypomniawszy zaś sobie o nim – podściela drogocenną tkaninę Bronce pod nogi. Szal, którego funkcja okrywania bądź ozdoby wiąże się z górą ciała – związany zostanie z dołem w obu przypadkach. Gdyby fakt ten potraktować symbolicznie – odsłoni on tę prawdę, że parę tę spaja przede wszystkim zmysłowość.

¹⁴ M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelaisa i kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, oprac., wstęp, komentarz i weryfikacja przekładu S. Balbus, WL, Kraków 1975.

Bronka (podtrzymywana w tym przez Kazimierza) akcentuje swój wizerunek Mickiewiczowskiej Zosi – prostego, szlacheckiego dziewczęcia, a jeszcze bardziej chyba dziecka natury, jakby sprzed zjedzenia rajskiego jabłka: niewinnego, nieświadomego grzechu ni cnoty, obdarzonego natomiast pięknym, srebrnym, dziewczęcym śmiechem, stanowiącym wszelako mowę ciała. Daleka od intelektualnego życia, jest zupełnie ateoretyczna: nie zna zasad, kierunków, „izmów”, nie potrafi nawet zapamiętać filozoficznych wywodów Kazimierza. „Ja nie wiem, nie wiem. [...] Ja umiem tylko czuć” (Ś, 87) – opisuje siebie. Piękno życia kojarzy z dobrym sercem (broni więc, ochrania męża, otulając go niby śnieg). W istocie jest jednak zmysłową kobietą, która posługuje się – związanymi z dzikim poniesieniem przez konia, a potem z jazdą saniami z Tadeuszem – obrazami jakby zainspirowanymi *Szałem* Podkowińskiego: „czułam dziwną rozkosz być niesioną przez to silne, nieokiełznane, harde, piękne zwierzę. [...] pragnęłam ze szczęścia i uniesienia krzyknąć z radości, że niezadługo popędzimy w uprzęży twych dzikich ogierów do ciebie, do twego domu. [...] gdyś mnie całą pod twoje wilczury schował” (Ś, 47). Zwierzęcy szal zmysłów, zwierzęca skóra, pod którą męzczyzna wciąga kobietę – to bardziej prawdziwe jej przedstawienie niż cukierkowa infantylność. Wszak nie zamierza ona płakać przy ołtarzu, jak każe zwyczaj. Stanowi w ten sposób szczególne połączenie trudnych, zdawałoby się, do połączenia przeciwieństw. Nie jedyne zresztą. Ta słodka kobietka podkreślająca podległość wobec swego „pana”, która wracając ze ślizgawki, czuje się w obowiązku usprawiedliwić, iż tak długo pozwoliła sobie używać wolności (Ś, 69), zarazem przecież nieobliczalnie samowolnie zaprasza do domu inną kobietę – a potem gotowa jest ją zabić (i to niekoniecznie dlatego, że „teraz” coś zniszczyła, ale dlatego, że nigdy nie pozwoliła zbudować czegoś prawdziwego samej Bronce).

Tadeusz natomiast – z jego płonącymi oczyma i „namiętą, żarną krwią” konkwistadora – kreuje się ze swej strony (i jest kreowany przez obie kobiety) na silnego człowieka. Kiedyś polował w Afryce, stawał wobec sytuacji ostatecznych (zamknięte naboje, rozszarpani przez tygrysa tubylcy) i w dalszym ciągu eksponuje swoją siłę fizyczną, gdy powściąga rozszala-

łego konia Bronki albo, podrzucając żonę jak dziecko (także on traktuje ją poniekąd jako substytut dziecka), obnosi ją dokoła pokoju. Umie przy tym także używać pięknych słów, np. w liście. Gdy poznajemy go, wesoło deklaruje, że przy Bronce znalazł szczęście i spokój. A jednak zadziwiająco łatwo uznaje, że „szczęście w miłości jest niezmiernie delikatne i może być zakłócone lada drobnostką” (Ś, 49). Szczególnie, gdy tą „drobnostką” okazuje się Ewa, jedyna kobieta, której nie potrafił kiedyś – on, jurny zdobywca kobiet, nie napotykać do tego momentu oporu – (tu użyte zostaje znamienne określenie, podkreślające zwierzęcy podtekst faktu) „okiełznać”. Nie potrafił, krótko mówiąc, zostać jej panem. Nie potrafiąc zaś tego, zdobył się jednak – tylko? aż? – na to, aby się wycofać i wyzwolić spod jej panowania. Ale wolność ta wydaje się dość krucha i podejrzana, zważywszy wspomniane już urządzenie jego domu, jakkolwiek on tłumaczy, że postąpił na podobieństwo alkoholika, uwolnionego od nałogu i potrafiącego wypijać po kropelce alkoholu, by to oswobodzenie udowodnić. Ewa jednak nie ma wątpliwości, że tu panuje, a cały dom jest nią przesiąknięty.

Tych dwoje ostatnich bohaterów z pewnością reprezentuje dwoistość: na powierzchni są oni czymś innym niż pod spodem. Na powierzchni ujawnia się czystość, a zarazem słabość, czy raczej bezbronność Bronki oraz siła i witalność Tadeusza, ale jednocześnie podskórnym nurtem płynie żywiołowość tej pierwszej i czai się ukryta, wewnętrzna słabość tego drugiego. Ich siła i słabość zająbiają się w sposób niemal dokładny – tym bardziej, że ten mężczyzna i ta kobieta słabość i siłę eksponują lub ukrywają w sposób odwrotny. Ta dwoistość powoduje jednak, że w zetknięciu z przedstawicielami dwu odmiennych paradygmatów – których postawy są wyrażone spolaryzowane, tak że nie mogliby oni chyba porozumieć się ze sobą – następuje także polaryzacja dwoistych bohaterów, którzy ujawniają teraz to, co ukrywali: zakorzenienie w Naturze lub w ideałach (jako pochodnych mitu Boga).

Zająbiają się przy tym także charaktery obu par: właściwie jednorodni, bo aseksualni, ale w zamian duchowi i „teoretyczni”, chłodni bohaterowie przychodzą do domu Tadeusza i Bronki, by „ogrząć się” u nich; ale ci, tak

wyraźnie cielesni, okazują się uzależnieni od zimnej, sterującej duchowości, która pozwala działanie ująć we wzorce, zapowiadające końcowy stan.

C. Punkt dojścia

Postacie małżonków łączył motyw rozszalałego konia: Bronka poddaje się pędowi „nieokiełznanego” zwierzęcia, a także – w sensie przenośnym – zwierzęcemu pędowi, jaki związany jest z drogą do domu męża (tę symbolikę cielesną podkreśli potem jeszcze nietypowo użyty szal). Podobnie siłę Natury – choć odmienną od tej, jakiej Bronka poddawała się w przypadku zwierzęcego pędu (a w konsekwencji – popędu erotycznego) – odnajduje też ona w zwierzęcym „ślepiu” (nie „oku”) stawu, który wciąga ją w obszar Natury pochłaniającej, przynoszącej śmierć – i w pewnym sensie również na tym obszarze fascynującej. Na działanie obydwu sił Bronka – jako „wrażliwa dusza”, która jednak biologicznym „instynktem odczuwa” (Ś, 74) – musi być szczególnie podatna. Dodatkowo do spotkania z tą ostatnią swoje „najdroższe dziecko” (Ś, 126) właściwie od początku przygotowuje, nazywana przez Bronkę matką, Makryna – która jednak zyskuje jakiś wymiar niemal bogini: spokojnej, cichej i dobrej, a zarazem ponadczasowej (nie starzeje się, a swą wiedzę sięga w czas przed narodzinami). Drogę pomoże jej też znaleźć Kazimierz, który będzie jej towarzyszył w drodze ku śmierci, poprzez nią realizując swoją szczególną miłość niemężczyzny (a więc wyzbytą pierwiastka erotycznego). Kazimierz przy tym, kształtując postawę Bronki, zachwyca się, że rośnie w niej nie tyle kobieta, ile człowiek o rodzącej się w cierpieniach duszy silnej i pięknej (Ś, 109), która nie szuka możliwości zabicia rywalki (powodowana „obłądem samiczki” – Ś, 111). Istotne jednak, że i piastunka, i mentor, pokazują śmierć nie tylko jako zagrożenie, ale także jako obietnicę: Makryna mówiąc o kołowym nawrocie obiecuje odrodzenie „oziminy”, a koncepcja *coincidentiae oppositorum*, którą wyklada Kazimierz, umożliwi jego bratowej dokonanie połączenia między głębią stawu a wysokimi przestworami nieba (Ś, 88), co pozwoli jej (z jej skrzydłami jak z ołowiu) pogrążając się – właśnie się wzbić, a tym

samym w istocie – przejść ku nieosiągalnemu dla niej mitowi, ku któremu Tadeusza pociąga Ewa.

Natomiast Tadeusz, który potrafił okiełznać rozszalałego konia, ponoszącego Bronkę, używa tego samego, sugerującego nastawienie na biologiczną siłę, określenia „okiełznać” w stosunku do Ewy – i przyznaje się do porażki. Właściwie jednak powinien się przyznać do omyłki (a więc słabości nie tyle fizycznej, ile poznawczej), ponieważ w relacjach z Ewą – o której Bronka powiada, iż była inna niż „my” (wszystkie kobiety poddane prawom Natury) – chodziło mu o zdobycie jej jako kobiety. Tymczasem nie kobiecość (Natura) stanowiła w niej dominantę (choć, owszem, potrafiła przyjąć „kobiecą” rolę niewolnicy, co ciekawe, w relacjach z Bronką), lecz raczej (to „inne” niż biologiczne) piękno duchowe (co znajduje wyraz zarówno w jej zdolnościach przywódczych, jak i w jej działaniu artystycznym). Ponadto w nim samym ujawniała się zapewne również bardziej biologiczna „jurność” niż miłość i, dodatkowo, męska ambicja zdobywcy. Tymczasem takie właśnie zdobycie jej było mało prawdopodobne: bycie panem (a ona, jak sam zauważa, zdawała się oczekiwać od niego przejścia tej właśnie roli) oznacza bowiem zajęcie najwyższego miejsca w hierarchii – które to miejsce domaga się duchowości. Nie spełniał tego kryterium. W każdym razie do momentu, gdy zdecydował się na rozstanie z nią, udowadniając swoją siłę i – rozbudzając jej miłość. Charakterystyczne przy tym, że Ewa potrafi w tej sytuacji przejść niejako w stan snu (jak mówili starożytni: tej „mniejszej śmierci”), wysłuchując bez drgnienia powieki przedślubne zwierzenia zakochanej Bronki (która przestaje być „jej”) i serdecznie ją tuląc oraz okazując, że odczuwa jej radość, podobnie jak bez drgnienia ręki pisząc w dzień ślubu pełen serdeczności, gorący, wylewny list do Tadeusza (który tym bardziej przestaje do niej należeć).

Tak więc okres małżeństwa Bronki i Tadeusza można uznać za okres swoistej śmierci Ewy, która przegrała na obu polach: kobiecym i męskim. Przynajmniej pozornie i zewnętrznie. Podskórnie jest jednak obecna w domu małżonków. Kiedy Bronka ją wzywa, pisząc o swojej chorobie, zapewne niezupełnie kłamie: nie tylko podobieństwo urządzenia domu

przez Tadeusza w stylu jej przyjaciółki (i z użyciem jej obrazu w pracowni) może być podstawą tej podświadomej choroby, ale i brak Ewy – może być przyczyną „choroby” świadomości Bronki. Tadeusz zaś może liczyć na pomyślne sprawdzanie swojej siły „alkoholika (miłości) na odwyku” (w domu przesiąkniętym Ewą) tylko do momentu, gdy ona sama jest nieobecna (stąd „kruchość” jego spokoju). Jej pojawienie się staje się nie tylko jej powrotem do życia, ale też niejako przekierkowaniem śmierci na tych dwoje, dla których (i z powodu których) popadła w swój „sen”. Jest znamienne, że nie tylko zakłada ona możliwość zdeptania „kwiatu”, ale i to, czym naprawdę kusi Tadeusza (który wtedy widzi w niej wściekłego szatana – Ś, 122), jest nie tyle erotyzm, ile wielkie czyny zdobywcy, ponieważ tym piękniejsze, że zagrażające śmiercią – i to ona, śmierć, stanowi tu najbardziej istotną pokusę. Tadeusz, który został prawie rozszarpany przez tygrysa, ironizuje nad piękną śmiercią. Ale nie do końca potrafi się tej wizji – siebie jako zdobywcy – oprzeć. Czy idzie tu tylko o zdobycie Ewy? Wątpliwe. Wygląda na to, że Ewa-sztuka zamierza po prostu stawiać mu przed oczy obrazy jego kolejnych zdobywczych przedsięwzięć. I to raczej nimi opanowany Tadeusz będzie leciał za nią, jak ćma w płomień. W niszczący płomień, który oznacza śmierć. Ale także w oświetlający płomień, który oznacza poznanie zasadniczej prawdy istnienia zawartej w śmierci jako unicestwieniu ciała, lecz uwolnieniu ducha.

Jednak choć Ewa poprowadzi Tadeusza, musi być świadoma, że Bronka „orze” śnieg, „by ozimina, zasiana w grudzie zmarzłej twojej duszy, prędzej kiełkować mogła” (Ś, 121); tym większe znaczenie dla zwycięstwa Bronki może mieć jej własna śmierć. Tak więc gdy z jednej strony Bronka zmierzając w stronę „czarnego ślepu” ma nadzieję na uzyskanie kontaktu z niebieskimi przestworzami, to Ewa szykująca się z Tadeuszem, jak to ujmie Kazimierz, do lotu, musi brać pod uwagę kiełkowanie oziminy. Ta symetria wskazuje na wzajemne ząbienie się obu wzorców.

Podobnie o tym ich związku świadczy kluczowy moment, w którym mimo wszystko spotykają się, tak obcy sobie poza tym, ideolodzy – przedstawiciele dwu różnych mitów (paradygmatów). To moment, w którym

wzajemnie odsłaniają oni swoje „zakazane” miłości – Ewa zmusza Kazimierza do przyznania się, że ów kocha Bronkę (niejako – przeciw Tadeuszowi, który jest również jego kochanym bratem), a on ją – że kocha Tadeusza (niejako przeciw Bronce, choć jednocześnie kilkukrotnie Ewa podkreśla, że i przyjaciółkę kocha bardzo). Istotne jest, że w przypadku obojga artystów-ideologów ich miłości przekładają się na (artystyczne) kształtowanie tych, których kochają, poprzez wyznaczanie im pewnego wzorca mitycznego, wedle którego ukształtowani – zyskują doskonałość dzieła sztuki.

Dwumityczność (dwuparadygmatyczność) jako podstawa holistycznej wizji

W wypowiedziach teoretycznych Przybyszewskiego znajdziemy podstawę do postrzegania jego wizji świata jako zawieszzonej między sprzecznymi biegunami, a czasami pomyślnie je łączącego¹⁵, poniekąd w duchu „Sokratesa uprawiającego muzykę” (połączenie postawy tragicznej i teoretycznej) u Nietzschego¹⁶. Dotyczy to zarówno wymiaru indywidualnego (dusza, naga dusza, indywidualność – charakterystyczna dla pracłowieka, reagującego uczuciowo, odruchowo i instynktownie kontra mózg, świadomość, osobowość, wyłaniająca się w trakcie ewolucji człowieka¹⁷), jak i zbiorowego (jak zwraca uwagę Gabriela Matuszek, można u niego znaleźć sugestię dwu stanów kultury: pierwotnej, magicznej oraz zracjonalizowanej¹⁸).

¹⁵ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*, [w:] S. Przybyszewski, *„Synagoga szatana” i inne eseje*, wybór, wstęp, tłum. G. Matuszek, Oficyna Literacka, Kraków 1995.

¹⁶ F. Nietzsche, dz. cyt.

¹⁷ S. Przybyszewski, *Z psychologii*, s. 80.

¹⁸ G. Matuszak, *Między pustką transcendencji a szaleństwem zmysłów. O wczesnej esyście Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] S. Przybyszewski, *„Synagoga szatana” i inne eseje*, s. 34.

W *Śniegu*, jak powiedzieliśmy, semantyczną przestrzeń tego świata wyznaczają dwie kobiety i dwaj mężczyźni. Te postacie zarysowują swoistą – negatywną, bo opartą na braku – różę wiatrów, która wyznacza różne kierunki. Powiedzmy, że pojedynczy brak (kobiecego zakotwiczenia Bronki) zaznaczy negatywny, oparty na braku, „wschód” tego świata, w którym połowicznie brakuje początku. Podwójny brak rodziców w przypadku Ewy umieścimy na południu – natężenie braku wzrasta. Połowiczną, indywidualną aktywność Tadeusza (osłabianą przez obumieranie rodu) umieścimy na zachodzie, a na północy z kolei podwójny brak (słabość rodu wzmocniona słabością indywidualną), charakterystyczny dla Kazimierza. Ta genetyczna „róża wiatrów” znajdzie swoje odbicie w kontrpropozycji: podwójny brak korzeni Ewy owocuje w niej samej podwójnością kobiety przejmującej męską rolę pani; połowiczny brak zakorzenienia Bronki owocuje dwoistością na zewnątrz niewinnego dziecka, pod spodem – zmysłowej kobiety; podwójna słabość Kazimierza przynosi łączność niemężczyzny z mitologiczną kobiecością Makryny, traktowanej jak siostra, gdy tymczasem zewnętrzna, fizyczna siła Tadeusza podszyta zostaje słabością woli, która poddaje się silniejszemu kierownictwu. Brak czy braki zawarte w początku lub w zwieńczeniu czasu przekładają się na podwójności i rozdwojenia w semantycznej przestrzeni konstytuowanej przez niejednorodność postaci.

Powyższemu wymiarowi towarzyszą przetasowania w czasie.

W pierwszym etapie postacie męskie wychodzą ze starzejącego się rodu; jednorodność całości przekształca się w hierarchię jednostek (niedołęga, słaby – silny, aktywny itd.). Zarazem dwie odmienne dziewczyny tworzą miłosną, jakkolwiek jednopłciową, całość (mówi się o ich nierozłączności). W pierwszym przypadku następuje przejście od jedności przeciwieństw do hierarchii, w drugim – odwrotnie (zajmująca zwykle wysoką hierarchiczną pozycję Ewa, okazuje się zdolna nawet do odgrywania roli niewolnicy). W pierwszym przypadku następuje przejście od wzorca charakterystycznego dla mitu archaicznego do wzorca nowoczesnego, w drugim – od nowoczesnego do archaicznego.

W drugim etapie dwoisty mężczyzna (jego rodowa słabość została wydobyta przez Ewę i towarzyszy jego sile) wiąże się z odwrotnie dwoistą Bronką (która eksponuje swoją słabość, ukrywając siłę swej zmysłowości) tworząc nową całość (która łączy przedstawicieli odmiennych wzorców z poprzedniego etapu). Jednocześnie jako oddzielne jednostki funkcjonują, reprezentując odmienne wzorce, Ewa i Kazimierz. Przybywają, by ogrzać się w ciepłe wspomnianej pary i rozrywają ją.

W trzecim etapie poprzednio samotne jednostki wiążą się z postaciami tworzącymi parę i wytwarzają nowe całości: Ewa rekonstruuje wzorzec nowoczesny, Kazimierz (wsparty przez Makrynę) – archaiczny. Dodajmy jednak, że w śmierci Bronki kryje się zagrożenie dla paradygmatu Ewy, a w tym drugim z kolei kryje się pokusa dla Bronki (stąd jej nadzieja, że głębia może przejść w wysokość) – tak więc wzorce te, choć ulegają oddzieleniu, jednocześnie sugerują kolejny do siebie powrót.

Owe cztery postacie wyznaczające semantyczne kierunki przestrzeni i trzy etapy przekształceń uzmysławiają, w jaki sposób dwa mityczno-paradygmatyczne wzorce ścierają się ze sobą i dopełniają się czy wynikają z siebie. Pokazują więc one skomplikowaną, ale w jakiś sposób regularną siatkę tych relacji. Można tu śledzić istnienie uniwersalnej międzyludzkiej Całości. Ale można też uznać, że przedstawione postacie równie dobrze stanowią składowe całości wewnątrzludzkiej: Ewa reprezentuje świadomość, Kazimierz podświadomość, Bronka – działanie oparte na instynktach Natury, a Tadeusz – działanie oparte na obrazach, jakie podsuwa sztuka – czy może kultura w ogóle.

Takie postrzeżenie postaci jako elementów uniwersalnej gry, jaka dokonuje się między mitami, byłoby tym bardziej interesujące, im bardziej staje się ona wyrazista, wymykając się charakterystycznym dla realizmu XIX wieku związkom przyczynowo-skutkowym¹⁹, a jednocześnie – im bardziej

¹⁹ To zastrzeżenie zgłoszone ongiś przez Gabrielę Zapolską równie istotne wydaje się współczesnym badaczom, wychodzącym z takich założeń, jak ona: „Niestety jednak z przebiegu akcji dramatu nie wynika, ażeby pomiędzy trzema wchodzącymi tu [w *Złotym runie*]

pozwała tłumaczyć cały szeroki wachlarz zjawisk charakterystycznych dla wieku XX i nie tylko²⁰.

w grę cudzołóstwami istniał jakiś związek przyczynowy, wprost przeciwnie” – zob. R. Taborski, *Wstęp* [w:] S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Ossolineum, Wrocław 1966, s. XLIX.

²⁰ „Róża wiatrów” jako sposób organizacji semantycznej przestrzeni; postacie, które uczestniczą w grze mitów i paradygmatów – to zjawiska, które dają się zaobserwować także w utworach Witolda Gombrowicza czy Samuela Becketta. Zob. L. Wiśniewska, dz. cyt.

