

Wojciech Gutowski

Prawda trwogi i pułapki lęków - w światoodczuciu Młodej Polski

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 98/1, 21-47

2007

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WOJCIECH GUTOWSKI
(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz)

PRAWDA TRWOGI I PUŁAPKI LĘKÓW
– W ŚWIATOODCZUCIU MŁODEJ POLSKI

Ukryta dominanta

Współczesny poeta podkreśla dystans człowieka XX w. wobec metafizycznego wymiaru lęków:

Wasz strach jest wielki
metafizyczny
mój mały urzędnik
z teczką¹.

Podobne pomniejszanie przeżyć i doświadczeń wewnętrznych spotykamy częściej (np. w poezji Zbigniewa Herberta – zob. m.in. *Przepaść pana Cogito*, *Pan Cogito biada nad małością snów*, *Pan Cogito a myśl czysta*). Sygnalizuje ono nieobecność transcendencji, swoiste zamknięcie, izolację człowieka w zakresie tych sytuacji egzystencjalnych, które dotąd miały wyraźną sankcję religijną lub/i metafizyczną.

Trudno powiedzieć, czy ta diagnoza wskazuje przede wszystkim na dramat utraty „wymiaru głębi”, czy też antycypuje postmodernistyczną prywatyzację i obłaskawienie grozy. Jedno wydaje się oczywiste: lęk był, jest i zapewne pozostanie trwałym i nieusuwalnym atrybutem ludzkiej egzystencji. „Czy przyznajemy się do tego, czy nie, większość naszych współczesnych dręczą tajemne lęki”². Sąd ów można odnieść do każdej epoki, choć nie zawsze należałoby akcentować określenie „tajemne”. Rozmaite są formy wyrażania lęku i jego funkcje w kulturze. W średniowieczu i wczesnej nowożytności mechanizmy lękowe włączone zostały w oficjalne reguły kultury, a kształtowaniu etosu i postaw religijnych służyły „pedagogika strachu” i „duszpasterstwo strachu”³. Nie tu miejsce na rozważania, czy i później mechanizmy te – zlaicyzowane, wpisane w służbę ideologii –

¹ T. Różewicz, *Strach* (z tomu *Rozmowa z księciem*). Cyt. z: *Poezje zebrane*. Wrocław 1971, s. 444.

² Wypowiedź A. de Lorde’a – cyt. za zb.: *Akt. Eros, natura, sztuka*. Red. G. Fossi. Warszawa 1999, s. 245 (przeł. H. Cieśla).

³ Zob. fundamentalne monografie J. Delumeau: *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII w.* Przeł. A. Szymanowski. Warszawa 1994; *Strach w kulturze Zachodu XIV–XVIII w.* Przeł. A. Szymanowski. Warszawa 1986.

nie kształtowały społecznej mentalności. Z pewnością jednak wraz z procesami odczarowania świata doświadczenie lęku uległo zasadniczemu przemieszczeniu. Z kręgu społecznych mechanizmów kulturotwórczych przeszło w sfery bardziej „tajemne”, wewnętrzne. Wraz z odkryciem „nieświadomego” tam przede wszystkim szukamy krain lęków⁴.

Próby podjęcia tematyki lęku w literaturze Młodej Polski napotykają szczególnie paradoks. Intuicyjnie wyczuwamy wszechobecność strachu, grozy, trwogi (na razie terminy te traktuję jako synonimy⁵). Wystarczy sięgnąć do utworów Stanisława Przybyszewskiego, Tadeusza Micińskiego, Kazimierza Przerwy Tetmajera, Stefana Żeromskiego, Jana Kasprówicza i innych, by usłyszeć głos człowieka przerażonego. Wszystkie najważniejsze obszary ekspresji lęku w dziejach kultury, wskazane przez Jana Mitarskiego w aneksie do monografii Antoniego Kępińskiego (m.in. demonologia, magia, fantastyka, satanizm, mizoginizm, szaleństwo, śmierć)⁶, zajmują istotne miejsce na mapie światopoglądu epoki. Główne nastroje związane z lękiem: zwątpienie, brak wiary, smutek, zniechęcenie, nuda⁷ – współtworzą młodopolską wrażliwość.

Znakomitych przykładów dostarcza tzw. proza spowiednicza. Np. konwulsyjne, pełne nerwowego pośpiechu poszukiwania bohaterki *Biesów* Marii Komornickiej, polegające na sprawdzaniu możliwości samorealizacji w różnych relacjach ze światem, stymulowane są trwogą, która rodzi się z podstawowego defektu ontycznego, „niedorodzenia”. Ów brak nie zostaje zaleczony, co więcej, każde działanie, kontakt z innymi⁸ utwierdzają bohaterkę w pojmowaniu istnienia jako integralnej konstelacji trwogi.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że w Młodej Polsce pojawiły się szczególnie dogodnie warunki (np.: wszechobecność i kondensacja tematyki metafizycznej i egzystencjalnej, „wysoki styl” poezji, obniżenie zainteresowania codziennymi realiami, przeniknięcie elementów symbolizmu do prozy i dramatu), aby bogaty repertuar lęków w rozumieć w perspektywie trwogi. Więcej: można zaryzykować hipotezę, iż młodopolskie lęki (czy bardziej trywialnie: strachy) trwoga niejako uprawomocnia, nobilituje w perspektywie metafizycznej. Niewątpliwie do świadomości i wyobraźni epoki przylega Heideggerowskie rozróżnienie między trwogą („*Angst*”) a lękiem („*Furcht*”).

Trwoga trwoży się o nagie jestestwo jako rzucone w nieswojość. [...] Zgodnie ze swym egzystencjalnym sensem trwoga nie może zagubić się w czymś objętym zatroskaniem. Jeśli coś takiego dzieje się [...], to mamy do czynienia z lękiem, przez powszedni rozsądek utożsamianym z trwogą. [...]

⁴ Znamienne, iż nawet w poetyckich wizjach katastrofizmu historiozoficznego dominuje obrazowość – powiedzmy tak – żywiołów nieświadomego. Zob. poezję tzw. Drugiej Awangardy oraz pokolenia wojennego.

⁵ Dalej wprowadzam rozróżnienia semantyczne, trudno wszakże znaleźć powszechnie przyjęte precyzyjne delimitacje znaczeń wymienionych terminów. Podobnie jak nie ma „jak dotąd wszechstronnej, wyczerpującej i powszechnie przyjętej teorii lęku” (L. Kilichowski, *Wszystko o lęku. Przyczyny i zapobieganie*. Poznań 2000, s. 6), tak również brakuje precyzji terminologicznej.

⁶ J. Mitarski, *Demonologia lęku*. W: A. Kępiński, *Lęk*. Warszawa 1977.

⁷ Zob. Kilichowski, *op. cit.*, s. 39.

⁸ Na poszukiwania bohaterki składają się najbardziej sprzeczne odczucia i działania, m.in.: głód zewnętrzności, żądza potęgi, woła do złego, wyrzeczenie, pożądanie samowiedzy, nuda, szaleństwo, dążenie do rozkoszy, ciekawość, namiętność, marzenia, żądza niespodziewanych wrażeń.

Okazję do lęku stanowi objęty z troskaniem byt z otoczenia. Trwoga natomiast rodzi się z samego jestestwa. Lęk opada nas od strony czegoś wewnątrzświatowego. Trwoga wylania się z bycia-w-świecie jako rzuconego bycia ku śmierci⁹.

Lęk nam się przydarza (lęk „o coś”, „przed czym”), w trwodze zaś egzystujemy:

„Przed czym” twogi jest zupełnie nieokreślone, [...] byt wewnątrzświatowy w ogóle nie jest tu ważny. [...] Trwoga „nie wie”, czym jest to, czego się trwoży.

Charakter „przed czym” twogi ma bycie-w-świecie jako takie.

W trwodze jest nam „n i e s w o j o”. Znajduje tu wyraz swoista nieokreśloność tego, przed czym się jestestwo w trwodze znajduje: „nic” i „nigdzie”¹⁰.

W dalszych rozważaniach staram się rozróżniać między lękiem a trwogą, choć warto pamiętać, że pisarze epoki nie wprowadzali ścisłych dystynkcji (używano synonimicznie takich pojęć, jak strach, lęk, groza, przerażenie, trwoga). Niektórzy natomiast uznają „trwożę” (werbalizując ją jako „strach”, „lęk” itp.) za fundament autentycznej egzystencji i centrum ogniskujące twórcze potencje geniusza, artysty. Głęboki namysł nad „trwogą” jako istotą życia jednostki twórczej manifestuje najwybitniejszy jej analityk, Stanisław Przybyszewski. Rozważania autora *Śniegu*, prowadzone raczej na płaszczyźnie historii kultury niż filozofii, odsłaniają w postawie artysty – psychopaty i ofiary (składanej społeczeństwu i interesom gatunku)¹¹ – psychiczne centrum, otwarte w głąb, ku niewyczerpanym pokładom nieświadomego, „ku owym tajemnym mrokom, [...] gdzie spoczywa wszelki ból istnienia, uczucie lęku i mistyczne rozkosze straszliwego przerażenia”. Centrum to, ongiś miejsce spotkania z Bogiem, obecnie wypełnia „psychoza strachu” lub – inaczej mówiąc – „strach przed życiem”:

Tu spoczywa ów niesamowity nastrój, tak dobrze znany dawnym mistykom, a dziś określany jako strach przed życiem [...] i wokół tego strachu przed życiem gromadzą się wszystkie psychiczne stany, niby w soczewce, co zbiera i odbija wpadające doń światło¹².

Różnorodne charakterystyki i mianowania owego strachu (np.: „psychoza przerażenia”, „przejmująca zgroza”, „nieokreślone, niejasne uczucie, nie związane z niczym, nie będące wyrazem żadnej treści, lecz oderwanym od wszelkich związków z innymi stanami psychicznymi fenomenem [...], co rzuca stłumiony blask na wszystko, co najgłębiej w człowieku ukryte”, „to strach przed otchłanią”, „strach przerażającej rezygnacji, niemocy i bezbronności”)¹³ pozwalają dostrzec w nim fundamentalny modus istnienia, analogiczny do Heideggerowskiej „*Angst*”.

Nie rozwijając dalej frapującego tematu preegzystencjalnych tropów w świadomości epoki, trzeba niewątpliwie uznać, że dla Przybyszewskiego owa „psychoza strachu” otwiera najbardziej autentyczną perspektywę samopoznania i twórczo-

⁹ M. Heidegger, *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 1994, s. 483, 482.

¹⁰ *Ibidem*, s. 264, 263, 267. Rozróżnienie Heideggera utrwaliło się, choć nie terminologia, np. niektórzy pokrewne Heideggerowskiemu rozumienie „trwogi” określają jako „lęk”, a Heideggerowski „lęk” mianują strachem. Zob. np. K. Dąbrowski, *Nerwowość dzieci i młodzieży*. Warszawa 1976.

¹¹ 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.

¹² S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*. W: *Synagoga szatana. I inne eseje*. Oprac., przeł. G. Matuszek. Kraków 1995, s. 72–73.

¹³ *Ibidem*, s. 72, 49, 73, 76.

ści. Znamienne jednak, że poza niemieckojęzycznymi szkicami autora *Krzyku* brak w głównych programach epoki wywoławczego hasła: „lęk” (*resp.* trwoga). Lęk wydaje się też pomijany w poetyckich manifestach pesymizmu. Nie znajdziemy go wśród negatywnych emocji, słów-kluczy wczesnej fazy światoodczucia Młodej Polski, takich jak: zwątpienie, nuda, szyderstwo, wstręt, przeczenie, też: wzdarda, rozpacz, rezygnacja, użycie...¹⁴ Podobnie lęku (trwogi) nie wyróżniają, jako osobnego rodzaju wrażliwości, autorzy monografii poświęconych uczuciowości epoki: Kazimierz Wyka¹⁵ i Beata Szymańska¹⁶. Teresa Walas, opisując skomplikowany kształt dekadentyzmu jako formacji światopoglądowej i artystycznej, również nie wyróżnia lęku¹⁷. Oczywiście, refleksje wymienionych badaczy implikują występowanie lęku/trwogi w rozmaitych świadectwach głębokiego kryzysu kulturowego na przełomie XIX i XX wieku. Ale przecież znaczącym faktem pozostaje to pominięcie, nie zaś wyróżnienie lęku/trwogi jako osobnego tematu. Można przypuszczać, że istnieją zasadnicze trudności, które nie pozwalają „lęku” wyodrębnić tak „naturalnie”, jak to uczyniono z motywami miłosnymi i mortalistycznymi¹⁸. „Lęk” wydaje się wszechobecny i zarazem „rozpuszczony” w innych przeżyciach i uczuciach, takich jak: ból, rozpacz, tęsknota, zwątpienie, nuda, rozczarowanie, a także w „sytuacjach granicznych” (śmierć, klęska). Analityczne wydestylowanie lęku ze wspomnianych przeżyć byłoby równie mało efektywne, jak wydobywanie cukru lub soli z przyprawionych nimi potraw. Lepiej przyjąć hipotezę, wedle której lęk/trwoga jest wszechobecną, choć ukrytą dominantą młodopolskiego światoodczucia.

Na wstępie warto jeszcze zastanowić się nad motywacjami młodopolskiego „ukrywania” lęku. Powiedzmy wprost – Przybyszewski był wyjątkowo odważny w mówieniu o lęku jako o prawdzie istnienia. Przecież „lęk” miał złą opinię zarówno u antymodernistycznych moralistów, jak i u nowych, „burzycielskich” myślicieli.

Max Nordau pisał w roku 1895:

Charakter czasów wywołuje dziwne zamieszanie, obserwujemy gorączkowy niepokój i jawne zniechęcenie, pełne lęku, obawy, i nędzne zaprzaństwo. Dominuje uczucie nadciągania czasów potępienia i zagłady¹⁹.

Z przeciwnego bieguna Friedrich Nietzsche wypowiedział wojnę lękowi. W zakończeniu *Zmierzchu bożyszczy* głosił: „Tym nowym przykazaniem przyka-

¹⁴ Zob. utwory K. Przerwy-Tetmajera *Dziś i Koniec wieku XIX*. W: *Poezje*. Warszawa 1980, s. 153, 156. Dalsze przytoczenia tekstów Tetmajera według tego wydania – odsyłam do niego skrótem T. Stosuję też skrót S (= L. Staff, *Poezje zebrane*. T. 1. Warszawa 1967). Po skrótach podaję liczby oznaczające stronicę, a następnie – najczęściej – tytuły przywoływanych wierszy.

¹⁵ Zob. K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1959. W repertuarze „wstępnych objawów uczuciowości modernistycznej” badacz umieszcza: rozpaczliwy hedonizm, nirwanę, śmierć, eschatologię i anarchizm, wyróżnia też: pustkę, znużenie, cierpienie, zwątpienie, pesymizm.

¹⁶ B. Szymańska, *Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*. Kraków 1988. Autorka akcentuje doniosłość takich kategorii, jak: nastrój, nieświadome, pesymizm, nirwana, śmierć, „przeżycie jedności”.

¹⁷ T. Walas, *Ku otchłani. (Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*. Kraków 1986.

¹⁸ Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*. Kraków 1997. – A. Lubaszewska, „Życie — Śmierci doskonałość”. *Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*. Kraków 1995.

¹⁹ Cyt. za D. Thompson, *Koniec czasu. Wiara i lęk w cieniu milenium*. Przeł. B. Nawrot. Warszawa 1999, s. 131.

zuję wam, o bracia moi: stańcie się twardzi!”²⁰. Ideałem jest odrzucenie transcendentności jako generatorki lęków, „nieustraszona pochwała doczesności” i „nieskończona odwaga *Übermensch*’a”²¹.

Lęk okazuje się objawem „choroby wieku” i degeneracji moralnej, ale też jest traktowany jako wyraz „złej wiary”, refleks iluzji „innego świata”, świadectwo ucieczki od życia.

Problemem wstępnym, ale i zasadniczym dla przyszłego monografisty młodopolskich (lecz i szerzej: modernistycznych) lęków jest odpowiedź na pytanie: w jakim stopniu pojmowanie trwogi/lęku epoki ukształtowała Nietzscheańska fobofobia, radykalny „zakaz lęku”?²² Warto jeszcze uprzytomnić sobie inny problem: czy w dyskursie epoki odbija się też odmienne rozumienie lęku, które usiłował zaszczerpić Søren Kierkegaard – lęku jako oczyszczenia, demaskacji, „czarodziejskiego listu losu”?

Na te pytania w tak krótkim i wstępnym szkicu nie usiłuję, oczywiście, odpowiedzieć, a intuicyjne rozpoznanie pozwala przypuszczać, że napięcia na osi Nietzsche–Kierkegaard pisarze Młodej Polski dostatecznie sobie nie uświadamiali i pozostawiali pod przemożnym wpływem wezwania rzuconego w finale *Zmierzchu bożyszcz*. I ów nacisk Nietzscheańskiej fobofobii zdecydował w dużym stopniu o „zapomnieniu” lęku w dyskusjach nad wrażliwością epoki.

W niniejszym artykule nie proponuję całościowej i uwzględniającej rozmaite perspektywy analizy lęku/trwogi. Powtarzam: takie monograficzne ujęcie tematu jest dość ryzykowne, mogłoby wprowadzić przynieść nową syntezę Młodej Polski, ale czy nie wprowadziłaby ona perspektywy nazbyt „egzystencjalizującej”, w której „dominanta ukryta” stałaby się łatwym „kluczem” wyjaśniającym? Tu wskazuję tylko najbardziej widoczne poetyckie (więc obrazowe, imaginacyjne) tematyzyacje lęku/trwogi oraz wstępnie rozpoznaję obszar szczególnie zainfekowany lękiem – twórczość Stanisława Przybyszewskiego.

Poetyckie tematyzyacje trwogi/lęku²³

Mimo że „lęk” nie jest w literaturze Młodej Polski wyraźnie wyodrębnionym kompleksem przeżyć, można wskazać dość bogaty repertuar sytuacji poetyckich, przedstawiających różne jego uwikłania i funkcje. Chodzi o takie ujęcia, które za pomocą określonych sygnałów (jak np. tytuł, nazywanie przeżyć w tekście) lub/i wyraziście zarysowanej sytuacji podmiotu/bohatera akcentują centralne miejsce lęku w wizji świata²⁴.

²⁰ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli jak filozofuje się młotem*. Przeł. S. Wyrzykowski. Warszawa 1905, s. 132.

²¹ A. Bielik-Robson, *Horror, horror! lęk jako tabu nowoczesności*. W: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 338.

²² We wnikliwych refleksjach Bielik-Robson (*op. cit.*, s. 350) warto podkreślić następujące zdanie: „fobofobia – lęk przed lękiem, na jakim oparła się nowoczesność w okresie swojej Burzy i Naporu — staje się powoli formułą niemożliwą do utrzymania. Lęk okazuje się bowiem niemal ostatnią twardą daną, ostatnią oczywistością, która nie ulega zmianie pośród wszystkich innych zmian. Domaga się więc ujawnienia, prawa do bycia, przemyślenia jego istoty na nowo”.

²³ W tym fragmencie najczęściej używam synonimicznie słów „lęk” i „trwoga”, więc dalej tylko wyjątkowo stosuję zapis oboczny.

²⁴ Oczywiście, przywołuję tylko utwory wzorcowe i znaczeniowo bogate, pomijam szereg tekstów podobnych lub bardziej stereotypowych.

Nastrojowość symbolizmu pozwalała przybliżać trwogę/lęk jako zupełnie nieokreślony, niesprecyzowany stan zagrożenia podmiotu – jak np. w wierszu Józefa Jedlicza *Godzina trwogi*. Antycypująca refleksja ukazuje scenariusz narastającej grozy, która wprawdzie zostaje zanimalizowana i wpisana w konwencję koszmarnych baśni (poczwary, oczy upiórów, macki olbrzymie), ale status owych postaci pozostaje nieokreślony (oniryczne widziadła? fantazmaty? upiory?), czemu sprzyja (nad)używanie szeregu epitetów, np.: straszne, pełne tajemnic, dziwaczne, groźne, nieme, potworne, złowrogie, upiorne²⁵. Równie nieokreślona (i na skutek tego trwożąca) jest geneza lęku, wszakże „czarne dna jeziorne”, „wylękle wody” bliskie są młodopolskiej topice nieświadomości. Można zatem taki wariant potraktować jako bliski postaci lęku ontologiczno-epistemologicznego. Jednak negatywne animalizacje nie wzbogacają repertuaru przeżyć, nie zapraszają do egzystencjalnej przygody:

Wnet oplotą mnie zdradnie w swój pierścień złowrogi
I utkwia w mych źrenicach swe oczy upiorne²⁶.

W tym wypadku lęk paraliżuje (jak wąż swą ofiarę), petryfikuje, jak w wyrażeniach w rodzaju: sparaliżowany strachem, osłupiał ze strachu, zamarł ze strachu, obezwładniające uczucie trwogi, itp.²⁷

Najbardziej ekspresywne i znaczące ujęcia przynoszą te utwory, które destylują trwogę jako esencję bycia, jako przeżycie nieodłączne od istnienia, wyznaczane przez ramy ludzkiej egzystencji: narodziny i śmierć. Bycie-w-trwodze wyrażano przywołując wspomnianą już tu sytuację petryfikacji, ale też w geście krzyku-protestu, rzucanego *de profundis*... w pustkę.

Pierwszy wariant wzorcowo przedstawił Kazimierz Tetmajer w wierszu *Życie*²⁸. Reinterpretacja znanej ze średniowiecza i romantyzmu postaci dziewicy-trupa pozwoliła uwieloznacznąć alegoryczną figurę doczesnego życia. Personifikacja ohydy, rozkładu (nie ukryta nawet pod maską piękna, jak we wcześniejszych wersjach motywu) budzi ambiwalentne zachowania: paradoksalnie – śmiertelna odraza i trwoga przykuwają człowieka do życia, zmuszają do uczestnictwa w jego rozwoju²⁹. Odczucie „żądzy wśród wstępu, rozkoszy wśród cierpienia” (T 181, *Życie*) świadczy, iż „życie-w-trwodze” jest swoistą pułapką, uwidacznia niemożność transgresji, przekroczenia sytuacji egzystencjalnej³⁰.

Protest przeciwko uwikłaniu w istnienie wyraża Maria Komornicka w wierszu *Krzyk*. Monolog „rzuconej w byt” wskazuje trwogę jako podstawowy rys egzystencji, która jest „marą falistą, / Rozsnutą ponad bezdnią nicości...”. Doleć czło-

²⁵ Zob. J. Jedlicz, *Godzina trwogi*. W: *Utwory wybrane*. Oprac. A. Czabanowska-Wróbel. Kraków 1998, s. 102. Zob. też podobnie nieokreślony nastrój lęku w wierszu J. Wróczyńskiego *Niepokój* (w: *Poezje prozą*. Oprac. M. Stala. Kraków 1995, s. 145).

²⁶ Jedlicz, *op. cit.*, s. 102.

²⁷ Zob. Kilichowski, *op. cit.*, s. 24.

²⁸ O wierszu pisali m.in. T. Walas (*op. cit.*) oraz W. Gutowski (*Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1).

²⁹ Oczywiście, personifikacja życia prezentuje cechy nieludzkiej twórczo-niszczącej energii, chuci.

³⁰ Niewątpliwie sytuacja tu przedstawiona zawiera treści gnostycko-maniejskie, wskazuje na lęk jako na efekt uwikłania istoty człowieka w rzeczywistość biomaterialną.

wieczą wyznacza przejście z więzienia łona do więzienia „mogilnego dołu”³¹. Trwoga wyrasta z rozpoznania metafizycznej samotności: narodziny to początek konania, a przychodzący na świat człowiek, „bezszałtana, ohydna bryła”, otrzymuje jako dziedzictwo tradycji, dar przodków, jedynie „ból życia – strach – i bezsiłę”³².

Trwoga powiązana z faktem istnienia potęguje się, gdy największe zagrożenie odkrywa się w głębiach „ja”. Poeci Młodej Polski obsesyjnie powracają do tematu osaczenia, wyrastającego z potencjalnej zdolności introspekcji, która nie zostaje jednak zaktualizowana z powodu narastającego lęku przed odkryciem w sobie czegoś przerażającego, nazbyt groźnego. Ów lęk wzmacniają jeszcze analogie, negatywne *correspondances* między makrokosmosem a przestrzeniami wewnętrznymi. Sytuacja często spotykana w poezji Leopolda Staffa (*Trwoga, Samotna noc*), gdzie nastrój „ciemnej, pochmurnej nocy” wciąga bohatera w aureę nieokreślonej grozy, w domenę tajemniczego przeciwnika (szatana?), który z nie znaną bohaterowi odwagą penetruje jego wnętrze. Często samowiedza owego bohatera ogranicza się do poetyckiej refleksji nad fobofobią, która rodzi się w polu konfrontacji między świadomością a nieświadomością (sumieniem? poczuciem winy?):

Sam jeden z sobą! Lękam się dzisiaj sam siebie!
[.]
U drzwi mych stanął biały strach... O, jak się boję!
Bo czuję, że za chwilę, teraz... bladolica
Objawi mi się duszy mojej tajemnica...
Bo czuję, że w tej chwili nie mam dosyć siły,
Abym mógł spojrzeć w oczu jej ciemne bezdenie
I jej straszne, otchłanne wytrzymał spojrzenie³³.
(S 101–102, *Samotna noc*)

Niekiedy lęk przed rozpoznaniem prawdy o sobie ewokuje bogatą obrazowość katastroficzno-eschatologiczną, rzutuje na wizję kosmosu, którego zagłada jest symbolicznym ekwiwalentem poznania głębokiego, utożsamianego z inwazją totalnej trwogi:

Nie śmiem wracać! Bo gdybym spojrzął w te źrenice³⁴
I wyczytał mej duszy skryte tajemnice,
Taką bluźnierczą zawyć musiałbym rozpaczą,
Że gwiazdy, które blaskiem drogi swoje znaczą,
Zastygłe, zgasłe runęłyby społem
Na ziemię, co się rozpadnie popiołem!...
(S 54, *Trwoga*)

³¹ Zob. wizję mogiły w poezji Tetmajera, gdzie dominuje uczucie wstrętu i pogardy: „w mogiłach swoich tak mi jasno widni, / leżą tam, tacy wstrętni i ohydni!... / Życie podąża do przekłętej mety — / jak gardzę życiem!” (T 36, *Jak dziwnie smutne, posepne, złowieszcze...*), i heroiczne ujęcie T. Micińskiego (*Duch mój zamieszkał wyludnione miasta*. W: *Wybór poezji*. Oprac. W. Gutowski. Kraków 1998, s. 130): „buduję sobie dół – i nagi – / z płomieniem schodzę w ciemnie śmierci”.

³² M. Komornicka, *Krzyk*. W: *Utwory poetyckie prozą i wierszem*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1996, s. 159–160.

³³ Lęk przed samopoznaniem to główny temat cyklu poetyckiego *Dusza* L. Staffa z tomu *Sny o potędze*.

³⁴ Źrenice sobowtóra, *alter ego*, personifikacji „ja głębokiego”.

Wydobyciu nasilenia ontologicznej trwogi służą też konfrontacyjne porównania, np. między odważną, samooczyszczającą energią przyrody a lękiem przed introspekcją (zob. S 98, *Las opętany*) albo między przerażającym widmem, personifikującym grozę materialnych żywiołów, a o wiele bardziej zatrważającą „marą mej duszy” (T 490, *Ponure widmo...*). W obu wypadkach najbogatsze zasoby lęku spoczywają w głębiach psychicznych.

Scenerię ontologicznej trwogi odsłaniają, oczywiście, młodopolskie psychomachie. W prostszej wersji – w poezji Staffa, gdzie bytowo nieokreślona postać inicjatorki, inspiratorki („Czyś duszą mą? Czyś moim niecofnionym losem?”), fałszywa Beatrycze, ślepa i niema, wykreowana przez wędrowca („Na przewodniczkę swego wzięłam cię żywota...”, S 104, *Przewodniczka*) prowadzi go na bezdroża. Znacznie bardziej skomplikowane wersje wiążą się z reinterpretacją doświadczeń mistycznych w twórczości Tadeusza Micińskiego. Wiersz *Morietur stella*, nawiązujący do poezji Teresy z Avili, odsłania podróż wewnętrzną, która potwierdza zauważoną przez Przybyszewskiego transformację centrum psychiki: spotkanie z Bogiem zastępuje epifania monstrum³⁵. Nie w „twierdzy wewnętrznej” (jak u karmelitańskiej mistyczki), lecz za „bramą Grozy” objawia się paradoksalny, bluźnierczy, przerażający, a zarazem nieusuwalny, bez reszty określający sytuację człowieka Bóg – gad zimny: „ja wszędzie / za twoim sercem się wdzieram – / ja mrok – ja śmierć – ja Bóg – nie umieram”³⁶.

Oczywiście, odkrycie tak totalnej, wszechprzenikającej i osaczającej trwogi mogło być awantażem, prowokującym wyzwaniem (tak jest właśnie w twórczości Micińskiego). Trwoga rozbudzała imaginację istnienia jako tortury, wzbogacała psychomachie o najbardziej ekstremalne napięcia i antynomie, odsłaniała istnienie jako splot sytuacji granicznych, które nie pozwalają na spoczynek emocji i wyobraźni, osłabiała apolliński sen o życiu na rzecz dionizyjsko-lucyferycznej pasji, która rozpoznaje prawdę bycia w zgłębianiu lęku-rozpacz-cierpienia-alienacji.

Natomiast w wersji pasywnej, w optyce dekadencjonalnej bierności bycie-w-trwodzie skłaniało do poszukiwania ucieczki we śnie, w nirwanie. Temat aż nadto opisany, by go tu rozwijać³⁷. Wskażmy tylko postulatyczny wiersz Tetmajera (T 34, *Zasnąć już!...*), który wskazuje sen jako obszar ocalenia z kręgu personifikacji-obsesji, dręczących bohatera „najokropniejszym z wszystkich”, pozostawionym bez odpowiedzi pytaniem: „Po co!” Utwór tematyzuje trwogę epistemologiczną – przed absurdem istnienia, bezcelowością życia i poznania.

Czy sen przynosił ukojenie? Najczęściej w sferze postulatów, projektów wyzwolenia. Poezja epoki zawiera wiele przykładów trwogi onirycznej³⁸.

³⁵ Zob. Przybyszewski, *Synagoga szatana*, s. 73: „podczas gdy w średnich wiekach uczucie to [tj. strach przed życiem] stawało się wizyjną ekstazą, świętującą swe orgie w imię Boga i Trójcy Świętej, u modernistów przekształciło się w pelzającego upiora”.

³⁶ T. Miciński, *Morietur stella*. W: *Wybór poezji*, s. 150. Obszerniejszą interpretację tego wiersza zamieściłem w artykule *Kosmos udřeceń – drogi przekroczenia – łaska wypowiedzi. Uwagi wstępne do interpretacji cyklu „In loco tormentorum”*. W zb.: *Poezi Młodej Polski. Tadeusz Miciński*. Red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala. Kraków 2004.

³⁷ Zob. wspomniane już studia Wyki i Wals.

³⁸ Zagadnieniu snu w literaturze Młodej Polski poświęcono liczne opracowania – zob. m.in.: H. Florjńska, *Lucyferyczne sny Micińskiego*. „Poezja” 1969, nr 11. – M. Baranowska, *Miciński: między poezją a snem*. „Teksty” 1973, nr 3. – M. Głowiński, *Leśmian – sen*. W: *Zaświat przedstawiony*. Warszawa 1981. – M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambule. O młodopol-*

„Złe, ciemne sny” prowokują szereg negatywnych scen i asocjacji, odsłaniających istnienie jako ciągłość zła. Pragnienia śniącego („Chcę śnić sen jakiś jasny”, S 43, *Zła chwila*) przegrywają z inwazją zagrożeń.

Tetmajer, który rzadko odwoływał się do snów³⁹, posłużył się sugestywną transpozycją trwogi w obrazie wyśnionego piekła. Trwogę pobudzaną przez postać szatana, personifikację absurdu i nicości, pogłębia kontrast między romantyczną tradycją nobilitującą tę postać („baśnie o Wielkim Szatanie”) a postrzeganym we śnie ucieleśnieniem ohydy („spojrzenie plwocin na dywanie”, T 1079, *Piekło*), które niszczy metafizyczny porządek i degradowuje człowieka⁴⁰.

Miciński nie werbalizował trwogi w dyskursie „nazywania emocji”, w poetyckiej refleksji, w swoistym komentarzu lirycznym. Znakomicie ukazał demaskatorską funkcję trwogi, przenikającej różne warstwy i modalności śniącej osobowości. Niezwykle sugestywnie przybliżał trwogę w senno-halucynacyjnych fabulacjach, których nie sposób włączać (dla wyjaśnienia ich znaczeń) w żadne paradygmaty religijne czy filozoficzne. Np. wiersz *Strach* jest palimpsestem obrazów i sytuacji, zespolonych aurą niesamowitości, grozy. Wskazuje, iż opisana przez Przybyszewskiego „psychoza strachu” dotyka najbardziej perwersyjnych pragnień, skrywanych, stłumionych. Podglądana scena tortury żywej hostii (krwawiącej, rytmem serca i wyrazem twarzy wskazującej na ludzki lęk) wprowadza oścień trwogi w centrum symboliki eucharystycznej oraz w pole semantyczne kuźni, symbolu pozytywnej aktywności, kreacji. Scena ta jest zarazem paradoksalnym zwierciadłem, pozwalającym bohaterowi rozpoznać swoją autentyczną sytuację: paradoks przekleństwa bez winy, metafizycznej alienacji i zabłąkania w labiryntach istnienia.

Wśród lęków onirycznych można także znaleźć odmianę erotyczną, jak np. w *Wampirze* Edwarda Leszczyńskiego, gdzie wizja senna eksponuje lęk przed defloracją, utratą niewinności, wzbogaca też repertuar młodopolskich psychomachii o sytuację gwałtu⁴¹. Bardziej subtelnie wiązał trwogę z tak charakterystycznym dla epoki zespołem przeżyć sakro-erotycznych Stanisław Korab Brzozowski w słynnym *Ukrzyżowaniu*. Akt seksualny dysocjuje egzystencję, uzasadnia manichejską opozycję: ciało–dusza, która wpisana w kontekst pasywny, potęguje lęk na wielu poziomach egzystencji. Źródłem lęków jest głęboka dezintegracja, wyrażana w symbolice zabójstwa, zdrady. Zarazem poeta wskazuje, przez nawiązanie do biblijnego prawzoru, iż trwoga, doświadczana na poziomie *profanum* w chuci (seksie), jest konstantą istnienia i – dzięki metaforyzacji sytuacji – rzutuje na poziom *sacrum*, podważając zbawcze perspektywy.

skiej konwencji onirycznej. W: *Somnambulicy – dekadenci – herosi*. Kraków 1985. – W. Gutowski, „Śni mnie ktoś, jakby ciężki sen”. *Oniologia Tadeusza Micińskiego*. W: *Wprowadzenie do Xięgi Tajemnej. Studia o twórczości Tadeusza Micińskiego*. Bydgoszcz 2002.

³⁹ I nie przywoływał, jak czynili to T. Miciński i B. Leśmian, wizji sennej, oniryczno-halucynacyjnej, lecz raczej stwarzał iluzję relacjonowania, „spisywania” snów. Zob. znamieny tytuł *Sen rzeczywisty* (T 168) i przypis autora informujący o utworach, które zawierają zapisy snów.

⁴⁰ Szerszą interpretację tego wiersza zob. w mojej książce *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski* (Kraków 2001).

⁴¹ Zob. E. Leszczyński, *Wybór poezji*. Oprac. H. Filipkowska. Kraków 1988, s. 43–44. Sytuacja przedstawiona w wierszu *Wampir* wiąże się z sadystyczno-masochistycznym kompleksem wyobraźniowym, „w którym centralnym motywem jest zabójstwo (tortura) kochanki w momencie miłosnego aktu” (W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*. Kraków 1997, s. 155 n.).

W innym, mniej znanym wierszu (*Lilia*) Korab Brzozowski ukazał trwogę jako efekt kontrastu między „ja” (lilia) a „nie-ja” (zatrute, stęchłe, zgniłe wody; znana symbolika stagnacji i śmierci). Znamienne, że lilia nie jest przerażona zgnilizną wód wypełniających cały przestwór, lecz „swą białością”⁴². Trwogę można tu pojmować jako świadectwo ontologicznej alienacji, poczucie zakłócenia ciągłości i trwałości istnienia estetycznie efektywnym, choć nietrwałym, blahym „wybrykiem”, jakim okazuje się jestestwo⁴³.

Nie trzeba przypominać, że w epoce Młodej Polski różnopostaciowe lęki bywały wpisywane w tradycje religijne: chrześcijańską (zwykle w celu jej „dopełnienia” i reinterpretacji)⁴⁴ oraz bardziej egzotyczne (w nich szukano przede wszystkim wyzwolenia od lęków: pasywnego, jak w buddyjskiej nirwanie, lub aktywnego, jak w nietzscheańskiej wersji mitu Dionizosa).

Śmiałą interpretację funkcji symboliki religijnej, bliską radykalnemu egzystencjalistycznemu ateizmowi, dał Staff:

Spojrzenie
Miał ciche męką... oblicze jak chusta.
Rzekł: „Bogiem skrywa swą twarz... przerażenie!...”
(S 555, *O chlebie milczenia*)

Wiele tomów napisano o katastroficznej wizji w *Ginącemu światu* Jana Kasprowicza, która, jak wiadomo, skrajnie pesymistycznie interpretuje eschatologię chrześcijańską. Oczywiście, trwoga pozostaje tu nieusuwalnym atrybutem istnienia (również po zmartwychwstaniu!), także, w odmiennym kontekście światopoglądowym, w cyklu *Salve Regina* (gdzie zło nie jest tożsame z istnieniem, lecz wyrasta z ludzkiej woli). Warto w tym miejscu przywołać alegoryczną personifikację Strachu, która jest „poganiaczem”, swoistym „inspiratorem” pędzącego kłębówiska walczącej ludzkości:

A z parą szklanych martwych kul
rozsadzających oczodoły
biegnie bez końca, bez końca, bez końca,
gnając przed sobą bratobójczy huf,
niemy i głuchy Strach...⁴⁵

Trzeba podkreślić znaczący paradoks w prezentacji eschatologicznej trwogi: zmartwychwstała ludzkość ogarnięta jest paniką, która wyraża się w bezcelowej, niszczącej aktywności, a zarazem wygląd inspiratora tej paniki, Strachu, sugeruje, iż uosabia on lęk paraliżujący, na co wskazuje rozszerzenie źrenic (wedle powiedzeń: strach ma wielkie oczy, strach mu z oczu patrzy) i utrata głosu (*vide*: strach zacisnął mu gardło, oniemiał ze strachu). Kasprowicz przeciwstawił trwogę,

⁴² S. Korab Brzozowski, *Lilia*. W: *Poezje zebrane*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1978, s. 25.

⁴³ Zob. E. Mounier, *Wprowadzenie do egzystencjalizmów oraz wybór innych prac*. Przeł. E. Krasnowolska. Warszawa 1964, s. 249: „Pojawienie się istnienia ludzkiego nosi na sobie piętno upadku, jest »dziurą w bycie«, zakwestionowaniem bytu, zwycięstwem nicości”.

⁴⁴ Zob. moją książkę *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski* (Kraków 2001).

⁴⁵ J. Kasprowicz, *Dies irae*. W: *Hymny. – Księga ubogich. – Mój świat*. Warszawa 1972, s. 24.

jako konstantę ludzkiego istnienia wpisanego w walkę Dobra i Zła, Boga i Szatana⁴⁶, regresywnym lękiem, które redukują Byt do Zła i zamykają człowieka w kręgu rozpacz⁴⁷.

Natomiast Tetmajer w krótkim i doskonale skomponowanym utworze *Wizja* przesycił lękiem/trwogą (które są pochodnymi wszechcierpienia) „wielką narrację” chrześcijaństwa. Misterium Odkupienia przeistacza się w wielowiekowy (ściślej mówiąc: wieczny, trwały) spektakl lęku. Utwór przedstawia pościg umęczonych, prześladowanych, torturowanych („nagie, sine ich ciała są jak jedna rana”, T 162, *Wizja*) za również zakrwawioną postacią, obciążoną ciężarem ponad siły. Atrybuty uciekiniera (korona cierniowa, dźwiganie ciężaru (krzyża?) na ramionach) i widmowe postacie mające na tle tłumu ścigających (Neron, Torquemada) wskazują, iż sytuacja poetycka w skrócie ujmuje dzieje chrześcijaństwa jako historię zainfekowania ludzkości cierpieniem i lękiem⁴⁸. Znika perspektywa zbawienia, pozostaje błędne koło udrczonych i dręczących. Chrystus okazuje się, jeśli nie inicjatorem, to stymulatorem cierpienia, a Jego ucieczkę znamionuje lęk przed swymi „zranionymi”, „okaleczonymi” wyznawcami. Powszechne samoudręczenie (ofiarami są zarówno Chrystus, jak i ludzkość) likwiduje pytanie: „przed czym?” Wskazuje na trwogę jako na trwały rys człowieka, daremnie poszukującego wyzwolenia i bezustannie popadającego w ograniczoność bycia-ku-śmierci.

Trudno w poezji Młodej Polski znaleźć jakikolwiek fragment świata wolny od lęków/trwogi. Pustka budząca trwogę pojawia się i w pejzażu zimowym, i w krajobrazach upalnego południa, i – w tak sprzyjającym lękom – czasie nocnym. Właśnie trwoga, ewokowana pejzażami pustki, jest, wyraźniej niż w innych wypadkach, specyficznym śladem ludzkiego bycia w świecie odczłowieczonym, wyludnionym. Jedyne perspektywa podmiotu ujawnia analogię między przestrzenią zewnętrzną a pejzażem wewnętrznym. Trwoga to autentyczny „oddźwięk” (*correspondance*), łączący „ból istnienia” z „martwą głuszą” śnieżnej pustyni.

I zda mi się, że widmo bólu
Idąc zostawia ślad bolesny
Na mojej duszy śnieżnym polu...
I trwożnie patrzę w step bezkresny.
(S 13, *Śnieg*)

Paradoksalnie pustka nasycona trwogą ucłowiecza byt, wskazuje, iż paraliżujący lęk, czy to w przestrzeni nieskończonej otwartej, czy w pejzażu-więzieniu domkniętym upałem, naładowany jest – na zasadzie analogii między „Ja” a światem – potencjalną energią emocji poznawczych lub paniki:

Pod kwieciami zimy śpią obszary
W zadumę bladej ciszy pełne.
(S 12, *Śnieg*)

⁴⁶ Trwoga towarzyszy również bohaterom Kasprowicza po tzw. przełomie światopoglądowym, np. św. Franciszkowi z Asyżu.

⁴⁷ Tę opozycję Kasprowicz zaakcentował w hymnie *Salve Regina*, gdzie przedstawił palinodię pesymistycznej wizji z *Ginącemu światu* oraz wskazał, iż lęk i rozpacz mogą osaczyć człowieka i prowadzić go ku nicości.

⁴⁸ Podobna interpretacja tradycji judeo-chrześcijańskiej nie była też obca J. Kasprowiczowi (zob. cykl *Sny i marzenia* z tomu *Poezje* (1888), zwłaszcza wiersze *Chwila zadumy*, *Anadiomene*) i S. Przybyszewskiemu (zob. *Synagoga szatana*).

Za skałą, która mchem zielona
 Ogniowy żar wydycha,
 Własną swą głuszą przerażona,
 Paniczna cisza czyha.
 (S 883, *Południe upalne*)

Trwoga pejzaży dziennych emanuje – jak w przytoczonych wierszach – w obrazach pustki i wiąże się z sytuacją osamotnienia, natomiast trwoga nocy (pory przecież zdecydowanie bardziej „lękowej”) łączy się najczęściej z osaczeniem natłokiem zjaw, zagęszczeniem fantazmatów, tajemniczych dźwięków (jak np. mroki zbite w tłok, widziadeł tłum, postaci kłęb, konarów skrzyp i szum⁴⁹) albo jest efektem tajemniczej infekcji świata, który jest spetryfikowany, sparaliżowany lękiem („Świat odrętwiały ciszy bezdusznym milczeniem / Śpi pod snów ołowianych tłoczącym brzemieniem...”, S 22, *Straszna noc*), a jego stan udziela się ludziom. Oni zaś odkrywają w sobie istnienie na opak, *à rebours*, nie zmierzają ku śmierci, lecz bytują w śmierci, roznosząc wokół siebie śmierć jak pająki sieć⁵⁰.

W literaturze Młodej Polski trudno by znaleźć wyraźne przykłady Kierkegaardowskiego lęku oczyszczającego⁵¹, częściej pojawia się trwoga wskazująca na wartość samopoznania, autentycznego wglądu w egzystencję, niedostępnego zadufanym filistrom (zob. m.in. omówione tu utwory Komornickiej, Staffa, Micińskiego, Korab Brzozowskiego). Poetyckie tematyzacje trwogi/lęku niewątpliwie są znacznie bardziej autentyczne niż tak liczne liryki „ból istnienia”, utrzymane w nastroju smutnawo-melancholijnym. Wskazane sytuacje poetyckie odsłaniają specyficzny „kosmos lęku”, „który w całości jest utkany z lęku, w którym wszystko jest funkcją lęku, nawet tchnienie pustego powietrza oraz każde zjawisko wypełniające przestrzeń i czas”⁵².

Młodopolski „kosmos lęku” niewątpliwie przerażał, ale i fascynował, stanowił wielorakie wyzwanie. Odpowiedzi nań były różne i niejednoznaczne. Najbardziej znana i najczęściej opisywana to, oczywiście, jak wspominałem, nietzscheańska propozycja przezwyciężenia lęku w realizacji projektów istnienia heroicznego⁵³. Już na początku XX w. wzorców dostarczała poezja Micińskiego, jak choćby w mocnej deklaracji złożonej przez bohatera po symbolicznym zabiciu Boga:

A Bóg mnie przeklął. Ja przekląłem Boga.
 Odtąd me serce nie zna, co jest trwoga
 i mowy innej, nad fal ciemnych dźwięków⁵⁴.

⁴⁹ Zob. E. Leszczyński, *Zmrok*. W: *Wybór poezji*. Oprac. H. Filipkowska. Kraków 1988, s. 59.

⁵⁰ Seria zbrodni, nieszczęść wskazuje na grozę, niesamowitość jako dominantę istnienia.

⁵¹ Kwestią otwartą pozostaje, czy tego rodzaju lęku nie można odnaleźć w inicjacyjnych powieściach T. Micińskiego. Trzeba przy tym pamiętać, że w jego twórczości lęk/trwoga nie jest doświadczeniem najistotniejszym, wyzwala ryzykowną aktywność, która nawet w samozniszczeniu odnajduje swoiste piękno (zob. esej *Straceńcy* z tomu *Do źródeł duszy polskiej* (Lwów 1906)).

⁵² H. Urs von Balthasar, *Chrześcijanin i lęk*. Przeł. A. i A. Klubowie. Kraków 1997, s. 20.

⁵³ Wiele miejsca temu problemowi poświęcili badacze twórczości T. Micińskiego. Zob. też artykuły M. Podraza-Kwiatkowskiej („*Homo militans*” i „*homo faber*”. *O nurcie heroicznym w literaturze Młodej Polski*. W: *Somnambulicy – dekadenci – herosi*) i M. Stali (Człowiek z właściwościami. *W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski*. W zb.: *Stulecie Młodej Polski*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1995).

⁵⁴ T. Miciński, *Korsarz*. W: *Wybór poezji*, s. 108.

Równie popularna, zwłaszcza w twórczości lat dziewięćdziesiątych w. XIX, była odpowiedź ewazyjna, choć znacznie mniej atrakcyjna i poznawczo, i artystycznie. Propozycja Nietzschego wymagała przezwyciężenia lęku, postulowała odwagę zarówno przekroczenia systemu społecznych norm moralnych, jak i zaniegowania zasady *principium individuationis*. Natomiast ucieczka przed lękiem otwierała furtkę nirwany i/lub śmierci, co w efekcie prowadziło do dekadentckiego zadowolenia w „bezruchu martwoty i ciszy cmentarzy” (T 82, *Widokiem ludzi przerażony co dnia...*). Szczególna to wersja fobofobii. Proponuje ucieczkę do krainy cmentarnej ciszy, która dlatego tylko nie budzi lęku w swych mieszkańcach, że nie mogą oni już niczego odczuwać.

Wyjątkowo pojawiała się również inna odpowiedź na wyzwania „kosmosu lęku”, odpowiedź utrzymana w tonie agresywnym. Lęk, jak wiadomo, jest uczuciem najbardziej zaraźliwym⁵⁵. Bardzo łatwo można ulec zainfekowaniu lękiem. Stąd mamy do czynienia ze strategią zarażenia lękiem, a właściwie trwogą, która ujawnia się nie w pytaniu: „przed czym?”, ale wobec podstawowej sytuacji utraty kontaktu z *sacrum*:

Oni śpią w swoich izbach spokojni jak wczora,
A ja biadam i serce mi młotem się tłucze,
Bo dziś wieczór zamknąłem świątynię – i klucze
Z nieostrożnej mej dłoni wpadły w głąb jeziora...

W działaniach toksycznego upióra chodzi zarówno o przezwycięzenie własnej samotności przerażonego, jak i o wywołanie wstrząsu u innych, o zaszczepienie im trwogi, co może zburzyć spokój sytych filistrów, nie dostrzegających metafizycznego kryzysu:

Przerażę ich! Niech wyją i krzyczą na trwogę,
Byłem zgłuszył swe serce, co tłucze się młotem!...
Niech ich skroń także zwilży się śmiertelnym potem!
Niech nie śpią tak spokojnie, gdy ja spać nie mogę...
(S 290, *Upiór*)

Staff dyskretnie wskazał, iż lęki (jako zjawiska psychiczne) nadbudowane są nad podstawowym usytuowaniem jestestwa w trwodze.

Mówiąc o młodopolskim „kosmosie lęku” nie sposób pominąć, choćby w najbardziej skrótowym, iście konspektowym rekonesansie, szczególnych propozycji, jakie niosła twórczość Przybyszewskiego, który, o czym wspominałem, najwcześniej w swej epoce i najgłębiej ukazał lęk/trwogę jako autentyczny (ale i związany z różnymi niebezpieczeństwami) styl egzystencji „jednostki twórczej”⁵⁶.

Świat lęków według Stanisława Przybyszewskiego

Prozę Przybyszewskiego traktuję jako obszar niejednorodny, wyróżniam w niej trzy odmiany:

⁵⁵ Zob. Kilichowski, *op. cit.*

⁵⁶ Ze względu na rozmiary szkicu ograniczam się tylko do prozy (poematy prozą i powieści). Oczywiście, omawiana problematyka występuje również w dramatach, choć trzeba przyznać, że swobodzie wyobraźni, którą tak pisarz cenił w wypowiedziach programowych, dał wyraz przede wszystkim w prozie. Dramaty są bardziej skonwencjonalizowane.

- 1) poematy prozą (lub: rapsodie, proza poetycka)⁵⁷,
- 2) powieści o artyście (o dominancie artystowskiej)⁵⁸,
- 3) powieści „satanistyczne” (o dominancie satanistycznej)⁵⁹.

Oczywiście, powyższy podział nie podważa znaczenia innych typologii⁶⁰, ale w tym wypadku (i zwłaszcza w ujęciu wstępnym, rekonesansowym) jest nader użyteczny⁶¹, pozwala bowiem wyróżnić trzy typy człowieka zatrwożonego:

- 1) wyzwającego się z piekła lęków,
- 2) ambiwalentnego odkrywcy prawdy trwogi i niewolnika lęków,
- 3) mieszkańca/kreatora królestwa lęków.

Drogi wolności

Poematy prozą są obecnie uznawane za najbardziej wartościową część spuścizny autora *Krzyku*⁶². W nich bowiem Przybyszewski bez zahamowań i ulegania stereotypom (przed czym nie uchronił się w powieściach i dramatach) zrealizował swe preekspresjonistyczne i presurrealistyczne postulaty. Poprzez bezpośrednią ekspresję nieświadomego, logikę „uczuciowego powinowactwa”, mówienie obrazami, alogiczność, halucynacyjność – przemawia oryginalna wyobraźnia, przesycona wrażliwością erotyczną związaną z indywidualnymi interpretacjami uniwersalnej symboliki.

Poematy prozą, rapsodie, rapsody (różnie nazywano te utwory) nie stanowią spójnego zespołu tekstów⁶³. Łączy je wszakże główny temat, temat-klucz, temat-obsesja twórczości autora *De profundis*, mianowicie, ujęty w formę walki wewnętrznej, konflikt między głównymi mitami miłości: chuci i *androyne*⁶⁴. Najkrócej mówiąc: w poematach prozą Przybyszewski przedstawił różnorodne próby imaginacyjnego (duchowego) przetworzenia pierwotnej, chaotycznej, witalnej energii panerotycznej (chuci), która wytwarza antynomiczną osobowość, nacechowaną napięciem między „duszą” (sferą pozaświadomą) a mózgiem (świadomością), oraz zakotwicza ją w trwodze wynikającej z paradoksalnego rozdarcia: między potrzebą autonomii „ja” (*principium individuationis*) a bolesnym poczuciem osłabienia kontaktów z bezosobowym witalnym prażywiołem. Trwogę bu-

⁵⁷ Uwzględniam następujące utwory: *Requiem aeternam*, *Z cyklu Wigilii*, *De profundis*, *Nad morzem*, *Androyne*.

⁵⁸ Uwzględniam następujące utwory: *Homo sapiens*, *Synowie ziemi*, *Mocny człowiek*, *Krzyk*.

⁵⁹ Uwzględniam następujące utwory: *Dzieci szatana*, *Dzieci nędzy*, *Il regno doloroso*.

⁶⁰ Np. K. K r a l k o w s k i e j - G a t k o w s k i e j, która w artykule *Kompozycja powieści Przybyszewskiego* (w zb.: *Studia o przemianach gatunkowych w prozie polskiej XX wieku*. Red. T. Bujnicki. Katowice 1987, s. 15 n.) wyróżniła: 1) powieści dramatyczne (*Homo sapiens*, *Dzieci szatana*, *Mocny człowiek*), 2) powieści liryczne (*De profundis*, *Krzyk*) – i 3) mieszane (*Synowie ziemi*, *Dzieci nędzy*, *Powrót*, *Il regno doloroso*).

⁶¹ Sprawdziłem go w artykule *Aspekty inicjacyjne prozy Stanisława Przybyszewskiego* („Rocznik Kasprowiczowski” [Inowrocław] nr 10 [2003]).

⁶² Zob. m.in.: A. H u t n i k i e w i c z, *Portrety i szkice literackie*. Warszawa 1976, s. 45. – T. B u r e k, *Przybyszewski kusiciel*. W zb.: *Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*. Red. H. Filipkowska. Wrocław 1982. – M. K u n c e w i c z o w a, *Fantasia alla polacca*. Warszawa 1985.

⁶³ Można je czytać oddzielnie lub potraktować jako cykl, co sugerował pisarz, określając je (na wzór *Pięcioksięgu Mojżesza*) nazwą *Pentateuch*.

⁶⁴ Zagadnienie to opisałem w książce *Nagie dusze i maski*.

dzi podporządkowanie jednostki egzystencjalnym igraszkom chuci, która skazuje ją na samotność, alienację lub/i dezintegruje, „rozpuszcza” „ja” w potoku zdepersonalizowanych przeżyć, doznań, skojarzeń (widoczne to zwłaszcza w *Requiem aeternam*). Energia podmiotu-narratora poematów zwraca się w dwóch kierunkach. Po pierwsze, pragnie on przekazać bezpośrednio, w natężonej ekspresji, najbardziej drastyczne fobie, którymi chuć destrukuje jego świadomość i które rodzą nierozstrzygniętą ambiwalencję (lęk–fascynację, *tremendum–fascinosum*), jak np.: nekrofilia (*Requiem aeternam*), kazirodcza miłość do siostry (*De profundis*), lęk przed sobowtorem (tamże), w ogólności: lęk przed kobietą i przed jej brakiem. Fobie te łączą się, interferują, tworzą kakofonię synestezyjnie powiązanych i wzajemnie ekwiwalentnych wrażeń, które uniemożliwiają uchwycenie nawet pozorów jedności „ja”. Bohaterzy poematów (zwłaszcza *Requiem aeternam*, Z cyklu *Wigilii*, *De profundis*) egzystują w konwulsyjnej (ciągła przemienność, „huśtawka” nastrojów) panfobii, są osaczeni i jednocześnie samoosaczający. Ich psychika jest nadczułym odbiornikiem, który rejestruje wszelkie sygnały zewnętrzne i wewnętrzne jako dojmujące i zarazem nieokreślone (nieobliczalne, o nieuchwytnym znaczeniu) zagrożenia. Analizie tej panfobii można poświęcić osobne obszerne studium. Tu wskażę tylko wyraziste, sugestywne świadectwa:

Naraz poczęłam się trząść na całym ciele, fala ultrafioletu poczęła biec coraz gwałtowniej w dzikich bałwanach wstecz, coś rwało mnie w tył, szarpało, przemocą rzuciło, jak gdyby mi silną pięścią straszne razy w piersi wydzielano. [...]

W agonii mego przestrachu popadłem w jakiś rodzaj fizjologicznego jasnowiedzenia, widziałem krew moją, jak w szalonym pędzie biegła przez żyły, widziałem całą gwałtowną pracę w każdej komórce i z przerażeniem czułem, jak rosło szalenie, bezgranicznie i w wymiarach nie z tego świata⁶⁵.

I zdjął go zwierzęcy, przeraźliwy, krzyczący strach. [...] Czuł, jak się coś wokół niego ścieśnia, zwęża; ściany zdawały się przybliżać, wszystkie przedmioty na niego się walić, okręzać, osaczać go, zapierać mu drogę. [...] Czuł, jak każdy włos mu się na głowie jeży, słyszał szczękot własnych zębów, a w głowie ból, jakby jedna żyłka po drugiej pękała⁶⁶.

Bohaterzy i narratorzy bezpośrednio mówią lękiem⁶⁷. Ekspresywne monologi zawierają nie tyle wypowiedź „ja”, ile raczej mowę przedświadomego żywiołu, w stanie permanentnej dezintegracji. Osobowe konstrukcje podmiotów zdają się być chwilowymi *m e d i a m i*, przez które ujawnia się to, co pierwotne, prekulturowe, poprzedzające *principium individuationis*. Ale zarazem ekspresja ukazuje *k r e a t o r s k i* wysiłek⁶⁸, polegający na transformacji żywiołu lęków (i „nocnej”, „kopulacyjno-trawiennej obrazowości”) ⁶⁹ w paradoksalny porządek mitu *androgynie*.

Konstrukcję poematów wyznacza opozycja między „upiorną godziną” („pełną tajemnych strachów i lęku”) a „godziną cudu”⁷⁰, czyli epifanią, w której ujawn-

⁶⁵ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*. W: *Wybór pism*. Oprac. R. Taborski. Wrocław 1967, s. 62–63. BN I 190.

⁶⁶ S. Przybyszewski, *De profundis*. Lwów 1929, s. 84–85.

⁶⁷ Co nie przeszkadza im fascynować się panfobią, np.: „Rozkoszuję się niesłychanym cudem olbrzymiego światopoglądu” (Przybyszewski, *Requiem aeternam*, s. 45). Trzeba przyznać, że stany lękowe (zwłaszcza w *Requiem aeternam*) pełnią funkcję rewelatorską, są świadectwem głębszego, totalnego poznania (odslaniającego strumień transgresji).

⁶⁸ O szczególnej roli twórcy jako kreatora i medium pisałem w artykule *Kreator i medium*.

⁶⁹ Zob. G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*. Przeł. C. Rowiński. Warszawa 1988.

⁷⁰ S. Przybyszewski, *Androgynie*. Kraków 1900, s. 5, 23.

nia się przejrzysty sens bycia, upersonifikowany w ukochanej (cały świat „rozkwitł jednym pysznym kwiecikiem pieśni – pieśni, którą była ona – ona jedyna”) lub w jedności: „On – Ona”⁷¹.

Nie w każdym poemacie ta opozycja jest tak przejrzysta jak w *Androgyne*⁷², ale zawsze ruch ekspresji wskazuje na potrzebę przejścia od panfobii do syntezy płci, która przewycięża konwulsyjną walkę przeżyć, zastępuje ją (lub pragnie zastąpić) ontyczną jednością przeciwieństw.

Można powiedzieć, iż zagubienie w chaosie lęków jest doświadczeniem analogicznym do etapu *katodos* w procesie inicjacji⁷³, inspiruje – na zasadzie kontrpunktu – do aktywizacji jednoczącej, scalającej „wyobraźni androgynicznej”, która nie wypiera mizoginicznych lęków, lecz przetwarza je⁷⁴ w indywidualną sytuację spotkania i zjednoczenia, alternatywną wobec energii natury pożerającej. Wykreowany mit miłości przewycięża dziedziczone, atawistyczne lęki, wyłaniające się z archaicznych pokładów *bios* i *psyche*.

Rola artysty: świadek trwogi czy niewolnik lęków?

Na postawione pytanie trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi. W poematach prozą lęk stymulował wyobraźnię do poszukiwania projektów (*Requiem aeternam*, *Wigilie*) lub skomplikowanych kreacji (*Nad morzem*, *Androgyne*) jedności przeciwieństw, swoistej erotycznej „eschatologii”⁷⁵, która przewycięża cierpienia i lęki znamienne dla świata chuci (woli). Inaczej w powieściach „artystowskich”. Wprawdzie i tu pojawiają się sygnały, projekty mitu *androgyne*⁷⁶, ale nie one znajdują się w centrum światoodczucia bohaterów, nie one określają ich drogę rozwoju.

Osobne miejsce zajmuje *Krzyk*, jeden z najlepszych utworów Przybyszewskiego. Świat przedstawiony o nieokreślonym statusie bytowym może być potraktowany jako fantazmatyczny korelat sytuacji artysty – świadka trwogi. Natomiast w pozostałych powieściach (*Homo sapiens*, *Synowie ziemi*, *Mocny człowiek*), mimo że na plan pierwszy wysuwają się przeżycia wewnętrzne, można je usytuować w dwóch odmiennych sferach, nazwijmy je dość schematycznie: horyzontalną i wertykalną. Pierwszą wyróżniają związki międzyosobowe, drugą – autoanalityczny wgląd, próba rozpoznania „ja”.

Otóż ta pierwsza strefa jest przede wszystkim obszarem współistnienia i starcia różnorodnych fobii. Można nawet zauważyć następującą prawidłowość: im

⁷¹ *Ibidem*, s. 22, 80.

⁷² Niekiedy ta współistotność, synteza pozostaje niezrealizowaną możliwością (*Requiem aeternam*), wariant negatywny oznacza samounicestwienie (*De profundis*), w innym wypadku pisarz uaktywnia bogatą „poetykę *androgyne*” (termin G. Bachelarda) i przekracza lęk w syntezie materialnych żywiołów (*Nad morzem*). O tych zagadnieniach pisałem obszernie w *Nagich duszach i maskach*.

⁷³ O znaczeniu symboliki inicjacji w literaturze epoki pisałem w artykule *Młodopolskie inicjacje* („Ruch Literacki” 2002, nr 2).

⁷⁴ Ów proces imaginacyjnej transformacji, sygnalizowany w *Requiem aeternam* i w *Wigiliach*, najpełniej został przedstawiony w *Androgyne* i w *Nad morzem*. Zob. Gutowski, *Nagie dusze i maski*.

⁷⁵ O związkach tych ujęć z motywami eschatologicznymi pisałem w książce *Z próżni nieba ku religii życia*.

⁷⁶ To zagadnienie tu pomijam, poruszyłem je w książce *Nagie dusze i maski*.

więcej związków postaci z innymi, tym bardziej rozszerza się sieć osaczających lęków. Właśnie „artystowskie” powieści Przybyszewskiego można czytać jako katalogi różnorodnych lęków⁷⁷. Pojawiają się tu m.in.: mizoginistyczne lęki przed kobietami, lęk przed utratą kochanki, lęk przed improduktywizmem, lęk przed miłością (zwłaszcza w *Mocnym człowieku*), lęk przed demaskacją ze strony innych (w tejże powieści), lęk moralny (wyrzuty sumienia), lęk przed dezintegracją osobowości, serie prześladowczych obsesji prowadzących do „kurczowej agonii strachu”⁷⁸.

Świadectwem osaczenia przez lęk jest mania prześladowcza, na którą, w różnym stopniu, cierpią wszyscy bohaterzy powieści „artystowskich”. Mania prześladowcza łączy się z lękiem przed sobowtórem, który przybiera postać tajemniczego prześladowcy⁷⁹, „cienia”, złośliwego przeciwnika (PS VI 27)⁸⁰ lub – w formie zwielokrotnionej w *Mocnym człowieku* (fantazmatyczny Uhera utożsamiany ze sponsorem pisma „Romowe”, Hedera) – personifikuje wszelkie zbrodnie Henryka Bieleckiego.

W każdej powieści można wskazać lękową dominantę: Eryk Falk (*Homo sapiens*) lęka się samego siebie jako demonicznego Don Juana⁸¹, Czerkaski (*Synowie ziemi*) boi się utraty miłości Hanki Glińskiej, Bielecki obawia się wykrycia swych zbrodni. Ale te główne motywacje lękowe zostają zderzone z innymi lękami w swoistej polifonii (polifobii).

Postaciowie struktury artystów przypominają palimpsesty, nie można ich zidentyfikować z określoną rolą. W *image*’u Falka przenikają się portrety cynicznego uwodziciela, neurastenika, nadszłowieka, romantycznego kochanka, moralisty. Czerkaski został wprost określony jako „lękliwy marzyciel” (PS V 70). Formuła ta jednak może być interpretowana w wielu perspektywach: poszukiwacza mitu *androgyny*, improduktywa, neurastenika, artysty rozdartego między „słowem” a „czynem” (zainteresowania polityczne), idealnego kochanka, zazdrośnego samca. Henryk Bielecki zdaje się być postacią najbardziej jednoznacznie negatywną: to nihilista, zbrodniarz (wielokrotny morderca, po trupach dążący do dominacji), oszust, fałszerz, kłamca, złodziej, plagiator, stręczyciel⁸², deprawator, przewrotny uwodziciel itd. Owe role sugerują portret „demonicznego herosa”, charakterystyczny dla satanistycznych powieści Przybyszewskiego. Nic bardziej mylnego. Właśnie panfobia, w którą wikła się Bielecki na skutek swych zbrodni, czyni wielo-

⁷⁷ Oczywiście, daję tu jedynie wstępny ich przegląd, rzecz zasługuje na odrębne potraktowanie.

⁷⁸ S. Przybyszewski, *Homo sapiens*. T. 3. Lwów–Warszawa 1923, s. 127.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 105–107.

⁸⁰ Tym skrótem odsyłam do wyd.: S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*. T. 1–6. Warszawa, b.r. Do tekstów tego autora odsyłam też skrótami: PDN I = *Dzieci nędzy*. Warszawa 1913; PDN II = *Adam Drzazga. (Druga i ostatnia część „Dzieci nędzy”)*. Warszawa 1914; PDS = *Dzieci szatana*. Oprac., posłowie G. Matuszek. Kraków 1993; K = *Krzyk*. Warszawa–Lwów 1922. Liczby po skrótach wskazują strony (po skrócie PS są one poprzedzone cyframi rzymskimi oznaczającymi tomy).

⁸¹ Do postaci Falka dobrze pasuje charakterystyka S. Kierkegarda (*Albo – albo*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. T. 1. Warszawa 1976, s. 148): „Życie Don Juana nie jest rozpaczą, jest ono całą potęgą zmysłów zrodzoną w lęku i Don Juan sam jest lękiem, chociaż ten lęk jest jego demoniczną radością życia”.

⁸² Stręczy piękną aktorkę, Nastkę, ziemianinowi Ligęzie, by odwrócić uwagę od własnego romansu z jego żoną Niną.

znacznym jego *image*. Można w nim dostrzec znamienne napięcia: między demonicznym herosem a moralistą, aspiracjami nadczłowieka a „małym biesem”⁸³, romantyczno-mistycznym kochankiem (w relacji do Niny Ligęzowej) a „męską dziwką” (oddaje się bogatej, choć niekochanej pani Tańskiej, by zdobyć pieniądze na utrzymanie pisma artystycznego „Romowe”). Ta polifonia masek i lęków, wywoływanych przez ich sprzeczne znaczenia, nie pozwala uchwycić tożsamości postaci i wytwarza swoistą panfobiczną dynamikę, która prowadzi do samounicestwienia. Zauważmy, że następuje ono w momencie, gdy Bielecki odnosi spektakularne i rzeczywiste zwycięstwo: wygrywa konkurs na dyrektora teatru, zaczyna realizować ambitny program reżyserski. Lecz na pozór ustabilizowaną sytuację niszczy paniczny lęk przed utratą idealnej kochanki (Niny), wobec której został zdemaskowany przez wykorzystywaną drugą kochankę, panią Tańską. Sprzeczne role: Don Juana i tęskniącego romantyka, zostały wpisane w fabułę kiegońskiego, kryminalnego romansu. Niszcząca autodemaskacja, która ma go oczyścić w oczach Niny, następuje – jak na ironię – w momencie, gdy „ideał” Bieleckiego, przerażony jego podwójnym życiem, popełnia samobójstwo (podobnie jak Anna Karenina, pod kołami pociągu).

Artyści z powieści Przybyszewskiego giną uwikłani w panfobię. W *Mocnym człowieku* ów proces zniszczenia w wirze sprzecznych lęków wygląda najbardziej drastycznie. Ale podobna „reguła” obowiązuje w innych utworach. Sprzeczne perspektywy: pożądanie, ginofobia oraz tanatofobia paraliżują Eryka Falka. Jan Czerkaski z pozoru przewycięża wszelkie lęki, odzyskuje przemienioną, „oczyszczoną kochankę”⁸⁴ i właśnie w tej nowej sytuacji, jakby na początku „życia nowego”, zabija z zemsty Zarembę, który ongiś zgwałcił Hankę, wprowadziwszy ją uprzednio w stan letargu. Po niespodziewanym zabójstwie powraca lęk, związany z przenikliwą samowiedzą o nieusuwalności zła, i prowadzi Czerkaskiego do samobójstwa⁸⁵.

Artyści Przybyszewskiego w sferze relacji horyzontalnych pozostają więźniami swych lęków. Przewyciężając jeden typ lęku (np. moralny) popadają w inny, np. w manię prześladowczą (*Mocny człowiek*). Również infekują lękiem swe partnerki. Takimi kłębkami lęków, istotami lękowo zahipnotyzowanymi przez toksycznych uwodzicieli są Maryt (*Homo sapiens*) i Łucja (*Mocny człowiek*). Kobiety te nawet nie usiłują wyrwać się spod wpływu swych deprawatorów⁸⁶ i poddają się śmierci (Maryt popełnia samobójstwo, Łucja, bezustannie trapiąca lękami, ulega zbrodniczemu scenariuszowi Bieleckiego). Infekcja może być pośrednia i nieza-

⁸³ Tym terminem, nawiązującym do tytułu powieści F. Sologuba, określił bohaterów Przybyszewskiego Burek (*op. cit.*).

⁸⁴ Przedstawiona sytuacja przywołuje – w formie dość kiczowatej – integrujący mit *androgynne*: „Dusza jego rosła w nieznaną mu dotąd godności i mocy i wchłonęła Hankę, niby święty sakrament” (PS VI 129).

⁸⁵ Zob. PS VI 132–133: „I stała się w nim jasność tak straszna i przeraźliwa, że czuł wyraźnie, jak włos mu się jeży. Przelewało się w nim bałwanami spienione morze światła, pierś i czaszkę rozsadała mu jasność, co się w nim rozwyła niehumanym krzykiem śmiertelnego przerażenia. [...] I dla marnego, wstrętnego zwierzęcia w sobie splugawił swoją duszę ohydą zbrodnią, zabił siebie, zabił jasną, świetlistą przyszłość z Hanką”.

⁸⁶ Falk, podobnie jak Łukasz Niepołomski wobec Ewy Pobratyńskiej z *Dziejów grzechu S. Żeromskiego*, niweczy wartości religijne w oczach Maryt (zob. Przybyszewski, *Homo sapiens*, t. 2, s. 54–63), również Bielecki przedstawiany jest jako deprawator Łucji.

planowana przez mężczyznę, jak w wypadku Niny Ligęzowej (*Synowie ziemi*), gdy lęk przed niespodzianą odkrytą prawdą prowadzi ją do samobójstwa.

Warto wszakże zauważyć, że wśród bohaterów powieści Przybyszewskiego można spotkać też kobiety skutecznie przewyciężające lęk, postacie, ze względu na swą jednoznaczność, mało przekonujące. Hankę Glińską (*Synowie ziemi*), kochankę Czerkaskiego, bezustannie dręczą wyrzuty sumienia, prześladowuje ją pekatofobia (lęk przed grzechem). Jej życie z Czerkaskim jest udręką, przeciwieństwem radości w grzechu⁸⁷ lub „szczęścia w zbrodni”⁸⁸. Lęki o motywacji etycznej uzdatniają Hankę do porzucenia drogi grzechu, nawrócenia i oczyszczenia. Triumfuje (ale nie przekonuje!) Przybyszewski-moralista.

Przeciwieństwem Hanki Glińskiej (z *Synów ziemi*) jest Ada Karska (z *Mocnego człowieka*), która wraz z Bieleckim tworzy zbrodniczy tandem, wspiera go i inspirowa, a odczuwa jedynie paniczny lęk przed... dobrem i miłością⁹⁰. Miłość bowiem mogłaby zakłócić jej integralną i narastającą fascynację zbrodnią. Lękowe (w imię zła!) odrzucenie miłości prowadzi ją do śmierci z rąk wyszydzonego kochanka-idealisty, księcia Poraja⁹¹.

Palimpsestowe postacie artystów uwikłane są wprawdzie – w relacjach horyzontalnych, wobec innych – w „sidla lęków”, ale też, w perspektywie wertykalnej, ujawniają się jako rewelatorzy trwogi. W paśmie romansowych intryg (*Homo sapiens*), neurastenicznych pogoni za umykającą kochanką (*Synowie ziemi*), narastających szalbierstw i zbrodni (*Mocny człowiek*), w natłoku lęków przed konkretnymi zagrożeniami, otwierają się prześwity trwogi.

Swoista gra z chucią, jaką prowadzi Eryk Falk, oprócz wyrzutów sumienia i lęków Don Juana ukazuje też fundamentalną groźbę istnienia, narzuca podstawowe pytania: „dlaczego, czemuż?”:

Szedł jak w gorączce. Strach i przerażenie pienilo się w jego duszy [...]. Zdawało mu się, że spada w jakąś czeluść bez końca – a teraz przestał myśleć, pozostało tylko piekielne uczucie strachu przed tą straszną głuszą i ciemnością. Wszystko takie beznadziejne i ciemne. [...] I na co? po co to wszystko? Czemu się męczy? po co te wszystkie wysiłki i te najśmieszniejsze zabiegi ze wszystkich, by swoją chuć zaspokoić!?⁹²

W takich momentach autentycznego bycia życie uwodziciela, usprawiedliwiane często – za naturalistami i Schopenhauerem – prawami natury, traci swoją rację, „wychodzi z formy”. Świat zostaje przenicowany, pozbawiony pozorów ładu, przeraża obcością i okrucieństwem.

Owo przerażające a nieuchwytnie (w porządku przyczynowo-skutkowym) rzucenie w byt objawia się Czerkaskiemu:

⁸⁷ Jak Ewy Pobratyńskiej w pożyciu z Pochroniem (*Dzieje grzechu*).

⁸⁸ Zob. opowiadanie J. Barbey d'Aureville'a pod tym tytułem z tomu *Diable sprawy* (Przeł. J. Guze. Warszawa 1997).

⁸⁹ Trudno pojąć, dlaczego Hanka związała się z Czerkaskim, skoro od początku dręczy ją poczucie winy.

⁹⁰ Zob. S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*. Przeł. A. Szwed. Kęty 2000, s. 123, 130: „Jednostka [formacji demonicznej] tkwi w złu i doświadcza lęku przed dobrem. [...] To, co demoniczne, wyraża się w lęku przed dobrem”.

⁹¹ Zob. S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*. T. 4. Warszawa, b.r., s. 67. Świat powieści Przybyszewskiego jest maskulinocentryczny. Postacie kobiece nie są tak autonomiczne jak ich mężczyźni partnerzy. Istnieją przede wszystkim w kontekście działań swych kochanków.

⁹² Przybyszewski, *Homo sapiens*, t. 2, s. 105.

Wszystko koło niego stało się strasznym i groźnym, i przeraźliwym.

I głos mu zamarł, jakby go coś ogłuszyło; czuł się ponad sobą, coś krzyczało za wyzwoleniem, a wyzwolić się nie mogło, coś, co czatowało na jego drodze gotowe do skoku, a poza sobą słyszał ciche powłóczyście kroki – tuż, tuż poza plecami – już go chwytą, już wpija się szponami w pierś, już wgryza się jadowitym żądłem w gardło... [PS I 24]

Ucieczka z Hanką jest dla Czerkaskiego „okazją” do wglądu w nieskończoność, co wywołuje efekt pascalskiej trwogi:

Groza i męka rozszalała się w jego sercu.

Oczy, te skrwawione oczy ptaka, wlepiły się aż na dno jego duszy.

A ten czarny, bezdenne przestwór!

Gdzie jego granice i jakie zeń wyjście?

Co czeka na jego dnie?

Szeroko rozwarłe oczy wlepił w przyszłość – ciemność – ale tylko ciemność bez końca...

Strach zjeżył mu włosy.

– Czyż nie ma wyjścia? [PS II 29]

W poematach prozą narrator mówił „psychozą strachu”, trwogą, odsłaniając napięcie między „ja” (duszą, mózgiem) a *mare tenebrarum* nieświadomego prowadził indywidualną grę z istnieniem i mógł – przez sieć lęków – przebić się ku momentalnej choćby syntezie, nowej tożsamości, nowej integracji, wyrażonej w paradoksalnych figurach androgynii, wolnej od klasyfikujących i oceniających miar społecznych. W „powieściach o artyście” Przybyszewski nazbyt uwikłał swych bohaterów w romansowe i kryminalne intrygi, poddał ich presji codziennych lęków, ale mimo to pozostawił im furtki otwarte na podgląd śladów autentycznej grozy.

Do „mówienia trwogą” pisarz powrócił w swej ostatniej powieści o artyście, w *Krzyku*. Dostrzeżono w niej wizję upadku sztuki w kulturze masowej⁹³, specyficzny wariant młodopolskiej wzniosłości⁹⁴, jak też skrajną realizację młodopolskiego antyurbanizmu⁹⁵, wreszcie znakomity przykład – w nurcie prozy ekspresjonistycznej – stosowania wypowiedzi halucynacyjnej⁹⁶.

Perspektywa przyjęta w tej pracy pozwala dostrzec w wizjach malarza Gasztowta świat zainfekowany lękiem. Lęk osaczenia i symptomy obsesji prześladowczej dostrzegamy w pierwszych słowach powieści: „Cichaczem, z tysiącem przezorności skradał się Gasztowt do niepozornej kamienicy...” (PK 39). Nastrój zagrożenia wzmacnia antyurbanistyczna imaginacja – miasto okazuje się nierozpoznanym do końca labiryntem, którego „głębie” odkrywa Gasztowt w „podziemnych norach i spelunkach”, a jego centrum okazuje się sekretny *tingel-tangel*, przestrzeń orgii. Tamże Gasztowt spotyka swego sobowtóra-przewodnika, Weryhę, który poprowadzi go do realizacji ideału twórczości.

Egzystencja i twórczość artysty zamykają się w opozycji, której Przybyszewski nigdy wcześniej tak mocno nie zaakcentował, opozycji między lękiem a trwogą. Lęk, strach, przerażenie potęguje *leitmotiv* narracji, animalistyczny symbol

⁹³ Zob. K. Kralowska-Gątkowska, *op. cit.*, s. 346.

⁹⁴ Zob. M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*. Kraków 1999.

⁹⁵ Zob. W. Gutowski, *Artysta – więzień antyurbanistycznych fantazmatów. O „Kryku” Stanisława Przybyszewskiego*. W zb.: „*W krainie pamiątek*”. *Prace ofiarowane Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1996.

⁹⁶ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992 (i wyd. nast.), s. 282.

miasta, stonóg, bestia, upostaciowanie uwikłania i materialnego skalania, które wywołuje wstręt, obrzydzenie. Podobnie jak pająk w wizjach Czerkaskiego (z *Synów ziemi*), tak wszechobecny stonóg bezustannie powraca w fantazmatach Gasztowta. Może pojawić się w każdej chwili i w każdym miejscu (tak jak schizofreniczne urojenie), przebija ściany pokoju („z jakiejś szpary wysuwał się ohydny łeb stonoga, [...] całe *atelier* zaczęło się chwiać, bo coraz gwałtowniej przepychało się przez ciasną szparę jakieś olbrzymie cielsko”, PK 56–57; „widział go, jak zniknął w innych szparach, znowu wypływał [...] i znowu się chował, [...] jest on wszechobecny i wszechwidzący, a gdziekolwiek by się skryć chciał, stonóg wszędzie go odnajdzie”, PK 139), wypełnia całą przestrzeń (zob. PK 125), powoduje katastrofę w świecie wewnętrznym, staje się opacnym anty-Bogiem, negatywnym centrum istnienia („W duszy Gasztowta weszło olbrzymie, czarne słońce i zrobiła się ciemnia wielka, w której [...] lśniły zabójcze oczy Stonoga – Nędzy – nędzy tak przemożnej, że wszystko w siebie wchłoneła”, PK 159)⁹⁷.

Stonóg uosabia wszelkie zło i ohydę *profanum* współczesnej cywilizacji, stymuluje lęk i daremne wysiłki wędrowki-ucieczki w labiryncie świata („ujrzał straszliwy symbol onej wielkiej potworności życia: zimną, obojętną, stunożną Nędzę!”, PK 139)⁹⁸. Wszakże fantazmaty lęku wyznaczają główny projekt twórczy Gasztowta – namalowanie k r z y k u u l i c y. To specyficzny krzyk – w ekspresji przedśmierтной trwogi (po raz pierwszy malarz słyszy go podczas samobójczego skoku prostytutki) – obnaża w sytuacji granicznej czystą, niczym nie zapośredniczoną groźbę istnienia. To krzyk „z głębokości”, z otchłani, z dna ludzkiej nędzy. Przedstawiając ową muzykę t r w o g i Gasztowt odsłonił tragiczną istotę egzystencji („barwy i kształty staną się mową i groźną opowieścią o bezgranicznej nędzy duszy ludzkiej”, PK 134), dotrze do praelementarnej energii natury, do naturalnej wściekłości żywiołów („posłyszysz ten straszny krzyk, [...] ogromną błyskawicę, która powietrze rozpruje, niebo w głębokie bruzdy rozorze i na nim wznieci pożar roz-wścieczonych barw, jakimi się trujące gazy palą, jakimi siarka i fosfor, i mangan z rozsypujących się kraterów wulkanicznych na czarnym spektrum nieba oślepiające pasy żłobią”, PK 142)⁹⁹. Wędrowki Gasztowta w labiryncie miasta, rozmowy z Weryhą, ucieczki przed stonogiem – to wszystko przygotowuje syntetyczny akt najwyższego, *quasi*-mistycznego poznania i synestezyjne dzieło, które w języku barw ma wypowiedzieć zawarty w krzyku najgłębszy, zapomniany w miejskim gwarze sens bycia.

Finał powieści przynosi wyjątkowe, nawet dla tej epoki, spiętrzenie paradoksów. Rewelatorskie przeżycie krzyku-trwogi łączy spełnienie egzystencji z poczuciem pełni kreacyjnej mocy artysty i dokonuje się w momencie jego śmierci. Trzeba podkreślić, iż śmierć jest finałem szczególnego fantazmatycznego scenariusza, swoistej gry (inicjacyjnej?), jaka toczy się między Gasztowtem a jego sobowtór-

⁹⁷ Zob. uwagi na temat wiersza T. Micińskiego *Morietur stella* m.in. w pierwszym fragmencie tego artykułu oraz we wspomnianym studium *Kosmos udřeceń – drogi przekroczenia – łaska wypowiedzi. Uwagi wstępne do interpretacji cyklu „In loco tormentorum”*.

⁹⁸ Przytoczone charakterystyki stonoga (jest ich w powieści znacznie więcej) wskazują, jak trudno oddzielić „lęk” od „trwogi”. Symbol stonoga należy, oczywiście, do repertuaru figur satanistycznych.

⁹⁹ Wiele napisano o filozofii i światopoglądzie Przybyszewskiego, natomiast brak studium o poetyce żywiołów materialnych w tej twórczości.

rem. Kulminacyjna scena ma miejsce w pracowni artysty, gdzie Weryho odnajduje zapomniany i lekceważony przez Gasztowta obraz, który przedstawia wizję ulicy, ukazującą zarazem wzorcową, charakterystyczną dla Młodej Polski, sytuację symboliczną – konflikt jednostki z tłumem.

Przed rozszalałym tłumem ucieka jakiś fanatyk, zbrodniarz, któremu podstawa nogę „pomocnik kata”. Artysta uchwycił ostatni moment „przed upadkiem”: za chwilę uciekinier runie i zostanie rozszarpany przez rozwścieczony tłum. Obraz nie jest tylko symbolicznym przedstawieniem kluczowego konfliktu. Dla bohatera, podobnie jak dla Doriana Graya, okazuje się zwierciadłem autentycznego poznania. Weryho z triumfalną ironią wskazuje, iż obie postacie: i uciekiniera, i pacholka, mają to samo oblicze, twarz Gasztowta. Ten zaś identyfikuje obu antagonistów ze swym sobowtórem, Weryhą. Upragniony krzyk, wyrażający grozę rozprężonego kosmosu („nagle rozdarło się powietrze jakimś huraganem krzyku, międzyplanetarnym orkanem krzyku, który gwiazdy z nieba zdzierał i światy z ich torów wytrącał”, PK 171)¹⁰⁰, pojawia się jako ostatnia rejestracja świadomości zropanzonego Gasztowta, gdy ten zabija swego sobowtóra, czyli ginie z własnej ręki.

Wcześniejsze lęki stymulowane przez urbanistyczną „infrastrukturę” znikają w oblicze specyficznej inicjacji. Metafizyczna *trwoga* wyrasta z rozpoznania własnej nieidentyczności, nietożsamości, z doświadczenia rozjątrzonego napięcia między „ja” a swoim Wrogiem („Cieniem”). Zarazem owo przeżycie *trwogi*, w intensywności sytuacji granicznej, jest doświadczeniem *pełni*, które można porównać tylko z kulminacyjnym momentem mistycznego zjednoczenia.

Bohaterowie innych powieści „artystowskich” Przybyszewskiego zmierzali do swego samozniszczenia pod presją często sprzecznych, zewsząd atakujących lęków. Ich kres był upadkiem pod ciśnieniem przerażenia, będącego efektem uwikłania w rozmaite konflikty międzyosobowe i psychiczne traumy. Inaczej Gasztowt – ginie w zenicie życia, w *apogeum* potencji twórczych („Teraz, teraz go namaluję [...], teraz tylko te pasma barw rozprowadzić...”, PK 171), w momencie przeżycia *pełni*, czyli uobecnienia *trwogi* (odkrywając Rimbaudowskie „Ja to ktoś Inny”) jako wyzwolicielskiej, pozbawionej filisterskich zabezpieczeń i norm, prawdy o sobie-w-świecie. Utożsamiając rewelatorskie i intymne przeżycie (nie zapisane w artefakcie!) z ideałem sztuki Przybyszewski ukazał ostateczne konsekwencje twórczości będącej pozaspołeczną mową egzystencji: jej prawda nie zależy od usytuowania artysty w dogodnej sytuacji komunikacyjnej (czyli od swobodnego porozumienia z odbiorcą), lecz od zdolności subiektywnego otwarcia na niezapośredniczoną *trwogę*, które twórcze spełnienie utożsamia z autodestrukcyjnym poznaniem.

Totalitarność lęku

Bohaterowie prozy Przybyszewskiego bezustannie wikłają się w lęki, ale też przez nie przechodzą. W poematach prozą lęk jest obszarem przekroczenia. Konwulsyjne lęki tworzą swoisty etap *katodos* w nieusystematyzowanym procesie inicjacji¹⁰¹, prowokują wyobraźnię do poszukiwania symboliki *androgyn*.

¹⁰⁰ Znamienny dla Przybyszewskiego przykład kosmizacji przeżyć wewnętrznych.

¹⁰¹ Zob. mój artykuł *Młodopolskie inicjacje*.

W powieściach „artystowskich” lęki wyznaczają drogę autodestrukcji, na której jednak pojawiają się prześwity trwogi jako prawdy bycia nie podległej fali strachu płynącej z konkretnych sytuacji życiowych. Trwoga odsłania perspektywę samotności wobec śmierci, w „pustym” kosmosie, ale zarazem jej doświadczenie jest jedynym możliwym dla artystów heroicznym przeżyciem bycia-w-prawdzie.

Bohaterowie powieści „satanistycznych” zdają się zamieszkiwać krainy lęków, czują się w nich zdomowieni. Czy można jednak zdomowić się w lęku? Czy lęk niejako naturalnie nie mobilizuje do ucieczki lub agresji?

Otóż pisarze Młodej Polski, niezbyt często, co prawda, ale bardzo wyraźnie, wskazywali na możliwość „zdomowienia” w lęku. Oczywiście, „zdomowienie” należy tu rozumieć opacznie, przede wszystkim jako perwersyjną afirmację osaczenia. Do istoty wskazanej sytuacji należy to właśnie, że mieszkańcy krainy lęków, mimo nagminnych utrapień – inaczej niż zbuntowani więźniowie – nie usiłują (lub/i nie mogą) z niej wyjść, uciec.

Dla bohatera wiersza *Strach* (tu: Żyda Wiecznego Tułacza) lęk posiada siłę magnetycznego przyciągania. Wędrowiec nie może wyrwać się z pętli lęku i w końcu – w stanie petryfikacji wskazującym na rezygnację? – oczekuje na kolejny jego atak:

kładnę się na kupie żużli,
sen okraża mnie, jak ryś –
nie wchodząc
do wnętrza zmartwiałej, nieruchomej ciszy¹⁰².

Przestrzeni lęków nie mogą (i nie chcą!) opuścić bohaterzy *Dzieci nędzy*¹⁰³. Tę dekadencją kronikę ostatniej fazy upadku rodziny Krywłów rozpoczyna pogrzeb ojca, seniora rodu, kończy zaś zemsta bękarta, Adama Drzazgi, który niszczy rodową siedzibę, Dzierżany, gniazdo występku i zbrodni. W tych ramach fabularnych rozgrywa się istne *pandemonium* lęków. Rodzinny krąg osobowości psychopatycznych¹⁰⁴, toksycznych tworzy środowisko sprzyjające lękowym infekcjom. Krywłowie wzajemnie przekazują między sobą lęk przed szaleństwem, przed dezintegracją, przed samotnością, a zarazem kuszą lękiem – znamienne jest wtajemniczenie zainicjowane przez Gustawa, który wprowadza Jana w sieć obłądnych rojeń na temat jego uczestnictwa w męce Chrystusa i Tajemnicy Odkupienia¹⁰⁵.

Oczywiście, lęk nie tworzy pozytywnych więzi emocjonalnych, stąd każdy z Krywłów pozostaje „samotną wyspą”, zaludnioną jedynie fantazmatami potęgującymi lękowe obsesje. Atmosfera panfobii jest tu szczególnie zagęszczona i powieść zawiera mnóstwo materiału do studium z pogranicza literaturoznawstwa

¹⁰² T. Miciński, *Strach*. W: *Wybór poezji*, s. 176.

¹⁰³ Można się zastanawiać, czy poprawne jest zaliczenie tego utworu do powieści satanistycznych. Wydaje się jednak, że choć nie ma tu bezpośrednich odwołań do światopoglądu satanistycznego (jak w *Dzieciach szatana* i w *Il regno doloroso*), to sama charakterystyka „dzieci nędzy” (tak określa ich Gustaw Krywło: „my wszyscy dzieci nędzy: żli, zbrodniarze, obłąkańcy, łotrzy, pijacy”, PDN I 10) pozwala identyfikować ich z „dziećmi szatana” (wedle słów Gordona: „wszyscy jesteście dziećmi Szatana. Wszyscy ci, którzy gnani rozpaczą i zwątpieniem czują trwogę, wszyscy ci, których sumienie jest obciążone... [...] życie jest królestwem Szatana: piekłem...”, PDS 16).

¹⁰⁴ Gustaw jest maniakałnym ezoterykiem, Janem kieruje obłąd erotyczno-religijny, Sala uprawia najstarszy zawód świata, Zdzisław niszczy siebie w delirycznym alkoholizmie, Zbigniew – w nihilistycznym anarchizmie.

¹⁰⁵ Wypełniają one duże partie tomu 1 powieści.

i psychiatrii¹⁰⁶. W niniejszym szkicu nie mogę przeprowadzić szczegółowych analiz tych panfobii, pragnę wskazać jedynie dwie kwestie.

Jedną łączy lękowy świat powieści z innymi obrazami fobii, nie tylko młodopolskimi – to poczucie niemocy, wewnętrznego paraliżu powiązane z dezintegracją „ja”. Np.:

Ale setki dusz, setki mózgów klóciło się w nim coraz dziksza zaciekłością, paraliżowały jego wolę, czyniły go bezsilnym i niemocnym.

Sam siebie zabijał, bo nie był w stanie opanować tysiąca wrzaskliwych, kłótliwych, całkiem sprzecznych sobie, zajadle walczących z sobą myśli. [PDN I 141]

Inna cecha fobii jest osobliwością epoki i szczególnym atrybutem wyobraźni Przybyszewskiego – Krywłowie wpisują swe obsesje¹⁰⁷ w archetekt biblijny. Niesamowite fobie Jana łączą się z fantazmatyczną Pasją, w której jest on jednocześnie Chrystusem i łotrem naigrawającym się z Niego, Judaszem i centurionem rzymskim, Tytusem, który chce Chrystusa ocalić. Ta polifonia sobowtórów nie prowadzi jednak do syntezy, kulminacji inwencji artystycznej, „godziny cudu” (jak np. w *Krzyku*), lecz świadczy o prerafinowaniu schyłkowca¹⁰⁸, które prowadzi do apoteozy nicości. Wejście w nicość nie jest efektem nirwanicznego wyciszenia, schopenhauerowskiej ascezy wyzwalającej od woli życia, przeciwnie, przybliża je eksplozja osobowości, ekspresywny upadek:

Jan usłyszał w głowie straszliwy huk, jakby się wszystkie światy obrywały, a sam zwałił się w czarny lej jakiejś przepaści, czy też krateru, który zdał się nie mieć dna¹⁰⁹. [PDN I 299]

Znamienne, że uwewnętrznienie ewangelicznej Pasji, a więc swoiste „naśladowanie” Chrystusa, nie prowadzi do wewnętrznej odnowy, w ogóle nie implikuje problemów religijności immanentnej¹¹⁰, jątrzy i dezintegruje wyobraźnię, wprowadza w labirynty demonicznej antymistyki, kusi nicością.

W drugiej części powieści podobnie negatywnej reinterpretacji została poddana symbolika apokaliptyczno-eschatologiczna. Apokaliptyczne wizje zagłady – zupełnie pozbawione zbawczego kontrpunktu: wizji Nowej Jeruzalem – wyrażają m.in. bezgraniczne przerażenie Adama Drzazgi, który nie może wypłatać się z sieł rodzinnych uzależnień. Bohaterów prześladują „chore wizje ognia Sądu Ostatecznego” (PDN II 181) – antycypują katastroficzny finał powieści, a zarazem ilustrują trwały stan wewnętrznego przerażenia i porażenia, który kulminuje w obłędzie i samobójstwie.

W *Synach ziemi* i w *Mocnym człowieku* samozniszczenie było rezultatem sprzecznych intencji i działań bohaterów, które najczęściej wyrastają na podłożu

¹⁰⁶ Trzeba wyraźnie powiedzieć, że w *Dzieciach nędzy* można znaleźć mnóstwo interesujących pomysłów, tak w charakterystyce postaci bohaterów, jak i w scenach wizyjnych. Całość jednak należy uznać za niedopracowaną, niektóre wątki zostały strywalizowane lub poprowadzone bardzo niekonsekwentnie.

¹⁰⁷ Gdyby je interpretować w duchu psychoanalizy Freuda, odsłoniłyby podłoże prywatnej seksualności, np. fantazmatyczne uczestnictwo Jana w męce Chrystusa motywowane jest jego namiętnością do swej bratowej, Jadwigi.

¹⁰⁸ Zob. PDN I 208: „Jakby dźwigał na swym karku tysiące głów, z których każda innymi myślami myślała, innym życiem żyła”.

¹⁰⁹ Upadek otwiera przed Janem wizję „królestwa Nic”, w którym czuje się wyzwolony tak „spod wszechpotęgi Boga”, Szatana, jak i od woli życia.

¹¹⁰ Zob. ujęcie tej problematyki w mojej książce *Z próżni nieba ku religii życia*.

lękowym, niszczyły ich pozytywne projekty życiowe. Natomiast w *Dzieciach nędzy* dążenie do unicestwienia jest główną motywacją osobliwych „samorealizacji” postaci. To wewnętrzne przyzwolenie na śmierć i nicość potwierdza sataniczną naturę „dzieci nędzy”, zważywszy, że najbardziej negatywny, „asuryczny” wariant młodopolskiej postaci szatana odsłania właśnie nicość jako najgłębszą istotę bytu¹¹¹. Można zatem powiedzieć, że w *Dzieciach nędzy* lęk jest dominującym motywem regresywnej egzystencji, drogowskazem ku nicości, stanem, który aktywizuje skłonności niszczycielskie. Powoduje też pesymistyczne przenicowanie głównych wątków biblijnych, nasyca zbawczą narrację chrześcijaństwa znaczeniami nihilistycznymi, przekształca Boskie Objawienie w rewelację demoniczną, przy czym „demoniczność” nie implikuje tu żadnej satanistycznej transcendencji, postawy demonicznej rodzą wyłącznie psychiczne dewiacje przesyczone (żeby nie powiedzieć: „zintegrowane”) lękiem.

Powtórzmy raz jeszcze: w satanistycznych powieściach Przybyszewskiego świat zostaje stotalizowany przez lęk. Rozmaicie jednak należy rozumieć słowa: „totalitarny”, „stotalizowany”. Oznaczać one mogą – jak w *Dzieciach nędzy* – całkowite opanowanie zdeintegrowanych osobowości przez panfobie. Wiąże się z tym regres psychiczny, egzystencjalny, moralny, którego nikt nie jest w stanie przezwyciężyć. Zastosować można w tym wypadku równanie: istnieć = lękać się¹¹².

Wszakże totalitarność lęku może też polegać na celowej strategii infekowania lękiem, sterowania nim w taki sposób, że staje się on dla opanowanych przez niego ludzi jedynym możliwym stanem istnienia, natomiast są już tylko marionetkami w rękach „reżyserów lęku”. W innych „satanistycznych” powieściach Przybyszewskiego świat ulega stotalizowaniu przez lęk, który ujawnia się na dwóch poziomach. Na poziomie wyższym działają „demoniczni herosi”, reżyserzy panfobii, twórcy scenariuszy indywidualnych i zbiorowych psychoz (anarchista Gordon z *Dzieci szatana*, kanonik Ducrot z *Il regno doloroso*). Czy ulegają oni lękom?¹¹³ Wydaje się, że pozostają wolni od fobii, którymi niszczą innych. Niepokój budzi jedynie możliwość zakłócenia ich niszczycielskich planów. „Demoniczni herosi” z mistrzostwem przewrotnych szantażystów i socjotechników sterują lękami innych („Wszystkim tym ludziom zamknąłem usta jakąś zbrodnią, o której ja wiem” – mówi Gordon, PDS 106) lub swych przeciwników tak skutecznie infekują lękami, że ci stają się biernymi wykonawcami ich poleceń (Ducrot).

Ci „inni” to „niewolnicy lęków”, zdominowani przez lęk przed śmiercią (jak gruzlik Wroński z *Dzieci szatana*) lub przez lęk przed ujawnieniem zbrodni (np. zabójstwa własnego dziecka, jak Ostap z tej samej powieści). „Reżyserzy lęków” wykorzystują resentyment swych ofiar, umiejętnie kanalizują ich agresję przeciw winowajcom odpowiedzialnym za życiowe niepowodzenia¹¹⁴. „Niewolnicy lęków” są słabi i wyjątkowo niekonsekwentni – Wroński naśladuje nietzscheańską fobofobię, pragnie wyzwolić się od lęku („Ale ten jest bogiem, kto umie gardzić tym, przed czym się lęka. Gardzić tak, że ten lęk przestaje istnieć dla niego”, PDS 61),

¹¹¹ Zob. *ibidem*, rozdz. 6: *Młodopolskie oblicza szatana*.

¹¹² Równanie to doskonale współlistnieje z innym: istnieć = cierpieć.

¹¹³ Wprawdzie Gordon uznaje rozpacz i trwogę za nieodłączne atrybuty „dzieci szatana” (PDS 16), ale on sam kieruje się głównie nienawiścią do życia, pragnieniem zniszczenia go.

¹¹⁴ Wroński deklaruje: „Zemścić się! Wszyscy powinniśmy uczyć się zemsty. Zemsta powinna stać się naszym najpotężniejszym instynktem” (PDS 62).

ale w momencie śmierci znika jego filozofia pogardy, poddaje się panicznemu przerażeniu: „zaczął krzyczeć wśród śmiertelnej trwogi. Jak zwierzę” (PDS 140).

Gordon, przywódca nowoczesnych anarchistów, umiejętnie wygrywa urazy swych towarzyszy, pomaga im przełożyć lęki na agresję. Natomiast w wersji okultystycznej (*Il regno doloroso*) wcielenie szatana, kanonik Ducrot, przy pomocy sukuba, pięknej czarownicy de la Ralde, infekuje lękami i obezwładnia psychicznie inkwizytora de Lancre’a¹¹⁵ oraz jego siostrzeńca, Gastona St. Croix. De Lancre, poddany presji panfobii sabatu, przerywa proces czarownic, a St. Croix, zmuszony do podpisania cyrografu, staje się biernym wykonawcą planów szatana – Ducrota (tenże triumfalnie oznajmia: „St. Croix będzie siewcą, ja bacznyim włodarzem”¹¹⁶). I Gordon, i Ducrot wykorzystują mechanizmy lękowe, by zawładnąć innymi w celu zniszczenia społecznego, religijnego, najszerzej: kulturowego porządku i ustanowić alternatywne, opaczne królestwo Szatana.

W zakończeniach obu powieści dostrzegamy analogiczne znaczenia. Terroryzm „dzieci szatana” wywołuje w mieście panikę, poczucie totalnej katastrofy, która przypomina młodopolskie ujęcia motywu *dies irae*:

fanatyczna ekstaza śmierci i zniszczenia doprowadzała tłum do obłędu. [...] Panika zniszczyła wszystkie rozumowanie. Nie było już nadziei. Bóg przeklął i opuścił miasto. Na nic wszelki ratunek! [PDS 145]

Pożar miasta i narastającą panikę Gordon obserwuje z wyższością nadczołowieka, reżysera, który stworzył ten spektakl, ale też z pogardą, obrzydzeniem dla słabości ludzkiego stada („Jakież marne, jakież brudne było to wszystko! [...] A ludzie, niby głupie zwierzęta w delirium trwogi!” PDS 156). „Ta nędzna odrobina ognia” (PDS 156), o której tak ironicznie wyraża się Gordon, wszakże potwierdza słuszność jego koncepcji rewolucji nihilistycznej, pożar miasta jest punktem inicjującym dalszą realizację „wielkiego czynu”, czyli... zniszczenia wszelkich form życia.

W *Il regno doloroso* pojawia się sytuacja symetryczna – na początku powieści panika ogarnia zszatanizowane miasteczko Labourd na wieść o przyjeździe inkwizytorów, natomiast w finale zwycięski kanonik przygotowuje program nowej ofensywy zła. Zamknawszy inkwizytorów w sieci lęków¹¹⁷ Ducrot proklamuje nadejście królestwa „trzeciego testamentu”, imperium szatana-antychrysta¹¹⁸.

Przybyszewski najwyraźniej z pisarzy Młodej Polski ukazał wieloznaczność i wielofunkcyjność lęku. Bezwzględne sterowanie lękami innych lub ich narzucanie zakorzenia „przerażonych” w złu i utrwala relację: „pan–niewolnik” (powieści satanistyczne). Artysta w lękach właśnie – powiązanych z innymi przeżyciami: erotycznymi, mortalistycznymi, *quasi*-religijnymi – może uchwycić momenty

¹¹⁵ Powieść *Il regno doloroso* osnuta jest na faktach autentycznych (które są, oczywiście, tylko punktem wyjścia do tworzenia przez pisarza własnej wizji kultury). Przedstawione wydarzenia rozegrały się w 1609 r. w Pays de Labourd, a śledztwem kierował Pierre de Lancre (1553–1631), pogromca czarownic (osobiście posłał na stos ok. 600 kobiet), który stwierdził, że cała 30-tysięczna ludność tego okręgu, włączając w to wszystkich księży, została skażona czarownictwem.

¹¹⁶ S. Przybyszewski, *Il regno doloroso*. Kraków 2003, s. 178.

¹¹⁷ Zob. świetny obraz infekcji lękiem w ostatnim fragmencie powieści (s. 178): „De Lancre, wciąż gorączkujący, wyzółkły, pełen jakiegoś piekielnego przerażenia i lęku – wyglądał, jakby tajemny jad jakiś z wolna po całym jego ciele się rozlał”.

¹¹⁸ Więcej na ten temat w mojej książce *Z próżni nieba ku religii życia*.

trwogi, czyli istotnej, nie zaciemnionej schematami i łatwymi konsolacjami, prawdy o sobie-w-świecie (powieści „artystowskie”). Bogactwo stanów lękowych bywa też, jak w poematach prozą, świadectwem wyobraźni wyzwolonej, traumatycznej, nadwrażliwej, pobudzonej nieodpartymi pragnieniami instynktów (chuć), otwartej na wszelkie bodźce, która, odkrywając niekonwencjonalne obszary grozy, niesamowitości, tym bardziej – na zasadzie kontrastu – mówi poetyckimi ekwiwalentami o d w a g i, przywołując symbolikę jedności, syntezy, ontycznej pełni.

THE TRUTH OF FEAR AND TRAPS OF ANXIETY. YOUNG POLAND'S WORLD PERCEPTION

The author characterizes the functions of fear (anxiety) in Young Poland's vividness and perception of the world. Omnipresent and various forms of anxiety strengthened the characteristic of the epoch pessimism, and also proved to be, as in the case of Tadeusz Miciński's poetry, an existential challenge. The richest repertoire of anxiety neuroses is observed in Stanisław Przybyszewski's writings, in which one can distinguish between three types of an alarmed man. The first is a searcher of liberation from the hell of fears (in prose poems), the second – an ambivalent slave to anxiety and a discoverer (due to his experience of fear) of the real being (in the novels on an artist), and the third, a perverse creator of a total terror which stimulates the protagonist's imagination and also destroys him (in Satanist novels).