

Jan Zając

Wampir i namiętny cyborg - z psychoanalizy dwóch przypadków zauroczenia przez «femme fatale»

Postscriptum Polonistyczne nr 1(13), 135-145

2014

Artykuł został 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.

JAN ZAJĄC
Uniwersytet Śląski
Katowice

Wampir i namiętny cyborg – z psychoanalizy dwóch przypadków zauroczenia przez *femme fatale*

Pochylając się nad kategorią „niesamowitego”, Sigmund Freud podkreślał:

owo budzące lęk jest powracającym wypartym. Ten rodzaj tego, co budzi lęk, byłby właściwie tym, co niesamowite, i musi być przy tym obojętne, czy już pierwotnie budziło to lęk, czy też było to unoszone przez jakiś inny afekt. (...) jeśli tajemna natura niesamowitego naprawdę polega na tym, to rozumiemy, że uzus językowy pozwolił, by „samowite” przeszło w swe przeciwieństwo – „niesamowite”, albowiem owo niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia (Freud 1997, 252–253).

Wypowiedź ta jest dla mnie punktem wyjścia do rozważań na temat dwóch polskich powieści „niesamowitych” – *Wampira* Władysława Reymonta i *Apokryfu Aglai* Jerzego Sosnowskiego. Oba utwory, choć napisane w różnych konwencjach, przedstawiają podobną historię – ich bohaterowie to mężczyźni, artyści doprowadzeni do upadku przez demoniczne kobiety. *Femme fatale* są tu przedstawione jako istoty fantastyczne – wampirzyca i robot, zaprojektowany po to, by uwodzić mężczyzn i odciągać ich od życia publicznego. Proponuję przyrzeć się bliżej obu wizerunkom, skupiając się na tym, jak objawiają się one głównym bohaterom utworów – Zenonowi i Adamowi¹.

¹ Odnotowując podobieństwo pomiędzy *Wampirem* a *Apokryfem Aglai* i chcąc dokonać generalizacji, która, z pomocą odpowiednich konstruktów teoretycznych, pozwoli na stworze-

Zenon, bohater *Wampira* Reymonta, jest mieszkającym w Londynie polskim pisarzem. Na emigracji stracił jednak zdolność kontynuowania pracy twórczej. Próbuje ułożyć sobie życie z narzeczoną, Betsy, jednak, mimo znacznego zaangażowania, boi się tego związku. Już podczas pierwszej przedstawionej w powieści rozmowy narzeczonych Zenon widzi przerażające go, wylaniające się z londyńskiej mgły widmo Betsy jako starej kobiety:

Oto Betsy szła naprzeciw niego... Betsy stara, przygarbiona, wynędzniała i wypelzła z urody, istny lachman ludzki, szła chwiejnie, wspierając się na kij i patrząc w niego zapadłymi, żalośliwymi oczami niezgłębionego bólu (Reymont 2012, 29–30).

Nie Betsy jednak jest tytułowym wampirem, zagrożeniem dla zdrowia i życia Zenona. Przemoczny wpływ na bohatera powieści wywiera bowiem inna kobieta – Daisy – piękna, tajemnicza, zafascynowana okultyzmem. Wprowadza ona Zenona w rytuały satanistycznego kultu, uwodzi i doprowadza do upadku: „A choćby nawet Szaleństwo i Śmierć!” (Reymont 2012, 290) – pomyśli bohater w zakończeniu utworu, powierzając się całkowicie demonicznej kochance i odpływając z nią na statku „Kaliban” w nieznanym kierunku. Uciekając z Daisy, Zenon porzuca nie tylko swoją narzeczoną: do Londynu przybywa bowiem wcześniej Ada, jego młodzieńcza miłość, wraz z córką – Wandzią, która okazuje się dzieckiem bohatera powieści.

Pozostający w niezwykle trudnym dla niego emocjonalnie czworokącie, Zenon rozpada się psychicznie. Odpowiedzialność za to przypisuje Daisy –

nie wiarygodnej interpretacji, dostrzegam dwie podstawowe możliwości. Obie zresztą zaznaczają się w opiniach krytyków, publikowanych po ukazaniu się powieści Sosnowskiego (znacznie przecież, bo o niespełna sto lat, późniejszej od dzieła Reymonta). Wątkiem często pojawiającym się w recenzjach były więc z jednej strony modernistyczne cechy *Apokryfju Agłai* (zdaniem jednych wynikające z postmodernistycznego charakteru dzieła, zdaniem innych – z przebiegu kariery naukowej pisarza-badacza Młodej Polski), z drugiej strony – jego pozytywny (lub negatywny) potencjał dla badań feministycznych i genderowych. W moich rozważaniach zawieszam pierwszy z wątków, rezygnując z generalizacji historycznoliterackiej z uwagi na fakt, że byłaby ona – moim zdaniem – interesująca tylko z perspektywy szerszych badań nad wpływami Młodej Polski na współczesną literaturę postmodernistyczną (zwłaszcza wobec trudności ze zdefiniowaniem tejże). Wybór drugiej z możliwości uzasadniam ponadto faktem, że feministyczne, a więc zbieżne z nią, odczytanie *Wampira* Reymonta sugerowały w swoich, poświęconych motywowi wampira w literaturze, pracach Maria Janion i Anna Gemra. Por. Janion 2008, 218–220, Gemra 2008, 242–243. O wątkach modernistycznych w *Apokryfju Agłai* pisali m.in.: Zygmunta 2001, 21; Madliński 2002, 90–92. O wątkach (anty)feministycznych w *Apokryfju Agłai* por. np.: Nowacki 2001; Czaplński 2001; Dunin 2001.

nie wprost, ale godząc się na śmierć i szaleństwo, które, jego zdaniem, może ona na niego sprowadzić. Zarazem tajemnicza kochanka pociąga go najsilniej z wszystkich trzech kobiet, z którymi pozostaje w relacjach. Kiedy Daisy nazywana jest w powieści wampirem, nie utożsamia się jej z pijącym krew potworem czy ożywionymi złą mocą zwłokami. Z jednej strony, jest to metaforyzacja, mająca opisać destrukcyjny wpływ, jaki kobieta wywiera na Zenona – znamienne jest, że po raz pierwszy słowo „wampir” wypowiada w jej kontekście Betsy (Reymont 2012, 39). Z drugiej strony, termin ten ma oddawać jej zaangażowanie w praktyki okultystyczne. Znajomy Zenona, próbujący ostrzec go przed Daisy, podejrzewa nawet, że jest ona demonem lub przynajmniej, że utrzymuje kontakty z demonami (Reymont 2012, 98). Podejrzenia te skutkują wizjami bohatera powieści, któremu jawi się scena stosunku seksualnego Daisy i Bafometa (Reymont 2012, 151).

Uważam, że nazwanie Daisy wampirem znajduje jeszcze jedno uzasadnienie, jeśli zwróci się szczególną uwagę na obraz rozpadu psychiki głównego bohatera, nakreślony w powieści. Zaobserwować można tu, jeszcze w początkowych fazach rozwoju akcji utworu, wyraźną fiksację oralną bohatera, dęczonego przez „niepewność, co jak wąż zimnymi skrętami owija serce, dusi z wolna i krew wszystką i myśl każdą wypija” (Reymont 2012, 90). Równie silne są u Zenona fantazje sadomasochistyczne:

Opanował się jeszcze w porę, ale czuł, że go ogarnia gorączka i krwawy szal biczowania i ran, że dzika i lubieżna żądza krwi rozpręża się w nim do skoku jak głodna pantera, że chwila jeszcze, a nie powstrzyma się od rzucenia (Reymont 2012, 106).

Powołując się na ustalenia psychoanalizy, tendencje powyższe uznać należy za wyraźnie regresywne. Melanie Klein, badając wczesnodziecięce funkcjonowanie psychiczne w ramach pozycji paranoidalno-schizoidalnej, podkreśla jej silną oralność i sadystyczność (Klein 2007a, 65–66). Opisując wprowadzony przez siebie konstrukt teoretyczny, Klein zaznacza, jak istotną rolę odgrywa w nim rozszczepienie, mechanizm psychologiczny radykalnie oddzielający dobre i złe obiekty, nieuznający możliwości współistnienia negatywnych i pozytywnych cech w jednym obiekcie, jego ambiwalencji (Moore, Fine 1996, 338), ale też rozbijający ego, co prowadzi do „uczucia pokawalkowania” i „stanu dezintegracji” (Klein 2007b, 10). Stan ten jest również momentem, w którym rozłączeniu ulegają dwa, podstawowe dla klasycznej psychoanalizy, popędy – życia i śmierci (Segal 2005, 38), co umożliwia temu

drugiemu aktywne i bezpośrednie działanie. Freud, konceptualizując popęd śmierci, wywodzi go z popędu powtarzania, podkreślając, że jego ostatecznym celem jest doprowadzenie organizmu do powtórzenia stanu najbardziej dlań pierwotnego – czyli dążenie do powrotu do materii nieożywionej (Freud 2005, 53). Regresja taka przebiegać może przez pozostałe fazy rozwoju, włącznie z fazą oralną i wczesnodziecięcym poczuciem oceanicznym, co Freud nazywa „zasadą nirwany” (Segal 2005, 39).

W *Wampirze* Reymonta opisy i metaforyzacje „oceaniczności”, rozplywania się psychiki bohatera, zajmują nawet więcej miejsca niż przedstawienia jego fiksacji oralnych. Szczególną rolę pełni tu zwłaszcza motyw mgły, osnuwającej zarówno myśli Zenona, jak i londyńskie ulice, po których się przemieszcza. Niby niewinnie relacjonuje on swoje odczucia:

Przecież od listopada nie było ani na mgnienie słońca w Londynie, nic, tylko mgły, deszcze, błoto i fogi, a ja nie mam skóry z waterproofów, więc już chwilami czuję, iż się przemieniam w galarete, w mglistość, w strugi wody (Reymont 2012, 26).

Gdy Zenon ulega coraz bardziej domniemanemu wpływowi Daisy, jego oceaniczne przeżycia stają się coraz silniejsze:

W tej chwili nie wiedział o niczym i nie pamiętał, dusza mu omdlała i padła w mrok, była jak lódź kolyszająca się na fali pod jego stopami, martwa i pusta... Słyszał tylko ciche i trwożne szmery wód, jakby senne szepty własnego serca, czuł w sobie rozpościeranie się nocy nieprzeniknionej, nocy kojącej i pełnej cichego płaczu drzew zziębniętych, bolesnych szamotań wody i dziwnej, nieopowiedzianej tęsknoty (Reymont 2012, 110).

W końcu bohater powieści Reymonta odczuwa w pełni siłę popędu śmierci, rozumianego jako ruch ku materii nieożywionej:

I tak mu w bezpamięci i w beczuciu przeplływały chwile niewiadome, jak musi upływać czas bazaltom na dnach oceanów lub duszom błakającym się w nieskończonościach, albo gwiazdom pomarłym i spadającym wiecznie, wiecznie... (Reymont 2012, 146).

Na psychoanalityczne uzasadnienie nazwania Daisy wampirem składa się więc nie tylko rys oralno-sadystyczny, wiążący się z wampiryzmem w oczywisty sposób, ale także wzmożona działalność popędu śmierci, który nie

prowadzi tu, co istotne, do śmierci ofiary, ale do stanu przed-życia czy nie-życia – powrót do materii nieożywionej jest równoznaczny z niemożnością śmierci („wiecznie, wiecznie...”), co oddać można terminem „nieumarły” (angielskie *un-dead*), używanym do opisu monstrów, które, choć nieżywe, nie opuściły ludzkiego świata, a więc, między innymi, wampirów.

Analizując szczególną relację Zenona i Daisy, można jednak pójść dalej. Opisując pozycję paranoidalno-schizoidalną, którą, jak sądzę, przyjmuje bohater powieści Reymonta, Klein wprowadza pojęcie identyfikacji projekcyjnej. Jest to pierwotny mechanizm obronny, w którym nieakceptowane części psychiki zostają od niej odszczepione, a następnie przylegają do zewnętrznego obiektu. Jak podkreślałem wcześniej, psychiczne problemy Zenona rozpoczynają się jeszcze zanim nawiązuje on bliższą relację z Daisy. W związek ten wchodzi on obarczony utajonym lękiem (wywołanym tym, że nie radzi on sobie w związku z Betsy, tak jak nie poradził sobie w związku z Adą) i niemocą twórczą. Uważam, że wampiryczny wizerunek Daisy jest wynikiem identyfikacji projekcyjnej, której dokonuje Zenon, przypisując swojej kochance wyparte i przekształcone treści, pochodzące z jego własnej psychiki – treści związane z tym, że nie radzi on sobie w relacjach z pozostałymi dwiema ważnymi dla niego kobietami.

Zanim postawię bardziej szczegółową hipotezę dotyczącą charakteru tych wypartych treści, chciałbym jeszcze pochylić się nad problemem niemocy twórczej Zenona. Zdaniem Hanny Segal, kontynuatorki myśli Melanie Klein, kolejnym elementem charakterystycznym dla pozycji paranoidalno-schizoidalnej jest zrównanie symboliczne, które odnosi badaczka do zatarcia granicy pomiędzy symbolem a jego desygnatem (Moore, Fine 1996, 345). Burness Moore i Bernard Fine, autorzy *Słownika psychoanalizy*, notują, że jest to:

Proces, w którym psychika wybiera to, co mogłoby być właściwym symbolem jakiegoś obiektu, lecz używa tego symbolu w sposób konkretny i dosłowny, jak gdyby był on tożsamy z obiektem. Na przykład schizofreniczny skrzypek nie może już grać dla publiczności, ponieważ w jego odczuciu skrzypce tożsame są z jego genitaliami; gra na nich byłaby publiczną masturbacją (Moore, Fine 1996, 345).

By uzyskać zdolność symbolizacji, podmiot musi przekroczyć pozycję paranoidalno-schizoidalną i wejść w pozycję depresyjną, doświadczyć straty i ambiwalencji obiektu i rozpocząć proces reparacji, umożliwiający mu zastępowanie utraconych obiektów ich symbolami. „Dlatego przepracowanie

pozycji depresyjnej sprzyja twórczości i sublimacji” (Moore, Fine 1996, 345), uprawianie sztuki z pozycji paranoidalno-schizoidalnej nie jest możliwe. Pozycja ta natomiast nie wyklucza fantazjowania, ale ponieważ zdolność symbolizowania nie jest dostępna, powstające w niej fantazmaty są postrzegane jako prawdziwe obiekty. Kiedy Betsy nazywa Daisy „wampirem”, posługuje się symbolem, jej narzeczony traci jednak zdolność rozpoznania tego; w identyfikacji projekcyjnej, dokonanej przez Zenona, Daisy jest wampirem „naprawdę”, jako monstrum jest zadomowiona w jego fizycznej, materialnej rzeczywistości.

Kwestia zrównania symbolicznego jest miejscem, w którym *Wampir* Reymonta styka się z *Apokryfem Aglai* w największym stopniu. Adam (lub Krzysztof), bohater tej szkatułkowo skonstruowanej powieści, występujący na obu jej poziomach pod różnymi imionami, jest muzykiem, który przestaje grać po porażce odniesionej w konkursie chopinowskim. Młody pianista zaprzepścił swoją szansę na karierę muzyczną, wiążąc się z Lilką (noszącą na wyższym poziomie powieści imię Zofia) i przedkładając spędzanie z nią czasu nad ćwiczenia. Ucieka od nadopiekuńczej i zaborczej matki, wyprowadza się z domu rodzinnego i postanawia zamieszkać z dziewczyną, którą jest zafascynowany. Wkrótce pojawiają się w nim lęki prześladowcze, zaczyna zauważać tajemniczych mężczyzn, śledzących jego i jego ukochaną. Równocześnie przeżywa trudności związane z odnalezieniem się w związku ze znacznie bogatszą od niego dziewczyną – nie tylko nie gra, ale też nie pracuje, bo Lilka przekonuje go, że nie ma takiej potrzeby. Symptomatyczny jest opis zmagania bohatera z tym problemem:

Musiał się czymś zająć. Już nie chodziło o zarobki, ale o odzyskanie choćby śladu suwerenności. Ze zdziwieniem pomyślał, że pod kontrolą matki był jednak jakimś ja, spętanym, niesamodzielnym, ale istniejącym; a teraz jakby go w ogóle nie było. (...) Postanowił zacząć od jakichś robot domowych (Sosnowski 2001, 191).

Po pewnym czasie dowiaduje się od podającego się za agenta CIA nieznanego, że jego ukochana jest robotem, maszyną wyspecjalizowaną w uwodzeniu mężczyzn i wyłączaniu ich z życia publicznego. Równocześnie – czy może raczej alternatywnie – posądza dziewczynę o to, że dorobiła się majątku, pracując jako prostytutka. Kiedy po pewnym czasie Lilka go opuszcza, popada w chorobę alkoholową. Na wyższym planie powieści Krzysztof, odpowiednik Adama, powie: „Przecież jej tak naprawdę nie było. Kochałem

kawałek siebie, wyrzucony na zewnątrz, utożsamiony z czymś martwym. Nawet nie z człowiekiem...” (Sosnowski 2001, 359).

Uważam, że sytuację Adama-Krzysztofa odczytać można niemal tak samo, jak sytuację Zenona. Obaj są artystami, cierpiącymi na niemoc twórczą, obaj mają skomplikowane relacje z ważnymi dla nich kobietami i obaj winą za swoje cierpienia obarczają fantastyczne *femme fatale*, których wizerunki wykreowali, jak sądzę, na drodze identyfikacji projekcyjnej. *Apokryf Agłai* jest jednak od *Wampira* bardziej skomplikowany narracyjnie. Losy Adama uwiedzionego przez Lilkę – „namiętnego cyborga” – są powieścią w powieści. Historia ta zostaje spisana przez Andrzeja Walczaka, człowieka, który znalazł Krzysztofa – pierwowzór Adama. Zofia, która uwiodła Krzysztofa, nie jest, jak Lilka, samodzielnie działającym automatem, ale raczej kukłą, sterowaną zdalnie przez rzeczywistą kobietę, agentkę KGB. Zabieg ten ma ugruntowywać w świecie przedstawionym fantastyczne wydarzenia, tak by nie można ich było odczytać jako fantazji bohaterów. Spełnia jednak zarazem rolę przeciwną, sprowadzając się do uzależnienia oceny wydarzeń przedstawionych na wszystkich planach powieści od wiarygodności fikcyjnego pisarza – Walczaka, którego spotkanie z Krzysztofem i Ireną, operatorką Agłai (tak nazywa się maszyna, która przyjęła tożsamość Zofii) są równie niesamowite jak spotkanie Adama z Lilką.

Poruszam tę kwestię zainspirowany fantazmatyczną lekturą *Kochanki Szamoty* Stefana Grabińskiego, przeprowadzoną przez Krystynę Kłosińską. Badaczka, rozważając problem statusu ontologicznego wydarzeń przedstawionych w analizowanym przez nią opowiadaniu, wychodzi poza przeciwstawienie tez o chorobie psychicznej bohatera i o, rzeczywistym w ramach utworu, wtargnięciu nadnaturalnych sił:

Bohater Grabińskiego nie jest dewiantem, Jadwiga nie jest wytworem jego chorego mózgu, a doświadczenia, które zanotował w swoim pamiętniku, mogą w pewnych okolicznościach stać się doświadczeniami każdego żyjącego indywiduum. Taka lektura staje się możliwa pod warunkiem, że fantazmowanie Szamoty wyjmemy spod jurysdykcji medycznej, zdejmujemy zatem z jego kreatywności wyobraźniowej stygmat patologii (Kłosińska 2004, 15–16).

Metoda ta wydaje mi się odpowiednia do zastosowania jedynie w przypadku *Apokryfu Agłai*, który jest między innymi książką o pisaniu i fantazmowaniu. W wypadku *Wampira* Reymonta proponuję odmienne podejście, które, jak sądzę, adekwatne jest również dla opisu przypadku Adama, bohatera

„wewnętrznej” powieści w ramach *Apokryfu*. Propozycja moja opiera się na Kleinowskim pojęciu pozycji, które znacznie różni się od Freudowskiego pojęcia fazy rozwojowej. Pozycja, czy to paranoidalno-schizoidalna, czy to depresyjna, nie jest czymś, co podmiot osiąga, a następnie przekracza, by już nigdy do tego nie wrócić. O ile w rozumieniu Freuda regresja do wczesnych faz rozwojowych jest poważną patologią, o tyle u Klein ponowne zajęcie bardziej prymitywnej pozycji jest zjawiskiem naturalnym, odpowiedzią na wymogi rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej. Dopiero utknięcie w którejś z pozycji ma znamiona psychopatologii. Chcę podkreślić, że historie Zenona i Adama, z których wyczytać można stosowane przez nich obrony – wyparcie, rozzszczepienie i identyfikację projekcyjną – są, poddany literackiej obróbce, opisem rzeczywistych reakcji na konkretne problemy. Pozostaje tylko spróbować odpowiedzieć na pytanie: jakie to problemy?

Zarówno Zenon, jak i Adam zaczynają reagować niespokojnie, kiedy relacje, w których się znajdują, okazują się dla nich za trudne i kiedy nie są w stanie poradzić sobie z wyzwaniem stawianymi przez życie. Nie sądzę jednak, żeby to same przeciwności wywoływały tak silną reakcję. Kłosińska, omawiająca w *Feministycznej krytyce literackiej* prace Kate Millet, przytacza następującą wypowiedź amerykańskiej badaczki:

Wspierany przez biologiczny determinizm, który spogląda na społeczną zależność kobiety jako „naturalną”, patriarchyat wprowadza „uszkodzenie ego” [*ego damage*] kobiety przez subtelną presję psychologiczną (Kłosińska 2010, 33).

Jestem zdania, że podobne, symetryczne, choć o przeciwnym kierunku, uszkodzenie ego patriarchyat wprowadza w męską psychikę. Jürg Willi zauważa, że w kulturze zachodu odmawia się mężczyznom prawa do wyrażania słabości (Willi 1996, 27–28). Pierre Bourdieu w pracy *Męska dominacja* opisuje, jak patriarchalna przemoc symboliczna kontroluje nie tylko kobiety, ale i mężczyzn. Męskość jako nie-słabość jest „pojęciem wybitnie relacyjnym, skonstruowanym głównie dla innych mężczyzn, ale przeciw kobiecości – przeciw lękowi wzbudzanemu przez kobiecość – przede wszystkim kobiecość odnajdowaną w samym sobie” (Bourdieu 2004, 67). Ujęcie tego problemu u Bourdieu podsumowuje Sebastian Jagielski:

Męskość rozumiana jako zdolność reprodukcyjna, zarówno seksualna, jak i społeczna, a także jako skłonność do stosowania przemocy, jest zdaniem socjologa przede wszystkim obciążeniem. Nazbyt gorliwa kon-

centracja na męskich wartościach niesie ze sobą permanentny niepokój, czy uda się ukryć własną wrażliwość. (...) Mężczyznom towarzyszy więc lęk przed posądzeniem ich o zniewieścianość czy homoseksualne pożądanie, co wyrażają przypisywane kobietom „kategorie słabości”, jak np. mięczak, maminsynek, panienka, pedał (Jagielski 2013, 32).

Freud podkreśla, że uczucie niesamowitego towarzyszy powrotowi treści wypartych. To, co zostaje wyparte w przypadku bohaterów omawianych utworów, to poczucie słabości. Gdy słabość, niezgodna z męskim ego, powraca i próbuje uzyskać dostęp do świadomości, rodzi się lęk. Początkowo nie jest on związany z żadnym obiektem; u Zenona objawia się w postaci omamów wylaniających się z londyńskiej mgły, Adama z kolei dręczą urojenia prześladowcze. Gdy jednak owo poczucie słabości staje się zbyt silne, proces wypierania zostaje zahamowany. Dzieje się to po części pod wpływem czynników zewnętrznych: obaj bohaterowie postawieni są w trudnej życiowo sytuacji. Wyparte elementy są jednak wcześniejsze, a negatywne efekty wyparcia objawiły się ograniczeniem sprawności twórczej na długo przed pojawieniem się rzeczywistych problemów. Perturbacje przedstawione w tekstach obu powieści traktuję więc nie jako przyczynę problemów psychicznych bohaterów, ale jako czynnik spustowy, który sprawia, że wystarczająco silna przeciwkateksja nie może już być utrzymana.

Ego, by uchronić się przed wtargnięciem niezgodnych z nim treści, stosuje identyfikację projekcyjną. To, co za sprawą „patriarchalnego zranienia” jest nieakceptowane i nienawistne w męskiej psychice, rzutuje na kobietę w ten sposób, że mężczyzna nie musi już mówić „jestem słaby”, ponieważ może powiedzieć „to ty czynisz mnie słabym”, co znaczy właściwie „jesteś moją słabością”. Kobieta zaczyna być odczuwana jako zagrażająca, a męski podmiot może zachować resztki integracji, ponieważ przestaje odbierać swoją słabość, groźną dla spójności ego, jako swoją winę, ale interpretuje ją jako demoniczny wpływ kobiety. I, co istotne, wpływ ten musi być interpretowany właśnie jako demoniczny, ponieważ ze zwykłym wpływem mężczyzna powinien sobie poradzić. Potencjał grozy jest zresztą zawarty w samym pojawieniu się niesamowitego pod wpływem powrotu wypieranej słabości, czyli naturalnych tendencji regresywnych. Kiedy, w formie obrony, jest on rzutowany na kobietę, tworzy demoniczny wizerunek, zabarwiony właśnie elementami regresywnymi – wampirzycy z jej oralnym sadyzmem i „namiętnego cyborga”, będącego wszak wcieleniem formy najbardziej regresywnej – materii nieożywionej.

Literatura

- Bourdieu P., 2004, *Męska dominacja*, przeł. Kopciewicz L., Warszawa 2004.
- Czapliński P., 2001, *Sosnowski do czytania*, „Polityka”, nr 11, <http://archiwum.polityka.pl/art/sosnowski-do-czytania,368177.html> [dostęp: 15.01.2014].
- Dunin K., 2001, *Lalki, cyborgi i inne*, „Wysokie Obcasy”, nr 23, dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 134, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,100865,304151.html> [dostęp: 15.01.2014].
- Freud S., 1997, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. Reszke R., Warszawa.
- Freud S., 2005, *Poza zasadą przyjemności*, w: tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. Prokopiuk J., Warszawa.
- Gemra A., 2008, *Od gotyczynu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frenkensteina w wybranych utworach literackich*, Wrocław.
- Jagielski S., 2013, *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*, Kraków.
- Janion M., 2008, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk.
- Klein M., 2007a, *Kilka wniosków teoretycznych na temat emocjonalnego życia niemowlęcia*, w: tejże, *Zawiść i wdzięczność. Pisma*, t. 3, przeł. A. Czownicka, H. Grzegolowska-Klarkowska, Gdańsk.
- Klein M., 2007b, *Uwagi na temat niektórych mechanizmów schizoidalnych*, w: tejże, *Zawiść i wdzięczność. Pisma*, t. 3, przeł. Czownicka A., Grzegolowska-Klarkowska H., Gdańsk.
- Kłosińska K., 2010, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice.
- Kłosińska K., 2004, *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szymoty”, czyli o tym, jak męzczyzna rodzi kobietę*, w: tejże, *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Katowice.
- Madliński A., 2002, *Przyjemność prostoduszna albo kicz w prozie Jerzego Sosnowskiego*, „FA-art”, nr 4.
- Moore B., Fine B., 1996, *Słownik psychoanalizy. Klasyczne pojęcia, nowe koncepcje*, przeł. Modzelewska E., Warszawa.
- Nowacki D., 2001, [Apokryf Aglaj – recenzja], „Gazeta Wyborcza”, nr 39, <http://wyborcza.pl/1,75517,136044.html> [dostęp: 15.01.2014].
- Reymont W., 2012, *Wampir*, Poznań.
- Segal H., 2005, *O klinicznej użyteczności pojęcia popędu śmierci*, w: tejże, *Psychoanaliza, literatura i wojna. Pisma z lat 1972–1995*, przeł. Golec D., Czownicka A., Piskorska M., Rutkowska G., Gdańsk.
- Sosnowski J., 2001, *Apokryf Aglaj*, Warszawa.
- Willi J., 1996, *Związek dwojga – psychoanaliza pary*, przeł. Szewcow-Szewczyk M., Warszawa.
- Zygmunt T., 2001, *Powieść dla wszystkich*, „Opcje”, nr 3–4.

Jan Zając

Vampire and passionate cyborg –
psychoanalysis of the two men infatuated by femme fatale

Both novels analysed in the article (Władysław Reymont's *Vampire* written at the beginning of the 20th century and contemporary *Apokryf Aglaj* by Jerzy Sosnowski) present the fall of a man seduced by a demonic woman. Daisy (a vampire) and Lilka-Aglaja (a cyborg) are capa-

ble, due to their dangerous beauty, of destroying men's careers, family life, happiness and sanity. In these texts femininity is traditionally described as something monstrous and dangerous. A psychoanalytical reading (which follows Klein and Freud) leads to a categorization of the sources of such stereotypical images.

The mental states of the characters, as described in both novels, are very similar. The regressive symptoms are highlighted – men's psyches regress to the paranoid and schizoid state, where primary mechanisms of defence seem to dominate.

The images of the femme fatale are influenced by the projection of a split, negative object. They aim at preventing an object from final destruction. The author of the article creates a hypothesis that patriarchal culture influences the defence strategies used by the heroes of both novels. Patriarchal culture represses men that show weakness and denies them the right to be called men. However, it accepts weaknesses when they are disguised as misogynistic attitudes. If a man cannot accept weakness, as belonging to him, he must make a woman responsible for it (even on the level of subconscious defence strategies).

Key words: Władysław Stanisław Reymont, Jerzy Sosnowski, *men studies*, Freudian psychoanalysis, British school of psychoanalysis