

WACŁAW FORAJTER Uniwersytet Śląski, Katowice

**„DUSZA URANICZNA” INNA LEKTURA „POKOLENIA MARKA ŚWIDY”
ANDRZEJA STRUGA**

Szczęśliwe czasy, dla których niebo gwiazdziste jest mapą dróg otwartych, rozświetlonych, zapraszających do przebycia. Wszystko zdaje się nowością – ale nowością znajomą, przygodą – lecz i własnością. Świat tak rozległy wydaje się domem, bo ogień płonący w duszy jest tej samej natury co gwiazdy¹.

Tytuł powieści Andrzeja Struga (właśc. Tadeusza Gałęckiego) z 1924 roku narzuca dwie możliwe ścieżki interpretacji: pierwszą – według klucza generacyjnego – zgodnie z którym bohater utworu jest zbiorowy i obejmuje postaci urodzone w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku; drugą, psychologizującą, koncentrującą się na egzystencji jednostki. Lektura pokoleniowa skupiłaby się wokół metod przedstawienia w tekście realiów historycznych ze szczególnym wskazaniem na opisy początkowych lat polskiej niepodległości i byłaby historią o klęsce² oraz demaskowałaby krytyczny potencjał powieści, zbliżając ją do *Romansu Teresy Hennert* Zofii Nałkowskiej czy *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego wydanych w tym samym roku³. Interpretacja druga, nie ograniczająca się do „kombatanckiej psychologii”⁴ i stanowiąca analizę wewnętrznego portretu Świdy, który w tym ujęciu urastałby do roli protagonisty powieści, pozwoliłaby, z kolei, ukazać znaczenie wątków onirycznych *Pokolenia*, jak również odsłonić koneksje utworu z licznymi, na pierwszy rzut oka nieoczywistymi, tekstami literackimi, prowadząc nie tyle w historię Dwudziestolecia, ile w głąb rozumianej szeroko dziewiętnastowieczności. Wybierając drugą z wymienionych dróg,

¹ G. Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*. Przeł. J. Gościłki. Pośl. A. Brodzka. Warszawa 1968, s. 21.

² I. Skwarek (*Andrzeja Struga powieść o artyście – „Pokolenie Marka Świdy”*. W zb.: *Proza Andrzeja Struga. Studia*. Red. T. Bujnicki, S. Gębala. Warszawa 1981, s. 93), pisząc o kontraście między brakiem zaangażowania Świdy a aktywnością innych postaci, zauważyła: „Służebność przeniesiona jest w działalność innych postaci, reprezentantów tego samego pokolenia: bardzo konkretną ekonomiczną Skurnika, wojskową Damasza, rolniczą Kuby, ideologiczną Janki i Śniata. [...] Skurnik oskarżony o działanie na szkodę państwa wyjeżdża do Ameryki, Botwidowi za sam zamiar oddania ziemi chłopom grozi dom wariatów, Śniat za neomesjanistyczny i fantastyczny program uzdrowienia Polski zostaje uwieczniony. Ameryka, dom wariatów, więzienie – tym kończą się próby aktywnego uczestnictwa w rzeczywistości odrodzonej Polski”.

³ Zob. T. Burek, *Problemy wojny, rewolucji i niepodległości w zwierciadle prozy narracyjnej*. W zb.: *Literatura polska 1918–1975*. T. 1: 1918–1932. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975, s. 458.

⁴ *Ibidem*, s. 515.

chciałbym zacząć od pewnego koniecznego truizmu: Marek pojmuje swoją egzystencję na wzór dzieła literackiego. Jest też bytem rozproszonym, marzycielskim, który nie potrafi odróżnić snu od jawy i z tego pomieszania czerpie rozkosz estetyczną.

Tak więc pałac Botwidów na zapadłej, białoruskiej prowincji budzi w nim skojarzenia z powieściami Waltera Scotta, a mieszkańców dworu, włącznie z atrakcyjną służącą, zdają się łączyć melodramatyczne uczucia i sekretne intrygi. Z kolei statek Balikpapan, płynący po Morzu Południowocchińskim, staje się sceną dziwacznej, orientalistycznej fantasmagorii. Świda spotkanych na pokładzie Hindusów bierze bowiem za członków zbrodniczej sekty thugów, którą wprowadzono do kultury zachodniej w efekcie skierowanej przeciwko niej kampanii militarno-administracyjnej oraz rozpowszechnienia publikacji *Confessions of a Thug* (1839) Philipa Meadowsa Taylora. Od tego momentu thugowie, zarówno w literaturze, jak i we wczesnym kinie, pełnili funkcję dyżurnych mieszkańców Wschodu, dowodzących irracjonalnej skłonności Azjatów do zbrodni oraz ich perfidii niemożliwej do pojęcia:

Oto oni, o których zaczytywał się ongiś w tłumaczonej z angielskiego rozstrzępionej książce, pachnącej stęchlizną, znalezionej na strychu.

Ci sami, których widma jeszcze raz objawiły mu się w Krakowie, w kinie „Zachęta”, w wieszczych obrazach *Dusiciele z Ghazipur*⁵. Nikt nie ujdzie przed swoim losem. [P 64⁶]

To wysnute z książek⁷ i filmów skojarzenie budzi w bohaterze głęboki strach.

⁵ Do informacji na temat wymienionego dzieła nie udało mi się dotrzeć. Najprawdopodobniej funkcjonował on w obiegu anglojęzycznym pod całkowicie innym tytułem i stanowił realizację opierającego się na schemacie melodramatyczno-sensacyjnym filmu niemego z początku drugiej dekady XX wieku. Trwałość wyobrażenia potwierdzają również przykłady z historii kina po drugiej wojnie światowej: niskobudżetowy horror *Stranglers of Bombay* wytwórni Hammer z 1959 roku oraz reprezentujący Kino Nowej Przygody film *Indiana Jones i Świątynia Zagłady*, w której protagonista konfrontuje się z odrodzoną sektą wyznawców Kali, oddających się szczególnie odrażającym praktykom. Stereotyp indyjskiego, tajnego sprzysiężenia morderców został drobniawo zanalizowany i poddany krytyce w szeregu opracowań z kręgu teorii postkolonialnej, jak chociażby w książkach K. A. W a g n e r a (*Thuggee. Banditry and the British in Early Nineteenth-Century India*. Basingstoke 2007; *Stranglers and Bandits. A Historical Anthology of Thuggee*. New Delhi 2009). Z dokumentów przedstawionych przez badacza wynika, iż thugowie stanowili rodzaj organizacji kryminalnej, której członkowie w epoce przedkolonialnej, działając na drogach przecinających kraj, zabili i obrabowali wiele tysięcy rdzennych mieszkańców Indii Centralnych i Bengalu. Autor jednocześnie pokazuje, jak obraz przestępców został zmistyfikowany przez kolonizatorów, którzy w ten sposób, analogicznie do wystąpienia przeciwko *satī*, próbowali uprawomocnić swoje panowanie nad subkontynentem.

⁶ Skrótom P odsyłam do: A. S t r u g, *Pokolenie Marka Świdły*. Posł. J. P i e s z c z a c h o w i c z. Wyd. 2. Kraków–Wrocław 1985. W artykule używam też innego skrótu: U = K. F l a m m a r i o n, *Urania*. Z ilustracjami D e B i e l e r a, G a m b a r d a, M y r b a c h a. Przel. S. K r a m s z t y k. Wyd. 2. Warszawa 1898. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

⁷ Swoiste apogeum stereotypizacja indyjskiego społeczeństwa osiąga w najpopularniejszej powieści J. V e r n e'a, gdzie w wątku ocalenia Audy spotykają się thugowie, kult Kali oraz „barbarzyński” obyczaj *satī*. Podczas podróży przez Indie, odbywanej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku, protagoniści przejeżdżają przez region, który, pomimo szeroko zakrojonych wpływów armii oraz administracji brytyjskiej, nadal stanowi obszar działania fanatycznych wielbicieli potwornej bogini. Aktualne funkcjonowanie sekty, zaakcentowane w tekście oryginalnym, uwzględnia również pierwszy polski przekład utworu J. V e r n e'a *Podróż naokoło świata w ośmdziesięciu dniach* (Przel. T. G r a j n e r t. Warszawa 1873, s. 68. Podkreśl. W. F.): „W tych to okolicach Feringhea, naczelnik Thugów, król »dusicieli« rozciągał swe panowanie. Ci mordercy, tworząc

Marek Świda szybko go jednak opanowuje, otrząsając się z przywidzenia, w którym pada ofiarą wyznawców demonicznej bogini Kali. W annamickiej dziewczynie zobaczy natomiast zagubioną i prześladowaną córkę wodza plemienia górskiego odciętego od cywilizacji. Na kanwie tej fantazji bohatera autor wykreuje rozbudowaną narrację, przedstawiającą przednowoczesną, pierwotną sielanekę, opartą na koegzystencji istot ludzkich z bogami, opowieść, która mogłaby wyjść spod pióra Jamesa George’a Frazera czy innego antropologa ewolucjonistycznego. Aktualna niedoła egzotycznej „księżniczki” nie skłoni jednak Marka do podjęcia jakiegokolwiek działania – porzucenie on tylko na kontemplacji własnych wyobrażeń, zadowolając się statusem widza. Postawa ta charakteryzuje zresztą całą egzystencję Świdy, który „niczego nie wybiera, bieg jego życia to seria przypadków, a miejsce w świecie to pozycja obserwatora”⁸.

Kilka lat później kochanka bohatera, hrabina Jadwiga – Chuna Chosłowska, zobowiąże go do wyprawy w głąb Rosji, gdzie kapitan armii carskiej Alikow ukrył podczas szalejącej rewolucji bolszewickiej gigantyczny skarb. Świda, oczekując na wezwanie, tworzy przygodowo-melodramatyczny scenariusz, obfitujący w zaskakujące zwroty akcji, pościgi, błąkaninę po tajdze i historię wielkiego kłamstwa. Inscenizujący swoją przyszłość Marek będzie się zarazem dystansował od własnego udziału w awanturze, wyobrażając ją sobie jako przypadki zupełnie obcej osoby. W ten sposób osiągnie pozycję zbliżoną do relacji czytelnika tekstu wobec postaci fikcyjnej. Gdy nieco później skonstatuje iluzoryczność i nonsens kreacji „ja”, która opiera się na wzorcach zaczerpniętych z literatury sensacyjnej i kina popularnego, częściowo uzmysłowi sobie swoją słabość i niekompletność jako jednostki, determinowanej wyłącznie snami, halucynacjami, widmowymi powidokami. Trudno tutaj natomiast mówić o kontraście między marzeniem sennym, przez które w języku symboli wyraża się nieświadomość, a rzeczywistością *ego*, do bycia w której bohater się definitywnie przebudza, tym bardziej że do takiego wydarzenia – nawet jeśli weźmie się pod uwagę spełnienie Świdy w miłości do Moniki Goślickiej – nigdy w powieści nie dochodzi. W posłowie utworu Struga podobny wniosek, choć w innych kategoriach, sformułował Jan Pieszczachowicz, który tak podsumował psychologię kochanka Chosłowskiej:

Wrażliwość chłopięca towarzyszyć będzie bohaterowi aż do końca powieści, można by nawet powiedzieć, że mimo tragicznych i dramatycznych doświadczeń pozostał „wiecznym dzieckiem” [...], wciąż na nowo dziwiącym się światu, z jakimś „nainnym” uporem nie godzącym się na jego kształt. [P 367]

tajemne towarzystwo, dusili na chwałę bogini śmierci ofiary wszelkiego wieku, bez rozlewu krwi, i był czas, że na każdym prawie miejscu można było natrafić na jakiegoś trupa. Rząd angielski starał się w części przeszkodzić tym morderstwom; lecz straszne towarzystwo dotąd istnieje i działa”. Z kolei w najpopularniejszym ze wszystkich przekładzie Z. Florczaka istnienie thugów, niezgodnie z literą tekstu, zostaje całkowicie przeniesione w przeszłość, co zasadniczo wymazuje fakt, że ceremonia żałobna, której uczestnikom towarzyszy posąg Kali, ma bezpośredni związek z działaniami i wierzeniami skrytobójców: „W tych okolicach sprawował niegdyś bezlitosną władzę Feringee, wódz Thugów, głośny król Dusiciel, potajemnej, a nieuchwytej sekty, która mordowała swe ofiary na cześć bogini śmierci Kali” (J. Verne, *W 80 dni dookoła świata*. Wyd. 8. Warszawa 1967, s. 64. Podkreśl. W. F.).

⁸ Skwarek, *op. cit.*, s. 91.

Nie ulega wątpliwości, że Marek Świda ma w sobie wiele z marzyciela romantycznego, którego status bytowy określa istnienie na pograniczu fantazji i rzeczywistości⁹. Status ten definiuje egzystencję bohatera od dzieciństwa, kiedy towarzyszem jego rozmów i zabaw był zmarły przyjaciel Ignacek – trwało to aż do późnego wieku dojrzałego¹⁰. „Niedojrzałość” Świdy wiąże się także z całkowitym brakiem sprawczości, w efekcie zaś – z funkcjonowaniem jakby na marginesie aktualnych wydarzeń historycznych. Choć bohater weźmie udział zarówno w przygodzie Legionów, jak i w wojnie polsko-bolszewickiej, to podczas dramatycznych perypetii znajduje się w stanie skrajnej apatii, jakby szedł przez życie pchany siłą inercji, a wydarzenia rozgrywały się obok niego, w wymiarze mniej realnym od świata marzeń:

Ostatecznie samo się wszystko rodziło, samo się wypełniało. On tyle, że zaledwie o tym wiedział. Major był zachwycony swoim komendantem kawalerii, która dla całej „armii” była okiem i podśluchem, i ciąglą bezsensną czujnością. [P 106]

Podobnie w sposób zupełnie niezależny od własnej aktywności, jakby halucynując czy trwając w chorobliwym śnie, Marek wchodzi w posiadanie kilkunastu tysięcy dolarów, które po powrocie do Polski umożliwią mu prowadzenie – aż do momentu bankructwa Skurnika – względnie wygodnej i beztroskiej egzystencji. Przy zachowaniu wszystkich proporcji wątek ten częściowo przypomina główną intrygę powieści Herberta George’a Wellsa *Gdy śpiący się zbudzi* (1899), której protagonista Graham przesypia ponad 200 lat i gdy budzi się w XXI wieku, okazuje się władcą całego świata dzięki akumulacji odziedziczonego kapitału. Futurytyczna rzeczywistość Londynu stanowi jednak przerażającą przestrzeń antyutopii, a bohater ginie, walcząc o sprawiedliwość społeczną. Analogiczne rozwiązanie fabularne prowadzi więc w obu przypadkach do zupełnie różnych konsekwencji: dla Grahama cudownie zdobyte pieniądze stają się środkiem do podjęcia próby zmiany istniejącego *status quo*, Świdzie natomiast pozwalają one trwać w kwiatystycznej bierności.

Bohater Struga jest także niespełnionym literatem, swoistą odmianą młodopolskiego improduktywa, który nie potrafi wyjść poza sferę planów, zamierzeń, brudnopisów¹¹, trwoniąc czas na rojenia i zwidy. Interpretacyjną alternatywę, umożliwiającą, poprzez odwrócenie znaków wartości, skrajnie odmienną waloryza-

⁹ Zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 11–12: „Marzenie romantyczne przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to na dodatek w trybie wartościującym. Lepsze jest »tam«, gorsze jest »tutaj«. Dlatego romantyczny marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest. Z powodu tego rodzaju bytowania niepodobna nie zastanowić się nad osobliwym kryzysem tożsamości, występującym często u romantycznego marzyciela”.

¹⁰ Burek (*op. cit.*, s. 477), dążąc do skrótu syntetycznego, zasugerował, że, podobnie jak w przypadku *Romansu Teresy Hennert* oraz *Czarnych skrzydeł*, także w powieści Struga za dezintegracją osobowości i problemami adaptacyjnymi bohatera stoi Wielka Wojna. Przeczy temu jednak fabuła *Pokolenia*, Marek od samego początku jawi się bowiem jako „ja” podzielone, dryfujące raczej w realności, niż stawiające jej opór i pokonujące przeszkody. Stąd powiązanie marzenia i „osobliwego kryzysu tożsamości”, o którym pisała Janion, wydaje się znacznie zasadniejsze wobec Świdy od uogólnienia autora *Problemów wojny, rewolucji i niepodległości*.

¹¹ Taką tezę stawia Skwarek (*op. cit.*, s. 91 n.).

cję marzycielstwa bohatera oraz jego „życia snem”, podsuwa klasyczny tekst Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, która pisała:

Przed wszystkim [...] wizje senne zostały [w modernizmie] rozumiane jako wynik potężnej siły kreacyjnej, która rozporządza ludzka wyobraźnia. Siły kreacyjnej działającej niezależnie od naszej świadomości, w odmienny zatem niż normalny sposób. Wskazywano pokrewieństwo snu i innych stanów, w których dochodzi do głosu „ja” głębokie; takich stanów jak ekstaza, halucynacja, widzenie narkotyczne itp. Co wszakże dla nas najbardziej interesujące: stwierdzono podobieństwo artystycznego procesu twórczego do procesu twórczego zachodzącego we śnie. Wizja senna jest taką funkcją psychiczną, która ma najwięcej zbieżności z produkcją artystyczną – pisał Carl Du Prel. „We śnie każdy jest Szekspirem” – powtarzał inne jego sformułowanie Antoni Lange¹².

To samo zjawisko jeszcze precyzyjniej pozwala wyrazić rozróżnienie stworzone przez Maxa Milnera i przeniesione na grunt polskiej humanistyki przez Marię Janion, zgodnie z którym terminowi „fantazmatyczność” odpowiada praca nieświadomości, „fantasmagoryczności” zaś – artystyczne opracowanie tego materiału:

To, co fantasmagoryczne [w przypadku powieści Struga także wysnione – W. F.], byłoby zatem sposobem dopuszczenia do głosu fantazmatu, przekształconego w przedmiot zachwytu, fascynacji i przyjemności estetycznej¹³.

Jest to też cel aktywności fantazjotwórczej bohatera, wykorzystującego do opracowania snów i rojeń zarówno literaturę, jak i film – najbardziej fantazmatyczne z istniejących wówczas mediów, które dysponuje zdolnością ucieleśniania widm i zamiany kinowej sali w przestrzeń marzenia na jawie¹⁴. Zgodnie bowiem z ustaleniami francuskich medioznawców:

doświadczenie filmowe w sali kinowej mniej przypomina marzenie senne niż sen na jawie. Istnieje ku temu kilka głównych powodów: śniący nie wie, że śni, widz zdaje sobie sprawę z tego, że jest w kinie (zresztą również, w przeciwieństwie do śniącego, zachowuje świadomość własnego ciała [...]); percepcja filmowa jest „rzeczywista” i nie jest, tak jak sen, percepcją zależącą ściśle od „wewnętrznego aparatu psychicznego”; w końcu film narracyjny jest w znacznym stopniu logiczniejszy od najmniej alogicznego snu. [...] Za Georges'em Perecem można stwierdzić, iż sen jest tym niemożliwym filmem [...], którego jest się „jednocześnie” głównym aktorem, śledzącym jego kręcenie i uczestniczącym w jego projekcji.

„Stan filmowy” stanowi w stosunku do „stanu onirycznego” „złożone połączenie zbliżeń i oddaleń”. Jeśli film „uprzywilejowuje narcystyczne wycofanie [*le retrait narcissique*] i fantazmatyczną satysfakcję”, to w trybie mniej intensywnym i bardziej zbliżonym do rzeczywistości, a zatem mniej pewnym i mniej skutecznym niż sen¹⁵.

To właśnie aspekt mniejszej intensywności marzenia dziennego umożliwia Markowi przerwanie koszmaru ze statku, rozgrywającego się przed jego oczami,

¹² M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambule. (O młodopolskiej konwencji onirycznej)*. „Teksty” 1973, nr 2, s. 70.

¹³ Janion, *op. cit.*, s. 11.

¹⁴ Kino w powieści stanowi nie tylko źródło nawiązań intertekstualnych, praktyka filmowa lat dwudziestych oddziaływała także na sposób kreacji świata przedstawionego, o czym pisała A. Kisielewska (*Film w twórczości Andrzeja Struga*. Białystok 1998, s. 133).

¹⁵ J.-M. Durafour, *Ce qui révasse au fond de l'image. Rêve, rêverie, film, autour de Jean Renoir*. „Ligeia” 2014, nr 129/132 (janvier/juin), s. 67–68. Fragmenty wyróżnione cudzysłowem zapożyczono z książki Ch. Metz'a *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (Paris 1993) cytowanej przez autora. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady z języka francuskiego pochodzą ode mnie.

i dostrzeżenie w potencjalnych dusicielach zwyczajnych, hinduskich nędzarzy. Podobnie będzie zresztą z fabułą o poszukiwaniu złota ukrytego w rosyjskim interiorze – historią wyłącznie obserwowaną, widzianą jakby w kinematografie, a nie głęboko, afektywnie przeżyta. W powieści pojawiają się jednak również opisy wizji, chwil odurzenia i maligny oraz snów we właściwym tego słowa znaczeniu, czyli „filmy niemożliwe”, w których Świda aktywnie uczestniczy, których powstawanie obserwuje od środka i których zaszyfrowane treści zostają wyświetlone na „ekranie” aparatu psychicznego.

Na oniryczno-wizyjną stronę rzeczywistości wyczulona jest, oprócz Marka, tylko Goślicka, nie tylko będąca zresztą jedyną postacią wyposażoną w złożoną psychikę, ale również, za pomocą mowy pozornie zależnej lub monologu wewnętrznego, często wyrażająca treści wewnętrzne. Wszystkich innych bohaterów czytelnik poznaje bowiem wyłącznie albo z perspektywy Świdy „bujającego w obłokach”, albo z punktu widzenia narratora o ograniczonych kompetencjach, albo poprzez subiektywne wypowiedzi pozostałych uczestników akcji¹⁶. Co ciekawe, w przeciwieństwie do mężczyzny wdowa nie wykazuje jednak tendencji do fabularyzowania własnej egzystencji i nadawania jej rangi przedmiotu artystycznego. Obie postaci spaja wszakże przeświadczenie o widmowości istnienia oraz o fundamentalnym znaczeniu „drugiej, ciemnej połowy życia”. Dochodzą z niej „jeno strzępki strzępów w niepodobnych do rozwikłania snach i w przelotnych wizjach, które natychmiast toną w niepamięci” (P 265).

Nie ulega wątpliwości, że kluczem do zrozumienia powieści są swoiście pojmwane fantazmatyka i oniologia, stanowiące zarówno istotny element poetyki utworu, *sui generis* złożony trybut konwencji romantycznej oraz młodopolskiej, jak i konstytutywny fragment powieściowego świata znaczeń. Sny i rojenia Świdy na jawie układają się w partykularny słownik, w którym seks, kompleksy, aspiracje, szczątki wydarzeń realnych, inspiracje literackie i filmowe, często intensywniejsze od rzeczywistych doznań, będą się mieszać z... astronomią, a dokładniej rzecz ujmując, ze specyficzną wykładnią tej nauki, stworzoną na przełomie wieków przez Camille'a Flammariona – gorliwego popularyzatora wiedzy o kosmosie, dyrektora obserwatorium w Juvisy-sur-Orge i autora ekscentrycznej doktryny „kosmicznego spirytualizmu”¹⁷. Założyciel Société astronomique de France (Francuskiego Towarzystwa Astronomicznego) zasłynął także, co zakrawa na paradoks, nie tak rzadko jednak spotykany w drugiej połowie XIX wieku¹⁸, jako zdeklarowany entuzjasta

¹⁶ B. Pięćzka (*Proza narracyjna Andrzeja Struga*. Wrocław 1987, s. 73) tak charakteryzował tryb opowiadania przyjęty w powieści: „Narratorska predylekcja do linearno-ciągłej sprawozdawczości zastyga w stanie potencjalnej możliwości; spoza jej obrebu wysuwa się nieciągła (rozbita na odcinki) sfera doznań osobowych, zorientowana na teraźniejszość i artykułowana w formie niezliczonych introspekcji uwitych w kształt wizji sennych, przewidzeń, halucynacji, marzeń, urojeń itp.”

¹⁷ Zob. A. B. Evans, *Science Fiction in France: A Brief History*. „Science Fiction Studies” 1988, t. 16, nr 3 (November), s. 257.

¹⁸ W eksperymentach z E. Palladino, słynnym medium z Neapolu, brali udział zarówno Flammarion, jak i, później w Warszawie, B. Prus, J. Ochorowicz oraz inni przedstawiciele formacji pozytywistycznej. Zob. np. J. Tomkowski, *Fotografia momentalna i „periferia świadomości”*. *Nurty irracjonalne w literaturze polskiej w latach 1890–1900*. W zb.: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*. Red. T. Bujnicki, J. Maciejewski. Wroc-

spirytyzmu Allana Kardeca, który traktował jako część wiedzy naukowej. Flammarion był znany zarówno pokoleniu pozytywistów, jak i wstępującej na scenę literacką generacji modernistów: z jego teoriami na bieżąco pozostawali Bolesław Prus i Eliza Orzeszkowa – autorka recenzji *Wielości światów zamieszkiwanych*¹⁹, a doktryna nieskończoności życia kosmicznego odcisnęła wyraźną sygnaturę na poemacie *Wśród gwiazd* Stanisława Koraba-Brzozowskiego²⁰. Spośród licznych książek Francuza najistotniejsze w życiu bohatera na wół realnym, na wół śnionym odegra *Urania*, przeczytana przez Świdę w piątej klasie gimnazjum podczas wspomnianej marginalnie rewolucji 1905 roku.

Utwór, napisany przez Flammariona w 1889 roku i przełożony na język polski w 1890 roku przez Stanisława Kramsztyka (ukazywał się najpierw w „Kłosach” i potem opublikowany został w formie książkowej), stanowi przedziwne połączenie powieści fantastycznonaukowej, wykładu z wiedzy o kosmosie, pseudonaukowych roztrząsań na temat telepatii i reinkarnacji z fabułą romansową. Tytułowa „Urania” to rzeźba muzy astronomii, będąca częścią zegara z brązu, który stoi w gabinecie dyrektora obserwatorium paryskiego. Piękno posągu przyciąga uwagę 17-letniego bohatera-narratora zaczynającego darzyć go gorącym, platonicznym uczuciem. I pewnej nocy, we śnie, ożywiona Urania przychodzi do niego i zabiera go w fantastyczną podróż w odległe galaktyki. Nauka, udzielona przez nią protagoniście, stanowi wielką lekcję względności ziemskich norm cywilizacyjnych i krytykę roszczeniowego antropocentryzmu. Bohater zostaje bowiem skonfrontowany z bezkresem przestrzeni i nieobjętą wielością form życia we wszechświecie, w których kontekście ziemskie polityka, społeczeństwa, miasta i instytucje wydają się zaledwie drobnymi plamami czy wręcz są – jak stwierdziłby Prus, który, powodowany odmiennymi pobudkami światopoglądowymi, napisał kilka lat wcześniej opowiadanie o tajemniczym spotkaniu pod Świątynią Sybilli w Puławach – tylko „pleśnią świata”.

Wizja francuskiego astronoma sytuowała się jednak na antypodach refleksji autora *Lalki*, już zapowiadającej przełom antypozytywistyczny. Refleksja Flammariona, ufundowana na micie postępu, przedstawia idylliczny obraz koegzystencji zróżnicowanych gatunków i ras kosmicznych, bardzo odległy również od fantazji Wellsa jako autora *Wojny światów* (1898) lub takich powieści Gustave’a Le Rouge’a jak *Więzień na Marsie* (*Le Prisonnier de la planète Mars*, 1908) i *Niewidzialni* (*La Guerre des vampires* [Wojna wampirów], 1909), które ukazują kontakty międzyplanetarne w kategoriach bezpardonowej walki o przetrwanie:

Wraz z Flammarionem pojawia się [natomiast] najlepszy przykład przestrzeni, która człowieka ugaszczą: jego niebo, nawet jeśli jest nieskończone, to jedno z najbardziej kojących przestworzy. Bohaterowie [...] czują, że znajdują się w „środku niebios”. Co więcej, wiedzą, że ich ciało składa się z atomów, stanowiących, by tak rzec, elementy nieba. Człowiek jest więc nie tylko w niebiosach, ale także z niebios rządzonych energią życiową, która, podlegając nie znanym dotąd prawom, tworzy rośliny, zwierzęta [...]²¹.

ław 1986. – J. Ochorowicz, *Pierwsze zasady psychologii i inne prace*. Przedm. R. Stachowski. Red. nauk., nota o autorach, bibliografia E. Kosnarewicz. Warszawa 1996.

¹⁹ Zob. I. Wojtaś, *Gwiazdy w „Lalce” Bolesława Prusa*. „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 2.

²⁰ Zob. M. Okulicz-Kozaryn, *W orbicie Flammariona. O poemacie prozą „Wśród gwiazd” Wincentego Korab Brzozowskiego*. „Ruch Literacki” 2009, nr 1.

²¹ M. Nathan, *La Rêverie cosmique de Camille Flammarion*. „Romantisme” 1976, nr 11, s. 81.

Dlatego w tym ujęciu badanie gwiazdozbiorów staje się nie tylko wiedzą o fizycznych wymiarach wszechświata, ale również nauką odkrywającą uniwersalność prawa moralnego, tajniki psychiki i przeznaczenie kosmosu.

Kolejne partie powieści, które ukazują historię miłości młodego naukowca Jerzego Spera i Iklei, stanowią jedynie aneks do wątku pozaziemskiej podróży, uzupełniając go narratorskimi rozważaniami o zawodności poznania poprzez zmysły, o telepatii, wieczności duszy, życia i pochodzącego zeń świata fizycznego²². Zakończona tragicznie balonowa podróż kochanków w przestrzeń pozaziemską daje również pretekst do zaprezentowania obrazu cywilizacji marsjańskiej, właśnie na Czerwonej Planecie dusze zmarłych Spera i Iklei wcielają się bowiem w nowe formy: młody astronom w nowym życiu „przybiera postać niewieścia” (U 191), a piękna Norweżka zamienia się w mężczyźnę. Co ciekawe, Mars przedstawiony w *Uranii* jest królestwem kobiecości. Istnieje tam wiele gatunków zwierzęcych oraz kilka ras ludzkich i we wszystkich z nich płeć żeńska okazuje się silniejsza, na co, paradoksalnie, wpływa delikatność uczuć i doznań. Organizmy marsjańskie cechują się lekkością i subtelnością. Gęstość ciał jest niska, a siła grawitacji odgrywa jedynie podrzędną rolę. Marsjanie karmią się kwiatami, powietrzem i rosą, żyjąc w atmosferze, nie zaś na powierzchni ziemi. Pomagają im w tym skrzydła, dzięki którym zimą, podobnie jak ptaki, mogą się przenosić w cieplejsze obszary. Są pozbawieni potrzeb materialnych, nieświadomi kradzieży, morderstw, okrucieństwa i wojen. Nie znają także konwencjonalnego języka, porozumiewają się za pomocą telepatii, a poziom ich kultury i techniki dalece przewyższa zdobycze naszej cywilizacji.

Losy kochanków ilustrują bezkres postrzeganego spirytualistycznie istnienia, w którym pojęcie końca staje się całkowicie zbędne, ponieważ dla wielbiciela Kardeca najważniejsza jest nieśmiertelna dusza, ujmowana fizycznie materia to zaledwie efemeryczny kształt, a w świecie odbywa się ciągle przechodzenie życia w śmierć i *vice versa*. Samo ciało:

stanowi „połączenie cząstek”, uformowanych z „nagromadzenia atomów”, które, „za pośrednictwem atmosfery”, nieustannie przemieszczają się z jednego ciała w drugie. Ta sama cząstka żelaza „występująca we krwi, pulsuje w skroni geniusza albo wchodzi w skład nędznego kawałka zardzewiałego żelastwa”²³.

Zjawisko jest na tyle powszechne, że „na Ziemi istnieje nieprzerwana wymiana między żywymi a umarłymi, że »chodzimy po umarłych« od dziesiątek tysięcy lat [...] i że tlen, wodór, kwas węglowy, azot, z których te ciała powstały, nieustannie

²² W twórczości Flammariona rolę dysponentów dyskursu filozoficznego odgrywają bardzo zróżnicowani bohaterowie: „Obserwator może być astronomem we własnej osobie, który, we śnie, wzbija się w gwiazdną przestrzeń (*Urania*). Może być ukazującym się zmarłym (*Lumen*), naukowcem, który w XXV stuleciu wygłasza przemówienie o możliwościach zagłady naszej planety (*La Fin du monde*), mistrzem w sile wieku, wprowadzającym młodą dziewczyną w świat niebiańskich cudowności (*Stella*), duszą w trakcie reinkarnacji, wyjaśniającą, jak na gwiazdzie Gamma Virginis była mężczyzną poruszającym się w powietrzu bez pomocy skrzydeł dzięki gęstości atmosfery, mieszkańcem świata bez snu i czegokolwiek stałego w systemie Delta Andromedae, kobietą na Wenus, myślącym drzewem 1500 lat wcześniej w gwiazdozbiorze Łabędzia, hybrydą człowieka, rośliny i zwierzęcia w formie świecy na Orionie (*Récits de l'Infini*)” (*ibidem*, s. 75).

²³ *Ibidem*, s. 80.

tworzą inne ciała [...]”²⁴. Biografie Spera i Iklei realizują zarazem ideę egzystencji „uranicznej”, stanowiącej dla Flammariona najwyższą formę bycia w świecie i dotyczącej dusz, które „żyją w nauce, w rozważaniu świata psychicznego lub duchowego”, a w związku z tym „nawet podczas swych ziemskich wcieleń” funkcjonują „w świecie absolutu i boskości” (U 166). Zgodnie z refleksją autora *Uranii* para kochanków, która oddała nauce życie, stanowi więc forpocztę ludzkości, zasiedlającej w kolejnych wcieleniach inne, odległe planety. Ideę indywidualnego wysiłku w służbie postępu bodaj najsilniej ze wszystkich Flammarionowskich protagonistów wyraża Stella: „Każdy z nas jest dla siebie Parką i przedzie swoją przyszłość. Nasze życie doczesne jest zarodnikiem przyszłej egzystencji. Staniemy się tym, kim chcieliśmy i zasłużyliśmy, by być”²⁵.

Pod wpływem *Uranii* bohater Struga zaczyna regularnie obserwować niebo i wyznawać herezję o fizykalności Boga, pisząc zaś pamiętnik zatytułowany *Na pierścieniach Saturna*, podejmuje pierwszą w życiu próbę literacką. Od tej chwili egzystencja Marka Świdy się zmienia, a w większości jej kluczowych momentów pojawi się właśnie wspomnienie młodzieńczej lektury i bezkresny, pozwalający marzyć – krąg niebios, z którego perspektywy wszystkie sprawy ziemskie z istotnymi, życiowymi komplikacjami włącznie okazują się nieznaczącymi błahostkami lub wmówionym konwenansem i który z reguły ewokuje okres bezgrzesznych lat – czas „konstrukcji dziwactw genialnych” (określenie Romana Jaworskiego). Tak jest chociażby z wiedzą nabywaną na krakowskich studiach czy pełną dziwów i niespodzianek podróżą azjatyckim statkiem:

Prześwietne gwiazdozbiory tajemnymi znakami pisały w odmętach przestrzeni myśl wszechświata. Nocami Marek unosił się ku niebu i nie czuł siebie. Wróciła ekstaza dzieciństwa, dusza odrywała się od ziemi, szła w bezmiar za wstęgą szaty bogini Uranii, za srebrnolitą Droga Mleczną. [P 67–68]

Pamięć o dawnej fascynacji, choć ma charakter momentalnej wizji, pojawia się również wtedy, kiedy ciężko ranny bohater jest wieziony do warszawskiego lazaretu i pozwala Markowi wydobyć się na chwilę z koszmaru wojny 1920 roku:

Budzi go cichy szmer, jakby ciągly dech, ledwie doslyszalny a potężny – z oddala, spoza świata. Grają chóry przejasných gwiazdozbiórów tam w dole pod nim, tam w przepaści nieba. Znajome znaki! Harmonia sfer... Śpiewa ku niemu święta kochanka dalekiego dzieciństwa, obnażona i przeczysta, spowita jeno w wstęgę drogi mlecznej – bogini Urania. [P 123]

Z kolei gdy kaleka Śniat wyjawia bohaterowi swoje uczucie do Goślickiej, dając mu jednocześnie do zrozumienia, że tylko Marek może ją obdarzyć szczęściem, niepojęta otchłań kosmosu staje się analogonem rzeczywistości psychicznej – kłębowa sprzecznych, ale zarazem zachwycających pragnień i afektów, których Świda nie potrafi nawet odpowiednio nazwać (P 174).

Jak zauważyła Alicja Kisielewska:

Pokolenie Marka Świdy napisane zostało w sposób ewidentnie filmowy, z montażem na cięciu

²⁴ *Ibidem*. Zob. też U 46–47: „Wszechświat trwać będzie bez końca. Ziemia mieć będzie kres swego bytu i stanie się kiedyś grobem. Ale będą nowe słońca i nowe ziemie, nowe wiosny i nowe uśmiechy, i zawsze życie kwitnąć będzie we wszechświecie nieograniczonym i nieskończonym”.

²⁵ Cyt. za: Nathana, *op. cit.*, s. 80.

scen-sekwencji, swobodnymi przeskokami czasowymi, które regulował rytm powrotów do miejsca własnego bohatera – do rodzinnych Jordanowic²⁶.

Dokładnie tam, podczas pewnej letniej nocy, mężczyzna ponownie doświadcza rozkosznego scalenia ze wszechświatem, postrzeganym jako harmonijna jedność „niepojętych, tajemnych, nadludzkich” i „przyziemnych, [...] własnych, człowieczych” (P 288) elementów wchodzących w jego skład. W opisie tego epifanicznego przeżycia dominują wypowiedzenia jakby bezpośrednio przeniesione z Flammariona („Śpiewało mu wspaniale niebo ogromną harmonią sfer [...]. [...] jarzyły się rojowiska światów”, P 288). Co ciekawe, intymność, towarzysząca wspomnieniom o „świętej kochance dalekiego dzieciństwa”, oraz budzące się wówczas w Marku emocje i pragnienia stanowią bezpośrednie odesłanie do konkluzji wątku pozaziemskiej podróży we francuskim „romansie astronomicznym”:

W czasie późniejszym wzruszenia namiętniejsze uwiodły mię, uwieżyły, zamałyły me zmysły; nie zapomnę wszakże nigdy uczucia idealnego, jakim mnie muza gwiazd natchnęła, ani podróży niebieskiej, w którą mnie uniosła, ani widoków niespodzianych, jakie mi objawiła o rozległości i budowie wszechświata, ani szczęścia, jakie mi dała, wskazując umysłowi memu drogę stanowiącą w rozważaniu przyrody i wiedzy. [U 50]

Skoro więc utwór literacki składa się z innych książek, odbijających się mniej lub bardziej głośniejszym echem w przestrzeni tekstu i wiążących go z uniwersum tego, co już zostało napisane, to powieść Flammariona stanowi jeden z najważniejszych intertekstów *Pokolenia Marka Świdwy*²⁷. Całościowa lektura utworu w kontekście *Uranii* nie tylko pozwala oddalić ciężące nad Świdwą odium zaburzeń psychicznych, nerwicy, którą jego pokoleniu przypisywał Tomasz Burek²⁸, czy zrozumieć lepiej ideologię powieści, w której marzycielski – oparty na XIX-wiecznym optymizmie, obejmującym cały wszechświat – światopogląd jednostki został skonfrontowany ze światem, kładącym definitywny kres jakiegokolwiek ufności. Modernista wobec tego samego kosmosu poczuje się nieskończenie samotny²⁹, Wielka Wojna ukaże zło wrogie oblicze techniki i postępującej racjonalizacji wszystkich sfer życia, a odzyskanie wolności stanie się zaledwie „radością z odzyskanego śmietnika”³⁰.

W tym momencie, by nie poprzestać na pojedynczych zbieżnościach znaczeniowych i stylistycznych, warto zastanowić się, jaką funkcję pełni tekst Flammariona w złożonej strukturze semantycznej utworu Struga. Intertekstualność nie świadczy

²⁶ Kisielewska, *op. cit.*, s. 133.

²⁷ Zob. M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. Przel. K. i J. Falićcy. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 301: „Jeśli [...] intertekst ma być uchwycony, wystarczające i konieczne jest, aby teksty przez niego zaangażowane aktualizowały pewien inwariant i aby ta aktualizacja narzucała się czytelnikowi dzięki konstantom formalnym i semantycznym, które przejawiają się pomimo odmian stylistycznych, różnic gatunkowych itd., jakie istnieją między tekstami”.

²⁸ Burek, *op. cit.*, s. 515–516.

²⁹ Nieprzypadkowo poemat *Wśród gwiazd*, rodzaj intertekstualnej, przewrotnej gry z „powieścią astronomiczną” z 1889 roku, ukazuje faunę Gwiazdy, na którą zostaje przeniesiony bohater, jako dekadentkie, pełne wymyślonych, ale i przerażających istot *bestiarium* (zob. Okulicz-Kozaryn, *op. cit.*, s. 25). Zob. też *ibidem*, s. 29: „Wszechświat Flammariona, wypełniony życiem, w młodopolskiej reinterpretacji ziele pustką, przytłacza martwością i chłodem. Nieskończoność traci swój patos wiecznie odnawiającej się potencji twórczej. Przekształca się w rzeczywistość skrajnie negatywną”.

³⁰ J. Kaden-Bandrowski, *Generał Barcz. Powieść*. Wyd. 2. Lwów 1930, s. 51.

bowiem o relacji jednostronnej, nie jest zapożyczeniem i jej pojęcie nie desygnuje „wpływu”. To raczej żywy dialog między dwoma odrębnymi, wyposażonymi w odmienne konteksty kulturowe tekstami, obfitujący w polemiczne napięcia, zwarcia i nieciągłości, zawieszony między afirmatywnym potwierdzeniem a krytyczną dyskredytacją. Tak więc np. określenie „kochanka” w odniesieniu do przewodniczki marzeń Świdy ewidentnie odsyła do wątków erotycznych powieści, które są bardzo rozbudowane i stanowią istotne zagadnienie w analizie biografii wewnętrznej bohatera. W *Uranii* narrator wielokrotnie podkreśla jedynie platoniczny wymiar uczucia do posągu, ale sensualność jego opisów sugeruje swoisty naddatek pragnienia, każący dopatrywać się w tej relacji podtekstu seksualnego³¹. Na kartach *Pokolenia Urania* symbolizuje zaś niezrealizowane możliwości oraz wyraża melancholijną tęsknotę za czasami, kiedy „niebo gwiaździste” było „mapą dróg otwartych, rozświetlonych, zapraszających do przebycia”, ale również, choć w zupełnie inny sposób niż u Flammariona, wikła się w sferę „ziemskich” namiętności, związaną z dwiema najistotniejszymi w utworze bohaterkami kobiecymi: Chosłowską i Goślicką.

W pierwszej kolejności, choć odpowiedź może wydawać się jasna, należy zapytać, o której Uranii jest mowa w powieści. Postaci o tym imieniu było bowiem w mitologii greckiej kilka. Dla moich rozważań kluczowe są dwie: pierwsza z nich to oczywiście córka Zeusa i Mnemosyne, muza astronomii, do której atrybutów należą m.in. kula nieba i cyrkiel. Sam Flammarion początkowo nie pozostawia wątpliwości, że chodzi właśnie o „Muzę Niebios”, której ożywiony posąg, wyposażony w konwencjonalne przedmioty, zabiera protagonistę w przestworza. W tym przekonaniu dodatkowo utwierdza ilustracja, poprzedzająca pierwszy rozdział zarówno w pierwszej edycji francuskiej, jak i w wydaniach polskich z 1890 i 1898 roku. W przekładzie, co prawda, używane są wymiennie określenia „muza” i „bogini”, ale jednocześnie sugeruje się ich identyczność. Antyk pod imieniem Uranii znał natomiast także inną istotę, a mianowicie Afrodytę, o której tak pisał Pierre Vachet w *Niepokoju płciowym*:

subtelni Ateńczycy stworzyli sobie podwójny obraz Afrodyty i podwójny też kult jej oddawali. Afrodyta-Pandemos, czyli Ludowa, była uosobieniem piękności cielesnej, wywołującej brutalne pożądanie, przy którym dusza śpi. Natomiast Afrodyta-Urania, czyli Niebiańska, darzyła wybrańców najdelikatniejszą pięknnością serca i ducha. Istniały w Atenach dwie świątynie, poświęcone tej Niebiańskiej, której podobiznę wyrzeźbili w marmurze mistrze dłuta Fidiasz i Alkamenes; u stóp Akropolu zaś stała przytulona mała świątynia poświęcona Afrodycie Ludowej, której kapłani mieli za zadanie regulowanie prostytucji w mieście³².

Koncepcja dwoistości bogini została upowszechniona w kulturze europejskiej przez *Ucztę Ksenofonta* i dialog Platona o identycznym tytule. Jak jednak uważał Zygmunt Kubiak, współczesne „badania filologiczne oraz archeologiczne” nie potwierdziły informacji „o świątyniach osobnych i ołtarzach”, samo rozróżnienie poddyktowały u obu autorów względy filozoficzne, a za wschodnimi, żeńskimi bóstwami miłości i płodności: Astarte, arabską Alitat, Derketo i Mylittą, kryje się tak

³¹ A o tym, że posąg może budzić pragnienia zmysłowe, przekonuje chociażby K. Szczuka (*Nuda buduaru*. W zb.: *Nuda w kulturze*. Red. P. Śliwiński, P. Czaplinski. Poznań 1999) w swojej analizie motywu posągu Apollina z *Lalki* B. Prusa.

³² P. Vachet, *Niepokoju płciowy*. Przeł. K. Rychłowski. Warszawa-Lwów 1928, s. 5.

naprawdę Urania³³. Istotną rolę w kulcie Afrodyty Uranii (Astarte) i Adonisa odgrywała grotą w libańskim Afqa, gdzie w czasach późnego antyku i wczesnego chrześcijaństwa odbywały się na ich cześć liczne, z reguły wiosenne obrzędy. Teolodzy chrześcijańscy, jak chociażby Euzebiusz z Cezarei, zarzucali tamtejszym „pogańskim” wyznawcom Afrodyty oddawanie się prostytucji sakralnej oraz praktykom homoseksualnym, co współcześnie nie zostało potwierdzone. Wierzenia hellenistyczne, związane z tą boginią, opierały się również na kulcie Gwiazdy Porannej, postrzeganej jako teofania żeńskiego bóstwa³⁴.

Oba wcielenia Uranii, nie do końca zresztą od siebie odróżniane przez samych starożytnych, spletają się na kartach *Pokolenia Marka Świdy* w jedną wieloznaczną figurę. Zanim jednak przejdę do jej omówienia, pragnąłbym zastanowić się nad specyfiką wątków miłosnych utworu z 1924 roku. Oprócz wspomnianych Chosłowskiej i Goślickiej bohater w toku akcji utrzymuje relacje erotyczne z dwiema kobietami. Pierwszą z nich jest wiejska dziewczyna Lucka, w której objęciach Marek marzy o miłości pozbawionej determinant klasowych i z którą przeżywa inicjację seksualną. Drugą to zamożna Amerykanka Helga Mc Farlane, poznana na pokładzie statku zmierzającego z Azji do Europy. Rodzinny majątek pozwala Heldze nie zważać na kwestie narodowości czy ograniczeń tradycyjnie dotyczących statusu kobiety w społeczeństwie. Helga w wersji burżuazyjnej reprezentuje typ chłopczycy, który zrobił karierę po pierwszej wojnie światowej, rewolucjonizując dotychczas obowiązujące wzorce płciowe. Świdzie imponują kosmopolityzm i brak pruderii Amerykanki, ale ich kolejnemu spotkaniu, tym razem w Paryżu, przeszkodzi udział bohatera w wojnie z 1920 roku. Odnotowana przez Kisielewską „filmowość” konstrukcji utworu powoduje, że historię tego romansu czytelnik zaledwie poznaje z fragmentarycznych retrospekcji, co sprawia, iż Mc Farlane staje się tylko jednym z nic nieznaczących, widmowych postaci, które zaludniają scenę powieści. W obu omówionych przypadkach kontaktowi emocjonalnemu i fizycznemu z kobietą towarzyszy wrażenie wybudzania się ze snu czy letargu (P 14, 79), a równocześnie upewnienie się o realności obrazów, przeczuć bądź wrażeń znanych ze snu i marzenia (P 79), co potwierdza tezę, że bezkresna przestrzeń snu, ukazywanego zresztą niekiedy jako sen w innym śnie, stanowi, oprócz marzenia na jawie podstawowy *modus* istnienia Świdy.

Niewątpliwie na los protagonisty największy wpływ mają związki z Chosłowską i Goślicką, z których jedna strąca go w (modernistyczne) piekło pożądań, druga zaś, jak sądzą badacze, podobno uosabia ideał kobiecości pozytywnej. Kwestia ta, nawet na pierwszy rzut oka, wydaje się znacznie bardziej skomplikowana. Fascynująca Marka, dużo od niego starsza, Jadwiga jest krewną Botwida, w którego majątku chłopak spędza wakacje. Podczas przypadkowego spotkania nad jeziorem arystokratka bez powodu uderza go na odlew szpicrutą:

Czerwona, nabrzmiała prega piekła [Świdę] jak ogień. Od piersi spływały po całym ciele strugi rozkoszy. Stał na kamieniu i nie śmiał się ruszyć. Łękał się, że się zbudzi i wszystko stanie się nieprawdą. [P 25]

³³ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*. Wyd. 3, popr. Warszawa 1999, s. 324.

³⁴ Zob. P. Janiszewski, *Afrodyta Urania. Fizyczne, mistyczne i teurgiczne teofanie niebiańskiej bogini w czasach późnego antyku. (Relacje i asocjacje)*. Warszawa 2017.

Kilka dni po tym wydarzeniu Chuna uwodzi młodzieńca, wymuszając na nim deklarację całkowitego posłuszeństwa. Istotniejszy od samego momentu seksualnego wydaje się jednak epizod pierwszy – to bowiem w jego trakcie zawiera się swoisty masochistyczny pakt, w którego efekcie Marek staje się niewolnikiem „pięknej, bezlitosnej pani” (określenie Maria Praz). Później wielokrotnie w toku akcji pojawi się w bohaterze wspomnienie bólu i płynącej z niego przyjemności, Jadwiga, jako postać na wzór młodopolskich *femmes fatales*, długo będzie dla Świdy, który skojarzy miłość z „uwielbieniem, zaprzęciem się w wieczną niewolę, pragnieniem zatracenia, poniżenia, hańby, zbrodni” (P 37), najpełniejszym wcieleniem kobiecości.

Czy zatem powinno się Marka Świdę określać mianem „masochisty”, a jeśli tak, to jaki typ masochizmu by on reprezentował? Niemal wszyscy teoretycy masochizmu akcentują irracjonalny charakter zjawiska, splatającego doznanie przyjemności seksualnej z koniecznością doświadczenia bólu i upokorzenia lub nawet z ryzykiem anihilacji³⁵. Niektórzy zwracają również uwagę na teatralność seansu masochistycznego, który opiera się na kontrakcie zawierającym między mężczyzną a kobietą, odgrywającą rolę dominy. Z kolei postłacanowscy badacze fenomenu wskazują fakt, iż skłonność do masochizmu łączy się w strukturze psychicznej podmiotu ze słabością ojca niekonstytuującego w synu Prawa, w związku z czym jednostka „musi wymyślić zastępczy rytuał, w którym to Prawo jest stanowione, oraz powtarzać ten rytuał w nieskończoność”³⁶. Paweł Dybel piszący o twórczości Brunona Schulza podkreślał:

W przypadku [autora *Sklepow cynamonomowych*] tym rytuałem jest inscenizacja własnego upokorzenia przez kobiety, które zarazem uwielbia on w sposób bałwochwalczy jako idealne egzekutorki Prawa. Ponieważ jednak to urzeczywistnienie przez kobiety Prawa zostało zainscenizowane przez niego samego, owo Prawo jest pozorem – efektem obmyślonej przez masochistyczny męski podmiot gry, w której kobieta jest jedynie narzędziem w jego fantazjach³⁷.

Niewątpliwie stary Świda nie jest autorytetem dla syna, choć w różny sposób usiłuje wpłynąć na bieg jego życia – m.in. zabrania mu studiów za granicą czy wykupuje go od powinności służby wojskowej w 1918 roku, wręczając komisji łapówkę. W dużej mierze ten średniozamożny ziemianin reprezentuje jeden z typów polskiej męskości XIX-wiecznej, opisanych przez Filipa Mazurkiewicza, a mianowicie męskość bierną, wyczekującą, pogrążoną w marazmie, w tym zaś konkretnym przypadku dodatkowo zawieszoną pomiędzy konstatacją o słuszności i potrzebie lojalizmu wobec zaborcy a pragnieniem niemożliwego czynu³⁸. Dopiero w trakcie agonii ojciec Marka „mówił dużo, w pośpiechu, przemagając cierpienie, które go dławiło i dusiło. Skarżył się na swój czas, pusty i okrutny, popowstaniowy, skazany na gorzką pokutę, na nicność” (P 56). Zwierzenia starego Świdy, w tym także przyznanie się do posiadania licznych, nieślubnych potomstwa, spłodzonego z kobietami z okolicznych wsi, stanowią świadectwo mechanizmów kontroli emocjonalno-werbalnej człowieka, usiłującego przetrwać i zapewnić byt rodzinie w okresie

³⁵ Zob. P. Dybel, *Masochizm Schulza i próg wstydu w słowie*. „Schulz / Forum” 2016, nr 7, s. 7.

³⁶ *Ibidem*, s. 15.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ F. Mazurkiewicz, *Opowieści nowoczesne*. Katowice 2015, s. 91 n.

wzmoczonej rusefikacji, oraz trwałości społecznego *imaginarium*, obowiązującego na ziemiach polskich jeszcze długo po zniesieniu pańszczyzny³⁹.

Brak autorytatywnej instancji ojcowskiej sprawia, że Marek błyskawicznie popada w całkowitą zależność psychiczną od Chosłowskiej, choć hrabina, inaczej niż we wzorcowych narracjach masochistycznych, nie wciela się w rolę Pani, a Świda nie staje się wolicjonalnie jej Niewolnikiem. Podział ról wynika raczej z wykreowanej przez pisarza osobowości postaci, w szczególności zaś z faktu, iż, wyjąwszy przypadek Łucki, miłość stanowi dla protagonisty formę idolatrii. Dotyczy to zarówno Jadwigi, jak i Moniki. Niedostępność obiektów wzmagają pożądanie Marka, a dialektyczna gra bliskości i dystansu okazuje się dla niego jedyną możliwą formą relacji z kobietą. W kontaktach z Chosłowską na plan pierwszy wysuwa się komponent masochistyczny psychiki (przedstawionej) bohatera, choć Świda nie jest masochistą w pełnym tego słowa znaczeniu, jeżeli za warunek konieczny owej tendencji uznaje się związek satysfakcji seksualnej z bólem i upokorzeniem – tego komponentu są bowiem pozbawione relacje Marka z Łucką i Helgą. Niemniej skoro masochista to przede wszystkim bałwochwalca, upatrujący w kobiecie niedosiężnego obiektu, to bohatera bez wątpienia należałoby zaliczyć do tej kategorii⁴⁰.

Chuna, korzystając z niedojrzałości nastoletniego bohatera i spowijającej ją samą aury tajemnicy, całkowicie sobie Marka podporządkowuje. Choć krótko później dochodzi do ich rozdzielenia, Świda nieodmiennie pozostaje pod wrażeniem jej demonicznej, władczej osobowości, co sprawia, że krakowskie miłostki wydają mu się zaledwie namiastką prawdziwego erotyzmu, utożsamionego przez bohatera z perwersją i bezgraniczną przyjemnością. Nawet po 8 latach, gdy Marek, weteran dwóch wojen i posiadacz sporego majątku, ponownie staje się jej kochankiem, jego fantazje erotyczne zdominuje „wizja jedynej tamtej nocy”, a w objęciach Chosłowskiej będzie „pacholeciem, z piekącą, rozkoszną pręgą na piersiach, śmiertelnie odurmanionym, za życia wniebowziętym” (P 242). Z czasem wszakże zdystansuje się wobec hrabiny, uwalniając się spod jej wpływu, w czym wydatnie pomoże mu wspomniana już zdolność do postrzegania innych oraz siebie samego jako postaci wyobrażonych, literackich. W rezultacie niemoralne, cyniczne opowieści Chuny stają się dla Marka metaforyczną powieścią, którą czyta ze świadomością istnienia granicy między zmysłem a prawdą, między tym, co ważne, a tym, co bez znaczenia.

W dotychczasowej recepcji *Pokolenia Marka Świdy* występuje tendencja do dychotomicznego ujmowania specyfiki związków bohatera z Jadwigą i Moniką: „[Świda]

³⁹ Według A. Ledera (*Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*. Warszawa 2014, s. 109) obowiązywało ono aż do 1944 roku, wcześniej ziemianin był „dla chłopskiego *psyche* figurą Innego, »Ja idealnym«, który zawsze przygląda [...] się z uwagą, którego dobroci i uznania pragnie się najbardziej ze wszystkiego”.

⁴⁰ Intuicję tę potwierdza pierwsza w dziejach psychiatrii definicja fenomenu, sformułowana przez twórcę pojęcia, R. von Krafft-Ebinga (*Psychopathia Sexualis*. Przeł. M. Chojnacki. „Schulz / Forum” 2016, nr 7, s. 121) w 1886 roku: „Przez masochizm rozumiem właściwą perwersję psychicznego *vita sexualis*, polegającą na tym, że owładnięta nią jednostka w swoich uczuciach i myślach o charakterze płciowym opanowana zostaje przez wyobrażenie, że jest całkowicie i bezwarunkowo podległa woli osoby drugiej płci, że osoba ta obchodzi się z nią władczo, poniża ją, a nawet znęca się nad nią. Wyobrażenie to zostaje spotęgowane przez pożądanie; owładnięty nim człowiek lubuje się w fantazjach, w których wyobraża sobie takie właśnie sytuacje; często też dąży do ich urzeczywistnienia [...]”.

przeżywa kryzys religijny, potem wyuzdaną i brudną miłość z kobietą-wampem, jaką jest Chosłowska – marząc jednocześnie o miłości wzniosłej i czystej z panią Goślicką⁴¹. Pieszczachiewiczowi wtóruje Kisielewska, która niemal słowo w słowo przepisuje jego opinię⁴². Litera tekstu wszakże zupełnie przeczy tym ustaleniom – żona rotmistrza-samobójcy budzi w bohaterze całe spektrum emocji: od zwierzęcego pożądania, poprzez poczucie bezsilności i gniew, do bezgranicznego uwielbienia. Wynika to z kompozycji utworu, nastawionego raczej na dynamiczny opis wyizolowanych, często ze sobą sprzecznych emocji i afektów, niż na jednoznaczne kwalifikowanie postaci czy zamykanie ich w obrębie ciasnych typologii. Rzeczywistość psychiczna w utworach Struga jest bowiem przestrzenią permanentnej zmiany, ruchu i przenikania się motywacji świadomych z nieświadomymi. Obraz kobiety, jaki wylania się z kart powieści, nie stanowi więc tylko naiwnej projekcji zakochanego podmiotu, a Monika nie wpisuje się bez reszty w ramy przedmiotu „miłości wzniosłej i czystej”. To sam Świda (i to jeden, jedyny raz) myśli o niej w takich kategoriach, by chwilę później określać ją w zupełnie przeciwnym, negatywnym sposób⁴³.

Co więcej, w świadomości Marka odnajdujemy pewne cechy wspólne dla obu kobiet. Zarówno hrabina, jak i Goślicka są bowiem postrzegane przez protagonistę jako istoty *par excellence* seksualne i dręczycielki, świadomie manipulujące uczuciami mężczyzny. Fenomen ten wiąże się ze słabością psychiki bohatera, wikłającą go w każdym przypadku w całkowitą podległość wobec kobiety. Trzeba jednak odróżnić postawę masochistyczną *sensu stricto*, określającą jego relację z Chuna, od „podległości płciowej”, którą Richard von Krafft-Ebing definiował jako anormalną, ale nie perwersyjną tendencję psychiczną⁴⁴ i która charakteryzuje jego związek z Moniką. Niezależnie od specyfiki związku z wymienionymi bohaterkami Świda zawsze pozostaje rzeczywistym albo fantazmatycznym niewolnikiem kobiety. Podległość tę znosi wyłącznie pojawiająca się w marzeniach Urania, nie tylko stanowiąca refleks marzenia o życiu w harmonijnym wszechświecie, ale również, poprzez połączenie cech „Muzy niebios” (sformułowanie Flammariona) i „prześwietnej Venus” (P 288), czyli Afrodyty-Uranii, przeciwstawiająca kobiecości, która w świadomości bohatera kojarzy się z dominacją i zmysłowością, kobiecość łagodną, wyzbytą ciężaru i elementu seksualnego, „przezystą” (P 123).

W świetle przedstawionej analizy nie ulega wątpliwości, że czytanie utworu Struga bez kontekstu powieści z 1889 roku jest lekturą niepełną, niepozwalającą

⁴¹ Pieszczachowicz, *op. cit.*, s. 368.

⁴² Kisielewska, *op. cit.*, s. 124.

⁴³ Zob. P 209: „Nagły dreszcz – ona! Czytała! Czytała! Posłał jak wariat te wiersze. Jak ostatni kretyń i małol wybrał właśnie te same, najgorsze z najgorszych! Czytała i nie cofnie tego żaden cud. Nigdy nie będzie mógł pokazać się jej na oczy. Skończone misterium niebiańskie, astralne – utonęło w głupstwie”.

⁴⁴ Krafft-Ebbing, *op. cit.*, s. 147: „Mam tu na myśli powszechnie znany, częsty i występujący w najróżniejszych możliwych wariantach fakt popadania w niezwykłą, nad wyraz osobliwą zależność od osoby przeciwnej płci, aż do utraty własnej woli. Zależność ta zmusza oświeconą jednostkę do robienia i do znoszenia rzeczy wymagających poważnych ofiar, często sprzecznych z moralnością i prawem.

Zależność ta różni się jednak od przejawów normalnego życia jedynie intensywnością popędu płciowego, który jest jej motorem, i zanikiem woli odpowiedzialnej za zachowanie równowagi, nie zaś jakościowo, jak w przypadku masochizmu”.

rozpoznać co najmniej kilku istotnych elementów reprezentacji. *Urania* umożliwiła Świdzie doraźną, fantazmatyczną kompensację, lecz również ugruntowuje w nim przekonanie o relatywizmie doświadczenia zmysłowego oraz o marginalnym znaczeniu przeżywanych wydarzeń historycznych, dając jednocześnie pewność istnienia nadrzędnego porządku kosmicznego⁴⁵. Dlatego oderwanego od rzeczywistości, pogrążonego w świecie fantazji Marka można postrzegać jako potencjalną Flammarionowską „duszę uraniczną”, której przyszło egzystować w ciężkiej, przyziemnej i szpetnej rzeczywistości początku XX wieku, ale która zawsze pamięta, że, „przebywając na ziemi, pozostaje w samej rzeczy w niebiosach”, a „planeta nasza” jest ich „gwiazdą” (U 166)⁴⁶.

Abstract

WACŁAW FORAJTER University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-7527-934X

“URANIAN SOUL” A DIFFERENT READING OF ANDRZEJ STRUG’S “POKOLENIE MARKA ŚWIDY” (“GENERATION OF MAREK ŚWIDA”)

The study is an analysis of the 1925 work through the prism of Camille Flammarion’s philosophical conceptions, especially the theories contained in his astronomical romance *Uranie* (*Urania*). The author of the article also examines the protagonist’s ontological status, and arrives at the conclusion that the dreaming Świda represents the “weak” subjectivity which refers to Young Poland’s worldview and practice. The paper also touches the issue of masochism as the paradigm that characterises the most seminal female-male relationships in the novel. This relationship is set contrasted with *Urania*, idealised by the protagonist, a symbol of Flammarion’s cosmic utopia and an expression of yearning for the order projected by the 19th century.

⁴⁵ Wynika to z faktu, iż w dziele autora *Stelli* „miejsca wyobrażone przez obserwatorów-narratorów są przestrzeniami rozkoszy, w których udręki spowodowane śmiercią, przemocą, pożywieniem [dla Francuza ideałem absorpcji życiodajnych składników była fotosynteza roślin – W. F.], seksualnością, nieporządkiem nie mają już racji bytu. W całym dziele powieściowym Flammariona, wszystkie wielkie problemy ludzkiej kondycji są [...] rozwiązane w duchu najbardziej euforycznego z idealizmów: na innych planetach, w innych światach, problemy te nie istnieją, a my zmierzamy ku tym światom, ponieważ Ziemia się bez przerwy przeobraża, dusze zaś doświadczają reinkarnacji” (Nathan, *op. cit.*, s. 76).

⁴⁶ Burek (*op. cit.*, s. 514) zauważył: „odwołanie się Struga do konstrukcji wewnętrznego, zatajonego, głębokiego świata, do tego, co »podświadomie nurtuje«, do »potrzeb duszy i łaknącej wyobraźni«, a więc do charakterystycznych haseł estetyki modernizmu i psychologizmu nie miało – w latach, kiedy powieść powstawała – znamion eskapistycznej ucieczki od zagadnień współczesności politycznej. Na odwrót: estetyka modernizmu, pozornie zdezaktualizowana, została przez Struga użyta jako sposób krytycznego przeciwstawienia się i ideowego zdystansowania wobec aktualnej rzeczywistości stosunków polskich”. Twierdzenie to odnosi się do strategii pisarskiej, w planie fabuły natomiast tym, co umożliwiła Świdzie ciągle zachowywanie rezerwy wobec życia społeczno-politycznego, jest pamięć o *Uranii* – jako o efekcie przedziwnego mariażu między nauką a doktryną o wędrówce dusz. Dlatego, biorąc pod uwagę oba elementy, można powiedzieć, że Strug realiom pierwszej dekady niepodległości przeciwstawił wyidealizowany „długi wiek dziewiętnasty”. Na wizję tę składały się zarówno ówczesne projekty „nowego” człowieka (w wersjach: pozytywistycznej oraz modernistycznej), jak i marzenia o uporządkowanym uniwersum, które snuli m.in. Ch. Fourier i Flammarion, a którym kres położyło dopiero modernistyczne zwątpienie, każące postrzegać istotę ludzką jako zagubioną „w mroku gwiazd” (określenie T. Micińskiego).