

Amor Fati

ANTROPOLOGICZNE CZASOPISMO FILOZOFICZNE

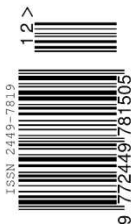
grudzień 4(4)/2015

ISSN: 2449-7819



Varia

Wydawnictwo Leimak



ADRIANNA JAKÓBCZYK
Uniwersytet Warszawski

MOTYWY O CECHACH SYMBOLI W OPISACH MIŁOŚCI INCESTUALNEJ. O TRZECH POWIEŚCIACH ANDRZEJA KUŚNIEWICZA

Motives with the symbolical significance in the descriptions of incestual love. On three novels by Andrzej Kuśniewicz

Słowa kluczowe: incest, symbol, kobieta, diabeł, krew.

W obecnych w twórczości Andrzeja Kuśniewicza opisach związków kazirodczych pojawia się kilka trudnych do przeoczenia motywów. Nasycone są one sensami symbolicznymi i wiele wnoszą do interpretacji poszczególnych scen, które często bywają fragmentaryczne i niedopowiedziane. Pozornie nieistotne szczegóły ujawniają dodatkowe znaczenia i przywodzą niedostrzegalne na pierwszy rzut oka konteksty. Miłość kazirodcza przedstawiana jest głównie w sposób aluzyjny, stąd istotne znaczenie symboli w rekonstruowaniu dziejów tych zakazanych związków. Mam wrażenie, że autor prowadzi z czytelnikami swoistą grę. Jest to gra w spostrzegawczość i erudycję. Dokładna lektura powieści, a także zestawianie ich ze sobą, pozwala dużo lepiej zrozumieć twórczość Kuśniewicza i odtworzyć zawikłane losy jego bohaterów. Motywy, po które sięga autor, nie są w potocznym rozumieniu symbolami. Jednak dostrzeżenie ich powtarzalności i sięgnięcie po kulturowe konotacje umożliwia pełniejszą interpretację utworów.

W tekst niejednokrotnie wplecione zostają obcojęzyczne zwroty. Każdorazowo niosą one istotne znaczenie interpretacyjne. Dookreślają poglądy postaci, niekiedy sugerują wydarzenia, które nigdy nie zostały potwierdzone w toku akcji. Zaznaczyć trzeba, że te pojedyncze niemiecko- czy francuskojęzyczne wtręty mają zawsze znaczenie metaforyczne lub symboliczne i nie komentują wprost wydarzeń czy działań postaci. Często pojawiają się także fragmenty tekstów literackich, które tworzą kontekst interpretacyjny. To właśnie jedna z gier, w które tak chętnie gra Kuśniewicz. Obcojęzyczne zwroty nie są tłumaczone w przypisach, cytaty prawie nigdy nie mają adresu bibliograficznego. Autor oczekuje od czytelnika docieklivości. Pobieżna lektura pozbawia powieści wielu projektowanych, lecz niedopowiedzianych znaczeń.

Maria Podraza-Kwiatkowska w swojej próbie stworzenia definicji symbolu, która byłaby aktualna pod koniec wieku XIX, stwierdza: „*Symbol jest to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nieprecyzyjny, na sugerowaniu określonych wzruszeń oparty odpowiednik takich jakości, które nie będąc jakościami jasno skryształizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym*”¹. To definicja bardzo bliska mojemu rozumieniu tego pojęcia. Jako cechę właściwą symbolom dodałabym jeszcze możliwość intuicyjnego dostrzeżenia, że dany obiekt sygnalizuje głębsze znaczenia. Nie zawsze te dodatkowe sensory są od razu znane, ale fakt, że istnieje wartość dodana, jest oczywisty.

Wątek miłości kazirodziej między bratem a siostrą pojawia się w trzech powieściach Andrzeja Kuśniewicza – zostaje zasugerowany już w „Eroice” (1963), swoją pełnię osiąga w „Królu Obojga Sycylii” (1970), a następnie powraca w „Stanie nieważ-

¹ M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 2001, s. 43.

kości” (1973)² – i to w dwóch odsłonach, jako realne, choć znów tylko sygnalizowane aluzjami, uczucie między rodzeństwem von Benkendorf, a także jako swoisty ideał, do którego dąży główny bohater. W „Eroice” i „Stanie nieważkości” wątek incestu ma znaczenie marginalne i można się go raczej domyślać i go rekonstruować, niż znajdować jego bezpośrednie opisy. W obu tych powieściach występują jednak pewne mity i symbole, które znaleźć można również w „Królu Obojga Sycylii” – dowodzi to, że wątek miłości incestualnej tworzy w utworach Andrzeja Kuśniewicza pewną zamkniętą całość. We wszystkich wymienionych powieściach trzy symbolicznie ujęte motywy zdecydowanie wysuwają się na plan pierwszy.

1. KOBIETA

Akcja powieści Kuśniewicza osadzona jest zwykle w przeszłości. Autor szczególnie upodobał sobie czasy monarchii austro-węgierskiej, które przedstawia z niesamowitą pieczołowitością – zwłaszcza w „Królu Obojga Sycylii”. Pisarz, pod wpływem domu rodzinnego, a także własnych zainteresowań, był mocno zakorzeniony w kulturze modernizmu. Jak pisze Mieczysław Dąbrowski: „*Kuśniewicz (...) poprzez swoisty konserwatyzm środowiska i miejsca, w którym się wychował i kształcił, «zarazony» został modernizmem, skażony jego kulturą, obyczajami, stylem, świadomością. Pewne sprawy dla tej kultury istotne wciąż powracają w jego pisarstwie*”³. Autor w sposób wręcz imponujący drobiazgowo odtwarza realia epoki – zarówno te materialne, jak i intelektualne. Przytacza nazwy najmodniejszych perfum, popu-

² Przywołując utwory Andrzeja Kuśniewicza korzystam z następujących wydań i skrótów: KOS (*Król Obojga Sycylii*, Kraków 1976), Sn (*Stan nieważkości*, Łódź 1997), E (*Eroica*, Warszawa 1988). Cytaty z powieści będę lokalizować w tekście, podając w nawiasie skrót tytułu i numer strony.

³ M. Dąbrowski: „*Nierzeczywista rzeczywistość*”. *O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Warszawa 2004, s. 137.

larnych gazet, dokładnie opisuje stroje, meble, obyczaje, prezentuje cały sztafaż *fin de siècle*'u i *la belle époque*.

Lecz Kuśniewicz nie osadza swoich powieści w epoce modernizmu tylko pobieżnie, zewnątrznie – posługuje się również filozofią i pojęciami charakterystycznymi dla czasów, które odtworza. Sięga po kategorie rządzące wyobraźnią ludzi przełomu wieków. By obrazowo przedstawić zakochane w sobie rodzeństwo, wykorzystuje mit Androgyne⁴, który był wówczas ogromnie popularny i święcił największe triumfy. Symbole, pełniące w powieściach Kuśniewicza bardzo znaczącą rolę, zapożyczone są z epoki i jej wzorem używane. Również kreacja bohaterów nie powoduje dysonansu, są oni wzorcowymi (być może nawet zbyt wzorcowymi – to typy idealne) reprezentantami swojej epoki. Emil R., główny bohater „Króla Obojga Sycylii”, to artysta, który cierpi na chorobę płucną i jest nieustannie zwrócony ku sobie – zmaga się ze swoim pożądaniem, z poczuciem winy i z lękiem, a nie z tym, co go otacza. Wzorowy portret dekadenta.

Epoka modernizmu to również doskonałe tło dla dziejów miłości incestualnej, gdyż przesycona jest katastrofizmem. Przechucie nadchodzącej wojny i nastroje schyłku wieku idealnie współbrzmiają z antycypacją śmierci, tak charakterystyczną dla kazirodczych kochanków. Ich uczucie od razu wydaje na nich wyrok, są skazani już w momencie, gdy pierwszy raz zapomną o swoim pokrewieństwie. W tym kontekście trudno sobie wyobrazić dla nich lepszy kontekst niż melancholijny i dekadentcki przełom wieków. Nadciągająca śmierć i bliska wojna, występując razem, potęgują swą tragiczną wymowę i w sobie się odbijają.

Mieczysław Dąbrowski stwierdza: „*Modernizm polski (...) wykreował dwa wzory kobiety. Jeden – to kobieta-modliszka, wampir, diablica, która tak czy inaczej niszczy męczyznę. Drugi – to kobieta, która próbuje uniezależnić się od własnego popędu*

⁴ Rozwinęłam ten temat w artykule *Androgyne, sobowtór, Narcyz – obrazowe przedstawienia miłości incestualnej*, „ProLog” 2015, nr 2.

i ciężącej na niej tradycji, a także zależności wobec świata męskiego. Wzór emancypantki”⁵. Trzeba zaznaczyć, że wizje krwiożerczej kobiecości, które zdominowały literaturę przełomu wieków, mają swoją genezę w następujących wówczas zmianach społecznych. Emancypacja, mizoginizm, popularność filozofii Nietzschego, Schopenhauera i Hartmanna, wyobrażenie żony jako osoby duszącej potencjał męża-artysty – wszystko to sprawiło, że literackie portrety kobiet przybrały w tym czasie demoniczną formę. Ale powodem był również wspomniany już katastrofizm epoki. Jak stwierdza Maria Podraza-Kwiatkowska: „*Apokaliptyczna wizja kobiety w literaturze końca XIX oraz przełomu XIX i XX wieku stanowi zatem drobny fragment wielkiego symbolu: apokaliptycznej wizji świata. Symbolu, w którym skupiają się wszelkie niepokoje końca wieku związane z poczuciem zagrożenia dotychczasowych wartości*”⁶. Również mężczyźni czuli się zastraszeni, zagrożeni w swoich dotychczasowych rolach przez kobiety, domagające się dostrzeżenia i równych praw. Przedstawiana w sztuce wampiryczna kobiecość była odzwierciedleniem ich lęków.

Nie ma wątpliwości, że Lieschen, bohaterkę „Króla Obojga Sycylii”, można nazwać kobietą demoniczną. Już jako mała dziewczynka niesie swojemu bratu zagładę, kusi go i nęka. Jest przy tym w pełni świadoma swojej nad nim przewagi, wie, jak manipulować jego uczuciami i zawsze osiąga swój cel. Jest nawet dużo wcześniej niż on świadoma uczuć, jakie do niej żywi. Ale Elizabeth łączy oba wzory kobiecości występujące w epoce modernizmu. To skrajnie niezależna *femme fatale*, która jest zarazem emancypantką. Mimo obaw i presji matki nie spieszy się z zamążpójściem, a nawet deklaruje, że może nigdy nie stanąć na ślubnym kobiercu. Jest ocytana, odważna, nie zważa na konwenanse, świetnie jeździ konno. Jak charakteryzuje ją narrator: „*zdradzała od wczesnego dzieciństwa skłonności do samowoli, ekstrawagan-*

⁵ M. Dąbrowski: „*Nierzeczywista rzeczywistość*”, s. 143.

⁶ M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolizm i symbolika...*, s. 283.

cji i perfidii, obdarzona sporą dozą fantazji i wyobraźni” (KOS, s. 17).

Maria Podraza-Kwiatkowska zwraca również uwagę na łączność między dwoma popularnymi w okresie Młodej Polski symbolami – Androgyne i kobietą-modliszką. Wydaje się, że mit Dwój-Jedni powstał właśnie w wyniku rozpowszechnienia demonicznego obrazu kobiety. Walka kobiet o równouprawnienie i wreszcie skłonność mężczyzn do zaakceptowania ich wzrastającej roli sprawiły, że wrogie dotychczas obozy zaczęły szukać kompromisu. Okazało się nim być wyobrażenie dwupłciowej postaci, w której pierwiastki męski i żeński stapiają się ze sobą, tworząc w efekcie istotę doskonałą: „*«Dwój-jedność», «homme-femme», «androgyne» – symbol idealnego człowieka przyszłości, symbol zgody i pojednania, stanowi (...) przeciwwagę dla symbolu Salome-modliszki-demonia-wampira. Ruch emancypacyjny kobiet wywoływał bowiem nie tylko lęk przed zmianą dotychczasowego modelu społeczno-obyczajowego. Wywoływał także próby dostosowania się do owych powolnych, ale przecież stale i nieuchronnie dokonujących się przemian*”⁷.

W „Królu Obojga Sycylii” połączone zostają oba te symbole, nie ma tu relacji wynikania. Związek rodzeństwa R. wymyka się teorii Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. Mimo że relacja Emila i Lieschen jest przedstawiana w sposób, który ma przywodzić na myśl mit Androgyne, Lieschen pozostaje kobietą-modliszką. Odbiega ona od wizerunku typowej kobiety demonicznej również dlatego, że jest kanciastą chłopczycą z wiecznie zakatarzonym nosem, gdy tymczasem kobieta-modliszka to z reguły kwintesencja zmysłowości i kobiecości. Kobieta fatalna powinna być także odległą, obca, egzotyczna dla partnera, a tymczasem wychowywana w tym samym domu siostra jest najbliższa – i biologicznie, i społecznie. Ale Lieschen godzi obie te role, pociąga i niesie zagładę nawet mimo braku fizycznych warunków, mimo skrajnej

⁷ Ibidem, s. 288.

bliskości związanej z dorastaniem w jednym domu i wychowywaniem się w tej samej rodzinie.

Pozycja kobiet w prozie Kuśniewicza jest specyficzna i powielana przez autora we właściwie wszystkich powieściach. Kobiety zawsze pełnią rolę drugoplanową, podrzędną, są jak manekiny, realizujące męskie fantazje, ale równocześnie niosą mężczyznom zagładę. Mieczysław Dąbrowski komentuje: „*Kobiety u Kuśniewicza przedstawiane są jako odbicie męskich potrzeb i pożądań albo jako osoby wprawdzie niezależne, zawisłe tylko od siebie samych, ale które za tę niezależność płacą jakimś skrzywieniem, dewiacją, dziwnością*”⁸. Tak jest też w przypadku Lieschen. W pewien sposób jest tylko wyobrażeniem swojego brata – Emil niejednokrotnie przypisuje jej cechy i intencje, których ona nie wykazuje, ale to kobieta wyzwolona, która nawet nie pomyśli, by ugiąć się pod presją żądzy brata, sama o sobie decyduje i w tej niezależności wyprzedza swoją epokę. Jednocześnie jest w pewien sposób zaburzona – bezlitosna, egoistyczna, nie zna współczucia, zdaje się nawet nie przywiązywać do ludzi wokół siebie, ma wręcz cechy psychopatyczne. Z kolei Marika Huban, Cyganka, którą najprawdopodobniej zamordował Emil, była właśnie manekinem – stała się odbiciem męskich potrzeb, gdyż posłużyła mu jako wyobrażenie Lieschen. Można przypuścić, że Emil tak bardzo chciał pozbawić życia znieawidzoną, pożądaną siostrę, że musiał szukać sublimacji w morderstwie Cyganki.

Bohaterki Kuśniewicza często mają fizyczne skazy, a ich ciało opisywane jest z czymś w rodzaju obrzydzenia⁹. Dotyczy to również wszystkich siostr, wzbudzających namiętność swoich braci. Wspomniałam już o charakterystycznych niedoskonałościach Lieschen, ale to samo można powiedzieć o siostrze Christiana, bohatera „Eroiki”: „*Na opuszczonej powiece rysowała się*

⁸ M. Dąbrowski: „*Nierzeczywista rzeczywistość*”, s. 144.

⁹ Por. ibidem, s. 139; J. Jarzębski: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 253.

wyraźnie *blizna rozcinająca skórę na kształt zajęczej wargi*” (E, s. 46). Ta naruszona powieka staje się w powieści znakiem rozpoznawczym siostry hrabiego von Laubitten, urasta do rangi jej emblematu. Nie można również przeoczyć porównania z zajęczą wargą. Zestawienie rozcięcia powieki, które nie mogło znacząco rzutować na wygląd, z wyraźną wadą rozwojową dodatkowo podkreśla szpetotę, którą powodować ma ta blizna. Siostra Christina była też ostrzyżona prawie do skóry, a jej ciało przywodziło na myśl raczej sylwetkę niedorosłego chłopca niż kobiecą figurę.

Siostra ze „Stanu nieważkości”, uosobienie marzeń bohatera, nie ma co prawda wyraźnych skaz, ale ubrana jest w podarte dzinsy i dziurawe buty, a nos ma umazany sadzą lub węglowym miałem. Ma też krótką fryzurę, ale jednocześnie jej włosy są związane w niedbały czub. Wszystkie te cechy trudno uznać za oszpecenie, jednak tak opisywana kobieta zaprzecza męskim wyobrażeniom o atrakcyjności u płci przeciwnej, a także stereotypowemu pojęciu kobiecości. Być może autor usiłuje poprzez tę fizyczną charakterystykę pokazać, jak kobiety-siostry przejmują role swoich braci, jak stają się od nich – zniewieściałych – silniejsze i zaczynają dominować. W tym momencie związek rodzeństwa oddala się od androgyniczności i zaczyna ciężać ku prostemu odwróceniu stereotypowych ról płciowych.

Lieschen różnymi środkami kreowana jest na silną i dominującą kobietę, w tekście pojawia się kilka scen, w których porównuje się ją do Amazonki. Trzeba pamiętać, że te wojownicze kobiety przynosiły mężczyznom zgubę – zabijały ich, zaś swoich nowo narodzonych synów dusiły, oślepiały lub okulawiały. Pierwsza ze scen rozgrywa się podczas pobytu rodzeństwa R. u znajomych rodziców w Volosce – Elizabeth jeździ na czarnej klaczy odziana oczywiście w amazonkę (suknię do jazdy konnej) – również czarną, a stary baron von Reisach komplementuje ją, przyrównując do amazonki. Emil uznaje tę uwagę za wyjątkowo

niestosowną, ale w wierszu „O świetle zapalonym i o świetle przygaszonym” notuje:

*„Amazonko na czarnym koniu w czarnej kapie.
Niesiesz kapelusz z piórami. Skraj krynoliny zwisa
bokiem z siodła na srebrny czaprak. Lewa stopa
w białym kościanym strzemieniu naprasza się
ustom. Miękką atlasowo, wygięta w łuk. Żywa”*
(KOS, s. 129).

Wiersz wskazuje na to, że dla Emila jazda konna ma po części seksualną wymowę – stąd zapewne jego złość na znajomego rodziców. Wie, że tamten w tej chwili również postrzega Lieschen w erotyczny sposób. Także siostra Christiana, oglądana przez Ottokara przecież tylko na dwóch zdjęciach, przedstawiona jest właśnie na koniu: „*Christian, może szesnasto-, może siedemnastoletni, w dziwnym stroju, na pół scenicznym, na pół błazeńskim, z szeroką kryzą na szyi, trzymał za uzdę olbrzymiego karego ogiera. Drugą rękę oparł mocno na udzie jeźdźca, nachylnego do przodu, gładzącego kark konia (...). To była niedorośła dziewczyna, zupełnie naga*” (E, s. 45-46).

Ta scena budzi pewien niepokój, tym większy, że zupełnie nieznaną są okoliczności zrobienia fotografii. O przeszłym życiu Christiana, o jego życiu z siostrą, Otto wie tylko z pogłosek usłyszanych od wspólnych znajomych. W tym kontekście dziwaczne ubranie hrabiego von Laubitten i zupełna nagość jego siostry sprawia, że ta relacja staje się jeszcze bardziej tajemnicza. Warto wspomnieć, że również pamiętna blizna siostry Christiana powstała w wyniku upadku z konia. Prowincjonalny lekarz nieudolnie zszyl rozciętą powiekę, pozostawiając trwałe ślad. Czyli emblemat dziewczyny również miał związek z jazdą konną. Co także zwraca uwagę – zarówno koń, na którym jeździ Lieschen, jak i ten dosiadany przez siostrę Christiana, są czarne. Ten kolor w przypadku

siostry Emila podkreślony i zwielokrotniony jest przez czarną suknię.

„*Koń, zwłaszcza maści karej lub trupio, widmowo-białej, jest w swej roli chtonicznej bardzo rozpowszechnionym symbolem śmierci*”¹⁰ – pisze Władysław Kopaliński. Jednak równocześnie koń symbolizuje gwałtowne pożądanie seksualne i płodność¹¹. Nawiązanie Kuśniewicza do tego motywu jest więc nieprzypadkowe. Łączy on w sobie namiętność i zagładę, dwa pojęcia nierozdzielnie związane z miłością kazirodczą. Koń to symbol, po który chętnie sięgali moderniści. Naga kobieta obejmująca za szyję stojącego dęba czarnego konia to obraz, który stał się znakiem rozpoznawczym Młodej Polski – „*Szał uniesień*” Władysława Podkowińskiego przedstawia bowiem fantazmaty epoki. „*Obraz kobiety pędzącej na koniu stał się dla modernistów wzorem syntezy rozkoszy i lęku*”¹² – pisze Wojciech Gutowski.

Kreując więc takie sceny, sadzając swe bohaterki na kare wierzchowce, Kuśniewicz przywołuje cały szereg skojarzeń. Siostra automatycznie staje się obiektem erotycznym. Ani narrator, ani brat nie musi jej w ten sposób charakteryzować. Sama sytuacja, znaczące okoliczności wystarczają, by siostra odarta została z siostrzanej aseksualności i postawiona na równi z kobietami kierującymi się animalną żądzą. Natomiast współistnienie rozkoszy i lęku charakterystyczne jest dla związków kazirodczych. Przyjemność – również z przekraczania granic – łączy się z lękiem przed konsekwencjami: społecznymi, prawnymi i religijnymi.

W zeszycie Emila znajdują się trzy cytaty niewiadomego pochodzenia datowane na 1913 rok, przytoczone przez narratora w dokładnym brzmieniu niemieckim. Wszystkie one, choć podane jakby mimochodem, wydają się nieść istotne znaczenie i symbo-

¹⁰ W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 2006, s. 155.

¹¹ Por. ibidem, s. 157.

¹² W. Gutowski: *Mit-Eros-Sacrum: sytuacje młodopolskie*. Bydgoszcz 1999, s. 65.

liczny komentarz do życia, poglądów i doświadczeń bohatera. Jeden z nich to: „*Das Weib: angesiedelt zwischen den Polen – Teufel und Tier*” (KOS, s. 127). „Baba: osadzona między dwoma biegunami – diabłem i zwierzęciem”. W czasach modernizmu panowało przekonanie, że kobieta jest istotą do głębi opanowaną przez żądzę seksualną i instynkty biologiczne i to one właściwie determinują jej życie i wybory. Najjaskrawszym chyba przykładem tego typu opinii jest „*Płeć i charakter*” Ottona Weiningerera. W tym mizoginistycznym tekście autor, powołując się na znaczące dzieła filozoficzne, literackie i naukowe, próbuje dowieść, że kobiety (i Żydzi) nie mają właściwie osobowości, kierują się tylko pożądaniem, a ich potrzeby seksualne nie tylko dominują w ich życiu, ale wręcz są tego życia jedynym aspektem. Jak komentuje Dorota Sajewska: „*W precyzyjnie stworzonym obrazie genialnego mężczyzny i niemoralnej kobiety widzieć można przede wszystkim strach Weiningerera – człowieka końca XIX wieku – przed Innym, Nowym i Nieznanym*”¹³.

Wyraz najczystszej mizoginizmu znaleźć też można w „*Eroice*”. Hrabia von Valentin i jego przyjaciel stwierdzają zgodnie: „*«Frauen Dirnen» – właśnie, wszystkie, wszystkie bez wyjątku, z samego założenia, z samej istoty płci, odruch waginalny, obaj tak samo, Christian i ja, uważaliśmy, że seks to sprawa jak najdalej leżąca od mętnego filozofowania, całej modernistycznej demonologii płci, całego bajdurzenia, a także poezji. «Frauen Dirnen – Müde sich senken...»*” (E, s. 50). Być może bliskie relacje Ottokara i Christiana nie wynikają z ich homoseksualnych skłonności (jak można przypuszczać po lekturze tekstu), lecz z pogardy, którą żywią dla kobiet. Christian mógł kochać tylko swoją siostrę – odbicie siebie, niejako swojego sobowtóra – a w stosunku do wszystkich innych kobiet zachowuje się protekcyjnie. Grecy uznawali mężczyzn za bardziej godnych miłości

¹³ D. Sajewska: „*Chore sztuki*”. *Choroba/tożsamość/dramat*. Kraków 2005, s. 94.

i zdolnych do utworzenia duchowej więzi i dlatego stworzyli homoseksualną kulturę – niewykluczone, że bliska przyjaźń między bohaterami „Eroiki” ma bardzo podobną genezę.

„*Frauen Dirnen*” – „Kobiety to prostytutki”. Przytoczone przez Kuśniewicza niemieckie frazy pochodzą z poematu „Algabala” Stefana George. Treść utworu nawiązuje do postaci cesarza Heliogabala, znanego z homoseksualno-orgiastycznych skłonności, bezdusznego i okrutnego w stosunku do ludzi, lecz ogromnie wrażliwego na piękno i wszelkie przeżycia estetyczne. Widać tutaj analogię do postawy Ottokara von Valentin, który z pełnym rozmysłem zdecydował się odrzucić wszystko, co mu wpajano, przekonania z minionej epoki, którą uznał za nieodwołalnie skończoną, i wszedł na drogę zbrodni. To jeden z przykładów na Kuśniewiczowskie definiowanie bohaterów poprzez odniesienia do tekstów literackich, które czytają, które ich inspirują¹⁴. Wersety „Algabala” Otto i Christian recytowali razem jeszcze w uniwersyteckiej bibliotece w Getyndze.

Elizabeth lubiła brata poniżać. W powieści natknąć się można na wiele krótkich scen, w których Lieschen niemalże mimochodem sprawia Emilowi fizyczny czy psychiczny ból. Dotkliwie szczypie go w ramię, zmusza do zjedzenia żywicy, czy drapie mu twarz do krwi, gdy ten próbuje ucałować jej dłoń. Albo też prowokuje go i wyzywa, czy oddaje bukiet kwiatów, które zbierał specjalnie dla niej, grubemu i łyseму piwoszowi, bezczeszcząc tym samym jego podarunek. Wydawać by się mogło, że to zwykłe rozgrywki pomiędzy rodzeństwem, dziecinne przepychanki. Jednak Emil poddaje się tym próbom nie bez cierpienia, ale i z fascynacją, a nawet swoistym nabożeństwem, a Lieschen jest w pełni świadoma, jaki wpływ mają jej zachowania na brata i jak bardzo go dręczą. Siostra czerpie z tej sytuacji sady-

¹⁴ Również Emil R. jest charakteryzowany poprzez swoje lektury – w jego dłonie Kuśniewicz wkłada utwory Nietzschego, Dostojewskiego, Rilkego, Strindberga etc.

styczną, a brat masochistyczną przyjemność. W powieści powtarzają się relacje Emila, opisujące satysfakcję, jakiej doznawał w wyniku poniżenia, szczęście, które dawała mu bierność wobec siostry¹⁵.

Bohaterką „Stanu nieważkości” jest pielęgniarka, która roztacza opiekę, lecz jednocześnie dzierży władzę w postaci strzykawki i dominuje fizycznie nad chorym, osłabionym pacjentem. Uosabia też znany męski fetysz i jest powszechnie nazywana „siostrą”, co w kontekście prezentowanego w powieści ideału miłości kazirodczej nabiera dodatkowych znaczeń. Bohater całe życie wypatrywał swojej siostry i tęsknił za nią – ale dopiero w szpitalu, już na progu śmierci, odnajduje ją w pielęgniarce. Obserwuje ją z wielką czułością, gdy to tylko możliwe usiłuje oblaścić, pocałować. Jego uczucie jest wyraźnie i bezwstydnie erotyczne. Bohater, dążąc do zaspokojenia swojej żądzy, tego pragnienia, które odczuwał od lat, stara się zdążyć przed śmiercią. Choć wydaje się, że i spełnienie tej miłości poprzez śmierć byłoby dla niego wystarczające. Z masochistyczną przyjemnością odbiera tortury z rąk siostry.

Ten rodzaj relacji powtarza się w całej twórczości Kuśniewicza, nie tylko zresztą w związkach miłosnych¹⁶. Łączy się to ze zmianami obyczajowymi charakterystycznymi dla epoki – emancypacją kobiet i mizoginizmem mężczyzn. *„Kobieta, przemieniająca się z «niewolnicy» w niebezpieczną sawantkę wywoływała w mężczyźnie uczucie lęku, a zarazem masochistyczne, podsyte kompleksem niższości, uwielbienie”*¹⁷ – komentuje układ sił w relacjach erotycznych przełomu wieków Wojciech Gutowski. Diagnozę tę z powodzeniem można odnieść do relacji między rodzeństwem R. Emil zaabsorbowany swoją siostrą, na przemian

¹⁵ Widać tu wyraźną analogię do sposobów przedstawiania kobiet w prozie i twórczości plastycznej Brunona Schulza.

¹⁶ Por. H. Zaworska: *Tęsknota*. „Twórczość” 1974, nr 4, s. 101.

¹⁷ W. Gutowski: *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*. Kraków 1992, s. 21.

przez nią przyciągany i odpychany, nigdy nie rozwinię uczuć do jakiegokolwiek innej kobiety.

„Zabawy”, „eksperymenty”, jak pisze o nich Emil, prowadzone przez Elizabeth na pozostałej dwójce – fizycznie na Detcie, ale tak naprawdę wymyślane dla Emila – odbywały się z dużą regularnością. Były to drobne, ale wymyślne i dotkliwe tortury i pokaz dominacji nad młodszą siostrą. Emil stał z boku i z narastającym napięciem obserwował całą sytuację. Moment kulminacyjny zabawy był także momentem kulminacyjnym jego podniecenia: *„Emil wie, czym to się kończy: spełnieniem, wniebowstąpieniem w chwili bolesnego upojenia i w udręce. Modli się w duchu (...), żeby to, co będzie znów musiał wyznać ze wstydem ojcu Corneliusowi, ominęło go tym razem”* (KOS, s. 135). Ale go nie omija. A Lieschen z napięciem wyczekuje tego momentu, by podążyć za bratem i obserwować efekt sprowokowanej przez siebie sceny i udrękę Emila.

Scena ta, w różnych formach, powraca w całej twórczości Andrzeja Kuśniewicza. Jerzy Jarzębski w książce „Powieść jako autokreacja” pisze: *„Gdzieś u źródeł tego tematu leży pamięć (czyja? autora?) sceny z dzieciństwa: dwie dziewczynki, jedna z nich szczególnie agresywna, bezczelna, chłopakowata (...), obok nich nieśmiały chłopiec – albo jako obiekt agresji, albo jako obserwator jakiejś drastycznej sceny, odegranej przez «chłopczycę». I wspomnienie dreszczu rozkoszy, jaki wzbudziło poddanie tamtej mocniejszej, dziewczęcej indywidualności. Odtąd bohaterowie Kuśniewicza balansować będą pomiędzy tęsknotą do samoponizowania – i pędem do kompensacji poprzez całkowite zdominowanie, uprzedmiotowienie erotycznego obiektu”*¹⁸. Emil, tak czuły, romantyczny i uległy w stosunku do siostry, najpewniej brutalnie pozbawił życia młodą Cyganekę. W relacji z Lieschen, kiedy wiedział już, że nie ma szans na spełnienie, pragnął poniżenia. Ale zdolny jest do mordu na innej kobiecie, tak jakby tym brutalnym

¹⁸ J. Jarzębski: *Powieść jako autokreacja*, s. 253.

aktem próbował sobie zrekompensować swoją pozycję w relacji z siostrą. Jako bohater wzorcowo modernistyczny, więc także mierzący się z nowym obrazem płci przeciwnej, być może próbuje odzyskać męskie ego, z którego został odarty przez demoniczną, wyemancypowaną siostrę.

Wspomnianym przez Jarzębskiego obrazem rozpoczyna się również ostatnia scena *Stanu nieważkości*, wiodąca wprost do śmierci bohatera. W czasie błądzenia po lesie natyka się na dwie nieznanne dziewczynki i ingeruje w bójkę, która się między nimi wywiązuje. W starszej z nich rozpoznaje swoją dawno upragnioną siostrę, ale ich relacja musi się zmienić, gdyż bohater nie ulega metamorfozie, nie staje się małym chłopcem. Jego natura jest w pewien sposób dwoista, zawieszona między dzieckiem a dorosłym, lecz nie może się on odciąć od swoich doświadczeń, wieku, całej wiedzy, którą posiadał. Tak kończy się poszukiwanie mitycznej siostry, gdyż bohater staje się już nie tylko jej bratem, ale i ojcem: *„Ja, jej równolatek, jak się zdaje, ja, jej niezawodnie brat rodzony, a jednocześnie w sposób perfidny pozostający wciąż jakąś swoją drugą połową w wieku co najmniej dorosłym (...), a zatem chyba jednocześnie ojciec tej małej łobuzki zrodzonej z wielkiej tęsknoty, z niewstrzymanej potrzeby, istoty zmaterializowanej w pragnieniu, jakby przywołanej z niebytu i nicości”* (Sn, s. 253).

„Stan nieważkości” to ostatnia z powieści Kuśniewicza, w której wykorzystany został motyw miłości kazirodczej. Przynosi ona krystalizację mitów, motywów i symboli, które pojawiały się już we wcześniejszych utworach. Tak samo jak miłość do siostry staje się w tej powieści pewną ideą, uwznioślonym marzeniem, tak też powracająca scena okrutnej dziecięcej zabawy zostaje wyjęta z wszelkich kontekstów, z toku akcji i przedstawiona niejako w postaci czystej. W powieści tej główny bohater jest też najwężlej scharakteryzowany, zostaje określony właściwie tylko poprzez odległe koligacje rodzinne. Pojedyncze, rzucane tu i ów-

dzie konkretne informacje sugerują jednak, że może odsyłać do doświadczeń autora – pada na przykład stwierdzenie: „*Już nie pamiętam, który to był rok – mego autentycznego narodzenia, 1904, czy któryś z następnych*” (Sn, s. 244). Bohater pyta też swoją małą siostrę: „*Jak ci na imię, dziewczynko?*» (...). *Dziewczynka odparła: «Asia, a ty, chłopczyku?*», *«Andrzej»*” (Sn, s. 252). Zaraz potem Andrzej ginie z jej rąk – czy motyw miłości kazirodziej nie powrócił już w twórczości tego pisarza, gdyż zakochany w swojej siostrze Andrzej został zamordowany w ostatniej scenie „Stanu nieważkości”?

Według Christiny von Braun, autorki artykułu „*Blutschande: From the Incest Taboo to the Nuremberg Racial Laws*”, w relacjach incestualnych to siostra musi się z reguły zgodzić na wyrzeczenia. Wskazuje to na nadal zdominowaną pozycję kobiety, która mimo że może już być obiektem nie tylko erotycznego zainteresowania mężczyzny, wciąż jest mu niejako podległa i musi spełniać jego oczekiwania: „*W obu, zarówno ascetycznej, jak i namiętnej wersji bratersko-siostrzanej miłości, to zawsze kobieta musi poświęcić swoje życie, zanim mężczyzna (brat) może być «odkupiony» i odnaleźć «spokój wieczny» (...). Ofiarna śmierć siostry może przybrać wiele różnych form. Nie zawsze oznacza ona rzeczywistą śmierć fizyczną. To często śmierć na poziomie duchowym, która jest reprezentowana przez chęć siostry do poświęcenia siebie, swojej «tożsamości»*”¹⁹.

W twórczości Kuśniewicza jest dokładnie odwrotnie. To z reguły bracia giną – najczęściej zresztą przy współdziałaniu lub z rąk sióstr. Najpewniej wiąże się to z odmienną kreacją bohaterów niż w tekstach, do których nawiązuje von Braun. W powieściach Kuśniewicza to kobiety dominują i dzierżą władzę, a męż-

¹⁹ Ch. von Braun: „*Blutschande*”: *From the Incest Taboo to the Nuremberg Racial Laws*. [w:] *Encountering the other(s). Studies in Literature, History and Culture*. Red. G. Brinker-Gabler. New York 1995, s. 141 [to i kolejne – tłum. własne].

czyżni ubiegają się o ich względy. Ofiarna śmierć i poświęcenie są zupełnie obce charakterom kochanych siostr. Lieschen nie wychodzi z relacji z bratem bez szwanku, ale to ona ma przewagę i wiele więcej dystansu. Z tej próby sił to ona wychodzi zwycięsko. Podobnie Joanna, siostra ze *Stanu nieważkości*. Jej rola stawia ją od początku w pozycji nadrzędnej.

Walka płci, która swoją kulminację osiągnęła właśnie pod koniec XIX wieku, w twórczości Kuśniewicza przeniesiona została na relacje między bratem a siostrą. Mężczyźni w tej prozie są słabi, zakompleksieni, wiecznie próbują udowodnić siostronom – i światu – swoją wartość i swoją męskość. Siostry natomiast przejmują ich role, są władcze, dominujące, dużo bardziej dojrzałe i niezależne. Znajdują też perwersyjną przyjemność w dręczeniu i poniżaniu zakochanych w nich braci. Oni natomiast je ubóstwiają – dosłownie. Marta Podolczak w artykule „Fizjologia bogini – wizerunek kobiet w wybranych powieściach Andrzeja Kuśniewicza”²⁰ wyróżnia cztery typy kobiet przedstawione w twórczości Kuśniewicza. Kochane siostry za każdym razem prezentują typ czwarty – „kobietę-boginię”, łączącą w sobie trzy wyróżnione wcześniej: kobietę-samicę, kobietę-ucieleśnienie idei i kobietę-damę. Siostry-boginki charakteryzuje bosko-ludzka dwoistość, są bliskie, lecz jednocześnie nieosiągalne, wywyższone, lecz czasem płytkie i kapryśne, a ich rzekoma boskość to tak naprawdę projekcja marzeń ich braci.

2. DIABEŁ

Diabeł jest w „Stanie nieważkości” postacią niezwykle prominentną. W powieści pojawia się wiele symbolicznych odniesień do sił piekielnych, ale diabły występują też we własnej osobie, właściwie jako część kresowego krajobrazu, jeśli nie po pro-

²⁰ Por. M. Podolczak: *Fizjologia bogini – wizerunek kobiet w wybranych powieściach Andrzeja Kuśniewicza*. [w:] *Między Galicją, Wiedniem i Europą. Aspekty twórczości literackiej Andrzeja Kuśniewicza*. Red. A. Woldan. Wiedeń 2008.

stu jedne z równorzędnych postaci, nie mniej realne niż pozostali bohaterowie²¹. Z diabłem kojarzona jest też nadchodząca wojna, symbolizowana przez sterowiec Graf Zeppelin: „*Inne były pamiętam, nasze kresowe, ruskie diabły, czyli didka. Nawet to najgorsze rzekomo – didko łyse. Co mu tam przy pruskim Lucyperze Królewskim! Bo tamten, teraz dopiero jestem tego pewien, to sam był Lucyper we własnej osobie, inaczej Zeppelin. Graf Zeppelin, jakiego, dzieckiem małym będąc, w 1914 roku zobaczyłem na bezchmurnym niebie nad moją ziemią. (...) Leciał z zachodu na wschód, a jego cień powoli sunął po łąkach, krzewach, drogach i wodach*” (Sn, s. 100). Opis ten – tak spokojny, wręcz kontemplacyjny – w oczywisty sposób kontrastuje z wydarzeniami, które zapowiada. Dla Kuśniewicza wybuch Wielkiej Wojny był równoznaczny ze śmiercią pewnego świata, epoki, całej formacji kulturowej i duchowej, więc napomknienie to robi tym większe wrażenie.

Charakterystyka Elizabeth R. prowadzona jest w sposób, który nie tylko przedstawia ją jako kobietę demoniczną, ale wręcz każe ją wiązać z siłami piekielnymi. W czasie spektakli Lieschen przebiera się za diabła czy czarownicę, sama siebie nazywa „*Teufelchen*”, tak woła na nią Emil, jej zachowania wywołują jednoznaczne skojarzenia – kiedy otwiera drzwi, wydają się one „*wrotami piekieł*” (KOS, s. 129), a Detta, „*usłyszysz (...) chichocik siostry. Tak śmieją się diabły*” (KOS, s. 133). Jeden z nieoznaczonych cytatów z zeszytu Emila to: „*Die Töchter des Teufels mit den Mündern der Madonna*” (KOS, s. 127). „Córki diabła z ustami

²¹ Wspomina o nich często narrator: „Diabły znad Ostsee nadlatywały stadami, co dwa, trzy, po cztery, po piętnaście i więcej posprzęganych wzajemnie za ogony” (Sn, s. 208). Wspominają też bohaterowie, pradziad Andrzeja poucza żydowskiego chłopca Froimka: „Každy, widzisz, własnego diabła ma: ja mam francuską modą uformowanego, *bel ami* się nazywa, albo *sans souci*, książę Taurydzki ma swego. I ty też, niecnoto. Ale twój nieciekawny, paskudny” (Sn, s. 124). Nawet zwierzęta nie są pozbawione swoich diabłów: „Istnieją bowiem diabły psie, jak są i kocie, a także ptasie. Ryby miewają własne demony, motyle również i żuki” (Sn, s. 96).

Madonny”. Fraza ta wskazuje na dwoisty charakter Lieschen – nęcące piękno, uduchowioną boskość, lecz jednocześnie diabelską proveniencję.

Bardzo często Lieschen porównywana jest również do kota – zwłaszcza jej oczy: „*jej kocie oczy błyszczą*” (KOS, s. 48), „*oczy L., zwięzające się w dwie podłużne kocie szparki sięgające chyba skroni, coś z ptaka niezawodnie, lecz zarazem chyba i kota*” (KOS, s. 129). Emil wyobraża sobie jej sny: „*Gdy on czyta i rozmyśla, jej się coś zapewne śni. Coś niezawodnie – przypuszcza brat, nasłuchując – podobnego do skrzydlatego kota, który się przeciąga i ostrzy pazury. A może wietrzy nad norą śmierć kreta. Kły zatopione w jego miękkim futerku, gdy tylko wyjrzy z nory. Oczy i uszy kota. Łapy kota. Ogon kota*” (KOS, s. 97). Nie bez znaczenia są również dokładnie opisane dywaniki, leżące przy łóżkach sióstr. Kiedy mama przywozi je z miasta, Lieschen bez wahania wybiera ten przypominający futro tygrysa, a dla Detty zostaje bure, jakby uszyte z kotów-dachowców. Ten pozornie drobny szczegół charakteryzuje i przeciwstawia sobie siostry Emilia. Atrybutem Elizabeth jest skóra tygrysa, drapieżnego, silnego kota, to tę skórę od razu bierze Lieschen, zostawiając potulnej i nijakiej Detcie bure futerko. Elizabeth, w przeciwieństwie do siostry, przepada za swoim kocim dywanikiem i wręcz delektuje się nim, podczas gdy Detta boi się nawet na swój nastąpić (por. KOS, s. 97).

Również Joanna – siostra-pielęgniarka w „*Stanie nieważkości*”, jest nie tyle nawet opisywana przy użyciu diabelskich atrybutów, co wprost nazywana „*diabłem*”, „*diabełkiem*”. Zestawienie pielęgniarki, siostry miłosierdzia, troskliwej i niosącej pomoc z postacią diabła rodzi pewien dysonans. Ale co zaskakujące, dużo w tym pieśczołliwości: „*Joasia. Pół diabełek, pół kot*” (Sn, s. 126), „*była to jeszcze niby tylko siostra-pielęgniarka, lecz już na najlepszej drodze do przeobrażenia się czy przepoczwarczenia w siostrę-siostrę, zapowiedzianą przez proroków i błaznów*

«Joannę od kota i diabła» – aluzja i do imienia siostry, i małeńka prowokacja nawiązująca do opętanych w Loudun. Lecz zamiast słowa «diabeł», użyłem podświadomie wyrazu «diabełek»” (Sn, s. 249).

Autor nawiązuje do zdarzenia, które niejednokrotnie już inspirowało twórców. W 1632 roku we francuskim mieście Loudun zakonnice z miejscowego zakonu urszulanek razem z przeoryszą, siostrą Joanną od Aniołów, zaczęły przejawiać oznaki zbiorowego opętania²². Na miejsce przybyli egzorcyciści, a także tłumy turystów zwabionych możliwością zobaczenia erotycznie pobudzonych zakonnicek. O rzucenie uroku na mniszki oskarżono ostatecznie miejscowego proboszcza, który znany był ze słabości do płci pięknej, i niedługo później uznano, że ksiądz Urbain Grandier jest winny zarzucanych mu czynów, po czym poddano go torturom i żywcem spalono. Jednak opętanie zakonnicek nie ustąpiło. Ciekawym zabiegiem zastosowanym przez Kuśniewicza jest zmiana imienia przeoryszy urszulanek na jego antonim. W Loudun rezydowała siostra od Aniołów, a autor przemianowuje ją na siostrę od Kota i Diabła. Posługuje się zatem dwoma symbolami, które tak chętnie wykorzystuje w swoich powieściach, by wprowadzić sataniczną atmosferę.

Według „Słownika mitów i tradycji kultury” Kopalińskiego diabeł często pojawiał się w kształcie kota. Kot miał być również uczestnikiem sabatów i ulubionym towarzyszem czarownic („*Die Satansgesandten: Hexen*” (KOS, s. 127) – kolejny, ostatni z nieoznaczonych cytatów z zeszytu Emila. „Przedstawicielki diabła: czarownice”). Cechami niezmiennie przypisywanymi kotom były także niezależność i swoboda, a czarny kot symbolizuje

²² Historia ta zainspirowała Aldousa Huxleya, który w 1952 roku wydał *Diabły z Loudun*. Na tym utworze John Whiting oparł swój dramat, *Demony* (1961), a ten z kolei stał się pierwowzorem libretta do pierwszej opery Krzysztofa Pendereckiego, *Diabły z Loudun*. Wydarzenia w siedemnastowiecznej Francji były też oczywiście inspiracją dla Jarosława Iwaszkiewicza do stworzenia opowiadania *Matka Joanna od Aniołów*.

zagrożenie i śmierć. Kocie wrzaski w marcu i ceremoniał zalotów uczyniły z nich również wyobrażenie chuci, rozpasania seksualnego i płodności. W starożytnym Egipcie Bastet, boginię radości i zabawy, uosobienie seksu, przedstawiano jako kotkę albo kobietę z głową kotki²³. Wojciech Gutowski stwierdza: „*Moderniści chętnie przywoływali tradycyjną figurę kobiecej agresywności – postać tygrysy lub lwicy*”²⁴. Postać kota niesie więc ze sobą skojarzenia z siłą i przemocą, charakterystyczne również dla kobiety demonicznej. Poprzez tak konsekwentne porównywanie Lieschen do kota i przydawanie jej kocich atrybutów autor naznaczył ją całym szeregiem symbolicznych znaczeń, które dopełniają i zatwierdzają jej charakterystykę zarysowaną przez narratora i percypowaną przez Emila.

W opowiadaniach Haupta zawierających wątek incestu kot staje się z kolei bardzo plastycznym upostaciowieniem zakazanej namiętności. Rodzeństwo spędza czas w ogrodzie i przygląda się domowemu kotu, który przez bohatera porównywany jest do lwa, tygrysa, lamparta... Skojarzenia te wskazują na pozorną niewinność i łagodność zwierzęcia, które w każdej chwili może jednak odbić się do skoku i zaatakować. Tak jak człowieka zaatakować nagle może jego długo tłumiona żądza: „*Strzeż się lamparta plamistego! To symbol wyuzdania, trucizny pożądania. Patrz! W jego ruchach cynicznych jest tyle lubieżności, patrz! w miękkim, drapieżnym położeniu łapy, w gotowości przyczajonej do skoku, w migocie sierści, gdy skóra pokrywa grę mięśni, jest skok nagły i koci. Czy w tym plamistym lamparcie, symbolu złego pożądania, czy we mnie samym? We mnie samym drzemał ten symbol w zdradzieckim węzle gordyjskim i oto powstał, i pręży lędźwie, i gotuje się do skoku*”²⁵. Po tym opisie bohater kluczem zaczyna

²³ W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Kraków 1991, s. 529-531; Idem: *Słownik symboli*, s. 161-162.

²⁴ W. Gutowski: *Mit-Eros-Sacrum*, s. 61.

²⁵ Z. Haupt: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Warszawa 2008, s. 23.

rysować na swoich zamszowych spodniach lamparcie cętki, utożsamia się z dzikim kotem, z jego żądzą.

W powieściach Kuśniewicza jako figury nasycone dodatkowymi znaczeniami pojawiają się także ptaki i owady. Zazwyczaj niosą diabelskie asocjacje. Emil R. zastanawia się, „*czy napotka w galeriach piekieł Lieschen? Jako diabolicę? Jako strąconego do otchłani anioła? Jako bezokie widmo w czarnym kwefie? Jako ptaka, a może kota? Jako czarnego owada?*” (KOS, s. 138). Ptaki pojawiają się również w znaczącym fragmencie *Eroiki*. Pan na literę K., współwięzień hrabiego von Valentin, wspomina: „*A ja wracałem na ten mostek, nad te diabelskie stawy i byłem kuszony. Czy pan obserwował kiedyś łabędzie? Te ich szyje, które wyginają się jak białe węże? Nacierają na mnie sycząc, a ja truchlałem. Wydawało mi się, że to przemienione w ptaki moje dorosłe siostry, jakże diabelskie w tym przeobrażeniu, grzeszne w swej cielesności odkrytej białym pierzem*” (E, s. 126). Wspomnienie pana na literę K. niesie ze sobą posmak kazirodczego uczucia, a łabędź to kolejny ptak, który naznaczony jest szeregiem symbolicznych znaczeń. Kojarzony z Afrodytą, uosabia „*całkowite zaspokojenie pożądania, satysfakcję seksualną, a pieśń łabędzia wyobraża tu pożądanie prowadzące przez swój szczyt do swego unicestwienia, do «małej śmierci» seksualnej*”²⁶. Jego szyja jest symbolem fallicznym, natomiast on sam – płodności i dwupłciowości. Zatem przedstawienie tych właśnie ptaków jako przywodzących pożądliwe myśli na temat sióstr jest nieprzypadkowe. Widoczny jest jednak lęk bohatera przed łabędziami, a siostry wydają mu się być w tym kształcie diabelskie i grzeszne. To z kolei łączy się z demonicznym wyobrażeniem kobiet charakterystycznym dla epoki modernizmu.

W ostatniej scenie „Stanu nieważkości” bohater dostrzega pewien znaczący detal w wyglądzie odnalezionej siostry: „*Bo oto teraz dopiero zauważyłem, że miała włosy zgarnięte w niedbały*

²⁶ W. Kopaliński: *Słownik symboli*, s. 207.

czub przewiązany czarną tasiemką. Z czuba tego sterczały, chwiejąc się za każdym poruszeniem, trzy kogucie pióra; dwa białe i jedno czarne” (Sn, s. 252). Zwraca uwagę szczegółowość tego opisu, podkreślenie pochodzenia i kolorystyki piór. Symboliczne znaczenia koguta bardzo dobrze odbijają złożoność ostatniej sceny powieści. Wiele poruszanych wcześniej tematów występuje w tym momencie na raz, a akcja zmierza do nieuchronnego podsumowania. Kogut wyobraża między innymi szatana, chuć, cudzołóstwo i kazirodztwo. Biały kogut jest symbolem świtu i szczęścia, czarny natomiast to ptak nocy, nieszczęścia i śmierci²⁷. Te trzy piórka, wspomniane mimochodem, przywołują tematy bardzo żywe i istotne w prozie Kuśniewicza: miłość i śmierć. Splatają się one ściśle ze sobą, zwłaszcza w opisach kazirodztwa, które nasycone jest tragizmem jeszcze silniej niż zazwyczaj miłość namiętna.

Owady, choć wspomniane rzadziej, również mają istotne znaczenie. Zwraca uwagę już gra brzmień między słowami „insekt” i „incest”. Ponieważ oba wyrazy pochodzą z języka łacińskiego, odpowiednio od słów *incestus* i *insectum*, podobieństwo zachowane jest w wielu językach europejskich²⁸. Ta specyficzna relacja między słowami wykorzystana zostaje w relacjonującej związek kazirodczy powieści Nabokova „Ada albo Żar. Kronika rodzinna”: „*Van spoglądał na pochylony kark swojej ukochanej, która grała z Grace we francuskie anagramy. Grace niewinnie zaproponowała słowo insecte. (...) Inceste – odpowiedziała natychmiast Ada*”²⁹. Tytułowa bohaterka bardzo się zresztą owadami interesuje. Szczegółowe opisy jej larwariów, a także co ciekawszych okazów, jak również przytoczona powyżej scena występują w powieści, zanim jeszcze kazirodczy związek się rozpocznie. Van, co prawda, czuje już do siostry słabość, ale to dopiero począ-

²⁷ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 146-148.

²⁸ Por. ang. *incest, insect*; niem. *Inzest, Insekt*; fr. *inceste, insecte*.

²⁹ V. Nabokov: *Ada albo żar. Kronika rodzinna*. Tłum. L. Engelking. Warszawa 2009, s. 111.

tek ich bliższej znajomości. Rozbudowane relacje z larwarium Ady, a także komentarze jej matki, która uznaje tę entomologiczną pasję za coś wręcz nieprzyzwoitego, wprowadzają charakterystyczną atmosferę i sygnalizują zbliżanie się czegoś ważnego – i niewłaściwego.

Dagmar von Hoff w książce „Familiengeheimnisse: Inzest in Literatur und Film der Gegenwart” poświęca osobny rozdział mityzacji insektów w tekstach poruszających temat miłości kazirodziej. Stwierdza: „*Kiedy mówi się o insektach, często łączy się to z niechęcią lub odczuciem wstrętu. Ale mogą one występować także jako uosobienie piękna, jak motyle ze swoimi kolorowymi, połyskliwymi skrzydłami. Więc z jednej strony skojarzenia negatywne i fenomen wstrętu, z drugiej zaś wrażenie przezroczystości i zwierzę wyobrazające duszę. (...) Właśnie dlatego tak często spotykany jest w literaturze związek między owadami a tematem incestu. Insekty zdają się być, tak jak tabu, dwuznaczne – są równocześnie czyste i nieczyste, dotykalne i niedotykalne*”³⁰. W dawnych religiach owady często kojarzone były z boskością – w starożytnym Egipcie uważano je za stworzenia święte, ich wizerunki często umieszczano w grobowcach, gdyż symbolizowały ponowne narodziny. Ale powszechny jest również wstręt do nich. Obrzydliwe larwy, z których wykluwają się motyle (a właśnie larwy motyli hodowała Ada!), to idealne odbicie ambiwalencji uczuć, która towarzyszy związkom kazirodczym. Piękno miłości kontra potępienie i poczucie winy.

Również w „Eroice” pojawia się znaczący owad. Otto wspomina: „*Na biurku Christiana (...) stał jeden tylko przedmiot: fotografia marszałka Rommla oprawna w grube, kryształowe szkło, bez ramek. W lewym górnym rogu wciśnięte było za nie zasuszone bladobłękitne, niemal przezroczyste, skrzydełko ważki*” (E, s. 44). Ten drobny szczegół przykuwa uwagę hrabiego von

³⁰ D. von Hoff: *Familiengeheimnisse: Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*. Köln 2003, s. 249 [tłum. własne].

Valentin, który zaczyna się zastanawiać, jaka jest historia tego owadziego skrzydła, o czym ma ono przyjacielowi przypominać. Ważka często rozumiana była jako symbol nieśmiertelności i odnowy. Czy nieśmiertelna była miłość Christiana do siostry? Otto od razu zdaje się zakładać, że ta pamiątka musi mieć związek z jakąś historią miłosną. Zaraz potem przywołuje też zdjęcie, które widział w jego albumie, a także te, które zobaczył kiedyś przypadkiem – przedstawiające nagą dziewczynę na koniu. Komentuje: „*Nigdy zresztą tego tematu nie poruszałem z Christianem. Dopiero gdy ujrzałem to skrzydełko obok twarzy marszałka, pomyślałem, że, być może, nie znam dostatecznie mego przyjaciela*” (E, s. 46). Ten jeden znak, pozornie nieistotny szczegół prowokuje Ottokara do zbudowania szeregu hipotez na temat przeżyć Christiana. Uzmysławia to, jak istotne w tekstach Kuśniewicza mogą być najmniejsze nawet detale.

Marta Piwińska zauważa ten element piekielności, często pojawiający się w przedstawieniu miłości bratersko-siostrzanej: „*Bo jest w tym motywie diabelskość. Zawarta jest ona chyba w samej anielskiej nad-słodocy marzenia spełniającego się jakby zbyt doskonale, a zarazem złudnie. (...) Romantycy jak gdyby wiedzą, że «kochana siostra» to za dużo, że jest to marzenie grzeszne przez rodzaj hybris*”³¹. Doskonałość, symetryczność takiej miłości jest niemożliwa do zniesienia, więc pociąga za sobą automatycznie pewien rodzaj pęknięcia czy dysonansu, który często wyrażany bywa przez diaboliczność czy siły nieczyste. Jest to bardzo widoczne w kreacji Lieschen – jej diabelska proveniencja wskazywana jest nie tylko wprost, lecz także poprzez wiele atrybutów przywodzących na myśl takie skojarzenia. Poza cechami czy scenami wspomnianymi przeze mnie już powyżej, dziewczyna ma też silne upodobanie do makabry. Wzbudza oburzenie przy rodzinnym obiedzie, kiedy stwierdza, że śliwki w cieście wyglądają jak

³¹ M. Piwińska: *Złe wychowanie*. Gdańsk 2005, s. 277.

ludzkie oczy (Por. KOS, s. 109). Lieschen pozbawiona jest zupełnie delikatności, która cechuje pozostałą dwójkę rodzeństwa R.

Świadomość grzechu i wizje piekieł potęgują poczucie winy Emila wywołane kazirodczym uczuciem. Kiedy zawstydzony spowiada się z młodzieńczych grzechów przeciw czystości, długo nie wyznaje, kto jest obiektem jego myśli. A wie przecież, że czyni to jego grzech jeszcze straszniejszym. Wina incestu i poczucie grzechu splatają się ze sobą i wzajem się napędzają. Podobnie jest w opowiadaniu Marguerite Yourcenar „Anna, sorror...”. Rodzeństwo wychowywane w surowym duchu kontreformacji lęka się swojego uczucia ze względu na jego charakter, ale także z powodu swojej religijności. Sama autorka komentuje w postłowie: „*Społeczne pojęcie zakazu i chrześcijańskie pojęcie grzechu stopiły się od tego płomienia nie zagasłego przez całe życie*”³².

Emil R. przeżywa fascynację religią z właściwą dzieciom żarliwością. Z obrzędami i rytuałem wiąże wiele emocji, żyje w strachu przed piekłem i wiecznym potępieniem, a jak nikogo innego boi się swojego spowiednika, ojca Corneliusa Blatta. Lieschen, Teufelchen, doskonale wie, jak wykorzystywać lęki i bogobojność brata i z namaszczeniem celebrytuje swoje własne obrzędy wzorowane na rytuałach religijnych. Niejednokrotnie jej gesty, czy zachowania wymuszane na bracie odnoszą się do obrzędu komunii. Jak wtedy, gdy nakłoni Emila do zjedzenia z jej rąk migdałka, a brat „*w poczuciu grzechu śmiertelnego przyjmie ze skurczonym sercem migdałowo-diabelską hostię z powalanych atramentem palców siostry*” (KOS, s. 57). Mieczysław Dąbrowski interpretuje ten gest również jako symboliczne przywołanie historii Adama i Ewy-kusicielki: „*Rajskie jabłko zastępuje w Królu Obojga Sycylii kawalek migdałka*”³³. A kulminacją tych quasi-religijnych obrzędów jest chwila, w której w ręce Elizabeth wpad-

³² M. Yourcenar: *I jak woda płynie*. Tłum. K. Dolatowska. Warszawa 1991, s. 73.

³³ M. Dąbrowski: „*Nierzeczywista rzeczywistość*”, s. 142.

nie hostia wyniesiona przez brata z kościoła. Lieschen zmusi Emila, by ją razem zjedli, i w tym momencie jego obsesja religijna i strach przed potępieniem sięgną zenitu. Przyjęcie hostii, które przybiera postać satanicznego rytuału, ukazuje, jak silnie kazirodczy pociąg spleciony jest z grzechem i winą – czy może nawet, poprzez odwrócenie obrzędu, z bezpośrednim wystąpieniem przeciw Bogu.

Postać diabła łączy się z pokusą, z zakazaną przyjemnością. Nadanie siostrom piekielnych atrybutów bardzo plastycznie obrazuje, jak silnie nęcą one swoich braci, a także – jak nieprzyzwyczajony jest ten pociąg. Łączność z diabelskimi siłami przypisywana jest też często zwierzętom, co z kolei łączyć można z animalizmem i zwierzęcą żądzą tak chętnie przypisywaną kobietom. George Bataille zwracał uwagę na podstawową różnicę między seksualnością człowieka i zwierzęcia – człowiek potrafi sobie narzucić ograniczenia³⁴. Porównywanie więc kobiet do zwierząt tym bardziej je odczłowiecza.

Christina von Braun zauważa w swoim artykule: „*Mitologizacja bratersko-siostrzanej miłości ukazuje wiele elementów «świeckiej religii», a to wyjaśnia siłę i fascynację, jaką miał dla tak wielu ludzi*”³⁵. Trudno zaprzeczyć, że motyw ten zdaje się przyciągać i budzić wiele emocji. W twórczości niektórych autorów, jednym z nich jest Kuśniewicz, obsesyjnie powraca – chociażby w sugestiach. Von Braun zauważa też, że swoista fetyszyzacja tego motywu następuje w tym samym czasie, co schyłek religii, który jednak nie powoduje zaniku, lecz jedynie zeświecczenie chrześcijańskich metafor i nauk. W „Królu Obojga Sycylii” Kuśniewicz bardzo silnie osadza wątek kazirodczej miłości między rodzeństwem R. w kontekście religijnym – rozterki duchowe Emila i jego grzeszna miłość są paralelne, a Lieschen odprawia

³⁴ Por. G. Bataille: *Historia erotyzmu*. Tłum. I. Kania. Warszawa 2008.

³⁵ Ch. von Braun: „*Blutschande*”, s. 145.

swoiste religijne rytuały, by wreszcie w życiu brata zająć miejsce Boga.

3. KREW

Wydaje się, że Emil z pełną jasnością uzmysławia sobie swoją namiętność do siostry w ciągu dwóch następujących po sobie dni. Pierwszy z nich to wizyta u państwa Jacobi, gdy pani domu wręcza Lieschen jej pierwszą dorosłą suknię – w kolorze solferino. A jest to „ciemny fiolet, który nasiąknął krwią” (KOS, s. 48). To długa suknia, do kostek. Dziewczynki nosiły krótkie sukienki, bo były jeszcze niedojrzałe, obojnakie, ich gołe kolana nie mogły gorszyć, ani zawstydząć. Dorosła już panna musiała nosić długą suknię – i ją włożyła po raz pierwszy tamtego wieczora Lieschen. „Lisbeth nowa suknia pasuje na kobietę” (KOS, s. 48), włożenie tego dorosłego już ubrania to rytuał przejścia. Lieschen zdaje się tego nie dostrzegać lub nie daje tego po sobie poznać. Natomiast czternastoletni wtedy Emil doskonale wie, czuje, co się właśnie stało: „Oto symboliczny wyrok na nas oboje: na mnie i na nią” (KOS, s. 48).

W 1859 roku na polach Solferino rozegrała się bitwa, w czasie której zasłużył się i zginął dziadek Emila i Lieschen. Solferino niesie zatem skojarzenia z krwią i ze śmiercią. A jak blisko powiązane są ze sobą miłość i śmierć, wie każdy czytelnik Freuda. Solferino to także kolor bardzo w owym czasie modny w Paryżu – nazywano tak fiolet z domieszką krwistej czerwieni. Według Emila suknia jest w kolorze „zgubnym i jadowitym skażonym grzechem” (KOS, s. 49). Na polach Solferino zginął wspólny przodek Emila i Lieschen, Solferino wraca do nich poprzez suknię, która zmienia Lieschen w kobietę, a potem przez daleki pułk ułanów, do którego śladami dziadka wyjeżdża Emil, by uciec od zakazanej namiętności. „Solferino – oznacza klęskę, zgon, czarną noc przesyconą poczuciem katastrofy, wypełnioną jękiem rannych, korowodami białych widm wlokących się przez pobojowisko (...).

Oznacza kres, zagładę i zarazem ukojenie” (KOS, s. 47). Czy to Solferino przyniosło rodzeństwu tę klęskę? A może było tylko esencją, punktem kulminacyjnym tego, co się między nimi wydarzyło?

„W poezji Młodej Polski krew (a ściślej – wytrysk krwi) jest ekspresywnym symbolem zwycięstwa niszczącego seksu nad wyidealizowanym erosem”³⁶ – stwierdza Wojciech Gutowski i dodaje: „zarówno w marzeniach, jak i na jawie krew wypływająca z ciała jest symptomem najsilniejszych pragnień seksualnych, których nie sposób ani wysublimować, ani stłumić”³⁷. Krwawa bitwa na polach Solferino, krwawy kolor solferino występujący w *Królu Obojga Sycylii* jako natrętny, powracający, trudny do przeoczenia symbol. Znaleźć można jeszcze kilka scen, w których ważną rolę odgrywa krew. Kiedy Lieschen skaleczy się w palec, Emil będzie „walczyć z chęcią wzięcia do ust zabandażowanego palca siostry, by poczuć – jak sobie wyobraził – słodkawy smak jej krwi” (KOS, s. 58). A potem podczas nocy, którą spędzą sami na wyspie, Lieschen pękiem ostrych traw przetnie skórę na ramionach obojga i pozwoli połączyć się strużkom krwi: „Widzisz – szepnęła – one się wymieszały i ściekają teraz jednym wspólnym strumieniem... Popatrz, jeśli się nie boisz” (KOS, s. 64).

Wymieszanie krwi jest rytuałem symbolizującym połączenie się więzami braterstwa. Emil i Lieschen w tym sensie nie muszą go dokonywać – mają wspólne korzenie, wspólną krew. W ich sytuacji rytuał ten nabiera innego znaczenia. Krew jest symbolem pochodzenia, rasy, rodu i pokrewieństwa, ale także temperamentu, namiętności, pociągu płciowego, płodności i potomstwa. Już na poziomie językowym utrwalone są te skojarzenia. Znanego powiedzenia „krew nie woda” używa się, by podkreślić znaczenie więzów rodzinnych, albo też stwierdzić, że popęd seksualny jest rzeczą naturalną. Podobnie z wyrażeniem „głos krwi” –

³⁶ W. Gutowski: *Nagie dusze i maski*, s. 36.

³⁷ *Ibidem*, s. 37.

odnosi się ono do instynktów i popędów naturalnych, ale też do poczucia więzi rodowych³⁸. W „Królu Obojga Sycylii” oba te znaczenia są ciasno ze sobą splecione, a nawet można zaryzykować stwierdzenie, że z siebie wynikają. Emila i Lieschen łączą więzy krwi, ale także bardzo silny pociąg i wzajemne zaciekawienie, które trwają od bardzo dawna, właściwie od zawsze, choć długo w sposób nie do końca dla nich (a przynajmniej dla Emila) zrozumiały i świadomy.

Niepodważalną moc więzom krwi przyznaje Frau Renate, bohaterka „Stanu nieważkości”: *„Teraz wydaje mi się na stare lata, że tylko jego jednego kochałam tak naprawdę, do dna, do głębi. Ani męża, ani obu moich synów. Mimo że kocham ich, tak, na pewno, ale jakoś inaczej... To jest krew rozcieńczona, nie wiem, czy pan pojmuję, co mam na myśli, bo mąż to obcy, a synowie pół na pół, krew moja i jego, zaś brat, Erich, był całkowicie i bez reszty mój”* (Sn, s. 19). To przejmujące wyznanie uświadamia, jak ogromne znaczenie ma dla bohaterki Kuśniewicza wspólnota rodowa. Nawet swoich dzieci nie uznaje za tak bliskie jak brata – zapewne nawet swoich rodziców, którzy na kartach powieści prawie się nie pojawiają. Z każdym z rodziców dzieli się przecież tylko połowę krwi – jedynie rodzeństwo ma w żyłach dokładnie taką samą mieszankę krwi rodzicielskiej. I choć z punktu widzenia genetyki to rodzice są nam bliżsi niż rodzeństwo, dla Frau Renate (dla Kuśniewicza?) większe znaczenie ma właśnie ta specyficzna struktura pokrewieństwa.

Można pokusić się o stwierdzenie, że w „Stanie nieważkości” jest przedstawiona swoista „filozofia krwi” (pojawiają się np. liczne symbole kojarzone z krwią – m.in. wino i rubin³⁹). Współ-

³⁸ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 165-167; Idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 539-540.

³⁹ Krew bywa kojarzona z winem. Oczywistym źródłem jest tu Ostatnia Wieczera, gdy Chrystus użył wina jako symbolu swojej krwi (czy też zamienił wino w swoją krew). Również w czasach antycznych zastępowano winem krew ofiarą – jako „krew grona”, a zatem „krew ziemi”, która je rodzi. Bohater *Stanu*

istnieje ona z dosłownym pokazaniem krwi, jej badań, morfologii, gdyż główny bohater powieści znajduje się w szpitalu i jest poddawany licznym testom. Obserwuje na monitorach pracę swojego serca, widzi pobieranie krwi z żył, jej ślady na białych fartuchach pielęgniarek. Jednak najciekawsze są właśnie te symboliczne i metaforyczne użycia – a także całe tyrady poświęcone prawom pokrewieństwa podniesionym do rangi idei nadrzędnej i nasyconym przedziwnymi teoriami⁴⁰. To obsesyjne łączenie właściwości fizycznych z więziami duchowymi wyraża się również poprzez nadawanie wielkiego znaczenia sercu. Bohater „Stanu nieważkości” obawia się, że przeszczep serca wiązałby się z utratą przez niego najgłębiej osobistych cech, właściwie całej osobowości. Jednak serce, choć to w istocie tylko organ tłoczący krew, pełni w kulturze istotną rolę – jest symbolem miłości, dobroci, szczerości, więc przypisywane sercu metaforycznych znaczeń jest w kulturze zdecydowanie bardziej ugruntowane niż podobne zabiegi związane z krwią.

Krew to także symbol namiętności i żarliwości. W siódmej mowie Zaratustry, „O czytaniu i pisaniu”, znajduje się stwier-

nieważkości stwierdza: „Krew, im starsza, jak wino mocniejszą się staje. Tak niektórzy twierdzą, a ja chętnie wierzę ludziom doświadczonym a mnie życzliwym. A tak krew jadowita i mocna już szczególnie. Każdą inną domieszkę zdominuje, sobą nasyci, w siebie przemieni. Trudno ją rozrzedzić, a już wyzbyć się nie sposób” (Sn, s. 51-52). Krew łączona jest także z rubinem. Przeczytać można: „Rubin to krew, ale także złoto” (Sn, s. 130), „rubin w sprawach miłosnych niezastąpiony mimo lat czcigodnych sędziwego proroka. Jeszcze nie wszystko stracone i wystygłe; jeszcze się przyda również i rubin odmłodzonej krwi” (Sn, s. 132). Rubin to kamień rzadki, szlachetny, barwy czerwonej (stąd nazwa). Bywa kojarzony z żywiołem ognia, jest symbolem miłości, rozkoszy i siły vitalnej.

⁴⁰ „Poznałem zaraz: jego krew w mojej. Ile na ile, któż zmierzy, dokładnie wylizczy? A byli już tacy, co się starali dokładnie obliczyć procenta, lecz nie zdołali. Ciemna krew, gęsta jak likwor, wymieszana niby to przez kolejne generacje, że rozcieńczona być winna, a wciąż na wierzch wypływa od spodu zawijaszem, wi-rem pokrętnym, piekielnym fidybusem, skręconym przez samego diabła jakby na drwinę. (...) Tak i we mnie. Morfologia, i to niejedna, potwierdziła złe te podejrzania, documenta habeo. Jak herb albo cyrograf” (Sn, s. 86).

dzenie: „Ze wszystkiego, co czytam, lubię to tylko, co krwią było pisane. Pisz krwią, a dowiesz się, że krew jest duchem”⁴¹. Nietzsche nie akceptował akademickiej filozofii, uznawał, że filozofii powinno się doświadczać i ją przeżywać. Pisanie krwią jest więc symbolem uczucia, uwewnętrznienia i bliskości wobec opisywanego tematu. Łączy się to z afirmowaną przez filozofa dionizyjnością. W czasach modernizmu powszechnie uważano, że również literatura powinna być pisana krwią. Świadczy o tym chociażby fragmentaryczność, nieciągłość narracji dzieł, które powstawały w tym czasie – w przeciwieństwie do wcześniej niepodzielnie panujących linearnych narracji. Chciano, by zapis oddawał możliwie blisko tok myśli człowieka i jego postrzeganie. Zasady te dotyczą również powieści Kuśniewicza.

Dzień po tym wieczorze, gdy Lieschen po raz pierwszy włożyła na siebie dorosłą suknię, Emil uświadomi sobie, że „*żyje od pewnego czasu permanentnie i świadomie w stanie grzechu śmiertelnego i niewybaczalnego, a co gorsze – w zgodzie z tym stanem potępienia już za życia*” (KOS, s. 49). I zda sobie z tego sprawę z niejaką ulgą, a nawet z pewnego rodzaju uczuciem szczęścia. Wreszcie udało mu się zrozumieć to, co rządziło nim i nie dawało mu spokoju od dawna. Coś, co przeczuwał, ale nie do końca wiedział, jak nazwać. I stąd chyba to przejmujące uczucie pogodzenia z sytuacją, z zakazaną miłością, a także z jej konsekwencjami – zarówno doczesnymi, jak i wiecznymi. Ten ważny moment w życiu Emila rozegra się w loży Burgtheatru na prezentacji „Edypa króla”. Losy Emila są paralelne z losami Edypa – jego życie naznaczone zostanie przez kazirodczą miłość i przypadkowe zabójstwo. W tym momencie imię Edypa pojawia się też na kartach powieści po raz drugi – wcześniej przywołane zostało w kontekście poczęcia Emila. Czy zatem historia toczy koło i postać Edypa pojawia się w drugim najważniejszym momencie życia

⁴¹ F. Nietzsche: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Tłum. W. Berent. Kęty 2004, s. 30.

Emila? Bo też uczucie do siostry było tym, co wpłynęło na całe jego życie, na jego czyny i śmierć, było tym, co go dookreśliło. A może kazirodcze uczucie było wynikiem ułomności Emila, rozdwojenia, do którego był predestynowany już przy poczęciu?

Okoliczności, w których Emil z pełną trzeźwością uświadamia sobie swoje uczucia do Elisabeth, przywodzą na myśl opowiadanie Tomasza Manna „Z rodu Wälsungów”, a także krótki utwór Marguerite Yourcenar „Anna, soror...”. Bohaterowie tekstu Manna, bliźnięta Siegmund i Sieglinda, na tydzień przed planowanym ślubem siostry wybierają się po raz ostatni razem na „Walkirię” Wagnera. Główne postaci opery, ich imiennicy, to bliźnięta rozdzielone w dzieciństwie, które przypadkiem spotykają się znowu i zaczynają pałać do siebie uczuciem, którego nie chcą się wyrzec, nawet kiedy pokrewieństwo wychodzi na jaw. Już sam tytuł opowiadania Manna jest nawiązaniem do utworu Wagnera – Wälsung to ojciec rozdzielonego rodzeństwa. Ale też wspomniane przedstawienie jest kluczowym momentem, punktem zwrotnym utworu. Mannowscy Siegmund i Sieglinda uświadamiają sobie, czego brakuje w ich życiu, co jest konieczne do jego dopełnienia, właśnie podczas spektaklu. Poplątane losy i namiętność postaci scenicznych uświadamiają im własną tęsknotę, którą czuli już wcześniej, ale bali się jej ulec. Natomiast po powrocie z opery po raz pierwszy przekraczają tę granicę i spełniają swoją miłość.

Rodzeństwo z opowiadania Yourcenar do skonsumowania relacji popycha wspólne czytanie Pisma Świętego i losy Amnona i Thamar. Biblijny Amnon dopuścił się gwałtu na swojej siostrze, a ten fragment Biblii sprawił, że Miguelowi „możliwość, której nigdy dotąd nie ośmielił się spojrzeć w twarz, została (...) objawiona”⁴². Ten ustęp z Drugiej Księgi Samuela⁴³ stał się swoistym

⁴² M. Yourcenar: *I jak woda płynie*, s. 27.

⁴³ W Drugiej Księdze Samuela [13, 10-15] można przeczytać: „schwycił ją i rzekł: «Chodź, połóż się ze mną, siostrze moja». Odpowiedziała mu: «Nie, mój bracie. Nie gwałć mię, bo tak się w Izraelu nie postępuje. Zaniechaj tego bezeceństwa. Dokąd się udam z moją zniewagą? A ty, ty stałbyś się jednym z prze-

kodek, którym rodzeństwo zaczęło się posługiwać. W chwili szczególnego wzburzenia Miguel wykrzykuje: „*Amnonie, Amnonie, bracie Thamar!*”⁴⁴, a jego siostra wie już, w którym miejscu swojego egzemplarza Biblii znajdzie zakładkę.

W posłowniu do opowiadania „Anna, soror...” Marguerite Yourcenar odnosi się do kilku utworów poruszających wątek miłości kazirodziej, m. in. do tekstu Manna: „*Nie sięgając tak daleko wstecz, w bardzo pięknej noweli Tomasza Manna Z rodu Wälsungów znajdujemy dwa wątki ukazywane często, gdy tematem jest kazirodztwo: doskonałe porozumienie dwóch istot złączonych jakby prawem krwi i zawrotną niemal siłą przyciągania, jaką ma łamanie uświęconych obyczajów*”⁴⁵. To kolejny istotny aspekt miłości kazirodziej – badanie granic, tęsknota do transgresji. Zakochane rodzeństwo, gdy już zda sobie sprawę z możliwości przekroczenia tabu, często się tym swoim nieposłuszeństwem, drwiną ze społecznych zasad, rozkoszuje. Po akcie erotycznym Siegmund odczuwa nie tylko przyjemność ze spełnienia miłości do siostry, ale napawa się też poczuciem wyższości nad jej narzeczonym. Podobnie Ada i Van Veenowie, bohaterowie powieści Nabokova – choć bardzo boją się odkrycia swojego związku przez rodziców, cieszą się ze sprzeniewierzenia zasadom. Warto również wspomnieć, że oryginalny tytuł opowiadania Manna to *Wälsungenblut*, czyli „Krew Wälsungów”. Kazirodztwo jest łączone z „rodem”, „rodziną”, ale równie często właśnie z krwią – bywa nazywane „grzechem przeciw krwi”, w języku niemieckim o incescie mówi

stępców w Izraelu! Porozmawiaj raczej z królem, on ci mnie nie odmówi». On jednak nie posłuchał jej głosu, lecz zadał jej gwałt, zbezczeszczył i obcował z nią. Potem Amnon poczuł do niej bardzo wielką nienawiść. Nienawiść ta była większa niż miłość, którą ku niej odczuwał. Rzekł do niej Amnon: «Wstań i odejdz stąd». [*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Poznań-Warszawa 1971, s. 295].

⁴⁴ M. Yourcenar: *I jak woda płynie*, s. 39.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 68-69.

się również *Blutschande*⁴⁶, czyli „hańba krwi”.

Ciekawe, że rodzeństwa połączone kazirodczym uczuciem tak często potrzebują impulsu, swoistego wzoru czy usprawiedliwienia, by zrealizować swoje uczucie. Czy tabu społeczne jest aż tak silne? Czy odkrycie, że miłość kazirodcza już się zdarzała, że przekraczano już tę granicę, że motyw ten jest nawet w kulturze ugruntowany, pozwalał im wreszcie objąć umysłem taką możliwość? Bohater „Króla Obojga Sycylii” *„pojmie podstępna radość z tego stanu właśnie na prezentacji Edypa króla w zacienionej, mrocznej łoży, pełnej dusznego zapachu fiołków cesarskich i poświaty solferino (...). Świadomość ta będzie przyczyną zaznania krótkiej bolesnej euforii młodzieńca imieniem Emil, który wyrazi zgodę na potępienie i klątwę”* (KOS, s. 49).

Symbolizm był jednym z najbardziej znaczących kierunków w sztuce drugiej połowy XIX wieku, a twórczość Kuśniewicza bardzo mocno zanurzona jest w aurze tej właśnie epoki. Również wykorzystane przez pisarza symbole są jednymi z bardziej charakterystycznych dla sztuki modernistycznej. Zwłaszcza zarysowane w prozie Kuśniewicza postaci kobiece są wierne przedstawieniom kobiet w literaturze tego okresu – z całą ambiwalencją towarzyszącą wtedy postrzeganiu „drugiej płci” i relacji damsko-męskich.

Opisane powyżej motywy o cechach symboli obecne są we wszystkich interesujących mnie powieściach. Ich wykorzystanie jest konsekwentne, wręcz uporczywe. Wskazuje to na silne

⁴⁶ *Blutschande* to pojęcie, które ma szersze znaczenie. Najpierw używano go ściśle w odniesieniu do kazirodztwa, później jednak, w czasach III Rzeszy również do pohańbienia krwi w sensie sprzeniewierzenia się aryjskiej rasie, czyli utrzymywania seksualnych relacji z kimś pochodzenia żydowskiego. Dokonała się więc specyficzna zmiana znaczenia – od wchodzenia w związki z osobami tej samej krwi do intymnych relacji z osobami innej krwi, innej rasy. Warto wspomnieć, że antysemita często oskarżali Żydów o praktykowanie kazirodztwa. Był to jeden ze sposobów realizacji seksualnych fantazji epoki [Por. Ch. von Braun: „*Blutschande*”, s. 128-129].

skojarzenie przez autora tych właśnie motywów z incestem – inaczey spektrum użytych znaków byłoby znacznie większe. Dlaczego właśnie kobieta, diabeł i krew? Jaka jest między nimi korelacja? Wydaje się, że tym, co spaja te trzy symboliczne motywy jest związek z naturą i seksualnością. Kobieta kojarzona była z animlizmem, instynktem, sercem i stała w opozycji do kierującego się rozsądkiem mężczyzny. Krew, łączona z witalnością, esencja sił życiowych wskazywała na uzależnienie człowieka od biologii, popędów, kaprysów organizmu. I kobietę, i krew wiązano z siłami niezależnymi od woli i rozumu. Diabeł natomiast uświadamia wszystkie te pierwotne instynkty, które człowiek usiłuje stłumić, zepchnąć w najciemniejszy kąt świadomości – lecz niezależnie od tego, jak bardzo się stara, są one nadal obecne, gotowe, by się ujawnić w najmniej spodziewanym momencie.

W czasach modernizmu zaczęto oswajać zarówno kobiecość, jak i naturę. Rozpoczęły się procesy, które miały doprowadzić do ich deklaratywnej przynajmniej akceptacji. Ale mężczyźni nadal lękali się sił natury – w kobietach i chyba przede wszystkim w sobie. Natura uosabiała dla nich wszystkie popędy, od których pragnęli być wolni, lecz jednocześnie wiedzieli, że ta walka się nigdy nie skończy. Wyrzeczenie się kazirodztwa to przejście od natury do kultury. Powrót do kazirodztwa to odrzucenie całej konstrukcji kultury i przyzwolenie, by ujawniły się pierwotne instynkty. Wydaje się, że cechą człowieka modernistycznego jest specyficzna ambiwalencja – wyraźna niechęć do pierwotności i zwierzęcości, ale jednocześnie bunt przeciw pętającym wolną wolę ograniczeniom społecznym. W motywie miłości kazirodczej u Kuśniewicza widać odbicie tych zmagania. Bohater pragnie połączyć się z siostrą, ale jednocześnie bardzo się tego boi. Stąd nagromadzenie symboli uosabiających jego lęki.

Wymienione motywy ewoluują w miarę rozwoju twórczości autora. W „Królu Obojga Sycylii” symbolika jest subtelna, zawarta w krótkich charakterystykach, powtarzających się, lecz

nie zwracających szczególnej uwagi czytelnika. W „Stanie nieważkości” przybiera ona natomiast formy bardzo wyraziste, jeśli nie obsesyjne. Temat miłości kazirodczej w dwóch pierwszych chronologicznie powieściach przedstawiony jest nieśmiało, aluzyjnie, natomiast w powieści ostatniej osiąga formę wykrystalizowaną. Wydaje mi się, że sposób prezentacji incestu dojrzewa w miarę rozwoju twórczości autora. Należy zwrócić uwagę, że po „Stanie nieważkości”, gdzie motyw został wypowiedziany wprost i podniesiony do rangi symbolu, wątek miłości kazirodczej nie powrócił już w twórczości Kuśniewicza.

BIBLIOGRAFIA

1. Bataille G.: *Historia erotyzmu*. Tłum. I. Kania. Warszawa 2008.
2. Dąbrowski M.: „*Nierzeczywista rzeczywistość*”. *O twórczości Andrzeja Kuśniewicza*. Warszawa 2004.
3. Gutowski W.: *Mit-Eros-Sacrum: sytuacje młodopolskie*. Bydgoszcz 1999.
4. Gutowski W.: *Nagie dusze i maski. (O młodopolskich mitach miłości)*. Kraków 1992.
5. Haupt Z.: *Baskijski diabeł. Opowiadania i reportaże*. Warszawa 2008.
6. Jarzębski J.: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984.
7. Kopaliński W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Kraków 1991.
8. Kopaliński W.: *Słownik symboli*. Warszawa 2006.
9. Kuśniewicz A.: *Eroica*. Warszawa 1988.
10. Kuśniewicz A.: *Król Obojga Sycylii*. Kraków 1976.
11. Kuśniewicz A.: *Stan nieważkości*. Łódź 1997.
12. Nabokov V.: *Ada albo żar. Kronika rodzinna*. Tłum. L. Engelking. Warszawa 2009.
13. Nietzsche F.: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Tłum. W. Berent. Kęty 2004.

14. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Poznań-Warszawa 1971.
15. Piwińska M.: *Złe wychowanie*. Gdańsk 2005.
16. Podolczak M.: *Fizjologia bogini – wizerunek kobiet w wybranych powieściach Andrzeja Kuśniewicza*. [w:] *Między Galicją, Wiedniem i Europą. Aspekty twórczości literackiej Andrzeja Kuśniewicza*. Red. A. Woldan. Wiedeń 2008.
17. Podraza-Kwiatkowska M.: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 2001.
18. Sajewska D.: „*Chore sztuki*”. *Choroba/tożsamość/dramat*. Kraków 2005.
19. von Braun Ch.: „*Blutschande*”: *From the Incest Taboo to the Nuremberg Racial Laws*. [w:] *Encountering the other(s). Studies in Literature, History and Culture*. Red. G. Brinker-Gabler. New York 1995.
20. von Hoff D.: *Familiengeheimnisse: Inzest in Literatur und Film der Gegenwart*. Köln 2003.
21. Yourcenar M.: *I jak woda płynie*. Tłum. K. Dolatowska. Warszawa 1991.
22. Zaworska H.: *Tęsknota*. „*Twórczość*” 1974, nr 4.

Key words: incest, symbol, woman, devil, blood.

Summary: Incestual love between brother and sister is depicted in three novels by Andrzej Kuśniewicz – it is suggested already in “*Eroica*” (1963), fully developed in “*Król Obojga Sycylii*” (1970) and returns in “*Stan nieważkości*” (1973). In these pieces of work appear three distinct motives: woman, devil and blood. They contain symbolic meaning and therefore enrich interpretation of the numerous scenes, which are fragmentary and vague. Close reading of the novels and comparing them with one another helps to fully understand author’s writing and reconstruct complex experiences of his characters. It proves that the motif of

incestual love could be described as a coherent entirety in Kuśniewicz's work.

Adrianna Jakóbczyk – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim, a obecnie doktorantka w Zakładzie Literatury XX i XXI wieku w Instytucie Literatury Polskiej UW. Była stypendystką Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) oraz Polsko-Niemieckiej Fundacji na Rzecz Nauki. Jej zainteresowania naukowe to przede wszystkim motyw incestu w literaturze europejskiej oraz relacje polsko-niemieckie i ich obraz w polskiej prozie fabularnej.

