

Joanna Goszczyńska
Polish Academy of Sciences in Warsaw
jogoszcz@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3804-4845

Data przesłania tekstu do redakcji: 15.01.2020
Data przyjęcia tekstu do druku: 31.01.2020

„Nic tylko wstręt” – Ladislava Klímy koneksje z gotycyzmem

ABSTRACT: Goszczyńska Joanna, „*Nic tylko wstręt*” – *Ladislava Klímy koneksje z gotycyzmem* (“Nothing but Disgust” – Ladislav Klíma’s Connections with Gothicism). “Poznańskie Studia Slawistyczne” 18. Poznań 2020. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 237–250. ISSN 2084-3011.

Few interpretations of the work of Ladislav Klíma, by both Polish and Czech researchers, most often emphasize the philosophical aspect of his writing. They point to the connections of his work with the philosophy of Schopenhauer, Nietzsche, Berkeley. The article suggests taking a different lead related to connections with the Gothic Convention and the aesthetics of shock and disgust inscribed in it. The author used this convention, among others, to formulate his philosophy of Will. The article focuses on the mini-novel *The Suffering of Prince Sternenhoch*. The process of interpretation was facilitated by the use of findings of Jindřich Chalupický, whereas the theories of Julia Kristeva proved useful in the methodological aspect.

KEYWORDS: Modernism; a category of disgust; evil aesthetics; Julia Kristeva

Richard Scheppard, włączając się w dyskusję nad problematyką europejskiego modernizmu, wyraził pogląd, iż „artyści modernistyczni podejmują próbę złamania władzy skonwencjonalizowanych dziewiętnastowiecznych trybów percepcji nad umysłem czytelników, skłaniając swych odbiorców do stawienia czoła alternatywnemu «meta-światowi», którego natura wykracza poza konwencjonalną zasadę rzeczywistości”. Jak pisze dalej, tworzą teksty, które zarówno poprzez swą treść, jak i formę mają na celu wstrząśnięcie odbiorcą, zmuszenie go do namysłu nad własnymi kategoriami epistemologicznymi (Scheppard, 2004, 100). Za jeden z chwytów pozwalających na wywołanie takiej reakcji można uznać nawiązanie do gotycyzmu, czego konsekwencją są utwory – jak to określiła Maria Janion w odniesieniu do *Opętanych* i *Pornografii* Gombrowicza – „zanurzone w zamkniętym uniwersum zła” (Janion, 1975, 193).

Zanim przejdę do konkretnej egzemplifikacji – z kręgu czeskich modernistów wybierając twórczość Ladislava Klímy, która doskonale koresponduje z przytoczoną opinią Schepparda – pozwolę sobie na przywołanie kilku podstawowych informacji. Gotycyzm w literaturze zaowocował gatunkiem narracyjnym nazwanym powieścią gotycką, bądź romansem grozy, który – jak przypomina Małgorzata Grzegorzewska – wyrósł na gruncie zainteresowania deprecjonowaną spuścizną wczesnego średniowiecza (Grzegorzewska, 2010, 109). Jego podstawowymi wyróżnikami było, jak wiadomo, specyficzne miejsce akcji, określony typ bohatera oraz określona rekwizytoria motywów sprzyjających ewokowaniu grozy, niepokoju czy obrzydzenia. Rozwój powieści gotyckiej przypada na przełom XVIII i XIX wieku¹, ale gotycyzm jako szeroko rozumiane zjawisko nie kończy się wraz z wyczerpaniem się klasycznych powieści gotyckich, lecz znajduje kontynuację w późniejszych literackich inkarnacjach, które można objąć wspólnym terminem postgotycyzmu (Izdebska, 2000, 132). Jak zauważa Grzegorzewska, istotną rolę w przewartościowaniu spojrzenia na literaturę postgotycką odegrało rozpoznanie w gotycyzmie symboliki Freudowskiej nieświadomości (w połowie XX stulecia). W coraz popularniejszych ostatnio badaniach postgotycyzmu podkreśla się, że jest on zjawiskiem wielowymiarowym. Akcentowana jest jego transgatunkowość i transsemiotyczność. Uznaje się, że jest nie tylko konwencją literacką, eksploatującą to, co tajemnicze i nieznanne, nie tylko kategorią estetyczną, ale ma też swój wymiar filozoficzny (Szczęsna, 2003, 200–201). Edward Kasperski, reasumując wyznaczniki gotycyzmu – warte przypomnienia zwłaszcza w kontekście spojrzenia na twórczość Klímy – konstatuje:

Niezależnie od [...] rozpoznawalnych rekwizytów, ogólnym znamieniem gotycyzmu stały się sondowanie i prezentacja mrocznych stron ludzkiej psychiki i cielesności, konflikty norm, fascynacja złem, zepsuciem i siłami nadnaturalnymi, perwersją, demonizm, parapsychologia, doświadczanie sytuacji ekstremalnych, penetrowanie granicy życia i śmierci, natarczywe wywoływanie widma tej ostatniej, atmosfera fatum, melancholii, lęku i grozy (Kasperski, 2010, 182).

Kulminacyjnym momentem rozwoju powieści utrzymanej w konwencji postgotyckiej jest schyłek XIX wieku, samo jądro szeroko rozumianej

¹Zofia Sinko (1972, 35) przyjmuje za ramy dla powieści gotyckiej lata 1790–1810 i przytacza podział na: *historical gothic*, *sentimental gothic* i *terror gothic*.

moderny. W literaturze światowej powstają wtedy należące do klasyki gatunku dzieła Roberta Luisa Stevensona, Oscara Wilde’a czy Brama Stokera. Przyczyn tego zjawiska badacze upatrują w reakcji na racjonalizację życia, która uwrażliwia zarazem na sferę zjawisk wymykających się spod kontroli rozumu, co w konsekwencji generuje wzrost fascynacji okultyzmem i dekadencjami².

Na literaturze czeskiej gotycyzm nie odcisnął tak silnego piętna jak w Europie Zachodniej. Jego dekadencją odmianę realizował w swoich powieściach Jiří Karásek, a wariant awangardowy, wykazujący koneksje z ekspresjonizmem przede wszystkim Ladislav Klíma, Jakub Deml, Josef Váchal (Pająk, 2014, 288). Podobna sytuacja ma miejsce w literaturze polskiej, w której powieść postgotycka pojawia się rzadko. Przypomnę, że za najlepszą reprezentację tego gatunku uznawany jest utwór Witolda Gombrowicza *Opętani*³. W literaturze słowackiej najwięcej inklinacji w kierunku postgotycyzmu wykazuje František Švantner, zwłaszcza w noweli *Nevesta hól*.

Ladislav Klíma (1878–1928), pisarz i filozof, uważany był – jak przypomina Vladimír Papoušek – za najbardziej ekstrawaganckiego, a zarazem najbardziej marginalnie traktowanego myśliciela zarówno w czasach, w których żył, jak i jeszcze długo potem. Niemal do końca XX wieku znany był jedynie wąskiemu kręgowi czytelników (Papoušek, 2014, 146). Zmiana spojrzenia na jego twórczość dokonała się dopiero w latach sześćdziesiątych⁴, a do jej pełnego przewartościowania doszło w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, przede wszystkim za sprawą Jindřicha Chaluppeckiego, który poświęcił mu jeden z rozdziałów swej monografii zatytułowanej *Expresionisté* (Chalupecký, 1992, 2013), rozpoczynając tym samym awans pisarza do kręgu najciekawszych twórców czeskiej prozy XX wieku⁵. W tomie tym znalazł się Klíma obok Richarda Weinera,

²Przypomina o tym w artykule *Dekadentyzm a gotycyzm. Przykład powieści gotyckich Jiříego Karáska ze Lvovic* Patrycjusz Pająk (2010, 126).

³Powieści rewitalizujące gotycyzm w literaturze polskiej połowy XIX wieku przypomina w artykule *Gotycyzm Zakłętego dworu Walerego Łozińskiego* Dariusz Dziurzyński (2010, 256).

⁴W 1967 roku ukazał się wybór z jego twórczości zatytułowany *Vteřiny věčnosti. Prózy, listy, eseje, sentence*, przygotowany przez Josefa Zumra i opatrzony jego wstępem.

⁵Od początku lat dziewięćdziesiątych rośnie zainteresowanie twórczością pisarza, sukcesywnie publikowane są jego utwory, a w 2005 roku wydawnictwo Torst rozpoczyna

Jakuba Demla i Jaroslava Haška. Chalupecký w oparciu o jego prace filozoficzne i literackie, a także jego *Autobiografię* (*Vlastní životopis*) nakreślił portret pisarza-filozofa zgłębiając meandry jego myśli filozoficznej, szukając dla niej kontekstów, odniesień i powiązań z jego dziełem literackim. Nie było to zadanie łatwe. Z bogatej spuścizny literackiej (a także filozoficznej) Klímy duża część zaginęła: częściowo zniszczona – spalona przez samego autora, w czasie kiedy przeżywał jeden z pierwszych swoich kryzysów duchowych, częściowo zagubiona w czasach, kiedy została „zarekwirowana” przez rodzinę jako zastaw za długi. Palenie prac było nierozzerwalnie związane z dręczącą go myślą o samobójstwie. Jak pisał Chalupecký, było rodzajem „metaforycznego samobójstwa”. Klíma palił swoje prace filozoficzne, ale palił też wczesne utwory prozatorskie z lat 1906–1908, które sam nazwał *non plus ultra niemoralności, lotrostwa i szaleństwa*, tak prezentując ich charakter w jednym z listów do Emanuela Chalupnego, który wcześniej jako pierwszy (zainspirowany przez Otokara Březinę) opublikował recenzję wydanej przez Klímę własnym sumptem debiutanckiej pracy filozoficznej *Svět jako vědomí a nic*, 1904 (*Świat jako świadomość i nic*):

W ciągu ostatnich dwóch lat wyrzuciłem z siebie dla zabawy i odzyskania formy całą furę beletrystyki dziesięć razy bardziej realistycznej i odrażającej niż u Zoli, 10 razy bardziej fantastycznej niż u Hoffmanna, 10 razy bardziej obsceniczej niż u Casanovy, 10 razy bardziej perwersyjnej niż u Baudelaire’a, 10 razy bardziej cynicznej niż u Grabbe’go, 10 razy bardziej paradoksalnej niż u Wilde’a, 10 razy bardziej ordynarnej niż u Havlíčka, 10 razy skuteczniejszej jako środek przeczyszczający niż Labir. Světa a r. s., (*Labirynt świata i raj serca* J.A. Komenského – J.G.), krótko mówiąc non plus ultra niemoralności, lotrostwa i szaleństwa (Chalupecký, 2013, 167; list datowany na 22 października 1908 roku)⁶.

Przypominam to nie bez powodu. Klíma, paląc swoje prace, robił to dosyć chaotycznie. Niektóre krótsze teksty uległy całkowitemu zniszczeniu, z innych, obszerniejszych zostały fragmenty nieukładające się w logiczną całość. Kiedy odzyskał po wojnie część swoich rękopisów, okazało

wydawanie *Sebraných spisů* (do roku 2018 wyszły 4 tomy). W roku 2008 zorganizowano konferencję, której pokłosiem jest skromny, ale ważny, liczący 69 stron tomik *Věčnost není dřevá kapsa, aby sa s ní něco ztratilo* (Glik, Hrabal, 2010).

⁶Cytat ten przytacza też Anna Gawarecka (2012, 213), widząc w wyznaniu Klímy pre-dylekację do mieszania poetyk.

się, że jeden tekst wyszedł z niszczycielskiej akcji pisarza bez szwanku. Było to „groteskowe romanetto” (jak brzmi podtytuł): *Cierpienia księcia Sternenhocha (Utrpení knížete Sternenhocha, 1928)*⁷ – utwór, który w pełni odpowiada przytoczonej charakterystyce i stanowi najlepszy przykład wykorzystania przez pisarza konwencji gotyckiej. Pisarz rozbudował odzyskany tekst o fragmenty, które zdaniem Chaluppeckiego, mającego możliwość porównania obu wersji, są świadectwem pogłębiającego się pesymizmu, ale też rozszerzają utwór o horyzont religijny, który miał umożliwić pisarzowi wyjście z nihilizmu.

Powieść Klímy oparta jest na strindbergowskiej walce płci: obsesyjnej, szaleńczej, zabójczej⁸. Role prześladowanego i ofiary ulegają przemianom. Przedstawiciele obydwu płci, zarówno książę Sternenhoch, jak i poślubiona przez niego, pochodząca z podupadłego arystokratycznego rodu Helga, stają się ucieleśnieniem zła. Fascynacja potwornością człowieka, podobnie jak fascynacja potwornością natury, fascynacja wynaturzonym złem, to jedna z cech powieści gotyckich. U Klímy fascynacja ta, ujawniająca się w sadomasochistycznej miłości bohatera, w jego niemożności zawładnięcia Helgą, okiełznania jej osobowości, staje się kluczem do próby zgłębienia przyczyn kryzysu tożsamości, obsesyjnie powracającej w całym jego pisarstwie. Pisarz w swoim przewrotnym spojrzeniu na świat, zgodnie z dewizą Schopenhauera, że „świat jest moim wyobrażeniem”, usiłuje pokazać cały jego bezsens, będący konsekwencją kryzysu cywilizacji. Mieszając różne poetyki i różne rejestry estetyki, świadomie tworzy dzieło hybrydyczne, co daje badaczowi szansę wyboru sposobu jego czytania. Najczęściej twórczość Klímy odbiera-

⁷ Powieść przetłumaczona w roku 1980 przez Jacka Balucha nie spowodowała ani w kręgu polskich badaczy, ani tłumaczy większego zainteresowania pisarzem. Dopiero kilkanaście lat później fragmenty jego dorobku zaczął przekładać między innymi Leszek Engelking, publikując je w „Literaturze na świecie”, a następnie wydając wybór opowiadań *Jak będzie po śmierci i inne opowiadania* w roku 2004. Wybrana bibliografia, obejmująca również nieliczne prace na temat twórczości Klímy, a także sylwetka pisarza opracowana przez Mateusza Chmurskiego (2017a, 381–384) znajduje się w publikacji *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*. Badacz ten powraca również do najważniejszych wyznaczników twórczości Klímy w pozostałych swoich poświęconych pisarzowi tekstach (Chmurski, 2012, 53–61; 2015, 51–62; 2017b, 83–102).

⁸ Pierwszy rekonstruuje możliwości jej interpretowania w kontekście gotycyzmu przynosi artykuł *Modernismus a goticismus* (Goszczyńska, 2013).

na jest poprzez jej aspekt filozoficzny. Na przykład Mateusz Chmurski pisząc o *Cierpieniach księcia Sternenhocha* zauważa, że „narracja jest tu jednak jedynie pretekstem dla refleksji filozoficznej, której podtytuł mógłby wręcz brzmieć „Krytyka nowoczesnego rozumu” (Chmurski, 2015, 52). Tym tropem podąża też Kamila Woźniak (2012), naświetlając jeden z aspektów filozofii Klímy. Można oczywiście przyjąć taką ścieżkę interpretacyjną. Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Friedrich Nietzsche – to nazwiska najczęściej powtarzające się przy próbach zgłębiania filozofii pisarza. W swojej refleksji chciałabym jednak pójść innym tropem, dotychczas niewykorzystywanym – konsekwencji z konwencją gotycką. Wspomina o tym wprawdzie Anna Gawarecka, ale robi to w szerszej perspektywie analizy poetyki pisarza będącej konsekwencją, jak pisze, jego „predylekcji do najniższych pięt produkcyj literackiej...”. Wychodzi przy tym z bliskiego mi założenia, że „eksponowanie dyskursywnej płaszczyzny jego dzieł w dużym stopniu zubaża [...] ich potencjał interpretacyjny, pomija bowiem zagadnienia poetyki, wielokroć stanowiącej równoprawny czynnik generowania sensów” (Gawarecka, 2012, 245).

Klíma, którego twórczość przy zastosowaniu węższej (niż modernizm) klasyfikacji wiązana jest z ekspresjonizmem, wykorzystuje większość modelowych elementów powieści gotyckiej. Sięga nie tylko do rekwizytorni motywów gotyckich, ale jego utwory zdradzają fascynację gotycką estetyką. W przestrzeni jednej tylko wspomnianej mini-powieści *Cierpienia księcia Sternenhocha* nagromadzona jest artystyczna reprezentacja zła, przemocy, okrucieństwa, potworności, brzydoty. Nie jest to jedyny utwór pisarza utrzymany w konwencji gotyckiej. Wprost przeciwnie. Klíma konsekwentnie wykorzystuje ją w większości swoich utworów. Nie sposób nie zgodzić się z Kasperskim (2010, 184), że korzystanie z gotycyzmu pozwalało pisarzom na „użycie go jako nośnika znaczeń i wartości bardziej ambitnych”. W przypadku Klímy, jak słusznie zauważa Patrycjusz Pająk (2008, 282), służy ona do wyrażenia jego światopoglądu w innej retoryce niż retoryka wykładu filozoficznego.

Wspomniana fascynacja złem powoduje, że utwór Klímy miejscami szokuje swoją drastycznością, budzi niesmak, obrzydzenie, wstręt (abstrahuję w swoich rozważaniach od analizy parodystycznej i groteskowej płaszczyzny utworu, którego dykcja jest konsekwencją, między innymi,

przerysowania cech konwencji gotyckiej)⁹. Szok, jak przypomina Rita Felski, to jedna z najgroźniejszych broni etosu awangardy, strategia służąca „konfundowaniu i zaskakiwaniu tępego mieszczaństwa, naiwnych mas, napuszonych kapłanów i strażników kultury”. Szok staje się źródłem symbolicznej dominacji, świadectwem wyższego poziomu świadomości (Felski, 2010, 280). Jako kategoria estetyczna sugeruje związek ze wstrętem i odrazą.

Gest Helgi, bohaterki powieści, która ciska własnym dzieckiem w męża, powodując roztrzaskanie się główki niemowlęcia na jego głowie, przeraża, elektryzuje, szokuje, ale też budzi odrazę, wstręt. Potęguje te odczucia opis księcia, którego głowa pokryta jest krwią i mózgiem dziecka¹⁰. To gest, który ma przynieść bohaterce wyzwolenie, potwierdzić nietzscheańską dewizę, że człowiekowi wolno wszystko. Badacze twórczości Klímy bardzo często podkreślają jej związki z filozofią Nietzschego, w której istotnym wątkiem jest kwestia moralnego porządku świata. Cytowany już Chalupczyk pisze:

Wizja świata Klímy nie pozwala na stosowanie jakichkolwiek kryteriów etycznych, Świat jest taki, jaki jest i nie możemy go osądzać, podporządkowywać postulatом moralnym. Jest definitywnie poza dobrem i złem. Gdyby osądzał egzystencję zgodnie z etyką, musiałby ją definitywnie odrzucić. Przez to, że rozumiał ją jako estetyczną, mógł ją uratować (Chalupczyk, 2013, 168).

Dla Klímy kategorie wstrętu i odrazy stają się wręcz nadrzędne w wielu sferach. Stają się nośnikiem przekazu filozoficznego, organizują relację między bohaterami.

Do opętania wręcz tymi odczuciami przyznaje się Klíma już w pierwszych zdaniach swojego życiorysu, kiedy mówi o rodzinie:

⁹ Mariażowi gotycyzmu i komiki, i jego konsekwencjom w twórczości Poeo poświęcony jest przywoływany artykuł Edwarda Kasperskiego (2010). O przerysowaniu cech konwencji gotyckiej wspomina też Patrycjusz Pająk (2014, 297). We wspomnianej pracy Anny Gawareckiej (2012), w której analizuje ona związki prozy Klímy z literaturą popularną, sporo miejsca zajmuje kwestia charakteru groteskowości i funkcji, jaką groteska w utworach pisarza pełni.

¹⁰ Warto przypomnieć, że w opisach przesyconych makabrycznymi szczegółami lubował się zwłaszcza Matthew Gregory Lewis, którego fascynowało okrucieństwo i brutalizm (cf. Sinko, 1972, 25). Nie jest on oczywiście wynalazcą estetyki i poetyki makabrycznej, której korzenie sięgają sztuki średniowiecznej i którą w nowatorski sposób zaktualizował E.A. Poe i kontynuował Ch. Baudelaire.

Wszystkimi się brzydziłem, czując wręcz do nich odrazę – nie dlatego, żeby byli wstręt- ni – ale dlatego, że byli zbyt blisko mnie. Czulem wstręt do swoich rodziców, niemal ich nienawidząc, chociaż nie mogłem się na nich uskarżać, ponieważ mieli odwagę być jeszcze bliżej – paradoksalnie nieprzyzwoicie blisko. Nienawidziłem w dzieciństwie wszystkich ludzi, każda pieszczota przyprawiała mnie o mdłości, zwłaszcza mężczyźni budzili we mnie wyjątkowo silną idiosynkrazję (Kłima, 2005, 9; cytuję we własnym przekładzie, pomimo istnienia przekładu na język polski).

To trop, który analizuje Julia Kristeva, pisząc o „pisarzach wstrętu”. Są oni zafascynowani tym, co wstrętne, konfrontując się z poczuciem wstrętu poprzez uprawianie literatury. Jak pisze badaczka, opowiadając wstręt, chcą go pokonać. Pisanie staje się sposobem radzenia sobie z fobią. Można zatem stwierdzić – zachowując pewną rezerwę – że Kłima dołączałby tym samym go grona wspomnianych przez nią pisarzy, takich jak Fiodor Dostojewski, Comte de Lautréamont, Marcel Proust, Antonin Artaud, Franz Kafka, Louis-Ferdinand Céline. Śledząc dalej myśl Kristevej, widzimy, że przypadek Kłimy wpisuje się w pewnym stopniu w jej diagnozę odnoszącą się do losu pisarzy wstrętu: „I być może dopiero po śmierci pisarz wstrętu uniknie losu odpadu, odrzutu lub rzeczy wstrętnej. Wówczas albo popadnie on w zapomnienie, albo osiągnie rangi niezmiernego ideału” (Kristeva, 2007, 21). Wstręt, będący połączeniem fobii, obsesji i perwersji (Kristeva) jest nieodłącznym elementem konstytuującym osobowość Helgi.

Zanim Helga przeistoczy się w pięknego potwora, będzie szokować Sternenhocha swym abjektalnym wyglądem, budzącym z jednej strony wstręt i obrzydzenie, z drugiej erotyczną fascynację. Pierwszy wizerunek bohaterki jest mozaiką widmowości, marionetkowości, wampiryczności i diaboliczności. Jest zapowiedzią dwoistości jej natury. W powieściach gotyckich przewrotność Losu i dwoistość ludzkiej natury najczęściej przybierają postać bohatera i jego sobowtóra, ale też ujawnia się w stanach obłądki, szaleństwa, ferii złych instynktów i erotycznych namiętności. Oto jak wygląd Helgi odebrany jest przez księcia na początku ich znajomości:

Po raz pierwszy ujrzałem Helgę na balu; ja miałem 33, ona 17 lat. Pierwszym moim wrażeniem było, że to dziewczyna wręcz paskudna. Długa jak tyka, cienka, że można się przestraszyć; twarz haniebnie biała, niemal biała, chudości; żydowski nos, rysy w całości, choć skąd inąd nie najgorsze, tak jakoś zwiędłe, ospałe, usypiające; wyglą-

dała jak trup przez mechanizm jakiś poruszany – tak samo jak twarz także jej ruchy były straszliwie leniwe i zdechłe. Oczy trzymała wciąż spuszczone jak pięcioletnie, najwstydliwsze dziewczątka. Jeszcze najlepsze, co miała to potężne, jak sadza czarne włosy... Zrobiło mi się stricte niedobrze, kiedy się o nią nasamprzód otarłem spojrzeniem [...] (Klíma, 1980, 6).

Uroda Helgi nosi cechy urody gotyckiej: „haniebnie”, jak to określa autor, biała pleć, wyostrome rysy twarzy, elektryzujący, sataniczny wzrok, budzący w księciu grozę i zarazem przyciągający swą tajemniczą głębią. Helga całym swym wyglądem przypomina księciu żywego trupa. Takie postrzeżenie bohaterki ma zresztą konsekwencje w dalszej części utworu, kiedy powraca ona pośmiertnie jako zjawy w wizjach popadającego w szaleństwo Sternenhocha. Realność jej obrazu wywołuje u niego paniczny strach i zatarcie granicy pomiędzy jawą a snem. Sama bohaterka wspomina potem, że lata jej młodości, kiedy poznała księcia, były w jej życiu okresem swoistego uśpienia, letargu, z którego wyrwało ją uczucie wstrętu: początkowo do księcia, potem do samej siebie i rosnącego w niej płodu.

Kategoria wstrętu pojawia się zatem również w innej postaci opisywanej przez Kristevę. Helga w swoim pierwszym wcieleniu ma nie tylko abjektalny wygląd, ale też odczuwa tkwiący w niej wstręt: do samej siebie i do wszystkiego, co obce. Jak pisała badaczka:

We wstręcie przejawia się jeden z owych gwałtownych i mrocznych buntów bytu przeciw temu, co mu zagraża i co, jak się zdaje, nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia (Kristeva, 2007, 7).

Wstręt Helgi narasta w niej wraz z postępującą ciążą. Rozwijający się w niej płód traktuje jako upostaciwienie wstrętu, który wtargnął z zewnątrz, zaburzył jej tożsamość. Wraz z narodzeniem dziecka wstręt częściowo ją opuszcza, ale niczym głowa tasiemca w dalszym ciągu w niej pozostaje. Przeradza się w nienawiść wobec wszystkich i wszystkiego. Staje się jądrem jej egzystencji, szczeblem na drabinie prowadzącej do osiągnięcia Absolutu. Streszczając kochankowi swoje życie wyznaje swoje *credo*:

Poprzez nienawiść i wstręt winien się człowiek wspiąć na wyżyny Dziękczynienia, Uśmiechu, Wszech-objęcia, Siebie-objęcia. Z bagiennych jaszczurów powstały orły i kondory... Ale kiedy stanie się to ze mną? (Klíma, 1980, 29).

Uśmiercenie dziecka, utożsamianego z tkwiącym w niej wcześniej i wyrzuconym wstrętem, traktuje jako gest samoobrony przed utratą własnej woli:

Tajemnicze moce omamiły w dzieciństwie moją duszę, wolę moją spętały. Tylko w ten sposób mogło się stać, że połączyłam się z tobą, wstrętniejszym mi od kogo-kolwiek. Otrząsnęłam się zwycięsko, stoję tu całkiem odnowiona i silna, i straszna; biada każdemu, kto stanie mi na drodze! Pokalałeś mnie na zawsze – nie przez obcowanie, ale przez to, że zmusiłeś mnie do noszenia w sobie twojego wstrętu przez dziewięć miesięcy, że stał się mną, a ja nim – oszalałabym!... Musiał zginąć (Kłima, 1980, 15).

Żeby pozbyć się resztek wstrętu planuje również uśmiercenie ewentualnego kolejnego potomka, spółdzonego już nie z księciem, ale ze swoim wybrańcem. Dopiero to ją oczyści, przywróci jej podmiotowość. Schopenhauerowski indywidualizm doprowadzony do skrajnej, wręcz absurdałnej postaci, staje się rodzajem trucizny, która niszczy, więzi i zamyka jednostkę w okowach zła.

Rozpoznanie Kristevej pozwalają na spojrzenie na tkwiący w bohaterce wstręt, na jego źródło i jego emanacje na otoczenie od innej jeszcze strony. Zdaniem badaczki „wstręt to gwałtowny żal po zawsze już utraconym «przedmiocie»” (Kristeva, 2007, 20). Zarówno *zbyt wielka surowość Innego*, jak i *słabość Innego*, dwie sprzeczne przyczyny, wywołują kryzys narcystyczny, który przynosi wizję tego, co wstrętne. Kryzys taki przechodzi Helga w wieku dziesięciu lat, kiedy doznaje, jak sama mówi, *absolutnego zawodu* zarówno ze strony silnego ojca, jak i słabej matki. Ojca, który wymierzając jej okrutną karę cielesną za wybryk mieszczący się w granicach ekstrawagancji, które do tej pory akceptował (przespace-rowała się naga w południe przez miejski plac), okazał się słaby, sprzeniewierzając się w jej mniemaniu samemu sobie. Matki, w której pomimo jej pozornej słabości widziała wsparcie dla swojej pogardy dla ludzi... Od tego momentu żyła w letargu, z którego wyrwał ją wstręt, jaki poczuła do księcia przy pierwszym ich spotkaniu.

Tracąc dziecięcą dzikość i amoralizm staje się w oczach ojca uosobieniem zgnilizny, ścierwem, które budzi już tylko jego wstręt. Zarazem dostrzega on jednak w niej zalążek czegoś mitycznego, wampirycznego, co ujawni się w kolejnym stadium jej wcielenia: „...kto wie, co się z niej

jeszcze wykluje, może mityczny smok, albo wędrujący trup – może to być całkiem interesujące...” (Klíma, 1980, 27).

Postawiona hipoteza, że kategoria wstrętu, obrzydzenia, dosyć powszechnie wykorzystywana w powieściach gotyckich, staje się dla Klímy podstawową kategorią estetyczną znajduje wielokrotnie potwierdzenie w różnych rejestrach tekstu.

Wstręt w czytelniku budzą liczne sceny sadomasochistycznych czy masochistycznych zachowań i Helgi, i księcia. Ich kulminacją jest scena bezczeszczenia ciała zemdlonej, zamykanej w wieży bohaterki oraz rozbudowana końcowa scena nekrofiliska, w której rzeczywistość przeplata się z majaczeniami ogarniętego szaleństwem Sternenhocha. Płaszczyna halucynacji księcia dostarcza wielu budzących wstręt obrazów skoncentrowanych na prezentacji cielesności (np. Helga pod postacią krwistej masy mięsa, zmuszana przez kochanka do picia gnojówki [Klíma, 1980, 163], czy też leżąca na podłodze sypialni księcia, półnaga, półmartwa, pogryzioną, mieszaniną krwi i błota, [Klíma, 1980, 182]). *Notabene* ten obraz przywodzi na myśl podobny, ze słynnej powieści *Mnich* Lewisa, który lubował się w opisach przesyconych makabrycznymi szczegółami. W obrazie tym ciało jednej z bohaterek, okrutnej przeorzy, jest po śmierci kłębkim szmat i drgającego mięsa (Grzegorzewska, 2010, 114). Sceny przypominające majaki rozgorączkowanej wyobraźni, zawierające wyolbrzymione, niespójne fragmenty rzeczywistości, pojawiały się z kolei przede wszystkim w powieściach Horacego Walpole’a, do którego nawiązali później surrealiści (Sinko, 1972, 35–36; Janion, 1962, 46–47).

Wstręt jest też dominującą kategorią we wzajemnym stosunku Helgi i Sternenhocha. W stosunku księcia do Helgi wstręt jest „rozrzedzony” fascynacją. Helga odczuwa wobec księcia wstręt w postaci czystej, absolutnej, niczym niezakłóconej. Ogniskuje się w permanentnym używaniu antroponimu Pán Hnus (Pan Wstręt)¹¹.

Wzorce powieści gotyckiej odnaleźć można również na innych płaszczyznach utworu Klímy, na przykład w konstruowaniu przestrzeni silnie nacechowanej znaczeniowo, opartej na opozycji racjonalnego i wykraczającego poza sferę ludzkiego rozumienia, budzącego grozę, niepokój,

¹¹ Warto przypomnieć, że nowatorską rolę w kształtowaniu poetyki lingwistycznej makabreski odegrał E.A. Poe (cf. Nalewajk, 2010, 163).

przyciągającego swoją tajemniczością. W powieści Klímy przestrzeniami obcości, przestrzeniami w których realizuje się zło, są zarówno zamknięte przestrzenie architektoniczne, wykorzystywane przez klasyczną powieść gotycką (zamek, wieża z labiryntowymi korytarzami), jak i przestrzenie otwarte (wzgórze, na którym spotyka się Helga ze swoim kochankiem). Pokrewieństwo z gotycyzmem ujawnia też sposób prowadzenia narracji, w której pojawia się dyskurs psychiatryczny (podobnie jak u Poe'go bohaterowie analizują własne zaburzenia psychiczne). A także wykorzystanie szeregu typowych gotyckich motywów, jak np. przynależność bohaterki do podupadłego arystokratycznego rodu czy szaleństwo bohaterów. Osobną kwestią pozostaje sprzężenie gotyckiej grozy z groteską, komizmem i makabreską.

W swojej sondzie skoncentrowałam się jedynie na gotyckiej estetyce zła, z wpisaną w nią kategorią szoku i wstrętu, czy posłużyło Klímie do sformułowania jego, jak się to określa, filozofii woli, nawiązującej do nietzscheańskiej woli mocy.

Znajduje tu potwierdzenie teza Lionela Trilinga, którą przypomina Rita Felski, że literatura modernistyczna to literatura przemocy i przekleństwa, obłędu i destrukcji, zmasowany i bezkompromisowy atak na fundamenty kultury. Gotyckie wzorce są na pewno w kreowaniu takiej literatury pomocne.

Literatura

- Chalupecký, J. (2013). *Expresionisté*, Praha: Torst.
- Chmurski, M. (2012). „Subtelna gra” czy „sen ponad przepaścią”? *Velký roman a denníky Ladislava Klímy*. W: *Strony autobiografizmu*. Red. nauk. M. Pieczara, R. Słodczyk, A. Witkowska, Warszawa: Wydział Polonistyki UW, s. 53–61.
- Chmurski, M. (2015). *Krytyka nowoczesnego rozumu? Władza absurdu i absurd władzy w Cierpieniach księcia Sternenhocha*. W: *Przed i po. Wielka wojna w literaturach Europy Środkowo-Wschodniej*. Red. nauk. H. Gosk, E. Paczoska, Warszawa: Wydział Polonistyki UW, s. 51–62.
- Chmurski, M. (2017a). *Problemy literatury i kultury modernizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918)*. T. 3: *Wspólnota pytań. Antologia*. Red. nauk. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Chmurski, M. (2017b). *Zapis (dla) siebie. Dzienniki a literatura na przykładzie twórczości G. Csátha, L. Klímy i K. Irzykowskiego*. W: *Problemy literatury i kultury moder-*

- nizmu w Europie Środkowo-Wschodniej (1867–1918), t. 2: Doświadczenia tekstu. Red. E. Paczoska, I. Poniatowska, M. Chmurski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 83–102. <https://doi.org/10.31338/uw.9788323526988>. pp. 83–102.
- Dziurzyński, D. (2010). *Gotycyzm Zakłętego dworu Walerego Łozińskiego*, „Prace Filologiczne” t. LIX. Seria literaturoznawcza: *Gotycyzmy*, s. 255–268.
- Felski, R. (2010). *Pożytki z literatury. Szkol.* „Teksty Drugie” nr 1/2.
- Gawarecka, A. (2012). *Margines i centrum*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Glik E., Hrabal, J. (red.) (2010). *Věčnost není děravá kapsa, aby sa s ní něco ztratilo*. Olomouc: „Příloha e-1 revue Aluze”.
- Goszczyńska, J. (2013). *Modernismus a goticismus (případ Ladislava Klímy)*. W: *Moderna/Moderny*. Red. T Kubiček, J. Wiendl. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 88–98.
- Grzegorzewska, M. (2010). *Sekrety i kłamstwa hiszpańskiego mnicha*. „Prace Filologiczne” t. LIX. Seria literaturoznawcza: *Gotycyzmy*, s. 109–120.
- Izdebska, A. (2000). *Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Janion, M. (1962). *Wśród literackich patronów debiutu i Opinogórski gotycyzm*. W: *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*. Warszawa, Wiedza Powszechna, s. 46–47.
- Janion, M. (1975). *Gończka romantyczna*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kasperski, E. (2010). *Gotycyzm i śmiech. Groza, groteska i parodia u E.A. Poeogo*. „Prace Filologiczne” XIV, Seria literaturoznawcza: *Gotycyzmy*, s. 181–198.
- Klíma, L. (1980). *Cierpienia księcia Sternenhocha*. Przeł. J. Baluch. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Klíma, L. (2005). *Vlastní životopis*. W: L. Klíma, *Sebrané spisy*. I: *Mea*. Praha: Torst.
- Kristeva, J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Nalewajk, Ż. (2010). *Makabra i makabreska Poeogo*. W: *Edgar Allan Poe niedoceniony nowator*. Red. E. Kasperski, Ż. Nalewajk, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Pająk, P. (2008). *Rola przemocy w procesie autoidentyfikacji bohaterów prozy gotyckiej Ladislava Klímy*. W: *Procesy autoidentyfikacji na obszarze kultur środkowo-europejskich po roku 1918*. Red. J. Goszczyńska. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, s. 281–289.
- Pająk, P. (2010). *Dekadentyzm a gotycyzm. Przykład powieści gotyckich Jiříego Káraška ze Lvovic*. „Prace Filologiczne” XIV, Seria literaturoznawcza: *Gotycyzmy*, s. 121–142.
- Pająk, P. (2014). *Groza po czesku. Przypadki literackie*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Papoušek, V. (2014). *Dotek nicoty a rozprava o ohrození jedinečnosti člověka*. W: *Dějiny nové moderny II*. Red. V. Papoušek a kol., Praha: Academia.
- Scheppard, A. (2004). *Problematyka modernizmu europejskiego*. W: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz, Kraków: Universitas, s. 71–140.

- Sinko, Z. (1972). *Z zagadnień gotycyzmu europejskiego i jego recepcji polskiej*. „Pamiętnik Literacki” LXIII, 3.
- Szczęсна, E. (2003). *Gotycyzmy w reklamie, reklama w gotycyzmach*. W: *Wokół gotycyzmów: wyobrażenia, groza, okrucieństwo*. Red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Plucien-
nik. Kraków: Universitas, s. 199–207.
- Woźniak, K. (2013). *Jestem wolą absolutną. O boskości władzy w filozofii Ladislava Klímy*. „Poznańskie Studia Slawistyczne” nr 5, s. 213–220. <https://doi.org/10.14746/pss.2013.5.15>.