

Pamiętnik Literacki 1999, 2, s. 113-132



## **Fortepian**

### **Muzyka w “Przedpieklu” Gabrieli Zapolskiej**

Krystyna Kłosińska

KRYSTYNA KŁOSIŃSKA

## FORTEPIAN

### MUZYKA W „PRZEDPIEKLU” GABRIELI ZAPOLSKIEJ

#### Fortepian-satyr

Stasia wpatrywała się w przyjaciółkę, zasmucona tą wielką zmianą, jaką w niej dostrzegła. Józia, tak jak zresztą wszystkie wrażliwe natury, odczuła szybko wzrok Stasi zwrócony ku sobie, bo podniosła głowę i patrząc smutno na siedzącą naprzeciw dziewczynę wyrzekła: – Słuchaj!... nie pozwól się uczyć na fortepianie... to zabija. [...]

Stasia skurczyła się jeszcze więcej.

U nich w domu nie było fortepianu, tu na pensji pierwszy raz zobaczyła to zwierzę, które swoją paszczę zbrojną w równe, białe zęby rozdziawia, a ciemnym cielskiem w kąty się wciska.

I prawda. Jak zwierzę dziki, tak to narzędzie tortury czyha na młode i zdrowe ręce, aby wyniszczyć organizm, rozstroić nerwy [...]. Potwór to nienasycony, pochłaniający zdrowie i siłę młodych dziewczyn, które w powodzi siekających tonów znajdują ulgę i oszołomają rozigrane nerwy. [s. 38–39]<sup>1</sup>

W taki sposób na powieściowej scenie pojawia się „bohater”, kto wie, czy nie najważniejszy, *Przedpiekła* Gabrieli Zapolskiej: fortepian. I jak przystało na sztukę dobrze skrojoną, zapowiedź Józi spełnia się może aż nazbyt dosłownie, gdy konająca dziewczyna musi wciąż stawiać czoło „torturom” fortepianu.

Siekące tony menueta oplątywały ją całą jakby siatką z kolców uwitą. W powodzi tych tonów kręciła się teraz ta suchotnica, jak zwierzę schwyte w sieci, i nawet w chwili konania na próżno pragnęła wytchnienia, na próżno wołała o ciszę! [s. 150]

A fortepian triumfował ciągle, zalewając łożę konającej kaskadą drobnych tonów.

Jak szatany ukryte, w tonach tych śmiały się całe echa jęków i łez dziewczęcych: życia stargane, dusze chore, uwięzione wśród białych klawiszy, w tej ciszy nocnej kręciły się piekielną sarabandą, której chrapliwy jęk dogasającej dziewczyny odpowiadał z daleka, jakby już wiekiem lub kamieniem grobowym przyciśnięty. [s. 151]

Niech te obfite cytaty wystarczą na usprawiedliwienie lektury powieści, w której fortepian odgrywa rolę „solową”. U Zapolskiej jest on bowiem obecny nieprzerwanie i gęsto obrasta w „akompaniament” metaforyczny.

Fortepian przenika w głąb wyobraźni dziewcząt na pensji, wcielając się w rozmaite koszmary, których wspólny mianownik zawiera owo porównanie do potwora. Charakterystyczne, że pierwszym potworem, którego spotykamy wchodząc wraz z 8-letnią Stasią na pensję, jest... pensja sama:

<sup>1</sup> Tu i dalej stronie w nawiasach odsyłają do wyd.: G. Zapolska, *Przedpiekło*. W: *Dzieła wybrane*. T. 2. Kraków 1957, s. 38–39. Wszystkie podkreślenia pochodzą od autorki artykułu.

pensja była dla niej potworem czyhającym na jej młode ciało, gniazdem gadzin, które do niej swe żądła wyciągały. [s. 6]

Ze wszystkich pensyjnych „urządzeń” właśnie fortepian zasługuje na to, by go ochrzcić tym samym imieniem: jest więc jak gdyby, na wzór rosyjskich matroszek, potworem we wnętrzu innego potwora, samą esencją potworności.

W powieści Zapolskiej fortepian i pensja stanowią jedność wzajemnie wymiennalnych, synonimicznych elementów, które charakteryzują, a właściwie uosabiają *milieu* społeczne. Umiejętność gry na fortepianie, uważana za niezbywalną w edukacji dziewcząt, funkcjonuje jako oznaka kultury, która przyznaje kobiecie miejsce ornamentu. W salonie jest ona jednym spośród wielu estetycznych przedmiotów, pięknym bibelotem do oglądania i – słuchania. Pisarka wyraźnie wskazuje, że „czas fortepianu” minął wraz z powolnym odchodzeniem w przeszłość kultury, która go zrodziła. Wynurzające się z industrialnej społeczności nowe grupy, spoglądające zazdrośnie i z pewną atencją ku modelowi życia, który wytworzyło ziemiaństwo, kopiuje nieudolnie jedynie jego formę zewnętrzną, parodiując tym samym istotę rzeczy, której owa forma była widocznym objawem. Pozostaje opakowanie, ale bez treści. Owa oznaka przynależności do społecznej elity – fortepian w salonie oraz wygrywająca na nim swe zalety panienka – jakby się strywializowała i straciła swą funkcjonalność zarówno w nowej przestrzeni społecznej, jak też wobec nowych wymogów stawianych kobiecie.

Na pensji dziewczynki „torturuje się” grą na fortepianie po to, aby były „dobrze ułożone” (s. 48). Muzykowanie, jak wskazuje pisarka, nie służy wychowawczym celom. Miast kształcić wrażliwość i rozwijać smak muzyczny zniekształca ciała młodych dziewcząt, wzbudza „nerwowość” i prowokuje histerię.

Jest to rodzaj wykwintnej rozpusty, duchowej zmysłowości – tolerowanej, nakazanej i opłacanej przez rodziców. [s. 39]

Nietrudno zauważyć, że roli fortepianu w powieści nie da się sprowadzić jedynie do, po Barthes’owsku rozumianej, funkcji oznaki („*effet de réel*”). Gra bohaterki na fortepianie rozwija wzdłuż całego tekstu sekwencję uwodzenia, współtworzy zatem fabułę powieści, buduje etiologię „histerii”, służy pisarce za pretekst do odnotowywania fantazmatów pensjonarki i artykułowania własnych, z nimi związanych, pragnień.

Z kolei bogactwo konotacji fortepianu pozwala sądzić, że mamy do czynienia z jakimś drugim, podskórnie, pod powierzchnią klasycznie rozumianej fabuły rozwijanym ciągiem zdarzeń. Od razu można powiedzieć, że metafory krążące wokół fortepianu powodują w tej fabule zmarszczenia powierzchni, destrukują jej jawnie androcentryczną wymowę. W przeciwieństwie do *Kaśki Kariatydy*, gdzie subwersja porządku społecznego była wpisana w sam układ zdarzeń, *Przedpiekle* prezentuje zgodny z patriarchalnym porządkiem (ideologią) przebieg akcji, którego spoistość naruszana jest oddolnie, przez pracę, powiedzmy, „fabuły metaforycznej”.

Wyobraźnia dziewcząt animalizuje fortepian, nadając mu postać „zwierza”, „hieny” (s. 38). Najczęściej instrument kojarzony bywa z „potworem”. Ów „potwór wyszczerzający zęby pochłania bezustannie ofiary” (s. 39) i jest niewątpliwie głównym antybohaterem rodem z baśniowych światów, owym smokiem

nienasyconym, który pożera składane mu w ofierze młode dziewice. Pisarka, z jednej strony, imituje dziecięce lękowe fantazmaty, których źródłem są narracje baśniowe, z drugiej zaś — wprowadza poprzez obraz „wyszczierzonych zębów” wskaźnik pewnego typu agresywności „potwora”, wyrażającej się w specyficznym torturowaniu ciał ofiarnic, „które w powodzi siekających tonów znajdują ulgę” (s. 39). Przestroga Józi skierowana do Stasi w momencie, gdy ta przekroczyła próg pensji, określa jednoznacznie charakter owej tortury: „To cię pożre!... zje!... poszarpie!” (s. 39). Słowo „szarpanie” i bliskie mu synonimy staną się swoistym leitmotiwem „fabuły metaforycznej” i uwodzenia. Przestroga ta, otwierająca ciąg metafor „szarpania”, postrzegana od strony wygłosu powieści antycypuje przyszłe zdarzenia; w istocie należy ją czytać jako prorocstwo. W finale powieści obserwować będziemy już nie metaforyczne, ale rzeczywiste „rozszarpywanie” ciała Stasi podczas próby zgwałcenia przez mężczyznę i ponowionego „gwałtu”, spełnionego, dokonanego przez falliczną kobietę. „Szarpiący” rytm mieć będzie, co zobaczymy nieco dalej, także gra Stasi.

Wyobraźnia dziecka personifikuje fortepian-zwierzę, utożsamiając instrument ze stojącym obok niego mężczyzną.

Gdy Stasia weszła do pokoju, cofnęła się mimo woli.

Przed nią palisandrowy potwór wyszczerzał swą białą szczękę — jakby gotując się do pochłonięcia jej drobnego ciała. Mężczyzna opierający rękę na klawiaturze miał także same białe zęby, które pokazał w uśmiechu, zwracając się ku wchodzącej Melanii. I fortepian, i ten człowiek zjednoczyli się w oczach przerażonej dziewczynki w jedno — jak te potworne zwierzęta o ludzkiej głowie, a bydlęcym tułowiu. [s. 40–41]

Zgodnie z prawem metafory, skojarzone poprzez podobieństwo „białe zęby” mężczyzny i „potwora” — czynią z obu jedno. Synekdocha służy wzajemnej identyfikacji. I nie bez znaczenia jest to, że ich wspólna część („białe zęby”) ogniskuje funkcje „zjadania”, „pożerania” i „rozszarpywania”: mieszając bliskie ludzkiemu zjadanie z, przypisywaną z reguły dzikim zwierzętom, czynnością pożerania i rozszarpywania. Kontaminacja zwierzęcia i człowieka znajduje swój pełny wyraz w figurze satyra.

Pisarka wskazuje przecież, że owa dziwaczna jedność zbudowana jest przez wyodrębnienie jednego aspektu ich bytu: stosunku do obiektów zewnętrznych, których istnienie satyr sprowadza do roli przeznaczonej dla niego stawy — do konsumpcji, opanowania i destrukcji. W powieści związana z satyrem zostaje zatem właściwość, którą Plutarch rozpoznawał w jego panu. Píše Walter Pater:

Jak tedy jedni wcielali swoje zimowe lęki i obawy w Persefonę, tak inni je wcielali w Dionizosa, boga pożerającego [...] <sup>2</sup>.

Satyr-pożeracz odbija ciemną stronę Dionizosa. Różne wersje mitu o tym bogu przekazują niezmiennie, że satyrowie z jego orszaku, zachęteni do zabawy przez swego pana, oszołomieni winem, podekscytowani orgiastyczną muzyką, opanowani wreszcie „żądzą miłosną”, polują na nimfy. Nie kuszą ich i nie uwodzą, ale — podobni raczej do dzikich zwierząt — „szarpią”. W *Eklodze III* Nemezianusa czytamy:

<sup>2</sup> W. Pater, *Wybór pism*. Przełożył z angielskiego S. Lack. Lwów 1909, s. 69.

Już bieżą za Nimfami. Uciekają płochliwie dziewczęta, ledwie mogą się wymknąć. Ten za włosy chwyta, ten za szatę powiewną...<sup>3</sup>

Brutalność i nieokrzesianie satyrów łamią reguły zabawy. Uwolniona seksualność swobodnie poszukuje dla siebie obiektu-ofiary, aby ją „poszarpać”.

W powieści Zapolskiej, podobnie jak w micie, postać satyra konotuje erotyzm. Nie po raz pierwszy! We wcześniejszej *Kaśce Kariatydzie* bohaterka kojarzy złą twarz mężczyzny z twarzą „poczwały” przedstawioną na rycinie, którą w dzieciństwie znalazła na śmietniku. „Pół kozioł, pół człowiek” wzbudza w dziewczynie lęk i zarazem przyciąga jej uwagę: fascynuje, zadziwia. Tę rycinę z satyrem Kaśka „długo zachowywała przypatrując się codziennie kilka razy”<sup>4</sup>. Zdaje się, że obraz satyra magnetyzuje także pisarkę. Czym przykuwa jej uwagę?

W obu powieściach, konsekwentnie, satyrowe maski noszą mężczyźni, którzy nie mogąc uwieść dziewczyny, napotykać jej opór, uciekają się do gwałtu. Nie bez przyczyny pisarka odwołuje się nie do Dionizosa, ale do postaci będących u niego niejako na służbie, których „dusze zwierzęce”, wcielone w drzewo figowe i trzcinę, oddzielają się wyraźnie od boga przybierającego „duchową formę wina” i zarazem „najwyższego typu ludzkiego”. Píše Pater:

Dionizos jest centrum całego cyklu, całej hierarchii istot wodnych i słonecznych rozmaitego stopnia; i tej fantastycznej sieci miejsc poświęconych kultowi drzew, nie tylko łagodnie szeszczących duchów, mieszkańców cichych gajów, nimf przebywających w topolach i sosnach, ale także całego koła satyrów, hierarchicznie ciągnącego się od wina aż do samej ziemi, tych bardziej nieokrzesianych, mniej ludzkich duchów, wcieleń, bardziej ordynarnych roślinnych sił, figi, trzcin, wiklin i mchów, i pnąców<sup>5</sup>.

Warte podkreślenia jest tu skojarzenie satyrów z „bardziej nieokrzesianymi, mniej ludzkimi duchami”, jakby równowagę między kozłem a człowiekiem niszczyła dominacja części animalnej nad ludzką. Wydaje się, że w taki właśnie sposób postrzega Zapolska męską seksualność, która poprzez gwałt objawia nie ludzką, ale zwierzęcą naturę.

Chociaż nigdzie pisarka nie wskazuje na żeński odpowiednik satyra, to przecież należy dodać, iż w kobiecie, tak jak ją widzi Zapolska, pomieszkuje także „zwierzę”, uwalniające się w postaci libidalnej energii. Satyr byłby zatem skrótową figurą bytu ludzkiego, rozdartego między człowieka a zwierzę, w którym pęknięcie ujawnia się z całą mocą, gdy wchodzi w grę pożądanie (władzy, kobiety/mężczyzny, bogactwa).

Zapolska artykułowałaby myśl podobną do formuły Nietzschego, mówiącej o człowieku jako „zwierzęciu pożądającym”. Przyjmowałaby postawę refleksyjną wobec tej dziwacznej dwoistości, której tajemnica pozostaje nieodgadniona. Dystans pisarki wobec powieściowych pół zwierząt, pół ludzi ulegałby niwelacji, bo w jakimś sensie odbijałyby one także jej status. Pisarka zajmowałaby może postawę owych „najlepszych duchów”, o których wspomina Pater:

Lecz najlepsze duchy odkryły w nich także pewien ludzki patos, jako w istotach wykołojonych, bliższych, mimo nieokrzesiania, istotom ludzkim niż szlachetna i wątła osoba wina; są to stworzenia wątpliwe, na rozdrożu między zwierzęcym rodzajem a ludzkim, tęsknie du-

<sup>3</sup> Cyt. za: L. Winniczuk, *Ludzie, zwyczaje, obyczaje starożytnej Grecji i Rzymu*. Warszawa 1983, s. 523 (tłum. Z. Kubiak).

<sup>4</sup> G. Zapolska, *Kaśka Kariatyda*. W: *Dziela wybrane*, t. 1, s. 173.

<sup>5</sup> Pater, *op. cit.*, s. 36. Podkreśl. — K. K.

mające nad swoim bytem, albowiem niezupełnie pojmują siebie i swoje miejsce w przyrodzie; podobnie zwierzęta w obliczu człowieka zawsze do pewnego stopnia mają ten niepewny wyraz<sup>6</sup>.

W *Przedpieklu* „szarpiący” satyr-pożeracz jest gwałcicielem. Nauczyciel muzyki „charcząc jak pies”, znużony walką ze stawiającą mu opór dziewczyną, pozostawia swą ofiarę „z poszarpanymi sukniemi, z twarzą powalaną krwią” (s. 258). Scena ta odziera gwałciciela z „ludzkiego patosu”: nad człowiekiem panuje zwierzę, które wykorzystując fizyczną przewagę z całą brutalnością wykazuje swą władzę nad istotą słabszą fizycznie. Obiekt gwałtu transformuje w rzecz, upodabnia do swojej zwierzęcości. To, co demonstrowuje Zapolska, nie odbiega od diagnozy markiza de Sade:

Akt posiadania sprawowany być może tylko w odniesieniu do nieruchomości czy zwierzęcia; nigdy jednak w odniesieniu do istoty żywej i nam podobnej<sup>7</sup>.

Mystkowski nie pożąda Stasi. Jej ciało – sprowadzone do spetryfikowanego, „martwego” przedmiotu ma być jedynie środkiem do osiągnięcia wyższego statusu społecznego. Hańbiąc dziewczynę, chce zdobyć jej posąg i marną posadę nauczyciela zastąpić chwalebny tytułem właściciela nieruchomości.

Mężczyzna-satyr inicjuje „szarpanie” odzieży i ciała dziewczyny, a kontynuuje i, przynajmniej symbolicznie, finalizuje ów męski gwałt – kobieta. Jak powiada „starsza guwernantka”, która obserwowała scenę gwałtu:

po tym, co zaszło między panną a Mystkowskim – już więcej panna na pensję powrócić nie może – jak tylko spełniwszy to, co jej będzie rozkazane... [s. 262]

Melania, kierowana zazdrością i urażoną ambicją starej panny, „obmyśliła karę praktykowaną zwykle w *Âme-Sacré* z wielkim powodzeniem” (s. 262). Między ustawionymi w dwa szeregi pensjonarkami, nauczycielkami i opiekunkami pensji Stasia ma odbyć publiczną pokutę.

Na końcu szeregów białą posąg Marii [...]. Ku temu posągowi – przez środek szeregu miała przejść na kłęczkach z powozem na szyi Stasia i padłszy u stóp Dziewicy – odmówić akt skruchy. [s. 261 – 262]

Melania obwieszcza enigmatycznie, że dziewczyna dopuściła się jakiejś „strasznej rzeczy”. Żadna z zebranych kobiet nie zna winy Stasi: „lecz to, co obmyśliła Melania, dawało im wyobrażenie o ogromie występku” (s. 261).

Władza kobiety, podobnie jak władza mężczyzny wyraża się śladami pozostawionymi na ciele ofiary. „Wyszarpuje” je Melania – porównana do drapieżnego ptaka („chude palce starej panny wpiły się krogulczo w ciało dziewczyny”, s. 262). Pomaga jej dama-opiekunka („silna, muskularna kobieta”, s. 263):

palce rwały na strzępy poszarpaną odzież Stasi i za każdym posunięciem kolan zdawały się wciskać coraz głębiej w białe ciało pensjonarki, błyskające przez podarte otwory stanika. [s. 264]

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 37–38.

<sup>7</sup> D. A. F. de Sade, *Francuzi, jeszcze jeden wysiłek, jeżeli chcecie stać się republikanami*. Przełożył J. Lisowski. „Twórczość” 1970, nr 12, s. 97.

Ranę psychiczną zadaną przez mężczyznę kobieta materializuje w postaci poszarpanego ubrania/ciała. Ukryty uraz przeistacza się w piętno, które można zobaczyć. Strzępy, które okrywają ciało Stasi, w zamiśle zawziętej w złości Melanii muszą symbolizować nędzę moralną dziewczyny.

Cóż w istocie czyni Melania wykonując ów akt „sprawiedliwości” i kary? Podejmując nie dokończone przez mężczyznę „dzieło” sankcjonuje, legitymizuje męski gwałt. Odwraca logikę zdarzeń: ofiarę czyni winowajczynią. Nanosząc na ciało Stasi własne sygnatury zaciera krew i zranienia zadane ręką mężczyzny, kamufluje jego zbrodnię. Działa w jego imieniu, służy jego interesom, wspiera porządek, który broni jego praw. Stąd dziewczyna postrzegana jest jako rywalka, a jej opór przed męską brutalnością jako „łajdactwo” (s. 269). Melania jest kobiecym stróżem patriarchy, w którym za seksualne zachowania mężczyzn zwykło się obarczać odpowiedzialnością kobiety.

Zapolska wnikliwie analizuje mechanizm psychologiczny i ekonomiczny, który rządzi zachowaniem starej panny: jej stłumiona uraza do odrzucającego ją mężczyzny przechodzi na wychowankę. Melania nie dostrzega tej siostrzanej więzi, którą, znieważając obie, zawiązał między nimi, bezwiednie, mężczyzna. Pozostając w pułapce rywalizacji, zgodnie z jakąś absurdalną logiką, w gwałconej widzi – triumfatorkę<sup>8</sup>. Prawdziwym reżyserem sceny zemsty i poniżenia dziewczyny jest więc mężczyzna, a kobieta, z chwilą gdy zinterioryzuje patriarchalny system wartości, staje się ślepym wykonawcą woli tego mężczyzny<sup>9</sup>.

Melania jest kobietą na rozdrożu. O ile Stasia snuje w marzeniach zerwaną przez śmierć więź z matką i pojęcie dobra utożsamia z otrzymanym od niej darem („chciała mieć w sobie coś nietykającego, coś dla siebie wyłącznie, jakby medalik zawieszony ręką matki na szyi”, s. 86), o tyle Melanię fascynuje własność ojca:

Córka ubogiego urzędnika tak długie lata spoglądała z pożądliwością na wielki złoty zegarek o podwójnej kopercie, rozpościerający się jak żółta plama na dywanie złożonym z okrawków sukna i wiszącym nad łóżkiem ojca – tak długo – że mimo woli rodzaj egzaltowanego pożądania zaczął napełniać ją całą. [s. 66]

Pożądanie Melanii, córki utożsamiającej się z ojcem, a nie z matką, kieruje się ku znakowi męskiej władzy. Stąd też jej zamysł obrasta w znaczenia do-

<sup>8</sup> Na pytanie, dlaczego kobiety się nienawidzą, L. Irigaray (*Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris 1977, s. 173, 31) odpowiedziała analizą „wymiany kobiet między mężczyznami”: „Towary nie są więc między sobą ani równe, ani podobne, ani różne. Stają się takimi tylko mierzone przez mężczyznę i dla mężczyzny”; „Jakże ów towar mógłby odnosić się do pozostałych towarów bez agresywnej zazdrości na rynku?” Melania jest zatem wykonawcą prawa wrogię jej płci i zarazem nieświadomą tego prawa ofiarą-towarem. „Według Freuda i szerzej, zgodnie z teoriami seksualności, nasze pożądanie jest pożądaniem przedmiotów i rywalizacją między tymi przedmiotami. Gwałt tłumaczy się więc ową potrzebą posiadania przedmiotów i rywalizacją o panowanie nad nimi. Czyjś status, a nawet czyjś tożsamość określają należące do niego przedmioty. Taka ekonomia jest częściowo słuszna w odniesieniu do podmiotowości męskiej” (L. Irigaray, *Sexes et parentés*. Paris 1987, s. 210).

<sup>9</sup> Dokładniej opisuje Zapolska proces przejścia od nienawiści do „siostrzności” między dwiema kobietami w *Kaśce Kariatydzie*. Główna bohaterka – obiekt zniewag i pomówień – doczeka się współczucia i ludzkiej pomocy od kobiety, niedysydziej rywalki, dopiero wtedy, gdy ta, śmiertelnie chora, wycofuje się z rynku seksualnego. Jednym słowem, gdy uświadomi sobie w pełni fakt, że była tylko instrumentem w grze pomiędzy mężczyznami: nie podmiotem wymiany rozkoszy seksualnych, ale ofiarą w istocie nieświadomą wyzysku.

słowne i metaforyczne. Taki sens ma zamiana medalika – symbolizującego opiekę macierzyńską – na zawieszony na szyi dziecka powróż – symbol ojcowskiej surowości:

Gdy ujrzano na jej szyi postronек, ręką Melanii zawieszony – dziewczyny mimo woli spuściły oczy ku ziemi.

Za najśroźsze przestępstwo jeszcze za ciężka była to kara! [s. 262]

Melania imituje charakter władzy sprawowanej przez Mystkowskiego: potwarta w stosunku do Stasi dokładnie ten typ relacji, który nauczyciel ustanawia między sobą a uczennicami. Nie tylko chce kierować ich zachowaniami, ale i wymuszać bezwzględne podporządkowanie. Poniżej, odziera z godności, każdy opór kruszy z sadystyczną agresją, można odnieść wrażenie, że chce nie tylko psychicznie, ale i fizycznie zniszczyć buntownicę.

Zapolska postrzega w zachowaniach satyra pozbawioną autokontroli seksualność. Po raz wtóry (wcześniej w *Kaśce Kariatydzie*) zapisuje diagnozę i ocenę, która odnosi się do negatywnego charakteru uwolnionej energii seksualnej. Sądzić można, że nie chodzi tu o rozpoznanie seksualności jako źródła zła i niebezpieczeństw, nie ma w postawie pisarki tej skali, tego stopnia zagęszczenia lęku przed erosem, który cechuje, zgodnie z rozpoznaniem Grażyny Borkowskiej, wczesną fazę twórczości Orzeszkowej<sup>10</sup>. Jeśli wyzwolone zachowania kobiet w sferze seksualnej obrastają dla nich w groźne konsekwencje, to dzieje się tak głównie dlatego, że kobiet nie chroni w tym względzie żadne prawo. Nawet aniołom szkodzą „fałszywe języki”, wtrącając je w otchłań piekła domniemań i pomówień<sup>11</sup>. Zapolska w relacjach między płciami dostrzega brak czegoś, co, za współczesną badaczką, można by nazwać „etyką seksualną”:

Ruchy wyzwalań seksualności w epokach minionych nie postulują jakiegokolwiek nowego etyki seksualnej. Wskazują wszak na tę kwestię, zwłaszcza gdy mówią o wyzwoleniu energii nie dającej się wyładować pozytywnie. Wracają do naturalnego niezapośredniczenia [w stosunku mężczyzny do matki]: do przymusu rodzenia, do gwałtu, lekko zakamuflowanego w scenariuszach sadomasochistycznych, do regresji w zwierzęcość (bez parady?) aktu erotycznego, do strachu i destrukcji między płciami...<sup>12</sup>

Autorka *Kaśki Kariatydy* akcentuje uwidocznioną w stereotypach myślowych patriarchalnej kultury legalizację gwałtu. Dokonywanego przez mężczyznę lub naśladującą go falliczną kobietę.

Zakres znaczenia gwałtu wykracza jednak poza konotacje seksualne (choćby relacje erotyczne umożliwiają pełny wgląd w gwałt): w powieściach Zapolskiej odsyła on do skomplikowanej sieci stosunków społecznych. Zachowania „zarządzane” przez gwałt, które zmierzają do ustanowienia hierarchii i podległości, nie są przypisane tylko jednej płci. Można by powiedzieć, że idą w poprzek różnic płciowych. Mężczyźni i kobiety – córki patriarchalnych ojców – wymieniają się miejscami.

Na pensji przedstawionej przez pisarkę są tylko takie kobiety, które wykonują posłannictwo spod znaku Ojca. Różnica płci zacierza się. Jest Atena (właś-

<sup>10</sup> G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa 1996.

<sup>11</sup> Zob. M. Głowiński, *Anioł wśród fałszywych języków. (O „Emancypantkach” Prusa)*. W: *Gry powieściowe. Szkice o teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973.

<sup>12</sup> Irigaray, *Sexes et parentés*, s. 15.



cicielka pensjonatu) i falliczna kobieta (Melania), są satyry z dworu Dionizosa. Indywidua, które zaadaptowały się do prawa gwałtu, zawsze zmierzać będą do zajęcia pozycji władzy, bo ta gwałt sankcjonuje. Kobiety, z powodu swej płci usytuowane na jej marginesach, walczą o zajęcie pozycji tradycyjnie przypisanych mężczyznom. Jakby Zapolska chciała postawić znak równości między brakiem „etyki seksualnej” a organizacją społeczeństwa rządzącego się prawem gwałtu. Zmiana w relacjach erotycznych jest możliwa wraz z przekształceniem charakteru relacji społecznych. Społeczeństwo z kolei musiałoby przejść jakąś nadzwyczajną transformację, w której wyniku kobieta utraciłaby status towaru.

### Fortepian i uwodzenie

Na tradycyjne pytania: czy w muzyce możliwe jest przedstawienie, jak w malarstwie, czy możliwa jest komunikacja, przekaz komunikatu – Zapolska odpowiadałaby zapewne twierdząco, podobnie jak ówczesni sprawozdawcy koncertowi, podobnie jak Schopenhauer i Nietzsche. Gra dziewczynki jest niewerbalną mową, w której słyhać „głos”: „wołanie o ratunek”, „skargę”, „pragnienie”. Nauczyciel muzyki, słuchacz „tekstu” wygrywanego przez dziewczynkę, z łatwością deszyfruje go, odczytuje bez trudu wypowiedziane w nim lęki i pragnienia dziecka.:

Mystkowski siedział ciągle nieporuszony, starając się odgadnąć w grze tej nerw właściwy, za który pochwycić należało... [s. 117]

Wygrywane melodie stanowią bowiem „wierne odbicie” jej duszy:

Gra jej kapryśna, nierówna, szarpiąca słuchacza, była wiernym jej duszy odbiciem. [s. 81]

Nie ma wątpliwości, że muzyka jest przez powieść ujmowana czy raczej, jak powiedzieliby dzisiejsi muzykolodzy, zredukowana do funkcji naśladowczej, do „przedstawiania uczuć oraz słów, na które można je przepisać”<sup>13</sup>. Zapolska aktywizuje wszystkie składniki tzw. „psychologii muzyki”. Wiąże muzykę z mową, z uczuciami i z przedstawianiem:

Melodia miała zmysłowe porywy wiosennej, budzącej się rozkoszy. Wreszcie powoli, powoli, jakby w szmer pocałunku, w westchnienie przechodząc, rozpyływała się w powietrzu. [s. 116–117]

Dziewczynka grając komunikuje się ze słuchaczem, wyraża swe uczucia, które są nośnikami znaczeń.

Jednocześnie fortepian służy Stasi za środek uwolnienia mowy: stłumione poczucie „sieroctwa”, samotności odblokowuje się za pomocą „języka” muzyki. Bohaterka uwikłana jest w podobną sytuację zakazu, w jakiej znalazła się Filomela, i odpowiada – wzorem swej poprzedniczki – buntem. Mitologiczna Filomela nie mogła mówić o swej ranie, bóg-gwałciciel bowiem zmusił ją do milczenia, wyrrywając jej język. Filomela używa podstępny: tka swą historię na krosnach. Bohaterka powieści przekształca salonowy instrument kobiecy (tak samo Filomela wykorzystuje kobiece krosna) – w środek oporu: zamiast dźwięków wzbudzających przyjemność wydobywa z fortepianu lament.

<sup>13</sup> M. C. Lambotte, *Psychanalyse et musique*. W zb.: *L'Apport freudien. Elements pour une encyclopédie de la psychanalyse*. Red. P. Kaufmann. Paris 1993, s. 549.

Muzyka, gdy – na wzór mowy poetyckiej – znaczy, przedstawia, komunikuje, odkrywa swoje jasne, powiedzmy: apollińskie, oblicze. Pisarkę interesuje bardziej druga, ciemna, dionizyjska strona muzyki. Wiedzą o tej drugiej właściwości muzyki dysponuje także nauczyciel i postanawia spożytkować ją w celu uwiedzenia Stasi.

Znał okropną własność tonów fortepianowych, wiedział, że osłabiając mięśnie, rozstraja ją w najwyższy sposób organizm dziewczęcy, znał to i użył, chcąc posiąść tę dziewczynę razem z piękną wioską w Tarnowskiem. Wtenczas plunie na lekcje i muzykę – i weźmie się do gospodarstwa. [s. 79]

Mystkowski wypowiada swą kwestię w postaci kryptocytatu, wyjętego z XIX-wiecznych traktatów o nerwowości. Fizjologowie, lekarze, pedagodzy podkreślają negatywny wpływ muzyki na rozwój psychiczny i fizyczny dziecka. W dźwiękach muzycznych dostrzegają znaczący czynnik etiologii nerwowości u dzieci. Stąd też pojawiają się głosy, aby ograniczyć, a nawet wykluczyć edukację muzyczną dzieci.

Teoria neurozy racjonalizowała mechanizm wytwarzający nerwowość. Zapolskiej nie wystarczyło objaśnienie, jakiego mogła jej dostarczyć ta teoria. Jak bowiem wytłumaczyć niezwykły efekt pobudzenia? W jaki sposób wytwarza go właśnie muzyka? Pisarka pyta o istotę bodźca, którego nośnikiem jest układ dźwięków. Zarys odpowiedzi znajdujemy w programie nauczyciela.

Długoletnią praktyką nauczył się rozróżniać temperamenty i stopień wrażliwości powierzonych mu dzieci.

Znał się na tym jak na fortepianach i umiał zastosować się do działania na dziecko jak do używania klawiatury lub pedału. [...]

Wybór padł na... Stasię.

Dziecko to było kłębkim nerwów.

Na nerwach tych postanowił grać, grać bez przerwy – aż oszalała, bezprzytomna, cisnie mu się w objęcia, gnana jakąś niewidzialną a tajemniczą potęgą, którą on nad nią rozciągnie. I systematycznie, powoli zaczął oddziaływać muzyką na nerwowy ustrój dziecka. [s. 79]

I rzeczywiście, w powieści pojawiają się wielokrotnie opisy dziewczynki, którą gra na fortepianie wprawia w stan „szału”, „bezprzytomności”, nadzwyczajnej ekstazy, upodabniając ją do istoty uśpionej przez hipnozę, pozbawionej kontroli nad swymi uczuciami i zachowaniami. Pisarka próbuje uchwycić moment, w którym – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – *Id* rozszarpuje pancierz *Super-ego* i swobodnie manifestuje swój popędowy charakter. Guy Rosolato w podobny sposób ujmuje istotę bodźca muzycznego, odwołując się do Freudowskiej koncepcji popędów:

Głos objawia się więc jako materiał lub instrument popędu, który nie znalazłby ani obiektu, ani reprezentacji, gdyby nie podstawienie muzycznych *signifiants*: emotywnie w tym głosie może być wyłącznie niedotrzymanie miary [*la démesure*], bez względu na to, jak bardzo pokrywałby się on z wyrazami, ze śpiewanym słowem. Rozumiemy ponadto, że głos i muzyka dosięgają nas dlatego, że jak powiedział Freud, popęd „oderwany od przedstawienia” „znajduje wyraz proporcjonalny do swej ilości w procesach, które są odczuwane jako pobudzenia”. Można by stąd wynioskować, że aby zadziałać, muzyka traktuje przedstawienia rzeczy, które odpowiadają brzmieniom wydobyтым z materialnych instrumentów, jak przedstawienia słów, czyli konkretnie, według potencjalnych schematów artykulacyjnych.

W rezultacie, słuchając śledzimy wybiórczo abstrakcyjną grę sił, głosów – ich krzyżowanie się, skracanie, zanikanie, odwracanie, nawracanie, skandowanie, konflikty, nakładanie się, sklekanie – wszystko, co ewokuje w szczególności opisane przez Freuda „popędy i ich losy” lub ich dualistyczną konfrontację<sup>14</sup>.

Odwoływanie się do Freuda jest tu zarazem dosyć oczywiste i kłopotliwe, bo twórca psychoanalizy przyznawał się do pewnej bezradności wobec muzyki. Pisał w liście do nieznanego adresata:

Nie mając żadnego zmysłu muzycznego, będąc, by tak rzec, ograniczonym, jeśli chodzi o tę dziedzinę wrażliwości, potrafię właściwie znajdować jeszcze przyjemność w paru słodkich melodiach Mozarta, lecz już Wagner jest mi obcy, a „wszystko, co się tyczy muzyki współczesnej”, jest po prostu nieosiągalne. Wiem, że niełatwo panu wyobrazić sobie takie ubóstwo<sup>15</sup>.

Jak wiadomo, na początku rozprawy o *Mojżeszu* Michała Anioła Freud napisał, że nie umie ustalić, w jaki sposób muzyka oddziałuje, bo wszelkie próby takiego ustalenia budzą konflikt między „nastawieniem racjonalistycznym” a emocją, poruszeniem<sup>16</sup>. Freud kładzie szczególny nacisk na brak wiedzy co do intencji zarówno kompozytora, jak i wykonawcy. Muzyce brakuje przedstawień, które dałoby się zinterpretować, nie można więc przełożyć jej na słowa tak, jak ma to miejsce w przypadku innych przejawów życia psychicznego. Zatem nieznaną pozostaje istota bodźca, a w każdym razie nie można jej uchwycić w racjonalnej analizie.

Czy Freud był głuchy na dźwięki? Należałoby raczej powiedzieć, że był na nie zbyt wrażliwy. Stąd może jego programowa ucieczka od nadmiernej, prowokowanej przez dźwięki ekscytacji. Psychoanaliza muzyki, poczynając od Georga Groddecka, utrzymuje więc, że „muzyka nie wychodzi ze świadomej części duszy i nie kieruje się ku świadomości, ale siła jej płynie z nieświadomości i działa na nieświadomość”<sup>17</sup>.

Zapolską fascynuje ta siła i władza muzyki, która osobę grającą podporządkowuje nieświadomości, czyli popędom. Ciekawe, że rolę tarczy wobec muzyki, która wystawia człowieka na działanie popędów, odgrywa inny... popęd. Oto sytuacja nauczyciela, zdolnego i wykształconego chłopca, którego świadomość działania muzyki wcale nie uwalnia od jej wpływu. Paradoksalnie, on także jest ofiarą muzyki, on także:

Dość ma już tej męki i brzęczenia fortepianowego – przez uszy mu się to przelewa, Janek muzykant to rzecz piękna, ale... na papierze. [s. 79]

Nauczyciela, „który miał w sobie jakieś zdrowie wyssane z czarnej, świeżo zoranej ziemi” (34), chroni od muzyki i uwalnianej przez nią popędowości chciwość („Nawet czując wstępującą w swą krew namiętną żądzę, rachował i rachował bez miary”, s. 118), z przejawiającym się w niej pierwotnym, instynktowym, a więc także popędowym głodem ziemi.

Jak prawdziwego chłopca ciągnęło go do roli, do ziemi, do zagonu swojskiego. [s. 34–35]

<sup>14</sup> G. Rosolato, *Répétitions*. „Nouvelle Revue de Psychanalyse” 1972, nr 9: *Musique en jeu*, s. 41.

<sup>15</sup> S. Freud, list z 28 I 1928. Cyt za: Lambotte, *op. cit.*, s. 548.

<sup>16</sup> Zob. Lambotte, *op. cit.*

<sup>17</sup> G. Groddeck, *Musique et inconscient*. (1927). „Nouvelle Revue de Psychanalyse” 1972, nr 9: *Musique en jeu*, s. 3.

Zapolska nadaje oddziaływaniu muzyki na grającą dziewczynkę wymiar cielesny. Józia, próbując obrazowo oddać katastrofalne dla każdej pensjonarki skutki gry na fortepianie, wyznaje:

Jak mnie do tego fortepianu zasadzą, to jakby mi kto żołądek z brzucha wyjął. Wszystko się we mnie „telepie”, a potem młodość mnie ogarnia i żyje ze ślipiów lecą... [...]

To człowieka zupełnie roztrzęsie to bębnienie po całych godzinach. To aż choroba ogarnia i jeść nawet potem nie można. [s. 38]

Dziewczynka akcentuje fizjologiczne aspekty podniecenia, które wytwarza gra, niedwuznacznie rysując związek muzyki z ciałem. Wymioty i anoreksja są widocznymi objawami owego „roztrzęsienia”. Dziecko doświadcza swego ciała w rozbiciu na kawałki – rozdartego, poszarpanego przez „siekające tony” (s. 39). Zapolska odwołuje się do tego samego pola skojarzeń, gdy oddziaływanie fortepianu opisuje w kodzie psychologicznym:

Umysł ich dziecinne, nadmiernie obciążone bezcelową ilością zadanych lekcji, nie mogły na chwilę wypocząć w ciszy i skupieniu, lecz przeciwnie, rwane i szarpane rozpręgały nerwy tych wątłych istot [...]. [s. 36]

myśl, szarpana kocią muzyką, słowami sąsiadek, rwała się co chwila [...]. [s. 36]

Ciekawe, że powtarzające się tutaj słowo-klucz: „szarpanie”, użyte zostaje także dla oddania charakteru gry Stasi. W jednym zdaniu Zapolska zapisuje współzależność między odczuwanym wewnątrz ciała „szarpaniem” a jego zewnętrznym wyrazem w grze dziewczyny:

Gra jej kapryśna, nierówna, szarpiąca słuchacza, była wiernym jej duszy odbiciem. Coś się rwało we wnętrzu tej czarnowłosej dziewczyny [...]. [s. 81]

Stasia wygrywa „tekst”, którym rządzi dysonans i dysharmonia, jego arytmiczność daje wrażenie kaprysu i spazmu, niesionego przez „nerwowe i urywane akordy” (s. 86).

Dziewczynka nie podporządkowuje się ani skodyfikowanej formie muzycznej, ani prawom gatunku, ani będącemu ich konsekwencją stylowi i interpretacji. Pisarka wielokrotnie powtarza, jakby na użytek perswazji, podobnie brzmiące spostrzeżenia:

Stasia szalała w kapryśnej teraz prawie improwizacji, naginając motyw zasadniczy do swego upodobania. [s. 117]

Chopin drgał bachanalią zmysłową, a *Stabat Mater* Rossiniego jęczało namiętnością wielką. [s. 81]

Pensjonarka przekształca tekst muzyczny w tekst, którego „podmiotem” jest pobudzone erotycznie ciało. Czy można uznać, że wygrywa ona, „wyszarpuje” swój własny „tekst popędowy”, tekst rozkoszy?

Z pewnością to, co Julia Kristeva, a za nią Roland Barthes nazwali „fenotekstem”, czyli treść muzyki sprowadzona do kultury muzycznej, ulega tutaj zakwestionowaniu na korzyść tekstu popędowego, tekstu ciała, „genotekstu”, który nie służy ani komunikacji, ani przedstawianiu, a będąc czystą grą *signifiants* rozrywa oddolnie fenotekst, tworzący, jak pisze Barthes, „tkaninę wartości kulturowych”, i wyzwala, wyprowadzając je na powierzchnię, „prawo antykultury”<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris 1982, s. 238–239.

Rosolato, poszukując w muzyce odpowiedników Freudowskich kategorii przemieszczenia (metonimii) i kondensacji (metafory), kojarzy przemieszczenie (metonimię) z powtórzeniem oraz imitacją w muzyce, a kondensację (metaforę) z nieciągłością. W nieciągłości zatem dochodzi do głosu to, co popędowe: tutaj „emotywne [...] może być wyłącznie niedotrzymanie miary [*la démesure*]”<sup>19</sup>. I taka właśnie jest „rwana”, „szarpana”, „nerwowa” gra pensjonarki.

Wolno nam znów, trzymając się konsekwentnie metafory w tekście („Chopin drgał bachanalią zmysłową”), przywołać motyw satyra. Okazuje się bowiem, że Stasia wygrywa muzykę dionizyjską, której zmysłowy szal pobrzmiwał w chóralnym, dytyrambicznym śpiewie satyrów.

Autorką muzycznego („dionizyjskiego”) genotekstu nie jest jednak Stasia!

Ona czuła, że ogień jego źrenic podnieca ją i szarpie z niej te nerwowe, urywane akordy, które przecinają tak dziwnie powietrze... ona czuła, że ten dreszcz, ten niepokój, ta trwoga, co w jej muzyce dźwięczy, to wszystko jest jego dziełem [...]. [s. 86]

Zielone oczy Mystkowskiego przeblyskiwały w tej urywanej, pełnej niezdrowej czułości muzyce, on sam zaś, jego oddech gorący, dawał przyspieszone tempo. Pochylny nad grającą dziewczyną, podniecał ją obecnością swoją; przez cienką tkaninę sukni chłoneła w siebie żar dorosłego mężczyzny i przelewała w tony spod palców płynące... [s. 81]

Za wygrywanym przez Stasię genotekstem muzycznym ukrywa się zdekonspirowany przez autorkę powieści reżyser. Jest nim ów metaforycznie utożsamiony z fortepianem mężczyzna, któremu Zapolska nadaje rysy satyrowe. To on dostarcza bodźców, które indukują „tekst” popędowy. Rzecz charakterystyczna, autorka stawia znak równości między lekcjami gry na fortepianie a szepotanymi Stasi w ucho przez koleżankę wtajemniczeniami erotycznymi, od których „nudności porywały ją i w krzyżu piekło jak rozpalonym żelazem” (s. 76).

Jakkolwiek czuła w sobie niesmak i dziwne osłabienie po każdej godzinie spędzonej w saloniku przełożonej sam na sam z Mystkowskim, wracała tam zupełnie tak, jak powracała do tajemniczych rozmów z Cesią, które jej sprawiały wewnętrzne niezadowolenie. [s. 80]

Dziewczynka służy jedynie za doskonałe medium, fortepian za środek „artikulacji” popędu. Ten niewątpliwy genotekst nie powinien jednak być utożsamiany z jego wykonawczynią. Rosolato, który odwołuje się do rozprawy Freuda *Popędy i ich losy*, przypomina:

Freud podał w tym samym tekście jako kryterium popędu to, że jest on stałym, wewnętrznym parciem, czyli że, w przeciwieństwie do pobudzeń mających swe źródło na zewnątrz, nie można — tak jak w ich przypadku — wyzwolić się spod jego działania<sup>20</sup>.

Od tego wewnętrznego „parcia” nie można się uwolnić. Tymczasem w opisanym przez Zapolską przypadku, przeciwnie, wystarczyłoby wyeliminować działanie zewnętrznego bodźca, aby pensjonarka mogła wygrać jakiś inny, własny genotekst, uformowany przez inną, różną od męskiej, popędowość.

Spójrzmy na fragment narracji, który precyzyjnie imituje „tekst” popędowy, jaki za pomocą fortepianu i pensjonarki wygrywa mężczyzna.

<sup>19</sup> Rosolato, *op. cit.*

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 42.

Ona usiadła przy fortepianie, on stanął oparty o pudło fortepianowe — naprzeciw niej, obrócony do niej twarzą.

Dziewczyna podniosła głowę i spojrzała w oczy mężczyzny.

Chwilka milczenia — po czym jęczący, basowy pasaż wolno rozplynął się w powietrzu. [...]

To *Impromptu* Chopina.

Dziewczyna gra ciągle, wpatrzona w oczy mężczyzny. On patrzył na nią jak hipnotyzer na swoją ofiarę. Zimny, skupiony, uważny z początku, zaczyna ożywiać się stopniowo. Czarnewłosa dziewczyna zda się odczuwać tę przemianę. I gra jej staje się coraz burzliwszą, niespokojniejszą. Krew w niej burzyć się poczyna, podnosić ją z miejsca. Teraz iskry prawie zaczynają płynąć z oczu dziewczyny, nozdrza drżą — usta rozchyła uśmiech zmysłowy. I oto *Impromptu* słodkie, łagodne zmienia się w sarabandę zmysłową. Gorące, szalone tchnienie ogarnia wszystkich. Dziewczyna z oczami płonącymi, szeroko rozwartymi, wpatrzona w zielone źrenice mężczyzny, oddycha szybko, uśmiecha się jego uśmiechem. Chłoną w siebie żar swój wspólny; dreszcz, który wstrząsa ich ciałem, śmieje się w kaskadzie tonów, które rozpalone palce dziecka z klawiszów dobywają. *Andante* w rozpaczliwą piosenkę przechodzi, całe piekło męki i rozkoszy drga teraz w powietrzu. [...]

I nagle, dosięgnąwszy szczytu zawrotnej szybkości i piekielnego przyspieszenia, *Impromptu* kończy się strasznym dysonansem, bezwładne ręce dziecka opadają z mocą na klawisze, postać wypręża się konwulsyjnie i krzyk okropny wydiera się z piersi. [s. 59–60]

„Mistrz” tekstu wygrywanego przez Stasię uwodzi angażując spojrzenie, ów częściowy popęd, z którego czerpie rozkosz — jeśli wierzyć feministycznym rozpoznaniom, że patrzenie przynależy męskiej ekonomii libidinalnej, w przeciwieństwie do kobiecego rozkoszowania się dotykiem. Zapolska podkreśla przecież, że Mystkowski patrząc na grającą hipnotyzuje ją wzrokiem, wprawia w trans, czyniąc bezwolnym i nieświadomym przedmiotem manipulacji. A robi to z premedytacją, którą pisarka drobniawo odnotowuje:

Wpił się w jej duszę, zrobił ją szklaną, czytał jej myśli, kazał patrzeć się w swe oczy, gdy grała, i dlatego kazał jej uczyć się wszystkich utworów na pamięć. [s. 86]

Spojrzenia obydwójga komunikują się, nawiązując kontakt, który jest kwintesencją uwodzenia. Jest ono bowiem, jak pisze Daniel Sibony, „zetknięciem się dwóch »nieświadomości«, jak wtedy, gdy dwie wypowiedzi zawijające się wokół siebie i wciągnięte w wir, który je unieważnia, odnajdują się we wspólnym miejscu ich nieświadomości”<sup>21</sup>.

Hipnoza służy podporządkowaniu dziewczyny: pełni tu ona rolę jednego ze składników uwodzenia wymienianych przez psychoanalizę:

Uwodzenie [...] opiera się zawsze na nieznośnych automatyzmach, które zdają się wyrastać wprost z popędu i które są źródłem i skutkiem uwodzenia. Stwarzana przez nie podległość, wyczuwalna w najdrobniejszych szczegółach, przemieszcza was, uwodzi was dlatego, że was przemieszcza<sup>22</sup>.

Popęd wyrastający ze spojrzenia, czyli popędu częściowego, tkwi u źródeł uwodzenia, ale także jest jego wytworem. Bo uwodzenie, jak podpowiada Sibony, wspiera się na automatyzmach, w których do głosu dochodzi sam popęd. Jego stopniowe wyłanianie się rejestruje autorka: zaczyna się od fazy oziębłego spojrzenia hipnotyzera, potem ożywienie zamienia się w roziskrzenie oczu obydwójga, w przyspieszony oddech, kulminując wspólnym „dreszczem” łączącym dwa ciała w jedno.

<sup>21</sup> D. Sibony, *Le Féminin et la seduction*. Paris 1986, s. 19.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 20.

Jeśli przyjrzeć się przedstawionemu fragmentowi z punktu widzenia „przełądu” pobudzenia, które inspiruje mężczyzna, na „tekst” wygrywany przez pensjonarkę, to zauważymy, ze skrupulatnością przez Zapolską odnotowane, zmiany rytmu i harmonii.

*Impromptu* słodkie, łagodne zmienia się w sarabandę zmysłową. [s. 59]

*Andante*, które konwencja nakazuje grać spokojnie i z wolna, pod palcami dziewczyny przekształca się w „rozpaczliwą piosenkę”. Harmonia ustępuje miejsca dysharmonii.

I nagle, dosięgnąwszy szczytu zawrotnej szybkości i piekielnego przyspieszenia, *Impromptu* kończy się strasznym dysonansem. [s. 60]

Rytm „przyspiesza”, zapisując linię wznoszącą się aż do osiągnięcia „szczytu”, któremu odpowiada krzyk i konwulsyjne wyprężenie ciała. Zapolska próbuje niewątpliwie „przedstawić” popęd, tę siłę, która znajduje wyraz w grze dziewczyny i którą można zarejestrować przy pomocy zmian rytmu jako właściwość łańcucha *signifiants*. Pisze Rosolato:

Wydaje się jasne, że ową tkwiącą w muzyce potencjalność oddaje najlepiej sformułowanie posługujące się metaforą popędu. Chodzi istotnie o siłę rozpatrywaną w oderwaniu, bez względu na jej obiekt, bez względu na jej nośnik. Ściślej, jeżeli popęd można traktować jako metaforyczną grę muzyki, to ona sama staje się metaforycznym przedstawieniem popędu podstawionego w miejsce podmiotu. Poddana refleksji, siła ta może okazać się jedynie właściwością łańcucha *signifiants*<sup>23</sup>.

Rzeczywiście, wydaje się, że pisarka, wykorzystując „metaforyczną grę muzyki”, tak konstruuje omawiany fragment, aby zwolna, w czasie owej gry, podmioty zniknęły, ustępując miejsca czystej popędowości. Czego wykładnikiem gramatycznym jest to, że podmiotami zdań stają się popędy częściowe: spojrzenie, oddech itd.

W końcu scena fortepianowego popisu nie tyle przedstawia proces uwodzenia, co raczej symuluje efekt uwiedzenia: akt seksualny. Linia przebiegu rytmicznego imituje schemat męskiej seksualności. Pisze Luce Irigaray:

Seksualność męska — według Freuda, a innej nie ma — opiera się na modelu energetycznym typu: napięcie, wyładowanie, powrót do homeostazy. Owa ekonomia obowiązuje w obu zasadach termodynamiki, przez długi czas traktowanych jako nieubłagane<sup>24</sup>.

Zapolska pamięta, że partnerką w procesie uwodzenia jest pół kobieta, pół dziecko. Ostatnia faza: powrót do homeostazy, nie zachodzi. Szczytowe — orgazmiczne — napięcie pozostaje w zawieszeniu, które wyrażają dysonans w grze, konwulsje i krzyk. Są to zarazem niewątpliwie klasyczne symptomy inicjujące atak hysterii, który zwykle (jak ustalił Charcot) poprzez zhistryzowane ciało mówi o pobudzeniu erotycznym. Odsłaniając tutaj jeden z czynników etiologii hysterii pisarka wskazuje na uwiedzenie, dokładnie zatem na tę samą przyczynę, jaką podaje Freud. Pytaniem, na które twórca psychoanalizy długo nie znajdował jednoznacznej odpowiedzi, jest pytanie o status uwiedzenia: fikcyjny, wyobraźniowy czy też realny.

Ale — pisze w swoim studium o *Kobiecości i uwiedzeniu* Daniel Sibony — specyfikacja Freudowska nie ma znaczenia, zawsze bowiem zostajemy uwie-

<sup>23</sup> Rosolato, *op. cit.*, s. 41.

<sup>24</sup> Irigaray, *Sexes et parentés*, s. 211.

dzeni przez fantazmat uwiedzenia, przez własny fantazmat uwiedzenia, który nosimy w sobie.

Zatem, nawet jeśli uwiedzenie zdarzyło się „rzeczywiście”, to rozmiary, jakich nabiera ono w wyobraźni, a także pragnienie, by je oznajmić, uwidaczniają przesunięcie i sięgnięcie pamięcią do „źródła”, gdzie uwiedzenie owo ujawnia (to jego „cel”), że — „zanim” do niego doszło — byliśmy już uwiedzeni przez coś innego, czego cień zarysowuje się dzięki dzisiejszemu uwiedzeniu, itd., aż do twardego gruntu „pierwszych” obrazów, aż do samej tkanki obrazu i zawartych w niej załączków *signifiants*...<sup>25</sup>

### Fantazmat głosu macierzyńskiego

Zapytajmy więc: jaki własny fantazmat uwiódł Stasię, jaki cień zarysowuje się dzięki dzisiejszemu, opowiedzianemu w powieści uwiedzeniu? Przez kogo mogło być uwiedzione dziecko, „zanim” do tego doszło?

Musimy odwołać się teraz do dwóch zdań z samego początku „tekstu” popędogo, które rozmyślnie opuściłam. Przedstawiają one bowiem niezwykłą zmianę konotacji fortepianu. Oto koncert się zaczyna, padają pierwsze tony muzyki:

Chwilka milczenia — po czym jęczący, basowy pasaż wolno rozplął się w powietrzu. Pasaż powtórzył się dwukrotnie i z łona fortepianu wybiegła kaskada tonów tak szybka i cicha, że łączyła się prawie w jedno, w jeden jęk przeciągły, sierocy. [s. 59]

Metafora wskazuje na „łono fortepianu”, z którego wydobywa się „jęk sierocy”, niedwuznacznie nadając temu instrumentowi tortur w rękach mężczyzny, instrumentowi zawsze utożsamianemu z mężczyzną, znamiona macierzyńskie. Znamiona o waloryzacji negatywnej, za sprawą paradoksalnej figury matki, której łono rodzi sieroty. Stasia-sierota wygrywa tęsknotę za nieobecną, nieżyjącą matką, cierpienie samotności, swą egzystencjalną niekompletność, brak. Melancholia z powodu utraconego na zawsze obiektu miłości wyrwa ją z czasu teraźniejszego, otwiera ku przeszłości. Stasia wygrywa swoją sierocą skargę i apel, aby „być gdzie indziej”, razem z matką, a nawet może w łonie matki. Ten sam apel usłyszała po raz pierwszy w „śpiewie” wygranym przez nauczyciela muzyki.

Scena, którą teraz przytaczam, pokazuje moment złamania oporu dziecka przed zagrożeniem ze strony mężczyzny i fortepianu. Można ją uznać za archetyp wszystkich scenariuszy uwodzenia opisanych w tekście powieści.

Ona, jakby instynktem kobiecym odczuwając niebezpieczeństwo, zachowywała się z początku opornie, zimno, trwożliwie. Drżała, ilekroć razy jego ręka dotknęła jej włosów, doznawała dziwnego ściśnienia w gardle, słysząc, jak grał Chopina... Powoli wszakże urok cichej, rozmarzonej melodii zaczął działać na nią i wnikać do głębi jej duszy. W śpiewie *Nocturnu* słyszała coś z głosu matki, egzaltacja i rozrzewnienie nad jej niedolą ogarniało ją całą.

Słuchała i oczy jej wilgotniały od łez.  
Zapra gnęła grać tak samo! [s. 80]

Jak mówi Sibony o uwodzeniu: „wzywaniu gdzie indziej to jego ulubiona śpiewka”, ponieważ „odwołując się do czegoś innego, utrwała ono związek z nieświadomością, z drugą stroną rzeczy”. Ale samo dotknięcie nieświadomości uwodzonej osoby nie wystarcza, uwodziciel bowiem musi natrafić na jej

<sup>25</sup> Sibony, *op. cit.*, s. 43.



fantazmat uwiedzenia. „Tym, co pobudzone przez uwodzenie, tą sceną, na której się ono rozgrywa, jest fantazmat”<sup>26</sup>. Nauczyciel muzyki bezustannie dotyka nieświadomości dziewczynki („jak wąż boa magnetyzował ją wzrokiem”, s. 80), ale napotyka opór do czasu, aż przypadek nie naprowadza go na właściwy trop. Oto dalszy ciąg cytowanej sceny:

Zapra gnęła grać tak samo!

Tego tylko żądał Mystkowski. Wciągnąwszy ją w letnią kąpiel denerwującej muzyki – uwięził w tym całą jej duszę. Rozmawiając z nią podczas lekcji, przesadzał jej cierpienia, mieniając ją ofiarą niesprawiedliwości losu – nazywał ją „małą sierotą” i kazał jej grywać *Plaintes d'une orpheline* – płaczącą melodię Aschera. Gdy płakała, zamiast uspakajać, pobudzał jej łzy, doprowadzając ją do szczytu roztkliwienia. [s. 80]

Można rzec, iż dziecko usłyszało fantazmat głosu macierzyńskiego, który już uwiódł je w odległej przeszłości, i ten zapoznany fantazmat teraz odzyskuje. Psychoanalicy powiedzieliby chórem, że jest to fantazmat „pierwszego uwiedzenia” przez matkę, pierwszą kusicielkę, z którą dziecko łączy się w „pierwszych doświadczeniach uwiedzenia, wspólnych źródłach fantazmatów uwodzenia i późniejszych zabiegów uwodzicielskich”<sup>27</sup>. Byłby to więc fantazmat wzorcowy, ten, który zapisuje ślady reaktywowane przez pamięć w ciągu całego życia.

Bez wątpienia, to odnalezienie przez dziecko fantazmatycznego głosu matki w muzyce jest przykładem cofania się Stasi do źródeł popędowych. Właśnie muzyka, według pierwszych zajmujących się nią psychoanalityków, posiada tę niezwykłą zdolność do niekończącego się, dobroczynnego odkrywania. Frieda Teller „porównuje emocję muzyczną do procesu regresywnego, quasi-halucynacyjnego, który przybiera formę fantazmatów i wspomnień”<sup>28</sup>.

Rosolato formułuje koncepcję, że aby dziecko mogło mówić, nie wystarczy właściwe ukształtowanie się jego organów głosowych, musi ono także przypomnieć sobie ślady dźwiękowe głosu matki, które, zanim się narodzi, poznaje w jej ciele od wewnątrz: „Jeden głos podejmuje na nowo intonacje innego głosu; zobaczymy w tym podstawowy proces pierwotnego rozwoju dziecka”<sup>29</sup>. W tym ujęciu głos macierzyński jest dla dziecka rodzajem akustycznego lustra, które niemowlę imituje, aby mogło nauczyć się mówić. Ów pierwotnie słyszany głos matki doczekał się różnych interpretacji, nadających mu euforyczne bądź dysforyczne znaczenie. Omawiając poglądy w tej kwestii Lia van de Biezenbos konkluduje:

Rosolato kojarzy przestrzeń „otoczki dźwiękowej” z radością i pełnią. Głos matki jest pojmowany jako pierwszy model przyjemności słuchowej. Jest to melodia niebiańska, której najbliższym ekwiwalentem na ziemi jest opera. A zatem muzyka przedstawia związek intymny matki i dziecka<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>27</sup> J. Lanouzière, *Histoire secrète de la séduction sous le règne de Freud*. Paris 1991, s. 82.

<sup>28</sup> Lambotte, *op. cit.*, s. 548.

<sup>29</sup> Rosolato, *op. cit.*, s. 38.

<sup>30</sup> L. van de Biezenbos, *Fantasmes maternels dans l'oeuvre de Margueritte Duras. Dialogue entre Duras et Freud*. Amsterdam 1995, s. 77. Zob. też G. Rosolato, *La Voix: entre corps et langage*. „Revue Française de Psychanalyse” 1974. Odwrotne stanowisko przyjmują ci, którzy uznają, że głos matki jest dla dziecka „koszmarem”. Zamknięte wewnątrz owego głosu, dziecko odczuwa swoją kondycję jako niepożądaną. Z tego „chaosu”, z niemocy mówienia wyprowadza dziecko dopiero głos ojca, który reprezentuje *logos*. Zob. M. Chion, *La Voix au cinéma*. Paris 1982.

Psychoanalicy ze szkoły Lacana będą przypisywać rejestrowi głosu tę samą rolę, jaką odgrywa spojrzenie w stadium lustra. Głos byłby więc „formą” lustrzaną (w znaczeniu: *Gestalt*). Głos matki miałby tedy w sobie tę siłę przyciągania, której pełny wyraz spotykamy w opowieści o niebezpiecznym, uwodzącym śpiewie Syren.

Głos matki uwodzi dziecko, bo jego przypomnienie przywraca utracony czas rozkoszy, a wraz z nim czas przyjemności narcystycznej. Zdumiewające, że pisarka wiąże reminiscencje tego, co macierzyńskie, właśnie z głosem. Dopiero psychoanaliza zwróciła uwagę, że świat dźwięków jest nie tylko naszym najbardziej pierwotnym ze światów (rodzimy się ślepi, ale za to słyszący), lecz zarazem obfituje bogactwem inspiracji dla naszych późniejszych doznań. Wiemy od Freuda, że o ile korelatem widzenia jest sen, o tyle słyszenie jest korelatem fantazmatu. Słuchowo indukuje to, co jest niewidziane lub nie dosyć widziane. Stąd zasadnicza rola słyszenia w „fantazmach sceny pierwotnej”. Dźwięk ma tu przewagę nad obrazem, słyszenie nad przedstawieniem.

O tym, jak bardzo Zapolskiej bliski jest podobny tok myślenia, świadczy odnotowany zaraz na początku *Przedpiekła* uraz Stasi, który zabarwi na trwałe jej stosunek do kochanki ojca, córki ekonoma, „rudowłosej Julki”, i który spowoduje jej wygnanie z domu ojca na pensję.

A nocami całymi z sypialni ojcowskiej nie dochodziłże do jej uszów chichot córki ekonoma, przeciągający się tak długo, do ranka samego, że ona już według zwyczaju nie mogła bosa i w koszulce przyjść na „dzień dobry” do ojca i ucałować jego chudej i opalanej twarzy. [s. 6]

Tylko raz w powieści matka mówi: wypowiada jedno zdanie, skierowane do córki w formie przesłania, które ta zresztą odrzuci.

konająca, blada przyciągała Stasię ku sobie i wskazując obraz Marii mówiła:

– Tu szukaj spokoju!... [s. 202]

Jednak u stóp posągu Marii nie znajduje Stasia obiecane przez umierającą matkę spokoju. Fascynacje maryjne przerodzą się w histerię, by znów ustąpić upominającemu się o swoje prawa ciału.

Modliła się machinalnie, a dawna ekstaza, podnosząca ją ponad ziemię, zniknęła bez śladu. [...] Dawna Stasia budziła się powoli i gdy weszła do pokoju „fortepianowego” – Mystkowski od razu instynktem męczyzny poczuł rozbudzenie się ciała dziewczyny. [s. 256]

Możemy w tym wypadku powiedzieć, że matka mówiąca jest reprezentantką porządku symbolicznego, spod znaku Ojca, i zostaje przez córkę odrzucona. Pożądanym obiektem będzie dla bohaterki fantazmat macierzyński, ulokowany poza przedstawieniem i poza symboliką: uchwycony w rytmie, tonie, barwie głosu.

Aby zatem przybliżyć ów fantazmat głosu macierzyńskiego, musimy zrekonstruować jego „muzyczny” ekwiwalent, „ziarnistość” tego głosu (według określenia Barthes'a). Nauczyciel wygrywa „cichą, rozmarzoną melodię” (s. 80), w której Stasia słyszy „coś z głosu matki”, podczas gdy on sam ma „głos chrapliwy – zmysłową nutą brzmiący!” (s. 202).

Głos macierzyński jeszcze dwukrotnie w powieści objawia swą fantazmatyczną siłę. Dziewczynka zrazu nieprzychylnie przyjmująca „reformy” pensji, wprowadzone przez ascetycznego duchownego, skłania się w końcu do zanegowania własnej cielesności, a nawet jest przez chwilę gotowa zaspokoić ambicje

karmelity i przyjąć śluby zakonne. Cudu dokonuje „łagodny głos karmelity, głos, którego dźwięk uspakajał ją i usypiał” (s. 202).

Stanowczo!... ten ksiądz, którego z początku nienawidziła, [...] ten ksiądz odstaniał się nagle przed nią jak łagodny i spokojny przewodnik — nie szarpiający jej duszy, nie straszący ogniem piekielnym, lecz mający w słowach jakieś echo słów zmarłej matki [...]. [s. 202]

Podobnymi właściwościami obdarza Zapolska głos lekarza: „Mówił, a ona słuchała, bo głos jego do snu ją kołysał” (s. 234).

Pisarka buduje ciągłość między tymi męskimi głosami: fortepianu, którym przemawia nauczyciel muzyki, księdza i lekarza. Tym głosom udaje się uzyskać władzę nad dziewczyną, „uwieść” ją. Ona bowiem słyszy w nich głos matki, ten, przez który już wcześniej została uwiedziona: łagodny i cichy głos, snujący w monotonnym rytmie powtórzeń kołysankę, głos, co uspokaja i usypia. Ów kojący głos przywołuje postać, która kołysząc kołyską, imituje rytm znany dziecku z wnętrza jej ciała. Fantazmat głosu macierzyńskiego łączy rytm, miarę i harmonię. Ta ostatnia wabi Stasię niby „powódź tonów cichych, stłumionych, drżących w powietrzu jak aniołów śpiewy” (s. 80).

W fantazmacie głosu macierzyńskiego funkcją dystynktywną obarczona jest tonacja „łagodna”, „melodia” cicha i kołysząca. W oczywisty sposób kontrastuje ona z „szarpanym” tekstem popędów, rozrywającym ciało, z „chrapliwym”, „zmysłowym” głosem Mystkowskiego. Uspakajający głos matki, obiekt pożądań dziecka, omija wysoką, hałaśliwą tonację rzeczywistych, naszkicowanych przez powieść, „matek z operetki” (s. 194).

Głos macierzyński funkcjonuje w powieści jako rodzaj filtru, który oczyszcza nadmiar i typ pobudzeń, przychodzących ku dziecku z zewnętrznego świata. Arytmie przekształca w rytmiczną kołysankę, dysonansowym brzmieniem nadaje harmonię. Jest antidotum na bodźce, które współtworzą etiologię nerwowości, kataplazmem gojącym „wyszarpane” rany. Pod wpływem fantazmatu rysy rzeczywistości ulegają zatarciu i „pobudzający” Mystkowski wydaje się Stasi „tkliwy, płaczący razem z nią” (s. 80). Niedojrzały system nerwowy dziecka potrzebuje, aby mógł się normalnie rozwijać, wyciszających i kojących go interwencji z zewnątrz.

Fantazmat głosu macierzyńskiego jest hamulcem „parcia” od zewnątrz: energii popędowej, którą pisarka ujmuje w kategorię „temperamentu”.

I tylko opieka matki mogła poprowadzić tę dziewczynę z ognia zrodzoną szczęśliwą i względnie spokojną — przez życie. [s. 62]

Tymczasem „muzyczne” doświadczenie „fortepianowego” pokoju jest w powieści doświadczeniem gwałtu. Dziewczyna zwykle rozpoczyna lekcje gry na fortepianie od fazy „sierocej”. Nauczyciel przerywa tę, nawiązaną za pośrednictwem dźwięków, fantazmatyczną komunikację z matką. Siecze, szarpie, rozrywa. Wciąż od nowa dokonuje metaforycznego przecięcia pępowiny łączącej dwa ciała: matki i córki. Zagłusza, spycha do podziemia „aniołów śpiewy” i narzuca dziewczynie własny „tekst” popędowy.

Głos macierzyński objawiający się w fantazmacie dziecka jest tym, czego w świecie przedstawionym przez powieść brakuje. Ten brak okalecza istoty zamieszkujące ów świat. Dlatego głos matki funkcjonuje jako przedmiot pożądania, pod który zgodnie z metonimicznym prawem pożądania podstawiane są

rozmaite, identyfikowane z nim obiekty fantazmatyczne. Co narzuca fabule powieściowej schemat uwodzenia.

Można z powodzeniem przypuścić, że u źródeł wszelkiej muzyki znajduje się śpiew, śpiew ptaków, szum wiatru i szemranie morza<sup>31</sup>.

Tak pisał Georg Groddeck, szukając drogi prowadzącej od nieświadomości do muzyki. Odpowiednikiem naturalnych rytmów jest w ciele ludzkim ów „akord”, w którym czuły na etymologię Groddeck dostrzegał rdzeń „cor” ‘serce’, objaśniając, że słowo to „pierwotnie opisywało harmoniczny rezonans serca matki i dziecka”.

Dane fizjologiczne z okresu poprzedzającego narodziny, gdy dziecko nie odkrywa niczego w swych wrażeniach poza regularnym rytmem serc: matki i swojego, rzucają światło na środki, jakimi posługuje się natura, by wpoić człowiekowi tak głęboko poczucie muzyczne<sup>32</sup>.

W *Przedpieklu* Zapolska także wypowiada pewien ideał muzyczności, dla którego kluczowa jest kategoria rytmu, miary i harmonii. Nieprzypadkowo, podczas wakacji, gdy Stasia z Józią w końcu wyrrywają się z pensji, ich najbardziej ulubionym miejscem odpoczynku jest, wyizolowana od reszty świata, przestrzeń stawu i łódka.

Zasuwały łódkę w gęstwinę trzciny zalegającej staw gęstą ścianą i tam, otoczone dokoła prostymi łodygami o ciemnych, aksamitnych szyszkach – oddzielone od świata, od ludzi, kładły się na dnie czółna [...]. [s. 92]

Wracają do jakiejś *arche*, czas się zatrzymuje, marzą „żeby to tak całe życie można było przeleżeć” (s. 92). Dziewczyny znalazły „wielką, głęboką łódkę”, w której chronią się niczym w bezpiecznym, macierzyńskim łonie. Tu wreszcie odnajdują właściwy rytm i harmonię. Łódka na wodzie porusza się w rytmie kołysanki. Kontakt z otoczeniem podporządkowany jest także rytmowi powtórzenia, w którym, pamiętamy formułę Rosolata, „jeden głos podejmuje na nowo intonację innego głosu”:

dziewczyna jakaś [...] czasem kilka taktów piosenki zanuci i urwie, a głos jej po falach płynie.

Wtedy Józia z głębi łódki jej odpowiada, i piosenka znów wraca od brzegu przez dziewczynę powtórzona... [s. 92]

Tu wreszcie dźwięki naturalne zostaną skonfrontowane z muzyką fortepianu: „Po co mi gamy – pyta Józia – czy trzcina nie piękniej szumi” (s. 93).

Ruch „kołysania”, pozytywne cofnięcie się dziewczynki do macierzyńskiego źródła, wytwarza rozkosz, która jest efektem czystej gry *signifiants* i wymyka się regułom artykulacji. Gdyby odwołać się do Kristevej, należałoby powiedzieć, że w rytmie podobnych powtórzeń dochodzi do głosu popędowość różna od fallicznej, kontrastująca z *démesure*, z „szarpaniem” fortepianu. Popędowość „*chôra*”<sup>33</sup>, bliższa kobiecemu modelowi rozkoszy, który Irigaray opisuje odwołując się do rytmów akwaticznych: do falowania przyływu i odpływu morza, do trwałego upływu.

Post-Lacanowska psychoanaliza interesuje się głosem z dwóch punktów widzenia: jako pierwotnym, wyobraźniowym uniwersum i jako cięciem sym-

<sup>31</sup> Zob. Groddeck, *op. cit.*, s. 5.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>33</sup> J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974, s. 22–30.

bolicznym, którego dokonuje głos Ojca. Głos Ojca stanowiłby podstawę autorytetu *Super-ego*. Wyrzywałby dziecko z przedjęzykowej paplaniny, z macierzyńskiej „chóra” i wprowadzał w reguły języka oraz norm społecznych. Powstrzymałby przed cofnięciem się podmiotu do pierwotnej fazy, sprzed stadium lustra, do pierwotnego niemowlęstwa, do wzajemności z matką. Fazę całkowitego panowania głosu matki (rejestr wyobraźni) zastępowałaby faza zdominowana przez głos Ojca (porządek symboliki). Mówiliśmy już o „negatywnej” interpretacji głosu matki jako fantazmatu: jako „koszmaru” „nocy macicznej”.

Kaja Silverman wskazuje natomiast na dwoisty charakter głosu macierzyńskiego. Jako obiekt utracony jest on przedmiotem pożądania, natomiast gdy staje się przeszkodą w realizacji funkcji fallicznej, zostaje odrzucony. Wynikałoby stąd, że aby dziecko płci męskiej mogło bezkonfliktowo skonstruować swoją płciową tożsamość, musi zaprzeczyć się głosu macierzyńskiego<sup>34</sup>.

Badaczki feministyczne akcentują jednak żywotność głosu macierzyńskiego we wszystkich, rozumianych po lacanowsku, fazach życia dziecka. Kristeva rozważając tę kwestię, niezależnie od płci, przekonuje, że macierzyński rytm „chóra” nie zostaje wyeliminowany z „pamięci” dziecka ani dorosłego indywiduum wraz z pojawieniem się porządku ojcowskiego (symboliki). Jest wyraźny, do uchwycenia w paplaninie niemowląt, w snach i w „praktykach twórczych”. Rozrywa fenotekst, zapisany zgodnie z porządkiem języka, literackich norm i w genotekście zawiera swój nierozzerwalny związek z ciałem matki. Ten bardziej archaiczny wymiar języka, przeddyskursywny, przedwerbalny, staje się bezpośrednim niejako wyrazem popędu i nie służy przedstawieniu. Wbrew Freudowskiej teorii, która uznawała konieczność zerwania „miłosnej” więzi między matką a córką, jak też wbrew Lacanowskiemu przekonaniu, że stawanie się podmiotem jest możliwe za cenę zamilknięcia tego, co macierzyńskie, krytyka feministyczna podkreśla niezbywalność głosu macierzyńskiego w życiu kobiety.

Jeśli zinterpretować fantazmat głosu macierzyńskiego w powieści Zapolskiej biorąc pod uwagę obie przedstawione koncepcje, okaże się, że ów głos funkcjonuje poza symboliką i odsyła do jakiegoś innego, macierzyńskiego porządku.

Ten konflikt dwóch porządków naznacza dwoistością urządzenie, instrument, będący *pars pro toto* pensji, czyli „przedpiekla”, dokąd wysyła się nieposłuszne dziewczynki. Fortepian-potwór, który zarazem jęczy sierocą skargą.

Fortepian!... fortepian!... i on jęczy!... i on się skarży!... czyż mu jeszcze mało? Czyż mu życia naszego nie dosyć?... [s. 149]

<sup>34</sup> K. Silverman: *The Subject of Semiotics*. London and New York 1983; *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis 1988.