

PRZYBYSZEWSKI

RE-WIZJE ! FILIACJE



POD REDAKCJĄ GABRIELI MATUSZEK

PRZYBYSZEWSKI

RE-WIZJE ! FILIACJE

PRZYBYSZEWSKI

RE-WIZJE ! FILIACJE

POD REDAKCJĄ GABRIELI MATUSZEK



Kraków 2015

© Copyright by Wydział Polonistyki UJ & individual authors, Kraków 2015

Recenzent:
prof. dr hab. Wojciech Gutowski

Opracowanie redakcyjne:
Magdalena Matyja-Pietrzyk

Projekt okładki:
Magda Dębicka

Skład i łamanie:
Magda Dębicka

Na okładce wykorzystano:
obraz Edwarda Muncha: „Portret Stanisława Przybyszewskiego” — 1895,
Muzeum Muncha w Oslo
Źródło: www.wikiart.org

Książka dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-7638-508-2 (wersja papierowa)
ISBN 978-83-7638-679-9 (e-book)
<https://doi.org/10.12797/788376386799>

KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431-27-43, 12 421-13-87
e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa:
www.akademicka.pl

Spis treści

Gabriela Matuszek	
Wprowadzenie	9
Iwona E. Rusek	
<i>Confiteor</i> Stanisława Przybyszewskiego w świetle Schopenhauerowskiej etyki i estetyki	15
Gabriela Matuszek	
Ciałem i krwią. O somatyzacji uczuć w twórczości Przybyszewskiego	23
Adrian Mrówka	
Problem „nadmiaru” i „bełkotu”, czyli Przybyszewski <i>piszący-kobietę</i>	37
Dariusz Dziurzyński	
Klinika objawień. <i>O Requiem aetrenam</i> Stanisława Przybyszewskiego w kontekście fantastyki wewnętrznej	53
Paulina Urbańczyk	
Nieobecność i marzenie. <i>Poematy prozą</i> Stanisława Przybyszewskiego	67

Anna Czabanowska-Wróbel

„Wszystko zapomniane...”.

Przymus powtarzania w poematach prozą

Stanisława Przybyszewskiego 79

Katarzyna Badowska

Męki Adama.

Topos edenu a egzystencja współczesnego podmiotu

w (re)interpretacji Stanisława Przybyszewskiego 89

Anna Dziedzic

Metafizyka doświadczalna Stanisława Przybyszewskiego 107

Adam Jarosz

Lustro i odzwierciedlenia.

O płci i duszy w dziele Stanisława Przybyszewskiego 121

Agnieszka Grzelak

Narcyz, *flâneur*, nihilista?

Kim jest w przestrzeni miasta

bohater powieści Stanisława Przybyszewskiego 137

Małgorzata Sokalska

Chopin Przybyszewskiego 155

Paweł Dybel

Rzeźbienie słowem demonów duszy.

Przybyszewski i Vigeland 169

Hanna Ratuszna

„Człowiek płomienny” —

Stanisław Przybyszewski i Alfred Mombert 181

Katarzyna Orlińska

„Genialny Polak” i „Mimosa pudica” —

o literackim pokrewieństwie

Stanisława Przybyszewskiego i Maxa Dauthendeya 195

Rüdiger Bernhardt

Stanisław Przybyszewski i Peter Hille 205

Marek Grajek

„Pragnąłbym być jakimś wielkim psalmistą Bożym” —

specyfika relacji Stanisława Przybyszewskiego

z Janem Kasproviczem 223

Grzegorz P. Bąbiak

Zenon Przesmycki i Stanisław Przybyszewski
jako twórcy modernistycznej prasy literacko-artystycznej
w Polsce 235

Mateusz Bourkane

„Dostojny gość królewskiego rodu”.
Przybyszewski wobec Wyspiańskiego 247

Jan Ciechowicz

Równolatek *Wesela*.
Złote runo jako dramat nowoczesny 257

Elżbieta Stoch

Dzieje recepcji scenicznej Stanisława Przybyszewskiego
w teatrze lubelskim do roku 1918 269

Jolanta Dragańska

Przybyszewski — Hertzówna.
Filiacje estetyczne i historiozoficzne 283

Ewa Kołodziejczyk

Czechowicz, Przybyszewski i *Genezis z Ducha* 301

Adam Grzybowski

Znane postacie jako produkt marketingowy
i element promocji miasta lub regionu
na przykładzie Stanisława Przybyszewskiego 313

Summaries 325

Bibliografia prac o Przybyszewskim (wybór) 351

Indeks nazwisk 369

Wprowadzenie

Twórczość Przybyszewskiego ciągle jeszcze budzi kontrowersje, głównie w obiegu nie-specjalistów, bowiem klisze i stereotypy postrzegania Smutnego Szatana przez pryzmat zmitologizowanej biografii są bardzo trudne do przełamania. Próba waloryzacji tej twórczości nastąpiła już wraz ze wzrostem badawczego zainteresowania literaturą Młodej Polski (głównie dzięki pracom Marii Podrazy-Kwiatkowskiej), a ostatnie dekady przyniosły szereg ważnych publikacji, które na nowo odczytują tę twórczość i sytuują ją w kontekstach nowoczesności¹. Niniejszy tom wzbogaca i uzupełnia dotychczasowe badania.

Podjęmowane tematy dotyczą głównie dwu tytułowych zagadnień: rewizji, czyli nowych odczytań utworów autora *Confiteoru*, oraz filiacji, czyli relacji Przybyszewskiego z twórcami epoki. Interpretacjom poddane zostały teksty eseistyczne, poematy, dramaty i powieści.

Iwona Rusek przedstawia, w nowym świetle, zależność teorii sztuki Przybyszewskiego, wyrażonej w *Confiteorze*, od myśli Schopenhauera, zwracając uwagę m.in. na to, że cechy, jakimi pisarz obdarzył duszę, odnoszą się do jakości przypisywanych Schopenhauerowskiej rzeczy samej w sobie, a sposób, w jaki scharakteryzowana została sztuka, wskazuje na jej związek z kategorią idei. Sztuka u Przybyszewskiego traci wszakże cechy absolutu na rzecz Ja, które charakteryzuje brak rozpoznania (wiedzy), a artysta reprezentuje egoistyczny podmiot chcenia.

1 Między innymi Krystyny Kralkowskiej-Gątkowskiej, Wojciecha Gutowskiego, Pawła Dybła, Gabrieli Matuszek, czy młodszych badaczy, jak Hanna Ratuszna i Katarzyna Badowska (por. bibliografię prac o Przybyszewskim, zamieszczoną na końcu książki).

Gabriela Matuszek zajmuje się sensualnością i somatycznością twórczości autora *De profundis*, pokazując, że „wykrzyk duszy” dokonuje się poprzez mowę ciała. Zwraca uwagę na to, że ciało naznaczone płciowością jest destruowane przez demony popędów i lęków i poprzez ból komunikuje się ze światem: wysyła sygnał narcystycznego zranienia, w miejscu psychicznych cierpień pojawia się somatyczna konwersja, co powoduje nasycenie tekstów fizjologicznością i „pisanie ciałem”.

Adrian Mrówka przeprowadza interpretację podmiotu pisania, który wyłania się z tekstów Przybyszewskiego, pokazując, że jest to podmiot biseksualny, podmiot nieświadomości i ciała, przekraczający pozycję falliczną wypowiedzi. Uzasadnia, dlaczego podmiot, rozszczepiony na to, co męskie i żeńskie, popada w „bełkot”, „przesadę”, „śmiech”, „krzyk”, „cierpienie”/„rozkosz” (*jouissance*) i tworzy teksty „potargane”, „a-centryczne”, „wstrętne”, „grafomańskie”, teksty, które „się przelewają” — *écriture*.

Artykuł Dariusza Dziurzyńskiego stanowi próbę reinterpretacji pierwszego utworu Przybyszewskiego, *Totenmesse (Requiem aeternam)*, w kontekście teorii fantastyki wewnętrznej i udowadnia związek wstępu do utworu z figurą psychiatry i dyskursem klinicznym (naśladowcze przedstawienie obłędu poznawczego o boskim absolutie). Badacz pokazuje, że na owej nierozstrzygalnej dialektyce objawienia i transcendentności urojeń opiera się suspens interpretacyjny utworu.

Poematom Przybyszewskiego poświęcone zostały także kolejne trzy teksty. Paulinę Urbańczyk interesuje rozbiór jaźni marzącej w tych utworach, Annę Czabanowską-Wróbel — obsesyjne powtarzanie motywów związanych z pragnieniem erotycznym, niespełnieniem, rozczarowaniem i miłosnym cierpieniem oraz ich poetycki charakter. Katarzyna Badowska dokonuje analizy dwóch poematów prozą, *Tyrteusz* oraz *Szlakiem Kaina*, które Przybyszewski opublikował w latach 1907-1908, a później włączył do struktury *Dzieci nędzy*, a które miały być zaczątkiem większego dzieła pt. *Cherubin*. Teksty te, poddane naukowej refleksji jako samoistne kompozycje, pokazują podmiot skazany na powielanie archetypicznych, biblijnych modeli błędzenia i upadku. Autorka śledzi topos edenu także w innych dziełach pisarza i stwierdza, że Przybyszewski pokusił się o rekonstrukcję duchowych dziejów podmiotu rozpiętych między dwoma symbolicznymi biegunami: wygnaniem z raju a nadzieją jego dostąpienia u kresu czasów, między Księgą Rodzaju a Janową Apokalipsą, czyli między otwarciem i zamknięciem, początkiem i końcem Pisma Świętego.

Anna Dziedzic zwraca uwagę na metafizykę doświadczalną Przybyszewskiego, za pożyczoną u Du Prela i rozwiniętą w latach 20., i pokazuje epistemologiczne trudności, jakie napotkał Przybyszewski, chcąc dokonać syntezy nauki oraz metafizyki na doświadczalnym gruncie zjawisk mediumistycznych. Jego przedsięwzięcie odsłania ambiwalencję nowoczesności, w której razem z odczarowaniem świata następuje nowoczesna, niechcąca rezygnować z etosu metody naukowej, próba jego zaczarowania.

Motywy lustra i odzwierciedleń w twórczości Przybyszewskiego zajmuje się Adam Jarosz, ujawniając, w jaki sposób obrazy te stają się konterfektem alienacji podmiotu.

Miasto u Przybyszewskiego jest tematem tekstu Agnieszki Grzelak, która pokazuje, jak jego bohaterowie wybierają strategię obojętnego na wrażenia miejskie i próbującego dramatycznie określić własną tożsamość narcyza lub destrukcyjnie protestującego przeciw kulturowym mechanizmom uprzedmiotowienia nihilisty. Czasem buntowniczy dystans wobec miejskiej kultury powoduje, że postaci wchodzą w rolę *flâneura*.

Trzy rozprawy zawarte w tomie analizują — na podstawie dyskursywnych tekstów Przybyszewskiego — sposób ujęcia przez niego twórczości innych artystów, którym niejednokrotnie narzucał własne teorie. Małgorzata Sokalska skupia się na recepcji muzyki oraz postaci Fryderyka Chopina, Paweł Dybel analizuje sposób interpretowania sztuki Gustawa Vigelanda, a Hanna Ratuszna — poezji Alfreda Momberta.

Kilka tekstów dotyczy literackich pokrewieństw Przybyszewskiego z jego współczesnymi. Katarzyna Orlińska pisze o relacjach z Maxem Dauthendeyem, analizując zarówno ich aspekty biograficzne, jak i literackie, Rüdiger Bernhardt w podobny sposób przygląda się relacjom z Peterem Hille, osadzając je w kontekstach naturalizmu i ekspresjonizmu. Marek Grajek poddaje nowej interpretacji związek Przybyszewskiego z Kasprowiczem, wykorzystując teorię *pragnienia trójkątnego* René Girarda i suponując, że autor tekstów gloryfikujących Kasprowicza, podkreślając nieustannie wielkość swego ziomka, w istocie współzawodniczył z autorem *Hymnów*, a jego stosunek do pokonanego rywala przypomina Girardowską *nienawistną admirację*. Grzegorza Bąbiaka zajmują podobieństwa i różnice w redagowaniu dwu najważniejszych pism literackich Młodej Polski, będących zarazem najwybitniejszymi przykładami sztuki graficznej polskiego modernizmu: „Życia” redagowanego przez Przybyszewskiego oraz „Chimery” Przesmyckiego-Miriama, z innymi almanachami artystycznymi Europy. Mateusz Bourkane zajmuje się stosunkiem Przybyszewskiego do autora *Wesela*, zwracając uwagę, na to, że Wyspiański traktowany był przez Meteora Młodej Polski nie tylko jako wybitny młodo-polski dramaturg i malarz, lecz również narodowy wieszcz i „pogrobowiec” wcześniejszych epok — ucieleśnienie ideału artysty.

O *Weselu* Wyspiańskiego i *Złotym runie* Przybyszewskiego, teatralnych „równolatkach”, które miały premierę w marcu 1901 r., pisze Jan Ciechowicz, stwierdzając, że dramat Przybyszewskiego był w owym czasie bardzo nowoczesny, w treści i formie. Elżbieta Stoch bada dzieje recepcji scenicznej Przybyszewskiego w teatrze lubelskim do roku 1918 r., pokazuje odbiór inscenizacji przez widzów i krytyków teatralnych, a przedmiotem deskrypcji czyni kreacje aktorskie, kierunki reżyserii oraz środki artystycznego wyrazu.

Kolejne dwa teksty zajmują się wpływem oraz pokrewieństwem estetycznym bądź historiozoficznym z innymi twórcami. Jolanta Dragańska pokazuje oddziaływanie twórczości Stanisława Przybyszewskiego na dramatopisarstwo Amelii Hertzówny, znajdując je w konstrukcjach bohaterów chorych i zdegenerowanych, w oksymoronicznym kompleksie sadomasochistycznym, w ujęciach patologicznych stanów umysłu, problematyce winy „niezawinionej”, miłości i chuci. Ewa Kołodziejczyk wskazuje na pokrewień-

stwa wyobraźni Przybyszewskiego i Czechowicza w związku z ich zainteresowaniem filozofią genezyjską Juliusza Słowackiego, głównie widoczne w manifestowaniu przez obu twórców postulatów kreacjonizmu oraz traktowania literatury jako źródła wiedzy i poznania na równi z naukami ścisłymi.

Ostatni tekst w tomie zawiera wypowiedź sopockiego dziennikarza Adama Grzybowskiego². Zafascynowany postacią i pisarstwem Smutnego Szatana, przygotował ankietę, którą rozesał do burmistrzów i prezydentów dziewięciu polskich miast. Miała ona ukazać, jakie znaczenie ma dla nich Stanisław Przybyszewski. Pytania, sondujące respondentów, były następujące: 1. czy i dla kogo Stanisław Przybyszewski mógłby się stać odpowiednim, a co najważniejsze — chcianym „produktem”? 2. jeśli nie, to dlaczego? 3. co zrobić, żeby nim był?

Wniosek, jaki wynika z (nielicznych) odpowiedzi, jest taki, że w powszechnej świadomości nadal dominują stereotypy i że postać Przybyszewskiego nie jest wykorzystywana w strategiach marketingowych miast i regionów, w których kiedyś odegrał wielką rolę. Autor proponuje, aby powołać Narodowe (a może nawet Europejskie) Centrum Przybyszewskiego, placówkę o charakterze naukowo-badawczym i zasięgu międzynarodowym, poddającą badaniu wpływ Przybyszewskiego na europejską kulturę, naukę i sztukę. Jako potencjalną lokalizację wskazuje miejscowości związane z korzeniami rodzinnymi pisarza: Łojewo, Inowrocław, Wągrowiec lub Kruszwice.

Ten postulat, który wypływa spoza środowiska naukowego, bez względu na realność i zasadność jego realizacji, wydaje się znaczący, bowiem wskazuje na to, że postać Przybyszewskiego ma potencjał zainteresowania szerszego grona odbiorców i może/ powinna być traktowana jako istotny komponent nie tylko polskiej, ale także europejskiej kultury. Wskazuje także na zaniedbania, jakich dopuściła się kultura polska wobec jednego z nielicznych jej twórców, którzy zaznaczyli swe miejsce w literaturze europejskiej, czego dowodem jest wydanie *Dzieł* Przybyszewskiego w Niemczech w latach 90. XX wieku³.

2 Adam Grzybowski był w jakimś sensie inspiratorem konferencji, której pokłosiem jest niniejszy tom, ponieważ zafascynowany postacią i twórczością Przybyszewskiego (z którego „cieniem” zetknął się, pracując przez pół roku w tym samym co Przybyszewski pokoju 251 w budynku Dyrekcji Kolei Państwowych w Gdańsku), zamierzał zrealizować wielki Projekt Przybyszewski, w Gdańsku (mieście, dla którego Przybyszewski bardzo się zasłużył) i w Warszawie, pod patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej i z udziałem wielu współczesnych artystów. W ramach projektu miały odbyć się wystawy, spektakle i koncerty, a także wielka międzynarodowa konferencja naukowa. Ponieważ tego projektu nie udało się zrealizować, pojawił się pomysł zorganizowania konferencji w Krakowie. Konferencja, zatytułowana *Przybyszewski — Rewizje*, zorganizowana przez Katedrę Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, odbyła się w Krakowie w dniach 14–16 listopada 2013 r., 120 lat od *stricte* literackiego debiutu autora *Totenmesse* (1893). Podczas konferencji zostało wygłoszonych dwadzieścia sześć referatów przez uczonych z wielu ośrodków polskich oraz niemieckich.

3 Niemieckie wydawnictwo Igel Verlag w Paderborn wydało dzieła zbiorowe Przybyszewskiego (wszystkie opublikowane w języku niemieckim teksty pisarza). Edycja liczy osiem tomów: S. Przybyszewski, *Studienausgabe. Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe in acht Bänden und einem Kommentarband*, hg. von M.M. Schardt, Paderborn 1990–1999.

W Polsce do dziś nie został spełniony postulat Tomasza Burka, zgłoszony w 1977 r. podczas pierwszej konferencji⁴ poświęconej twórczości autora *Confiteoru*:

Przybyszewski czeka na wszechstronne potraktowanie. Dawno przestał być „wspaniałą”, „ryzykowną” pokusą duchową, literacką, filozoficzną. Pozostał zagadnieniem naszej kulturowej samowiedzy. Dzisiaj kusi historyka literatury. Kusi biografa o psychoanalitycznym przygotowaniu. Kusi socjologa — zawrotnym przebiegiem, wielkimi wahnięciami, błyskawicznym wzrostem i załamaniem pisarskiej kariery. Przede wszystkim winien kusić wydawcę. Tylko wydawca potrafi bezpośrednio oddać sprawiedliwość i przywrócić całemu zjawisku właściwe proporcje⁵.

Kolejnym zadaniem powinno być przygotowanie wydania zbiorowych *Dzieł* Stanisława Przybyszewskiego.

4 Warto przypomnieć, że odbyło się kilka konferencji naukowych poświęconych twórczości Stanisława Przybyszewskiego. Pierwsza, zorganizowana przez Pracownię Literatury Okresu Młodej Polski Instytutu Badań Literackich PAN, pt. *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, miała miejsce w dniach 25-26 listopada 1977 r. w Warszawie (materiały pokonferencyjne, zawierające trzynaście tekstów, ukazały się pięć lat później: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, studia pod red. H. Filipkowskiej, Ossolineum 1982). Pół roku później, także w Warszawie, w dniach 10-11 maja 1978 r. odbyła się Międzynarodowa Sesja Naukowa zorganizowana przez Komitet Słowianoznawstwa PAN i Instytut Słowianoznawstwa PAN, w 110. rocznicę urodzin Stanisława Przybyszewskiego, na temat: *Stanisław Przybyszewski w literaturach słowiańskich* (pokłosiem był tom *Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego*, pod red. H. Janaszek-Ivaničkowej, Wrocław 1981). Dwie konferencje poświęcone Przybyszewskiemu zorganizowane zostały w Muzeum Kasprowicza w Inowrocławiu (wcześniej miały miejsce tu dwa sympozja — w 1968 oraz w 1977 r.): pierwsza odbyła się w dniach 4-7 maja 1988 r., pt. *Stanisław Przybyszewski — poeta dwujęzyczny* (materiały pokonferencyjne, zawierające dwanaście tekstów, ukazały się w „Roczniku Kasprowiczowskim”, Inowrocław, VII, 1990), druga miała miejsce w dniach 18 i 19 listopada 2002 r., dla uczczenia 75. rocznicy śmierci Stanisława Przybyszewskiego, a jej tematem było *Miejsce Stanisława Przybyszewskiego — pierwszego polskiego Europejczyka w zjednoczonej Europie XXI wieku* (materiały pokonferencyjne — siedem tekstów — opublikowane zostały w „Roczniku Kasprowiczowskim”, pod red. J. Sikorskiej, Inowrocław, X, 2003).

5 T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, op. cit., s. 19.

***Confiteor* Stanisława Przybyszewskiego w świetle Schopenhauerowskiej etyki i estetyki**

Już na samym wstępie *Confiteoru*¹ Stanisław Przybyszewski deklaruje, że definiując pojęcia o sztuce, nie będzie się powoływał na dotychczasowe opinie estetyków ani etyków. Odrzuca też pojmowanie sztuki przez pryzmat kategorii poznania czy piękna przynależnych systemowi Schopenhauera. Dodaje również, że nie powie niczego nowego. Z tym ostatnim stwierdzeniem przychodzi się zgodzić, bowiem w istocie Przybyszewski nie mówi niczego nowego.

Analiza jego tekstu wykazuje, że pomimo deklaratywnego odcięcia się od Schopenhauerowskiej idei sztuki wyłożony w manifestie system powstał w oparciu o estetyczne założenia tego myśliciela². Pisarz dokonał w nich jednak zasadniczych zmian, czyniąc centrum swych rozważań podporządkowanie idei sztuki pojęciu siły. Stąd, by zrozumieć istotę lansowanego przez autora *Złotego runa* poglądu, należy dokładnie prześledzić proces jego formułowania.

1 S. Przybyszewski, *Confiteor*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 2000.

2 Na związek poglądów S. Przybyszewskiego z filozofią A. Schopenhauera zwracali uwagę m.in.: T. Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890-1914*, Wrocław – Kraków 1961; G. Matuszek, *Między Schopenhauerem a Nietzschem. O koncepcji człowieka Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*, pod red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999; M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*, w: eadem, *Somnambulicy – Dekadenci – Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985. Gabriela Matuszek dokonała odmiennej od proponowanej w tym tekście analizy *Confiteoru*. Zob. G. Matuszek, *Modernistyczne wyznanie i wyzwanie: „Confiteor” Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Lektury polonistyczne. Od realizmu do preekspresjonizmu*, pod red. G. Matuszek, Kraków 2001.

Na początku *Confiteoru* Przybyszewski zapowiada, że „przystępuje do rozwinięcia pojęć o sztuce”³. Jest ono w analizowanym kontekście kluczowe, bowiem jednoznacznie wskazuje, że przedmiotem manifestu nie jest sztuka, lecz pojęcie o sztuce. Samo słowo „pojęcie” rozpatrywane z punktu widzenia Schopenhauerowskiej terminologii oznacza materiał abstrakcyjnego poznania⁴. Umysł ludzki ze swej natury dysponuje podwójnym poznaniem: rozsądkowym i abstrakcyjnym. Pierwsze, biorąc swe źródło w naoczności, staje się podstawą prawdziwego poznania. Dzieje się tak, ponieważ tylko naoczność „daje właściwy wgląd, tylko ją człowiek naprawdę sobie przyswaja, tylko ona przenika do jego istoty”⁵. Uczestnictwo w tym procesie umożliwia bezpośrednie uchwycenie jakiejś nowej strony danych rzeczy; zostawia ślad, który powoduje, że w życiu i sprężniętym z nim działaniu człowiek będzie się kierował uzyskanym dzięki naocznemu oglądowi rozumieniem⁶. To ostatnie należy rozumieć jako autentyczne bycie w rzeczywistości oraz rozpoznanie praw, jakie nią rządzą. Drugie poznanie — abstrakcyjne — ma wartość tylko w odniesieniu do poznania rozsądkowego, gdyż czerpie z niego materiał do tworzonych w rozumie sądów, opinii i pojęć, czyli takiej klasy przedstawień, które mogą być jedynie pomyślane, nigdy zaś wykazane w bezpośrednim doświadczeniu⁷. Oznacza to, że cała konstrukcja świata myśli wywodzi się z intelektualnego oglądu⁸, który kształtuje sposób, w jaki percypuje się otaczającą rzeczywistość, zaś abstrakcyjna wiedza, która z natury swej nie ma do czynienia z żywymi procesami, a jedynie przedmiotowymi wyobrażeniami, oznacza pozbawione prawdziwej treści (wartości) informacje. Skoro Przybyszewski w swoich rozważaniach wychodzi od „pojęcia o sztuce”, to z perspektywy filozoficznych założeń Schopenhauera oznacza, że punktem wyjścia nie jest dla niego sfera rozsądkowej naoczności, lecz wynikającej z rozumu abstrakcji, która nie prowadzi do poznania istoty rzeczy.

Podstawowy podział świata w filozofii Schopenhauera odnosi się do woli jako rzeczy samej w sobie i woli uprzedmiotowionej. Ta pierwsza oznacza byt i jądro każdej egzystencji, które nie zna czasu, nie podlega też ani trwaniu, ani zagładzie. Ta druga stanowi jej przejaw, czyli otaczającą rzeczywistość, i z tego względu może zostać przez nas poznana. Rzeczywistość rozgrywająca się w ramach przedstawienia rozpada się na podmiot i przedmiot. Ponieważ podmiot nie może być poznany przez przedmiot, tym, co każdy bez wyjątku człowiek może poznać, jest jego własne chcenie (wola), stąd on sam okazuje się chcącym podmiotem woli⁹. Taki sposób istnienia wyznacza ludzkiemu życiu

3 S. Przybyszewski, *Confiteor*, op. cit., s. 218.

4 A. Schopenhauer, *Poczwórne źródło twierdzenia o podstawie dostatecznej*, przekł. I. Grabowski, Warszawa 1904, s. 84, 117-126.

5 Idem, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przekł. J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 104. Na ten temat zob. także: I.E. Rusek, *Filozofia Artura Schopenhauera, czyli rzecz o pragnieniu*, w: eadem, *Pragnienie-Symbol-Mit. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta*, Warszawa 2013.

6 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, op. cit., s. 96-97, 101, 102.

7 *Ibidem*, s. 94.

8 *Ibidem*.

9 Idem, *Poczwórne źródło*, op. cit., § 42, s. 172.

tylko jeden cel, którym jest zaspokajanie przedmiotowych pragnień. Są jednak chwile, gdy człowiek z podmiotu chcenia staje się podmiotem poznania, tj. zdolną do czystego poznawania¹⁰, a tym samym tworzenia dzieł sztuki jednostką¹¹. W momencie kontemplacji geniusz, bo o nim mowa, nie istnieje jako przedmiotowe „ja”, lecz czysty podmiot poznania, który obcuje z nieśmiertelnymi ideami. Dlatego — jak twierdzi Schopenhauer — celem sztuki jest przekazanie uchwyconej idei, nigdy zaś pojęcia czy opinii, bowiem te z natury swojej są martwe¹². Ten zaś, kto w sztuce wychodzi od pojęcia, nosi miano naśladowcy, gdyż jedynie zapamiętuje, co się w prawdziwych dziełach podoba, a następnie to odtwarza¹³.

Po tym krótkim objaśnieniu podstawowych dla Schopenhauerowskiej filozofii estetycznych i etycznych kategorii przejdźmy do analizy *Confiteoru*, pamiętając, że w niniejszych dociekaniach stanowiły będą one centralny punkt odniesienia.

Sposób, w jaki Przybyszewski definiuje w swoim manifestie sztukę, przedstawia się następująco:

Sztuka
jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu
jest panią, praźródłem, z którego całe życie się wyłoniło
jej cechy: nie zna przypadkowego rozklasyfikowania
objawów duszy na dobre i złe
podłoże jej istnieje wyłącznie ze strony swej energii
niezależnie od tego, czy jest dobrem czy złem
nie zna zasad moralnych, społecznych
nie ma celu, jest celem sama w sobie
jest metafizyczna
staje się religią
tworzy nowe syntezy
dociera jądra wszechrzeczy
śledzi duszę na jej drogach; wybiega za nią w wieczność i wszechprzestrzeń;
wgłębia się z nią w praïły bytu; sięga w tęczowe szczyty

jest odtworzeniem/objawieniem

Duszy, która
pojmowana jest jako:
istotność,

absolut, energia

jej cechy: wieczna,

niezależna od wszelkich

zmian lub przypadkowości,

niezawisła od czasu

i przestrzeni

10 Poznanie czyste to poznanie bez jakiegokolwiek odniesienia do woli (chcenia), *ibidem*, § 36, s. 298.

11 *Ibidem*, § 36, s. 303.

12 *Ibidem*, § 49, s. 365.

13 *Ibidem*, § 49, s. 365-366.

złe, piękne, brzydkie

jest odtworzeniem

przejawy: dobre,

życia duszy

To stanowi zasadniczy punkt estetyki

Cechy, jakimi pisarz obdarzył duszę, bezpośrednio odnoszą się do jakości przypisanych Schopenhauerowskiej rzeczy samej w sobie, zaś sposób, w jaki scharakteryzowana została sztuka, wskazuje na jej związek z kategorią idei.

Świat

Wola jako rzecz sama w sobie

Wola uprzedmiotowiona (świat jako przedstawienie)

idea

wola

dusza

sztuka

Widać więc, że Przybyszewski utrzymał fundamentalny dla estetycznych założeń filozofa schemat, dokonując w nim zmian i modyfikacji, które wiązały się z budowanym w *Confiteorze* obrazem artysty, sztuki oraz duszy. Podstawowe dla manifestu założenie: „Sztuka jest odtworzeniem duszy; życia duszy”, u Schopenhauera brzmiało: sztuka jest przekazaniem uchwyconej idei¹⁴. Sam proces ich uchwycenia odnosi się do naocznego poznania, w którym nie ma ani przedmiotów, ani relacji między nimi. Z kolei postulowane przez Przybyszewskiego odtworzenie oznacza mechanizm naśladownictwa, który z natury swej należy do przedstawienia, a za punkt wyjścia obiera abstrakcyjne pojęcia, nigdy zaś naoczne idee. Stwierdzenia Przybyszewskiego stawiają na równi duszę z jej przejawami oraz życiem, co nie jest możliwe, choćby z tej prostej przyczyny, że dusza — tak jak ją pisarz przedstawia — jest wieczną istotnością, czyli *de facto* czymś odmiennym od swego przejawu czy życia. Te ostatnie kategorie należą, zgodnie z filozofią Schopenhauera, do sfery przedmiotu i dlatego podlegają prawom, które wyznacza reguła podstawy dostatecznej. Stąd stwierdzenie, że sztuka jest jednoczesnym odtworzeniem duszy i życia duszy we wszystkich przejawach, wydaje się nie tyle absurdałne, ile niemożliwe, oznacza bowiem, że artysta Przybyszewskiego egzystuje jednocześnie w obszarze absolutu i przedmiotu. Konstruując mechanizm powyższej jednoczesności, autor *Dzieci szatana* posłużył się Schopenhauerowską koncepcją świadomości śpiewaka, która łączy w sobie pragnienia oraz czysty ogląd¹⁵, co nie zmienia jednak faktu, że pozostaje w obszarze podmiotu poznania jako korelat idei.

Artysta przywołany w manifestcie, choć został przez Przybyszewskiego obdarzony właściwościami Schopenhauerowskiego śpiewaka, nie staje się tak jak on podmiotem poznania, lecz swoistą hybrydą, która może się realizować jedynie w procesie naśladownictwa.

14 *Ibidem*, § 50, s. 367.

15 *Ibidem*, § 51, s. 387.

Świat

Wola jako rzecz sama w sobie

Wola uprzedmiotowiona (świat jako przedstawienie)

Podmiot

Przedmiot

Podmiot poznania — idea

Podmiot chcenia — wola

śpiewak

absolut

przedmiot

artysta Przybyszewskiego łączy w swej świadomości absolut i przedmiot

Z tego właśnie względu sztuka, która odtwarza duszę i jej życie, umieszczona zostaje w świecie jako przedstawieniu, co oznacza, że będzie się poruszała wyłącznie wśród pojęć i z nich weźmie swe źródło („Przystępując do rozwinięcia naszych pojęć o sztuce”¹⁶). Kontynuację tego ciągu myślowego stanowi stwierdzenie, że podłoże sztuki istnieje wyłącznie ze strony swej energii¹⁷, którą jest dusza. W ten sposób sztuka utożsamiona zostaje z pojęciami potęgi i energii, przynależnymi przedmiotom, co oznacza, że absolut, jakim jest dusza, zostaje przez Przybyszewskiego uprzedmiotowiony, a następnie osadzony w świecie jako przedstawieniu. W dalszym ciągu swych rozważań pisarz dokonuje zjednoczenia artysty ze sztuką-potęgą:

artysta zna tylko potęgę, z jaką dusza na zewnątrz wybucha.

(...) Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta. Jest on osobisty tylko wewnętrzna potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, poza tym jest kosmiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia [wyróżnienie — IER]¹⁸.

Treść powyższego cytatu stanowi fundament, na którym opiera się estetyczna teoria Przybyszewskiego: podporządkowanie pojęcia sztuki pojęciu mocy/potęgi/siły, którą następnie obdarza się artystę. W ten sposób artysta (osoba, a zarazem przedmiot i zjawisko) staje się nośnikiem absolutu, a więc nie tylko wieczności, lecz przede wszystkim potęgi i siły. Zatrzymajmy się w tym momencie, by sięgnąć do znaczenia słów, za pomocą których Przybyszewski konstruuje rzeczywistość manifestu. Wedle słownika Samuela Lindego dusza to władza życia i samo życie¹⁹; absolut to samodzierżca nieokreślony; samowładca²⁰; despota²¹ to pan, samowładca²²; zaś sztuka to dzieło kunsztu²³. Z przytoczonych definicji wynika, że to dusza jest życiem, a nie sztuka. Ta ostatnia pozostaje bowiem w sferze działania i tworzenia, czyli nadawania formy²⁴ jako domeny świata przedmiotowego, i z tego punktu widzenia nie ma niczego wspólnego z absolutem.

16 *Ibidem*, s. 218.

17 *Ibidem*, s. 221.

18 *Ibidem*, s. 220-221.

19 M.B.S. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1951, s. 560.

20 *Ibidem*, t. 5, s. 214.

21 *Ibidem*, t. 1, s. 3.

22 *Ibidem*, s. 427.

23 *Ibidem*, t. 5, s. 613.

24 *Ibidem*, s. 750.

Kategoria władzy, przypisana duszy i absolutowi, przeniesiona została na sztukę, dlatego Przybyszewski pisze: „substrat naszej sztuki istnieje dla nas jedynie tylko ze strony swej energii”²⁵. Energia to moc²⁶, moc to siła²⁷, a obie stanowią atrybut władzy²⁸.

Dusza = absolut = władza (moc, siła, energia) = sztuka (władza nad życiem i jego rzeczywistością)

Sztuka, u Schopenhauera pozbawiona cech osoby oraz przedmiotu, w manifestacji Przybyszewskiego zyskuje oblicze indywiduum („Jest on [artysta — dop. IER] osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza”²⁹), którego podstawowa aktywność skupia się na sprawowaniu władzy.

Na pytanie o to, kim ma być ten władca absolutny, pisarz udziela jednoznacznej odpowiedzi: artystą. Następujący po tym mechanizm utożsamienia czy też przeniesienia cech duszy na sztukę, a potem na artystę sprawia, że wszystkie te pojęcia zyskują w *Confiteorze* identyczne znaczenie.

Dusza-absolut	=	artysta	=	sztuka
władza		odtwarza życie duszy		absolut; odbicie absolutu
		stoi ponad życiem		stoi ponad życiem
		jest Panem Panów		jest Panią życia
		władza		władza

Sprawą zasadniczą pozostaje jednak zrównanie sztuki (absolutu) z siłą, wskutek czego ta pierwsza na zawsze będzie już podlegała prawom świata jako przedstawienia. Istotę tego błędnego procesu charakteryzował Schopenhauer w następujący sposób:

jeśli podporządkujemy pojęcie woli (jako rzeczy samej sobie) pod pojęcie siły, to rezygnujemy z jedyne go bezpośredniego poznania wewnętrznej istoty rzeczy, pozwalając jej roztopić się w pojęciu wyabstrahowanym ze zjawiska, na skutek czego nie zdołamy nigdy wyjść poza zjawisko³⁰.

Siła natury czy jakakolwiek inna siła, która pojawia się w przedmiotowym świecie, jest wedle filozofa niskim szczeblem obiektywizacji woli jako rzeczy samej w sobie³¹, ale nie jest nią samą. Brak zrozumienia faktu, że rzecz sama w sobie przybiera formę przedmiotu i że ten przedmiot jest jej bezpośrednim przejawem, ale nie jest nią, staje się źródłem błędu, który utożsamia siłę z rzeczą samą w sobie. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Confiteorze*, na którego kartach Przybyszewski wyraźnie zaznacza, że

25 S. Przybyszewski, *Confiteor*, op. cit., s. 219.

26 M.B.S. Linde, t. 1, op. cit., s. 630.

27 *Ibidem*, t. 5, s. 268.

28 *Ibidem*, t. 6, s. 348.

29 S. Przybyszewski, *Confiteor*, op. cit., s. 221.

30 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, op. cit., s. 285.

31 *Ibidem*, § 26, s. 223.

„substrat naszej sztuki istnieje dla nas jedynie tylko ze strony swej energii”³², dlatego tak pojmowana sztuka nie wychodzi poza zjawisko, a proces, o którym mowa, dotyczy odtwarzania, a nie tworzenia.

Wszystko to sprawia, że podstawę opisanego w manifestie mechanizmu stanowią trzy paradoksalne założenia. Po pierwsze tożsamość duszy (absolutu) ze sztuką i artystą, po drugie podporządkowanie tego absolutu sile, po trzecie błąd w rozumieniu duszy, która w tekście funkcjonuje jako transcendentna hipostaza, co wedle Schopenhauera jest nie do przyjęcia³³.

Wszepochętne „ja”-artysta, zespolone z absolutem, istniejące poza wszelkimi normami i ograniczeniami, niekielznane żadnym prawem, niepodlegające żadnej weryfikacji, w świetle etyki Schopenhauera oznacza egoistę, który w swoim działaniu „dąży do zachowania [własnego — dop. IER] istnienia i dobrobytu, (...) chce doznać przyjemności, które odczuwać jest w stanie, a nawet stara się rozwinąć w sobie nowe władze używania [bowiem — dop. IER] chciałby wszystkiego użyć, posiąść wszystko, a ponieważ to niepodobna — przynajmniej nad wszystkim panować”³⁴. Przedstawiony przez Przybyszewskiego artysta, jedyny prawdziwy punkt odniesienia całego manifestu, wedle filozoficznych założeń autora *Erystyki* okazuje się uwikłanym w regułę podstawy dostatecznej przedmiotem, którego świadomość określają egoistyczne żądania. Wbrew usilnym staraniom nie udało się Przybyszewskiemu wyrwać artysty ze świata jako przedstawienia, co więcej — nie udało mu się próba uczynienia z niego niezależnej od *principium* jednostki. Okazuje się, że „ja”-absolut jest zniewolone nie tylko własną wolą i energią, lecz przede wszystkim brakiem (roz)poznania. To ostatnie daje znać o sobie w najsłynniejszym bodaj stwierdzeniu:

Artysta stoi ponad życiem, ponad światem, jest Panem Panów, nie kielznany żadnym prawem, nie ograniczany żadną siłą ludzką.

(...) Bo nie zna on praw i ograniczeń, jakie objawy duszy ludzkiej w to lub owo koryto wpychają, zna on tylko jedynie potęgę tych przejawów, równie silną w cnocie czy w zbrodni, w rozpuszczeniu czy w skupieniu modlitwy³⁵.

Artysta Przybyszewskiego w świetle etyki Schopenhauera uosabia egoistyczny podmiot chcenia, zdolny jedynie do odtwarzania i władania. Władza — tak jak ją przedstawia myśliciel, tj. z punktu widzenia jednostkowego indywiduum — odnosi się do posiadania, które zasięgiem swym obejmuje zarówno przedmioty, jak i ludzi³⁶. Istota prawdziwej władzy, opisaną chociażby przez Platona w *Uczcie* jako trzeci etap Erosa, oznacza umiejętność panowania nad samym sobą. W ten sposób wpisuje się w akt jednostkowego (roz)poznania oraz nieustającej pracy nad własną istotą. Artysta z *Confiteoru*

32 S. Przybyszewski, *Confiteor*, op. cit., s. 219.

33 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, op. cit., s. 285.

34 Idem, *O podstawie moralności*, przekł. Z. Bassakówna, Kraków 2004, s. 83.

35 S. Przybyszewski, *Confiteor*, op. cit., s. 221-222.

36 M.B.S. Linde, t. 4, op. cit., s. 371.

pragnie panować nad innymi, do czego potrzebuje siły, którą prezentuje jako pochodzącą od absolutu moc.

Dlatego też poznanie i piękno są tymi kategoriami, które nie należą do estetycznej teorii Przybyszewskiego. W ich miejsce pisarz wprowadził moc i egoizm, dokonując zamiany w Schopenhauerowskim systemie pojęć: podporządkował sztukę sile, co dało mu możliwość powołania do życia potężnego „ja”. Eskalacja jego egoistycznych żądań stanowi zasadniczą treść manifestu. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że *Confiteor* nie jest wyznaniem artysty, ale egoisty.

Pytanie, dlaczego Przybyszewski użył estetycznych założeń Schopenhauera do stworzenia własnego systemu, zdaje się pozostawać bez odpowiedzi. Podejmując trud jej odnalezienia, warto zwrócić uwagę na fragment listu pisarza do Pauliny Pajzderskiej, w którym pisze on:

Jeśli spudłuję na architekturze, w co nie trudno uwierzyć,
będę powiastki pisał, to jest fotografował własne życie, bo napisać
coś nowego — na to nie mam talentu³⁷.

oraz cytat z *Przedmowy* Mariana Massoniusa do dysertacji doktorskiej niemieckiego filozofa:

Zresztą to, co mówi Schopenhauer, jest zawsze „na czasie”. Ale nigdy nie jest i — można to z góry przepowiedzieć — nigdy nie będzie bardzo popularnym.(...) To też, jeżeli jest on niepopularnym, to zgoła nie w tem rozumieniu, aby był mało czytany. Przeciwnie, od czasu, gdy wreszcie raz przełamały się lody, z niemalym nakładem wytworzone i troskliwie hodowane przez społecznych mu niemieckich profesorów filozofii, jest on najpoczytniejszym ze wszystkich filozofów, i to nie tylko w kołach fachowych, lecz i w szerokich kołach wykształconej publiczności. Schopenhauer jest czytany szeroko. Tylko chwalić go głośno nie wszyscy lubią. Podług znanego epigramatu Lessinga, Klopstock był autorem, którego każdy chwalił, a prawie nikt nie czytał. Otóż z Schopenhauerem rzecz ma się odwrotnie: jest on o wiele więcej czytany, niż chwalonym³⁸.

Naśladowca, o którym była już mowa, jest sługą maniery, kimś, kto karbuje sobie w pamięci wszystko, co w prawdziwych dziełach robi wrażenie na publiczności. I to odtwarza, osiągając w ten sposób spektakularny sukces. Powodzenie *Confiteoru*, uznawanego za sztandarowy manifest młodopolskiej estetyki, zdaje się tę zawartą w dziele Schopenhauera prawdę potwierdzać.

37 Na ten temat zob. T. Żeleński (Boy), *Ludzie żywi*, Warszawa 1956, s. 26.

38 A. Schopenhauer, *Poczwórne źródło*, op. cit., s. V-VI. Pisownia zgodna z oryginałem.

Ciałem i krwią O somatyzacji uczuć w twórczości Przybyszewskiego

1.

Sztuka „nagiej duszy”, jaką Przybyszewski proklamował w pismach teoretycznych, ma swój interesujący rewers — „wykrzyk duszy”, dokonujący się głównie poprzez mowę ciała. Z jednej strony pisarz uruchamia wielość kulturowych masek, przebrań i rekwizytów, w które „ubiera” ciało i cielesność, z drugiej jednak ciało samo w sobie staje się instrumentarium pozawerbalnej mowy — językiem uczuć. Ciało dla Przybyszewskiego — inaczej niż dla wielu twórców jego epoki — nie jest abstraktem pozbawionym substancjonalności: to indywidualny konkret, byt fizjologiczny, sfera zmysłowego doświadczenia świata¹. Odkrywca i eksplorator „nagiej duszy” odkrywa także ciało nagie, fizyczne, dręczone bólem, głodem, pożądaniem i wstrętem. Przybyszewski, mimo wizyjnego, psychoanalitycznego i eschatologicznego wymiaru jego dzieł niejednokrotnie pisze „ciałem i krwią”, a uczucia komunikuje poprzez ich somatyzację.

Sensualność i somatyczność cechuje także styl, zwłaszcza wczesnych utworów, autora *Requiem aeternam*. „I każde słowo żyło, drgało; czuł je na rękę, jak biło; czuł je w żyłach, jak z strumieniem krwi płynęło” — napisze w *Androgyne*². W swojej twórczości

-
- 1 I w tym względzie nie zgadzam się z tezą Ewy Paczoskiej, jaką głosi w skądinąd bardzo interesującym szkicu: E. Paczoska, *Odkrywanie ciała — zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 233-244.
 - 2 S. Przybyszewski, *Androgyne*, w: idem, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 431. Trudno powiedzieć, czy inspiracją był Ola Hansson, czy też Przybyszewski narzuca własne teorie szwedzkiemu pisarzowi, co dość często mu się zdarzało, choćby wtedy, gdy tak pisał o jego twórczości: „Każde z jego słów jest jak pulsujący, żywy organizm, przepojony gorącą krwią (...). Każde z jego słów to jakby wyjęte izymane w dłoni drgające serce” (idem, *Z psychologii jednostki twórczej*. II. *Ola Hansson*, w: idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyboru dokonała, wstępem opatrzyła i przetłum. z j. niem. G. Matuszek, Kraków 1997, s. 79).

często będzie wykorzystywał ten typ somatycznej metaforyzacji, zarówno dla oddania temperatury indywidualnych uczuć, jak i kształtowania mocnych, często apokaliptycznych wizji.

Korporalność poetyckiego przekazu została zresztą wyrażona w teorii postaci-symbolu (w szkicu *O dramacie i scenie*, 1902³), która nie jest tu figurą retoryczną, lecz wypełnioną „żywą krwią” projekcją nieświadomego i instynktownego życia uczuciowego. Przybyszewski pisze: „musi być jędrną, pełną krwi i życia postacią, która silnie chwytą za koło ludzkich przeznaczeń”⁴. Podmiot przeżyć jest zawężony i spętany niejasną siecią sprzecznych uczuć i pragnień. Nie potrafi określić granicy między wnętrzem a zewnątrz (ciałem). Ucieleśniając uczucia — które prawie zawsze są ekstremalne — nie tyle próbuje je w sobie i w Innym rozpoznać, ile chce uczynić z nich „wściekły karnawał życia i śmierci”. Bohater *Synów ziemi* pragnie: „przedstawić serce, mózg na scenie, powyciągać te robaki z serca, z mózgu, upostaciować je, postawić na nogi, zrobić z nich żyjących ludzi (...) Zrobić taki wściekły karnawał serca ludzkiego”⁵.

Oddanie ekstremalnej prawdy życia i krańcowej uczuciowości oznacza przede wszystkim obnażenie pokładów nieświadomych, wypartych, patologicznych. Przybyszewskiego interesuje człowiek orgiastyczny albo chory. Jego bohaterowie reprezentują całe spektrum aberracji, od melancholii i narcyzmu, poprzez psychozy lękowe i histerię, po sadomasochistyczne, paranoiczne i schizofreniczne zaburzenia. W twórczości autora *Dzieci szatana* znaleźć można niemal kliniczne opisy symptomów rozmaitych chorób, takie jak niepokój nerwiczny, paroksyzmy lękowe, nerwice błędne koło, wirująca ambiwalencja uczuć, przechodzenie od radosnego jasnowidzenia poprzez nagłe wybuchy płaczu do napadów szału i apatii. Towarzyszą im objawy wegetatywne, takie jak bicie serca, poty, opasujące lub napadowe bóle głowy, klucie w piersiach, drżenie ciała, stany gorączkowe oraz fizyczne i psychiczne wyczerpanie⁶.

Zakres tych objawów i ich psychiczne źródła mogą stanowić dla literaturoznawcy psychoanalityka i antropologa kultury interesujący materiał badawczy do penetracji zbiorowej i indywidualnej nieświadomości, wypartych i ukrytych treści ówczesnej kultury oraz sposobów ich zaszyfrowanego komunikowania. Godne namysłu jest także to, że bohaterowie Przybyszewskiego nie dyscyplinują swoich ciał, nie mają nad nimi

3 Wydane w formie książkowej w 1905 r.

4 Idem, *O dramacie i scenie*, w: idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław [etc.] 1966, s. 298. Przybyszewski pisze: „Wylawiam z duszy dzisiejszego człowieka to wszystko, co tragedię jego życia stanowi, i tworzę nową postać, tworzę zatem projekcję wewnętrznej walki i rozterki, i mam od razu dwie silne i ustawicznie na siebie oddziaływające postaci. (...) Zamiast nudnych opowiadań i monologów widzę żyjącą postać, współdziałającą, która traci w pewnej części symboliczny charakter i staje się przyjacielem lub wrogiem, nieznaną i ukrytą na dnie duszy potęgą, jaka się w naszych snach, wizjach i przeczuciach objawia, lub też strasznym gościem, co w sercu człowieka się zagnieździł” (*ibidem*, s. 297).

5 Idem, *Synowie ziemi*, t. 1, Warszawa 1929 (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego”, t. 59–60), s. 10.

6 Utwory Przybyszewskiego dostarczają całe spektrum psychicznych zaburzeń: od melancholii, narcyzmu i megalomanii, poprzez rozmaite psychozy lękowe, sadyzm i masochizm, po paranoję i schizofrenię. Szczególnie interesującym i „spektakularnym” tematem, ze względu na teatralność objawów, jest męska histeria.

władzy, a cielesne obrzeża stają się newralgicznymi punktami podejmowanych prób definiowania podmiotu.

Z szerokiego spektrum fascynujących tematów związanych z problematyką funkcjonowania ciała w twórczości Przybyszewskiego i prowadzonego w jego utworach korporalnego dyskursu wybieram jeden aspekt „pisania ciałem” i „pisanania ciała”: somatyzację uczuć, przy czym główną przestrzenią analizy będzie przekaz rąk, krwi i serca.

2.

W utworach Przybyszewskiego silne emocje — a zwłaszcza niepokój, cierpienie i ekstremalne przerażenie — przekazywane są głównie przez fizjologiczne procesy. Zwróćmy uwagę na kilka cytatów wizualizujących niepokój i lęk:

(...) znowu uczuł drżenie i bicie męki, strachu i niepokoju. Było, jakby ostry świder wwiercał mu się w szpik⁷.

Biegał coraz szybciej po pokoju. Niepokój wrzał i pienił się w nim, że zdawało mu się, iż głowa mu pęknie⁸.

Czuł, jak fala niepokoju głębiej i głębiej wkrąza mu się w ciało; czuł, jak coś szybciej i szybciej w nim wiruje i z rosnącą siłą wlewa się w każdą szczelinę, w każdy nerw⁹.

Serce latało jak przerażony ptak, a lęk i groza pieniała się coraz wyżej, coraz silniej. Czuł, jak krew przepełnia tkanki i rozrywa je¹⁰.

I nagle drgnął gwałtownie. Począł drzeć tak, że konew zakołysała się. Zgrzytnął zębami i uczuł mrozące zimno. (...) Zimny pot wystąpił mu na czoło. (...) Serce przestało bić¹¹.

(...) zimny dreszcz przebiegł mu ciało. Nie wiedział, co się z nim działo, serce biło gwałtownie, gardło niby pustynia¹².

Bohater Przybyszewskiego odczuwa silne reakcje ciała, nie do końca jest jednak świadom ich psychicznych przyczyn. Zamiast refleksji nad źródłem bólu, lęku lub niepokoju pojawia się ich ogląd, jakby to ciało sprawowało władzę nad mózgiem. Nie tylko, czy może raczej: nie tyle przeżycie, które wywołało fizjologiczne reakcje, ale przede wszystkim ciało staje się przedmiotem mikroobserwacji:

Słyszał bicie swego serca, czuł, jak uderzało o jego dłonie, zdawało mu się, że trzyma w rękach coś, co żyje życiem zupełnie samoistnym, coś, co za chwilę wydrze się, uleci... i... może, może krzyknąć!¹³

7 Idem, *Homo sapiens*, t. 3: *W Maltromie*, Lwów–Warszawa 1923, s. 36.

8 *Ibidem*, s. 61.

9 Idem, *Homo sapiens*, t. 1: *Na rozstaju*, Lwów–Warszawa 1923, s. 41.

10 Idem, *De profundis*, Lwów 1929, s. 44.

11 Idem, *Dzieci szatana. Powieść*, oprac. tekstu, nota edyt., przyp. i posłowie G. Matuszek, Kraków 1993, s. 139.

12 *Ibidem*, s. 144.

13 *Ibidem*, s. 55.

(...) popadłem w jakiś rodzaj fizjologicznego jasnowidzenia, widziałem krew moją, jak w szalonym pędzie biegła przez żyły¹⁴.

W bólu, który go o oblęd przyprowadził, bezustannie mu falą czarnej krwi mózg zalewał, widział strumienie tej czarnej krwi, jak gdzieś spod serca, które czuł gdyby skórzany wór, ugniatamy niepojętą siłą, bulgoczącym obluzgiem wrzygiwały mu się w mózg¹⁵.

Bohaterowie Przybyszewskiego czują swoje ciało, doświadczają fizjologii bólu i strachu, słyszą bicie serca i pęd rozszalałej krwi, a ich mózg w stanach napięcia emocjonalnego zalewany jest krwią. To już nie jest zwykła animizacyjna czy fizjologiczna metaforyzacja, lecz cielesny „krzyk” lęku, przerażenia, cierpienia i rozpacz.

3.

Najsilniejszym komunikatorem uczuć są oczy oraz ręce, a dokładniej rzecz ujmując: „wgryzające się” spojrzenie oraz dotyk jako cielesna agresja. Dotyk przez chwilę łączy ze sobą obce sobie ciała, naruszając separację narcystycznego (na ogół) podmiotu. Własne ciało nazwie bohater opowiadania *Powrót* leukocytem: „rzucił się on na obce ciało, które się dostało w organizm, do jakiego przynależał”¹⁶. Poprzez dotyk rąk ujawnia się energia spotkania z Innym: „Nina podała rękę Hederze — całą ją zbiegło zimno — niemiły dreszcz jakiś”¹⁷; „Serce biło prawie spokojnie. Tylko ręce, ręce paliły się — takie gorące i wilgotne...”¹⁸.

Ręce i zmysł dotyku odgrywają istotną rolę w miłosnych relacjach bohaterów Przybyszewskiego. Dotyk rąk ukochanej czasem przynosi spokój, ukojenie:

Och! teraz powinna być przy nim; potrzebowałby tylko trzymać jej ręce w swoich, a wszystko by przeszło. (...) Chora tęsknota za jej rękami, ból pragnienia, by ciało jej przytulić do siebie, twarz swą położyć na jej piersi¹⁹.

Męski podmiot, często histeryczny i dziecinny (zbiera mu się na płacz, „kwili jak dziecko”), chce się przytulić do bezpiecznej kobiecej piersi. Kobiece ręce stanowią (czasowy) azyl przed zagrażającym światem, niwelują separację od Matki, indywidualnej i zbiorowej rodzicielki (chuci). Rzadkie chwile zjednoczenia w miłosnej Dwój-Jedni dokonują się poprzez energię intymnego dotyku: „będziesz trzymała moje ręce, a zaraz usnę... Jam inny, jak zwykli mężczyźni”²⁰.

Niewypowiedziana radość przeniknęła duszę jego do dna. Chwycił jej ręce, miał je w swoich, całował, głaskał, przesuwając ręce po jej ramionach, jej piersiach i śmiał się cicho, błędnie, jak dziecko.

14 Idem, *Requiem aeternam*, w: idem, *Poematy prozą*, op. cit., s. 72.

15 Idem, *Il regno doloroso*, Kraków 2003, s. 33-34.

16 Idem, *Powrót*, Kraków 1916, s. 72 i n.

17 Idem, *Mocny człowiek*, t. 3: *Święty gaj*, t. 5, Warszawa 1929, (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego”, t. 69), s. 22.

18 Idem, *De profundis*, op. cit., s. 4.

19 *Ibidem*, s. 44.

20 *Ibidem*, s. 52.

Zapomniał o upiorach i strasznej zmurze, zapomniał, że stoi na progu obłędu: ustawicznie trzymał jej ręce i tulił je w swoich²¹.

Czułość kobiecych rąk i „matczynej” piersi stanowi chwilowe remedium na szaleństwo i lęk, które dręczą bohaterów Przybyszewskiego. Ale także lęk niejednokrotnie wizualizowany jest właśnie poprzez ręce — ręce upiora, który ściska serce. Dotyk uruchamia także eksplozję miłosnej energii, jest pierwszym łącznikiem pożądanym się ciał:

Ręce ich splotły się. Coś rzuciło ich na siebie. Przepadli, ginęli w tej głuchej, niemej chuci krwi. Na oślep rzucili się w wiry i zatory rozpiętej ekstazy lubieży. Oderwali się wreszcie od siebie, ale ręce ich były splecione, jakby do nich nie należały²².

Energia dotyku jest czymś samoistnym, nie podlega kontroli rozumu i woli. Podobnie jak następujące po nim zbliżenie całych ciał, które boleśnie „wchodzi” w siebie:

czuł, jak się pierścienie jej członków rozluźniały i znowu ściągały w bolesnych uściskach; wzdłuż jego ciała drgało jej dyszące pragnienie, gdyby krzyczące błyskawice w poświście burzy, jej serce biło mu o piersi ostrymi skrzydły, usta jej wgryzały się w jego szyję i w coraz namiękniejszych splotach, uściskach wtuliła, wwinęła go w siebie...²³

Już w tym opisie ujawnia się specyficzna dla deskrypcji Przybyszewskiego performatyka miłosnego zespolenia: kochanka jak wampir wgryza się w szyję partnera i pochłania go niczym jamochłon. Jak pisał Alexander Lowen, afekt jest czymś więcej niż procesem umysłowym, ponieważ angażuje całe ciało. Miłość jest uczuciem ciepłym, a ilość miłości, którą czujemy, jest wprost proporcjonalna do miękkości i rozgrzania ciała²⁴. Oczy szeroko otwarte, miękkie i naładowane miłosnym podnieceniem, wyrażają wysoki stopień duchowości. Takie oczy patrzą na świat z zachwytem i przestachem razem. Natomiast bohaterowie Przybyszewskiego kásają, wżerają się w ciało partnera. I to „wżeranie się” ujawnia się już na poziomie spojrzenia, które niejednokrotnie przybiera formę dotyku:

(...) ich oczy schwyciły się z dziwnym, zimnym pragnieniem²⁵.

I zobaczył nagle, że usta Ostapa się otwierają, że twarz jego coraz gwałtowniej drgać poczyną. Oczy ich wzajemnie wżerały się w siebie²⁶.

Wżarła się zły mi, nienawistnymi oczyma w szpik jego kości²⁷.

Dotyk oczu najczęściej bywa zły, zagrażający, nawet jeśli zapowiada miłosne uniesienia. Zamiast pocałunków pojawia się „gryzienie” partnera: „I nagle rzuciła się na

21 *Ibidem*, s. 86.

22 *Ibidem*, s. 67.

23 Idem, *Androgyne*, w: idem, *Poematy prozq*, *op. cit.*, s. 403.

24 A. Lowen, *Duchowość ciała*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1992, s. 78.

25 S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, t. 1, Warszawa 1929 (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego”, t. 65), s. 70.

26 Idem, *Dzieci szatana*, *op. cit.*, s. 71.

27 Idem, *De profundis*, *op. cit.*, s. 89.

niego, zarzuciła ramiona na jego szyję — wyprężył się, chciał ją od siebie oderwać, ale w kurczowym uścisku zawisła na jego piersiach, gryzła go w usta, w szyję”²⁸.

Usta i szyja są tymi fragmentami ciała, które najczęściej poddawane są miłosnej agresji. Gryzienie w szyję i wysysanie krwi oznaczają nie tylko wampiryczną relację kochanków (kobieta domina i męskość w kryzysie), są zarazem jedną z możliwości „złania się we wspólny miłosny krwioobieg”, który jest *idée fixe* bohaterów Przybyszewskiego. Czasem owo picie krwi łączy się z projekcją pragnienia regresu do fazy edypalnej:

I objąłem żelaznymi kleszczami Twoją szyję, wssałem się rozpalonymi ustami w Twoją pierś dziewiczą i piję z Twoich żył mleko matczyne z krwią zmieszane²⁹.

Matczyne mleko, pierwszy pokarm, biała krew życia, skojarzone zostaje z krwią kochanki. Kąsanie kobiecej piersi oznacza tu podwójne pożądanie: matczyne ukojenia oraz niszczącej, wampirycznej erotyki.

Ranienie, zadawanie bólu to w twórczości Przybyszewskiego najczęstsze formy miłosnego dotyku, charakteryzujące relacje kobiety i mężczyzny³⁰. W jednej z wizji w poemacie *Wniebowstąpienie* ukochana bohatera, siedząc na jego łóżku, wyciąga brylantowe szpilki ze swych włosów i sztyletuje jego ciało i serce:

A naraz gwałtownym pchnięciem przekłuła mu szpilką rękę. Wstrząsnął się z bólu, chciał krzyknąć, ale ból zdusił krzyk.

I coraz wyciągała szpilki z włosów, trzymała je pod światło, cieszyła się ich blaskiem i wpychała mu je w piersi, ramiona, w krtań, w serce...

Rozszalały się jej ręce, z gwałtowną szybkością chwyciła szpilki, przebijała jego ciało, kłuła, sztyletowała, krew wytryskiwała w cieniutkich promieniach, plamiła ciało³¹.

Krew wytryskująca z ciała i plamiąca je jest symbolem najsilniejszych pragnień seksualnych³². Ale wytrysk krwi oznacza również sadomasochistyczne pragnienia. Podmiotem agresywnych działań jest najczęściej kobieta, a męskie ciało zadziwiająco łatwo poddaje się tej opresji:

Wyciągnęła milcząco swoją drapieżną rękę — i jak oślizgły wąż wsunęła się jej wąska dłoń pod mankiet (...) i wpila ostre paznokcie w nagie ciało... Syknął z bólu. (...) Wpijała coraz głębiej ostrze paznokci w ciało jego przedramienia.

— Słodko? — pytała³³.

28 *Ibidem*, s. 91.

29 Idem, *Requiem aeternam*, op. cit., s. 81.

30 Relacje te często przybierają w utworach Przybyszewskiego kształt dialektyki pożądania i odrzucenia: bohater pragnie ukochanej, a zarazem odczuwa do niej wstręt. Znęcanie się nad kochanką, niedorastającą do pożądanego ideału, przybiera formy psychicznego i fizycznego sadyzmu. Zamiast łagodnych, pełnych miłości pieszczot pojawia się agresja: kąsanie ciała, gryzienie w usta, szyję i piersi. Szerzej o tym piszę w książce *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008, przy okazji interpretacji poszczególnych utworów.

31 S. Przybyszewski, *Wniebowstąpienie* (*Cupio dissolvi*), w: idem, *Poematy prozą*, op. cit., s. 259.

32 O czym już pisał W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 37-71.

33 S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, t. 1, op. cit., s. 70.

Miłosne zapamiętanie często przybiera formę sadystycznego (kobiecego) pożądania:

Bo ja wiem, czy to miłość? Wiem tylko, że na myśl o tobie zgrzytam zębami z wściekłości, wiem, że ręce moje wszczepiłyby się najchętniej jak kleszcze w twoje gardło, kolana moje najchętniej dusiłyby twoje piersi, żeby wszystkie żebra trzeszczały, najwyższą moją rozkoszą byłoby patrzeć, jak się dusisz, jak twarz twoja zielenieje, oczy słupem stają w przedśmiertnym strachu³⁴.

Pragnienia miłosne demonicznej dominy zabarwione są perwersyjnym sadyzmem. Już pierwszy kontakt jest cielesny i raniący (np. w cytowanych powyżej relacjach Ady i Bieleckiego z *Mocnego człowieka*) — w momencie poznania kobieta pragnie obnażyć kochanka do naga i orać jego ciało ostrymi paznokciami. Wbija w niego szpony, pozostawiając ślady zadrapań. Diaboliczna kobieta zostawia na męskim ciele swoją deskrypcję, zawłaszczając „zarezerwowaną” w patriarchalnej kulturze dla mężczyzny rolę deflatora. To ona „oznakowuje”, zadaje symboliczne rany — dowód kobiecej walki o dominację. Agresja wywołuje agresję i męski podmiot także pragnie ujarzmienia kobiecego ciała:

(...) czuł pragnienie, by mieć teraz Karską przy sobie, rzucić się na nią, zwalić się kolanami na jej piersi, pochwycić za gardło, dusić, słuchać chrapliwego jej rżenia, czuć pod kolanami dreszcze, wstrząsy, konwulsje, konanie...³⁵

Uczucie agresji wzbudza także martwe kobiece ciało:

(...) całowałem jej twarz, kąsałem ją, wssałem się w jej ciało i nagle wgrzyłem się wściekłymi zębami z krwawą pianą na ustach, w jej pierś. Szarpałem, gryzłem trupie ciało³⁶.

Można powiedzieć, że przestrzeń dotyku w twórczości Przybyszewskiego wyraża na ogół doświadczenia negatywne: ręce „wżerają się” w siebie, dotyk sprawia ból (choć niejednokrotnie połączony z rozkoszą), jest ekspresją miłości-nienawiści, będącej formą lęku przed nawiązaniem intymnej relacji z drugim człowiekiem. „Mowa” dotyku komunikuje narcystyczne zranienie, somatyczna konwersja pojawia się w miejscu psychicznych cierpień³⁷. Oznacza także — co warto podkreślić — brak akceptacji ciała i jest skierowana przeciwko niemu.

4.

W twórczości Przybyszewskiego krew i serce to najważniejsze media w komunikowaniu emocji i znaczeń³⁸. Wykorzystywane są do określenia „ofiarnego” losu twórcy,

34 Idem, *Wyzwolenie*, t. 3, op. cit., s. 30.

35 Idem, *Mocny człowiek*, t. 2, op. cit., s. 68.

36 Idem, *Requiem aeternam*, op. cit., s. 78.

37 Ta metaforyzacja występuje także w wielu makrowizjach, w których pojawiają się ręce przerażonej i konającej ludzkości: „Miliony rąk podrzuciły się w przeraźliwym strachu konania — ręce, co błagały o litość i łaskę. (...) widział kościste palce, jak się kurczyły i prężyły, i w spazmach strachu krzyczały ku niebu (idem, *De profundis*, op. cit., 48).

38 Zwróciła już na to uwagę Krystyna Zabawa, uznając krew za słowo-klucz poematów Przybyszewskiego; por.

wskazują na dzieło sztuki „pisane krwią”, są najsilniejszą więzią łączącą kochanków, pępowiną spinającą jednostkę twórczą z rodzinną ziemią, metaforą jądra ziemi, a nawet wszechświata.

Przybyszewski postrzega świat jako biologiczno-duchowy makroorganizm, w którym wszystko jest ze sobą scalone, chętnie zatem sięga po zmysłowe, fizjologiczne obrazowanie³⁹.

Krew jest jednym z dwu elementarnych życiodajnych płynów, które stanowią początek i koniec biologicznego istnienia. Życie jest „straszną symfonią umęczonej krwi i spermy” — napisze Przybyszewski w szkicu *Na marginesie tworu Ewersa*⁴⁰. Doświadczenia miłosne, nawet te, które rozgrywają się w przestrzeniach metafizycznych i duchowych, są przekazywane — o czym była mowa — przez somatyczną metaforyzację. Płacz miłosny przyrównany jest do krwi serca: „Płakała cicho krwią serca”⁴¹. Bohater jednego z poematów mówi do ukochanej: „a w ręce Twoje kładę me serce — me serce...”⁴², uruchamiając zmysł dotyku dla wyrażenia miłosnego oddania.

Bardzo często przedstawianie miłosnych uniesień zdominowane jest przez obserwację ciała:

(...) czułem, jak drgania twego ciała udzielały się memu (...), jak serce w coraz to mocniejszych odstępach bluzgało prądy krwi w tętnice, a w mózgu zadrażały dawno już nie tracane struny⁴³.

Krew w zespoleniu miłosnym odgrywa znaczącą i najważniejszą rolę. Oddanie własnej krwi ukochanej jest znakiem najwyższego uczucia: „Jechał w dzikiej rozpacz, bo w ramionach jego omdlewała z pragnienia i żaru mściwego słońca ta, której by własną krew dał do picia”⁴⁴.

Prawdziwą miłosną Dwój-Jednię można osiągnąć tylko w złączeniu serc i ciał we „wspólnym krwioobiegu”. Najdoskonalszym spełnieniem androginicznego zespolenia mógłby być związek miłosny brata i siostry, ponieważ łączy ich ta sama krew. Bohater

K. Zabawa, „Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów” — młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą, Kraków 1999, s. 341. O motywie krwi w poematach Przybyszewskiego interesująco pisał M. Kurkiewicz w książce *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, w której zauważył, że motyw krwi pojawia się w wizyjnych obrazach nieba, sugestiach cierpienia duszy, rozmaitych doświadczeniach bohatera.

39 Już sama koncepcja twórczego indywiduum wiąże się z motywem krwi, geniusz bowiem jawi się w twórczości Przybyszewskiego jako „brocząca krwią postać”, przypominająca Ukrzyżowanego, który poświęca siebie dla odkupienia tłumu, choć ofiara ta dokonuje się wśród jego „przekleństw i skowytu” (S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1902, s. 145). Motyw krwi, wielokrotnie przywoływany w jego pismach („z krwi tej tłum, co bieży za tobą, ssie rozkosz”, *ibidem*, s. 43), wzmacnia „męczeństwo” geniusza, który naznacza swe dzieło „krwią płynącą z własnych ran”. Krwawą ofiarą naznaczone jest także prywatne życie artysty („wbijałeś nóż w serce tym, których najwięcej ukochałeś”, *ibidem*, s. 142), bowiem twórczość polega na pisaniu własną krwią.

40 Idem, *Na marginesie tworu Ewersa*, Lwów 1917, s. 33.

41 Idem, *Androgyne*, op. cit., s. 414.

42 Idem, *Nad morzem*, w: idem, *Poematy prozą*, op. cit., s. 285.

43 Idem, *Requiem aeternam*, op. cit., s. 60.

44 Idem, *Androgyne*, op. cit., s. 433.

De profundis kocha swą siostrę Agaj, ponieważ jest ona — jak mówi — „krwią z mojej krwi, ciałem z mego ciała”⁴⁵. Krew, słowo klucz tej powieści, jest elementem spajającym kazirodczych kochanków, ale wspólny „miłosny krwioobieg” staje się zarazem źródłem lęku i cierpienia:

Lęk wgłębiał i rozchodził się w jego krwi. (...) Serce biło gwałtownie. Czuł, słyszał, jak tętnią najdelikatniejsze żyłki, jak drżą i rozszerzają się i coraz gwałtowniej krwią przepełniają. Zdawało mu się, że łađa chwilę pękną pod szalonym natłokiem krwi⁴⁶.

To, co wspólne, jest zarazem największą przeszkodą w urzeczywistnieniu miłosnej Dwój-Jedni. Pożądanie staje się udręką, zadawaniem ran. Złączone serca ranią się o siebie:

Czuł, jak serce jej bije przy jego piersi ciężko, głucho, jak serce pękniętego dzwonu; dwa serca uczuł naraz, dwa serca wlewały krew do jego mózgu, dwa serca tarły się o siebie i raniły się⁴⁷.

Krew „przepełnia tkanki i rozrywa je”⁴⁸. Bohater czuje: „Ja cały jestem jedno bijące serce. A to serce pełne głębokiego wstydu”⁴⁹. Wstyd serca dotyczy zarówno „zakazanych” uczuć, jak i zbrukanego namiętnością ciała. Krew często pojawia się w wymiarze wizyjnym. Jak pisał Marek Kurkiewicz: „jej obecność intensyfikuje doznania, wyolbrzymia je, dookreśla charakter emocji związanych z negatywnymi odczuciami organizmu”⁵⁰. Obecne w twórczości Przybyszewskiego obrazy krwi wytryskającej z ran ziemi czy z morza metaforyzują lęk przez zniszczeniem i destrukcją świata:

A nagle krwawe światło wbiło się ostrym mieczem w ciemną toń, krew buchnęła z rany, rozlała się po całym jeziorze, coraz obficiej bluzgały czerwone potoki krwi⁵¹.

Krew bywa nasieniem życia⁵², ale częściej jest znakiem śmierci może spowodować pożar wszechświata i jego pożarcie. Matka-Ziemia w apokaliptycznych wizjach pochłania zło, które na świat wydała: „Ziemia swe usta otworzyła i wchłaniała krew wszelakiego stworzenia”⁵³.

Korporalna metaforyzacja w twórczości autora *Requiem aeternam* nie tylko dotyczy ekspresji indywidualnych uczuć, lecz również jest środkiem tworzenia apokaliptycznych wizji. U Przybyszewskiego niebo często krwawi, przecinają je wielkie krwawe

45 Idem, *De profundis*, op. cit., s. 62.

46 *Ibidem*, s. 43.

47 *Ibidem*, s. 49.

48 *Ibidem*, s. 44.

49 *Ibidem*, s. 90.

50 M. Kurkiewicz, *Tętno epoki*, op. cit., s. 513.

51 S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, cz. 3: *Zmierzch*, Warszawa [1929] (Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego” t. 64), s. 63.

52 „Czuł, jak jego ciało na całą ziemię się rozpościera, jak coś z ziemi i coś z nieba weń się przelewa, jak ramię wszechnatury ciśnie go do swego łona, aż święta krew ziemi poczęła w nim krążyć, a gorące nasienie niebios go zapładniać (idem, *Wniebowstąpienie*, op. cit., s. 149).

53 Idem, *Powrót*, op. cit., s. 123.

rany, „słońce tryska w górę krwawą pożogą”⁵⁴, krwawią serca wzbijające się ku niebu itp. Przerażeniu, jakie budzi w bohaterach cielesność i „zły sexus”, odpowiada przerażenie ludzkości materialnością istnienia — przemijalnością i śmiercią:

Miliony rąk podrzucały się w przeraźliwym strachu konania – ręce, co błagały o litość i łaskę. (...) widział kościste palce, jak się kurczyły i prężyły, i w spazmach strachu krzyczały ku niebu⁵⁵.

Owo przerażenie bardzo często werbalizowane jest przez wstręt, na przykład w apokaliptycznej wizji, jaka pojawia się w końcowych fragmentach *De profundis*:

I ujrzał, jak skłębiony, potworny chaos ludzi począł się uwalniać ze splotów, rozczłonkować się w pojedyncze postacie, a wokół kobiety jał wirować strumień ludzkich par w konwulsyjnej kopulacji.

Słyszał zwierzęce rżenie, jęki bolesnej męki rozrodczej; widział twarze, upojone do szału ekstazą nieludzkich pragnień; widział ciała, przeżarte jadem, pokryte wstrętnymi wrzodami; a w dole, gdzieś w dole ujrzał siebie samego, z krwawiącymi się, potrzaskanymi skroniami, z zaciśniętymi pięściami, wijącego się w przedśmiertnej agonii⁵⁶.

5.

Jak już zauważyli Zygmunt Freud i Julia Kristeva, czasem lęk wycofuje się, ustępując miejsca obrzydzeniu⁵⁷. W twórczości Przybyszewskiego jest często obecnym szyfrem relacji bohatera z rzeczywistością zewnętrzną i z samym sobą. Nie jest to jednak tylko dekadence *ennui*, negatywne doświadczenie „pustej” przypadkowości i melancholijnego braku (choć i takie przykłady można odnaleźć w twórczości autora *Androgyne*). Wstręt niejednokrotnie pojawia się jako symptom doświadczenia witalnego, doznania najbardziej gwałtownego biologicznego afektu, do jakiego jest zdolna ludzka percepcja⁵⁸. W przestrzeni wstrętu najpełniej jednoczy się sensualność i seksualność, najwyraźniej ujawniają się pęknięcia między kulturą a naturą.

Freud pisał, że libido i wstręt łączą się ze sobą: wstręt wspiera kulturę, ale jest zarazem „groźbą wygaśnięcia rodu ludzkiego”⁵⁹, przyczynia się bowiem do niezaspokojenia popędu seksualnego, czego konsekwencją są nerwice i psychozy. Przybyszewski pokazuje „wstrętną cielesność”, zdominowaną przez popęd. Już w pierwszym utworze, *Totenmesse* (1893; w wydaniu polskim: *Requiem aeternam*, 1904), bohater potraktowany zostaje jako ten, który oddziedziczył wstręt matki do płciowości i jej nigdy niezaspokojoną, bliżej niesprecyzowaną tęsknotę. W kolejnych tekstach cielesność zawsze będzie się jawić

54 Idem, *Z cyklu Wigilii*, w: idem, *Poematy prozą*, op. cit., s. 178.

55 Idem, *De profundis*, op. cit., s. 48.

56 *Ibidem*, s. 104.

57 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 39.

58 Kant, jeden z pierwszych teoretyków wstrętu, określa go jako „potężne doznanie witalne” (I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, Warszawa 2005, s. 49).

59 Z. Freud, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 190.

jako byt problematyczny dla podmiotu, uwierająca forma materii, która budzi sprzeczne afekty i uczucia. Ciało seksualne jest jednocześnie obiektem pożądania i wstydu, wstrętu i pogardy. Bohater *Requiem aeternam* w finalnym momencie odmawia partnerce aktu płciowego, ponieważ jej ciało „ułożyło się (...) w pospolitą, bezwstydną linię”⁶⁰. W *Dzieciach szatana* Gordon powie do byłej ukochanej: „nigdy nie zdołam zapomnieć, że mogłaś po mnie stać się kochanką innego. Bo wtedy odrazę czuć będę ku tobie i wstręt, i wstyd”⁶¹, a bohater *Krzyku* zareaguje na „wyuzdane” tańce fizyczną wręcz odrazą: „ten niechlujny taniec zwierzęcego bezwstydu (...) cuchnął najwstrętniejszą kałużą...”⁶².

Najbardziej wyraziste formy wstrętności odnaleźć można w opisach sabatowych orgii: kropienie „wiernych” stęchłą gnojówką, całowanie szatana w miejsce skryte pod ogonem, przyjmowanie hostii sporządzonej z ropuch i krwi dzieci itp. to opisy kulturowego „wy-miotu”, który nie przekształca się w rytuał oczyszczenia, nie wzbogaca o wymiar sakralny, lecz pozostaje w przestrzeni brudu, skalania, abiekcji.

W kolejnych utworach wstyd i wstręt do sfery cielesności przybiorą — co interesujące — formy nienawiści i przemocy. Ten rodzaj sublimacji popędu stanowi podskórne jądro powieści *Dzieci szatana*, w której niemożliwość defloracji (ukochana należała wcześniej do innego mężczyzny) przekształca się w nienawiść do społeczeństwa i nihilistyczne niszczenie jego wytworów. Julia Kristeva pisała, że „każdy wstręt to w istocie uznanie braku leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia”⁶³. W przypadku bohaterów Przybyszewskiego ów „brak” przekształca się w archaiczną sublimację przedmiotu wciąż nieoddzielonego od popędów. Łańcuch afektów, jakie wywołuje cielesność, niejednokrotnie układa się w szczególne kontinuum: wstyd-wstręt-nienawiść-cielesna-przemoc. W poemacie *Z cyklu Wigilii* bohater pragnie kochanki, a zarazem odczuwa do niej wstręt:

Oszalałem, chwyciłem ją, szarpałem, owinałem jej włosy naokoło ręki, wlokłem ją poprzez atelier, aż nagle, nie wiedząc, co robię, kopnąłem ją gdyby tłumok łachmanów w kąt⁶⁴.

Bielecki z *Mocnego człowieka*

Czuł pragnienie, by mieć teraz Karską przy sobie, rzucić się na nią, zwalić się kolanami na jej piersi, pochwycić za gardło, dusić, słuchać chrapliwego jej rzęzenia, czuć pod kolanami dreszcze, wstrząsy, konwulsje, konanie...⁶⁵

Czerkaskiego z *Synów ziemi*:

Ogarniał wstręt i obrzydzenie. Zaledwie mógł panować nad sobą. Chciał krzyczeć, płuć, ciskać przechodniom najgorsze, karczemne wyzwiska...⁶⁶

60 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, op. cit., s. 60.

61 Idem, *Dzieci szatana*, op. cit., s. 26.

62 Idem, *Krzyk*, Lwów 1917, s. 150.

63 J. Kristeva, op. cit., s. 11.

64 S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, op. cit., s. 171.

65 Idem, *Mocny człowiek*, t. 2, op. cit., s. 68.

66 Idem, *Synowie ziemi*, t. 1, op. cit., s. 68.

Człowiek u Przybyszewskiego często jawi się jako „wstrętna marionetka”, ofiara dezintegrujących mechanizmów i transformacji „chorego” libido nie tylko w agresję wobec Innej, ale także w paranoiczne idee pandestrukcji, jak to ma miejsce w *Dzieciach szatana* i *Dzieciach nędzy*, których bohaterowie zmierzają do unicestwienia świata.

Zarówno ludzie, świat, jak i sam podmiot⁶⁷ są... wstrętni. Obrzydzenie do bliźnich wizualizowane bywa w somatycznym kodzie, jak w opisie „dziwacznej publiczności”, który pojawia się w *Krzyku*:

bezzębni starzy, z łysymi czaszkami (...) szli jak na sprężynach (...) poruszali ustami i oddychali jak nakręcone woskowe figury w panoptikum – widział również młodych ludzi (...) wyglądali jak zasuszone, skórzane wory, które się poruszały jak figurki w teatrze marionetek⁶⁸.

Człowiek wygląda tu jak woskowa figura śmierci, pozbawiona podmiotowości i witalności. W powieściowym świecie dominują zresztą trupie zapachy, wszystko gnije, cuchnie, ewokuje odór śmierci. Gasztowt często czuje „zgniły zapach”, widzi „zgniłe światło”, w jego majakach pojawiają się „trujące gazy”, atelier zalewa „czarna zgniła woda”, w speluncie wdycha „zgniłe powietrze”, patrząc na sprośny taniec, czuje „zapach zgnilizny, trupi zapach” itp. Ta gnilna rejestracja wstrętu nawiązuje do najbardziej archaicznych odczuć, za przedmiot wstrętu uważa się wszak przedmiot gnilny, trupi.

Odczucie wstrętu w utworach Przybyszewskiego ogarnia całą ludzkość i jest przekazywane przez somatyczną metaforyzację: „potworne cielsko ludzkości opluwało niebo, kalało błotem wszelką świętość”⁶⁹. Sam świat przypomina ohydłą stunożną Nędzę, opisywaną jako „potworny stonóg, poczwarny, obrzydliwy, tak wstrząsająco ohydny, że krew się lodem ścięła ze wstrętu i obrzydzenia”⁷⁰.

6.

Twórczość Przybyszewskiego, mimo jej metafizycznych zakotwiczeń, mocno nasycona jest somatycznością, fizjologią i zmysłowością. I ta metaforyzacja dotyczy zarówno pojedynczego indywiduum, jak i rzeczywistości zewnętrznej — świata. Cieleśność, jak wiadomo, odgrywa istotną rolę w definiowaniu tożsamości, a jej akceptacja jest warunkiem psychicznej stabilności. Psyche bohaterów Przybyszewskiego pozostaje w nieustannym konflikcie z somą, co rodzi poczucie psychicznego rozbicia, zaburzenia, intelektualnego i uczuciowego zamętu.

Ciało (naznaczone płciowością) destrukują demony popędów i lęków. Jest jedną wielką raną, która boli i poprzez ten ból komunikuje się ze światem. Ręce „palą”, oczy

67 W utworach Przybyszewskiego bardzo często pojawia się wątek wstrętu i przerażenia samym sobą, np. w tym fragmencie: „Przed sobą ujrzał jakąś czarną postać, zbliżała się, spływała wprost na niego. (...) Spojrzał w oblakany strachu. A z ciemni mroku wyloniła się twarz skurczona ze strachu, wykrzywiona bólem, z szeroko rozwartymi, krwią nabiegłymi oczyma. To był on sam” (idem, *De profundis*, op. cit., s. 82-83).

68 Idem, *Krzyk*, op. cit., s. 144.

69 Idem, *De profundis*, op. cit., s. 49.

70 Idem, *Krzyk*, op. cit., s. 160.

są zalewane płomiennym żarem, wsysają się w siebie, spajają, a kochankowie kaleczą się szyderstwem „aż do krwi”. Najczęściej targają ciałem złe emocje: oczy przesyłają przekaz nienawiści, złęczone serca ranią się o siebie, a krew „rozrywa tkanki”. Ciało jest rzeczywistym i symbolicznym krwawiącym miejscem — bolesnym stygmatem („patrz, czerwone miejsce: tuś wypalił stygmat...”⁷¹). Cieleśny „gwałt” zaczyna („zemstą dyżącego zgwałconego ciała zostałem splodzony”⁷²) i kończy (samobójstwo to gwałt na własnym ciele) życie człowieka.

Dla modernistów ciało było obsesją i przeszkodą do spełniania utopijnych projekcji (np. fantazmatu androginii). Jak pisał Roland Barthes, ciało nie jest „obiektem «wiecznym», wpisanym na zawsze w naturę; w istocie ciało było opanowane i formowane przez historię, przez społeczeństwa, ustroje, ideologie”⁷³. Przybyszewski zdawał sobie sprawę, że porządku zmysłowy i duchowy dzieli nieprzewycięzalny hiatus, ale mimo to uczynił ciało komunikatorem lęków, traum, przerażenia i rozpaczliwości.

71 Idem, *De profundis*, op. cit., s. 99.

72 Idem, *Requiem aeternam*, op. cit., s. 21.

73 R. Barthes, *Encore le corps*, „Critique” 1982, août-septembre, s. 424, cyt. za: H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 14.

Problem „nadmiaru” i „bełkotu”, czyli Przybyszewski *piszący-kobietę*

We *Wstępie do Moich współczesnych* Stanisława Przybyszewskiego Janusz Wilhelmi stwierdził, że śmieszność twórczości młodopolskiego pisarza pochodzi z tego samego źródła co śmieszność karykatury: z nadmiaru. Pisał o nim: „W oczach współczesnych zbyt wiele miał w sobie żywiołu dionizyjskiego. Niebezpiecznie gwałcił proporcje i zakłócał równowagę klasycznych składników sztuki. (...) Grzeszył przeciwko Apollinowi i został ukarany. Popadł w przesadę i egzagerację, był komiczny”¹. Problem „nadmiaru” w kontekście utworów młodopolskiego pisarza, ale także w świetle jego biografii jest niesłychanie istotny dla przepracowania studiów poświęconych jednemu z najbardziej ekscentrycznych twórców w historii literatury polskiej. Prawdą jest bowiem, że figura Dionizosa, „nieznającego umiaru” boga „niezgodności”, przyświeca życiu i twórczości Przybyszewskiego, nadając obu rejestrom intensywność. Ta korelacja wywołuje oczywiście konsekwencje ważne z punktu widzenia literaturoznawstwa. Dzięki patronatowi boga upojenia oraz urojenia Przybyszewski nabiera wszak specyficznego animuszu, który mu pozwala na „transgresje” najbardziej radykalne, na bycie — i w życiu, i w literaturze — podmiotem ruchu oraz transformacji. Albowiem — jak uczy Gilles Deleuze — „Dionizos jest bogiem przemian, jednym w wielości, jednym, który afirmuje wielość i afirmuje siebie w wielości”². Innymi słowy, jest bogiem nomadycznym, androgynicznym, łączącym w sobie męskość z kobiecością³.

1 J. Wilhelmi, *Wstęp*, w: S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 6-7.

2 G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 83.

3 Warto przywołać w tym miejscu istotny wątek mitologiczny: Zeus, chcąc uratować młodego Dionizosa przed gniewem Hery, aby Dionizos mógł pozostać bezpieczny („nieodgadniony”), nakazał — jak pisze Zygmunt Kubiak — „ubierać go w szaty dziewczęce”. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 344.

Dekonstrukcja jest mianem myślenia dionizyjskiego⁴. Określa ono literaturę, która — jak ująłby to Jacques Derrida — sama się kwestionuje. Pisarstwo Przybyszewskiego nie jest, powiedziałbym, z „wierzchu” otwarte na innego; przeciwnie — jest ściśle zamknięte. Pisarz posługuje się językiem mizoginistycznym, mówiąc inaczej: fallocentrycznym. To nie podlega dyskusji. To język, który jest zbiorem obsesyjnie powracających motywów kobiet demonów. Interesuje mnie jednak praktyka pisania, nie deklaracja, którą poniekąd składa Przybyszewski, tworząc sceny poniżające kolejne bohaterki. To, co występuje w jego twórczości — zgodnie z mizoginicznym charakterem epoki — jako fallocentryczne, przynosi, paradoksalnie, przeciwne fallocentryzmowi skutki⁵. Słynne „stopienie kobiety w sobie” (nie siebie w kobiecie), tj. anihilacja kobiecości, owo deklarowane przez autora esencjalistyczne pojmowanie płci, nie sprawia jednak, iż w jego tekstach nie dochodzi do głosu to, co kobiece.

Otóż tam, gdzie zawodzi logika, norma oraz koherentny język metafizyki, rozwija się — jak widać — alternatywne życie, przestrzeń, która niespodziewanie objawia się jako miejsce afirmacji, a zarazem tajemnicy. Tajemnicy wymagającej zwrócenia się w stronę inności, nierzadko — co symptomatyczne — ku kobiecie. „Za każdym razem — pisze Derrida — gdy pojawia się *jouissance* (...), pojawia się też «dekonstrukcja». Skuteczna dekonstrukcja. Skutkiem dekonstrukcji, jeśli nie misją, jest wyzwalanie zakazanej *jouissance*”⁶. *Jouissance* i dekonstrukcja stoją po stronie tego, co kobiece, grzeszne, cielesne oraz nieświadome, po stronie *écriture*.

Julia Kristeva mówi o *écriture* jako o praktyce, która pozwala na przekroczenie fallicznej pozycji podmiotu wypowiedzi. Ów podmiot jest rozszczepiony, pozbawiony jednej skostniałej tożsamości seksualnej, podlega procesowi różnicowania, negocjacji między tym, co kobiece, a tym, co męskie. To podmiot w procesie. Jak dowodzi Krystylna Kłosińska: „Zdobywamy wiedzę na temat tego, co kobiece, za pośrednictwem rozkoszy (*jouissance*). (...) pisanie przez wybuch (*éclatement*) języka w tekście wpisuje *jouissance* w to, co kobiece. Kristeva wybiera *jouissance* — jako swoje słowo, słowo ważne, bo odsłaniające jego skrywaną konotację kobiecą”⁷. Ów — tak typowy dla twórczości Przybyszewskiego — wybuch, a właściwie seria wybuchów, wpisuje jego dzieło w to, co kobiece. Wtargnięcie tego, co kobiece (semiotyczne), w to, co męskie (symboliczne), wprowadza elementy — jak to nazywa Kristeva — „jakiejś schizofrenizacji”⁸. Uściślając: jakiejś biseksualizacji, androgynizacji.

4 T. Rachwał, T. Sławek, *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*, Warszawa 1992, s. 14.

5 Derrida: „(...) niektóre dzieła wysoce «fallocentryczne» w swej semantyce, zamierzonym znaczeniu, nawet w swoich tezach mogą wytwarzać paradoksalne, paradoksalnie antyfallocentryczne efekty dzięki śmiałości swego pisarstwa, w rzeczywistości zakłócającego porządek lub logikę fallocentryzmu lub docierającego do granicy, na której rzeczy ulegają odwróceniu (...)”, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11/12, s. 197.

6 *Ibidem*, s. 203.

7 K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 430.

8 *Kobiety. Rozmowa Elaine Bouquey z Julią Kristevą*, przeł. K. Kłosińska, „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4, s. 279.

By dokładniej oddać istotę tego, co kultura zwykła nazywać „kobiecy”, proponuję zwrócić się teraz ku teorii Jacques’a Lacana. Francuski psychoanalityk zwraca uwagę na *jouissance* dodatkową (*supplementary jouissance*), charakterystyczną dla kobiety. Odróżnia ją od *jouissance* uzupełniającej (*complementary jouissance*), która nie wykracza poza granice tego, co psychoanalityk określa mianem „całości”⁹. *Jouissance* dodatkowa — *stricte* kobieca — świadczy o pewnej „nadwyżce”, będącej przepustką do świata poza granicami męskiego dyskursu. Kobieca rozkosz (*jouissance* dodatkowa) staje się tym samym — jak powiada Luce Irigaray, zbuntowana uczennica Lacana — „nieuchronnie an-archiczna i a-teologiczna”¹⁰. Diana Fuss, autorka książki *Essentially Speaking. Feminism, Nature and Difference*, podkreśla z kolei, że dodatkową *jouissance* odpowiada *jouissance* istniejącej „ponad fallusem”, dostępnej z zasady tylko biologicznym kobietom, niemniej — jak dowodzi za Lacanem — bywa ona również uchwytana dla szczególnych mężczyzn, konkretnie tych, którzy są wyposażeni w zdolności mistyczne¹¹. A zainteresowanie Przybyszewskiego „mistycyzmem” jest powszechnie znane. Jego niechęć do materializmu, umiłowanie duszy, koncepcja artysty-kapłana, co więcej, porównywanie młodego Przybyszewskiego do Chrystusa¹² są znaczące i wydają się tutaj mówić same za siebie. Stanowią jednak temat odrębnych rozważań.

Kim jest mężczyzna, który potrafi „uchwycić” *jouissance* ciała kobiety? Odpowiedź brzmi: to podmiot biseksualny. „Biseksualność to odkrycie w sobie, w każdym z osobna, obecności, różnorodnie manifestujących się i krystalizujących w pojedynczym podmiocie, dwóch płci”¹³ — twierdzi Hélène Cixous. Warto w tym kontekście odpowiedzieć na postawione już pytanie: czym jest „nadmiar”? To inny, który „jakoś” żyje w nas. Ów inny jest „czymś” („resztą”?) wykraczającym poza podmiotowe, tj. językowe, „Ja”. Idąc o krok dalej, można powiedzieć, iż jest on cieniem kultury, wcielonym sprzeciwem wobec niej. Inspiracji dostarczają słowa Cixous:

Normalnie zawsze używamy słowa „ja”. I to ma w sumie sens, to znaczy w momencie, gdy zaczynamy o tym mówić, następuje jakaś stabilizacja podmiotu. Natomiast gdy przyjrzymy się samym sobie, zajrzymy do serca, to jest tam raczej coś w rodzaju burzy, nie ma nic stabilnego, wszystko jest w ciągłym ruchu, więc mówimy sobie „czy-ja?”, i w gruncie rzeczy właśnie owo „czy-ja?” mówi i myśli. Czasem zaś ujawnia się „więcej, niż ja”, to znaczy „więcej”, „bardziej”, „poza”¹⁴.

9 *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge. The Seminar of Jacques Lacan. Book XX. Encore 1972-1973*, trans. B. Fink, ed. J.-A. Miller, New York-London 1999, s. 73.

10 L. Irigaray, *Ta płeć (jedną) płcią niebędącą*, przeł. S. Królak, Kraków 2010, s. 79.

11 D. Fuss, *Essentially Speaking. Feminism, Nature and Difference*, New York 1989, s. 11.

12 Wspomnienie z sierpnia 1898 r. — Kraków: „Miał lat 31, ale wydawał się starszy; głębokie bruzdy poorały jego twarz, oczy spoczywały głęboko cofnięte w oczodołach, a kiedy (...) mówił o jakimś artyście lub jego dziele z pogardliwym szyderstwem, zamykały się tak, że widoczna była tylko wąska lśniąca para źrenic. (...) Ze strzyżoną w szpic brodą i wyrazem twarzy, mówiącym niekiedy jaskrawo o męce ducha, przypominał Chrystusa”. Zob. H. I. Rogacki, *Żywot Przybyszewskiego*, Warszawa 1987, s. 75.

13 H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, przeł. A. Nasilowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 156.

14 *Od „Śmiechu Meduzy” do rynku wojny. Rozmowa z Hélène Cixous*, „Lewą Nogą” 2004, nr 16, s. 158.

Owo „więcej”, „bardziej”, „poza” jest tym, co kobiece, tym, co wyrugowane z języka — cielesnością, nieświadomością, szaleństwem, bólem i rozkoszą w jednym. To jęk, krzyk, grafomania, bełkot. W przypadku Przybyszewskiego jest to również metafizyka sztuki o profilu uczuciowo-rewelatorskim, której — jak stwierdził Kazimierz Wyka — „nie przekonuje się rozumowo, jak nie poucza się burzy i błyskawic”¹⁵.

„Przybyszewski — notuje Tomasz Burek — bardzo często z niespójności i rozchwiania języka czynił zasadę, rozmyślał wszelkie pojęcia, bezczelnie i zaiste gorząco bełkotał”¹⁶. Chciałoby się zapytać: czy „bełkot”, który charakteryzuje twórczość Przybyszewskiego, jest w istocie wyznacznikiem szaleństwa pisarza? Przecież szaleniec, który pracuje w języku, nie może być — przynajmniej „w pełni” — szalony. Odpowiedź na tak postawione pytanie musi się więc kryć gdzie indziej. Claire Colebrook we wstępie do pracy poświęconej filozofii Deleuze’a oraz teoriom feministycznym pisze: „Jeśli mężczyzna jest pojęciem bytu [*concept of being*], to wówczas jego inny jest początkiem stawania-się”¹⁷. Stąd proponuję nie mówić o jakimś nadrzędnym sensie zakorzenionym w narracjach Przybyszewskiego, lecz o efektach, jakie owe narracje wytwarzają. Z tego względu kwestia Przybyszewskiego jako pisarza mizoginicznego ustępowałaby miejsca kwestii Przybyszewskiego jako podmiotu *piszącego-kobietę*. Przy czym — pragnę precyzować — nie idzie tutaj o to, że autor ten pisze o kobiecie, wykorzystując konkretne figury postaci kobiecych (kochanka, prostytutka, emancypantka, matka, dziewica etc.), lecz o fakt, iż jego pisanie rozprasza się w polu tego, co stanowi początek stawania-się-innym (subiektywnym). To domena jego „oblędu”. Toteż wszystko to, co marginalne z punktu widzenia mężczyzny jako koncepcji bytu (koncepcji człowieka oraz tego, co ludzkie), dzięki swej mocy przyciągania przybiera na sile do tego stopnia, iż zostaje wyartykułowane na zasadzie „wylewu” i unieważnia owym gestem pojęcie określające centrum (likwidując opozycję „centrum-margines”). I dokładnie według takich założeń, można rzec, Deleuze i Guattari posługują się koncepcją stawania-się-kobietą, stawania-się-zwierzęciem. Przybyszewski natomiast „wylewa” z siebie „wszystko”, dopuszczając się często zarzucanej mu „grafomanii”.

Catherine Driscoll, autorka tekstu zamieszczonego w tej samej książce, do której wprowadzenie napisała Colebrook, objaśnia: „Stawanie-się-kobietą jest sposobem rozumienia transformatywnych możliwości — sposobem na identyfikację poza kodami, które konstytuują podmiot”¹⁸. „Chodzi o coś — dodałby w tym miejscu Deleuze — co znajduje się poniżej kodów, wymyka się im, a co kody chcą tłumaczyć, przekształcać,

15 K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 189.

16 T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 9-10.

17 C. Colebrook, *Introduction*, w: *Deleuze and Feminist Theory*, eds. I. Buchanan, C. Colebrook, Edinburgh 2000, s. 12. Wszystkie tłumaczenia tekstów, które nie ukazały się w języku polskim, pochodzą od autora niniejszego tekstu.

18 C. Driscoll, *The Woman In Process. Deleuze, Kristeva and Feminism*, w: *Deleuze and Feminist Theory...*, op. cit., s. 75.

zmerkantylizować”¹⁹. Tak więc chodziłoby o „resztę”, o „nadmiar”, który nie mieści się w ramach języka i podmiotu — chodziłoby o „bełkot”. Jerry Aline Flieger, autorka artykułu zamieszczonego w tym samym tomie co teksty Colebrook i Driscoll, stwierdza, że stawanie-się-kobietą zakłada „linię lotu, ruch w stronę nadmiaru, innego, zewnętrzności”²⁰. Świetnie ilustruje ten problem *De profundis* Przybyszewskiego, zwłaszcza kończące powieść słowa:

Wszedł na okno.
Już ja ją znajdę... Tylko cicho — cicho... Oh, tam, tam, już ją widzę, widzę...
Stał w oknie z wyciągniętymi rękoma.
Agaj! Mam cię! Roześmiał się na głos.
Runął w dół (DP, s. 105)²¹.

Podstawowe pytanie, które należy zadać w toku lektury *De profundis*, odnosi się do liczby bohaterów. Bo czy Agaj jest odrębnym bytem, niezależnym istnieniem? Czy może raczej bytem, którym bohater sukcesywnie się-staje, w który się-przemienia? Kultura stoi na straży zakazu incestu: „w ostatniej chwili coś nas rozrywa, nie pozwala dopełnić tego, czego z takim szaleństwem pragniemy... To może ta sama krew...” — czytamy w *De profundis* (DP, s. 99). Miłosne uniesienia, którym poddają się bohaterowie, stwarzają możliwość intymnego obcowania ze sobą bez udziału imion, legitymizujących ich jako brata i siostrę. W ciemnej piwnicy bowiem oboje zatracają się do woli w seksualnych ekscesach. Przywilej bycia kochankami winno dać rodzeństwu również morze — metafora wyobraźni — na którego dnie Agaj chce spocząć wraz z bratem. Miejsca kojarzące się ze snem bądź fikcją, co wynika z analiz przeprowadzonych przez Georges’a Bataille’a, są odpowiednikami świata „dziwacznej” erotyki, która w świecie przeciwnym — w świecie porządku symbolicznego — nie ma racji bytu²². Można tu również skorzystać z uwag Rolanda Barthes’a i owe miejsca kojarzące się ze snem bądź fikcją — tzw. miejsca utopijne — odczytać jako przestrzeń wolnej gry, gry sensu i seksu, „w ramach której formy (polisemiczne) i praktyki (zmysłowe), wypuszczone z binarnego więzienia, zaczynają rozwijać się w nieskończoność”²³. „Sama stała się morzem” (DP, s. 104) — mówi bohater o Agaj. Interesująca jest tu owa „nieskończoność” — „nadmiar” — polisemia — zmysłowość — wszystko to, co wykracza poza granice binarnego więzienia. Motyw krwi, często pojawiający się w utworze, zarówno w sensie więzów, które jednoczą rodzeństwo, jak i w postaci krwi sączącej się z rany powstałej na szyi bohatera

19 G. Deleuze, *Mysł nomadyczna*, przeł. K. Matuszewski, w: *Poznanie – podmiot – dyskurs. Idee i dziedzictwo franko-fońskiej tradycji epistemologicznej*, red. A. Dubik, Toruń 2002, s. 272.

20 J.A. Flieger, *Becoming-Woman. Deleuze, Schreber and Molecular Identification*, w: *Deleuze and Feminist Theory...*, op. cit., s. 47.

21 S. Przybyszewski, *De profundis*, Lwów 1929. Cytaty z tego wydania oznaczam w tekście głównym skrótem DP, numer wskazuje stronę.

22 Zob. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 30.

23 W ten sposób, jak stwierdza Barthes, powstają tekst gongorystyczny i seksualność szczęśliwa. R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk, 2011, s. 145-146. A czymże jest *De profundis*, jeśli nie tekstem gongorystycznym podejmującym temat seksualności szczęśliwej?

na skutek drapieżnego pocałunku siostry, prowokują refleksje wokół korporalnych aspektów podmiotowości. Ta sama krew oznacza to samo ciało: dwa ciała/ dwie płcie jako dwie „twarze” jednego ciała. Komplementarność obu płci oraz równoczesna ich sprzeczność zakładałyby więc negocjacje dwojga, którzy są jednym. Podobnie stawanie-się-kobietą, proces wykorzystujący transwersalne kierunki, odrzucający binarny podział płci, obala esencjalistyczne przeciwstawienie mężczyzna–kobieta.

Rzecz w tym, że Agaj uosabia dodatkową obok kobiecości alternatywę istnienia — zwierzęcość: „Rzuciła się na niego, wżarła się zębami w skórę jego szyi i rozdarła ją” (DP, s. 102). Flieger tłumaczy: „W określeniu «stawanie-się-kobietą» «kobieta» ma tę samą składniową siłę co przymiotnik «intensywny» lub «zwierzęcy», co «zwierzęcy magnetyzm»”²⁴. „Zwierzęcy magnetyzm”, rozbijając organizację męskiej podmiotowości — fallocentrycznej — „pobudza” ciało mężczyzny do koegzystowania z innością. Stąd udanie się/ wędrówka/ podróż Agaj na „dno morza” — samo „stanie się” morzem — pierwotnie uruchamia w umyśle bohatera wizję zagłady — ruiny kultury, apokalipsy. W dalszej kolejności skłania go jednak do ruszenia w podróż za siostrą-kochanką, do porzucenia tożsamości — ku śmierci „Ja” — na rzecz zjednania się z kobietą: z tym, co nie-językowe.

Podobnie wygląda relacja Janka Czerkaskiego i Hanki Glińskiej z *Synów ziemi*. W ich związku język ulega swoistej dekompozycji. „Ale ja tylko bełkotać umiem — dla mej miłości nie ma słów, tylko plusk cichych fal o skalisty brzeg” (SZ.DS, s. 11)²⁵ — mówi kochanek. Lub: „Jesteś krwią z mej krwi, krążysz w tych samych nawrotach i zawrotnych kręgach wokół tego, co jest tobą i mną zarazem (...)” (SZ.DS, s. 11). Bełkot w twórczości Przybyszewskiego jawi się więc jako symptom tego, co przed-językowe, więc kobiece — kobiece w mężczyźnie. „Nie da się zdefiniować sposobu kobiecego pisania (...), nie da się steoretyzować tej działalności, zamknąć jej, poddać regułom, co nie oznacza, że jej nie ma!”²⁶ — przekonuje Cixous. Przybyszewski *piszący-kobietę* to biseksualny podmiot pisania. Podmiot nieświadomości, doświadczający zapomnienia, iż jest mężczyzną, który „nauczył się — by przywołać słowa francuskiej filozofki — życia w zadufanej w sobie monoseksualności fallicznej”²⁷.

Wyjazd Hanki i Czerkaskiego w okolice jego dzieciństwa — na „bezludną wyspę” — oznacza dla bohaterki porzucenie swych dotychczasowych imion „żony” i „matki”: „Teraz dopiero jasno rozumiała, że wszystkie mosty za sobą spaliła, że wszystkie nici z przeszłością zerwane” (SZ, s. 174). O ile odejście od Glińskiego wzbudza w bohaterce luźne refleksje wokół życia spędzonego z mężem, u boku którego „było smutno,

24 J.A. Flieger, *op. cit.*, s. 47.

25 Wszystkie cytaty podaję na podstawie wydania: S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, Lwów 1923. Numery stron lokuję w tekście głównym. Pierwszy tom powieści oznaczam skrótem SZ, drugi jako SZ. DS (druga część *Synów ziemi*, zatytułowana *Dzień sądu*), trzeci — SZ. Z (*Synowie Ziemi. Zmierzch*). Tam, gdzie uznaję to za konieczne, uwspółcześniał pisownię.

26 H. Cixous, *op. cit.*, s. 155.

27 *Ibidem*, s. 156.

samotnie, ale cicho i spokojnie” (SZ. DS, s. 40), o tyle zerwanie więzi z córką zaczyna ona pojmować jako klęskę i zbrodnię: „Zbłąkane, opuszczone, przez matkę porzucone dziecko! Chryste, wybaw! Chryste, ratuj, dopomóż, zabij!” (SZ. DS, s. 20). Pytanie, które Hanka postawiła niegdyś Czerkaskiemu: „A wiesz ty (...) czym jest dziecko dla matki? Dla... matki!?” (SZ. DS, s. 9), okazuje się punktem zwrotnym w rozwoju relacji kochanków i widocznie ich różnicuje.

Hanka rzeczywiście twoja? Tylko twoja? — pytał z wzrastającą trwogą (SZ. DS, s. 28).

Zdjął go żal i gorycz, że nie mógł — teraz widział jasno — że nie mógł być i nigdy nie zostanie jej droższym od tego dziecka, że to dziecko stanie olbrzymią kłodą w poprzek ich szczęścia — tą straszną kłodą, która całe zawałiła łóżysko strumienia, gdyby jakaś tama, jakieś śluzy, przez które spienione, rozpędzone wody daremnie przełać się pragną (SZ. DS, s. 29).

Tęsknota za córką Basią wskrzesza w Hance zgubioną w drodze na utopijną „wyspę” tożsamość matki. Innymi słowy, tęskniąc za córką, bohaterka nawiązuje relację z matką, matką w niej/ sobie samej. Jakie są tego konsekwencje? „Związek z matką — podpowiada Irigaray — jest pragnieniem szalonym, gdyż tworzy w najdosłowniejszym sensie «czarny ład». Pozostaje w cieniu naszej kultury, jest jej nocą i piekłem”²⁸. Stąd Hanka-matka zaczyna coraz wyraźniej nabierać cech niewłaściwych dla kochanki, przeczących obrazowi kochanki idealnej, zaś charakterystycznych dla... „wariatki”.

Biegła dalej, na oślep przed siebie. Teraz błdziła po jakichś ciemnych korytarzach, po mrocznych gankach, po skąpo oświetlonych schodach w górę, na dół, tam i z powrotem — przebiegła cały gmach, a może kręciła się tylko w kółko, tak, jak kiedyś w nieznanym lesie..., tuż niedaleko, niedaleko leśniczówka — była już o parę kroków od niej — i znowu się gubiła...

(...) — Jaśku — Jaśku!

— Jestem, jestem — tu przy tobie, zawsze przy tobie!

— Obroń mnie przed tymi snami! (SZ. DS, s. 58-59, 61)

Irigaray pisze dalej: „Inny jest wykluczony z komunikacji na dwa sposoby: jako mówiący i jako słuchacz; inny może jedynie wykrzyczeć prośbę lub postawić pytanie: czy mnie kochasz? (powiązane z kim jestem?)”²⁹. Hanka staje się spokojna, kiedy wnikliwie wsłuchuje się w słowa Czerkaskiego lub gdy sama przemawia za pomocą jego języka. Jej „istnienie” zawiązuje się przez pryzmat pragnień kochanka — dlatego tak często zabiega o dowody jego miłości. Nerwowo szukając bezpieczeństwa w ramionach Czerkaskiego, daje wyraz własnej niesamodzielności.

Mimo wszystko w Hance — matce/wariatce — drzemie coś, co nie pozwala jej zaznać spokoju, a co w sposób trudny do rozpoznania „jakoś” dziwnie przez nią „gada”.

Słyszała jakiś obcy jęk, jakiś obcy płacz — czyj to jęk? Czyj to płacz? Jej własny czy dziecka? (...)

A głos był tak cichy, tak dobry... jak jakaś jasna poświata — jak dobre ręce, które otwierają wrzeczadze ohydnego, dusznego lochu i wyprowadzają na światło dzienne (SZ. DS, s. 20).

28 L. Irigaray, *Ciało w ciele z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 8.

29 Eadem, *An Ethics of Sexual Difference*, trans. C. Burke, G.C. Gill, Ithaca–New York 1993, s. 135.

Dzięki teorii Kristevej wiemy, że przez Hankę „przemawia” to, co semiotyczne, co się manifestuje w „rytmach, intonacjach i w echolaliach dziecięcych, ale także w wypowiedziach, które nie tyle «coś» oznaczają, ile dają przyjemność, w praktykach nazywanych estetycznymi”³⁰. To, co semiotyczne, odsyła do fazy preedypalnej. Semiotyczne — w świetle symbolicznego — stanowi namiastkę innego, rzeklibyśmy: „reszty”. Stąd przez Hankę zaczyna mówić inny („reszta”). Ów głos — „tak cichy, tak dobry” — niesie w sobie zapowiedź przemiany zachodzącej w jej tożsamości. Co więcej, jest on dowodem na istnienie w nieświadomości Hanki jej własnych pragnień oraz popędów, które — transformowane w „przyjemność” — umożliwiają dochodzenie do głosu temu, co kobiece.

Czerkaski nie rozumie matki/wariatki.

I głos jej stał się inny... Nawet w chwilach najwyższego uniesienia zdawał mu się brzmieć jakimś obcym dźwiękiem...

Głos jej, ongi czysty, jak to jezioro — a dziś rozpanoszyły się na nim gęste, ciemne, zagmatwane porosty, obce mu i nieznane. Dźwięki głosu jej — te cudowne perły — zdawały się zwolna gasnąć, jakby stuletni sen bólu i cierpienia prześniły — głos jej jakby z trudem nadpływał przez mroki i opary z jakiejś dalekiej obcej strony... (SZ.DS, s. 31)

Głos pochodzący z „obcej strony” nakazuje Hance zobaczyć córkę. Postanawiając wbrew „rozsądkowi” zaufać swojemu pragnieniu, bohaterka podejmuje decyzję o sprzeniewierzeniu się prawu ojca. „Pragnienie, jej własne pragnienie, oto czego musi zakazywać prawo ojca, wszystkich ojców: ojców rodziny, (...) [ojców-kochanków — dop. AM]³¹”. Opuszczając Czerkaskiego, Hanka udaje się na spotkanie oko w oko z Glińskim, który urasta w jej wizjach „do jakiegoś ciemnego ogromu, przytłaczającej, nieugiętej mocy” (SZ. DS, s. 243). Jednym słowem: Hanka — matka/wariatka — wyrusza na „wojnę” z mężem. I pomimo że: „Dziecko ojcu przynależy! — wrzeszczało żelazne, nieugięte, nieludzkie prawo” (SZ. DS, s. 352), to wierzy we własne prawo, prawo matki.

Spędzenie kilku godzin z córką pod nieobecność Glińskiego przynosi Hance szczęście: „I czuła się tak małą, jak Basia, jej rówieśnicą” (SZ. DS, s. 348). Basia, mimo obaw, czy aby matka znowu jej nie zostawi („nie umrze”), czerpie szczerą radość ze wspólnego spaceru, rozmów, zakupów, jedzenia słodczy. Jak mówi Irigaray: intymność kobiecego „Ja” może się uformować wyłącznie poprzez relację „córka–matka”. Relacja ta jest procesem, który kobieta przeprowadza „sama ze sobą”. Dzięki niemu nabiera ona szacunku do siebie z przeszłości — z okresu swego dzieciństwa — jak również do swej macierzyńskiej funkcji³². Z tego też względu Hanka (matka) i Basia (córka) nie potrafią się nacieszyć własnym towarzystwem i — dzięki temu — wyczerpać jego potencjału.

Warto zinterpretować w tym kontekście rozmowę Hanki z Glińskim:

30 *Kobiety...*, op. cit., s. 276.

31 L. Irigaray, *Ciało w ciało z matką*, op. cit., s. 8.

32 Eadem, *An Ethics of Sexual Difference...*, op. cit., s. 68.

— Pozwolisz? Nieprawdaż? — Pozwolisz mi dziecko widywać?

Wzrok jego od razu się zmienił. Stał się twardy i zimny.

— Nie! Stokroć razy nie!

— Nie?

Nienawiść i bunt znowu w niej wezbrały.

— Nie, nie! — syknął. — I odtąd zakazuję pani Czerkaskiej dziecko widywać!

Patrzyła na niego złym, hardym wzrokiem.

— Zakazuję, nie chcę, by mi się dziecko rozdrażniało — nie chcę, by dziecko mogło pytać — by dziecko...

— Co chcesz powiedzieć?

— Co — co? Podchodził do niej z wolna, jak tygrys, chciwy swej ofiary — co chcę powiedzieć? — syczał coraz groźniej — co ja chcę powiedzieć? O to lepiej pani nie pytaj!

Pod wściekłym piorunem jego wzroku Hanka spuściła oczy. Ochłonął.

— Chciałem jeszcze powiedzieć, że Basia jest i pozostanie moja.

— Pan zapomina, że ja dziecko w bólu i męce porodziłam, że ja je wykarmiłam i wychowałam, że to ja, a nie pan, przy niej dniem i nocą czuwałam i ja, ja tylko mogę mieć prawo do dziecka i tego prawa nikt mi wydrzeć nie może!

— Pani zapomniała, że pani samowolnie się tego prawa wyzbyła, opuszczając je — zaśmiał się ochryplym, złym śmiechem.

Hanka chwyciła się za głowę. Zdawało jej się, że jej mózg pęka. Jedna nitka krwionośna po drugiej zrywa się i krew oczy i mózg zalewa (SZ.DS, s. 355-356).

Irigaray pisze: „Fallus wznosi się tam, gdzie była pępowina?”³³. Fallus dokonuje cięcia, które rozdziela matkę od córki, „kawałkując” tym sposobem obie. Hance pozostaje czuć się przegraną, „biedną, tak przerażająco biedną” (SZ. DS, s. 357). Podyktowana strachem i odrazą decyzja Glińskiego, ów „dzień sądu” (SZ. DS, s. 358), w pewnym sensie uśmierca bohaterkę, zakopuje ją w ziemi — „Paraliżując jej ruchy, jej ekonomię, jej kulturę, jej miłość”³⁴. Po opuszczeniu domu Glińskiego — „ogłuszona, stępiała” (SZ. DS, s. 359) — trafia w przestrzeń przypominającą grób: „Opadła gęsta mgła, na dziesięć kroków przed sobą nic nie widziała” (SZ. DS, s. 359); „Ziemia była mokra. Przenikliwe zimno wstrząsnęło całym jej ciałem” (SZ. DS, s. 359). Rzecz jednak w tym, że wbrew prawu ojca — a ściślej, wbrew wszystkiemu — tli się nieustannie w Hance „coś”, co nakazuje jej otwarcie powiedzieć sobie: „Idź tylko naprzód!” (SZ. DS, s. 361). „Skądś” dociera do niej wskazówka, że nie może się zatrzymać, pozwolić na „unieruchomienie”, zamknięcie w „grobie”. Dlatego ostatkiem sił podejmuje się wielkiego czynu. Wyrusza w niedostępne góry, do „źródła uzdrawiających rąk” (SZ. DS, s. 389), dokąd, jak twierdzi, prowadzi ją mała dziewczynka.

Hanka marzy o ucieczce. „Przed sobą, przed sobą uciec!” (SZ. Z, s. 8) — tymi słowami odpowiada na pytanie o cel swej wyprawy znajdującemu ją w górach Skirmuntowi. Hanka — „wygnane dziecko nieszczęsnej Ewy” (SZ. Z, s. 19) — z dała od ludzi, dopiero na łonie (!) natury, poza porządkiem symbolicznym, zaś przy pomocy artysty Skirmunta, odnajduje nowe przejawy życia oraz jego piękno. Nieznane jej do tej

33 Eadem, *Ciało w ciału z matką*, op. cit., s. 12.

34 Zob. L. Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, op. cit., s. 105.

pory twórcze moce odmieniają ją. Zaczyna czuć się silna oraz wolna: „Wyzwolona! Wyzwolona!” (SZ. Z, s. 129). Postanawia odzyskać córkę.

Kolejnym przykładem zapisu tego, co kobiece, jest powieść *Krzyk*. Dlaczego to kobieta wydaje krzyk, który uwodzi/przeraża Gasztowta? Z jakiego powodu nieświadomość Gasztowta „produkuje” topielicę? Dlaczego w końcu Gasztowt krzyczy ustami... kobiety? Bo „kobiety — udziela nam odpowiedzi Irigaray — rozlewają się, rozpraszają się w trybach, które trudno wpisać w ramy panującego porządku symbolicznego”³⁵. To, co kobiece, jest tym, co napiera, przeciska się, co rozsada to, co „symboliczne”. Krzyk kobiety, z racji swej „niezrozumiałości”, spełnia wszystkie warunki, aby figurować jako nośnik chaosu — zgoła językowo anarchiczny, (nie)podmiotowy symptom.

Nagle posłyszał straszny krzyk — Nie! Nie posłyszał — widział go, widział dokładnie, jak się powietrze rozdarło, (...) rzeka się nagle wzdęła, wypałąkowała most (...) i w tej samej chwili ujrzał, jak postać, której cień dawno się już był od jego oderwał, przeczuciła się poprzez barierę mostu” (K, s. 55-56)³⁶.

Krzyk topielicy przecina powłokę kultury i wydobywa na wierzch duszone życie. Krzyk jest emancypacyjny i subwersywny. Tym bardziej że inicjuje postrzeganie świata na przekór językowemu porządkowi. Dzięki zawierzeniu kobiecemu krzykowi bohater przyjmuje „inny” stosunek do świata. Rozkochać się w krzyku — w tym, co jest jazgotem pośród dążącej do harmonii kultury — to zwrócić się przeciwko kulturze.

Kultura — jak wskazuje Franco Berardi, uczeń i przyjaciel Guattariego — „to odkrycie technik wzbicia się nad przepaścią”³⁷. Most, z którego rzucają się topielica i Gasztowt, potraktowany jako motyw odpowiadałby więc „właściwemu obrazowi kultury”, samemu łączeniu pojęć, tworzeniu z pojęć łańcucha, mówiąc inaczej, budowałby „kręgosłup” języka; byłby symbolem łatwej komunikacji. Rezygnacja z podążania po moście — wypałąkowanie³⁸ (!) mostu — przekładałaby się na negację kultury. Skok bohatera w przepaść, wprost w porywisty strumień rzeki, za kobietą, dla kobiety i w imię kobiety, świadczyłby o jego samobójstwie w danym sensie oraz w imię sensu „innego”. Irigaray twierdzi, że kobieta „nie mówi nigdy podobnie. To, co z siebie wydaje, to, co wygłasza, jest zawsze płynne, zawsze zmienne. Mylące”³⁹. Dodać należy: nie-stałe, bełkotliwe. Kobieta mówi to, czego nie mówi mężczyzna, ale też to, czego mężczyzna nie rozumie — chyba że chce się on wyswobodzić spod jarzma skupionego na tym, co stałe,

35 L. Irigaray, *Ta płeć (jedną)...*, op. cit., s. 89.

36 Cytaty na podstawie wydania: S. Przybyszewski, *Krzyk*, Lwów 1917. Cytaty z tego wydania oznaczam skrótem K. Pisownię tam, gdzie uznaję to za konieczne, uwspółcześniam.

37 F. Berardi, *Félix Guattari. Thought, Friendship and Visionary Cartography*, eds., trans. G. Mecchia, C.J. Stivale, London 2008, s. 133.

38 Proszę zwrócić uwagę na ten niezwykły wyraz: „wypałąkowanie”. Pałąk to „zakrzywienie, wygięcie w łuk”. Zob. hasło *Pałąk*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, [online:] <http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2497729> [20 II 2015]. Wypałąkowanie mostu to zatem jego wykrzywienie, a dalej: wygięcie kultury (języka) w łuk — naruszenie jego konstrukcji; gimnastyka języka!

39 L. Irigaray, *Ta płeć (jedną)...*, op. cit., s. 94.

spod jarzma fallocentryzmu. Gasztowt, krzycząc ustami topielicy, daje więc nieświadomie wyraz własnej inności: inności ekstremalnej, która lokuje się w przepaści języka.

Kobiecość pełni w *Krzyku* skomplikowaną funkcję. Topielica nie jest jedyną kobietą, która występuje w powieści Przybyszewskiego. Drugą, mimo iż jej obecność sprządza się do czystego fantomu, jest matka Gasztowta. Do wypowiedzianych przez nią słów bohater powraca jak do mantry, jak do refrenu. Stąd należy przyznać jej ważną, być może nawet najważniejszą rolę w powieści⁴⁰. Jej słowa — proroctwo, modlitwa oraz przekleństwo w jednym — mają wszakże moc sprawczą.

Siadł, ale nie wskutek znużenia — uchowaj Boże! — jedynie na to, by głębiej się w sobie skupić i odmówić swój wieczorny pacierz — a miało się już ku wieczorowi.

(...)

„Wszystek srom i wstyd nałożony na Ciebie zostanie, a Ty go poniesiesz;
Posiłek Twój Harpie zanieczyszczą, a Ty go przełkniesz, bo będziesz głodny;
Wino Twoje zaprawione zostanie wstrętną gorzkością, a Ty je wypijesz, bo będziesz spragniony;
Ostre krzemienie będą Twoją poduszką, a Ty na niej spoczniesz, bo będziesz żądny spoczynku;
U drzwi trędowatych będziesz rękę wyciągał o grosz podróżny, bo wichry i ślota spędzą Cię z Twego legowiska...”

Tym proroczym przekleństwem poślubiła go jego oblakana matka na swym łożu śmierci — sztuce i wsunęła mu na palec pierścionelek.

Wyjął go z kieszonki, obracał go dookoła:

„I wziąłem najcięższe bólu brzemie bez skargi na ramiona i straszny krzyż cierpień dźwigałem w krwawym znoju na wzgórze śmierci i potępienia i dźwigać go będę nadal, bom ci jest ten, do którego Pan przywiódł wszystkie swe stworzenia, bym im nadal imiona i puste formy wypełnił krwią mego życia.

Amen!” (K, s. 53-54)

Pierścionelek od matki, z którym się bohater nie rozstaje, ma swoje odbicie w przekleństwach sztuki, „które się do joty ziszczają zdawały” (K, s. 94). Uchodzi za artefakt wywierający piętno na Gasztowcie, determinujący jego los.

40 Matka Gasztowta, by skorzystać z psychoanalitycznej koncepcji Nicolasa Abrahama i Márii Török, zostaje złożona przez bohatera w krypcie psychiki. Owa krypta — posłużyć się dłuższym cytatem z opracowania Michała Pawła Markowskiego — powstaje „na skutek nieudanej pracy żaloby, kiedy to umarły nadal żyje w nas, tym razem jednak jako obcy i to jako niewysławialny obcy. Nie jest on całkiem zasymilowany, całkiem strawiony i w ten sposób unieszkodliwiony, lecz trwa jako obce ciało we mnie. Jest we mnie, ale jednocześnie broni się przed zapomnieniem. Tkwi w zbudowanym przeze mnie grobowcu i nie daje się z niego usunąć. Choć wciągam go w siebie, to broni się przed pożarciem. Krypta jest więc schowkiem dla utraconego obiektu, schowkiem ratującym przed jego utratą, a jednocześnie zachowującym jego opór przed całkowitą asymilacją. Krypta fiksuje odmiennosć obiektu, który — jako ktoś całkiem inny — zostaje oddzielony ode mnie szczeliną milczenia i uwiera mnie jako obce ciało wprowadzone we mnie, choć poza mną. Umarły jest więc inkluzem, do którego nie mam dostępu. Na tym właśnie polega paradoksalny status krypty: z jednej strony jest ona we mnie, z drugiej zaś jest przede mną zamknięta. (...) Gdy dochodzi do skutecznej inkorporacji, umarły zostaje złożony w krypcie i tam trwa w milczeniu. Gdy dochodzi do skutecznej introjekcji, umarły zaczyna przemawiać — brzuchomówić — naszym głosem”, M.P. Markowski, *Jacques Derrida. Mowa żaloby*, w: *Derrida – Adirred*, red. D. Ulicka, Ł. Wróbel, Pultusk 2006, s. 41. Zob. N. Abraham, M. Török, *The Wolf Man's Word. Cryptonymy*, trans. N. Rard, Minneapolis 1986.

Matka, przepowiadając synowi przyszłość, wskazała na szereg różnych cierpień, których on — jako artysta — będzie musiał doświadczać. Los artysty — co matka ujęła w przepowiedni, a co „przypieczętowała” za pomocą gestu nałożenia pierścionka na palec syna — ma się wszak okazać niegodziwy, związany z życiową poniewierką oraz wiecznym nienasyceniem.

Odwołajmy się ponownie do Irigaray, która zaznacza:

Męska wersja miłości do siebie często obiera postać lub uderza w nutę nostalgii za „matczynym-kobiecy”, które zostało na zawsze utracone. O ile mężczyzna lub mężczyźni są niepokojni [*concerned*], o tyle wydaje się, że auto-uczucie jest możliwe tylko poprzez szukanie pierwszego domu. Miłość mężczyzny do siebie [*Man's self-affect*] zależy od kobiety, która dała mu istnienie, która go urodziła, otulała, ogrzewała, karmiła. Miłość do siebie na pozór obie-rałaby formę długiego powrotu do i z pomocą innego. Wyjątkowy kobiecy inny, na zawsze utracony, domaga się dostrzeżenia w wielu innych, w nieskończonej liczbie innych. Odleg-łość do tego powrotu może zostać pokonana dzięki transcendencji Boga. (Kobiecy) inny jest wymieszany lub pomylony z Bogiem lub bogami⁴¹.

Dlatego właśnie Gasztowt nie jest artystą „zwykłym”, lecz — mówiąc wprost — „mistycznym”, „genialnym”. Stąd również, jako egotysta, reaguje na głos kobiecego in-nego (transcendencji), który staje się dla niego głosem *stricte* sakralnym. Aby zrozumieć wyzwanie, jakie stawia sobie bohater, proponuję zwrócić się ku teorii Kristevy, a kon-kretnie ku jej opracowaniu poświęconemu pojęciu *chora* oraz związanemu z nim rozróż-nieniu na „semiotyczne” i „symboliczne”.

Badaczka wyjaśnia:

Chora jest modalnością znaczenia, w której językowy znak nie został jeszcze wyartykuło-wany jako nieobecność przedmiotu, lecz jako dystynkcja między rzeczywistym a sym-bolicznym. Należy podkreślić uregulowany aspekt *chora*: jej organizacja — głosowa i wykorzystująca język gestów — podlega temu, co nazwiemy obiektywnym uporząd-kowaniem [*ordonnancement*], narzuconym przez naturalne lub socjo-historyczne ograni-czenia, takie jak biologiczna różnica między płciami lub struktura rodziny. Z tego wzglę-du możemy zakładać, iż społeczna organizacja, zawsze już symboliczna, odciska swe ograniczające piętno w przekazywanej formie, która urządza/kształtuje *chora* nie w odnie-sieniu do prawa (termin zachowujemy dla symbolicznego), ale przez uporządkowanie⁴².

Wiedza dostarczona przez Kristevą⁴³ skupia się na tego rodzaju „artykulacji”, która

41 L. Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, op. cit., s. 60-61.

42 J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. M. Waller, New York 1984, s. 26-27.

43 Dokładnego opracowania terminu *chora* dokonuje Joanna Bator. Przytoczenie odpowiednich części z jej pracy ułatwia zrozumienie tego zagadnienia. „Charakterystykę kategorii tego, co semiotyczne, Kristeva opiera na Platońskiej kategorii *chora*. Termin ów, oznaczający «naczynie», «zbiornik», Platon połączył z tym, co «nie-widzialne», «tajemnicze» i «najbardziej niepojęte», związane z macierzyńskością i opiekuńczością. *Chora* — poprzedzając porządek tego, co symboliczne — jest «matką» i «naczyniem» wszystkich rzeczy, «miejszem ma-cierzyńskiego prawa przed Prawem». W *Le Sujet en Proces* Kristeva porównuje *chora* do «łona» i «niańki», miejsca «chaosu», w którym rzeczy nie mają tożsamości. (...) Semiotyczna *chora* rządzi się charakteryzującymi marzenia sennie prawami przesunięcia (metafory) i zagęszczenia (metonimii) i odnosi się do ukrytej «strony» podmiotu, która — nie będąc zasymilowana w porządku symbolicznym — stanowi źródło oporu wobec niego. Zdaniem

funkcjonuje w rejestrze wyprzedzającym język. *Chora* oznacza artykulację nieustaloną, która nie posiada konkretnej „geometrii”. Stanowi punkt zero, od którego mogą się rozwijać różne sformułowania. Balansuje pomiędzy „rzeczywistym” a „symbolicznym”, co oznacza, że nie realizuje się w sposób jednoznaczny. Uregulowanie *chora* odbywa się za pomocą zmuszania jej do przestrzegania pewnych „zasad” („*quasi*-zasad”), które w gruncie rzeczy są tymczasowe⁴⁴.

Skoro topielica jest uwolnioną subiektywnością Gasztowta, jego drugim „Ja”, to możemy postawić znak równości pomiędzy jej postacią (jej krzykiem) a *chora*, której ilustracją jest rzeka. Zestawienie takie pozwala spojrzeć na Gasztowta nie przez pryzmat jego autonomicznej jednostkowości, lecz — przeciwnie — w kontekście innego: topielicy-rzeki-*chora*. To prawda, że topielica występuje jako odrębny niezależny inny, świadomie przez bohatera nieprzyswojony (znajdujący się poza nim), ale jest również prawdą, że na poziomie nieświadomości stanowi on z topielicą niezróżnicowaną jedność (tutaj opozycja „wnętrze–zewnątrze” ulega zniesieniu). Woda-*chora*, do której skacze Gasztowt, byłaby w związku z powyższymi uwagami obszarem tego, co semiotyczne, czyli tą częścią podmiotowości bohatera, która się buntuje przeciwko porządkowi symbolicznemu. Kristeva wskazuje, że to, co semiotyczne, nie ma nic wspólnego ze sferą pozycji, utożsamienia. Semiotyczne poprzedza bowiem tzw. fazę tetyczną, która decyduje o ustaleniu danego znaczenia. Wymagająca identyfikacji faza tetyczna konstytuuje obraz podmiotu oraz jego przedmiotów, ustanawiając próg języka⁴⁵. Wejście w język zapowiada „odrzućcie” matki i — tym samym — przyjęcie porządku symbolicznego. Krzyk, który wydaje ustami topielicy Gasztowt, a w którym bohater dostrzega artystyczne piękno, zyskiwałby więc wymiar najpełniejszej artykulacji tego, co przed-tetyczne. Krzyk, wreszcie, byłby samą eksplozją niedyferencjalności tożsamości oraz znaczeń, bólem i przyjemnością w jednym.

Tęsknota za pierwotnym zespoleniem jest charakterystyczna — podkreśla Kristeva — dla melancholików. Melancholicy, odrzucając język (porządek symboliczny), który istnieje dzięki zanegowaniu utraty matki, szukają sposobu na zaprzeczenie tej negacji. W efekcie wyrzekają się matkobójstwa, które stanowi podstawowy warunek domknięcia procesu indywiduacji. W zamian tego dokonują inkorporacji obiektu przekładającej się na wzrost zagrożenia wymierzonego w ich „Ja”: „gdy obiekt matczyzny zostaje uewnętrzniony — pisze francuska filozofka — zamiast matkobójstwa mamy śmierć «ja»

Kristevę, dominację tego, co semiotyczne, możemy przede wszystkim dostrzec w dyskursie sztuki, poezji lub mitu”, J. Bator, *Julia Kristeva — kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 11-12.

44 Kristeva odróżnia prawo, które bazuje na strategii koniecznego wyroku, od uporządkowania, które jej zdaniem jest bliższe temu, o czym decyduje norma. Uściśla jednak: „tymczasowe uporządkowanie *chora* nie jest nawet zasadą: arsenał geometrii jest późniejszy w stosunku do ruchliwości *chora*; naprawia on *chora* na miejscu i redukuje ją (*it fixes chora in place and reduces it*)”, J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, *op. cit.*, s. 240.

45 Zob. *ibidem*, s. 43-45.

człowieka w depresji albo melancholika⁴⁶. Ochrona matki, owego utraconego obiektu, oznacza zatem pogrążenie się w asymbolii: śmierci znaków.

Ów impas (asymbolię) jest w stanie przewyciężyć — zdaniem Kristevej — to, co semiotyczne, a co z melancholika nieustannie „się wylewa”. Staje się to możliwie dzięki zwróceniu się podmiotu ku różnym formom artystycznych kreacji, które potrafią „niewyraźalne” czynić „wyrażalnymi”⁴⁷.

Namalowanie krzyku topielicy stanowi dla Gasztowta sposób na przepracowanie żałoby po matce. Wyobrażony przez niego obraz jest szansą na dokonanie sublimacji tej utraty oraz, odpowiednio, na przekroczenie samego siebie (swojego „Ja”).

U Kristevej czytamy:

W miejsce śmierci i po to, by samemu nie umrzeć z powodu śmierci innego, tworzę — albo przynajmniej podziwiam — sztukę, ideał, „coś stamtąd”, co moja psyché tworzy, aby wyjść poza siebie: *ex-tasis*. Piękno jest w stanie zastąpić wszystkie przemijające wartości psychiczne⁴⁸.

Krzyk topielicy wydaje się ożywczy o tyle, o ile, wytrącając Gasztowta z melancholii, kieruje go w stronę sztuki. Jako symptom zaszczepia w malarzu chęć powrócenia na drogę znaków, jako piękno zaś jest „bardziej godny przyłgnięcia doń niż jakikolwiek ukochany lub znienawidzony powód cierpienia czy żalu”⁴⁹. Pragnienie utrwalenia na płótnie krzyku kobiety dążącej do samobójstwa — szczególnej artykulacji wywodzącej się z tego, co semiotyczne — prowadziłoby ostatecznie do uczynienia z problemu śmierci „beztroski, rozrywki, lekkości”⁵⁰.

Rzecz w tym, że powieści Przybyszewskiego nie odzwierciedlają świata (kosmosu), lecz same w sobie stanowią chaos. Często „nie przedstawiają” czegoś, lecz coś „wyrażają”. I w tym tkwi ich niezwykłość. Przybyszewski jest natomiast marionetką w szponach nieświadomości, afektów, popędów, nerwów. Chodzi o to, że marionetka jest figurą pisania — na wzór *écriture* — która znosi opozycje: „Ja”–inny, aktywne–biernie. Język tekstu na miarę *écriture* nie posiada korzenia (esencji), przeto wytwarza gęstwinę kwiatów. Piszę się — jak wskazują Tadeusz Rachwał i Tadeusz Sławek — na podobieństwo pięcia się liany bądź bluszczu. Wije się, splata oraz zawiązuje, tworząc aluzję seksualne.

46 J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007, s. 33.

47 Barbara Smoleń wyjaśnia ten problem następująco: „Melancholia może człowieka złamać, całkowicie odciąć od języka i innych ludzi, paradoksalnie jednak w niej samej znajduje się lekarstwo, mogące ją, chwilowo przynajmniej, przewyciężyć. Melancholik w szczególny sposób predysponowany jest do czerpania z tego, co semiotyczne, a co jednocześnie potrafi uaktywnić artystyczną kreację zdolną pokonać depresję. Oczywiście nie każdy typ sztuki i literatury wypływa z tego źródła; melancholia rodzi te kierunki, które burzą wcześniejsze konwencje, które przynoszą jakąś rewolucję: nowe formy, nowe style, nowe metafory, nową poezję”, B. Smoleń, *Koncepcja melancholii Julii Kristevej*, w: *Sumienie. Wina. Melancholia. Materiały polsko-niemieckiego seminarium. Warszawa, październik 1997*, red. P. Dybel, Warszawa 1999, s. 225. Semiotyczne, ingerując w język, dokonuje w nim szeregu zmian, widocznie (rażąco?!) naruszając np. reguły składni. Jednymi z głównych cech prozy Przybyszewskiego są: niespójne zdania, rozgadany styl, „poszarpane” narracje, łamanie elementarnych zasad gramatycznych, „przekręcanie” wyrazów etc.

48 J. Kristeva, *Czarne słońce...*, *op. cit.*, s. 102.

49 *Ibidem*, s. 103.

50 *Zob. ibidem*.

Kwiaty niewątpliwie rozsiewają się, stają się coraz liczniejsze, ale jednocześnie pozbawione są jaskrawych rozróżnień płci. Kwiat jest pozbawiony wyodrębnionego bytu jednostkowego, jednostkowej tożsamości, nigdy nie jest „suwerennie samotny” i dlatego może stać się znakomitą metaforą pisma pozbawionego przecież „integralnego podmiotu”⁵¹.

Idzie tu o intymność i dystans zarazem, o pewną grę, dzięki której wychodzi na jaw, że „język kwiatów jest kunsztownym systemem zastępstw i masek”⁵². Innymi słowy, o wymiennosc męskości na kobiecość, jedność w dwoistości. Ale również o pożądanie innego, dzięki któremu opozycja bliskości i odległości zostaje wprawiona w ruch i ulega zniesieniu. A oto „dosłownie” ilustrujący problem, o którym jest tutaj mowa, fragment z *Androgyne* Przybyszewskiego:

Siadł przy biurku i bezmyślnie patrzył na olbrzymi bukiet kwiatów, opleciony szeroką, czerwona wstążką.

Na jednym końcu wstążki jakieś mistyczne imię kobiece.

Nic więcej.

I znowu doznał tego samego uczucia, które go długim miękkim dreszczem rozkoszy przebiegło, gdy mu ten bukiet podano na estradę po koncercie.

(...)

Może całowała te kwiaty, zanim mu je podano; może wpięciła swą twarz w miękkie łóżewce kwiecia, zanim je w bukiet powiązała; może przytuliła ten pyszny naręcz kwiatów do swego serca; może wgrzebywała się nagimi ramionami w całe posłanie z kwiatów...

I kwiecie przesiąkło jej oddechem, przesycało się lubieżnym ciepłem stęsknionego ciała; może jeszcze drży cichym, namiętym szeptem jej pragnień...

(...) był odurzony, obezwładniony; czuł, że ruszyć by się nie mógł, nie odróżniał już wrażeń, nie widział barw, nie czuł zapachu, wszystko zlało się w jedno⁵³.

Tekst — kwiaty, *écriture* — dokonuje dekonstrukcji opozycji. To przepływ pomiędzy tekstami (Derrida) bądź płyn w stanie wolnym (Deleuze i Guattari)⁵⁴. Co więcej, tekst może powstać wyłącznie dzięki podmiotowi biseksualnemu. Wniosek więc nasuwa się sam: Przybyszewski — podmiot pisanja biseksualny, podmiot w procesie⁵⁵. Do tego warto jeszcze dodać: Przybyszewski — kłown.

Albowiem:

Kłown o umalowanej twarzy i zbyt obszernym stroju, kryjącym płeć, przełamuje kategorie rodzaju: jest figurą hermafrodytyczną, zatem bezpłodną, podzieloną, w której odbicia i formy dwóch płci nakładają się wzajemnie na siebie. Ciało hermafrodyty jest ciałem wewnętrznym

51 Zob. T. Rachwał, T. Sławek, *op. cit.*, s. 122-123.

52 *Ibidem*, s. 124.

53 S. Przybyszewski, *Androgyne*, w: idem, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 378-380.

54 Zob. T. Rachwał, T. Sławek, *op. cit.*, s. 165.

55 „Podmiot w procesie to obfitość, przelewanie się tekstów w ich różnorodności, barok znaków i ich krzyżowań. Jest pełen napięć, nieodmknęty, czasuje się, zmienia — stajemy się nieustannie nowi”, T. Kitliński, *Podmiot w procesie według Julii Kristevej*, w: *Podmiot w procesie*, red. J. Jusiak, J. Mizielińska, Lublin 1999, s. 58. Podmiot w procesie tworzy dwu-tekst, tekst rozwidlający się na to, co semiotyczne (genotekst), oraz na to, co symboliczne (fenotekst). Genotekst jest uchwytyny wyłącznie przez fenotekst — nie na odwrót. Zob. K. Kłosińska, *op. cit.*, s. 432-436.

nie pękniętym, pozbawionym ustalonej tożsamości, ciałem różNICy, a skoro tak, skoro jego cechy nie posiadają żadnej trwałej postaci, przeto nie do pomyślenia jest sytuacja, w której mogłoby być „przekazane bezpowrotnie innemu”⁵⁶.

Pisarstwo Przybyszewskiego nosi liczne „ślady” kobiecości. Dlatego w jego przypadku nie chciałbym operować kategorią androtekstu (pisania męskiego), lecz proponowałbym wprowadzić kategorię androginotekstu na oznaczenie dwu-tekstu, w którym się na siebie nakładają andro- i ginotekst. Teoretycy i teoretyczki spod znaku poststrukturalizmu, psychoanalizy, dekonstrukcji i krytyki feministycznej pozwalają wszakże na dopuszczenie do głosu tego, co kobiece, a co w świetle tekstów napisanych przez Przybyszewskiego okazuje się rewolucyjne i na swój sposób „odczarowuje” mizoginiczny język pisarza.

56 T. Rachwał, T. Sławek, *op. cit.*, s. 173.

Klinika objawień

O *Requiem aeternam* Stanisława Przybyszewskiego w kontekście fantastyki wewnętrznej

1.

Edytorskie losy debiutu literackiego Stanisława Przybyszewskiego, *Totenmesse* (Berlin 1893), w systemie literatury polskiej potoczyły się bardzo specyficznie¹. Początkowo przekład autorski ukazał się we fragmentach w 1900 r. na łamach krakowskich czasopism „Młodość” i „Krytyka”, jednakże druk prasowy z powodu swej wybiórczości oraz interwencji c.k. cenzury nie mógł dać właściwego wyobrażenia o istocie dzieła². Do pierwszego wydania książkowego, pt. *Requiem aeternam*, doszło dopiero cztery lata później³; jak pokazała przyszłość, miała to być zresztą jedyna edycja *Mszy żałobnej* aż do znanego wydania zbiorowego w opracowaniu Romana Taborskiego⁴.

Fakty te pokazują, że najważniejszy utwór wczesnego okresu twórczości Przybyszewskiego (i zarazem kluczowy w jego dorobku) nie miał szczęścia w momencie transferu literackiego do ojczyzny autora. Po pierwsze dlatego, że ukazał się ostatecznie po druku tłumaczeń kolejnych części *Pentateuchu*, co nieuchronnie zmieniało percepcję czytelniczą całości cyklu epickiego. Po drugie — Przybyszewski znany był już wówczas

1 Określenia „system literatury narodowej” używam za: I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, przeł. M. Heydel, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 197-203.

2 Szczegółowe informacje o polskich edycjach utworu podaje K. Łuczyński, *Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego (1892-1900)*, Kielce 1982, s. 38-40. Por. także: G. Matuszek, *Komentarz edytorski*, w: S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, wybrała, oprac. i wstępem opatrzyła G. Matuszek, Kraków 2003, s. 545-547.

3 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam... trzecia księga Pentateuchu*, Lwów 1904. Wydanie to miało postać wyszukaney edycji nurtu „pięknej książki”, z barwnymi inicjałami i ozdobnikami graficznymi, co czyni z niej rarytas na współczesnym rynku antykwarycznym.

4 Idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966. Tu także wstęp badacza na s. III-LXXVIII.

krajowemu odbiorcy jako powieściopisarz, dramaturg, publicysta artystyczny i autor manifestów⁵, redaktor „Życia”, przywódca eksbohemy, skandalista obyczajowy i konkubent żony Kasprowicza, wreszcie pisarz, któremu nie powiodła się implantacja w warszawskim środowisku literackim i który z powodu aury zgorzenia i braku środków na utrzymanie zdecydował się w końcu na powrót do zaboru pruskiego, by wyruszyć stamtąd na kolejną emigrację⁶. Trudno się było ekscytować kosmiczną chucią i obsesją erotyczną głównego bohatera⁷ po tym wszystkim, co dane było przeczytać i zasłyszeć, tym bardziej że niepokoje społeczne zwiastowały rewolucję, która w ujęciu Irzykowskiego i Brzozowskiego miała doprowadzić do zamknięcia Młodej Polski oraz detronizacji jej „wodza duchowego” w osobie autora *Requiem...*⁸. Po trzecie wreszcie *Requiem aeternam* stanowiło wariant translatorski oryginalnego *Totenmesse*, dalece odbiegający od pierwowzoru na płaszczyźnie stylistycznej i myślowej, a wprowadzone przez pisarza i jednocześnie tłumacza liczne redukcje, amplifikacje i modyfikacje tkanki pierwowzoru dodały do niedokładnego przekładu polskiego „charakterystyczne elementy zmanierowanego stylu Przybyszewskiego”⁹.

Istnieje również czwarty powód „niefortuny” spóźnionego debiutu Przybyszewskiego beletrysty w Polsce. Zarówno krajowe wydania książkowe z epoki, jak i późniejsze wznowienia podawały niepełny kształt tekstowy utworu. Brakowało w nich przedmowy, którą pisarz opatrzył wydanie niemieckojęzyczne, a z której zrezygnował — z niejasnych przyczyn — w przygotowaniu własnego tłumaczenia. Autorskie wprowadzenie, nie licząc wcześniejszej o kilka lat próby Jana Papióra, doczekało się przekładu i włączenia do krajowych badań nad twórczością pisarza w 1995 r. przez Gabrięłę Matuszek¹⁰. Tak więc dopiero niemal sto lat po ukazaniu się *Totenmesse* polski czytelnik dysponował integralną postacią utworu literackiego o dwudzielnej, dyskursywno-

5 Do 1904 r. ukazały się następujące książki autorskie: powieści — *Dzieci szatana* (1899), *Homo sapiens* I-III (1901), *Synowie ziemi* I (1904); rapsody — *Z cyklu „Wigilii”* (1899), *Nad morzem* (1899), *Androgyne* (1900), *De profundis* (1900); eseje i manifesty — *Na drogach duszy* (1900), *Z gleby kujawskiej* (1902), *Synagoga szatana. Przyczynek do psychologii czarownicy* (1902); poezje — *Poezje prozą* (1902); dramaty — *Dla szczęścia* (1900), *Taniec miłości i śmierci*. I. *Złote runo*. II. *Goście* (1901), *Matka* (1903), *Śnieg* (1903). Daje to bez mała połowę dorobku pisarza.

6 S. Hellsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1958, s. 269-309.

7 Jak podaje „Nowy Korbut”, debiut literacki Przybyszewskiego — zarówno w wersji niemieckiej, jak i polskiej — doczekał się w prasie krajowej dwóch osobnych omówień, por. *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, red. Z. Szwekowski, J. Maciejewski, Warszawa 1997, (Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut), t. 15, s. 346.

8 K. Irzykowski, *Dwie rewolucje*, w: idem, „Czyn i słowo” oraz „Fryderyk Hebel jako poeta konieczności”, Kraków 1980, s. 217.

9 K. Łuczyński, *op. cit.*, s. 41. Wakatu tekstowego w postaci wiernego przekładu debiutu nie wypełniła próba podjęta przez Jana Papióra, którego tłumaczenie w zbyt wielu miejscach budzi wątpliwości i razi kalkami językowymi, niemniej umożliwia rozpoznanie odstępstw Przybyszewskiego od oryginału. Por. S. Przybyszewski, *Requiem aeternam. Wydanie dwujęzyczne / Totenmesse. Zweisprachige Ausgabe*, przeł. J. Papiór, oprac. J. Papiór, J. Sikorska, Inowrocław 1990.

10 S. Przybyszewski, *Wstęp do: Msza żałobna*, w: idem, „Synagoga szatana” i inne eseje, wybrała, przeł. i wstępem opatrzyła G. Matuszek, Kraków 1995, s. 90-91.

-artystycznej strukturze, poprzedzonego przedmową, która — daleka od cech akcyden-
talnych — implikowała pewne wskazówki estetyczno-literackie, warunkujące odbiór
dzieła. Owe utajone w metatekście sensory wiązały się, jak przypuszczam, z fantastyką
wewnętrzzną — nurtem nowoczesnej fantastyki grozy.

2.

Wstęp do Mszy żałobnej wyraża perspektywę pisarza o zainteresowaniach psycho-
loga zaburzeń psychicznych, ściślej — psychopatologa, który naśladowując przypadek kli-
niczny monomanii, postanowił „subtelnie skonstruować”¹¹ bohatera cierpiącego na bli-
żej nieokreśloną psychozę seksualną („indywidualne życie zbadane zostało specjalnie
ze względu na wolę płci”¹²), „psychozę strachu” i alkoholizm. Przybyszewski, jak za-
uważyła Gabriela Matuszek, uruchamia w tym miejscu dyskurs naturalistyczny rodem
z programów Zoli¹³, ale na pierwszy plan wybija się suwerenność artystyczna pisarza,
który jeśli nawet stosuje mimikrę naukową, to w celu uzasadnienia prawa do swobody
kreacyjnej (eksperyment twórczy jako analogon eksperymentu badawczego) i ukazania
zbieżności tematyki własnego dzieła oraz rozwoju psychopatologii i psychiatrii. Cho-
roba psychoseksualna — ta, jak miała pokazać przyszłość, główna odmiana patologii
psychicznej w twórczości Przybyszewskiego — została tu oddana dla większego auten-
tyzmu z perspektywy wewnętrznej przez narrację w pierwszej osobie (echa dokumentu
psychicznego, jakim były dzienniki pacjentów szpitali dla obłąkanych) i pełni funkcję
pokazową jako trwała płaszczyzna manifestacji nieświadomości, która w stanach po-
zachorobowych dostępna jest z reguły w „nagłych błyskawicach”. Nieświadomość pod
piórem autora *Wstępu* podlega konsekwentnemu uniezwykleniu, swoistemu „zaczarow-
waniu” — świadczą o tym peryfrazy przydające tej warstwie psychiki waloru tajem-
nicy i wewnętrznej cudowności. Wrażliwość chorobową przedstawia Przybyszewski za
pomocą metafor, takich jak: „brzask jutrzeńki świadomości świtającej w ciemnościach
nocy”, „wyłanianie się podziemnych raf ponad powierzchnię morza”, „objawienia naj-
bardziej intymnych i najgłębszych warstw ludzkiej duszy”, droga do „wielkiego Nie-
znanego”, a gdy pojawiają się w końcu terminy specjalistyczne, to koniecznie w oprawie
metafor: „obca kraina podświadomego” i „otulające łóżysko Nieświadomego”, pisanego
w dodatku majuskułą! I tylko „indywidualne życie” („indywidualność”) jako synonim
nieświadomości występuje u autora *Wstępu* bez literackich dekoracji.

Przybyszewski odwołuje się do wcześniejszych rozpraw publicystycznych, napisa-
nych w latach 1891-1892 obu części *Z psychologii jednostki twórczej*, w których jako „lekarz-
-klinikista”, czyli przedstawiciel medycyny psychiatrycznej, badał „wyobrażenia urojone

11 *Ibidem*, s. 91.

12 *Ibidem*. Podkreślenie etiologii choroby rozstrzelonym drukiem pochodzi od samego autora.

13 G. Matuszek, *Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008, s. 171-172.

i przymusowe”¹⁴ w twórczości nowoczesnych artystów. Postawa psychiatry interpretującego przekaz artystyczny była tu tyleż nawiązaniem do umysłowości epoki — kwestia analogii czy wręcz jedności geniuszu i obłąkania z pism Jacques’a-Josepha Moreau (de Tours) i Cesarego Lombroso, ale sprzed popularności *Entartung* Maxa Nordau¹⁵ — ileż echem biograficznych doświadczeń eksstudenta medycyny Uniwersytetu Berlińskiego, który jeszcze przed wyjazdem do stolicy Prus donosił, że pragnie zostać „lekarzem-doktorem obłąkanych”¹⁶.

W korespondencji prywatnej z okresu prac nad *Totenmesse* Przybyszewski jeszcze dobitniej wyraża intencję twórczą. W liście do Richarda Dehmela pisze o naśladowaniu „żywiołu maniackiego” z charakterystycznymi dlań urojeniami, przyspieszonym tokiem myśli, swobodą skojarzeń oderwanych od logicznej przyczynowości, z niedbałością i szkicowością wypowiedzi¹⁷. Zależy mu więc na swoistej „mimezie” obłądu, czego nie akceptował adresat i współredaktor przygotowywanego debiutu — ale przede wszystkim poeta symbolista — zarzucając swemu przyjacielowi „czad frazesów teorii seksualno-patologicznej”, ową „maniakalną błagę”, która dusiła „poetycki ogień”¹⁸. Dlatego zrozumienia szukał początkujący pisarz u Franza Servaesa, krytyka literatury i — zawodowo — doktora neurologii, zapewniając go, że w *Totenmesse* znalazł „formę odpowiadającą (...) [swojej — dop. DD] suwerennej osobowości”¹⁹. Nie dziwi zatem fakt, że dwa lata później to właśnie jego informował o autorskim projekcie literatury stanów pozaracjonalnych, którego celem miała być intronizacja szaleńca²⁰.

Wyrażona w autorskim wstępie koniunkcja literatury i choroby psychicznej zyskuje na znaczeniu, jeśli osadzić ją w kontekście rozwoju fantastyki literackiej XIX wieku. Louis Vax zauważył, że pisarze fin de siècle’u dystansowali się od przedstawiania tradycyjnych zjawisk grozy, które miały status obiektywnych, i zwracali się w kierunku patologii psychicznej. Fantastyka modernistyczna, której zapowiedzi można odnaleźć

14 S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. I. Chopin i Nietzsche*, przeł. S. Helsztyński, w: idem, „Synagoga szatana”..., *op. cit.*, s. 43.

15 Przybyszewski zrezygnował w dalszej publicystyce z eksplicytnego wyrażania kompetencji psychopatologa (psychiatry) prawdopodobnie dlatego, że wydrukowana w latach 1892–1893 *Degeneracja* Maxa Nordau, medyczna interpretacja zjawisk współczesnej kultury, czyniła z optyki klinicznej tendencyjne narzędzie konserwatywnej krytyki nowoczesności.

16 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, zebrał, przeł. i wstępem opatrzył S. Helsztyński, Warszawa–Gdańsk 1937, s. 52: list do Pauliny Pajzderskiej, Berlin, IX 1889.

17 *Ibidem*, s. 80: list do Ryszarda Dehmela, Berlin, V–VI 1893.

18 Cyt. za: K. Łuczyński, *Pierwszy rapsod Stanisława Przybyszewskiego w oczach krytyki niemieckiej i jego wersja polska*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 4, s. 119.

19 S. Przybyszewski, *Listy*, *op. cit.*, s. 81: list do Franciszka Servaesa, Berlin, 8 VI 1893.

20 „Potem chcę napisać artykuł, utworzyć nową szkołę. He, He... ale w rzeczywistości nie śmieję się, istotnie nową szkołę bez żadnego wzoru. Na pierwszy plan wysunę transcendentalne życie człowieka. Życie transcendentalne to nie znaczy życie duchowe ani nawet umysłowe (tzw. «trzeźwe» życie). Człowiek trzeźwy jest nudny. Rozum też jest nudny, ponieważ posiada zasady i granice, o które się ciągle obija. A więc rozumiesz: człowieka logicznego, rozumującego usuniemy, a na tronie zasiędzie człowiek bez zasad, marzyciel, fatalista i szaleniec. Wspaniale, co? Ale z tych paru słów zrozumiesz, o co mi chodzi”, *ibidem*, s. 104: list do Franciszka Servaesa, Kongsvinger, VII 1895.

w twórczości pojedynczych pisarzy poprzednich epok, przedkładała halucynacje nad duchy, a świat urojeń nad rzeczywiste demony. Vax pisał:

Nowoczesna literatura fantastyczna zmierza do oddzielenia się od folkloru (...) i zbliżenia do patologii umysłowej. Między człowiekiem chorym a normalnym występuje bardziej różnica stopnia niż natury. Szaleństwo tkwi w załączku w osobie zdrowej, podobnie jak pragnienie zabójstwa w spokojnym obywatelu. I to właśnie pozwala normalnym jednostkom poznać za sprawą wspólnego odczuwania umysły kryminalistów i szaleńców²¹.

Fantastykę skoncentrowaną na przedstawianiu granicznych, zaburzonych i chorobowych stanów świadomości — objętą ogólną nazwą fantastyki wewnętrznej lub psychologicznej — powiązał Vax z rosnącym wśród pisarzy zainteresowaniem dynamicznie rozwijającymi się dziedzinami „nauk psychicznych”: psychopatologią, psychologią nieświadomości, medycyną psychiatryczną i rodzącą się psychoanalizą. Fantaści schyłku wieku przedstawiali w swoich utworach wstrząsy osobowości, zaburzenia percepcji, kryzys podmiotu i różne postaci obłądu²². Spośród pisarzy niemieckojęzycznych czasów moderny przełomu stuleci do klasy fantastów wewnętrznych zaliczył badacz: Paula Scheerbarta, Hansa H. Ewersa, Karla H. Strobla, Gustawa Meyrinka, Leo Perutza i właśnie Stanisława Przybyszewskiego²³. Kontynuacją tych ustaleń jest teza Gérarda Peyleta, który stwierdził, że próby literackiej prezentacji neurozy i psychozy prowadzą nieuchronnie ku fantastyce wewnętrznej, z jednej strony antycypującej badania psychoanalityczne (ukazanie kruchości i relatywizmu „Ja”, podporządkowanie podmiotu tajemniczym siłom nieświadomości), a z drugiej — poprzez eksplorowanie anomalii życia umysłowego i płciowego — towarzyszącej rozwojowi różnych specjalizacji medycyny psychiatrycznej. Fantastyka wewnętrzna była, jego zdaniem, dominującym nurtem prozy dekadencjonalnej, reprezentowanej na gruncie francuskim m.in. przez Guy de Maupassanta, Jeana Lorraina, Rachilde, Marcela Schwoba i Jorisa-Karla Huysmansa²⁴.

Badania z zakresu fantastyki nowoczesnej umożliwiają także dodatkowe spojrzenie na kwestię genologiczną *Totenmesse*. Skoro „formą [literacką — dop. DD] odpowiadającą suwerennej osobowości” Przybyszewskiego miało być opowiadanie²⁵ poświęcone tematowi szaleństwa, to można taką odmianę tematyczną opowieści fantastycznej określić mianem „opowieści o obłądzeniu”²⁶ lub — jak badaczka fantastyki Maupassanta — zastosować synonimiczne określenie: „opowieść o szaleństwie”²⁷. A skoro — jak sygnalizuje *Wstęp* — narratorem utworu będzie szaleniec we własnej osobie, wówczas

21 L. Vax, *Le fantastique intérieur*, w: idem, *Les chefs d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris 1979, s. 113. Wszystkie przekłady z języka francuskiego, jeśli nie podano inaczej, pochodzą od autora artykułu.

22 *Ibidem*, s. 113–114.

23 L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris 1970, (Que sais-je?, n° 907), s. 74.

24 G. Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1989. Entre décadentisme et modernité*, Paris 1994, s. 29–30.

25 Warto podkreślić, że autor dwukrotnie używa tej nazwy genologicznej w swym dyskursie.

26 J. Le Guennec, *États de l'inconscient dans le récit fantastique 1800–1900*, Paris 2002, s. 86. W oryginale określenie brzmi „le récit de délire”.

27 M.-C. Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Paris 1976, s. 85. W oryginale: „le récit de folie”.

chodziłoby o powiadomienie czytelnika o tym, że będzie miał do czynienia z „opowieścią w formie obłądu”²⁸ albo szaleństwa, czyli takim typem narracji, który daje przewagę stylizacji na bezpośredni zapis meandrów chorej świadomości nad porządkującą obłąd i poddającą go logicznej rekonstrukcji formą literacką²⁹.

Postawa scjencyczna, którą tak usilnie deklaruje pisarz w swym *Wstępie*, okazuje się jednak daleka od racjonalności naukowej³⁰. Przybyszewski stwierdza bowiem, że zaburzenia psychiczne pod postacią neuroz i psychoz to „ziarna nowego, do dziś jeszcze nie sklasyfikowanego odczuwania”, które w przyszłości złożą się na nową jakość zdrowia³¹. Czynienie z „nierozumu”, którego upostaciowaniem jest zmedykalizowane szaleństwo, zapowiedzi futurystycznego rozumu należy bardziej do dziedziny *psychological fiction* niż standardów nauki pozytywistycznej. W swej pseudonaukowej perswazji Przybyszewski posuwa się nawet dalej, zacierając granice między zdrowiem a chorobą (neurastenii jako nowe stadium rozwoju biologicznego) oraz próbując zneutralizować strach czytelnika przed chorobą psychiczną („nie trzeba lękać się neurozy, która wyznacza przecież drogę, jaką zdaje się obierać postępująca ewolucja ludzkiego umysłu”³²). Przybyszewski odwołuje się w tym miejscu do obecnego w kulturze końca XIX wieku lęku przed szaleństwem, owego *odium psychiatricum*, które zdaniem Edwarda Shortera było charakterystyczne dla wrażliwości społecznej zwłaszcza w krajach niemieckojęzycznych³³. Cóż to za „lekarz-klinicysta” czy psychopatolog „indywidualności”, który opatruje szaleństwo znakiem pozytywnym i wynosi je ponad zdrowy rozsądek?

Modernistyczny pisarz zachowuje się tutaj jak prekursor antypsychiatrii, który podkreśla kulturową umowność choroby psychicznej³⁴. Wpisuje się niewątpliwie w ideologię dekadencją, która nobilitowała irracjonalne formy świadomości jako alternatywę dla filisterskiego „zdrowia”³⁵. Można się w tej naukowej wolcie dopatrzeć również pewnej strategii pisarskiej, charakterystycznej dla literatury fantastycznej. Polega ona na manipulacji postawą naukową w imię uwiarygodnienia niesamowitości mającego nastąpić

28 J. Le Guennec, *op. cit.*, s. 78. Woryginał: „le récit en forme de délire”.

29 Zapewne dlatego w przytoczonym wcześniej liście do Servaesa przeciwstawił Przybyszewski jasny obłąd Hamleta („ze swymi logicznymi dedukcjami i swoją przebiegłością”) obłądowi bohatera z *Sommertod* Johanna Schlafa („zwariowany” człowiek jest tam przecież tysiąckroć głębszy, mądrzejszy i jaśniejszy”).

30 O literacko przetwarzanych medycznych wiadomościach na temat „stanów ciężkiej psychozy, monomanii, głównie seksualnej, duchowego rozpadu, szaleństwa i zamroczenia” pisał inspirująco T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, w: Stanisław Przybyszewski. *W 50-lecie zgonu pisarza*. *Studia*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 10 i n.

31 S. Przybyszewski, *Wstęp*, *op. cit.*, s. 91.

32 *Ibidem*, s. 90.

33 E. Shorter, *Historia psychiatrii. Od zakładu dla obłąkanych po erę Prozacu*, przeł. P. Turski, Warszawa 2005, s. 423 i n. Twórcą pojęcia „odium psychiatricum” był niemiecki badacz Georg Dobrick, który w artykule z 1911 r. pod takim tytułem opisał zjawisko lęku dotyczącego społecznego odbioru psychiatrii i niskiego stopnia wiedzy na temat istoty schorzeń psychicznych.

34 Por. G. Matuszek, *Miedzy pustką transcendencji a szaleństwem zmysłów*, wstęp do: S. Przybyszewski, *Synagoga szatana...*, *op. cit.*, s. 6.

35 T. Walas, *Stanisław Przybyszewski a dekadentyzm*, w: Stanisław Przybyszewski. *W 50-lecie zgonu pisarza*. *Studia*, *op. cit.*, s. 60.

przekazu literackiego. Skoro dalej będzie przemawiać anonimowy neurotyk bądź psychotyk, a najpewniej „monoman” opanowany jakąś erotyczno-seksualną obsesją („wola płci”), którego opowieść z obiektywnego punktu widzenia nie pasuje do społecznego poczucia rzeczywistości, potrzebny jest chwyt literacki, który zniesie granicę obcości między umysłem szaleńca a percepcją czytelnika. Tym chwytem jest rzekoma opinia autorytetu publicznego w osobie naukowca (tu: psychiatry, psychopatologa), przydająca wypowiedzi chorego wartości epistemicznej. Dzięki temu głos szaleńca przestaje być otchłanią i zgłiszczami sensu, a staje się szyfrem wyjątkowego poznania, odsłania „poruszenia nowego umysłu, tęsknie wyrrywającego się z otulającego łożyska Nieświadomego”³⁶. Figura psychiatry z *Mszy żałobnej* wydaje się strategią autokreacyjną pisarza, który przywdziewając maskę naukowego specjalisty, owego przewodawcy rzeczywistości czasów nowoczesnych, dąży do semantycznego dowartościowania i uwiarygodnienia tego, co w istocie zmyślane — treści wyobrażeń, urojeń i halucynacji obłąkanego. Czy chory psychicznie może mieć rację? — takie podskórne pytanie można by wyprowadzić z omawianego prologu. Pisarz zdaje się odpowiadać, że nie tylko może on mieć rację, ale że jest on — na co wskazuje zaprzęgnięty w służbę „nierozumu” ewolucjonizm — ponadto depozytariuszem nowych racji, do których będzie się musiała dostosować świadomość współczesnego czytelnika. Ów „Nieznajomy”, pomniejszony *certain*, niemal podniesiony z ulicy anonim, ów antybohater przedstawiony bez literackiego hieratyzmu zyskuje nagle niepokojące rysy rewelatora, który ma do przekazania nadzwyczajne sensy. Tak więc psychotyk czy nowoczesny geniusz? To wahanie, implikowane przez *Wstęp* Przybyszewskiego, stanie się podstawą do rozważenia kwestii dwuznaczności szaleństwa jako fenomenu fantastycznego, omówionej przez Tzvetana Todorova na przykładzie twórczości romantycznego fantasty Gérarda de Nerval³⁷.

Przywołana przez pisarza na progu debiutanckiego opowiadania persona psychiatry, być może jedna z masek literackich Przybyszewskiego (obok maski gnostyka, satanisty, pisarza narodowego i autobiografa), wpisuje się w konwencję gry literackiej uprawianej przez dziewiętnastowiecznych fantastów, której przedmiotem było eksperymentowanie z realnością — jej pojemnością, granicami i kulturowymi determinantami. Przywołanie autorytetu publicznego w postaci przedstawiciela nauki służyło zachwianiu pewnością czytelnika — przynajmniej na czas lektury i jej estetycznego rezonansu — co do zbioru wyznawanych przekonań na temat tego, czym są rzeczywistość i prawda poznawcza³⁸. Z podobną strategią pisarską czytelnicy ostatnich dekad XIX wieku, a wśród nich Przybyszewski, mogli się spotkać w nowelistyce „innego Maupassanta”, który w opowieściach o szaleństwie posługiwał się dyskursem psychiatry bądź uczonego w celu

36 S. Przybyszewski, *Wstęp*, op. cit., s. 91.

37 T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970, s. 45.

38 Mechanizm ten wyjaśnia w odniesieniu do gotyckiej literatury amerykańskiej 1. poł. XIX wieku M. Paryż, *Iluzje dyskursu. Narrator jako „psychiatra” w wybranych utworach Hermana Melville’a, Nathaniela Hawthorne’a i Edgara Allana Poe’a*, w: *Wokół gotyczizmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002, s. 221–231.

zrehabilitowania choroby psychicznej. Specjaliści zabierający głos w tych krótkich fabułach, najczęściej wypełniający swoim eksperckim komentarzem strukturę opowieści ramowej, dostrzegali w psychozach nieskrępowaną wolność imaginacji (*Pani Hermet*³⁹), idealizm miłosny niwelujący ziemskie uczucie (*Włosy*⁴⁰) lub wyjątkową błyskotliwość graniczącą z katastroficzną prawdą (jak w jednej z wersji słynnej *Horli*⁴¹). Marie-Claire Bancquart ukuła odnośnie do dominującej narracji tych utworów — opowieści dokonywanej przez same ofiary obłędu — poręczne określenie „nagie słowo szaleńca”⁴². Chorzy, wprowadzani przez narratora-psychiatrę, wypowiadali się w końcu indywidualnie, stając się podmiotami relacjonującymi własne zaburzenia. Z podobnym chwytem spotykamy się niespełna dekadę później w *Totenmesse*, gdzie Przybyszewski wycofał dyskurs kliniczny poza narrację opowiadania do autorskiej przedmowy, by utwór właściwy oddać *la parole nue* swego szaleńca⁴³. Szaleńca, który ostatecznie komunikuje rzeczy nie z tego świata.

3.

Bohater *Requiem aeternam* snuje nielinearną i pozornie chaotyczną opowieść o rozpoznaniu przyczyn boleśnie przeżywanej ambiwalencji indywidualnego doświadczania miłości, które rozpada się w jego odbiorze na przeciwstawne sfery ideału i płci. Będąc, jak mówi o sobie, „wyrazem odśrodkowiska”, człowiekiem „bez skupienia”⁴⁴, podejmuje wysiłek dotarcia do źródła wewnętrznej sprzeczności, poszukując jej uzasadnienia w sferze historii prywatnej (mezalians społeczny i uczuciowy rodziców), w rozpadzie współczesnej umysłowości na bieguny ewolucjonizmu i kreacjonizmu („wiara w Darwina” *versus* „wiara w stworzenie świata w siedmiu dniach”⁴⁵), by ostatecznie dotrzeć w swej zawrotnej odysei poznawczej do dwóch sprzecznych, choć w istocie komplementarnych obrazów początku bytu. Jak napisała Gabriela Matuszek: „Pierwszy utwór Przybyszew-

39 G. de Maupassant, *Pani Hermet*, przeł. J. Dmochowska, w: idem, *Nowele wybrane*, wybrała i wstępem opatrzyła I. Szymańska, Warszawa 1955, s. 698-705.

40 Idem, *Włosy*, w: idem, *Horla i inne opowiadania*, przeł. I. Wieczorkiewicz, Warszawa 1961, s. 90-96.

41 Idem, *Horla...*, *op. cit.*, s. 161-169.

42 M.-C. Bancquart, *op. cit.*, s. 34.

43 Przybyszewski zawdzięczał Maupassantowi więcej, niż się wydaje, a nagła obecność Horli jako wieloznacznej figury obłędu w samym środku ekfrazy muzycznej *Scherza h-moll* Szopena ujawnia w powyższym kontekście mniej jawne zaplecze literackie autora *Z psychologii jednostki twórczej*. Tę hipotezę rozwinąłem w artykule *Horla w muzyce Chopina. O powinowactwach fantastycznych Stanisława Przybyszewskiego na przykładzie „Z psychologii jednostki twórczej”*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 3/4, s. 253-278. Na związek twórczości obu pisarzy wskazywali wcześniej K. Wyka, *Horla i konsekwencje*, w: idem, *Młoda Polska*, t. 1: *Modernizm polski*, Kraków 2003, s. 180-188 [prwdr. 1968] i D. Knysz-Tomaszewska, *Pozytywistyczna i modernistyczna recepcja Maupassanta w krytyce polskiej*, w: eadem, *Europejskie powinowactwa naturalistów polskich. Studia*, Warszawa 1992, s. 91-92. Na mało zbadany temat związków Przybyszewskiego z literaturą francuską zwraca uwagę F. Ziejka, *Przybyszewski i Francuzi*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 257-274.

44 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam...*, *op. cit.*, s. 64.

45 *Ibidem*, s. 79.

skiego ma cel bardzo ambitny: próbuje opowiedzieć historię (wszech)świata i zarazem, na jednostkowym przykładzie, zdiagnozować rozmaite konflikty ówczesnej kultury⁴⁶. W tej akrobatycznej próbie przeniknięcia istoty rzeczywistości, czynionej z perspektywy „nowoczesnego indywiduum w stanie rozproszenia, alienacji i dekonstrukcji”⁴⁷, kryje się, moim zdaniem, zasadniczy rys psychopatologiczny bohatera Przybyszewskiego. Byłby nim maksymalizm poznania, rodzący pokusę transracjonalnej pełni epistemicznej, wejścia na poziom absolutnej świadomości. Punktem szczytowym tej rewelacji będą dwa „objawienia” początku bytu i istoty boskiej, które wyrażą się w systemach⁴⁸ „chuci” i „prasłońca”.

System „chuci” przybiera postać panerotycznej wizji, w której „chuć” — boska zasada stwórcza, wylaniająca ze swej substancji nowe światy — rodzi porządek makro- i mikrokosmiczny. Jego zwieńczeniem jest cudownie poszerzona świadomość bohatera-artysty⁴⁹, który dzięki władzy wyobraźni twórczej („duszy mózgowej”) rozpoznaje *telos* bytu — zasadę płodności prowadzącą do ciągłej kreacji i destrukcji i tym samym poprzez sublimację woli „chuci” do rewelacji poznawczo-estetycznej symbolicznie kładzie kres jej dalszym przeistoczeniom. I jakkolwiek artysta dostrzega początkowo w tym usidleniu „chuci” ożywcze źródło możliwości kreacyjnych („sztuka jest zbytkiem i nadmiarem pragnień rozrodczych (...) bije w niej olbrzymi puls drgającej chuci, nasienny golf światła i żądzy ciągłych powrotów”⁵⁰), rodzi w nim ono w końcu przekonanie, że własna twórczość pozostaje zakładniczką płci i stanowić będzie wariacyjną sublimację budzącej lęk i dyzgust płodności. W pojedynku „duszy mózgowej” z „chucią” stroną wygraną okazuje się natura; kultura nie jest niczym więcej jak formą naturalistycznego witalizmu.

Dlatego zawrotny wysiłek dochodzenia początków dialektyki miłości popycha „Nieznajomego” ku metafizyce ocalającej, która umożliwia zachowanie własnej duchowości. Wyraża ją system „prasłońca”. *Certain* zrywa z monistyczną koncepcją bytu i przeciwstawia jej skrajny dualizm kosmogoniczny. Mówi o sobie: „chcę powrócić do pierwotnej idei, z której powstałem”, wypowiada z nostalgią: „chcę powrócić do prasłońca”⁵¹ — w tym wyznaniu pojawia się charakterystyczny dla symboliki gnostyckiej motyw

46 G. Matuszek, *Przybyszewski — pisarz nowoczesny*, op. cit., s. 173.

47 *Ibidem*, s. 176.

48 Bohater kładzie szczególny nacisk na kwestię holistyczności poznania, którą umożliwia mit. W autorskim tłumaczeniu rapsodu pisze: „I kocham moją chorobę, moje szaleństwo, co się w coraz to nowy a dziksz system przybiera, coraz wyszukańszym szyderstwem sieka i kpi, i drwi z siebie i świata całego”, S. Przybyszewski, *Requiem aeternam...*, op. cit., s. 55; w dosłownym tłumaczeniu oryginału ów fragment nabiera jeszcze wyrazistszego znaczenia: „(...) kocham moją chorobę, mój obłęd, w którym się tyle doktrynalnych, wyrafinowanych, szyderczych, a jednocześnie ze świętą powagą kreślonych systemów objawia”, idem, *Requiem aeternam. Wydanie dwujęzyczne...*, op. cit., s. 16. Nie bez powodu w obu przypadkach choroba umysłowa skojarzona jest z dążeniem do absolutnego poznania, z utopią syntezy.

49 Wojciech Gutowski określił ten niezwykle stan mianem odkrycia „pełni własnego «Ja»”. Zob. W. Gutowski, *Stanisław Przybyszewski i Otto Weininger — dwie metafizyki płci*, „Rocznik Kasprowiczowski” R. 7: 1990, s. 143; także: idem, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 26.

50 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam...*, op. cit., s. 49.

51 *Ibidem*, s. 82.

Królestwa Światłości — dziedziny najwyższego, przedkosmicznego bytu⁵². Bohater uważa siebie również za wykonawcę nadprzyrodzonej woli, za posłańca „prasłońca”, w czym nawiązuje do figury niebiańskiego wysłannika, niosącego wiedzę o zniewoleniu przez siły Ciemności. Poczucie misji wyzwolicielskiej konkretyzuje w dalszych rozważaniach, kiedy przedstawia siebie jako „Pomazańca”, „Arcypasterza”, który przygotowuje się do dobrowolnego poświęcenia własnego życia. Artysta z *Requiem aeternam* kreuje się na Jezusa Patibilis (Jezusa wrażliwego), hipostazę Boga Światłości, który przybywa na świat z misją obudzenia pamięci o boskich początkach człowieka⁵³. Planowana przez bohatera samobójcza śmierć staje się w takim kontekście naśladownictwem zbawczej ofiary, która ma na celu odkupienie rozproszonej, a następnie zmieszanej z materią Światłości.

Gnoza promieniuje również ze stosunku bohatera do natury. Zostaje ona utożsamiona z makrokosmosem stworzonym przez okrutnego i fałszywego Demiurga, identyfikowanego ze starotestamentowym Bogiem, którego określa się mianem „Szatana-Jehovah”⁵⁴. Tym samym Stwórca kosmosu, którym rządzi „chuć”, staje się istotą odpowiedzialną za zło⁵⁵. Gnostycka teodycea naświetla również problem miłości płciowej — zostaje ona zinterpretowana jako pokusa, która upaja świadomość człowieka i odbiera mu pamięć o duchowej ojczyźnie. Negatywizacja erosa w światopoglądzie historycznej gnozy posłużyła bohaterowi *Requiem aeternam* do skompensowania własnego rozczarowania miłosnego i stała się poręcznym argumentem w ostatecznym potępieniu płci.

Wybór systemu gnozy modyfikuje wcześniejszą postawę myślową bohatera. Z pozycji monisty, finalizującego proces samouświadamiania się „chuci”, przechodzi on na stanowisko skrajnego dualisty, który brutalizuje i potępia „chuć”, przeciwstawiając materii wiarę we własne duchowe wyzwolenie⁵⁶. Z pragnienia odnalezienia syntezy na drodze miłości do kobiety rodzi się w efekcie nie życiowa dwu-jednia (unia miłosna jako naśladownictwo metafizycznej predestynacji kochanków), lecz duchowa współ-jednia (pamięć mityczna o przynależności bohatera do natury Boga). W efekcie wieczność życia, inspirowana przez szkoły filozoficzne starożytności i fin de siècle’u, ulega wyparciu przez wieczność boskiego ducha, spoczywającego w pneumie bohatera.

Bohater *Requiem aeternam* pozostawia czytelnikowi świadectwo konfliktowej i antytetycznej konfesji. Odkrywa dzięki miłości płciowej absolut życia, lecz ten nie zaspokaja jego metafizycznej tęsknoty. Następnie, sprzeciwiając się miłości płciowej, dociera do progu absolutu ducha, który to zaspokojenie przynosi (a który zostanie

52 H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, [b.m.] 1994, s. 71-76.

53 *Ibidem*, s. 242-245. Por. także: G. Quispel, *Gnoza*, przeł. B. Kita, Warszawa 1988, s. 87-88.

54 *Ibidem*, s. 52.

55 J. Prokopiuk, *Labirynty herezji*, Warszawa 1999, s. 12.

56 O antycznej gnozie jako źródle degradacji miłości zmysłowej obszernie pisze Artur Jocz, *Pomiędzy pokusą hedonizmu a pragnieniem ascetyzmu — gnostycyzm w gnozie Stanisława Przybyszewskiego*, w: idem, *Przypadek „osy rozbójniczej”. Rozważania o gnostycyzmie i neognozie w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Poznań 2009, s. 48-66.

otwarcie przedstawiony w *Nad morzem Androgyne*). Za każdym razem świadomość „monomana” gorączkowo dorabia spekulacje do indywidualnej traumy płci. Spekulacje, a może jednak objawienia?

4.

W tekście Przybyszewskiego wypowiada się szaleniec we własnej osobie, a początek lektury rapsodu wprowadza odbiorcę *ad hoc* w imaginarium obłądu. Narracja przybiera formę osobistej ekspresji wspomnień, halucynacji, projekcji i urojeń bohatera-opowiadacza, pozbawionej instancji zewnętrznego narratora, który by równoważył i relatywizował punkt widzenia postaci. Ale nie tylko przedstawienie treści umysłu monomana — owa maszyneria obłądu — jest wyróżnikiem fantastyczności tego opowiadania. Na dodatkowy wskaźnik może naprowadzić refleksja Tzvetana Todorova, który dodał do teorii fantastyki kategorię tzw. dwuznaczności. Według francuskiego badacza kryterium wyróżniającym fantastykę jest również nieustanne wahanie się czytelnika i/lub bohatera co do realności nadnaturalnego zjawiska, które gwałci prawa rozumu i przyrody⁵⁷. Todorov, generalnie utożsamiający fantastyczność ze zdarzeniami natury obiektywnej, wskazał wszakże uprzywilejowany motyw fabularny, który dwuznaczność interpretacyjną przenosił z zewnątrz do wnętrza bohatera. Stwierdził, że taką specyficzną odmianą fenomenu fantastycznego jest właśnie szaleństwo. Powołując się na przykład *Aurelii* (1855) Gérauda de Nerval, napisał:

Aurelia to oryginalny i doskonały przykład fantastycznej dwuznaczności. Owa dwuznaczność obraca się oczywiście wokół szaleństwa, ale gdy u Hoffmanna pytano, czy bohater jest lub nie jest szalony, tutaj już zawczasu dowiadujemy się, że zachowanie postaci nazywa się szaleństwem; to, co trzeba wiedzieć, a czego dotyczy samo wątplenie, to pytanie, czy szaleństwo nie jest przypadkiem wyższym rodzajem rozumu. Wcześniej wątpliwość dotyczyła problemu percepcji, teraz wiąże się ona z językiem; wraz z Hoffmannem wahamy się w kwestii nazwania pewnych nadzwyczajnych zjawisk, ale wraz z Nervałem wahanie przesuwa się do wnętrza nazwy, do jej znaczenia⁵⁸.

Zderzenie ludzkiej i nadludzkiej (supranaturalistycznej) motywacji szaleństwa rodzi właściwą fantastyczność opowieści snutej przez obłąkanego. W świetle kategorii zaproponowanej przez Todorova tym wyraźniej manifestują się fantastyczne składniki *Requiem aeternam*. Oprócz pracy mózgu opętanego przez ambiwalencję płci, oprócz sceny z nekrofilskim pożądaniem, będącej kryptocytatem z *Bereniki* Allana Poe, oprócz prezentacji lęków towarzyszących aktowi samobójstwa (owej „psychozy strachu” ze *Wstępu*), która przywołuje na myśl portrety bohaterów w sytuacjach granicznych z nowel Maupassanta i Turgieniewa — oprócz tych wszystkich przykładów niesamowitości psychicznej, ukazującej aktywność nieświadomości, wywód badacza pozwala uwypuklić w *Requiem*

57 T. Todorov, *op. cit.*, s. 29.

58 *Ibidem*, s. 45.

aeternam drugi biegun literatury wyobraźni, którym jest porządek nadnaturalny. Ale nad-natura manifestuje się tu nie w postaci zjawisk obiektywnych wobec podmiotu, lecz w formie objawień, które trzeba uznać za przedstawienia psychiczne. Transcendencja, zgodnie z romantycznym i nowoczesnym rozumieniem podmiotu, rozwija się tutaj w głąb, ujawnia się w Subieckcie tożsamym z Jaźnią świata. Obok postulowanej wcześniejszej transcendentności urojeń treść opowiadania Przybyszewskiego dotyczyłaby zatem objawień nadnaturności w świecie jednostkowej świadomości. W *Requiem aeternam* wskaźniki dwuznaczności szaleństwa (składane przez bohatera deklaracje choroby) rozsiane są w narracji dosyć chaotycznie i giną w logorei postaci. Tym, co powinno ustanowić wyraźnie dwuznaczność przekazu szaleństwa, jest odautorski wstęp, wprowadzający głos specjalisty naukowego.

Przybyszewski — zauważmy: jako pisarz-psychiatra — zachowuje się w sposób przewrotny: miast negować wartość poznawczą obłędu bohatera i stwierdzać, że doświadczanie absolutu przez artystę w czasach *modernité* jest co najmniej ryzykowne, próbuje przekonać czytelnika, że „właśnie w neurozach i psychozach tkwią ziarna nowego, do dziś jeszcze nie sklasyfikowanego odczuwania”⁵⁹. Nie koryguje, nie oddziela grubą kreską nierozumu — przeciwnie, próbuje przekonać, że obłęd to futurystyczna jakość zdrowia. Wzmacnia tym samym dwuznaczność przekazu szaleńca, podnosi wątpliwości czytelnika do kwadratu. „Nieznajomy” relacjonuje dzieje własnej choroby i spisuje swe psychotyczne fantazje, ale jednocześnie zdaje się dostępować — jak perswaduje pisarz — autentycznego wglądu w sferę wieczności, objawiając odbiorcom „wierzącym w Charcota i Darwina” zapomnianą, duchową ojczyznę poprzez zdzieranie kolejnych zasłon kosmicznej „chuci”. Przytoczmy słowa Mieczysława Jankowiaka: „Neurastenik dotknięty niemocą witalną i duchową w roli twórcy metafizyki płci! Taka kreacja nie może być autentycznym narratorem (lub w ogóle autentycznym podmiotem), gdyż nie reprezentuje wspólnego systemu wartości autora i czytelnika, natomiast może być figurą artystyczną”⁶⁰.

Czy *Mszę żałobną* Stanisława Przybyszewskiego, ten dezorientujący eksperymentalny utwór, dla którego współcześni pisarze i komentatorzy często nie znajdowali wzorów w historii literatury, można zaszcześcić na jakimś pniu tradycji? Wydaje mi się, że tak. Umieszczając debiut artystyczny dwudziestopięcioletniego pisarza w nurcie nowoczesnej fantastyki kręgu nieświadomości, można odkryć, że opowiadanie Przybyszewskiego postaciuje formy i treści chorej psychiki, próbując — mniej lub bardziej udanie — rekreować irracjonalne stany świadomości. Uruchamia również inną strategię fantastyki literackiej — grę w dwuznaczność szaleństwa⁶¹. Czy Jedermann

59 S. Przybyszewski, *Wstęp*, op. cit., s. 91.

60 M. Jankowiak, *Ambiwalencje Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprovicowski” R. 7: 1990, s. 89-90.

61 W powyższym świetle zaproponowana przez Pawła Dyblę lektura spowiedzi „Nieznajomego” w kontekście myśli psychoanalitycznej obejmuje tylko jeden z aspektów aporyczności treściowej *Requiem aeternam*, naświetlając stronę psychicznych przedstawień stłumionej seksualności. Do strony fantazmatu należałoby zatem dodać stronę duchowego objawienia, którego prawdopodobieństwo — choć wystawiane na próbę

Przybyszewskiego odkrywa na drodze indywidualnej inicjacji sprowokowanej przez dokuczliwą ambiwalencję miłości istnienie duchowej ojczyzny i sprzeciwiającą się jej tyranię kosmicznej „chuci”? Czy też przeciwnie — jego gnostyczne poznanie okazuje się chorobliwym urojeniem? Jednym z wielu „obłądów religijnych” opisanych w studiach medycznych końca XIX wieku?⁶²

Wynikiem partii gry tekstowej rozegranej przez Przybyszewskiego w *Requiem aeternam* pozostaje z pewnością interpretacyjny suspens.

trzeźwego rozumu czytelnika — zakłada dwoista natura szaleństwa jako fenomenu fantastycznego w utworze Przybyszewskiego. Zob. P. Dybel, *Pogrzeb Edypa. O „Requiem aeternam” Stanisława Przybyszewskiego*, w: idem, *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*, Kraków 2000, s. 47-95.

62 L.A. Neugebauer, *Nimfomania (nymphomania)*, „Gazeta Lekarska” R. 6: 1870, t. 9, nr 19, s. 295-297. Tutaj klasyfikacja odmian obłądów ze względu na temat urojeń: obłąd lubieżny, obłąd moralny, obłąd naśladowczy, obłąd opilczy, obłąd położowy, obłąd podpalania, obłąd pytania („pytaczka”) i obłąd religijny.

Paulina Urbańczyk (Uniwersytet Gdański)

Nieobecność i marzenie

Poematy prozą Stanisława Przybyszewskiego

*Wy macie jeszcze jakiś świat zewnętrzny, ja nie mam żadnego.
Mam tylko siebie.*

Stanisław Przybyszewski, *Requiem aeternam*

W *Poematach prozą* Stanisława Przybyszewskiego można wyróżnić dwie odmienne formy snucia opowieści: fabularną (zdarzeniową) oraz fantazmatyczną. Druga strona zdarzeń, podszywka zewnętrzności, jest naznaczona sensem, dla którego warto przyjrzeć się młodopolskiemu pisarzowi z dystansu kilku epok myśli metodologicznej. Podmiot poematów dokonuje autoanalizy — wiwisekcji jaźni, marzy, śni i przebywa wyłącznie w rzeczywistości psychicznej. W sposób szczególny interesować nas będzie perspektywa rozbiórki jaźni marzącej.

Jednym z ulubionych słów -natręctw pisarza jest „Tęsknota” (najlepiej z epitetem „odwieczna”), to ona powołuje do istnienia melancholijne poszukiwania. Brak jest istotnie związany z kobiecym pierwiastkiem duszy, animą, która pozostaje odporna na gesty zawłaszczenia. Pustka staje się szczególnym punktem wyjścia i dojścia poszukiwań bohatera.

Moje spojrzenie na *Poematy prozą* Stanisława Przybyszewskiego jest kontaminacją postawy fenomenologa i dekonstruktywisty. Tekst jako astrukturalny zapis fantazji popycha do interpretacyjnej wędrówki w stronę Gastona Bachelarda. Marzenia podmiotu nieustępliwie poszukującego nie mają nic wspólnego z sielanką i częstokroć pozostawiają bohatera w spazmatycznym drzeniu, spowodowanym nieustępliwą nieobecnością pełni. Dlatego też krytyczna myśl wiezie tu od filozofii Artura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego wprost w ramiona dekonstrukcji Jacques’a Derridy.

Spojrzenie na poetykę wyobraźni i anatomię duszy

W tekstach krytycznoliterackich Przybyszewski przedstawia symbolizm jako zespolenie podmiotu czynności twórczych z bytem. Rzeczywistość zewnętrzna funkcjonuje w tej myśli jako kopalnia obrazów, cząstek świata, które dopiero w duszy stają się realną jednością i „jedynym rzeczywistym światem”. W tekście *Z gleby kujawskiej*, który Przybyszewski poświęcił wyobraźni poetyckiej Jana Kasprowicza, autor pokazuje poetę jako ducha tytułowej ziemi, a jego poetykę jako przeziąkniętą melancholią bagien, błota i torfowisk, przeszytą na wskroś smutkiem deszczy¹. Krajobrazy podstawowej, rodzinnej przestrzeni stają się tkanką fantazjotwórczą i zasadniczym elementem kształtującym osobowość autorską. Najwyrazistszą emanacją wessania w siebie tej ziemi pierwszej wydaje się hymn *Święty Boże, Święty mocny*. To w nim Przybyszewski dostrzega szczerłość obrazu psychicznego — głęboką, z ziemi narodzoną, chłopską religię².

Koncepcja młodopolskiego artysty w wielu punktach zbiega się z modelem wyobraźni Bachelarda, a momentami jest wręcz wobec niej bliźniacza. Francuski fenomenolog twierdzi, że realne życie stanowi materiał dla życia wyobraźni i czystych obrazów artystycznych. Praca artystycznego marzenia polega według niego na wykonaniu ruchu od tego, co zewnętrzne, do tego, co wewnętrzne, bowiem elementy rzeczywistości winny być opracowane przez „odrzućcie zewnętrznych ozdobników”, czyli próbę rzucenia symbolicznej kotary z rzeczy jawnych, ponieważ to dopiero za nią drzemiały siły rodzących się obrazów³. Przybyszewski, poddając analizie włókna wyobraźni artystów i opisując ich jako jednostki twórcze, zwraca szczególną uwagę na krajobrazy miejsc, w których egzystują. Traktuje je jako istotne elementy konstytuujące wrażliwość twórczą.

W eseju *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson* można przeczytać:

Masy mgły opadające na ląd otulają go szarą, miękką i wilgotną szatą, krajobraz staje się bezbrzeżnie posępny i smutny i strasznym ciężarem, pełnym przeczuć niepokojem kładzie się na duszy; wzrok skrepowany do wnętrza kierować się musi, choćby pragnął kierować się na zewnątrz⁴.

Szwedzki krajobraz występuje tu jako „despota”, który — nawet wbrew woli postrzegającego — zmusza do introspekcji. Warto przytoczyć tutaj jeszcze słowa autora szkicu, które świadczą o jego wierze we wpływ krajobrazu na styl pisarski:

(...) pozbawiona uroków okolica nie sprzyja szybkim reakcjom i giętkim ruchom, raczej powoduje oszczędność słów, skrytość charakteru i dychawiczny, łagodny ton głosu⁵.

1 S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej (Syn ziemi)*, Warszawa 1904, s. 25.

2 *Ibidem*, s. 45.

3 G. Bachelard, *Wyobrażenia i materia*, w: idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, Warszawa 1975, s. 112. Bardzo podobnie prowadzi swoją myśl S. Przybyszewski, posługując się metaforą zasłony Mai (S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*, op. cit., s. 11).

4 S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i przeł. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 75.

5 *Ibidem*, s. 77.

Przybyszewski krytyk próbuje tu — podobnie jak później Bachelard — „dotrzeć do sił rodzących obrazy⁶”, ponieważ to właśnie wyobrażenia materialna jest źródłową wyobraźnią poety. Próbując więc określić powinowactwo myśli młodopolskiego pisarza i francuskiego fenomenologa, można powiedzieć, że „łączy” ich specyficzna filozofia wyobraźni artystycznej, którą widać zarówno w tekstach krytycznych, jak i w twórczości literackiej modernisty.

Analizy *Poematów prozą* pokazują, że utwory te poddają się interpretacji przez pryzmat fundamentalnych problemów filozofii bycia i postrzegania. Poprzez wyłonienie z siebie świata, który jest zmaterializowanym wnętrzem, podmiot pragnie dokonać przewartościowania, by stworzyć własną perspektywę postrzegania, oderwaną od zniewalającej indywiduum niewolniczej świadomości powszechnej. Ucieka również przed tym, co jednoznacznie płaskie, starając się przy tym znaleźć coś, co usensowni bycie. Ostatnie zadanie jest najtrudniejsze, ponieważ samouświadomienie prowadzi do odkrycia, że nie ma się dostępu do pełni.

Próby rozwikłania tajemnicy własnego „Ja” wiążą się w poematach przede wszystkim z problemem dotyczącym żywiołu kobiecości. Bachelard mówi o żywiołach wyobraźni, operując dosłownymi definicjami. W poematach Przybyszewskiego pojawia się mnóstwo melancholijnej wody, morza, ognia spalającego podmiot w ekstazach, a także poetyckiego doświadczenia lotu ptaka, ostrości bezwzględnych skał, blasków księżyca itp. Niemożliwy wręcz staje się wybór dominującego żywiołu, który można by uznać za specyficzny dla wyobraźni poetyckiej pisarza⁷. Toteż postrzegając wszystkie poematy jako całość, można zaryzykować stwierdzenie, że żywiołem, który staje się obsesją podmiotu, jest żywioł wielowymiarowej kobiecości.

Ogólny nastrój epoki i sposób, w jaki podejmowała temat kobiecości, zsynchronizowane z motywem demonicznej Salome, modliszki, *femme fatale*, którego kariery badacze poszukują w ruchu emancypacyjnym kobiet⁸, bez wątpienia sprzyja demonizowaniu kobiecości i emanowaniu mizoginizmem. Trafne wydaje się stwierdzenie, że apokaliptyczna wizja kobiety w literaturze przełomu XIX i XX wieku stanowi drobny fragment wielkiego symbolu: apokaliptycznej wizji świata⁹. W *Poematach prozą* kobiecość pojawia się głównie jako jeden z pierwiastków współtworzących „Ja” i w takich kategoriach będziemy ją tutaj interpretować.

Fenomenologicznym środkiem do osiągnięcia jakichkolwiek znamion prawdziwości jest praca marzenia, które zachowuje samoświadomość i może odcisnąć swój ślad w piśmie. W *Poematach prozą* Przybyszewski rozpisuje podmiot nieustannie narażony na niebezpieczne przebywanie z samym sobą. Wydany na pastwę apercepcji, zostaje zmuszony do refleksji, stawiania pytań oraz formułowania *quasi*-wniosków ukutych na bazie

6 G. Bachelard, *Wyobrażenia i materia*, op. cit.

7 Anna Czabanowska-Wróbel pisze o wielowymiarowym ujęciu żywiołu wody w *Nad morzem* Stanisława Przybyszewskiego. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Sprzeczne żywioły*, Kraków 2013, s. 47.

8 M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969, s. 231.

9 *Ibidem*.

autoanalizy, której częstokroć towarzyszy stan graniczący z niemożliwym do zniesienia błędem.

W poemacie *Androgyne* podmiot zatracą poczucie orientacji w dobrze znanej przestrzeni miejskiej i czuje, że zaczyna go ogarniać rozpaczliwa tęsknota — fatalne uczucie, które przejawia się jako konieczność pobudzania sensów dotąd ukrytych, ponieważ rząd nad światem sprawuje przecież pragnienie syntezy i integracji. Mężczyzna ucieleśnia kobietą część swej duszy, aby zaspokoić bezmierną Tęsknotę poznawczą. Bohater:

(...) uczuł wreszcie, że jest sam jedyny na całym świecie (...) A dusza jego drżała, błędziła, jak ptak przed burzą w strasznym niepokoju, bo czuła, że nadchodzi wielki cud, że przepaście się otwierają, że już blisko chwila, w której dusza wszelkie tajnie przenika i w przepych własnej nagości patrzy¹⁰.

Bachelard twierdzi, że kiedy wewnętrzne pierwiastki męskie i żeńskie rozmawiają ze sobą w samotności bytu, wyznają pragnienie komunii, zharmonizowania swojej podwójnej natury. Według tej interpretacji codzienność pogłębia stan nierównowagi, a wewnętrzny spokój obu płci można odnaleźć w marzeniu. U Bachelarda marzenie staje się prawdziwie głębokie wówczas, kiedy marzącym w nas bytem jest właśnie *anima*. *Differentia specifica* kobiecości pochodzi tu ze sfery wyobraźniowej, semiotycznej, sensualnej, z płaszczyzny nieudostępnianej świadomości w codziennym życiu.

Bohater odczuwa przerażenie, kiedy snując marzenia na jawie, chowa się w najskrytsze głębie swego wyimaginowanego pałacu Alkazar. Odciecie od świata przywodzi tu na myśl egzemplifikację fenomenologicznej redukcji transcendentnej, po której czysta świadomość może dociekać istoty, może rozpocząć samopoznanie. Kiedy bohater zanurza się w oceanie swojej nieświadomości, dociera do pierwiastka żeńskiego, określonego jako „najtajniejsza głębia duszy”, „dźwięk i barwa snów”.

Analizie samotnego życia psychicznego Bachelard nadaje wartość poznawczą, gdyż pozwala ono poznać język bez cenzury. W takim marzeniu konstrukcja psychiczna może się obnażyć jako prawda, jako ukryta dotąd, nieświadomiona synteza pierwiastków męskiego i kobiecego. Marzenia stają się więc symboliczną szkołą psychologii głębi.

Przyglądając się androgynicznej rozbiórce jaźni, duchowemu spotkaniu symbolicznego mężczyzny i symbolicznej kobiety, trzeba przypomnieć Carla Gustava Junga, który wcześniej niż fenomenolog wskazał na pierwotną androgyniczność psychiki i zbudował duchowo-psychiczną symbolikę dwóch łacińskich rzeczowników: *anima* i *animus*¹¹.

Ucieleśnienie kobiecej części „Ja”, czyli animy, wiąże się w *Androgyne* z nastaniem czasu potwornych snów, szału i upojen. Tak też kobiecy pierwiastek jaźni przedstawia Jung, pokazując, że anima to związana z wyobrażonym, ale także najbardziej dramatyczna część nieświadomości.

10 S. Przybyszewski, *Androgyne*, w idem: *Poematy prozą*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 444.

11 C.G. Jung, *Syzygia. Anima i animus*, w: idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 69.

Objawienie się tożsamości jako syntezy tego, co kobiece, i tego, co męskie, wydaje się czynnikiem degradującym jednolity, wysoki podmiot męski, toteż bohater wyodrębniając z siebie tajemniczy pierwiastek, pragnie wbić go na krzyż, czyli fantazmatycznie przezwyciężyć, zniszczyć.

W końcowej scenie *Androgyne* świadomość podmiotu mówiącego zbliża się do konstatacji, że wewnętrzna kobieta jest związana ze śmiercią, z nieobecnością. Dopełnia się godzina cudu, kobieta odchodzi i prosi, by bohater jej nie szukał. Męczyzna przystaje na tę prośbę i uświadamia sobie pełnię swej psychiki, mówiąc: „Jesteś mną”. Spełnienie prośby kochanki jest równoznaczne z podporządkowaniem się jej woli. Wygląda to tak, jakby proces uświadamiania — choć naznaczony patologiami maniakałnymi — zatoczył koło. Jaźń jako całość została pojęta przez pryzmat irracjonalności, a ego zostało jej podporządkowane, co według Junga oznacza, że cel indywiduacji został osiągnięty¹².

Wyobrażenia bohatera *Poematów prozą*, balansując nieustannie na granicach jawy i snu na jawie, otwiera podziemia pragnień i trosk. Poszukuje wciąż wyzwolenia z nieharmonijnych dualizmów, a także rozerwania kajdan nałożonych na duszę przez mózg, wolności tego, co „pierwotne”. Ostatecznym i nadrzędnym celem pozostaje dotknięcie samego siebie, poznanie sensu tu-bycia: raz poprzez pragnienie zespolenia się z fantazmatyczną kobietą, innym razem w chęci zniszczenia nieosiągalnej.

Brak = obłęd i afirmacja

Do objaśnienia bytu potrzebne byłyby wiedza na temat jego genezy i zrozumienie jego schyłku i końca. Podmiot *Poematów prozą* porusza filozoficzny problem nieodgadnionego początku i kresu. Za przykład może posłużyć fragment *Na tym padole płaczu* (z cyklu *Wigilii*), gdzie do głosu dochodzi: „wielka tęsknota początku, rodzenia, bytu, tęsknota zmroku, co się w łóżce nocy ściele, i tęsknota brzasku, co w krwawym przepychu odkupienia swe zmarłychpowstanie święci”¹³.

Poszukiwanie sensu sprowadził podmiot *Androgyne* do uświadomionej androgynii, która była swoistym wstępem do teorii dotyczących obalenia jednoznacznego myślenia metafizycznego, opierającego się na silnie zakotwiczonych w umyśle opozycjach binarnych. Przeznaczeniem jest poszukiwanie utraconej zróżnicowanej jedności, opartej nie tylko na połączeniu kobiecości i męskości, ale na androgynii w ogóle, która w ostatecznym rozrachunku prowadzi do uświadomienia sobie, że poznanie jest niemożliwe, ponieważ „Inne” zawsze znajduje się w „Tym Samym”. Androgynia marzyciela jest synekdochą androgynii świata. Poznanie swojego „Ja” to tylko stacja na drodze do prawdziwego, generalizującego poznania, bowiem jeśli się zna konstrukcję „Ja”, chce się poznać esencję życia w ogóle. Do zrealizowania tej koncepcji nie wystarczyłoby proste przełożenie prawd mikrokosmosu na makrokosmos, ale czy jest ono potrzebne, skoro poznanie niezapośredniczone przez jaźń i wyobrażenie nie istnieje?

12 *Ibidem*, s. 100.

13 S. Przybyszewski, *Z cyklu Wigilii*, w: idem, *Poematy prozą*, op. cit., s. 18.

Odzyskawszy wewnętrzną androgyniczną spójność, podmiot oczywiście nie rozkoszuje się beztróską poznania. Oczywiście, ponieważ stałym elementem wyobrażeń podmiotu jest gorzkie ziarno niemocy, poczucie, że nie da się osiągnąć przejrzystości.

I tutaj warto wzbogacić destrukcyjno-afirmacyjny kontekst, oddając głos Derri-dzie, który mówi:

Jeśli możliwość mojego zniknięcia w ogóle powinna być w pewien sposób przeżyta, aby mógł się ustanowić stosunek do obecności w ogóle, nie można już powiedzieć, że doświadczenie możliwości mojego absolutnego zniknięcia (mojej śmierci) dotyczy mnie, przydarza się jakiemuś *ja jestem* i przekształca podmiot¹⁴.

Francuski filozof wykonuje gest zamknięcia metafizyki, kiedy pokazuje niemożliwość rozstrzygnięcia. Jest to moment, w którym to, co absolutne, pojawia się jako własna śmierć. Wznoszenie się ku słońcu obecności jest dla filozofa drogą Ikara.

Jedynie stosunek do własnej śmierci może ujawnić nieskończoną różnię (*différance*) obecności. Ten stosunek, przyrównany do idealnej pozytywnej nieskończoności, przeradza się jednocześnie w skończoną empiryczność, bowiem różnia będzie odłąd skończonością życia, dla której zasadniczy jest stosunek do własnej śmierci¹⁵.

Melancholijny podmiot Przybyszewskiego zostaje pochłonięty przez poszukiwanie swych źródeł, a także pragnienie zajrzenia pod powiekę śmierci. Drugi, nieopisywany tutaj dotąd głód doskonale obrazują sceny z trupem kobiecym w *Requiem aeternam*. Silna koncentracja na utraconym obiekcie oraz szereg związanych z tą utratą fantazji i obłądnych wizji zdają się prowadzić do uruchomienia mechanizmu, przez który „Ja” odczuwa potrzebę inkorporowania obiektu i powrotu do kanibalistycznej fazy rozwoju libido, a zatem zdobycia go z powrotem poprzez pożarcie¹⁶. Ta teoria może nadawać sens poczynaniom bohatera, który porównuje się do pantery, wyrzuca metaforyczną głowę za okno i zaczyna obnażać jednoczesny głód początku i śmierci, zagląda umarłej pod powiekę i rozpoczyna przedstawienie ataku melancholii:

(...) całowałem jej twarz, kąsałem ją, wessałem się w jej ciało i nagle wgryzłem się wściekłymi zębami, z krwawą pianą na ustach, w jej pierś¹⁷.

Histerycznie popędowe, motywowane bezsilnością wessanie się w pierś przywodzi na myśl Salome z dzieła Oscara Wilde’a, która nad obcięłą głową niezdożytego i zdożytego zarazem mężczyzny ma ochotę dopuścić się tego samego aktu. Zdobyć niezdożyte histerycznym gestem bezpośrednim. Bohater *Requiem aeternam* wyznaje: „Jak blask światła połamany przez tysiąc szkieleł, odrzucony od tysiąca zwierciadeł, chcę powrócić do pierwotnej idei, z której powstałem”¹⁸.

14 J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 47.

15 *Ibidem*, s. 171.

16 S. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: idem, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 152.

17 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, w: idem, *Poematy prozą, op. cit.*, s. 78.

18 *Ibidem*, s. 82.

W tekście *Żałoba i melancholia* Freud zastanawiał się, czy już sama utrata jakiejś części wyłącznie w obrębie „Ja”, niezależna od zewnętrznych obiektów, może wywołać stan melancholii. Stworzenie świata wewnętrznego i wyparcie chuci to wydarzenia z pierwszej części poematu. Podążając tokiem ich następstw, to właśnie w niej należałoby szukać przyczyny wszystkich zająć i samobójczego zakończenia mszy żałobnej. Jednak podział utworu na części jest raczej konsekwencją rozbicia i przemieszania aniżeli toku przyczynowo-skutkowego. Historia z dzieciństwa i wspomnienia nieszczęśliwej miłości zdają się poprzedzać początek poematu — wielkie stworzenie nowego mikrokosmosu. Patrząc przez ten pryzmat, za przyczynę finału należy uznać raczej toksyczną relację pomiędzy ojcem i matką podmiotu, a przede wszystkim samą matkę, która — pozbawiona przyjemności seksualnej, będąca odbiciem idealnego „Ja” podmiotu — stanowiła wzór¹⁹.

Przyczyną samobójstwa w *Requiem aeternam* może być niespełniona miłość, której nieszczęśliwy finał przyniósł myśli o egzystencji obezwładnionej więzieniem schopenhauerowskiego przymusu przedłużania gatunku. Centralne jest tu jednak doświadczenie wyobrazeniowe. Zdaniem Stefana Chwina niebotyczne znaczenie dla wiodących metafor związanych z samobójstwem mają świadome bądź nieświadome wypowiedzi rodziców, którzy przesyłają dziecku komunikat świadczący o ich niechęci do jego istnienia. Dziecko, którego nie otacza się miłością i radością z powodu faktu samego jego istnienia, gromadzi w swej psychice pokłady negatywnych emocji²⁰. To wewnętrzne poczucie niebycia kochanym może się bardzo znacząco przyczynić do późniejszych zauroczeń pesymistyczną refleksją filozoficzną²¹. Świat będzie się takiej osobie jawić jako miejsce wrogie, naznaczone negatywnymi konotacjami. Koncepcja ta tłumaczyłaby postępowanie bohatera *Requiem aeternam*, który totalnie zrywając ze światem zewnętrznym, obarczając się nieuświadomioną i przeniesioną na własne „Ja” winą, postanawia zreinterpretować samego siebie. W konsekwencji odcina się od treści miłosnych, by nadać nową wartość swemu indywiduum. Narcystyczne podbudowanie ego mogłoby stanowić jeden z celów mszy żałobnej.

Poszukiwania jednostki pragnącej jasnych sensów nie prowadzą do żadnej odpowiedzi. Integralną częścią życia jest śmierć, której nie jesteśmy w stanie zrozumieć ani przeżyć, a skoro nie potrafimy pojąć życia w całości, to nie możemy nadać mu sensu i oprawić go w ramy prawdy. Może to tłumaczyć przewrotnie fakt, dlaczego „Ona” — symbol nieświadomego — częstokroć jest w poematach Przybyszewskiego nośnikiem śmierci. Poszukiwania bohatera stają się interesujące przez to, że doznanie nicości potrafi się w nich przerodzić w dziką rozkosz.

19 Wartościową analizę *Requiem aeternam* z perspektywy psychoanalitycznej można znaleźć w książce: P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*, Kraków 2000.

20 S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2011, s. 228.

21 *Ibidem*, s. 229.

Jak już zostało powiedziane wcześniej, kiedy Derrida zamknął metafizykę i pokazał brak możliwości rozstrzygnięcia, to, co absolutne, pojawiło się jako własna śmierć. Dekadentyzm z pesymistycznym nastrojem może być na mapie generalnych humorów epoki niejednoznacznym, ale jednak swoistego rodzaju przeczytym (nie)źródłem idei dekonstrukcji. Młodopolskie zwątpienie w odszukanie sensu w połączeniu z nietzscheańskim wezwaniem do przeorientowania wartości prowadzi do swoistego zburzenia (a może zaburzenia), które choć jest negacją, przekształca się w dziwną afirmację, formę szaleństwa. Taki transgresyjny stan, doświadczenia braku jako źródła fascynacji, można zauważyć przykładowo, gdy podmiot:

Z namiętą rozkoszą słuchał straszego wycia obłąkanych zatorów, bo takim szalem rozpałała się jego rozpaczna tęsknota; i patrzył upiorny, ponury blask kataraktów, bo tym blaskiem śniedzi i pleśni przeświecały jego spragnione, gorączkowe sny²².

Poczynania pisarza charakteryzuje słynne zdanie Derridy, który proponuje, by bezradne próby definiowania różni zmienić w afirmację. Przybyszewski nie daje się pochłonąć depresji w histerycznym, natrętnym pytaniu o sens, który nie istnieje. Spełnia przy tym intuicyjnie przesłanie papieża postmodernizmu, a także Nietzschego, który w istocie pragnie przeorientować negację i nihilizm na afirmację.

Afirmacja, która jest u Nietzschego wynikiem przewartościowania nihilizmu i żałoby, nie zawsze jednak stanowi punkt dojścia. Zgodnie z tym, co mówi Schopenhauer:

Każda nadmierna radość, polega zawsze na obłądnym mniemaniu, że znalazło się w życiu coś, czego znaleźć w ogóle nie można, mianowicie trwale zaspokojenie dręczących, przybierających coraz to nową postać, pragnień i trosk. Każdy poszczególny obłąd tego rodzaju trzeba koniecznie usunąć, a gdy zniknie zapłaci się za niego tyleż gorzkim cierpieniem, ile sprawił radości²³.

Ważna w tym kontekście staje się podstawowa informacja, iż młodopolski pisarz studiował pisma Schopenhauera, a „piorunujący, nieobliczalny wpływ na nie skryształizowaną dotychczas [przed *Requiem aeternam* — dop. PU] umysłowość Przybyszewskiego wywarły porywające pisma Nietzschego”²⁴. Poznawszy niemieckiego filozofa poprzez dzieło *Tako rzecze Zaratustra*, pisarz podjął się wyobraźniowego przewartościowania. Poematy bez wątpienia emanują ideą nadczłowieczeństwa, a ich celem ma być uzyskanie jednostkowej władzy przez podmiot dekonstruujący²⁵ zastany porządek i stwarzający nową perspektywę — lepszą, bo zindywidualizowaną.

Najważniejsze są nie przedmiot poznania i samo poznanie, które jest cierpieniem, ponieważ rodzi się z poczucia pustki. Istotne jest to, jakie siły zawłaszczają przedmiot poznania, ponieważ ich wartość determinuje kierunek zindywidualizowanej interpretacji świata. Bohater Przybyszewskiego potrafi rozpacz tęsknoty zamienić w namiętność, a z bezradności stworzyć potęgę.

22 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, w: idem, *Poematy prozq, op. cit.*, s. 439.

23 A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, Warszawa 1994, s. 483.

24 S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Warszawa 1973, s. 50.

25 Gabriela Matuszek nazwała już S. Przybyszewskiego „intuicyjnym dekonstrukcjonistą” (G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008, s. 178).

Przybyszewski jest fenomenologiem, który niesie przeczone ziarno dekonstrukcji. W pracy fantazjotwórczego docierania do esencji pojawiają się zgrzyty, miejsca nieprzeniknione, sfery nie do zawłaszczenia. Dążenia te przypominają cele dekonstrukcji: są bowiem jedynie oczyszczaniem drogi, która nie wiadomo dokąd prowadzi.

W marzeniach podmiotu *Poematów prozą* duchowa kobieta co rusz wyłania się z głębi fantazji, stanowiąc reprezentację cząstki jego jaźni. U Przybyszewskiego pierwiastek kobiecy nie stwarza harmonijnej krainy spokojnych marzeń i kolorowych snów, jest raczej niepokojącym drżeniem, przecuciem najgorszego. „Ona” — kobiecy pierwiastek jaźni — to fatum nawiedzające wymarzone światy poematów. Raz jako wszechwładna matka stworzenia i przeznaczenie ludzkiej rasy — chuć, która nie zważa na poznawcze pragnienia symbolicznie męskiej części osobowości, innym razem jako ucieleśniona część psychiki, stanowiąca archetyp treści nieświadomych i nigdy świadomości nieudostępnych.

Upragniona kobiecość podmiotu byłaby tęsknotą, która niczego nie pragnie, wartością krystaliczną. Jednakże „Ona” jest inna, wyrażona namiętnie nieskończoną skalą. Przybyszewski bez ustanku zdaje się próbować wyrazić kosmiczne libido kobiecej (w psychice męskiej) natury, acz nigdy nie godzi się na ostateczne przymierze z nieskończonym pierwiastkiem. Kiedy w niepowszednich scenach wyobraźnia zamyka kobiecość w zmaterializowane ciało, nie jest ona tą wartością, którą odczuwa w snach i fantazjach. Pragnienie spojrzenia w oczy Nieskończonej, która przeraża męskość, jest drogą obłądną.

Walka i gra Przybyszewskiego są próbą zawłaszczenia tego, co nieodgadnione, próbą narzucenia temu czemuś interpretacji, próbą, która konsekwentnie i uciążliwie kładzie kres irracjonalnym, ale także ważnym poznawczo działaniom postępującego z uporem maniaka podmiotu.

W *Androgyne* podmiot mówiący i marzący na granicach rozumu doprowadza do komunii kobiecych i męskich pierwiastków rzeczywistości psychicznej. Dochodzi wtedy do zdemaskowania instancji animy i animusa, które pochodzą z tego samego bytu. „I ujrzał ją, samego siebie”²⁶.

Poemat kończy się słowami: „szedł cichy i wielki, tylko z nieskończeniem tkliwą miłością powtarzał bezustannie: Idę, już, idę...”²⁷. Scalenie pozornych sprzeczności, które wzajemnie się przenikają, nie wychodzi poza etap wiecznej drogi. Sensem poszukiwań jest odnalezienie głęboko ukrytych skarbów, które nigdy nie zostaną oświetlone przez strunę światła racjonalizmu. Podmiot poematów jest właśnie literacką reprezentacją tych bezkresnych poszukiwań.

Tak też w poematach nad chwilową harmonią, zgodą i prowizorycznym pojednaniem nieustannie unosi się fatum gorzkich nauk Nietzschego, ziarno dekadencjonalnej odmiany nienazwanej jeszcze dekonstrukcji.

26 S. Przybyszewski, *Androgyne*, w: idem, *Poematy prozą*, op. cit., s. 449.

27 *Ibidem*, s. 460.

Nadczłowiek Przybyszewskiego

Zanim cała niemożliwość wyjaśnienia sensu wybuchnie w dekonstrukcji Derridy, rozbije się ona, przebiegając przez myśl Nietzschego, który z perspektywy powyższej interpretacji łączy myśli dwóch podmiotów. Przybyszewski silnie inspirował się niemieckim filozofem, który obok Schopenhauera zaoferował filozoficzną odpowiedź na przesiąknięte pesymizmem nastroje współczesnej mu epoki. Myśl twórcy *Tako rzecze Zaratustra* jest przy tym także ziarnem, z którego wyrasta „obrazoburcza” filozofia Derridy.

Derrida poznaje niemieckiego filozofa z dużego dystansu czasowego i dokonuje na nim swojego podwójnego czytania. Pierwsza lektura wiąże się ze zrozumieniem, z otwarciem się na myśl płynącą z dzieła, przetrawieniem i wchłonięciem przedstawionych w nim koncepcji. Druga prowadzi już przez pryzmat podejrzliwości, niewiary w możliwość totalnej spójności, poszukując pęknięć, niekoherencji, rozwarć, zgrzytów w drogach do spójności sensów.

Do Nietzschego odnosi się także Bachelard w tekście o animie i animusie. Mówi o jego dziwnie głębokiej kobiecości, tym głębszej, im bardziej wypieranej czy tłumionej. Wszak Nietzsche, filozof, którego ambicją jest przeorientowanie świata, pozostaje w kwestii kobiecej zaskakująco konserwatywny, a nawet zakrzepły.

Fenomenolog zastanawia się nad męskością i kobiecością nadczłowieka, czyli teoretycznego konceptu autora, który częstokroć mówi o kobietach z lekceważeniem. Derrida, biorąc pod lupę problem kobiecości w tekstach Nietzschego, twierdzi, że można ją określić jako ruch obejmujący jednocześnie lunatyczne ryzyko śmierci, sen o śmierci, sublimację i udawanie natury²⁸. Budowanie więzi z tym, co kobiece, rozpatruje niemiecki filozof w kategoriach niepewności oraz udawania, wiążąc je z utratą woli mocy.

Nie ma istoty kobiety, ponieważ kobieta odsuwa oraz odsuwa się od siebie samej. Pochłania ona, wykrzywia od spodu, bez końca, bezdennie, wszelką tożsamość, wszelką własność. Nie ma prawdy kobiety, dlatego jednak, że ten otchłanny odstęp, ta nie-prawda jest „prawdą”. Kobieta jest mianem tej nie-prawdy prawdy²⁹.

(...) Jeśli bowiem kobieta jest prawdą, to wie ona, że nie ma prawdy, że prawda nie ma miejsca i że nie posiada się prawdy. Jest ona kobietą o tyle, o ile nie wierzy w prawdę, a zatem w to, czym sama jest, w to, czym, jak się sądzi, ona jest, czym więc ona nie jest³⁰.

To, co kobiece w „Ja”, kojarzy się w tym męskim dyskursie ze sferami nieświadomości, z metaforycznymi jaskiniami głębokiej wiedzy o pokładach jestestwa. To właśnie w obszarach nieskrępowanych ramami wiedzy pokłada się nadzieję na znalezienie prawdy — taka przestrzeń wyzwala samą możliwość odkrywania. Derrida mówi, że

28 J. Derrida, *op. cit.*, s. 14.

29 *Ibidem*, s. 19.

30 *Ibidem*, s. 20.

kobieta, tak jak prawda, faktycznie, nie pozwala się wziąć³¹. Należy interpretować to jako niedostępność nieświadomego, niemożność uświadomienia sobie w stopniu ostatecznie totalnym tego, co ukryte, impotencję i niemoc. Psychoanalityczne albo fenomenologiczne odkrywanie może więc być częściowe, tylko częściowe i zawsze częściowe. Derrida twierdzi, że skoro nie ma kobiety tekstów Nietzschego, nie ma również ich prawdy tych tekstów, ponieważ jak można byłoby wyrażać lub próbować wyrażać prawdę, skoro ona nie istnieje. Nierozstrzygalność jest siłą, która ostatecznie zawłaszcza tu wszystkie pojęcia.

U Nietzschego kobiecość jest warta wspomnienia tylko w momencie, kiedy się oddaje, kiedy zostaje zawłaszczona, a więc staje się przedmiotem posiadania³². Derrida zarzuca filozofowi symboliczną przegraną, do której prowadzi odrzucenie kobiecego pierwiastka. Być może nadczłowiek nie podejmuje się zadań niewykonalnych?

Gdyby niemiecki filozof podjął się gry z Jejmością, mógłby przybrać postać momentalnego nadczłowieka Przybyszewskiego, który osiąga doraźną siłę stwarzania nowej moralności i chwilową wolę nowych wartości („wsteczna metamorfoza może się rozpocząć”), i to wyłącznie w obszarze stanów somnambulicznych. Zawłaszczenie prawdy przez konkretne siły zawsze spotka się z porażką, ponieważ na tej drodze stoi „Ona”.

Podmiot *Poematów prozą* Przybyszewskiego zdaje się potwierdzać tezę, iż najgłębszym doświadczeniem samotności jest wertowanie tajemnych ksiąg własnej duszy. Przewyciężenie ślepej woli życia, zavrzenie pod powieki śmierci i wola mocy pozwalają wznieść się ponad masowość, jednakże w obliczu absolutnej samotności doprowadzają rozproszonego w relacjach człowieka do wędnięcia. Młodopolskie marzenie pisarza zatrzymuje się na rozpoznaniu nieprzekraczalnego pierwiastka i dominanty istnienia, ponieważ nie ma ono tyle mocy, siły teoretycznego gestu Nietzschego czy Derridy, by dotrzeć do sił zawłaszczających wizję rzeczywistości i zmienić źródłowe cierpienie w rzeczywistą afirmację.

Kobiecość Przybyszewskiego, Nietzschego i Derridy jest ostatecznie głęboka, ale jednocześnie tendencyjna; związana z brakiem i z permanentną nieobecnością, ciągle pozostaje niepojęta, otwarta na nieskończoną grę interpretacji. Hipnotyzujące poznawczo dla „męskiego” podmiotu jest to, co nigdy nie raczy odpowiedzią. Istotne, czy to wykluczenie zostaje zawłaszczone przez siły nihilizmu, czy przez siły afirmacji. Podmiot *Poematów prozą* nie rezygnuje z tropienia śladów esencji, choć z emocjonalnej huśtawki, kołyszącej się pomiędzy ubóstwianiem swej mocy a pragnieniem śmierci, wylewa się nieczule na obłęd „nie wiem”.

31 *Ibidem*, s. 23.

32 F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 331.

„Wszystko zapomniane...”

Przymus powtarzania w poematach prozą Stanisława Przybyszewskiego

„Wszystko zapomniane”, „Alles vergessen”¹ — pisał Stanisław Przybyszewski we wczesnym, napisanym po niemiecku i opublikowanym w 1895 r., *Nokturnie* (*Notturmo*). To właśnie w tym zapomnianym poemacie, przetłumaczonym współcześnie przez Gabriłę Matuszek, powtórzenie staje się nie tylko ważnym elementem artystycznym, ale również przedmiotem refleksji.

Powtórzenie, jedna z kluczowych, choć długo niezauważanych kategorii modernizmu, jest w całej twórczości Przybyszewskiego bardzo istotne. Dużą rolę odgrywa w powieściach, zwłaszcza w ich warstwie kompozycyjnej, ale wyjątkowo ważne staje się właśnie w poematach prozą. W nich bowiem dochodzi do spotkania powtórzenia w jego wymiarze estetycznym, retorycznym, poetyckim z powtórzeniem egzystencjalnym, którego doświadcza albo pragnie doświadczyć bohater fantazmatycznych, rwących się fabuł.

Zacytujmy kluczowy fragment *Nokturnu*:

Czuł w sobie coś niewypowiedziane bolesnego: ciepłe zarzewie, w którym zanurzony mógł przysłuchiwać się wszystkim tym strasliwym rzeczom wokół siebie.

Tak siadywał jako dziecko na snopkach żyta i patrzył na drzewa, które wichur łamał jak giętkie witki trzciny.

I znowu posłyszał huczącą kipieli morza, jakby strasliwą muzykę wieczności:

Za sto lat wszystko będzie zapomniane!

Powtórzył raz jeszcze... Wszystko zapomniane... Jak to dobrze!

Patrzył na morze, na to wielkie matczyne łono, co rodziło ziemię,

1 S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i opracowanie G. Matuszek, Kraków 2003, s. 528 i 534. Wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem, oznaczając w nawiasie w tekście głównym numer strony.

a po drugiej stronie fiordu próbował dostrzec w ciemności masy skalne, jakie na brzeg wyrzuciło.

Za sto lat wszystko będzie zapomniane. Pozostanie tylko morze i ziemia (s. 528).

Leitmotiv utworu, powracający jeszcze w jego zakończeniu, okazał się dla Przybyszewskiego na tyle istotny, że zdecydował się go powtórzyć i wtopić w nową całość w poemacie *Nad morzem*. Jest to być może jedna z przyczyn niewydania drukiem po polsku (czy więcej: niestworzenia polskiej wersji) pierwotnego *Nokturnu*. Warto potraktować krótki wczesny poemat i przytoczony powyżej cytat jako punkt, z którego rozwijają się potem — na zasadzie układu rozkwitającego — kolejne scenariusze. Jest tu już samotny bohater, zraniony mężczyzna. Jest ona — ta, która porzuciła czy zdradziła. Jest scena miłosna pomiędzy rozstającymi się właśnie kochankami. Jest również cierpienie jako źródło twórczości, nieusuwalny warunek bycia artystą. W *Nokturnie* doniosłą rolę odgrywa także ważny dla Przybyszewskiego obraz morza, powiązany z odwołaniami do wspomnień bohatera z dzieciństwa. Pojawia się też ten rodzaj kreacji postaci, w którym dochodzi do zniesienia granicy między wnętrzem a zewnątrz. Te same elementy tematyczne i emocjonalne powrócą jeszcze wiele razy w innych konfiguracjach. Czytane „w dobrej wierze” — pozwolą odtworzyć katalog motywów epoki. Czytane „podejrzliwie” — ukażą obsesje i idiosynkrazje pisarza.

Nokturn może wyraźniej niż późniejsze poematy odsłania wewnętrzne sprzeczności prozy Przybyszewskiego. Czy wybaczyć autorowi fałszywą metaforę, u której źródła leży fałszywe wspomnienie bohatera: „Tak siadywał jako dziecko na snopkach żyta i patrzył na drzewa, które wichur łamał jak giętkie witki trzciny” (s. 528). Zapamiętany obraz kołysanych wiatrem zbóż, traw i gałęzi został siłą zamieniony na bardziej dramatyczną scenę łamanych drzew, ale porównanie wskazuje na źródło błędu: „giętkie witki trzciny” przyginają się do ziemi, ale się nie łamią, fale morskie podnoszą się i wracają — nie ma tu miejsca na łamiące się pnie i konary drzew, pod pozorną bezpowrotnością zniszczenia kryje się w istocie powrót i powtórzenie. Realizuje się tu nie „męskie” (cokolwiek to znaczy), heroiczne zawołanie „frangas non flectes”, lecz jego przeciwieństwo, „flectes non frangas”, w którym ukrywa się siła słabych.

Sprzeczności jest więcej, choćby w początkowych zdaniach utworu:

Tak tylko siedzieć i rozmyślać. Myśli — nie! żadnych myśli... Pozwolić jedynie wrażeniom zbliżać się i oddalać tu i tam, tam i z powrotem, kołysać się i bujać jak na wietrze kłosa (s. 525).

To, co się znajduje we wnętrzu psychiki, stanowi tutaj prawdziwe źródło wszystkiego, co będzie dochodzić z zewnętrznego świata — taki kierunek percepcji zostaje tu ustanowiony i nazwany. Bohater odbiera dźwięki burzy jako podwojone: „nie wiedział, czy to było na zewnątrz? czy w nim? ten straszliwy głos burzy...” (s. 526). Wrażenie to zostaje spotęgowane przez umieszczenie zasadniczej, wątpliwej akcji we wnętrzu niewielkiego pomieszczenia przeciwstawionego otwartej przestrzeni zewnętrznego

świata. Ostatnie słowa utworu, którego bohater „zatopił się w sobie”, mówią o spojrzeniu w stronę odbitego na suficie światła lampy i brzmią: „Oko, które skonało w bólu i światło porodziło...” (s. 531). Stanowią też swoiste odbicie wcześniejszych zdań: „Czerwone światło! Oko, które konało w bólu i światło rodziło...” (s. 527), w tym pierwszym obrazie odnoszących się do światła przepływającego parowca, a jednocześnie sugerujących blask zachodzącego nad morzem słońca. W finale wszystko zamyka się we wnętrzu pokoju, a zarazem w przestrzeni wewnętrznej.

Pomiędzy *Nokturnem* a słynnym utworem *Nad morzem* można odnaleźć wiele łączników, a jednym z nich jest sam obraz morza — symbolu duchowej pełni. Powtarza się też najgłębsza sprzeczność — między deklarowanym pragnieniem zapomnienia i bycia zapomnianym a przymusem powtarzania wciąż tego samego gestu. U Przybyszewskiego to człowiek powiela słowa, poruszenia ciała, sytuacje emocjonalne, odwołując się przy tym do zasobów swojej pamięci. Powtarza także z powodu wcześniejszego zapomnienia. Natomiast siłą, która powtarza wszystko w poza- i ponadludzkim rytmie, jest sama natura, nieposiadająca pamięci. Pisarz uruchamia wielką wizję natury, o romantycznej proveniencji, zmieniając jej wymowę na modernistyczny sposób. Wyostreza przy tym opozycję między tym, co ludzkie, a tym, co pozaludzkie, oraz między pamięcią a zapomnieniem. „Powtarzamy, bo nie pamiętamy: przyroda powtarza, ponieważ jest nieświadoma, głucha i ślepa (...). Powtórzenia charakteryzowałyby tylko świat materii; świat idei byłby od nich wolny”² — komentuje myśl Gilles’a Deleuze’a Małgorzata Kowalska i ten komentarz wydaje się odpowiedni także do scharakteryzowania koncepcji wpisanej w utwór Przybyszewskiego.

Rozpamiętujący swoje cierpienia bohater pragnie zapomnienia, ponieważ nie chce więcej cierpieć. *Nokturn* i tu podpowiada dwa ważne tropy, które interpretatorzy poematów wyczytali z pozostałych utworów. Chodzi mianowicie o odesłanie do dzieciństwa i do figury matki. W niemieckiej wersji ta sama doskonale brzmiąca, powtarzająca się fraza „In hundert Jahren ist alles vergessen!” (s. 368) pochodzić miała, o czym przypomina badaczka i edytorka twórczości Przybyszewskiego, z „pijackiej chińskiej piosenki, jaką często śpiewał Dehmel”³. Podwójny cudzysłów, korzystanie z nieswoich słów, by wyrazić coś szczególnie dla siebie istotnego, ma — być może — zamaskować osobiste powody fascynacji zapomnieniem.

Poemat *Nad morzem*, który był od dawna, i słusznie, wysoko ceniony i stanowił przedmiot odrębnych interpretacji, również przynosi powtórzenie kluczowego zadania o zapomnieniu⁴. W polskim wariancie Przybyszewski zdecydował się na frazę „Lat sto, a wszystko przeminie” (s. 326) i zakończył ją kropką zamiast wykrzyknika, zamykającego

2 M. Kowalska, *Dialektyka poza dialektyką. Od Bataille’a do Derridy*, Warszawa 2000, s. 341.

3 G. Matuszek, *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny homo dolorosus*, w: S. Przybyszewski, *op. cit.*, s. 42.

4 Por. B. Wojnowska, „*Nad morzem*”. *Mistyka i płęć*, w: *Stanisław Przybyszewski w 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 93-140.

kategoryczne niemieckie zdanie. W dodatku słowa te poprzedza miękko brzmiąca fraza z jednym ze znamiennych młodopolskich poetyzmów: „(...) słyszę, słyszę świętą gędbę bólu” (s. 326). Po kolejnym akapicie analizowana tu myśl powraca ponownie ze słowami: „to wszystko ton jeden, jeden sen złoty, jedno szczęście rozpaczne” (s. 326), które brzmią melodyjnie i miękko w przeciwieństwie do skandującego rytmu jednosylabowych rzeczowników niemieckiego oryginału: „dies Alles nur Ein Ton, Ein Traum, Ein Glück” (s. 368).

Bohater utworu pragnie powtarzać, odtwarzać stan, który nie był źródłem przyjemności, ale bólu — odrzucenie. Zbyt łatwo byłoby w tym miejscu dodać, że chodzi o odrzucenie przez matkę, ale również trudno zbyt pochopnie z tej myśli zrezygnować. Przeżycie, które można nazwać lękiem separacyjnym, zostaje przerzucone w czasie i odniesione do późniejszych o całe dekady życia doświadczeń z ukochaną kobietą.

Można zaryzykować tezę, że to nie tylko tak wyraźnie manifestowana obsesja na punkcie czystości kobiety i chorobliwa obawa przed zdradą popychają bohaterów Przybyszewskiego do gwałtownego zerwania więzi, ale przeciwnie — pragnienie powtórzenia tej sceny skłania ich do stałego obsadzania swojej partnerki w roli niewiernej. Mężscy bohaterowie porzucają w przekonaniu, że już raz, na początku (ów początek to często także pradawny czas mitu), sami zostali porzuceni i zdradzeni. Wręcz — jak w jednym z wariantów tej ulubionej fabuły — prowokują zdradę, traktując ją jako dowód na wcześniejszą niewierność.

Jeśli poważnie potraktować stawianą między innymi przez Gabriellę Matuszek diagnozę narcyzmu dekadentkich artystów, bohaterów Przybyszewskiego, to przymierzając do nich ten pochodzący jeszcze z XIX wieku i ewoluujący w psychologii termin, natrafiamy na splot sprzecznych cech męskiego bohatera, wywodzący się z jego „narcystycznej rany”. Ze szczególną odmianą przewrotnej opowieści o zdradzie i porzuceniu mamy do czynienia w sytuacji, gdy bohater oczekuje czegoś niemożliwego, by „sprawdzić” uczucie kobiety i doprowadzić do pesymistycznej, z góry milcząco założonej konkluzji. Sytuacja zarysowana w poemacie *Na tym padole płaczu (Ametysty)* wyznacza ramy, w których bohater skazuje się niejako na klęskę, w tym samym stopniu się jej lękając, co pragnąc ją przyspieszyć. Mężczyzna domaga się tu od ukochanej nie tyle ofiary i materialnego daru, ile absolutnego oddania; jeśli nie otrzyma „wszystkiego”, będzie się czuł niekochany. Zaborczość dziecka, które chce zagarnąć matkę na własność, nie wydaje się tu nazbyt freudowskim skojarzeniem, a wprowadzony przez bohatera w ruch mechanizm uczuciowej pułapki pozwala mu udowodnić samemu sobie, że nigdy nie był dość kochany:

(...) Aż wreszcie jednego dnia uczuł ową siłę i twórczą potęgę, co korzeniami swymi tkwiła w bólu. (...) Teraz cię zapomniałem, ale wciąż od nowa rozplómienia się dusza (s. 261).

Nie kocham cię więcej, ale kocham ból wspomnień mego najpiękniejszego snu. (...) Mam dosyć nagromadzonych cierpień, by móc tworzyć (s. 264)

— deklaruje bohater. Jest to punkt, w którym najdobitniej zaznaczył się związek artyzmu, erotyzmu i cierpienia, a przekonanie o jego istnieniu żywi nie tylko bohater, ale także instancja autorska. Warto przypomnieć w tym miejscu słowa znawcy młodopolskich mitów miłości Wojciecha Gutowskiego: „Przybyszewski ukazał erotyzm jako fascynującą i ryzykowną przygodę egzystencjalną, jako źródło cierpień, ale też aktywizacji kreatorskich mocy artysty”⁵.

Jak sugerują współczesne ujęcia tego zagadnienia, ludzie skrajnie narcystyczni odnajdują równowagę

poprzez wywołanie u innych bólu, którego sami nie odczuwają, oraz wzbudzenie w nich wewnętrznych napięć, przed którymi sami próbują się obronić. Nie wyrządzają innym krzywdy „umyślnie”, czynią to, ponieważ inaczej nie potrafią istnieć. Sami zostali zranieni w dzieciństwie i próbują w taki właśnie sposób utrzymać się przy życiu. To przeniesienie cierpienia pozwala im się dowartościować kosztem drugiego człowieka⁶.

Narcystyczny bohater, który pragnie bez reszty zawładnąć bliską osobą, subiektywnie uważa się za ofiarę, czuje się unieszczęśliwiony, porzucony, odrzucony. Na źródłowym poczuciu bycia porzuconym buduje swoją pękniętą tożsamość, która przyczyni się do jego kolejnych porażek i subiektywnie odczuwanych cierpień, ale jednocześnie zainspiruje go do kolejnej opowieści o klęsce. Ten mechanizm powtarza się zarówno w poematach prozą, jak i w powieściach.

Gry melancholijnych masek nie są w stanie zażegnać konfliktu i rozdarcia, które podmiot (lub bohater liryczny) rzutuje na zewnątrz. Nieobecność najbliższej, ważnej osoby, jej dojmujący brak stają się tematem literackim, a samo dzieło sztuki jawi się jako zabawa w „fort-da”, jak to za Freudem referuje Paul Ricoeur⁷. Popęd śmierci — ten najsilniejszy, zdaniem Freuda, impuls — i jego związek z pragnieniem rozkoszy zyskują tu swoje szczególnie odzwierciedlenie.

W analizie Freudowskiej wizji kultury, której dokonał francuski myśliciel, ujawnia się to, co można również wyczytać z prozy Przybyszewskiego. Dla Freuda, jak podkreśla Ricoeur:

(...) człowiek jest życzeniem, zanim stanie się mową; człowiek jest mową, ponieważ pierwszą semantyką życzenia jest urojenie, ponieważ nigdy nie przestał on ponawiać owego początkowego rozdarcia.

(...) uderza rozdzwięk między trzema tematami: inercją życia, natręctwem powtarzania i destrukcyjnością. Zaczynamy podejrzewać, że popęd śmierci to pojęcie zbiorcze, dziwaczna klamra: inercja biologiczna to nie to samo, co patologiczna obsesja, powtarzanie nie jest niszczeniem⁸.

5 W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 30.

6 M.-F. Hirigoyen, *Molestowanie moralne. Perversyjna przemoc w życiu codziennym*, tłum. J. Cackowska-Demirian, Poznań 2012, s. 122-123.

7 „Dzieło sztuki jest również swego rodzaju *Fort-da*, znikaniem archaicznego obiektu i pojawianiem się go jako obiektu kultury”, P. Ricoeur, *O interpretacji. Esej o Freudzie*, przeł. M. Falski, oprac. R. Reszke, Warszawa 2008, s. 294-295.

8 *Ibidem*, s. 294.

W poematach prozą (a wnioski z przeprowadzonych tu interpretacji można rozszerzyć również na powieści Przybyszewskiego) daje się zauważyć obsesyjne niemal powtarzanie motywów związanych z pragnieniem erotycznym, niespełnieniem, rozczarowaniem, rozstaniem i cierpieniem miłosnym. Motywy te można czytać za pomocą klasycznej Freudowskiej kategorii „przymusu powtarzania”, można je też wpisywać w późniejsze koncepcje psychoanalityczne, na przykład Jacques’a Lacana (jak to już czynił z powodzeniem z twórczością Przybyszewskiego Paweł Dybel⁹).

Właśnie poematy prozą autora *Wigilii* są szczególnym „miejszem” powtórzenia, które odnosi się zarazem do płaszczyzny artystycznej, jak i filozoficznej. W powieściach i dramatach Przybyszewskiego powtórzenie nie odgrywa takiej samej roli, nie wiąże się też tak ściśle z autorską instancją dzieła. W poematach prozą natomiast jest elementem na tyle wszechobecnym, że aż może wywoływać niezamierzony efekt monotonii (nie odbiera to jednak utworom ich wartości artystycznej). Powtórzenia tematyczne w szczególny sposób przekładają się w nich — za sprawą ich poetyki — na powtórzenia refrenów, fraz, a nawet poszczególnych słów, zyskując podwójny: fabularny i poetycki charakter.

Co ujawniają powtórzenia Przybyszewskiego? Czy pozwalają dowiedzieć się o nim i jego twórczości czegoś nowego, czy potwierdzają jedynie ustalenia jego badaczy? Analiza funkcji powtórzeń pozwala z pewnością podtrzymać dwie istotne tezy dotyczące poematów prozą Przybyszewskiego: przeświadczenie o ich wyjątkowej randze artystycznej i o tym — co najmocniej wypowiedziała Gabriela Matuszek — że „tworzą [one — dop. ACz-W] w istocie jeden tekst, który rozwija kilka kluczowych (dla całej twórczości autora) wątków, zamkniętych w funebralnej ramie”¹⁰.

Powtórzenia Przybyszewskiego mogą być rozpatrywane w trzech wymiarach: estetycznym, psychologicznym i eschatologicznym. Pierwszy pozwala docenić muzyczne walory poematów i rolę, jaką w ich tworzeniu odgrywała idea wzorowania kompozycji tekstu literackiego na zasadach kompozycji muzycznej. Autor eseju o Chopinie doskonale umiał się tą techniką posługiwać, a poematy prozą uczynił domeną eksperymentu z muzycznością¹¹.

Na płaszczyźnie psychologicznej uwidacznia się przechodzenie głównej męskiej postaci — w nierównym rytmie powtórzeń — od jednej skrajnej roli czy maski do kolejnej. „Bóg, ofiara, clown czy psychopata?” — chciałoby się powtórzyć za słynnym tytułem eseju Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, odnosząc te słowa nie tylko do modernistycznego artysty w ogóle, ale celowo je zawężając do osoby z poematów prozą, a zwłaszcza z *Nad morzem*. Poematy prozą Przybyszewskiego są wielogłosowe, ale nie w tym sensie, że występuje w nich wiele postaci. Mamy tu raczej tłum masek, które w niekonsekwentnych, zdawałoby się spazmatycznych powtórzeniach próbują przesłonić nietożsamość i pustkę

9 P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*, Kraków 2002.

10 G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008, s. 169.

11 K. Zabawa, *Kalejdoskop myśli wrażeń i obrazów, młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999.

bohatera. Całość daje efekt nagłych przejść pełnego sprzeczności autorskiego „Ja” od nastroju do nastroju. Jak zauważa badacz młodopolskich mitów miłości:

Wewnętrzne zdialogizowanie, polifoniczność podmiotu nie polega na kolizji sprzecznych racji, nie jest starciem idei, lecz przejawia się w konwulsyjnych przeskokach wyobraźni — od wizji posiadania (lub zatracenia, czyli bycia posiadanym) do wizji jedności (...) ¹².

Interpretując i rekonstruując fantazmatyczną fabułę poematu *Epipsychidion*, Wojciech Gutowski zauważa:

Główną przeszkodą, która utrudnia realizację miłości-syntezy i oddala od mitu androgyne, nie jest jakaś konkretna przyczyna, np. żywioł słoneczny, lecz niestabilna więź między kochankami. Miotanie się między dominacją a uległością, między megalomańską rolą boskiego władcy a podszytą kompleksem niższości rolą niewolnika, sadomasochistyczny rytm uczuć (...) — to przyczyny, powodujące klęskę poszukiwań Dwój-Jedni, klęskę „ja” twórczego ¹³.

Powtórzenia i paralelizmy są jednym z najbardziej rozpoznawalnych znaków poematu prozą w ekspresjonistycznym wariacie Przybyszewskiego. Badaczka młodopolskiego gatunku Krystyna Zabawa zauważa, wskazując na patetyczny, ekspresjonistyczny charakter wersji reprezentowanej przez autora *Wigilii*:

Jest to element stylu charakterystyczny dla omawianej odmiany. Wiele jest też powtórzeń tego samego czasownika czy rzeczownika w jednym zadaniu, z tym że są one przedzielone określeniami (...) Tego typu powtórzenia, oprócz oczywistej roli rytmizacyjnej, pełnią też funkcję ekspresyjną (podkreślając istotny znaczeniowo i na ogół emocjonalny wyraz), a także przyczyniają się do uwznioślenia wypowiedzi, potęgują jej patetyczność. Podobne nagromadzenie czasowników nie występuje w żadnej z omawianych dotąd odmian poematu prozą ¹⁴.

Poematem najbardziej znamienym dla sposobu posługiwania się powtórzeniem przez Przybyszewskiego jest właśnie „akwatywny” utwór *Nad morzem*. Rytm fal nakłada się tu na wyobrażenie o kobiecości związanej z ambiwalentnym żywiołem miłości i śmierci.

W poemat *Requiem aeternam* wpisana jest natomiast rzutowana na autoportret artysty sprzeczność zantagonizowanej pary rodzicielskiej, w której ojciec reprezentuje prozę życia i prosty rozsądek, natomiast matka, z pretensjami do lepszego, „wyższego” pochodzenia, stanowi źródło histerycznych wielkościowych roszczeń. To właśnie taki wizerunek instancji macierzyńskiej, chimerycznej i słabej, a zarazem wyrafinowanej, miałby patronować artyście.

Warto na marginesie zauważyć podobieństwo i najważniejszą różnicę w postawach autorskich bohaterów Przybyszewskiego i Strindberga. Łączy je pielęgnowanie zranienia, na którym budują się wielkościowe marzenia „Ja”, całkowicie dzielą z kolei obrazy matki u autora *Homo sapiens* i w autobiografii szwedzkiego pisarza, zatytułowanej *Syn*

12 W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 244.

13 *Ibidem*, s. 251.

14 K. Zabawa, *op. cit.*, s. 174. Autorka omawia też sposoby rytmizacji i ich funkcje w poematach ekspresjonistycznych (*ibidem*, s. 179).

*służebnicy*¹⁵. Kontrast matka — ojciec — u Przybyszewskiego najczęściej uwewnętrzniony na tyle mocno, by czytelnik mógł go rozpoznać — dynamizuje w autonarracjach wewnętrzny konflikt. Delikatność, wrażliwość artystyczna i ambiwalencja matki przeciwstawione prostactwu i sile postaci męskiej wpisują się w obraz rozdartego sprzecznościami artysty.

Figura matki u Przybyszewskiego, analizowana już przez monografistkę pisarza, nie daje się przy tym zamknąć w prostych, binarnych ujęciach, ale w jakiś sposób zawsze poza nie wykracza¹⁶. Przypomnijmy słynny i porażający w swej sile cytat pochodzący z *Requiem aeternam*:

Matka było to olbrzymie geologiczne agens, co wszystkie powstające pierwotwory duszy przesuwała, na kant kładła, kruszyła, nowe i potworne połączenia tworzyła, a w świeże bruzdy mej duszy siała trujące ziarno szaleju (s. 62).

Słowa te odnoszą się wprawdzie do starcia sił i potęg większych niż tylko ludzkie i jednostkowe, niemniej jednak tworzą wrażenie, iż na szczególnej zasadzie mają równocześnie wymiar osobisty i jednostkowy. Poprzedza je nie mniej ważna autorefleksja:

Zawsze było coś we mnie, co się żadną miarą z resztą stanów duszy skojarzyć nie chciało. Różnorodne uczucia nie łączyły się ze sobą, ale leżały obok siebie w chaotycznej niezgodzie — (s. 62)

Bohater pragnie cierpienia, ale równocześnie — co zrozumiałe — obawia się go. Chce powtórzyć to, co sprawia największy ból, żeby wreszcie poczuć siebie i wyzwolić się od paraliżującego lęku. Współczesny badacz filozofii powtórzenia — podobnie jak to czynił w innej epoce Przybyszewski — przenosi się z płaszczyzny psychoanalitycznej na ontologiczną:

Mimo narzucającego się nadmiaru istnienia podmiot falliczny zawsze dostrzega lub przeczuwa pustkę w otaczającym go świecie, a przede wszystkim w samym sobie. Rządzi nim przymus powtarzania (*Wiederholungszwang*), który zmusza do mimowolnego odtwarzania niechcianych i nieprzyjemnych sytuacji z przeszłości. Co więcej, przymus ten jest według Freuda o wiele silniejszy niż zasada przyjemności, która odpowiada za tkanie fantazmatycznej zasłony¹⁷.

Pozbawiony ograniczeń, które stawiali sobie jego literaccy poprzednicy, Przybyszewski dzieli się z odbiorcą swoimi scenariuszami fantazmatycznymi, w których ówczesny czytelnik rozpoznawał swoje marzenia. Niemożliwe pragnienie i przymus powtarzania splotły się tu nierozłącznie¹⁸.

Celem tak skonstruowanej postaci jest powtórzyć to samo, przeżyte kiedyś najbardziej intensywne cierpienie. To, co pamiętane, i to, co wyparte, łączą się tu w ten sposób,

15 J. Balbierz, „*À propos inferna*”. *Tradycje wynalezione i dyskursy nieczyste w kulturach modernizmu skandynawskiego*, Kraków 2012.

16 Por. G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski...*, op. cit., s. 178.

17 A. Marzec, *Podmiot falliczny — niemożliwe pragnienie obecności i przymus powtarzania*, „Teksty Drugie” 2012, nr 5, s. 153.

18 *Ibidem*.

że bohater nie wie, co naprawdę chciałby powtórzyć, ale i tak do tego na różne sposoby dąży. Rzutowanie na innych własnych zranień i negatywnych uczuć powoduje rozbitcie podmiotu. Narcystyczny bohater wciąż przeżywa biegunowo skrajne emocje, miotając się między poczuciem absolutnej wszechmocy a całkowitą słabością.

Kolejnym aspektem powtórzeń Przybyszewskiego jest ich związek z pamięcią¹⁹. Retoryczna funkcja powtórzenia jako przypomnienia paradoksalnie łączy się z zapomnieniem i swoistym „wymazywaniem”. W analizowanym utworze powracają właśnie słowa „wszystko zapomniane”. Pamięć i zapomnienie, a także ich spłot to wielki temat twórczości młodopolskiego artysty. Jak zauważa Katarzyna Badowska:

U Przybyszewskiego pojawia się ten rodzaj pamięci, który Husserl nazwał retencją. Bohaterowie bezpośrednio przeżywają przeszłość, która, mimo że miniona, pozostaje w pełni obecna i jest przeżywana jako aktualna. Podobna koncepcja przeszłości jako wielkiej przeszkody życia pojawiła się u Nietzschego. To, co dawne, nie jest, zdaniem filozofa, ważne samo przez się, lecz tylko ze względu na rolę wobec tego, co obecne. Zasadniczy staje się wątek rozumienia przeszłości jako winy. Dziecko jest niewinne, ponieważ nie ma przeszłości; dorosły z przeszłością, której nie może zapomnieć, jest obciążony winą. W ten sposób — jak interesująco zauważyła Hanna Buczyńska-Garewicz — metafizyka czasu spotyka się z metafizyką moralności²⁰.

Takie właśnie pojmowanie związku pamięci, przemijania i niezawinionej winy wydaje się bardzo istotne w całej twórczości Przybyszewskiego, a w lirycznych narracjach z poematów prozą święci swoje triumfy.

„Narcystyczna rana” autora *Krzyku* i zranienie jego bohaterów mają to samo źródło i te same konsekwencje — niedające się uciszyć pragnienie ukojenia. Czy perspektywa eschatologiczna jest równie istotna dla zrozumienia roli powtórzeń w poematach prozą, czy już sam Przybyszewski ukazuje ją jako złudzenie? Na to pytanie nie ma łatwej, jednoznacznej odpowiedzi, jednak bez wątpliwości można przyjąć, że płaszczyzna psychologiczna jest znacznie ważniejsza. Najtrudniej byłoby, zwłaszcza współcześnie, poważnie postawić kwestie perspektyw eschatologicznych, które miałyby się wyłaniać z twórczości młodopolskiego pisarza.

Ruch powtórzeń podobny jest w *Nokturnie* do ruchu fal morskich, w które wpatrywał się bohater — najbardziej wyrazisty i w pełni zrealizowany artystycznie kształt przybrał ten motyw w poemacie *Nad morzem*, w którym — jak podkreśla Gabriela Matuszek — „Trzecia część jest pewną repetycją części pierwszej: syn słońca jest tu synem morza, który musi oddać kochankę w ofierze zazdrośnemu żywiołowi”²¹.

Przed ostateczną konkluzją warto sformułować jedno uogólnienie dotyczące *Nokturnu*. W tym właśnie utworze pojawia się kreacja blisko spokrewnionego z autorem bohatera, który jest samotny na wszystkie możliwe sposoby. W autokreacji, którą Przybyszewski jeszcze nieraz powielił, jest to przybysz, noszący w pamięci obrazy swojej

19 Por. *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, pod red. T. Szostek, R. Sendyki, R. Nycza, Warszawa 2013.

20 K. Badowska, „Godzina cudu”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011, s. 160-161.

21 G. Matuszek, *Melancholik, mistyk...*, op. cit., s. 23.

rodzinnej ziemi, której jego niemieccy czytelnicy nie znają. To ktoś, kto następnie stał się „obcym we własnym domu”; jest obcy u siebie, obcy samemu sobie — czy nie dość fantazmatycznych obrazów „Ja”, które oddzieliło się od autora na tyle, by rozpocząć własną samotną wędrówkę? Rozszczepienie, które następnie w literackim powtórzeniu nabierze u Przybyszewskiego istotnych znaczeń artystycznych.

Czy ostatecznym efektem daremnej, i z góry tak zaprojektowanej przez bohatera *Nokturnu*, próby powtórzenia mogła być tylko klęska? Sprzeczność dotyczy postaci, która pozornie domagała się absolutnego wymazania wspomnień, a równocześnie wciąż powtarzając ten sam apel o zapomnienie, nie pozwalała o nich zapomnieć. Czy klęska była nieuchronnym efektem sprzeczności tkwiących w autorskim podmiocie, które przenosząc się z płaszczyzny fabuły na poziom kompozycji, wykazały to, co było do udowodnienia: że powtórzenie jest niemożliwe. Klęska marzeń o absolutnej jedności, którą się osiąga poprzez stopienie z najbliższą osobą, jest zapowiadana, inscenizowana i wciąż na nowo doświadczana właśnie w powtórzeniu.

„Nigdy nie było we mnie ani miłości ani skupienia” (s. 64) — wyznaje podmiot *Requiem aeternam* i można te słowa potraktować jako jego niezwykle trafną autocharakterystykę. Brak uczuć staje się przyczyną wprawienia w ruch mechanizmu ciągłego działania i pośpiechu, w którym bohater na próżno próbuje uciec od samego siebie. Taka właśnie kreacja głównej męskiej postaci w utworach Przybyszewskiego musiała mieć wpływ na przyznawaną mu w jego czasach rangę nowatora w dziedzinie psychologii, w tym przede wszystkim „psychologii jednostki twórczej”. Rozszczepienie i sprzeczność — to znaki rozpoznawcze tego rodzaju kreacji.

„Wszystko zapomniane” — powtarza bohater *Nokturnu*, w powtórzeniu paradoksalnie uciekając przed zapomnieniem. „Wszystko przeminie” — woli powiedzieć w *Nad morzem*. Autorski podmiot Przybyszewskiego nie chce pamiętać i wciąż cierpieć, ale nie chce też zapomnieć. Autodestrukcyjny bohater i samoniszczący się podmiot wypowiedzi nie chcą zamilknąć i wciąż powtarzają tę samą skargę.

Męki Adama

Topos edenu a egzystencja współczesnego podmiotu w (re)interpretacji Stanisława Przybyszewskiego

„Objąć ludzkość od końca do końca”

Wiemy z pewnością, że na przełomie lata i jesieni 1906 r. Stanisław Przybyszewski rozpoczął prace nad kolejnym — po kilkuletniej przerwie¹ — i — jak się okazało — ostatnim poematem prozą, który najprawdopodobniej zamierzał zatytułować *Cherubim* (*Cherubin*)². W pierwszej kolejności przygotował pisarz część pod nazwą *Tyrteusz*, a wysławszy ją z początkiem października do Wilhelma Feldmana, zobowiązywał się zamieszczać w jego „Krytyce” dalsze fragmenty dzieła w miarę ich powstawania. *Tyrteusza* wydrukowano w lutym 1907 r. jako „pieśń piątą z księgi *Cherubin*”³. Do końca roku Przybyszewski jeszcze przynajmniej dwukrotnie zwracał się do Feldmana z prośbą o zaliczkę, najpierw zapowiadając nadesłanie części zatytułowanej *Mahatma*⁴, potem — *Zdobywca*⁵. Ostatecznie w połowie marca 1908 r. miał wreszcie gotowy ustęp, któremu nadał tytuł *Szlakiem Kaina*. Z obietnicy złożonej redaktorowi jednak się nie wywiązał i pracę oddał Władysławowi Bukowińskiemu, który właśnie rozpoczął wydawanie

1 Poematy prozą powstawały w latach 1893-1899 i przynależą do pierwszego okresu twórczości Przybyszewskiego. Zob. na ten temat konstatacje G. Matuszek w książce *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008, s. 168.

2 Autor zamiennie stosował formy „cherubim” i „cherubin”, choć ostatecznie skłaniał się raczej ku tej drugiej, właściwej dla polszczyzny i jedynej notowanej w dziewiętnastowiecznych słownikach. Pierwszej użył prawdopodobnie pod wpływem języka hebrajskiego lub łaciny oraz lektury dzieł T. Micińskiego, z upodobaniem posługującego się właśnie określeniem „cherubim”.

3 S. Przybyszewski, *Tyrteusz. Pieśń piątą z księgi „Cherubin”*, „Krytyka” 1907, t. 1, s. 146-157. W tekście głównym artykułu stosuje lokalizację cytatów z poematu, używając skrótu: T.

4 Idem, *Listy*, t. 2: 1906-1917, *Listy 556-1159*, oprac. S. Helsztyński, Gdańsk-Warszawa 1938, s. 426: list Stanisława Przybyszewskiego do Wilhelma Feldmana, 24 VI 1907.

5 *Ibidem*, s. 438: list Stanisława Przybyszewskiego do Wilhelma Feldmana, 20 XII 1907.

i redagowanie interesująco zapowiadającego się warszawskiego pisma „Sfinks”, gdzie akurat swą *Nietotę* publikował Tadeusz Miciński. Utwór Przybyszewskiego oznaczony jako „pierwsza pieśń *Cherubina*” ukazał się już w trzecim tomie periodyku⁶, ale... na tym poemat się urwał. Co prawda, pisarz w lipcu ponownie przyobiecował Feldmanowi na wrzesień *Mahatmę*, ale deklarację tę dyktowała w dużej mierze potrzeba otrzymania kolejnego zadatku. Przybyszewski po prostu nie miał czasu, by dzieło dokończyć. Tłumaczył listy Mariany d'Alcoforado, był zaabsorbowany warszawską premierą *Ślubów*, pracował nad cyklem powieściowym *Synowie ziemi*, który zaadaptował dla teatru jako *Gody życia*, a po jego sfinalizowaniu zabrał się w 1911 r. za pierwszy tom *Mocnego człowieka* i jesienią równocześnie zamykał prace nad *Topielą*. Do utworu rozpoczętego w 1906 r. powrócił dopiero po blisko siedmiu latach, ukończywszy trylogię o swoistym Übermenschu. Kilkuletni dystans, w czasie którego twórczość Przybyszewskiego ewoluowała — ze względów artystycznych, ale też najzwyczajniej w świecie: materialnych — w kierunku nurtu powieściowego, musiał jednak utrudniać dalsze prace nad formą rapsodyczną. Zapewne z tego powodu pisarz nie kontynuował bezpośrednio zamysłu *Cherubina*, lecz na bazie dwu gotowych jego pieśni stworzył w 1913 r. powieść *Dzieci nędzy*⁷, w której eksplorował problematykę ideowo pokrewną, w centrum stawiając podmiot przytłoczony ciężarem doświadczeń człowieka od początków jego istnienia, z trudem znoszący dziedzictwo nieświadomości zbiorowej, które skutkuje oscylacją między sprzecznymi rolami o podłożu mitycznym i religijnym, a więc dekonstrukcją „Ja”, cierpiący z powodu przekłętej schedy i winy niezawinionej, oszukany przez siły transcendentne, próbujący uciec od dramatu egzystencji, wreszcie — doznający „tęsknoty za rajem”.

Tyrteusz oraz *Szlakiem Kaina* nie powstawały — należy to raz jeszcze wyraźnie podkreślić — jako projektowane części *Dzieci nędzy*, lecz zostały już później wplecione w konstrukcję powieści, przeszedłszy uprzednio jedynie drobny retusz w odniesieniu do całości fabuły, w której obrębie stanowią wyraźnie wydzielone passusy, oddające treść chorobowych majaków i granicznych przeżyć głównego bohatera — Jana Krywły. Zabieg inkorporacji opublikowanych wcześniej i gatunkowo obcych tekstów w obręb struktury powieściowej nie był oczywiście w naznaczonej synkretyzmem literaturze młodopolskiej zjawiskiem rzadkim. Z inkrustowania prozy własnymi poematami słynął choćby Miciński — w samej *Nietocie* znajdziemy ich trzy. O ile jednak poematom autora *Wity* badacze nie odmawiają autonomiczności⁸, o tyle owe dwie pieśni niedokończonego

6 Idem, *Szlakiem Kaina. Pierwsza pieśń „Cherubina”, „Sfinks”* 1908, t. 3, s. 278–292. W tekście głównym artykułu stosuję lokalizację cytatów z poematu, używając skrótu: SzK.

7 Powieść była drukowana w odcinkach w warszawskim „Kurierze Porannym” (nr. 269–344) oraz w krakowskiej „Nowej Reformie” (nr. 222–374). Wydanie osobne ukazało się nakładem Gebethnera i Wolffa również w 1913 r. Rok później u tych samych wydawców autor opublikował drugą część powieści, zatytułowaną *Adam Drzazga*. Cytaty z utworu lokalizowane będą w tekście głównym według ww. wydań osobnych z użyciem skrótu Dn, podaniem numeru części (cyfry rzymskie) i stron (cyfry arabskie).

8 Są one interpretowane jako utwory osobne, a W. Gutowski zebrał je i wydał w zbiorze *Poematy prozą* (Kraków 1985).

Cherubina traktowano dotąd wyłącznie jako integralne składniki powieściowej narracji. Uznając zasadność takiej decyzji badawczej — wynika ona wszak z twórczego gestu Przybyszewskiego, podąża za wolą autora — i jej przydatność dla syntetycznych opracowań danego problemu czy motywu (a do takich należy i niniejszy szkic), nie sposób się oprzeć wrażeniu, że te niezwykle interesujące teksty interpretowane jako samoistne kompozycyjnie pozwoliłyby pogłębić naukową refleksję nad prozą poetycką autora *Śniegu*. Ich lekturowe wyodrębnienie nie nosiłoby, jak się wydaje, cech nadużycia, już choćby z tej racji, że te niewielkie formy drukowano w różnych periodykach i w kolejności nieodpowiadającej planowanej sekwencji ostatecznej, a ich przemyślaną architekturę oraz immanentną teleologię poświadczal sam Przybyszewski, kategorycznie uprzedzając wydawcę, że „*Tyrteusza*” pod żadnym warunkiem nie można na części rozrywać. To rzecz, którą chcę, aby czytano jednym tchem albo wcale nie” (podkr. — SP)⁹.

Gdyby *Cherubin* powstał, byłby — wedle słów autora — „wielkim poematem, co ma objąć ludzkość od końca do końca”¹⁰. Sądząc po napisanych fragmentach, układałby się w utrzymaną w nurcie symbolistyczno-paraboliczno-ekspresjonistycznym głęboką opowieść o człowieku, o fundamentalnych dla jego kondycji, powtarzających się i kumulujących z wieku w wiek doświadczeniach oraz czyhających nań egzystencjalnych pułapkach. W historię „od końca do końca”, a zatem od momentu pojawienia się rodzaju ludzkiego na ziemi po kres jego istnienia. Te dwa punkty odniesienia, decydujące dla rekonstrukcji duchowych dziejów podmiotu, wyznaczył Przybyszewski w oparciu o re-interpretację Biblii — ten właśnie kulturowy pre-tekst, jako najważniejszy trop filozoficzny i światopoglądowy, sugerują zarówno tytuł nieukończonego dzieła, jak i materia jego istniejących części. Opowieść o „Ja”, choć fragmentaryczna, została bowiem rozpięta między dwoma symbolicznymi biegunami: wygnaniem z raju a nadzieją jego dostąpienia u kresu czasów, między Edenem a Niebieską Jeruzalem, między Księgą Rodzaju a Janową Apokalipsą, czyli dokładnie między otwarciem i zamknięciem, początkiem i końcem Pisma Świętego.

Pierwsze powtórzenie Adama: Kain

Inicjalne akapity pierwszej pieśni *Cherubina* zdają się odtwarzać sytuację tuż po ekspulsji pierwszych ludzi z Edenu. Oto na pustyni, w przerażeniu i graniczącej

9 S. Przybyszewski, *Listy*, op. cit., s. 399: list Stanisława Przybyszewskiego do Wilhelma Feldmana, 3 X 1906. *Tyrteusza* jako samodzielny utwór posłał Przybyszewski także do zbiorowej książki *Na nową szkołę*, z której dochód przeznaczano na budowę „wzorcowej szkoły-ochrony wiejskiej” w Nałęczowie. Publikacja, wydana w Krakowie w 1907 r., zawierała także m.in. liryki Jana Kasprowicza, Marii Konopnickiej i Bronisławy Ostrowskiej, opowiadanie Wacława Grubińskiego *Schadzka* i jednoaktówkę Tadeusza Micińskiego *Wrogowie duchów*. O tym, że w wielu fragmentach własnych dzieł dostrzegał Przybyszewski potencjał autonomicznych utworów, świadczy tom jego *Poezji prozą* (Warszawa 1902), w którym pomieścił autor passusy z większych całości, m.in. z *Nad morzem*, *Androgyne* i *Synów ziemi*. Te drobne formy jako samoistne tłumaczone były również na języki obce — rosyjski, czeski i bułgarski.

10 Idem, *Listy*, op. cit., s. 400: list Stanisława Przybyszewskiego do Kazimierza Sterlinga, 7 X 1906.

z szaleństwem rozpacz, siedzi człowiek z omdlałą niewiastą u swych stóp. Bezsilnie oparłszy o dłonie ciężącą głowę, niemal wysadzonymi z orbit oczami wpatruje się w raj, który ginie właśnie w krwawej połodze, obrazującej jego nieodwoalną utratę. Zastosowana przez autora poetyka katastrofizmu nadaje ludzkiemu upadkowi wymiar kosmiczny, hiperbolizuje skalę człowieczej klęski: „(...) straszliwy żar rozlał się po niebie, kipiał warami, ściekał ognistą lawą na ziemię, tryszczał odmętami ognia (...)” (SzK, s. 278). Wizję płonącego raju — przekraczającą zdolność ludzkiego pojmowania, niemieszącą się w żadnym metafizycznym porządku, odczuwaną jako „straszliwy obłęd” — implikuje widok płomienistego miecza dzierżonego przez cheruba, którego Bóg wyznaczył na strażnika Edenu po wygnaniu ludzi (Rdz 3,24), a którego Przybyszewski najwyraźniej utożsamiał — podobnie jak niektórzy z Ojców Kościoła — z archaniołem Michałem (identyfikacja ta zyskuje jeszcze na znaczeniu w *Tyrteuszu*, gdzie bohater okazuje cherubowi pieczęcie — znak wyróżniający tych, którzy — jak czytamy w pismach apokryficznych — w dniu Sądu Ostatecznego zostaną poprowadzeni przez archanioła Michała do raju¹¹). W blasku bijącym z ostrza „jakby z krzaka ognistego” (SzK, s. 279) topi się cała ludzka energia i moc. Mężczyzna i kobieta w odczuciu grozy przeżywają swoisty koniec świata. Pary tej nie tworzą jednak — jak sugerowałoby pierwsze wrażenie — biblijni Adam i Ewa. Szybko okazuje się, że mężczyzna to również inkarnacja Kaina i Judasza. Mnogość autoidentyfikacji — bohater boryka się wszak z adamowym ciężarem nieposłuszeństwa wobec Boga, kainowym znamieniem zbrodni i judaszowym piętnem zdrady — czyni zeń postać-lustro, symbol dramatu ludzkiej egzystencji, skazanej nie na jeden, lecz na nieskończenie wiele pożarów raju, za każdym razem jednak straszliwych. Nie bez przyczyny na odtworzenie grozy pożogi wybuchającej po śmierci Abła narrator używa tych samych słów, którymi opisywał ognisty *dies irae* na początku:

Gdzieś na zachodzie rozlała się straszna luna, jak gdyby słońce pękło, prysły obręcze, jak dziś — jak dziś — a straszliwy żar lał się po niebie, kipiał warami, ściekał ognistą lawą po niebie, jak dziś — jak dziś tryszczał odmętami ognia, a głęboko, aż het poza południe liżały krwawe języki ognia czarną otchłań nocy — jak dziś — jak dziś —
...a potem wszystko zgasło (SzK, s. 283).

Bohaterem utworu jest zatem podmiot skazany na powielanie archetypicznych modeli błędzenia i upadku, których rezerwuar znalazł Przybyszewski w na nowo i nierzadko prowokacyjnie czytanej przez modernistów Biblii. To wcielenie Adama, którego imię w Starym i Nowym Testamencie oznacza przede wszystkim człowieka w ogóle, i to zarówno jednostkę, jak i rodzaj ludzki. To podległy uniwersalnym prawidłom egzystencji *certain*, nazywany w pieśniach *Cherubina* po prostu „człowiekiem” i niepotrzebujący indywidualizującego imienia własnego.

11 Zapowiedź, iż archaniołowie Michał i Uriel w dniu Sądu poprowadzą do raju naznaczonych pieczęcią Chrystusa, ma charakter apokryficzny — znajduje się w Apokalipsie Eliasza (*Apokalipsa Eliasza*, przeł. z wersji kopt. A. Kuśmirek, w: *Pisma apokaliptyczne i testamenty*, red. M. Parchem, Kraków–Mogilany 2010, s. 229–280).

Trzy figury konstytuujące tożsamość bohatera wskazują kobietę jako zasadniczą determinantę jego postępowania. Sytuacja pierwszego w dziejach mężczyzny, skuszonego przez Ewę i wraz z nią wypędzonego z rajskiego ogrodu, nie wymaga tu komentarza. Nie dziwi też ewokacja postaci Judasza, w którego wiarołomstwie twórcy fin de siècle'u dopatrywali się zazdrości o zafascynowaną Jezusem Marię Magdalenę — erotycznej relacji Iskarioty i nawróconej grzesznicy poświęcony był powstały dwa lata przed omawianym utworem dramat Antoniego Szandlerowskiego *Maria z Magdali* (1906), a przede wszystkim skandalizująca powieść Gustawa Daniłowskiego *Maria Magdalena* (1912)¹². Afektywną motywację Judaszowej zdrady eksponuje również Przybyszewski:

(...) moja dusza skreśliła się w strasznym skurczu bólu, gdym widział, jak złotym jedwabiem Twych włosów ocierałaś Jego nogi, jak usta Twe gorącymi całunki spoczywały na miejscu, przez które niezadługo rdzawe, długie, jak palec szerokie gwoździe przedrzeć się miały, przez te wąskie, piękne, białe stopy Boga!

(...) Nie całuj tych stóp! Nie całuj — krew mi oczy zalewa — a w straszej krwawej pożodze, w jakiej świat cały mi płonie, sterczy krzyż! (SzK, s. 289)

Nieco więcej wątpliwości budzić może poprowadzona w utworze dla wyrażenia miłosnych dylematów analogia bohater — Kain, o pierworodnym Ewy Księga Rodzaju mówi bowiem jedynie, że pozazdrościł Ablowi miłej Bogu ofiary, co stało się powodem zbrodni bratobójstwa. Motyw seksualnego pożądania w konflikcie braci akcentują jednak hagiady. Według jednej z nich zatarg wynikał z faktu, że Ablowi przeznaczono na żonę piękniejszą kobietę (czyli siostrę) i stała się ona obiektem sporu. Z innej hagiady dowiadujemy się, że zgodnie z postanowieniem Adama Kain miał poślubić jedną siostrę, Abel zaś dwie, i właśnie o posiadanie tej drugiej bracia się poróżnili¹³. Wariant Przybyszewskiego jest bliski tym tradycyjnym opowieściom judaizmu. Warto zauważyć, że pisarz nie koncentruje dylematów podmiotu wokół tabu kazirodztwa, o którym pisał w *De profundis* — stałoby to zresztą w rażącej sprzeczności z biblijnym mitem genezyjskim, zgodnie z którym ród ludzki powstał z incestualnych relacji potomków Adama — lecz eksponuje motyw zakazanej dekalogiem, cudzołożnej miłości do żony brata („Nie pożądaj żony bliźniego Twego! — grzmiał głos Jehowy w piorunach Sinai”, SzK, s. 280). Dlatego podkreśla w przeżyciach bohatera — poddanego psychomachii wywołanej zderzeniem miłości i poczucia winy — reakcję na cielesne obcowanie małżonków, których podpatrywanie nabrało charakteru psychicznej samoudręki:

Czemuś pojął tę, którą kochałem?

Pamiętam, gdym się nocami skradał pod szafas wasz i widziałem, jak Cię pieścił i tulił do siebie i żądnymi, gorącymi usty rozchyłał różę Twego ciała.

12 O postaci Marii Magdaleny i poświadczonych w młodopolskiej literaturze relacjach jawnogrzesznicy z Jezusem i Judaszem zob. m.in. D. Trzeźniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863-1918)*, Lublin 2005 (zwł. część *Androgyniczna tęsknota. Maria Magdalena — Jezus — Judasz*) oraz E. Jakiel, *Młodopolskie portrety biblijne. Wybrane zagadnienia i kreacje*, Gdańsk–Sopot 2007 (zwł. rozdział *Marii Magdaleny portret religijny*).

13 Zob. L. Szondi, *Kain. Gestalten der Bösen*, Bern–Stuttgart–Wien 1978, s. 23-28 oraz S. i T. Cieślakowscy, *Kain i Habel, który jest Mojżeszem, czyli dwoisty wzorzec biblijny postaci literackich ujęty od strony „gniewu”*, w: *Biblia a literatura*, red. S. Sawicki, J. Gotfryd, Lublin 1989, s. 104-106.

(...)

Chciałem się oderwać, a z miejsca ruszyć się nie mogłem, straszny ciężar zwałił się na mnie, a ostrym palem przygwoździła mnie rozpacz do ziemi (SzK, s. 280).

Za sprawą tytułu właśnie Kaina uczynił Przybyszewski postacią centralną. A właściwie nie Kaina, lecz jego symboliczną winę i wywołaną nią psychiczną mękę z powodu zawiści o brata, pożądliwości seksualnej, potrzeby bycia akceptowanym przez ojca, dążenia do posiadania. Motywacja Kaina ma charakter uniwersalny, dlatego Léopold Szondi stwierdzał, trafnie, choć nieświadomie oddając także myśl Przybyszewskiego: „Światem rządzi Kain. Wątpiącym radzimy poczytać historię świata: (...) psycholog losu rzekłby, że gros tej historii to wiecznie powracające dzieje Kaina”¹⁴. W Kainie znajdujemy zatem pierwsze powtórzenie Adama.

Inicjalna pieśń *Cherubina* nie czyni wyłomu w całościowo opracowywanej przez Przybyszewskiego, bez wątpienia oryginalnej erotologii. Miłość pozostaje tu imperatywem bezwzględny, siłą determinującą los człowieka, pogwałcającą ethos, aksjologicznie górującą nad pozostałymi jakościami ludzkiego życia. I nie ma znaczenia fakt, że relacja kochanków realizuje wzorzec androgyniczny, jest „wulkanem i trzęsieniem ziemi”, „błuznierstwem i dzikim urągowskim wszelkim przykazom” (SzK, s. 281). Adam z wieku w wiek popełnia ten sam błąd, który zamyka mu drogę do raju — spożywa z drzewa wiadomości dobrego i złego, tzn. sięga po prawo do samodzielnego ustanawiania reguł moralności. „Miłości, potęgo, co Boga na tron wsadzasz i w proch go kruszysz, azaliż nie jesteś potężniejszą od przykazań Jego?” (SzK, s. 281) — pyta, uzurpując sobie prawo modyfikacji boskich instrukcji, prawo dorównania swą wolą Bogu.

Alternatywny eden erotycznej rozkoszy

Pozostawiony za bramami Edenu i oddzielony odeń ognistym mieczem strażnika-cheruba, Adam zostaje skazany na inferno, jakie stwarza mu rzeczywistość, ale przede wszystkim jego własna dusza. Obszar poza rajem w istocie jest bowiem piekłem — terytorium wrogim, niegościnnym, przepełnionym cierpieniem i trwogą, najeżonym przeszkodami, nieuporządkowanym, pozbawionym jasno wytyczonych dróg, toteż skazującym człowieka na ciągłe upadki i przestraszanie błędzenia:

(...) co krok wywracałem się o korzenie, (...) leciałem w czelustne przepaście bez końca, bez końca... (...) zapadałem po szyję w błotach i trzęsawiskach, z jednej turni lęku rzucałem się na oślep poprzez dzikie przepaście na drugą, straszniejszą i boleśnieszczą! (SzK, s. 283)

Uciec przed piekłem, które rozciąga się wszędzie poza Edenem, można tylko w jeden sposób — wracając do Edenu. Wobec jego niedostępności bohater Przybyszewskiego próbuje powołać do istnienia własny raj, ponownie konkurując z Bogiem — tym razem o tytuł *deux artifex*. Człowiecza kreacja ma w pierwszej fazie charakter odwrotny,

14 L. Szondi, *op. cit.*, s. 7, cyt. za: S. i T. Cieślukowscy, *op. cit.*, s. 106.

będąc powtórzeniem biblijnej kosmogonii. Ta próba — zapewne dlatego, że zbyt mocno przypomina utraconą arkadię, a jednocześnie jest kaleką kopią boskiego dzieła — nie zadowala ani kobiety, ani samozwańczego kreatora. Toteż w kolejnej odsłonie człowiecza moc sprawcza ma już inny wymiar. Objawia się mianowicie zainicjowaniem procesu antropogenezy, nawiązującym do postawionej w *Requiem aeternam* tezy o chuci jako zasadzie bytu. Bohater, tysiącrotnie potęgując rozkosz i „wypełniając przestwór płcią”, urasta do roli prawdziwego ojca i protoplasty rodu ludzkiego, który marzy o tym, by jego „dusza (...), wyteżona w przyszłość rodzaju ludzkiego i jego wieczność, w niezmóżonej swej potędze żyć mogła” (SzK, s. 286). W ten sposób oddalony od rosnącego pośrodku Edenu i dającego nieśmiertelność drzewa żywota zyska Adam wieczne istnienie w przyszłości gatunku. W myśl tej koncepcji raj staje się obszarem mentalnym, to stan erotycznej rozkoszy pozwalającej kochankom dostąpić intymnego zespolenia równoważnego wniebowzięciu i oznaczającego androgyniczną jedność:

Rozerwać nas chciano, a jam przerwał zapory, w bezbrzeżu mej miłości zlałem się z Tobą w nierozdzielny jednię, w jeden, jedyny świat, który jest nami, w jeden niepodzielny, jeden, jedyny jeden.

Bo nic nie ma we mnie, co by nie było Tobą, nic w Tobie, co by mną nie żyło.

A gdy krew ma ku Tobie bije i ukropem w Twych żyłach się rozlewa — gdy łono Twe z krzykiem rozkoszy drży i płonie, gdy twarz Twa, oblana lśniącym strumieniem włosów, rozchylonymi usty zda się zamierać w rozkoszach wniebowzięcia, gdy straszna potęga miłości mojej ogarnia Cię całą, że płoniesz w jej ogniu i stapiasz się w jej żarze w to Jedno, jedyne, co jest mną i Tobą razem, zaliż wtedy potężniejszego, rozkoszniejszego raju nam potrzeba? (SzK, s. 286; podkr. — KB)

Androgynia jest zatem alternatywną wersją raju. I to nie tylko w omawianym tekście. Towarzyszące bohaterom wielu dzieł Przybyszewskiego anamnetyczne odczucie jakiegoś ahistorycznego stanu, prapoczątku, w którym mężczyzna i kobieta stanowili jedność, jawi się jako reminiscencja Edenu przefiltrowana przez filozofię Platona, która — o czym Przybyszewski doskonale wiedział — na zawsze uwarunkowała mówienie o Erosie. Połączenie się z drugim człowiekiem jest symbolicznym sposobem sięgnięcia raju, dlatego bohater poszukuje sacrum w mistycznej unii, jaką jest akt miłosny. Kobieta także rozpaczliwie pragnie raju-azyłu i gotowa jest „zatonąć w odmęcie rozkoszy” (SzK, s. 286), ale tylko jeśli obmyje się w niej z win, a to pragnienie niemożliwego, bohaterowie Przybyszewskiego nie zostali bowiem obdarzeni darem zapomnienia. W konsekwencji powracającej wciąż pamięci o zbrodni kochankowie balansują między miłością a nienawiścią. Harmonia, w której pierwsi ludzie żyli w Edenie, na skutek upadku została zburzona, tak jak wspólnota ze światem stworzonym, który nagle stał się człowiekowi nieprzyjazny. Podobną konkluzję znajdujemy u egzegetów biblijnych, zwracających uwagę na to, że po utracie raju jedność mężczyzny i kobiety — doświadczających niezanego wcześniej lęku i zagubienia — zaczęła się kruszyć¹⁵.

15 Zob. m.in. J. Bramorski, *Personalistyczny wymiar grzechu w świetle biblijnej relacji o upadku pierwszych rodziców*, „Ateneum Kapłańskie” t. 137: 2001, z. 1, s. 11 i n.

W rezultacie człowiek stał się bezsilny — pozostało mu bluźnierstwo wobec Boga bądź oskarżanie szatana, który podobnie jak Bóg zasadził tajemnicze drzewo i skusił Adama do spożycia jego owoców: to „rozkoszne drzewo miłości” (SzK, s. 292) oddaje człowieka pod władzę złego.

Z infernum życia w stronę raju niebiańskiego: rozpacziwa anabaza

Poemat *Szlakiem Kaina*, włączony do powieści *Dzieci nędzy* jako pierwszy rozdział fabularnej części pod znaczącym tytułem *Opowieść o łamiącej się duszy człeczej*, utracił nieco na uniwersalizmie wymowy. Wewnętrzne zmagania Jedermanna zostały tu bowiem skorelowane z życiem psychicznym popadającego w schizofrenię głównego bohatera, służąc charakterystyce jednostki przełomu wieków, pozbawionej metafizycznych punktów oparcia, cierpiącej na kryzys tożsamości i dysocjację jaźni, niepotrafiącej zdefiniować własnej podmiotowości. Zinterioryzowana przez nękanego halucynacjami Jana Krywłę tradycja chrześcijańska, sprowadzona w zasadzie do naprzemiennego przywdziewania kostiumów biblijnych postaci, egzemplifikuje grozę, ból i absurd istnienia upostaciowanego w antynomicznych wzorach kulturowych i osobowych zapożyczonych z rekwizytorni zbiorowej podświadomości. Bohater darzący uczuciem szwagierkę to nowoczesny podmiot boleśnie przekonujący się, że nie istnieje „Ja” pojęte jako monolit. Stąd wynika jego autoidentyfikacja zarówno z Kainem, jak i z Ablem, którzy walczą o prymat nad jego osobowością („To on sam był Kainem, który chciałby Abła w sobie zabić — a sił nie miał na to”, Dn I, s. 139). Stąd też jednoczesność ról obarczonego zbawczą misją Jezusa, Piłatowego pretorianina usiłującego zapobiec ukrzyżowaniu, zdradzieckiego Judasza oraz łotra, któremu na Golgocie Chrystus przyobiecał wstąpienie do raju. Owe figury asocjacyjnie pojawiające się w umyśle bohatera obrazują dylematy oscylujące wokół problemu winy oraz pragnienia zbawienia. W tym zakresie materia fragmentu *Szlakiem Kaina* ulega w *Dzieciach nędzy* amplifikacji.

Zadając pytanie „unde malum?”, Przybyszewski — podobnie jak Kasprowicz w pierwszych utworach cyklu *Hymnów* (do momentu palinodii) — uwalnia człowieka od odpowiedzialności za upadek, upatrując jego źródeł w winach ojców. Tak jak prątki degeneracji odziedziczyły po starym Krywle jego dzieci z prawego i nieprawego łoża, tak zainfekowane jest nimi całe potomstwo Adama, powołanego do życia przez Boga. Stąd poczucie niesprawiedliwości: „Wszczepili w nas grzech, chorobę, diabli wiedzą, jakie obłądki, a potem im się zdaje, że mogą sądzić i karać” (Dn I, s. 35-36). Kreując świat przedstawiony z uwzględnieniem analogii ród Krywłów — ród ludzki, akcentuje Przybyszewski w zgodzie z myśleniem gnostyckim chaos i wadliwość rzeczywistości. Zło, udręka, fałsz, głupota, grzech, obłąd składają się na potworność życia, jego metafizyczną nędzę, która niczym epidemia rozlewa się po całym globie. Człowiek skazany po Wygnaniu na infernalną rzeczywistość ziemską, a co gorsza — na immanentne wobec

jego duszy „ciemne piekło cierpienia, lęku i grozy” (Dn I, s. 272), łaknie ponownego dostąpienia raju. Ogród edeński trwa strzeżony ognistą mocą cherubowego miecza, toteż Jan nigdy nie poniesie tam ukochanej Jadwigi, ale przecież w jednym ze swych imaginacyjnych wcieleń był świadkiem zawarcia Nowego Przymierza i osobiście otrzymał od Chrystusa zaproszenie do Królestwa Niebieskiego. Od Chrystusa, w którym teologowie widzą drugiego Adama¹⁶. Utracony raj, wydzielony przez Boga na Wschodzie wśród piaszków pustyni, ma więc szansę zastąpić raj niebiański, raj obiecany¹⁷. W ten sposób historia pierwszego Adama i każdego Adama-człowieka osiągnie swój kres w Adamie drugim i jego orędziu o nadchodzącym królestwie Bożym. Tej nadziei chwytą się Jan Krywło. W jego postaci — oraz jej licznych wcieleniowych wariantach — zdradza Przybyszewski ludzką tęsknotę za rajem pojętym jako mieszkanie przygotowane ludziom przez Boga. Jest ona marzeniem o odnalezieniu duchowej, aksjologicznej i emocjonalnej ostoji, o odzyskaniu stanu bezgranicznego i niewzruszonego spokoju, o egzystencji nieobciążonej piętnem winy i kary. Paradoksalnie — jest marzeniem o „ucieczce od wolności”, pobyt w obszarze należącym do Boga obwarowany jest przecież warunkami postawionymi mężczyźnie i kobiecie, z wymogiem posłuszeństwa na czele, ale absolutne poddanie się regułom daje poczucie bezpieczeństwa, uwalnia od widma błędu, oddala lęk i trwogę, jakie stały się konsekwencją przekroczenia Bożego nakazu (grzechu pierworodnego)¹⁸ i jakie nękają nieustannie Jana Krywłę¹⁹.

Myśl Krywły o raju ewoluuje. Zrozumiałwszy, że nie osiągnie edenu w wymiarze miłosno-erotycznym, bohater zaczyna postrzegać dążenie do niego jako aktywność o znaczeniu epistemologicznym. Wyzwalanie się z piekła egzystencji przemienia się w proces anabazy, rozwijający duchowo i przygotowujący na spotkanie z tajemnicą. Znamienne, że wydostawanie się z otchłani życia, z głębi bytu ku jego najwyższym formom, porównane zostaje w narracji do wstępowania „po kruchych szczeblach drabiny, sięgającej tronu Archaniola” (Dn I, s. 237), u wielu Ojców Kościoła, ale także

- 16 Chrystus to, według św. Pawła (1 Kor 15) i wielu późniejszych teologów, „drugi człowiek”, doskonały, dopełniony Adam. Tak samo mówi o nim Milton w *Raju utraconym* (ks. 11, w. 471-474). Jak Adam biblijny sprowadził śmierć, tak Jezus ją pokonał. Orygenes twierdził, że pierwszy człowiek pochowany został na Kalwarii, a zatem krople krwi Ukrzyżowanego spływały na jego czaszkę, chrzcząc go i odkupując jego grzechy. Dało to początek wielu teologicznym paralelom Adam–Chrystus. Zob. M. Kehl SJ, *I widział Bóg, że to jest dobre. Teologia stworzenia*, współpr. H.-D. Mutschler, M. Sievernich, przeł. W. Szymona OP, Poznań 2008, s. 193-194; M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 288-289.
- 17 Tradycja chrześcijańska oddziela „raj ziemski”, czyli Eden, w którym człowiek żył do momentu popełnienia grzechu pierworodnego, od raju niebiańskiego, rozumianego jako królestwo Boże, gdzie człowiek będzie miał życie wieczne. Trzy formy raju wyodrębnił św. Tomasz z Akwinu: *terrestris, coelestis i spiritualis*. Więcej zob. m.in. S. Kobieltus, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997 oraz J. Delumeau, *Historia raju. Ogród rozkoszy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1996.
- 18 Zob. ks. D. Dziadosz, *Teologiczna struktura relacji o ogrodzie Eden* (Rdz 2,4b-25), „Studia Gdańskie” t. 27: 2010, s. 29.
- 19 Snując rozważania wokół problemu grzechu pierworodnego, Søren Kierkegaard pisał: „Im bardziej jednostka przeżywa swoją winę, grzech, tym głębiej doświadcza lęku” (S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku. Proste rozważania o charakterze psychologicznym, odniesione do dogmatycznego problemu grzechu pierworodnego autorstwa Vigiliusa Haufniensisa*, przekł. i wstęp A. Szwed, Warszawa 2002, s. 11).

we wschodnich legendach symbol drabiny odnosi się bowiem do krzyża umożliwiającego ludziom dostanie się do Boga²⁰. Zastosowana przez Przybyszewskiego obrazowa metafora pozwala wyprowadzić jeszcze jeden związek człowieka-Adama z Chrystusem oraz wyeksponować silnie religijne podłoże wyobraźni bohatera akcentującego kilkakrotnie pragnienie widzenia — jak pisał św. Paweł — „twarzą w twarz” (1 Kor 13,12), tożsamy z pełnym poznaniem istoty Boga. „I znowu pod górę w znojnym trudzie (...) — z Bogiem stanąć oko w oko i z ust jego czytać słowa niepojętych tajemnic” (Dn I, s. 254) — oto niemożliwy do osiągnięcia cel bohatera.

Rewolucja Czerni i Motłochu: zemsta za kradzież raju, który nie istnieje

Szlifowanie duszy na „kruchych szczeblach życiowych przypadłości”, autoidentyfikacja z wielością archetypicznych postaw i wzorców („tysiące dusz w nim spokoju mu nie dawały”, Dn I, s. 239), poczucie przecierpienia wszelkich zadawanych człowiekowi mąk wyzwala ją ostatecznie Krywlę z pragnienia arkadii indywidualnej i predestynują go do szturmowania bram raju w imieniu zbiorowości, w myśl formuły wcielanej w życie przez Mickiewiczowskiego Konrada: „być milionem i za miliony cierpieć” (Dn I, s. 238). Bohater nakłada więc kolejną maskę — Tyrteusza, i według schematu romantycznego przedziera się z kochanka w prometeidę. W konstrukcję powieści — jako jej piętnasty rozdział — wprowadził autor w tym miejscu poemat prozą pomyślany pierwotnie, o czym była już mowa, jako piąta pieśń *Cherubina*. Fragment ten, zapowiedziany w narracji jako objawienie, a dokładniej: „czelustna przepaść objawień” (Dn I, s. 243), rzeczywiście wiele zawdzięcza obrazowaniu i stylistyce Apokalipsy św. Jana. Niemal w całości wypełnia go monolog podmiotu, który rzeka się ciężaru ponad siły: poręczonych mu pieczęci, których otwarcie pozwala przeniknąć boskie tajemnice, prowadząc ku *gnosis*. Bliżej bohaterowi do Chrystusa-człowieka, dźwigającego na barkach zbyt ciężki krzyż i błagającego „odejmij ode mnie ten kielich mąk i goryczy” (T, s. 154), niż do Zmartwychwstałego Baranka, który w ostatniej księdze Biblii zdejmuje pieczęcie zabezpieczające dekrety Ojca dotyczące predestynacji.

(...) nie było mi danem nawet jednego spojrzenia posłać w świętą dolinę Ziemi Obiecanej — nie było mi danem ujrzeć za świetlistą mgłą twego miecza chociażby rąbka Raju, w którym drzewo Świadomości kwitnie.

Miałem ci ja pieczęcie, ale ich otworzyć nie mogłem, miałem wyznaczoną drogę, ale mi jej znaleźć nie umiał:

Zdejm ze mnie Cherubimie ten straszny krzyż — zdejm, bo ciężej, niżeli ziemię gór łańcuchy, gniece mnie jego brzemię! (Dn I, s. 256)

Zrzeczenie się misji jest epistemologiczną porażką człowieka, niezdolnego pojąć

20 Zob. hasło *Drabina*, w: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 44 oraz M. Eliade, *op. cit.*, s. 289.

planów Boga, który — postrzegany wyłącznie przez pryzmat przepełnionej Nędzą ludzkiej egzystencji — jawi się jedynie jako gniewny Mściciel zsyłający „nie siedem, ale siedem razy siedem plag” (T, s. 146) wyniszczających ziemię i jej mieszkańców. Nie otworzywszy pieczęci, człowiek nie usłyszy jednak o Nowym Jeruzalem. Nie spodziewając się go zatem, a pragnąc rychłego dostąpienia raju, obiera metodę, która w dziejach ziemskich nie raz okazała się skuteczna i przynosiła natychmiastowe efekty — rewolucję strącającą władców z tronów. Taki swoisty zamach stanu ma pozbawić władzy także „ślepego Boga, co oburącz obumierającymi rękoma czepia się spróchniałego tronu”²¹. Niewysłuchana skarga człowieka zamienia się, jak widać, w buntowniczą pychę. Człowiek przestaje błagać o zbawienie, a domaga się na „zdradzieckim ojcu” (T, s. 153) zemsty za skradzenie mu raju. Mają jej dokonać Czerń i Motłoch niosący „świętą Nowinę Odrodzenia” (T, s. 156) — nieprzeliczona rzesza samozwańczych Bogów, z których każdy gotów jest złożyć pojmovaną na opak ofiarę z krwi i ciała.

Przyjęcie posłannictwa Tyrteusza z rodu buntowników w imię ludów i narodów nie skazuje bohatera na utratę wyrazistości Adama-człowieka, jaka cechowała jednostkę w *Szlakiem Kaina*. Świadczy o tym choćby następujące wyznanie:

Wieki całe i wieków miliardy czołgam się (...) w żarach pustynnego piasku — język mój zesechł, jak kawał ścierwa, przepalonego ukropem słonecznego szału, dech mi w piersiach zamarł, jak wicher zamiera, ścięty pożarem światów, a ciało moje zwiędło, jako liść lebiody na szerokim stepie, na który zbrodnica ręka najeźdźcy rzuciła rozżagwioną pochodnię (T, s. 156).

Co więcej, wciąż pozostaje bohater wcieleniem Adama biblijnego i korzysta z siły argumentu użytego w polemice z cherubem już w pierwszej części niezrealizowanego cyklu: „Jam ojciec twój, bo grzech mój ciebie spłodził” (T, s. 149). Określając siebie, używa znamiennej metafory drzewa, w której widzieć wypada nie tylko alegorię drzewa genealogicznego, lecz i nawiązanie do znanej z apokryfów opowieści o drzewach wyrosłych z ciała Adama po jego śmierci z ziaren drzewa żywota podarowanych Setowi przez archanioła²². W ten sposób Przybyszewski prowadzi dialog z pierwszą pieśnią *Cherubina* — Adam zapowiada, że żyć będzie wiecznie w swych potomkach: „Jam ściągnął promienie słońca w ziarno, którym w żyznej ziemi zasadził, w maleńkie ziarno, co się rozrosło w potężny pień ludu mego” (T, s. 148).

Uzurpatorska misja człowieka obalającego Boga w celu odzyskania raju skazana jest na niepowodzenie, które od początku sygnalizuje obecność towarzyszek zuchwałego Tyrteusza — wyjętych z symbolistyczno-dekadentckiego lamusa Niemocy i Rozpaczy. Śmierć od dotknięcia ognistego miecza antycypuje samobójstwo Krywły w dalszych partiach powieści. Poprzedzi je jeszcze bolesna konstatacja, że człowiek pozostaje li tylko

21 Por. interpretację tego fragmentu dokonaną przez W. Gutowskiego w pracy *Rodzina jako egzystencjalna pułapka. O „Dzieciach nędzy” Stanisława Przybyszewskiego*, w: idem, *Konstatacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 121-122.

22 M. Eliade, *op. cit.*, s. 288.

marionetką Boga, który wyłącznie po to pokazał ludziom Eden, by móc go odebrać, zakpić z człowieka i złamać jego duszę dręczoną odtąd niecichnącą tęsknotą za rajem.

Bóg stworzył raj, aby dla człowieka nową, wyrafinowaną męczarnię stworzyć. Pokazał mu niesłychane cuda, a potem wyrzucił na pustynne piachy, kamienne odłogi: na każdym kroku stawiał mu nieprzebyte zapory, kazał mu szaleć z rozpacz, wyć rykiem płaczu i bezsily w zawody z grzmotami, którymi biedny ród ludzki straszył, a sam zanosił się od śmiechu.

Bo już zdołał majakiem raju wszczepić w człowieka jad tęsknoty, niczym nieukojonej, wściekły jad pragnień, których ani nasycić, ani ziszczyć nie można, jad obłędu, który każe człowiekowi w rozpacznych szamotaniach i zacieklej walce, dobywać się do utraconego raju (Dn I, s. 275-276).

W istocie raj to miraż, złuda, fantasmagoria:

Przecież w tych rajach nic nie ma — całkiem są puste (...).

Jak tylko Bóg zwichnął duszę człowiekowi, jak już się upewnił, że jad ten wżarł się w każde włókno jego nerwów, że już po wszystkie wieki działać nie przestanie, raj mu nie był potrzebny — zburzył go, a może też przypadkiem zajął się on raj od ognistego miecza Cherubima, i spłonął?! (Dn I, s. 275-276)

Restytucja raju poza wolą Boga

Wobec pustki raju i pragnienia wyłamania się spod panowania Boga, które wreszcie niweluje ustawiczny lęk, bohater może podjąć tylko jedną decyzję — wrócić do nicości sprzed etapu stworzenia. Podobną drogę wybierają także inne „dzieci nędzy”, np. Zbigniew zwracający się ku nihilistycznemu niszczeniu. Stąd przekonanie o dobroczynnej roli rzezi niewiniątek, wyrażone przez Przybyszewskiego w dwu cyklach powieściowych:

Przed wszystkim dzieci powybić — całe życie w zarodku zniszczyć, z korzeniami wypłenić to ohydne zielsko życia.

Można by jeszcze chłopaków przy życiu pozostawić — ci sami się wytracą... ale dziewczątka — wytruć, wymordować, by nie mogły żywota płodzić, by świat człowieczy istnieć przestał i męka, i rozpacz — nienawiść i miłość...²³

Dzieci nędzy (...) trzeba od razu niszczyć... Herod był wielkim dobroczyńcą ludzkości, kiedy kazał wyniszczyć pierworodny płód. Rzeź betlejemską to jeden z najwięcej dobroczynnych czynów, jakie ludzkie plemię doświadczyło (Dn I, s. 229).

Ta dwuznaczna etycznie, a jednak humanitarna teza łączy pisarza z Koheletem, który sądził, iż nie powinno być na świecie nienasycenia, ponieważ wywołuje ono nędzę i marność człowieczego bytu:

Gdyby ktoś zrodził nawet stu synów i żył wiele lat, i dni jego lat się pomnożyły, lecz dusza jego nie nasyciła się dobrem (...) — powiadam: Szczęśliwszy od niego nieżywy płód, bo przyszedł jako nicość i odchodzi w mroku, a imię jego mrokiem zakryte; i nawet słońca nie widział, i nie wie niczego; on większy ma spokój niż tamten (Koh 6, 3-5).

23 S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, cz. II — *Dzień sądu*, Lwów 1923, s. 315. Dalej lokalizacja cytatów z utworu w tekście głównym z użyciem skrótu Sz oraz podawaniu numeru części (cyfra rzymska) i strofy (cyfry arabskie).

Tęsknota za rajem jest w powieści Przybyszewskiego udziałem nie tylko Jana. Kra-
ina szczęśliwości staje się obsesją najstarszego z braci Krywłów, cierpiącego na manię
religijną Gustawa, który wyjeżdża do buddyjskiego klasztoru na Cejlonie, jawiącego się
jako prawdziwy ogród rozkoszy, *locus amoenus* („rozkoszne miejsce”), skąd już otwierają
się wrota Dewachanu:

(...) już widział siebie samego, jak dąży do klasztoru poprzez aleje drzew sykomorowych,
które wyglądały jak nieskończony rząd filarów, błyszczących jak polerowana stal, a nad nimi
rozwachlarzają się olbrzymie liście palm Taliposty i Araca; a gdyby olbrzymie grona zwieszają
się z nich owoce drzew chlebowych i palm kokosowych i bananowych (Dn I, s. 178).

Zamysł Gustawa — mimo iż motywowany pragnieniem kształtowania duszy i po-
konywania stopni wiedzy tajemnej — ma charakter eskapistyczny. Wiąże się z intencją
zamieszkania w świecie idei, przekroczenia ludzkiej kondycji, rozpląnięcia się we wszech-
bycie pojętym jako jedność wszystkich pierwiastków. I jego postawę wpisuje Przyby-
szewski w gnostycki plan samozbawienia, odbudowywania raju poza wolą Boga²⁴.

W drugiej części *Dzieci nędzy* kod biblijny przestaje być dominantą, a uniwersalizm
figury człowieka ulega rozmyciu, niemniej nie rezygnuje z niej Przybyszewski całko-
wicie, bohaterowi tomu nadając imię Adam i obarczając go, znanym ze wspomnianych
wcześniej hagad, kainowym uczuciem do bratowej. Kurtuazyjna sympatia, jaką okazu-
je Adamowi — bastardowi starego Krywły — Jadwiga, jest dlań doznaniem raju, za-
klócanym motywowaną poczuciem winy wizją bratobójczej zbrodni, na którą nakłada
się wspomnienie faktycznego zabójstwa, jakiego bohater dokonał w przeszłości na oj-
czymie-okrutniku. Zazdrość, przeradzająca się w nienawiść do przyrodniego brata²⁵,
wzrasta wraz z uwielbieniem dla Jadwigi, wyrażonym w litanijnej formie:

Gdybyś wiedziała, czym były dla mnie twoje serdeczne, najukochańsze słowa! Bądź pozdro-
wiona!

Gdybyś wiedziała, czym się stała dla mnie ciemna, ciasna mansarda, gdy ją światło od ciebie
bijące majową słonecznością w królewską komnatę przeobraziło! Pochwaloną bądź mi, o pani!
(...)

Błąkał się w jakimś rajskim ogrodzie, kędy odwieczne cyprysy w niebo wzrastały, eukaliptu-
sy kwitły, drzewa rododendronu przepych swego kwiecica rozwachlowały, żywiczny zapach
drzew cedrowych go upajał, a jednak głuchy lęk go zbierał, bo czuł, że ktoś — cień, zmora?
za nim się snuje — nie! nie snuje, to raczej słanianie się człowieka, z którego roztrzaskanej
czaszki krew obryzguje i drzewa, i kwiaty — cała łąka szczęśliwości przed nim zabarwiła się
ciemną purpurą krwi, a w ciemnych zaroślach ujrzał nagle parę oczu, gdyby dwa księżyce,
które głośno krzyczały:

Morderco! (Dn II, s. 77-78)

24 Zob. M. Brumlik, *Gnostycy. Marzenie o samozbawieniu człowieka*, przeł. Ś.F. Nowicki, I. Nowicka, Gdynia 1998;
D. Trzeźniowski, *op. cit.*, s. 30-31.

25 „Widział ich, jak siedzieli na werandzie pierwszorzędnego hotelu. (...) Patrzył na nią długo (...) — uciekł,
gonił przez ulice, zziąany wpadł do swej mansardy, zdławił buchające już płomienie zawistnej, złej, zbrod-
niczej zazdrości, słyszał, że ktoś załkał, dławiąc, dusząc się z bólu, ale nie wiedział, że to był on sam, któremu
piersi niewypowiedziany ból rozpierał” (Dn II, s. 65).

Ekspresyjny obraz zalewanego krwią arkadyjskiego ogrodu stanowi w sennym koszmarze Adama pendant do wizji płonącego majątku Krywłów, spod gruzów którego bohater ratuje konającą Jadwigę. Adam stwarza bowiem szansę na wybawienie i oczyszczenie rodu (swoim racjonalizmem i umiejętnościami zarządczo-gospodarczymi), a owe zbawcze predyspozycje symbolicznie sugeruje jego znaczące nazwisko: Drzazga (odprysk z krzyża zbawienia). Jednak zainfekowany obłędem i destrukcją, jakie w różny sposób dotyczą wszystkich członków rodziny, zamienia miraż raju na apokaliptyczne majaki i ostatecznie niszczy dwór w Dzierżanach, przypieczętowując upadek rodu (por. czyn biblijnego Adama jako degradacja pozycji rodu ludzkiego) i stając się jednym więcej człowiekiem nękanym przez „Ból na drzazgi połamanego życia” (Dn II, s. 184).

Oblicze współczesnego Adama, który obciążony jest kumulującym się w historii ciężarem grzechów, ale właśnie za sprawą tego brzemienia porywa się na zbawczą misję, miał już bohater ostatniego z wielkich poematów prozą Przybyszewskiego, czyli *Androgyne*²⁶. Dziedzictwo wielowiekowych upadków i udręk ludzkości owocuje weń poczuciem niezwyklej siły, której wzbudzenie stało się konieczne, by przetrwać w antyrajskiej rzeczywistości:

Patrz! jam jest syn z ziemi porodzony, jestem odwieczny Adam²⁷; mam w sercu burzę, silniejszą od burz, co łamią w lasach dziewiczych najpotężniejsze pnie gdyby suche trzciny — w żyłach mam ogień, potężniejszy od tego, co błyskawicą bezprzestrzenne stępy morzem ognia zalewa — w duszy przepastniejszy malstrom od tego, co największy okręt w miazgę druzgocze i okruchy jego na dnie oceanów rozsiewa (...) — jestem tym, który przeżył wszystkie cierpienia, bóle i rozkosze całej ludzkości i ją od nowa odkupić może (...) ²⁸.

Jako że bohater *Androgyne* jest artystą, doświadczenia pokoleń rezonują w nim silniej, przybierając ekspresywne formy. Układają się w opowieść nie o winie, lecz o cierpieniu, które domaga się zadośćuczynienia, oraz o buncie podniesionym przeciw niebiosom pod wodzą artysty-Tyrteusza, docierającego swą sztuką do prawdy o doloryzmie jako fundamencie człowieczej egzystencji.

Spod palców jego wybuchła nieludzka pieśń:

Był tym, co siedzi na Golgocie u stóp całej ludzkości, na krzyżu rozciągniętej. Całe wieki męczarni i bólu, cała wieczność strasznych cierpień, krzyków za odkupieniem, rozpacznych przekleństw i potępieńczego wycia za chwilką szczęścia przewaliła się huraganem błyskawic przez jego duszę. (...)

Był tym, co wściekłą pięścią wali o wrota niebieskie, klnie Przeznaczeniu, co mu żyć kazało, kłaść się w błocie i śmieciach, opluwać się z wstrętem i wzgardą, tarzać się w ohydny piekle wiecznie głodnych żądz. Wściekła niemoc zemsty rozsiała się w jego głowie, a z zachryplego

26 *Androgyne* opublikowano w krakowskim „Życiu” w 1899 r.; wyd. osobne — 1900.

27 Imię Adam wywodzone jest m.in. z hebrajskiego adhamah — „ziemia”, co odpowiada słowom skierowanym do człowieka przez Boga w chwili wypędzenia: „(...) wrócisz do ziemi, z której zostałeś wzięty; bo prochem jesteś i w proch się obrócisz!” (Rdz 3,19).

28 S. Przybyszewski, *Androgyne*, w: idem, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 425-426.

gardła rwie się dziki, straszny krzyk: Gdzież koniec, a gdzież początek — gdzież przyczyna i gdzież cel?

Był tym, co z błędną gwiazdą na czole, a z krwawą pochodnią w dłoni prowadzi lękliwy, przerażony tłum za sobą²⁹.

Wizja ukrzyżowanej ludzkości oraz poczucie własnej mocy silnie skorelowane są z rojeniami o charakterze miłosnym, stając się jednym więcej dowodem na rozchwianie psychiki podmiotu. Misja prometejska to kolejny z iluzorycznych projektów protagonisty, który w nieskończonych wizjach i snach miota się między różnymi wcieleniami zdradzającymi potrzebę dominacji. Adamem triumfującym może być jedynie przez chwilę, zdobywszy upragnioną kochankę, w „godzinie cudu”, która daje złudną nadzieję androgynicznego połączenia. O jego sile stanowi kobieta. Bez niej bohater staje się tylko niezdolną do walki o raj ofiarą krzyża, jedną pośród innych na Golgocie: „I znowu siedł — on mąż, z ziemi porodzony, siedł z wielką wiarą, że niesie odkupienie, a wiedział w bezmiernym smutku, że go ukrzyżować każą...”³⁰.

Miedzy historią Wygnania a historią Wyjścia

Topos edenu stanowi jeden z lejtmotywów twórczości Stanisława Przybyszewskiego — pisarz na różne sposoby opracowywał temat i doń powracał, zarówno w okresie tworzenia poematów, jak i w późniejszych wielkich cyklach powieściowych. Przybierał on najczęściej formę „tęsknoty za rajem”, rozumianym jako kraina duchowego spokoju zyskiwanego dzięki wycofaniu z obszaru nakazów i norm kolektywnych poddających jednostkę nieustannej kulturowej opresji. Do pewnego tylko stopnia było to więc miejsce wzorowane na Edenie z biblijnej Genesis. Na opowieść o Wygnaniu jako doświadczeniu utraty wyraźnie nałożył bowiem autor inny biblijny wzorzec — historię Wyjścia, ilustrującą rozkosz ustanawiania własnych praw po wydostaniu się z przestrzeni zniewolenia. Raj w jego tekstach był przede wszystkim projektem intymnej arkadii kochanków łamiących swym uczuciem społeczne normy. Jego sceneria dalekim echem przypominała egzotyczne kraje bądź w całości była tworem imaginacji. O tak pojętej przestrzeni odrodzenia marzy para z powieściowego cyklu *Synowie ziemi*, powstającego równocześnie z fragmentami *Cherubina*. Kraina szczęśliwości, do której pragnie powieść Hankę Czerkaski, ma właśnie ów mityczno-baśniowy, symboliczny wymiar. Bohater obiecuje ukochanej ucieczkę:

(...) do krain wiecznej wiosny, do krainy tysiąca jezior, w których twa piękność odbijać się będzie, do kraju dziewiczych lasów, które nad twą złocistą główką cień swój rozwachlarzą, do kraju miękkich, wilgotnych wrzosów, w których twoje ciało spocznie, gdy je upał słoneczny zmęczy, do kraju złotych piasków, w których gdy już o wszystkim zapomnisz, twoje bose nóżki po kostki grzęznąć będą (Sz I, s. 170).

29 *Ibidem*, s. 419.

30 *Ibidem*, s. 420-421.

Celem wyprawy kochanków są krańce ziemi — wspomniana przez Wergiliusza w *Georgikach* mityczna Ultima Thule, północna kraina wyznaczająca w średniowieczu kres znanego świata. Miejsce z dala od ludzi i cywilizacji ma zagłuszyć niepokoje Hanki, pragnącej oddać się ukochanemu mężczyźnie, lecz dręczonej rozbudzonym instynktem macierzyńskim oraz poczuciem winy wobec porzuconego, a przecież dobrego i szlachetnego męża. Ów symboliczny raj, prywatny azyl, bohaterowie mają nadzieję zbudować w polskich dekoracjach — w małej, nienazwanej przez Przybyszewskiego miejscowości, gdzie osiadają, pragnąc ukojenia pod rozgwieżdżonym niebem, przy dźwiękach swojej przyrody: rechotania żab z pobliskich stawów, grania koników polnych kryjących się wśród łąk, śpiewu słowików zakładających w pobliżu gniazda. „(...) będziemy tu żyli, jak dwoje królewskich dzieci... — obiecuje Czerkaski — tylko ty i ja. Od lat tysięcy tęskni ludzkość za baśnią, a z nami się ten cud dokonał” (Sz II, s. 180).

Istotne, że marzenie o restytucji raju wiąże się integralnie z Erosem, a nawet więcej — rodzi się w umysłach postaci równocześnie z miłością, nigdy zaś jej nie poprzedza. To oznacza, że u Przybyszewskiego eden nie może być ani azylem dla jednostki, ani miejscem kolektywnego zbawienia. Jego sens polega na zrekonstruowaniu stanu biblijnego, w którym pełnię tworzyła zamieszkująca ogród para: mężczyzna i kobieta. „Tylko ty i ja” — mówi przecież Czerkaski.

Podobną deklarację składa Ninie Bielecki w ukończonym bezpośrednio przed dylogią *Dzieci nędzy* trzecim tomie *Mocnego człowieka*, znacząco zatytułowanym *Święty gaj*: „(...) będziemy błdzić bezustannie od rana do nocy po tych lesistych wzgórzach i winnicach, pławić się w słońcu (...) — zapomnimy o całym świecie i zdołamy uwierzyć, że nikt prócz nas nie istnieje — ciebie i mnie — i nic nie będzie poza naszą miłością”³¹.

Ważny etap konstruowania świeckiego edenu dla dwojga stanowi urządzenie ogrodu, który w Księdze Rodzaju oznacza miejsce idealne (rdzeń słowa „eden” — *‘dn*, łączony jest z obfitością, płodnością, urodzajnością, szczęściem, rozkoszą, przyjemnością i radością³²). Czynność ta staje się powtórzeniem kosmogonii — stwarzaniem (mikro)świata. Marząc o niemal rajskim ogrodzie, Hanka łąknie *de facto* egzystencjalnej harmonii i duchowej bez troski. Kreując przestrzeń wokół siebie, by się w niej zdomowić, jednocześnie ją sakralizuje.

— I chciałabym mieć ogrody (...), pełne oaz i zagajnych wysp, porośniętych cyprysami, cedrami, a na nich winny się kołysać przedziwne ptaki gdzieś z Peru, Ekwadoru, Meksyku, bo tam tylko są ptaki, na których widok człowiek ślepie od blasku i przepychu barw (...)

Och! chciałabym mieć ogrody z cichymi łąkami na brzegach mnóstwa stawów, z wodą czystsza od górskiej krynicy, a na nich stada nieruchomych, w tępej zadumie stężałych flamingów (...) a na olbrzymich murach żywopłotu przechadzałyby się białe pawie — tak — białe, bo te tylko są piękne: jedne wlokące swe ogony, jak białe, atlasowy tren ślubnej sukni oblubienicy — inne z rozpostartym kołem ogromnych piór (...) (Sz II, s. 66).

31 S. Przybyszewski, *Mocny człowiek*, cz. III — *Święty gaj*, Warszawa 1923, s. 50.

32 Zob. S. Kobielski, *op. cit.*, s. 135.

Egzotyczna flora i fauna są elementem stylizacji życia na baśń, upiększają je, odcinają od wpływów otoczenia społecznego, które zawsze zakłóca miłosne relacje. Ale w radości z posiadania ogrodu wyraża się coś więcej — mianowicie satysfakcja ze zdobycia kontroli nad własną psychiką; jako przestrzeń natury uporządkowanej, wyselekcjonowanej, ogród symbolizuje bowiem świadomość³³, w przeciwieństwie do swobodnej przyrody parku czy lasu, dokąd notabene wyprawia Przybyszewski i Hanke, i Jadwigę z *Dzieci nędzy*. W tej drugiej idea hodowania kwiatów rodzi się właśnie podczas spaceru „w całkiem zdziczałej i opustoszałej części parku” (Dn II, s. 81), który oddaje zagubienie w meandrach własnej psyche. Ogród — namiastkę rajskiego szczęścia — projektuje dla niej Adam Drzazga. Wśród ozdobnych, kosztownych roślin z całej Europy — olbrzymich rododendronów, azalii obsypanych kwieciami, rzadkich tulipanów, hiacyntów i lilii — prawdziwą ozdobą klombów, a przede wszystkim wyrazem głębokiej namiętności bohatera do bratowej stają się głównie — zgodnie ze swoim symbolicznym znaczeniem — róże przywiezione do dworu w Dzierżanach z Drezna i Erfurtu.

Rozpaczliwe pragnienie znalezienia się w raju, jednoznaczne z manifestacją niezgody na rzeczywistość i próbą wyzwolenia się z egzystencji traktowanej jak dławiąca matnia, pozostaje w sferze rojeń. Eden w jakiegokolwiek ze swoich form pozostaje nieosiągalny, ponieważ człowiek nie jest zdolny uciec przed swymi demonami, konstrukcja świata skazuje go na nieustające pasmo upadków, a ład społeczny jest piekłem stworzonym dla siebie przez samych ludzi. „Baju! baju — Będiesz w raju!” — z przenikliwą ironią kwituje Jadwiga własne „sny o szczęściu miłosnym i rozkoszy, i użyciu” (Dn II, s. 184). O niedostępności ogrodu rozkoszy przypomina przechodniom nawet architektura Krakowa z kościołem Bożego Ciała „jak jedna twarda, nieubłagana brama raju, przed którą, zda się, stoi Anioł z mieczem płomiennym” (Sz I, s. 31).



Zaproponowana przez Przybyszewskiego wizja rzeczywistości ma wymiar infernalny. A ponieważ zło jest wszędzie tam, gdzie człowiek — jego siewca i ofiara, u schyłku XIX wieku najwyraźniej, bo w sposób skumulowany, dostrzeżono je na miejskim bruku, gdzie nędza obnażyła swe najokrutniejsze oblicze. Z tego powodu najwłaściwszą scenerią ekspresji „przerażenia życiem” wydawało się młodopolskiemu autorowi coraz gęściej zaludnione miasto³⁴. Wielkomiejskość, utożsamiana od Baudelaire’a z nowoczesnością, za sprawą zmasowanej liczby złamanych egzystencji staje się u Przybyszewskiego jaskrawym zaprzepaszczeniem idei raju, najdobitniejszym obrazem żywota „po Edenie”. Koncepcja polskiego pisarza koresponduje w tym zakresie z późniejszą

33 Zob. W. Kopaliński, hasło *Ogród*, w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 270-271; J.E. Cirlot, hasło *Ogród*, w: idem, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 283.

34 Problematykę tę podjęłam w artykule *Złe miasto czy zło egzystencji? O ulicy w prozie Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Ulica — zaulek — bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, red. K. Badowska, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013, s. 65-100.

refleksją Władimira Toporowa, który przypominał, iż w perspektywie mitologicznej miasto powstało, „gdy człowieka wygnano z raju i nastały złe czasy”³⁵, tzn. gdy jednostka utraciła niewinność i została postawiona przed koniecznością zatroszczenia się o siebie samą i podjęcia walki o przetrwanie w ciągłym poczuciu upadku. Toteż nie dziwi, że za budowniczego pierwszego miasta uchodzi Kain. Tragizm wykreowanego przez Przybyszewskiego podmiotu polega na tym, że ów nowy świat świeci pustką, przyobiecany drugi raj, którego symbolem jest miasto idealne — Nowe Jeruzalem, pozostaje w sferze rojeń³⁶, zaś sam człowiek nosi twarz cierpiącego Adama-Chrystusa, borykającego się nie tylko z własnym krzyżem, ale też z piętnem kainowej zbrodni oraz judaszowej zdrady, co nieuchronnie skutkuje dekonstrukcją porządku tożsamości.

35 W. Toporow, *Tekst miasta-dziewicy i miasta-nierządnicy w aspekcie mitologicznym*, w: idem, *Miasto i mit*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2000, s. 33.

36 O motywach architektoniczno-przestrzennych odsyłających w prozie Przybyszewskiego do biblijnej Nowej Jeruzalem pisałam w ww. artykule, nie będę więc do nich powracać w tym miejscu, choć stanowią wariantywną próbę konstruowania *quasi*-raju. Wcześniej istotne rozpoznania w tym zakresie poczynił W. Gutowski w inspirującej książce *Mit, Eros, sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 92 i in.

Metafizyka doświadczalna Stanisława Przybyszewskiego

Amerykańska psycholożka Amy Tanner pisała w 1910 r., że nowoczesny konflikt pomiędzy nauką a religią doprowadził do największych religijnych spekulacji i przededefiniowań od czasów Lutera. Dawne doktryny religijne przestały satysfakcjonować, stąd w poszukiwaniu stawy duchowej zwracano się na przełomie XIX i XX wieku w stronę okultyzmu, spirytyzmu oraz nowych ruchów religijnych w rodzaju Christian Science¹. Była to strawa licha, jeśli wziąć pod uwagę prowadzone przez Tanner obserwacje medium Leonory Piper, z których wynikało, że podczas seansów spirytystycznych nie zachodzą żadne nadnaturalne zjawiska. Nawet jeżeli uznamy porównanie z czasami Lutera za przesadzone, opinia Tanner jest cennym świadectwem obserwatorce przytłoczonej skalą, w jakiej rozkwit nieortodoksyjnych poszukiwań duchowych przekładał się na fascynację spirytyzmem, wiedzą tajemną czy zjawiskami, które określilibyśmy mianem parapsychicznych². Amerykański grunt, na którym w połowie XIX wieku zrodził się ruch spirytystyczny, nie stanowił w tym względzie wyjątku; także w Europie popularne stało się organizowanie seansów, podczas których — jak twierdzono — dochodziło nie tylko do kontaktów z duchami zmarłych osób dzięki pismu automatycznemu, ale i do licznych zjawisk mediumicznych, czyli niecodziennych fenomenów zachodzących w obecności mediów, w rodzaju samoistnego poruszania się przedmiotów, przypadków jasnowidzenia czy materializacji (ukazywania się „zjaw” o różnym stopniu fizycznego upostaciowienia). Teza o kompromitacji tradycyjnych doktryn religijnych jako dogmatycznych i nienowoczesnych nie tłumaczy jednak w pełni zainteresowania, jakie budził pod koniec wieku XIX okultyzm i mediumizm. Inny — tym razem życzliwy — uczestnik seansów z Piper,

1 A. Tanner, *Studies in Spiritism*, New York–London 1910, s. 384.

2 Pojęcie „parapsychologii” wprowadził w 1889 r. niemiecki filozof i psycholog Max Dessoir.

psycholog i filozof William James, nie tylko bronił prawa do wiary w hipotezę religijną, ale gromił współczesną naukę, która z góry przekreślała istnienie zjawisk parapsychicznych i zdradzała tym samym metodę doświadczalną³. Równie ważną okolicznością co rozzaczarowanie religiami była tu bowiem krytyka obowiązującego paradygmatu naukowego, kojarzonego powszechnie z mechanicystycznym materializmem, który wyjaśniał świat za pośrednictwem kategorii „materii”, „siły”, „ruchu” i nieprzenikliwych cząstek — atomów. Paradygmatowi temu towarzyszył pozytywistyczny etos scjentyzmu, który w imię naukowej rzetelności nie dopuszczał wiary w istnienie bytów i celów wykraczających poza ziemską doczesność. Scjentyzm, w obliczu braku wiarygodnej (czyli spełniającej naukowe standardy) wiedzy o rzeczywistości nadnaturalnej, zezwalał co najwyżej na religijny agnostycyzm. Wspierany scjentystyczną argumentacją agnostycyzm w życiowej praktyce nie różnił się jednak od ateizmu. Naukowy obraz świata wraz z towarzyszącą mu ideologią składały się na światopogląd określony przez krytyków mianem metafizyki materialistycznej.

Jeśli można zasadnie mówić o żywym i obustronnym konflikcie między nauką a religią, to charakterystyczną cechą owych nieortodoksyjnych, eklektycznych, często zdumiewająco bezkrytycznych poszukiwań duchowych przełomu XIX i XX wieku była próba zażegnania sporu, wypracowywania nowej zgody pomiędzy potrzebami światopoglądowymi, których nauka nie zaspokajała, a etosem naukowej rzetelności. Wierzano, że gdyby sama nauka dowiodła istnienia faktów podważających światopogląd materialistyczny, to właśnie w jej imieniu można by podtrzymywać przekonania z obszaru zagospodarowywanego wcześniej przez zdogmatyzowaną religię. Stąd ów specyficzny spłot duchowości i scjentyzmu, który dostrzec możemy na przełomie stuleci zarówno u wielu entuzjastów mediumizmu, jak i na przykład teozofii: z jednej strony toczono agresywną polemikę ze współczesną nauką, która nie uznaje pewnych faktów i hipotez, np. istnienia zjawisk parapsychicznych, nieśmiertelnej duszy czy ciał astralnych, a z drugiej — żywiono przekonanie, że wiarę w porządek duchowy wspierają fakty, które da się uczynić przedmiotem badania naukowego. Dla niektórych mediumiczne incydenty budowały nową prawomocność wiary chrześcijańskiej; dla innych stanowiły punkt wyjścia do indywidualnych poszukiwań duchowych, niechętnych zdoktrynalizowanej religii, która zdawała się zbędna w obliczu empirycznych dowodów na istnienie duszy.

Fragment *Czarodziejskiej góry*, w którym czytamy: „Zdarzyło się, że niektórzy uczestnicy seansów poczuli dotknięcie zmaterializowanych rąk. Prokurator Paravant dostał raz siarczasty policzek ze sfer transcendentnych, na który, zachowując naukową pogodę ducha, nie zareagował”⁴, prześmiewczo oddaje specyfikę oczekiwań, jakie budziły zjawiska mediumiczne. Namacalność była tu warunkiem wiary w nienamacalne; dawano przyzwolenie na wiarę, o ile uchodziła za wiedzę o faktach leżących w sferze

3 W. James, *Address of the President Before the Society for Psychical Research*, „Science” Vol. 3: 1896, No. 77, s. 881-888.

4 T. Mann, *Czarodziejska góra*, przeł. J. Łukowski, Warszawa 1965, s. 419-420.

zainteresowań nauki. Liczne grono przychylnych naukowców próbowało wszak badać zjawiska mediumiczne; wielu należało do powstałego w 1882 r. Society for Psychical Research, obserwoowało seanse spirytystyczne albo podejmowało kontrolowane eksperymenty z mediami. Interpretacje, które nie uznawały całego zagadnienia za humbug, rozciągały się od uznawania fenomenów takich jak np. pismo automatyczne za symptom podświadomych wspomnień (genewski psycholog Théodore Flournoy) po tłumaczenie zjawisk mediumicznych w myśl nowych lub postulowanych teorii naukowych, takich jak geometria wielowymiarowa czy istnienie nieznanych dotąd energii i typów promieniowania. Ta druga strategia bynajmniej nie pociągała za sobą prostej redukcji zjawisk tajemnych do naturalnych w celu odarcia ich z tajemniczości, jak można by wywnioskować z następującej wypowiedzi Ignacego Matuszewskiego: „Rzeczy te, z których się przez długi czas śmiano, które uważano za głupstwa dlatego, że były niezrozumiałe, istniały i istnieją, nie jako fakty nadprzyrodzone, lecz jako zjawiska fizjologiczne, związane z pewnymi specjalnymi stanami pewnych osobników”⁵. Brak nadprzyrodzoności oznaczał tu nie naturalistyczną, przyrodniczą demaskację niezwykłych zdarzeń, lecz jedynie możliwość ich zbadania, gwarancję, że nie chodzi o fikcję czy pospolite zmyślenia. Zjawiska fizjologiczne, generowane przez specjalnie uzdolnionych osobników, miały z całą rzetelnością kierować obserwatora ku tajemnicy, która światopoglądowo wykraczała poza perspektywę materializmu i agnostycyzmu. Szukanie zgody między nauką a tajemnicą zostało uwikłane w charakterystyczną dwuznaczność: oczekując od nauki, że wykroczy poza tezy kojarzone ze światopoglądem materialistycznym, zamazywano różnicę pomiędzy krytyką jej obecnego stanu a oczekiwaniem, że można naukowo udowodnić jakieś (pożądane) przekonania metafizyczne.

Przybyszewski już w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku obracał się w orbicie tak rozumianej fuzji duchowej tajemnicy z nauką. Podczas pobytu w Niemczech poznał między innymi prace Carla du Prela (1839-1899), którego specyficzna interpretacja Kantowskiego pojęcia „podmiotu transcendentalnego” posłużyła jako inspiracja dla koncepcji „nagiej duszy”. W tekście *Psychiczny naturalizm* z 1894 r. młodziński artysta uznał obrazy Edwarda Muncha za manifestację nieświadomości, rozumianej jako dusza, którą nazywał tu jeszcze „nagą indywidualnością” i, właśnie za du Prela, „świadomością transcendentalną”⁶. Według niemieckiego filozofa i okultysty nasze istotne „Ja” to podmiot transcendentalny, rozumiany jako nieśmiertelna dusza, nieświadoma dla podmiotu empirycznego, zjawiskowego, czyli codziennego, świadomego „Ja”, które jest odległą rubieżą duszy, zależną od mózgu. Ewolucyjny rozwój nerwowej wrażliwości mózgu idzie jednak w parze z ewolucją świadomości, która zyskuje coraz szerszy dostęp do treści z wcześniej nieświadomego świata duszy. Swoje stanowisko du Prel nazywał

5 I. Matuszewski, *Przedmowa*, w: J. Ochorowicz, *Wiedza tajemna w Egipcie (opowiadanie historyczno-przyrodnicze)*, Warszawa 1898, s. 10.

6 S. Przybyszewski, *Psychiczny naturalizm. O twórczości Edvarda Muncha*, w: idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, przeł. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 92-93.

monizmem, polemizując zarówno z tradycyjnym dualizmem duszy i ciała, błędnie utożsamiającym duszę ze świadomym „Ja”, jak i z panteizmem pokantowskiej filozofii nieświadomości Schopenhauera oraz von Hartmanna. Hołdował przekonaniu, że przenikanie treści duszy/nieświadomości do świadomości odbywa się podczas snu (doktorat na ten temat obronił zaocznie na wydziale filozoficznym w Tybindze) i w akcie twórczego natchnienia; dusza miała być także odpowiedzialna za rozmaite zjawiska paranormalne. W swoich książkach, m.in. w *Die Philosophie der Mystik* (1885), *Der Spiritismus* (1893; polskie wydanie: *Spirytyzm*, 1908) czy *Das Rätsel des Menschen. Einleitung in das Studium der Geheimwissenschaften* (1892; polskie wydanie: *Zagadka człowieka. Wstęp do okultyzmu*, 1897), du Prel przekonywał, że somnambulizm, mediumizm, fenomeny parapsychiczne, materializacje, a także okultystyczne koncepcje ciał energetycznych człowieka wskazują na istnienie podmiotu transcendentalnego, czyli duszy. Sformułowaną przez niego tezę o związku świadomości transcendentalnej i twórczości artystycznej Przybyszewski zradycalizował w swoim programie estetycznym, wyłożonym w tekstach *Confiteor* i *O „nową” sztukę*, gdzie promował ideę sztuki jako ekspresji nagiej duszy. Wcześniej jednak — w pracy o Gustawie Vigelandzie oraz w *Synagodze szatana* (1897) — wzorem du Prela wiązał duszę nie tylko z ekspresją artystyczną, ale i ze zjawiskami mediumicznymi. Krytykując nowoczesną kulturę, która m.in. poprzez pozytywistyczną naukę oddaje cześć „głupiemu mózgowi”, pozostając ślepa na duszę i grozę życia, pisał:

(...) nigdy jeszcze nienawiść pospółstwa dla duszy nie była tak silna jak dzisiaj, w czasach absolutnego panowania nauk przyrodniczych, pieniądza i prostytucji. Z wściekłą zaciętością prześladowane są i tępię duchowe fenomeny. W nauce pojawiło się nowe hasło: Faktów! Faktów! Faktów! Crookes, Zöllner, Wallace, Ulrici zostali wyśmiani i uchodzą za wariatów⁷.

Kpiąc z oświeceniowego kultu rozumu, negującego istnienie oczywistych dla ludzi średniowiecza tajemniczych władz duszy, wyraźnych w działaniu czarnej magii, Przybyszewski konstatował:

Dopiero w ostatnich czasach ciemność zaczęła nieco się rozrzedzać, kiedy nie można już zaprzeczać dziwnym okultystycznym zjawiskom, kiedy liczni uczeni, którym Crookes począł przecierać drogę, z wielką uwagą i bez uprzedzeń badają zjawiska mediumiczne⁸.

Za duchowe fenomeny uważał tu więc Przybyszewski zjawiska, w które wierzyli naukowcy zafascynowani mediumizmem i często z tego powodu wyśmiewani przez naukowy establishment. William Crookes (1832-1919), brytyjski chemik, odkrywca talu, a ponadto członek Society for Psychical Research, „pierwszy wśród uczonych zajął się naukowo spirytyzmem i pierwszy stwierdził jako niezbity pewnik tak zwaną materializację”⁹.

7 Idem, *Na drogach duszy. Gustav Vigeland*, w: idem, *Synagoga szatana...*, op. cit., s. 130.

8 Idem, *Synagoga szatana*, w: idem, *Synagoga szatana...*, op. cit., s. 209.

9 Idem, *Z zagadnień o śmierci*, w: idem, *Kobiety winny moją trumnę ponieść na swych barkach do grobu. Odczyty, przemówienia, orędzia, odezwy*, oprac. J. Sikorska, Inowrocław 2006, s. 104.

Chodziło o to, że w latach siedemdziesiątych XIX stulecia Crookes badał medium Florence Cook, w której obecności pojawiała się zmaterializowana zjawa Katie King. Uczony był przekonany zarówno o rzeczywistości samej zjawy, jak i zachodzących w obecności dziewczyny fenomenów, takich jak samoistne pojawianie się światła oraz próbek pisma. Właśnie Crookesowi lipski astrofizyk Johann Karl Friedrich Zöllner (1834-1882) zadedykował swoje poświęcone mediumizmowi dzieło *Die Transcendentale Physik* z 1879 r. Zöllner wierzył w pojawianie się duchów zmarłych osób oraz w zdolności badanego przez siebie Henry'ego Slade'a, który potrafił ponoć wiązać supły na sznurkach z unieruchomionymi końcówkami. Nietypowe zjawiska astrofizyk tłumaczył istnieniem czwartego wymiaru przestrzeni, o którym pozwalała mówić Riemannowska geometria wielowymiarowa. Kolejnym badaczem niewyjaśnionych zjawisk był Alfred Russel Wallace (1823-1913) — biolog, który niezależnie od Darwina sformułował teorię ewolucji, ale nie chciał się pogodzić z materialistyczną interpretacją przyrody i człowieka. Etos naukowca i wiarę w nieśmiertelność duszy łączył z fascynacją spirytyzmem, czemu dał wyraz w książce *On Miracles and Modern Spiritualism* (1874). Wiary w istnienie Boga i nieśmiertelnej duszy bronił odwołujący się do spirytyzmu profesor filozofii Hermann Ulrici (1806-1884), autor książki *Über den Spiritismus als wissenschaftliche Frage* (1879).

Dla entuzjastów mediumizmu z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych charakterystyczne było nowoczesne przywiązanie do etosu myślenia naukowego przy jednoczesnej niechęci do konsekwencji przyjmowania naukowego obrazu świata. Był to bowiem świat pozbawiony religijnej tajemnicy oraz nadziei na istnienie pozadoczesnego wymiaru rzeczywistości. Nauka pozwalała badać genezę powstawania przekonań moralnych, ale wykluczając perspektywę nieśmiertelności duszy, zubożała moralne motywacje i ideały. Niepokoje te wyraźnie widać u du Prela, będącego w oczach Przybyszewskiego „jednym z najgłębszych i najcuczeńszych okultystów, którzy głównie zabiegają o ściśle naukowe podwaliny dla okultyzmu”¹⁰. Niemiecki autor zgadzał się z tezą, że moralny rozwój ludzkości zależy od rozwoju nauki, a więc głosił ideę postępu o ewidentnie pozytywistycznej proveniencji; zwracał jednak uwagę na to, że odwrót od metafizyki prowadzi do podporządkowania życia celom materialnym, a ta perspektywa jest dla człowieka niesatysfakcjonująca, co widać po statystykach samobójstw¹¹. „W procesie rozkładowym religii moralność utraciła swe dawne fundamenta i na drodze dotychczasowej musiałaby ulec rozbiciu”¹² — zauważał du Prel, przekonany, że nie da się ugruntować moralności w ramach światopoglądu materialistycznego. Postulował więc, by postęp uwzględniał pogłębienie człowieczej perspektywy, by brano pod uwagę nie tylko to, co dane poprzez pięć zmysłów, których używają naukowcy-materialiści. Rzeczywistość tę objawia tymczasem spirytyzm (tj. mediumizm; spirytyzm określany był przez du Prela także

10 Idem, *O spirytyzmie, okultyzmie, zjawach i materializacji*, rkps, Ossol. 6112/II, s. 33.

11 C. du Prel, *The Philosophy of Mysticism*, trans. C.C. Massey, London 1889, s. 2.

12 Idem, *Zagadka człowieka. Wstęp do okultyzmu*, przeł. F. Wermiński, Warszawa 1897, s. 95.

jako „okultyzm”) — ścieżka, na której „człowiek otrzyma definicję nową i pogłębioną, wskazane będą nowe cele bytu ludzkiego i nowe dążenia”¹³. Autor uspokajał, że „nowoczesna mistyka” — bo i tak określał całość obszaru swoich okultystyczno-parapsychicznych zainteresowań¹⁴ — nie doprowadzi do odrodzenia kościelnej ortodoksji, ponieważ „okultyzm w swej postaci nowoczesnej nie prowadzi w ogóle do wiary, lecz ma przygotować nową wiedzę”¹⁵, ma przedstawić „syntezę religii i wiedzy, metafizyki i przyrodoznawstwa”¹⁶. W oczach du Prela nowoczesny okultyzm staje się empiryczną podstawą nowej psychologii, przedłużeniem wiedzy przyrodniczej¹⁷, co owocuje nader sprzyjającą okolicznością: „ludzkość powróci do metafizyki nie dlatego, że się zmusza dzieci do wykuwania dogmatów, ale że ludzie dorośli mają przed sobą fakta do badania”¹⁸. Oczekiwana przez autora *Spirytyzmu* podstawa moralności to na nowo ugruntowana idea nieśmiertelności duszy oraz zależności przyszłego bytu od uczynków w życiu doczesnym.

W porównaniu z programem du Prela koncepcja „nagiej duszy” autorstwa Przybyszewskiego miała pesymistyczny wydźwięk. Pozwalała krytykować postęp, pytać o kondycję ludzką i podejmować problematykę moralną — kwestie wolnej woli, odpowiedzialności i zła — ale nie miała na celu odrodzenia podstaw moralności. Człowiek z utworów młodopolskiego artysty to bierny przedmiot nieznanych sił biologicznych i metafizycznych, niepokojąca zagadka. Pisarz kpi z „Ja” rozumianego jako wolny, samoswiadomy podmiot, pokazuje grozę życia uwikłanego w materię i rozmnażanie. Ufundowany na idei „nagiej duszy” program estetyczny zachęcał do prezentowania zachowań wykraczających poza normy moralne i społeczne, oddających prawdę o „niesłychanej dzungli, pełnej straszliwych niebezpieczeństw”¹⁹, która kryje się w sferze nieświadomości, duszy, niepojętego Absolutu. Także idea nieśmiertelności nie odradzała u Przybyszewskiego podstaw moralności w tym sensie, w jakim chciał tego du Prel; po odczytach „Stacha” z lat dwudziestych — takich jak *O spirytyzmie, okultyzmie, zjawach i materializacji*, *Naga dusza*, *Naokoło śmierci* czy *Z zagadnień o śmierci*²⁰ — widać, że autor traktował śmierć ciała nade wszystko jako moment wyzwolenia się od świadomej osobowości, zależnej od mózgu. Nieśmiertelna dusza, cząstka Absolutu, pozostawała właściwym, ale nieznanym i nieświadomym „Ja”, z którego istnieniem trudno łączyć w trakcie ziemskiego życia jakiegokolwiek zobowiązania moralne, świadome plany i oczekiwania. W artystycznym oraz pseudonaukowym popularyzowaniu koncepcji „nagiej duszy” chodziło raczej o otwarcie nowych horyzontów w myśleniu o jednostce i społeczeństwie.

13 *Ibidem*, s. 7.

14 Por. przyp. 23.

15 *Ibidem*, s. 6.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*, s. 39.

18 *Ibidem*, s. 103.

19 S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa*, Lwów [etc.] 1917, s. 16.

20 Zob. idem, *O spirytyzmie...*, op. cit.; idem, *Naga dusza*, „Nowa Reforma” 1922, nr 68-71 i 73-78; idem, *Naokoło śmierci*, Warszawa-Kraków 1921; idem, *Z zagadnień o śmierci*, „Gazeta Wieczorna” 1921, nr 6102-6127.

Pierwsze wystąpienia Zöllnera, Crookesa oraz du Prela i ich recepcję w koncepcjach estetycznych przełomu XIX i XX wieku (poza Przybyszewskim można tu wymienić nawiązujący do du Prelowskiej „nowoczesnej mistyki” program symbolizmu Przesmyckiego czy ideę „duchowości w sztuce” Kandinskiego) różni kontekst, w jakim pojawiało się zainteresowanie mediumizmem. Jednocześnie, jeśli chodzi o kontrowersyjny związek nauki z duchowością, zachodzi ideowa ciągłość pomiędzy epokami pozytywizmu i modernizmu. Krytyka sformułowana przez Kazimierza Wykę pod adresem „naukowego mistycyzmu”²¹ Miriama godzi *de facto* w samego du Prela; badacz zwraca uwagę na to, że mistycyzm, który jest wspierany parapsychologią, uzależnia się od autorytetu nauki, inaczej niż u prawdziwych mistyków²².

Wątpliwość, czy „nowoczesnej mistyce” przysługuje w ogóle miano „mistyki”, jest z jednej strony w jakimś sensie uzasadniona²³; z drugiej strony mistykę i naukę łączy tu nacisk na doświadczenie, przeciwstawione tradycyjnej dogmatyce religijnej, w którą trzeba po prostu wierzyć.

Tym, co istotnie charakteryzowało podejście du Prela, Przesmyckiego i Przybyszewskiego (który notabene twierdził, że w *Confiteorze* mówił to samo co Miriam we wstępie do pism Maeterlincka)²⁴, było zanegowanie poglądu łączonego przez nich z tradycyjną religią, traktującego obszar ducha jako czysto duchowy i nadnaturalny, a więc *de facto* niedostępny, fantazyjny i abstrakcyjny²⁵. Tymczasem „nowoczesny mistycyzm” pragnie poznać zmysłowe przebliski sfer nadzmysłowych²⁶, co jest związane z faktem, że „zjawiska okultystyczne (...) nie są nigdy wywoływane jakąś wiszącą w powietrzu czysto «duchową» siłą, ale przeciwnie, zawdzięczają swe istnienie substancjalnej sile (...)”, która

21 Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, t. 1, Kraków 1967, s. 320.

22 K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 99.

23 W akademickiej literaturze przedmiotu poświęconej du Prelowi oraz fenomenowi zainteresowania parapsychologią, spirytyzmem, okultyzmem i teozofią w drugiej połowie XIX wieku, rywalizują w tym względzie dwa podejścia. Jedni badacze podkreślają osobliwe znaczenie, jakie niemiecki autor przypisuje pojęciu mistyki. Pisząc o rozmaitych zjawiskach, takich jak hipnotyzm, somnambulizm i spirytyzm, du Prel używa pojęć „mistyka” i „okultyzm” wymiennie, ponieważ uważa „okultyzm” za „nowoczesną mistykę”. Zob. T. Kaiser, *Zwischen Philosophie und Spiritismus. (Bildwissenschaftliche) Quellen zum Leben und Werk des Carl du Prel*, [rozprawa doktorska], Universität Lüneburg 2008, s. 55, 73, [online:] kirke.ub.uni-lueneburg.de/volltexte/2008/11084/pdf/CarlduPrel_1.pdf [25 II 2014]. Tymczasem studia nad wiedzą tajemną nie są przecież tym samym co mistyczne, bezpośrednie doświadczenie jedności z bóstwem. Jednak nie tylko du Prel specyficznie używał wówczas pojęcia „mistyka”; inni badacze zwracają uwagę na to, że w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku mianem mistycyzmu określano rozmaite alternatywy duchowe dla ortodoksji religijnej, a okultyzm mimo różnic z tradycyjnie definiowanym mistycyzmem miał z nim także cechę wspólną: okultyści nie szukali wszak teoretycznej wiedzy o rzeczywistości duchowej, lecz unii z ukrytym umysłem kosmicznym. Osobliwością końca XIX wieku pozostaje, że pod hasłem „mistycyzmu” kryły się rozmaite religijne idee i praktyki duchowe, także te związane z tradycją okultystyczną. Zob. A. Owen, *The Place of Enchantment. British Occultism and the Culture of the Modern*, Chicago 2004, s. 12, 22.

24 S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1922, s. 85.

25 Z. Przesmycki, *op. cit.*, s. 294, 308; S. Przybyszewski, *Naokoło śmierci*, w: idem, *Kobiety winny...*, *op. cit.*, s. 139.

26 Z. Przesmycki, *op. cit.*, s. 293.

stanowi w pewnym sensie przejaw duszy²⁷. Właśnie owa tendencja do swoistej materializacji ducha, w połączeniu z krytyką materializmu złego, bo ducha nieuwzględniającego, miała tworzyć wspólną płaszczyznę nauki i tajemnicy. Jak pisał Przybyszewski:

Minęły już czasy namiętnych walk między Kościołem a nauką z jednej strony, materializmem a spirytyzmem z drugiej — z okresu zacieklej sporów, fanatycznych zapasów między bezmyślnym, tak zwanym naukowym materializmem, który pojęcie duszy całkiem poza nawias wyrzucił, a metafizyką, która wprawdzie istnienie duszy przyjmowała, ale jedynie jako duchowe pojęcie, i jemu tylko przyznawała jedyną właściwość, mianowicie właściwość myślenia, nie mogąc wytłumaczyć, albo całkiem odrzucając organizującą potęgę duszy. W ostatnich latach dopiero wyłonił się jednolity światopogląd, w którym dusza w szerszych jeszcze granicach swe dawne panowanie w posiadanie objęła (...) ²⁸.

Uważając zjawiska mediumiczne za duchowe fenomeny, czyli przejawy duszy, Przybyszewski narażał się jednak na tę samą epistemologiczną trudność co Zöllner i du Prel. Autor *Dzieci szatana* (podobnie jak Wassily Kandinsky, zadowolony, że nauka przestała zaprzeczać istnieniu wymiaru duchowego, i przywołujący na dowód tej tezy nazwiska Zöllnera oraz Crookes'a²⁹) wierzył, że istnieje rzeczywistość postrzegana inaczej niż za pośrednictwem pięciu zmysłów. Zjawiska mediumiczne dowodzić miały właśnie możliwości wyjścia poza świat zjawisk zmysłowych, badanych przez nauki przyrodnicze, w kierunku świata pozazmysłowego; ten ostatni okazywał się jednak przynależeć do fenomenów nadających się do badania i opisywania przez nowe teorie naukowe. Zarówno Przybyszewski, jak i projekty w rodzaju transcendentalnej fizyki uwikłane były w dwuznaczność, związaną z określeniem granic poznania. W punkcie wyjścia chodziło tu o przekroczenie granic w myśleniu o świecie narzucanych przez mechanicystyczny materializm. W 1872 r. gwoździł do trumny poznawczego optymizmu, opartego na takim materializmie, wbił Emil du Bois-Reymond (1818-1896), wypowiadając słynne słowa: *Ignoramus et ignorabimus*. W *Über die Grenzen des Naturerkennens* i *Die sieben Welträtsel* (1872 i 1880; polskie tłumaczenie: *Granice poznania natury. Siedm [sic!] zagadek wszechświatowych*, 1898) du Bois-Reymond twierdził, że istnieją zagadki, których rozwiązania nie tylko nie znamy, ale i nigdy nie poznamy — takie jak początek ruchu czy ostateczna natura materii i siły — ponieważ kwestie te leżą poza granicami poznawczymi nauk przyrodniczych. Dla Przybyszewskiego konstatacja niemieckiego lekarza i zoologa była „całkowitą deklaracją bankructwa”³⁰ mądrości mózgowej, gwoździem do trumny pozytywizmu i porażką rozumu³¹, pogromem „dumnie panoszącego się materializmu w nauce”³². Porażce naukowców, zamkniętych w ograniczonej perspektywie wiedzy mózgowej, zatrzymującej się na materii, towarzyszyła także pozytywna

27 S. Przybyszewski, *Naokoło śmierci*, w idem, *Kobiety winny...*, op. cit., s. 124.

28 *Ibidem*, s. 121.

29 W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 41.

30 Zob. S. Przybyszewski, *Pro domo mea* (1895), w: idem, *Synagoga szatana...*, op. cit., s. 112.

31 Idem, *Szlakiem duszy polskiej*, op. cit., s. 96.

32 Idem, *Moi współczesni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 137.

reakcja antymaterialistyczna — w postaci rodzącego się zainteresowania „nauką okultystyczną”, z początku „w jej najprymitywniejszych objawach: spirytyzmie i teozofii”³³.

Przybyszewski miał pogardliwy stosunek zarówno do teozofii, jak i do osób uważających zjawiska mediumiczne za dowód aktywności odwiedzających Ziemię duchów; sam uważał te fenomeny za przejawy działania duszy samego medium. Typowe było tu natomiast podzielane wraz z Zöllnerem przekonanie, że prawdziwy naukowiec nie kapituluje przed nieznanym, jak du Bois-Reymond, lecz nieustraszenie szuka prawdy³⁴, że fakty mediumizmu obalają tezę o *ignorabimus*. Lecz poza jakie granice poznania mediumizm pomagał wykroczyć? Czy poza granice wiedzy, wyznaczone aktualnym stanem nauk przyrodniczych? A może poza granice poznania naukowego w ogóle, w kierunku odpowiedzi na metafizyczne pytanie o naturę bytu i istnienie duszy? Wszak u Zöllnera — tak samo jak u nawiązującego do niego du Prela — „okultyzm jest tylko nieznaną i zapoznaną nauką przyrodniczą”³⁵, chodziło więc wyłącznie o ulepszenie źle uprawianych nauk przyrodniczych. Nie przypadkiem mówi się w tym kontekście o „mezaliansie epistemicznym”³⁶, bowiem entuzjaści „jednolitego światopoglądu” z jednej strony chcieli przekroczyć granice poznania natury, a z drugiej — czerpali dumę z faktu, że się w tych granicach znajdują i są lepszymi przyrodnikami niż ich materialistyczni oponenci.

Problematyczność „jednolitego światopoglądu” staje się u Przybyszewskiego wyraźniejsza w miarę rozwoju jego okultystycznych i mediumistycznych zainteresowań. We wspomnianych już odczytach z lat dwudziestych młodopolski twórca nie tylko wracał do kwestii podejmowanych jeszcze przez du Prela, takich jak koncepcja odu (siły życiowej, ożywiającej ciało, lecz od niego niezależnej) barona Karla von Reichenbacha (1788-1869), nie tylko przywoływał rozmaite teorie okultystyczne. Przekonywał także, że koncepcje te zostały potwierdzone eksperymentalnie przez doświadczenia z sensytywami, czyli ludźmi zdolnymi do percepcji ponadzmysłowej, i umieszczał je w kontekście nowych odkryć naukowych. Na „jednolity światopogląd” Przybyszewskiego składała się po pierwsze pewność, że klasyczne koncepcje okultystyczne — hinduskie, egipskie, kabalistyczne czy hermetyczne — mówiące o ciałach etericznych i astralnych, o subtelnych energiach, siłach i oddziaływaniach, łącznie z koncepcją fluidu zwierzęcego Franza Antona Mesmera oraz odu Reichenbacha, zyskały potwierdzenie we współczesnych badaniach nad materializacją i zjawiskami mediumicznymi. W omawianych podczas odczytów Przybyszewskiego eksperymentach Alberta de Rochasa (1837-1914), autora książki *L'Extériorisation de la sensibilité* (1895), oraz Hectora Durville'a (1849-1923), autora *Le Fantôme des vivants* (1909), przedmiotem zainteresowania była

33 *Ibidem*, s. 138.

34 Zob. C.F. Zöllner, *Über Emil du Bois-Reymond Grenzen des Naturerkennens*, w: idem, *Wissenschaftliche Abhandlungen*, Bd. 1, Leipzig 1787, s. 289-416.

35 C. du Prel, *Spirytyzm*, przeł. S. Brzozowski, Warszawa 1908, s. 28.

36 Zob. A.C.T. Geppert, *Okkultismus als Anti-Ignorabimus: Zur Geschichte einer epistemischen Mesalliance, 1872-1913*, w: *Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert*, Bd. 3: *Der Ignorabimus-Streit*, Hrsg. K. Bayertz, M. Gerhard, W. Jaeschke, Hamburg 2007, s. 253-279.

materializacja ciała astralnego, czasowo opuszczającego fizyczne ciało medium, czyli eksterioryzacja złożonego z subtelnej materii sobowtóra, fluidała. Przybyszewski sądził, że postrzegany przez sensorywów Astral jest przejawem duszy, że koncepcja „nagiej duszy” zyskała empiryczne potwierdzenie w „nowoczesnym okultyzmie”³⁷ de Rochas’a i Durville’a, że są to zdumiewające przejawy „ukrytej duszy ludzkiej — naga duszą nazwałem ją kiedyś intuicyjnie, gdy się jeszcze z okultyzmem nie zapoznałem”³⁸.

Drugim zasadniczym składnikiem „jednolitego światopoglądu” było przekonanie, że koncepcja „nagiej duszy” oraz twierdzenia okultyzmu zyskały potwierdzenie w najnowszych odkryciach naukowych. Przybyszewski uległ popularnej na przełomie XIX i XX wieku fascynacji licznymi doniesieniami o istnieniu nieznanym wcześniej nauce promieniowań, zarówno rzeczywistych (promieniowanie radioaktywne), jak i fikcyjnych, czyli takich, których „odkrycie” było skutkiem pomyłek interpretacyjnych. Te ostatnie mieli na swoim koncie fetowani przez Przybyszewskiego Crookes z koncepcją materii promienistej oraz „prof. Blondelot [sic!] z Nancy, laureat nagrody Nobla”, który „potwierdził w swoich N-promieniach w całej rozciągłości w haniebnym sposób wyszydzaną naukę Reichenbacha”³⁹; „nauka o promieniach astralnych duszy (...) zastosowana w szerokich ramach w zwierzęcym magnetyzmie Mesmera odnalazła się w promieniach Blondelota i dr. Charpentiera”⁴⁰. Wbrew temu, co pisał Przybyszewski, René Blondlot (1849-1930), profesor fizyki na uniwersytecie w Nancy, ostatecznie nie otrzymał jednak Nagrody Nobla za odkryte przez siebie promieniowanie N, choć potwierdzali jego istnienie inni fizycy francuscy, na przykład Augustin Charpentier (1852-1916). Niezależne eksperymenty w innych krajach wypadły bowiem negatywnie — okazało się, że promieniowanie N nie istnieje⁴¹.

Podobnie jak inni entuzjaści okultyzmu i zjawisk mediumicznych, Przybyszewski entuzjazmował się nowymi odkryciami w zakresie promieniowań i energii, ponieważ obalały one dotychczasową teorię materii. Skoro niepodzielny materialny atom okazuje się zawierać elektrony, materia to pola w eterze⁴², a zgodnie z teorią lorda Kelvina (William Thomson) atom jest wirem energii⁴³, to „materia już materią być przestaje”⁴⁴, „materia w ducha się przemienia”⁴⁵. Przybyszewski triumfował: „wyszydzane i wykpiwane jeszcze do niedawna zasady okultyzmu (...) doznały wprost niepojętej rehabilitacji przez nowoczesne badania w zakresie fizyki i chemii — między nauką okultystyczną co do pojęcia materii a nowoczesnym ujęciem tejże materii przez współczesny teoretyczny

37 S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa*, op. cit., s. 19.

38 Idem, *Z zagadnień o śmierci*, s. 103. Zob. też Idem, *Frontspice*, w: idem, *De profundis*, Lwów 1922, s. 20.

39 Idem, *Z zagadnień o śmierci*, op. cit., s. 103.

40 Idem, *Naokoło śmierci, Kobiety winny...*, op. cit., s. 123.

41 O tej głośnej sprawie pisał np. A.K. Wróblewski, *Prawda i mity w fizyce*, Warszawa 1987, s. 54-58.

42 S. Przybyszewski, *Naokoło śmierci, Kobiety winny...*, op. cit., s. 138.

43 *Ibidem*, s. 140.

44 *Ibidem*, s. 141.

45 *Ibidem*, s. 138.

światopogląd fizykalny nie ma już żadnej różnicy⁴⁶. Nie ma różnicy, gdyż nie chodzi o niedostępną nadnaturalność, ale właśnie o ponadzmysłowość, w którym to obszarze nauka i okultyzm osiągają zgodę; „w świecie ponadzmysłowym (...) panują te same prawa, które obowiązują w świecie zmysłowym — mamy tylko z inną materią do czynienia, z materią ponadzmysłową, widzialną tylko dla tak zwanych sensytywów”⁴⁷, a „nauka uznała świat ponadzmysłowy jako źródło i przyczynę wszelkich zjawisk zmysłowych”⁴⁸. Sądził więc Przybyszewski, że zachodzące w nauce zmiany w wyobrażeniu materii przybliżają do siebie obszary badań naukowych i teorii bytu, która mówi o pozazjawiskowej przyczynie zjawisk. Energetyzm, redukujący materię do energii i przez to podważający obraz świata jako nieprzenikliwych atomów materii w ruchu, miał stanowić nie tylko alternatywną koncepcję naukową, ale i światopoglądową przeciwwagę dla materializmu, miał umożliwiać przejście do tezy o nieśmiertelności nagiej duszy. Energia została tu utożsamiona z „ponadzmysłowym”, ponieważ — inaczej niż przedmiot poznania w teorii naiwnego realizmu — nie jest dana poprzez pięć zmysłów. Uznanie, że przyczyną wrażeń zmysłowych jest coś zmysłowo niepostrzegalnego, czyli energia, skłoniło z kolei Przybyszewskiego do utożsamienia potocznej pozazmysłowości energii z ponadzmysłowością ducha jako podstawy doczesnego świata. Przekonanie, że duch nie jest abstrakcyjny i „bezmateriałny”⁴⁹, lecz przejawia się poprzez materię subtelną, łączyło się tu z naukowym wysubtelnianiem tworzywa świata poprzez koncepcje promieniowań, pól eteru i wirów energetycznych. Czy nową naukową koncepcję atomu Przybyszewski naprawdę uznawał za tożsamą z metafizyczną tezą o duchowym podłożu zjawisk? Czy wierzył, że nauka „energetyczna”, w przeciwieństwie do „materialistycznej”, dotarła do duchowej przyczyny, zamiast tylko opisywać zjawiska?

Czasem wydaje się, że Przybyszewski, podobnie jak Edward Abramowski w *Metafizyce doświadczalnej* (1917), optuje za możliwością doświadczalnego poznania bytowej, a nie tylko zjawiskowej struktury świata⁵⁰. Kiedy indziej zaś przypomina sobie, że jako świadome podmioty poznające żyjemy na biologicznych rubieżach duchowej rzeczywistości. Zauważa, że nawet najbardziej promieniująca i subtelna materia nie jest samym duchem, częstką Absolutu, lecz ciągle pozostaje materią, ubraniem ducha, a naukowa wiedza nie dociera do pierwszych, duchowych przyczyn. Pisz, że dusza to „ogień, więziony przez naszą cielesną skorupę”⁵¹, do którego na Ziemi nie mamy pełnego dostępu,

46 *Ibidem*, s. 123.

47 *Ibidem*.

48 *Ibidem*.

49 *Ibidem*, s. 139.

50 Notabene Abramowski również przywoływał nazwisko du Prela, na co zwracał uwagę Marian Stala, umieszczając ewolucjonistyczny wątek *Metafizyki doświadczalnej* w kontekście du Prelowskiej koncepcji transcendentnego darwinizmu. Zob. M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 43. Szczegółowe porównanie epistemologicznych oraz ontologicznych stanowisk du Prela, Abramowskiego i Przybyszewskiego wykracza poza ramy niniejszej pracy.

51 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 291.

a jeśli chodzi o świat duchowy, to wszystko jest „zawrotnym przypuszczeniem”⁵². Z tej perspektywy metafizyka „nagiej duszy” nie byłaby metafizyką doświadczalną w rozumieniu Abramowskiego. Byłaby doświadczalna o tyle, że jej podstawą jest materiał naukowy, w sensie metafizyki indukcyjnej, która wyciąga wnioski metafizyczne z pojęć i teorii naukowych czy też — koreluje treści naukowe z niezależnymi od nich potrzebami światopoglądowymi w jedną wizję.

Jako tego typu metafizyk Przybyszewski nie różniłby się podejściem od katolika Maurycego Straszewskiego, który łączył Kelvinowską wirową teorię atomu z metafizycznym indywidualizmem monadologicznym à la Leibniz⁵³. Wklajając się wraz z innymi „nowoczesnymi mistykami” w „mezalians epistemiczny”, nie rozumiałby jednak hipotetycznego charakteru swojej metafizyki, myliłby materiał mediumistycznej (pseudo)nauki z obszarem metafizycznego domysłu.

Odczyty Przybyszewskiego z lat dwudziestych kompromitowały ich autora w oczach jego biografa, Stanisława Helsztyńskiego, który pisał:

Majaczenia, nie poparte fachową wiedzą historyczną, filologiczną i filozoficzną, noszą charakter wyrażnie amatorski i tłumaczą niski, bezkrytyczny poziom odczytów Przybyszewskiego. Poczynając od roku 1920 wygłosił Przybyszewski kilkanaście czy kilkadziesiąt tych kompromitujących znachorskich odczytów we wszystkich ważniejszych miastach kraju. Pisarz zniżył podejrzanie swój lot i dostosował się do powojennej publiczności łaknącej dreszczów i sensacji⁵⁴.

Helsztyński stawiał tu Przybyszewskiemu dwa różne zarzuty: braku krytycyzmu oraz chęci zadowalania prymitywnych oczekiwań słuchaczy. Uznawszy niewątpliwą zasadność zarzutu pierwszego, trudno się zgodzić z tezą, że treść odczytów młodopolańca można w pełni wyjaśnić przez przywołanie okoliczności zewnętrznych, takich jak niskie gusta odczytowej publiczności, której zabawianiem podstarzały autor *Złotego runa* dorabiał na życie. Notabene trudno uwierzyć, by wywód *O spirytyzmie, okultyzmie, zjawach i materializacji* — mozolny, przeładowany informacjami i dość chaotyczny — był porywający dla tłumów. Jeśli Przybyszewski próbował dostosować się do zainteresowań słuchaczy, to co najmniej równie ważna była dlań okazja do prezentacji własnych zainteresowań, obejmujących zjawiska mediumiczne jako mające potwierdzać metafizykę „nagiej duszy”. Z perspektywy dzisiejszych badań nad popularnością okultyzmu i mediumizmu na przełomie XIX i XX wieku poszukiwania Przybyszewskiego nie wzbudzają zresztą prostego politowania, jakie wyrażał Helsztyński. Popularna w ostatnich latach perspektywa badawcza widzi w nich dowód na ambiwalencję nowoczesności, która nie tylko odczarowała świat, lecz również wygenerowała własne, nowoczesne formy jego

52 *Ibidem*, s. 295.

53 Zob. M. Straszewski, *Pomysły do syntezy* (1902), w: *Z filozofii nauk przyrodniczych. Sześć wykładów wygłoszonych w Auli Uniw. w jesieni 1902 roku przez Profesorów Jagiellońskiej Wszechnicy*, wyd. i przedmową opatrzył idem, Kraków 1904, s. 123-151.

54 S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1966, s. 426.

ponownego zaczarowania⁵⁵. Zwraca się uwagę na to, że okultyzm, spirytyzm i parapsychologia drugiej połowy XIX wieku są nie tylko zjawiskami antynowoczesnymi⁵⁶: atawistycznym przeżytkiem kultury popularnej czy antynowoczesną reakcją na nowoczesny scjentyzm i sekularyzm, negatywną odpowiedzią na nowoczesność, lecz również głosem z samego jej wnętrza. Współczesny okultyzm jest tu nowoczesną próbą przededefiniowania nowoczesności — korektą procesów modernizacyjnych, gotowością innego wykorzystania nowoczesnych wartości, takich jak metoda naukowa czy odrzucenie autorytetów odwołujących się do samej wiary⁵⁷. Jest przykładem specyficznej adaptacji poszukiwań duchowych do sekularyzującej się kultury, w której nowoczesny racjonalizm podporządkowany zostaje celom duchowym⁵⁸, lub po prostu dowodem, że sekularyzacja była niekompletna.

Badania nad splotem oczekiwań oraz idei tworzących „nowoczesny mistycyzm” są interesujące nie z racji ich intelektualnej wartości, jaką stanowiła próba fuzji wiary z wiedzą, odwołująca się do mediumizmu. Są ciekawe, ponieważ wskazują na skomplikowanie nowoczesności. „Jednolitego światopoglądu” Przybyszewskiego nie da się w tym kontekście zredukować ani do kolejnej próby epatowania filistrów, ani do zbioru osobistych dziwactw niedouczonego entuzjasty. Prz należy on bowiem do szerszego kulturowego nurtu, z samego pisarza czyniąc nowoczesnego twórcę.

55 Zob. np. C. Treitel, *A Science For The Soul. Occultism And The Genesis Of The German Modern*, Baltimore–London 2004; P. Pytlik, *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn [etc.] 2005; A. Owen, *op. cit.*; H. Wollfram, *Stepchildren of Science. Psychical research and parapsychology in Germany, c. 1870–1939*, Amsterdam 2009; A. Faivre, *Western Esotericism. A Concise Story*, transl. C. Rhone, Albany 2010.

56 Zob. P. Pytlik, *op. cit.*, s. 12.

57 Por. C. Treitel, *op. cit.*, s. 20, 51, 245.

58 Zob. A. Owen, *op. cit.*, s. 8, 11.

Lustro i odzwierciedlenia

O płci i duszy w dziele Stanisława Przybyszewskiego

Interesujące, że o ile motywom miłości i śmierci w twórczości Przybyszewskiego poświęca się sporo miejsca, o tyle temat lustra — mimo że obecny w dziełach pisarza pod wielorakimi formami — nie został dotychczas opracowany. W temat ten wpisuje się także zjawisko odzwierciedlenia, często konstytuujące i strukturyzujące rozpatrywane teksty. Już we wczesnym *Zur Psychologie des Individuums* (1892) dostrzec można zainteresowanie metaforycznym ujęciem motywu lustra i jego symbolicznymi asocjacjami oraz odzwierciedleniami, zarówno własnego „Ja”, jak i przyrody (na przykładzie Chopina), w kobiecie (w eseju o Hanssonie). Również w poematach (*Totenmesse*, *Vigilien*, *De profundis*, *Sonnenopfer*, *Androgyne*) i powieściach (*Homo sapiens*) odnajdujemy wielorakie lustrzane obrazy, „kryształowe lustra”, które rodzą — jak w dramacie (*Goście*, *Śluby*) — poczucie wyobcowania, łamiąc „ukrytą sprawiedliwość wewnętrznego porządku rzeczy”¹, lub stają się odzwierciedleniem czystości, niezmałconego spokoju (*Śnieg*), którego nie sposób osiągnąć. Do tego obszernego spektrum należą także inne teksty, z „milionami świetlanych punktów” (*Totenmesse*, s. 13; w analizie poruszono teksty *Die Synagoge des Satan*, *Das Geschlecht*, O „nową” sztukę, *Randbemerkung*, *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*), które także w kontekście europejskim (np. Hugo von Hofmannsthal) stają się konterfektem własnej alienacji. Na przykładzie wybranych dzieł spróbujemy zwrócić uwagę na to zjawisko. Analiza motywu przeprowadzona zostanie w porządku chronologicznym twórczości autora.

1 S. Przybyszewski, *Goście*, w: idem, *Taniec miłości i śmierci*, Lwów 1901.

Pisma

Już w najwcześniejszym swym esaju, *Z psychologii jednostki twórczej* (*Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche*), podejmuje Przybyszewski problem, który w sposób szczególny dojdzie do głosu w późniejszej fazie jego twórczości: ukazanie psychicznej kondycji indywiduum jako fatalne i zawsze nieodwracalne odzwierciedlenie emanacji własnej duszy i wszystkich wynikających stąd konfliktów:

W okresie, kiedy instynkty stadne wyraziły się w potężnym uczuciu wspólnoty, kiedy prawa każdego człowieka są dokładnie wytyczone, kiedy każdy przejaw mocy odczuwa się i zwalcza jako przekroczenie tych praw, kiedy wszystko, co wybiega ponad poziom tego, co dawne, powszechne, codzienne, musi być usuwane jako szkodliwe i niebezpieczne dla gromady, nie można myśleć o przejawianiu instynktów pańskich i władczych, o rozwoju sił dążących do czynu, o wykazywaniu zdolności wykraczających poza normę. Dla indywiduum wyposażonego w podobny ustrój nie ma wcale miejsca w „społeczeństwie”².

Wobec zaznaczonego powyżej tła i podjętej przez Przybyszewskiego problematyki kształtowania się nadwrażliwego indywiduum i fatalności jego egzystencji, która wyraża się w dysproporcji wewnątrz i zewnątrz, pociągając za sobą tęsknotę i ucieczkę — rozwinięta zostaje w wizji droga do utęsknionej syntezy słowa, barwy i dźwięku w „totalności sztuki”³, ukazana wpiertw w portrecie Chopina. Ten, który stanie się odzwierciedleniem szczególnie wyrażonej sprzeczności słowiańskiej „ciemnej melancholii” (s. 106) oraz galijskiej „rozkoszy życia i radości światła” (s. 106), już we wczesnym swym rozwoju był determinowany przez otaczający go krajobraz. Opis przywołuje na myśl obraz rodzinnych stron autora, kujawskich dali, które naznaczą całe jego dzieło. Należy w tym kontekście wspomnieć, że krajobraz w ujęciu Przybyszewskiego odgrywa ważką rolę, w szczególności w odniesieniu do ewokacji duszy i nastroju, które można postrzegać jako jego odzwierciedlenie. W dramatach przemienia się on w tragiczne, a zarazem nośne kulisy ludzkiego, nieodwracalnego losu. W dziele Chopina odzwierciedla się — powie Przybyszewski — potężny wpływ tego rodzaju krajobrazu, owego „mrocznego piękna księżycowych nocy” (s. 106) i muzyki niewielu „molowych tonów” (s. 106). Całe spektrum uczuć, które wzbudza twórczość Chopina, określa Przybyszewski jako „nieświadome uczucie” (s. 108), udzielając interpretatorowi bezpośredniej wskazówki co do sposobu postrzegania swego dzieła.

Wychodząc z przedstawionych założeń, rozpatruje Przybyszewski dalej indywiduum Nietzschego, którego określi mianem „palącego zwierciadła” (*Brennspiegel*, s. 115), „w jednym punkcie koncentrującego promienie z całego wszechświata” (s. 115). Tego rodzaju ujęcie nawiązuje do przypisanej przez Przybyszewskiego filozofowi zdol-

2 S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej, Chopin i Nietzsche*, w: idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 2006, s. 4.

3 Idem, *Zur Psychologie des Individuums, I. Chopin und Nietzsche*, w: idem, *Werke, Aufzeichnungen, Briefe*, Bd. 2: *Zur Psychologie des Individuums, Erzählungen und Essays*, hgg. Walter Fähnders, Paderborn 1991, s. 121. (Obcojęzyczne tłumaczenia, jeśli nie podano inaczej, moje: A.J.).

ności wchłaniania, rozdzielania i nowego tworzenia idei, „nowych myślowych perspektyw, nowych duchowych ewolucji”, do życia, które całkowicie rozgrywało się w jego mózgu (por. s. 114), nie dając indywiduum spocząć, w końcu wewnętrznie je wypalając, mianowicie tym samym „palącym zwierciadłem”, które wchłaniało idee, zdawałoby się bezgranicznie, w czym tkwił jego upadek. W obu jednostkach odzwierciedla się zarówno ów emocjonalny konglomerat, jak również niekontrolowane paroksyzmy, wulkaniczne erupcje nieustannie hamowanego wrzącego źródła. Część *sostenuto h-moll*, na którą Przybyszewski wciąż wskazuje, odbija duszę Chopina (por. s. 119 i 109) i daje „lepsze pojęcie o ciemnych stronach ludzkiego uczuciowego życia niż wszystkie psychologiczne mądrości razem wzięte” (s. 110), podczas gdy *Tako rzecze Zaratustra* określony zostanie mianem odzwierciedlenia „najwewnętrzniejszej duszy” (s. 119) Nietzschego. Jego głębia, uogólniająca i namiętna (por. s. 119 i n.) psychologia, ukazuje wobec tego „tylko nastroje, w których postrzega jedyne lustro świata zewnętrznego” (s. 120).

Wobec dzieła Chopina i Nietzschego, uznawanych przez Przybyszewskiego za odzwierciedlenie upragnionej syntezy, która doskonale włącza indywiduum w wieczny łańcuch wszechjedności, przypomina Przybyszewski, że synteza taka w efekcie nie jest możliwa, a dzieło Hanssona odbija rozpad „Ja”, pojmowanego jako całość, na samodzielne niekontrolowane molekuły nerwu, które spychają indywiduum w zatracenie, gdyż najbardziej wewnętrzne uczucie jest podobne do skupiającej soczewki: „W soczewkę tę — powie — wpada wszelkie światło, a co światłem rozproszonym weń sięga, odbijane jest na powrót w tej soczewce” (s. 131). Refleksy te staną się odbiciem lęków i „koszmarnych psychoz” (s. 131) i spowodują rozpad samej jednostki. W nie mniejszym stopniu przyczyni się do tego, jak u Chopina, krajobraz — bezgraniczna Skania, kraina rozległych przestrzeni. Odzwierciedli się ona, a w jej obliczu „cały świat jako daleka, bolesna tęsknota, w cichy ból, który rozszedł się w płacz” (s. 133).

Sztuka Hanssona, powie Przybyszewski, ma być jednak „psychofizjologiczna” (s. 140):

Ma ona przedstawić osobowość odzwierciedlającą się w indywiduum, osobiste — przesycone indywidualnym, wyraz twarzy — poprzez organiczny rezonans, rzecz — poprzez nastrój, który wywołuje, działanie zewnętrzne — poprzez działania mózgu (s. 140).

Duże znaczenie ma również podjęta w eseju Przybyszewskiego eksplikacja symbolizmu, o którym pisarz wypowiada się na podstawie tomu nowel *Sensitiva amorosa* Hanssona. Symbolizm jest:

Kobietą stającą się falowaną linią, kobietą ubierającą się w szaty krajobrazu i stającą się tegoż krajobrazu duchem, duchem, w którym on się obiektywizuje (s. 141).

W ten sposób jawi się kobieta jako zwierciadło natury, jako nienasycona tęsknota za zjednoczeniem we wszechjedni, za androgynicznym bytem, w którym się zespala „Ja” i ona („kocham w kobiecie mnie, me w najwyższy sposób wyniesione Ja”, s. 142),

szansa na spełnienie tej tęsknoty na ziemi w bolesnej *coincidentia oppositorum*⁴, a zarazem ta, której przeznaczeniem jest oddawanie się i bezgraniczne zawierzenie „swojego” losu. Oddający się będzie musiał pod silnym wpływem owej „soczewki” (*Brennspiegel*⁵) — jak explicitie powie o niej Przybyszewski — zginąć. W ten sposób oddanie osiągnie swe tragiczne spełnienie. Jej zwierciadło przypięcztowuje jego los, a właściwie los ich obojga:

I kobieta, którą kocham, to Ja, me najintymniejsze, najbardziej wewnętrzne Ja, me ja jako *arrière-fond*, jako najodleglejsze tło, Ja z perspektywy ptaka, Ja, punkt zwierciadlanej odzwierciedlonej płaszczyzny (s. 142).

We wczesnym utworze *Die Synagoge des Satan* (1897) spogląda człowiek, kierując się słowami boga, który zły jest i dobry, w gwiazdy i „kryształowe lustra”⁶, by według własnej woli odgadnąć mógł swą przyszłość i los. Kryształ, czystością i przejrzystością swą symbolizujący ducha⁷, posiada w równym stopniu właściwość hipnotyczną, która wprawia spoglądającego weń „w stan sugestii”⁸. W ten sposób popada człowiek w rodzaj rozdwojenia, które wydaje go na pastwę pokus i sił, jakich powinien się wystrzegać. Gdyż ten sam „zły Bóg”⁹ pouczał go, „iż nie ma zbrodni innej, niż względem swej własnej natury” (s. 46). Raz spojrzawszy w „kryształową kulę” czy „kryształowe lustro”, ulegając nieokiełznanej żądzy, na zawsze odcina sobie drogę powrotu.

W programowym artykule O „nową” sztukę (1899)¹⁰ manifestuje Przybyszewski życie duszy w sztuce. Całe życie zewnętrzne, objawiające się w dniu codziennym, zostaje przeciwstawione w jaskrawej opozycji owemu ukrytemu *mare tenebrarum* (por. s. 152), którego daleki poszum, a wraz z nim „duszę absolutną” (s. 153) zdolny jest pojąć jedynie twórca. Pojawia się ono niby błada gwiazda na horyzoncie naszych snów¹¹:

Tylko w ciemnych nocach płonących snów tryśnie raz po raz zielony płomień, rozlegnie się dźwięk, jakby najbardziej oddalone, najtajniejsze echo, błysnie przecucie gdyby odbicie bladej gwiazdy w rozkipieniu ciemnych fal (s. 152).

To zewnętrzne, banalne życie (*la vie quotidienne*), zanegowane choćby już we wczesnym dramatycznym dziele Maeterlincka (*L’Intruse*, 1890, *Les Aveugles*, 1890, *Intérieur*,

4 Por. M. Eliade, *Die Religionen und das Heilige, Elemente der Religionsgeschichte*, Salzburg 1954, s. 474 i n.

5 S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums...*, op. cit., s. 142.

6 S. Przybyszewski, *Die Synagoge des Satan, Ihre Entstehung, Einrichtung, und jetzige Bedeutung, Ein Versuch*, w: idem, *Werke, Aufzeichnungen, Briefe*, Bd. 6: *Kritische und essayistische Schriften*, Hgg. J. Marx, Paderborn 1992, s. 47.

7 Por. U. Becker, *Lexikon der Symbole*, Frechen 2001, s. 156.

8 Por. F. Rinner, *Modellbildungen im Symbolismus: ein Beitrag zur Methodik der vergleichenden Literaturwissenschaft*, Heidelberg 1989, s. 174.

9 S. Przybyszewski, *Die Synagoge des Satan...*, op. cit., s. 46.

10 Por. idem, O „nową” sztukę, w: idem, *Wybór pism*, op. cit., s. LXX.

11 Metafory „życzenia”, „utęsknionego”, „nieskończonej świadomości”, a w końcu własnego „Ja” chętnie są wykorzystywane przez Przybyszewskiego (por. *Androgyne*), by przedstawić je w zwierciadleniu własnego uwikłania w codzienność.

1894)¹², które nie uszło uwadze Przybyszewskiego, jest w najlepszym razie błędnym odzwierciedleniem wyteśnionego ideału, do którego dąży człowiek¹³. Jak poprzez „szklaną powierzchnię naszej świadomości” (s. 152 i n.), tego „iluzorycznego obrazu tak zwanej rzeczywistości” (s. 154), ukaże się czasami tylko wyteśniony stan. Chętnie posługuje się Przybyszewski określeniami konotacyjnie związanymi z odzwierciedleniami, sugerującymi odbicie, jak choćby: obraz, mamicić, ułuda, przebłysk, widziadła, wrażenia, ukazując w ten sposób lustrzany stosunek obu stron życia, rzeczywistości — w opozycji do „głupiego mózgu mieszczaństwa” (s. 160) i „tłuszcz[y] «zjadaczy chleba»”¹⁴, jednym słowem: zewnętrżności naturalistycznej sceny, którą w swym następnym tekście, *O dramacie i scenie* (1902)¹⁵, usytuuje naprzeciw „nowej” sztuki:

Dusza ludzka i to, co się w niej dzieje, stało się punktem wyjścia dla dramaturga; patrzano się na własną duszę, a na scenie poczęto szukać nie okropności, od których włosy na głowie się jeża, lecz wiernego odbicia tego, co się w mojej, twojej i jego duszy dzieje (s. 323).

W poszukiwaniu „Ja”, a zatem i „rzeczywistego życia” użyje Przybyszewski w *Randbemerkung* (1917)¹⁶ — przywołując na myśl kryształ czy też kryształową powierzchnię — określenia „krystaliczny łupkowy płaszcz” (s. 122) dla ukazania warstw osłaniających wnętrze, załamania powierzchni, która pozwala jedynie domniemywać samą istotę, wskazując w ten sposób poniekąd na iluminacje prajedni. Są to, rzecz by można dalej za Przybyszewskim, „drogi, których człowiek w duszy swej nigdy nie przypuszczał” (s. 122), a które prowadzą do „życia za życia pozór” (s. 124). Dalsze rozważania podejmują zagadnienie czasu jako całości, którą rozdziela tylko mózg człowieka. Przybyszewski powie jednak, że w tej „teraźniejszości, będącej zarazem przeszłością i przyszłością, tkwi cała pełnia życia” (s. 124), by dodać obraz wręcz pałający światłem, które ukazuje nasze życie jako mgławki blask poza zakresem ultrafioletu¹⁷, gdy to „postrzegamy jeno znikome wycinki, kolorowe skrawki, widzimy tylko diamentowe świetlne igły, ujrzane upalnym południem w ich tańcu na lustrze jeziora”¹⁸.

12 „L’Intruse, dans son intégralité, ne sort guère, sur le plan de la psychologie, de cette espèce de grisaille qui caractérise la vie quotidienne. Pas de coups de théâtre”, G. Compère, *Maurice Maeterlinck*, Paris 1990, s. 125. Por. też M. Anâm, *Hugo von Hofmannsthal und Maurice Maeterlinck. Zur Darstellung und Rezeption der Maeterlinckschen Todesauffassung und Theaterästhetik bei Hugo von Hofmannsthal*, Freiburg (Breisgau) 1995, s. 127. Anâm wskazuje słusznie na właściwe zarówno ślepcom, starcom (co dotyczy się również postaci dramatu Przybyszewskiego), jak i dzieciom spojrzenie na „niewidoczne”, wbrew „banalności dnia codziennego”.

13 S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, op. cit., s. 153.

14 Idem, *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*, w: idem, *Wybór pism*, op. cit., s. 321–341.

15 Idem, *O dramacie i scenie*, w: idem, *Kobiety winny moją trumnę ponieść na suych barkach do grobu. Odczyty, przemówienia, orędzia, odezwy*, oprac. J. Sikorska, Inowrocław 2006, s. 25.

16 Idem, *Randbemerkung* [Einleitung zu Hanns Heinz Ewers: „*Mein Begräbnis*”], w: idem, *Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe*, Bd. 6, op. cit., s. 116–130.

17 W tym kontekście warto przypomnieć tom liryki Maxa Dauthendeya (1867–1918) *Ultra Violett* (1893), który Przybyszewski, częstokroć zachwalając, przywoła w swym dziele, posługując się określeniem ultrafiolet. Por. idem, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 183.

18 Idem, *Randbemerkung*, op. cit., s. 124 i n.

W artykule *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu* (1918) naszkicowana zostanie wreszcie droga i załomy w przemianach duszy aż do zwierciadlenia jej kształtu w ekspresjonizmie¹⁹ w abstrakcyjnych, abrewiacyjnych formach, postulując, iż w zasadzie chodzi o to:

by rzecz materialną podnieść do najwyższej abstrakcji, rzucić pyłek piasku na ekran i ukazać go globem, przypadkowość uogólnić i ukazać ją odbitą wszystko jedno[,] czy w wypukłym, czy też wklęsłym zwierciadle własnej duszy²⁰.

Poematy prozą

Już we wczesnych poematach prozą odnaleźć można skojarzenia ze zjawiskiem lustra, pojawiającego się nieustannie jako odzwierciedlenie własnego, boleśnie odczuwanego niedoskonałego życia w obliczu zjednoczenia z praźródłem bytu. I tak zaprojektowany zostaje w *Totenmesse* (1893), jak podkreśla Przybyszewski (podobnie w eseju *Zur Psychologie des Individuums*), „obraz całości”²¹ „nowego odczucia” (s. 9), przy czym słowami: „Na początku była chuć. Nic poza nią — wszystko w niej” (s. 9) autor wyznacza immanentną dla tego dzieła poetykę, wskazując na prapoczątek wszelkiego dążenia i ziemskiego cierpienia. W tego rodzaju genezie, złożonej zarazem z najintensywniejszych ewokacji uczuć i trzeźwego, wolnego od wszelkiego patosu opisu²², poprzez wgląd indywiduum we własną przeszłość z ukochaną odzwierciedla się jego „prabyt” (s. 13). Ten ostatni po skomplikowanych podziałach ukazał się w duszy, porzucającej zarazem macierzyńską plazmę płci, która stała się „teżże luksusową funkcją”, ze swej strony jednak „zbyt wielką i ciężącą” (s. 13), by mogła zrodzić radość przyszłości. W obrazie tym rozgrywa się walka pomiędzy ciałem a duchem. Pozostaje po niej tylko powolny rozpad indywiduum — „przejście w czyste czucie”, we fluoryzujące zjawisko myśli-promienia, który się przebija przez powierzchnię percepcji:

Gdzieś w głębi zwierciadli się, załaman w milionach świetlnych plam, kołyszących, obejmujących się, pocałunki składających na falach w nadziemskiej czystości, nieskalaniu i wieczności (s. 13).

W ten sposób szkicuje Przybyszewski „nowego” ducha, przeciwstawionego materializmowi epoki. Poprzez skonstatowanie, że „wszystko snem jest jedynie a «rzeczywistość» tylko szczególną formą snu” (s. 15), antycypuje autor myśl Hofmannsthala, który w swych *Terzinen* (1896) napisał: „Myśmy stworzeni — w istocie, jako sen” („Wir sind aus solchem Zeug, wie das zu Träumen”²³), czy wypowiadając się krytycznie w liryku

19 Por. idem, *Powrotna fala*, op. cit., s. 333.

20 *Ibidem*, s. 334 i n.

21 Idem, *Totenmesse*, w: idem, *Werke, Aufzeichnungen, ausgewählte Briefe*, Bd. 1: *De profundis und andere Erzählungen*, Hrsg. M.M. Schardt, H. Vollmer, Paderborn 1990, s. 9.

22 Por. *ibidem*, s. 28: „Sie startte mich an...” (Patrzyła na mnie...).

23 H. von Hofmannsthal, *Terzinen, Über Vergänglichkeit*, w: idem, *Gesammelte Werke. Erste Reihe in drei Bänden*, Bd. 1, Berlin 1924, s. 15.

Weltgeheimnis (1896) o odłączeniu się nowoczesnego człowieka od swego początku i dokonując powiązania zarówno z lustrem, jak i fenomenem snu, przy czym lustro głębokiej studni staje się tu konterfektem własnego wyobcowania. Dziecko, które dorasta, nic o sobie nie wiedząc, usidlone w wierszu Hofmannsthala coraz bardziej w „rzeczywistości”, odzwierciedla dokładnie to, przeciw czemu postuluje bohater *Totenmesse*, który powiada: „Macie jeszcze świat zewnętrzny: ja nie mam, mam jedynie Mnie”²⁴. „Wnętrze” staje się jedyną ucieczką wobec narzuconej „zewnętrzności”, w której tkwi zniewolona jednostka, masy już jej nie rozpoznają.

W „tej samej” studni, w której lustrze ślepe, nowoczesne oko niczego ujrzyć nie zdoła, przeżywa protagonista Przybyszewskiego snu-światy, nim przejdzie — poprzez ekstatyczne delirium płci własnych fantazji — cały łańcuch ewolucji swego Ja-odbitego, ukochanej:

Linie dnia przepływają w noc; nad jasnym południem spoczywa wielka, krwistoczerwona tarcza księżycy, a w wodzie otchłannej studni odbijają się w świetlny dzień miliony gwiazd w północnym mroku (s. 24).

Za tego rodzaju odzwierciedleniem tęskni, chce stać się promieniem świetlnym, więcej niż „odbiciem” — niegdysiejszym promieniem:

Jak promień świetlny chcę, załaman przez tysiąc mediów, przez tysiąc powierzchni rzucon na powrót, zatonać w mej prawiecznej idei, z której powstałem (s. 33).

On, który „opanował istnienie” (s. 41), wie, że może egzystować tylko w sobie i poprzez siebie, choć niesie w sobie prapoczątek, wieczność, rozumianą jako synteza istnienia możliwa do osiągnięcia dzięki utęsknionej kochance, do której droga prowadzi nie przez „wieczne głupie kręgi bezustannych przemian” (s. 40), lecz przez zanegowanie tego, co zmysłowe. Ponieważ tego rodzaju synteza zdaje się niemożliwa, wyznaje: „Jestem poświęcony śmierci” (s. 38). Ukochana staje się lustrem jego najgłębszych tęsknot, lustrem, w którym załamuje się możliwość urzeczywistnienia ideału doczesnej błogości; pozostaje wewnętrzne rozdarcie, będące zarazem istotnym zwierciadłem modernizmu.

Wczesny poemat prozą *Vigilien* (1895) podejmuje temat losu artysty bardziej bezpośrednio niż *Totenmesse*, co zostanie wyrażone explicite już na wstępie. Również i tu odzwierciedlają się wizje i sny o ukochanej, która opuszcza bohatera, zawsze — mimo wszelkiego pozoru — boleśnie odczuwane, a także kryzys istnienia. Poniekąd uwięziony w swym atelier, protagonista ulega wizjom, w których odbija się jego przyszły los. Jego uwagę zwraca promień światła, który pada na obrazy: wystarczy jedno spojrzenie nań, aby odbite w jego oczach spojrzenie postaci zawędrowało w najgłębsze zakątki mózgu, by tam zebrać fatalne żniwo:

Światło słoneczne padało gęstymi, szerokimi snopami przez osiemnaście kwadratów szyby okna atelier; wokół, zatopione w srebrzystym połysku, stały na sztalugach me obrazy.

24 S. Przybyszewski, *Totenmesse*, op. cit., s. 16.

Tam oczy moje spotkało bezwstydne, nagie spojrzenie sfinksa; stamtąd zwrócił się ku mnie poprzez mózg mój promień, zrodzon z oczu bladej, histerycznej tancerki serpentyny (s. 50).

Obrazy stają się wyrazem najgłębszych lęków, związanych z niespełnioną rolą wyniesionego artysty, a tym samym z oddaniem się miłości, symbolizowanej przez zniewalający płomienny taniec serpentyny. Funkcja odzwierciedlenia, którą pełnią obrazy w atelier, przypadnie także jezioru. W *Wigiliach* „lustro jeziora” (*Seespiegel*, s. 52) przyjmie zadanie uniesienia wewnętrznego poruszenia przez odzwierciedlenie słońca oraz kipieli. Notabene Przybyszewski chętnie używa lustra jeziora względnie jeziora (Gopło) jako płaszczyzny, która umożliwia przywrócenie utraconej lub utraceniem grożącej bliskości, macierzyńskości; co więcej, jego lustro stać się może i wyrazem samej ukochanej („A ponieważ tyś powierzchnią ku pieśni mej, i ponieważ żyłaś liniami mych przeżyć, i ponieważ barwami mych woni jesteś, musiałem cię kochać...”, s. 53). Utożsamienie ukochanej z wrażeniami zmysłowymi zawładnie protagonistą, stając się „palącym zwierciadłem” (*Brennspiegel*, s. 60) wszystkich „na tysiąc płaszczyzn rozłożonych” (s. 71) tęsknot, które go spychają ku szaleństwu.

Cielesne zbliżenie z siostrą, Agaj, stanowi pretekst dla dokonania wiwisekcji umęczonej duszy protagonisty *De profundis* (1895), przy czym całkowite zjednoczenie się z ukochaną pozostanie niezrealizowane. Już na pierwszy rzut oka mogłyby zostać spełnione „założenia” dla tego rodzaju zabiegu²⁵: halucynacje i wizje stają się udziałem bohatera, a obrazowy opis wskazuje na pokrewieństwo sztuki pisarskiej ze sztukami plastycznymi:

Mniemam tutaj zatem inną sztukę. Sztukę, która w malarstwie nie zajmuje się banalnym światem zewnętrznym, lecz światem, jaki zwierciadli się w duszy rzadko tylko, w godzinach halucynacji i ekstazy²⁶.

Sztuka tego rodzaju niesie jednak ze sobą pewne niebezpieczeństwa. Życzenie, by pozyskać miłość drugiej osoby za wszelką cenę, ukazane przykładowo w *De profundis*, podobne jest narcystycznej megalomanii. W zwierciadle nie pojawia się nic prócz spoglądającego. W rzadkich momentach ekstazy, jak pisze Przybyszewski w *Pro domo mea*, w duszy protagonisty odzwierciadla się nie ukochana, ale — ku jego przerażeniu — on sam. Oznacza to, iż nie ukazuje się dusza „bez skazy” (*De profundis*), czy też lustro „nieskalanej czystości” (*Vigilien*), na które autor nieustannie wskazuje: do tego, by stać się jednią z początkiem, brakuje bowiem „drugiej strony”. Zamiast zachwyty, ekstazy dochodzi do niesamowitego spektaklu, w którym własna dusza grozi rozpadem. „Ja”, skonfrontowane z sobą samym, doznaje głębokiego kryzysu. Upragniony obraz staje się deformacją:

25 Spoglądając na ukazane w opowiadaniach ukochane jako odzwierciedlenie duchowego życia protagonisty, widać obraz „nowej” sztuki *par excellence*, jak ją chciał widzieć Przybyszewski (czy Gustav Vigeland i Edward Munch, mogący być traktowani jako jej prorocy dla Przybyszewskiego).

26 S. Przybyszewski, *De profundis*, w: idem, *Werke, Aufzeichnungen, ausgewählte Briefe*, Bd. 1, op. cit., s. 152.

Przed jego oczyma wzniósł się niesamowity portret, wzrastał ponad okładkę, już zerkał z książki, już mrużył złośliwie oczy.

Szybko się uniósł: przed nim stał *on* sam. Twarz spowita była bólem, a krwawe martwe oczy nieodparcie na niego zwrócone.

Wrósł jakoby w ziemię (s. 186).

Narcyz, który według przepowiedni miał się cieszyć długim życiem, „jeśli się «sam nigdy nie pozna»²⁷, umiera w chwili, gdy dostrzega swe odbicie:

Narcyz ten, postrzegł ongiś w wodzie
swe głuche
ludzaco mu podobne odbicie, samoistnie się
kształtujące,
i śmierci doznał w spojrzeniu
lustrzanym²⁸.

Podobny do śmierci Narcyza²⁹ będzie straszny koniec protagonisty:

Dusza jego rozwartą była i krwawiła tysiącem ran. Tarzał się po ziemi i wbił swe dłonie w wścieklej nieprzytomności w dywan.

Naraz odkrył go na powrót, jego — siebie samego³⁰.

Nieczystość nie jest w stanie już więcej zwierciadlić miłości. Musi ona pozostać w wyobrażeniu, staczając ostatecznie obserwatora w otchłań.

Te same tęsknoty wewnętrznego spełnienia, zjednoczenia z ukochaną, jakie miały miejsce już w *Wigiliach*, staną się także w opowiadaniu *Sonnenopfer* (1897) zgubnymi dla króla, bowiem ukochane są dla protagonistów wciąż czystym zwierciadłem pożądanego Ja³¹. Poprzez nie zdaje się zachodzić wpierw oczyszczenie, które wszelako, w wielu etapach, często przesądza los bohatera. Również i tu staje się jasne, że całkowite zjednoczenie leży poza realnym spełnieniem, a im dalej od danej rzeczywistości spoczywa wyobrażenie ideału, tym większe prawdopodobieństwo, że owo spełnienie, względnie „przeszczepienie” tego rodzaju ideału, musi w efekcie doprowadzić do upadku. Wypowiadane przez króla słowa: „Z kraju wiecznych cieni przybyłaś, zwierciadła z dawien zaginionych światów”³², zdradzają, jak bardzo oddalił się on od realiów i jak bardzo też one same go wyobcowały, tak iż uchwytne fakty doświadczane są przez niego jedynie jako odzwierciedlenie czegoś nienaruszonego.

27 H. Biedermann, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1998, s. 302.

28 Nonnos, *Werke in zwei Bänden*, Hrsg. D. Ebener, Bd. 2, Berlin–Weimar 1985, s. 267.

29 Por. B. Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, Neusatz und Faksimile der Ausgabe 1770, Berlin 2006, s. 1686 i n.

30 S. Przybyszewski, *De profundis*, op. cit., s. 192.

31 Por. wiersz prozą *Gdzie chwycić cię?*: „Och jasna moja, kochanko, o serce mej duszy!”, w: S. Przybyszewski, *Poezye prozą*, Warszawa 1902, s. 28. Por. też wiersz prozą *Ametysty*: „Rzecz była niewątpliwa. Musiał zabrać się do pracy. Musiał wziąć się do swego wielkiego dzieła, które miało dotrzeć do ostatnich celów sztuki, rozwiązać ostatnie zagadki bytu, przez stopienie dwóch istot w jedno kosmiczne Ja – Ty. Całe dzieło jego było właściwie jeno tem Ja – Ty”, *ibidem*, s. 43.

32 Idem, *Sonnenopfer*, w: idem, *Werke, Aufzeichnungen, ausgewählte Briefe*, Bd. 1, op. cit., s. 78.

Nowela *Androgyne*, pisana w Toledo i Krakowie (1898-1899)³³, ukaże poruszające procesy wrażliwej duszy artysty, które przeradzają się w wizje. Podobnie jak we wcześniejszej analizowanych tekstach także tu kobieta jest impulsem samopoznania:

(...) wświeciła ciemne gwiazdy swych oczu w moją duszę, odbiła je w ciemnych odmętach mej duszy” (s. 8).

Zarazem kobieta zostanie związana z protagonistą w najgłębszy sposób poprzez „mroczne” doświadczenie, będzie w pewnym sensie — jak to Przybyszewski sformułuje w dramacie *Matka* (1902) — „drugą duszą”³⁴, która z niego się wyłania³⁵ i przed nim stoi w postaci kobiety rozumianej już jako odzwierciedlenie jego samego. Wizja staje się obrazem własnych tęsknot i „wyjściem poza” istnienie w doczesności; jest pojmowana jako „osobiste Ja”, „część absolutnej świadomości”³⁶ („potęga jej tęsknoty odbiła we mnie te oczy — jej oczy... A ja sam dopełniłem jej twarz”³⁷). Stojąc przed lustrem, doświadcza bohater rozdwojenia i konsolidacji własnego „Ja”, które po zniszczeniu lustra stanie się utęsknioną kobietą, a zarazem zapowiedzią zguby³⁸:

Zdawało mu się, że się wyłania sam z siebie, że się coś z jego duszy, z jego najgorętszych pragnień, najwścieklejszych żądz i tęsknot po za nim kształtuje, ciałem się staje. (...) i naraz widzi w strasznym przerażeniu, jak się wokół zwierciadła tworzy świetlista mgła, krąży, wiruje, przetwarza się w kształty (s. 15).

Wymarzone spotkanie z ukochaną, przynajmniej w wyobrażeniu protagonisty stanie się konfrontacją z własną udręczoną psychą, zejściem w „przepych własnej nagości” (s. 67) duszy, doświadczeniem lustrzanym czy też odbijającym „światło duszy wszechnatury” (s. 67), nią samą, nim-nią („On-Ona”, s. 67):

Odeszłam od Ciebie, boś patrząc na mnie, patrzył we własną duszę — bo jestem ciałem Twej myśli, jestem kształtem i ciałem twych tęsknot, wyrazem Twych uczuć i ruchem Twej woli... Odeszłam, bom była Twojem zniszczeniem i śmiercią... (s. 70).

Nowela kończy się samotnym odejściem bohatera w mrok nocy — śmierci, „siedmioramiennego jeziora” (s. 81). Ono stanie się symbolem jego duszy, lustrem, w którym nocne niebo odbija niezliczoną gwiazd, przypominających mu ją — Początek. Nienasycona do końca tęsknota:

[t]ylko cicha tęsknota za temi oczyma, co swe gwiazdy odbijały w głębiach jego duszy tak bezmierną miłością, takim wielkim bólem i taką krwawą rozpaczą (s. 79)

33 Idem, *Androgyne*, Kraków 1900.

34 Por. idem, *O dramacie i scenie*, op. cit., s. 32.

35 W dramatach będą to jednak „osoby” lub też symboliczne postaci, których działanie powoduje najczęściej upadek protagonisty. Ukazują się one, w całej swej zewnętrznej łagodności, jako niszcząca siła — odzwierciedlając wewnętrzny upadek „przez siebie” „podkopanej” moralności wobec „wiecznego porządku rzeczy” (por. idem, *Goście*, op. cit., s. 106).

36 Idem, *O „nową” sztukę*, op. cit., s. 151.

37 Idem, *Androgyne*, op. cit., s. 8.

38 Por. *ibidem*, s. 17, 68.

nie mogła zostać inaczej zaspokojona, jak tylko poprzez „związek”, najpełniejszy w wewnętrzność dokonany „zwrot”³⁹.

W ten sposób lustro (zwierciadło, również refleks), wyrażone w wielorakich konstelacjach, zyskuje funkcję nakłaniania indywiduum, tutaj i teraz, do samopoznania, które jednak nikogo nie pozostawia tym, kim był wcześniej. Jakkolwiek niebezpieczna może się okazać ta droga, każdorazowy wybór rozumieć należy jako powziętą „konieczność zniesienia przeszłego, «historii» i poprzez nowe stworzenie, rozpoczęcie nowego życia”⁴⁰. Choć rozdzieleni on i ona stają się lustrem jednej Realności, odbijają tylko jedną jej stronę. Ten dramat człowieka wyraża zarazem, powie Eliade, „paradoks boskiej realności” (s. 475), jego androgyniczności, w nas „odzwierciedlonej”. Ostatecznie stać się ma ukochana, poprzez roznieconą miłość, kluczem oswobodzenia z pozoru dnia codziennego, nieustającą próbą, by

pojąć najdalniejszy prągrunt wszelkich gruntów, by rzecz każdą wysledzić aż ku jej źródłu, i by dać się wstrząsnąć falom podłoża, jakkolwiek morze gładkim jak lustro leży przed naszymi oczyma⁴¹.

Powieść

Już pierwszy rozdział trylogii *Homo sapiens* (*Über Bord*, 1896) nawiązuje w konstrukcji do poetyki wewnętrzności Przybyszewskiego, która wszelką zewnętrzną, a więc świat leżący „za objawionym”⁴², wypiera na rzecz wewnętrzności, potrafiącej odzwierciedlić, czy też odpoznać, żywiołowe stany duszy. Wewnętrznie rozdarty Falk, nie mogący odnaleźć równowagi pomiędzy swym pisarskim powołaniem a codziennością, podczas spotkania z Izą doświadcza jeszcze większego „zamieszania” w swym duchowym życiu: „Falka ogarnęło uczucie, jakby miał wokół siebie wielką, gładką powierzchnię lustra” (s. 23). Silne wrażenie rozdzielającego się „Ja” — uwięzionego w sobie i pozostawionego bez wyjścia, artystycznie zobowiązującego, zarazem jednak niemającego się uwolnić od „rzeczywistości”, jaka mu się ukazuje — zdaje się jeszcze wzmacniać za sprawą Izy, która staje się „jego [„Ja”-Falka — dop. AJ] częścią” (s. 51). „Wyznanie”, które poprzedza powtórne użycie określenia „powierzchnia lustra” (*Spiegelfläche*, s. 51) w stosunku do obopólnej bliskości, będzie wyrazem tej pojętej w lustrze, a „niedostępnej całkiem” bliskości, jakkolwiek myśli Falka (np. „nie widział jej, gdyż była w nim”,

39 W eseju *Auf den Wegen der Seele* (1897) wskaże Przybyszewski — w zadziwiająco podobny do *Androgyne* sposób — drogę prowadzącą przez regiony wewnętrzności, z dala od „powierzchniowego postrzegania”. Przy tym i tu stanie się dusza „lustrem wody” (idem, *Auf den Wegen der Seele*. *Gustav Vigeland*, w: idem, *Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe*, Bd. 6, op. cit., s. 18), łamiącym „postrzeżoną i przeżytą zewnętrzną” (*ibidem*). Tym samym podkreślona zostanie stanowczość, z jaką autor wplata kolejne dzieła w swą poetykę, która już we wczesnej fazie jawi się jako dojrzała i konsoliduje późne dzieło.

40 M. Eliade, op. cit., s. 480.

41 S. Przybyszewski, *Das Geschlecht*, w: idem, *Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe*, Bd. 6, op. cit., s. 114.

42 Idem, *Homo sapiens*, w: idem, *Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe*, Bd. 3: *Romane*, Hrsg. N. Arnhold, H.-U. Lindken, Paderborn 1993, s. 18.

s. 51) zdają się wprawdzie wyrażać coś zgoła przeciwnego. By przezwyciężyć stan tego rozszepienia, ujrzyć się w odkrytej dla siebie i doświadczonej platońskiej idei bytu, musi zejść jeszcze głębiej, w otchłanie swego *mare tenebrarum*, a to dlatego, że „dusza [a z nią Iza sama — dop. AJ⁴³] jest również głębsza, niż odbija się w głupiej tej świadomości” (s. 58). Problemem Falka jest jednak to, iż nie dysponuje on wystarczającą psychiczną równowagą („— spadam, spadam”, s. 64). Dlatego „płaszczyna lustra” uzyska antycypującą funkcję — oto powierzchnia, na której załamuje się „Ja” bohatera. Falk pogrąży się w niej, to gubiąc się, to znów próbując się podźwignąć w danej „rzeczywistości”. Nieustannie pojawiające się lustra, względnie odzwierciedlenia „Ja” Mikity⁴⁴ i Falka, pozwalają doświadczyć ich wewnętrzności. W *Über Bord* lustrzane wędrowki staną się odbiciami niekończących się wariantów nieosiągalnych upragnionych konstelacji, które tworzą śmiertelną próżnię między „głębszym” a „doświadczanym” „Ja”. W części drugiej (*Unterwegs*, 1895) pogrążony w malignie płci Falk nie będzie mógł, czy też chciał, duchowo pocieszyć Maryt. Choć nocą igra w jej izbie „na słodko pochylonym obliczu cudnej Panny (...) poświata świecy”⁴⁵, pójdzie ona do Falka, gdyż „był tak dobry, tak dobry...” (s. 151), a wkrótce ujrzy przed lustrem „załamaną” swą twarz, „całkowicie zniszczoną” (s. 153), wyobrażającą w pewnym sensie jego twarz. Rozdwojenie miażdży ją stopniowo. Oto opuszczona i upadła „[s]tanęła przed lustrem. O boże, jak wyglądała...” (s. 195). Koniec trylogii (*Im Malstrom*, 1895), w którym Falk „rozbawion chichocze” (s. 308), może być w efekcie traktowany jako utrata poszukiwanego u początku uzasadnienia istnienia. Ponieważ jednak z pojedynku życia i śmierci zdaje się wymknąć, w czym ukryty tkwić mógłby jeszcze „sens” zakończenia [jego] „niepojętego” życia, dalsze życie staje się nieskończoną maskaradą, ironią bez sensu i celu, czystym odbiciem.

Dramat

Wczesny jednoaktowy dramat *Goście* (1899) naznaczony jest stygmatem ucieczki. W trojakiej zwierciadlanej konstelacji owa próba musi się okazać daremna i zgubna:

43 Falk do Izy: „(...) gdyż jest Pani mą duszą, gdyż jest Pani najgłębszym i najświętszym we mnie, przez co właśnie jestem sobą i nikim innym”, *ibidem*, s. 57.

44 Na równi z „wszystkimi złożonymi rzeczami”, które Lafcadio Hearn określa jako „bez wyjątku nietrwałe, niepewne, bezwartościowe, przemijające, rozpadające się” (L. Hearn, *Kokoro*, Frankfurt am Main 1905, s. 55), są również lustrzane odbicia przypadkowe. Pojęte w nich spojrzenie rozsada „rzeczywistość”. Wewnętrzne rozbicie Mikity, którego symbolem staje się spojrzenie w lustro, wtargnięcie „w nie” albo też upadek „przez nie” (S. Przybyszewski, *Homo sapiens*, op. cit., s. 95), zostaje tym sposobem przypieczętowane. Choć podczas pobytu w Monachium dostrzeże w wystawowym oknie broń i będzie się mierzył z upragnionym spełnieniem oraz marami o miłości Izy, którą próbuje przeciągnąć na swą stronę. Musi jeszcze tylko swe zdecydowanie, niczym nieróżniące się od iluzji (tego wypowiedzieć nie zdoła), „przed lustrem studiować!” (*ibidem*, s. 103), by powiedzieć: „To be or not to be” (*ibidem*). Ponieważ jednak druga część zdania okaże się trafna przez samobójstwo Mikity, nie będzie to zaskakujące dla „epilogów” fatalnej konstelacji Przybyszewskiego. Falk wypowie — jak wiele dramatycznych postaci — słowa: „wszystko musiało tak się stać” (*ibidem*, s. 109), że jeden z dwóch zginąć musi.

45 *Ibidem*, s. 151.

oto Gość staje się (1) odbiciem Ja-Adama z całym jego „tragicznym bagażem” (Adam: „przed sobą uciec nie można”⁴⁶), będąc zarazem (2) jego cieniem („jam twój cień”⁴⁷), posiadającym (3) wreszcie cień własny („cień mój na ścianę rzucę”⁴⁸), który zwraca się ku protagoniście. Warto zauważyć, że jeszcze w XIX wieku w niemieckiej tradycji ludowej istniał zakaz spoglądania na swój cień, bowiem kto go nie w porę ujrzał, musiał umrzeć⁴⁹. Wiązało się to z przekonaniem, że zarówno lustrzane odbicie, jak i sobowtór czy cień nie są „optycznymi fenomenami i halucynacjami, lecz rzeczywistymi, eterycznymi nikłymi, duchowymi ciałami; i jeśli zatem ujrzenie swego własnego odbicia pociąga za sobą w konsekwencji nieszczęście, to dzieje się to z jednej strony dlatego, iż płynące z oczu zgubne promienie zostają na powrót odbite, z drugiej zaś strony, gdyż w osobę spogląda istota duchowa” (s. 183), władająca „złym spojrzeniem” (s. 183). To, co dotyczy lustrzanego odbicia, dotyczy również cienia jako nosiciela duszy, a więc im potężniejszy jego właściciel — mocą swych przewinień, rzeklibyśmy w kontekście *Gości* — tym większe zagrożenie⁵⁰.

Warto jednak wskazać na niezupełnie zasadne zapewnienie Gościa, że Adama uwolni od niego śmierć, co zdaje się odzwierciedleniem kulturowego przesądu, iż „kto nie ma cienia, musi umrzeć”⁵¹, oraz stwierdzeniem, iż „w momencie śmierci znika sobowtór” (s. 18). Jednak ucieczka jest niemożliwa, gdyż człowiek-Adam jest samym odbiciem natury (podobnie jak Ruszczyc ze *Złotego runa*⁵²), natury karzącej za grzechy, „które sama w serce człowieka wszczepiła” (s. 105). W ten sposób przestrzeń wyborów zostaje całkowicie zniwelowana. Warto również zwrócić uwagę na obraz oceanu, morza jako zwierciadła szczęścia, błogości minionych chwil (por. s. 107 i n.), a w kontekście „wiecznego szczęścia” — wyzwolenia, explicite zatopienia się w lustrze jeziora (por. s. 116). Lustro oskarżenia, pułapka, przeciwstawione zostanie miastu. Z niego wyszedł Gość (por. s. 109) i w nim doświadczy Adam „złego spojrzenia”, wzroku, „który całe ciało wypełnia, rozpiera (...), zimnym dreszczem plecy, piersi zbiega” (s. 109); podobny wątek w szczególny sposób pojawi się zresztą również w *Ślubach*.

Podobnie jak *Goście Śluby* (1906) ukazują w bezliku przywidzeń i „majaków” uwikłanie postaci w ich przeszłość. Szczególną rolę odgrywa tu motyw oczu. W dwóch konstelacjach staną się one odbiciem zarówno złego, jak i ukojenia, ratunku. Ważny będzie również staw jako „lustro śmierci”. Oczy staną się odzwierciedleniem „złej przeszłości”,

46 Idem, *Taniec miłości i śmierci*, op. cit., s. 110.

47 Ibidem, s. 112, 05.

48 Ibidem, s. 113, 124: „Adam. Cieni nie zgonisz ze ścian”.

49 S. Seligmann, *Der Böse Blick und Verwandtes, Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker*, Bd. 1, Berlin 1910, s. 182 i n.

50 Por. J. von Negelein, *Weltgeschichte des Aberglaubens*, Bd. 1: *Die Idee des Aberglaubens, Sein Wachsen und Werden*, Leipzig 1931, s. 313.

51 Idem, *Bild, Spiegel und Schatten im Volksglauben*, „Archiv für Religionswissenschaft” Bd. 5: 1902, s. 18.

52 „(...) jestem częstką natury, a natura, tylko w kiepskim gatunku dowiecpiła” (S. Przybyszewski, *Taniec miłości i śmierci*, op. cit., s. 34).

„wyobcowania”. Poli ukaże się przeszłość w „przywidzeniu”⁵³ czerwonej Krystyny. Jej oczy, „chorobliwe błyszczące” (s. 13), „złe zielone” (s. 13, 29), „jadowite zielone” (s. 55), to *mal occhio*, odbicie niepoznanego zła, którego lęka się Pola. Ale także oczy męża odbijają w „złym spojrzeniu” nienawiść, niezrozumienie. Pola powie o swym mężu: „Oczy jego krzyczały, ziajały nienawiścią, zgrzytały w piekielnej zaciekłości” (s. 20). W ten sposób odbijają one najpełniej wzajemne wyobcowanie, podczas gdy oczy Zygmunta — męża Klary, dla którego „śmierci nie ma” (s. 20), a który siłę odnajduje w sztuce — choć są „straszne” (s. 25) w momencie tworzenia, mają „odblask jakiejś ciszy oceanicznej” (s. 25). Wyzwalają one Klarę spod władzy nie tylko „strasznych oczu” (s. 72) niegdysiejszego krępującego związku, lecz również odbicia złego w „rękach widzących”, o których sama powie: „ale one widzą mnie wszędzie i wszędzie mnie dosięgną” (s. 21). „Złe spojrzenie rąk” ustąpi sile sztuki Zygmunta (por. s. 39). Odtąd Klara będzie spoglądać „nie ślepem, ale widzącym okiem” (s. 24), dzięki czemu odzyska siłę, której zaczerpnie i sam Zygmunt. Miłość jej stanie się odbiciem stwórcy, wszechmocy, „morza światła” (s. 41), „wiedzącem światłem” (s. 128), konfrontacją „oko w oko” (s. 127) z Zygmuntem. Wreszcie „staw duszy” (s. 60), jego „martwa szklista płaszczyzna” (s. 60), zyska formę odbicia cierpienia (s. 44) nie tylko malarza Krzyckiego, lecz także losu człowieka *par excellence*, gdyż „każdy z nas ma taki staw w sobie” (s. 46), jego głębia to męka, a — jak powie bohater — „to najsmutniejsze, że ta męka nie ma właściwie żadnej logicznej przyczyny...” (s. 79), gdyż „wszystko może być winą” (s. 78).

Również we wcześniejszym *Śniegu* (1903) oczy stanowiły element odzwierciedlający istotę postaci. Oczy Tadeusza, jak je widzi Bronka, są bowiem „jak węgle”⁵⁴, płoną, jakby „cały świat chciał zagarnąć, to znowu takie słodkie i dobre” (s. 27). Są z jednej strony odbiciem jego żywiołowej natury, z drugiej zaś melancholijnego usposobienia, „miłości do utraconej” (s. 20), wyrażonych tuż po ślubie emanacją „zimnego, stalowego błysku w oczach” (s. 28), który pod wpływem Ewy przerodzi się w „oślepienie na wszystko, co Tadeusza otacza” (por. s. 42), w senne jego spojrzenie, odcięte od rzeczywistości. Wzrok ten koresponduje ze spojrzeniem Ewy, będącym wyrazem „zacieklego smutku” (s. 31) pojawiającego się w obliczu Tadeusza, podczas gdy „nieprzytomny” (s. 70), „na wpół błędny” (por. s. 80, 99) wzrok Bronki od czasu pojawienia się Ewy odzwierciedlać będzie najpełniej „nieobecność” tej pierwszej (z wolna postępującą w miarę upływu dramatu).

Ważka rola przypadnie wreszcie tytułowemu śniegowi. Oto już w drugim akcie „skrzy się biały całun śniegu” (s. 33), stając się zwierciadłem przyszłej tragedii. To jednakże nie to samo skrzy się spełnienia Bronki (por. s. 28), w akcie drugim mówiącej o „skrach śniegu zamarzłego” (s. 45), dla Ewy wszakże w dalszym ciągu nadziei, choć naznaczonej melancholią (por. s. 34), podczas gdy u początku trzeciego aktu na śniegu pojawia się czerwień słońca (por. s. 65), która w czwartym akcie ustąpi popołudnio-

53 Idem, *Śluby. Poemat dramatyczny w trzech aktach*, Toruń 1906, s. 12.

54 Idem, *Śnieg. Dramat w czterech aktach*, Warszawa 1903, s. 27.

wemu mrokowi (por. s. 93). Także pracownia, cały dom Tadeusza niemal wiernie odzwierciedli pragnienie niespełnionej miłości do Ewy (por. s. 35, 37). Tadeusz użyje tu wyrażen: „wzorować się” (s. 37) i „przypominać” (s. 38), które określają dążność ku takiemu spełnieniu poprzez zobiektywizowaną projekcję podświadomego życzenia. Także żywiołowi wody i właściwemu jej odzwierciedleniu przypadnie eminentna funkcja. Oto staw, na początku dramatu ośnieżony i jeszcze niezamieciony, z „ślepy” (s. 46) lustrem, przypominać będzie Bronce niegdyśszą śmierć jej siostry, utopionej w podobnym miejscu. Ukaże się on kolejno jako „głęboki ślep” (s. 55), „czarny ślep” (s. 57, 59), „czarny lej” (s. 61), „czarna otchłań” (s. 61), a wreszcie „przełękły czarny staw” (s. 84) i będzie antycypacją samej śmierci Bronki. W akcie czwartym te mroczne emanacje ulegną niwelacji, transpozycji w regiony nieskalanej czystości, a zarazem upragnionego spokoju. Oto bowiem teraz „staw musi być czysty jak szkło” (s. 94), a spełnienie ma się stać doskonałe.



Podsumowując ten krótki rekonesans, warto podkreślić doniosłą rolę i wieloraką funkcję zjawiska odzwierciedleń czy też explicite lustra w dziele Przybyszewskiego we wszystkich jego etapach i formach. Poetyka duszy, pociągając za sobą konieczność sięgnięcia do środków wyrazu, które umożliwiają zobrazowanie starć indywiduum z jednej strony z najbardziej wewnętrznymi pokładami jaźni, z drugiej zaś z zewnętrzną rzeczywistością, zaowocować miała nader bogatym plonem poprzez zastosowanie funkcji odzwierciedleń i lustra, poczynając od pojęcia krajobrazu, kondensacji i kształtowania idei, usankcjonowania roli kobiety, zmagania z boskością oraz sztuką, kończąc na sferze wyobrażeń cienia, odbicia czy sobowtóra.

Narcyz, *flâneur*, nihilista? Kim jest w przestrzeni miasta bohater powieści Stanisława Przybyszewskiego

Rolę motywów miejskich w dziele Stanisława Przybyszewskiego ukazuje symboliczny dramat *Miasto*¹. Konsekwencje działania bohaterów wiążą się ze znaczeniem tytułowej przestrzeni. „Czego chce ode mnie miasto?” — pyta jedna z postaci, Kinga (M, s. 83), zapowiadając, że związanemu z nim systemowi wartości podporządkowane zostaną egzystencjalne wybory bohaterów, a stosunek doń zadecyduje o ich losach. „To nasze miasto” — mówi książę Leszek (M, s. 36). Dla niego oznacza ono przestrzeń rodzinną, symbolizuje tradycję, naznacza tożsamość bohaterów, wymusza określoną aktywność; żąda zaangażowania i ofiary; daje władzę, ale też zniewala. Jest to miasto średniowieczne, którego dostojeństwo, mimo że budzi ambiwalentne uczucia ze względu na nie liczący się z jednostkowymi wyborami autorytarny system wartości, nawiązuje do idei uniwersalnego ładu — fundamentu przejrzyście uporządkowanej kultury. Z obrazem współczesnej aglomeracji mamy natomiast do czynienia w powieściach autora *De profundis*, takich jak *Synowie ziemi*, *Mocny człowiek*, *Homo sapiens*, *Krzyk*, *Dzieci szatana* i *Dzieci nędzy*².

Bohater Przybyszewskiego jest człowiekiem miasta: w nim mieszka, tworzy, kocha i cierpi. W powieściach dominuje miejski krajobraz. Inne okolice pojawiają się jedynie w znaczącym odniesieniu do urbanistycznego kontekstu — wieś, prowincja, góry nie stają się równorzędnym wobec miasta elementem współkreującym postawy

1 S. Przybyszewski, *Miasto. Legenda w 4-ch aktach*, Kijów–Warszawa 1914. Cytaty w tekście głównym zaznaczam jako M. z podaniem strony.

2 W toku rozważań zaznaczam wymienione powieści jako: *Homo sapiens*, t. 1: *Na rozstaju* — Hs. Nr; t. 2: *Po drodze* — Hs. Pd; t. 3: *W malstronie*, Warszawa 1923 — Hs. Wm; *Dzieci szatana*, Lwów 1899 — Ds; *Synowie ziemi*, Warszawa 1929 — Sz; *Mocny człowiek*, Warszawa 1929 — Mc; *De profundis*, Lwów 1929 — Dp; *Dzieci nędzy*, Warszawa 1929 — Dn; *Krzyk*, Lwów 1917 — K.

bohaterów. Pobyt Falka na prowincji (Hs. Pd) w niczym nie zmienia jego zachowania ani wyborów. Bohater traktuje go jako jeszcze jedną możliwość realizacji strategii uwodzenia, która doprowadzi do tragedii Maryt. Zdominowany naturą pejzaż pojawia się w powieściowym świecie również jako kreacja chwilowej, a więc ostatecznie niemożliwej, arkadii: w *Mocnym człowieku* są to góry Tyrolu, dokąd Bielecki zabiera Ninę w podróż inicjującą wspólne życie; w *Synach ziemi* — księżycowe noce nadgoplańskiego dzieciństwa wspomniane przez Czerkaskiego, który szuka w micie rodzinnej ziemi źródeł melancholijnej wrażliwości. Bohater idealizuje przestrzeń rodzinnych Kujaw i ucieka tam wraz z ukochaną z „malarycznego” Krakowa. Później udręczona Hanka wraca pamięcią do prowincjonalnego miasteczka, gdzie czuła się szczęśliwa z Czerkaskim. Po śmierci ukochanego bohaterka odnajduje spokój dzięki kojącemu oddziaływaniu Skirmunta, który staje się jej przewodnikiem duchowym. Jej przypadek i jego strategia (wybrał góry) pozostają jednak w scenariuszach Przybyszewskiego odosobnione. Czerkaski, Falk, Bielecki, Gasztowt, Gordon to ludzie miasta. Czasem miasto staje się w powieściach autora *Androgyne* figurą *pars pro toto* wszechświata. Nawiązuje do niej w *Krzyku* pragnienie malarza Gasztowta, by oddać istotę życia w symbolu ulicy ogarniającej świat — miasto wydawać się tu może widmem globalnej urbanizacji (K, s. 48).

Przestrzeń znaczą u Przybyszewskiego takie metropolie, jak Berlin — mieszka w nim Falk (Hs. Nr), Kraków — tu rozgrywają się artystowskie epizody *Synów ziemi*, Monachium — jeden dzień spędza w mieście Mikita (Hs. Nr), Paryż — wyjeżdżają do niego Falk z Izą (Hs. Nr), a jego ludyczny wymiar poznaje Jan Krywło (Dn), Warszawa — błąka się po niej Hanka (Sz), Wenecja — cel miłosnej podróży kochanków, zakończonej śmiercią Łusi (Mc), a wreszcie Poznań — cicha przystań Hanka po pobycie w majątku Okszów. Pojawiają się one także w powieściowych rozmowach (np. Londyn, Wiedeń) lub we wspomnieniach (Falk przypomina sobie w *Na rozstaju* kopenhaski port).

Bohater w licznych wariantach przemierza miasto fizycznie lub mentalnie; przejeżdża je dorożką, przebiega albo przechodzi jego ulicami, zatrzymuje się na skwerach, przysiadła na ławkach lub na cokołach pomników, wstępuje do kościołów, udaje się do kawiarni i teatrów; podróżuje z miasta do miasta, a więc spędza czas na kolejnych dworcach i zatrzymuje się w hotelach. Ukazaną przestrzeń znaczą ponadto tak charakterystyczne dla *polis* elementy topografii, jak przedmieście, bulwary, redakcja czasopisma, galeria malarska, ratusz czy fabryka. Niezbýwalnym składnikiem metropolii okazuje się miejski tłum. Kilkakrotnie potrącają bohaterów anonimowi przechodnie, usiłujący wejść z nimi w dialogowe interakcje, pojawiają się też obok nich prostytutki i prostytutki.

Współczesne miasta ukazano w powieściach Przybyszewskiego jako pewnego rodzaju klisze. Tak przedstawiono Paryż — symbol europejskiej nowoczesności, ale też metropolię nazywaną współczesnym Babilonem. Jego niepgłębiony obraz ogranicza się do zaprezentowania paryskiej ulicy (Dn) jako miejsca seksualnego wyuzdania, rozpusty, zorganizowanego półświata i konsumpcyjnego rozpasania, które podporządkowuje sobie ideę podmiotowości (symbolem uprzedmiotowienia jest prostytutka Magda, a także

Sala — jakby narrator chciał powiedzieć: oto, co Paryż czyni z człowiekiem). Nocna Wenecja nie jest miastem miłości, ale śmierci (Mc). Łucja mówi: „takie mnie przykre uczucie ogarnęło, jakbym się dostała w miasto śmierci” (Mc, II, s. 57–59), a dalej nazywa je wprost „miastem śmierci” (Mc, II, s. 64). Jej przewodnikiem, niczym Charon, zostaje Bielecki. Scenerię śmierci uzupełniają ciemne kanały, głucha cisza, nieruchoma jak Styks woda. Gdy kochankowie płyną łódką do hotelu, czarna gondola przypomina Łucji trumnę; wydaje się jej, że gondolierzy przewożą nocą martwe ciała.

Bohaterowie są uwikłani w przestrzeń miasta — zdobywają się w niej na katastroficzne wyznania, próbują też doświadczyć sensu, pokonać odczucie pustki; mierzą się z tym, co reprezentuje zurbanizowana przestrzeń. Miasto jako analogon przestrzeni wewnętrznej podmiotu, który sam się ze sobą boryka, symbol kultury czy model świata staje się znaczące dla wyrażonej w powieściach filozofii kultury i człowieka autora *Krzyku*.

Warto spytać o obecność w dziele pisarza figury *flâneura*, popularnej w dotyczące miasta europejskiej prozie przełomu XIX i XX wieku. Katarzyna Badowska, analizując kreacje powieściowe Przybyszewskiego, dowodzi, iż sam pisarz ani jako bywalec europejskich stolic „Nie mieścił się w modelu *flâneura*, który przemierzając ulice, czerpie satysfakcję z oglądania rzeczywistości i napawa się istnieniem”, ani „nie stworzył postaci w typie *flâneura*, którego celem i rozkoszą staje się podpatrywanie konkretnego miasta podczas niespiesznego spaceru”³. Badaczka zauważa, że wielość przywołanych w prozie pisarza miast nie towarzyszy dbałość o prezentację ich niepowtarzalnej specyfiki, i dochodzi do wniosku, iż „Ulica podlega w tej twórczości interioryzacji”, a zdezorientowany podmiot pozostaje zanurzony we własnym wnętrzu psychicznym⁴.

Zapomniana zostaje nie tylko niepowtarzalność konkretnych aglomeracji, spersonalizowanemu narratorowi umyka też bogactwo fenomenów miejskiej różnorodności, stąd uderzająca schematycznie powielana monotonia mikropejzaży. Bohater pędzi ulicznym chodnikiem, siedzi zamyślony na ławce, wchodzi do kawiarni, przebywa sam w mieszkaniu. Pisarz portretuje go w trzech powtarzających się ujęciach: jako jednostkę w tłumie, chociaż wyraziście zeń wyodrębnioną i nieprzyznającą się do jakiegokolwiek z nim wspólnoty, w sytuacji miłosnej lub w hotelu, a wreszcie samotnego w mieszkaniu, w hotelu, na ulicy lub w parku.

Trudno nie zgodzić się zatem z istotą ustalenia Badowskiej i nie powtórzyć za nią, że miasto nie staje się bohaterem prozy autora *Dzieci szatana*, lecz pojawia się po to, by wyrazić charakter jednostkowej egzystencji („egzystencja po Edenie”⁵). Miejskie inferno zobrażowane za pomocą motywów pozbawionego centrum labiryntu, nocnych ciemności

3 K. Badowska, *Złe miasto czy zło egzystencji? O ulicy w prozie Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Ulica, zaułek, bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX wieku i początku XX wieku*, red. K. Badowska, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013, s. 68, 99.

4 *Ibidem*, s. 70. „Berlin, Warszawa czy Poznań tracą pod jego piórem unikalność i swoistość” (*ibidem*).

5 *Ibidem*, s. 91.

i halucynacji oddaje ciemny psychiczny interior, niezmierzoną, dręczącą podświadomość⁶ (to ujęcie wydaje się najbardziej wyraziste w *Krzyku*). Zarazem jednak, i tu wypadnie przekroczyć tezę autorki studium *Złe miasto czy zło egzystencji?*, zespół motywów urbanistycznych odsyła oskarżycielsko⁷ do jakiegoś „na zewnątrz”: współczesne miasto przeciwstawione kilkakrotnie formom historycznym (gotyckim) staje się maską kultury nowoczesnej, coraz bardziej heteronomicznej i sprzeniewierzającej się tradycyjnej aksjologii; kultury, w której konsumpcyjne *polis* świętokradczo, lecz coraz śmielej sięga po *sacrum* sztuki. Coraz częściej towarem staje się w nim także ludzka podmiotowość (co ilustruje chociażby motyw sprzedawnej ulicznej kobiety). W miejskiej dżungli bohater oddaje się głównie autopsji oraz miłosnym namiętnościom, pragnie jednak również zapanować nad wielkomięską kulturą, staje się jej aktywnym destruktozem; w jego nastawieniu nie brak manifestowanej rozpacz, a jego chaotyczne ruchy obnażają psychiczne rozszczepienie. Bohater sygnalizuje także frustrujące go rozpoznanie metafizycznej nicości w obszarze miasta. Zatem metropolia wyzwała nie tylko refleksję egzystencjalną, lecz także metafizyczną i socjologiczną spersonalizowanego narratora.

Miejski narcyz?

W kreacji bohaterów konstytutywny wydaje się element narcystyczny. Pojawia się on w związku z motywem odbicia, lustra, którym dla męskiego podmiotu staje się kobieta („w kobiecie kocham siebie, moje do najwyższego stopnia spotęgowane Ja”⁸), w motywie miłosnego spojrzenia, jakim obdarzają się kochankowie, w postrzeganiu fizycznej seksualności jako czegoś, co ujawnia skazę, wreszcie w tęsknocie za idealną miłosną symbiozą, niemożliwą do spełnienia w świecie społecznym, oraz w ucieczce bohatera w marzeniową iluzję. Rys narcystyczny uwidacznia się również w wyniku zachowania podmiotu w przestrzeni miejskiej. Najbardziej interesujący w metropolii wydaje mu się jego stan psychiczny. Fizjonomista samego siebie staje się więc przeciwieństwem

6 To nie samo miasto jest złe, lecz egzystencja — konstatuje Badowska (*ibidem*, s. 87).

7 Bogaty repertuar związanych z nią w powieściowym świecie zachowań, postaw i reakcji trudno jednoznacznie określić jako pro- bądź antyurbanistyczny (Gasztowt łączy odrazę czy przerażenie z fascynacją miastem, inni bohaterowie pragną z niego uciec, ale też, jak Bielecki, pragną je sobie podporządkować, zniewala ich duchowo, lecz właśnie tutaj, jak Gasztowt, znajdują inspirację). Wojciech Gutowski stwierdza: „pisarze epoki łączyli przerażenie (zabarwione perwersyjną fascynacją) wielkomięską dżunglą z pragnieniem odnowienia (reinterpretacji) wieloznacznej i wielowartościowej symboliki urbanistycznej” (W. Gutowski, *Symbolika urbanistyczna w literaturze Młodej Polski*, [w:] *Miasto, kultura, literatura. Wiek XIX. Materiały sesji naukowej*, red. J. Data, Gdańsk 1993, s. 190).

8 S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. II. Ola Hansson*, w: *Synagoga szatana i inne eseje*, oprac. i przeł. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 84. Narcyzm bohatera wczesnej twórczości autora *Androgyne* omawia G. Matuszek w artykule *Czy jest kobieta w tych tekstach? O wczesnej twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Modernizm. Zapowiedzi. Krystalizacje. Kontynuuje. Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Gutowskiemu*, red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009. Realizowane przez niego miłosne scenariusze badaczka nazywa „psychomachiami narcystycznego podmiotu” (eadem, *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008, s. 387).

flâneura — „fizjonomisty miasta”⁹ — zapomina o rzeczywistości zewnętrznej, przebywa w świecie myśli.

Na zainteresowanie bohaterów przede wszystkim własną osobą wskazują czasowniki wykorzystane do opisu ich aktywności, a sposób zachowania postaci podkreśla ignorowanie przez nie realiów miejskich: by udać się w konkretne miejsce, najchętniej przywołują dorożkę (jakby ograniczali do minimum kontakt z dotkliwymi stronami aglomeracji), a w jej wnętrzu pozostają pogrążeni w myślach („siadł Falk do dorożki i pojechał do Czerskiego. (...) Myśli jego dziwnie się rozprasały” — Hs. Wm, s. 82), bądź też pędzą nieuważnie, wpadają na przechodniów, sami są potrącani. W kolejnych powieściach czytamy, że bohater „Szedł zmęczony i jak rozbity do domu. Szedł szybko ulicą”, „Rzucił się ku drzwiom, zbiegł na dół, jakby niesiony przez jakąś obcą moc” (Ds, s. 43, 85), „szedł przed się, bo zdawało mu się, że szybki ruch zelży udrękę jego serca” (Dn, s. 206), Falk na ulicy „zaczął szybko iść. Może zmęczenie fizyczne przyniesie mu ulgę” (Hs. Nr, s. 41), innym razem „począł iść szybko, w końcu biec, aż całkiem się wyczerpał” (Hs. Wm, s. 22), Mikita po wyjściu z pracowni „wypadł na schody, biegł przez ulicę aż pod jej [Izy — dop. AG] dom, a potem po schodach w górę, drżący, błądy, z pianą na ustach” (Hs. Nr, s. 119), Iza po wyjściu od Janiny, gdzie przekonała się o zdradzie męża, „Szła szybko i coraz szybciej” (Hs. Wm, s. 160). Przytoczone cytaty wskazują na brak zainteresowania podmiotu miastem; jego zachowania informują o gwałtownym przeżywaniu determinującym autopsyjne pogrążenie w sobie.

Symbolem miejskiego inferno jest ulica. W *Krzyku* miasto pojawia się jako „litania ulicy”. Gasztowt, tropiąc jego istotę, chce oddać w sztuce „krzyk ulicy”. Staje się ona przestrzenią życia bohaterów, wkracza nawet do ich mieszkań, jak w *Mocnym człowieku*: w jednej z powieściowych scen światło ulicznych latarni współkreuje pejzaż, zaglądając do pokoju Karskiej, by się przysłuchiwać zwierzeniom kochanków — współników zbrodni.

Bohater włóczy się ulicami pogrążony w myślach: Falk „szedł zamyślony ulicą”, „Na ulicy zaczął znowu myśleć o wizytach pożegnalnych”, „włóczył się niespokojnie cały dzień po mieście” (Hs. Wm, s. 138, 141, 165); błądzi: Jan Krywło „błądził sam po jakimś zaczarowanym (...) miasteczku” (Dn, s. 205); traci orientację albo pozostaje w stanie „bezprzytomnej” świadomości: „Wstał bez woli i pamięci, ubrał się jak we śnie i wyszedł na ulicę” (Dp, s. 51), Falk „stanął wreszcie, patrzył w pół nieprzytomnie przed siebie” (Hs. Wm, s. 23), Jan Krywło na paryskiej ulicy „wpadł w dziwny trans” (Dn, s. 223). Opisowi sposobu pokonywania przez jednostkę zurbanizowanej przestrzeni towarzyszą epitety: „machinalnie”, „mechanicznie”, czyli jedynie na w pół świadomie, bezwiednie. Reprezentatywne dla wielu powieściowych sytuacji jest zachowanie Jana, który

9 Określenie pojawia się w artykule W. Benjamina (*O kilku motywach u Baudelaire'a*, przeł. B. Surowska, „Przegląd Humanistyczny” 1970, nr 5, s. 82).

Włóczył się od miasta do miasta, a nawet nie chciało mu się spojrzeć na najwspanialsze zabytki sztuki, błdził po ulicach jak nieprzytomny, ludzi nie widział, potraçał ich po drodze, przepraszał, tylko coraz głośniejsze w nim dziwnie sprzeczne myśli krzyczały i wzajem się kłóciły (Dn, s. 219).

Chaos myśli oddaje niezdecydowanie podmiotu co do celu podróży — np. Falk podaje dorożkarzowi adres Janiny, pod jej domem rezygnuje z odwiedzin i każe się zawieźć do domu (Hs. Nr, s. 139); postanawia wyjechać do matki, w pociągu porzuca ten zamiar, zatrzymuje się w przypadkowym hotelu i wraca do Berlina (Hs. Nr, s. 164). Wrażenie chaosu wzmagają ucieczki bohaterów, a także przejazdy z jednej aglomeracji do drugiej. Uciekają przed sobą, jak Krywło (Dn) oraz poszukujący Hanki Czerkaski i Zaremba (Sz), tułają się z miasta do miasta, na ucieczkę decyduje się oszukana przez Bieleckiego Nina, by ostatecznie na dworcu popełnić samobójstwo¹⁰. Ostap (Ds) określa ów stan bezcelowego przemieszczania się jako charakterystyczny dla tej szczególnej grupy jednostek: „Každy z nas, dzieci Szatana, błaka się całymi tygodniami” (Ds, s. 133). Inwariantne sytuacje obrazuje zachowanie Bieleckiego, który „Tak już błdził od godziny po głównych ulicach, poprzecznych, ciemnych zaułkach — nie miał w sobie spokoju, gnało go przedsię, nie pozwalało mu ani na chwilę spocząć” (Mc, II, s. 81).

Gwałtowność i niezborność ruchów, szybkość przemieszczania, niezdecydowanie co do celu oddają kłopoty bohatera z samym sobą — zdenerwowanie, neurotyczność. Podkreślają nieumiejętność poradzenia sobie z realiami, w jakich się znalazł, rozdarcie, niemożność podjęcia decyzji, trudności z samostanowieniem, zagubienie, niezrozumienie samego siebie. Wielość różnorodnych, często przeciwstawnych myśli, ich trudny do uporządkowania przepływ, wewnętrzny chaos, wizje na jawie, majaki, stany bezświadome absorbują bohatera, skutecznie uniemożliwiając mu zainteresowanie się światem zewnętrznym. Jego praca myślowa przypomina syzyfową próbę uporania się z samym sobą. Nerwowy puls nowoczesnego miasta znakomicie współgra z tą wewnętrzną, ambiwalentną heteronomią.

Tak samo często bohater bywa w swej miejskiej wędrówce powolny, czemu towarzyszy wewnętrzna apatia albo przeciwnie — gniew, wściekłość: „Wyszedł, chwiejąc się, na ulicę. Szedł krok za krokiem. Szalał z wściekłości na nią” (Dp, s. 71). Czasem jak automat, przypadkowo potracony, nagle przechodzi od gwałtownych ruchów do powolnych — Iza, gdy się dowiedziała o dziecku męża, „Szła (...) powoli — wzdłuż kamienic” (Hs. Wm, s. 160-161). Za każdym razem akcentuje się pewien rodzaj braku przytomności, duchową nieobecność w miejscu fizycznego przebywania.

Często postacie zatrzymują się nawet na kilka godzin w przypadkowym punkcie: „Na ulicy stanął (...) głęboko zamyślony. Stał długo...” (Hs. Nr, s. 128), „Siadł na stopniach jakiegoś pomnika, podparł głowę obiema rękami i popadł w stan gorączkowego półsnu”, „Powłókł się do parku, siadł na ławce i siedział długo bez myśli” (Dp, s. 51, 85).

10 Okoliczności samobójstwa wywołują skojarzenia z sytuacją Anny Kareniny.

Jednostka spędza godziny na przypadkowej ławce — wielokrotnie Falk, również Iza po wizycie u Janiny „Siadła na ławce i uspokoiła się. I teraz dopiero oprzytomniała” (Hs. Wm, s. 161). Czasem bohater zasypia na niej (Dn, s. 206, 250). Ławka czy kawiarnia stają się częstokroć idyllicznymi wysepkami miejskiego inferna — oazami, w których można na jakiś czas uporządkować myśli, odetchnąć, uspokoić się i wyzволić na chwilę od natręctwa przykrych refleksji. Eryk Falk marzy: „Kawiarnia... Tak, pójdzie do kawiarni — tam usiądzie, tam, tak — cicho — spokojniutko... Usiądzie na sofie, napije się kawy, przeczyta gazety” (Hs. Nr, s. 119). W typowych zajęciach przeciętnego mieszczanina wolnego zawodu bohaterowie szukają wytchnienia od psychicznej udręki jednostki wyjątkowej. Potencjalny brak ławki — oparcia — przeraża: „Zadrżał — obejrzał się. Żadnej ławki. Myśli się coraz więcej rozprasały” (Hs. Wm, s. 138).

Na ulicy nadwrażliwy bohater doświadcza omamów — jak zauważa Badowska, u Przybyszewskiego „ulica zaludniona jest fantazmatami”¹¹. Dowodzą tego wrażenia Górskiego, któremu wydawało się, że niczym na płótnie Goi „Ludzie sunęli jak cienie bezwymiarowe, czarne nietoperze przelatywały bezgłośnie tuż obok niego” (Mc, I, s. 25), a wizji towarzyszyły przykre urojenia słuchowe (wycie, huczenie, dudnienie). Często zaciera się granica między doświadczeniem wewnętrznym podmiotu a realiami urbanistycznego *milieu*. Falk po rozmowie z Grodzkim słyszy za sobą kroki, a potem widzi w parku martwe ciało swego interlokutora, co ostatecznie okazuje się wytworem wyobraźni bohatera, który cały czas leży zemdłony we własnym mieszkaniu (Hs. Wm, s. 122-123). Bohaterowie czują się niepewnie, przeżywają w mieście lęki, przerażenie: Falk „zboczył lekko w małą, ciasną uliczkę” (Hs. Wm, s. 137).

Kreacja zdeorientowanego podmiotu, poddanego własnym obsesjom odsyła do symboliki labiryntowego molocha¹². Bielecki, gdy szuka mieszkania Karskiej, mówi o „poplątanej sieci uliczek” (Mc, II, s. 37). Gasztowt w stanie między jawą a maligną określa miasto jako „labirynt poplątanych wąskich uliczek” (K, s. 51). Falk gubi się, szukając mieszkania Geislera (Hs. Wm, s. 141), a bohaterowi *De profundis*, który wszedł z powtórnie spotkaną uliczną kobietą do nieznanego sobie budynku, pomieszczenia wydają się niczym „nieskończenie długie krużganki i korytarze” (Dp, s. 87). Ulica staje się figurą błąkania w meandrach podświadomości, a zarazem błędzenia w labiryncie oferowanych przez kulturę towarów. Istotę labiryntowego zagubienia podkreśla usytuowanie samotnego bohatera na pograżonej w ciemnościach ulicy: nocą błądzi zrozpaczony Czerkaski, któremu Zaremba wyznał gwałt na Hance, pod jej osłoną Gasztowt eksploruje ulice, poszukując inspiracji dla wyrażenia „krzyku miasta”. Bohaterowie miotają się na oślep w miejskiej przestrzeni, co odpowiada ich mentalnemu błędzeniu po bezdrożach własnej psyche, borykaniu się z ciężarem społecznej i metafizycznej nędzy. Ich

11 K. Badowska, *op. cit.*, s. 82.

12 „Wielkie miasto ma postać labiryntu” — zaznacza W. Benjamin, *Park Centralny*, w: *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1996, s. 406. Kinga w dramacie *Miasto złorzeczy*: „przekłète miasto! Zazarty, mściwy, nieubłagany Moloch” (M, s. 80).

stan wyraża znudzenie, niezgodę, nieumiejętność znalezienia odpowiedniego miejsca. Krążenie, majaki na jawie, złudzenia wizualne i akustyczne, stany utraty świadomości, odczucie śledzenia ujawniają niewiedzę bohaterów, ich obawy, wahania i prowadzone na oślep poszukiwania (ale też w przypadku Bieleckiego — chęć walki z koniunkturalnym miejskim *theatrum*). Przybyszewski usiłuje oddać głębię nieświadomości, której treści w sposób mglisty i niezrozumiały dla samych postaci przedostają się do świadomości.

Jednostka stworzona przez Przybyszewskiego pozostaje w mieście samotna nawet wówczas, gdy opodal znajdują się inni ludzie i gdy sama z nimi dialoguje. Do pełnego porozumienia dochodzi niezwykle rzadko. Alienacyjny charakter jej miejskiej egzystencji upodabnia ją do Narcyza, chociaż nie zawsze pozostaje ona narcyzem *par excellence*. Analizując swój stan psychiczny, niczym mityczny bohater, dąży do samopoznania, nawet jeśli rozpoznanie będzie tragiczne.

Jednak *flâneur*?

Powieściowi bohaterowie niejednokrotnie wpadają w obłąkańczy pęd, jak starzec z *Człowieka tłumu* Edgara Allana Poe'go. W ich postawie odczytać można cierpienie, nostalgię, obojętność na miejski szczegół, a być może również wyraz buntu — jakby udowadniali, że bezproblemowy *flâneur* — dandys, w żółtym tempie przemierzający ulice — nieodwołalnie należy do przeszłości, tak jak kultura umożliwiająca jednostce swobodną kreację. W wielkim mieście jednostka jest znikoma, doświadcza chaosu sprzecznego z ludzką naturą. Wbrew temu, co twierdzi Badowska, iż w tekstach autora *De profundis flâneura* nie ma¹³, twierdząc, że postaci sporo łączy z ideą *flânerie*, a nawet nierzadko wchodzi w jego rolę.

Tradycyjny *flâneur* byłby u Przybyszewskiego niemożliwy — jednak w literaturze przedmiotu (jak piszą W. Benjamin, S. Kracauer, F. Hessel) podkreśla się jego transformacje, metamorfozy, wieloznaczność — przystosowuje się on do nowoczesnego świata, reprezentuje nie tylko afirmatywny, lecz także krytyczny do niego stosunek, staje się prowokatorem. Tradycyjny spacerowicz, swoisty kapłan *genius loci* przekształca się w detektywa, spiskowca, a nawet w pewnych interpretacjach utworu Poe'go — w wilkołaka. Staje się reżyserem, aktorem, prostytutką, a wreszcie — nowoczesnym intelektualistą, który w realiach zawłaszczenia idei *flâneryzmu* przez postmodernistyczną kulturę i konsumpcyjną cywilizację być może gra kostiumem *flâneura*¹⁴.

Refleksji bohatera Przybyszewskiego nie ograniczają obowiązki zniewalającego zawodu, nieobca jest mu nuda, a istotnymi dla jego doświadczenia zjawiskami stają się tłum i prostytutka. W mieście najczęściej jest paradoksalnym spacerowiczem, który galopuje,

13 K. Badowska, *op. cit.*, s. 99.

14 Zygmunt Bauman, śledząc przemiany nowoczesności, określa go jako „*flâneura* wywłaszczonego”, Z. Bauman, *Przedstawienie na pustyni*, przeł. M. Kwick, w: „*Drobne rysy w ciągłej katastrofie*”. Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1993, s. 79.

niesiony dynamizującym niepokojem. Czasem bywa *flâneurem*, gdy zdystansowany obserwuje uczestników społecznej gry i komentuje ich zachowania. Mamy tu do czynienia przede wszystkim z żeńską realizacją idei flâneryzmu — jak w kreacji Ady Karskiej (Mc); jego postawę przyjmują też inni bohaterowie traktujący społeczną rzeczywistość jako grę: Bielecki (Mc), Czerkaski (Sz), Jan Krywło (Dn) w epizodzie przedstawiającym zabawę na paryskiej ulicy czy Eryk Falk (Hs), traktujący zabawę w uwodziciela jako rolę.

Flâneur to mieszkaniec miasta — dandys, artysta, reprezentant bohemy, później inteligent oddający się obserwowaniu¹⁵. Trwoni czas, domyśla historie bohaterów swoich obserwacji, formułuje refleksje dotyczące mechanizmów kulturowych. W literaturze przedmiotu podkreśla się jego wieloznaczność związaną z historyczno-kulturowymi przemianami. To postać zdecentralizowana, pozbawiona tożsamości — co odpowiada charakterystyce nowoczesnego podmiotu. Jest subtelnym widzem, który pragnie się zespolic z tłumem, by pozostać niewidzialnym dla innych uczestników społecznego spektaklu. Manifestuje niewyklanie, ale jednocześnie ujawnia świadomość, iż sam również odgrywa rolę. Staje się kimś nadrzędnym wobec rzeczywistości — narratorem, reżyserem, scenarzystą. Epizody życia składa w całości, arbitralnie przyporządkowując im sens. Życie — obserwowanie traktuje jako nieskończoną kreację. „*Flâneur* — stwierdza Z. Bauman — chwytą rzeczy w locie”, „Przebywa w wiecznej podróży odkrywania miejskich sensów”¹⁶. Ulica, kawiarnia, tłum, prostytutka stają się jego teatrem. W nastawieniu dawnego *flâneura* dominowała radość obserwowania¹⁷. To outsider, zarazem detektyw amator i gracz. Zmieniał się wraz z przemianami aglomeracji, dostosowując się do nowoczesnego życia miejskiego z jego niespójnością i fragmentarycznością —

15 Literatura dotycząca flâneryzmu jest bogata. Zob. m.in. polskie przekłady: Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, w: idem, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 309-346; idem, *Paryski splin*, Gdańsk 2008; W. Benjamin, *Powrót flâneura*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 234-238; idem, „*Tajemny Berlin*” Franza Hessela, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 259-261; idem, *Paryż — stolica dziewiętnastego wieku*, w: idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975, s. 164-180; idem, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Kraków 2005; L. Elgenking, *Okna Baudelaire’a*, „Literatura na Świecie” 2006, nr 1/2, s. 376-387; idem, *Szaleństwo w obcym mieście*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3/4, s. 54-55; M. Grajek, *Klasyczne oblicze voyerizmu a cyberprzestrzeń. O budowaniu tożsamości dawniej i dziś*, „Literacje” 2011, nr 3/4, s. 120-125; F. Hessel, *Sztuka spacerowania, Flâneur w Berlinie*, przeł. S. Lisiecka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 157-233; A. Kopacki, *Usque ad finem. Berlin ekspresjonistów*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 361-378; S. Kracauer, *Ulice*, przeł. K. Wierzbicka, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 287-325; L. Sobkiewicz, *Wieśniak berliński*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 264-275; A. Hohmann, *Flâneur. Pamięć i lustro nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 336-359; R. Walser, *Berlin i artysta*, przeł. M. Łukasiewicz, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8/9, s. 151-153; K. Łukasiewicz, *Berlin i inne miasta. Georg Simmel o sztuce i estetyce*, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 27, s. 147-159; S. Morawski, *Trudny związek flâneira z intelektualizmem (Musil, Sartre, Benjamin)*, przeł. A. Szczepankiewicz, w: *Pojednanie tożsamości z różnicą*, red. E. Rewers, Poznań 1995, s. 45-70; P. Pasicka, *Filozofia krajobrazu miejskiego*, w: *Miasto nie-miasto. Refleksje o mieście jako społeczno-kulturowej hybrydzie*, red. L. Michałowski, D. Ranciewicz-Sikora, A. Bachórz, Gdańsk 2010, s. 301-319; K. Rutkowski, *Włóczęgopisanie. Paryż jako księga znaków*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” R. 62: 2008, nr 3/4, s. 31-39; T. Szerszeń, *Miasta Waltera Benjamin*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992, nr 3/4, s. 40-46.

16 Z. Bauman, *op. cit.*, s. 77.

17 *Ibidem*.

cechami, o których pisze Georg Simmel¹⁸. Z jego nastawienia powoli znika radość, obserwacje przestają być przyjemne. *Flâneurem* nie jest ten, kto przechodzi obok miejskiej rzeczywistości zatopiony we własnych myślach. Idąc ulicą, przebywa we własnym świecie wewnętrznym. Interesuje go samotność jak stworzonego przez Rousseau nieśpiesznego marzyciela.

W powieściach Przybyszewskiego istotę *flânerie* wyraża Karska — inteligentna obserwatorka, niepracująca i z ciekawości odwiedzająca podejrzaną miejsca, która wyznaje: „Lubię na to wszystko popatrzeć, z bliska się przyjrzeć”, „bezinteresowną przyjemność sprawia mi gapienie się” (Mc, I, s. 77). Bohaterka relacjonuje Bieleckiemu obserwacje, podczas których zachowuje dystans, nie wchodzi w interakcje dialogowe, pozostaje niewidzialna (nie istnieje dla miejskiej społeczności, będąc kreatorką dotyczącej jej narracji). Ironicznie komentuje zachowania zbiorowe i indywidualne, np. opowiada o reakcji publiczności w muzeum: „naokoło Michała Anioła chodzą jak handlarze bydła naokoło krowy przypędzanej na targ”; określa celnie filisterską reakcję jegomościa, który Wenus z Milo mierzy laską (Mc, s. 23), wreszcie analizuje zachowania Bieleckiego. Przestaje być *flâneuse*, gdy zakochuje się w „mocnym człowieku”, ponieważ zaangażowanie, przeżywanie emocji, rozważanie własnej sytuacji kobiety poniżonej zakochaniem bez wzajemności pozbawiają ją fundamentalnego dystansu. Rezygnując z bycia żeńskim odpowiednikiem *flâneura*, Karska przegrywa — jakby tylko pozostanie niezaangażowanym obserwatorem gwarantowało stosunkową równowagę egzystencjalnego rachunku zysków i strat w chybliwym społecznym układzie konsumpcyjnej kultury. *Flâneurami* nie będą zakochani Bielecki czy Czerkaski, nigdy też nie stanie się nim Gordon ani inni nihilistyczni bohaterowie *Dzieci szatana*. Uniemożliwia im to pasja wobec obiektu miłości bądź nienawiści. Jako kochankowie lub nihilisci stają się podporządkowanymi aktorami w społecznym uniwersum.

Autor *Pasaży* stwierdza o Londynie: „Piekło jest miastem (...) pełno w nim najrozmaitszych ruin ludzkich (...) Mało tam radości, niewiele sprawiedliwości”¹⁹. Filozof podkreśla, że *flâneur* protestuje przeciw nowoczesnemu podziałowi pracy, który czyni z ludzi specjalistów. Ślady owego protestu dostrzega w żółwym tempie spacerowania pasażem. U Przybyszewskiego protest wygląda inaczej. Wyrażany jest konwulsyjnie i dynamicznie. W nowoczesnej przestrzeni miejskiej chwile są nietrwałe („umierają w momencie narodzin”²⁰). W zmiennym świecie człowiek nie może poruszać się dostojnie. Świat wymusza niepokój. Miejskość to fenomen dynamiczny, w którym konsumpcyjny fetyszizm streszcza istotę kultury. „Flâneryzm objawia się jako ujawnienie konsumpcyjnego bytu w świecie” — stwierdza Z. Bauman²¹. Odpowiedzią

18 G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: idem, *Most i drzewi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 114–134.

19 Walter Benjamin przytacza słowa Ch. Baudelaire’a (W. Benjamin, *Anioł historii*, op. cit., s. 388).

20 *Ibidem*.

21 Z. Bauman, op. cit., s. 74.

Przybyszewskiego staje się w pewnym sensie flâneryczny personalny narrator, opowiadający o poruszających się w mieście bohaterach — niespokojnych, rozgorączkowanych; wybierający tłum i prostytutkę — zjawiska oddające puls nowoczesnej miejskości.

Bohaterowie okazują się ofiarami (Łucja skarży się: „We mnie jest taka straszna walka — cała jestem wypełniona wstrętem, obrzydzeniem, chciałabym się wyrwać z tego życia, a nie mogę” — Mc, II, s. 33) i nie godzą się na tę rolę. Bielecki nie chce się bezwolnie poddać mechanizmom kulturowym, chociaż zdaje sobie sprawę, że jest im poddany. Nie pozwala się uprzedmiotowić. Niczym *flâneur* pragnie ochronić własną podmiotowość w relacji człowiek — kultura, podejmując grę²². W imię wolności podmiotu przeprowadza zatem „próby przygodności znaczenia”²³. Spaceruje ulicami, eksperymentując z miłosierdziem — odmawia, a następnie udziela wsparcia żebraczce, obdarowuje biedne dzieci świętecznymi podarunkami, aby zaraz przewidzieć sceptycznie ich nie najbardziej świetlaną przyszłość (Mc, s. 88-89). Nie angażuje wówczas współczucia, tylko pozostaje cynicznym eksperymentatorem, beznamietnym, nadrzędnym narratorem spajającym chaotyczną miejską treść.

Wyrazem uprzedmiotawiającej rzeczywistości jest obserwowana przez Jana Krywę paryska ulica, która nie tylko brutalnie atakuje jego zmysły, lecz także znakomicie współgra z „kłótnią i rozterką tysiąca dusz i mózgów” podmiotu, dostrzegającego w sobie ekspansję tego, co ludyczno-konsumpcyjne (Dn, s. 220). Tak więc stosunek bohaterów do tłumy i mieszczańskiego społeczeństwa wydaje się ambiwalentny. Są krytyczni, pogardzają nim, lecz zarazem go potrzebują. Dla Gasztowta tłum staje się źródłem natchnienia. Mimo dolegliwości, jakie funduje wrażliwym jednostkom, zapewnia pożądaną anonimowość i umożliwia grę²⁴.

Podmiot rozpoznaje płaszczyznę społeczną jako rzeczywistość iluzji, teatr marionetek, przestrzeń gry²⁵. Świat międzyludzkich interakcji jawi mu się jako spektakl. Gdy Bielecki jedzie z Niną pociągiem, rozmyśla o oddalającym się mieście jako czymś nieczystym, nieautentycznym. O twórcy myśli jako o handlarzu i zarazem towarze (Mc, s. 104). Gdy po sukcesie literackim wychodzi z kawiarni Szotta, sam siebie strofuje: „Wypadasz z roli” (Mc, I, s. 91); podczas premiery własnej sztuki ujawnia świadomość odgrywania, charakteryzując siebie: „siedzi jak małpa jarmarczna na widoku głupiej gawiedzi” (Mc, s. 68). W czasie przedstawienia (Mc, II, s. 69) myśli o śmierci Łucji

22 „Człowiek-gracz gra o własną podmiotowość — komentuje analizy Benjamin M. Gołębiewska — co u Benjaminu znaczy — autentyczność jako możliwość zaistnienia inaczej w porządku, którego unifikujący charakter wzrasta” (M. Gołębiewska, *Człowiek w technologii — Benjamin szkic do portretu*, w: „Drobne rysy w ciągłej katastrofie”, *op. cit.*, s. 89).

23 Z. Bauman, *op. cit.*, s. 75.

24 Bauman pisze, iż *flâneur* „potrzebuje owego tłumy jako schronienia dla swojej samotności”, „jako muru chroniącego jego osamotnienie” (*ibidem*, s. 72).

25 Bauman, za Benjaminem, kojarzy *flâneura* z graczem, ale w przypadku bohaterów Przybyszewskiego gra nie jest beztroska — wydobywa tragizm. W grze brak sensu innego niż samo granie — a właśnie o ów inny, ostateczny sens dopomina się podmiot autora *Krzyku*.

i rozpoznaje własne przypadki egzystencjalne jako zabawę w Boga. Teatralny kontekst podkreśla analogię z reżyserowaniem życia. Bohater wchodzi w różne role społeczne, w tym — podobnie jak Falk — w rolę kochanka. W rozmowie z Hederą zwierza się: „miałem (...) wrażenie, że jesteśmy na scenie, jesteśmy aktorami”, a ten, zauważając pionki na szachownicy, odpowiada: „Pan jest graczem w wielkim stylu” (Mc, s. 52-53). Tak też mówi Ada: „mógłbyś zostać najwspanialszym komediantem, jakiego świat nie widział” (Mc, s. 37). Do idei człowieka jako gracza nawiązuje psychomachia starego i młodego Bieleckiego. Związane z nią obrazy podkreślają nieoczywistość ontologicznego statusu miasta. Człowiek w kulturze staje się marionetką sterowaną ponadjednostkowymi, społeczno-kulturowymi siłami, do jakich należy przemysł artystyczny, narzucający zarówno potrzeby, jak i sposoby ich zaspokajania²⁶. Przebywanie bohatera w kawiarniach wskazuje na jego kondycję artysty, ale też podkreśla degradujące uwikłanie sztuki i jednostki twórczej w to, co ekonomiczne. Miasto jako przestrzeń kultury okazuje się wielkim targowiskiem — Karska w rozmowie z Bieleckim podkreśla z dumą własną niezależność, dystans obserwatora: „nie potrzebuję siebie na tym targowisku sprzedawać” (Mc, I, s. 77).

Ludzki towar uosabia prostytutka, która w różnych ujęciach stale towarzyszy miejskiemu pejzażowi. We fragmencie inicjującym *Mocnego człowieka* Górski słyszy kroki za sobą i bierze Łucję, którą kiedyś uratował przed pijaną zgrają, za prostytutkę; Karska opowiada Bieleckiemu o dziewczynie w kawiarni Koka (Mc, I, s. 77); Nina nocą widzi przez okno prostytutki, a wcześniej sama w jednym z epizodów zostaje uznana za dziewczynę podejrzaną profesji. W *Dzieciach szatana* pojawia się ulicznica Kasia, „typowe dziecko Szatana” (Ds, s. 158-159), dwukrotnie sprzedając kobietę-dziecko spotyka bohater *De profundis* (Dp, s. 51-52, 86), podobnie Czerkaski (Sz, II, t. 4, s. 83-87), lecz wyzwolona przez niego od piekła życia młodziutka dziewczyna okazuje się jego wyobrażeniem. W *Krzyku* bohater ratuje sprzedającą miłość kobietę, ale gdy ją powtórnie spotka, postanawia ją zabić; dziewczyny tańczące w nocnym lokalu uznaje natomiast za symbol w szczególnie sposób „dostojnej” jednostki. W *Dzieciach nędzy* Jan ratuje Magdę. prostytutką (towarem) staje się Bielecki (Mc), godząc się na kamuflaż bezinteresownej fascynacji w kontaktach z Tańską. Kreacja ulicznicy²⁷ okazuje się nie tylko upostaciowaniem wstrętu do konsumpcyjnej rzeczywistości, ale też symbolem uprzedmiotowienia człowieka, oskarżeniem kultury, która jednostkę czyni towarem. Inteligency bohaterowie autora *Krzyku* czują, że ekonomia nieustannie im zagraża, znajdują się na skraju przepaści, na progu finansowej niezależności, która wyznacza granicę autonomicznej osobowości podmiotu.

Do idei flâneuryzmu zbliża podmiot charakter miejskiego życia („życie jako wór pełen epizodów”²⁸). Jego egzystencja — ukazana w oderwanych i niespójnych epizo-

26 Jak pisze W. Benjamin, analizując kreacje autora *Kwiatów zła*, „inteligent udaje się na rynek jako *flâneur* po to (...), by mu się przyjrzeć, w rzeczywistości jednak po to, aby znaleźć klienta” (W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, w: idem, *Anioł historii*, op. cit., s. 362).

27 Benjamin nazywa ją „najczystsza alegorią wartości użytkowej i wymiennej” (*ibidem*, s. 387).

28 Z. Bauman, op. cit., s. 74.

dach, wyrywkowo, w schematycznym ciągu: ulica — ławka — kawiarnia — mieszkanie — dworzec — wydaje się pozbawiona ciągłości. Epizodyczne całości są od siebie odizolowane, jakby życie bohatera nie łączyło się w solidną całość, lecz było zdane na przypadek, skazane na fragmentaryczność, która dramatycznie utrudnia gorączkową pracę świadomości usiłującej połączyć rozproszone wypadki. Czy w tej kreacji nie odzwierciedla się stan kultury zwielokrotniającej pęd informacyjny i zdławiającej podniety?

Na mapie labiryntowego miasta istotnym punktem okazuje się kawiarnia. Oddaje atmosferę życia bohemy artystycznej i ukazuje panoramę stosunków społecznych. Bohater staje się tu narratorem rzeczywistości, uzyskuje też gorzką świadomość. W jego oczach zachowania gości obnażają biologiczną bestię w człowieku, ujawniają społeczne inferno²⁹. Gdy mizogin Iltis wyjaśnia Mikicie wyższość mężczyzny nad kobietą (Hs. Nr, XIV, s. 149-157), w tle pijackiego rauszu narrator ukazuje wewnętrzny dramat Izy. Również Mikita po raz pierwszy wyraźnie zdaje sobie sprawę ze stanu uczuć ukochanej. Spersonalizowana narracja na przemian oddaje odczucia bohaterów — ich nie dające się pogodzić oczekiwania. Łusia wśród rozbawionego towarzystwa czuje się jak na stypie (Mc, II, s. 25). Wino kojarzy z krwią (pasyjna męka, ale też zbrodnia). Cyniczna Karska gra kolędę (Mc, II, s. 93-94), co stanowi ironiczny komentarz symbolicznego odrodzenia. Również Bielecki w kawiarni Szotta (Mc, II, s. 5-6) doświadcza społecznego wtajemniczenia — pozycja jednostki okazuje się zależna od koniunktury, opinia publiczności wydaje się chimeryczna. Symbolicznej wymowy w świetle rozpoznania bohaterów nabiera nazwa kawiarni — Sprośny Marchoń (Mc, III, s. 18). Czerkaski wchodzi późną nocą do restauracji Pod Białym Pawiem (Sz, II, s. 31-34), gdzie biesiadują artyści rozpamiętujący śmierć kolegów — scena staje się pretekstem do smutnej refleksji o ucieczkach w narkotykowe szaleństwo, twórczym marazmie, pragnieniu niemożliwej sławy oraz zależnościach między sztuką a komercją³⁰. Przekształca się w uroczystość żałobną i przypomina, iż życie jest karnawalem śmierci. Samotny indywidualista odkrywa prawdę nie tylko o swoim wyobcowaniu społecznym, ale też o biologicznej przynależności do zbiorowiska „ludzkich bestii”³¹. Miejskie doświadczenia bohaterów odsyłają oskarżycielsko do mechanizmów kulturowych, odpowiedzialnych za charakter miejskiego inferna, jak również do instancji metafizycznej.

29 Czerkaski, wspominając czas wesoło spędzany w młodości z przyjaciółmi w kawiarni, opatruje wspomnienia komentarzem wskazującym na nabytą właśnie wiedzę o świecie: „Fałszywy obrachunek, fałszywy!” (Sz, I, s. 33).

30 Kompleksy i zazdrość biednych artystów w stosunku do bogatych filistrów ujawniają sceny z kawiarni Szotta (Mc, II, s. 5-6). Również Bielecki w gwarnej kawiarni (Mc, 116 II) odczuwa podobny smutek rozpoznania.

31 Zwierzę w człowieku („Głód żądy i rozwścieżonej chuci” — K, s. 84) rozpoznaje na nocnej ulicy Gasztowt. Czerkaski w kawiarni mówi o artystach: „tęgie chłopaki — synowie ziemi, co wegetują na cuchnącej malarii ziemi” (Sz, s. 74). Gabriela Matuszek zauważa: „*Homo sapiens* nie może (...) opanować owego *homo* — bestii tkwiącego w jego wnętrzu” (G. Matuszek, *Między pustką transcendencji a szaleństwem zmysłów. O wczesnej eseistyce Stanisława Przybyszewskiego*, w: S. Przybyszewski, *Synagoga szatana*, op. cit., s. 12).

Gdy w *Mocnym człowieku* Bielecki i Karska idą wieczorem ulicą, miasto „znęca się nad nimi”, niebo wydaje się im „ołowianą blachą”, rozpaloną „ogniem obłąkanego słońca” (Mc, I, s. 75). Rodzi się podejrzenie, iż motywów udręki jednostki należy szukać w płaszczyźnie transcendentnej.

Nihilista?

Miasto Przybyszewskiego jest ludne („Na ulicach roilo się od ludzi” — Mc, II, s. 75), a Czerkaski, Bielecki, Gordon, Falk, Gasztowt stanowią elitarną grupę borykających się z metafizyczną tajemnicą nadwrażliwców, przeciwstawioną tłumowi określanemu przy wykorzystaniu negatywnie nacechowanych epitetów jako „ciemny motłoch” (Dn, s. 27), „jarmarczne krzykactwo”, „jaskrawa harlekinada” (K, s. 48).

Bohater wyznaje: „Mam straszny wstręt do ludzi” (Dp, s. 72-73); Falk o gawiedzi, która zakłóciła mu medytację na parkowej ławce, myśli: „Te przeklęte muchy” (Hs. Nr, s. 100).

Bielecki w teatrze rozmyśla: „patrz na tę głupią hołotę, która to tak zapalczywie oklaskuje” (Mc, s. 59), i nie szczędzi publiczności określeń: gawiedź, hałastra, tałatastwo (Mc, s. 79-80).

W *Mocnym człowieku* określa się tłum jako ciżbę ludzką i „ludzką czerń”, podczas gdy o samotnym Bieleckim pisze się, że idzie „królewskim krokiem” (Mc, I, s. 26). Łucja mówi o „obcym tłumie” (Mc, I, s. 33). W wizji Wrońskiego jego samego rozszarpuje „wściekły tłum” (Ds, s. 121). O tłuszczy rozmawiają uczestnicy przyjęcia u burmistrza (Ds, s. 139-140). Gordon z pogardą odnosi się do mieszczaństwa *en masse* (mówi o „trwogach drobnego mieszczaństwa” — Ds, s. 96). W *Mocnym człowieku* (Mc, III, s. 75) i w *Krzyku* (K, s. 72) ulicznego spacerowicza wita Dantejski napis inicjujący przedpiekle.

Udręczony tłumem bohater *Synów ziemi* ucieka w myślach do obrazu zabytków składających się na nostalgiczne wyobrażenie „białego miasta” — symbolu dostojności kultury związanej z *sacrum* — i przeciwstawia je współczesnej aglomeracji zarażonej malarią („cuchnąca malarią ziemia” — Sz, s. 74)³². Miasto infekuje go zarazą, czyniąc z niego „bladego przestępcę”.

Postępującą infekcję symbolizuje motyw skradania, śledzenia³³. Bohater *De profundis* w pustym parku „skradał się jak złodziej” (Dp, s. 85-86), Bielecki nocą na ulicy rozgląda się podejrzliwie i rozmyśla, jak pozbyć się Łusi; jego zachowanie ilustruje „nie-tzscheańskie skradanie się wzdłuż cienistego muru” (Mc, s. 37). Leżąc w Wenecji obok

32 Motyw malarycznego miasta pojawia się również w powieści *Dzieci szatana* — młody adwokat na przyjęciu u burmistrza stwierdza: „nasze miasto jest dotknięte zarazą” (Ds, s. 142).

33 Motyw ten w różnych kontekstach pełni też inną funkcję — ujawnia lęki, mroczne przeczucia, niepewność i obsesje bohaterów: Górski w ciemnym zaułku słyszy kroki za sobą (Mc, 27 I); Łucja czuje się osaczona (Mc, I, s. 22, 89; III, 101); Bielecki sądzi, iż śledzi go Uhera (Mc, III, s. 97). Poczucie zagrożenia wyraża również motyw cienia — szczęśliwy Czerkaski wychodzi wieczorem z hotelu po godzinach spędzonych z Hanką i widzi cień, którym okaże się Zaremba.

śpiącej kochanki, bohater sądzi, że jest chory na malaryczną gorączkę (mierzy się z zamiarem zabójstwa). Wspomina, iż kiedyś widział na ulicy rzeźnika prowadzącego cielę. W obliczu stawianej przez kulturę alternatywy nie chce być towarem na sprzedaż (wyobraża sobie śmiejącą się z jego porażki kawiarnię) i decyduje się zostać rzeźnikiem³⁴. Zdeterminowanym przez kulturę „przestępcą” wydaje się Regina, podglądająca nocami Bieleckiego i Tańską (Mc, IV, s. 50). Zaremba w Monachium prowadzi Czerkaskiego do kawiarni Piwnica Złoczyńców, gdzie według niego znajdują schronienie cierpiący i zbłąkani (Sz, s. 35). Podobnie ciemne i usytuowane niczym jaskinia okazuje się laboratorium, w którym Zbigniew Krywło planuje zagładę miasta (Dn, s. 302).

O „błędym przestępcy” rozmyśla Bielecki w dzielnicy Ady (Mc, II, s. 37), a ona określa go jako podejrzliwego zbrodniarza (Mc, II, s. 51). „Tyś taki błdy” — mówi Gordon do Ostapa (Ds, s. 15, 18), ten zaś zwraca się do Wrońskiego: „Jakże pan zbłądł! (...) to szczególny rodzaj błednięcia” (Ds, s. 134), „szczególna gorączka” (Ds, s. 19). Powodujący błądność lęk staje się zaczynem działania: „Kocham ludzi, którzy zawsze się czegoś lękają” — twierdzi bohater *Dzieci szatana* (Ds, s. 19)³⁵. Obecny w człowieku „błdy przestępca” (zbrodnicza potencja) zostaje ujawniony dzięki zastosowaniu motywu sobowtóra. Dwóch ludzi w sobie dostrzegają Zdzisław (Dn, s. 173) i Jan (Kaina i naśladowcę Chrystusa — Dn, s. 81), Gasztowt, patrząc na Weryhę, rozpoznaje samego siebie (K, s. 175), a Weryho z kolei na obrazie namalowanym przez Gasztowta dostrzega twarz malarza zarówno w obliczu uciekającego zbrodniarza, jak i pomocnika kata, który podstawia przestępcy nogę (tym samym podważona zostaje oczywistość kulturowych, społecznych, a może też transcendentnych norm, ustanawiających wyrazistą granicę między katem a ofiarą) (K, s. 196); Czerkaski sądzi, iż gwałcieł Zaremba to jego cień (Sz, III, t. 5, s. 131). Podwójną osobowość — bestię i człowieka — dostrzega w sobie Bielecki (Mc, I, s. 91; V, s. 8, 69-71)³⁶. Narzędziami w walce z kulturą i orężem do osiągnięcia celów przez zainfekowanego „błedego przestępcę”, „co skradać się musi w ciemnościach nocy”³⁷, stają się zaraza (Zbigniew Krywło rozprzestrzenia jej bakcyle) i ogień (podpalaczką z zamiłowania jest Ada, pożarem posłużył się też Bielecki — bohaterowie *Mocnego człowieka*, a podpalenie ratusza i fabryki są istotnymi częściami planu Gordona w *Dzieciach szatana*) — a więc środki odnoszące do biblijnych plag.

Czasoprzestrzenią działania „błedego przestępcy” jest przede wszystkim nocna metropolia³⁸. Nihilistyczną postawę wobec miasta przejawiają bohaterowie *Dzieci szatana*.

34 Myśli: „Jakaś Łusia miałaby go z pół drogi nawrócić i wprząc na powrót w jarzmo ciężkiej, codziennej pracy dziennikarskiej” (Mc, 61 I).

35 Fraza stanowi aluzję do słów F. Nietzschego: „Kocham wielkich wzgardzieli” (F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Gdynia [b.d.], s. 10 [reprint wydania J. Mortkowicza z 1906 r.]).

36 O sobowótrowych cieniach bohatera pisze G. Matuszek, *Przybyszewski — pisarz nowoczesny*, op. cit., s. 305-307.

37 S. Przybyszewski, *Na drogach duszy. Gustav Vigeland*, w: idem, *Synagoga szatana...*, op. cit., s. 149. Wyrażna wydaje się nietzscheańska proweniencja motywu.

38 *Bleichen Verbrecher* to jednostka czująca destrukcyjne działanie sumienia, nie umie przezwyciężyć negacji

Została jej nawet podporządkowana kompozycja powieści — zasadniczy rozdział nosi tytuł *Czyn*, poprzedzają go *Król Nowego Syonu* i *W przedwieczór*, w których przedstawiono przygotowania do tytułowego dokonania, utwór wieńczy natomiast *Zaranie* z opisem nowego światu po katastrofie. Bohaterowie przygotowują pożar aglomeracji — Okonek podpali fabrykę Schnittlera, Wroński ratusz i willę. Siejącymi zniszczenie kierują różne motywy — chory na gruźlicę Wroński działa z resentymentu (Ds, s. 32), Hartmann jest konsekwentnym anarchistą, więc plan destrukcji to dla niego racjonalny, beznamiętny projekt, Gordon zaś uznaje zrównanie miasta z ziemią za próbę „nadczołowieczeństwa” i wyjaśnia, że miasto „Trzeba zniszczyć właśnie dlatego, że jest dobre” (Ds, s. 59). Zniszczenie służy — według tego ostatniego — realizacji idei wyzwolenia się spod dyktatu logiki dziejów i powrotu do pierwotnego chaosu. Budowanie go nie interesuje, deklaruje intelektualny dystans do rzeczywistości, brak zaangażowania uczuciowo-emocjonalnego, jednak w jego nastawieniu obecny jest też element nienawiści.

Zbrodnia, czyn nihilistyczny ilustrują nietzscheańskie przeświadczenie, iż nie ma innego wyzwolenia, jak tylko przez zniszczenie³⁹. Jan Krywło namawia Zbigniewa do unicestwienia miasta, Gasztowt zabija Weryhę, Gordon niszczy miasto, Bielecki zabija Łucję, przyczynia się do śmierci Górskiego i babki, spalenia obrazów Borsuka, Falk ponosi moralną odpowiedzialność za samobójstwo Maryt. Zbrodni dokonuje się z chęci eksperymentu, z bólu („wszelki ból tworzy zło” — Sz, I, s. 27), by przezwyciężyć kryzys, a może też pod wpływem szatańskiego zdeterminowania — bo szatana czyni się w tym dziele patronem myśli, które „wciąż od nowa wywracają prawa i niszczą stare tablice — on wzbudza ciekawość, by rozgmatywać ciemne zagadki i rzeczy, w które ludziom wnikać nie wolno — on tłumaczy ukryte runy nocy, on daje odwagę, by niszczyć szczęście tysięcy ludzi, aby tylko wytworzyć coś nowego na gruzach, on wywołuje zbrodniczą chuć” (Sz, I, s. 27). Gordon przekonuje: „przekraczamy granice” (Ds, s. 134), „jesteśmy dziećmi Szatana”, które „gnane rozpaczą i zwątpieniem”, mają „obciążone sumienie” (Ds, s. 30). Czynu dokonać trzeba po to, by „Ja” odzyskać. Dla zahartowania bohater namawia Ostapę do kradzieży pieniędzy. We Wrońskim pragnie zniszczyć „religię małomieszczaństwa”. Świat nihilistów to rzeczywistość po śmierci Boga. „Burżuazja ma Boga”, „Bóg — środkiem uregulowania pojęć” (Ds, s. 31), a Gordon sam dla siebie chce być Bogiem. By stać się zdolnym do czynu, potrzeba cierpienia — Ostap mówi do Gordona: „pragniesz cierpienia” (Ds, s. 161), natomiast on sam wyjaśnia Heli: „Trzeba mi teraz dużo męki, ażeby dokonać tego, czego chcę” (Ds, s. 43)⁴⁰.

(F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, op. cit., s. 39-41). Na związek błądności bohaterów z jednostką Nietzschego zwraca uwagę K. Kralkowska-Gątkowska, *Świat postaci w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, red. T. Bujnicki, J. Illg, Katowice 1983 („Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” nr 610), s. 101.

39 „We mnie tkwi jakaś żyłka zniszczenia — zwierza się Bielecki Ninie — ta odrobina zniszczenia może być zarodkiem czegoś, co w nowopowstaniu będzie odrodzeniem”. Mówi też: „gdyby Napoleon był jeszcze więcej naniszczył, cała Europa sto razy piękniej by jeszcze wyglądała” (Mc, s. 9-10).

40 Skomplikowaną psychologię „dzieci szatana” obrazuje opowieść Ostapę. Morderca zabija bogatą kobietę i ucieka z łupem, lecz ryzykując, wraca po pozostawionego w zrabowanym domu kanarka: „To typowe dla nas

„Błąd przestępcy” jest twórcą gotowym dokonać czynów, na jakie inni nie odważyliby się nawet w myślach. W przestrzeni miasta rozgrywają się nietzscheańskie próby rozbicia starych tablic (Agaj łączy z bratem kazirodczą namiętność, Falk i Bielecki stają się autorami gier miłosnych, drapieżna Ada niszczy bez skrupułów, Bielecki eksperymentuje z miłosierdziem oraz bezwzględnie dąży do literackiego i ekonomicznego sukcesu, Zbigniew zaraża miejskie psy wścieklizną, cyniczny Gordon próbuje uczynić z innych nadludzi; zarówno on, jak i Zbigniew Krywło pragną zniszczenia miasta). By stworzyć, trzeba przekroczyć normy, stać się Bogiem (czuje się nim w finałowej scenie Jan Krywło, boską kondycję wymusza na Gasztowcie Weryho: „Musisz być Bogiem!” — K, s. 188). Twórca jako „przestępca” ryzykuje i płaci najczęściej wysoką cenę.

Neurotyczni bohaterowie Przybyszewskiego osadzeni w przestrzeni miejskiej nie realizują czystego typu żadnej ze wskazanych w tytule postaw, niemniej wykazują na tyle znaczące z nimi powinowactwa, że mogą one stanowić podstawę klasyfikacji ich zachowań. Obserwujemy więc trzy strategie wobec specyfiki nowoczesnej metropolii: od całkowitego braku zainteresowania (dokonujący autopsji narcyz), poprzez pomieszaną z fascynacją niechęć (*flâneur*), aż po nienawiść (nihilista). Miasto nie staje się bohaterem prozy Przybyszewskiego, lecz jego bohater jest na metropolię skazany⁴¹. Aglomeracja wydaje się tu maską urbanizującej się kultury; ułatwia też charakterystykę skomplikowanej osobowości twórczej. Wywołuje silne emocje i refleksje podmiotu, a ten różnie się do niej odnosi: przeważnie miasto mu doskwiera, niekiedy pozostaje dla niego obojętne. Zawsze jednak określa w pewien sposób jego tożsamość; czasem inspiruje, czasem wyzwała w nim pasję destrukcji.

wszystkich. Jesteśmy w stanie kraść i mordować, nie odczuwając żadnej innej rozkoszy, jak tylko bezkarności naszego postępu ... Ale te rzeczy drobne, słodkie... He, He – te kanarki! Im nie pozwolimy umierać z głodu...” (Ds, s. 165-166). Ujawnia też podziw dla Gordona, który powodowany nagłym kaprysem, potrafiłby zrezygnować z planu, jakiemu podporządkował życie. Skomplikowania psychicznego dowodzi wzruszenie zbrodniarki Ady (Mc), grającej w restauracji kolędę w wigilię Bożego Narodzenia.

41 „Nowy człowiek to człowiek miasta — stwierdza M. Gołębiowska — śmiertelny banita własnej skończoności i ograniczoności” (M. Gołębiowska, *op. cit.*, s. 90).

Chopin Przybyszewskiego

*Muzyka — tak, och, przede wszystkim muzyka, zawsze muzyka.
To jest moje szczęście i moje przeznaczenie.*

Stanisław Przybyszewski¹

Uwielbienie, jakim Stanisław Przybyszewski darzył Fryderyka Chopina i jego muzykę, jest faktem powszechnie znanym, i to nie tylko znawcom i badaczom dzieł Młodopolanina. Stwierdzenie tej oczywistości pozwala sobie uzmysłwić, że — w przeciwieństwie do związków pisarza z innymi artystami, a także odmiennie niż w przypadku badania recepcji tego kompozytora w twórczości innych literatów — relacja Przybyszewskiego z Chopinem ma charakter w pełni otwarty, manifestacyjny i wielokrotnie ujawniony, przede wszystkim w esejach *Z psychologii jednostki twórczej*, *Ku czci mistrza* oraz *Szopen a Naród*. Podobnie jawny, wręcz demonstracyjny charakter mają muzyczne uwikłania biografii Przybyszewskiego, dlatego też lekturę jego tekstów warto powiązać z garścią uwag na temat jego zainteresowań muzycznych. Poza budowaniem swoistej „filozofii muzyki” Chopina wyjątkowo interesujący jest wkład pisarza w kreowanie legendy kompozytora. Przybyszewski nie sformułował wprawdzie żadnego fundamentalnie oryginalnego sądu na jego temat, a w wielu punktach da się wykazać jego ścisłą zależność od ujęć wcześniejszych, ale to właśnie jemu przypisać można zasługę ożywienia recepcji chopinowskiej na początku XX wieku oraz jej szczególny — dekadenski — charakter.

Dalsza część niniejszego artykułu podzielona została na cztery części, tematycznie związane z najczęściej przez Przybyszewskiego podejmowanymi zagadnieniami, które

1 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1: 1879-1906, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, Gdańsk-Warszawa 1937, s. 199: list do Konrada Ansorge, 1 VII 1898.

określić można mianem toposów, są one bowiem względnie stałymi i — co ważniejsze — w pewnym zakresie nadal aktualnymi wyobrażeniami związanymi z postacią kompozytora.

Topos artysty doskonałego i jego funkcje autokreacyjne

Badacze zajmujący się związkami autora *Androgyne* z muzyką podkreślali, że „zainteresowanie Przybyszewskiego muzyką przewija się niczym barwna nić przez całe jego życie”², lub — mniej poetycko — że „[m]uzyka odgrywała w życiu i działalności pisarskiej Stanisława Przybyszewskiego wielką rolę”³. Przyszły pisarz dość wcześnie zaczął się uczyć gry na fortepianie; rozpatrywał nawet możliwość kariery pianistycznej, próbował swoich sił jako kompozytor, wreszcie stał się znanym i cenionym wykonawcą amatorem, zwłaszcza w czasie pobytu w Niemczech⁴. Nigdy nie wyćwiczył techniki w stopniu, który pozwalałby mówić o nim jako o profesjonalście⁵, co bywało uszczypliwie komentowane już przez jemu współczesnych⁶. Niemniej jednak jego sława pianistyczna, zwłaszcza jako interpretatora muzyki Chopina, była w epoce bezsprzeczna. Zarówno tymi, raczej amatorskimi⁷, wykonaniami, jak i swoją refleksją na temat muzyki zbliżał się Przybyszewski do paradygmatu romantycznego. Romantyczny rodowód ma z pewnością jego pojmowanie doskonałości wykonawczej, której nie ograniczał do technicznej biegłości.

To, że ostatecznie Przybyszewski nie osiągnął pełnego wtajemniczenia pianistycznego, nie oznacza, że w pewien sposób do niego nie tęsknił. W *Moich współczesnych* notuje scenę z dzieciństwa, gdy usłyszał przez otwarte okno dworu w Żernikach grę na fortepianie

„anielskiej” pani [której ręce — dop. MS] przebiegały całą klawiaturę z jednego końca na drugi z taką chyżością, że poszczególnych palców nie widział, a ręce te latały jak oszalałe, wyskakiwały w górę, to znów spadały na klawisze, przerzucały się jedna przez drugą, (...) to znowu grzmiała lewa ręka w basie, a prawa wyciągała niesłychanie długi tryl, a tak szybciuteńko, że nawet ruchu nie było widać...⁸

2 L. Richter, *O poglądach Stanisława Przybyszewskiego na muzykę*, „Muzyka” 1971, nr 1, s. 5.

3 J. Skarbowski, *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 76.

4 Zob. *ibidem*, s. 76-77 oraz S. Świerzewski, *Muzyka w życiu Stanisława Przybyszewskiego*, „Poradnik Muzyczny” 1969, nr 1, s. 5-7. Szeroki opis popisowych możliwości pianistyki Przybyszewskiego zebrała G. Matuszek na podstawie świadectw współczesnych pisarza. Zob. G. Matuszek, „Der geniale Pole?”. *Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*, Kraków 1996, zwłaszcza s. 140-142.

5 Zdaniem Świerzewskiego: „Przybyszewski zdawał sobie sprawę z dystansu między swoją grą, a poprawnym wykonawstwem technicznym dzieł Chopina (...) był rozumiany przez grono artystów (...) [którzy — dop. MS] umieli odczuć i przeżywać twórcze piękno jego wirtuozostwa”. S. Świerzewski, *op. cit.*, s. 6.

6 Wspomina o tych krytycznych głosach K. Maciąg, „Naczelny u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010, s. 240.

7 „(...) grywał Chopina, kiedy był w humorze. Fortepian stawał się wtedy piekłem, które on otwierał, dziko uderzając rękoma. Dźwięki wysypywały z mózgów słuchaczy i porządek, i prawa, i myśli (...). Tony wydobywały się spod giętkich palców grającego, a w piersiach słuchaczy dźwięczały serca”, wspomnienia M. Dauthendeya, cyt. za: G. Matuszek, *op. cit.*, s. 141.

8 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 40.

Żarliwy muzyczny neofita stworzył litanie do świętej Cecylii, patronki muzyki, błagając ją o dar takiej biegłości⁹. Zwróćmy bowiem uwagę, że głównym obiektem zainteresowania w cytowanym opisie nie była muzyka rozumiana jako konkretna kompozycja, ale właśnie jako technika wykonawcza. Kobieta grała tak szybko, że zacieraly się realne kontury jej palców, dłonie zachowywały się, jak gdyby dana im była autonomia względem ciała, obejmowały całą klawiaturę, pokonując prawa fizyki, wykonywały niezależne od siebie nawzajem i od samej pianistki szalone ewolucje. Techniczna biegłość jest zatem środkiem bezwzględego panowania nad muzyką, ale jawi się również jako medium umożliwiające przekroczenie ograniczeń własnej fizyczności.

Własna technika pianistyczna nie dała Przybyszewskiemu podstawy do rozwijania tego wątku rozważań, zasadniczo nie komentował także sztuki wykonawczej Chopina. Obraz artysty idealnego budował bowiem w oparciu o inne — pozatechniczne — aspekty. Najbardziej może uderzającą cechą opisów Chopina u Przybyszewskiego jest sakralizacja. Już jako nastolatek, z właściwą temu wiekowi egzaltacją, zwierzał się w liście do Heleny Szytlerówny: „mam Szopena, naturalnie namalowanego i ten Szopen on umie mówić (...) to mój wielki talizman (...) i jest moim aniołem stróżem”¹⁰. W portrecie widział więc świętą relikwię, powiernika młodzieńczych przeżyć. Idea Chopina-świętego, boskiego posłannika, już nie tylko prywatnego, ale również pełniącego funkcje wobec zbiorowości, pojawia się także w późniejszych uwagach na jego temat. W tym kontekście warto przywołać najbardziej chyba wizyjny i najmocniej idealizujący wyobrażenia kompozytora fragment chopinowskiej eseistyki Przybyszewskiego — wstęp do szkicu *Ku czci mistrza*, gdzie w akapitach poetyckiej prozy zarysowana została kosmiczna sylwetka artysty sfer¹¹. Ów ustęp — godny języka mistycznego Słowackiego¹² i obrazowaniem przypominający frazy Wielkiej Improwizacji — buduje wizję artysty, któremu „nieznana ręka nieznanego Boga rozkazała (...) zejść na ziemię i stać się ciałem”¹³.

Podobną, a nawet jeszcze bardziej dosłowną wizję roztacza Przybyszewski w szkicu *Szopen a Naród*, gdy tłumaczy, że kompozytor ucieleśnia ideał analogiczny wobec chrześcijańskich świętych męczenników, zesłanych przez Boga na ziemię po to, by „przez

9 Nota bene w liście do Henryka Biegeleisena wspomina Przybyszewski ten epizod w nieco innym ujęciu: „pisałem w siódmym roku litanie do św. Cecylii, by mnie natchnęła darem muzyki, prosiłem ją o nagły cud, bym mógł, przebudziwszy się rano, umieć tak grać jak moja mama (...)”, S. Przybyszewski, *Listy*, t. 2: 1906-1917, *Listy* 556-1159, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, Gdańsk-Warszawa 1938, s. 583: list do Henryka Biegeleisena, VI 1913.

10 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, op. cit., s. 26: list do Heleny Szytlerówny, 1886.

11 „Wszystkie światy toczyły w szalonych pędach olbrzymie kręgi wokół niego, a przed oczyma jego przelatywały ogromne globy czerwone jak rozpalone żelazo (...)”, S. Przybyszewski, *Ku czci mistrza*, „Życie” 1899, nr 19-20, s. 351.

12 To powiązanie narzuca się jeszcze mocniej w dalszej części eseju, gdy omawiając *Poloneza-Fantazję* As-dur (op. 61), Przybyszewski rzuca: „Szopen — on Her-Armeńczyk — wywłókl w tym tworze Króla Ducha z grobu i ukazał go narodowi”, S. Przybyszewski, *Szopen a Naród*, Kraków 1910, s. 40. Kazimierz Maciąg zauważa, że „kilkakrotnie w swoim tekście — podobnie jak i w utworach wcześniejszych inspirowanych sztuką Chopina — Przybyszewski świadomie nawiązuje do wyobraźni romantycznej”, K. Maciąg, op. cit., s. 246.

13 S. Przybyszewski, *Szopen a Naród*, op. cit., s. 40.

ich męki dokonały się Jego niepojęte zamiary i wyroki”¹⁴. Idea boskiego posłannictwa artysty jest bardzo mocno zakorzeniona w wyobraźni Przybyszewskiego, który widzi w Chopinie „święte objawienie duszy narodu”¹⁵. Jako element świadomie stosowanej strategii, sakralizacja doprowadza do definitywnego unieważnienia biografii artysty¹⁶. Przybyszewskiemu szczególnie zależy na tym, by ograniczyć się w poznawaniu kompozytora jedynie do przejawów życia wewnętrznego i jego artystycznych efektów¹⁷.

Sakralizacja przedmiotu rozważań niewątpliwie wpływa również na kreowanie wyobrażenia o samym Przybyszewskim. Liczne odwołania do muzyki i Chopina już w jego wczesnych wypowiedziach epistolarnych pełnią wyraźne funkcje autokreacyjne; można odnieść wrażenie, że idealny obraz Chopina i projektowany wizerunek własny miały się spotkać w jakimś odległym punkcie. Początkowo najwięcej wzmianek o muzyce i Chopinie pojawia się w listach kierowanych do kobiet: Praksedy Żmudzińskiej¹⁸, Heleny Szytylerówny¹⁹, Pauliny Pajzderskiej²⁰. Dzięki umiejętnemu wykorzystaniu opisów muzycznych Przybyszewski utrwala swój wizerunek człowieka głęboko rozumiejącego muzykę, a zatem wrażliwego i emocjonalnego.

Wątki muzyczne — wśród nich opisy występów pianistycznych, których listę otwiera koncert w gimnazjum²¹ — ogrywają również dużą rolę we wspomnieniach pisarza. Nieprzypadkowo podobne wydają się relacje Przybyszewskiego z pierwszych spotkań z Richardem Dehmlem i Stanisławem Wyspiańskim. Rozmowa z pierwszym

14 *Ibidem*, s. 17.

15 *Ibidem*, s. 18

16 Za praźródło tej sakralizacji można — jak sądzę — uznać wypowiedzi Norwida o Chopinie. To on — w *Czarnych kwiatach*, *Fortepianie Szopena* oraz nekrologu poświęconym kompozytorowi — stworzył wzorce traktowania muzyka jako przedstawiciela innej, pozaludzkiej rzeczywistości. Posągowo wyobrażenia, w które przyoblekał Chopina Norwid — „I byłeś jako owa postać — którą/ Z marmurów łona (...)” (C.K. Norwid, *Fortepian Szopena*, w: idem, *Wiersze*, t. 1, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 670); „(...) naturalnie apoteotyczną skończoność gestów miał Chopin (...)” (idem, *Czarne kwiaty*, w: idem, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 6: *Proza. Część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 179) — sytuują kompozytora blisko sfery *sacrum*. Oba cytowane fragmenty ujmują zresztą podobny fenomen — jednoczesnej cielesności artysty, wciąż trwającej, choć gasnącej obecności ziemskiej i przynależności już do innej sfery. Norwida najwyraźniej interesuje moment transgresji Chopina, który jego zdaniem przeistacza się w cały proces odcieśniania — uduchowiania.

17 Por. K. Maciąg, *op. cit.*, s. 246: „Przybyszewski jako propagator «sztuki czystej» programowo abstrahuje od wszelkich uwikłań biograficznych (...)”.

18 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 6-8; list do Praksedy, Marii i Zofii Żmudzińskich, 15-17 I 1885.

19 *Ibidem*, s. 26; list do Heleny Szytylerówny, 1886.

20 „(...) grałem całe popołudniu [sic!] potem długo w noc Szopena. Jak kocham Szopena tam, gdzie dziki, błędny, gdzie szaleje tak na cały głos w piekielnej trwodze obłąkania. Nie lubię melodii, ale przepadam się za tym rozszalałym wrzaskiem, chaosem, rykiem — kocham się w tem graniu potężnymi masami. Jak on straszny w tym swoim wściekłym bólu i jak piękny zarazem w tej strasznej prawdzie cierpienia. (...) Nie rytmiczna piękność tak mi imponuje, tylko ta prawda, bo wiem, że jeżeli mnie co boli, to krzyczę, jeżeli jestem wściekły, to ryczę, ale doprawdy nie rytmicznie, nie melodyjnie. W boleści Szopena tętni ból naszego wieku”, *ibidem*, s. 43; list do Pauliny Pajzderskiej, 12 IX 1889.

21 „(...) gdziekolwiek się u jakiegoś z moich współuczniów znalazł fortepian, «wyrybywałem» z ogromnym rozmachem Szopena”; „(...) ośmielony i oklaskami wywoływany — zagrałem własną (!!) kompozycję”, idem, *Moi współcześni*, s. 61, 62.

upłynęła pod znakiem Chopina²². Jak konkludował Przybyszewski, jego „muzyka (...) zadzierzgnęła między nami te silne, nierozzerwalne węzły gorącej i wiernej przyjaźni, która nas odtąd aż do jego śmierci wiązała”²³. Spotkanie z drugim przebiegło w rytm muzyki Wagnera i podsumowane zostało analogicznym stwierdzeniem, że „[m]uzyka rozerwała wszelkie lody (...) zamieniła wszelką obcość na serdeczniejszy stosunek. Odtąd widywaliśmy się często”²⁴. W obu opisach Przybyszewski zastosował podobną kompozycję anegdoty autobiograficznej: kulminację stanowi w niej recital fortepianowy²⁵, zaś funkcję zagajenia pełni kontemplacja dzieł sztuki plastycznej²⁶. Od momentu rozpoznania wzajemnej bliskości, dzięki działaniu muzyki, znajomość rozwija się jakby zupełnie nowym torem, w kierunku pogłębionej więzi. Autokreacja Przybyszewskiego jako artysty muzyka, wykorzystującego dar spływający nań, przynajmniej po części, wprost od sakralizowanego geniusza — Chopina, wiąże się bezpośrednio z przekonaniem, że muzyka posiada znaczenie i że ułatwia komunikację między odpowiednio wybitnymi jednostkami.

Topos wyrażalności muzyki

Czytając związane z muzyką i postacią Chopina teksty Przybyszewskiego, łatwo można zauważyć, że zabiegi idealizujące i autokreacyjne, choć ważne, pełnią w gruncie rzeczy poboczną funkcję, zaś głównym obiektem zainteresowania pisarza staje się zagadnienie sensu muzyki, a także kwestia poznania, jakiego można dzięki niej dostąpić. Muzyka — co paradoksalne, jeśli się weźmie pod uwagę temperaturę zachwytów nad poszczególnymi utworami — pozostaje w refleksji Przybyszewskiego właściwie pozbawiona aspektu estetycznego, a odwołania do poszczególnych utworów najczęściej nie pozwalają wskazać ich istotnych cech artystycznych. Wzmianki te łączą się natomiast w dyskurs, który zmierza ku sprawom znacznie bardziej fundamentalnym, takim jak znaczenie, określenie istoty bytu i sensu istnienia — służą więc budowaniu przez pisarza elementów swoiście pojmowanej epistemologii i ontologii.

Najczęstszym środkiem opisu muzyki staje się u Przybyszewskiego jej bezpośrednie i dosłowne utożsamienie ze znaczeniem, niekoniecznie zresztą konkretnym, jak w liście, w którym pisarz obiecuje Dehmlowi: „w niedzielę rano odwiedzę Cię i będę Ci grał (...)

22 Program obejmował najważniejsze jego zdaniem i w innych miejscach również często wymieniane utwory: *Scherzo h-moll*, *Poloneza fis-moll*, *Fantazję f-moll*, *Balladę F-dur* i in. *Ibidem*, s. 106.

23 *Ibidem*, s. 108.

24 Idem, *Exegi monumentum...*, cyt. za: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, zebrał i oprac. i koment. opatrzył. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 395.

25 „Spojrzał na fortepian — na wierzchu leżała partytura R. Wagnera: *Walkiria* — prosił, bym mu coś zagrał. Zagrałem mu wstęp do trzeciego aktu (*Walkürenritt*) i pożegnanie Wotana z Brunhildą — można sobie wyobrazić moje zdumienie: Wyspiański znał nieledwie każdą nutę *Walkirii*, a jak potem w poufnej rozmowie się zdradził — cały *Nibelungenring* i *Tristana i Izoldę*”, *ibidem*.

26 W opisie spotkania z Dehmlm takim punktem był obraz Muncha *Krzyk*; wizytę Wyspiańskiego i Rydla w krakowskim mieszkaniu Przybyszewskiego rozpoczyna przegląd akwafort Goi, obrazów Muncha, rzeźb Vigelanda i fotografii hiszpańskich katedr.

to przekłete Preludium Cis [sic!] -moll, narodziny wyłaniającej się z chaosu Trzeciej Krainy”²⁷. Pominięty tu został nawet element porównujący „jak”; preludium Chopina jest więc nie tyle analogią do wizji narodzin owej trzeciej krainy, ile jej dopełnieniem, częścią substancjalnej jedności.

Podobnie dzieje się we fragmencie wspomnień z *Moich współczesnych*, autokreacyjnie mitologizującym czas i przestrzeń nadgoplańskiego dzieciństwa artysty — dziecięcia natury, wcześniej zarażonego pesymizmem²⁸:

W poszum tych jeziornych traw wplątywałem wszystkie melodie, jakie matka na fortepianie wygrywała, (...) słuchałem, aż wszystkie rozhowy topoli, ostre głosy kuligów, brzęki chrząszczów, poszumy łańów trzciny i kęp sitowia zlały się w jeden falisty ton, wznoszący się i opadający w bezustannych nawrotach i powrotach (...) w duszy dziecka rodziła się bolesna, niepokojem i lękiem trawiąca tęsknota (...); tęsknota za niczym i za wszystkim; tęsknota sama w sobie — najfatalniejsza z wszystkich tęsknot (...) ²⁹.

Szczególnie ciekawe wydaje się w powyższym opisie to, że muzyka staje się dla Przybyszewskiego sposobem rozumienia świata, dzięki któremu dźwięki przyrody indywidualizują się i układają w posiadającą znaczenie całość; dziecko (jeśli zgodzić się z konwencją wspomnienia i nie wnikać w psychologiczne prawdopodobieństwo owego portretu) stara się użyć znanego sobie muzycznego języka jako klucza tłumaczącego otaczającą je rzeczywistość. W dalszym ciągu cytowanego fragmentu przywołane zostaje *Preludium fis-moll* op. 28 nr 8 Chopina, rozbite w opisie literackim na nazwy konkretnych dźwięków. Pisarz podaje te nazwy z pełną świadomością poetyckiego efektu, stosuje wielokrotne powtórzenia („pięć czy sześć taktów z jednym cis — to: *cis, cis, cis* (...). I jeszcze jedno *cis*, (...) *dis, dis, fis, dis*, i znowu *cis, cis* bez końca”³⁰). Powtórzenia dialogują z sygnalizowanym wcześniej motywem opadania i wznoszenia dźwięków, będącym rodzajem korelatu falującego ruchu natury. W ten sposób, na marginesie synestezyjnego opisu pejzażu, ujęta zostaje także struktura muzyczna utworu Chopina, opartego na oscylacji dwóch motywów — szybkich figuracyjnych i schromatyzowanych przebiegów oraz monotonnie powtarzanych, przebijających się ponad figuracją długich wartości. Najciekawsze jest jednak to, że te same nazwy dźwięków, które przywołano jako bezpośrednie odwołanie do Chopinowskiego preludium, pojawiają się w kolejnym fragmencie: „Jeden

27 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 86: list do Ryszarda Dehmle, ok. 13 XI 1893.

28 Cały ten opis poszczególnymi sformułowaniami, a przede wszystkim naczelną ideą „naturalnej tęsknoty” wpisuje się spójnie w wizję tworzone np. w szkicu *Ku czci mistrza*. „(...) ton zadumy, bezmiernej tęsknoty, jakiegoś roztkliwienia i żalu zawsze pozostaje ten sam”. Kolejne akapity przybliżają, czym jest płynąca z krajobrazu polskiego „niewypowiedziana tęsknota, dalej ciemne skrzydło smutku i wreszcie nie wiadomo dla czego, tęsknota, nie wiadomo za czym”, idem, *Ku czci mistrza*, *op. cit.*, s. 352. Więcej na temat tęsknoty i jej związku z muzyką oraz Chopinem w rozdziale *Topos choroby* pod koniec niniejszego szkicu.

29 Idem, *Moi współcześni*, *op. cit.*, s. 37. W książce *Szopen a Naród* pojawia się passus o bardzo zbliżonym do tego wspomnienia brzmieniu. Tłumacząc związek kompozytora z ziemią ojczystą, choć przez wiele lat realizowany z oddali, pisze Przybyszewski o akustycznej więzi artysty z dźwiękami rodzimej natury. „Dochodzą go odgłosy i szumy i rozhowy, płacze i jęki i wesele tej tak nieskończenie ukochanej, utęsknionej ziemi (...)”, idem, *Szopen a Naród*, *op. cit.*, s. 21.

30 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, *op. cit.*, s. 38.

kwiat sobie ukochałem: dziewannę! Wśród pustynnego ugoru nad Gopłem, wśród tej rozpaczliwej *cis*-pustyni, nagły cichy szloch ziemi — dziewana [sic!]: *dis, dis, fis, dis!*”³¹. Istnieje zatem coś na kształt wspólnoty dźwiękowej między skomponowanym przez Chopina arcydziełem muzyki a wszechświatem otaczającym Przybyszewskiego: rzeczywistość ma swój akustyczny wymiar, który stanowi wspólny mianownik tego, co poznane, i tego, co tajemnicze; tego, co ma swój ekwiwalent słowny, i tego, co jest jedynie przeżywane³². Muzyka Chopina staje się rodzajem mostu łączącego wyrażalne z niewyrażalnym, co podkreśla jej immanentnie znaczący charakter.

Zbliżona refleksja pobrzmiewa w szkicu *Ku czci mistrza*, rozwinięta i wzbogacona o całą prehistorię słowa i muzyki. Przybyszewski tworzy tu teorię muzycznego krzyku, metasłowa, które definiuje jako „pierwotny sposób wypowiadania się, odtwarzania bezpośrednio swych uczuć w formie dźwięku”³³. Píše, że z czasem ów doskonały sposób wyrażania, w którym nie było różnicy między treścią a formą przekazu, uległ konwencjonalizacji w system znaków — słowo zostało uspołecznione. Niebezpieczeństwo podobnej utraty pierwotnej siły wyrażania dostrzegał pisarz także i w muzyce³⁴, wierząc w mistrzów owych sztuk (Mickiewicza i Chopina), którzy byli w stanie nadać słowu i dźwiękowi charakter uczuciowy, a więc bezpośredni, nie zaś zapośredniczony, czyli zafałszowany przez skonwencjonalizowany system znaczeń.

Również na kartach rozprawy *Szopen a Naród* kreśli Przybyszewski szereg obrazów świadczących o istnieniu linii łączącej muzykę i rzeczywistość pozamuzyczną, która stanowi właściwy punkt odniesienia dla przekazu płynącego ze sztuki. W ten sposób pisarz dowodzi integralnej łączności muzyki ze światem, dla którego staje się ona najbardziej bezpośrednim i niezafałszowanym sposobem eksterioryzacji znaczeń³⁵. W swoisty sposób odnosi się Przybyszewski do toposu wyrażalności muzyki także we wstępie do tej rozprawy, gdzie stwierdza, że dokonania Chopina, jako jedyne z Polaków, zdołały przekroczyć granicę hermetycznego języka i kultury narodowej³⁶. Co jednak najważniejsze,

31 *Ibidem*.

32 Anna Sobieska, analizując wpływ Przybyszewskiego na symbolistów rosyjskich, zwracała uwagę na to, że wedle polskiego artysty tworzącego koncepcję „metasłowa” „w jego strukturze odbijającej przecież muzykę, odzwierciedla się również — podświadomość”, A. Sobieska, „Metasłowo” Stanisława Przybyszewskiego a teorie muzyczne rosyjskich symbolistów, „Muzykalia” R. 9: 2010, z. 1 (rosyjski), [online:] www.demusica.pl/cmsimple/images/file/sobieska_muzykalia_9_1.pdf [10 XI 2013], s. 3. Powiązanie między znaczeniem muzyki a znaczeniem świata może się więc dokonywać poprzez ludzką podświadomość.

33 S. Przybyszewski, *Ku czci mistrza*, op. cit., s. 353.

34 Muzyka przeszła ewolucję zbliżoną do słowa: od wykorzystania instrumentów, które stanowiły „bezwiedną projekcję krtani lub ucha” i umożliwiały wypowiedzenie tego, „czego człowiek wypowiedzieć nie umiał” (*ibidem*), do prób sformułowania jakichś zasad rządzących muzyką, uschematyzowania jej.

35 Fragment od słów „I śnią mu się bajki i opowiadania (...) przed oczyma jego snuje się uroczysta procesja dumnych magnatów (...)” w całości poświęcony jest wyjaśnianiu źródeł muzyki Chopina, która przekuwa w język dźwięków rdzennie polskie wyobrażenia, mity, historię (np. wspomnienie o lisowczykach, husarii). Idem, *Szopen a Naród*, op. cit., s. 21-22.

36 „(...) Mickiewicza zna w Europie ledwie parę filologów, Pana Tadeusza czytają z tym samym trudem, z jakim nad Mahabharatą, albo jakimś innym eposem hinduskim ślęczą (...), *ibidem*, s. 9.

recepja polskiego kompozytora poza granicami kraju nie wynika z kosmopolitycznego charakteru jego twórczości; wręcz przeciwnie, dla Przybyszewskiego najistotniejszym chyba komponentem legendy tego kompozytora jest właśnie jego silne zakorzenienie w kulturze narodowej.

Topos kompozytora narodowego

W refleksji Przybyszewskiego Chopin od samego początku pojawia się w kontekście polskości — jako ucieleśnienie ideału artysty narodowego, wzorzec, do którego należy dążyć. Wysyłając siostrze Żmudzińskiej „walce i śpiewy polskie Szopena”, pisał z przekonaniem, „że będą się podobały, bo przecież Panie razem ze mną ukochały, co polskie, co swoje; a tu w każdym tonie przebija ta niezrównana prostota i wdzięk, te cudne, wzniosłe przymioty, które Szopen od ludu polskiego przejął”³⁷.

W dalszych słowach listu, nawiązując do wciąż popularnych romantycznych poglądów, twierdzi Przybyszewski, że po upadku sztuki muzycznej we Włoszech, w obliczu rozkładu muzyki niemieckiej nadejdzie wkrótce epoka muzyki słowiańskiej, zwłaszcza zaś polskiej³⁸.

O ile poglądy pisarza na temat muzyki niemieckiej, zwłaszcza po głębszym zapoznaniu się z twórczością Wagnera, nieco się zmienia, wiązanie muzyki Chopina z pierwiastkiem rdzennie polskim, szczególnie ludowym, stanowi lejtmotyw wszystkich jego wypowiedzi na temat kompozytora³⁹. Chęć przekonania odbiorców o bezwzględnie narodowym, polskim charakterze twórczości Chopina prowadzi Przybyszewskiego do zdumiewających prób symbolicznego odcięcia kompozytora od jego francuskich korzeni. Jeszcze na kartach *Z psychologii jednostki twórczej* pisarz dowodził, że „w dwoistości [etnicznej — dop. MS] leżał już zarodek, który z czasem stał się bujnym ogniskiem rozstroju”, a oprócz subtelności słowiańskiej na duchowość muzyka, niespójną i posiadającą szczególną dynamikę, złożyła się również „układna, beztroskliwa lotność Galijczyka” oraz francuska „kobiecość, radość z życia i radość z światła”⁴⁰. Kilka lat później francusko brzmiące nazwisko artysty — pisane zresztą przez niego właściwie bez wyjątku w wersji spolszczonej — określi Przybyszewski mianem „przykrego wypadku, niemiłej

37 Idem, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 7: list do Praksedy, Marii i Zofii Żmudzińskich w Krobi, 15-17 I 1885.

38 „Muzyka upada — ginie — gnije na polu niemieckim — jak niegdyś w Włoszech upadła — kosztem tego podwójnego upadku wzniesie się czysta muzyka słowiańska, wyrosła na gruncie duszy ludu. Muzyka słowiańska, w ściślejszym znaczeniu polska, ma wielką przyszłość przed sobą i świetny plon wyda (...). A czas — wielki czas, żeby Niemcom odebrać berło muzyki, bo oni tego niegodni (...)”, *ibidem*.

39 „W ziemi i w ludzie tkwi najgłówniejszy rdzeń twórczości Szopena” — ogłasza Przybyszewski w szkicu *Ku czci mistrza* (*op. cit.*, s. 352), a w książce z 1910 r. konstatuje, że „barocentrycznym jądrem duszy Szopena, [jest — dop. MS] ziemia, która go wydała” (idem, *op. cit.*, *Szopen a naród*, s. 19). W tej samej publikacji pada również stwierdzenie, że „Szopen jest narodowym w najwyższym tego słowa znaczeniu, narodowym, jak był nim Bach i Beethoven i Schumann i Wagner”, *ibidem*, s. 11.

40 Idem, *Z psychologii jednostki twórczej*, w: idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 49.

niespodzianki⁴¹, by z mocą podkreślać, że „jeżeli już który naród nie jest w stanie Szopena odczuć, to właśnie Francuzi”⁴².

W świetle faktu, że w epoce Przybyszewskiego nikt praktycznie nie negował polskiego charakteru Chopina, a nawet za życia kompozytora odbiorcy wyraźnie odczuwali i podkreślali polskość jego muzyki, zastanawiająca jest egzaltacja i uporczywość, z jaką pisarz tę niewymagającą obrony tezę stara się udowodniać. Chopin staje się dla Przybyszewskiego pretekstem do walki z szerszym problemem marginalizacji polskiej kultury i jej słabnięcia pod naporem dominujących modeli kulturowych — zwłaszcza państw zaborczych. Za traktowaniem Chopina w kategoriach mitu narodowego, którego funkcją jest integrowanie społeczeństwa⁴³, przemawia również to, że Przybyszewski niemal nie sięga po argumenty merytoryczne, np. po analizy konkretnych utworów Chopina i zawarte w nich odniesienia do polskiej muzyki ludowej. Skądinąd wiadomo, że podczas pisania eseju *Szopen a Naród* pisarz konsultował się z muzykologiem Adolfem Chybińskim, jeśli zatem w swoich rozważaniach opierał się niemal wyłącznie na argumentach emocjonalnych, to ów wybór był raczej efektem świadomej strategii (po części wynikającej także z przeznaczenia owego dzieła dla odbiorcy popularnego), nie zaś przypadkową konsekwencją dyletanckiego podejścia do tematu.

Zakorzenie muzyki Chopina w fonosferze polskiej kultury, również ludowej, od samego początku było do tego stopnia oczywiste, że już Franciszek Liszt, autor pierwszej monografii kompozytora, stworzył w swojej książce katalog polskich obyczajów, a nawet pobieżny szkic historyczny — uważając, że nie można zrozumieć artysty bez znajomości warunków, w jakich się wychował i dojrzewał⁴⁴. Z podobnego założenia wyszedł nieco później Fryderyk Niecks, który fundamentalne dla chopinologii dwutomowe dzieło *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk* (*Frederick Chopin as a Man and Musician*) z 1888 r. poprzedził wprowadzeniem zatytułowanym *Polska i Polacy*⁴⁵. Obaj monografiści skupiają się głównie na przejawach kultury szlacheckiej, obaj też uznają *Pana Tadeusza* za bezpośredni zapis tradycji kulturowej, na tle której rozpatrywać należy dokonania polskiego kompozytora. To wiązanie Chopina z Mickiewiczem w perspektywie narodowego charakteru twórczości występuje również u Przybyszewskiego⁴⁶.

41 Idem, *Szopen a naród*, op. cit., s. 13.

42 Ibidem, s. 24.

43 W ten sposób definiuje podstawową funkcję mitu, rozpatrując zagadnienie legendy literackiej R. Zimand, *Trzy studia o Boyu*, Warszawa 1961, s. 101–102.

44 Zob. F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, Kraków 2010, zwłaszcza rozdział o polonezach — s. 29–44.

45 Niecks zwięźle wyklada tu historię Polski i rysuje specyfikę polskiego charakteru. Cechami podstawowymi Polaków, wyróżniającymi ich na tle nacji europejskich, są jego zdaniem rycerskość, zapalczywość i wybitnie towarzyski charakter, przejawiający się także skłonnością do zewnętrznych pozorów, bufoneriei. F. Niecks, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przeł. A. Buchner, red. J. Michniewicz, Warszawa 2011, s. 23–32.

46 Przybyszewski rzuca na kartach eseju *Szopen a Naród*, że „Szopen z Mickiewiczem miał prawo powiedzieć: «Duszą jam w moją ojczyznę wcielony»”, S. Przybyszewski, *Szopen a Naród*, op. cit., s. 16.

W jego wizji polskości Chopina znajduje się jednak miejsce przede wszystkim dla ludowości⁴⁷, wyraźnie powiązanej z przestrzenią ojczystej przyrody⁴⁸. Mniej eksponowany, choć nie nieobecny, jest aspekt szlachecki i sarmacki, tak bardzo urzekający zachodnich autorów. Ludowość i naturę w rozumieniu Przybyszewskiego naznacza jednak szczególna tendencja; pisarz konsekwentnie unika skojarzeń z wyobrażeniami sentymentalnymi i sielankowymi, kreśląc obraz polskiego pejzażu i ukształtowanej pod jego wpływem polskiej duszy — jednako nasyconych tęsknotą, melancholią, zadumą i cierpieniem, słowem: zbliżających się do wyobrażeń choroby.

Topos choroby

Wątek Chopina i choroby najpełniej rozwinął Przybyszewski w eseju *Z psychologii jednostki twórczej*, obfitującym w stwierdzenia w rodzaju: „[j]ego słaby ustrój cielesny i wszystkie zarodki choroby, (...) tworzą, być może, najsilniejszy dynamiczny czynnik w kształtowaniu się jego istoty”⁴⁹. Myśl ta powraca w niemal niezmiennym kształcie kilka lat później w pieśni *Ku czci mistrza*, gdy Przybyszewski stwierdza, że „[z]arodki choroby, które od dziecka w nim tkwiły i wąły organizm toczyły, przetworzyły się w jego muzyce w niezmierne suchotnicze zmęczenie z wieczną zmianą nastrojów”⁵⁰. Wyobrażenie choroby konsekwentnie wiąże pisarz z jedną z naczelných kategorii przywoływanych przez niego ilekroć mowa o muzyce, polskim krajobrazie i duszy narodowej, a mianowicie z tęsknotą i skojarzonym z nią fatalizmem. Na tę szczególną chorobę zapadają u Przybyszewskiego wszyscy; pisarz diagnozował ją rzecz jasna u siebie⁵¹, w polskim krajobrazie⁵², w ukształtowanej w zetknięciu z tym pejzażem duszy Polaków, a przede wszystkim u Chopina⁵³. U tego ostatniego tęsknota staje się symptomem bardzo poważnego niedomagania.

47 „(...) Szopen wziął charakter i całą pierwotną formę od ludu, a raczej ją wziąć musiał. Bo te same wrażenia, odbierane przez lud i przetopione w dźwięki, musiały równą reakcję i w duszy jego znaleźć...”, idem, *Ku czci mistrza*, op. cit., s. 353.

48 „(...) z czym się skojarzyły w duszy Szopena wrażenia wiosenne, kiedy szedł wzdłuż pól rzepiku, patrzył na całe morze drobnego żółtego kwiecia, kiedy słyszał brzęczenie rojów pszczoł obsiadających wiotkie łodygi (...)”, *ibidem*.

49 Idem, *Z psychologii jednostki...*, op. cit., s. 50.

50 Idem, *Ku czci mistrza*, op. cit., s. 355.

51 Por. analizowany wcześniej fragment *Moich współczesnych*, w którym Przybyszewski zawarł wspomnienia dziecięcego kontaktu z muzyką: „(...) w duszy dziecka rodziła się bolesna, niepokojem i lękiem trawiąca tęsknota, nie znająca ani przyczyn, ani powodów, bez żadnych pragnień i celów; tęsknota za niczym i za wszystkim; tęsknota sama w sobie — najfatalniejsza z wszystkich tęsknot, bo z niej się rodzi ten ponury, beznadziejny fatalizm życiowy kornego poddania się losowi, jaki by on tam był, ubezwładnienia rąk wobec każdej przeszkody i niesprzeciwiania się złemu”, idem, *Moi współcześni*, op. cit., s. 37.

52 „I w każdej porze roku zmienia się ziemia, ale ton zadumy, bezmiernej tęsknoty, jakiegoś roztkliwienia i żalu zawsze pozostaje ten sam”, idem, *Ku czci mistrza*, op. cit., s. 352.

53 „(...) ton, na jaki dusza Polaka nastrojona (...) to muzyka naszej krwi (...) to właściwość naszego oka, przystosowanego do dalekich równiń horyzontów, ich tęsknot i bolesnej zadumy (...)”, idem, *Szopen a Naród*, op. cit., s. 26.

Przybyszewski opis charakterystycznego dla Chopina stanu emocjonalnego ubiera w słownictwo podkreślające jego somatyczny aspekt. Tęsknota ma więc „chlorotyczną cerę anemii z przejrzystą skórą, przez którą najdelikatniejsza siatka żył i żyłek błękitnieje (...)”. Tęsknota ta to drżąca nerwowość zbyt przeczulonych ludzi, bolesna reakcja otwartych ran, wieczny odpływ i przyływ chorobliwej uczuciowości, wieczne niezadowolenie i zmęczenie nadmiernego wydelikatnienia (...)”⁵⁴. Sednem teorii pisarza staje się przekonanie o bezpośrednim związku między chorobą a aktem twórczym. Idea umiejscowienia źródeł sztuki w nękającym kompozytora rozstroju psychicznym, objawiającym się reakcjami psychosomatycznymi, wpływa na waloryzowanie dorobku artysty. Pisarz faworyzuje w nim tylko niektóre kompozycje, poświęcając im uwagę wielokrotnie, inne zaś — choćby liczne dzieła w stylu *brillant*, wczesne koncerty (oraz właściwie wszystkie klasyczne formy, np. wariacje), muzykę salonową — pomija całkowitym milczeniem⁵⁵. Godna uwielbienia staje się tylko ta muzyka, w której Chopin jest — jak czytamy w liście do Pauliny Pajzderskiej — „dziki, błędny, gdzie szaleje tak na cały głos w piekielnej trwodze obłąkania”⁵⁶. Przybyszewski ceni muzykę, która czyni Chopina „najznaczniejszym wyrazicielem duszy histerycznej, wyrazicielem zaburzeń chorych nerwów, jęczących mąk, nieumiejęscowionych bólów i dygocących lęków”⁵⁷. W tym samym liście zresztą najpełniej i wprost definiuje pożądane i odrzucane cechy muzyki swego rodaka, stwierdzając:

Nie lubię melodii, ale przepadam się za tym rozszalałym wrzaskiem, chaosem, rykiem — kocham się w tem graniu potężnymi masami. Jak on straszny w tym swoim wściekłym bólu i jak piękny zarazem w tej strasznej prawdzie cierpienia. (...) W boleści Szopena tętni ból naszego wieku⁵⁸.

Przybyszewski nie był pierwszym, który uwypuklał szczególny wpływ cierpienia psychicznego i fizycznego na dzieło kompozytora. Kilkadziesiąt lat wcześniej przywoływany już Liszt używał w swojej monografii sformułowań, które brzmią aż nazbyt podobnie do fraz z tekstów młodopolskiego pisarza. Kompozytor opisuje Chopina jako „[w]ątlý i słaby fizycznie organizm”, charakteryzuje jego twórczość, pisząc, że „z potężnego nurtu tych kompozycji wynurza się rozpaczliwy krzyk człowieka znacznie boleśniej zranionego, niż chce się do tego przyznać”, analizuje jego psychikę, stwierdzając, że „[s]topniowo [jego wrażenia — dop. MS] zaczęły zdradzać chorobliwe przeczu-
lenie, które osiągnąwszy stadium krańcowej drażliwości, wywołało (...) udrękę i kłębiecie się myśli (...). Nieomal dusząc się pod uciskiem tłumionych wewnętrznych wybuchów (...) doszedł do stanu zupełnego wyczerpania i zaczął uczucia

54 Idem, *Z psychologii jednostki...*, op. cit., s. 50-51.

55 Najczęściej opisuje *Scherzo h-moll*, *Preludium fis-moll*, *Poloneza fis-moll*, *Mazurka* op. 41 nr 1 oraz *Poloneza-Fantazję As-dur*.

56 Idem, *Listy*, t. 1, op. cit., s. 43: list do Pauliny Pajzderskiej, 12 IX 1889.

57 Idem, *Z psychologii jednostki...*, op. cit., s. 53.

58 Idem, *Listy*, t. 1, op. cit., s. 43.

swe sztucznie wysubtelniać [wszystkie podkr. — MS]⁵⁹, a wreszcie tak podsumowuje jego późną twórczość: „melodia staje się burzliwa, wrażliwość nerwowa i pełna niepokoju powoduje uporczywe powtarzanie i przetwarzanie motywów z zacieklą zawziętością, przypominającą widok męczarni spowodowanych przez chorobę duszy lub ciała, na które jedynym lekarstwem jest śmierć”⁶⁰.

Oba pozornie bliźniacze podejścia do niedomagań Chopina różni ocena ich skutków. Jeszcze w połowie XIX wieku zwiastujące nadejście nowej epoki muzycznej cechy dojrzałego warsztatu kompozytora — zwłaszcza harmoniczne i formalne (te bowiem najmocniej krytykuje Liszt) — skłaniały do formułowania negatywnej oceny choroby toczącej psychikę mistrza. Przybyszewski, wychodząc od podobnej konstatacji, dostrzega w Chopinie forpocztę⁶¹, jednostkę wykraczającą poza własną epokę i będącą zwiastunem tego, ku czemu zmierza ludzkość w swej artystycznej transformacji, choroba zaś jawi mu się jako warunek konieczny do dokonania skoku cywilizacyjnego.

Ta ostatnia refleksja skłania do postawienia bardziej generalnej tezy na temat stosunku Przybyszewskiego do Chopina. Jak zaznaczyłam na wstępie, trudno zaprzeczyć, że nie ma w jego wypowiedziach o kompozytorze opinii całkiem niezależnych, samodzielnych i odkrywczych; w wielu punktach pisarz powtarza frazy i pomysły wygłoszone już uprzednio. Blok tekstów o Chopinie, uzupełniany refleksjami epistolarnymi i wspomnieniowymi, choć powstał na przestrzeni kilkudziesięciu lat (uwzględniając *Moich współczesnych*), w gruncie rzeczy prezentuje tożsamą, w wielu elementach powtarzalną wizję, która już od pierwszych tekstów zachowała może nawet nużącą spójność⁶². A jednak sposób, w jaki Przybyszewski wykorzystuje to, co o Chopinie powiedziano już wcześniej, łącząc owe poglądy z tworzoną przez siebie koncepcją muzyki i twórczości w ogóle, jest czymś osobliwie oryginalnym, a przede wszystkim mającym dużą siłę oddziaływania. Trudno nie kojarzyć esejów Przybyszewskiego z modą na „czarnego” Chopina, jaka znamionuje początek XX wieku i jaką dostrzec można choćby w ówczesnych dziełach plastycznych⁶³, a także literaturze inspirowanej sylwetką i twórczością

59 F. Liszt, *op. cit.*, s. 27.

60 *Ibidem*, s. 28.

61 Celowo posługuję się w tym miejscu terminem zaczerpniętym ze słynnego zbioru W. Nałkowskiego, C. Jellenty i M. Komornickiej z 1895 r., ponieważ ujęcie prezentowane przez Przybyszewskiego jest blisko związane z poszczególnymi aspektami prezentowanymi w *Forpocztach*.

62 Mam tu na myśli nie tylko autocytaty, jak niemal dosłowne powtórzenia fraz *Z psychologii jednostki twórczej* w *Ku czci mistrza*, ale nawet pomysły kompozycyjne. W tym ostatnim szkicu wymienia Przybyszewski artystyczne „role”, w które jego zdaniem wciela się w swoich kompozycjach Chopin (świadek ukrzyżowania, buntownik uderzający pięścią o bramy niebios, lucyferyczny przewodnik tłumów; zob. S. Przybyszewski, *Ku czci mistrza*, *op. cit.*, s. 355). Koncept ten został przez niego rozbudowany w książce *Szopen a Naród*, w której poetycki ogląd twórczości kompozytora ułożony został w analogicznym porządku (mesjanistyczne wizje rodem z Króla Ducha — narodowy *danse macabre* — pełne zwątpienia wołanie do Boga — bunt).

63 Wyrugowany z nich zostaje Chopin sielski, zamiast niego dominują funeralno-demoniczne klimaty wprowadzone do malarstwa już dzięki W. Podkowińskiemu (*Marsz żałobny Chopina*, olej, 1894). Zob. A. Melbetchowska-Luty, *Chopin w malarstwie polskim od romantyzmu do modernizmu*, w: *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 233-264.

kompozytora⁶⁴. Nie jest młodopolski twórca sprawcą tej mody, raczej jej komentatorem i autorem teoretycznej podbudowy, która ludziom przełomu XIX i XX wieku pozwoliła w Chopinie dostrzec prekursora własnej postawy duchowej, własnych rozterek wewnętrznych i dekadentckiego bólu istnienia. Celowo więc nie użyłam w tytule niniejszego artykułu formuły „Chopin u Przybyszewskiego” czy „Przybyszewski o Chopinie”, by podkreślić gest totalnego zawładnięcia obiektem fascynacji i znaczących zabiegów kreacyjnych, z jakimi mamy do czynienia w omówionym przypadku.

64 Na przykład w wierszach J. Sępa (właśc. J. Stobieckiego) *Żal. Mazurek opr. 24 nr 1*, A. Dobrowolskiego *Fryderyk Chopin*, J. Żuławskiego *Fryderyk Chopin*, a przede wszystkim z małymi wyjątkami w prawie całym tomie poetyckim J. Mirskiego zatytułowanym *Tajemnice* (Lwów 1904).

Paweł Dybel
(Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Uniwersytet Warszawski)

Rzeźbienie słowem demonów duszy Przybyszewski i Vigeland

*Byłem rzeźbiarzem, zanim się urodziłem.
Potężne siły unosiły mnie i kazały mi siebie przekraczać.
Nie było innej drogi, niezależnie od tego, jak bardzo bym próbował takową znaleźć, zmuszały
mnie, abym zawrócił.*

Gustav Vigeland

1.

W zacytowanych w motcie prostych słowach Vigelanda drzemie niezwykła siła, porównywalna z tą, z jaką po dziś dzień oddziałują na nas jego rzeźby. Bierze się ona z niesłychanej kategoryczności, z jaką wypowiada artysta przekonanie o nieodwołalności własnego powołania twórczego, dorównującej kategoryczności Kantowskiego imperatywu moralnego. I jakkolwiek można powątpiewać, czy Vigeland rzeczywiście był — jak powiada — rzeźbiarzem, zanim się narodził, albo też domniemywać, że został on rzeźbiarzem jedynie w wyniku zbiegu szczęśliwych okoliczności, to nie ulega wątpliwości, że przyjął przeznaczenie jako prawdziwy dar losu. Od tej pory bowiem bycie rzeźbiarzem przybrało w jego oczach postać konieczności i zaoferowało mu możliwość samospełnienia w życiu. I to zarówno jako artysty, jak i jako człowieka, gdyż oba wcielenia stanowiły w jego przypadku jedno¹. Dlatego jego życie przenikać będzie od chwili narodzin rodzaj egzystencjalnego „zdecydowania”. Niezlomna pewność w kroczeniu

1 Ukazują to dobitnie monografie poświęcone Vigelandowi, jego życiu i twórczości, np.: R. Stang, *Gustav Vigeland. The Sculptor and his Works*, trans. A. Grosjean, Oslo 1965; B. Wenneberg, T. Wikborg, *Gustav Vigeland. Livets ansikter (The Condition of Man)*, trans. L. Sommerseth, I. Sherman, Stockholm 1975.

drogą artysty, który odnajdując swój styl, odnalazł zarazem siebie. Tak iż cokolwiek rzeźbiąc czy rysując, naznaczał swą kreację oryginalnym piętnem własnej wizji człowieka. Wizji, która ma ten sam status kategorycznej konieczności co kierujący artystą przymus bycia rzeźbiarzem. Rzeźbiąc zatem, sam się zawiera w tym, co rzeźbi. Tworzy w ten sposób dzieła idealnie skończone, na swój sposób absolutnie doskonałe, przytłaczające widza surową dynamiką monumentalnych kształtów.

Czy coś podobnego możemy powiedzieć o Przybyszewskim? Niewątpliwie tak. Kiedy się bowiem czyta jego wczesne utwory pisane w języku niemieckim z dzisiejszej perspektywy, uderza, że właściwie obecne są w nich już wszystkie główne idee jego twórczości, które później będą powracać w polskich tekstach, powielane w nieskończoność z lepszym lub gorszym skutkiem. I trudno wyobrazić sobie „innego” Przybyszewskiego niż ten ze szkiców o Vigelandzie, Hanssonie, Munchu, Naglu, Flaumie, Nietzschem i Chopinie.

Z jedną wszelako różnicą. W tych wszystkich ideach od samego początku kryje się coś głęboko destrukcyjnego, co nie pozostało bez wpływu na późniejsze życie pisarza, pełne osobistych tragedii, depresji i załamań, oraz na całą jego twórczość, która — śmiem twierdzić — nigdy nie osiągnęła poziomu wczesnych esejów i poematów prozą. Brak w niej było właściwego Vigelandowi egzystencjalnego „zdecydowania”, owego wielkiego spokoju wewnętrznego, wypływającego z poczucia wiernego spełnienia artystycznego nakazu, mającego w sobie coś z Kantowskiego imperatywu kategorycznego. Zamiast tego mamy rozpaczliwe szamotanie się w sprzecznościach nie do rozwikłania, przesadne eksponowanie uczuciowych skrajności, epatowanie trudnym do zniesienia patosem. Nic dziwnego, że autor *Wigilii* stanie się niewolnikiem własnego manierycznego stylu, popadając z czasem w irytującą retorykę powtarzania w nieskończoność tych samych napuszonych fraz, pustych gestów.

Programowy dekadentyzm bardzo szybko stał się — i to niestety w sensie dosłownym — częścią życia i twórczości Przybyszewskiego. Trawił je niczym nieuleczalna choroba, której artysta niemal z masochistyczną pasją się poddawał, odnajdując w tym jakąś perwersyjną *jouissance*, ale też przekleństwo. Droga twórcza Przybyszewskiego jest jednym z najbardziej zdumiewających, a zarazem tragicznych zjawisk w literaturze polskiej, jeśli rozpatrywać je pod kątem skali talentu, który autor w trudny do pojęcia sposób, zdając się na drzemające w nim potężne autodestrukcyjne siły, przepuścił niczym kiepski szuler przy karcianym stoliku².

2 Zdam sobie sprawę, że w tej surowej opinii o „polskim” okresie pisarstwa Przybyszewskiego różni się dość zasadniczo od jego oceny dokonanej przez Gabrielę Matuszek w jej ostatniej książce o tym autorze. Autorka, najwybitniejsza współczesna badaczka twórczości młodopolskiego autora, stawia w niej tezę, że był on pisarzem na wskroś nowoczesnym, prekursorskim w stosunku do wielu późniejszych zjawisk. Szereg analiz dokonanych przez nią w tej książce zasługuje z pewnością na uwagę, przynosząc nowe ciekawe spojrzenie na jego dorobek, ja jednak będę uporczywie trwał przy mojej wyrażonej powyżej opinii. Zob. G. Matuszek, *Przybyszewski — pisarz nowoczesny*, Kraków 2008.

We wczesnych niemieckojęzycznych pracach młodopolskiego pisarza uwagę zwracał niepozawiony autentycznej ekspresyjności fatalistyczny obraz ludzkiego indywiduum, pognębionego przez siły Zła, spod których wszechmocnej władzy nie jest się w stanie wyzwolić. Taka sytuacja nieuchronnie skazuje człowieka na postępujący upadek i degenerację, ale też tylko ona pozwala mu się zdobyć na prawdziwą kreatywność i głębokie przeżywanie tragedii swej egzystencji. Ten fatalistyczny światopogląd, z silnymi rysami faustycznymi, stanowił bez wątpienia w berlińskim okresie twórczości Przybyszewskiego jakieś *novum* — nieprzypadkowo krytyka berlińska tego czasu dostrzegła w pisarzu z Polski czołowego przedstawiciela niemieckiego dekadentyzmu.

2.

Wczesne, napisane w języku niemieckim, szkice o Vigelandzie i o innych wspomnianych powyżej autorach należą do bez wątpienia pisarsko najciekawszego okresu twórczości Przybyszewskiego. Przebija z nich zarysowana powyżej dekadencja wizja człowieka i świata, którą autor *Totenmesse* stara się rozpoznać w omawianych utworach literackich, malarskich i rzeźbach współczesnych mu artystów. Wszystkie eseje cechuje ogromny woluntaryzm interpretacyjny, swobodna gra różnego rodzaju asocjacji, a wreszcie porzucenie próby dokonania rzeczywistej konfrontacji własnej wizji człowieka i świata z tą, którą kreują omawiani autorzy.

Dla Przybyszewskiego są one jedynie pretekstem do wypowiedzenia własnych poglądów na sztukę i wyrażenia głębokiego egzystencjalnego dramatu każdego „autentycznego” artysty. Ale też — paradoksalnie — to właśnie subiektywne spojrzenie pisarza jest tu najciekawsze. Eseje te pozwalają bowiem z jednej strony na identyfikację głównych źródeł inspiracji ich autora, z drugiej zaś umożliwiają prześledzenie radykalnych przeobrażeń, jakim podlegają u niego idee innych twórców. Przede wszystkim zaś dają wgląd w osobliwą satanistyczną metafizykę, która tkwi u podstaw dekadencjonalnej koncepcji sztuki Przybyszewskiego. To właśnie jej wyraźnych śladów dopatruje się on — trochę na siłę — w dziele omawianych artystów.

Metafizyka ta określa sposób, w jaki autor *Wigilii* odczytuje obraz człowieka i jego stosunek do sfery *sacrum* zawarty w rzeźbach Vigelanda. Jest to, jak już wspomniałem, odczytanie bardzo dowolne interpretacyjnie. Najbardziej osobliwa wydaje się w nim próba przełożenia własnych luźnych asocjacji i impresji doświadczanych w trakcie obcowania z dziełami rzeźbiarskimi Vigelanda na opowieść snutą już w innym tworzywie — w języku. Autentycznie zafascynowany ich ogromną siłą wyrazu, Przybyszewski wpisuje w nie, niejako z zewnątrz, własny „satanistyczny” ogląd świata i stara się demagogicznie przekonać czytelnika, że oddaje w ten sposób samą istotę artystycznego światopoglądu rzeźbiarza. Tak jakby zainspirowany surową mową kamienia, chciał wyrzeźbić słowem swój własny świat. A tym samym stworzyć w słowach dzieło autonomiczne, a zarazem istniejące jakby równolegle z rzeźbami Vigelanda, odbijające niczym w lustrze

ich prawdziwą istotę. Eseje Przybyszewskiego o norweskim artyście mają zatem status przyłożonego do twórczości mistrza lustra mowy, w którym zostają one „przełożone” na medium języka.

Naturalnie czytelnikowi esejów Przybyszewskiego o Vigelandzie i innych czołowych postaciach berlińskiej moderny przełomu XIX i XX wieku, który sięgnie po reprodukcje dzieł norweskiego rzeźbiarza, nasuwa się w sposób nieodparty pytanie: jak to możliwe, że autor *Requiem aeternam* mógł się doszukać w tej twórczości wymownej ekspresji satanistycznej metafizyki oraz korespondującej z nią dekadentckiej wizji człowieka i świata? Czy takie spojrzenie nie jest po prostu zbyt daleko posuniętą dowolnością?

Historyk sztuki nie będzie miał zapewne trudności z odpowiedzią na to pytanie. Zgodnie z powszechnie dzisiaj uznanymi ustaleniami badaczy tej dyscypliny we wczesnych rzeźbach Vigelanda będzie się dopatrywał przede wszystkim wpływów naturalizmu i ekspresjonizmu, z pewnymi pozostałościami neoklasycyzmu i realizmu. Skonfrontowany z tego typu profesjonalnymi rozpoznaniem historyków sztuki cały przypisywany Vigelandowi przez Przybyszewskiego dekadentyzm i satanizm, przeciwstawiany naturalistycznej tradycji w sztuce XIX wieku, nie znajduje — jak się wydaje — żadnego potwierdzenia na płaszczyźnie stylu tego rzeźbiarza.

Ja jednak chciałbym spojrzeć na tę kwestię z nieco innej perspektywy. Nie pod kątem tego, na ile sposób, w jaki Przybyszewski czyta wczesne rzeźbiarstwo Vigelanda, pokrywa się z historycznymi klasyfikacjami dotyczącymi wpływów nań różnych szkół, ale na ile kluczową rolę odegrał tutaj odmienny kontekst kulturowy, z którego obaj ci twórcy się wywodzą. W tym wypadku bowiem — jak sądzę — nie bez znaczenia jest fakt, że podłożem wizji człowieka ucieleśnionej w rysunkach i rzeźbach Vigelanda jest tradycja protestancka, przez którą prześwieca coś głęboko pogańskiego, zakorzenionego w mitologiach ludów skandynawskich. To wizja bardzo surowa i ascetyczna, ale pod maską surowości oddaje ona dynamikę potężnych sił witalnych tkwiących w człowieku.

Przybyszewski jako dekadent jest natomiast katolickim „satanistą”, który buduje swój obraz człowieka poprzez symetryczne odwrócenie skali wartości właściwej tradycji chrześcijańskiej. Jest osobliwym katolikiem „heretykiem”, który nie tylko podważa fundamentalne dogmaty Kościoła, ale również odwraca obowiązującą w nim skalę wartości dobra i zła. Zarazem jednak jest on w stanie wykroczyć poza ustalone w tradycji chrześcijańskiej opozycje, które określają relacje bytu ludzkiego do *sacrum*, choć w swoim myśleniu o człowieku rozpaczliwie się w ich obrębie szamoce.

Wskazując na to, że obraz człowieka, jaki się wyłania z rzeźb Vigelanda, ma w sobie coś z protestancką surowością i ascetyzmem, nie mam na myśli modelu religijności obowiązującego w przywołanej tradycji, ale jedynie jego aspekt kulturowo-antropologiczny. Chodzi mi o sposób, w jaki w ramach tej tradycji pojmowany jest sam człowiek w jego ziemskim bycie oraz jego relacja do Boga, czy też — mówiąc bardziej ogólnie — relacja człowieka do sfery boskiej transcendencji. Z naciskiem, jaki został położony na karzące, starotestamentowe oblicze Boga, koresponduje tu bowiem przekonanie o szczególnej

skłonności człowieka do grzechu, którą ten musi starać się wszelkimi środkami z siebie wykorzeń. W tym przekonaniu tkwi też źródło właściwej tej tradycji tendencji do ascetyzmu i surowości w podejściu do wszelkich spraw tego świata, w szczególności zaś w odniesieniu do całej sfery życia seksualnego. Przyjmuje się tutaj zatem, że człowiek jest pozostawiony sam sobie w swym ziemskim bytowaniu i nie ma nawet przeczucia tego, czym jest ono w oczach Boga, bytu dlań odległego i niepoznawalnego, niezgłębionego w swych wyrokach.

Otóż kiedy z tej perspektywy będziemy próbowali spojrzeć na rzeźby Vigelanda, zauważymy, że po pierwsze trudno się w nich doszukać jakichś bezpośrednich relacji między postaciami ludzkimi a sferą sakralną. Głównym tematem tej sztuki jest sam człowiek ukazany w nagiej dosłowności swej ziemskiej egzystencji, podczas gdy jego odniesienie do *sacrum* pozostaje w najlepszym razie wysoce niedookreślone, co otwiera przestrzeń do najprzeróżniejszych interpretacji. Nawet rzeźby, których tematem są znane sceny biblijne, jak np. wygnanie Adama i Ewy z raju, ukazują przede wszystkim tragedię i ludzką rozpacz wygnańców, a nie — jak to sugeruje Przybyszewski — karzącą moc Boga³.

Jeśli przy tym we wczesnych rzeźbach Vigelanda — a więc w tych, do których odnosi się Przybyszewski w swoim szkicu — rozpoznać możemy coś z „ducha” protestantyzmu, to zarazem musimy w nich dostrzec nieustanną artystyczną dyskusję z tą tradycją. I z czasem ta dyskusja doprowadzi autora *Monolitu* do — jak sądzę — wykroczenia poza horyzont tej tradycji przedstawiania postaci ludzkich na rzecz eksponowania jakiejś spontanicznej „pogańskiej” witalności.

To, co zrazu można było odczytywać jako rzeźbiarską ekspozycję różnych aspektów „grzesznej” natury ludzkiej, coraz bardziej ustępuje miejsca ukazywaniu samoistnych ludzkich namiętności i pasji. To świat, który przenikają potężne siły witalne, manifestujące się w radosnym tańcu. Świat ten zna przede wszystkim różne postaci/przejawy/odcienie miłości i nienawiści, radości wieku dziecięcego i gorycz starzenia się. To zarazem świat ludzkich ciał skupionych w sobie, przepełnionych głęboką melancholijną zadumą. Nie tylko protestancka, ale i wszelkie wyrosłe na gruncie chrześcijaństwa koncepcje człowieka znajdują się w nim w wyraźnym odwróceniu. Ich miejsce zajmują nagle, przyniatające swą monumentalnością sylwetki ludzi, mające w sobie coś z pierwotnego

3 Istotne znaczenie dla wypełnienia wyraźnej luki w badaniach nad związkami pisarstwa Przybyszewskiego z twórczością rzeźbiarską Vigelanda i ich zażyłymi relacjami osobistymi miała zorganizowana w 2010 r. przez Muzeum Narodowe w Krakowie — przy współpracy z muzeum w Oslo — konferencja *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900*. W katalogu wydanym z okazji tej wystawy znalazło się kilka ciekawych artykułów na temat obu tych autorów m.in. autorstwa Gabrieli Matuszek, Agaty Małodobrej, Trine Otte Bak Nielsen. Zob. A. Małodobry, *Wilkołaki nowoczesnej rzeźby*, w: *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900* [katalog], Kraków 2010, s. 146-160; G. Matuszek, *Naga dusza i udręczone ciało*, w: *Na drogach duszy*, op. cit., s. 140-145; T.O. Bak Nielsen, *Gustav Vigeland and Stanisław Przybyszewski*, w: *Na drogach duszy*, op. cit., s. 228-245. Na uwagę zasługuje również opublikowany później referat Lidii Głuchowskiej. Zob. L. Głuchowska, „Requiem aeternam”, „Fryz życia” i „Piekło”. Przybyszewski, Munch, Vigeland i preekspresjonistyczne teorie sztuki, „Quart. Kwartalnik Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2010, nr 5/2, s. 26-54.

piękna pogańskich bogiń i bożków, dla których *sacrum* tkwiło jeszcze w ziemskiej materii, zmieszane z nią nie do odróżnienia. To świat ludzkich ciał bez duszy, czy też mówiąc ściślej: ciał, których „duchowość” zawiera się bez reszty w cielesności, eksplodując drżemiącą w niej przez tysiąclecia witalnością.

To świat ponietzscheański, w którym już umarł Bóg, ale w którym też narodził się ponownie człowiek, uwolniony od sztywnego gorsetu zakazów i norm, doświadczający bezpośrednio na własnym ciele sił życia i śmierci bez żadnych kulturowych ograniczeń. Ale taki był człowiek w istocie od początku swoich dziejów. W oczach Vigelanda jawią się one niczym uporczywa wspinaczka ludzkich ciał w pogoni za celem, który trudno jednoznacznie określić — co oddaje wymownie *Monolit*, jedno z jego największych dzieł ukończonych tuż przed śmiercią. I znowu: żadnej transcendencji, żadnego człowieka-duszy, tylko przytłaczający swoją kamienną materialnością człowiek-ciało, a właściwie Człowiek-kłębowisko ciał, splecionych dramatycznie ze sobą w jakimś nadludzkim wysiłku dążenia do czegoś, czego jedynym namacalnym świadectwem są dzieci, gwarant dalszej wspinaczki, która trwać będzie tak długo, jak długo trwać będzie ludzkie życie w ciele.

Uderzające jest przy tym, że właściwie jedynym „tematem” rzeźb Vigelanda jest człowiek wpłątany beznadziejnie w koło życia i śmierci, miłości i nienawiści, młodości i starzenia się. Tylko on jest w nich namacalnie, wręcz przytłaczająco, obecny, tak jakby ogniskował w sobie, we własnym ciele i gestach, wszystkie tajemnice życia i śmierci. Podczas gdy sfera *sacrum* pozostaje niejako całkowicie wpłątana w ludzkie ciała, niemalże w nich niezauważalna.

O niezwyklej dynamice, jaka drzemie w świecie wczesnych rzeźb Vigelanda, stanowi zatem napięcie między tym, w czym chrześcijaństwo, a w szczególności jego augustyński nurt i protestantyzm, upatruje siedlisko wszelkiego grzechu — świat ludzkich namiętności i pasji mający swą siedzibę w ludzkim ciele — a uporczywym dążeniem norweskiego rzeźbiarza do przezwyciężenia tej wizji człowieczeństwa na rzecz kultu ciała jako rezerwuaru potężnych sił witalnych, tkwiących zarówno u podłoża ludzkich zbrodni i nieszczęść, jak i miłosnego upojenia i kreatywności. Kultu, który — jak sądzę — ma w sobie coś głęboko pogańskiego, jest próbą powrotu do pierwotnych źródeł tego, co było ludzkie, kiedy nie znano jeszcze podziału na ciało i duszę, ludzi i bogów.

W tym sensie wyrosłe z chrześcijańskiej tradycji dzieło Vigelanda jest zarazem nieustannym, ponawianym na różne sposoby wyzwaniem pod jej adresem. Jego jedynym bohaterem jest praktycznie człowiek uchwycony w nagiej cielesnej namacalności swego bytu, człowiek, którego egzystencja ześrodkowana jest na odnawiających się w nieskończoność perypetiach miłości, wychowania potomstwa, młodości, dojrzewania, życiowej kariery, walki płci, nienawiści, wygnania itd. Natomiast motywy dotyczące ludzkiej duszy czy odniesienia do Boga i *sacrum* niemalże się nie pojawiają (a jeśli nawet, to zdają się mieć znaczenie marginalne) i mogą być co najwyżej dopisane tej twórczości z zewnątrz na zasadzie luźnych interpretacyjnych domysłów.

3.

Z takich luźnych fantazji i domysłów składa się odczytanie wczesnych rzeźb Vigelanda przedstawione przez Przybyszewskiego. Według niego głównym motywem twórczości norweskiego mistrza jest problem ludzkiego grzechu i przyrodzonego człowiekowi zła, który koresponduje z dochodzącą w niej do głosu sataniczną wizją świata. Znajdować ma ona wyraźne poświadczenie w dopatrywaniu się przez rzeźbiarza w starotestamentowym Jahwe cech Szatana. Jak też w jego przekonaniu, że — wbrew temu, co głosi chrześcijaństwo — najbardziej źródłowym fenomenem bytu jest zło, podczas gdy dobro jest tylko jego derywatem.

Przybyszewski proponuje własne wyjaśnienie genealogii tego przekonania. Według niego bierze się ono ze szczególnie przygnębiającego, a zarazem demonicznego charakteru norweskiego krajobrazu, na który składają się góry lodowców i lasy:

A nad tym krajem gór, lasów i morza zawisła jakaś gnębiąca, szeroka melancholia. Uczuwa się ją w czerwonych półmrokach letnich nocy, kiedy słońce zaledwie na godzinę za morza tonie, wszystkie uczucia przetapia na smutek; kiedy pierwsze wiatry jesienne strącają liście, a czarne noce bolesnym ciężarem z gór się staczają — ale straszną, beznadziejną staje się dopiero późna jesień.

(...)

I w tej samotni, w tych szlochach i łkaniach wiecznego deszczu, pod tą czarną oponą ołowianego, mglistego nieba, nieba, które się nawet w pokoju, gdyby upiorny ciężar nad głową czuje, poczyną się dusza tak zresztą rozsądnego, zimnego Norwega z wolna rozluźniać. Złe i ponure myśli wyskakują gdyby bańki z zatrutych bagien. Nieznane uczucia wypełniają trwogą i strachem z tajemnych czeluści duszy, mózg traci władzę i rozpoczyna się nieograniczone panowanie nagich stanów duszy. Człowiek nie ma już siły okiełznać strachu i rozpacz, przestaje się bronić przeciw upiorom, co mu dom cały wypełnia. (...) I przeszukuje serce w najskrytszej fałdeczce, raz jeszcze przeżywa życie w każdej sekundzie, raz jeszcze przeżywa każdą myśl, a strach i rozpacz pną się coraz wyżej, zapierają oddech, stłaczają z mózgu każde inne uczucie: grzech, wszędzie grzech, ohydny, wstrętny grzech w każdej myśli, każdym czynie, a co grzechem nie było, przetwarza błędny mózg na grzech i ohydę⁴.

Ten sposób ujęcia związku między surową postacią krajobrazu i klimatem, w którym dojrzewał artysta, a specyficznym nastrojem, jaki przesycą jego dzieła, przypomina do złudzenia sposób klasyfikacji różnych narodowych stylów artystycznych zaproponowany przez Hipolita Taine'a w bardzo popularnej w XIX wieku pracy *Filozofia sztuki* (1865-1868; wyd. pol. 1896). Francuski filozof twierdził, że na styl sztuki danego kraju ogromny wpływ wywierają warunki geograficzne i klimatyczne, w jakich ona powstaje. Dlatego np. ciepły i pogodny styl malarski włoskich mistrzów renesansu różni się tak bardzo od zimnego stylu, jaki reprezentuje sztuka skandynawska.

Przybyszewski nie jest więc z pewnością w swoim podejściu zbyt oryginalny, natomiast sugestywny sposób, w jaki kreśli mroczne uroki norweskiego krajobrazu, zwraca uwagę swoim niewątpliwym pięknem. Niepozbawione autentycznych walorów

4 Na drogach duszy..., op. cit., s. 64-65.

artystycznych są też jego komentarze do rzeźb Vigelanda. Tyle że służą one autorowi *Wigilii* jedynie jako pretekst do nakreślenia własnego obrazu człowieka i świata i jest wysoce wątpliwe, czy mają one cokolwiek wspólnego z faktyczną wymową rzeźb norweskiego rzeźbiarza. U podstaw „onto-teologii” Przybyszewskiego tkwi wszak — o czym niedawno wspominałem — przekonanie, że najbardziej źródłową mocą określającą człowieka i świat jest Zło, którego głównym dysponentem jest Szatan, a nie Bóg.

W ten sposób właściwy protestantomu obraz człowieka, który tkwi u podłoża rzeźbiarstwa Vigelanda i w którym znacznie silniej niż w katolicyzmie podkreśla się „grzeszność” natury ludzkiej — z czym koresponduje nawrót do idei surowego, starotestamentowego Boga — traci w interpretacji Przybyszewskiego swoją dwuznaczność. Biblijny Jahwe, który w swym „diabolicznym” okrucieństwie jest w końcu Bogiem Mojżeszowego monoteizmu, przekształca się pod piórem autora *Wigilii* w Szatana, stając się ucieleśnieniem demonicznych mocy, gotujących człowiekowi jedynie upadek w grzechu i rozpacz. Podobnie jak w gnostycyzmie.

Polski pisarz zdaje się w ogóle nie dostrzegać ogromnego witalizmu, który podskórnie przenika rzeźby ludzkich postaci Vigelanda. Widzi w nich jedynie „rozpacz duszy”, z czym, jego zdaniem, ma korespondować ogromny pesymizm norweskiego rzeźbiarza odnośnie do ludzkiego losu. Zgodnie z tym odczytaniem ludzkie życie stanowi najbardziej okrutną karę, którą Bóg-Szatan wymierzył człowiekowi, i jest równoznaczne z samym grzechem. Ów Bóg-Szatan jawi się tutaj jako okrutny i złośliwy demon, którego jedynym celem jest poniżenie człowieka i zamienienie jego ziemskiej egzystencji w piekło. W tej postaci jest on skrajnym przeciwieństwem Chrystusa, który w chrześcijaństwie funkcjonuje jako Bóg prawdziwej miłości, przeznaczony do wybawienia ludzkości od grzechu.

O ile w protestantyzmie figura Chrystusa, Boga miłości, znajduje swoją przeciwwagę w osobie Boga Ojca, wyposażonego w wyraźne cechy surowego Jahwe, o tyle w katolicyzmie ma ona znacznie bardziej kluczowe znaczenie. W dodatku symbolika *agape*, którą reprezentuje Chrystus, zostaje tutaj wzmocniona poprzez podkreślenie świętości figury Matki Boskiej, symbolu miłosierdzia i uмиłowania rodzaju ludzkiego. W efekcie kształtuje się bez wątpienia znacznie bardziej „optymistyczna” niż w protestantyzmie wizja ludzkiej natury. Zgodnie z nią siły dobra nie tylko wyraźnie dominują nad siłami zła, ale dzięki miłującemu ludzki rodzaj Chrystusowi oraz — przede wszystkim — wstawiennictwu Matki Boskiej mają znacznie większe szanse na zwycięstwo. Zupełnie inaczej wygląda to w protestanckim ujęciu relacji człowieka do Boga, którą przenika głęboka niepewność co do ostatecznego wyroku Stwórcy.

Pozwala to lepiej zrozumieć zasygnalizowany powyżej sposób odczytania rzeźbiarstwa Vigelanda przez Przybyszewskiego. Nic dziwnego wszakże, że ten ostatni, przyjmując od początku postawę buntownika przeciw katolickiej tradycji religijnej, w „protestanckim” klimacie rzeźbiarstwa Vigelanda, gdzie relację sił dobra i zła w człowieku cechuje głęboka dwuznaczność, mógł dostrzec silnie spokrewniony z własną

dekadencką wizją świata „satanizm”. Na tym osobliwym ideowym przesunięciu zasada się nadinterpretacja, której dokonuje on w odniesieniu do faktycznej wymowy tego rzeźbiarstwa. Straszliwa walka sił życia i śmierci w człowieku, sił tworzenia i niszczenia, miłości i nienawiści, którą Vigeland stara się oddać w swojej twórczości, gdzie obok rzeźb mówiących o ludzkim upadku, degeneracji i szaleństwie odnajdujemy te, które ukazują demoniczność kobiecej natury, oddaje w oczach autora *Totenmesse* nie tylko głęboki pesymizm norweskiego twórcy, ale także bliskie satanizmowi ujęcie człowieka i Boga, w którym cały byt określają moce zła i grzechu. W tym odczytaniu człowiek ma duszę potwornego demona, którego przeznaczeniem jest upadek i zniszczenie.

W ten sposób wyrastający na podłożu tradycji protestanckiej, a zarazem czerpiący ze źródeł pogańskich mitologii sposób ukazania człowieka przez Vigelanda, który akcentuje niepokojącą dwoistość — i tym samym niedefiniowalność — ludzkiej natury, ulega w satanistycznej nadinterpretacji Przybyszewskiego swoistemu spłaszczeniu. Podlegając całkowicie Szatanowi, staje się człowiek wcieleniem czystego zła, zaś jego byt w historii jest skazany na postępującą degenerację, której spełnieniem będzie samozniszczenie.

Ale najczystszym uosobieniem grzechu w rzeźbach Vigelanda jest — według Przybyszewskiego — kobieta. To ona podstępnie uwodzi mężczyznę wdziękami swego ciała, nakłaniając go do czerpania z niego seksualnej rozkoszy. W ten sposób kobieta wiedzie na zatracenie cały ród ludzki, gdyż w oczach autora *Totenmesse* jedynie mężczyzna jest jego autentycznym przedstawicielem. Wyrażony w ten sposób „męski szowinizm” Przybyszewskiego — wykazujący zresztą zdumiewająco wiele cech wspólnych z poglądami Ottona Weininger, ucznia Freuda — opiera się również na przewrotnym odwróceniu (i w końcu uproszczeniu) obrazu kobiecości w tradycji katolickiej, gdzie obok motywu podstępnej Ewy istotne znaczenie odgrywa jej święte wcielenie, reprezentowane przez figurę Matki Boskiej.

Tymczasem w ujęciu autora *Wigilii* archetypicznym pierwowzorem kobiecości jest sama Ewa, pojmowana jako demon, wysłannik mocy piekielnych, który stawia sobie tylko jeden cel — doprowadzenie do upadku mężczyzny (a tym samym i całego rodzaju ludzkiego). Kobiecość jest w tej perspektywie najczystszym wcieleniem zła, bezpośrednim wyrazem szatańskich mocy. Ponieważ jednak Szatan jest w oczach Przybyszewskiego zarazem uosobieniem najwyższej zasady bytu, której należy się podporządkować, można by przekornie zapytać, czy — analogicznie — nie należałoby przyjąć podobnej postawy wobec kobiety jako jego ziemskiej wysłanniczki. Czy w takim razie jej kobiece zło nie jest tak naprawdę równie ważkim wcieleniem zła, reprezentowanego przez Szatana?

Czy w takim razie zamiast traktować kobietę jako jakiś byt podrzędny i okazywać jej niezmierzoną pogardę, nie należałoby jej — podobnie jak Szatana — uczcić w jej grzesznej naturze? Wynieść jako Diablicę na ołtarze czarnych dekadencek mszy? Czy skoro byt ludzki (czytaj: męski) jest z samej istoty rzeczy skazany na upadek w grzechu i degenerację, to czy kobiecość, która umożliwia spełnienie się tego przeznaczenia,

nie powinna zostać uwielbiona jako najwyższe ziemskie objawienie najwyższej prawdy bytu — samego Szatana?

Widać tutaj wyraźnie, że negatywny obraz kobiety jako podstępnej kusicielki rodu męskiego, który pojawia się w szkicach Przybyszewskiego o Vigelandzie (ale też i w kilku innych), pozostaje w rażącej sprzeczności z przyjmowaną przez tego pisarza ontologią, zgodnie z którą Zło, uosobione przez Szatana, stanowi najwyższą „prawdę” bytu. W związku z tym upadek i grzech są nieuchronnym przeznaczeniem człowieka. Przewrotne odwrócenie obrazu kobiety jako świętej, tak silnie zakorzenionej w tradycji katolickiej, i upatrywanie w niej jedynie Wielkiej Grzesznicy, wysłanniczki Szatana, zupełnie nie koresponduje z odwróceniem tradycyjnej relacji sił dobra i zła, którego dokonuje Przybyszewski na płaszczyźnie metafizycznej. Jego genderologia nie pokrywa się zupełnie z ontologią.

Choć w tym ostatnim wypadku ubóstwione zostaje przez pisarza samo Zło i ucieleśniający je Szatan, nic takiego nie dokonuje się w odniesieniu do wspomnianego powyżej obrazu kobiety. Jako uosobienie Zła zasługuje ona jedynie na najwyższą pogardę jako nędzne narzędzie męskiej rozkoszy, które po użyciu należy odstawić na bok, po to, by ją później oskarżać o to, że rozkosz, którą miała do zaoferowania, sama w sobie posiada niszczycielską moc. Doprowadziła bowiem do zbrukania szlachetnej męskiej natury i pograżenia jej w nocy grzechu i upadku. Czyli: we władzy Szatana.

Inna sprawa, że w podobnym rozdarciu, które na ród męski sprowadza kobieta, Przybyszewski odnajduje zarazem rodzaj masochistycznej, perwersyjnej *jouissance*. Całkiem inaczej, niż to sobie wyobrażał pocciwy Kant — protestant, który uważał, że postawienie przed domem schadzek szubienicy, czekającej na wszystkich korzystających z oferowanych tam przez upadłe kobiety usług, będzie skutecznym środkiem odstrasżającym. Tymczasem w przypadku autora *Totenmesse* — podobnie zresztą jak w przypadku Markiza de Sade — jako zdegenerowanego katolika-satanisty, ów pomysł rodzi efekt przeciwny. Ma dodatkową moc przyciągania, nakłania go do przekroczenia progu feralnego domu. I jeśli zaznawszy tego rodzaju (podwójnie) lubieżnej miłości, odczuwa wobec siebie i partnerki tylko obrzydzenie i wstręt, doznaje jeszcze wyższej formy rozkoszy i znajduje w tym poczuciu jedynie potwierdzenie własnego przeznaczenia; nieuchronnego skazania na grzech i zło, któremu nie jest się w stanie przeciwstawić. I to nie dlatego, że jest na to zbyt słaby, ale dlatego, że w ziemskim bycie zło z istoty góruje nad dobrem, zaś ten, kto poświęca tę dominację w swoim życiu, jest bliższy prawdy niż człowiek bogobojny i świętoszek żyjący w cieniu iluzji dobrego wszechmocnego Boga.

Problem tylko w tym, że rysująca się w ten sposób w szkicach Przybyszewskiego o Vigelandzie metafizyka satanizmu ma niewiele wspólnego z obrazem człowieka i jego relacji do *sacrum*, jaki rysuje się we wczesnej twórczości norweskiego rzeźbiarza. Myślę, że ta relacja opiera się na zasadzie bardziej złożonej niż proste odwrócenie skali wartości właściwej chrześcijańskiej koncepcji człowieka. Zapewne wieloznaczny sposób ujęcia tej relacji wiąże się w jakiejś mierze z samą naturą tworzywa, z jakim mamy do

czynienia w tym ostatnim wypadku. Gesty i układy postaci wykute w kamieniu siłą rzeczy pozwalają na zachowanie znacznie większego marginesu nieokreśloności, niż ma to miejsce w przypadku wypowiedzi literackich formułowanych w słowach. I tym samym otwierają ogromne pole do różnorodnych interpretacji, często wykluczających się w swych założeniach — jak miało to np. miejsce w przypadku *Monolitu*, w którym widziano figurę odrodzenia się człowieka, wyraz tęsknoty za tym, co duchowe, rodzaj filozofii wiecznego powrotu.

Można jednak równie dobrze wyobrazić sobie cykl rzeźb, których ideowa wymowa byłaby znacznie bliższa sposobowi, w jaki sam Przybyszewski odczytuje wczesną twórczość Vigelanda, niż dzieła, które faktycznie stały się źródłem eseistycznych impresji autora *Wigilii*. Motyw ludzkiego upadku i wszechmocy sił szatańskich jako ostoja wszelkiego bytu zostałby w nich przedstawiony w taki sposób, iż bez trudu można by się było dopatrzeć elementów satanistycznej metafizyki. Takiego cyklu rzeźb jednak Vigeland nie stworzył, a podobny z pewnością już nigdy nie powstanie. Chyba że wyobrazimy go sobie, wsłuchując się w twarde niemieckie albo subtelniejsze polskie słowa, w których Przybyszewski, poruszony do głębi sposobem, w jaki Vigeland ukazuje w swoich dziełach tragiczny wymiar ludzkiego losu, próbuje wyrzeźbić nawiedzające go w Berlinie demony. Demony, które będą go prześladować już do końca życia:

Cała jego twórczość artystyczna tkwi w rozpacz, trwogą smaganej duszy. Wszędzie to uczucie, co przestaje już być świadomym uczuciem, a gubi się w odmętach wieczności: przecucie mąk piekielnych, potępienia, stracenia, wiecznej śmierci. A ponad wszystkim, co Vigeland stworzył, czarne opony tłoczącego nieba i Jehowy mściwy gniew. A ze wszystkiego wзира rozpaczne oko pesymisty, co w życiu nic nie widzi prócz bólu i brutalnego gwałtu⁵.

5 *Ibidem*, s. 66.

Człowiek „Płomienny” — Stanisław Przybyszewski i Alfred Mombert

*Człowiek dociera do owej tajemniczej głębi, w której różnorodność absolutna
Jednią się staje.¹*

Stanisław Przybyszewski

Koncepcja „człowieka współczesnego”

O roli Przybyszewskiego w rozwoju literatury polskiej i niemieckiej pisali m.in. Stanisław Helsztyński², Roman Taborski³, Krzysztof Łuczyński⁴, Gabriela Matuszek⁵ oraz Wojciech Gutowski⁶.

Twórczość młodopolskiego artysty oscylowała wokół dwóch, pozornie odległych dziedzin, o których pisarz wspominał po wielu latach w *Moich współczesnych. Wśród obcych*: architektury i medycyny⁷. Obie wyznaczyły interesujący krąg tematów i strategii artystycznych. Styl gotycki, szczególnie przez niego ceniony — odkrył uroki i tajemnice średniowiecza (magię, demonologię, postać czarownicy, artysty maga i kapłana). W opisach fenomenu ówczesnej architektury Przybyszewski posługiwał się m.in. metaforą olbrzymiej księgi:

1 S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 29.

2 S. Helsztyński, *Przybyszewski w Niemczech*, „Neofilolog” 1935, t. 6, z. 2, s. 3.

3 R. Taborski, *Przybyszewski w Wiedniu*, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 6, s. 25.

4 K. Łuczyński, *Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego 1892-1900*, Kielce 1982.

5 G. Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*, Kraków 1993.

6 W. Gutowski, *Konstellacje Przybyszewskiego*, Toruń 2008.

7 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 41.

(...) czym jest odcyfrowanie paru zgłosek wobec tajemnicy tej olbrzymiej księgi, wyrażającej całe życie uniwersalne i „natura naturans” i „natura naturata”, stosunek człowieka do Wszech-natury, Wszechżycia i Bóstwa, a równocześnie uzmysławiającej hermetyczny ustrój z natury człowieka i analogię tego ustroju z ustrojem Wszechświata⁸.

Pisarz odnalazł w niej interesujący obraz świata, filozoficzną wykładnię współczesnego Fausta⁹. Istotna w tej refleksji okazała się symbolika katedry gotyckiej. Analiza jej „struktury” znalazła odniesienie w zamieszczonych w tomie *Moi współcześni* uwagach na temat *sacrum* i *demonicum* — ukrytych sił natury¹⁰. Studia medyczne (dość szybko przerwane) pozwoliły z kolei spojrzeć pisarzowi na człowieka jako istotę psychofizyczną.

U schyłku XIX wieku obok badań prowadzonych m.in. przez Wilhelma Wundta, Hugona Münsterbergera i cenionego przez artystów Herberta Spencera dużym zainteresowaniem cieszyły się prace Théodule’a Ribota, francuskiego psychologa zajmującego się m.in. fenomenem wyobraźni i aktywności twórczej (*Choroby pamięci*¹¹, *Dziedziczność psychologiczna*¹², *Psychologia uczuć*¹³ i *Psychologia uwagi*¹⁴). Badacz analizował m.in. rolę wyobraźni w procesie twórczym, myślenie przez analogię, zasady kojarzenia, rolę natchnienia (które pojmował jako „nieuświadomioną wyobraźnię”). We wzajemnych zależnościach między słowem a jego dźwięcznym odpowiednikiem, w tzw. wyobraźni uczuciowej, dostrzegł źródło poezji symbolistycznej¹⁵. Zjawiskami takimi jak muzyka słów czy barwne słyszenie (*audition colorée*) interesowali się również romantycy. Istotny wpływ na kierunek poszukiwań wywarła praca Cesarego Lombroso pt. *Geniusz i obłąkanie*¹⁶.

Rosnące zainteresowanie ezoteryką, okultyzmem oraz rozwój nowoczesnych nauk medycznych i filozofii spowodowały, że zaczęto analizować „status człowieka w świecie”, jego reakcje (np. *Śmiech* Henryka Bergsona, *Placz* Helmutha Plessnera) i duchową naturę. Ważną rolę w poszukiwaniach artystycznych odegrały prace Carla du Prela, m.in. *Spirytyzm*¹⁷ czy *Zagadka człowieka*¹⁸, w których niemiecki filozof łączył idealistyczną refleksję z odkryciami ówczesnej psychologii. Problem twórczości i jednostek genialnych miał swoje romantyczne źródła, nie tylko w ustaleniach chętnie przywoływanych filozofów, takich jak Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard, Max Stirner czy Fryderyk Nietzsche.

8 *Ibidem*.

9 Przybyszewski nawiązuje do koncepcji gnostyków, sięga także po interesujące rozważania Spinozy i nowożytnych przyrodznawców. Interesuje go ogólny, całościowy opis świata — w rezultacie można powiedzieć, że kieruje nim pragnienie odnalezienia arche czy — jak ją sam określał — „praprzyczyny”.

10 Porównanie katedry do natury pojawia się w pismach romantyków; o melancholii katedr pisze m.in. François-René de Chateaubriand, *Geniusz chrześcijaństwa* (1802; pol. wyd.: F.-R. de Chateaubriand, *Geniusz chrześcijaństwa*, przeł. A. Loba, Poznań 2003).

11 T. Ribot, *Choroby pamięci*, przeł. J. Steinhaus, Warszawa 1885.

12 Idem, *Dziedziczność psychologiczna*, przeł. S. Bartoszewicz, Warszawa 1885.

13 Idem, *Psychologia uczuć*, przeł. K. Okusko, Warszawa 1901.

14 Idem, *Psychologia uwagi*, przeł. J.K. Potocki, Warszawa 1892.

15 *Ibidem*.

16 C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, przeł. J.L. Popławski, Warszawa 1887.

17 K. Du Prel, *Spirytyzm*, przeł. S. Brzozowski, Warszawa 1908.

18 Idem, *Zagadka człowieka. Wstęp do okultyzmu*, przeł. F. Wermiński, Warszawa 1897.

Interesujący przykład twórczości, która jednoczyła obie dziedziny, nadając im niezwykły ładunek autentyzmu, stanowiły dzieła Gabriela von Maxa, który doskonalił znajomość anatomii, analizował w swoich malarskich projektach zjawiska podprogowe i mistyczne (zjawisko ekstazy religijnej, widzeń mistycznych), a ponadto interesował się nerwicami i neurozami, spirytyzmem i magnetyzmem, śledząc m.in. badania dr. Williama Crookesa oraz losy takich postaci, jak: Katarzyna Emmerich czy Friederike Hauffe, znana jako Widząca z Prevost. Niezwykły obraz tego artysty zatytułowany *Die Weisse Frau* (Biała pani, 1900) budził wiele emocji. Nieziemskie piękno postaci pozwala widzieć w cielesności (docenionej m.in. przez Nietzschego) zaledwie „powłokę”, niezbędną materię, w której uobecnia się duch.

Obok badań dotyczących aktów twórczych (roli wyobraźni, zjawisk podprogowych, fenomenu snu, wpływu podświadomości na twórczość¹⁹) analizowano u schyłku wieku XIX także zjawisko neuroz. Zajmowali się nim wówczas m.in. Paolo Mantegazza²⁰ oraz Richard von Krafft-Ebing²¹.

W Polsce badania nad neurastenią²² prowadzili m.in. Adam Mahrburg²³ i Józef Majer²⁴. Problem neuroz interesował również artystów. W literaturze polskiej portrety neurotyków można odnaleźć w twórczości Kazimierza Wroczyńskiego, Marii Komornickiej, Kazimierza Przerwy-Tetmajera²⁵ i właśnie Stanisława Przybyszewskiego.

Twórczość Przybyszewskiego — eksponująca obraz „człowieka współczesnego”, „człowieka nowego”²⁶, jego indywidualizm — od samego początku²⁷ miała charakter eksperymentalny. W *Moich współczesnych. Wśród obcych* czytamy:

...zajmowałem się poza oficjalnym studium medycyny, wyłącznie psychologią. *De intelligence* Taine’a zrobiło na mnie silne wrażenie, przestudiowałem całego Ribota, Paulhana, z niemieckich psychologów: Wundta, Münsterbergera, no i oczywiście ubóstwianego po on czas Spencera²⁸.

Pisarz był zafascynowany nie tylko fenomenem wyobraźni, interesował go sam „mechanizm” powstawania obrazów lub widzeń, a nawet język. W liście do Franciszka

19 Por. R. de Gourmont, *Le création subconsciente*, w: idem, *La Culture des idées du style ou de l'écriture la création subconsciente la dissociation des idées Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence le paganisme éternel la morale de l'amour ironies et paradoxes*, Paris 1900.

20 P. Montegazza, *Fizjologia rozkoszy*, przeł. F. Wermiński, Warszawa 1886.

21 R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy, nasze zdrowie i chore nerwy* (1886). Zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Poznań 2013, s. 24.

22 *Ibidem*.

23 A. Mahrburg, *Psychologia*, Warszawa 2001.

24 J. Majer, *Fizjologia zmysłów*, Kraków 1857.

25 Pisała o tym Gabriela Matuszek, *Neuroza — histeria — narcyzm. O wiwizekacji artysty młodopolskiego*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego, E. Owczarz, Toruń 2006, s. 197.

26 Por. S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, w: idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, wstęp, przeł. G. Matuszek, Kraków 1995.

27 Por. z rozprawą *Z psychologii jednostki twórczej*, którą autor ocenił w *Moich współczesnych* jako najważniejszą w swoim dorobku.

28 Idem, *Moi współcześni*, op. cit., s. 73.

Servaesa, który Przybyszewski pisał z Berlina 15 sierpnia 1892 r., można odnaleźć następujące stwierdzenie:

Cieszę się z tego chorobliwego ześrodkowania treści mózgowej, gdzie na paru stronicach zbiega się w pełni cały miąższ życia, cały zasób wrażeń w sposób, o którym człowiek wczorajszy jeszcze nie mógł marzyć. Przy tym, w następstwie, ten dziwny, smutny nastrój... bo nadmiar bogactwa jest cechą przejściowości i ciężenia ku zgubie²⁹.

W eseju o Alfredzie Mombercie pt. *Płomienny*³⁰ Przybyszewski rozwija koncepcję „człowieka współczesnego”, powracając do tez, które głosił w rozprawie *Z psychologii jednostki twórczej* (1892). Można odnieść wrażenie, że esej o niemieckim poecie jest kolejnym rozdziałem niewielkiej broszurki poświęconej Chopinowi i Nietzschemu oraz Hanssonowi, podobnie jak odczyty przybliżające modernistyczną twórczość Jana Kasprówicza, w których Przybyszewski nie rozwija wprawdzie wprost teorii duszy (choć pojęcie to pojawia się w eseju, a fenomen poznania duchowego jest niezwykle istotny), ale wspomina o prymacie poznania „z wiru uczuć” i o „pierwotnych pokładach doświadczeń”, o nowej koncepcji „podmiotu poznającego”³¹. Uwagi te interesująco oświetlają proces kształtowania poglądów autora *Requiem aeternam*, który analizuje pojęcie nieświadomości (jej roli w procesach poznawczych i aktach twórczych), dowodząc, że nowa sztuka staje się wyrazem nieświadomego³² i w istocie okazuje się „gestem estetycznym”³³.

Sama koncepcja „gestu estetycznego”, mająca źródła i kontynuację w refleksji symbolistów i mistyków (choćby Joséphina „Sâr” Péladana), znalazła interesującą realizację w twórczości Rainera Marii Rilkego, który w esejach poświęconych Augustowi Rodinowi zachwycał się „ukrytym w rzeźbach” ruchem i niezwyklej stosunkiem rzeźbiarza do przestrzeni:

Udział powietrza miał dla Rodina od dawna wielkie znaczenie. Wszystkie swoje przedmioty, powierzchnia po powierzchni, przystosowywał do przestrzeni i to właśnie nadawało im ową wielkość i samodzielność, ową nieopisaną dojrzałość, odróżniającą je od wszelkich innych. Teraz jednak, kiedy wyjaśniając naturę, doszedł stopniowo do wzmocnienia wyrazu, okazało się, iż wzmógł przeto również stosunek atmosfery wobec swego dzieła, tak iż otaczała ona połączone płaszczyzny bardziej ruchliwie i jak gdyby namiętniej³⁴.

29 Idem, *Listy*, t. 1: 1879-1906, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937, s. 63; do Franciszka Servaesa.

30 Idem, *Płomienny*, „Die Zeit” 1896, Nr. 114 (druga wersja: „Życie” 1899, nr 4 i przedruk w: idem, *Na drogach duszy*, Kraków 1900).

31 Przybyszewski rozpoczyna cykl odczytów i wystąpień poświęconych Kasprówiczowi od ważnej pracy pt. *Z głębi kujawskiej* z 1902 r.

32 Pisze o tym G. Matuszek w: *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008, s. 34. Koncepcja duchowości, pojęcie duszy interesowały wielu współczesnych Przybyszewskiemu artystów, filozofów, teoretyków sztuki, m.in. Ribota, Du Prela, Lutosławskiego czy Brzozowskiego.

33 S. Péladan, *Gest estetyczny*, przeł. H. Ostrowska-Grabska, w: *Moderniści o sztuce*, wybr., oprac. i wstępem opatrzyła E. Grabska, Warszawa 1971, s. 284.

34 R.M. Rilke, *August Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Kraków 1963, s. 95.

Przybyszewski nie analizował twórczości Rilkego ani Rodina, istnieje jednak pewna zbieżność, która pozwala mówić o pokrewieństwie tych artystycznych projekcji³⁵. Rilke ukazuje w wierszach świat zjawisk i rzeczy, ich „uduchowiony rysunek, linię duszy”³⁶. Świat ten odznacza się spójnością, pulsującym rytmem, na który składają się: miłość, śmierć (człowiek „nosi ją w sobie jak owoc pestkę”) i cierpienie, stanowiące o „modalności” bytu:

Tu, wśród gasnących, bądź, w królestwie nocy,
bądź szkłem dźwięczącym, co się rozbiło już w dźwięku³⁷.

Przybyszewski w rozprawce *Z psychologii jednostki twórczej* zwraca uwagę na bogactwo wrażeń, wyobrażeń i uczuć („Nowy człowiek operuje tylko wrażeniami, i wyobrażeniami, jakie łączą się z wartościami uczuciowymi”³⁸) i również poszukuje „duchowego piętna”. W przeciwieństwie do Rilkego autor *Requiem* jest jednak zainteresowany samym procesem tworzenia obrazów. Wyznaczona przez niego perspektywa ma charakter syntetyczny, podczas gdy niemiecki poeta pozostaje w sferze obrazów — wyobrażeń i uczuć, a jego poezja nasycy się codziennością, która skrywa metafizyczną głębię³⁹.

Porozumienie artystów

Przybyszewski nigdy nie spotkał się z Mombertem, ich znajomość — zapoczątkowana przez Dehmę (który podarował tom jego poezji polskiemu pisarzowi) — miała charakter epistolarny. W *Moich współczesnych* Przybyszewski z nutą goryczy wspominał o swojej roli w popularyzacji twórczości niemieckiego poety:

Nie doczekałby się może Mombert tego uznania, jakim się teraz cieszy, gdyby nie autorytet Dehmę nie był go od razu dźwignął na ten piedestał, na którym obecnie stoi. A przecież jeszcze wtedy, gdym o Mombercie pisał, nie wiadano, kto większy wariat — Mombert czy ja. Autorytet Dehmę rozstrzygnął: pogodzone się z tem, że Mombert jest wielkim talentem, a ja obdarzonym iskierką geniuszu⁴⁰.

Przywołane po latach wspomnienie wyraźnie świadczy o tym, jak ważną rolę spełnił Przybyszewski w rozwoju literatury niemieckiej. Dyskusje o sztuce nie dotyczyły wyłącznie nowości artystycznych: tematów czy odrębnego języka poezji, lecz także sposobów jej rozumienia, „stylów odbioru”, perspektyw poznawczych, które otwierała

35 Trzeba jednak podkreślić, że ich światobraz różni się zasadniczo, jednak sugestie dotyczące „estetycznego gestu” wydają się podobne.

36 S. Peladan, *op. cit.*, s. 284.

37 R.M. Rilke, *Sonety do Orfeusza*, II, 13, przeł. M. Jastrun, cyt. za: D. Prater, *Dźwięczące szkło. Rainer Maria Rilke — biografia*, przeł. D. Guzik, Warszawa 1986, s. 406.

38 S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, *op. cit.*, s. 82.

39 Stanisław Miłaszewski — ceniący poezję Rilkego — ogłasza tom zatytułowany *Gest wewnętrzny* (1911), który jest określany jako „dowód ciągłości liryki polskiej czasów modernizmu”. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, „Nieuchwytny gest myśli to mowa osobna...”. *O życiu i twórczości Stanisława Miłaszewskiego*, w: S. Miłaszewski, *Poezje*, wstęp, wybór i oprac. tekstu eadem, Kraków 2008, s. 6.

40 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, *op. cit.*, s. 133.

filozofia aktów twórczych (Przybyszewski był jej orędownikiem oraz współtwórcą). W esejach o Alfredzie Mombercie, Edwardzie Munchu czy Konradzie Ansorgem pisarz jawi się jako teoretyk sztuki, jej krytyk i propagator. Eseje stanowiły ważny etap jego twórczości skupionej wokół koncepcji „człowieka współczesnego”, czyli artysty (twórczości zapoczątkowanej rozprawą *Z psychologii jednostki twórczej* i kontynuowanej w *Confiteorze*, *O nową sztukę*, w przedmowach do dzieł własnych i tłumaczonych, a nawet w artykułach publikowanych w „Zdroju”, które większość badaczy — nie całkiem słusznie — traktuje jako „wtórne”⁴¹).

W liście pisanym do Momberta z Paryża 5 czerwca 1898 r. czytamy:

Dziwna rzecz. Dusze nasze są sobie tak pokrewne, a losy nasze tak dziwnie różne. Odczuwam za Panem taką tęsknotę, ale nie chcę Pana widzieć — nie chcę Panu zrobić żadnego rozczarowania (...) to brzemień (...) napęłniłoby Pana wstrętem⁴².

Pisarz unikał kontaktu z Mombertem, obawiał się reakcji niemieckiego poety na wybrany przez niego styl życia. Sytuacja ta ujawnia znamienity rys charakteru Przybyszewskiego, który lubił mistyfikację, o czym wspominał w liście pisanym do Momberta Richard Dehmel („Pan musi mieć zawsze w pamięci podniesioną do najwyższego stopnia fantazję P. Porównaj jego powieści”⁴³).

Mombert cenił Przybyszewskiego jako twórcę, ale czy zabiegał o jego przyjaźń? W datowanym 10 stycznia 1895 r. liście, który adresował do Dehmela, odnajdujemy następujące stwierdzenia:

Proszę przekazać wdzięczne pozdrowienia Pańskiemu „Polakowi” od jednego z owych Certains. Wytrącił go on bowiem zupełnie z równowagi przez swoją *Totenmesse* — a jeszcze bardziej przez *Vigilien*⁴⁴.

Kilka miesięcy później poeta pisał:

Gdyby mógł Pan przekazać Pańskim Przyjaciółom, Juliuszowi Hartowi i Stanisławowi Przybyszewskiemu po 1 egzemplarzu (*Der Glühende*) jako wyraz mego szczególnego uwielbienia, byłbym Panu wdzięczny, niestety nie znam ich adresów⁴⁵.

Układ ocalałych szesnastu listów, zawartych w pierwszym tomie *Listów* Stanisława Przybyszewskiego (opracowanych przez Stanisława Helsztyńskiego), oraz ich częstotliwość świadczą o duchowym porozumieniu artystów. Korespondencja trwała zaledwie trzy lata (od maja 1906 do listopada 1899 r.⁴⁶). Mombert zadedykował swój wiersz (26) w pierwszym wydaniu tomu *Die Schöpfung* (Lipsk 1897) „Stanisławowi Przybyszew-

41 Zob. R. Taborski, *op. cit.*

42 S. Przybyszewski, *Listy*, *op. cit.*, s. 193: do Alfreda Momberta, 5 VI 1898.

43 Zob. *ibidem*, s. 165, przyp. 4 do listu nr 199 (autorstwa S. Helsztyńskiego). W liście do A. Momberta z 8 IX 1897 r. Przybyszewski analizuje swoją tragiczną sytuację, związaną z brakiem pieniędzy. Pisarz próbował sprzedać Idzie Auerbach obraz Muncha oraz rzeźby. Dehmel odradzał swojej przyszłej żonie ich zakup.

44 List A. Momberta do R. Dehmela z 10 I 1895, cyt. za: G. Matuszek, *Der geniale Pole?*, *op. cit.*, s. 32.

45 *Ibidem*.

46 Na podstawie listów zamieszczonych w pierwszym tomie *Listów* S. Przybyszewskiego (*op. cit.*).

skiemu, Kochanemu i Dobremu” (w kolejnych wydaniach tomu dedykacja nie pojawiła się)⁴⁷. Polski pisarz odwołał się do tych słów w liście do poety pisanym 5 października 1896 r. z Charlottenburga:

Nazywa mnie Pan kochanym i dobrym — jakże Panu jestem wdzięczny. Tak jest, mam w sobie wiele miłości i dobroci, ale to wszystko jest we mnie tak pod wstydem ukryte, że wydaje się złym i przewrotnym⁴⁸.

Przybyszewski prowadzi swoistą grę, której podstawą jest — jak należy sądzić — fascynacja i inspiracja⁴⁹. Odnajduje w autorze *Płomiennego* artystę pokrewnego, uznając, że jego twórczość stanowi wyraz „nowoczesności”. Buduje w listach interesujące metafory oparte na opozycjach: mroku i jasności, miłości i śmierci, dobra i zła. Twórczość Momberta jest dla niego wyrazem artystycznej pełni:

Nie odczułem nigdy w literaturze — pisze Przybyszewski — coś równie pokrewnego jak Pańskie poezje. Jest w nich moc i muzyka i wielkość i rzewność i wszystko, wszystko, co lubię, przy czym mogę swoje najpiękniejsze sny snuć, przy czym odczuwam tak rzadkie, ach jak rzadkie odczucia grozy i najsilniejszego natchnienia⁵⁰.

Pisarz dostrzegł także muzyczność poezji niemieckiego twórcy. Pisał o niej w liście z Paryża z 14 maja 1898 r., wspominając o projekcie rozprawy poświęconej Munchowi, Mombertowi i Ansorgemu, którzy są dla niego wyrazicielami nowej sztuki:

Wam trzem wypełnę w najgłębsze, najbardziej odległe zakamarki duszy, z wami będę płakał i śnił i krzyczał⁵¹.

Projekt ten nie został nigdy zrealizowany. Przybyszewski snuje za to w listach refleksję o własnym życiu i twórczej niemocy, wspomina o „brudzie” (miejszem szczególnie „brudnym” jest dla niego Berlin) i wstręcie, jaki budzą w nim stosunki międzyludzkie i warunki społeczne, oraz o pragnieniu wyrzucenia z siebie niechcianych przeżyć:

Wielkie świństwo finansowe, w którym żyję, napełniło mnie takim wstrętem, taką nienawiścią i taką męką, tak mi krew jadłem zaprawiło, że najchętniej chciałbym móc sam siebie wypłuc⁵².

oraz

Pan jest w każdym słowie piękny, a tu dookoła brud, wstręt, świństwo. Dziwię się, że sam swojej duszy w całym tym brudzie nie wypłuję⁵³.

47 Zob. G. Matuszek, *Der geniale Pole?*, op. cit., s. 180.

48 S. Przybyszewski, *Listy*, op. cit., s. 133: do Alfreda Momberta, 5 X 1896.

49 Gabriela Matuszek wspomina w pracy pt. *Der geniale Pole?* (op. cit., s. 197) o tym, że w 1967 r., w rocznicę śmierci Momberta, cytowano esej Przybyszewskiego o „autorze «Płomiennego»”.

50 S. Przybyszewski, *Listy*, op. cit., s. 131: do Alfreda Momberta w Karlsruhe, 27 IX 1896.

51 *Ibidem*, s. 190: do Alfreda Momberta, 14 V 1898.

52 *Ibidem*, s. 167: do Alfreda Momberta w Weinheim, 12 X 1897.

53 *Ibidem*, s. 161: do Alfreda Momberta w Weinheim, 5 VII 1897.

Metafora brudu oraz pojęcia obcości i wstępu kontrastują z doznaniem oczyszczenia, jakie niesie ze sobą poezja, sztuka (w *Confiteorze* autor sakralizuje sztukę). W pismach Przybyszewskiego sztuka rodzi się z doświadczenia upadku⁵⁴. Twórczość niemieckiego poety, który w dźwiękach natury odnajduje potwierdzenie jedności wszechświata, tworząc poetycką wersję mitu kosmogonicznego, stanowi dla młodopolskiego pisarza interesujący punkt odniesienia.

Wiersze Momberta są przykładem twórczości, w której istotne doznania przybierają kształt metafor symbolicznych — Przybyszewski dostrzega w tych obrazach jednoczesność i totalność: kolory natychmiast udźwięczniają się i ogarniają opisywany pejzaż wyrażający nastrój podmiotu lirycznego. Malowanie słowem i dźwiękiem to przecież jedna z cech twórczości Muncha, którego *Pejzaż nocny* pisarz przywołuje w *Płomiennym*. Podstawową kategorią opisu jest wówczas opozycja: jasności i mroku, dźwięku i ciszy, szczęścia i choroby. Uczucia osiągają swoje przeciwieństwa, ulegają natężeniu:

Obrazy, wizje powstają bez żadnego przyczynowego związku, oślepiająca jasność wynurza się nagle z bezładnej ciemności, proste wrażenie zmysłowe rozrasta w straszliwą chimere, uczucie szczęścia wyzwala najintensywniejsze cierpienie, tęsknota w ułamku sekundy przemienia się w potworne pożądanie, a błogie uczucie nasycenia nagle przeradza się we wstręt⁵⁵.

Wstręt — jak pisała Julia Kristeva — „kieruje «Ja» ku źródłom, do okropnych granic (...) kieruje «Ja» ku «nie-Ja», popędowi, śmierci. Wstręt to zmartwychwstanie, które przechodzi przez śmierć («Ja»). To alchemia, przekształcająca popęd zniszczenia w poryw życia, nowej znaczeniowości”⁵⁶. Źródłem twórczości Momberta, zdaniem Przybyszewskiego, staje się zatem doświadczenie „nocy”, które może być rozpatrywane zarówno w sensie mistycznym (noc św. Jana od Krzyża), jak i egzystencjalnym, bliskim realnemu odczuciu niemocy, duchowej klęski, cierpienia. Wyobraźnia jest wówczas torturowana drastycznymi wizjami, które gest artystyczny mógłby przetworzyć we współistniejące ze sobą słowo i obraz.

Podobne motywy pobrzmiewają w twórczości samego Przybyszewskiego, jednakże w odtwarzanym „z wrażeń duszy” świecie zwycięża ból. Poznanie dokonuje się w chwilach ekstazy, w natężeniu, które wywołuje dotkliwe cierpienie.

Malowanie słów

W eseju o twórczości Momberta obok interesujących uwag o tonacjach i kolorach tej poezji (np. o zjawisku synestezji) Przybyszewski zwraca uwagę na tworzenie poetyckich obrazów i ich odbiór oraz specyfikę symboli. Stworzona przez Maurycego Maeterlincka teoria słowa poetyckiego — impresyjnych, równoległych obrazów, które tworzą koloryt

54 Por. *Z psychologii jednostki twórczej* oraz *Requiem aeternam*. Refleksja o upadku przywodzi na myśl gnostycki mit o duszy, który Przybyszewski przywołuje w swojej twórczości w różnych wariantach.

55 Idem, *Płomienny*, w: *Synagoga szatana i inne eseje*, op. cit., s. 123.

56 J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 20.

zdarzeń, ich tajemniczy nastrój — stała się wykładnikiem nowej sztuki. Maeterlinck pozostawał pod urokiem twórczości Stéphane’a Mallarmégo, lecz nieco inaczej pojmował symbol⁵⁷. Obrazy o charakterze symbolicznym były w jego mniemaniu spontaniczne, podczas gdy francuski poeta przyznawał pierwszeństwo sztuce świadomej⁵⁸. Przybyszewski, który znał obie koncepcje, w eseju poświęconym twórczości Muncha pisał:

[artysta — dop. HR] usiłuje zjawiska duchowe bezpośrednio wyrazić kolorem (...) chce wyrazić, krótko mówiąc, stan psychologiczny nie mitologicznie, tj. za pomocą zmysłowych przenośni, lecz bezpośrednio w jego barwnym równoważniku⁵⁹.

Stosunek pisarza do „odkryć” symbolizmu nie jest jasny. Przybyszewski doskonale rozumiał pojęcie synestezji i pierwotności wrażeń, które nie łączą się w ciąg obrazów, oraz znaczenie korelatów słowno-obrazowych, które niczego nie interpretują (w eseju poświęconym muzyce Ansorgego pojawia się przypomnienie koncepcji platońskich idei, przywołana zostaje twórczość Momberta, do którego wierszy niemiecki pianista i kompozytor napisał muzykę). Ważna okazuje się także „wpisana” w tekst wypowiedzi definicja artysty, do której Przybyszewski powróci w eseju *Confiteor*, pisząc: „Jest to sztuka Jedyne dla Jedynego”⁶⁰. Jedyny to nie tylko podmiot refleksji znany z pism Maxa Stirnera, lecz również idealny odbiorca sztuki, artysta, kreator⁶¹.

W eseju o Mombercie zaakcentowana zostaje rola aktów twórczych, których nie należy pojmować jako stenogramów rzeczywistości (symbol jako skrót, omówienie zjawiska, słowno-obrazowy korelat), bowiem stanowią one przede wszystkim wyraz ekspresji, sięgającej do podstaw wszelkich doświadczeń, stanów nieświadomości.

Wyjaśnienie tych kwestii odnajdujemy w eseju *Na drogach duszy*:

Dla nas istnieje człowiek jako istota, w którego motywach, uczuciach, we wszystkim, co robi, przejawia się drobnoucieńka część nieskończonej, absolutnej świadomości, a którego świadome Ja jest tylko pianą, raz po raz przez ocean wyrzucaną⁶².

Niemiecki poeta zrywa z „praktyką” naturalizmu, jego twórczość zapowiada nowe rozwiązania, polegające m.in. na zmianie statusu słowa poetyckiego, które traci moc nazywania, stając się ekwiwalentem stanów, medium żywiołów. W jego poezji — jak pisał w Polsce Edward Leszczyński — „obrazy łączą się na jeden błysk widzenia ich wspólności”⁶³.

Przybyszewski także postrzega akt twórczy jako momentalny, odnosi go jednak do sfery odczuć i wrażeń. Zauważa też, że ów akt wymaga specjalnego języka obrazów („wyobraźni symbolicznej”⁶⁴) oraz nowego odczytania. Autor eseju pt. *Płomienny* pisał:

57 Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1986, s. 65.

58 *Ibidem*.

59 S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, op. cit., s. 59.

60 Idem, *Płomienny*, w: *Synagoga szatana i inne eseje*, op. cit., s. 124.

61 Interesujący esej Artura Górskiego o Jedynym Stirnera Przybyszewski opublikował w „Życiu” z 1899 r.

62 S. Przybyszewski, *O nową sztukę. Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 150.

63 E. Leszczyński, *Symbolika mowy w świetle bergsonizmu*, „Museion” 1913, z. 1-2, s. 26.

64 Termin G. Duranda. Por. G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 23.

Z porywającą siłą narzuca swe wrażenia, które zapadają w duszę czytelnika, rozstrajają się w niej, kojarzą z tysiącem nagromadzonych już wrażeń i czytelnik sam staje się poetą. Zdziwiony wsłuchuje się w obce głosy, których nie słyszał nigdy, pojawiają się wspomnienia czegoś, co nigdy się nie zdarzyło, dusza rozrasta się, oczy zamykają, zmysły głuchną, świat cały gaśnie⁶⁵.

Motyw gaśnięcia, zamykania oczu przybiera w eseju charakter niemalże rytualny (słowo jako *res sacra*⁶⁶). Poezja jest wiedzą „wyższego rzędu”, inicjuje bowiem doświadczenia wewnętrzne (symbolika światła). Gest zamknięcia oczu, „wygaszenia” prowadzi do wnikięcia w świat wewnętrzny, jest zapowiedzią „wędrowki w głąb siebie”. Tak rozumie poezję Momberta Przybyszewski, który pisze o „niejasnym stanie duszy”, „braku logicznych związków łączących ze sobą wrażenia”, „nieprzerwanym potoku zaprzeczających sobie wrażeń”⁶⁷, nie troszczy się o podmiot, który wciąż traci swoją wyrazistość, powoduje nim „oblęd, co zamroczył umysł wszystkim jego wielkim braciom: średnio-wiecznym magom, Gillesowi de Rais, Jeanowi Dee, Paracelsusowi, magom naszej doby, jak Poe, Garszyn czy Schumann”⁶⁸. Odmienne stany świadomości, sen hipnotyczny, katalepsja czy oblęd były traktowane (w nawiązaniu do koncepcji Schopenhauera, Lombrosa czy teorii Diltheya) jako „twórcze” (wolne „kształtowanie obrazów, nieograniczone wymaganiami rzeczywistości”⁶⁹).

Przywołane postaci wskazują na kierunek poszukiwań artystycznych polskiego pisarza: wyznacza go średniowieczna doktryna religijna wiedzy tajemnej, ezoteryzm, współczesny psychologizm oraz romantyzm z właściwą mu wiarą w ukryty, boski pierwiastek stworzenia.

Jak pisał George Gordon Byron w *Kainie*:

...Nieśmiertelnymi jesteśmy! Chciał tego
Na naszą mękę — niech włada! On wielki,
Lecz w swej wielkości nie jest on szczęśliwszy
Od nas, co cierpim...⁷⁰

Istotne okazuje się tło, przestrzeń istnienia — zmienna, migotliwa⁷¹.

Technika ta przypomina malarstwo Williama Turnera, którego dzieła Julius Meier-Graefe nazywał „nie narodzonymi”, dostrzegając specyfikę jego twórczości: „rozbijanie form, dzięki któremu zjawisko naturalne nabiera przejrzystości i które pozwala odczuć działanie sił kosmosu”⁷².

65 S. Przybyszewski, *Plomienny*, w: *Synagoga szatana i inne eseje*, op. cit., s. 125.

66 A. Lange, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 27.

67 S. Przybyszewski, *Plomienny*, w: *Synagoga szatana i inne eseje*, op. cit., s. 124.

68 *Ibidem*, s. 121.

69 A. Lange, *Twórczość i oblęd*, w: idem, *Studia i wrażenia*, s. 88.

70 G. Byron, *Kain*, przeł. J. Paszkowski, cyt. za: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, Warszawa 1967, s. 414.

71 Jak w wierszu zamieszczonym w krakowskim „Życiu” „Z poezji Momberta” inc. „Ogniu, co nocą oblatasz wszechświaty!” w tłum. S. Wyrzykowskiego.

72 M. Podraza-Kwiatkowska, op. cit., s. 23.

Mombert pisze:

Ogniu, co nocą oblatasz wszechświaty!
Widziałem ciebie, jak odpoczywając, ległeś nad brzegiem bezkresnego morza
Wysoko, na stromej turni — i jak czerwony płomień Twoich włosów
W tył odrzuciwszy, rozwiąłeś w pomrok, na sosnowe bory;
Śpiewałeś — śpiew Twój płynął i omaczał turnie
Księżyc spłomieniał Twoje wieszczę, od snów wieczystych tajemnicze lico.
W bezdni, u stóp Twych leżałem na wznak, kołysany falą,
Snów pełen, w blaskach cały, z duszą rozwartą wzwyż, ku Tobie⁷³.

oraz:

O południe słońca, gdy spoczywam w gorącej łaźni morza,
A ciało wtulam w grząski muł roślinny
I tak stęskniony, pragnący, omdlały,
Czuję, jak z głębi
Powstaje biel światła,
Co w mózgu mem skrusza się w myśli tysiące:
Powstaje, idzie, biegnie i znowu się zlewa nieme —
gasnące na innych brzegach⁷⁴.

We wczesniej poezji⁷⁵ Mombert łączy odległe znaczeniowo pojęcia, przeciwstawne obrazy, posługuje się techniką synestezijną, równocześnie jednak sięga po tradycyjne środki obrazowania. Akt twórczy porównuje do klasycznego, utrwalonego także w poezji, horacjańskiego wzorca:

Serce moje drży z trwogi i przerażenia, gdy o tem myślę. Bo muszę coś oderwać, coś zmiążyć w mej duszy. Kawał szlachetnego kruszcu odłamać. Stworzę coś, co wybiegnie ponad wszystko. Wypiszę, wykrzyczę⁷⁶.

Jego wiersze przybierają niekiedy charakter małych traktatów o istnieniu, jak w utworze *Ległem nad morzem*:

Ległem nad morzem, nade mną blaski się przelewały
Widziałem z dalekiej skały
Obłok świecących białych ptaków
Cisnąłem arkan, żeby je schwycić
Białe ptaki, sny, fantazje, pędne mórz zawroty.
Białe ptaki i te wiecznie roześmiane nawroty⁷⁷.

W błękitach, hen, milknie orli świr.
Chłodzie, w wilgotny wietrzny wir!

73 A. Mombert, „Ogniu, co nocą...”, przeł. S. Wyrzykowski, „Życie” 1899, nr 5, s. 1.

74 Idem, *A teraz siedzę...*, przeł. S. Przybyszewski, w: idem, *Alfred Mombert*, „Życie” 1899, nr 20/21, s. 385.

75 *Tag und Nacht* 1894; *Der Glühende*, 1896; *Die Schöpfung*, 1897; *Denker*, 1901; *Die Blüte des Chaos*, 1905. Pozostałe tomy to: *Der Sonne-Geist*, 1905; *Aeon der Welt — Gesuchte. Sinfonisches drama, Aeon zwischen den Frauen, Aeon vor Syrakus*, 1907-1911; *Der Held der Erde*, 1918; *Atair*, 1925.

76 S. Przybyszewski, *Alfred Mombert*, op. cit., s. 385.

77 A. Mombert, *Ległem nad morzem*, przeł. K. Wroczyński, „Chimera” 1907, t. 10, s. 432.

(...) Przepychu lśnień!
 Mocy twórczych chcień!
 O morze — słońce — orli świrze — hej!
 I wy, nieskończoności melodii tej⁷⁸.

Obrazy żywiołów, zwłaszcza ognia i wody, których specyfikę poeta pragnie zgłębić, przywodzą na myśl płótna Turnera prezentujące studium ognia czy morski brzeg. Wodę przenika światło, linię horyzontu kreśli siny błękit wód, natura objawia swą „duchowość”, twórczą i zarazem destrukcyjną moc. Jednak, zwłaszcza we wczesnej poezji Momberta, świat wrażeń, barw i dźwięków istnieje zawsze wobec podmiotu, który — jak pisał w *Moich współczesnych* Przybyszewski — „wysłuchuje się w siebie”, w „formy i kształty”⁷⁹. Mombert nie zmierza w kierunku abstrakcji (podczas gdy można za abstrakcyjne uznać szkice Turnera poświęcone niektórym żywiołom), w jego poezji pobrzmiewa nuta ogromu, poczucie pełni: „przepych lśnień”. Równocześnie jednak pojawia się u niego typowa dla symbolistów, poetów takich jak np. Stefan George, metafizyka chwili, poetyckie ujęcie zmienności czasu utrwalającego wrażenia, przebliski realnego, zmysłowego istnienia.

Punktem odniesienia wrażeń podmiotu, scenerią wydarzeń jest natura, która tworzy z nim nierozzerwalną więź („źródło wszelkiego istnienia”). Bliskość natury, jej realność opisują barwy i dźwięki, które układają się w obrazy. Linie horyzontu zostają nagle ujęte w rytm słów, następstwo kolorystycznych tonów. Mombert prezentuje w swej poezji przestrzeń, której jednak — w przeciwieństwie do tej kreowanej przez Rilkego — „brakuje nieskończoności”. Podmiotowość obrazów odbiera jej niezwykłą ulotność, głębię, która pobrzmiewa m.in. w twórczości autora *Błękitnych hortensji*. Przybyszewski cenił niemieckiego twórcę przede wszystkim za umiejętność łączenia wrażeń (dźwiękowych, kolorystycznych), za poetycki eksperyment, nie považał natomiast Rilkego (o czym wspomina krótko w *Moich współczesnych*⁸⁰).

Poezja bez granic

W zamieszczonych w grudniowym numerze „Życia” z 1899 r. fragmentach listów Momberta żywioł poezji „rozsadza ramy słów”. Przybyszewski komentuje w nich zjawisko twórczości autora *Płomiennego* jako objawienie i prorocstwo, zaś poeta mówi sam o sobie:

A teraz siedzę i czekam mojej jedynej kochanki. Jedynej, jaką w moim życiu kochałem: tego proroczego natchnienia, w którym się oczy zamykają, a dusza wyzwolona cały świat zalega⁸¹.

78 Idem, *Na brzegu*, przeł. K. Wroczyński, „Chimera” 1907, t. 10, s. 431.

79 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 29.

80 *Ibidem*.

81 Idem, *Alfred Mombert*, op. cit., s. 384.

Rytm słów wyznacza uczucie: „rytm serca, co szlocha i płacze, spoczywa w szerokiej zadumie”⁸².

Poezja Momberta, jak podkreślał Przybyszewski, nie zna żadnych granic: „Cóż go obchodzi prawa, jakimi język poetyczny daje się jeszcze krępować?”, „Cóż go obchodzi, czy go kto rozumie?”⁸³. Podstawowym pojęciem, które przewija się we wspomnianym omówieniu twórczości niemieckiego poety, jest „przekroczenie”. Mombert w debiutancim tomie *Płomienny* zaprezentował nowy typ podmiotu, który za Marianem Stalą można by określić jako „człowiek wrażenia, momentu”⁸⁴. Intensywność doznań, sensualizm i emocje to cechy i wrażenia, które towarzyszą opisom poetyckich pejzaży mentalnych u Momberta. Jego poezja jest skupiona na jednostkowym, indywidualnym doświadczeniu, dlatego w jej interpretacji istotna jest — jak podkreśla Przybyszewski — empatia, a nawet powinowactwo ról: „czytelnik sam staje się poetą”.

Znajomość z Mombertem była dla autora *Requiem aeternam* doskonałą okazją do zaprezentowania własnych poglądów (odnalezienia dla nich „podstawy dostatecznej”). Istotna w refleksji o twórczości, geście artystycznym była dla pisarza koncepcja poznania, bliska tej (lecz nie identyczna z nią), którą Bataille nazywa „doświadczeniem wewnętrznym”:

Przez doświadczenie wewnętrzne rozumiem to, co zwykle nazywamy doświadczeniem mistycznym: stany ekstazy, uniesienia lub przynajmniej emocji poddanej namysłowi. Nie tyle mam na myśli doświadczenie religijne, do którego byliśmy dotąd przyzwyczajeni, co doświadczenie nagie, wolne od rudymenarnych choćby związków z jakąkolwiek religią. Dlatego właśnie nie lubię słowa mistyczne. (...) doświadczenie wewnętrzne odpowiada konieczności (...) ustawicznego podawania wszystkiego w wątpliwość... ten, kto już wie, nie może wykroczyć poza znany sobie horyzont. Chciałem, aby doświadczenie wiodło tam, dokąd prowadzi, nie (...) do jakiegoś z góry wyznaczonego celu... nie prowadzi ono do żadnej przystani (lecz do miejsca zagubienia i braku sensu) (...) aby jego zasadą była nie-wiedza⁸⁵.

Warto podkreślić, że podmiot liryczny w twórczości Momberta wychodzi od doświadczenia rzeczywistości, jej zmysłowej strony. U Przybyszewskiego bywa niekiedy odwrotnie, bohater okupuje wówczas swój wybór oblędem⁸⁶:

Mózg traci równowagę, z demoniczną siłą wstrząsają nim obce moce, co niepowstrzymanie wyrwywają się z głębi. I to ześrodkowane, spocone z „rzeczywistością” Ja rozpięzcha się,

82 *Ibidem*.

83 *Ibidem*.

84 M. Stala, *Człowiek z właściwościami. O antropologicznych koncepcjach Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 134.

85 G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1998, s. 53.

86 Koncepcje głoszone przez Przybyszewskiego przypominają uwagi Klagesa, który także pisał o aktach twórczych i „poznaniu duchowym”. Dusza indywiduum stanowiła w jego refleksjach źródło energii, biosu, była „tajemnicą bytu”, elementem poznania wszechświata. Uwagi o duchowej naturze człowieka, jego charakterze okazały się szczególnie interesujące dla badaczy (i odkrywców) psychoanalizy. W Polsce o poglądach Klagesa pisał m.in. Karol Irzykowski w eseju pt. *Prolegomena do charakterologii*, w: K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, Warszawa 1929.

rozwiewa na wszystkie strony. Władcą staje się nowe „Ja”, nie z tego świata, co z wszechświatem złączone jest i jego siłom podlega⁸⁷.

W *Moich współczesnych* Przybyszewski powraca do koncepcji sztuki symbolicznej i wspomina o bezsilności rozumu wobec „tajemniczej pracy dokonującej się w głębinach duszy”⁸⁸. „Człowiek-twórca” próbuje — zdaniem pisarza, czasem bezskutecznie — „wysłuchać się w siebie: formy i kształty tego światła rozsypują się w chaotycznym rozbryzgu i on z niego nowe związki tworzy, przesycone blaskiem i rozżagwione zarzewiem innych słońc”⁸⁹.

We wspomnianym artykule autor *De profundis* pisał: „Mombert przemógł literaturę”. Utwory niemieckiego poety, w tłumaczeniu Kazimierza Wroczyńskiego, pojawiły się także w 1907 r.⁹⁰ w 10. tomie „Chimery”, w dziale zatytułowanym *Z poetów niemieckich*.

Twórczość Momberta nie doczekała się jednak innych polskich przekładów ani wznowień. Przybyszewski docenił go jako prekursora nowoczesnej poezji. Fascynował go eksperyment z wyobraźnią, bogactwo wrażeń, wreszcie muzyczność poezji, która przemienia obrazy w rytmy słów, melodię barw. Znalazł w niej potwierdzenie głoszonych przez siebie tez o „indywidualizmie twórczym”. Ideałem artysty stał się dla niego „płomienny człowiek”.

87 S. Przybyszewski, *Płomienny*, op. cit., s. 121.

88 Idem, *Moi współcześni*, op. cit., s. 29.

89 *Ibidem*.

90 Były to następujące utwory: *Wprzód nimem*, *Ległem nad morsem*, *Jakże mi skarżył się*, *Na brzegu*.

„Genialny Polak” i „Mimosa pudica” — o literackim pokrewieństwie Stanisława Przybyszewskiego i Maxa Dauthendeya

Genialny Polak, literacki wywrotowiec, nowy Faust — taką sławę zdobył Stanisław Przybyszewski już u siebie współczesnych¹. Szeroko komentowano jego pełne pasji interpretacje Chopina oraz liczne romanse i małżeństwo z Dagny Juel. Nawet charakterystyczny wąsik i na poły ironiczny, na poły rozbawiony śmiech posłużyły za elementy kreacji demonicznej postaci owianej aurą skandalu. Julius Bab, kronikarz berlińskiej bohemy, którą sam nazywał „neoromantyczną”², posunął się nawet do tego, by mianować Przybyszewskiego „królem berlińskiej bohemy”³. Młodopolski pisarz niewątpliwie uchodził za ekscentryka, twórcę niemal szalonego. Bez wątpliwości można jednak także stwierdzić, iż budowany przez lata „mit” nie jest niezawodnym punktem odniesienia. Osią rozważań będzie zatem rewizja owego „mitu”, na który się składają odbiór autora przez współczesnych mu twórców, a także późniejsza recepcja. Ów mit to wypadkowa tekstów (oraz ich interpretacji) na temat Przybyszewskiego; krzyżują się w nim opinie dotyczące kolejnych okresów twórczości; nie jest on więc wartością stałą i podlega rewizji. Jest również strukturą heterogeniczną, w której jednoznaczny podział na „sztukę” i „życie” nie wydaje się usprawiedliwiony. A jednak to właśnie przy okazji interpretacji tekstów warto takiemu krytycznemu spojrzeniu poddać przyjaźń Przybyszewskiego z Maxem Dauthendeyem, a także przeanalizować utwory, które powstały w okresie ich wzmożonych kontaktów, pod kątem różnic i podobieństw między nimi.

1 Por. W. Jaworska, *Munch und Przybyszewski*, w: *Über Stanisław Przybyszewski. Rezensionen, Erinnerungen, Porträts, Studien 1892-1995. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren*, Hrsg. G. Matuszek, Paderborn 1995, s. 212-213.

2 J. Bab, *Die Berliner Boheme*, Berlin 1904, s. 51.

3 *Ibidem*, s. 52.

Aby podjąć próbę porównawczej rewizji „mitu” Przybyszewskiego w świetle twórczości artystów sceny berlińskiej oraz w konfrontacji z sylwetką Dauthendeya, warto przyjrzeć się ich funkcjonowaniu w kręgu bohemy „neoromantycznej”. Znajomość obu artystów naznacza ambiwalencja: z jednej strony łączyła ich bliska przyjaźń, z drugiej zaś Przybyszewski starał się grać wobec niemieckiego pisarza rolę promotora i pośrednika w kontaktach z innymi twórcami, podobnie zresztą jak Richard Dehmel⁴, któremu to właśnie on polecił Dauthendeya. Sam Dauthendey pisze o tej znajomości następująco: „Stanisław Przybyszewski, ten wiecznie niespokojny duch, w swoich opowieściach tak przemienił mi Richarda Dehmela, że spotkawszy go, z trudem rozpoznałem”⁵. Uchwycił również jego postać w sztuce *Maja*, skandynawskiej komedii z kręgów bohemy, opartej na faktycznych związkach między Przybyszewskim, jego żoną, muzą berlińskich artystów Dagny Juel, i Edwardem Munchem⁶. Literaryzacja Przybyszewskiego jako figury — ze wszystkimi specyficznymi cechami jego wyglądu i zachowania — była interesującym tematem nie tylko dla Dauthendeya; również inni autorzy chętnie czerpali inspiracje z fenomenu „Stacha”. Niewątpliwie było to korzystne dla Przybyszewskiego, jako że wzmacniało jego pozycję w berlińskim środowisku artystycznym i literackim, a tym samym przyczyniało się do utwierdzenia mitu.

Zarówno Przybyszewski, jak i Dauthendey są autorami tekstów autobiograficznych: pierwszy zostawił *Ferne komm ich her*⁷ (Pochodzę z daleka) w języku polskim *Moi współcześni* (1959), drugi — cytowany już *Gedankengut aus meinen Wanderjahren* (Zbiór myśli z lat wędrówki, wydane pośmiertnie w 1920 r.). Już same tytuły wskazują znaczny potencjał autokreacji. Oba dzieła uznać można za znaczące przyczynki do analizy kształtowania obrazu obu twórców: związanych wieloletnią przyjaźnią oraz relacjami w kręgach literackich i wydawniczych. Przybyszewski stał się postacią literacką w komedii *Maja*, a jego obecność na kartach autobiografii Dauthendeya jeszcze dobitniej świadczy o znaczącej roli, jaką odegrał w życiu prywatnym i twórczym autora *Ultra Violet*. Młodopoleńszczyznę wspomina przyjaciela z lekkim współczuciem, który się miesza z podziwem:

Mój kochany, biedny Masio był wyśmiewany i wyszydzany (...) miałem szczęście poznać człowieka, który myślał tylko kolorami: Maxa Dauthendeya. Niewymownie interesującym, wartościowym dokumentem tej *audition colorée i vision audiee* jest jego zbiór *Ultra Violet*⁸.

4 Por. G. Klim, *Stanisław Przybyszewski. Leben, Werk und Weltanschauung im Rahmen der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Biographie*, Paderborn 1992, s. 193.

5 M. Dauthendey, *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, Bd. 1, München 1913, s. 237 [tłum. powyższego cytatu i dalszych, jeśli nie zaznaczono inaczej, Katarzyna Orlińska].

6 Por. F. Paul, *Motiv. Eifersucht! Strindberg, Munch und Przybyszewski in der Berliner Bohème des Fin de siècle*, w: *Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag*, Hrsg. U. Jekutsch, W. Kroll, Wiesbaden 2000, s. 495.

7 S. Przybyszewski, *Ferne komm ich her... Erinnerungen an Berlin und Krakau*, Paderborn 1994.

8 *Ibidem*, s. 165

Opisuje go również w relacji ze spotkania twórców z kręgu berlińskiej bohemy:

Niezapomniane są wieczory i noce, kiedy przychodzili do mnie Ewers, Fidus i Scheerbart, czasem też Dehmel z nieodłącznym Liliencronem, który przechodził wtedy załamanie nerwowe; a w kącie zawsze siedział odchylony w fotelu Max Dauthenday [sic!] niesamowicie wytworny, niezmiernie wrażliwy, niezmiernie delikatny poeta — nadwrażliwa *mimosa pudica* między nami, mężczyznami; jeśli Weininger twierdzi, że w każdym mężczyźnie tkwi jedna czwarta kobiecości, z Dauthendayem [sic!] było na odwrót, tylko w jednej czwartej był to mężczyzna; ale wszyscy podziwialiśmy ten zdumiewający, niesamowicie wrażliwy i wyrafinowany egzotyczny talent⁹.

W tej niewątpliwie humorystycznej¹⁰ wzmiance Przybyszewski kreśli portret Dauthendeya jako wyalienowanego twórcy, wytwornego dandysa i wrażliwego przyjaciela.

Przyjazd Przybyszewskiego do Berlina datuje się na rok 1889, a więc ponad dwa lata przed przyjazdem Dauthendeya. W stolicy Niemiec została wydana pierwsza część *Zur Psychologie des Individuums, I. Chopin und Nietzsche* (*Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*) i spotkała się z szerokim oddźwiękiem. Silna pozycja Przybyszewskiego w kręgach berlińskiej bohemy budowała się stopniowo przez kilka lat. Można prześledzić kilka stacji tej drogi: Ola Hansson i Friedrichshagener Dichterkreis, zainteresowanie Hugona von Hofmannsthala, znajomość z Richardem Dehmelem i szybko rosnąca popularność w kręgach artystycznych. Sława Przybyszewskiego jako „nowego mesjasza / Fausta” czy „demonia literatury” zaczęła niejako żyć własnym życiem; niektóre z pogłosek na temat berlińskiej bohemy pisarz sam zresztą zdementował we *Ferne komm ich her*¹¹.

W 1891 r. w Berlinie pojawia się Max Dauthendey. W przeciwieństwie do Przybyszewskiego nie bierze szturmem berlińskiej sceny artystycznej. Młody przybysz z bawarskiego Würzburga jest zrazu samotny, chory (przyjazd do Berlina bezpośrednio poprzedzał pobyt w klinice psychiatrycznej, dokąd artysta trafił po załamaniu nerwowym) i nękany ciągłymi problemami finansowymi, z którymi miał się zresztą borykać przez resztę życia. Odwiedza głośną wystawę Muncha (Przybyszewski wspomina, że w drodze do redakcji widywał go codziennie, pogrążonego w głębokim zamyśleniu), pisze krótkie teksty prozą poetycką, rozpoczyna także tworzenie swojej koncepcji sztuki opartej na „nowej zmysłowości”¹². Kiedy ukazywało się pierwsze wydanie Dauthendeya, przedruk szkicu prozą *Auferstehung* (Zmartwychwstanie) w antologii Ottona Juliusa Bierbauma *Musen Almanach* (1892-1893)¹³, Przybyszewski cieszył się już sławą autora skandalisty i był przedmiotem gorących dyskusji.

Sam Dauthendey pisze o swoim tekście następująco: „bezpośrednio po powrocie z kościoła uchwyciłem to wrażenie, tę wizję (...) w zdecydowanej kolorystyce i krótkich,

9 *Ibidem*, s. 113.

10 W czasach Przybyszewskiego i Dauthendeya szowinistyczna filozofia austriackiego autora Otto Weininger'a była jednak dosyć rozpowszechniona.

11 Por. S. Przybyszewski, *Ferne komm ich her...*, op. cit., s. 112.

12 Por. H.G. Wendt, *Max Dauthendey. Poet-philosopher*, New York 1936, s. 42.

13 O.J. Bierbaum, *Moderner Museen Almanach (1892-1893)*, München 1893, s. 216.

niewielu poszatkowanych zdaniach”¹⁴. Według autora krótki szkic miał być czymś w rodzaju programu, który wyznaczy kierunek dalszego rozwoju prozy poetyckiej. Programowość tekstu zakłada zerwanie z naturalizmem na rzecz odnowy języka w kierunku preekspresjonistycznej metaforyki. Dauthendeyowi chodziło „nie o odwzorowanie rzeczywistości, tylko przekształcenie jej w wizję”¹⁵. Wizjonerski charakter tomu *Ultra Violet* daje o sobie znać już w pierwszym tekście zbioru, krótkim wierszu pod tym samym tytułem. „Ultra Violet/ das Einsame, sprach zu mir” (Ultrafiolet/ samotne [światło], przemówiło do mnie)¹⁶. Podmiot sprowadza się gramatycznie do zaimka osobowego, a w szerszej perspektywie przypisuje sobie mesjanistyczną rolę posłańca, który jako jedyny jest predestynowany do przyjęcia „dobrej nowiny” od Niewidzialnego. Przesłanie Ultrafioletu jest bowiem następujące: „dam wam nowe słońca/ nowe światy” (*ich will euch neue Sonnen/ neue Welten geben*). Owe „nowe światy” można odczytać programowo w kontekście kreacji lirycznych w zbiorze *Ultra Violet* jako zapowiedź poszukiwania nowej poetyki. Co symptomatyczne, swój program Dauthendey ogłosił dwukrotnie: raz w teoretycznym tekście *Neue Ideale* (Nowe ideały, 1893, w duńskim oryginale *Verdensaltet*)¹⁷, a raz w formie tekstu lirycznego. Wiersz *Ultra Violet* jest szczególnym rodzajem motta do całego zbioru, nie tylko z uwagi na tytuł; forma liryczna stanowi o integralności wypowiedzi programowej w ramach tomu oraz o jego autotelicznej wymowie.

Młody Dauthendey nie był przygotowany na krytykę swoich publikacji; pod tym względem wykazywał się zadziwiającą naiwnością. W autobiograficznym *Gedankengut aus meinen Wanderjahren* pisze: „Sądziłem, że teksty literackie można albo w milczeniu uwielbiać, albo w milczeniu odrzucać, i jeszcze nie wiedziałam, że większość wydanych tekstów podlega oficjalnej krytyce”¹⁸. Być może tę wypowiedź należy odczytywać jako element autokreacji poety, starającego się uchodzić za oderwanego od rzeczywistości, skupionego jedynie na twórczości. „Niemały krzyk”, pisze dalej Dauthendey, „podniósł się wśród krytyki”, kiedy wydany został jego pierwszy tom poetycki, *Ultra Violet*. Język tej liryki, przeładowany synestezjami, na tyle wyraźnie odcinał się od wciąż panującej mody naturalistycznej, że krytyka podejrzewała autora o prowokację. „Sukces Dauthendeya przejawia się w obaleniu wszystkich barier wzniesionych przez dotychczasową estetykę. Nigdy dogmat lessingowskiego *Laokoona* nie został pogwałcony z większą pasją”¹⁹ — podkreślał Wendt, autor monografii *Max Dauthendey. Poet-philosopher*. Mimo swojej innowacyjności i tendencji przełomowych — ich autora można bowiem uznać za prekursora stylu ekspresjonistycznego już w roku 1893 — wczesne wiersze Dauthendeya szybko jednak popadły w zapomnienie. Sam autor wyznaje kilka „grzechów”, jakie

14 M. Dauthendey, *Gedankengut...*, op. cit., s. 203.

15 *Ibidem*, s. 204.

16 Idem, *Ultra Violet. Einsame Poesien*, w: idem, *Gesammelte Werke in 6 Bänden*, Bd. 1: *Lyrik und kleinere Versdichtungen*, München 1925, s. 9.

17 Nieopublikowane niemieckie wydanie tekstu znajduje się w Max Dauthendey Archiv w Würzburgu.

18 M. Dauthendey, *Gedankengut...*, op. cit., s. 203.

19 H.G. Wendt, op. cit., s. 59.

popęłnił przy wydawaniu debiutu, m.in. zbyt swobodną grę z granicami sztuk (w tomie *Ultra Violet* każdy tekst otrzymał osobną kartę, co upodabniało wiersz do obrazu; połowa książki pozostała niezadrukowana). Swoją najcięższą winę widzi jednak w tworzeniu fantastycznej poezji w czasach dominacji tendencji naturalistycznych.

Badaczka twórczości Przybyszewskiego Gabriela Matuszek przygląda się oddźwiękowi, jaki wywołała *Totenmesse*, w polskim wydaniu *Requiem aeternam*, u współczesnych mu autorów, i konstatuje, że tekst jako „totalna destrukcja formy” uważany był za bezprecedensowy i ciężko znaleźć w literaturze przełomu wieków równie szeroko zakrojony oryginalny projekt²⁰. Podobne głosy zdają się umacniać mit Przybyszewskiego. Jego rewizja wymaga dokładniejszego przyjrzenia się tekstowi *Totenmesse* na tle innych tekstów grupy berlińskiej. Na potrzeby takiej konfrontacji zestawimy go z wczesnym zbiorem poetyckim Dauthendeya *Ultra Violet*. Oba teksty wydano w Berlinie w roku 1893, kiedy ich autorów łączyły więzy bliskiej przyjaźni i współpracy twórczej. Obaj podjęli zbliżoną problematykę, posilając się podobnymi środkami wyrazu i dążąc do przekraczania granic języka. Ich dzieła spotkały się z podobnie szerokim oddźwiękiem w kręgach artystycznych, a jednak *Ultra Violet*, wraz ze swym twórcą, popadł w zapomnienie.

Bodaj najbardziej fundamentalny z problemów, jakich nastręcza próba takiego porównania, dotyczy kwestii opisu tekstów ze względu na ich właściwości strukturalne i narratologiczne. Zarówno *Im Paradies* (najbardziej reprezentatywny do porównania z tekstem Przybyszewskiego utwór ze zbioru *Ultra Violet*)²¹, jak i *Totenmesse* nie dają się łatwo ująć w kategorie literaturoznawcze. Tekst Przybyszewskiego można określić jako rapsodię prozą, tematyzującą niemożliwość współbrzmienia sfery cielesnej z duchowo-intelektualną, rozdarcie jednostki. Tematycznie tekst Dauthendeya porusza podobne rozdarcie. Pod względem budowy przypomina nowelę, ale jego zakończenie jest co najmniej dwuznaczne i podaje w wątpliwość tendencję zachowania formy zamkniętej. W tekście brakuje stałej instancji narratora; generalnie nie jest on częścią diegezy. Protagonista — ironicznie nazwany „niemym człowiekiem” — tylko raz zabiera głos bezpośrednio²², ale w narracji następują płynne przejścia między narratorem zewnętrznym a protagonistą w roli narratora. Wspomniane otwarte zakończenie można interpretować nawet jako wyraz jedności obserwującego narratora z aktywnym protagonistą: „I wyraźnie widział w ciemności, jak szczęśliwie się uśmiechał”²³. W całym tekście owo utożsamienie nie jest jednak do końca jasne; mamy tu do czynienia z serią symbolicznych przekroczeń; czasoprzestrzeń nie jest wielkością realną, ale właściwością liminalnego stadium transgresji. *Im Paradies* jest więc bodaj jedynym utworem ze zbioru *Ultra*

20 Por. *ibidem*, s. 22 oraz G. Matuszek, *Krisen und Neurosen. Das Werk Stanisław Przybyszewskis in der literarischen Moderne*, Paderborn 2013, s. 203.

21 Dotyczy to również większości tekstów z tomu *Ultra Violet*.

22 Jego akt mowy jest ściśle performatywny, co ma niebagatelne znaczenie dla warstwy tekstualnej w szerokim tego słowa znaczeniu — stanowi zwrot na poziomie *histoire* oraz świadczy o autoreferencjalnej wymowie tekstu.

23 M. Dauthendey, *Ultra Violet*, *op. cit.*, s. 36.

Violet, w którym daje o sobie znać pewnego rodzaju totalność „ja”. W pozostałych tekstach Dauthendeya konstrukcja podmiotowości opiera się na usunięciu „ja” z materii tekstu. Wszelkie „ja” jest nieobecne, przynajmniej explicite, ukrywa się w formie wiązek synestezyjnych wrażeń. W *Totenmesse* mamy totalność pękniętą, naznaczona rysą: „Ja jestem sam dla siebie”, pisze Przybyszewski, „sam siebie stawiam na wysokiej górze i sam siebie pragnąłbym omamić”²⁴.

Liminalność wyraża się u Przybyszewskiego w solipsyzacji doświadczenia wewnętrznego: „ja, jako ja, istnieję tylko w uczuciu, znam siebie w uczuciu, a czy ono stanie się wolą, to już nic mnie nie obchodzi”²⁵. „Nie wiem, sen to był czy jawa” — pisze Przybyszewski, rozpoczynając fragment o „strasznej tajemnicy, wściekłym triumfie epileptycznej chuci”²⁶. Z podobną niepewnością, swego rodzaju brakiem zaufania do narratora, mamy do czynienia u Dauthendeya, który przełamuje kolejne poziomy realności, wyobrażenia, wspomnienia, wizji czy snu. Słowem kluczem jest ultrafiolet, nowinka z dziedziny optyki, a więc świata ściśle technicznego. Swojej pierwszej styczności z tym zjawiskiem Dauthendey poświęca obszerny fragment autobiografii, interpretując ultrafiolet jako symbol samotności oraz wyższych stanów percepcji²⁷. Użycie tej metafory w sensie ściśle dauthendeyowskim jak najbardziej wpisuje się w siatkę znaczeń tkaną przez Przybyszewskiego w *Totenmesse*: odwołań do teorii naukowych czy pseudonaukowych zderzonych z mistyką i erotyką. „To siła”, pisze Przybyszewski, „co w eterze rozpałała się pragnieniem, by morze swych fal rozkiełznać, jedną falę z drugą połączyć w wściekłym uścisku (...) to powrotna siła, z jaką się strumień elektryczny sam ze sobą spaja”²⁸.

Ultrafiolet i zbudowana wokół niego metaforyka pozwalają opisać doświadczenie wewnętrzne wynikające z odgraniczenia wrażeń zmysłowych i wyrażające się w synestezjach. U Przybyszewskiego zaznacza się ono już w pierwszej części tekstu:

Kocham tę odwieczną siłę, co moje wrażenia słuchowe zabarwia niepojętymi barwy, z wrażeń powonienia roznoszą rozkoszne obrazy, a z uczuć dotyku wytwarza niewypowiedziane rozkosze wizji (...) widziałem tak dokładnie ultrafioletowe promienie (...) widziałem muzykę w palących się pożarną łuną, żgających, wielkich promieniach barw (...) fala ultrafioletu poczęła biec coraz gwałtowniej w dzikich bałwanach wstecz (...) stworzyłem sobie z niego [tonu — dop. KO] krajobraz, tak miękki jak szeroki płaszcz utkany z rozkosznych ultrafioletowych promieni²⁹.

Przeładowany synestezjami, patetyczny opis przełamuje trzeźwe stwierdzenie: „Było tylko trochę — troszeczkę zimno”³⁰. Z podobnym rodzajem ironicznych pęknięć

24 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam. Trzecia księga Pentateuch'u*, Lwów 1904, s. 20.

25 *Ibidem*, s. 18.

26 *Ibidem*, s. 40.

27 M. Dauthendey, *Gedankengut...*, op. cit., s. 219.

28 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, op. cit., s. 6.

29 *Ibidem*, s. 22-45.

30 *Ibidem*..

tekstualnych konfrontuje odbiorcę tekst *Im Paradies*. Czytamy w nim, że po upadku raju, który udało się odzyskać na mocy snu lub narkotycznej wizji, „rozpoczęła się walka na śmierć i życie (...) w szale przeciwko światu, sobie, ciału (...) tak minęły lata. Pewnego popołudnia, późną jesienią, niemy człowiek leżał w domu. Miał katar”³¹.

Rozpatrując oba teksty w aspekcie motywów religijnych, nie sposób nie dostrzec w nich tendencji obrazoburczych. *Tötenmesse* rozpoczyna parafraza Ewangelii świętego Jana: „Na początku była chuć. Nic prócz niej, a wszystko w niej (...) To siła, z którą Ja-Bóg, gdym świat z siebie wyrzucił, atomy na siebie ciskałem, to zaciekłość”³². W początkowych partiach tekstu podmiot Przybyszewskiego znajduje się w stadium twórczym, erotyzm języka jest zarazem swoistą mistyką, a niemal boska ekstaza kreacji — aktem autodestrukcyjnym. Protagonista Dauthendeya, „niemy człowiek”, odkrywa nie tyle śmierć Boga czy boskość ja, ile niemożność komunikacji z Bogiem upośledzonym, określonym jako „das taube Loch” (głucha dziura). Ów niepełnosprawny Bóg jest rodzajem ironicznego *pendant* dla opresyjnej sytuacji niemego podmiotu. Świętość u obu autorów przyjmuje nie konkretny kształt czy postać, lecz eteryczną postać barwy: „wszystko głębokie, niebieskie i święte”³³ — pisze Przybyszewski. U Dauthendeya znajdujemy „das heilige Blau”³⁴ (święty błękit) zestawiony z napięciem i gwałtownością, erotyką koloru szkarłatu³⁵.

W tekście *Im Paradies* protagonista, a zarazem implikowany narrator (choć aspektowi narratologicznemu daleko do jednoznaczności), jest nośnikiem światła o konotacji duchowo-mistycznej, a ponadto — podobnie jak narrator u Przybyszewskiego — jawi się jako postać napędzana przez wewnętrzne sprzeczności. To dandys i miejski pustelnik, obrazoburczy bluźnierca, a zarazem Inny: wyklęty i zatruty. „Ta wzburzona opium krew, którą teraz w sobie nosił! To ciągle skamlenie pożądliwych zmysłów!”³⁶. Erotyzacja języka oddaje doświadczenia graniczne. Ów początkowo bezprzedmiotowy erotyzm zwraca się stopniowo ku samemu podmiotowi w scenie strojenia się w szkarłatne jedwabie, następnie ku dziecku zmienionemu w kobietę w raju, aż w końcu — przeciwko podmiotowi. W tekście Przybyszewskiego wygląda to podobnie: „jak żywe srebro rozpyliło się przy moim dotknięciu — a Ty tu przy mnie — tu leżysz w twej boskiej nagości

31 M. Dauthendey, *Ultra Violett*, op. cit., s. 35.

32 W oryginale pierwsze zdanie brzmi następująco: „Am Anfang war das Geschlecht”, a *Geschlecht* to zarówno płeć, jak i ród.

33 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, op. cit., s. 23.

34 M. Dauthendey, *Ultra Violett*, op. cit., s. 12.

35 Ów stosunek charakteryzuje się symbolicznością znaczeń budującą większość tekstów w tomie *Ultra Violett*. Dauthendey istotnie rozwija swego rodzaju *Farbenlehre*, kojarząc barwę czerwoną z cielesnością, ciepłem, bliskością, ale i zagrożeniem (w tekście *Im Paradies* białe kwiaty zbierane dla dziecka są niejako skażone czerwonymi żyłkami, widowym znakiem „palącej krwi” protagonisty), błękit natomiast z oddalonymi sferami intelektu i duchowości. Fiolet powstaje przez zmieszanie obu kolorów, natomiast ultra-fiolet to nad-fiolet, więcej-niż-fiolet. Pewien wpływ na postrzeganie barw z pewnością miały działalność Dauthendeya jako malarza oraz okres nauki w ojcowskim atelier fotograficznym.

36 *Ibidem*, s. 24. W oryginale: „Dies zehrende Mohnblut, das er jetzt in sich trug! Dies stete Wimmern lechzender Sinne!”.

(...) i patrzę ze strachem w przepaść Twoich oczu — przepaść, która może nawet nie jest powierzchnią”³⁷. Przypomina to Bataille’owski „zawrót głowy nad przepaścią”³⁸, transgresje erotyzmu — ale również erotyzm transgresji. Erotyzm wyrażający się w języku prowadzi do przekroczenia granic postrzegania zmysłowego, przez co uwaga tekstu ponownie skupia się na języku. Synestezyjne metafory, używane przez obu autorów, są w zasadzie niemożliwe do przetłumaczenia na „normalne” wypowiedzi; język traci swoją funkcję deskryptywną oraz wartość logiczną (niemożliwe jest bowiem zakwestionowanie prawdziwości zdania synestezyjnego), by przekroczyć własne granice.

Obaj autorzy wyraźnie akcentują aspekt transgresyjny, swoiste od-graniczenie, otwarcie na pustkę: „Jestem zupełnie spokojny — i bardzo, bardzo zmęczony” — mówi narrator *Totenmesse* po scenie „stworzenia świata”. „Coś zniknęło w mojej duszy. Ów mistyczny punkt, ku któremu wszystkie siły zmierzają”³⁹. U Dauthendeya owym „mistycznym punktem” jest raj: trochę utracony, a trochę — by rzecz za Baudelaire’em — sztuczny. W tekście Przybyszewskiego do rozszerzenia granic percepcji przyczynia się brak snu i czysty spirytus, protagonista autora *Ultra Violettu* jest palaczem opium. Wspólne dla obu tekstów jest wyrażone finalnie życzenie, jak to określa Przybyszewski, „wstecznej metamorfozy” — protagonista Dauthendeya przygotowuje się do metaforycznego „porodu”, być może odnowienia raju utraconego.

Można prześledzić jeszcze inne aspekty obu tekstów: konstrukcję postaci kobiecych oraz ich rolę w tekście (zastanawiające są choćby obecne w obu utworach kobiece zwłoki), kwestię choroby i szaleństwa czy choćby motywy muzyczne, np. grę na pianinie. Tę ostatnią można uznać za motyw autobiograficzny, zwłaszcza w *Totenmesse*. Dauthendey opisuje grę samego Przybyszewskiego jako rodzaj transu i niezwykłego doświadczenia dla samego pianisty i dla słuchaczy⁴⁰.

Zbieżności między tekstami obu twórców pozwalają się zbliżyć do rewizji mitu, jaki zbudował się wokół sylwetki Przybyszewskiego. To samo dotyczy się także innych paralelizmów między artystami kręgu berlińskiego, również tych przekraczających granice gatunków; przykładem takiej recepcji byłaby choćby wystawa *Totenmesse* (Munch, Weiss, Przybyszewski)⁴¹. Można zatem stwierdzić, że Przybyszewski był jednym z głównych aktorów na scenie berlińskiej bohemy; aktorem, mistrzem samoinscenizacji, który sprawnie przejmował również rolę reżysera i impresaria. Bez wątpienia owiany aurą skandalu *Außenseiter*, outsider, przy całej swojej oryginalności nie stał jednak w opozycji do estetycznego dyskursu berlińskich kompanów, ale się w niego wpisywał. Można przypuszczać, że twórcy niejako „z zewnątrz” w pewnym sensie wolno było więcej; postać Przybyszewskiego trafiła na nader korzystną koniunkturę, której najlep-

37 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, op. cit., s. 38.

38 Por. G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk 2010, s. 16.

39 S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, op. cit., s. 13.

40 M. Dauthendey, *Gedankengut...*, op. cit., s. 55.

41 *Totenmesse*. Munch, Weiss, Przybyszewski [katalog wystawy], red. Ł. Kossowski et al., Warszawa 1995.

szym wyznacznikiem była bodaj moda na skandynawskość. Siły przebicia, właściwej Przybyszewskiemu czy Dehmelowi, brakowało Dauthendeyowi, dziś autorowi raczej zapomnianemu (choć cenionemu przez współczesnych mu artystów, takich jak Rilke czy George)⁴². Jednak nawet w tak fragmentarycznym zestawieniu wczesnych tekstów Dauthendeya oraz Przybyszewskiego widać wyraźnie, jak ściśle są literackie powiązania obu twórców.

42 Stefan George pisał: „Jedyne novum w całej literaturze (...) jedyna w swoim rodzaju sztuka, która pozwala na głębszą rozkosz niż muzyka i malarstwo, ponieważ łączy je w jedno”, cyt. za: A. Sattler, *Alles für eine Weltreise*, „Die Zeit” 1985, Nr. 11; R.M. Rilke z listu do W. Reinharda, zamek Berg, 29 XI 1920. „Nasz najbardziej zmysłowy poeta, w niemal wschodnim rozumieniu tego słowa”. Negatywną opinię o twórczości Dauthendeya miał natomiast m.in. Frank Wedekind, który pisał: „Nazywa swoje wiersze «Ultra Violet»». Nikt nie wie, co to znaczy. I taka to jest poezja”, *Wedekind. Leben und Werk*, Hrsg. A. Kutscher, München 1964, s. 89.

Stanisław Przybyszewski i Peter Hille¹

Przyjaźń

Stanisław Przybyszewski i Peter Hille zaprzyjaźnili się w 1893 r. i w tym czasie ich relacje osiągnęły najwyższe natężenie. Spotykali się w berlińskiej knajpce Pod Czarnym Prosiakiem. Krótko mieszkali razem przy Wöhlertstraße 14.

Do kręgu Czarnego Prosiaka należały wówczas takie znakomitości, jak August Strindberg i Dagny Juel, Richard Dehmel i Carl Schleich, Edward Munch i Otto Erich Hartleben, Max Halbe, Franz Ewers, zaprzyjaźniony z Hillem i Przybyszewskim, Paul Scheerbart, malarz Josef Block, najstarszy przyjaciel Gerharta Hauptmanna, i wielu innych².

- 1 Wiele materiałów zawiera biografia S. Przybyszewskiego autorstwa Georga Klima, *Stanislaw Przybyszewski. Leben, Werk und Weltanschauung im Rahmen der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Biographie*, Paderborn 1992 (Literatur und Medienwissenschaft, 6; Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende, Bd. 2. O związkach Przybyszewskiego z Hillem mówi się tam jednak niewiele. Nie zostały uwzględnione teksty Hillego na temat polskiego pisarza, nie zgadza się także wiele faktów. Istnieje natomiast solidna naukowa biografia Hillego autorstwa Rüdiger Bernhardta, „*Ich bestimme mich selbst*”. *Das traurige Leben des glücklichen Peter Hille (1854-1904)*, Jena 2004. Na jej podstawie powstała książka Nilsa Rottschäfera, *Peter Hille (1854-1904). Eine Chronik zu Leben und Werk*, Bielefeld 2010 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, Bd. 44). Utwory obu pisarzy zostały opublikowane w formie dzieł zbiorowych: S. Przybyszewski, *Werke, Aufzeichnungen und ausgewählte Briefe in acht Bänden und einem Kommentarband*, Bd. 1-9, Hrsg. M.M. Schardt, Oldenburg 1990-2003; P. Hille, *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Bd. 1-6, Hrsg. F. Kienecker, Essen 1984-1886 (w niniejszym artykule cytowane teksty pochodzą z tego wydania; cytowane są tomy i strony); idem, *Werke zu Lebzeiten nach den Erstdrucken und in chronologischer Folge*, Hrsg. W. Gödden, Teil 1-2, Bielefeld 2007 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, Bd. 21/1 und 2; teksty z tego wydania będą cytowane z literą W oraz numerem tomu i stroną). Pozostałe teksty Hillego będą cytowane według *Hille-Blättern. Ein Jahrbuch für die Freunde des Dichters* (Nieheim-Erwitzen, Paderborn) durch „Blätt.”, z podaniem roku oraz strony.
- 2 Obszerną, choć niekompletną listę znaleźć można w tekście Marka Fiałka, *Die Berliner Künstlerbohème aus dem „Schwarzen Ferkel”*. *Dargestellt anhand von Briefen, Erinnerungen und autobiographischen Romanen ihrer Mitglieder und Freunde*, Hamburg 2007 (Schriftenreihe Schriften zur Literaturgeschichte, Bd. 7), s. 379.

O znaczeniu Czarnego Prosiaka świadczy fakt, że prawie pięćdziesiąt lat później Hauptmann, słuchając opowieści swojego przyjaciela Blocka, który spędzał czas ze Strindbergiem, Dehmlem, Hartlebenem i Przybyszewskim, a ponadto wprowadził w ich krąg Fridę Uhl, z żalem oświadczył, że „nigdy nie uczestniczył w ekscesach Czarnego Prosiaka i że ta forma alkoholizmu była dla niego zbyt prostacka”³.

Hille poznał Przybyszewskiego przez zamożnego chirurga i ginekologa dr. Maxa Ascha, który wspierał niemieckiego poetę finansowo. Lekarz pomagał również Strindbergowi podczas jego pobytu w Niemczech na przełomie 1892 i 1893 r., a w grudniu 1891 r. umożliwił Przybyszewskiemu publikację eseju *Chopin und Nietzsche*. Dał się również poznać jako zapalony uczestnik dyskusji na temat filozofii Nietzschego i Stirnera.

Najintensywniejszy okres znajomości Hillego i Przybyszewskiego trwał kilka tygodni. 9 marca 1893 r. Munch przyprowadził do Czarnego Prosiaka, ulegając naciskom przyjaciół, swoją ukochaną i mużę Dagny Juel. Dagny stała się stałym gościem niemal codziennych spotkań, co zmieniło dotychczasowe relacje i wywołało rozmaite napięcia. 23 kwietnia Hille wziął udział w oblewaniu premiery sztuki Maxa Halbego *Jugend* (Młodość), w którym uczestniczyli również członkowie kręgu Czarnego Prosiaka, m.in. Dehmel. Sam Halbe także gościł w tym czasie w Czarnym Prosiaku i pozostawał pod urokiem Strindberga. Na premierze „zebrał się cały literacki Berlin”⁴. 27 kwietnia Hille spędził czas z Hartlebenem, bywalcem tej samej knajpki, a od 1891 r. znajomym Przybyszewskiego. Następnego dnia Hartleben poprosił swoich przyjaciół o pomoc dla Hillego. Prawdopodobnie jeszcze w Czarnym Prosiaku poznał Hille Strindberga; dramaturg miał już za sobą krótki romans z Dagny i znajdował się pod nadzorem narzeczonej, Fridy Uhl, którą miał poślubić 2 maja 1893 r. na Helgolandzie, ale z przyjaciółmi z Prosiaka pozostawał w kontakcie listownym. Najważniejszą osobowością okazał się jednak dla Hillego Przybyszewski. Z końcem roku pisał do Liliencrona z Hamm, gdzie się chwilo-wo zatrzymał, że od 1 lipca 1894 r. zamierza wydawać pismo poświęcone poezji, sztuce i muzyce, pod tytułem „Wir” (My). Wspomina też o korektach *Heilige Zeit* (Święty czas), poematu, który miał wejść w skład *Mysterium Jesu* (Misterium Jezusa). Z pismem chciał związać — poza Hauptmannem i Fidusem — przede wszystkim znajomych z Czarnego Prosiaka: Muncha, Dehmela, Dauthendeya i Przybyszewskiego.

W maju 1894 r. Przybyszewski zakończył trwający od 1889 r. pobyt w Berlinie. Powrócił pięć miesięcy później, aby znów opuścić Niemcy w kwietniu 1895. W 1896 Hille spotkał Polaka w salonie pani konsulowej Idy Auerbach, którą w 1901 r. poślubi Dehmel. Po raz drugi spotkali się pisarze podczas krótkiego pobytu Przybyszewskich w Berlinie w okresie świąt Bożego Narodzenia. Ich przyjaźń trwała, z wspomnianymi przerwami, pięć lat (od wiosny 1893 do początków 1898 r.). Łączące ich relacje nie spotkały się z większym zainteresowaniem historyków literatury. Najobszerniej przedstawia je rozprawa *Im Banne von Sexualität und Satanismus. Peter Hilles Freundschaft mit*

3 C.F.W. Behl, *Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter*, München 1949, s. 83.

4 M. Halbe, *Scholle und Schicksal. Die Geschichte meiner Jugend*, Salzburg 1940, s. 396.

Stanisław Przybyszewski (Pod urokiem seksualności i satanizmu. Przyjaźń Petera Hillego ze Stanisławem Przybyszewskim)⁵. Temat ten w niewielkim stopniu obecny jest także w pracach monograficznych. W 1987 r. ukazała się publikacja Wieńczysława A. Niemirowskiego pt. *Stanisław Przybyszewski in Berlin (1889-1898)*⁶, solidne opracowanie oparte na materiałach źródłowych, które jednak powtarza legendę, jakoby Hille odmówił wejścia w krąg Czarnego Prosiaka. George Klim w swojej monografii o Przybyszewskim z 1992 r. także przywołuje różne legendy, m.in. „poruszający opis głodu”⁷, przedstawiony przez Else Lasker-Schüler jako biograficznie pewny. W książce Tadeusza Wittlina *Eine Klage für Dagny Juel-Przybyszewska* (1995; Tren dla Dagny Juel-Przybyszewskiej)⁸ nie pojawia się wzmianka ani na temat samego Hillego, ani na temat jego opowiadań. Ciekawie napisana biografia idzie po linii najmniejszego oporu i operuje kliszami (Przybyszewski to „podły człowiek”, Detlev von Liliencron — „niemiecki szowinista”, Strindberg — „umysłowo chory” itp.). Marek Fiałek w *Die Berliner Künstlerbohème aus dem „Schwarzen Ferkel”* (2007; Berlińska bohema artystyczna Czarnego Prosiaka)⁹ powiela z kolei nieprawdziwe historie na temat Hillego, powtarza opinie innych naukowców, dochodzi do błędnych ocen i popełnia faktograficzne pomyłki, bo przecież mieszkanie Przybyszewskiego nie było „przedłużeniem kręgu Czarnego Prosiaka”¹⁰, a bywalcy knajpki przychodzili tu jedynie w odwiedziny, utwór Hauptmanna *Einsame Menschen* (Samotni ludzie) nie jest powieścią autobiograficzną itp. Podstawowy błąd metodologiczny polega tu na tym, że autor bezkrytycznie wierzy wypowiedziom artystów, nie weryfikuje ich, w związku z czym nie tworzy obiektywnego obrazu Czarnego Prosiaka i jego struktury. Gruntowna prezentacja Gabrieli Matuszek, która stanowi wzór dla recepcji Przybyszewskiego w Niemczech, „*Der geniale Pole*”? *Stanisław Przybyszewski in Deutschland (1892-1992)* („*Der geniale Pole*”? Stanisław Przybyszewski w Niemczech 1892-1992), wymienia wprawdzie postać Hillego, ale nie przybliża jego relacji z Przybyszewskim, także w drugim wydaniu książki¹¹.

5 Por. R. Bernhardt, *Im Banne von Sexualität und Satanismus. Peter Hilles Freundschaft mit Stanisław Przybyszewski*, „*Studia Niemcoznawcze*” 2004, t. 27, s. 313-357.

6 W.A. Niemirowski, *Stanisław Przybyszewski in Berlin (1889-1898)*, w: *Literarisches Leben in Berlin 1871-1933*, Hrsg. P. Wruck, Bd. 1, Berlin 1987, s. 254-298.

7 G. Klim, *op. cit.*, s. 114, 164.

8 T. Wittlin, *Eine Klage für Dagny Juel-Przybyszewska*, Paderborn 1995 (Kölner Arbeiten zur Jahrhundertwende, Bd. 7).

9 M. Fiałek, *op. cit.*

10 *Ibidem*, s. 73. Por. informacje na ten temat w pracy W.A. Niemirowskiego, *op. cit.*, s. 271. Pokazani są jako „starzy znajomi z... Czarnego Prosiaka”.

11 G. Matuszek, „*Der geniale Pole*”? *Stanisław Przybyszewski in Deutschland (1892-1992)*, Hamburg 2013, s. 16.

Historyczne tło relacji

W 1891 r. Hille wrócił przemieniony z podróży do Włoch¹². Dla berlińskich naturalistów był ucieleśnieniem bohemy i miał nadzieję na wsparcie zaprzyjaźnionych artystów, choćby Ryszarda Dehmela, Paula Scheerbarta i Cäsara Fleischlena¹³. Przyjechał akurat na premierę sztuki Maxa Halbego *Jugend*, w berlińskim Residenztheater. W opowiadaniu *Fröhliche Feste* (Radosne święta; 4, s. 93 i n.), którą napisał po oblewaniu premiery we Friedenau, opowiada, że przybyło, głównie z Friedrichshagen, 33 gości i że „mieli [oni — dop. RB] na włosach winne wieńce i zachowywali się bardzo bachicznie”, czyniąc aluzję do antymieszczkańskiego stylu życia bohaterki dramatu Ibsena *Hedda Gabler* (1891), którą fascynowała się Dagny Juel¹⁴. Bachiczne odczuwanie życia było w klasie wyższej czymś nowym, podobnie zresztą jak w całym berlińskim środowisku artystycznym.

W kręgu „Freie Bühne”, związku i pisma, kształtowało się nowe spojrzenie na sztukę i literaturę, którym w 1892 r. nadano miano wysokich. Nowy trend artystyczny miał odmienić oblicze naturalizmu: zachował typową dla tego nurtu tematykę, ale poddał ją nowo rozumianej subiektywności artysty. Hugo Ernst Schmidt, przyjaciel Gerharta Hauptmanna, opisał nowe zasady w artykule *Der Subjektivismus in der Malerei* (Subiektywizm w malarstwie), który opublikował w 1892 r. we wspomnianym czasopiśmie. Uznał, że konsekwencją naturalizmu, obiektywnie odtwarzającego naturę i podkreślającego znaczenie temperamentu, jest subiektywizm, dzięki niemu z kolei rodzi się „sztuka wysoka”, której twórcy oddają „jak wulkany swego czasu” „to, co skrywa tajemna tęsknota i najwyższe ideały”¹⁵. Jako przykład „sztuki wysokiej” podał poezję Dehmela, sformułował także definicję twórcy¹⁶. Hille wiązał ze sztuką tego typu swoje rytmiczne impresje *Höhenstrolch* (Wielki łobuz, 4, 7) oraz inne teksty; w dedykacjach i esejach określał się jako twórca sztuki wysokiej.

W listopadzie 1892 r. artyści zadomowili się w „składzie z winami i probierni G. Türke” i nadali lokalowi — z inspiracji Strindberga — własną nazwę: Pod Czarnym Prosiakiem. W 1893 r. Hille bywał zarówno w tym lokalu, jak i we Friedrichshagen. W pierwszym zetknął się z literaturą i sztuką ówczesnej Europy. Do kwietnia 1893 r. dominował w tym kręgu Strindberg, a umysły wzburzali Munch, Dagny Juel i Przybyszewski. Munch stał się — według Lovisa Corintha — „najsławniejszym człowiekiem

12 Por. R. Bernhardt, *Auf der Suche nach der Utopie — Peter Hilles Edward-Bellamy-Rezeption und der Entwurf einer neuen Gesellschaft*, „Studia Niemcoznawcze” 2013, t. 52, s. 173–189.

13 Por. idem, „Ich bestimme mich selbst”, *op. cit.*, s. 157 i n.

14 Por. T. Wittlin, *op. cit.*, s. 63.

15 H.E. Schmidt, *Der Subjektivismus in der Malerei*, „Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit” Vol. 3: 1892, s. 1093.

16 Oprócz Dehmela do tego typu sztuki przyznawał się także krąg twórców skupionych wokół Hillego, który próbował ją uprawomocnić: Maurice Reinhold von Stern (1860–1938) opublikował w 1890 r. w Zurychu wiersze pt. *Höhenrausch* (Najwyższe upojenie). Cäsar Fleischlen dążył *Berg-auf* (W górę — tak nazwał wybór swoich wierszy z lat 1890–1894) oraz *Höhen-entlang* (Wzdłuż wysokości — z lat 1893–1896) itp.

w niemieckiej Rzeszy”¹⁷ po wystawieniu w listopadzie 1892 r. swoich 55 kontrowersyjnych obrazów. Dzięki relacjom nawiązanym w Czarnym Prosiaku poznał Hille wiele wersji obrazów oraz grafik niemieckiego malarza, m.in. portret Przybyszewskiego (1895), *Zazdrość*, przedstawiającą tego pisarza wraz z Dagny i Strindbergiem (1896), a także *Madonnę* (1895) i *Wampira* (1895)¹⁸.

W Czarnym Prosiaku dominowały dwa zasadnicze stanowiska. Wszystko, co mieszczańskie, traktowano z wrogością, co nie znaczy, że nie wykorzystywano okazji, by żyć z mieszczańskich pieniędzy. Podstawą myślenia były nauki przyrodnicze, podobnie jak w kręgu Friedrichshagen, ale w przeciwieństwie do niego podkreślano tu potęgę płci jako siły tworzącej ludzkość. Munch był malarzem, Dehmel — poetą, a Przybyszewski — kapłanem tej idei.

Hille wkroczył w nowy świat ducha, jeszcze bardziej wielostronny dzięki koncepcjom teozoficznym i związkom z anarchistycznymi poetami, takimi jak John Henry Mackay. W Czarnym Prosiaku poznał również Norweżkę Dagny Juel¹⁹, którą 9 marca przyprowadził Munch. Czas między marcem a majem był gorący, wszystko kręciło się wokół Strindberga, Przybyszewskiego i Dagny. Strindberg oddawał się orgiom z Juel, alkoholowym ekscesom z przyjaciółmi i debatom na temat nowej „sztuki wysokiej”. W marcu 1893 r. Dagny była kochanką szwedzkiego dramaturga, choć — według jego opowieści — utrzymywała intymne stosunki z Munchem, Schleichem i innymi, w kwietniu zaręczyła się z Przybyszewskim, ślub odbył się w sierpniu. Dagny była modelką Muncha, uwiecznioną na obrazach *Madonna* i *Grzech*. Hille nazywał ją, tak jak inni, Duchą (od słowa „dusza”). 5 czerwca 1901 r. została zastrzelona w Tyflisie przez polskiego kochanka Władysława Emeryka; zabójca zaraz po zbrodni odebrał sobie życie.

Stanisław Przybyszewski i Dagny Juel w twórczości Petera Hillego

Przybyszewski pojawia się — jako Stacho, Stako, Stachu lub Stasiu — w czterech opowiadaniach Hillego. Krótkie *Ungebetene Gäste* (1893; Nieproszeni goście) opisuje, jak w kręgu przyjaciół uaktywniają się wzajemne napięcia. Początek sugeruje wierność faktom, które zdaje się potwierdzać użycie prawdziwych nazwisk: „Kiedy Heinrich Hart świętował, Otto Erich był...”. Mowa o Heinrichu Harcie i Ottonie Erichu Hartlebenie, „którzy w swoich wierszach wykorzystywali antyczne metrum”. Obaj byli zwolennikami

17 A. Carlsson, *Edvard Munch. Leben und Werk*, Stuttgart-Zürich 1989, s. 41.

18 Por. A. Eggum, *Edvard Munch, der Universalkünstler*, w: *Edvard Munch in Chemnitz*, Hrsg. I. Mössinger, Köln 1999, s. 16.

19 Informacje na temat Dagny podają biografowie Przybyszewskiego: G. Klim, *op. cit.*, s. 59 i n. oraz T. Wittlin, *op. cit.* Mało jest rzetelnych opisów pięknej Norweżki, podobnie jak w przypadku Przybyszewskiego rozpoznano o niej wiele fałszywych opinii. Por. M. Wegner, *Aber die Liebe. Der Lebensraum der Ida Dehmel*, München 2000, s. 122 i n., 171 i n. Mylone są ze sobą Dagny i pierwsza towarzysząca życia Przybyszewskiego, Marta Foerder itp.

berlińskiego naturalizmu, uznając, że fundamentem zasad życia i sztuki winna być zmysłowość. Podobnie zostało zrelacjonowane drugie przyjęcie, wesele Juliusza Harta, które miało miejsce 2 listopada 1893 r. Hart poślubił „delikatną i piękną kobietę Martę” Mangelsdorff. Przybyszewski, będący — podobnie jak Hille — gościem, pokazany został jako mąciciel, który objaśnia Brunonowi Willemu: „kocham was tak bardzo, bo macie w sobie coś prostodusznego, dobrodusznego, coś niemieckiego, jak krowa!” (4, s. 98). Wille nazywa rozmówcę „Przski”, ponieważ tak jak inni Niemcy nie potrafi wymówić jego nazwiska i kicha przy próbie artykulacji²⁰. W opowiadaniu *Wohltäter Wein* (Dobroczynne wino) narrator posługuje się podobnym nazwiskiem: „Prczybi” (W 2, s. 714). Uwzględniając historyczne tło opowiadania, można zauważyć wyraźne różnice pomiędzy towarzystwem z Czarnego Prosiaka a kręgiem Friedrichshagen, którego reprezentantem był Wille: internacjonalizm naprzeciw nacjonalizmowi, porządek i solidarność naprzeciw agresji i zniszczeniu.

Ein fideler Abend (Beztroski wieczór; opublikowany 7 maja 1904 r., w dzień śmierci Hillego, powstał prawdopodobnie w roku 1893; opatrzony podtytułem: lub Zielony-Berlin w zaniku. Kaprys z rzeczywistości, opatrzony poetycką wolnością; 4, s. 286), przedstawia życie rozgrywające się w przestrzeni finansowej nędzy, lombardów i świętowania. Narrator, w którym można rozpoznać Hillego, udaje się do lombardu, ponieważ „od tych dróg nie stronił, ze starego przyzwyczajenia” (4, s. 94). Tytuł okazał się więc wewnętrznie sprzeczny: beztroski wieczór za ostatni grosz zakończył się, jak zwykle, totalną biedą; należał do słów i rozmów. Przodował w nich zwłaszcza Scheerbart, „fantastyczny wynalazca słów”, którego towarzystwo wybrało nie tylko na „namaszczonego króla Polski”, ale także na króla „wolnego alkoholowego związku”. Przybyszewscy, Dehmel, Scheerbart, Willy Pastor i Hille ochrztili go „Ekotralapse”. Przybyszewski odrzucił Goethego i literaturę niemiecką, akceptując z niej tylko *Geschichte der deutschen Mystik* (Historia niemieckiej mistyki) Josefa von Görresa, czyli *Die christliche Mystik* (1835-42; „Mistyka chrześcijańska”). Görres po początkowym zachwycie rewolucją francuską 1789 r. w późnych dziełach stał się symboliczną figurą niemieckiego konserwatywnego katolicyzmu. Dzikie pijatyki kończyły się nową nędzą. W opowiadaniu znajdziemy wyraźny zarys zainteresowań historycznoliterackich oraz zasad estetycznych bywalców Czarnego Prosiaka, zwłaszcza Przybyszewskiego. Narrator chce, by teksty dla pisma „PAN” dostarczyć Bierbaumowi w Tegel. Chodzi więc o okres przed kwietniem 1895 r., kiedy Przybyszewski — mieszkający wówczas w Berlinie, od 1 listopada 1894 r. pod adresem: Am Zirkus 10 („kilka kroków od Zirkus-Renz-Platz w kierunku nowej restauracji teatralnej”, 4, s. 94) — angażował się w przygotowanie pierwszego numeru. Hille nigdy niczego w tym piśmie nie opublikował, choć miał na to nadzieję. Historia opowiadana jest jako współczesna („Dzisiaj znowu...”) przez pierwszoosobowego narratora. Narracja oraz dialogi wykorzystują łamaną niemczyznę i zabawy z językiem

20 Por. B. Wille, *Das Gefängnis zum Preußischen Adler. Eine selbsterlebte Schuldbürgerei*, Berlin 1987, s. 199 i n.

(„Niemiecka mowa...”, 4, s. 96), podmiot i przedmiot zdania zmieniają miejsce, by nie było jasne, np. w frazie „Ale najpierw musiał Chopin jeszcze raz zagrać Stacha”, w której nie wiadomo, kto kogo gra. Narrator oddaje też dykcję mówiących: kiedy Dehmel czyta tekst Scheebarta, Przybyszewski komentuje: „Idiotyczne, bracie, idiotyczne!” (4, s. 97). Młodopolski artysta był znany z tego typu sądów. W opowiadaniu *Der keusche Josef* (Niewinny Józef) podobnie wartościuje także Ducha, a Bierbaum pojawia się jako Kasimir, natomiast w powieści *Stilpe* postać wzorowana na Przybyszewskim także wykorzystuje podobne sądy, przywołując słynny okrzyk Polaka: „Doskonale! He, he, tak przyjemne, jak idiotyczne...”²¹. Zwięźle opowiedziana historia i gęsty tekst dają szereg wskazówek odnoszących się do kręgu Czarnego Prosiaka: historycznoliterackich, językowych, filozoficznych, kulturowych („Mistrzowska uwertura ... kankana”, 4, s. 95) i biograficznych; przekaz unowocześnia także wykorzystanie dialektu.

Trzecie opowiadanie — *Der keusche Josef* powstało prawdopodobnie w 1898 r., po raz pierwszy opublikowano je w roku 1985) przedstawia spotkanie narratora z Dagny Juel między 1893 a 1898 r. Artyści z Czarnego Prosiaka uwielbiali Norweżkę, opiewali ją, malowali i nawet wiele lat później opowiadali o niej w sposób fascynujący. Wszyscy podziwiali jej urok, grację, talent do tańca i zmysłowość. Adolf Paul, przyjaciel i towarzysz Strindberga, pisał o niej: „Blondynka, szczupła, elegancka, wyrafinowana ubrana, co podkreślało jędrność jej ciała, choć starannie ukrywało jego pełne kontury... Klasyczny, czysty profil, kędzierzawe blond loki, które opadały na brwi i pobudzały wyobraźnię patrzących, wysokie czoło. Uśmiech, który kusił do pocałunków, a za cienkimi ustami dwa rzędy pereł ostrych zębów, które tylko czekały na sposobność, by nagle ugryźć! I węzowe, zmęczone, nonszalanckie ruchy, które każą się obawiać jakiegoś błyskawicznego ataku!”²². Była namiętną pianistką, dawała lekcje muzyki i mogła bez końca grać Beethovena. Jej klasyczny profil, wręcz podręcznikowy, Hille nazywał asyryjskim (4, s. 98). Podobnie określał w *Salome* (właściwy tytuł *Herodiada*) Heroda, który nosił „prawie asyryjskie loki” (5, s. 50, 285). Ducha była Madonną na obrazach Muncha. Jej taniec podniecał mężczyzn. Julius Meier-Graefe, mieszkający w Paryżu niemiecki krytyk sztuki, współwydawca — z Bierbaumem — pisma „PAN” i przyjaciel Hillego, jako postać we wspomnianej już powieści *Stilpe* tak ją opisywał: „Właściwie nic nie robiła, tylko się przechadzała, ale nawet w rytmie osadzonym w przestrzeni codzienności jej ciało korzystało z nieograniczonych możliwości ekspresji. Nie widziałem nikogo, kto potrafiłby tak chodzić... Chód Duchy nie tylko był częścią jej istoty, ale ją niejako obnażał. Unosił w sfery niewidzialne, tak jak śpiew potęguje fale głosu. Podczas jej chodu rozkwitało jej chłopiące ciało, zyskując bajeczną pełnię i wszechstronność: bawiącego się dziecka, skrytej dziewczyny, kochanki” (*Geschichten neben der Kunst* [Historie obok sztuki], Berlin 1933).

21 O.J. Bierbaum, *Stilpe. Roman aus der Froschperspektive*, Berlin 1913, s. 342.

22 A. Paul, *Strindberg-Erinnerungen und Briefe*, München 1914, s. 103.

Tytuł opowiadania, *Niewinny Józef*, podnosi Duchę do poziomu Madonny, podobnie jak na obrazach Muncha, tylko w sposób ciepło-ironiczny — gdzie jest Józef, tam jest i Madonna. Sam Hille chętnie widział siebie jako „niewinnego Józefa”, w atelier malarza Arthura Johnsona (*Das Mädchen und die Goldfische*; Dziewczyna ze złotą rybką, 4, s. 99) określił tak narratora, który jest jego *alter ego*. Ducha jest matką, a narrator jest cnotliwy: „Kobiety moich przyjaciół są dla mnie święte” (4, s. 98). Madonna zostaje zsekularyzowana. Jakby przez przypadek narrator wprowadza pierwszą część opowieści: „Około czwartej poszliśmy na Luisenstraße, by odwiedzić Stacha” (4, s. 98). Przy ulicy Luizy małżeństwo Przybyszewskich mieszkało od września 1893 do 4 kwietnia 1895 r. Hille właśnie wrócił z podróży do Westfalii. Narrator zamiast Stacha zastaje w domu Duchę. Zostaje wpuszczony do środka, choć wydaje się, że ktoś u niej jest — kto, tego się czytelnik nie dowie. Stacho (Przybyszewski) był w tym czasie na policji „z powodu jakiejś sprawy socjalistycznej” (4, s. 98). Ale mogło być i tak — o czym Hille nie mówi i czego mógł nie wiedzieć — że pisarz celowo zostawił żonę sam na sam z jednym z jej wielbicieli, uzależniony od przeżywania mąk zdrady i przywykły błądzić z zazdrości po ulicach. Faktem jest, że Przybyszewski od czerwca 1893 r. był rzeczywiście wielokrotnie przesłuchiwany przez policję, ponieważ przyjmował u siebie Stanisława Grabskiego (1871-1949), znanego polskiego socjalistę, który w 1923 r. zostanie ministrem wyznań religijnych i oświecenia. Hille zastał Duchę rozebraną w łóżku. Kiedy pukał Munch, nie wolno mu go było wpuszczać: „Ten jest za bardzo niebezpieczny”. Ducha ubierała się za parawanem. Stach po powrocie do domu był „trochę zakłopotany tą intymnością, ale nie wydała mu się podejrzana” (4, s. 98).

Dwa kolejne spotkania zostały tylko krótko wzmiankowane. Drugie miało miejsce w pierwszych miesiącach 1895 r., kiedy Przybyszewscy mieszkali w Pankowie (4, s. 98) i wiodło im się, jak się wydaje, dobrze; ostatnie — „kilka lat później”. Jesienią 1897 r. rodzina przeprowadziła się na Ansbacher Straße, gdzie miała pozostać do stycznia 1898. Ducha urodziła w tym czasie dwójkę dzieci; drugie, które przyszło na świat we wrześniu, zostawiła w Norwegii, by móc spędzić święta Bożego Narodzenia z mężem w Berlinie.

Zwyczajna historia, opowiedziana oszczędnie i spokojnie, dotyczy zaskakującego zdarzenia, które pokrzyżowało życiowe plany. Ducha pragnęła miłości, „ale nie dzieci”. Moc jej działania tkwiła w tym, co niewypowiedziane, w jej uwodzącej nagości, w zamęcie, w jaki wprawiała mężczyzn. Narrator wyraził pożądanie w lapidarnym zdaniu odnoszącym się do Muncha — „Ten jest za bardzo niebezpieczny” (4, s. 98) — i w intymnej scenie, w której ona się ubiera. Z perspektywy czasu staje się dla narratora jasne, że był narażony na pokusy, których nie rozumiał: „Ducha popatrzyła potem na mnie szyderczo. Może jej się nie podobało, że zostawiłem jej cnotę nienaruszoną?” (4, s. 98). Fidus, Meier-Graefe, Bierbaum, bracia Hart, a także właśnie wkraczający do literatury Hanns von Gumpenberg oraz wielu innych gościło w mieszkaniu Przybyszewskich, które się składało z jednego pokoju, wyposażonego w dwa krzesła i przedzielonego

parawanem²³. Hille doskonale zaobserwował tę scenę, gdy Dagny ubierała się za parawanem. Rozgrywa się w niej także fragment powieści Bierbauma *Stilpe*, która się ukazała w 1897 r.

Czwarte opowiadanie — *Wohltäter Wein* napisane prawdopodobnie w 1894, opublikowane w 1902) zostało nazwane „scherzem”, co wskazuje bardziej na gatunek muzyczny niż literacki. Często jest w nim zresztą mowa o muzyce. To najbardziej obszerne opowiadanie Hillego związane z Przybyszewskim, opisuje prawdopodobnie fikcyjną podróż do Rumunii. Mało prawdopodobne, aby wyprawa do „niewielkiego rumuńskiego miasta” (W 2, s. 713) rzeczywiście miała miejsce. Być może Hillego zainspirowały snute przez Willego historie o Rumunii, którym się przesłuchiwał podczas odwiedzin we Friedrichshagen, gdzie na przełomie lat 1886 i 1887 pracował jako korepetytor. O swoich podróżach mógł mu także opowiadać Viktor von Reisner-Cepinsky, ale prawdopodobnie później. Reisner był w 1902 r. współwydawcą wspomnianego w opowiadaniu Hillego czasopisma „Fröhlichen Kunst” (Sztuka radosna), był też „kochanym przyjacielem i kolegą” autora (6, s. 156). Podzielał jego zamiłowanie do dobrego wina, dokonał skrótów jego powieści *Semiramis* przed jej drukiem, był mu również bardzo pomocny w innych sprawach.

Jeśli chodzi o Przybyszewskiego, nie ma żadnych dowodów, aby odbył podróż do Rumunii. Hille natomiast na jednej stronie gazety opublikował szkic opowiadania, którego tematem było spotkanie z turecką dziewczyną nad Dunajem, ale scena wcale nie musiała się dziać w Rumunii:

„Stoję na brzegu Dunaju, który płynie w dal szeroki i potężny, i patrzę na iskrzące, szalejące fale, a obok mnie stoi dziewczyna, pół dziecko, pół dziewica, kołysząc marzycielsko jasnowłosą główką. Głębokie brązowe oczy patrzą na mnie z powagą... Jak intymnie i czule szeptała ta mała szelmowska Turczynka. Brzmiało to jak syreni śpiew i moje dziecięce serce szalało z radości słuchając tych czułych słów”²⁴.

Opis podróży i pijatyk w *Wohltäter Wein* pełen jest niuansów językowych; narrator używa rumuńskich i żydowskich słów, prowadzi po rumuńsku dialogi i suwerennie obchodzi się z poezją. Opis postaci natomiast świadczy o doskonałej znajomości osoby Przybyszewskiego: z charakterystycznym dla niego niezadowolaniem i żywiołową ekspresją, dumą z bycia Polakiem i dystansem do Niemców itp. Narrator jest dobrze zorientowany także w kwestiach politycznych, mówi: „Za to, co Kanclerz nagrzeżył w niemieckiej Rzeszy w stosunku do Polaków, musi zapłacić w Rumunii” (4, s. 139), a swojemu bohaterowi i jego polskiemu przyjacielowi każe tam rozwiązać „kwestię polską”. Chodziło o politykę hrabiego Leona von Capriviego, kanclerza Rzeszy od 20 marca 1890 do 26 października 1894 r., co wynika z akcji opowiadania. Caprivi realizował nowy kurs Wilhelma II wyrażający się w niechęci do Rosji, która z powodu „traktatu

23 Por. opis pokoju w książce Juliusa Meier-Graefe, *Geschichten neben der Kunst*, Berlin 1933, s. 152 i n.: „Stół stykał się z parawanem w rokokowe wzory, który zasłaniał obydwie łóżka”.

24 H. Roselieb (Firmin Coar), *Peter Hille. Eine Dichterseele*, Dortmund 1920, s. 80 i n.

reasekuracyjnego” pozostawała neutralna, i zwrot w kierunku Austrii. Dla Niemiec wiązało się to z groźbą prowadzenia wojny na dwóch frontach, przeciwko Francji i Rosji, Polsce zaś uświadamiało niebezpieczne położenie między tymi frontami. Przybyszewski źle reagował na wyśpiewywaną pieśń „O, szerokie doliny, o, wyżyny” (W 2, s. 713), ponieważ żadnych wyżyn nie było widać. Pytanie Przybyszewskiego „Gdzie są wysokości?” nie miało znaczenia krajobrazowego, lecz przypominało o koncepcji „wysokiej sztuki”. Narrator dostrzega, że nie pasuje do niej tradycyjna „niemiecka poezja” narodowych pieśni, w tym przypadku pieśni do słów Eichendorffa. Narrator przekonał swego towarzysza podróży, by uwolnić uwięzionego, czyli składowane w piwnicy reńskie wino. Po wypiciu kilku butelek na „stromo wyniesionym wzgórzu” (W 2, s. 715) patrzył „daleko na kraj” (W 2, s. 718). Osiąga owe wyżyny we wspomnieniu rejsu Renem, który odbył wiosną 1889 r. Żongluje w nim opisami i fragmentami utworów, przytacza „Wiele pieśni, które śpiewało się nad Renem” (W 2, s. 721). Cytuje *Rheinweinlied* (1776) Johanna André i *An den Rhein, an den Rhein* (przed 1848) Gustava Pöthko — pieśni ze śpiewnika, a więc nie „sztukę wysoką”, tylko część studenckiej codzienności. Z jednej strony Przybyszewski wydaje się hipochondrykiem, „przyjacielem niezadowolenia” i „nerwowym towarzyszem”. Z drugiej można go pozyskać do walki z niesprawiedliwością, „z tym jego żarliwym uczuciem dla wszystkiego, co uciśnione” (W 2, s. 714). Hille opisuje, za kim się wstawiał Przybyszewski: za wykojejonymi, nienormalnymi, neurotykami i zamroczonymi, którzy żyją na marginesie społecznym. Polski pisarz wydawał się „mizantropijny” i „głęboko nieszczęśliwy” (W 2, s. 715), ale wino wyzwalało w nim serdeczność. W przyjacielski sposób opisuje Hille, jak Przybyszewski dzięki alkoholowi stawał się ludzki i zdecydowany, przyjazny i społecznie zaangażowany, podczas gdy bez tego wzmocnienia był nieczłowiekiem, co potwierdzali także inni towarzysze.

Te cztery opowiadania oddziałują dyskretnie, jakby przypadkowo, są napisane prosto i rzeczowym językiem. Nie ma w nich emocjonalnej wylewności, która charakteryzuje teksty Hillego. Trzymają się faktów, są zorientowane na rzeczywisty przebieg zdarzeń, wymieniają autentyczne nazwiska i w sposób niemal dokumentalny opisują codzienne życie bywalców Czarnego Prosiaka. Hille jest obiektywnym obserwatorem i tworzy narratora, który przedstawia akcję w sposób rzeczowy. Wydaje się, jakby chciał przeciwstawić ekscesom Przybyszewskiego trzeźwość codzienności. Jego teksty są pozbawione piękna i pokazują rzeczywistość rzeczowo, niemal nieliteracko. Kulminację osiąga pisarz w zakończeniu opowiadania *Ein fideler Abend* (Wesoły wieczór). Rankiem narrator zaczyna pisać artykuł dla pisma „PAN”. Podsumowując poprzedni wieczór, dochodzi do wstrząsającej konkluzji: „Właściwie to chciałem pożyczyć od kogoś jedną markę. Ale wszystko przepiliśmy. Dobre jadło, dobre picie. To nie zarzut. Ale już świta” (4, s. 97). Te słowa obrazują sposób życia, czynią go wyraźnym. Kiedy nadciąga poranek, widać ponurych ludzi, którzy żyją bez sensu. Do takiej konkluzji mógł dojść Hille, tylko stosując obcy sobie sposób prowadzenia narracji, tak bardzo różny od stylu Przybyszewskiego. Inne jego teksty znajdują się pod wyraźnym wpływem wyzna-

wanej przez Przybyszewskiego idei seksualności i płci, jak w *Erdbrunst* (Żądza ziemi; opublikowany dopiero w 1984 r.; 1, s. 141)²⁵. Wiersz opisuje akt płciowy między kobietą (ziemia) a błyskawicą (niebo). Upojenie orgazmem pozwala złączyć śmierć i życie jako sobie przynależne. Wiersz odwołuje się do obrazu Anny Costenoble, która sportretowała Przybyszewskich na kilku płótnach, rycinach i rysunkach. Pisarz poznał się z artystką dzięki Franzowi Servaesowi; wkrótce została — podobnie jak Maya Collet-Vogt — jego kochanką, paralelnie z małżonką Dagny i Martą Foerder, matką jego trójki dzieci²⁶. Obaj twórcy byli zachwyceni malarką, „wspólnie [ją — dop. GM] kochali i adorowali” — jak pisał Servaes, którego także łączyły z Costenoble relacje miłosne, do Przybyszewskiego 25 czerwca 1895 r.²⁷. Artystka — również należąca do grona bywalców Czarnego Prosiaka²⁸ — traktowała Polaka niczym świętego. Jej obraz zainspirował Hillego do napisania kolejnego wiersza — *Der schlafende Blitz* (Śpiąca błyskawica; opublikowany dopiero w 1904 r.):

Śpiąca błyskawica
Gorące leniwe powietrze:
Podniecony mech
A w jej łonie
śpi błada błyskawica:
Chłodzący miecz
W pochwie mściciela.
O, gdybyś już był zniszczony,
Ty błady, mszczący piorunie —
Byłoby po wszystkim!
Tchnienie natury
Znowu byłoby wolne!

Tak jak u Przybyszewskiego dominuje tu чу́ć, rozumiana jako siła natury.

W eseju Hillego *Seele und Kunst* (1893; Dusza i sztuka) doskonałość sztuki jest dążeniem, któremu należy się oddać „jak motywującemu do czynu powiewowi porannego wiatru Fidusa” (W 2, s. 427). Kiedy Hille poznał Fidusa w mieszkaniu Przybyszewskiego, spodziewał się tam wolnych duchów i „artystów wysokiej sztuki”, którzy zechcą budować świątynię ziemskiej piękności i propagować rozwiązań zmysłowość. Uwaga o malarzu stanowiła punkt wyjścia do zaprezentowania idei sztuki opartej na płciowości:

„Nawet najlepsza sztuka, która kompozycyjnie rozkwita, również w poezji, była dotąd wyłączenie animalna. Widzimy to u Dantego, u którego nawet sfera duchowa, królestwo duszy, jest opanowana przez cielesność. Tak, nawet animalności nadaje się kształt nadzwyczaj rzadko. Także odurzenie, podle odurzenie nigdy się nie zdarza lub się zdarza bardzo rzadko...” (W 2, s. 247).

25 Por. R. Bernhardt: „*Ich bestimme mich selbst*”, *op. cit.*, s. 155 i n., z reprodukcją rysunku Anny Costenoble.

26 T. Wittlin, *op. cit.*, s. 159 i n.

27 Cyt. za: G. Klim, *op. cit.*, s. 210.

28 T. Wittlin, *op. cit.*, s. 114.

Hille nawet Ofelię (z Szekspirowskiego *Hamleta*) i Małgorzatę (z *Fausta* Goethego) postrzegał jako podporządkowane „prawu płci”, prawdziwej mistyce. Od Przybyszewskiego dzielą pisarza tylko różnice stylistyczne, jego sądy na temat sztuk pięknych są zbieżne z poglądami przyjaciela.

Przybyszewski wydał w 1894 r. *Das Werk des Edvard Munch* (Dzieło Edwarda Muncha), na które złożyły się prace Willy'ego Pastora, obracającego się w kręgu Czarne- go Prosiaka i związanego z Dehmlem, a także Juliusa Meier-Graefe'a, Franza Servaesa i samego redaktora tomu. Książka zainspirowała Hillego i także jego opinie na temat „szaleństwa” i „upiorności” w malarstwie Muncha. W 1895 r. pisarz wydał jeszcze za- rys historii sztuk plastycznych pt. *Darstellender Kunst Vergeistigung* (Uduchowienie sztuki przedstawiającej). Przybyszewski wszędzie rozsiewał wątpliwości, czy Hille mówi o „polskim marzycielstwie, Chopinie i krajobrazie”, czy ma na myśli malarza Waltera Leistikowa, czy może chwali „żarliwą pobożność” Anny Costenoble²⁹. Jako przeciwień- stwo tej ostatniej Hille postrzegał Muncha: „Norweg Edward Munch potrzebuje ba- śniowo-symbolicznych elementów nie dla swoich obrazów: one już są wystarczająco obecne w jego życiu, w fizjologicznym szaleństwie upiornego”³⁰. Wymienia trzy obrazy. Pierwszy to *Pocahunek* Muncha (1892, jako grafika od 1895), na którym „stapiają się ze sobą dwie twarze”: Muncha i Juel. Drugi — określona jako „idiotycznie wwiercają- ce się z trójkąta zazdrosne oko” *Zazdrość*, malowana w różnych wariantach, ze Strind- bergiem i Dagny w tle oraz dominującą z przodu trójkątną twarzą niemal szalonego Przybyszewskiego. Za ostatnim opisem Hillego stoi „krwiożercza rozpacz, orgiastycz- ność nędzy, gloria dobrobytu na ziemi i niebie” *Krzyku* (1893), najśłynniejszego obra- zu Muncha, nawiązującego do *Totenmesse* (Msza żałobna, 1893) Przybyszewskiego. Ten utwór obudził zainteresowanie Hillego płciowością i satanizmem, który od 1894 r. był bardzo popularny; „Baudelaire, Barbey d'Aureville, Félicien Rops rozkoszowali się jego udręczonymi radościami”³¹, zalicza się także do tego nurtu Poego i Huysmansa.

W tekstach Hillego znaleźć można rozliczne ślady wpływu Przybyszewskiego, czy to w tematach związanych z dominacją cierpienia (*Der große Pan ist tot*; Wielki Pan jest martwy), czy to w obecności Chopina bądź wątków demonizacji natury (*Abendrot*, 1897; Zorza wieczorna) lub adaptacji *De profundis*. To ostatnie dzieło opublikował Przyby- szewski jako druk prywatny w 1895 r., traktując je jako — w nawiązaniu do Dehma- la i Schlafa — próbę „duchowego objawienia”. Przedstawił tu miłość płciową między bratem i siostrą, ale to nie ona zainteresowała Hillego, lecz opis wybuchu rozpacz, czło- wiek „katowany przez brutalną ekstazę zagłady”³². Tę rozpacz powtarza Hille jako sen

29 P. Hille, *Darstellender Kunst Vergeistigung*, „Amsler & Ruthardt's Wochenberichte. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunsthandel und Kunstgewerbe” Vol. 3: 1894/95, Nr. 20, przedruk: „Hille-Blätter. Ein Jahrbuch für die Freunde des Dichters” Vol. 12: 1995, s. 20.

30 *Ibidem*, s. 22.

31 H. Bahr, *Satanismus*, w: idem, *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt am Main, s. 38.

32 S. Przybyszewski, *De profundis*, w: idem, *Der Schrei*, Leipzig–Weimar 1987 (Gustav Kiepenheuer Bücherei, 71), s. 200 i n.

o zagubionej ojczyźnie: „ponieważ jesteśmy obcy w ojczyźnie, czujemy to nostalgiczne pokrewieństwo ziemi z naszą duszą. Mały, zmarznięty wózek z kucykiem oddala się z bezradnym dudnieniem” (4, s. 77). U Przybyszewskiego czytamy: „powoli słyszał oddalający się pociąg, głuche, pijane skargą tony brzmiały jak rżenie ostatniej agonii, i miedziane płomienie słońca rzucały zielone, migoczące pasy światła nad bagnem krwi”³³.

W 1895 r. u Dehmle w Pankowie krąg Friedrichshafen pod wodzą braci Hart spotkał się po raz kolejny z towarzystwem z Czarnego Prosiaka, któremu przewodził Przybyszewski:

„Pewnego dnia w tygodniu świątecznym Bożego Narodzenia miał Dehmel w swoim małym mieszkaniu... obydwaj obozy w pełnej sile, około pięćdziesięciu chłopów. Musiało to być niezapomniane zgromadzenie szczególnych ludzkich dzieci, wielkie stado cygańskie pod świątecznym drzewkiem. Ale tylko tyle mogę powiedzieć o tym osobliwym święcie, że zgromadzeni zostali uraczeni przez Petera Hillego śmiertelnie poważną mową o «burmistrzach przyszłości», która wywołała burzliwą wesołość”³⁴.

Kiedy Hille wypowiadał się po raz ostatni o Przybyszewskim, w 1898 r., w związku z esejem *Detlev von Liliencron*, przypomniał „ekstatycznie rojącego i nabożnie szyderczego Polaka, Stanisława Przybyszewskiego, który przed paroma laty w Berlinie zakwestionował dotychczasową literaturę i zbuntował się przeciwko językowi, ...i to on kiedyś powiedział o Liliencronie, że to jest tylko rdzeń kręgowy” (5, s. 47). Rdzeń kręgowy — osłabiony i zagrożony syfilisem — oznaczał także niebezpieczną zmysłowość: onanizm i prostytucję.

Apollo i Afrodyta jednoczyli się w postaci bożka Pana, który był bogiem zarazem ogniska domowego i burdelu³⁵. Hille rozwinął tę myśl w swojej historii *Der große Pan ist tot*. Wraz ze śmiercią Pana zaczyna się „dźwięczące umieranie, tren natury dla samej siebie” (4, s. 12). Tylko w cierpieniu można przeczuć wielkość Pana; życie pozwala „obalić się cierpieniu, upada samo życie” (4, s. 12). Metoda Przybyszewskiego — zadawanie sobie bólu, aby się nim rozkoszować — fascynowała wolnego od takich myśli Hillego. Ten ostatni słyszał tylko „skarżący się ludzki głos”, który rozpoczynał „śmiertelny lament” — można przypuszczać, że chodziło o głos przyjaciela z *De profundis* — i „trzymał (...) przy życiu” (4, s. 12).

Hille w tekstach Przybyszewskiego — *Das Mysterium Jesu*

Przybyszewski pisał o Hillem w swoich wspomnieniach *Moi współcześni* jako o „cudownym anachorecie Peterze Hille”³⁶. Do zaszczytnego tytułu „anachoreta” doszło określenie „Mahatma”, stosowane w odniesieniu do ludzi stojących wysoko pod

33 *Ibidem*, s. 201.

34 J. Bab, *Die Berliner Bohème*, Berlin–Leipzig 1904, s. 54.

35 S. Przybyszewski, *Die Synagoge des Satans*, w: *idem, Der Schrei, op. cit.*, s. 111.

36 *Idem, Ferne komm ich her... Erinnerungen an Berlin und Krakau*, Leipzig–Weimar 1895, s. 116.

względem duchowym. Mahatmą stał się Hille dzięki doświadczeniu delirium głodu³⁷. Ale w tych tytułach zawierała się także ostra ironia. W eseju *Das Geschlecht* (Chuć), który mógł mieć znaczenie dla *Das Mysterium Jesu* Hillego, anachoreci to ludzie chorzy, wypierający się zmysłowości. Należy również zachować ostrożność wobec rzetelności informacji. Opisy Hillego to literatura, która mało ma wspólnego z rzeczywistością. Przybyszewski przedstawia umierającego z głodu poetę, który „żył na obrzeżu życia”, „stał ponad wszystkim”³⁸. Jego śmierć była „wspaniała w swojej majestatycznej tragiczności”³⁹: wychudzonego przyjęła do siebie Else Lasker-Schüler. Kiedy leżał w jej „czystej pościeli”, miał powiedzieć: „Wiedziałem, że człowiekowi może się powieść choć raz w życiu”⁴⁰, zaraz potem zmarł. To tylko wymyślona scena literacka, która nie miała nic wspólnego z prawdziwą śmiercią pisarza. Przybyszewski w swoich wspomnieniach stylizuje go na męczennika literatury i krytyka, a przede wszystkim na męczennika „narodu lokajów”⁴¹, którzy nie mają żadnej czci dla swoich poetów.

W zupełnie inny, spektakularny sposób dzieło Hillego powraca w twórczości Przybyszewskiego po śmierci poety. W maju 1893 r. polski twórca napisał i wkrótce potem opublikował dedykowaną Dehmlowi *Totenmesse*, lament pana młodego przy trumnie ukochanej. Tekst zaczyna się prowokacyjną parafrazą pierwszego zdania Ewangelii świętego Jana: „Na początku była chuć. Nic prócz niej — a wszystko w niej”⁴². To mogło uderzyć Hillego, gdy jako katolikowi obwieszczono mu, że „duch Biblii, który się unosił nad wodami”, nie był niczym innym niż chucią, „podstawową zasadą życia, treścią rozwoju, najwewnętrzniejszą istotą indywidualności”⁴³. Podobne myśli zostały zawarte w eseju *Das Geschlecht*, którego publikacja zbiegła się z przypisywanym Hillemu *Mysterium Jesu*. Płciowość jest tu siłą napędową rozwoju indywiduum; motorem ruchu i przeciwnym biegunem ducha. W 1910 r., sześć lat po śmierci Hillego, opublikowano *Mysterium Jesu* w pełnej wersji. To tekst pełen tajemnic, z niejasnymi okolicznościami powstania i historią druku, wielowarstwowy językowo i stylistycznie, a na dodatek o nieustalonej atrybucji (wśród domniemyanych autorów wymieniano m.in. Hillego). Można w nim rozpoznać nawiązania do Przybyszewskiego i dyskusji prowadzonych od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, na które datuje się również fragmenty autorstwa Hillego.

Zestawienie tekstów Hillego i Przybyszewskiego, ewentualnie Hillego i innych autorów, było w roku 1910 w piśmie „Sturm” czymś niezwykle, niemal sensacyjnym, prowokującą demonstracją wymierzoną przeciwko burżuazji i religii, bezwstydnym wyznaniem zmysłowości. Pierwsze części dzieła Hillego powstały po przybyciu do

37 *Ibidem*, s. 70.

38 *Ibidem*, s. 106 i n.

39 *Ibidem*, s. 121.

40 *Ibidem*, s. 121 i n.

41 *Ibidem*, s. 125.

42 Idem, *Totenmesse*, w: idem, *Der Schrei*, op. cit., s. 196.

43 *Ibidem*.

Berlina. 4 lipca 1893 r. autor pisał do Hannsa Heinza, że „od ponad dwu miesięcy uczestniczy w najbardziej gorzkiej walce o byt, literackie istnienie” i odniósł jeden sukces dzięki tekstowi *Heilige Zeit*, który ukazał się w święta Bożego Narodzenia. Fragment pt. *Die Verklärung* (Przemienienie Pańskie) został opublikowany w „Sfinksie” („Miesięcznik życia duchowego i umysłowego. Organ związku teozoficznego”) ⁴⁴ w numerze sierpień/wrzesień 1893. W październiku 1893 r. pojawiły się *Judas Ischarioth* (Judaszk Iskariota) i *Heilige Zeit*. W 1896 r. Hille ciągle żywił nadzieje na publikację, niestety płonne. Tytuł *Das Mysterium Jesu* został wykorzystany najpierw w piśmie „Magazin für die Literatur” (styczeń 1908) przez Herwartha Waldena, który w pierwszym wydanym przez siebie numerze opublikował: *Mariä Empfängnis* (Poczęcie Marii; 1, s. 166 i n.), *Heimsuchung* (Nawiedzenie; 1, s. 169), *Der junge Meister* (Młody Mistrz; 1, s. 174 i n.) i *Abendmahl* (Ostatnia Wieczerza, 1, s. 193 i n.). Równolegle opublikował w „Morgen” (1908, nr 2) tekst *Mariä Himmelfahrt* (Wniebowzięcie Marii). W 1910 r. w piśmie Herwartha Waldensa „Der Sturm” od numeru 32 ukazywało się *Das Mysterium Jesu* Hillego. Dość dodać, że w 1910 r. „Der Sturm” stanowiło „najbardziej zewnętrzne lewicowe skrzydło” ⁴⁵ w przestrzeni czasopism, a prowokacje i skandale wpisywały się w jego program.

W 1910 r. Karl Kraus w wydawanym przez siebie w Wiedniu „Die Fackel” (R. 9, 9 kwietnia 1910, s. 687) zamieścił fragment *Judasza Iskarioty*. Tekst — ogłoszony drukiem w 1894 r. w piśmie „Sphinx” — pojawił się wśród niepublikowanych dzieł różnych autorów, m.in. Przybyszewskiego, jako właśnie odnaleziony w spuściźnie pisarza. Kiedy Walden szukał odpowiedniego tytułu, nie wiedział o tym, że zarówno *Heilige Zeit*, jak i wcześniejsze teksty były już drukowane w „Sfinksie”. On uważał je za niepublikowane ⁴⁶. Wybrany tytuł *Das Mysterium Jesu* korespondował z *Na wspak* (*À rebours*) Jorisa Karla Huysmansa. Główna figura tej powieści, młody arystokrata Jean Floressas Des Esseintes, symbol dekadencji, po raz kolejny poruszył czytelników, kiedy francuski pisarz napisał nowy wstęp do wydanej w 1884 r. (niem. 1897) powieści i zakwestionował termin misterium. Des Esseintes przypomina sobie, że Maria odmówiła przyjęcia tytułu „Matki Boga”, „ponieważ dzięki misterium wcielenia nosiła w swoim łonie nie Boga, ale istotę ludzką” ⁴⁷. Wyrastająca z naturalizmu powieść stała się kultową książką dekadentckiej młodzieży, która łączyła seksualność z satanizmem i szukała występków. Także Przybyszewski wielokrotnie czerpał inspiracje z Huysmansa. W 1921 r. *Das Mysterium Jesu* wyszło w formie książkowej, wydane przez Adolfa Knoblauch, byłego współpracownika pisma „Sturm”. Zapomniano już w tych czasach o problemach, które łączyły się z powstaniem tego utworu, opatrzone go fałszywą datą i wzmianką o tym,

44 P. Hille, *Sämtliche Briefe. Kommentierte Ausgabe*, Hrsg. W. Gödden, N. Rottschäfer, Bielefeld 2010 (Veröffentlichungen der Literaturkommission für Westfalen, Bd. 43), s. 186.

45 A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit. Im Banne des Expressionismus*, Leipzig 1927, s. 588.

46 K. Kraus, H. Walden, *Feinde in Scharen. Ein wahres Vergnügen dazusein. Karl Kraus — Herwarth Walden Briefwechsel 1909-1912*, Hrsg. G.C. Avery, Göttingen 2002 (Veröffentlichungen der Akademie für Deutsche Sprache und Dichtung, Bd. 79), s. 167: list Herwartha Waldensa do Karla Krausa, 25 II 1910.

47 J.-K. Huysmans, *Gegen den Strich*, Berlin 1999, s. 131.

że opublikowano go w jakimś berlińskim piśmie (chodziło oczywiście o „Der Sturm”), i przeszedł bez echa⁴⁸.

Przybyszewski był w latach 1908-1910 współpracownikiem pisma „Die Fackel” Krausa. Planując kolejny zeszyt „Der Sturm”, Walden poprosił o materiały, które mógłby przedrukować. Kraus polecił Waldenowi wydrukować w numerze z 23/24 lipca 1910 r., obok tekstów Strindberga i Weininger, także *Das Geschlecht* Przybyszewskiego, poradził jednak, by poprosić autora o zgodę na przedruk. To była skoncentrowana akcja z dokładnie obranym celem. *Das Geschlecht* Przybyszewskiego było publikowane w „Die Fackel” 31 grudnia 1907 r. (nr 239-240) i opatrzone dedykacją „Duchom Weininger dedykuję”. Przedruk w „Der Sturm” nie uwzględniał dedykacji ani jakiegokolwiek uwagi na ten temat. Herwarth Walden, zestawiając tekst Przybyszewskiego z wielokrotnie odrzucanym przez wydawców *Mysterium Jesu*, przyznał się do Hillego, ale do tego, który przeczytał w 1893 r. *Totenmesse*. Była to kontynuacja sporu o płciowe czy duchowe misterium i zakończenie dyskusji zapoczątkowanej przez utwór Przybyszewskiego. W marcu 1910 r. pojawił się pierwszy numer czasopisma „Der Sturm”. Pismo atakowało mieszczański świat z jego zużytymi wartościami i wszelkimi rodzajami mieszczańskiej sztuki. *Mysterium Jesu* postrzegane jako poemat chrześcijański było niezgodne z koncepcją pisma i towarzyszącą mu atmosferą. Wartości chrześcijańskie nie zostały tu podważone całkowicie, co najwyżej jako część odrzucanego burżuazyjnego myślenia o świecie. Tytuł *Mysterium Jesu* nie pochodził od Hillego. Autor przypisał opublikowane jeszcze za jego życia *Die Verklärung* oraz *Judas Ischarioth* do dzieła *Heilige Zeit*, które ukończył pod koniec 1893 r. Czekał na korekty; od tamtego czasu tekst zaginął. Zawsze, kiedy dokonywał wyboru tytułów, nawiązywał do sporu wokół mistyki i nowych ustaleń dotyczących płci i seksualności.

Pierwsza część eseju Przybyszewskiego *Das Geschlecht* pojawiła się w 31 numerze „Der Sturm”, określając program pisma. Kolejny numer zestawiał ze sobą trzy dzieła o podobnej tematyce: rysunek Kokoschki („Pierwszy lepszy może słodkiej Lilith czesać włosy. Odpisz szybko!”), *Das Geschlecht* Przybyszewskiego (nie ma dowodów, że chodziło o drugą część) i *Das Mysterium Jesu* Hillego. Łączył je temat, który wyносił seksualność do sfery świętości — „akt seksualny był misterium”⁴⁹. *Mysterium Jesu* ukazywało się w kolejnych numerach, w miejscu, w którym przedrukowano tekst Przybyszewskiego towarzyszący rysunkowi Kokoschki, pojawili się: Otto Soyka (nr 33), Tadeusz Rittner (nr 34), Karl Hauer (nr 35), August Strindberg (nr 36 i 37), Salomo Friedländer (Mynona, nr 38), Heinrich Pudor (nr 39) i Erich Unger (nr 40). Byli to dziennikarze i autorzy z przyjacielskiego kręgu Waldena i Krausego, którzy zaangażowali się w ruch reformatorski i wprowadzali w życie jego program.

48 A. Knoblauch, *Zum Mysterium Jesu*, w: P. Hille, *Das Mysterium Jesu*, Leipzig 1923 (Insel-Bücherei, Nr. 330), s. 80.

49 S. Przybyszewski, *Das Geschlecht*, „Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste” 1910, Nr. 32, s. 251.

Esej Przybyszewskiego *Das Geschlecht* jest hołdem złożonym Erosowi i seksualności. Termin „misterium” funkcjonuje tu podobnie jak terminy „świątynia”, „świętość”, „boskość”, „objawienie”, „boskie cuda” itp. Autor rygorystycznie odrzuca chrześcijańską moralność, judaizm, zwłaszcza wyparcie seksualności w Starym Testamencie, przedstawia jako podejrzanego, opiewa natomiast antyczną afirmację seksualności. Powtarza tu własne poglądy z lat dziewięćdziesiątych, w bardziej nawet niż wówczas radykalnej formie⁵⁰. To, co w *Mszy żałobnej* (1893) i *Nad morzem* (1899) brzmiało apodyktycznie, w *Das Geschlecht* zostało jeszcze wzmocnione kabalistycznymi akcentami: „Ja jestem Ja” (*Msza żałobna*) i „Ponieważ byłem bogiem” (*Nad morzem*). Po takim samostanowieniu można, wedle Przybyszewskiego, wejść w kontakt z Człowiekiem-Bogiem i Bogiem-Szatanem. Decydującym czynnikiem zawsze jest seksualność, zarówno twórcza, jak i niszczyielska. Z tekstem Hillego łączy ten esej przekonanie, że ludzkość będzie wolna, kiedy w miejscu dziesięciu przykazań, dekalogu i Kantowskiego imperatywu kategorycznego postawiona zostanie zasada etyczna: „Żyj tak, jak tego wymaga Twoja piękność!”. Przybyszewski przejmuje w swoim eseju życiowe motto Hillego: „Jestem, a więc istnieje piękno”, które niemiecki poeta wielokrotnie powtarzał w swoich utworach. Jedyną potęgą świata i zarazem jedynym „misterium” jest wobec tego „potęga płci”, która posługuje się pięknem.

W 1910 r. stanęły naprzeciwko siebie dwa sprzeczne poglądy na świat, miłość i zmysłowość oraz piękno: „misterium” Przybyszewskiego i *Mysterium Jesu* Hillego, w prowokującej kombinacji. Walden konfrontuje teksty dwóch katolików, którzy zerwali ze swoją wiarą, aby się stać monistą (Hille) albo satanistą (Przybyszewski), a misterium prokreacji postrzegali jako akt jednocześnie płciowy i boski, tak że płciowość i boskość stały się synonimami. Pikanterii dodaje temu fakt, że obydwaj zerwali z Kościołem katolickim, ale zachowali katolicki obraz świata. Skonfrontowany z *Das Geschlecht* Przybyszewskiego oraz rysunkiem Kokoschki „Najlepszy może słodkiej Lilith czesać włosy”, staje się tekst Hillego przykładem napięcia między zmysłowością świata a boską czystością. Przybyszewski obwieszczał: „Dopóki człowiek będzie się uczył traktować płć jako piękną i świętą, uruchomienie popędu płci będzie piękne i święte; tylko wtedy jego dusza będzie zabrudzona i skalana, kiedy w płci znajdzie grzech i brud, «wstrętną», «grzeszną» siłę mięsa”⁵¹.

Spotkanie z Przybyszewskim w 1893 r. dostarczyło Hillemu ożywczego ciosu, który poprowadził go do analitycznego, pogłębionego opisu duszy (*Mysterium Jesu*) i pozwolił mu stworzyć własny styl. Hille neutralizował pruderyjne i uproszczone opowieści o Przybyszewskim i Dagny. Hermann Bahr, który odczuwał dynamikę tych związków niemal jak seismograf, dobrze ocenił znaczenie Przybyszewskiego dla niemieckiej literatury lat dziewięćdziesiątych: „Miał ogromne oddziaływanie... ktokolwiek później

50 Por. G. Klim, *op. cit.*, s. 333 i n.

51 S. Przybyszewski, *Das Geschlecht*, *op. cit.*, s. 252.

próbował w naszym języku przedstawić kwestie duchowe, zawsze musiał skonfrontować się z Przybyszewskim”⁵². Dotyczyło to także Hillego.

W relacjach obydwu twórców jest jeszcze wiele miejsc do wyjaśnienia, zwłaszcza z tego powodu, że chodzi tu o proces przejścia od naturalizmu przez „wysoką sztukę” do ekspresjonizmu, a także, że teksty obu, wzmocnione obrazem Kokoschki, stanowią znakomity przykład estetyki ekspresjonistycznej. W związku tych dwóch bardzo różnych artystów odzwierciedlał się obraz człowieka jako istoty determinowanej nie tylko przez społeczne, ale także mistyczne moce i misteria, która broni się przez samozniszczenie, dopóki nie podporządkuje się misterium lub nie odważy się na bunt.

Z niemieckiego przełożyła Gabriela Matuszek

52 H. Bahr, *Das große Glück. Drama in drei Akten von Stanislaw Przybyszewski (1904)*, w: idem, *Glossen. Zum Wiener Theater (1903-1906)*, Berlin 1907, s. 425.

„Pragnąlbym być jakimś wielkim psalmistą Bożym” — specyfika relacji Stanisława Przybyszewskiego z Janem Kasprowiczem

W literaturze polskiej nie ma chyba dwóch pisarzy, których losy byłyby tak ściśle ze sobą powiązane jak w przypadku Stanisława Przybyszewskiego i Jana Kasprowicza. Obaj pochodzili z zaboru pruskiego, w którym nie pojawił się literat podobnej miary co oni. Relacja, która łączyła wielkich modernistycznych pisarzy, miała dość specyficzny charakter — mnóstwo w niej było doświadczeń wspólnych, często bolesnych, a na pewno wpływających na ich życie.

We wspomnieniach, utrwalonych w *Moich współczesnych*, Przybyszewski nie pisze o przyjaciółach z dzieciństwa. Możliwe, że byli, ale autor uznał, że nie warto im poświęcić ani słowa. Nie pasowałiby do wizerunku, jaki pisarz kreuje w swojej autobiografii. Przedstawia tam siebie jako przedwcześnie dojrzałego — zarówno intelektualnie, jak i emocjonalnie — chłopca o melancholijnym usposobieniu, znajdującego uspokojenie w nadgoplańskiej przyrodzie oraz muzyce, której pierwszą nauczycielką była dla niego matka. Chociaż we wspomnieniach z tego pierwszego okresu nie pojawia się nazwisko żadnego rówieśnika, z którym Przybyszewski spędzałby czas, to z jedną osobą zetknął się zapewne wielokrotnie — mowa tu o Janie Kasprowiczu. W zapiskach Przybysza często pojawia się nazwisko tego „prawdziwego syna ziemi kujawskiej, najrodowitszego jej autochtona”, a nawet — jak go nazywa w *Moich współczesnych* — „największego z (...) współczesnych”¹.

Kasprowicz urodził się osiem lat przed Stanisławem Przybyszewskim w Szymborku, położonym niedaleko Łojewa. Przyszli czołowi twórcy Młodej Polski niejednokrotnie spotykali się ze sobą, lecz w pismach obu nie znajdziemy wzmianki o łączącej ich głębszej więzi. Czołobitność, z jaką Przybyszewski wypowiadał się o Kasprowiczu

1 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 29.

zarówno w *Moich współczesnych*, listach, jak i w licznych artykułach oraz odczytach, może prowadzić do konstatacji, iż w gruncie rzeczy bardzo zazdrościł mu pozycji w świecie literackim. Być może pragnienie, aby zostać pisarzem, zrodziło się w Przybyszewskim z zazdrości i chęci przyćmienia sławy, jaką osiągnął jego starszy kolega. Jeżeli przyjąć taką interpretację, można mówić o girardowskim pragnieniu trójkątnym, w którym żadne pragnienie nie jest w rzeczywistości nasze, lecz odwołuje się do kogoś trzeciego. Píše René Girard: „(...) jeżeli jakiś malarz chce dojść do sławy w swej sztuce, stara się naśladować obrazy najdoskonalszych malarzy, jakich zna. Ta sama reguła dotyczy wszystkich zawodów ważniejszych i umiejętności służących do uświetnienia państw (...)”². Meteor Młodej Polski przez całe życie z atencją traktował Kasprowicza. Relacja, która łączyła obu pisarzy, oparta była na tym właśnie mechanizmie. W swojej książce, na przykładzie Emmy Bovary i Don Kichota, Girard wyjaśnił, na czym polega istota pragnień, udowadniając, że ich przyczyna tkwi w naśladownictwie. Podmiot, przedmiot pragnień i mediator stanowią wierzchołki jednego trójkąta. Pragnienie mediatora zostaje zaczerpnięte przez podmiot. Więź podmiotu z przedmiotem jest także więzią obu z mediatorem. Najważniejszy związek w tym trójkątnym układzie łączy podmiot z mediatorem, którzy dzielą ze sobą wspólnotę pragnień, a fundamentem relacji pomiędzy nimi jest naśladownictwo. Zdaniem Girarda:

Po to, by człowiek próżny pragnął jakiegoś przedmiotu, wystarczy go przekonać, że przedmiotu tego pragnie ktoś trzeci, komu przypisywany jest pewien prestiż. Mediator występuje tutaj jako rywal, którego próżność najpierw pobudziła, którego — można powiedzieć — powołała do istnienia jako rywala, zanim nie wymogła na nim klęsk³.

W tym układzie mediator (w tym przypadku Kasprowicz) odgrywa rolę wzoru, którego naśladowanie stanowi o życiu podmiotu. Poza podmiotem i mediatorem istnieje jednak przedmiot mediacji, którym w tym przypadku była zazdrość o sławę literacką, jaką udało się osiągnąć starszemu pisarzowi. Związek ten okazał się dużo bardziej skomplikowany, a złożyła się nań właściwie cała sieć wielorakich trójkątnych pragnień.

Różna była droga literacka obu pisarzy. Kasprowicz miał chłopski rodowód, a tym, który jako jeden z pierwszych dostrzegł jego talent, był ojciec Przybyszewskiego — nauczyciel w pobliskim Łojewie. Dzięki jego pomocy przyszedł autor *Hymnów* mógł rozpocząć naukę w inowrocławskim liceum. Kilka lat później wykazujący również spore uzdolnienia młody Przybyszewski został umieszczony przez rodziców w toruńskim gimnazjum. Matka liczyła, że syn zostanie wirtuozem fortepianu i osiągnie w muzyce sukces porównywalny z tym, jaki na polu literatury był udziałem starszego o osiem lat Jana Kasprowicza, o którym zrobiło się dość głośno, zanim osiągnął metrykalną dorosłość. Sam zainteresowany pisał w listach: „Po matce (...) odziedziczyłem muzykalność: właściwie jestem urodzonym muzykiem, a stosunki i przypadek złożyły się na

2 R. Girard, *Pragnienie trójkątne*, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1974, s. 342.

3 *Ibidem*, s. 347.

to, by zasób twórczości mojej wyładował się w słowach, a nie w tonach”⁴. Faktycznie, Przybyszewski już w młodości zdradzał artystyczne zamięłowania, lecz jego wybór drogi życiowej podyktowany był nie przypadkiem, lecz wspomnianym już wcześniej pragnieniem trójkątnym. Pragnienie zostania pisarzem było *de facto* pragnieniem zapożyczonym od Kasprowicza i to Kasprowicz był jego mediatorem. Girard twierdzi, że wspomniane pragnienie:

(...) stoi (...) w sprzeczności z pragnieniem według Siebie, którego doznawaniem chęłpi się większość z nas. Don Kichot i Sanczo zapożyczają u Kogoś Innego swoje pragnienia w porywie tak pierwotnym, niemal ograniczonym, że mylą je zupełnie z chęcią bycia Sobą⁵.

Zdaje się, że z Przybyszewskim było podobnie jak z opisywanymi przez Girarda postaciami z powieści Cervantesa. Cechująca młodopolskiego Meteora niemal chorobliwa ambicja nigdy być może nie objawiłaby się z taką mocą, gdyby został on, jak chciała jego matka, pianistą bądź księdzem.

Podczas pobytu w Berlinie autor *Z psychologii jednostki twórczej* nie kontaktował się w żaden sposób z Kasprowiczem (przynajmniej nie ma o tym żadnej wzmianki w listach). Pojawiają się jednak przesłanki świadczące o tym, że starszy z pisarzy tkwił głęboko w jego świadomości. W czasie pobytu w Niemczech ilekroć przyszło Przybyszowi pisać swój krótki rys biograficzny w celach wydawniczych (podobnie zresztą będzie postępował w latach późniejszych), odwoływał się do swojego związku z autorem *Święty Boże*. W liście z 7 maja 1896 r. adresowanym do Macieja Szukiewicza, który chciał przedstawić Przybyszewskiego polskiej społeczności, informował: „Urodziłem się na Kujawach, we wsi Łojewie, niedaleko od Szymborza, gdzie się poeta Jan Kasprowicz urodził”⁶.

W tym samym roku, pisząc do Arnošta Procházki z informacją o stanie polskiej literatury, chwalił twórczość swego krajana, zaznaczając jednak, że „Kasprowicz to już starszy Pan”⁷. W liście do Zenona „Miriamy” Przesmyckiego donosił:

Przypadek chciał, że Łojewo zaledwie o pół mili odległe od Szymborza, gdzie się urodził Jan Kasprowicz. Gdyby był o parę lat starszy, mógłby sobie prawdopodobnie dziś przypomnieć, że z nim razem świnie pasał. Do tego oczywiście nie przyszło, bo Kasprowicz pewno o 10 lat ode mnie starszy⁸.

Na krótko przed powrotem do Polski Przybyszewski pisał do Macieja Szukiewicza: „Zechcij mi Pan nadesłać ostatnią książkę Kasprowicza. Ja już od kilku lat nie widziałem nic przez niego pisanego. Dobrze? Jeśli oczywiście Pan coś ma i Panu to żadnych trudów

4 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 2: 1906-1917, *Listy 556-1159*, zebra., życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, Warszawa-Gdańsk, 1938, s. 580-581.

5 R. Girard, *op. cit.*, s. 344.

6 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1: 1879-1906, zebra., życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, Warszawa-Gdańsk 1937, s. 117.

7 *Ibidem*, s. 118.

8 *Ibidem*, s. 128.

nie zrobi”⁹. Znamienne jest także to, że adresatem pierwszego listu młodopolskiego artysty, wysłanego już w Polsce, był właśnie Jan Kasprówicz. W krótkim, pełnym oddania tekście zapewniał:

Mój piękny i wielki,
— Nigdy się przed nikim i przed niczem nie korzyłem
— przed Tobą się korzę, boś stworzył najpotężniejszą rzecz, jaką znam
— *Na wzgórzu śmierci* — odczytuję to po raz setni
— to cud, to objawienie.
Po raz pierwszy w moim życiu uczuwałem głęboką rozkosz,
że mogę się ukorzyć i całować ręce.
Jakiś Ty wielki i piękny!
Wybacz mi ten głupi list!¹⁰

W tym usługowym tonie autor *De profundis* zwraca się po raz pierwszy listownie do „największego spośród synów kujawskiej ziemi”. Nie ma tropów świadczących o tym, że pisarze wymieniali wcześniej korespondencję. Pochwalny, wręcz afirmujący adresata, ton listu świadczy o chęci zacieśnienia kontaktów z Kasprówiczem, a jednocześnie udowadnia adresatowi, że *Geniale Pole* pomimo kilkuletniego pobytu poza krajem i sławy, której się dorobił w kręgach berlińskiej bohemy, nie zapomniał o swoim kraju, którego twórczość zna i bardzo ceni. Można powiedzieć, że Przybyszewski, mając świadomość pozycji, jaką osiągnął w świecie literackim na emigracji, podjął po powrocie do kraju próbę ostatecznego zwycięstwa nad „kolegą” z dzieciństwa. To, co dotychczas tkwiło wyłącznie w świadomości pisarza, mogło zostać wreszcie uzewnętrznione w bezpośrednim kontakcie z autorem *Święty Boże*. Odpowiedź Kasprówicza była szczerą i wyrażała szacunek wobec pisarza świeżo mianowanego redaktorem naczelnym „Życia”. W słowach pełnych pokory pisał o Przybyszu:

Człowiek europejskiej sławy — a ja cóż? Siedzę na partykularzu, prawie że nieznany, ciągnę taczkę wśród prostych warunków i jakoś na górę wciągnąć ich nie mogę (...) wszystko co wychodzi spod mego pióra, wydaje mi się tak lichym, że słowa Twoje formalnie mnie zawstydzily. Czym ja jestem wobec Ciebie! (...) Masz gorącą wielbicielkę w mojej żonie — o mało nie oszalała z radości, zobaczywszy na kopercie list do mnie z Twoim nazwiskiem!¹¹

Wymieniając grzeczności, Przybyszewski badał grunt. Prawdopodobnie szukał odpowiedzi na pytanie, kim jest aktualnie człowiek, który w rodzinnych stronach budził olbrzymie nadzieje, a w latach późniejszych, gdy on sam współtworzył berlińską bohemę, zdobywał w Polsce coraz większą sławę poetycką. W liście, który otrzymał autor *Z psychologii jednostki twórczej*, jawił się Kasprówicz jako człowiek niepewny swoich umiejętności, daleki od megalomanii i jak gdyby ustępujący młodopolskiemu Meteorowi witalnością. Informacja o żonie niewidzianego od wielu lat pisarza mogła także obudzić w Przybyszewskim niezdrową myśl, którą później zrealizował — ostatecznie

9 *Ibidem*, s. 157.

10 *Ibidem*, s. 207.

11 S. Helsztyński, *Dobranoc, miły książę. Ludzie, prace, wspomnienia*, Warszawa 1971, s. 413-414.

potwierdzając swoją przewagę nad autorem *Salve Regina* — przez odebranie mu żony. W ten sposób Kasprowicz został pokonany w najbardziej kompromitujący sposób — tracąc kobietę, stracił również męstwo. Samcem alfa okazał się Przybyszewski.

W jednym z pierwszych listów kierowanych do największego rywala autor *De profundis* otwarcie przyznaje się do pragnienia trójkątnego, zdradzając tkwiący w nim głęboko kompleks:

Ty nie wiesz, czemu Ty dla mnie był, czemu dla mnie jest — Od dziecka byłem w Ciebie wpatrzony jak w tęcz, i Tobie mam do zawdzięczenia, że w ogóle pisać rozpocząłem. Po 16-tu latach pamiętam każde Twoje słowo, każdy Twój ruch mógłbym powtórzyć, pamiętam nawet kolor Twego ubrania i żółty Twój paletot, który mi się wtedy tak w duszę wraził, że po dziś dzień noszę żółty paletot. (...) I to wszystko tkwi w mej duszy, rzadko o tem mówię, bo te wspomnienia, jak wszystko co głębokie — bardzo wstydlive¹².

Chociaż słowa pełne czci i uznania dla różnych osób, które młodopolski Meteor często wyraża w swojej korespondencji, rzadko są szczerze (o czym świadczą pisane w tym samym czasie listy do innych adresatów), to te powyższe, kierowane do Kasprowicza, wydają się do głębi prawdziwe. Przybyszewski prawdopodobnie zapamiętał z dzieciństwa, z jak wielkim namaszczeniem traktowano poetę na Kujawach, a szczególnie utkwiły mu w pamięci jego pierwsze sukcesy literackie. Lektura nowych dzieł mistrza utwierdziła *Geniale Pole* w przekonaniu o wielkości krajana, więc zwrócił się do niego tymi słowami:

czem Ty dla mnie jako twórca, jako jedyny wśród nas — wiesz — wiesz w jedynym tego słowa znaczeniu, to Ci niezadługo powiem w „Życiu”. Mój najdroższy, przyślij mi cośkolwiek do „Życia”. Wydrukuję to złotymi głoskami, ale przyślij natychmiast, abym mógł to w przyszłym numerze pomieścić¹³.

Co ciekawe, pomimo otwartego przyznania się do pragnienia trójkątnego, Przybyszewski nie wojuje z Kasprowiczem w sposób otwarty, ażeby go pokonać (jak w przypadku relacji ze Strindbergiem, która również była oparta na rywalizacji), ale *explicite* nazywa go swoim przyjacielem. W głowie Przybyszewskiego zrodził się zapewne chytry plan, aby maksymalnie zbliżyć się do autora *Krzaku dzikiej róży w ciemnych smreczynach*, poznać wszystkie jego słabe punkty i ostatecznie nad nim zatryumfować. Aby zwycięstwo było bardziej spektakularne, młodopolski Meteor w miarę możliwości na każdym kroku głosił potęgę Kasprowiczowej twórczości. Miały temu służyć zarówno publikacje utworów „największego syna kujawskiej ziemi” w „Życiu”, jak i odczyty będące apoteozą jego osoby, z którymi do końca życia Przybyszewski jeździł po Polsce i krajach Europy Środkowo-Wschodniej, przedstawiając „potężne serce Polski”¹⁴.

Girard, pisząc o pragnieniu trójkątnym, analizuje m.in. utwory Fiodora Dostojewskiego. Dostrzega, że ich bohaterów często łączy tzw. nienawistna admiracja, a *Biesy*

12 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 209.

13 *Ibidem*, s. 209-210.

14 Określenie to pada w liście do Kasprowicza (*ibidem*, s. 210).

i *Braci Karamazow* podaje jako szczególnie charakterystyczne przykłady wewnętrznej mediacji. Określając stosunek Przybyszewskiego do Kasprowicza, również możemy mówić o nienawistnej admiracji. Girard wyróżnia dwa rodzaje mediacji — zewnętrzną oraz wewnętrzną.

O mediacji zewnętrznej mówi się wtedy, gdy „odległość jest wystarczająca, by dwie sfery możliwości, których środki zajmują mediator i podmiot, nie były ze sobą w żadnym kontakcie”¹⁵. W tym przypadku rywalizacja z mediatorem nie wchodzi w rachubę. Mediacja wewnętrzna ma miejsce, „gdy ta sama odległość jest wystarczająco zmniejszona po to, by obie sfery mogły bardziej lub mniej głęboko na siebie wpływać”¹⁶. I tutaj dochodzi już do otwartej rywalizacji pomiędzy podmiotem pragnienia a mediatorem, choć — jak pisze Girard — „bohater mediacji wewnętrznej bynajmniej nie chlubi się swoim zamiarem naśladowania, lecz starannie go ukrywa”¹⁷. Przybyszewski głosił wielkość poezji Kasprowicza, szukając jednak właściwego wyrazu dla swojej twórczości w prozie i dramacie — jego rywalizacja z autorem *Hymnów* nie była otwarta, lecz zakamufLOWANA, a zatem należy ją uznać za formę mediacji wewnętrznej.

Nieustanne studiowanie i ciągle podkreślanie przez Przybyszewskiego wielkości Kasprowicza stanowiło dla postronnych obserwatorów wyraz swoistego obłędu. Boy-Żeleński tak podsumował fascynację *Geniale Pole* autorem *Ginącemu światu*:

(...) poza Kasprowiczem, dla którego kult jego miał się stać z czasem niecierpliwiący swym brakiem miary i swoim — można by rzec — masochizmem, nie uznawał właściwie nikogo, a trzeba dodać, że dotąd żyjąc poza krajem, w kołach niemieckich, mało co znał z naszej ówczesnej literatury¹⁸.

Rzeczywiście, zachowanie młodopolskiego Meteora w stosunku do wielbionego pisarza wyglądało na pewnego rodzaju manię. Kasprowicz, choć zawstydzony, przyjmował pochlebstwa, zgadzając się na zacieśnienie związków ze Smutnym Szatanem. Nie podejrzewał nawet, jak bardzo okaże się to dla niego zgubne.

Jadwigę Kasprowiczową poznał Przybyszewski podczas pobytu we Lwowie, gdzie wygłosił kilka odczytów. Korzystał przy tej okazji z gościnności autora *Księgi ubogich*, o czym donosił w liście do Dagny:

Mieszkam u Jasia Kasprowicza, który nawiasem mówiąc zrobił się abstynentem. Żona jego jest najslodszy m stworzeniem, jakie pomyśleć można, i bardzo subtelna, bardzo filigranowa, bardzo piękna. Oboje kochają mnie bezgranicznie¹⁹.

Błyskawiczne wejście Przybyszewskiego pomiędzy małżonków, choć tragiczne w skutkach, jakby wcale nie zmieniło jego stosunku do autora *Księgi ubogich*. W liście do Jadwigi wśród wielu słów czułych, momentami wręcz bezwstydnym, radził jej, jak

15 R. Girard, *op. cit.*, s. 349.

16 *Ibidem*, s. 349.

17 *Ibidem*, s. 350.

18 T. Żeleński (Boy), *Znasz-li ten kraj*, Warszawa 1993, s. 97.

19 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 221.

powinna się zachowywać wobec nieświadomego zdrady męża: „Dla Jana bądź dobrą — i wiem, że będziesz spokojną, bo inaczej zabiłabyś go. Dla mężczyzny jest to straszna rzecz — straszna, jeżeli nie kocha, a coś dopiero, gdy kocha”²⁰. Informował także swoją kochankę o tym, że pracuje nad utworem chwającym wielkość Kasprowicza:

Pracuję silnie, piszę wspaniałą rapsodję o Janie — umieszczę ją w „Życiu” pod pseudonimem. Ty jedyna będziesz wiedziała, kto ją pisał. Rozczytuję się w nim, wnikam w każde jego słowo: to olbrzym — to nie talent — to geniusz. Ale znowu Bóg tak chciał, że „przykucnięta dola” stanęła na naszych krzyżujących się drogach. Jakies dziwnie rozpaczne Przeznaczenie²¹.

Być może Przybyszewski, który stale zmieniał role, inscenizował swoje życie, chciał wiedzieć, jak w rzeczywistości zachowuje się zdradzony mężczyzna. Prawdopodobnie potrzebował potwierdzenia własnych wyobrażeń, pisząc do Jadwigi:

Napisz mi, najśłodsza, szczerze, co Jan mówi o moim odczycie — choćby to mogło być dla mnie nieprzyjemne, to napisz, proszę Cię bardzo o to. I w ogóle pisz mi cośkolwiek o nim. Ty wiesz, jak go kocham, jak mnie to wszystko obchodzi [podkr. — MG]. I już nie cierpię, bo kocham Cię za bardzo, bo zbyt mocno czuję ten fatalizm, który nas na siebie rzucił, i jestem spokojny, bo nie mam już świadomości zbrodni. Jestem zbyt szczęśliwy w mej miłości i zbyt przekonany, że tak być musiało, bym mógł cierpieć²².

Nawet wtedy, gdy po śmierci Dagny Jadwiga Kasproviczowa opuściła swego męża i dzieci, młodopolski Meteor nadal zajmował się twórczością Kasprowicza, m.in. tłumacząc jego twory na język niemiecki²³. Można się spierać, czy w ten sposób chciał zadośćuczynić zdradzonemu mężczyźnie, czy korzystając ze sposobności, wzbogacić się na tłumaczeniu utworów autora *Święty Boże*. Skłaniałbym się raczej ku tej drugiej możliwości.

W liście do Kasprowicza z 22 maja 1905 r. Przybyszewski tłumaczy się chęcią zapoznania czytelników niemieckich z dziełami swojego rywala, prosząc, by ten nie oceniał go jako człowieka, a jedynie jako piewce jego twórczości.

Młodopolski Meteor miał pełną świadomość wagi swego czynu. Starał się jednak zagłuszyć dręczące go wyrzuty sumienia. W jednym z listów do Jana Schlafa tak komentował odebranie żony Kasproviczowi:

To jedna z najstraszniejszych tragedii, jaką artysta może przeżyć. Nie mów nikomu: moja żona była jego żoną. Serce moje krwawi, wychodzi na jaw uczuciowa strona Słowian, lecz na wszystkie świętości postanowiłem, że będę twardy. Ale ta sprawa gryzie mnie, gryzie nieustannie²⁴.

20 *Ibidem*, s. 243.

21 *Ibidem*, s. 241.

22 *Ibidem*, s. 222.

23 *Moją pieśń wieczorną* Kasprowicza, w tłumaczeniu Przybyszewskiego, wydrukowano u Fontana w Berlinie (*ibidem*, s. 324). Wydana w 1905 roku *Mein Abendlied Hymnen* zawiera *Na wzgórzu śmierci* i pięć hymnów Kasprowicza (*ibidem*, komentarz na s. 329).

24 *Ibidem*, s. 349.

Przybyszewski w listach do rozmaitych znajomych stale zdradzał się z fascynacją utworami autora *Z chałupy*, które chętnie studiował, mimo że — ze względu na czyn, którego się dopuścił — budziły w jego duszy dziwne uczucia: „Jak morderca do Morgi, skradam się ustawicznie do jego dzieł”²⁵.

Rozstanie z Jadwigą było dla Kasprowicza momentem przełomowym. W psychice zdradzonego mężczyzny zaszła wtedy poważna zmiana, która uwidoczniła się w jego twórczości. Tę właśnie różnicę w pisarstwie swojego rywala po rozpadzie związku musiał dostrzec Przybyszewski. Czytając jego poezję, mógł się poświęcić studiowaniu duszy zdradzonego mężczyzny. Były student medycyny miał kolejny wartościowy materiał do swoich analiz.

Artystyczny przywódca Młodej Polski miał świadomość olbrzymiej przewagi duchowej, jaką posiadał nad nim Kasprowicz. Zdradzony mąż nie uzewnętrzniał swojej złości i dość spokojnie przyjął wiarołomstwo żony, co prawdopodobnie było dla Przybyszewskiego zaskoczeniem. W jednym z listów pisanych po rozbieciu małżeństwa Kasprowiczów tak oceniał „największego spośród synów kujawskiej ziemi”:

w tym człowieku nie ma żadnej pozy — sękaty, maniacko dążący do znalezienia swego wyrazu, lecz nie mający ani krzty pozy: jest on tak święty w swej zakamieniałej żądzy poszukiwania sprawiedliwości, że czasem wydaje się to pozą²⁶.

Autor *De profundis* zapewne zdawał sobie sprawę z fasadowości wielu swoich zachowań, dlatego brak gwałtownej reakcji zdradzonego mężczyzny wywołał u niego konsternację. Być może dlatego usilnie dążył do związania się z Jadwigą, którą namawiał, by zostawiła dla niego ojca swoich dwóch córek. Ogromna liczba listów z zapewnieniami głębokiego uczucia przekonała ostatecznie Kasprowiczową do porzucenia męża, jednak związała się ona z Przybyszem dopiero po śmierci Dagny. Niewątpliwie pisarz potraktował to prywatne zwycięstwo w sposób bardzo prestiżowy. Pisał w jednym z listów:

Od siedmiu lat jestem ożeniony z kobietą, Polką, wyjątkowego serca i umysłu (...) była ona żoną największego poety, jakiego posiada dzisiejsza Polska, Jana Kasprowicza. Ale moja miłość była dość silna na to, aby wszystkie te i Bóg wie jakie jeszcze przeszkody pokonać, rozwód przeprowadzić, a moja żona miała odwagę i tę piękność duchową, która pozwoliła jej drwić ze wszystkich, w Polsce nieprawdopodobnych, towarzyskich przesądów, odrzucić wszystkie względy i pójść za mną. (...) Kasprowicz się ożenił i resztką jakiegoś niejasnego poczucia winy (choć o winie nie może tu być mowy) przestała mi dokuczać²⁷.

Dziwić może opętańczy wręcz ton, w jakim przywódca cyganerii krakowskiej racjonalizował odebranie żony autorowi *Księgi ubogich*. W jednym z listów do Jadwigi Kasprowiczowej pisze o tym w odwołaniu do swojego utworu *Złote runo*: „Wziąłem według słów Przesławskiego, to, co mi się należało, bo było mojem od urodzenia: Ty!

25 *Ibidem*.

26 *Idem*, *Listy*, t. 2, *op. cit.*, s. 757.

27 *Ibidem*, s. 536.

To tragedia mojej Iny, Przybyszewskiego i Kasprowicza”²⁸. Zwiedziona tymi frazesami kobieta ostatecznie związała swój los ze Smutnym Szatanem. Choć ten — w listach takich jak powyższy — podkreślał biografizm swoich utworów, to jednak, gdy dramaty jego grano na scenach teatralnych (jak *Złote Runo* wystawiane w 1909 r. w Krakowie), ostro sprzeciwiał się jawnej stylizacji aktorów na postaci żyjące. Nie chcąc eskalować konfliktu z Kasprowiczem, pragnął uniknąć skandalu, jaki próbowała wywołać prasa. Mimo tego dla publiczności było jasne, kogo ukrywał autor pod zmyślonymi nazwiskami.

Stosunek Przybyszewskiego do Kasprowicza stawał się coraz bardziej obsesyjny w czasie, gdy miał już u boku Jadwigę. Mimo iż zwycięstwo nad krajanem zdawało się ostateczne, myśl o poecie, będącym wówczas wykładowcą uniwersyteckim we Lwowie, nie opuszczała młodopolskiego Meteora. Chcąc rzekomo nadać odpowiednią rangę mediatorowi swojego pragnienia, zaczął jeździć po Polsce z odczytami o jego twórczości. Można by to uznać za gest szacunku wobec „największego syna kujawskiej ziemi”, ale nie można zapominać, że zarówno za wspomniane odczyty, jak i za tłumaczenia utworów rywala Przybyszewski dostawał pieniądze. Choć niektóre poglądy prelegenta brzmiały w jego ustach niemal jak kpina, np. „cała nasza męska potęga przejawia się w naszych czasach w Janie Kasprowiczu”²⁹, należy podkreślić, że przytoczone zdanie nie dotyczy męskich przymiotów pisarza, a jedynie wyraża opinię na temat jego twórczości. Przybyszewski nigdy nie drwił ze swego przeciwnika, a głoszenie podobnych sądów po odebraniu mu żony miało na celu wyłącznie podniesienie rangi własnego sukcesu. Uwypatniając wielkość autora *Księgi ubogich*, podnosił wartość swojego nad nim zwycięstwa.

Znamienny jest także sam tytuł jednego z odczytów o Kasprowiczu: *Pragnąłbym być jakimś wielkim psalmistą Bożym*. Zdaje się, że wypowiada on pragnienie samego Przybyszewskiego, który zazdrościł mistrzowi umiejętności poetyckich i słusznej sławy. Twórczość autora *Ginącemu światu* nie potrzebowała, jak w przypadku młodopolskiego Meteora, reklamy za sprawą głośnych skandali, gdyż potrafiła się obronić sama. Ci, którzy byli uczestnikami odczytów Przybyszewskiego o Kasprowiczu, mogli odnieść podobne wrażenie jak dziennikarz „Głosu”:

(...) to, co mówił Przybyszewski (...) nie było odczytem o Kasprowiczu, była to jakaś pieśń, na którą się dwóch poetów jednakiej miary złożyło. (...) Jak Kasprowicz duszę ziemi rodzinnej wziął, pochłonił i w pieśni ją wydał, tak Przybyszewski w odczycie swoim prócz duszy ziemi wziął jeszcze Kasprowicza duszę i stworzył z tego pieśń piękną, barwną, żywą, potężną³⁰.

Przybyszewski, głosząc wielkość swego rywala i kujawskiej ziemi, która go zrodziła, niejako mimochodem opowiadał także o sobie. Wspólne miejsce pochodzenia

28 Idem, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 360.

29 Idem, *O kobiecie*, w: idem, *Kobiety winny moją trumnę ponieść na swych barkach do grobu. Odczyty, przemówienia, orędzia, odezwy*, oprac. J. Sikorska, Inowrocław 2006, s. 206.

30 „Głos” 1901, nr 19, cyt. za: H.I. Rogacki, *Żywot Przybyszewskiego*, Warszawa 1987, s. 143.

stwarzało możliwość porównania, której autor *Złotego runa* nie wahał się wykorzystywać w swych odczytach. W jednym z nich nazywa Kasprowicza geniuszem, porównując go z Adamem Mickiewiczem. Stwierdza jednak wyższość swego krajana: „tak blisko żaden z twórców polskich nie dotarł do Stwórcy jak ich dwóch: z tą różnicą, że Mickiewicz był rzecznikiem swego narodu — Kasprowicz rzecznikiem całej ludzkości!”³¹. Projektuje także nową tróję narodowych wieszczów, przyznając w niej miejsce Janowi Kochanowskiemu, Adamowi Mickiewiczowi i właśnie Janowi Kasprowiczowi:

W trzech kościołach odprawiają się najuroczystsze msze narodu polskiego — w kościele Jana Kochanowskiego tryumfalnie *Te Deum* chwały i potęgi — w kościele Mickiewicza *missa desperationis* — żałobna msza rozpacz, jednak z nadziejnym *Ite missa est*, bo Kasprowicza przewidiał — w trzecim kościele, kościele Kasprowicza odbywa się msza, w której bierze udział całe już człowieczeństwo zbolące, zmarnowane, przemęczone, ale ufne w Tego, którego opiece odda się szczerze, a wtedy łaska Jego od złego ustrzeże (...) ³².

Jednocześnie autor *Androgyne* wskazuje na królewskie pochodzenie legitymującego się chłopskim rodowodem Kasprowicza. Stwierdza także, że jako jedyny poza Mickiewiczem zasługuje on na dumne miano Króla Ducha. Nie jest bowiem jedynie twórcą, lecz stanowi „potężne, olbrzymie zjawisko (...) w dziejach najwyższego wysiłku twórczej duszy polskiej”³³.

Przybyszewski stale ubolewał nad swoją niską pozycją w literaturze polskiej w stosunku do autora *Salve Regina*, choćby w liście do wydawcy Józefa Wolffa:

W ogóle przyznam się Panu, że szczytem moich marzeń to byłoby to, gdybyś Pan wydał zbiorowe wydanie wszystkich moich dzieł, przejranych, poprawionych i w miarę możliwości wykończonych. W Rosji istnieje takich wydań aż — pięć! (...) Szczęśliwy Kasprowicz doczekał się wreszcie takiego wydania w Polsce i to — za życia ³⁴.

Rzeczywiście, przebiegły i obrotny w działaniu Przybysz zadbał o publikację swoich utworów w Rosji. Wiedział także o tym, że Kasprowicz nie przywiązuje wielkiej wagi do zabiegów wydawniczych, stąd — pozornie przyczyniając się do upowszechnienia dzieł „największego poety polskiego” — sam zbijał na nim pewien kapitał.

Girard w swej analizie pragnienia trójkątnego mówi o tym, że podmiot pragnienia „doznaje (...) wobec wzoru wewnętrznego uczucia rozdarcia, powstałego ze związku tych dwóch przeciwieństw, którymi są najkorniejsze uwielbienie i najgłębsza uraza. Jest to uczucie, które nazywamy nienawiścią”³⁵. Francuski badacz odwołuje się do rozpoznania Maxa Schelera, który zawiść, zazdrość i rywalizację umieszcza wśród źródeł resentymentu. Zawiść w rozumieniu niemieckiego filozofa to „uczucie bezsilności, które przeciwstawia się wysiłkowi podejmowanemu przez nas, by uzyskać daną rzecz,

31 S. Przybyszewski, *O Janie Kasprowiczu*, w: idem, *Kobiety winny...*, op. cit., s. 196.

32 *Ibidem*, s. 195.

33 *Ibidem*, s. 199.

34 Idem, *Listy*, t. 2, op. cit., s. 522.

35 R. Girard, op. cit., s. 351.

ponieważ należy ona do kogoś innego”³⁶. Bezsilność rodzi się z niemożności posiadania tego, co jest własnością innego. Zawistnik Przybyszewski do końca życia nie uwolnił się z pragnienia.

Pisarzowi udało się jednak odnieść pożądany przezeń sukces literacki. W pewnym stopniu nawet przewyższył sławą wielkiego krajana — znacząco wpłynął na literaturę europejską, odnosząc największe wśród polskich pisarzy XIX wieku powodzenie za granicą. Mimo wszystko to poezja Kasprowicza, a nie utwory prozatorskie i dramatyczne Przybyszewskiego, była bardziej ceniona w naszym kraju zarówno wtedy, jak i w czasach późniejszych (także teraz). Smutnemu Szatanowi nie wystarczyło zatem to jedno pragnienie, by zaspokoić własną próżność. Potrzebował czegoś więcej, by raz na zawsze potwierdzić swoje zwycięstwo nad „prawdziwym synem kujawskiej ziemi”. Być może z tego właśnie powodu ostatnim burzliwym epizodem w życiu autora *Confiteoru* stał się skandal obyczajowy, w którego wyniku Jadwiga Kasprowiczowa opuściła swojego męża i związała się z jego młodszym kolegą po piórze. Postronni obserwatorzy mogli uznać to za kolejną gorszącą scenę z życia pisarza. Przybyszewski dzięki ośmieszeniu Kasprowicza ostatecznie przypieczętował swoje zwycięstwo. O przewrotności *Geniale Pole* może świadczyć także to, że nie tylko przez całe swoje życie podkreślał, że to autor *Dies irae* jest najwybitniejszym pisarzem swojej epoki, ale również to, iż przez kilka lat jeździł po Polsce z rozmaitymi odczytami poświęconymi jego twórczości. W rezultacie jednak gloryfikujące Kasprowicza teksty zapewniły ich autorowi dopływ gotówki oraz — dzięki niezwykle efektownym wystąpieniom — doskonałą autoreklamę.

Z upływem lat Smutny Szatan stawał się coraz bardziej bezradny, mając świadomość tego, że jego najlepszy czas związany był z pracą redaktora naczelnego krakowskiego „Życia”. Być może dlatego świadomie pragnął założyć pismo, które mogłoby odegrać doniosłą rolę w polskim życiu kulturalno-artystycznym. W ten sposób niejako dałby do zrozumienia światu, że jeszcze nie powiedział ostatniego słowa. Próbą tego rodzaju było powołanie do życia wraz z Jerzym Hulewiczem dwutygodnika „Zdrój”, w którego redakcji mieli działać m.in. Władysław Reymont, Stefan Żeromski i Kazimierz Przerwa-Tetmajer, a także Jan Kasprowicz i Stanisław Przybyszewski. Autor *Hymnów* nie chciał mieć w żaden sposób do czynienia z człowiekiem, który odebrał mu żonę, dlatego zrezygnował z miejsca w redakcji, pozostając jedynie współpracownikiem pisma. *Geniale Pole*, mimo iż oficjalnie zrezygnował z roli redaktora „Zdroju”, pozostał jego *spiritus movens* — przygotowywał słowo wstępne do pierwszych numerów oraz prowadził kilka innych rubryk (m.in. odpowiedzi na listy czytelników). Ostateczny rozbrat z pismem nastąpił w roku 1918, kiedy do głosu zaczęli dochodzić artyści skupieni wokół grupy Bunt.

Po śmierci Kasprowicza młodopolski Meteor zaczął urządzić na Kujawach, a także w innych częściach Polski akademie ku czci autora *Księgi ubogich*. Podczas odczytów

36 *Ibidem*, s. 353.

kwestowano na rzecz budowy pomnika poety, a zabiegi ich inicjatora zaowocowały utworzeniem Funduszu im. Jana Kasprowicza na budowę Domu Polskiego w Gdańsku³⁷. Przybyszewski dzięki swojemu olbrzymiemu zainteresowaniu twórczością mistrza, którą podkreślał przez całe życie i której dał także wyraz literacki (*Z gleby kujawskiej, Szlakiem duszy polskiej, Moi współcześni*), dorobił się etykiety największego wśród siebie współczesnych kasprowiczologa. Jako człowiek w swoim mniemaniu „w pełni kompetentny” chętnie udzielał wskazówek biografom zainteresowanym opisaniem życia pochodzącego z Szymborza poety³⁸. W ten sposób zrealizował w pełni pragnienie wzbudzone w nim nieświadomie przez Kasprowicza — stał się pisarzem, dorównał sławą mistrzowi, odebrał mu żonę, a po śmierci poety odegrał rolę wybitnego znawcy i propagatora jego twórczości.

37 Kwestując na rzecz Domu Polskiego w Gdańsku, Przybyszewski tak uzasadniał, dlaczego fundusz nosi imię autora *Księgi ubogich*: „Jan Kasprowicz, najpotężniejszy twórca od czasów Mickiewicza, twórca nieprzemijających wiekuistych wartości. Dziś — wobec nowego pokolenia — nie potrzebuję się rozwodzić nad olbrzymim znaczeniem Kasprowicza dla Sztuki Polskiej: Granitowe i wiecznotrwale” (S. Przybyszewski, *O „Nasz Dom”*, cyt. za: idem, *Kobiety winny...*, *op. cit.*, s. 171). Ostatecznie nie udało się zrealizować tej inicjatywy.

38 Przybyszewski daje wskazówki Czapskiemu: idem, *Listy*, t. 3: 1918-1927, zebr., życiorysem, wstępem przypisanymi opatrzył S. Helsztyński, Wrocław 1954, s. 465.

Zenon Przesmycki i Stanisław Przybyszewski jako twórcy modernistycznej prasy literacko-artystycznej w Polsce

Dekadę temu w jednej z pokonferencyjnych książek zaaranżowałem spotkanie Stanisława Przybyszewskiego, Zenona Przesmyckiego „Miriamy” i Arnošta Procházky¹. Było ono fikcyjne, bo choć wszyscy artyści niewątpliwie znali się ze sobą, nie mieli okazji być razem w jednym miejscu i o jednej porze. Kiedy ewentualnie mogłoby do tego dojść i o czym mieliby panowie ze sobą mówić? Niewątpliwie najdogodniejszym dla wszystkich miejscem byłby Kraków około roku 1895, nie tylko ze względów geograficznych — miasto leżało na trasie ich artystycznych wypraw, i politycznych — jego mieszkańcy mogli korzystać z o wiele większych swobód aniżeli w Warszawie, ale głównie z racji dusznego klimatu, w jakim zaczęły w tej części Europy kiełkować pierwsze modernistyczne tendencje. O czym zaś mieliby rozmawiać?

Tematem ich konwersacji stałaby się zapewne batalia o nową sztukę, którą każdy rozpoczął albo nawet ze zmiennym szczęściem już prowadził. Przybyszewski starałby się przekazać swoje berlińskie doświadczenia związane z „Panem”, ukazując skutki artystycznego rozbudzenia nad Sprewą. Procházka podzieliłby się pierwszymi spostrzeżeniami o nadwiślańskich poczynaniach „Moderní revue”. Natomiast Przesmycki uważnie analizowałby przyczyny fiaska podjętej w „Życiu” (warszawskim) pierwszej nadwiślańskiej kampanii. Dla wszystkich punktem wyjścia byłyby zatem almanachy artystyczne, które staną się nie tylko polem walki i wymiany argumentów w sporach estetycznych, ale przede wszystkim jedyną i najpełniejszą realizacją idei wolności sztuki i jej nadrzędnego charakteru bez względu na język wyrazu.

1 G.P. Bąbiak, *Między Berlinem, Pragą a Warszawą. Przybyszewski — Procházka — Przesmycki*, w: *Czytanie modernizmu*, pod red. M. Olszewskiej i G.P. Bąbiaka, Warszawa 2004, s. 11-26.

Szczególnie Przybyszewski, obecny przy narodzinach berlińskiego „Pana”, najwybitniejszego pisma literacko-artystycznego ówczesnej Europy, był tego w pełni świadomy. Ponad trzydzieści lat później, wyolbrzymiając swój udział w tym przedsięwzięciu, pisał we wspomnieniach: „Wprawdzie pod koniec mojego pobytu w Niemczech cieszyłem się już taką powagą, że wspólnie z Meier-Graefem mogłem założyć słynne pismo «Pan», które miało przez 6 lat odgrywać ważną rolę w piśmiennictwie niemieckim, a zrzeszyło wokół siebie najwybitniejszych artystów nie tylko niemieckich, ale i francuskich, i belgijskich, i angielskich”². Natomiast w 1895 r. w liście do przyjaciela Arne Garborga donosił:

„Obecny «Pan» jest pierwszą niemiecką próbą, w której zogniskowały się najważniejsze artystyczne sprawy całego świata — lub co najmniej w przyszłości w niej się ześrodkują. Wydawnictwo to jest wyrazem kontaktu artystów całej Europy i ich wzajemnego stosunku. W tym sensie czasopismo jest samo w sobie dość ważne, żeby dla jego egzystencji podjąć wszystko, co tylko możliwe (...)”³.

Przypominał o tym zresztą już sam program, zamieszczony w pierwszym numerze pisma:

„Artyści, pisarze, ludzie nauki i miłośnicy sztuki zjednoczyli się, aby dać podstawy materialne i ideologiczne organu sztuki i literatury, który działałby poza wszelkimi uwikłaniami, i który służąc jedynie sztuce, nie ulegałby żadnym prądom. Ten pogląd i jego przedstawiciele rozbudzili nadzieję, że ta postulowana idea może zostać urzeczywistniona, a szerokie kręgi czytelników z niecierpliwością czekają na owoce ich pracy”⁴.

W kolejnych akapitach akcentowano, że poziom artystyczny nie podnosi się gwałtownie, niczym poziom stawu, do którego wpuszczono dużo wody, zaś istotą kształtowania gustów jest jakość, a nie ilość drukowanych dzieł.

Zarówno Przybyszewski, jak i Przesmycki byli świadomi przemian zachodzących w ówczesnej sztuce, a uczestnicząc w nich, pozostawali w mniejszym bądź większym stopniu w orbicie oddziaływania którejś z artystycznych metropolii.

Jest rzeczą charakterystyczną, że spośród pism okresu Młodej Polski w większości opracowań i przyczynków pojawia się niezmienna triada: „Życie” warszawskie, „Życie” krakowskie i „Chimera”. Wydaje się, że o dwu ostatnich, kluczowych dla polskiego modernizmu, powiedziano już wszystko, a do ewentualnej reszty można odnieść strawestowane powiedzenie, że jakie są, każdy widzi. Ale paradoksalnie ponad stulecie, które nas dzieli od ich upadku, choć przyniosło wiele interesujących artykułów i rozpraw, nie zbliżyło nas do całościowego ujęcia roli, jaką odegrały w życiu literackim i artystycznym pierwszej dekady XX wieku⁵.

2 S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród swoich*, Warszawa 1930, s. 80–81.

3 Idem, *Listy*, t. 1: 1879–1906, oprac. S. Helsztyński, Gdańsk–Warszawa 1937, s. 108: list do Arne Garborga, 20 VIII 1895 r.

4 A. Lichtwark, *Rundschau. Die Entwicklung des Pan*, „Pan” 1895/1896, H. 3, s. 173–176 [fragment przeł. I. Zawadzka].

5 W Zakładzie Edytorstwa i Stylistyki Instytutu Polonistyki Stosowanej UW przygotowywane są antologie publicystyki obu pism pod redakcją piszącego te słowa we współpracy z D. Dziurzyńskim.

Oba były związane z osobami Przybyszewskiego i Przesmyckiego i bez wątpienia oba stały się zarówno dziełami życia swych redaktorów, jak i życiodajnymi źródłami polskiej sztuki. Za ich pośrednictwem polscy twórcy nie tylko kontaktowali się ze światem artystycznym Europy, ale i mieli szansę w nim zaistnieć.

Dość wspomnieć, że i krakowskie „Życie”, i „Chimera” — prócz nich tylko „Krytyka” Wilhelma Feldmana — były regularnie streszczane w ważnych literackich pismach Paryża. Tylko one doczekały się także obszernego omówienia w *Listach polskich* Jana Lorentowicza na łamach najważniejszej trybuny literackiej tamtych czasów, czyli „Mercure de France”⁶.

Jednak oba pisma zarówno na płaszczyźnie estetycznej, jak i literackiej więcej dzieliło, aniżeli łączyło, choć ich redaktorzy pozostawali (do czasu) w bardzo bliskich związkach. Przede wszystkim zupełnie różnił je punkt wyjścia. O ile „Życie” rozpoczęło jako jedna z wielu gazet społeczno-polityczno-kulturalnych, jakie się ukazywały w Galicji, i dopiero po przejściu przez Przybyszewskiego stało się pismem *stricte* literackim, ale nie do końca artystycznym, o tyle „Chimera” już w momencie założenia była artystycznie przemyślanym konstruktem.

W swoich założeniach Przesmycki zwlekał z powołaniem „Chimery” tak długo, jak było to tylko możliwe, czekając, wzorem belgijskim, na inicjatywę „młodych”. Dokładnie opisał to w swoim głośnym studium o Maeterlincku, wskazując, że efemeryczne niekiedy pisemka odgrywały rolę katalizatorów przemian⁷. Stąd z zainteresowaniem i przychylnością powitał „Życie”, ale jednocześnie zachowywał powściągliwość w nadsyłaniu do niego swoich tekstów.

W tym miejscu warto raz jeszcze podważyć panującą powszechnie opinię o ścisłej współpracy Miriama z „Życiem”, zarówno w fazie powstawania, jak i działalności pisma. Tezy takie wysuwali m.in. Jadwiga Czachowska w szkicu poświęconym czasopiśmu⁸ i Aleksander Zyga w artykule *Materiały do genezy i powstania krakowskiego „Życia” Ludwika Szczepańskiego*⁹, pojawiły się one również w wielu innych opracowaniach literackich.

Zresztą w późniejszych artykułach Zyga przychylił się do wniosku, że owa współpraca więcej miała z obecności nazwiska twórcy na kartach pisma niż ze współuczestnictwa w jego kreowaniu¹⁰.

6 O „Życiu” i jego programie Jan Lorentowicz pisał w drugim cyklu *Lettres polonaise* z września 1900 r., zaś obraz środowiska „Chimery” i samo pismo zaprezentował w cyklu piątym z czerwca 1901 r. Por. szerzej G.P. Bąbiak, *Jan Lorentowicz i Zenon Przesmycki-Miriam...*, w: „Ludzie osobni” polskiej kultury. Korespondencja J. Lorentowicza i Z. Przesmyckiego-Miriama z lat 1899-1938, wstęp, oprac. i komentarz idem, Warszawa 2014.

7 Por. Z. Przesmycki-Miriam, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko w literaturze belgijskiej i powszechnej*, w: idem, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, t. 1, Kraków 1967, s. 253-262.

8 J. Czachowska, „Życie” 1897-1900, w: *Literatura okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicz, M. Puchalskiej, t. 1, Warszawa 1968, s. 233-234.

9 A. Zyga, *Materiały do genezy i powstania krakowskiego „Życia” Ludwika Szczepańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 200, przyp. 2.

10 W drugiej części swego artykułu, *Krakowskie „Życie” pod redakcją Ludwika Szczepańskiego (1897-1898)*, Zyga pisał o sporadycznej i przypadkowej współpracy poetów starszego i średniego pokolenia, umieszczając obok

Przesmycki, jako doświadczony redaktor warszawskiego „Życia”, udzielał młode-
mu założycielowi krakowskiego pisma, Ludwikowi Szczepańskiemu, rad, jednak ani nie
został — mimo zapowiedzi w prospektach i listach — paryskim korespondentem, ani też
nie przywiązywał do tej współpracy aż takiej wielkiej wagi. O całym przedsięwzięciu
dowiadywał się z listów Szczepańskiego jako o rzeczach już postanowionych, o czym
w podobno brzmącym tonie informował przyszły redaktor naczelny także inne osoby,
które chciał zachęcić do współpracy, np. Jana Kasprowicza¹¹. Przesmyckiego traktowano
jako poetę o ustalonej renomie, a jego nazwisko miało przyciągnąć czytelników, ale był
on jednym z wielu publikowanych na łamach pisma autorów. Niewątpliwie wpływ na to
miał sam Miriam, który nie identyfikował się z tą formacją. Jako ciekawostkę przytoczyć
można jego kartkę do redaktorów głośniejszej antologii *Młoda Polska. Wybór poezji*, wyda-
nej przez Ossolineum pod redakcją Boya we wrześniu 1939 r.: „W odpowiedzi na list
z 13. bm. proszę stanowczo o nie zamieszczanie wymienionych w liście tym utworów
moich w Poezji Młodej Polski. Ta grupa literacka powstała gdzieś po mnie i nie znalazła
w wydawanej przeze mnie „Chimerze” żadnego akcesu”¹². Ostatnie zdanie brzmi zaska-
kująco i chyba nie do końca było zgodne z rzeczywistością, faktem jednak pozostaje,
że w zbiorze tym, wznawianym po wojnie, wierszy Miriama nie ma. Sytuacja ta nie
zmieniła się również w okresie redaktorstwa Przybyszewskiego i chyba wszystkie strony
miały tego świadomość. Zresztą i wówczas Miriam wymieniany jest z Kasprowiczem
jako patron i „nestor” literacki¹³. A że i „Życie” nie było głównym obiektem zaintereso-
wania Przesmyckiego — o tym świadczy fakt, że zwlekał on z nadesłaniem jakiegokol-
wiek utworu zarówno do numeru pierwszego, jak i następnych, opóźniając tym samym
prace redakcyjne.

W niedatowanym, długim liście z końca 1899 r. Przybyszewski pisał:

Najdroższy mój Zenonie,

(...) Wracam do rzeczy, którą teraz bardzo pokochałem i którą się ratuję „Życie”! Słuchaj
najdroższy: otwieramy ci aż do czasu, w którym poczniesz wydawać „Chimerę” — nasze
pismo na oścież. Nie tylko to. Prosimy cię najusilniej, abyś razem ze mną zechciał objąć
redakcję pisma. Będziemy cię słuchać we wszystkim bezwzględnie, a ostatecznie Przesmycki-
-Przybyszewski nie będzie tak źle brzmiało. Za każdy wiersz dostaniesz 10-12 centów,

Marii Konopnickiej właśnie Zenona Przesmyckiego oraz Marię Komornicką i Jana Kasprowicza. Faktem po-
zostaje, że Miriam utrzymywał kontakt ze Szczepańskim zarówno w okresie pierwszych prób literackich tego
ostatniego, jak i podczas tworzenia przez niego „Życia”. Świadczy o tym ich korespondencja, lecz z jej tonu,
a przede wszystkim treści, wynika, że o ściślejszych związkach mowy być nie może. Idem, *Krakowskie „Życie”
pod redakcją Ludwika Szczepańskiego (1897-1898)*, cz. 2, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” t. 25, 1986, nr 4,
s. 50.

- 11 L. Szczepański, *List do Jana Kasprowicza z 29 V 1896*, w: A. Zyga, *Materiały do genezy i powstania krakowskiego „Życia” Ludwika Szczepańskiego*, op. cit., s. 199. W Bibliotece Narodowej przechowywany jest blok 23 listów Szczepańskiego do Przesmyckiego z lat 1893-1898, por. Biblioteka Narodowa, sygn. 2862.
- 12 Z. Przesmycki-Miriam, *Kartka pocztowa z 21 lutego 1939 roku*, (maszynop.), w zbiorach prywatnych, wystawiona na portalu aukcyjnym Allegro 7 kwietnia 2009 (fotokopia w zbiorach G.P. Bąbiaka).
- 13 Wspomina o tym Przybyszewski w liście do J. Kasprowicza z listopada 1898 r. Por. S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, op. cit., s. 210.

a drukować możesz wszystko co ci się podoba. Posłuchaj mnie Zenonasz, możesz się wypowiedzieć, możesz zrobić niesłychanie wiele, możesz przysposobić „Chimerę” (pamiętaj, że „Życie” od 19go stycznia ma debit na Rosję) możesz drukować całe ustępy swego dzieła o Hone-Wrońskim; jednym słowem możesz rozporządzać pismem, jak tylko ci się żywnie podoba. Ale zrób to natychmiast: primo nadeślij cokolwiekbądź do „Życia”, ale to natychmiast żeby mogło być w styczniowym numerze drukowane; secundo pozwól, że na nagłówku „Życia” będzie napisane: redakcja „Przesmycki-Przybyszewski”; tertio pozwól wyrazić mi na końcu numeru głęboką radość, żeś zechciał przystąpić do redakcyi.

W zamian za to: primo nie będziemy drukować ani słowa, którego ty nie przyjmiesz i nie uznasz za dobre. Secundo masz wszelkie prawa zastrzeżeń tak co do literatury, jak co do artystycznej strony „Życia”. Tertio z chwilą mojego wyjazdu z Krakowa możesz, jeżeli co się spodoba całkiem pismo objąć, ewentualnie złać je z „Chimerą”. Quatro co do strony finansowej będziesz otrzymywał 10-12 centów od wiersza.

Jedno jeszcze. Gdybyś mógł przyjechać do Krakowa choć na parę dni, toby było niesłychanie dobrze. Mieszkanie dobre, miłe mieszkanie z obsługą już mamy dla ciebie. Mój drogi, jedyny: pomyśl nad tym. Masz pismo, w którym kierować możesz, w którym się zupełnie wypowiadać możesz... Z chwilą, z którą wstępujesz do redakcyi dajesz pismu silną podwalinę, bo nazwisko twe poważne, a ja zawsze zostanę egzotycznym zwierzem w Polsce. Warunki lepsze aniżeli w Królestwie uzyskać możesz, bo będziesz zarabiał przeciętnie do stu rubli miesięcznie. I tak we dwoje złoty, kochany chłopie, możemy zrobić ogromnie wiele. A ty dla mnie będziesz silną moralną podporą, bom ogromnie zbiedzony. Nie namyślaj się pisz natychmiast, bo 19go stycznia wychodzi bardzo bogaty numer, który możesz podpisać bez wszelkich skrupułów¹⁴.

W liście pobrzmiewa desperacja Przybyszewskiego, któremu redakcja ciąży już i stara się jej pozbyć za wszelką cenę. Warto zwrócić uwagę na to, że na tym etapie „Życie” miało być zapowiedzią projektowanej „Chimery”. Nie zachowała się odpowiedź Miriama, który prawdopodobnie sceptycznie podszedł do tego pomysłu i pytał o dalsze szczegóły. Stąd w kolejnym liście Przybyszewski wyjaśniał:

Najśłodszy mój.

(...) To znaczy jednym słowem, że będziesz naczelnym redaktorem. A jeżeli moje nazwisko będzie jeszcze fiurować, to dlatego, że abonentów, których obecnie mamy, potrzebują tego. Po jakimś pół roku obejmiesz pismo zupełnie, możesz je przekształcać rozszerzać i w ten sposób przygotujesz bajecznie twoją „Chimerę”¹⁵.

Problemy we współpracy pomiędzy „Życiem” a Miriamelem znajdują także potwierdzenie w aspekcie „Chimery”. Gdyby była ona aż tak ścisła, ci, z którymi działał Miriam w „Życiu”, kreowaliby z nim nowe pismo. Jak jednak wynika ze szczegółowej analizy zawartości kolejnych numerów, nie znalazły się w nich utwory ani Szczepańskiego, Sewera czy Nowaczyńskiego, ani nawet filaru literackiego „Życia” — Przerwy-Tetmajera, czy — w spodziewanej ilości — Wyspiańskiego¹⁶. Za jedyny łącznik mógłby być uważany

14 Biblioteka Narodowa, Korespondencja Z. Przesmyckiego z lat 1883-1941 (rkps), sygn. 5324, t. 2, k. 106-107: List do Z. Przesmyckiego (brak daty).

15 Ibidem, k. 109: List do Z. Przesmyckiego (brak daty).

16 W „Chimerze” zamieszczone zostały tylko dwa wiersze tego artysty: *Pociecho moja ty* (t. 9: 1905, z. 25, s. 3-4) i *Hymn Veni creator* (t. 10: 1907, z. 30, nlb.), oraz tylko ołówkowe mało znane rysunki (t. 9: 1905, z. 25

Przybyszewski, ale w końcu nie nawiązano z nim współpracy (innego zdania jest Maria Podraza-Kwiatkowska¹⁷). Jednak druk jego powieści Zenon Przesmycki przerwał, jak utrwaliła opinia literacka, z powodu protestów, które wywoływała ta powieść, uważana za zbyt ekshibicjonistyczną i prowokacyjną (w negatywnym tego słowa znaczeniu)¹⁸. O owych relacjach, trwających od 1895 r., pisze wielu monografistów Przybyszewskiego, poczynawszy od Stanisława Helsztyńskiego aż do współczesnych badaczy. A że pisarz miał zostać takim zwornikiem, świadczy fakt, że gdy przyjechał do Warszawy, zamieszkał w redakcji „Chimery”, co więcej — starał się pośredniczyć w nawiązaniu kontaktów pomiędzy Miriamowym pismem a „Moderní revue” Procházky¹⁹. Ostatecznie więzy te zostały zerwane już około sierpnia 1901 r., o czym pośrednio dowiadujemy się z listu Przybyszewskiego do Anieli Pająkówny. „Listy Rakowskiego, który jest twoim serdecznym przyjacielem, odebrałem 2 miesiące później, bo się poróżniłem z Miriamem, a Rakowski adresował listy do «Chimery»”²⁰.

Jedną z kluczowych różnic dzielących oba pisma był ich charakter. „Życie” przez trzy lata swego funkcjonowania nie było pismem jednorodnym. „Chimera” natomiast w czasie swej siedmioletniej egzystencji utrzymywała jedną linię, nie odbiegała od przyjętych na początku założeń, a co więcej — była kierowana i wydawana przez jedną osobę. Przyczyna tego zjawiska tkwiła w dwu diametralnie różnych koncepcjach pisma artystycznego prezentowanych przez Przybyszewskiego i Przesmyckiego. Pierwszy z nich stworzył periodyk, który ukazywał się regularnie — najpierw co tydzień, później co dwa tygodnie, wreszcie co miesiąc (dopiero w ostatnim okresie rytm zakłóciło kilka konfiskat związanych z działaniem cenzury). Drugi od samego początku przejawiał daleko posuniętą swobodę co do częstotliwości ukazywania się pisma i wykreował raczej almanach artystyczny, który miał w sobie więcej z książki niż z gazety. „Życie” i „Chimera” to zatem dwie odmienne odpowiedzi na zachodzące przemiany cywilizacyjne, związane z narodzinami kultury masowej i jej produktami²¹. „Chimera” Przesmyckiego od momentu powstania przeciwstawiała się tym zmianom, będąc wydawnictwem elitarnym i kosztownym, skierowanym do nielicznego grona znawców²².

[wklejka], s. 83 oraz s. 100). Por. *Bibliografia zawartości „Życia” warszawskiego, „Życia” krakowskiego, „Strumienia” i „Chimery”,* oprac. G.P. Bąbiak, Warszawa 2000.

17 Maria Podraza-Kwiatkowska pisze: „Ostatni numer zapowiadał udział w redakcji Zenona Przesmyckiego. Do współpracy Przesmyckiego z Przybyszewskim nie doszło, ale idea czasopisma poświęconego wyłącznie literaturze i sztuce znalazła realizację w wychodzącej w Warszawie «Chimerze»”, M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997, s. 32.

18 S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, „Chimera” 1901, cz. 1: *Malarya*, z. 1, s. 62-92; z. 2, s. 194-224; cz. 2: *Zmierzch*, z. 3, s. 390-420; z. 4-5, s. 268-287. Zagadnienie to wymaga osobnych studiów zawartości archiwum „Chimery”, dlatego autor sygnalizuje je jedynie w tym miejscu i pozostawia jako problem do dalszej analizy.

19 S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Warszawa 1973, s. 269.

20 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 274: list do Anieli Pająkówny, 1 X 1901 r.

21 Problem ten sytuuje w poprzedniej epoce m.in. J. Tomkowski, *Mój pozytywizm*, Warszawa 1993.

22 Czcionkę do druku „Chimery”, jak podaje wiele opracowań, Miriam sprowadzał ze Stanów Zjednoczonych; wykorzystywał również specjalny japoński papier do reprodukcji dzieł sztuki. Stąd brały się opóźnienia i wysoka cena: 2-3 rubli, co stanowiło równowartość trzech książek. „Życie” kosztowało zaledwie 25 centów.

Stosunek kierowanego przez Przybyszewskiego „Życia” do nowych prądów nie był aż tak skrajny, lecz niektóre z elementów tych przemian starało się ono przyswoić i wykorzystać do oddziaływania na rozwój intelektualny i kulturalny społeczeństwa. Egzystencja pisma zależała w części od tych samych reguł, jakie rządziły całym ówczesnym rynkiem prasowym, tzn. abonamentu. W praktyce Przybyszewski publikowanymi treściami odstraszał jednak szerokie kręgi subskrybentów i czytelników, szokując „rują i porubstwem”, co skończyć się musiało upadkiem.

Zaraz po przejściu „Życia” pisarz donosił Maryli Wolskiej:

Obecnie rzeczy stoją tak: w kasie nie ma ani centa, pomimo to drukuję numer następny. Jestem zupełnie biedny, żyję z ręki do ust, a czasami nawet na to nie stać, ale drukuję, chociażby mi przyszło samemu go zapłacić. W tece redakcyjnej nie ma nic prócz studenckich próbek, bo „Życie” honorarii nie płaciło, więc nikt nic nie nadesłał. Objąłem „Życie”, bo było to moim obowiązkiem, zrobić dla Was, Młoda Polsko — wszystko, co było w mych siłach, było moim obowiązkiem torować drogi dla młodszej braci, która by tak łatwo nie znalazła pomieszczenia dla swych utworów, zaniechałem własnych, a bardzo gwałtownych prac — waszym to teraz obowiązkiem, by mnie dopomóc, o ile na to wasze siły pozwolą. Potrzeba nam tysięcy złotych, by „Życie” dociągnąć do Nowego Roku, a w tym czasie — jeżeli wszystkie, a nawet najwięcej uzasadnione nadzieje nie zawiodą — stanie „Życie” na własnych nogach²³.

Mimo tak charakterystycznego dla Przybyszewskiego hamletyzowania — jeśli nawet jeszcze wówczas koloryzował, chcąc uzyskać wsparcie finansowe od Pawlikowskich — już niedługo rzeczywistość niewiele odbiegała od zarysowanych realiów.

„Życie”, przyjmując burzycielski charakter, skazywało się na elitaryzm, który... paradoksalnie zależał od gustów ogółu. Miriam takiego eksperymentu już nie podejmował, a mając własny kapitał (podział rodzinnego majątku), jego znaczącą część przeznaczył na wydawanie almanachu. Z całą konsekwencją przyjął wzorce lansowane przez Ottona Juliusa Bierbauma w berlińskim „Panie”. Świadome zawężenie kręgu odbiorców, antymasowość, kunsztowność, pociągająca za sobą kosztowność każdego numeru, były najbardziej charakterystycznymi cechami przede wszystkim „Chimery”, częściowo realizowanymi także w „Życiu”.

Przy wszystkich różnicach wspólny pozostawał jednak cel obu pism. Był nim postulat europeizacji sztuki polskiej zarówno poprzez formę pisma literacko-artystycznego (wzorce niemieckie, francuskie i angielskie), jak i — przede wszystkim — zamieszczane w nim treści. Z tym zastrzeżeniem, że metody, jakimi chciano ów cel realizować, były diametralnie różne. Mimo iż obaj redaktorzy głosili jej programową nadrzędność i antytendencyjność, dla obu było jasne, że jedynie „wielka Sztuka” — jak pisali — jest w stanie wyrwać polską literaturę z zakłętego kręgu zobowiązań narodowych. Prowadzona na łamach obu pism kampania była swoistą krucjatą przeciwko zaściankowości literatury i kultury polskiej, tym bardziej istotną, że wiedzoną przez grupę najwybitniejszych twórców skupionych wokół obu tytułów. I Przybyszewski, i Przesmycki dostrzegali,

23 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 208: list do Maryli Wolskiej, 6 X 1898 r.

że tylko przeciwstawienie się zastanym kanonom daje szansę na dalszy rozwój sztuki, a otwarcie na Zachód może ją uchronić przed ostateczną degeneracją. Przez przemysłany program przekładów obaj chcieli wpływać na rodzimych twórców, aby zmniejszyć dystans narosły między kulturami europejską i nadwiślańską. Jako krytycy promowali to, co ich zdaniem przyczynić się mogło do rozbudzenia estetycznego odbiorców. Już w 1896 r. Przybyszewski pisał do swojego czeskiego przyjaciela: „Mamy jednego jedyne-ego człowieka, który jest Europejczykiem, a jest nim Zenon Przesmycki”²⁴. Przesmycki był bardziej oszczędny w pochwałach, ale to, że początkowo pokładał w Przybyszewskim duże nadzieje i wierzył w jego talent, nie ulega wątpliwości.

Nie sposób wymienić wszystkich tłumaczonych w obu pismach poetów i pisarzy (pełen obraz daje wydana kilkanaście lat temu *Bibliografia zawartości*), można jednak stwierdzić, że układały się one w swoiste antologie literatury modernistycznej: w przypadku Przybyszewskiego i „Życia” o ekspresjonistycznym odcieniu, Przesmyckiego i „Chimery” — symbolistycznym. W pierwszym była to batalia o Huysmansa, Vigelanda i Ropsa, w drugim egzegeza de l’Isle-Adama, Maeterlincka i Moreau. Mimo zbieżności celów to właśnie metody uniemożliwiły pismom ścisłą współpracę w dłuższej perspektywie. I jeśli nawet nie doszło do otwartego sporu między samymi redaktorami, to można za taki uznać antymiriamowską kampanię Brzozowskiego, z którą Przybyszewski sympatyzował.²⁵

To autor *Płomieni* wskazywał na destrukcyjną rolę Miriama, który spychać miał sztukę w przestrzeń absolutu, tym groźniejszą, że „nauczył artystów naszych żyć nicością i bawić się nią”²⁶. Miejsce, które zajmowała „Chimera” i Przesmycki, powinno przypaść człowiekowi czynu i miał być nim Przybyszewski. W artykule *Współczesne kierunki w literaturze polskiej* zawarł zarówno rozwinięte później wątki polemiki z „Chimerą”, jak i podstawy lewicowego światopoglądu.

Zbyt wiele chłodu, zbyt wiele i zbyt łatwego przymykania oczu na wielki tragizm życia, na duszę ludzką, zbyt wiele nieuświadomionej niepewności pod hieratycznym spokojem (...) Wobec Przybyszewskiego, pomimo swej olbrzymiej kultury, Miriam wydawał się nam i musiał się wydawać, duszą słabą, łatwo nużącą się spozieraniem w głębie (...). Mógł Miriam być arbiter elegantiarum sztuki, może być jej organizatorem i archiwariuszem, twórcą jakiegokolwiek prądu duchowego z natury swojej być nie mógł i nie może²⁷.

Co ciekawe, w niepublikowanym za życia studium o Przybyszewskim Brzozowski wskazywał na to, że w *Synach ziemi* drukowanych na łamach „Chimery”, a więc powstałych w okresie współpracy z Miriamem, Stach zaczął popadać w maniery

24 *Ibidem*, s. 118: list do Ernesta Prochazki, 6 V 1896 r.

25 Warto zauważyć, że nazwiska Przybyszewskiego nie ma wśród siedmiu protestujących przeciwko napaści „Czepiela” Brzozowskiego na Miriama. Por. „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 33.

26 S. Brzozowski, cyt. za: A. Mencwel, *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 1990, s. 199.

27 *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia*, w: idem, *Wczesne prace krytyczne*, pod red. M. Sroki, Warszawa 1988, s. 188.

artystyczną. Manierę, która polegać miała nie na wyborze tematów, ale na sposobie ich opracowania²⁸.

Natomiast sam Przybyszewski po latach wspominał:

„Życie” potrzebowało na swego kierownika jakiegoś poważanego przez wszystkich i przez przyjaciół, i przez wrogów szanowanego artystę, Miriam powinien być „Życie” prowadzić, a otrzymał artystę, który żył w ustawicznym transie, potęgowanym jeszcze transem swego otoczenia²⁹.

Kilka lat później Przybyszewski i Przesmycki spotkali się (w przenośni) raz jeszcze na łamach trzeciego kluczowego dla modernizmu polskiego czasopisma — poznańskiego „Zdroju” redagowanego przez Jerzego Hulewicza. Co istotne w tym przypadku, to Smutny Szatan odgrywający rolę cicerone, nalegał na zaproszenie Przesmyckiego do almanachu. Był on pierwszym, do którego Hulewicz miał napisać, korzystając z wzoru przysłanego przez Przybyszewskiego³⁰. Kiedy Przesmycki, swoim zwyczajem, zwlekał z odpowiedzią, Hulewicz wykorzystał to jako pretekst, by nie ponawiać już zaproszenia. W jednym z listów pisał:

Co do Przesmyckiego [podkreśl. — SP]: Teraz już łatwo bez jego autorytetu obejść się możemy — napisz mu Pan tylko, że nie chodzi tu o komitet w znaczeniu kliki warszawskiej, ale o zbór poważnych i szanowanych ludzi właśnie przez garść inteligencji w Poznańskim (...) poproś Pan go jak najserdeczniej o jego, tak życzliwie przyrzeczoną pomoc i to już do pierwszego numeru — napisz mu Pan, że w prospekcie powołujemy się właśnie na jego ujęcie sztuki, jako zasadnicze i dla nas bezwzględnie miarodajne — ale poza tym niech Pan już nie nalega. Miriam chciałby sam wszystko w ręce ująć, a wszyscy winni jego dyktaturze podlegać — jego współpracownictwo jest bardzo problematyczne. Gdym prowadził „Życie”, wymusiłem na moim wspólniku Wyrzykowskiem 300 franków zaliczki dla niego, a w zamian za to otrzymało „Życie” w przeciągu półtora roku, jeden jego wiersz i to tłumaczenie sonetu de Hérédii³¹.

I tym razem dały o sobie znać tajone różnice estetyczne, o których wspominałem. W pełni z charakterystyczną dla siebie pasją Przybyszewski dał im wyraz rok później:

Co do „Zdroju”, to w zupełności podzielałam zdanie Drogiego Pana, że za bardzo jął się zapatrywać w „Chimerę” — ale chodziło o to, by pozyskać publiczność, która wobec takiego autorytetu, jakim jest Miriam, pokornie milkła, nawet fachowa krytyka. A swoją drogą, ta cała Miriamowska rubryka U poetów cuchnie tak straszliwie zaduchem antykwarnii i bibuły profesorskiej, że aż czasem się niedobrze robi. Te wieczne refleksje, te zimne, spokojne abstrakcje 50., ba nawet 70. letnich staruszków, bez odrobiny gorącego, płomiennego odruchu, łagodniutki światłocienia bez najmniejszego bryzgu nagłego jakiejś krwawej czerwieni — och! — jakie to w końcu mdłe!³²

28 Por. idem, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 3.

29 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 48.

30 W liście do Hulewicza z 30 stycznia 1917 r. notował: „Podstawą wszystkich listów jest list do Przesmyckiego — a zmiany do Kasprowicza, Lorentowicza, Żeromskiego na osobnych kartach Panu podałem”, idem, *Listy*, t. 2: 1906-1917, *Listy 556-1159*, oprac. S. Helsztyński, Gdańsk-Warszawa 1938, s. 677.

31 *Ibidem*, s. 711: list do Jerzego Hulewicza, ok. 7 kwietnia 1917 r.

32 Idem, *Listy*, t. 3: 1918-1927, oprac. S. Helsztyński, Wrocław 1954, s. 42: list do Jerzego Hulewicza, 6 III 1918 r.

Miriam nigdy nie prowokował odbiorcy, ponieważ tym, do których się zwracał ze swoją „Chimerą”, prowokacja nie była potrzebna. Przybyszewski próbował siłą torować drogę nowym prądom, rozbijając się co krok o konserwatywne mury starego Krakowa i gusta ogółu. Obaj, wykorzystując swoje zachodnioeuropejskie doświadczenia, zgadzali się jeszcze w jednym — dostrzegali rolę przekładów literatury współczesnej, dbając zarówno o dobór twórców i ich dzieł, jak i poziom translacji. Obaj jako naczelną zasadę przyjęli ideę przyswojenia literaturze polskiej najcenniejszych utworów literatury światowej, zarówno symbolistycznej, ekspresjonistycznej, jak i parnasistowskiej i romantycznej³³. Sami i z pomocą skupionych wokół pism najwybitniejszych literatów dokonywali — jak to określił Nietzsche — „wcielania” obcych tekstów do rodzimej kultury dla zatarcia jej ksenofobiczności. I Przybyszewski, i Przesmycki kierowali się przy tym Horacjańską maksymą, zaczerpniętą ze *Sztuki poetyckiej*: *Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres* — „Jeżeli chcesz być wiernym tłumaczem, nie staraj się przekładać dosłownie”.

Dla obu redaktorów literatura nie była przytułkiem, który domorośli „przekłada-cze” mogli zapełniać wątpliwej jakości tłumaczeniami. Walcząc o jakość translacji i ich staranny dobór, i na tym polu toczyli jednocześnie batalię o rozwój polskiej kultury i wyrobienie smaku jej odbiorców. Konsekwencją tych zabiegów było wiele przekładów, które niejednokrotnie zyskały rangę ponadczasowych, wręcz kanonicznych, i to zarówno dla generacji modernistów, jak i dla późniejszych pokoleń.

Przesmyckiemu bliska była koncepcja sztuki jako ucieleśnienia treści metafizycznych i wyniesionego ponad tłum artysty, nieskrępowanego żadną tendencją. Przybyszewski szokował skrajnie kontestatorską postawą. Choć zbliżała ich konsekwencja w realizacji wyznaczonych celów, różniły — co już wielokrotnie podkreślałem — stosowane środki. Dla Przesmyckiego sztuka była „panią”, dla Przybyszewskiego „kochanką”. To dlatego Przesmycki nie zaangażował się w spory toczone przez autora *Synagogi szatana* i znacząco milczał w okresie najostrzejszych ataków na pismo. Ostateczna zgoda na przyjęcie Przesmyckiego do redakcji potwierdza ten pogląd. W ostatnim okresie funkcjonowania pismo „wyszło [już — dop. GPB] ze swego « Sturm, drang peryodu »” — jak mówił sam Przybyszewski³⁴.

Podsumowując wątek podobieństw i różnic między czołowymi pismami polskiego modernizmu, które były odbiciem programów estetycznych ich redaktorów, wskazać należy na jeszcze jeden aspekt. Oba pisma stały się najwybitniejszymi polskimi pismami artystyczno-literackimi i można je postawić w jednym szeregu z podobnymi europejskimi almanachami (niekiedy wręcz przewyższając je poziomem druku i artystycznego opracowania). *Nota bene* „dobrym Europejczykiem” Przybyszewski określił

33 Ten aspekt poruszały szeroko m.in. M. Szurek-Wisti, *Miriam — tłumacz*, Warszawa 1937; M. Podraza-Kwiatkowska, *Żyjąc w pięknie... O Miriamie — krytyku*, w: eadem, *Somnambulicy, dekadenci, herosi*, Kraków 1985; T. Walas, *Wstęp*, w: Z. Przesmycki-Miriam, *Wybór poezji*, Kraków 1982 czy G. Legutko, *Zenon Przesmycki (Miriam) — propagator literatury europejskiej*, Kielce 2000.

34 S. Przybyszewski, *Wstęp*, „Życie” 1900, nr 1, s. 1.

Miriama także w jednym ze swoich ostatnich listów, pisząc — mimo wszystko — że sam niezmiernie dużo mu zawdzięcza³⁵.

I „Życie”, i „Chimerę” świadomie kreowano na wagnerowskie „dzieła totalne”, choć to pierwsze początkowo nie wyróżniało się w ogóle swoją szatą graficzną. Traktowane schematycznie i ograniczone do nielicznych przerywników Wyspiańskiego oraz ornamentów drukarskich, zwracało po części uwagę jedynie reprodukowanymi rysunkami oraz zdjęciami rzeźb i obrazów polskich i obcych artystów. Zmiany nastąpiły wraz z przejściem pisma przez Sewera-Maciejowskiego (od numeru 23 z 1898 r.), kiedy dział artystyczny objął Leon Wyczółkowski³⁶. Kolejna rewolucja wiązała się z przybyciem Przybyszewskiego i objęciem autorytarnych rządów artystycznych przez Wyspiańskiego. Począwszy od numeru 40/41 z 1898 r., a skończywszy na numerze 21/22 z 1899 r., datuje się w dziejach tytułu okres, który można nazwać „klasycznym”. Dzięki kontaktom Smutnego Szatana z modernistycznymi „Moderní revue” i „Panem” zamieszczane były dzieła współczesnych, głośnych artystów europejskich, takich jak: Munch, Hlaváček, Vigeland, co istotne — obok obrazów Mehoffera, Axentowicza czy Weissa. Niektóre z nich — choćby *Symbol*, *Wampir* czy *Portret własny* Muncha — odbijane osobno, podobnie jak w „Chimerze”, można było zresztą kupić w redakcji pisma³⁷.

„Chimera” od początku do końca charakteryzowała się jednorodnym układem graficznym, co nie było tożsame z jednolitością i schematycznością, cechującą np. „Strumień”, którego wszystkie numery otwierała jednakowa winieta³⁸. Na stronie drukowano tylko jeden utwór poetycki lub na kilku w całości skomponowany tekst prozatorski. Poza powtarzającymi się motywami poszła „Chmiera” dalej niż „Życie” z czasów „rewolucji artystycznej” Wyspiańskiego. Do konkretnych utworów literackich wykonywano specjalnie dla nich tworzone przerywniki, inicjały czy winiетки, jak np. do *Salve Regina* Jana Kasprowicza w opracowaniu Edwarda Okunia³⁹. W przeciwieństwie do „Życia” w całym okresie istnienia warszawskiego periodyku druk słowa i obrazu traktowany był równorzędnie, na najwyższym poziomie. Obok kolorowych reprodukcji dzieł polskich artystów oraz ich rysunków — te pojawiły się także w „Życiu” — reprodukowano w „Chimerze” liczne drzeworyty japońskie oraz grafiki Aubreya Beardsleya. I jak dzieł tego ostatniego próżno byłoby szukać w „Życiu”, tak Miriam kontestował twórczość Muncha i Vigelanda (wyjątkowo ważnych dla Przybyszewskiego).

Oba periodyki z całą ostrością przeciwstawiały się dominacji malarstwa historycznego i określały zasady sztuki wyzwolonej z kanonu tematów, dla których wspólnym punktem odniesienia były wystąpienia belgijskich symbolistów w „La Jeune Belgique”. Wspólne były cele, ale różne drogi, jakimi każde pismo starało się podążać. Obaj

35 Idem, *Listy*, t. 3, *op. cit.*, s. 403: list do redakcji „Rzeczypospolitej”, XII 1924 r.

36 *Od Redakcji*, „Życie” 1898, nr 22, s. 264.

37 *Od Redakcji*, „Życie” 1899, nr 11, s. 222.

38 „Strumień” — pismo ukazujące się w 1900 r. w Warszawie pod red. Wacława Gąsiorowskiego, wyparte przez „Chimerę”.

39 J. Kasprowicz, *Salve Regina*, „Chimera” t. 2: 1901, z. 4-5, s. 52-74.

redaktorzy znakomicie orientowali się w europejskiej estetyce, wysuwając zespół postulatów i propozycji względem sztuki krajowej i prezentując jej przejawy, w ich mniemaniu, najwyższej próby. Obaj odwoływali się zarówno do pism francuskich, jak i niemieckich: od „Mercure de France” i „La Revue blanche” (wydawanego przez Thadée Natansona) aż po berlińskiego „Pana”, któremu pod względem poziomu edytorskiego nie był w stanie dorównać żaden periodyk schyłku XIX i początku XX wieku. Obaj wiele zawdzięczali także kontaktom z Czechami, których zwornikiem był Procházka i jego „Moderní revue”.

W obu pismach grafika nigdy nie stanowiła ilustracji tekstów, którym towarzyszyła. Była nierozzerwalną i równorzędną częścią jednolitej kompozycji całego numeru i podobnie jak literatura niosła niejednokrotnie ów ponadczasowy pierwiastek. Oba pisma z różnym natężeniem i konsekwencją wcielały z życie program elitarnego periodyku, przeciwstawiającego się kulturze masowej. Nie była to jednak negacja a priori, ale świadoma, wynikająca z przyjętych założeń pisma, a przede wszystkim stanowcza realizacja alternatywnej wizji literatury i sztuki oraz próba określenia jej miejsca we współczesnej kulturze. Odzwierciedlała to już forma gazet, które odbiegały od prasowych norm formatem oraz brakiem wewnętrznych podziałów, uwzględniających choćby stałe miejsca na felietony i powieści w odcinkach.

Oba wydawnictwa pozostawały wreszcie, ze względu na swoją wielopłaszczyznowość i wielowątkowość, pismami niespotykanymi dotąd na ziemiach polskich i stanowiącymi punkt odniesienia dla wielu późniejszych. Na tle europejskim należały także do nielicznych reprezentantów tak wysokiego poziomu. Stając się depozytariuszami najwyższej sztuki, uznane zostały jednocześnie za manifesty nowej estetyki i — jak w przypadku „Chimery” — wyrocznię w sprawach jej poziomu i formy. Z ich sądami polemizowano, aby je ostatecznie przyjąć, a artyści, głównie młodzi, zabiegali o ich pozytywne opinie. I „Życie”, i „Chimera” zwięździły proces rozwoju podobnych inicjatyw, wyznaczając europejski poziom i oddziałując zarówno na współczesnych, jak i potomnych. Ich redaktorzy podjęli próbę nadrobienia zaległości kulturalnych na ziemiach polskich w dobie modernizmu, która ostatecznie zakończyła się sukcesem. W dziesięciu latach ich wspólnej egzystencji, oczywiście z przewagą Miriamowego pisma, zamknąć można całą historię polskiego fin de siècle’u. Zawartość obu — ściśle odzwierciedlenie estetycznych i artystycznych koncepcji Stanisława Przybyszewskiego i Zenona Przesmyckiego „Miriamy” — uznać można w końcu za swoiste antologie literatury i sztuki tego okresu. Zatem podczas spotkania w Krakowie Procházka, Przybyszewski i Przesmycki mogliby się porwać na ułożenie pierwszej antologii parnasu współczesnego Europy Środkowo-Wschodniej. Na jej stronicie składałyby się karty ich almanachów...

„Dostojny gość królewskiego rodu” Przybyszewski wobec Wyspiańskiego

Charakterystykę stosunku Przybyszewskiego do twórcy *Wyzwolenia* zacząć warto od przywołania opinii Adama Grzymały-Siedleckiego, który pisząc o obu wspomnianych artystach, stwierdził, iż „jeden bez drugiego nie byłby pełnią swojego okresu”¹. Taką tezę — z pozoru nieco enigmatyczną i arbitralną — uzasadniał krytyk, wskazując na konkretny, a według niego główny skutek nawiązania łączącej pisarzy relacji. Grzymale-Siedleckiemu chodziło tutaj o ważną zasługę redaktora krakowskiego „Życia”, jaką miałyby być „ustanowienie w środowisku Młodej Polski, że Wyspiański to nie tylko genialny malarz, ale i poeta”². W refleksji owej pojawia się oczywiście zauważalne uproszczenie, gdyż pierwsze literackie sukcesy wybitnego dramaturga z całą pewnością nie zależały wyłącznie od życzliwości okazywanej mu przez Przybyszewskiego. Z drugiej wszakże strony wsparcie to niewątpliwie Wyspiańskiemu pomogło oraz stało się dlań rodzajem dodatkowej motywacji artystycznej. Zarówno bowiem w okresie faktycznej bliskości twórców, jak i w latach późniejszych Przybyszewski „pisał niejednokrotnie o autorze *Wesela* wręcz czołobitnie”³, znacząco przyczyniając się do nadania jego dziełom właściwej rangi. Prześledzenie tych wypowiedzi, nieczęsto dotychczas przez badaczy analizowanych, stanowić będzie przedmiot niniejszego studium.

Wiadomo, że z konkretnymi dokonaniem Wyspiańskiego po raz pierwszy zetknął się Przybyszewski pod koniec roku 1898, a więc wtedy, kiedy przybył do Krakowa.

1 A. Grzymała-Siedlecki, *Przybyszewski i Wyspiański*, w: idem, *O twórczości Wyspiańskiego*, wyboru dokonała i posłowiem opatrzyła A. Łempicka, Kraków 1970, s. 379.

2 *Ibidem*, s. 377.

3 M. Podraza-Kwiatkowska, *Z rekwizytorni Stanisława Wyspiańskiego: latające, goniące, chodzące trumny i ich związek z Przybyszewskim*, w: eadem, *Labirynty, kładki, drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011, s. 122.

W tym samym czasie nawiązał z nim również osobistą znajomość, której początek tak przedstawił później na kartach drugiej części *Moich współczesnych*:

Jak dziś pomnę to piękne popołudnie październikowe — nigdy nie przeżyłem w Polsce tak cudownej jesieni, jak właśnie ta, na jaką w Krakowie po moim przyjeździe do Polski natrafiłem — kiedy Nowaczyński przyprowadził wreszcie Wyspiańskiego do małej kawiarni w Sukiennicach, by nas z sobą zapoznać.

Wyspiański nie miał wtedy jeszcze 30 lat, wyglądał niepokątnie, choć piękna twarz jego uwagę do siebie przykuwała, wydawał mi się być nieśmiałym — a przecież rzadko kiedy spotykałem twórców tak bezwzględnie pewnych siebie, a gdym się nie tał z moim entuzjazmem dla jego witraży, uśmiechał się bezradnie, coś niecoś przebąkiwał o O.O. Franciszkanach, którzy mu w pracy przeszkadzali, a nawet ją ubezwładniali bezustannym wtrącaniem się w jego twórcze zamiary, rozgrzał się trochę, gdym mówił o Paryżu, o witrażach w St. Germain l'Auxerrois, i St. Germain de Près, z zaciekawieniem słuchał moich opowiadań o katedrach w Toledo, Burgos, Avila, oczy mu się zaświeciły, gdym bardzo wysoko stawiał wartość artystyczną jego *Legendy* — z wolna lody się przełamały — Wyspiański stał się rozmowniejszym — zaczęliśmy mówić o Maeterlincku, o Szczepańskim, o „Życiu”, a po jakiej godzinie uczulem, że znalazłem artystę, z którym mógłbym podzielić trudy redakcyjne, to znaczy, któremu mógłbym poruczyć cały dział sztuk plastycznych⁴.

Łatwo zauważyć, iż ukazany w przytoczonym fragmencie portret Wyspiańskiego nie odbiega zasadniczo od ugruntowanych w tradycji wyobrażeń na temat nieprzeciętnej indywidualności młodopolskiego twórcy. W stopniu szczególnym, co dość znamienne, eksponuje Przybyszewski kontrast między pozorną nieśmiałością poety a ukrytą pod ową maską wewnętrzną siłą. Nie sposób, rzecz jasna, stwierdzić, czy autor relacji rzeczywiście odniósł to wrażenie już podczas opisywanego spotkania, czy może odwołał się tutaj także do wiedzy zdobytej później. Kwestii takiej nie umiałby prawdopodobnie rozstrzygnąć nawet sam Przybyszewski, wspominający przecież całe zdarzenie po blisko trzydziestu latach. Na pewno zależało mu jednak na wyraźnym podkreśleniu, że łączące go z Wyspiańskim więzi od początku opierały się na porozumieniu, wynikającym z analogicznych preferencji i zainteresowań artystycznych. Zgodzić się wypada ze zdaniem Magdaleny Popiel, według której „ta niepisana wspólnota poglądów na sztukę była faktem”⁵, choć pamiętać również trzeba, iż miała ona swoje granice. Drobne wszakże rozdzźwięki Przybyszewski wołał bagatelizować, co najlepiej chyba ukazują retrospektywne ujęcia, pochodzące z ostatniego okresu jego biografii.

Dotyczące Wyspiańskiego partie *Moich współczesnych* poświęcone zostały przede wszystkim funkcji pełnionej przezeń w redakcji „Życia”, gdzie stał się — jak wiadomo — postacią kluczową. Decyzja o współpracy, według świadectwa Przybyszewskiego, zapadła już podczas pierwszej, wzmiankowanej wyżej rozmowy w krakowskich Sukiennicach:

4 S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród swoich*, Warszawa 1930, s. 106-107.

5 M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008, s. 246. Na tej samej stronie, rozwijając temat stosunku Wyspiańskiego do Przybyszewskiego, zastrzega badaczka, że „poza nowoczesną wizją sztuki zbyt wiele ich jednak dzieliło, aby doszło do zbliżenia przyjacielskiego albo przynajmniej towarzyskiego”.

Wyłożyłem mu, o co chodzi, przyrzekłem mu absolutną swobodę w obrębie redakcji jego działu, dałem mu zapewnienie, że nie będę się w nic wtrącał, co w swoim zakresie postanowi — popatrzył na mnie bacznie, zamyślił się na długą chwilę, a potem ku mej szczerzej radości wyraził swoją zgodę⁶.

Dalej mowa jest o zaangażowaniu Wyspiańskiego w proces nadawania pismu nowej formuły, ze specjalnym uwzględnieniem roli, jaką odegrała w nim cechująca artystę bezkompromisowość. Między innymi sugeruje zatem Przybyszewski, że to postawa autora *Legendy* spowodowała odejście z redakcji Zofii Daszyńskiej-Golińskiej, odpowiedzialnej za dział spraw społecznych. Przyczyną stał się podobno jej ostry spór z Wyspiańskim, który powołując się na pozostawioną mu „zupełną swobodę w rzeczach sztuki”⁷, odmówił opublikowania tekstu Andrzeja Niemojewskiego. Nieustępliwy charakter kierownika artystycznego przełożył się także, jak wskazuje twórca *Moich współczesnych*, na finansowe problemy „Życia”. Podchodząc bowiem poważnie do kwestii szaty graficznej periodyku, nie brał Wyspiański pod uwagę kosztów i nigdy nie odstępował od swoich maksymalistycznych standardów, co dobrze ilustruje następująca anegdota:

Ponieważ podówczas nikt w Krakowie nie mógł dostarczyć kliszy do rysunków, zamawiał je Wyspiański w Pradze, a te znowu były bardzo kosztowne. Zwróciłem mu uwagę, że „Życie” żadną miarą tych kosztów pokryć nie może, odpowiadał uporczywie: „Pieniądze znaleźć się muszą!”. „Ale skąd?” pytałem. „Každy, kto ma pieniądze”, odpowiadał, „powinien by sobie za zaszczyt uważać, że łoży na «Życie»”. Roześmiałem się boleściwie na ten argument, ale żadnej rady nie było: klisze trzeba było na pocztę wykupić — trzeba było się zapożyczać⁸.

Nakłady finansowe przyniosły jednak korzyść, gdyż ostatecznie udało się przecież osiągnąć pożądaný efekt edytorski. W szkicu *Exegi monumentum...*, swej najpełniejszej wypowiedzi o Wyspiańskim, mocno akcentował Przybyszewski ten aspekt jego dokonania:

A jak sobie poczynął, świadczy o tym doszczętne przeobrażenie zewnętrznego wyglądu „Życia”. Układ głosek, szlachetna, a skromna ornamentacja za pomocą prostych lub też lekko sfalowanych linii, urozmaicenie tekstu z pomocą różnego typu czcionek, to wszystko stanowiło niezmiernie wytworną całość, daleko odbiegającą od dotychczasowego stereotypowego typu wydawnictw⁹.

Dodać warto, że dla autora *O „nową” sztukę* okazał się ów wydawniczy pietyzm trwałym punktem odniesienia, wzorcem przyświecającym w pewnym stopniu podejmowanym później inicjatywom. Widać to chociażby w liście do Jerzego Hulewicz z 14 marca 1917 r., w którym zawarł Przybyszewski niezbyt pochlebną opinię o poznańskich drukarzach przygotowujących do publikacji prospekt „Zdroju”. Obawy pisarza,

6 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 107.

7 *Ibidem*, s. 109.

8 *Ibidem*, s. 113. Zob. też idem, *Exegi monumentum...*, w: S. Wyspiański, *Dziela malarskie*, [Warszawa] 1925, s. 13. W tym wspomnieniowym studium, będącym wstępem do albumowej edycji prac plastycznych Wyspiańskiego, sprecyzował Przybyszewski, iż autor *Lelewela* „klisze wszystkich dzieł sztuki, które w «Życiu» pomieszczał, zamawiał u Huśnika w Pradze”, gdyż była to „jedyna instytucja, która jego wymogi artystyczne jako tako zaspakajala”.

9 Idem, *Exegi monumentum...*, op. cit., s. 13.

zdegustowanego między innymi mało wyszukany krojem czcionek, wiązały się przede wszystkim z faktem, iż rzecz „miała pójść i na Galicję i na Królestwo, gdzie właśnie Wyspiański i Miriam tak dużo pod względem typograficznym zdziałali”¹⁰. Drobny ten przykład unaocznia skalę doświadczeń zdobytych przez Przybyszewskiego dzięki współpracy z twórcą, którego edytorski perfekcjonizm stał się wręcz legendarny.

Wśród „rozmiłowanych w zdobnictwie książkowym” artystów okresu Młodej Polski był z pewnością Wyspiański kimś, kto „dziełom swym nadać potrafił wygląd odrębny, a wysoce estetyczny”¹¹. Konsekwentnie dążył do tego również w „Życiu”, lecz jego redaktorska aktywność, przynajmniej według Przybyszewskiego, nie kończyła się wcale na trosce o oprawę plastyczną kolejnych numerów. Od początku bowiem autor *Warszawianki* miał „wziąć niejako nadzór nad całym pismem”¹², kształtując je zgodnie z własną koncepcją. To on podobno „wszechwładnie włodarzył” w redakcji, a ze swych decyzji „żadnych rachunków przed nikim zdawać nie potrzebował”¹³. Zaufania nie zawiodł, gdyż „misję całkowicie, zbożnie i sumiennie spełnił”, po czym „bez żalu «Życie» pożegnał”, zwracając się ku następny „gigantycznym pomysłom”¹⁴. Nietrudno dostrzec, iż Przybyszewski, wypowiadając się na temat udziału Wyspiańskiego w wydawaniu periodyku, starał się jego rolę eksponować, a swoją umniejszać. Przyjęcie owej strategii podyktowane zostało, jak należy sądzić, dość zróżnicowanymi przyczynami. Po pierwsze, kreując po latach Wyspiańskiego na najważniejszą postać w środowisku „Życia”, pragnął Przybyszewski po prostu podnieść historyczną rangę przedsięwzięcia, co osoba tak uznanego artysty z pewnością gwarantowała. Po drugie, przypisując dawnemu współpracownikowi faktyczne kierowanie redakcją, twórca *Odwiecznej baśni* obarczał go częściową odpowiedzialnością za własne, nie zawsze popularne decyzje. Wspomniane uprzednio przykłady, dotyczące sprawy Zofii Daszyńskiej-Golińskiej oraz finansów pisma, stanowią tego czytelne świadectwo. Przybyszewskiemu chodziło, rzecz jasna, nie o zdyskredytowanie Wyspiańskiego, lecz o wyzyskanie jego autorytetu dla usprawiedliwienia podejmowanych niegdyś wspólnie działań. Na ile udało się czytelników przekonać, to już oczywiście kwestia osobna, której zresztą nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć. Po trzecie wreszcie, ukazując w określonym świetle stosunki

10 Idem, *Listy*, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, t. 2: 1906-1917, *Listy 556-1159*, Gdańsk-Warszawa 1938, s. 700. Podkreślić trzeba, iż dokonani Wyspiańskiego i Przesmyckiego nie oceniał jednak pisarz jako równorzędnych, lecz za właściwego reformatora polskiej typografii uważał pierwszego z nich. Dokładniej na ten temat zob. idem, *Exegi monumentum...*, op. cit., s. 15. Pada tutaj między innymi stwierdzenie, że „jeżeli na «Życiu» Wyspiańskiego wzorowała się poniekąd — może nawet bezwiednie — wspaniała, bo rozporządzająca bez porównania bogatszymi środkami «Chimera» Miriama, to wszystko zasługą Wyspiańskiego”.

11 J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1980, s. 335. Szerzej na temat technik drukarskich oraz ilustratorskich stosowanych przez Wyspiańskiego w „Życiu” zob. też E. Skierkowska, *Wyspiański, artysta książki*, Wrocław 1960, s. 75-90.

12 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, op. cit., s. 107.

13 Idem, *Exegi monumentum...*, op. cit., s. 14.

14 *Ibidem*, s. 15.

panujące w krakowskim „Życiu”, chciał Przybyszewski podkreślić, iż czas współpracy z pismem miał niebagatelne znaczenie również dla samego autora *Wesela*. Umożliwiła mu ona bowiem, i to w dużo szerszym niż wcześniej zakresie, prezentowanie odbiorcom własnego dorobku plastycznego i literackiego:

Tu pomieścił swoje rysunki do *Iliady*, prawie w każdym numerze rozsiewał swoje zdumiewające przenikliwością i głębią intuicji główki dzieci i dziewcząt, a przede wszystkim znalazł „Życie” na oścież otwarte dla swych poetyckich utworów¹⁵.

Ze szczególną dumą wspominał zawsze Przybyszewski pierwodruk *Warszawianki*, opublikowanej na łamach pisma pod koniec 1898 r., podkreślał również fakt, iż za sprawą jego „usilnego i gorącego wstawiennictwa” został ten utwór „niezadługo potem wystawiony na scenie teatru krakowskiego przez Tadeusza Pawlikowskiego”¹⁶. W *Exegi monumentum...* nawiązał także do ukazania się w „Życiu” *Protesilasa i Laodamii*, a przede wszystkim „wspaniałej *Kłątwy*”, którą uważał za „najwięcej groźny i wstrząsający dramat”¹⁷ Wyspiańskiego. Złożony stosunek Przybyszewskiego do teatralnych osiągnięć wybitnego artysty stanowi zresztą odrębny, niezwykle istotny problem. Rozpatrując go, sięgnąć wypada zwłaszcza do rozprawy *O dramacie i scenie*, gdzie pojawiła się między innymi utrzymana w apologetycznym tonie refleksja:

Pierwszy u nas, który zdołał wizje i sny wyprowadzić na scenę, nie jako coś mglistego i oderwanego, ale jako najrzeczywistszą rzeczywistość, możny i wielki pan: Stanisław Wyspiański. Dramat jego *Wesele* uważam za dzieło epokowe, a raczej za przełom w całej dotychczasowej twórczości, i to nie tylko polskich dramaturgów¹⁸.

Akcentując pionierski charakter dokonań Wyspiańskiego, miał Przybyszewski na myśli jedno zwłaszcza spośród zastosowanych przezeń rozwiązań. Chodziło o specjalny typ kreacji osobowej, a więc — według słów Gabrieli Matuszek — o „postać-symbol”, będącą „absolutnym korelatem» procesów zachodzących w duszy bohatera, projekcją nieświadomych treści i instynktownego życia uczuciowego”¹⁹. Do wspomnianej kategorii zaliczał autor *O dramacie i scenie* przede wszystkim tajemnicze zjawy z drugiego aktu *Wesela*. Postacie owe traktował Przybyszewski jako zarazem realne i symboliczne, zawieszane między doczesnym uwikłaniem a metafizycznym zakorzenieniem. Swoje wnioski oparł głównie na analizie epizodu z udziałem Marysi i Widma, w którym zauważył przy okazji „zupełnie niepotrzebne tłumaczenie”²⁰ statusu odwiedzającego dziewczynę gościa. Wbrew pozorom nie postrzegał bowiem arcydramatu Wyspiańskiego zupełnie

15 *Ibidem*, s. 14.

16 *Idem*, *Moi współcześni*, *op. cit.*, s. 110.

17 *Idem*, *Exegi monumentum...*, *op. cit.*, s. 14.

18 *Idem*, *O dramacie i scenie*, w: *idem*, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966 (BN I 190), s. 301.

19 G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008, s. 77.

20 S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, *op. cit.*, s. 302. Zob. też G. Matuszek, *op. cit.*, s. 78. Według badaczki Przybyszewski „pomysł z «osobami dramatu» z *Wesela* uważał za udany, choć, jak sądził, Wyspiański nie do końca wykorzystał tkwiącą w nim potencję artystyczną”.

bezkrytycznie, lecz obok zalet znajdował w nim również elementy nieprzemyślane czy wręcz chybione. Zasadność tych diagnoz może oczywiście budzić szereg wątpliwości, a już na pewno wydają się one z dzisiejszej perspektywy zbyt arbitralne. Dobrze widać to chociażby w poniższym fragmencie, zawierającym wyliczenie niefortunnych zdaniem pisarza aspektów omawianego utworu:

Zarzuty, jakie temu dramatowi stawiam: brak koncentracji, zupełny brak powściągliwości i tego taktu artystycznego, który każe artyście przerwać scenę, choćby w najpiękniejszym miejscu, by jej nie obciążać na koszt innych; tracenie z oczu symbolu, zamazywanie go i odbieranie mu realnego życia na koszt przewlekłych, chociaż bardzo pięknych oracji i zupełnie niepotrzebnej gadaniny²¹.

Nie tylko o *Weselu*, lecz także o innych sztukach Wyspiańskiego zdarzało się Przybyszewskiemu wypowiadać niepochlebne sądy. Jako „poroniony jego dramat”²² określił na przykład *Lelewela*, generalnie zresztą uznawanego za kreację niezbyt fortuną. W *No-cy listopadowej* dostrzegł z kolei „poplątane architektonicznie linie”²³, choć nie wyjaśnił, na czym dokładnie miałyby owo poplątanie polegać. Stwierdzić bowiem trzeba, iż autor *Moich współczesnych*, wspominając o konkretnych utworach Wyspiańskiego, nie podejmował zwykle ich gruntownej analizy, lecz ograniczał się do bardzo ogólnych, ekspresyjnie nacechowanych ocen²⁴. Prawidłowość owa, co warto tutaj podkreślić, stosuje się zarówno do opinii o zabarwieniu krytycznym, jak i do wyraźnie aprobatywnych sądów Przybyszewskiego na temat spuścizny wybitnego dramaturga.

Nie ulega wątpliwości, że dla twórcy *Śniegu* teatralne dokonania Wyspiańskiego stanowiły ważny, choć nie do końca jednoznaczny punkt odniesienia. Ambiwalentny charakter tego stosunku trafnie ilustruje sprawa udziału Przybyszewskiego w staraniach krakowskiego artysty o objęcie funkcji dyrektora teatru. W kwietniu 1905 r., a więc w momencie najistotniejszym, poparł pisarz kandydaturę Wyspiańskiego, przyłączając się do głosów wielu przedstawicieli galicyjskiego środowiska literackiego. Cztery lata później skomentował to zaangażowanie w sposób dość zastanawiający, tłumacząc powody swojej decyzji Józefowi Kotarbińskiemu w skierowanym doń liście z 17 sierpnia 1909 r:

Przed ustąpieniem Pana z stanowiska dyrektora w Krakowie nadesłano mi pismo, w którym była mowa o kandydaturze ś.p. Wyspiańskiego na dyrektora Teatru, oraz prośba, bym nazwisko moje dołączył do grona tych, którzy chcieli widzieć Wyspiańskiego na czele Teatru

21 S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, op. cit., s. 301.

22 Idem, *Exegi monumentum...*, op. cit., s. 12.

23 *Ibidem*, s. 17.

24 Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 207. Pisząc o relacjach między ekspresją a aksjologią w młodopolskich tekstach krytycznych, stwierdził badacz, że „o dziele i autorze mówiło się łącznie, tak jakby stanowili całość niepodzielną i oczywistą”. Wydaje się, iż większość wypowiedzi Przybyszewskiego odnoszących się do osoby i twórczości Wyspiańskiego realizuje ów paradygmat w sposób wręcz klasyczny.

Krakowskiego. Ponieważ wiedziałem, że Pan dyрекcję składa, więc z koleżeństwa, aczkolwiek nie bardzo ufałem, by Wyspiański na dyrektora się nadawał — oną odezwę podpisałem²⁵.

Należy oczywiście uwzględnić możliwość, że Przybyszewski, mając na uwadze własne doraźne interesy, chciał się po prostu przypodobać adresatowi i dlatego ukazał sprawę w takim, a nie innym świetle²⁶. Niezależnie od wszelkich bezpośrednich motywów wydaje się wszakże, iż autor *O „nową” sztukę* nie był wolny od czysto artystycznej zazdrości wobec Wyspiańskiego dramatopisarza. O istnieniu tego rodzaju kompleksu świadczą nieliczne co prawda, lecz niezwykle wymowne uwagi, pojawiające się zarówno w prywatnych wypowiedziach twórcy, jak i w publikowanych przezeń tekstach dyskursywnych.

Znamienny przykład stanowić tutaj może list do Jadwigi Kasproviczowej ze stycznia 1906 r., w którym nie kryje Przybyszewski żalu z powodu pomijania jego dzieł w teatralnych repertuarach. Wspomnianej refleksji, co istotne, towarzyszy stwierdzenie, iż sztuki owe przegrywają rywalizację z kreacjami Wyspiańskiego, który „stoi sam jeden, a oprócz niego nic nie ma”²⁷. Nieco wcześniej, bo już w rozprawie *O dramacie i scenie*, w taki sposób podkreślał z kolei artysta wagę swoich zasług dla modernistycznej ewolucji rodzimego teatru:

Niezależnie od Wyspiańskiego i równocześnie z nim wszedłem na tę samą drogę, oczywiście, w innym kierunku. Nie roszczę sobie tej śmiesznej pretensji, bym stworzył jakieś arcydzieło, ale przeczuwam, że na tych próbach rozwinie się kiedyś pod dłonią jakiegoś wielkiego mistrza dramat syntetyczny²⁸.

Rację miał zatem Roman Taborski, gdy pisał, że „Przybyszewski — historycznie rzecz biorąc słusznie — uważał siebie za drugiego obok Wyspiańskiego twórcę «nowego dramatu» w literaturze polskiej”²⁹. Generalnie jednak autor *Nad morzem* darzył krakowskiego poetę niekłamanym podziwem i mimo drobnych zadrażnień ambicjonalnych wypowiadał się o nim zwykle z manifestacyjnym uwielbieniem. W szkicu *Szlakiem duszy polskiej* wymienił go na przykład wśród odkrywców narodowego „ognia prawdy”, który miał stanowić najważniejszą „tajemnicę nieśmiertelności naszych wieszczów”³⁰. Bardzo wysoko, co widać chociażby w *Exegi monumentum...*, oceniał konkretne prace plastyczne Wyspiańskiego, szczególnie te, które cechował monumentalny rozmach.

25 S. Przybyszewski, *Listy*, op. cit., s. 459.

26 Zob. H.I. Rogacki, *Żywoć Przybyszewskiego*, Warszawa 1987, s. 232. Przytoczony tutaj fragment listu charakteryzuje Rogacki jako „wyjaśnienie Józefowi Kotarbińskiemu — kierownikowi literackiemu warszawskich Teatrów Rządowych, że Przybyszewski, walcząc wraz z innymi o teatr dla Wyspiańskiego w roku 1905, przeciwko Kotarbińskiemu nie spiskował”. Pragnąc zjednać sobie wpływowego adresata, liczył z pewnością pisarz na ułatwienia przy wystawianiu własnych dramatów.

27 S. Przybyszewski, *Listy*, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, t. 1: 1879-1906, Gdańsk-Warszawa 1937, s. 343.

28 Idem, *O dramacie i scenie*, op. cit., s. 302.

29 R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski, Kisielewski, Szukiewicz*, Warszawa 1965, s. 43.

30 S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1920, s. 104.

Z zachwytem wyrażał się zwłaszcza o projektach witraży wawelskich, które określił jako wizję „potężne, przerażające ogromem grozy, wielkości, majestatu śmierci, a równocześnie wiekuistego bytowania”³¹. Osobne wzmianki poświęcił zapomnianemu dziś cyklowi ilustracji do tomiku *Cieplarnie* Maurice’a Maeterlincka, a także „rysowanym z ścisłością najsumienniejszego profesora botaniki”³² studiom roślinnym. Wyjątkowy wreszcie nacisk kładł na analogie łączące malarski geniusz Wyspiańskiego z jego imponującymi dokonaniem w dziedzinie literatury. Według Przybyszewskiego twórca *Powrotu Odysa* był bowiem kimś, kto pisarstwo swe ujmował w „niewidzialne dla nikogo kontury”³³, sprawiając „ten zdumiewający cud, że słowo stawało się linią, w jej najróżnorodniejszych przejawach, a na odwrót linia słowem”³⁴. Podobne sformułowanie, co warto odnotować, wprowadzone zostało do powieści *Synowie ziemi*, gdzie odnosi się do Winiarskiego, epizodycznej postaci stanowiącej „bardzo odległe echo Stanisława Wyspiańskiego”³⁵. Inny bohater, dziennikarz Turski, przekonuje, iż należy „dać mu nową scenę, olbrzymią, wielką arenę, gdzie by mógł słowem malować”³⁶. W wypowiedzi tej wzajemne dopełnianie się obu porządków artystycznych jawi się jako gwarancja osiągnięcia pełni wyrazu, bez której nie powstałaby przecież nowa, wychylona w przyszłość sztuka. Reprezentantem tej ostatniej był dla autora powieści właśnie Wyspiański, twórca mocno zakorzeniony w tradycji, a zarazem pragnący przewartościować obowiązujące kanony estetyczne. Paradoks ów tak charakteryzował Przybyszewski w nekrologowym *Wspomnieniu* o pocie ze stycznia 1908 r.:

Dziwne, stokroć razy dziwne, iż nikt jeszcze nie spojrzał na Wyspiańskiego, jako na człowieka, który był w najszlachetniejszym znaczeniu człowiekiem na wskroś „moderne”!

Człowiekiem, który poza całą nieskończoną nostalgią za przeszłością, poza całym obrzydzeniem przed marną teraźniejszością, całą swoją płomienną duszą przywarł do tego, co się ku przyszłości rwało, co tak gorączkowo jęło się oczyszczać z śniedzi i pleśni ostatnich lat dziesiątków³⁷.

Ukazując Wyspiańskiego jako godnego reprezentanta Młodej Polski, widział w nim jednak pisarz również wybitnego kontynuatora zjawisk zapoczątkowanych w czasach dawniejszych. Wydaje się nawet, że ten aspekt indywidualności twórczej autora *Nocy listopadowej* miał dla Przybyszewskiego znaczenie zasadnicze, istotniejsze od wielu innych

31 Idem, *Exegi monumentum...*, op. cit., s. 10. Wspomnieć trzeba, że na tej samej stronie, pisząc o kartonie przedstawiającym Kazimierza Wielkiego, podał Przybyszewski błędną informację, według której autor *Wesela* miał „być pomocny Matejce przy otwieraniu sarkofagu” piastowskiego władcy. Pomyłka owa wydaje się szczególnie niefortunna, gdyż miejsce spoczynku króla w katedrze wawelskiej odnaleziono zostało w czerwcu 1869 r., a więc zaledwie pięć miesięcy po narodzinach Wyspiańskiego. W ekshumacji szczątków ostatniego Piasta uczestniczył natomiast faktycznie Matejko, który — jak wiadomo — nawiązał później do tego wydarzenia w obrazie *Odkrycie grobu Kazimierza Wielkiego*.

32 *Ibidem*, s. 12.

33 *Ibidem*, s. 11.

34 *Ibidem*, s. 12.

35 G. Matuszek, op. cit., s. 295.

36 S. Przybyszewski, *Synowie ziemi*, t. 1, Warszawa 1929, s. 54.

37 Idem, *Wspomnienie*, „Sfinks” 1908, z. 1, s. 22–23.

kwestii. W kontekście owym na uwagę zasługuje zwłaszcza stwierdzenie pojawiające się w *Moich współczesnych*, w myśl którego „był Wyspiański pogrobowcem tak zwanego romantyzmu”, stanowiącym „«epilog» zdałoby się już całkiem zamkniętej epoki”³⁸. W sposób oczywisty nawiązuje tutaj zresztą Przybyszewski do znanej formuły Józefa Kotarbińskiego, pochodzącej z jego opublikowanej w 1909 r. rozprawy krytycznej³⁹.

Twórca *Śniegu* rozumiał wszakże figurę „pogrobowca” dużo szerzej, niż wskazywałoby przytoczone wyżej stwierdzenie z *Moich współczesnych*. W stopniu szczególnym dowodzi tego fragment szkicu *Exegi monumentum...*, będący jedną z najbardziej chyba przejmujących wypowiedzi autora o krakowskim artyście:

Pogrobowiec — ostatni z Piastowiczów — jakaś zbłąkana dusza ostatniego z Piastów, nigdy jeszcze dotąd nie wcielona, obrała za swoją siedzibę wątłe i delikatne ciało, splodzone przez rodziców Wyspiańskiego. Oni to dali jedynie tylko ten biedny przytułek, w który miał wkroczyć dostojny gość królewskiego rodu, by w tej nędznej lepiance objawić cuda minionych wieków, przed oczyma biednej terażniejszości wyczarować czary i dziwy rzeczy dawno zapomnianych, rozłnić je oślepiającym blaskiem niesłychanego bogactwa i piękności⁴⁰.

Dokonująca się tutaj mitologizacja uchodzić, rzecz jasna, może za efekt jakże często przypisywanych Przybyszewskiemu skłonności do przesady i legendotwórstwa. Sądzić jednak należy, iż sytuując Wyspiańskiego w genezyjskim schemacie metempsychicznych wcieleń, autor *Apostrofy do Króla-Ducha* chciał przede wszystkim dobitnie zaakcentować ponadczasowy wymiar pozostawionych przezeń dzieł. Na wieść o zgonie poety, jak wynika ze wspomnienia jednego z przyjaciół, powiedzieć miał przecież, że „najwięcej traci Polska, która będzie”⁴¹. W kilkanaście lat późniejszym *Exegi monumentum...* widać już konsolacyjne, tchnące wewnętrzną pewnością przeświadczenie o nieśmiertelności spuścizny wielkiego twórcy.

38 Idem, *Moi współcześni*, op. cit., s. 111.

39 Zob. J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1909.

40 S. Przybyszewski, *Exegi monumentum...*, op. cit., s., 9.

41 J. Br., *O St. Przybyszewskim. Garść wspomnień*, „Głos Prawdy” 1927, nr 326, cyt. za: S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1966, s. 306.

Równolatek *Wesela*

Złote runo jako dramat nowoczesny

1.

W traktacie teoretycznym *O dramacie i scenie* (1905) Stanisław Przybyszewski pozostawił autorską wykładnię dramatu nowoczesnego¹. W opozycji do dramatu starego, który był „właściwie dramatem zewnętrznym”, od czasów Ibsena dramat nowoczesny — pisze odważnie Przybyszewski — ignoruje prawie zupełnie to, co na zewnątrz: „Wszystko odbywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu”². Bohater dramatu greckiego na przykład był tylko zabawką w rękach bogów — bohater nowoczesnego dramatu również jest zabawką, ale „własnych instynktów — sporności i przełomów własnej swej duszy”, raczej zaledwie przeczutyh niż rozpoznanych³.

Dramatu nowoczesnego nie tworzą — jak dawnej — stosunki zewnętrzne, ale „człowiek odtwarza go sam w sobie”⁴. Jak dla Adama Mickiewicza, przy zachowaniu wszystkich proporcji, w czasie głoszenia *Lekcji XVI* (lekcji teatralnej; 1843), ucieleśnieniem nowego dramatu „obcowania żywych i umarłych”, dramatem przyszłości była *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego, której poświęcił aż cztery lekcje⁵, tak dla Przybyszewskiego jest nim jego *Matka* (1902)⁶. Skądinąd dedykowana „wielkiej artystce sceny polskiej” Wandzie Siemaszkowej⁷.

1 S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905 (pierwodruk: „Kurier Teatralny” 1902, nr 1-3); w: idem, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966 (BN I 190), s. 282-303.

2 Idem, *O dramacie i scenie*, op. cit., s. 283.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

5 Zob. A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, w: idem, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, t. 10, opr. J. Maślanka, Warszawa 1998.

6 Zob. J. Ciechowicz, *O różnych sposobach czytania „Lekcji teatralnej” Mickiewicza*, w: tegoż, *Myślenie teatrem*, Gdańsk 2000, s. 45-56.

7 S. Przybyszewski, *Matka. Dramat w IV aktach*, Lwów 1903 (rkps, Biblioteka i Archiwum Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, sygn. 543).

Także w sprawie *Wesela* — równolatka *Złotego runa* (w obu wypadkach chodzi o rok 1901) — Przybyszewski zabrał w tym manifestcie głos rozstrzygający (po wcześniejszych „zwątpieniach”). Napisał bowiem wprost, że to Wyspiański był u nas pierwszym dramatopisarzem, który zdołał „wizje i sceny wprowadzić na scenę, nie jako coś mglistego i oderwanego, ale jako najrzeczywistszą rzeczywistość”; „możny i wielki pan: Stanisław Wyspiański” — pisze Przybyszewski z uniesieniem⁸. *Wesele* uważa za dzieło epokowe, a raczej przełomowe w całej dotychczasowej twórczości — i to „nie tylko polskich autorów”⁹. Ustawia jednak także — jak wytrawny taktik ważąc za i przeciw — listę zarzutów, jakie podnoszono przy okazji *Wesela*: że autor traci nierzadko z oczu symbol (i go zamazuje); że odbiera dramatowi pierwiastki „realnego życia” na rzecz przewlekłych, chociaż bardzo pięknych oracji; no i wreszcie że nadużywa „niepotrzebnej gadaniny”. Te „słabe punkty” arcydramatu Wyspiańskiego błędną jednak zupełnie wobec „rzeczywiście symbolicznego dramatu na tle społecznych stosunków”¹⁰ (a jednak!).

„Nie ma dwóch zdań” — pisze w konkluzji autor *O dramacie i scenie* sam o sobie — że „niezależnie od Wyspiańskiego i równocześnie z nim wszedłem na tę drogę, oczywiście w innym kierunku”¹¹. Przybyszewski nie rości sobie — na szczęście — żadnych pretensji do uznania jego utworu za arcydzieło, jak „mistrz dramatu syntezy” (czyli Wyspiański)¹². Tworzy raczej nowoczesny dramat wewnętrzny (dramat analizy), który przedstawia walkę życia indywidualnego z kategoriami zewnętrznymi, a więc „dramat uczuć i przeczuć, wyrzutów sumienia, szamotania się ze sobą samym, dramat niepokoju, lęku i strachu”¹³. Dramat, który dotyka „faktu uczuciowego duszy każdego człowieka”¹⁴, a czy ten fakt uczuciowy jest miłością, zbrodnią, nienawiścią, zazdrością, czy wręcz walką o panowanie nad całym światem — to już „zupełnie obojętne”. Chciałoby się dopowiedzieć za Nietzschem, że ta modernistyczna metafizyka uczuć, płci i ciała buduje się „poza dobrem i złem”. I chodzi tu raczej o tzw. prasiły bytu, a nie jakąś natrętną erotomanię¹⁵.

Gabriela Matuszek w swojej świetnej książce, w której kluczowy i konieczny do przytoczenia jest już sam tytuł: *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny*, przypomina, że Przybyszewski nie był — co oczywiste — wybitnym pisarzem, ale „był twórcą wybitnie inteligentnym i wyjątkowo odważnym”¹⁶. Odnosząc się do omawianego tutaj manifestu *O dramacie i scenie*, badaczka przywołuje przedmowę Augusta Strindberga do jego *Panny Julii* (1888), która z uwagi na swój „charakter nowoczesny” przez wielu

8 Idem, *O dramacie i scenie*, op. cit., s. 301.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 Ibidem, s. 302.

12 Zob. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J.-P. Sarrazac, tł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007.

13 S. Przybyszewski, *Wybór pism*, op. cit., s. 302.

14 Ibidem.

15 Ibidem.

16 G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008.

traktowana jest jako manifest teatru naturalistycznego. Ważniejsze wydaje się tutaj wszakże przypomnienie trochę już zarzuconego eseju Johanna Schlafa *O dramacie intymnym* (1899). Chodzi o wprowadzenie do dramatu nowej psychologii. Wcześniej uczynił to już Ibsen. Teraz Strindberg pokazał człowieka, którego działania wydają się zależne głównie od: momentu, nastroju i psychofizjologicznych predyspozycji. Dla Matuszek najbardziej konsekwentną realizacją deterministycznego obrazu człowieka pozostaje dramat *Rodzina Selickenów* (1890) Arno Holza i Johanna Schlafa właśnie¹⁷. Jednym słowem: najwcześniej na ścieżkę nowoczesnego dramatu wstąpił Strindberg, za nim podążyli Holz z Schlafem, a dopiero potem Przybyszewski.

W sprawie dramaturgii Przybyszewskiego należy konieczne przypomnieć — za *Bibliografią dramatu polskiego*, ale i za *Nowym Korbutem* — że autor *Godów życia* napisał przynajmniej dwadzieścia dramatów, a nawet dwadzieścia jeden (biorąc pod uwagę ich różne wersje językowe, polskie i niemieckie, a także fragmenty i teksty „porzucone”)¹⁸. Od *Dla szczęścia* (1899) począwszy, na *Mścicielu* (1927) kończąc. Wspomniana wybitna teoretyk i historyk dramatu przełomu XIX i XX wieku śmiało konkluduje, że „być może hamulcem wyobraźni były ramy teatru. Przybyszewski zdaje się podporządkowywać wizję tekstu dramatycznego możliwościom inscenizacyjnym”¹⁹.

2.

Jak to było naprawdę? Przynajmniej w stosunku do *Złotego runa* — najlepszego dramatu Przybyszewskiego, równolatka *Wesela*, wybranego zresztą jako jedyny tekst dramatyczny do BN-owskiej edycji jego pism przez Romana Taborskiego²⁰. Pierwsza autorska wzmianka o *Złotym runie* pochodzi bodaj z listu (niedatowanego) do Anieli Pająkówny, malarki, matki Stanisławy Przybyszewskiej: „Neluś, przyjadę między pierwszą a drugą — piszę ostatnią scenę dramatu”²¹. Helsztyński w przypisach dodaje, że Przybyszewski pierwszy raz czytał *Złote runo* Józefowi Kotarbińskiemu, ówczesnemu dyrektorowi Teatru Miejskiego (dziś: im. Juliusza Słowackiego) w Krakowie, już 15 lutego 1901 r. Prapremiera odbyła się jednak ostatecznie we Lwowie — 27 marca 1901 r., u dyrektora Tadeusza Pawlikowskiego. Henryk Izidor Rogacki, świetny historyk teatru, a jednocześnie znawca Przybyszewskiego, domniemywa w swoim *Żywocie*, że Przybyszewski z Wyspiańskim „skrzyżowali się” u Kotarbińskich, Lucyny i Józefa, dopiero 21 lutego 1901 r.²² Pierwszy przyniósł dyrektorowi, przed południem, dwie sztuki: *Złote runo* i *Gości*, ale odczytał tylko ten ostatni dramat. Żona dyrektora zaświadcza na

17 Por. eadem, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2001, s. 158-174.

18 Zob. L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765-1939*, opr. E. Heise, T. Sivert, t. 2, Warszawa 1971, s. 748-751; hasło: *Przybyszewski Stanisław*, w: *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*, t. 15, kom. red. E. Aleksandrowska, et al., oprac. zesp. pod kier. Z. Szwejkowskiego, J. Maciejewskiego, Warszawa 1978.

19 G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny*, op. cit., s. 78.

20 S. Przybyszewski, *Złote runo*, w: idem, *Wybór pism*, op. cit., s. 170-281.

21 Idem, *Listy*, t. 1: 1879-1906, opr. S. Helsztyński, Gdańsk-Warszawa 1938, s. 264.

22 Zob. H.I. Rogacki, *Żywot Przybyszewskiego*, Warszawa 1987, s. 138-142.

piśmie w swoich wspomnieniach *Wokoło teatru*, że zrobił to błady, czarno ubrany, suchy: „ochryplym, stłumionym głosem z jakimś tragicznym przeświadczeniem, potwierdzonym bolesnym wyrazem twarzy, z czołem zmarszczonym”²³. Osobliwy teatr jednego aktora (w wersji czytanej, jako teatr lektury). Przybyszewski wyszedł od Kotarbińskich około 16.00, po wspólnym obiedzie, a zaraz po nim wszedł „cichy, skromny, nikły” Stanisław Wyspiański, trzymając „trochę żółtych kartek w rękę, zapisanych dość gęsto — krótkim wierszem”²⁴. Obaj dramaturdzy prawdopodobnie minęli się w przedpokoju.

Tymczasem Wyspiański — mimo znużenia gospodarzy — rozłożył pierwszy akt *Wesela* i zaczął czytać. Głos miał cichy, czytał monotonna, a gardło zwilżał lemoniadą. Męczył się tą lekturą. Dyrektorostwo z wytężeniem śledziło każde słowo: „Coś nas chłonęło. Coś szarpało całą istotą, bolało i lkało” — pisze po latach Lucyna, z wielką egzaltacją²⁵. Z listów samego Wyspiańskiego wiemy jednak, że *Wesela* — czytał jednak dwa pierwsze akty „od razu” — prezentował Kotarbińskiemu 17 lutego 1901²⁶. Tego dnia — a była to niedziela — dyrektor podjął decyzję o zgłoszeniu dramatu „do repertuaru”. Jan Michalik, antreprenier krakowskiej teatrologii, na podstawie przepastnej dokumentacji archiwalnej także delikatnie modyfikuje ustalenia Lucyny Kotarbińskiej, głównie w sprawie prapremiery (i jej eksploatacji)²⁷.

Tak czy inaczej, w pierwszym odruchu to Stanisław Przybyszewski, a nie Henryk Sienkiewicz miał powiedzieć o *Weselu*: „albo ja jestem wariat, albo Wyspiański jest obłąkany” — jak zapisał Adam Grzymała-Siedlecki w swoich wspomnieniach (świetnych, choć często bałamutnych)²⁸. Na pewno jednak nie można kwestionować „twardego faktu”, że ten wyścig *Złotego runa* i *Wesela* do prapremiery wygrał w Krakowie Wyspiański. W marcu 1901 r. odbyły się wszakże dwie prapremiery dramatów współczesnych o wysokiej randze (i wielkiej sile rażenia). Krakowska prapremiera *Wesela*, dramatu w trzech aktach, miała miejsce 16 marca przed publicznością Teatru Miejskiego, przy pl. św. Ducha 1, między godziną 19.00 a 22.00 w obecności 720 widzów. Lwowska prapremiera *Złotego runa*, również dramatu w trzech aktach, ostatecznie miała miejsce 27 marca, a więc — co łatwo policzyć — zaledwie jedenaście dni później, w nowym gmachu Teatru Miejskiego przy pl. Gołuchowskich 1 i zgromadziła komplet na widowni.

Na kartach *Wesela* — w ramach lektury kontekstowej — mógł się bodaj bez trudu rozpoznać Przybyszewski w postaci *Nosa*:

Piję, piję, bo ja muszę,
bo jak piję, to mnie kłuje;

23 L. Kotarbińska, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, Warszawa 1930, s. 192-193.

24 *Ibidem*, s. 192. Autograf *Wesela* — jak wiadomo — nie zachował się, zniszczony przez autora po wydaniu książkowym dramatu w 1902 r.

25 *Ibidem*, s. 193.

26 Por. *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego (1898-1907)*, opr. A. Doboszevska, w: S. Wyspiański, *Dziela zebrane*, t. 16, v. 3, Kraków 1995, s. 112-119.

27 Zob. J. Michalik, *O premierze „Wesela” inaczej*, w: idem, *Teatr w Sejmie*, Kraków 2009, s. 131-140.

28 A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962, s. 15.

wtedy w piersi serce czuję,
 strasznie wiele odgaduję;
 tak po polsku coś miarkuję —
 szumi las, huczy las:
 has, has, has.
 Chopin, gdyby jeszcze żył,
 toby pił —
 has, has, has,
 szumi las, huczy las. (akt III, scena 2)

W swoim komentarzu do BN-owskiej edycji *Wesela* — korzystam z wydania piątego — Jan Nowakowski pisze, że w bełkotliwej gadaninie Nosa komentatorzy od razu dosłuchali się echa deklaracji Przybyszewskiego i jego fascynacji muzyką Chopina, którego grywał podczas pijatyk w gronie cyganerii²⁹. W postaci Nosa, tego marudera przybyszewszczyzny — w jego pełnym desperacji aktorstwie — na plan pierwszy wysuwają się cechy nadczłowieka; odnajdowano w niej jej uosobienie.

Znacznie wyraźniejszym przywołaniem — mniej anegdotycznym czy wręcz plotkarskim — Stanisława Przybyszewskiego w materii literacko-teatralnej *Wesela* pozostaje postać Racheli. Otóż w rozmowie z Panem Młodym stary Żyd Mosiek (akt I, scena 17) przechwala się, że jego córka, którą Pan Młody chce poznać („pragnąłem widzieć pannę Rachelę”), jest po pierwsze: wykształcona; po drugie — muzyka „ją bierze” (jak Pana Młodego, więc nawet „bywa w Wiedniu na operze”); no i — po trzecie — jest tak dalece „panna modern, całkiem”, że „zna cały Przybyszewski”³⁰. Skoro tak, to czas najwyższy zapytać o jej lektury. Co mogła czytać „z Przybysza” („jakie tylko książki są, to czyta”) Rachela, zanim jeszcze ukazało się *Wesele*, no i *Złote runo*? Całkiem sporo, choć z dramatów chyba tylko *Dla szczęścia* (1900), dedykowane zresztą Kazimierzowi Kamińskiemu, „świektemu artyście dramatycznemu”, który „lubił grać niewiele i rzadko”, za to świetnie — i dedykację tym razem zlekceważył³¹. Rachela w pakiecie „cały Przybyszewski” mogła już wtedy przeczytać: *Androgyne* (Lwów 1899), *Na drogach duszy* (Kraków 1900), a nawet *Na tym padole płaczu* (Lwów 1901). Skoro była tak bardzo nowoczesna, to z całą pewnością czytała regularnie krakowskie „Życie” (adres redakcji: Karmelicka 23), czyli dwutygodnik poświęcony literaturze i sztuce, redagowany wówczas przez Przybyszewskiego, u którego Wyspiański pełnił przecież funkcję tzw. dyrektora artystycznego. To tutaj, na łamach „Życia”, Rachela mogła przeczytać pierwodruki: manifestu *Confiteor* (1899, nr 1), *Androgyne* (cykl z roku 1899), *O nową sztukę* (1899, nr 6), ocenzonej mocno *Synagogę szatana* (1899, nr 4-6), a nawet *Grzech* Dagny Juel-Przybyszewskiej w tłumaczeniu męża (1899, nr 21-22). Wyspiański „pilnował” jakości roboty, dzień i noc, również w drukarni (Uniwersytetu Jagiellońskiego). Pracowity i małomówny, w sprawach sztuki

29 S. Wyspiański, *Wesele*, opr. J. Nowakowski, Wrocław 1994 (BN I 218), s. 204-205. Zob. także idem, *Wesele*, w: idem, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. 4, Kraków 1958.

30 Idem, *Wesele*, w: idem, *Dzieła zebrane*, op. cit., s. 46 (akt I, sc. 17).

31 Zob. S. Przybyszewski, *Dla szczęścia*, Kraków 1900.

nieugięty (bez względu na koszty), swoją tragedię współczesną *Kłtwa* wydrukował z wyjątkowym pietyzmem (1899, nr 15-16), co także nie powinno było ująć uwagi Racheli.

3.

A teraz czas już najwyższy zająć się li tylko lekturą teatralną *Złotego runa* Stanisława Przybyszewskiego, ale wyłącznie z perspektywy czasu jego pierwszych inscenizacji (czyli roku 1901). No i pierwszych wykonań *Wesela*. Ekspansja sceniczna dramatu Przybysza — mocniejsza niż arcydramatu Wyspiańskiego — wydaje się ewidentna. Do lwowskiej prapremiery doprowadził — co już wiadomo — Tadeusz Pawlikowski 27 marca 1901 r. Zaraz potem — dokładnie 11 maja 1901 r. — doszło do prezentacji w Krakowie, u Józefa Kotarbińskiego. Potem był Petersburg — 10 listopada 1901 r. zagrano *Złote runo* po rosyjsku (w przekładzie Ervego).

W listopadzie i grudniu, cały czas 1901 r., zorganizowano premiery w Łodzi (Teatr Wielki, 28 listopada) i w Warszawie (Teatr Rozmaitości, 6 grudnia). Jedna lepsza od drugiej. Tymczasem *Wesele* doczekało się tylko dwóch inscenizacji w roku swojej prapremiery: krakowskiej (16 marca 1901 r. w reżyserii Adolfa Walewskiego) i lwowskiej (24 maja 1901 r. w reżyserii — bardzo dobrej — Ludwika Solskiego). Z prostego rachunku wynika, że na starcie *Złote runo* wygrało z *Weselem* w stosunku 5:2. Przynajmniej jeśli idzie o liczbę wykonań.

Złote runo — jak czytamy w didaskaliach — dzieje się w sanatorium leczniczym wielkiego kąpieliska. Cały dramat rozgrywa się w trzech aktach i w trzech dniach, no i jest to „rzecz współczesna”. Przybyszewski — od zawsze trochę mętny mistyk — tym razem zadedykował dramat, oczywiście po łacinie, nie potencjalnemu wykonawcy, pierwszorzędnemu artyście, ale... *Deo ignoto* (Nieznanemu Bogu). Odwołał się w ten sposób z jednej strony do starogreckiego mitu o Argonautach, żeglarzach, którzy wyruszyli w daleką i niebezpieczną drogę w poszukiwaniu — tutaj tytułowego — złotego runa, czyli baraniej skóry, której nie można zdobyć bez ofiar (czyli zbrodni), co autor wielokrotnie „wytłumaczy” w dramatycznym przebiegu zdarzeń.

Z drugiej strony — chrześcijańskiej, nie pogańskiej — czytamy u św. Pawła, w jego *Dziejach Apostolskich*, że kiedy apostoł oburzał się na pełne bożków miasto Ateny, kiedy rozprawiał z Żydami w synagogach, a wreszcie stanął pośrodku areopagu, dostrzegł ołtarz z napisem: *Nieznanemu Bogu*. Święty Paweł głosił Grekom Boga, który „jest niedaleko od każdego z nas”. Głosił Jezusa Chrystusa, jesteśmy bowiem „z jego rodu” (Dz 18)³².

Tymczasem Przybyszewski napisał swoje *Złote runo* — na pierwszy rzut oka kameeralny dramat psychologiczny — na pięciu wykonawców, znanych z imienia i nazwiska oraz lokaja i Nieznajomego. Wydał je m.in. — co znamienne — w ramach tomu *Teatr miłości i śmierci* (nomen omen)³³. Na lwowskiej prapremierze, w obecności autora, po

32 Według *Biblii Tysiąclecia*, wyd. 4, Poznań 2011.

33 Zob. S. Przybyszewski, *Teatr miłości i śmierci*, Lwów 1901; idem, *Złote runo*, Lwów 1902. Rękopis dramatu —

niektórych scenach z udziałem Ludwika Solskiego (grał Gustawa Rembowskiego, dyrektora zakładu leczniczego) i Konstancji Bednarzewskiej (grała Irenę — jego żonę) „ludzie szlochali na widowni”. Podobno nawet maszyniści, podglądający sztukę przez szparę w kulisie, płakali nie na żarty. Solski zaświadcza na piśmie — po latach, być może trochę fantazując — że było to „wybitne wydarzenie literackie i teatralne”, a sama prapremiera zrobiła „kolosalne wrażenie” (w co chętnie wierzymy)³⁴.

Najwnikliwiej — i od razu entuzjastycznie — na lwowską prapremierę zareagowała Gabriela Zapolska, w końcu koleżanka „po fachu” zarówno Przybyszewskiego (jako dramatopisarka), jak i Solskiego (słaba, ale chroniczna aktorka „z pretensjami”). Otóż Zapolska odczytuje dramat Przybysza jako „zmorę duszącą”, której autor uderza widza w głowę „jak maczugą”³⁵. Przybyszewski bowiem w każdej swojej wizji z potęgą nieubłaganą a straszną wykazuje, że ludzie są tylko pionkami na szachownicy życia (porusza nimi niewidzialna dłoń tyrana). Prawdziwy taniec miłości i śmierci, gdzie „miłość to stryczek — na którym szatan ludzi do piekła wciąga” — zapisuje recenzentka dość swobodnie „z pamięci” jako motto swej wypowiedzi³⁶.

Ale czy tak jest w życiu, czy męczarnie, opuszczenia i zazdrości są jego naturą? Zapolska odpowiada zdecydowanie — nie sędzę. Świat Przybyszewskiego jest dla niej fikcją, kreacją. Jako dramatopisarz autor *Dla szczęścia* rozwija się „z błyskawiczną szybkością”. Literatura polska — a właściwie dramat — zyskuje wraz ze *Złotym runem* dzieło pełne i doskonałe (może z wyjątkiem niepotrzebnej figury śmierci, czyli postaci Nieznajomego, przypominającego poskromiciela szczurów).

W porządku zaś teatralnego wykonania grać Przybyszewskiego to ciężkie zadanie dla aktorów; bodaj cięższe niż granie Maeterlincka (piszącego „poza czasem” i konkretną przestrzeń). Zapolska zachwyciła się Solskim, który stworzył z fragmentów, z wizji, z cienia prawdziwego człowieka. I tym, że świetnie partnerowała mu Bednarzewska, żona zdradzająca Irka, która „posiada wielki głos i miękkość tonów” (to rzeczywiście nieszczęśliwa ofiara przeznaczenia) i budzi na widowni pełną grozę, a nawet lęk (także poprzez grę twarzy).

Zapolska odnotowała też, że Chmieliński jako Ruszczyc uniknął na szczęście rezersterstwa (dzięki inteligencji), Tarasiewicz poradził sobie nawet z fantastyczną postacią śmierci (czyli Nieznajomym), bo stonował rolę, a sama scena jako przestrzeń gry „była ubrana z gustem i przepychem”³⁷.

wart osobnych studiów — zachował się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. 6390 II). *Złote runo* zostało dość szybko przełożone m.in. na języki: rosyjski, niemiecki, czeski, serbsko-chorwacki, bułgarski i włoski.

34 L. Solski, *Wspomnienia 1855-1954*, opr. A. Woycicki, Kraków 1956, s. 116.

35 „Słowo Polskie” 1901, nr 147; zob. G. Zapolska, *Szkice teatralne*, w: eadem, *Dzieła wybrane*, t. 16, red. J. Skórnicki, T. Weiss, Kraków 1958, s. 193-197.

36 W wydaniu „drukowanym” *Złotego runa* jest to bodaj kwestia Ruszczycy, który dość swobodnie cytuje św. Anzelma, który miał powiedzieć o kobiecie — za Tertulianem, Ojcem Kościoła — że jest ona „łaźnią szatańską, w której diabeł dusze męczyzn kąpie” (S. Przybyszewski, *Złote runo*, op. cit., s. 212-213). Zob. G. Zapolska, *Szkice teatralne*, op. cit.

37 G. Zapolska, *Szkice teatralne*, op. cit., s. 196-197.

Doceniła — chyba nie bez zazdrości — że publiczność lwowska, a szczególnie tłum młodzieży, przyjęła gorąco zarówno autora, jak i wykonawców, ponieważ „ma cześć i uwielbienie dla dzieł Przybyszewskiego” (stąd szmer na widowni, a nawet jej „niesforne zachowanie”). Na koniec zaś usprawiedliwiła, że choć z powodu hałasu wśród młodzieży mogło się zdawać, że aktorzy mówią ze sceny „za cicho”, był to przecież dramat z gatunku „ściśniętego gardła”³⁸.

Uznany lwowski krytyk Henryk Cepnik na łamach „Gazety Narodowej” pisał z kolei o wspaniałej technice Przybyszewskiego, który świetnie zna scenę („jej prawa i wymagania”³⁹). Nawet nieco klerykalny „Przedświt”, za to m.in. piórem Józefa Flacha, bronił autora dramatu przed insynuacjami „Dziennika Polskiego”, gdzie niejaki Kl. K. (Kołakowski) nazwał *Złote runo* kałem moralnym, dramatem dusz zbydlęconych, nieprzyzwoitym w słowach i sytuacjach⁴⁰. Dość, że po trzecim przedstawieniu rada miasta Lwowa, na wniosek radnego Janowicza, zdjęła tytuł z afisza. Przybyszewski zareagował nie tylko otwartym listem do redakcji „Dziennika Polskiego”, licząc — nie bez racji — na powszechny protest kolegów „po piórze” w geście solidarności, ale także napisał osobisty list do dr. Józefa Flacha, dziękując za dobrą, sensowną recenzję *Złotego runa* (przy całej masie powszechnej głupoty)⁴¹. Ostatecznie sztuka wróciła do repertuaru teatru lwowskiego — grana jeszcze dziesięć razy (tuzin powtórzeń współczesnej sztuki polskiej, dalekiej od farsy, to był wtedy wynik więcej niż bardzo dobry). O tamtejszym przedstawieniu pisał także — w krakowskiej „Krytyce” — Wilhelm Feldman: że Przybyszewski to „urodzony dramaturg”, a *Złote runo* to dramat nasiąknięty „jadem rozpaczliwym”, a do tego „dobrze zrobiony”, choć nie nowatorski⁴².

A jak było w Krakowie? Na *Złotym runie* poznał się prawie od razu zarówno „Czas”, gdzie pojawiła się recenzja pióra Lucjana Rydla (prototypu Pana Młodego), jak i np. Feliks Koneczny, pierwszy sprawozdawca teatralny z prawdziwego zdarzenia publikujący na łamach „Przeglądu Polskiego”. W sprawie nowego dramatu Przybyszewskiego wypowiedział się także — a jakże — nieszczęsny Władysław Prokesch. Wszyscy oni pisali również o *Weselu*. Najwnikliwiej jednak — i to w formie studium krytycznego, drukowanego w pięciu odcinkach na łamach „Czasu” — Rudolf Starzewski, na którym Wyspiański wzorował postać Dziennikarza⁴³.

38 *Ibidem*, s. 197.

39 „Gazeta Narodowa” 1901, nr 88. Zob. F. Pajączkowski, *Teatr lwowski pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego 1900-1906*, Kraków 1961, s. 68-71.

40 „Dziennik Polski” 1901, nr 75. Zob. rec. J. Flacha, „Przedświt” 1901, nr 73; W. Jaruntowski, *W obronie sztuk Przybyszewskiego*, „Przedświt” 1901, nr 124.

41 „Dziennik Polski” 1901, nr 248 oraz przedruk listu otwartego i druk listu do J. Flacha, w: S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1: 1879-1906, opr. S. Helsztyński, Gdańsk 1938, s. 268-270. Por. S. Helsztyński, *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1973, s. 312-331.

42 W. Feldman, *Teatr lwowski*, „Krytyka” 1901, t. 1, s. 267-270.

43 „Czas” 1901, nr 65-69.

Rydla, już jako autora *Zaczarowanego koła* (1899), zainteresował głównie dramat *Smutnego Cygana* (a nie jego wykonanie)⁴⁴. Po lekturze *Tańca miłości i śmierci* pozostawił na boku drukowanych tam także *Gości* i zajął się wyłącznie *Złotym runem*. Czytał tekst Przybyszewskiego jako dramat sumienia. Powiadał, że to problem znany od Ajschylosa przez Szekspira aż po Ibsena, ale ujęcie, i owszem, „nowe i oryginalne”. Przypominał, że u tragiczków greckich losem człowieka rządzi ślepe fatum (jako nieubłagana siła); u Szekspira to człowiek stoi w centrum, świadomy pobudek własnego działania (cięży na nim wszakże ręka Boga); u Przybyszewskiego zaś — który zajął stanowisko pośrednie — nie ma ślepej Ananke, ale nie ma także Boga; zamiast nich występuje jakaś tajemna, nieprzeparta moc, która się ukazuje w głębinach ludzkiego losu. W *Złotym runie* grzech cudzołożnej miłości występuje — w trzech odsłonach (pokoleniach) — jako siła fatalna, bowiem miłość bywa silniejsza od sumienia (i tzw. moralności). Ten łańcuch cudzołożnych miłości przypomina Rydlowi sabat uwodzicieli, zdradzonych mężów i niewiernych żon, samobójców — przelewa się on przed oczami przerażonego widza i zatacza błędne koło (bez wyjścia). Literatura w swoich diagnozach ludzkich spraw wcale nie musi być higieniczna. *Złote runo* wydaje się sztuką niezwykłą i dowodem niepospolitego talentu jej autora. To dramat otchłani czasu i beznadziejnej agonii, który należy po prostu do „najlepiej napisanych sztuk polskich”, z wybornymi dialogami i tragiczną atmosferą, i jest dziełem niezależnej myśli — chwalił bez opamiętania poruszony do żywego Rydel.

Trochę bardziej krytyczny wobec dramatu Przybyszewskiego pozostał Feliks Koneczny⁴⁵. Czytając sztukę raczej w perspektywie jej kształtu scenicznego, stwierdził wprost, inaczej niż Rydel, że nie ma w tym dramacie żadnej dojrzałej (na nowo sformułowanej) myśli, tylko raczej „widzimisię nerwów” i zręczna dialektyka. Zachwycił się natomiast formą *Złotego runa*: doskonałym planem zdarzeń, zaciekawiającą fabułą i umiejętnym dawkowaniem sensacji (walory intrygi). Uważał też najnowszą sztukę Przybysza za „nadzwyczaj sceniczną”, dostrzegając duży talent dramaturgiczny autora i to, że doskonale potrafi „ułożyć dramat”. Całego zaś artyzmu dopatrywał się w wykonaniu sztuki (doskonałości stylu), pytając przy tym, czy można być wielkim pisarzem bez wielkiej idei. Krakowską inscenizację w zakresie gry aktorskiej uznał Koneczny za „prawdziwie znakomitą”. I to bez wyjątku. Pisał o wielkiej roli Wandy Siemaszkowej (grała Irenę), o mistrzostwie Andrzeja Mielewskiego jako Rembowskiego i Józefa Sosnowskiego jako Przesławskiego — literata (*porte-parole* autora, może trochę zbyt pewnego siebie), no i wreszcie o bardzo oryginalnie pomyślanej kreacji „Pana Kamińskiego” — jak wtedy pisano (także na afiszu przez „Pani”, „Pan”) — który się wcielił w rolę Łackiego, zupełnie nowy typ postaci, „wystudiowany znakomicie” (krytyk dodał tylko, że w takim antypatycznym „typie” rzeczywiście trudno się kochać, nawet

44 L. Rydel, *Z teatru: „Złote runo”*, „Czas” 1901, nr 110.

45 F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896-1905*, opr. K. Gajda, Kraków 1994, s. 204-207 (pierwotny recenzji: „Przegląd Polski” 1901, t. 140, z. 420).

najwierniejszej żonie). Dodał też, że scenę z Nieznajomym, granym dobrze przez Jednowskiego, należało rozegrać z nadzwyczajnym taktem (bez sztucznych efektów).

Do obu dramatów odwołał się jeszcze Władysław Prokesch. Krytyk, dla którego nawet prapremierowe *Wesele* kończyło się „wesołym oberkiem”, potraktował *Złote runo* jako dramat z tezą etyczną, w klasycznej triadzie: wina — kara — ekspiacja (odkupienie)⁴⁶. Pisał, że Przybyszewski nie wychodzi poza zaklęty krąg *homo sapiens*, nie znajduje nowych barw w tej palecie. Chwalił na ogół stonowaną grę aktorów, a specjalnie Wandy Siemaszkowej jako Ireny („grała przepysznie”), dostrzegając jednak, że Przesławski w wykonaniu Sosnowskiego wydaje mu się jakoś dziwnie pozbawiony poetyckiego polotu — mimo że jest z zawodu literatem, na scenie zdaje się szary, monotonny, mało zindywidualizowany.

Rafał Węgrzyniak, wybitny znawca *Wesela* — i autor jego bezkonkurencyjnej encyklopedii — twierdzi po stu latach, że Prokesch nie rozumiał modernistycznej sztuki, a w recenzjach posługiwał się komunałami i dlatego stał się „obiektem drwin i żartów”⁴⁷. Choć w finale prapremiery *Wesela* tragiczną sekwencję chocholego „tańca śmierci” faktycznie grała góralska kapela, ponoć „wesoła i żywa”.

Najgorzej jednak — pozostawiając tymczasem Petersburg i Łódź na boku — było w Warszawie, prawie zupełnie nieczułej na modernizm. Otóż Władysław Rabski, recenzując *Taniec miłości i śmierci*, napisał o *Złotym runie*, że jest to odświeżony, tylko subtelniejszą techniką, „dreszczowiec psychologii współczesnej”⁴⁸. Fabułę streścił do zdania „Ruszczyć uwiódł żonę Rembowskiemu i miał z nią syna Gustawa. Gustaw uwodzi żonę Łackiemu, Przesławski żonę Gustawowi”. Tacy są bowiem bohaterowie, ich czyny i przeznaczenia. Wola ludzka nie ma tu nic do roboty, raczej „tajemnicza konieczność”. Rabski rutynista wybrzydzał, nie bez racji, na fatalizm spod znaku Przybyszewskiego, który „zgrzyta prawie na każdej stronie sztuki”, i to „fałszywymi tonami”. Podkreślał też, że więcej tutaj ornamentyki literackiej i sztucznego mistycyzmu (np. białych pawów) niż „krzyku ludzkiego serca”⁴⁹.

Także nestor polskich pisarzy, wybitny prozaik Bolesław Prus, w końcu autor *Lalki*, zapisał w „Kurierze Codziennym” po warszawskiej inscenizacji *Złotego runa* w Teatrze Rozmaitości — i to bez żadnego miłosierdzia: „wysiedziałem od pierwszej do ostatniej sceny i wyznaję — byłem oburzony na autora. Prawie nie ma tam sceny, która nie zrobiłaby mi przykrości. Słuchając i patrząc, miałem wrażenie, że mnie ktoś szczypie, kole, depce po nogach, szarpie za włosy, albo dla odmiany wylewa za kołnierz szklankę wody”⁵⁰.

46 „Nowa Reforma” 1901, nr 110.

47 Zob. R. Węgrzyniak, *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001, s. 104.

48 „Książka” 1901, nr 7, s. 265. Zob. także „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 2 (krytyczna opinia W. Bogusławskiego).

49 Zob. W. Rabski, *Nadludzie bez maski*, „Kurier Warszawski” 1901, nr 171.

50 „Kurier Codzienny” 1901, 22 XII.

To wówczas, w popremierowej dyskusji, Andrzej Niemojewski nazwał Przybyszewskiego „prorokiem wykołajeńców”, który w manifestach wyrzucił etykę ze sztuki⁵¹. Zarzucił mu: „Literatura Twoja miała tylko usprawiedliwiać Twoje życie. Stworzyłeś niejako Teorię Skandalu...”⁵². Na tej samej fali Henryk Sienkiewicz — znów z warszawskiej perspektywy — będzie pisał — prawda, że nie wprost — o rui i porubstwie, które nawet u zwierząt nie mogą wypełnić całego życia⁵³. Tak zorientowana sztuka wydała się autorowi *Trylogii* etycznie szkodliwa i bezwartościowa. W obronie Przybyszewskiego stanął jednak Stanisław Brzozowski, prosząc, aby ten próbował zdzierżyć buławę, a nie sięgał „po brzękadła, [bo — dop. JC] to boli”⁵⁴.

4.

Po latach najważniejszy głos w sprawie *Złotego runa* jako dramatu nowoczesnego — jak na owe czasy — zabrali: Elżbieta Rzewuska i Henryk Izidor Rogacki. A także — w szerszej perspektywie — Zbigniew Majchrowski. Rzewuska, pisząc o dramaturgii Przybyszewskiego w perspektywie ekspresjonistycznej, dowodziła, że były to polskie realizacje symbolicznego, maeterlinckiego z ducha „dramatu atmosfery” — z nagą duszą i metafizyką płci — wsparte świetną techniką dramaturgiczną⁵⁵. Problematyka roli, maski, mistyfikacji i zatracenia osobowości jest bowiem niezmiennie znacząca w całej literaturze ekspresjonistycznej; szczególnie postać ludzka jako „szukająca *modus vivendi*” z otaczającym światem⁵⁶.

Kiedy przed laty przygotowywaliśmy — ze Zbigniewem Majchrowskim, dla wydawnictwa słowo/obraz terytoria — ostatecznie dwutomową antologię *Dramat polski. Interpretacje*, nie mieliśmy żadnych wątpliwości, że *Złote runo* powinien dla nas przeczytać „na nowo” Henryk Izidor Rogacki, autor *Żywota Przybyszewskiego*. Jego esej *Sumienie w rozpacz*, o „niedobrej miłości” (w tym odpowiedzialności za własne czyny), pokazuje *Złote runo* jako dramat analizy psychologicznej, z kroniką występów uwłaczających małżeńskiej wierności⁵⁷. Ten dramat to ewidentne echo Skandynawów (Ibsena i Strindberga), gdzie grzech jest zbrodnią. Tak więc *Złote runo* to sztuka moralna (a nie amoralna), wyzyskująca technikę ibsenowską, ze światem ludzi słabych i nieszczęśliwych. Słowem — pisał Rogacki na koniec — jest to „dziwny dramat. Budujący, aczkolwiek zaczepny. Godny swego niezwykłego autora, który nawet pisząc «nader moralnie»

51 A. Niemojewski, *Prorok wykołajeńców*, „Głos” 1902, nr 5.

52 Por. H.I. Rogacki, *Żywot Przybyszewskiego*, op. cit., s. 156-167.

53 „Kurier Teatralny” 1903, nr 55.

54 „Głos” 1903, nr 10.

55 E. Rzewuska, *Dramaturgia Przybyszewskiego i ekspresjonizm*, w: *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, red. E. Łoch, Rzeszów 1980, s. 101-118.

56 Zob. M. Sojka, *Sztuka i płęć u Stanisława Przybyszewskiego*, „Człowiek i Światopogląd” 1977, nr 10.

57 H.I. Rogacki, *Sumienie w rozpacz*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, t. 1, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 329-339.

nie potrafił czynić tego «po obywatelsku», po bożemu i ludzku, na pociechę państwa, ojczyzny, ludzkości, rodziny i akuszerki» (to bodaj cytował z Ortwiną)⁵⁸.

Trochę inaczej rzecz widzi Zbigniew Majchrowski. Jego błyskotliwy esej *Stanisław Przybyszewski, aktor i męczennik* przypomina, że z pewnością Przybysz był histrionem, a nawet kabotynem („Przybyszewski nieustannie dawał jakiś spektakl”), że ten „książę ciemności” nie miał być może poczucia humoru⁵⁹. Ale jednocześnie ów „piewca niedojrzałości duchowej” (u Dąbrowskiej), „karykatura Zaratustry” (u Różewicza), a nawet zawodowy poligamista (u Krzyżanowskiego) był, być może, jednocześnie: polskim Verlaine’em (jak pisał Taborski), a nawet „polskim Jarrym” (jak chciał Kijowski)⁶⁰. Majchrowski uważał, że Przybyszewskiego skompromitował jego język (te idiomy typu: „na początku była chuć”, „naga dusza”, „pawie białe”, „robaczki moje”)⁶¹.

Z drugiej strony też rzeczy pomieszanie, „kosmogonia pomieszana z erotomanią. O krok od Pisma Świętego i o krok od pornografii” — jak zauważyła Maria Kuncewiczowa⁶². Majchrowski skonkludował to dość okrutnie: „Zazwyczaj opowiada się o Przybyszewskim tak: uwodził cudze żony, okłamywał przyjaciół i kochanki, uciekał i jeszcze śmiał prosić o pożyczki, a na dodatek zostawił stos powieści i dramatów, z którymi nie wiadomo dziś co zrobić”⁶³. Aktor i męczennik, ale i autor *Złotego runa*, równolatka *Wesela*, które warto — być może — raz jeszcze przeczytać, głównie z perspektywy roku 1901. Roku prapremiery *Wesela* Wyspiańskiego, *Dziadów* scalonych Mickiewicza (w jego inscenizacji), ale i *Złotego runa* Stanisława Przybyszewskiego, tego od „nagiej duszy”⁶⁴.

58 *Ibidem*, s. 339.

59 Z. Majchrowski, *Stanisław Przybyszewski, aktor i męczennik*, „Dialog” 1985, nr 8, s. 114-125; idem, *Mickiewicz i wiek dwudziesty*, Gdańsk 2006, s. 203-225.

60 Ten imponujący rejestr głosów pochodzi od Majchrowskiego. Zob. idem, *Mickiewicz i wiek XX*, op. cit., s. 207-208 (oraz przypisy z lokacją cytatów, s. 382-384).

61 *Ibidem*, s. 216.

62 Zob. M. Kuncewiczowa, *Fantasia alla polacca*, Warszawa 1979, s. 48.

63 Z. Majchrowski, *Mickiewicz i wiek XX*, op. cit., s. 222-223.

64 Zob. E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993; J. Ciechowicz, *Naga dusza Przybyszewskiego*, w: idem, *Teatr i okolice*, Gdańsk 2010, s. 271-280.

Elżbieta Stoch
(Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II)

Dzieje recepcji scenicznej Stanisława Przybyszewskiego w teatrze lubelskim do roku 1918

Mnie, jako artystę, obchodzi tylko dusza ludzka.

Stanisław Przybyszewski¹

Stanisław Przybyszewski w ogłoszonych w „Kurierze Teatralnym” w 1902 r. artykułach *O dramacie i scenie* wypowiedział swoje *credo* na temat sztuki aktorskiej:

Jeżeli jakkolwiek sztuka, to sztuka aktorska jest *par excellence* wizjonerską. *Być aktorem — artystą* znaczy posiadać *możność mieswania wizji*. Być dramaturgiem znaczy posiadać *możność* artyście-aktorowi poddawać te wizje: a stosunek zarówno dramaturga, jak aktora do publiczności polega na tym, by publiczność *wizję* przyjęła jako *fakt realny*².

Przedmiotem moich szczegółowych badań są udokumentowane źródłami młodopolskie realizacje sceniczne Przybyszewskiego na scenie lubelskiej³ od momentu pierwszych premier⁴. Budziły one sensację, wywołując rezonans wśród konserwatywnych kręgów społeczeństwa, wszędzie, gdzie były grane. Sam autor zdawał sobie zresztą z tego sprawę, pisząc:

1 S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905, s. 37.

2 *Ibidem*, s. 15.

3 W okresie Młodej Polski główną sceną Lublina był działający od 1886 r. teatr zwany Wielkim, Zimowym lub Lubelskim, zlokalizowany przy ulicy Namieśnikowskiej (dziś Teatr im. Juliusza Osterwy, ul. Narutowicza 17). W sezonie letnim grano najczęściej w Teatrze Rusalka (potem Teatr Popularny), mieszczącym się przy ulicy Zamojskiej 47. Na tej właśnie scenie wystawiono po raz pierwszy w Lublinie *Tópiel* w roku 1913.

4 Ze względu na ograniczenia wydawnicze tekst artykułu został skrócony. Czytelników interesujących się dziejami scenicznymi S. Przybyszewskiego odsyłam do kolejnej publikacji mojego autorstwa, stanowiącej kontynuację niniejszych badań. Zob. E. Stoch, *Dzieje recepcji scenicznej i działalność popularyzatorska Stanisława Przybyszewskiego w środowisku lubelskim w dwudziestoleciu międzywojennym. S. Przybyszewski na scenie lubelskiej (kompendium repertuarowe)*, w: *Z problematyki teatrologii i pedagogiki. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Marii Barbarze Styk*, red. M. Nowak, E. Stoch, B. Borowska, Lublin 2015, s. 177-199.

Z ogromnym zdumieniem patrzałem na to, jak się ludzie o to kłócili, czy moje dramaty są moralne lub niemoralne; pobłażliwie się uśmiechałem na te saturnalia głupoty i złej woli krytyki, a przecież ja więcej nic nie chciałem, jak tylko prosty i sam w sobie zupełnie obojętny fakt podnieść do potęgi nie faktu dziejowego, he... he..., bo taki nie istnieje, tylko do faktu uczuciowego duszy każdego człowieka, a czy ten fakt uczuciowy jest miłością, zbrodnią, nienawiścią, zazdrością, walką o panowanie nad światem całym, to zupełnie obojętne. Mnie obchodzi tylko intensywność i napięcie uczucia (...). Mnie, jako artystę, obchodzi tylko dusza ludzka (...) ⁵.

Przybyszewski zakładał także, że „aktor musi mieć przede wszystkim tę śmiałość i odwagę, która cechuje każdego prawdziwego twórcę. Musi mieć odwagę zerwać z tradycją, konwenansem i szkołą, nową drogę sobie i innym stworzyć”⁶. W lubelskich dziejach recepcji scenicznej młodopolskiego pisarza za taką osobę można uznać Henryka Morozowicza, pierwszego popularyzatora dramaturgii autora *Śniegu*. Wystawił on w 1901 r. *Złote runo*, a w roku następnym *Dla szczęścia* oraz *Matkę*.

Lubelski rozdział scenicznej kariery Przybyszewskiego otwiera inscenizacja *Złotego runa* — historycznie czwarta po prapremierze lwowskiej (Teatr Miejski, 27 marca 1901) oraz premierach krakowskiej (Teatr Miejski, 11 maja 1901) i warszawskiej (Teatr Rozmaitości, 6 grudnia)⁷. 18 grudnia 1901 r. „Gazeta Lubelska” donosiła, że „Stanisław Przybyszewski obiecał dyrekcji naszego teatru przybyć do Lublina celem osobistego reżyserowania utworu pt. *Złote runo*”⁸. Z uwagi na brak szczegółowych źródeł niedookreślona pozostaje dzienna data premiery. Stefan Kruk przyjął, że odbyła się „około 20 XII”, a powtórna kwerenda materiałów prasowych potwierdza to założenie⁹. W artykule z 23 grudnia recenzent wyraził swoją dezaprobatę wobec lansowanej tematyki i odmówił utworowi znamion „sztuki z talentem napisanej”¹⁰. Nie wspomniał ani słowem o obecności autora. Analizując treść dramatu i interpretując tytuł, pisał, że Przybyszewski uważa za:

(...) „złote runo” erotyzm płciowy i do tego koniecznie cudzołóżny. Na tym tle wyłącznym osnuł swój dramat. Szóste przykazanie z Dekalogu jest tezą utworu p. Przybyszewskiego, ale w najbrutalniejszej i najpotworniejszej negacji zasady, zakazującej i powstrzymującej w człowieku zwierza lubieżności. (...) Lubieżność i cudzołóstwo odnawia się w dialogach tego dobrane go towarzystwa przez wszystkie przypadki, rodzaje, tryby i czasy, słowem autor wprowadza audytorium w nastrój albo specjalnego szpitala dla erotomanów i histeryczek płciowych, albo... że użyjemy dosadnego wyrażenia jednego z krytyków — psiego wesela.

5 S. Przybyszewski, *op. cit.*, s. 37.

6 *Ibidem*, s. 15.

7 Warto dodać, że w kompendium, L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765–1939*, oprac. E. Heise, T. Sivert, t. 2, Warszawa 1972, s. 748–751 wśród wykazu premier dramatów S. Przybyszewskiego nie odnotowano żadnej z inscenizacji lubelskich.

8 *Z teatru*, „Gazeta Lubelska” 1901, nr 279, s. 3.

9 W piątek 20 grudnia 1901 r. anons zapowiadał na sobotę spektakl pt. *Jarmark małżeński* Georga Okonkowskiego. Zob. *Teatr zimowy*, „Gazeta Lubelska” 1901, nr 280, s. 1; Repertuar niedzielny z 22 grudnia jest niedookreślony. Recenzja *Złotego runa* ukazała się w poniedziałek 23 grudnia 1901. Por. S. Kruk, *Życie teatralne w Lublinie (1782–1918)*, Lublin 1982, s. 160.

10 L.S. [Świeszczyński], „*Złote runo*”, dramat S. Przybyszewskiego, „Gazeta Lubelska” 1901, nr 282, s. 3.

A jednak, powiadają niektórzy: to sztuka z talentem napisana. Być może, tylko że pewnemu gatunkowi twórczości nie godzi się talentu w sensie dodatnim przypisywać. (...) Stąd i *Złotemu runu*, po wysłuchaniu którego czuje się i oburzenie..., i obrzydzenie, znamion talentu trudno przypisać¹¹.

Krytyk zwracał uwagę na to, że w dramat została wpisana „zniewaga, uczyniona polskiej kobiecie, przedstawionej w postaci samicy otoczonej samcami. Takiej Ireny (...) nasze społeczeństwo nie znało i nie zna”¹². Negację wobec dramatu i eksperymentów teatralnych wyraził *expressis verbis*:

Złote runo bodajby było pierwszym i ostatnim eksperymentem wprowadzania do repertuaru teatru wariacko-lubieżnego modernizmu. Nie jest to, jak nazywają najmłodsi, „naga dusza, ale cyniczne i zezwierzęcone nagie ciało”. Spodziewamy się, że teatr polski w Lublinie więcej podobnych eksperymentów nie będzie robić¹³.

Zaznaczył natomiast, że ów: „dziwny i obliczany na udręczenie nerwów dramat, odegranym był bardzo starannie”, a na koniec przyznał: „Nader mi więc trudno osądzić, jak należy przedstawiać typy: «nadludzi», «nagich dusz o fiołkowych duchach» itp.”. Wyróżnił Eugenię Bogusińską (Irena) i Karola Micińskiego, którzy „dobrze pojęli i odtworzyli swoje trudne, a niewdzięczne role”, zdawkowo oceniając grę Stanisława Szatkowskiego i Aleksandra Bogusińskiego¹⁴.

Dziesięć dni później, 28 grudnia, w prasie pojawiły się odniesienia do sztuki Przybyszewskiego. Nawiązał do niej Ludwik Świeszewski na marginesie sprawozdania ze spektaklu *Córka Fabryjusza* Adolfa Wilbrandta. Wyjaśniając, że nie jest autorem całej wydrukowanej wówczas recenzji, pisał:

Ten chorobliwy utwór przyszedł mi na myśl z powodu, że wydrukowano moje inicjały pod krytyką nie przeze mnie napisaną; tylko ostatnie parę wierszy, zawierające ocenę gry, były moje, pod krytyką zaś samego utworu, jakkolwiek się z nią w zupełności solidaryzuję, jako pod cudzą pracę, podszywać się nie mogę¹⁵.

Mimo niepocholebnych głosów krytyki wobec treści *Złotego runa* spektakl anonsowano jeszcze na 4 stycznia 1902 r.¹⁶

15 lutego 1902 r. zespół Henryka Morozowicza uświetnił benefis Bronisławy Chrzanowskiej inscenizacją *Dla szczęścia*, kolejnego „nadutworu mistrza p. Przybyszewskiego” — jak dopowiadano z ironią. Recenzent stwierdził, że: „Jest to kontredans «nagich dusz» tańczony w dwie pary psychopatów, pełen tajemniczych drżeń, nastroju tragikomicznej grozy itp. abracaj na tle szóstego przykazania. O co w sumie idzie autorowi — publiczność nie rozumie”. Dodawał kolokwialnie, że „szkoda czas i atłasu” na tę

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 Idem, *Córka Fabryjusza* [sic!], „Gazeta Lubelska” 1901, nr 284, s. 3.

16 *Teatr zimowy*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 2, s. 1.

kwestię. O recepcji, a właściwie totalnym niezrozumieniu sztuki same przez się mówią kolejne słowa: „Kurtyna zapada i publiczność opuszcza teatr zadziwiona, zmartwiona, że przedstawienie wcześniej się skończyło, bo może spać w domu, a nie w teatrze, gdzie się na potęgę nudziła”¹⁷.

Atutem spektaklu była „staranna” gra artystów. Bronisława Chrzanowska została pochwalona za ujęcie Olgi i wydobyć jej „natury”. Eugenia Bogusińska oddała postać Heleny „z wielkim uczuciem”, Aleksander Bogusiński „Mlickiego grał bardzo sprawnie”, a Eugeniusz Prochaska „niewdzięczną i trudną” rolę Żdżarskiego zaprezentował z sukcesem¹⁸.

Tymczasem 13 i 14 maja 1902 r. ukazały się inseraty, zapowiadające na 18 maja *Złote runo*, a na 19 maja *System Ribadiera* Georges’a Feydeau w ramach gościnnych występów towarzystwa dramatycznego „sił młodych”, tj. byłych uczniów Warszawskiej Klasy Dramatycznej¹⁹. 15 maja 1902 r. podano z kolei, że „dramat *Złote runo* (...) granym nie będzie”. Sztukę Przybyszewskiego zdjęto na rzecz krotchwili *System Ribadiera*, a informację o tym fakcie skwitowano stwierdzeniem: „Bardzo dobrze!”²⁰. Co ciekawe, trupa już miesiąc wcześniej miała „publikę w gazetach”. Otóż 11 kwietnia w „Gazecie Lubelskiej” opisano przypadek wydalenia pięciu uczniów i jednej uczennicy ze szkoły dramatycznej warszawskiej, którzy „wbrew przepisom szkolnym i zakazom naczelnika klasy dali w Siedlcach na własną rękę publiczne przedstawienie teatralne” — *Złote runo*, co uznano za „nieposłuszeństwo i nadużycie”²¹. Zespół anonsujący się w Lublinie w połowie maja 1902 r. składał się właśnie z owych relegowanych uczniów.

20 maja recenzent, wyrażając swoją niechęć do dramaturgii Przybyszewskiego, napisał, że wspomniane towarzystwo:

(...) chciało uszczęśliwić Lublin odegraniem w niedzielę osławionego utworu pana Przybyszewskiego *Złote runo*. Szczęśliwym jednak trafem nie uzyskało zezwolenia władzy na wystawienie tej niefortunnej i niemoralnej sztuki i tym sposobem oszczędziło nam przykrości słuchania granego już przez p. Morozowicza i znanego w Lublinie psychopatycznego studium²².

Kulisy pierwszych inscenizacji Przybyszewskiego z początku XX wieku odnajdujemy na marginesie recenzji *Złotego runa* z 21 stycznia 1909 r., w której przypomniano czołownikom, że:

Przed kilku laty goszcząca u nas trupa zamierzała wystawić *Złote runo* — zawrzało w mieście jak w ulu, wszystkie nasze moralizatorki z zapiecka puściły w ruch swe pobożne języczki i w rezultacie ówczesna władza, ulegając natarczywym domaganiom krotochwilnej pamięci

17 *Benefis p. Bronisławy Chrzanowskiej*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 37, s. 3.

18 *Ibidem*.

19 *Teatr lubelski*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 103, s. 1; *Z teatru*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 104, s. 2.

20 *Z teatru*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 105, s. 3.

21 *Wydalenie ze szkoły dramatycznej*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 80, s. 2. Osoby: Leonard Dąbrowski, Marcin Flinkowski, Władysław Lenczewski, Jerzy Leszczyński, Bronisław Zyglar i Felicia Wypychowa.

22 *Towarzystwo dramatyczne sił młodych*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 108, s. 3.

ks. [Ignacego — dop. ES] Kłopotowskiego²³, poleciła zdjąć z afisza jeden z najlepszych utworów naszego znakomitego dramaturga.

Później grano dwa razy tę sztukę, no i poziom moralności nie obniżył się znowu tak gwałtownie. O co jednak powstała wówczas ta burza w szklance wody? Uniwersalni znawcy wszech obyczajów życia i jego tajników, nieomylni matadorzy ostemplowanej moralności, wodzowie czarnego hufca podnieśli wielki gwałt w narodzie: płacz Izraelu, bo oto antychryst zagościł śród Ciebie w osobie Przybyszewskiego, szatańskie pióro jego zieje ogniem zgorszenia, niwecząc podwaliny moralności, zdzierając kompletnie z oczu niewiniałek różowe iluzje. Zakowskie hałasy ucichły, a niejeden po bliższym zaznajomieniu się z utworami Przybyszewskiego, znów miał sposobność przekonać się, że nie „tu był zakopany ten pies”²⁴.

W kontekście tych wypowiedzi warto przytoczyć wspomnienia Stefana Turskiego, aktora, związanego na początku XX wieku ze sceną poznańską, który tak oto opisał recepcję modernistycznych dramatów w zaborze pruskim:

Nowoczesna literatura nieszczerólnymi względami cieszyła się u tych pocziwych prostaczków. Gdy dla inteligencji wystawialiśmy sztuki Strindberga, Ibsena, Przybyszewskiego, przedstawiciele szerokich warstw ludności mawiali: — Niby co to miało być, kpiny z ludzi? Przecież „takie gadanie to jo mom w domu”²⁵.

Pomimo krytyki towarzyszącej modernistycznym premierom Morozowicz anonsował na 4 grudnia 1902 r. „najnowszą sztukę Przybyszewskiego” — *Matkę*²⁶. W przeddzień podano, zapewne jako chwyt reklamowy, że „Autor ma być obecny na przedstawieniu”²⁷.

Należy wspomnieć, że polska prapremiera tej sztuki odbyła się 27 września 1902 r. w krakowskim Teatrze Miejskim, a w postaci dramatu wcielili się: Stanisława Wysocka (Wanda Okońska), Andrzej Mielewski (Konrad), Józef Sosnowski (Borowski) i Helena Pawłowska (Hanka). Realizacja Morozowicza była prawdopodobnie pierwszą premierą w Królestwie Polskim²⁸, ale przemilczano ją w lokalnej prasie. Zachowawczy wydawca „Gazety Lubelskiej” i recenzent Zbigniew Piasecki był bowiem przeciwnikiem modernistycznej dramaturgii. Stefan Kruk podaje, że artysta przypłacił lansowanie Przybyszewskiego utratą prowadzenia sceny lubelskiej wraz z końcem sezonu 1902/1903²⁹. Zanim do tego doszło, wiosną 1903 r., zmienił taktykę i na swój benefis wystawił autorską satyrę *Nadczłowiek* (premiera 19 lutego), której bohater nosił imię: Paulin Przybyszewicz. Konserwatysta Zdzisław Piasecki docenił sparodiowaną formułę sztuki i po premierze stwierdził, że tekst:

23 Książd I. Kłopotowski (1866-1931), błogosławiony w 2005 r. Zob. m.in. J. Styk, *Książd Ignacy Kłopotowski 1866-1931. Społecznik, publicysta i wydawca*, Warszawa 1987.

24 – kg – [K. Głębocki], „Złote runo” S. Przybyszewskiego, „Kurier” 1909, nr 16, s. 2-3.

25 S. Turski, *Gdy Melpomena rzemiennym dyszłem objeżdżała Polskę (Z pożółkłych kartek pamiętnika)*, w: *Wspomnienia aktorów*, oprac. S. Dąbrowski, R. Górski, t. 2, Warszawa 1963, s. 226.

26 *Teatr lubelski zimowy*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 264, s. 1; *Teatr Lubelski zimowy*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 265, s. 1.

27 *Z teatru*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 264, s. 3.

28 Miesiąc po lubelskiej premierze H. Morozowicza (3 stycznia 1903) *Matkę* wystawiono w Łodzi, w teatrze Viktoria.

29 S. Kruk, *op. cit.*, s. 160.

(...) ośmiesza wybryki Przybyszewszczyzny i zwyrodniałego kierunku scenicznego, ogłupiającego i artystów, i publiczność. Utwór (...) tryska od dowcipów i ośmiesza idiotów tytułujących się nadludźmi. W teatrze rozlegała się kaskada śmiechu i przepełniona sala inteligentną publicznością dawała dyrektorowi oznaki żywego zadowolenia z trafnego wyboru sztuki i ze znakomitej obsady ról³⁰.

Benefisant grał świetnie, czym wywołał wśród zebranego „audytoryum oklaski i śmiech”. Piasecki sprawozdanie zakończył wnioskiem, że: „Utwór *Nadczłowiek* należałoby kilkakrotnie powtórzyć”, deklarując jasno swój entuzjazm dla tekstów ośmieszających nowe trendy w literaturze. Sam Morozowicz stosował swoistą strategię „lisa” i po sukcesie *Nadczłowieka* 2 kwietnia 1903 r. umieścił na afiszu sztukę *Dla szczęścia*. Dzień później w prasie ukazała się złośliwa nota, że premiera „osławionego utworu *Dla szczęścia* z braku widzów, na szczęście — jak pisano z ironią — nie doszła do skutku. Jest to wskazówka dla dyrekcji, aby uscenizowanych majaczeń nie grywała”³¹.

W sezonie letnim 1903 r. dotarł do Lublina na gościnne występy sam Przybyszewski z towarzystwem dramatycznym. Wystawił *Dla szczęścia* (8 sierpnia) i *Matkę* (9 sierpnia)³². Artyści Bronisław Oranowski (Mlicki), Kazimiera Leśniowska (Helena), Stefan Garbowski (Żdźarski) i Olszewska (Olga) „starali się w miarę sił wywiązać jak najlepiej ze swoich ról”. Natomiast „Dość licznie zebrana publiczność wywołała po drugim akcie kilkakrotnie autora, który ze swej strony wyraził odpowiednimi gestami podziękowanie pani Leśniowskiej”³³.

Drugie przedstawienie (*Matka*) „pod względem artystycznym było słabsze”, odniosło jednak sukces kasowy, „gdyż prawie wszystkie krzesła były zajęte i połowa łóż, co w obecnym czasie — jak pisał recenzent — gdy bardzo dużo osób wyjechało z miasta, dowodzi dużego zainteresowania ze strony pewnych sfer”³⁴. W roli Wandy Okońskiej wystąpiła Olszewska, Konrada Okońskiego grał Bronisław Oranowski, Zygmunt Zboiński kreował Borowskiego, Kazimiera Leśniowska odtwarzała Hanke, a w postać Przyjaciela wcielił się Stefan Garbowski. Autora dramatu i tym razem „wywołano kilkakrotnie”³⁵.

27 kwietnia 1907 r. Bolesław Bolesławski³⁶ inscenizacją *Dla szczęścia* zakończył gościnne występy. Recenzent podzielił się refleksją — oczekiwał, że spektakl „to będzie artystyczna rzeźba”, ale się zawiódł. Nie chcąc urazić zapewne wykonawców, stwierdził:

30 Z.P. [Piasecki], *Teatr Lubelski*, „Gazeta Lubelska” 1903, nr 40, s. 3. Pisał o tym też S. Kruk, *op. cit.*, s. 259, przyp. 55.

31 *Z teatru*, „Gazeta Lubelska” 1903, nr 74, s. 3.

32 *Teatr zimowy*, „Gazeta Lubelska” 1903, nr 168, s. 1; *Teatr zimowy*, „Gazeta Lubelska” 1903, nr 169, s. 1.

33 *Z teatru*, „Gazeta Lubelska” 1903, nr 170, s. 2-3.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*.

36 Bolesław Bolesławski (1867-1923), właściwie Aleksander Nowicki. Warto zaznaczyć, że w prasie lubelskiej aktor występuje jako Aleksander Bolesławski (łącono imię aktora z pseudonimem artystycznym). Takiego zapisu nie ujęto w *Słowniku biograficznym teatru polskiego 1765-1965*, red. Z. Raszewski, Warszawa 1973, s. 52. Por. *Teatr Wielki*, „Kurier” 1909, nr 27, 60, 65, s. 1; *Z teatru*, „Kurier” 1909, nr 14, s. 1.

„gra była mimo to świetna, ale jednak nie to czego należało się spodziewać”³⁷. Krytyk z jednej strony pisał, że rola Olgi wypadła „doskonale” w interpretacji Jadwigi Turowiczówny, ale z drugiej jej gra „raziła zbyt częstym zagryzaniem warg, studiowaniem paznokci itd.”. Bolesławski jako Mlicki był zbyt „efektowny”. W grze Antoniny Skarżyńskiej (Helena) dostrzegł „braki naturalne i sceniczne”. Słowa uznania padły pod adresem Piotra Kozłowskiego (Żdźarski), który „był dekadentem w całej pełni”. Sprawozdawca, kończąc, wyraził opinię, że „*Dla szczęścia* poszło doskonale, ale od trupy p. Bolesławskiego przyzwyczailiśmy się więcej żądać niż od innych trup prowincjonalnych”³⁸.

Na początku 1909 r. zespół Bolesławskiego po raz kolejny promował w Lublinie modernistyczny repertuar i wystawił kontrowersyjnie dotąd odbierane *Złote runo* (premiera 19 stycznia). W zapowiedziach akcentowano, że „przedstawienie to powinno wzbudzić niemalże zajęcie” z uwagi na kreację Józefiny Bolesławskiej, która rolę Irki „wystudiowała (...) pod osobistym kierunkiem autora”³⁹. Kazimierz Głębocki z entuzjazmem, jakże różnym od poprzednich recenzji, pisał, że „publiczność żyła przez ten wieczór prawdziwą sztuką”. Całość ocenił pozytywnie: „grano dobrze i w granicach możliwości osiągnięto cel — stworzono nastrój”. Wyróżnił Bolesławską za trafność ujęcia Ireny:

W raptownych przeskokach od lubieżnych uściśnień do wybuchów spazmatycznego śmiechu, od zwykłej obojętności w ruchach i głosie do typowego płaczu i lkań histeryczki, wykazała interpretantka niezmierną umiejętność posługiwania się efektami głosowymi, gra twarzy odpowiadała temu stanowi psychicznemu, w jakim Irena w danym momencie znajdować się powinna⁴⁰.

Bolesławski zaś jako Ruszczyć „był tym żywym, niezgładzonym «memento»». On jeden z całego otoczenia przeczuwał zbliżanie się godziny sądu”⁴¹. Sprawozdawca chwalił też Leona Bzowskiego (Gustaw Rembowski) za „subtelna” grę i Juliana Szlągowskiego (doktor Łącki) za uwydatnienie „intencji autora”. Natomiast Stanisławowi Pancewiczowi zarzucił, iż „położył” rolę Przesławskiego i uczynił z niej „jakąś melo-dramatyczną figurę”⁴².

Daniel Śliwicki („Ziemia Lubelska”) informował, że na spektaklu „teatr świecił pustkami”, i zadawał odbiorcom retoryczne pytania:

Prawda, że *Złote runo* wymaga widzów z pewnym przygotowaniem umysłowym, nie dziwię się, że galeria nie znajduje przyjemności dla siebie, nie uczęszcza na tego rodzaju przedstawienia. Ale przypuścić muszę, że poza tą szczupłą garstką we wtorek zebraną w teatrze, są jeszcze osobniki w naszym kozim grodzie szukający w teatrze poważniejszej rozrywki niżeli pieprzu francuskiego, łydek i koronek. Dlaczego ich nie było?⁴³

37 Jotes, *Z teatru*, „Kurier” 1907, nr 101, s. 4.

38 *Ibidem*.

39 *Z teatru*, „Kurier” 1909, nr 14, s. 3.

40 – kg – [K. Głębocki], „*Złote runo*” S. Przybyszewskiego, *op. cit.*

41 *Ibidem*.

42 *Ibidem*.

43 Amator-Krytyk [D. Śliwicki], *Złote runo*, „Ziemia Lubelska” 1909, nr 21, s. 4.

Krytyk, podobnie jak sprawozdawca „Kuriera”, docenił realizację *Złotego runa*, w której „nawet sufler mało brał udziału”. Podzielił opinię, że do *emploi* Pancewicza „absolutnie” nie pasowała rola Zygmunta.

14 marca 1909 r. ukazał się w „Kurierze” tekst poety Jana Iwańskiego, poprzedzający premierę *Śniegu*. Autor zwracał uwagę na to, że *leitmotiv* twórczości Przybyszewskiego stanowi „walka płci, taniec straszny miłości i śmierci wobec okrutnego, niemiłosiernego przeznaczenia”. Podnosił też, że sztuki trzymają widza „w nieustannym nerwowym napięciu”, co określił mianem silnej „impresji scenicznej”⁴⁴.

Premiera odbyła się 16 marca 1909 r. w ramach *Wieczoru na szkoły Towarzystwa „Światło”*. Reżyser zastosował nowe środki wyrazu scenicznego, czyniąc atutem spektaklu nastrojowość i operowanie światłem:

Półcień na scenie, artyści cicho mówiący, scena tonąca w półtonach. Nie potrzeba by nawet słyszeć artystów, by odgadnąć, że to Przybyszewski na scenie przemawia. Mało kto z wtorkowej publiczności spotkał się po raz pierwszy ze *Śniegiem*; jedni go czytali, drudzy widzieli. Komentowana była sama rzecz, rozbierana, krytykowana tyle razy, ilu krytyków i recenzentów, powołanych i niepowołanych w kraju.

Sądzę się też od tego zwolnionym. Ze swej strony dodam tylko, że dziś typy jak Kazimierz, jak Bronka nie robią na nas tego wrażenia, jakie robiły lat temu kilka, gdy modernizmowi hołdowali wszyscy. Wówczas takich (...) jak Kazimierz, było bardzo dużo, znudzenie jego należało do mody. Dziś, chwała Bogu, coraz ich mniej; znajdują się tu i ówdzie, by spotkać się z zarzutem — pozer. Za to Bronka nie wyjdzie z mody. *Par excellence* — histeryczka dziś częstsza w życiu niż dawniej; (...) Nie można też nazwać normalną Ewy z jej magnetycznymi próbami, pseudodemoniczną siłą itd.⁴⁵

Daniel Śliwicki akcentował, że „publiczność była licznie zebrana”. Docenił Janinę Koñnierską (Bronka) za „inteligentną” grę, a Józefinę Bolesławską (Ewa) wyróżnił za budowanie nastroju. Pisał, że Leon Bzowski (Kazimierz) dał typ postaci immanentnie tkwiący w dramacie Przybyszewskiego, natomiast Stanisław Pancewicz (Tadeusz), podobnie jak w *Złotym runie*, spalił rolę: „Pana Pancewicza *genre* to nie Przybyszewski”⁴⁶.

Kazimierz Głębocki z „Kuriera” eksponował z kolei mocne strony sztuki — sceniczność i „bardzo staranne” opracowanie. „Palmę pierwszeństwa” wśród wykonawców oddał też Koñnierskiej, która Bronkę zagrała „z nadzwyczajną dozą realizmu”⁴⁷. Uważał, że Bolesławska postać Ewy opracowała „w szczegółach”, ale brakowało akordów nadających jej „wybitnie demoniczny charakter”, zaś Bzowski grał „bardzo dobrze”, choć nie oddał owej „iskry”, która „rozgorzała” w Kazimierzu. Krytyk bronił gry Pancewicza (Tadeusz), który „w niczym nie naruszył harmonijnej całości”. Nie omieszczał też upomnieć widzów: „Plagą widowiska były ciągłe hałasy na widowni, bezustanne kasłania, chrząkania. Jak podobne rzeczy utrudniają śledzenie akcji, mówić chyba nie potrzeba (...)”⁴⁸.

44 J. Iwański, *Śnieg*, „Kurier” 1909, nr 60, s. 2.

45 Amator-Krytyk [D. Śliwicki], „Śnieg”, „Ziemia Lubelska” 1909, nr 77, s. 3.

46 *Ibidem*.

47 – kg – [K. Głębocki], „Śnieg”, *sztuka w 4 aktach S. Przybyszewskiego*, „Kurier” 1909, nr 65, s. 3.

48 *Ibidem*.

W trakcie kwerendy dokumentów życia społecznego z 2 lutego 1910 r. odnalazłam interesującą wypowiedź o recepcji Przybyszewskiego, która może stanowić kontekst interpretacyjny. Jej autor, analizując fenomen kultu pisarza, stwierdził:

Przybyszewski do niedawna był jeszcze słońcem wschodzącym na horyzoncie młodej Polski, rzucającym od Krakowa jasne promienie na dalekie widnokręgi naszej ziemi. Niedawne to czasy, kiedy autor *Dzieci szatana* był niemal na wszystkich ustach. Młodzież nasza nie tylko entuzjazmowała się po każdym nowo pojawiającym się na półkach utworze, ale co więcej naśladowała ruchy, ubiór, ton mowy nowo kreowanego mistrza. (...) Dochodziło do tego, że nasze panie, ba, nawet piętnastoletnie podlotki, po odczycie swojego ulubieńca gotowe były wypręgać konie od karety i ciągnąć ją z nim same, gdyby nie ta smutna okoliczność, że dotychczas nasi prelegenci nie zwykli jeździć karetami.

Przemija dziś kult Przybyszewskiego. Fajerwerkowe zapaly spłonęły, pozostawiając po sobie słaby zapach kadzideł... Mają się ku spoczynkowi w pyłe zapomnienia powieści osnute na zbyt wybujałym polu erotycznej jego fantazji. W utworach tego, bądź co bądź wielce utalentowanego pisarza, wątpimy, czy może kto znaleźć ożywczą rosę dla ducha, pokrzepienie dla skołatanego serca i wzbogacenie podniosłymi aspiracjami swego umysłu, znajdzie jednak zawsze krynicę, która mu wskaże, jak czystą, wolną od wszelkich obcych naleciałości i przy-mieszek ma być dla niego ukochana ponad wszystko mowa ojczysta⁴⁹.

Wkrótce, w lutym⁵⁰ 1910 r., po raz pierwszy i jedyny w repertuarze lubelskiego teatru umieszczono *Odwieczną baśń* (prapremiera 2 czerwca 1906, Lwów), inspirowaną bezpośrednio warszawską realizacją z 5 lutego. Kazimierz Ehrenberg określił tekst „jako niezmiernie cenny dokument przeradzania się duszy polskiej i ewolucji własnej autora”⁵¹. Dzienniki „Ziemia Lubelska” i „Kurier”, reklamując spektakl, wyrażały nadzieję, „że i w Lublinie publiczność tłumnie pospieszy, aby poznać znakomitego autora, w kierunku twórczym zupełnie odmiennym od tego, jaki dotąd przejawiał się w sztukach: *Złote runo*, *Śnieg*, *Dla szczęścia* itp.”⁵².

Jako komentarz można dodać słowa Marii Olgi Bieńki, że dramat znalazł się w repertuarze Warszawskich Teatrów Rządowych „po czteroletnim oczekiwaniu, w postaci

49 rad-leski, *Z ruchu wydawniczego, Stanisław Przybyszewski*. „Dzień sądu (Synów ziemi część wtóra)”, Kraków 1909, „Ziemia Lubelska” 1910, nr 32, s. 2-3.

50 W dotychczasowych opracowaniach z zakresu życia teatralnego Lublina premierę *Odwiecznej baśni* datowano na 12 lutego 1910 r. Przeprowadzona przeze mnie kwerenda pokazuje, że tego dnia mimo wcześniejszych anonsów grano operetkę *Lizystratę*, a *Odwieczną baśń* przesunięto na 15 lutego. „Ziemia Lubelska” (1910, nr 41, s. 2) podała „jutro [w sobotę 12 lutego — dop. ES] teatr nasz wystawi poemat dramatyczny w 6 obrazach *Odwieczna baśń* Stanisława Przybyszewskiego”, premierę zapowiadał też „Kurier” (1910, nr 35, s. 1, 3), ale zmieniono repertuar i 12 lutego na afiszu znalazła się operetka *Lizystrata* (zob. *Teatr Wielki*, „Ziemia Lubelska” 1910, nr 42, s. 2). Premiera *Odwiecznej baśni* odbyła się 15 lutego (zob. *Teatr Wielki*, „Ziemia Lubelska” 1910, nr 45, s. 2), a 17 lutego w obu dziennikach ukazały się recenzje. „Kurier” (1910, nr 39, s. 3) w rubryce *Z teatru* zamieścił sprostowanie dyrekcji teatru, tłumacząc: „iż tylko przez pomyłkę na afiszu było wydrukowanym, że sztuka jest w 6 odsłonach, a tymczasem, jak łatwo stwierdzić, w drukowanych egzemplarzach autor napisał w 3 aktach i sztuka ta w całości w ubiegły wtorek [15 lutego — dop. ES] była odegrana” (por. S. Kruk, *op. cit.*, s. 182).

51 K.E. [K. Ehrenberg], „*Odwieczna baśń*” S. Przybyszewskiego, „Kurier Poranny” 1910, nr 38. Cyt. za: M.O. Bieńka, *Warszawskie Teatry Rządowe. Dramat i komedia. 1890-1915*, Warszawa 2003, s. 295.

52 *Z teatru*, „Ziemia Lubelska” 1910, nr 41, s. 2; *Z teatru*, „Kurier” 1910, nr 34, s. 3.

również mocno okrojonej przez cenzurę. Inscenizacja obnażyła słabość jego faktury dramatycznej, pozbawiając go zarazem symbolicznego «drugiego dna». Wzbudził stosunkowo niewielkie zainteresowanie widzów»⁵³.

Daniel Śliwicki pisał w „Ziemi Lubelskiej”: „Bezmierny nieogarniony pesymizm i rozpaczliwa beznadzieja wieje z *Odwiecznej baśni*, w której w starciu dwóch mocy dobra i zła — Ormuzda i Arymana — zwycięstwo odnosi zło”. Recenzent zwracał uwagę na to, że:

(...) dramatyczne napięcie ustępuje pierwszeństwa retoryce filozoficznej, przy czym zbyt wyraźnie uwidacznia się małe zharmonizowanie sztuki w kompozycji i stylu oraz niemożliwość wtłoczenia poetyckiej zwiewnej baśni w moralne ramy żywych, choćby nawet bardzo stylizowanych ludzi.

To co przy czytaniu podnosi niepomniernie wartość poematu, ów czar wiejący z rozmowy dwojga dusz, zapatrzonych w błękit nieba, ginie i ztraca się przy wystawieniu *Odwiecznej baśni* na scenie (...)»⁵⁴.

Publicysta realizację sceniczną określił jako „nader staranną”. Wyróżnił Marię Gellówną (Sonka) za utrzymanie „charakteru baśniowego” oraz wydobyć „czaru” języka dramatu, „skrzącego się od złocistych pasm prawdziwej poezji”. Akcentował, że Stanisław Orlik-Hryniewicz „w kulminacyjnym punkcie roli, kiedy na Króla przychodzi moment zniechęcenia i dziwnego bezwładu, z którego go dopiero budzi i wydziera kochający go i szczerze doń przywiązany błazen, wyszedł silnie”. Podobnie „kiedy Król zmęczony targaniną życia wzywa Sonkę do siebie omdlewającymi ustami”. Krytyk wyróżnił Kazimierzę Złoczewską (Bożenna), Wolskiego (Bogdara), Władysława Antoniewicza (Zbigniew), Antoniego Leszczyńskiego (Kancelarz) i Wiktora Wandycza (błazen), choć ten ostatni „zbyt mało miał w sobie tragicznego bólu”⁵⁵.

Głębocki, recenzent „Kuriera”, podnosił fakt skrócenia egzemplarza teatralnego, nazywając ten zabieg „zręcznością reżyserii”, ale dodawał, że „przy wystawianiu tej miary utworów warto jest poświęcić niejedno ze scenicznego na korzyść wartości literackiej”⁵⁶. Dostrzegał przy tym „pewne niedostudiowanie” roli Króla, które usprawiedliwiał „ciężkimi warunkami sceny prowincjonalnej”. Chwalił prezencję M. Gellówny, uznając za jeden z jej atutów „wyrazistą dykcję”. Dostrzegł też, że Leszczyński „uwydatnił umiejętnie wszystkie ujemne rysy odtwarzanej postaci” Kancelarza. Krytyk docenił ponadto występ Podkowińskiego, Marii Dobrzyckiej, Teodozji Wandyczowej i Karoliny Szymańskiej. Wyraził opinię, że „Całość w ogóle przeszła składnię”, role były opanowane dość poprawnie, a „publiczność mimo wtorku dopisała”. Przedstawienie wznowiono jeszcze 20 lutego⁵⁷.

53 M.O. Bieńka, *op. cit.*, s. 295.

54 D. Ś. [D. Śliwicki], „*Odwieczna baśń*”. Poemat dramatyczny w 3 aktach S. Przybyszewskiego, „*Ziemia Lubelska*” 1910, nr 47, s. 2-3.

55 *Ibidem*.

56 – kg – [K. Głębocki], „*Odwieczna baśń*” Stanisława Przybyszewskiego, „*Kurier*” 1910, nr 39, s. 3.

57 *Odwieczną baśń* grano jeszcze 20 lutego („*Kurier*” 1910, nr 39, s. 3; *Z teatru*, „*Ziemia Lubelska*” 1910, nr 47, s. 3; *Teatr Wielki*, „*Ziemia Lubelska*” 1910, nr 50, s. 4). Natomiast data 26 lutego, podawana w pracy S. Kruka

W czerwcu 1910 r. na scenie znalazły się *Gody życia* (prapremiera 27 listopada 1909, premiera lubelska 25 czerwca 1910) za sprawą gościnnego występu łódzkiego teatru Aleksandra Zelwerowicza. Śliwicki analizował ów utwór następująco:

Dramat Przybyszewskiego *Gody życia* (...) nosi w sobie cechę wszystkich dramatycznych utworów Przybyszewskiego. Z nich wszystkich autor przedstawia to, co sam w życiu przeszedł, snuje akcję na tle wypadków własnego życia. W *Godach życia* autor stara się dać rozwiązanie na kwestię fizjologiczną: „co ważniejsze dla kobiety, dziecko czy mężczyzna kochany i kochający”. Odpowiedź Przybyszewskiego wskazuje na przewagę dziecka. Kobieta wszystko poświęci, by zaspokoić swe uczucia macierzyńskie.

Druga faza dramatu Przybyszewskiego dotyczy ogólnego naszego życia. Czy mamy żyć wedle praw moralnych przez społeczeństwo uświęconych, czy mamy się kierować jedynie własnym „ja”. (...)

Cały dramat byłby znacznie sympatyczniejszy, gdyby autor był opuścił akt czwarty. Bez szkody dla sztuki byłby to mógł zrobić, a oszczędziłby widzowi uczucia niesmaku (...) ⁵⁸.

Sceniczną realizację *Godów życia* recenzent określił jako „świetną”. Szczególnie wyróżnił: Alinę Gryficz (Hanka Bielska), Andrzeja Mielewskiego (Janota) i Karola Borowskiego (Drwęski) ⁵⁹.

Głębocki z uznaniem pisał, że Hanka w interpretacji Gryficz „stanowiła typ skończony, przemawiający silnymi tonami do duszy widza”. Docenił też aktorki drugiego planu: Helenę Czechowską (Zofia), Jadwigę Daniłowicz (Stefania), Zofię Wierzejską (Wanda) oraz Adę Kosmowską (Żebraczka) za „znakomite” oddanie symbolicznej postaci, „zwiastującej spełnienie okrutnego i nieubłaganego przeznaczenia”. Za „subtelną grę i trafne uwypuklenie intencji autora” pochwalił Karola Borowskiego (Wacław), Stefana Jaracza (Orlicz), Kazimierza Przysiańskiego (Bielski) i Andrzeja Mielewskiego (Janota), z zastrzeżeniem, że w wizerunku ostatniego brakowało czegoś, co określił jako „bezwolną kobiecość”. Ostatecznie podzielił opinię Śliwickiego, że „sztuka przeszła prawie koncertowo” ⁶⁰.

W sezonie 1910/1911 wystawiono *Matkę* (premiera 3 stycznia 1911) w reżyserii Henryka Halickiego. Śliwicki, niepomny spektakli z lat 1902 i 1903, informował czytelników, że w ramach abonamentu „przypadła rzecz jeszcze w Lublinie nie grana: *Matka* Przybyszewskiego” ⁶¹. Krytyk zastanawiał się nad tytułem: „Dlaczego autor nazwał dramat swój *Matka*, dociec nie umiałem. Macierzyństwo w całej sztuce ani razu pierwszoplanowej roli nie odgrywa” ⁶². W ocenie sprawozdawcy wystawa oraz gra wypadły profesjonalnie. Jako tytułowa *Matka* wystąpiła Michalina Solska i rolę „zagrała bez zarzutu”. Henryk Klimontowicz postać Konrada „odtworzył artystycznie”, ale „kreację zanadto

(op. cit., s. 182) nie znajduje potwierdzenia. 26 lutego anonowano: „*Teatr Wielki: Bohaterowie*, operetka w 3 aktach R. Bernauera i L. Jacobsona”, „*Ziemia Lubelska*” 1910, nr 56, s. 3.

58 Amator-Krytyk [D. Śliwicki], *Gody życia*, „*Ziemia Lubelska*” 1910, nr 174, s. 2.

59 *Ibidem*.

60 – kg – [K. Głębocki], *Trzeci występ zespołu teatru łódzkiego*, „*Kurier*” 1910, nr 144, s. 2.

61 Amator-Krytyk [D. Śliwicki], „*Matka*” Przybyszewskiego, „*Ziemia Lubelska*” 1911, nr 5, s. 3.

62 *Ibidem*.

upstrzył” elementami sugerującymi nie płynność mowy. Katarzyna Żbikowska (Hanka) i Konstanty Prosznowski (Ojciec) „stworzyli typy zupełnie harmonizujące z intencjami autora”⁶³.

Recenzent „Kuriera” znalazł natomiast korespondencję między *Hamletem* a *Matką*. Swoiste *loci communes* dostrzeżone przez niego to: identyczny „węzeł dramatyczny” oraz ujęcie Konrada jako współczesnego Hamleta. Zwracał uwagę na to, że „Sprawa poprzez wszystkie wieki, poprzez całą różnorodność czasów i miejsc została ta sama, niezmienna (...); jeno warunki zewnętrzne zmieniły się, wysubtelniły. (...) Dzisiaj ludzie samym chceniem zabijać mogą”⁶⁴. Sprawozdawca podzielił opinię Śliwickiego, że spektakl „wystawiono starannie”, rolę opracowano „sumiennie”, dostrzegł wszakże pewne „przeszarżowanie”. W kwestii recepcji dodawał, że „wbrew utartym twierdzeniom, jakoby publiczność lubelska nie lubiła poważnych sztuk, teatr był prawie zapelniony, a sztukę i artystów przyjmowano bardzo życzliwie”⁶⁵.

Kolejna realizacja sceniczna dramatu Przybyszewskiego wyszła ze środowiska teatru amatorskiego. 20 lutego 1911 r. wystawiono *Śnieg* na rzecz szkoły „Światła”, w profesjonalnej reżyserii Halickiego. Entuzjazmu bijącego z zapowiedzi⁶⁶ nie podzielił recenzent „Kuriera”:

Wczorajsze przedstawienie *Śniegu* było dla tych, co znając dramat, chcieli go zobaczyć w wystawieniu amatorów, co chcieli naprawić smutne wrażenie odebrane z przedstawień *Śniegu* na fachowych scenach prowincjonalnych, w słusznym i usprawiedliwionym mniemaniu, że jeżeli amatorzy porywają się na rzecz podobną — to znaczy, że mają coś do powiedzenia (...)⁶⁷.

Słowa uznania padły zaś pod adresem pań: J. Salkowskiej (Ewa) i Janiny Łodzia-Świerczewskiej (Bronka), których kreacje określono jako „bajeczne”. Podobną opinię wyraził krytyk „Ziemi Lubelskiej”, stwierdzając, że: „Prawdziwy tryumf świeciła p. Salkowska w roli demonicznej Ewy”. W konkluzji zaznaczył jednak, że nie można akceptować „kaleczenia dzieła sztuki”, chociaż realizacji przyświeca cel filantropijny. Dodawał, że „Publiczności zebrało się sporo, tylko pierwsze rzędy świeciły pustkami”⁶⁸.

Rok później, 13 marca 1912 r. amatorzy w ramach przedstawienia składanego wystawili *Dla szczęścia* razem z *Pożegnalną kolacją* Arthura Schnitzlera. Recenzent określił sztukę jako „błyskotliwe głupstewko”, podkreślając, że całości zabrakło „szczerych akcentów, stąd publiczność pozostała chłodną, a efekty najdramatyczniejsze przechodziły prawie bez zauważenia”⁶⁹. Widzowie też rozczarowali organizatorów, bo „teatr był względnie zapelniony”. Rola Heleny, mimo że kreowana przez zawodową artystkę Antoninę

63 *Ibidem*.

64 h., *Z teatru*, „Kurier” 1911, nr 4, s. 2-3.

65 *Ibidem*.

66 Zob. *Teatr Wielki*, „Kurier” 1911, nr 35-40.

67 Z. J. [Jabłoński], „*Śnieg*” Przybyszewskiego w wystawieniu amatorów, „Kurier” 1911, nr 43, s. 3.

68 Nie-Amator Krytyk, „*Śnieg*” Przybyszewskiego, „Ziemia Lubelska” 1911, nr 54, s. 2-3.

69 C., *Przedstawienie amatorskie na „Światło”*, „Ziemia Lubelska” 1912, nr 74, s. 2-3.

Skarżyńską-Skolimowską, w ocenie krytyka „zupełnie się jej nie udało”. Za najlepszą uznano rolę Żdźarskiego, graną przez lekarza i pasjonata teatru Józefa Swinarskiego⁷⁰.

6 maja 1913 r. w repertuarze znalazł się *Śnieg*. Prasa anonsowała benefis „najmłodszej naszej artystki dramatycznej — Irenki Nawrockiej”, dla której postanowiono zebrać środki na edukację⁷¹. W spektaklu wystąpili: Antonina Dunajewska, Wacława Wacławska, Maryla Szewczyńska, Karol Rdzawicz, Potarzycki (właściwie Mieczysław Mieczyski) oraz Nowicki.

26 sierpnia 1913 r., w sezonie letnim Teatr Popularny wystawił *Topiel* jako przedstawienie benefisowe Antoniego Wzorzyczkowskiego. Sztuka ta miała swoją prapremierę 8 marca 1912 r. we Lwowie. Głębocki w recenzji zawarł „dwie główne refleksje”:

(...) najgłośniejszy do niedawna dramaturg polski, Stanisław Przybyszewski, jeszcze przed stworzeniem *Topieli* wypowiedział swe ostatnie słowo w dziale twórczości scenicznej i po wtóre, że wprowadzenie *Topieli* do Teatru Popularnego mianem pomysłu szczęśliwego nazwać się nie da. Ostatnia trzyaktowa sztuka Przybyszewskiego posiada dość widoczne cechy „pańskich ostatków”, wiele scen przypomina widzowi rozmach autora ze *Śniegu* lub *Złotego runa*, spływa tu i ówdzie odblask tych dramatycznych „przeczuć”, na których poprzednie dramaty tak misternie wspierały siłę swej wymowy. Całość to zaledwie słabe echo błyskawicowej mocy twórczości dramatycznej Przybyszewskiego. To, o czym autor chciał widza przekonać, znane mu już było z dawniejszych utworów, kreślonych ze znacznie większą dozą talentu i argumentacją, sięgającą o wiele głębiej w psychologię duszy ludzkiej. Nie dowiedział się zatem widz nic nowego, ujrzał tylko reminiscencje dawniejszych dramatów, a i to przybrane w znacznie mniej misterną szatę sceniczną⁷².

Sprawozdawca wyraził ponadto opinię, że „Zespół wykonawców w granicach możliwości starał się sprostac niewdzięcznemu zadaniu”. Prym wiodł Kroński, który „z widoczną finezją umiał uzewnętrznic sceniczną dwoistość” Roberta Skalskiego⁷³.

Podsumowując, lubelską teatralną „konstelację Przybyszewskiego”⁷⁴ otwierają spektakle Morozowicza, zrealizowane w latach 1901-1903. Przedstawienie *Topieli* z 1913 stanowi umowny terminus ad quem, jest ostatnią młodopolską inscenizacją. Kanon sztuk to: *Dla szczęścia* (cztery premiery), *Matka* oraz *Śnieg* (po trzy), *Złote runo* (dwie), *Odwieczna baśń*, *Gody życia* i *Topiel* (po jednej), łącznie piętnaście popartych źródłami inscenizacji, realizowanych przez artystów zawodowych, w tym dwie w wykonaniu amatorów (*Śnieg*, 1911 i *Dla szczęścia*, 1912). Gościnne występy służyły popularyzacji dramaturgii autora *Śniegu*. Sam mistrz Przybyszewski promował w Lublinie *Dla szczęścia* i *Matkę* (1903). Bolesławski wystawił *Dla szczęścia* (1907) i *Śnieg* (1909), a Zelwerowicz wprowadził na scenę lubelską *Gody życia* (1910) wkrótce po premierze poznańskiej.

70 Ibidem.

71 Z teatru, „Kurier” 1913, nr 103, s. 3; *Dzisiejszy „Śnieg”*, „Ziemia Lubelska” 1913, nr 123, s. 3.

72 – kg – [K. Głębocki], „*Topiel*”, sztuka S. Przybyszewskiego. Benefis p. Wzorzyczkowskiego, „Ziemia Lubelska” 1913, nr 236, s. 2.

73 Ibidem.

74 Określenie użyte przez Wojciecha Gutowskiego jako tytuł jego monografii, zob. W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008.

Śledząc recepcję Przybyszewskiego w Lublinie, należy zwrócić uwagę na stosunek widowni i krytyki do jego dramaturgii oraz modernistycznego repertuaru. Podobnie jak w innych miastach i tutaj pierwszym premierom towarzyszyły negatywne nastroje społeczne, wyrażane np. przez zdjęcie z afisza *Złotego runa* w 1902 z adnotacją prasową „Bardzo dobrze!”, protesty środowisk konserwatywnych — „nieomylnych matadorów osteplowanej moralności”⁷⁵. Publiczność — według recenzentów — uskarżała się „na wystawianie u nas niemoralnych modernistyczno-dekadenckich utworów, tłumacząc tym swą nieobecność w teatrze”, a krytycy dyrekcji teatru dawali życzliwie zalecenia, by nie grywała „chorobliwych utworów” czy „uscenizowanych majaczeń”, jak to było w przypadku *Dla szczęścia* z 2 kwietnia 1903 r., gdy spektakl nie odbył się „z braku widzów”⁷⁶. W wystawionej dziesięć lat później *Topieli* dostrzeżono zaś cechy „pańskich ostatków”⁷⁷.

Rozważania najlepiej zwieńczy cytat z Przybyszewskiego, wyrażający *expressis verbis* jego wizję dramatu i koncepcję widza:

Jak już wspomniałem, przestał dramat być biblią dla nie umiejących czytać, a którym trzeba było pogładowo objaśnić żywoty świętych i tam [sic!] dalej. Dramat nowoczesny wymaga inteligentnego widza, dla którego rzeczywistą i poniekąd twórczą rozkoszą jest to, by dla tego punktu, jakim jest dramat grany na scenie, wykreślić bezmiernie horyzonty w przeszłości i przyszłości⁷⁸.

75 Zob. *Z teatru*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 105, s. 3; – kg – [K. Głębocki], „Złote runo” S. Przybyszewskiego, „Kurier” 1909, nr 16, s. 2-3.

76 Zob. L. S. [Świeszewski], *Córka Fabryjusza* [sic!], *op. cit.*; *Z teatru*, „Gazeta Lubelska” 1902, nr 53, s. 3; *Z teatru*, „Gazeta Lubelska” 1903, nr 74, s. 3.

77 – kg – [K. Głębocki], „Topiel”, *op. cit.*

78 S. Przybyszewski, *op. cit.*, s. 23.

Przybyszewski — Hertzówna

Filiacje estetyczne i historiozoficzne

Ulec czyjemuś wpływowi można na dwa sposoby: potwierdzający (powielanie motywów) i/lub zaprzeczający (polemika). W niniejszym artykule chciałabym się skupić na wybranym przykładzie oddziaływania twórczości Stanisława Przybyszewskiego na twórczość Amelii Hertzówny. Zestawienie obu artystów jest o tyle ciekawe, że pokazuje dwa spojrzenia — męskie (zabarwione mizoginizmem) i kobiece (tutaj szczególne, bo chodzi o wykształconą autorkę, naukowca i pannę¹) — na temat: roli i miejsca miłości w życiu, satanizmu, fatum, destrukcji „Ja” oraz penetrowania własnej psychiki. Mężczyzna, który poślubił Dagny Juel, muzę artystów (Muncha, Strindberga i innych), który uwiódł żonę Janowi Kasprowiczowi, a po drodze nawiązywał liczne romanse, zapewne stanowił bożyszcze kobiet, obiekt westchnień, a co najmniej zainteresowań i ciekawości płci przeciwnej².

Przybyszewski — rozpustnik, legenda, tajemnica, antychryst — musiał też zafascynować, zaintrygować i przyciągnąć (przynajmniej literacko) młodą, ambitną, ciekawą świata Amelię Hertzównę.

1 Amelia Hertzówna była nie tylko dramatopisarką, ale także chemiczką (doktorat z chemii uzyskała w 1904 r. w Berlinie), egiptologiem, pedagogiem. Znała języki starożytne. Za odczytanie nieznanego papirusu otrzymała naukową nagrodę Sorbony. Studiowała także matematykę, fizykę, historię, archeologię, historię kultury i literaturę w takich miastach, jak: Berno, Berlin, Heidelberg, Monachium, Lipsk i Paryż. Swoje prace badawcze publikowała w pismach zagranicznych (niemieckich, francuskich, angielskich, włoskich, kanadyjskich). Rękopisy jej dzieł naukowych znajdują się w zbiorach bibliotek UJ i KUL.

2 Zob. K. Kolińska, *Stachu. Jego kobiety, jego dzieci*, Katowice 1984.

Literackie „spotkania”

Amelia Hertzówna przychodzi na świat dziesięć lat po Przybyszewskim³. Kiedy późniejsza dramatopisarka wyjeżdża do Berlina w roku 1898, pisarz właśnie z niego wraca w oparach sławy i blasku legendy „genialnego Polaka”. Zdumiewająca fascynacja Przybyszewskim zdążyła już objąć niemal wszystkie środowiska artystyczno-literackie epoki. O „spotkaniach”⁴ Hertzówny z Przybyszewskim wiadomo jedno: w 1918 r. oboje publikowali na łamach „Zdroju”⁵. W tych samych numerach pisma (od 3 do 6, w roczniku 2, tomie V) sąsiadowały ze sobą napisany kilka lat wcześniej (w roku 1910) dramat Hertzówny *Wielki Król* i rozprawa Przybyszewskiego *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*⁶.

Kilka miesięcy wcześniej, przed wydaniem pierwszego numeru „Zdroju” w 1917 r., Przybyszewski werbował współpracowników⁷. Napisał odezwę, w której odżegnywał się między innymi od modernizmu, dekadentyzmu i symbolizmu, a nawiązywał do polskiego romantyzmu, do Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, którzy otworzyli źródło doskonałej Sztuki, łącznika pomiędzy światem widzialnym a niewidzialnym⁸. Czynny, choć anonimowy, udział w redagowaniu nowego pisma brał Przybyszewski od października 1917 r. do połowy 1918⁹. Autor *Synagogi szatana* redagował w tym okresie słowo wstępne i odpowiedzi od redakcji, a przede wszystkim nadawał ton i kierunek całemu piśmie, choć ukrywał się pod pseudonimem Jerzy Hulewicz¹⁰. Od lipca 1918 r. Przybyszewski wycofał się całkowicie ze współpracy z redakcją i rozpoczął pracę nad tekstem *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*. Niezwykle mu zależało na poznańskim piśmie i nie mógł znieść, kiedy później zaczęło ono podążać w jego zdaniem złym kierunku, wiodącym prosto ku upadkowi. W momencie publikacji dramatu Hertzówny i wyżej wspomnianej rozprawy Przybyszewskiego „Zdrój” miał dość hybrydyczny charakter. Powoli odchodził od pierwszych założeń programowych, ale jeszcze nie pogryzął się całkowicie w chaosie. Redakcja dwutygodnika, jak zauważa Gabriela Matuszek,

3 Urodziła się 15 października 1878 r. w Warszawie, jako czwarte dziecko Pauliny z domu Lande i Maksymiliana, doktora medycyny.

4 Nie odnaleziono dotąd źródeł historycznych potwierdzających osobiste spotkanie Przybyszewskiego i Hertzówny. Wydaje się jednak niemożliwe, aby czytana kobieta, jaką niewątpliwie była autorka *Zburzenia Tyru*, nie zetknęła się z twórczością osoby tak rozślawionej w świecie artystycznym epoki.

5 Wcześniej, w 1905 r. w „Chimerze”, w której także publikowano teksty Stanisława Przybyszewskiego, został opublikowany dramat *Yseult o Białych Dłoniach* Amelii Hertzówny.

6 „Zdrój” R. 2: 1918, t. 5, nr 3-6; R. 3: 1919, t. 6, nr 1.

7 Zaproszenie do współpracy przyjęli m.in.: Jan Kasprzowicz, Zenon Przesmycki, Władysław Reymont, Kazimierz Przerwa-Tetmajer.

8 S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1966, s. 436-437.

9 Gabriela Matuszek podaje, że współpraca Przybyszewskiego trwała do kwietnia 1918 r. (G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008, s. 116-132). Stanisław Helsztyński twierdzi, że autor *Synagogi szatana* zakończył pracę w „Zdroju” w lipcu tegoż roku (S. Helsztyński, *op. cit.*, s. 433-453).

10 S. Helsztyński, *op. cit.*, s. 439.

próbowała w tym okresie wkomponować najambitniejsze dzieła młodopolskie w paradygmat ekspresjonistyczny¹¹.

O tym, jakie wrażenia wywarła na Przybyszewskim i Hertzównie wzajemna lektura ich tekstów zamieszczonych w „Zdroju”, raczej się nie dowiemy. *Wielki Król* powstał dziesięć lat wcześniej i był przedostatnim dramatem pisarki (w 1912 r. napisała *Siostrę*, ale prawdopodobnie sama ją zniszczyła, zdruzgotana wyjątkowo nieprzychylnym odbiorem sztuki¹²). W latach 1917-1931 autorka skierowała się ku prozie, zaczęła wydawać nowele i książki dla młodzieży¹³. Być może ze względu na brak zainteresowania, niechęć krytyki i sceniczną porażkę *Siostry* Hertzówna zrezygnowała z kariery dramatopisarki.

Należy się zatem przyjrzeć dużo wcześniejszej twórczości obu autorów, czyli powstałym w pierwszej dekadzie XX wieku, a więc na kilka lat przed „Zdrojem”, pierwszym dramatom Przybyszewskiego i wszystkim zachowanym dramatom Hertzówny¹⁴. Autorka *Pastorale* chciała w swoim życiu uchodzić przede wszystkim za dramatopisarkę i nie rozumiała, dlaczego jej twórczość pozostaje niedostrzeżona i niedoceniona¹⁵. Pierwszy utwór, *Yseult o białych dłoniach*, wydała w roku 1905 w „Chimerze”, zaraz po powrocie z Berlina, kolejny — *Zburzenie Tyru* — rok później w Krakowie, a *Fleur-de-Lys* — najbardziej wyraźnymi w jej twórczości motywami satanistycznymi — w 1908 r., już we Francji, gdzie prawdopodobnie w tym czasie przebywała. Uwidacznia się w tych utworach wspólny dla Przybyszewskiego i Hertzówny krąg zainteresowań tematycznych: psychologia jednostki, nerwice, stany lękowe, paranoje, zdegenerowani i chorzy — najczęściej na neurozę, narcyzm, schizofrenię — bohaterowie, którzy eksplorują głębie swoich dusz, oraz satanizm. Oboje też wykorzystali formę „nowego” dramatu, o którym Przybyszewski napisał: „w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu”¹⁶.

11 Zob. G. Matuszek, *op. cit.*, s. 116.

12 Premiera spektaklu *Siostra* w reżyserii Janusza Orlińskiego (jednego z najzdolniejszych ówczesnych reżyserów) odbyła się 14 listopada 1913 r. w Teatrze Polskim w Łodzi. Próby prowadzono pod okiem samej autorki. Dzięki zachowanym recenzjom znana jest treść sztuki. Hertzówna porusza w niej problem eutanazji. Główny bohater, Karol, jest nieuleczalnie chory. Za namową tytułowej siostry postanawia odebrać sobie życie i uwolnić rodzinę od ciężaru, jakim stał się dla niej. To właśnie taka antychrześcijańska postawa wywołała oburzenie widzów. Szczegóły wydarzeń znajdują się w recenzjach: S. Łapiński, *Teatr Polski*. „*Siostra*” dramat w 3 aktach Amelii Hertzówny, „*Rozwój*” 1912, nr 264, s. 4-5; idem, „*Siostra*”(dramat w 3 aktach) panny Amelii Hertzówny, „*Scena i Sztuka*” 1912, nr 50, s. 12-13. Streszczenie zaginionego dramatu umieścił także we *Wstępie do Dramatów zebranych Amelii Hertzówny* ks. Marian Lewko (M. Lewko, *Wstęp*, do: A. Hertzówna, *Dramaty zebrane*, uzup. i do dr. przygot. W. Kaczmarek, Lublin 2003, s. 11-12).

13 Ksiądz Marian Lewko podaje, że dramatopisarka ogłosiła dziewięć nowel. W latach późniejszych, w 1938 r. napisała razem z Janiną Przeworską powieść dla młodzieży *Od Wisły do Nilu* (M. Lewko, *op. cit.*, s. 7).

14 Późniejsza *Siostra* (1912) poruszała problematykę śmierci, ale w zupełnie innym kontekście niż zachowane dramaty Hertzówny. Samobójstwo jest w niej świadomym wyborem uwolnienia innych od siebie, a nie uwolnienia samego siebie od wewnętrznych starć i natrętnych myśli. Autorka bezwzględnie każe tu usunąć człowieka, który jest przeszkodą.

15 Hertzówna bardzo liczyła na pomoc Kazimierza Czachowskiego w propagowaniu jej dzieł. Zabiegała o uznanie krytyków. Problem ten szerzej analizował ks. Lewko we *Wstępie do dramatów Hertzówny* (M. Lewko, *op. cit.*).

16 S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, w: *Polska myśl teatralna i filmowa. Antologia*, pod red. T. Siverta, R. Tabor-skiego, Warszawa 1971, s. 338-340.

Teoria sztuki, którą Przybyszewski przedstawił w swoich esejach, miała się skonkretyzować w dramaturgii. Koncepcja nowego dramatu najbardziej odpowiadała idei ukazania „nagiej duszy”, wiekuiestej prawdy o życiu i człowieku. Nowy dramat miał być walką indywiduum ze sobą. Idee zaprezentowane przez Przybyszewskiego w traktacie *O dramacie i scenie* znajdują swoją realizację także w dramatach Hertzówny. Widać je zwłaszcza w debiutanckim utworze *Yseult o białych dłoniach*, wydanym kilka lat po programowych dziełach Przybyszewskiego i niedługo po publikacji jego ważniejszych dramatów.

Zwrot ku „Ja”

Epoka „pary i elektryczności” przyniosła totalny przełom w organizacji życia społecznego. Świat uległ przyspieszeniu, zmieniła się mentalność. Człowiek poczuł się zagubiony, zdominowany przez to, co go otacza: miasto, masę, tłum, maszyny. Uciekał przed postępowaniem do wnętrza samego siebie, aby siebie odnaleźć i zadać sobie fundamentalne pytania: kim jestem, jaki jestem, gdzie jest moje miejsce w tym „nowym” porządku świata. Cywilizacja postępu technologicznego poczęła wybijać jednostkę poza orbitę. Człowieka, który do tej pory był panem świata, mogły — choćby częściowo — zastąpić maszyny. Co więcej, okazało się, że w środku istota ludzka jest sobie jeszcze bardziej, niż przypuszczano, obca, że sterują nią pokłady nieuświadomionych sił i popędów, nad którymi nie ma kontroli. Na pytanie, dokąd zmierza świat i kto — jeśli nie człowiek — nim rządzi, padały jeszcze tragiczniejsze odpowiedzi: fatum, nieznana siła niszcząca, bezwzględne wyroki losu, które każą ginąć, a przed którymi nie ma żadnej ucieczki. W literaturze jak w lustrze odbiły się wstrząsy sejsmiczne epoki, które zarejestrowali pisarze — wśród nich i jako jeden z pierwszych Stanisław Przybyszewski¹⁷, po nim Amelia Hertzówna.

Autor *Dzieci szatana* oddał stan duszy współczesnego człowieka¹⁸. W swoich utworach chciał uchwycić i zobrazować moment rozpadu i postępującej destrukcji „Ja”. Hertzówna umieściła swoich bohaterów w podobnych sytuacjach. Nie poprzestała jednak tylko na odsłonięciu tajników duszy. Losy postaci osadziła w oku cyklonu zagłady całej cywilizacji. Pokazała wpływ ludzkich działań na rozgrywające się na ziemi piekło, a wraz z nim destrukcyjne działanie ognia upadającego świata na pojedynczą osobę. Interakcja losów świata i losów jednostki jest znamieną dla dramatów Hertzówny. Ujawnia się tutaj nie tylko zainteresowanie pisarki trendami panującymi w literaturze, zwrotem ku „Ja”, ale także jej wiedza naukowa, jaką zdobyła przy okazji studiów i prowadzonej równoległe z twórczością pracy naukowej nad minionymi wiekami¹⁹.

17 Gabriela Matuszek pisze, że dzieła Przybyszewskiego „były przenikliwym odczuciem i trafną transkrypcją głębokiego wstrząsu nowoczesności, ujawniającej jej uczuciowy podkład: rozpacz” (G. Matuszek, *op. cit.*, s. 7).

18 S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstępem opatrzył J.Z. Jakubowski, Warszawa 1971, s. 132 i n.

19 G. Borkowska, *Amelia Hertzówna. Dwa skrzydła twórczości*, w: *Wokół twórczości drugiego pokolenia pozytywistów polskich*, red. A. Mazur, Opole 2004, s. 175-186.

Ci „drudzy”

Amelia Hertzówna przepisywała znane historie i mity, oddając prawo głosu ofiarom²⁰. Próbowwała przedstawić punkt widzenia ludzi zranionych, sytuacje psychiczne tych „drugich”, nad których losem nikt się wcześniej nie zastanawiał: Yseult, zdradzonej żony Tristrama, pojedynczej osoby w obliczu zagłady Tyru (Baltis), Gilles’a de Rais²¹ — średniowiecznego oprawcy dzieci, a jednocześnie kochającego ojca. Trudno jednak mówić o jednowymiarowości utworów Hertzówny. W momencie, w którym pokazuje los bohatera, za jego plecami toczy się historia, a jej przebieg i znaczenie autorka traktuje na równi z losami jednostki.

Przyjrzyjmy się pierwszemu dramatowi Hertzówny, który powstał w 1905 r., po jej powrocie do kraju. Widać w nim wyraźne nawiązania do twórczości Przybyszewskiego. Autorka wykorzystała w konstrukcji fabuły motywy, które możemy odnaleźć w dziełach autora *Dzieci szatana*, proponując jednak nieco inne rozwiązania sytuacyjne. Bohaterowie Przybyszewskiego pragną zapomnieć, uwolnić się od cierpienia przez śmierć. Postacie ze sceny Hertzówny same podsycają natrętne myśli, zadają sobie ból, chcą zachować pamięć. Zarówno u autora *Matki*, jak i autorki *Pastorale* przyczyna tragedii, jaka się rozgrywa na scenie, miała miejsce, zanim jeszcze podniesiono kurtynę²². Obserwujemy konsekwencje minionych wydarzeń. O ile jednak u Przybyszewskiego ofiary zdrad (Bronka ze *Śniegu*, Ruszczyk ze *Złotego runa*, Ludmiła z *Topieli*) popełniają samobójstwo, a na scenie zostają ci, którzy się tych zdrad dopuścili, o tyle Hertzówna „ocala” zdradzoną Yseult, a uśmierca tych, którzy wyrządzili bohaterce krzywdę: męża i jego kochankę. Pozostawiona przy życiu ofiara umiera duchowo, ale żyje, karmiąc się cierpieniem²³.

Hertzówna i Przybyszewski podporządkowują nastrój, wprowadzone postaci i konstrukcje dialogu eksploracji wnętrza²⁴. Rodzaj użytych form deiktycznych sygnalizuje odrealnienie tła toczzonego dialogu²⁵. W *Yseult o białych dłoniach* zamek, czarne zasłony, zbroja są składnikami teatralnej metafory — symbolu duszy. Te same elementy

20 Zob. A. Skórzewska, *W poszukiwaniu nowego sposobu myślenia. Inny bohater, inna opowieść, inna forma w dramatach Amelii Hertzówny*, [online:] www.badania-literackie.pl/obcy/231-234_Skorzewska.pdf [12.02.2012].

21 Gilles de Rais (1404-1440) — postać historyczna; majątny arystokrata francuski. Jako jedenastolatek został osierocony i trafił pod opiekę dziadka, który słynął z brutalności. W 1440 r. poślubił Katarzynę de Thouars, z którą miał córkę, Marie. Zwolennik Joanny d'Arc. Około 1432 r. uwikłał się w szereg zbrodni seksualnych i morderstw dzieci. Aresztowany, odpowiadał przed sądem za herezję, czary, sodomie i morderstwa. Został skazany na śmierć przez powieszenie w 1440 r.

22 Pisała o tym także M. Rusek, *Uchylić drzwi w świat nieznanego. Symboliczny, nastrojowy, poetycki dramat w jednym akcie*, w: *Krótkie formy dramatyczne*, pod red. H. Ratusznej, R. Siomy, Toruń 2007, „Z Problematyki Literatury i Sztuki Młodej Polski”, t. 1, s. 27-40.

23 O dramacie *Yseult o białych dłoniach* pisał m.in. Wojciech Gutowski przy okazji omawiania młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej: W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, s. 241-242.

24 Atmosfera lęku i grozy jest znamieną dla obojga dramatopisarzy. Aby zbudować nastrój, wykorzystali oni szereg środków budujących napięcie (np. zaimki nieokreślone typu „ktoś”, „gdzieś”, „coś”, „jakiś”), bazujących jednak na nadrzędnej roli sugestii dzieciącego się lub mającego nadejść koszmaru.

25 Zob. J. Waligóra, *Młodopolski „dramat wewnętrzny”*, Kraków 2004.

znajdziemy w powstałym kilka lat wcześniej dramacie Przybyszewskiego *Goście*. Niemal „dosłownie” wyłożoną tam metaforą jest pałac, symbol psychiki Adama. Bohaterowie rozmawiają wprost, że „w pałacu ukrywa się jakaś tajemnica”²⁶, na dnie. Dawniej było to miejsce radości i zabaw, „bo było w nim czyste sumienie i szczęście i spokój”²⁷. Dom-dusza napęla się z czasem dziwnymi gośćmi — nieprawdopodobnymi postaciami, projekcjami wyrzutów sumienia, natrętnych myśli. Goście nie dają spokoju, zwłaszcza Cień, którego Adam spotkał na drodze swego życia, kiedy już miał osiągnąć szczęście, miłość.

Natrętne myśli Yseult o zemście także wywołała miłość. W jej zamku „czuć śmierć”²⁸, bo jej dusza kona w mękach. W utworze Hertzówny pałac, w którym toczy się akcja dramatu, także jest metaforą psychiki, wnętrza bohaterki:

YSEULT:

(...) Jestem panią nieograniczoną w moim zamku (...). Widziałeś kiedy lochy pod tym zamkiem? Są tak głębokie, że nie słyszy się uderzenia kamienia padającego na ich dno, i tak ciemne, że trzeba trzymać pochodnię przy twarzy więźnia, by ujrzyć jego oczy. Gdy schodzę do nich, taki ciężar kładzie się na piersi moje, zdaje mi się, iż żywcem wstępuję do grobu. Ale ja często schodzę do lochów²⁹.

Motyw schodzenia do lochów pamięci³⁰, uporczywych myśli i projekcji pojawia się we wszystkich dramatach Przybyszewskiego, a jedynym sposobem ucieczki przed nimi jest śmierć, o której myśl podsuwają rodzące się w głowie bohatera postacie, symbolizujące psychikę. Tutaj ujawnia się pewna różnica w rozwiązaniu sytuacji: w przeciwieństwie do bohaterów Przybyszewskiego Yseult nie chce zapomnieć, ale sama podsyca dręczące ją myśli, karmi je iluzjami. Czerpie ze swych projekcji sadomasochistyczną satysfakcję. Schodzenie „do lochów zamku” sprawia jej cierpienie, jakby „żywcem wstępowała”³¹ do grobu, ale torturowanie więźniów umysłu daje rozkosz zemsty.

Zdradzona Yseult była przykrywką dla prawdziwej miłości jej męża, kobiety o tym samym imieniu. Pomysł do złudzenia przypomina sytuację ze *Śniegu* Przybyszewskiego. Bronka, bohaterka dramatu, była „śniegiem”, który przykrył zranioną miłość jej męża Tadeusza. Mężczyzna kochał żonę, dopóki nie spotkał ponownie pierwszej kochanki. Bronka była ofiarą, tą „trzecią” — podobnie jak Yseult o białych dłoniach: „Wtedy zamykał oczy, jak ja, całował usta moje i mówił «Yseult!». I wtedy wiedziałam, że on dlatego zniszczył życie moje, by móc małżonkę swoją nazywać tym imieniem, imieniem tamtej”³². Protagonistka nie może zapomnieć o tym poniżeniu, żywi się zemstą, katuje:

26 S. Przybyszewski, *Goście. Epilog dramatyczny w 1 akcie*, Lwów 1902.

27 *Ibidem*.

28 A. Hertzówna, *Yseult o białych dłoniach*, w: eadem, *Dramaty zebrane*, op. cit., s. 25.

29 *Ibidem*, s. 34.

30 Zob. też M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.

31 A. Hertzówna, *Yseult...*, op. cit., s. 34.

32 *Ibidem*, s. 31-32.

„przysięgam, że nikogo nie ma na torturach. To ja sama jęczę”³³. Bohaterowie Przybyszewskiego, nie mogąc znieść cierpienia, wybierają śmierć.

Autorzy przedstawiają świat zdeformowany, w którym na pierwszy plan wychodzą wykluczeni, postacie obce i „niedopasowane” do otoczenia, zmienione przez doświadczenie graniczne, po którym nie ma już „normalnego” życia. Do tego grona należy także Gilles de Rais z jednoaktówki *Fleur-de-Lys*, o której szerzej będzie mowa później. Bohaterowie dramatów stają w obliczu prawdy, która jest jednocześnie wyrokiem unicestwiającym³⁴. Ową prawdą może być ujawniona zdrada (*Złote runo*, *Yseult o białych dłoniach*), popełnione morderstwa (*Fleur-de-Lys*), zakazana miłość, przyczyna śmierci ojca (*Matka*), zagłada Tyru i inne. Życie z tragiczną świadomością blokuje wolę życia bohaterów. Co więcej, zarówno u Przybyszewskiego, jak i u Hertzówny uczestnicy wydarzeń od pierwszych stron dramatu przeczuwają nadejście katastrofy, świadomi wiszącego nad nimi fatum.

Miłość, chuć, płęć

Bohaterami Przybyszewskiego rządzi utożsamiana z miłością chuć. To ona nakazuje im przekraczać granice ustalone przez świat, łamać naturalny porządek rzeczy. Jest metafizyczną zasadą świata, choć odwołuje się do niskich instynktów, które niszczą człowieka³⁵. Miłość rozumiana jako popęd „wymusza” zdrady, kłamstwa i zbrodnie. W usta Ruszczyca, bohatera *Złotego runa*, Przybyszewski wkłada znaczące słowa: „Miłość silniejsza od głosu sumienia”³⁶. W utworze *Goście* pisze z kolei, że serce ludzkie jest straszne i mściwe — samo siebie karze za swe pierwotne pragnienia. Żadna bowiem miłość, choćby najczystsza i najbardziej niewinna (Konrad i Hanka z *Matki*), najsilniejsza (Irena i Przesławski ze *Złotego runa*) albo rozbudzona po latach (Tadeusz i Ewa ze *Śniegu*), nie może przetrwać ani się zrealizować. Musi się skończyć tragedią któregoś z bohaterów, najczęściej zdradzonej ofiary (Bronka ze *Śniegu*, Rembowski ze *Złotego runa*, Ludmiła z *Topieli*).

Znaczna część treści przykrych wiąże się z seksualnością, która jest — według autora *Krzyku* i późniejszych pierwszych psychoanalityków, Freuda i Junga — popędem podstawowym. Odnoszą się do tej sfery życia normy prawno-obyczajowe, które wywołują stłumienia. Popęd, utożsamiany u Przybyszewskiego z miłością, jest także udziałem Yseult, bohaterki Hertzówny. Miłość staje się tu źródłem opresji i cierpienia.

33 *Ibidem*, s. 35.

34 Jarosław Cymerman pisze, że owa prawda jest także „przedmiotem wiary”, tajemnicą samą w sobie, która jest mglista, przeczuwana, niejednoznaczna. Dalej podaje, że taki kształt tajemnicy jest „pustą transcendencją”. Zetknięcie z tajemnicą jest najczęstszym modelem sytuacji, która stanowi źródło napięcia w młodopolskich sztukach dramatycznych spod znaku symbolizmu (J. Cymerman, *Grzeszna córka w Teatrze-Świątyni*, w: *Krótkie formy dramatyczne*, op. cit., s. 74).

35 K. Badowska, „Godzina cudu”. *Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Łódź 2011, s. 77.

36 S. Przybyszewski, *Taniec miłości i śmierci. Złote runo*, Lwów 1901.

Podobnie jak w założeniach Junga jest funkcją rozgałęzioną psychicznie i somatycznie zorganizowaną, niepodlegającą — w odróżnieniu np. od potrzeby snu — swobodnej woli podmiotu³⁷.

Hertzówna model miłości destrukcyjnej przedstawiła tylko w *Yseult o białych dłoniach*. Zdradzone i odtrącone uczucie odcisnęło piętno na duszy bohaterki, doprowadziło ją do zaburzeń osobowości, jakim podlegają też bohaterowie „genialnego Polaka”, jednak nie popchnęło jej do samobójstwa. Twórczość obojga autorów łączy erotyka, pojawiająca się najczęściej w kontekście zdrady, która sieje spustoszenie w sercach bohaterów, prowadząc ich wprost do samozagłady: fizycznej u Przybyszewskiego, a psychicznej u Hertzówny. Autorka, wykorzystując motyw niszczącej siły uczucia, wchodzi w polemikę z tradycją. Zdradzeni bohaterowie Przybyszewskiego odbierają sobie życie, Yseult całymi dniami projektuje najokrutniejsze rodzaje zemsty na nieżyjących już mężu i jego kochance.

„Naga dusza” odsłania się tylko w momentach szczególnego napięcia i naruszenia równowagi, tam, gdzie zaczyna zawodzić cenzura świadomości³⁸. W takich sytuacjach zostają postawieni wszyscy bohaterowie obojga dramatopisarzy. Przybyszewski pokazuje ich w momencie tragicznym, najczęściej w obliczu nieznannej dotąd prawdy, której nie sposób znieść: zdrady, tajemnicy śmierci, nieodwzajemnionej miłości. Z dzisiejszej perspektywy nie są to sytuacje bez wyjścia i raczej nie zmuszają do samobójstwa. Postaciami sterował jednak pęd ku śmierci, wewnętrzna siła, rodzaj „obcego” w sobie, któremu nie byli się w stanie przeciwstawić. Bohaterowie dramatów Hertzówny również znaleźli się w sytuacji najwyższego napięcia, uwalniającego instynkty i niekontrolowane zachowania, na moment przed zagładą. Jednak tylko jedna z bohaterek kończy życie samobójstwem. Jest nią Baltis ze *Zburzenia Tyru*. Rozgrywa się w niej wewnętrzny dramat, ale spowodowany zewnętrznymi, historycznie nieodwracalnymi wydarzeniami. Mające się za chwilę dokonać zburzenie miasta jest faktem, na który bohaterowie nie mają wpływu, jest okrutnym i bezlitosnym narzędziem, które ubezwłasnowolnia bohaterów. Nie daje im możliwości wyboru, stawia w ślepych rogu przeznaczenia, z którego nie ma innego wyjścia, jak tylko przyjąć śmierć z cudzej lub własnej ręki. I to jest jedyna możliwość „ruchu”, jedyny tragiczny wybór. W takim położeniu Baltis woli sama odebrać sobie życie, a jej samouniعةstwienie nie ma żadnego związku z destrukcyjną siłą miłości, jak dzieje się to we wszystkich dramatach Przybyszewskiego.

Według Przybyszewskiego światem rządzi płeć. Cieleśność jest Królestwem Szatana, przymiotem człowieka, który zniewala i unicestwia przez swoją śmiertelność. Bohaterowie autora *Totenmesse* są uwikłani w płeć. W postaciach kreowanych przez Hertzównę stanowi ona sygnaturę i symbol. Córka kupca, mimo że jest kobietą, uważa

37 C.G. Jung, *Przełom cywilizacji*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2009, s. 12-14. Zob. też: S. Węgrzynowski, *Ofiary Otchłani. O młodopolskich bohaterkach Amelii Hertzówny*, w: „Gorsza” kobieta. Dyskursy inności, samotności, szaleństwa, pod red. D. Adamowicz, Y. Anisimovets, O. Taranek, Wrocław 2008.

38 E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.

się za jedyne go męża w domu ojca, a jednocześnie symbolizuje dziewicze piękno Tyru³⁹. Yseult została porównana przez rozmawiającego z nią biskupa do szatana. Gilles de Rais jest mężczyzną, bohaterem zdecydowanie zniewolonym przez wynaturzone pożądanie, własną płć, nad którą nie potrafi zapanować, która doprowadziła go do dokonania tragicznych orgii i rzezi niewinnych ofiar⁴⁰. Tezę Przybyszewskiego o Chuci sprawującej rządy w Królestwie Szatana Hertzówna zobrazowała najdokładniej, powołując do życia właśnie bohatera niewielkiej jednoaktówki *Fleur-de-Lys*. Gilles de Rais niszczy nie tylko innych, ale też siebie.

Problem płci i i utożsamianej z miłością chuci stanowi fundament twórczości Przybyszewskiego. Motyw ten jest także obecny w dramatach Hertzówny, ale na innych prawach. Baltis, bohaterka *Zburzenia Tybru*, odrzuca swoją seksualność, a przynajmniej jej „nie potrzebuje”, gardzi erotycznym spełnieniem. Jej piękność jest „posągowa”, a nie „sensualna”, nie nawiązuje do erotyki. Córką Kupca nie szanuje swego kochanka Gerstakona, lekceważy go tak samo mocno jak rodziców i otoczenie. Uczucie miłości jest jej zupełnie obce — to „oni” mówią, że oszaleł i przytomności pozbawia⁴¹, Baltis tego nie doświadczy w swoim za krótkim życiu. Dawniej zdawało jej się, że kocha, ale czymże jest miłość w obliczu śmierci?⁴² Bohaterowie Przybyszewskiego właśnie z powodu miłości wybierają śmierć. Bohaterowie Hertzówny w obliczu śmierci gardzą miłością:

GERSTAKON:

(...) Ale musisz mi powtórzyć teraz usta na ustach wszystkie słowa owego czasu, te szalone, zakochane słowa.

BALTIS:

Ściskasz mi ręce, puść. Nie przypominaj mi ciągle, Gerstakonie, tego, co było, gdy jest, jak jest.

GERSTAKON:

Co przez to chcesz powiedzieć?

BALTIS:

Nic, tylko że wtedy nie było Babilończyków pod murami Tyru.

(...)

GERSTAKON:

Kochasz mnie?

39 Zob. K. Gajda, *Twórczość dramatyczna Amelii Hertzówny*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Historyczno-literackie”, t. 8: 1980, z. 72, s. 67-78.

40 Z ust Biskupa, z jego pytań i zarzutów, dowiadujemy się, jak okrutny jest Gilles: „Dlaczego jednak stoisz tak długo przy zamordowanych, dlaczego przysłuchujesz się jękom i krzykom, dlaczego zabijasz tak powoli i okrutnie, a praktyki twoje, na które ja patrzeć nawet nie mogę... (...) A te mgłą zasłże oczy, te trzęsące się ręce, te dreszcze, wstrząsające twoim ciałem... To także z rozkoszy?” (A. Hertzówna, *Fleur de Lys*, w: eadem, *Dramaty zebrane*, op. cit., s. 107). Podobnych wypowiedzi w dramatach jest sporo, stąd teatr Hertzówny Jadwiga Kosicka-Gerould nazywa teatrem okrucieństwa i erotyzmu (J. Kosicka-Gerould, *Amelii Hertzówny teatr okrucieństwa i erotyzmu*, „Dialog” t. 46: 2001, z. 5/6, s. 240-246).

41 A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, w: eadem, *Dramaty zebrane*, op. cit., s. 66.

42 Zob. J. Dragańska, *Starość, młodość, zmęczenie. O dramatach Amelii Hertzówny*, w: *Starość. Doświadczenie egzystencjalne — temat literacki — metafora kultury*, red. A. Janicka, E. Wesołowska, Ł. Zabielski, Białystok 2013, s. 569-590.

(...)

BALTIS (*obojętnie*):

Kocham ciebie.

GERSTAKON:

Nie, zbyt zimno. (Powiedz — dop. JD.) Tak jak mówiłaś niegdyś słowa te do siostry mojej.

BALTIS:

Żądasz za wiele: gorące płomieniste słowa, gdy śmierć moja stoi w kącie komnaty i czuję na twarzy jej lodowaty oddech⁴³.

To nie nieszczęśliwa miłość popchnęła bohaterkę do samobójstwa. Baltis pragnęła wykorzystać Gerstakona do swoich celów. Ale gdy mężczyzna to spostrzegł, zmienił się nie do poznania. Do głosu doszły w nim najniższe instynkty, przeistaczając go w jednej chwili z troskliwego i oddanego kochanka w brutalnego gwałciiciela, który zapragnął pojąć dziewczynę za jej zgodą lub bez niej. Nie ma więc tu mowy ani o rozkochanym do cna, bezradnym kochanku, jaki często występuje u Przybyszewskiego, ani o kobiecie, dla której miłość czy erotyczne pragnienie cokolwiek znaczą.

Hertzówna wchodzi w polemikę z tymi, którzy uznają znaczenie miłości w życiu człowieka. Degraduje jej rolę w obliczu takich granicznych zdarzeń jak śmierć właśnie. Czymże jest bowiem potrzeba zjednoczenia się w erotycznym uniesieniu na moment przez śmiercią, jeśli cały Tyr płonie, a ulicami spływa krew? Podobnie gardzi miłością Hamilton z dramatu *Pastorale*.

Bohater kochał Kleię, ale kiedy został postrzelony na polu bitwy, bardziej pragnął żyć, niż kochać: „Nie dbam o twoją miłość, niech żyję tylko, niech będę znów młody i silny, jak przed godziną”⁴⁴. Klelia prezentuje lekceważący stosunek do miłości, zaręczyny nie znaczą dla niej więcej niż kajdany utrudniające życie. Żadna z zarysowanych przez Hertzównę kobiet nie prezentuje jednak cech typu *femme fatale*. Wszystkie skupiają się w życiu na sobie (problem narcyzmu⁴⁵), ale obiektem ich niszczyielskiej siły nie są mężczyźni. One niszczą siebie same.

Amelia Hertzówna temat miłości jako imperatywu niszczącego jednostkę przedstawiła tylko w swoim pierwszym dramacie. W kolejnych utworach skupiła się na problemie zła w człowieku i zadawała pytanie o losy cywilizacji, degradując miłość. Tak odmienne potraktowanie tematu miłości, która dla jednego jest przyczyną cierpienia i męki (przypadek Yseult), dla drugiego zaś nie znaczy nic w obliczu śmierci, mogło wynikać z odmiennej biografii pisarzy. Przybyszewski prowadził, jak wiadomo, bogate życie erotyczne, kochał kobiety, ale też równie silnie ich nienawidził, zapewne za to, że z czasem stawały się przyczyną jego nieszczęść, skandali, ograniczeń i nędzy (utrzymywanie nieślubnych dzieci). Hertzówna do końca życia prawdopodobnie pozostała panną.

43 A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, op. cit., s. 62-63.

44 Eadem, *Pastorale*, w: eadem, *Dramaty zebrane*, op. cit., s. 152.

45 Narcyzm został klinicznie zdiagnozowany na początku XX wieku. Jako pierwsi zajmowali się nim naukowo Z. Freud i C.G. Jung. Narcystyczna postawa samouwielbienia jest według nich przewrotną maską nienawiści do samego siebie, przykryciem kompleksów i metodą radzenia sobie z poczuciem bycia słabym i bezradnym.

Kiedy wydawano dramaty Przybyszewskiego, miała około 22–26 lat, mogła w tym czasie doświadczyć trudnej miłości, ale nie mamy na ten temat informacji. Każdy jednak jej kolejny dramat pomniejsza znaczenie tego uczucia w życiu człowieka. Autorka niejednokrotnie je ośmiesza, ironizuje na jego temat i z niego drwi.

Bóg, Szatan, Człowiek

Treść dramatu *Zburzenie Tyru* Hertzówny z 1906 r. obejmuje znacznie szerszą problematykę aniżeli tylko „zmagania wewnętrzne”, jak w pierwszym dramacie *Yseult o białych dłoniach*. Autorka przywołuje pesymistyczną historiozofię dziejów, przypomina o złym, nieuniknionym losie, który pochłania domy, miasta i całe cywilizacje. Historia *zburzenia Tyru* ma wymiar sakralny, jej bieg wyznaczają zamiary Boga, który jawi się tu jako surowy, ale sprawiedliwy Sędzia⁴⁶.

Hertzówna opatrzyła *Zburzenie Tyru* mottem „...tak żałośni będą nad powieścią o Tyrze”⁴⁷ (Iz 23,5). Tak rozpoczyna się akt I, który przedstawia sytuację bogatej rodziny Kupca i ich córki Baltis na moment przed upadkiem miasta, równoznacznym ze śmiercią z rąk Babilończyków. W kolejnym akcie, nazwanym w 1907 r. przez Wacława Grubińskiego „poetyckim epilogiem”⁴⁸ aktu I, autorka relacjonuje rozmowę, którą prowadzi na gruzach miasta trzech mężczyzn: prorok Ezechieli i jego dwaj uczniowie Joab i Joel. Wierszowane dialogi przywodzą na myśl styl biblijny. Oba akty mogłyby być czytane jako dwa osobne utwory, a jednocześnie są ze sobą powiązane, uzupełniają się i tworzą uniwersalny historiozoficzny przekaz. Przeczuwane i wiszące nad bohaterami z aktu I fatum w II akcie tłumaczy Hertzówna wielkością i sprawiedliwością wyroków Stwórcy. Na przekór nastrojom panującej epoki *post mortem Dei*⁴⁹ pokazuje wszechpotężną obecność Boga w każdym momencie historii, bez względu na panujące wyznanie (Baltis składa ofiarę bogini Astarte, jest politeistką).

BASILEUS (*pokazując mu amforę*):

Widzisz te znaki, ja ich przeczytać nie umiem, ani ty, ale mówił mi pewien Egipcjanin, że to imię króla, wielkiego króla.

BELIZAR:

Egipskiego?

BASILEUS:

Nie wiem, może... (*z naciskiem*). Wielkiego króla imię. (*Podnosi naczynie i rzuca je na ziemię*). Patrz, co się z jego wielkości zostało. (*Wstając*): Bo wieczny jest tylko Bóg⁵⁰.

46 Recenzja *Zburzenia Tyru* ukazała się w paryskim „Panteonie”: P. Brodzic, *O nowym dramacie*, „Panteon” (Paryż) 1908, nr 5, s. 252–254. O dramacie pisał także L. Eustachiewicz, „*Zburzenie Tyru*” *Amelii Hertzówny*, „Dialog” 1960, nr 1, s. 108–111.

47 A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, *op. cit.*, s. 39.

48 W. Grubiński, „Książka” R. 7: 1907, nr 1, s. 17–18, zob. też J. Kotarbiński, „Świat” 1907, nr 107, s. 18.

49 Określenia tego użyła Gabriela Matuszek w: G. Matuszek, *op. cit.*, s. 388.

50 A. Hertzówna, *Wielki król*, w: eadem, *Dramaty zebrane*, *op. cit.*, s. 262.

Jeśli jednak to Bóg, a nie Szatan pojawia się w utworach Przybyszewskiego, stawiany jest w ogniu oskarżeń i pogardy stworzonych przez Niego „dla zabawy” ludzi⁵¹. Bohaterowie mają pretensje do Stwórcy, który w dramatach objawia się jako siła wyższa, fatum, los. Zarzucają Mu, że karze ich za grzechy, które sam w nich zaszczeplił. Hertzówna podjęła ten wątek⁵². Jej postaci mają żal do bóstw za to, co je spotyka, ale przesłanie płynące z całego utworu jest odwrotne: Bóg wymierza sprawiedliwość za słusznie popełnione grzechy, o czym najpełniej zdaje się mówić akt II *Zburzenia Tyru*:

EZECHIEL:

(...) Tak po całym świecie
Ruiny krnąbrnych miast krzyczą przechodniom,
Że Pan jest Panem. (...)
Góry się sypią w proch, usycha morze,
Gdy Pan wyciąga rękę. Co ty znaczysz,
Nędzny robaku, który nawet nie wiesz,
Że nie karami, lecz potęgą swoją
Pan nasz jest straszny.
(...)
O, jakże straszne, nie, jak sprawiedliwe
Są twe wyroki, Panie⁵³.

To człowiek może się skażać na zgubę i zatrącenie, jeśli uzna — tak jak Yseult i Gilles — śmierć Boga i postawi na Jego miejscu postać Lucyfera, alternatywnego „pana”⁵⁴. Natomiast ponad znajduje się cywilizacja, która klamrą obejmuje ludzkie istnienia, a nią kieruje odwieczny Bóg. Bohaterowie Przybyszewskiego i Hertzówny są postaciami bezsprzecznie religijnymi. Uciekają się do rozmaitych praktyk wyznaniowych. Nie udaje im się zatem uciec od istnienia Boga, ale zastępują go innymi obiektami kultu. Krzywdzą i niszczą tym samym siebie, ponieważ — co słusznie zauważa Gabriela Matuszek — „utrata Boskiego Prągruntu powoduje egzystencjalną pustkę, która jest nie do zniesienia i z której rodzą się destrukcyjne prągnienia (podobnie jak rozbicie Ja wyzwalalo instynkt niszczenia)”⁵⁵.

51 Przybyszewski w usta Boga włożył słowa: „stworzyłem was byście mnie zabawiali” (S. Przybyszewski, *Dzień sądu. Część druga Synów ziemi*, Warszawa, Biblioteka „Tygodnika Ilustrowanego”, t. 61-63, s. 55).

52 Baltis w dramacie *Zburzenie Tyru* wypowiada słowa: „O to im przecież idzie. (...) Wszystkie cierpienia świata zsyłają na nas, a później patrzą się błyszczącymi oczyma, jak rozpaczamy, jak rwiemy włosy z głowy. Powietrze przez zęby przeciągają z niezmierną rozkoszy, w dłonie biją z wielkiej uciechy, nadstawiają pilnie ucha, żeby nie stracić jednego łkania, jednej skargi. Jakże się musieli śmiać, gdy po raz pierwszy śmierć zesłali na ziemię” (A. Hertzówna, *Zburzenie Tyru*, op. cit., s. 64).

53 *Ibidem*, s. 82-83, 91.

54 Bohater dramatu *Fleur de Lys* chciał zgłębić tajemnicę istnienia: „Gdy zgłębię szatański początek życia i śmierci, poznam duszę świata i dojdę do potęgi, o jakiej nikt przede mną marzyć nie śmiał. Pomyśl, życie każdego człowieka będzie w naszym ręku, i więcej jeszcze... Tu, z naszego zamku, kierować będziemy losami państw i królów” (eadem, *Fleur de Lys*, op. cit., s. 106). Figura Gilles’a wzmacnia swój status męskości poprzez megalomańskie fantazje. Jest podmiotem porażonym w narcyzmie i psychozie lęków. Można powiedzieć, że jest to brat męskich bohaterów Przybyszewskiego.

55 Cyt. za: G. Matuszek, op. cit., s. 388.

Satanizm Przybyszewskiego był religią negacji, odpowiedzią na nihilizm, próbą nadania światu sensu⁵⁶. Zainspirowana tą ideą Hertzówna nakreśliła dokładnie taki sam obraz w jednoaktówce *Fleur de Lys*, w której człowiek opętany rządem niszczenia, bezwzględny morderca Gilles, próbuje przez satanizm nadać sens swojemu życiu. Bez Boga czuje się zagubiony i tragicznie nieszczęśliwy, jego świat *post mortem Dei* zdaje się piekłem, tragiczną farsą:

GILLES:

Musiałem zejść aż do samego dna nędzy ludzkiej, jak On (Szatan — dop. JD), musiałem stworzyć piekło, żeby go zrozumieć i objąć myślą.

(...)

Umęczony jestem życiem i zwątpieniem, zapominam przy niej (córce — dop. JD)! Ach, być dzieckiem tak jak ona, móc zacząć na nowo, zrzucić z siebie te wszystkie plamy i grzechy, wypocząć... (...) Poza nią wszystko jest zbrodnią i goryczą...⁵⁷

Historia oprawcy przedstawiona przez Hertzównę jest o tyle bardziej interesująca, że ten, który pragnie poznać Szatana, zgłębić czarną otchłań, jest jednocześnie lękającym się Boga i jego potępienia małym człowiekiem. Paradoksalnie przeraża go myśl, że mógłby nie otrzymać rozgrzeszenia z rąk Biskupa. W omawianej jednoaktówce autorka doskonale nakreśliła cechy charakteru sadomasochistycznego. Każda kolejna wypowiedź bohaterów wprowadza czytelnika w coraz mroczniejszy świat, w którym zło objęło panowanie.

Autor *Dzieci szatana* nieustannie toczy dialog z religią chrześcijańską⁵⁸. Hertzówna także czerpie inspiracje z Biblii⁵⁹. Dla niego dialog z religią jest wyrazem bezradności człowieka postawionego w obliczu nicości. Ona zaś dostrzega bezradność człowieka wobec ślepego losu przeznaczenia, który każe „żyć byle jak i umrzeć jak się zdarzy”⁶⁰, ale ostatecznie pokazuje, że jedyną ostoją jest Bóg⁶¹. Satanizm Przybyszewskiego jest przestrogą, ekspresją lęku przed niebezpieczeństwami, jakie niesie ze sobą świat, w którym Bóg umarł. Demonologia wydaje się tu mimo wszystko formą wiary, sposobem na nadanie światu sensu i obronę przed absolutnym nihilizmem.

Zło

U Przybyszewskiego motywem zapalnym są głównie kobiety, podczas gdy u Hertzówny zło nie wiąże się tylko ze światem żeńskim⁶². W twórczości autorki *Wielkiego króla*

56 *Ibidem*, s. 388-389.

57 A. Hertzówna, *Fleur de Lys*, op. cit., s. 111.

58 Stanisław Przybyszewski wypełnia swoje utwory odniesieniami biblijnymi, obrazami katolickiej liturgii. Używa narracji chrześcijańskiej w sposób demistyfikujący, pokazuje człowieka postawionego w obliczu nicości. Zob. G. Matuszek, op. cit., s. 388.

59 W. Kaczmarek, *Złamane pieczęcie Księgi. Inspiracje biblijne w dramaturgii Młodej Polski*, Lublin 1999.

60 A. Hertzówna, *Wielki król*, w: eadem, *Dramaty zebrane*, op. cit., s. 225.

61 J. Dragańska, op. cit., s. 589-590.

62 Hertzówna nie emancypuje kobiet, emancypuje kobiece upadki. W swoich dramatach stawia w centrum żeńską postać po to, by mówić o niej, o tym, jaka jest naprawdę: czasem słaba, czasem okrutna, czasem rozkapryszona.

miłość mężczyzny i kobiety nie jest najczęstszym powodem tragedii. Hertzówna próbuje się przyjrzeć także zupełnie innym sytuacjom, w których w człowieku rodzi się zło.

Przybyszewski odkrywa, że człowiek nowoczesny nosi w sobie pokłady obcości, które doprowadzają go do rozpadu, decentralizacji i wykluczenia społecznego. Tragiczne pęknięcie — potrzeba bycia rozumianym przez innych i niemożność zrozumienia nawet przez siebie samego — zaowocowało w literaturze polskiej całą galerią postaci zdegenerowanych, chorych, samotnych. Psychiczny rozłam na to, co „znane” (świadome), i to, co jest w nas, ale nie poddaje się kontroli (nieświadome), wywołuje zaburzenia psychiki. Bohaterowie doświadczają tak silnego bólu egzystencjalnego, że uniemożliwia im on dalsze funkcjonowanie.

Na zgłiszczach rozsadanego „Ja” mogą się zrodzić tylko negatywne uczucia, chęć zemsty, niszczenia. Przybyszewski ukazywał swe postaci w momencie rozpadu i na tym skupiał swoją uwagę. Hertzówna była doskonałą obserwatorką życia i ludzi, dlatego pokazała postaci zdegenerowane i chore w szerszym kontekście społeczno-rodzinnym. Satanistyczny Gilles to z jednej strony okrutny oprawca, z drugiej tkliwy, rozpaczliwie kochający ojciec⁶³. Hertzówna chciała uchwycić resztki człowieczeństwa nawet w postaciach zaburzonych⁶⁴. Próbowwała też ukazać przebieg rodzenia się zła. Bohaterkami wcześniejszych jej dramatów były złe kobiety, które dopuszczają się tortur (nawet jeśli są to tylko projekcje) lub morderstwa (zabicie kochanka). Ich poczynania są reakcją na zadane im cierpienie, niesprawiedliwość. Czuły, że są niewinne i w niczym nie zasłużyły na taki los. Dopiero jednak w trzecim dramacie, *Fleur-de-Lys*, Hertzówna rekonstruuje moment zarażenia złem, które przechodzi z pokolenia na pokolenie. Nie można tu już mówić o reakcji na niesprawiedliwość, a chęć niszczenia jest zasadą samą w sobie⁶⁵.

Przypadek córki Gilles’a de Rais prowokuje pytanie, czy to brak silnego kręgosłupa moralnego, czy raczej brak świadomości realnego zła i dobra prowadzi człowieka do zubożenia osobowości, do patologii, do makabrycznych zbrodni i wypaczeń. Ośmioletnia Fleur de Lys jest absolutnie pozbawiona odruchów sumienia, bo nie ma pojęcia, czym jest dusza, czym śmierć, a czym zabijanie. Wychowana poza dobrem i złem, w naturalny sposób nie mogła poczuć grozy tragedii, jaka działa się na jej oczach. Nie miała szansy

Kreacje kobiece autorki *Pastorale* są naznaczone swoistą rysą doświadczenia tragicznego. Wszystkie czują się nieszczęśliwe, zranione, umarłe dla świata. Autorka zdemaskowała popularną w epoce „kobietą siłę”. Bohaterki stawiała w sytuacjach typowych dla ról przypisanych im w społeczeństwie, w sytuacjach bliskich kobiecemu doświadczeniu.

63 Zob. J. Kosicka-Gerould, *op. cit.*

64 Wielu pisarzy, m.in. Joris-Karl Huysmans i Georges Bataille, kiedy poruszało temat średniowiecznego arystokraty Gilles’a de Rais, widziało w nim brutalnego, a zarazem wspaniałego potwora. Hertzówna pokazała głośnego mordercę z zaskakującej strony.

65 Bohaterowie Hertzówny są zawsze bardziej skłonni do zła, niezależnie od wieku. Dziecko wybiera możliwość zabijania, Baltis zabija niedawnego kochanka, znudzona Klelia pragnie śmierci swoich adoratorów. Biskupi występujący w dwóch dramatach dalecy są od Boga i religijności. Są hipokrytami, którzy biernie przyglądają się rozgrywającemu się na ich oczach piekłu zbrodni.

zdać sobie sprawy z niemoralności czynów swego ojca, który tak bardzo ją kochał. Sytuacja wzbudziła w niej czystą ciekawość. Sztuka Hertzówny *Fleur de Lys* okazuje się szokująca. Dziecko, Kwiat Lili⁶⁶, symbol niewinności, pragnie zabijać.

Najgłębsza prawda o człowieku miała się według Przybyszewskiego zawierać w niekontrolowanych porywach namiętności, żywiołach, poruszeniach instynktu⁶⁷. Swoje zainteresowanie zatem skierował pisarz w stronę różnorodnych osobowości wypaczonych, chorych, neurotycznych, psychopatycznych oraz wszelkich zjawisk sprzecznych z rozsądkiem i intrygujących, takich jak magia, psychozy satanistyczne, okultyzm czy czarne msze. Wszystkie te elementy można bez trudu odnaleźć w dramatach Hertzówny, choć nie pozostała ona tylko wierną uczennicą Przybyszewskiego. Autor *Dzieci szatana* pragnął docierać do najgłębszych pokładów ludzkiej psychiki, które najbardziej widocznie objawiały się u osób z zaburzeniami psychicznymi. Człowiek jest u niego bezwonną marionetką w rękach natury, która karze go za zbrodnie. Determinizm etyczny Przybyszewskiego mówi wprost o tragicznym położeniu jednostki: w jego świecie nie ma wolnej woli. Najdokładniej ukazuje ten problem rozmowa Starców we wspomnianym wcześniej dramacie *Goście*. Z ust bohaterów padają słowa: „Człowiek na to stworzony, by płodził zbrodnie”. Samo życie jest zbrodnią, bo żyje się kosztem drugiego. Starzec I mówi: „Biedni są ludzie, gdyż są niewinni”. Człowiek zatem przyjmuje karę nie za własne zbrodnie, ale za zbrodnie natury, która zaszczerpiła w nim zło. *Fleur de Lys*, mimo iż wychowana poza kategoriami dobra i zła, wybiera bez namysłu zło, jednak Hertzówna psychologicznie uzasadnia jej decyzję. To wina złego przykładu — ojca, który jest źródłem opresji córki. Dziecko nie poznało przez niego innego świata niż ten, który został jej przedstawiony przez Gilles’a.

Bohaterowie Hertzówny czynią zło nieświadomie, bez premedytacji, nie kierują nimi jednak najdelikatniejsze choćby odruchy sumienia. Tak jest z Yseult, Baltis, Klelią i średniowiecznym oprawcą setek dzieci de Rais. Z jednej strony bohater ma świadomość potworności, jakie czyni, z drugiej nie może się przed nimi powstrzymać i szuka usprawiedliwienia w chęci dotarcia do początków Istnienia⁶⁸:

66 *Fleur de Lys* (Kwiat Lili) — imię nadane przez autorkę ośmioletniej bohaterce — jest centralnym symbolem w sztuce. Za zasługi w bitwach i obronie króla Gilles i Joanna d’Arc otrzymali od Karola VII przywilej zdobienia szat lilią burbońską. Lilia jest symbolem francuskiej monarchii, majestatu władzy. W chrześcijaństwie przyrównuje się do niej Kościół, Maryję i Chrystusa, kojarzona jest także z czystością chrztu. Zatem pomiędzy imieniem bohaterki a jej charakterologiczną kreacją zachodzi — zdawałoby się — paradoks. Trzeba tu jednak powiedzieć o jeszcze jednej właściwości lilii: kiedy przekwita, wydziela silnie nieprzyjemną woń zgnilizny. Podobnie dziecko za sprawą złego przykładu przestaje być niewinne, staje się odrażające.

67 A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 206-210.

68 Gilles de Rais w rozmowie z Biskupem Francesco Prelatim ujawnia, że wychował jedyną córkę, *Fleur de Lys*, w nieświadomości złego i dobrego, by jej pustą duszę móc złożyć w ofierze Szatanowi. W zamian za to ten ma się zjawić i dać średniowiecznemu władcy panowanie nad światem. Gilles aspiruje nawet wyżej, pragnie, aby Księżę Ciemności stał się jego sługą: „On musi mnie wysłuchać i zostać moim sługą. Czy nie złożyłem mu w ofierze najdroższego swego skarbu, duszy mego dziecka?” (A. Hertzówna, *Fleur de Lys*, op. cit., s. 106).

GILLES:

Gdy zgłębię szatański początek życia i śmierci, poznam duszę świata i dojdę potęgi, o jakiej nikt przede mną nawet marzyć nie śmiał. Pomyśl, życie każdego człowieka będzie w naszym ręku, i więcej jeszcze... Tu, z naszego zamku, kierować będziemy losami państw i królów⁶⁹.

Zasadniczą skłonnością bohaterów pierwszych trzech dramatów Hertzówny są tendencje sadomasochistyczne. Postacie konstruowane przez autorkę prezentują często postawy autorytarne. Baltis — podobnie jak Gilles — gardzi słabymi, ale słucha i boi się potężnych, a tak postrzega mającego nad nią władzę Tachota. Gilles morduje setki dzieci, przy czym lęka się starego Biskupa — religijnego hipokryty. Osoby dramatu Przybyszewskiego zdają się jeszcze bardziej pogubione, targane różnymi namiętnościami, zawieszane między tym, czego pragnie ich serce, a tym, co nakazuje czynić nieznamna wewnętrzna siła. Oksymoroniczny kompleks sadomasochistyczny jest realizowany i w twórczości Przybyszewskiego, i w twórczości Hertzówny⁷⁰. Bohaterowie dramatów przeżywają świat, zadając i przyjmując ból. Zło rodzi cierpienie, które jest jedyną formą przeżywania miłości u Przybyszewskiego i w *Yseult o białych dłoniach* Hertzówny, śmierć zaś jest jedyną formą triumfu i rozkoszy dla bohatera dramatu *Fleur de Lys*.

Rozbite, chore „Ja”

W utworach obojga dramatopisarzy pojawia się niemal kliniczny opis procesów destrukcji „Ja”. Człowiek nowoczesny, a na takie miano zasługują bez wątpienia bohaterowie dramatów Przybyszewskiego i Hertzówny, ma już pełną świadomość drzemającej w nim „obcości”⁷¹, która częstokroć staje się pozbawionym logiki imperatywem. Psychiczną niespójność potwierdzają maski nakładane przez bohaterów. Bohater Przybyszewskiego ogląda siebie w kaskadzie luster, prowadzi najważniejsze rozmowy z postaciami, które powstały w wyniku pęknięcia i rozszczepienia „Ja”. Te wewnętrzne zmagania są tak silne, że niejednokrotnie przybierają formę projekcji psychosobowótrowych (Baltis i Ezechieli ze *Zburzenia Tyru*, Konrad i Przyjaciół z *Matki*, Gustaw i Nieznajomy ze *Złotego runa*, Adam i Gość z *Gości*). Psychomachia zabija bohatera. Obca siła, którą noszą w sobie bohaterowie młodopolskich dramatopisarzy, niszczy nie tylko ich nosiciela, ale i jego otoczenie.

Projekcje Cienia przyjmują różne warianty. Raz są ucieleśnieniem wyrzutu sumienia, obłędem, jak w dramacie *Goście*, raz przybierają formę Przyjaciela, który doskonale zna i „troszczy” się o swego pana, jak w sztuce *Matka*, innym razem są tylko bezosobowym widmem, które pojawia się i znika, zasiewając destrukcyjną, opętaną śmiercią myśl, jak w *Złotym runie*. Zjawiskiem charakterystycznym dla dramatów Hertzówny są

69 *Ibidem*.

70 G. Matuszek, *op. cit.*, s. 376.

71 *Ibidem*, s. 369.

postacie rezonerskie. Taką funkcją autorka obdarzyła Biskupa w *Yseult o białych dłoniach*, Biskupa Prelatiego we *Fleur de Lys* oraz rodziców Baltis w *Zburzeniu Tyru*. Ich kwestie w porównaniu z kwestiami głównych bohaterów są nieporównywalnie krótsze. Nie są to jednak „zjawy”, jak w przypadku niektórych bohaterów Przybyszewskiego, ale realne postacie, które są pretekstem do ujawnienia prawdy; pozwalają dotrzeć do tajemnic przeszłości.

Bohaterowie autorki *Pastorale* i autora *Krzyku* chorują najczęściej na neurozę. Zdarza im się też cierpieć na inne zaburzenia, np. schizofrenię, paranoję, urojenia, melancholię, histerię, a wreszcie narcyzm⁷². Ten ostatni jest efektem nadmiernego indywidualizmu, sam z kolei prowokuje lęk, który Przybyszewski traktuje jako znak rozpoznawczy epoki. Paniczne przerażenie życiem rodzi się na granicy „Ja” i wszechświata. Kategoria lęku, choć ważna już dla wcześniejszych pisarzy, dla Przybyszewskiego staje się zagadnieniem centralnym. Bohaterowie Hertzówny borykają się z dokładnie tymi samymi problemami psychicznymi. Popołniając samobójstwo, uciekają przed uczuciem lęku i strachu, które są równie nieprzyjemne jak ból. Boją się zmierzyć z rzeczywistością, która ich przerasta.

Teatry lęku, niepokoju i okrucieństwa

Teatry Przybyszewskiego i Hertzówny to teatry lęku, niepokoju i przeczuć, to teatry statyczne, w których za całą akcję służy wewnętrzne dochodzenie do prawdy, objawiającej się stopniowo, wraz z wychodzeniem na jaw tajemnic przeszłości. Dramaty pisarzy dokumentują wielopoziomowy kryzys, jaki przyniosła ze sobą nowoczesność. Kryzys, który dotknął także męskość⁷³. Przybyszewski prawdopodobnie jako pierwszy ukazał tak wyraziście męskość porażoną narcyzmem, megalomanią, masochizmem, psychozami lękowymi i histerią, o której przecież w wydaniu męskim nie można było głośno mówić. Hertzówna pokazała męskiego bohatera pogrążonego w megalomanii i histerii w dramacie *Fleur de Lys*.

Przybyszewskiemu towarzyszyła „czarna” aura. Tragicznej materii osobistych doświadczeń nadał on w utworach znaczenie metafizyczne, ujawnił swój pesymistyczny pogląd na świat. Człowieka przedstawił jako bezwolne narzędzie ślepych wyroków, które postępuje tak, jak musi, jakby sterowała nim jakaś wewnętrzna siła, pchając go ku zagładzie, samozniszczeniu. To, co jest najgłębsze i prawdziwe, a więc „naga dusza” czy późniejsze freudowskie Ego, sytuuje się poza jakimkolwiek kodeksem moralnym, poza nakazami, zakazami i powinnościami. Pierwsza immanentna zasada życia, jaką była dla Przybyszewskiego „naga dusza”, prowadziła wprost do śmierci. Popęd seksualny, chuć, żywioł pożądania z jednej strony odpowiada za ruch we wszechświecie, wyrażony w stosunkach damsko-męskich (akt seksualny zdaje się jedyną metodą połączenia się

72 *Ibidem*, s. 370.

73 *Ibidem*, s. 371.

w Androgyne, absolut), z drugiej — doprowadza każdego niemal bohatera do zagłady. Wszystko się mści, obciążone winą, świadomością niemożności połączenia się z ukochaną, bolesną tęsknotą za pierwotnym androginizmem. Wewnętrzne pragnienie zjednoczenia się jest tak silne, że człowiek mimowolnie łamie normy ustanowione przez samego siebie, z czym nie może sobie poradzić jego sumienie. Życie u Przybyszewskiego jest przerażającą otchłanią. Na jego bohatera musi spaść kara w imię... sprawiedliwości. Ale ani nie ludzkiej, ani nie boskiej. Jest jeden porządek rzeczy, którego przekroczenie skazuje na unicestwienie, a owo przekroczenie może być nawet dziełem przodków. Okazuje się, że przechodzi z pokolenia na pokolenie (*Złote Runo*), jak w przypadku córki Gilles'a de Rais we *Fleur de Lys* Hertzówny.

Przybyszewski podobnie jak później Hertzówna był przeświadczony o trwałym kryzysie kultury, którego był naocznym świadkiem. Wiedział, że wraz z rozwojem cywilizacji rośnie pasmo bólu i cierpienia, które w momencie swego apogeum doprowadzi ludzkość do katastrofy, a cywilizację do zagłady.

Historiozoficzny odmet jest pierwszym przesłaniem utworów autorki *Wielkiego króla*. Jej szeroka wiedza z zakresu historii starożytnej i wszechstronne wykształcenie powodują, że w obliczu zagrożenia nie aprobeje ona żadnej klasy ani rasy. Każdego czeka śmierć, bez względu na to, czy dał się ovladnąć miłości, czy chęci panowania nad światem, czy też jest zwykłym obywatelem. Bohaterowie Hertzówny nie unicestwiają się tylko z powodu obsesyjnego uczucia, destrukcyjnych dążeń „Ja”. Cywilizacje, nawet te największe i najpiękniejsze, upadają — śmierć czeka wszystkich.

Hertzówna podobnie jak autor *Matki* umiejscawia swoich bohaterów na moment przed zagładą, jednak wydźwięk jej dramatów mimo całego apokaliptycznego napięcia nie jest tak pesymistyczny. Autorka pokazuje sprawiedliwą stronę życia — bohaterów, którzy wyszli poza ustalony porządek rzeczy, musi dosięgnąć kara. Mimo to świat się nie kończy, jest niezniszczalny jak Bóg, który jest wieczny, którego prawu podlega wszystko. Z jego wyroku giną miasta i ludzie, ale na ich miejscu nie pozostaje otchłań, lecz pojawia się nowa, doskonalsza cywilizacja.

Milczenie jest mową. Doskonale wiedzieli to i Przybyszewski, i Hertzówna. Pomiędzy zdarzeniami granicznymi, takimi jak śmierć, przeznaczenie czy miłość, a człowiekiem leży prawda, której słowa nie obejmą⁷⁴.

74 Przykładem może być chociażby jeden z dramatów Przybyszewskiego *Złote runo*, w którym milczenie jest: „ciężkie i parne”; „wielkie, poważne”; „naprężone”. W dramatach Hertzówny bohaterowie często odpowiadają milczeniem, półszeptem, ledwo dosłyszalnie. Milczenie to wyraz pełni bytu i głębi duchowej. Maurice Maeterlinck w *Skarbie pokornych* napisał: „Mówiąc o rzeczach najważniejszych, o śmierci, miłości czy przeznaczeniu, nie sięgam śmierci, miłości czy przeznaczenia i wiem, że pomiędzy nami pozostanie zawsze jeszcze prawda niewysłowiona” (M. Maeterlinck, *Skarb pokornych*, tłum. W. Dalecka, Lwów–Warszawa 1903, s. 11). Tak zdefiniowane milczenie można odnaleźć m.in. w dramatach Tadeusza Micińskiego oraz Stanisława Wyspiańskiego.

Czechowicz, Przybyszewski i *Genezis z Ducha*

Poszukiwanie ciągłości formacji Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego stało się możliwe nie tylko dzięki przyswojeniu przez polskie literaturoznawstwo anglosaskiego modelu periodyzacyjnego, w którym są one ujmowane jako sekwencyjne fazy modernizmu. W refleksji dotyczącej pojedynczych autorów już wcześniej powracała idea wspólnoty wyobraźni twórców przełomu XIX i XX wieku¹. Mówił o tym sam Stanisław Przybyszewski, możliwości pojednania upatrując w ponadgeneracyjnym przemyśle *Genezis z Ducha*:

I jaki piekielny majak zaślepił nasze oczy — nas, „weteranów Młodej Polski”, jak już nas z matczyno kochających powijków, któremiśmy niemowlęta owijali, wyzwalające się młode pokolenie nazywa — nas, zwodzonych złudną mają „rzeczywistości”, goniących za widmem bólu i „tęsknoty za tęsknotą” — i jaką omamą zasnute Wasze oczy, was wyzwalających się z teraz już Wam niewygodnych pieluch, którzy „nie macie woli narzuconych hamulców, ni wstrzymujecie myśli, w przód pracę cięciwy, wygodnymi zwierzęcości naszej ogólnikami”?! — Cóż nas i Was tak oślepić zdołało — pytam się — żeśmy, przechodząc tak blisko obok przed osiemdziesięciu laty napisanej Ewangelji, nowego Mytu, z którego już dawno winna była

1 Już Kazimierz Czachowski uważał Wacława Rolicza-Liedera za „poprzednika powojennej poezji awangardowej”, w: K. Czachowski, *Neoromantyzm i psychologizm*, Lwów 1934, (Obraz współczesnej literatury polskiej 1884-1933, t. 2), s. 14. Zob. także M. Piechal, *Żywe źródła. Szkice literackie*, Warszawa 1972, s. 50-51; A.K. Waśkiewicz, „Między snieniem i nieśnieniem”. O poezji Jana Brzękowskiego, w: idem, *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*, Łódź 1973, s. 89; *Tradycja i nowatorstwo w literaturach słowiańskich XX wieku*, kom. red. J. Cybienko et al., Warszawa 1976; G. Gazda, *Awangarda wobec tradycji gatunkowych*, w: *W kręgu zagadnień awangardy*, red. idem, T. Szczepański, Łódź 1982, s. 17-35; M. Głowiński, J. Sławiński, *Wstęp*, do: *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*, wybór i wstęp idem, przypisy oprac. J. Stradecki, Wrocław [etc.] 1997; G. Ritz, *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 64-65; *Dwudziestolecie 1919-1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. nauk. A.S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Warszawa 2010.

narodzić się „nowa” Sztuka, nie poznali „z jej oblicza, że królewską jest córką — i z Boskiego rodu idącą” — żeśmy nie stanęli przy naszej kopicy i głusi byli na prawdę, której „tron zasiąść przeznaczono”?

Jakaż ślepotą poraziła nasze i Wasze oczy?²

Niema już „ojcostwa” „Młodej Polski” — ale może być „braterstwo”, które i „Wam” i „nam” — oby Bóg dał — mogłoby dopomódz! (E, s. 14)

Ostatnie lata życia Przybyszewskiego nie utrwaliły jego pozycji jako pisarza³. Próbował on zaszcześcić na nowo swe idee w „Zdroju”⁴, po 1918 r. wydał powieść *Il regno doloroso* (1924) oraz wspomnienia *Moi współcześni. Wśród obcych* (1926). Pośmiertnie ukazały się jego wspomnienia *Wśród swoich* (1930)⁵ i listy. Ostatnie lata działalności upłynęły pod znakiem rewizji dokonań pisarza, głównie ze strony młodych⁶. Można się zastanawiać, jak — w tym jak głęboko — rozumiano jego myśli oraz intencje filozoficzno-artystyczne⁷.

Świadkiem rewizji, wskutek której Przybyszewski stał się w latach dwudziestych antybohaterem młodych, był także Józef Czechowicz, nie wpłynęło to jednak na jego hierarchię wartości. Nie miał on antagonistycznego stosunku do sympatyków tradycji spirytualizmu w sztuce, co częściowo wiązało się z przeobrażeniami w obrębie samej awangardy⁸. Poeta wyraźnie artykułował swój pogląd:

Nie widzę rozdźwięku między tzw. poezją starą i awangardą. Dostrzegam paru rzetelnych twórców, którzy wypowiadają dzieło swej wyobraźni bardziej lub mniej tradycyjnie, ale poważnie zgodnie z tej wyobraźni charakterem. W ewolucję poezji wątpię. Po prostu dlatego, że nie umiałbym ocenić, w czym wyobraźnia Dantego jest wyższa lub niższa od wyobraźni

- 2 S. Przybyszewski, *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*, t. 1, Poznań 1918, s. 11-12. Dalej cytaty z tej edycji lokalizuję w tekście głównym, podając w nawiasie numer strony po skrócie tytułu — E. Warto tu przypomnieć intrygujące słowa Marii Kuncewiczowej, która pisała: „Dziw mnie bierze, kiedy w roku 1977, czytając wywody «modernisty»-studenta z roku 1891, uświadamiam sobie niezniszczalność «modernizmu», który teraz inaczej się u hippisów i terrorystów nazywa, ale znaczy to samo”, M. Kuncewiczowa, *Fantasia alla polacca*, Warszawa 1979, s. 43.
- 3 Piszą o tym J. Dynak, *Księżę cyganerii czy bankrutujący demon*, w: idem, *Przybyszewski. Dzieje legendy i autolegendy*, Wrocław 1994, s. 136-146; H.I. Rogacki, *Żywot Przybyszewskiego*, Warszawa 1987, s. 308-309.
- 4 O polskiej wersji ekspresjonizmu w „Zdroju” zob. E. Kuźma, *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976.
- 5 Legendę Przybyszewskiego odświeżał Tadeusz Boy-Żeleński w książkach *Ludzie żywi*, Warszawa 1929 oraz *Znaszli ten kraj? Cyganeria krakowska*, Warszawa 1949.
- 6 O latach dwudziestych Stanisław Jaworski pisze: „Ekspresjonizm, pojmowany wówczas przez wielu jako kontynuacja Młodej Polski (choćby ze względu na osobę Przybyszewskiego), atakowany był przez futurystów i krakowską awangardę. Peiper np. zarzucał ekspresjonizmowi «nienawiść teraźniejszości», «wrogość do materii i dążenie do ducha». Przybysz wytykał mu fałszywość tonu, «próżnię wyczerpania duchowego»”, S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 68.
- 7 Zob. C. Miłosz, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie*, w: idem, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 162; T. Żeleński (Boy), *Smutny szatan*, w: idem, *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, wybór, wstęp i opracowanie A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981, s. 63.
- 8 Przemiany te przenikliwie omawia Barbara Stawiczak [Stanisław Barańczak], *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu*, „Znak” 1979, nr 10.

Wyspiańskiego. Tym samym nie mógłbym mówić o wartościach, stopniach, hierarchii i ewolucji⁹.

Zwłaszcza projekty epickie Czechowicza z lat dwudziestych: *Opowieść o papierowej koronie*, *Opowieść o Hiramie Czarnoksiężniku* i „skrót powieści”: *Lelela*, „*Sektanci*” albo „*Matka*”, które on sam traktował jako „streszczenia sztuki czystej, autotelicznej”¹⁰ i uznawał za pełnoprawne utwory, mimo szkicowości zdradzają liczne pokrewieństwa z nurtem pisarstwa o ekspresjonistycznym rodowodzie, nazwanym przez Jerzego Kwiatkowskiego „prozą poezjopodobną”¹¹ oraz „fantastyką metafizyczną i historiozoficzną”¹².

Cudowność i baśniowość, bliska ludowej, eksploracje świata pozazmysłowego, mediumizm, oniryzm, nastrojowość prób powieściowych lubelskiego autora nasuwają pytania o jego wczesne lektury.

Rolę pośrednika między Przybyszewskim a Czechowiczem przynajmniej częściowo spełnił Wilam Horzyca¹³. W recenzji poezji Jerzego Hulewicz autor *Kamienia* pisał:

Wziąwszy berło tajemnic po nieodżałowanej pamięci Tadeuszu Micińskim, redaktor poznańskiego „Zdroju” ani na chwilę nie zstąpił ku ziemi handlu i ucisku, kłamstwa i nieprawości. Dramaty i opowieści jego rozgrywały się daleko od spraw naszych i czasów naszych. Była to twórczość neoromantyka urzeczonego przez świat niewidzialny (*Stella magorum*, WS, s. 193).

Horzyca inspirował poetę w poszukiwaniach scenicznych. Autor *Czasu jutrzejszego* był wielbicielem Henryka Ibsena, a jego jednoaktówki mają wiele cech ekspresjonistycznych psychomachii. Mecenaz Czechowicza stawiał jego dramaty w jednym szeregu

- 9 J. Czechowicz, *Odpowiedź na ankietę*, w: idem, *Wyobrażenia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Klak, Lublin 1972, s. 38. Dalej cytaty z tej edycji lokalizuję w tekście głównym, podając w nawiasie numer strony po skrócie tytułu — WS. W nieco innym kontekście Przybyszewski stwierdzał: „Niedużo mamy w historii umysłowości ludzkiej takich czystych typów doskonałej syntezy — między najczystsze zaliczyłbym Danta, Szekspira, Edgara Allana Poe i Słowackiego — proszę tylko zrozumieć, że ich nie porównuję z sobą, nie przesądzam o ich wielkości, tylko zestawiam jako «czyste» typy zsyntetyzowanych «gatunków» umysłowości, na które umysły ludzkie w dziecinno-naiwny sposób odróżniamy, a każdemu z nich inny zakres działania i inne cele przypisujemy” (E, s. 89).
- 10 J. Czechowicz, *Wagon nr 16773. Nota dla czytelników*, w: idem, *Koń rydzy. Utwory prozą*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył T. Klak, Lublin 1990, s. 181. Na filiacje dramatopisarstwa Czechowicza z ekspresjonizmem wskazywał M. Rawiński, *Dramaturgia polska 1918-1939*, Warszawa 1993, s. 162-163.
- 11 J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 236.
- 12 *Ibidem*, s. 241.
- 13 W 1933 r. Czechowicz tak podsumowywał program ekspresjonizmu: „Podstawą ekspresjonizmu jest twierdzenie, iż sztuka winna być oddaniem rzeczywistości wyobrażeniowej, a więc musi być wyposażona w maksimum cech sprowadzających ją do tworu czysto psychicznego, jednostkowego. Program ideowy ekspresjonistów niemieckich (a potem polskich) oparty był na kontynuacji romantyzmu. Ekspresjoniści nie cenili szkieleń ni oczu mędrców, wglębiali się w Ducha przez duże «D». Filozoficzne podłoże tego kierunku było bardzo mało filozoficzne, bowiem skłaniali się raczej ku teorii. Poezja w tej atmosferze długo wytrwać nie mogła, to jasne. Kto propaguje panpsychizm świata, bierze na siebie obowiązek koturnu. Na nieszczęście romantycy lepiej chodzili na koturnach i w twórczości swej wyższy brali akord, toteż pogrobowcy romantyzmu, ekspresjoniści, uwiedli dość szybko, zostawiając pole nowym kierunkom”, J. Czechowicz, *Odczyt o poezji współczesnej. Wygłoszony w Warszawie dn. 4. III. 1933 r.*, „Poezja” 1973, nr 9, s. 39-40. Nie jest pewne, czy poetę inspirowała pierwsza monografia polskiego ekspresjonizmu: S. Kasztelowicz, *Tragiczny doby bez kształtu. O współczesnej twórczości literackiej. Ekspresjonizm*, Lublin 1933.

z utworami Norwida, Przybyszewskiego, Wyspiańskiego, Rittnera, Nowaczyńskiego, Przerwy-Tetmajera i Zapolskiej. Komentował ironicznie: „Cała nasza «literatura jednoaktowa» jest nie tylko uboga, ale i... nie odkryta”¹⁴.

W „Kamencie” znajdujemy wzmiankę o tym, że w Jugosławii w latach trzydziestych uważano Przybyszewskiego za geniusza, polskiego pisarza wszech czasów¹⁵. Można interpretować ten głos jako zwykły przejaw dynamiki recepcji literatury obcej, dokonującej się na ogół z opóźnieniem. Zainteresowanie Słowian własną twórczością wzrosło w okresie Młodej Polski m.in. za sprawą „Chimery”, które przyswajała dokonania literackie sąsiadów zza wschodniej i południowej granicy, co zaś ciekawe, tradycję tę kontynuowała właśnie „Kamena”, w której tworzenie bardzo się angażował Czechowicz. Jako redaktor „Pionu” poeta wyrażał zainteresowanie publikacją recenzji pierwszego tomu listów Przybyszewskiego¹⁶.

W pisarstwie lubelskiego poety nie ma bezpośrednich wypowiedzi o Przybyszewskim i jego utworach. Grzegorz Grochowski w poemacie *Eros i Psyche* zauważa jednak „podobny sposób kształtowania dialogu” co w utworach młodopolanina. „Ostentacyjne stosowanie powtórzeń, apostrof oraz inwersji” — pisze Grochowski — „łączy erotyk Czechowicza z patetyczną stylistyką autora *Requiem aeternam*”¹⁷.

Jest zbiegiem okoliczności, że *Kamień*, pierwszy tom Czechowicza, ukazał się w roku śmierci młodopolskiego pisarza, a zarazem w roku sprowadzenia prochów Słowackiego do Warszawy. W inskrypcji na grobie Przybyszewskiego wyryto wówczas słowa, którymi on sam się określał: Meteor Młodej Polski. Podmiot wiersza *Przemiany* mówi o sobie najpierw „żyjesz i jesteś meteorze”, a następnie „spadłeś piękny meteorze / na zupełnie inną planetę”¹⁸. W poemacie *Więzień miłości* czytamy natomiast: „w październiku

14 W. Horzyca, *Do jednoaktówek — komentarz*, w: idem, *Polski teatr monumentalny*, wybór i oprac. L. Kuchtówna, Wrocław 1994, s. 121.

15 Tadeusz Kłak komentuje: „Jaworski, mimo iż związany był ongiś z Reflektorem, jako poeta daleki był od awangardy. Powołana przez niego do życia «Kamena» również odbiegała od formuły pisma awangardowego. Mówiły o tym zarówno ujawnione intencje, jak i kierunek nadany miesięcznikowi przez redaktora, świadczy też zawartość pisma z lat 1933-1939. «Kamencie» przysługuje jednak nazwa zastępczego pisma awangardy, i to określenie najlepiej chyba wyraża charakter związków łączących ruch nowatorski z tym pismem. W okresie, kiedy poeci awangardy pozbawieni byli własnego organu, «Kamena» ratowała ich przed bezdomnością”, T. Kłak, *Czasopisma awangardy*, cz. 2: 1931-1939, Wrocław 1979, s. 57.

16 Zob. J. Czechowicz, *Listy*, zebrał i oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 365: list Józefa Czechowicza do Kazimierza Czachowskiego, 21 IV 1937. Recenzja Czachowskiego ukazała się w „Pionie” 1937, nr 31.

17 G. Grochowski, *Eros i Psyche. Dyskurs miłosny Czechowicza*, w: *Czytanie Czechowicza*, red. P. Próchniak, J. Kopciński, Lublin 2003, s. 142.

18 J. Czechowicz, *Przemiany*, w: idem, *Wiersze*, wybrał i przedmową poprzedził C. Miłosz, Warszawa 1997, s. 23. Przybyszewski żegnał się w *Moich współczesnych* słowami z *Krzyku*: „Posłuchajcie: Jestem tylko meteorze, który na chwilę zabłyśnie, na chwilę ludzkość straszy i przeraża, a potem nagle zniknie — a szczęśliwy jestem, że tym przeświadczeniem żyję. Droga meteorom wyznaczona jest miliard razy dłuższą aniżeli zwykłym gwiazdom. Te ostatnie jawią się w ściśle obliczonych czasach, nie chciałbym być gwiazdą! Być meteorze, to istotna moja tęsknota: zniszczyć na swej drodze kilka światów, roztopić je w sobie, wzbogacić się nimi i po miliardach lat znowu powrócić, stokroć razy gorętszym blaskiem rozplonąć, wieścić nowe przemiany i wody i znowu zniknąć — to to, co w moich najkosztowniejszych snach przeżywam”, S. Przybyszewski, *Moja współczesność*, wstęp J. Wilhelmi, Warszawa 1959, s. 266.

spada z nieba dużo meteorów / niejeden już zagaśł dymiący kaganek”¹⁹ — a słowo to jest tu metaforą końca uczucia, rozpadu związku, utraty nadziei na spełnienie. Nawet jeśli użycie przez poetę awangardowego określenia z dykcjonarza moderny nie musi świadczyć o powinowactwie z Przybyszewskim, może nie być też zwykłym przypadkiem. Znajdziemy bowiem u Czechowicza ślady wspomnianego „braterstwa”, miejsca, w których myśli o źródłach i zadaniach literatury biegną w tym samym kierunku co u Przybyszewskiego, przecinają się i przyciągają, łączą w takiej wizji sztuki, którą Meteor Młodej Polski nazywał „ekspresjonizmem”²⁰, a Meteor awangardy „nowym romantyzmem”²¹.

W studium o *Genezis z Ducha* autor często zamiennie używał pojęć „ekspresjonizm” i „ezoteryzm”, głosząc konieczność uwzględnienia duchowego składnika w refleksji o kosmogonii, pochodzeniu człowieka, mechanizmach funkcjonowania materii²². Z sentencjonalnie sformułowanego credo: „Wszystko, co istnieje, przez ducha stworzone jest” (E, s. 117)²³, wyprowadzał zasadę absolutnego uduchowienia materii, znosząc podział na organiczne i nieorganiczne, zacierając granicę między światem roślinnym i zwierzęcym. Nie pozostawiał złudzeń co do swej oceny skutków przeniesienia darwinizmu na grunt nauk społecznych. „Darwin wtłoczył ostatecznie umysły całej ludzkości w koleje historyczno-ewolucyjnego myślenia, nie tylko w dziedzinie biologicznych badań, ale w ogóle we wszystkich kosmologicznych, psychologicznych jako też i społecznych dociekaniach” (E, s. 90) — pisał. Mechanistycznej wizji życia Przybyszewski przeciwstawiał naukę o mnemie, zgodnie z którą każda komórka obdarzona jest pamięcią, wykonuje czynności psychiczne, a organizm przechowuje nabytą pamięć gatunku:

19 J. Czechowicz, *Więzień miłości*, w: idem, *Wiersze, op. cit.*, s. 30.

20 Analogie między tymi światopoglądami wynikają między innymi z podobnej recepcji romantyzmu. Por. M. Bourkane, *Stanisław Przybyszewski wobec wybranych aspektów filozofii genezyjskiej Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 3, s. 67-88.

21 Andrzej Lam zauważa: „Sytuację przejścia od modernizmu do ekspresjonizmu wymownie ilustruje Stanisław Przybyszewski. Ekspresjonizm jest dla niego, podobnie jak dla młodszego odeń Jana Stura, «powrotną falą», dalszym ciągiem romantyzmu. W paradygmacie prądów kulturalnych z aprobatą spotyka się obok romantyzmu gotyk, potępiony zostaje renesans, klasycyzm i naturalizm, a także impresjonizm — jako zbyt powierzchowny, i dekadentyzm — ponieważ nie odznaczał się postawą buntowniczą. Duch przejawiający się w ekspresjonizmie niszczy formy uładowane i konwencjonalne, zapewnia twórcom nieograniczoną swobodę. Przybyszewski odwołuje się do mistycznych i ekstazyjnych nurtów romantyzmu: *Genesis z Ducha Słowackiego*, *Wielkiej Improwizacji*, pism filozoficznych Mickiewicza, do geniuszu Norwida i Chopina (...)”, w: A. Lam, *Awangarda polska wobec romantyzmu*, w tomie: *Tradycja i nowatorstwo w literaturach słowiańskich XX wieku, op. cit.*, s. 348-349. Podobnie Jerzy Kwiatkowski uznawał zainteresowanie sztuką gotycką w dwudziestolecu za przedłużenie romantyzmu, w: J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 44.

22 Studium Przybyszewskiego omawia G. Matuszek, „*Genezis z Ducha*” i *ekspresjonizm w nauce*, w: eadem, *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008, s. 127-132.

23 Myśl ta w całości brzmi: „A na drogę prawdy wkroczyła nauka od chwili, kiedy się stała ekspresjonistyczną, kiedy przyjęła za zasadę, że wszystko przez Ducha stworzone jest, wprawdzie nie w całej tej ogromnej rozciągłości, w jakiej Słowacki tę zasadę wyznawał, ale najnowsze wyniki najsumienniejszych badań potwierdzają prorocze jasnowidzenia jego — żadna jeszcze nauka ezoteryczna nie doznała tak wspaniałej rehabilitacji przez ścisłą naukę, jak ta właśnie, którą Słowacki w swej «Genezis» złożył” (E, s. 84).

Ponieważ zaś do celu sposobny organizm tak się zachowuje, jakoby rozporządzał ogromnym zasobem inteligencji, a definicją dominant jest właśnie to, że są twórcami teleologii, więc można dominanty bez wszystkiego nazwać „inteligentnymi siłami”. A inteligencja jest to możliwość postępowania i działania odpowiedniego celowi (E, s. 121)²⁴.

Czechowicz nie formułował własnych teorii naukowych, ale odrzucał materializm współczesnej antropologii i kosmologii, ironizując w wierszu *Przemiany*:

Jak na mechanizm przystało
myśli masz ryte w metalu
krążą po dziwnych kółkach (nigdy nie wyjdą z tych kółek)
jesteś system mechanicznie doskonały
i nagle coś się zepsuło
Oto płaczesz
po kątach trudno znaleźć przeszły tydzień
linie proste falują — zamiast kwadratów romby
w każdym głosie słyhać w całym bezwstydzie
Ostatecznego Dnia trąby²⁵

oraz w wierszu *Ampułki*, w którym pisał:

mimo szybkości obrotów
kilkadziesiąt milionów łańcuchów
ciągnie świat pomału
wiadomo że nie ma prawieczystej jedni no i duchów
w niezliczone dla oka strony
rozpełza się życia proces²⁶

Krytykę materializmu oraz myśl o duchu, który kieruje nie tylko dziejami, znaleźć można także w jego esejach. Inaczej niż u Słowackiego i Przybyszewskiego, miejscem manifestacji ducha była dla Czechowicza sztuka. Pisał: „Powołuję się na romantyków, którzy mieli odwagę pisać nie dla wydawcy i druku, lecz tak, jakby duch z duchem obcował” (*Wschodzi poemat*, WS, s. 37). W innym miejscu ubolewał:

Nadeszwzły takie czasy, że dla swobodnego ducha twórczego coraz mniej miejsca jest na globie ziemskim. Pozornie paradoks, bo duch, nie będąc zjawiskiem przestrzennym, nie potrzebuje miejsca. Ale naprawdę inaczej to wygląda. Ów duch twórczy, uwięziony w artyście i manifestujący się na zewnątrz dziełami sztuki, nie tylko potrzebuje miejsca, ale i atmosfery, ale i pewnych praw obywatelskich (*Deklaracja praw artysty*, WS, s. 54).

24 Można zapytywać, w jakim stopniu Przybyszewskiego inspirowała współczesna myśl naukowa, a w jakim odwoływał się on do popularyzowanych w XIX wieku teorii teozoficznych, w których istotną rolę odegrały kategorie wielkiej pamięci kosmicznej i duszy imaginacyjnej. Ponieważ idee te przenikały do twórczości Jamesa Joyce’a i Williama Butlera Yeatsa, mogły także oddziaływać na Czechowicza za pośrednictwem tłumaczeń ich utworów. Zob. na ten temat G. Matuszek, *Miedzy pustką transcendencji a szaleństwem zmysłów. O wczesnej eseistyce Stanisława Przybyszewskiego*, w: S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyboru dokonała, wstępem opatrzyła i przetłum. z j. niem. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 30–31.

25 J. Czechowicz, *Przemiany*, op. cit., s. 22.

26 Idem, *Ampułki*, w: idem, *Wiersze*, op. cit., s. 26.

Twórcy prezentowali podobny pogląd na nowoczesny kult naukowego racjonalizmu. Absolutyzacja rozumu prowadzi, zdaniem Przybyszewskiego, do rozbicia obrazu Wszechświata, odrzucenia wizji człowieka jako dynamicznej jedności duchowej, psychofizycznej i społecznej. Wyizolowany umysł skłania się raczej do ujmowania rzeczywistości w postaci niespójnych elementów. Pisarz przekonywał:

Naiwna klasyfikacja kazała nam rozrywać poszczególne władze umysłowe, ściśle odróżniać, uważać je za odrębne, nieraz z sobą niezwiązane, a nawet wyłączające się nawzajem. Nonsense!

Każdy istotnie wielki i rewelacyjny twór musi bezwzględnie wynikać z syntetycznego współdziałania władz umysłowych.

Żaden badacz nie będzie istotnie wielkim, jeżeli nie jest równocześnie filozofem, a badacz-filozof będzie jałowym, jeżeli nie będzie równocześnie obdarzony wizyjną, twórczą intuicją, to znaczy jeżeli nie jest poetą (E, s. 88)²⁷.

Na kilka lat przed ogłoszeniem manifestów nadrealizmu Przybyszewski podkreślał wagę podświadomości w percepcji świata i w procesie twórczym: „Podświadomość, a nie: Nieświadomość (...) — to ten przeolbrzymi obszar, który dla głupiego mózgu istnieje jako pojęcie «mistyki»” (E, s. 127)²⁸. Na plagę fragmentacji rzeczywistości utyskiwał Czechowicz w krytyce literatury społecznej, wielokrotnie zalecał przekraczanie granic realizmu, wierząc w istnienie logiki wyobraźni, korzystającej z intuicji, emocji i zdolności mediumicznych:

To, co jest poza zakresem nauk doświadczalnych i poza zakresem filozofii, dać może sztuka, a przede wszystkim poezja. Wszak ona stanowi dyscyplinę artystyczną operującą materiałem pojęciowym, podobnie jak nauki doświadczalne i filozofia (*Poezja godna epoki*, WS, s. 74).

Wiadomo powszechnie, że ogarnienie świata wraz z tym, co się kryje poza jego powierzchnią, nie jest możliwe ani dla indukcji, ani dla dedukcji. Nie znaczy to, że poezja ukaże nam całą resztę, której brak do pełnego obrazu. Niemniej jednak powiększa pole widzenia pokaźnie (*Poezja godna epoki*, WS, s. 75).

Proponuję poetom robienie większego niż dotychczas użytku z mózgu. Proponuję kosmogonię nie według widzimisię, ale według zwartej, silnej logiki wyobraźni (*Poezja godna epoki*, WS, s. 77).

Kto tworzy, staje wobec chaosu przedgenezyjskiego i ma przeciwko niemu podwójną broń: siebie samego jako element porównawczy, porządkujący oraz kluczowy. Ma też wyobraźnię, jako narzędzie umożliwiające to, co się popularnie nazywa czytaniem między wierszami (*Projekt Środy Literackiej w Wilnie*, WS, s. 87).

27 Por. G. Matuszek, *Między pustką transtendencji a szaleństwem*, op. cit., s. 8.

28 Marian Tatara uważał Słowackiego za polskiego prekursora nadrealizmu i przypisywał mu wpływ na kształt polskiego ekspresjonizmu. Zob. M. Tatara, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza (1918-1968)*, Wrocław 1973, s. 222. O prekursorskim wobec nadrealizmu znaczeniu myśli Przybyszewskiego pisze Gabriela Matuszek, op. cit., s. 17 oraz eadem, *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny homo dolorosus*, w: S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 30-31. Zob. także W. Gutowski, *Stanisław Przybyszewski, czyli próba nadrealistyczna*, w: idem, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 242-264.

Jak można wyczytać z przywołanych wypowiedzi, obaj twórcy mieli podobnie sceptyczny stosunek do profesjonalizacji wiedzy w dobie nowoczesności, kiedy to — jak pisze Ryszard Nycz — „poszczególne «profesje» uzasadniają swą rację bytu i uprzywilejowany status poprzez roszczenie sobie prawa do wyłącznego dostępu do pewnych obszarów wiedzy uważanych za ważne dla całego społeczeństwa”²⁹. Mówiąc inaczej: obaj uważali literaturę za źródło wiedzy, specyficzną drogę poznania nie tylko nie gorszą od innych, ale co najmniej im równą, o ile nawet nie przewyższającą ich — tu należy użyć słowa, którym Przybyszewski i Czechowicz posługiwali się wspólnie, lecz w nieco odmiennych znaczeniach — zdolnością syntezy³⁰. Poeta skądinąd pilnie śledził powstawanie nowoczesnego literaturoznawstwa, popierał i popularyzował w esejach postulaty badawcze Manfreda Kridla³¹ i Romana Ingardena. Na tę postawę także można popatrzeć w perspektywie zaproponowanej przez Nycza, który przekonuje: „Ta zbieżność nowoczesnego światopoglądu z narodzinami profesjonalizmu (...) nie jest przypadkowa; przeciwnie, wolno w niej dostrzec silną reakcję wynikania, w której dyscyplinowa profesjonalizacja wiedzy (zwłaszcza nauk humanistycznych) stanowi swoistą «odповідь» na kryzys poznania”³². Jak brzmiałyby inne ich odpowiedzi? Obaj twórcy z nostalgią spoglądali w odległą przeszłość i posługiwali się metaforą gotyckiej katedry, obrazującej ideał integracji ludzkich sił i możliwości w dążeniu do osiągnięcia pełni. Przybyszewski porównywał współczesnych do konstruktorów wieży Babel, wyrażając zarazem nadzieję na właściwe ukierunkowanie budowy: „(oby z jej zwalisk zbudowała się święta, potężna katedra!)” (E, s. 11), dzięki przewodnictwu *Genezis z Ducha*³³. Czechowicz — za Nikołajem Bierdiajewem — marzył o odrodzeniu epoki, o tym, że nastanie „nowe średniowiecze” dzięki wszechświatowej rewolucji duchowej, której posłannikami są artyści poszukujący nowego piękna.

29 R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria, nowoczesność, literatura*, Warszawa 2012, s. 95.

30 O Czechowiczowskiej wykładni syntezy interesująco pisze A. Niewiadomski, *Imiona syntez. O kluczu do systemu poetyckiego Józefa Czechowicza*, w: *Józef Czechowicz. Od awangardy do nowoczesności*, red. J. Święch, Lublin 2004, s. 121-142. Że można by poszukiwać w niej pewnych analogii do kategorii syntezy w rozumieniu, jakie przypisywał jej Przybyszewski, sugerują komentarze Gabrieli Matuszek dotyczące jego koncepcji „sztuki duszy”. Zob. eadem, *Między pustką transcendencji a szaleństwem zmysłów*, op. cit., s. 18.

31 Manfred Kridl pisał w 1936 r.: „Pamiętać bowiem należy, iż dla poety słowo jest symbolem, tj. że prócz siebie samego mieści jakąś rzeczywistość, która w poczuciu poety może być z nim identyczna, ale która ma być samoistny”, M. Kridl, *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, w: *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1960, s. 138. Czechowicz powoływał się także na znaną w okresie Młodej Polski estetykę Benedetta Crocego. Pisał: „Dzieło sztuki zawsze jest wewnętrzne — stwierdza Benedetto Croce że straszliwą, przerażającą słuszością. Tylko ci, co sami tworzą, wiedzą, jak to sformułowanie jest słuszne i dlaczego przerażające: ukazuje niekomunikatywność sztuki, społeczność jej u samego korzenia, u dna” (*O dysonansie i zielonym koniu*, WS, s. 110).

32 R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm*, op. cit., s. 95.

33 W innym miejscu Przybyszewski pisał: „To są pytania, które Sztuka — rozwiązać pragnie w «ekspresjonizmie», który święcił swój triumf w gotyku — i do rozwiązania tego samego pytania dąży nowoczesny «ekspresjonizm», który z taką już wprost rozpaczłą pożądlivością szuka «nowego mytu», nowej wiary, bo ta urzędowa, dogmatyczna, skostniała, już go nie zadowalnia, a swoim bankructwem w sztuce impresjonistycznej wykazała swą starcość, niezdolną już do wytworzenia nowych pędów” (E, s. 8-9).

Twórcy rozumieli jednak, że szansę na ocalenie metafizycznych aspiracji sztuki, nauki i filozofii daje zaproponowanie, jeśli nie narzucenie nowych mitów w miejsce tych, które na ich oczach uległy wyczerpaniu³⁴. Dla Przybyszewskiego taką propozycją była genezyjska wizja Słowackiego, o której pisał z entuzjazmem: „Co za cudowna mitologia! To istotnie ten nowy «myt», którego współczesny «ekspresjonizm» tak rozpacznie szuka!” (E, s. 44). Czechowicz w podobnie gorliwy sposób upominał się o „nowe mity” słowami:

Każda wielka poezja stanowi silną dźwignię społeczną³⁵. (...) Życiu przodują idee i mity. Poezja również musi wrócić po swoje złote runo, musi nabrać charakteru mitu. I kiedy mowa tu była o kosmogoniach i teogoniach, to chodziło właśnie o to, o mitotwórstwo (*Poezja godna epoki*, WS, s. 76)³⁶.

Antycypację tak pojętego mitotwórstwa Czechowicz odnajdywał w twórczości „poetów z bożej łaski”³⁷. Przeciwwstawiał im tych, którzy — mówiąc językiem Słowackiego — winni są zleniwienia ducha:

Istnieją poeci, którzy kuszą czytelnika urokiem powszedniości (bo to takie swoje, takie przytulne, takie przytulne...) — to jeden głos. Inni, ukazując wysnute z wyobraźni otchłanie i nieba, kuszą zasłuchanego inaczej. Ich dzieła wołają do ludzi: podobni bądźcie bogom. I tak się jakoś składa, że właśnie w tej drugiej gromadzie są Homer i Dante, Słowacki i Shelley, Poe i Goethe, i Blake (*Poezja godna epoki*, WS, s. 73).

Czechowiczowskie charakterystyki oraz wizje artysty zawdzięczają wiele językowi romantycznego i młodopolskiego gigantyzmu. Poeta jest w tym rozumieniu „spadkobiercą Króla-Ducha”³⁸:

On może uderzyć, rzucić w pierś bliźnich bryłą, którą stworzył, a ta bryła lecąc szarpnie ich jak dłoń promienista i zwróci ku wichrom. Te od gwiazd wionąc wpędzają w płuca ludzkie bezmiar wielkości. Poeci, poeci, zadowalacie się małym, życie sytym i leniwym, nie chcecie chcieć. A przecież wielkie sprzężenie woli może stać się waszym udziałem, jeśli nie

- 34 Ryszard Nycz charakteryzuje Przybyszewskiego jako pisarza nowoczesnego *par excellence*, a także prekursora polskiego dyskursu nowoczesnego. Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 2 oraz idem, *Literatura nowoczesna. Cztery dyskursy*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 41. Podobnie Włodzimierz Bolecki widzi w Przybyszewskim przedstawiciela polskiego modernizmu. Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonstrukcja)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 21.
- 35 Zdanie to wydaje się parafrazą poglądu Przybyszewskiego, iż sztuka jest „czynem społecznym jak największej doniosłości” (S. Przybyszewski, *Falszywy gest*, „Zdrój” 1918, z. 6, s. 185, cyt. za: G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny*, op. cit., s. 122).
- 36 Jerzy Kwiatkowski był zdania, że zarówno fascynacja Rimbaudem i muzyką, jak również twórcze eksploatowanie dysharmonii psychicznych doprowadziły Iwaszkiewicza do ekspresjonizmu. Wydaje się, że podobną drogę mógł przebyć Czechowicz, który wysoko cenił twórczość Iwaszkiewicza. Zob. J. Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, op. cit., s. 110-118.
- 37 Poeta pisał dalej: „Nieliczna to garstka idących za prawem nieustannego tworzenia, nieustannego stawania się i wypracowywania. Całym sobą dążą do pionu, sięgają po nowe światy, będąc niejako awangardą nie tylko w poezji, ale i człowieczeństwa naszego. Są to ci, dla których nie ma punktu zatrzymania, jak nie ma go dla ciała niebieskich” (*Wschodzi poemat*, WS, s. 37).
- 38 Określenie Haliny Floryńskiej z książki *Spadkobiercy Króla-Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*, Wrocław 1976.

wszystkich, to bodaj garstki nielicznej. (...) Sięgajcie po heroizm, zginajcie kolumny, chwytajcie błyskawice — inaczej wszystko się zwali jak bezsensowne dowodzenie (*Wschodzi poemat*, WS, s. 38).

W eseistyce Czechowicz dość obficie korzysta z metaforyki genezyjskiej oraz często prezentuje argumentację bliską Przybyszewskiemu, który przekonywał, że dla „Słowackiego, «pieśń» staje się równoznaczną z czynem” (E, s. 82). Można dyskutować, w jakiej mierze przedwcześnie zmarłemu twórcy udało się zrealizować te maksymalistyczne deklaracje. Jego twórczość z lat trzydziestych, mająca wypełnić postulat fantazjotwórstwa i mitotwórstwa ujęte w formule „wyobraźni stwarzającej”, spotykała się z niejednoznaczną oceną. Jeśli jednak zawiesić pytanie o relację między programem a jego egemplifikacją w twórczości, pozostaje znaczące, że Czechowicz głosił swe idee, posługując się rozpoznawalnym idiomem neoromantycznym. Można się spierać, czy bezpośrednio inspirowała go myśl Przybyszewskiego, bezsporny jest tu wpływ ekspresjonistycznego „Zdroju”. Zastanawia raczej inne frapujące sąsiedztwo. W rozprawce o *Genezis z Ducha* Przybyszewski przeprowadzał wywód unaoczniający związki myśli Słowackiego z gnozą³⁹. Ubolewając nad tym, że poeta nie uwolnił się zupełnie od wpływu chrześcijaństwa i próbował uzgadniać swój system z doktryną rzymską, dokonywał swoistej korekty myśli genezyjskiej:

W „liście do Rembowskiego” dowiadujemy się o ile glob ziemski „zadłużył” się i u księżycy.

Na glob żarzący i trawiący się w sobie, „za wdaniem się odkupiciela jasności (to znaczy pierwiastku słonecznego, światła) trójca nasza ściągnęła w sobie pierwiastek miesięczny — wodę — tę dziwną lżę grzesznika, która nam stanęła obroną, przeciwko trawiącemu ogniu”. I w ten sposób, „jako dziś w duchu, podobnie przed wiekami byliśmy wykupieni i uratowani”.

Woda zatem jest „odkupicielką” porówni ze „światłem”, gdyż na płonący glob zesła z miesiącą („miesięcznica”, „pani miesięczna”, jak ją Słowacki często nazywa) i pomogła globowi ziemskiemu w oskorupieniu. Odkupicielem było słońce, bo zesławszy „przemienione światło”, to znaczy materialny ogień, mazało ciężki grzech „rozleniwienia”, dotkliwą mękę, jaki swoim ogniem grzesznemu Duchowi zadało — przeszedł on w tych męczarniach próby ogniowej niejako swój czyścić — a „miesięcznica-woda” pełna ciężkiej skruchy „leż grzesznika” była dla płonącego w ogniu czyścowym globu wybawieniem i obronicielem, a raczej był nim księżyc,

39 Pisał: „Bóg najdoskonalsza istota, świata tego stworzyć nie mógł — pomiędzy nim a światem zionie otchłanna przepaść. Ale przepaść tę wypełnia świat Eonów, ilekroć razy jakaśkolwiek z nieprzeliczonych potęg Boga się objawi, powstaje Eon, a ile potęg w Bogu się mieści, tyle Eonów zwolna się tworzy, tak, że w końcu idea Bóstwa całkowicie przez nich wyrażoną zostaje. Objawienie boskich potęg dokonuje się również przez parzenie się męskich i żeńskich Eonów między sobą (syzygie). Cały świat Eonów jest zatem wypełnieniem i objawieniem najwyższej idei, jaką jest Bóg: pleromą: pełnią ojcowskiego łona». Pleroma odpowiada w zupełności temu, co Słowacki w *Genezis* nazywa «Słowem», Eoni zatem równoznacznymi są z «duchami słowa».

Na tem jednakowoż kończyć się pokrewieństwo nauki Słowackiego z Gnozą. Gnoza uczy, że świat powstał przez upadek jednego z Eonów, który wskutek zbytniego oddalenia się od Boga zachował już tylko niejasne poczucie boskości, oderwał się wskutek swej niemocy, by się utrzymać w obrębie pleromy i spadł w ciemność materji, którą zapładnia. «Demiurgiem» się staje i świat kształtuje — Eoni zaś Słowackiego — «Duchowie Słowa» — tworzą świat z wiedzą i zezwoleniem Boga i dają początek nie przez grzech i upadek, a więc pośrednio, tylko wprost bezpośrednio aktem woli. Upadek grzechowy następuje wskutek «zleniwienia w pracy» daleko później” (E, s. 37-38).

gdyż woda jest „pierwiastkiem księżycowym”, „miesięczną twórczynią”, gdyż przez niego głównie obok światła słońca „grzeszny pierwiastek Ognia został pokonany i niby w kajdany ujęty” (E, s. 49-50).

Dalej Przybyszewski odnosił się do egzegezy *Genezis z Ducha* przeprowadzonej przez Jana Gwalberta Pawlikowskiego i korygował jego odczytanie:

Lęka się Pawlikowski utożsamić Matkę Boską z wodą i pierwiastkiem miesiąca, który jako jej symbol sierpem stanął u jej stóp, a jednak najwyraźniej było to w pomysł Słowackiego, gdyż woda jest „pierwiastkiem księżycowym”, miesięczną jest twórczynią, a raczej obronicielką od ognia „pierwiastku grzechu” — żeńskim „demiurgiem”. Stąd nawet w kulcie chrześcijańskim nazwana ziemia: „padołem płaczu”, „lżą grzesznika”, na którą matka Boża księżyc na ziemię zlała, by ukoić gniew, jakim jej Syn-Światło ogniem glob nawiedził (E, s. 55).

Obrazy zagrożenia i katastrofy w poezji Czechowicza wypełniają ogień, barwy szkarłatu, czerwieni i rdzy. Lęk przed ciemnością rozprasza księżyc, jak w cyklu *provincia noc*:

za jabłonkowym wieńcem
kościół podnosi wieżycę
wspina się białym żrebięciem
w niepokoju
że nie może się srebrem nasycić
księżycowego wodopoju⁴⁰.

Buntowniczy wiersz *legenda*, w którym bohater wylamuje się spod władzy Boga Ojca, rozpoczyna się słowami: „spojrzeniem obłoki przebrał trójkąt mądre oko boże / księżyc kropłą ze srebra ciężył o tej porze”⁴¹. W tej poezji czytelny jest układ duchowych kompetencji: matka, której cechy rzutowane są także na postać Matki Bożej, wszelki pierwiastek żeński, przejawiający się często w symbolice akwaticznej, koi ból, którego nie może złagodzić moc Boga Ojca i zbawcza misja Syna Bożego⁴². W *rymach pobożnych* czytamy:

katedr sennych dzwonienie
łamię ulic promienie
tak bym tę sprawę nazwał
neonów konstelacje
jak męki pańskiej stacje
krwawią asfalt
blask czerwona perła duża
ang ang ang
błądząc miastem nad sobą się uzał
tak by szepnąć mogła z mozaiki w bazylice
roniąca perły eleusa⁴³.

40 J. Czechowicz, *provincia noc* 2, w idem, *Wiersze, op. cit.*, s. 148.

41 Idem, *legenda*, w idem, *Wiersze, op. cit.*, s. 72.

42 Przybyszewski kontynuuje swą analizę: „Chrystusa identyfikuje Słowacki w «pierwszej rozmowie z He- lionem» jak najwidoczniej z Bogiem starego testamentu, «on był w raju przytomny» i «Ciebie ja widzę w krzu ognistym, że na pustyniach egipskich pokazujesz się Mojżeszowi, i Ciebie widzę, że na górze Tabor wyświełtony Mojżesza przyzywasz» (E, s. 53).

43 J. Czechowicz, *Wiersze, op. cit.*, s. 191-192.

W *autoportrecie* ja liryczne wyraża prośbę: „matko dobra / na deszcz mnie małego tęsknego wynieś”⁴⁴.

W utworze *Matka* syn widzi tytułową postać jako „chodzącą wśród gromnic”, jak tę, której „siwe oczy płaczą nad nim”⁴⁵. Kiedy cierpienie dosięga matki, poeta mówi o tym tak:

niepokój z ognia
siwobiały wodospad
rozwiały włosy matki
gdy je czesze rozciąły na pół
(nic więcej)⁴⁶.

Małą Tereskę prosi:

zasłoń święta leż dolinę
niech nie widzę
uszy dłońmi otul
jak zapomnieć mam że płynę
w oparach krwawego potu
(Do Tereski z Lisieux)⁴⁷

W wierszu *sen sielski* książyc

ogłasza wodną spowiedź
gwiazdy maryjne palcami przeciera⁴⁸.

Przykłady te można mnożyć. Co mówią one o źródłach poetyki katastroficznej Czechowicza? Czy te obrazy są świadectwem inspiracji wierzeniami ludowymi? Czy wskazują na zainteresowanie poety gnozą i wiedzą ezoteryczną⁴⁹? Czy dowodzą jego znajomości *Genezis z Ducha*, a może także poświęconej temu dziełu rozprawki Przybyszewskiego? Czy sugerują istnienie niełatwej do uchwycenia przez historyka literatury aury epoki, formującej twórców starszych i młodszych? Dla tych pytań warto choćby eksperymentalnie przeczytać równolegle Przybyszewskiego i Czechowicza.

44 *Ibidem*, s. 128.

45 *Ibidem*, s. 106.

46 *Ibidem*, s. 158.

47 *Ibidem*, s. 59.

48 *Ibidem*, s. 206. Panu prof. Marianowi Stali zawdzięczam dopowiedzenie o homoerotycznych znaczeniach metafor lunarnych w poezji Czechowicza.

49 Czechowicz notował w *Dzienniku w 1922 roku*: „Przemyślałam o poemacie. Ognie stosów oświećtały tańce. W dymie zjawiliby się naraz skrzydlaci ludzie. Byliby to synowie niebios, o których GENESIS wspomina. Rzecz kończyłaby się fanfara na rzecz pokolenia, które się z tych istot narodzi, gdy się połączą z córkami ziemskimi”, w: J. Czechowicz, *Z „Dziennika”*, w: idem, *Koń rydzy, op. cit.*, s. 392.

Znane postacie jako produkt marketingowy i element promocji miasta lub regionu na przykładzie Stanisława Przybyszewskiego

Kto się boi „czarnego luda”?

O ile znajomość życia i pisarstwa Stanisława Przybyszewskiego jest powszechnie słaba i dość powierzchowna, o tyle wystawiane mu oceny są zadziwiająco zgodne i kateryczne. Skoro więc obiegowych opinii wciąż nie udaje się zmienić dobrym słowem, może warto do pozytywnych działań wykorzystać głęboko zakorzenione stereotypy, a nawet kult niechęci?

Ponieważ tematem niniejszej publikacji jest „re-wizja” współczesnych ocen Pisarza, zastanówmy się: czego trzeba, by spotkały go honory i zaszczyty, na które w pełni zasłużył?

Fundamentem strategii promocyjnych miejscowości jest zawsze dobór odpowiedniego symbolu. Wśród około pięćdziesięciu kryteriów, branych pod uwagę w działaniach promocyjnych miejscowości uwzględnia się m.in. pochodzące z nich osoby, w tym artystów. Istnieją przeto formalne przesłanki, by nie tylko zabiegać o godność Pisarza, ale też kreować jego postać po to, by zwiększyć atrakcyjność i wiarygodność promowanej marki miejscowości.

Na potrzeby tego artykułu spróbowałem znaleźć odpowiedź na pytania:

1. Czy i dla kogo Stanisław Przybyszewski mógłby się stać odpowiednim, a co najważniejsze — pożądanym „produktem” marketingowym?
2. Jeśli nie, to dlaczego?
3. Co zrobić, żeby nim był?

Sprawa publiczna

Przeglądając różnorodne publikacje poświęcone Przybyszewskiemu w ostatnich latach jego życia, stwierdzić trzeba, że pisarz cieszył się wówczas przychylnością opinii publicznej i miał na ogół tzw. dobrą prasę. Po śmierci „Stacha” spierano się nawet, kto go bardziej kochał. Ale nagle stało się coś, czego nadal jesteśmy świadkami: zdegradowano osobę i jej zasługi. Wartości twórczości literackiej przeciwstawiono pikanterię życiorysu, a publicystykę i działalność społeczną doszczętnie zapomniano. Śledząc współczesny stan wiedzy na temat pisarza, można odnieść wrażenie, że ma się do czynienia z trzema różnymi osobami. Idąc tym tropem, musimy sobie postawić pytanie: kto z mieszkańców miejscowości i regionów, które znacząco wiążą się z pisarzem, jeszcze o nim pamięta? Aby się dowiedzieć, na czyje względy może dzisiaj liczyć Przybyszewski, poprosiłem burmistrzów i prezydentów dziewięciu polskich miast o udział w poświęconej mu ankiecie.

Kto pyta, ten wie

Za rodzinne miejscowości Przybyszewskiego uznaje się kilka miast. Zaczęłem od wielkopolskiego Wągrowca. Brak odpowiedzi nie dawał powodów do optymizmu. Zwłaszcza gdy się czyta o tej miejscowości, że: „poza nazwą ulicy nie zachowało wspomnień po swoim wybitnym mieszkańcu”¹. Ulica jest. Rzeczywiście. Raczej peryferyjna. Ale legenda nadal żyje. Wyrazem tego była opublikowana przed trzema laty bulwersująca wiadomość, że „przy ulicy Janowieckiej w ciągu kilku dni rozebrano budynek (...) którego właścicielami była rodzina Przybyszewskich. A w dworcu mieszkał w czasie nauki w wągrowieckim gimnazjum Stanisław Feliks Przybyszewski”².

Po sześciu miesiącach lokalny tygodnik „Głos Wągrowiecki” zdementował wiadomość, że posesja była własnością bliskich pisarza. Gazeta uznała jednak, iż podłożem plotki były szlachetne intencje. I wystąpiła z propozycją, by utworzyć muzeum i umieścić w nim — na dobry początek — dary przekazane Muzeum Regionalnemu w Wągrowcu przez prof. Stanisława Helsztyńskiego. Z inicjatywy Jerzego Mianowskiego, redaktora naczelnego wspomnianego czasopisma, 14 marca 2014 r. zainaugurowało też działalność Wągrowieckie Stowarzyszenie im. Stanisława Przybyszewskiego. Jak się pochwalono: „pierwsza w Polsce organizacja pozarządowa upamiętniająca jednego z najwybitniejszych przedstawicieli Młodej Polski”³.

-
- 1 A. Kostecka et al., *Stanisław Przybyszewski w Wągrowcu*, 24 XI 2010, [online:] www.mapakultury.pl/art.pl, mapa-kultury,466.html [20 II 2015].
 - 2 J.B., *Wągrowiec — Po „Ameryce” Przybyszewskich nie została nawet jedna cegła*, „Głos Wielkopolski” 2010, 10 VI, [online:] <http://wagrowiec.naszemiasto.pl/artukul/446348,wagrowiec-po-ameryce-przybyszewskich-nie-zostala-nawet,id,t.html> [20 II 2015].
 - 3 W dziewiętnastoosobowym gronie założycieli znaleźli się m.in. księgarz, poetka, historyk i nauczyciel oraz dyrektor I Liceum Ogólnokształcącego w Wągrowcu, które kontynuuje tradycje macierzystej szkoły pisarza. Planuje się tam również uczcić „Stacha” wmurowaniem tablicy pamiątkowej oraz zorganizowaniem sesji

Z kolei w Kruszwicy, nieopodal której urodził się pisarz, jest co prawda ulica Przybyszewskiego, ale komandora Zbigniewa. Za to rekompensatą dla pamięci o „Stachu” było obchodzone uroczyste 8 czerwca 2014 r. ćwierćwiecze nadania jego imienia miejscowej bibliotece publicznej. Z tej okazji otwarto m.in. wystawę pt. *Sztuka dla sztuki*, poświęconą życiu i twórczości patrona placówki⁴.

Przegrana sprawa?

W wojewódzkim mieście nad Brdą Przybyszewskiemu nie dają żadnych szans, informując, że: „nie był związany z Bydgoszczą (tutaj jedynie prowadzona była sprawa rozwodowa Kasprowiczowej). Wątpliwe [więc — dop. AG] wydaje się być wykorzystanie tej postaci w promocji Bydgoszczy”. Tłumaczą przy tym, że „Ocena jego osoby przez jemu współczesnych (a także dzisiaj) pozostaje subiektywna. Również jego twórczość przez znawców jest oceniana różnie”⁵.

Czyli na przykład zaciepła walka w obronie Wandy Siemaszkowej i jej teatru z prawdziwego zdarzenia jest dziś dla bydgoszczan nic nieznaczącym — a może wstydliwym? — epizodem⁶. Wyżej ceniono pisarza w pobliskim Fordonie, miejscowości przyłączonej przed 40 laty do Bydgoszczy. Wraz z ulicą Stanisława Przybyszewskiego!

Także Toruń, będący zwykle w opozycji do Bydgoszczy, tym razem zachował solidarną wstrzemięźliwość. Tutaj również, choć na peryferiach, mają ulicę Przybyszewskiego. A u jej wylotu nawet Międzynarodowe Centrum Zarządzania Informacją. Wydało ono niedawno publikację pt. *Twórcy kultury Torunia*, obejmującą na razie minione trzydziestolecie. Czyli stan jest taki, jak przed dziewięćdziesięciu laty, gdy Stanisław pisał z Torunia do Jadwigi: „Nawet prezydent miasta nie wie, kto ja jestem”⁷.

Okruch nadziei

Kolejny adresat ankiety przysłał odpowiedź, która też wydawała się niezbyt obiecująca: „W promocji wizerunku Inowrocławia są wykorzystywane takie postacie, jak

popularnonaukowej. Zob. *Powstało Stowarzyszenie im. Stanisława Przybyszewskiego*, 15 III 2013, [online:] www.wagrowiec.eu/pl/aktualnosci/powstalo-stowarzyszenie-im.-stanislawa-przybyszewskiego [20 II 2015].

4 Pokazano archiwalne dokumenty i zdjęcia, pamiątkowy medal, kronikę biblioteki, książki Przybyszewskiego oraz bibliografię i opracowania jego twórczości, a także wspomnienia, biografie i eseje. Przygotowano też prezentację multimedialną podsumowującą biografię i dorobek literacki patrona. Zob. *25. roczni[c]a nadania imienia Stanisława Przybyszewskiego bibliotece w Kruszwicy*, 11 VI 2013, [online:] <http://bibliotekakruszwica.blogspot.com/2013/06/25-rocznia-nadania-imienia-stanisawa.html> [20 II 2015].

5 Z listu Aleksandry Garbowskiej z Wydziału Promocji, Obsługi Mediów i Komunikacji Społecznej Urzędu Miasta Bydgoszczy.

6 Hasło: *Wanda Siemaszkowa*, Wikipedia, [online:] http://pl.wikipedia.org/wiki/Wanda_Siemaszkowa [20 II 2015].

7 I tak już by zostało, gdyby nie profesor Aleksander Nalaskowski z Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, autor pracy magisterskiej pt. *Udział Stanisława Przybyszewskiego w tworzeniu Gimnazjum Polskiej Macierzy Szkolnej w Wolnym Mieście Gdańsku*. Powstała ona na UMK w 1980 r. i profesor prawie o niej zapomniał. Ale — jak napisał do mnie — „swoje fascynacje Młodą Polską przekazuję/ próbuję przekazać dalej. Moim uczniom w Szkole Laboratorium”.

Królowa Jadwiga, Jan Kasproicz i generał Władysław Sikorski oraz kardynał Józef Glemp i — uwaga, krakowiacy! — Grzegorz Turnau. Obydwaj honorowi obywatele miasta”.

Ale — jak mnie pisemnie poinformował Piotr Strachanowski, sekretarz miasta Inowrocławia: „Stanisław Przybyszewski też może być elementem promocji miasta. Przy czym wiodącą rolę odgrywa tu Muzeum im. Kasproicza, mające także, obok stałej ekspozycji, kolekcję pamiątek po Stanisławie Przybyszewskim”.

Rzeczywiście. Placówka chwali się tym, że w jej zbiorach znajduje się największa w Polsce, a zarazem jedna z najbardziej liczących się w Europie spuścizna po pisarzu⁸. Ponadto w programie tzw. lekcji muzealnych jako temat numer 2 uwzględnia „Młodopolską legendę Stanisława Przybyszewskiego”. Inną interesującą formę pamięci proponuje miejscowy Oddział PTTK. Zaprasza mianowicie na siedemnastokilometrową wycieczkę pieszą zielonym Szlakiem Stanisława Przybyszewskiego⁹.

Od Małopolski do Wielkopolski i wolnej Polski

Chronologicznie rzecz biorąc, czas na Kraków i doskonale znany wszystkim okres życia pisarza. Magistrat zaszczycił mnie kilkustronicową wypowiedzią o pomnikach, kamienicach i tablicach upamiętniających sławne osoby, które mieszkaly lub tworzyły w mieście, a na koniec najważniejszą konkluzją: „Postać pisarza oczywiście mogłaby zostać wykorzystana np. jako element promocji Krakowa podczas jednego z festiwali literatury”.

I tak oto dochodzimy do poznańskiego „Zdroju”, w którym publikował Przybyszewski, oraz do odczytów pisarza. 21 września 1916 r. pisarz wystąpił w poznańskim Teatrze Polskim, a już następnego dnia „Dziennik Poznański” opublikował pierwszy z pięciu odcinków wygłoszonego wówczas manifestu *Znaczenie kulturalne Poznania*¹⁰.

8 Powstała w znacznej mierze dzięki ofiarności dzieci pisarza z Dagny Juel — Iwy Bennet-Dahlin i Zenona Przybyszewskiego ze Szwecji — oraz córki Jadwigi z Gąsowskich Kasproiczowej, drugiej żony Przybyszewskiego — Anny Jarockiej. Wśród nielicznych pamiątek osobistych należy wymienić litografię Walentego Wańkowicza przedstawiającą Adama Mickiewicza oraz litograficzny portret Przybyszewskiego, wykonany przez Władysława Jarockiego, który jest także autorem olejnej podobizny pisarza. Trzeci portret Przybyszewskiego wykonał Stanisław Korzeniewski.

9 Prowadzi od ulicy Solankowej nr 30, gdzie zamieszkiwał latem 1927 r., o czym informuje stosowna tablica, a naprzeciwko mieści się wspomniane wyżej Muzeum im. Jana Kasproicza. Kolejnym punktem na mapie wędrówki jest plac Klasztorny, gdzie w domu pod nr. 6 zamieszkał Przybyszewski w roku 1905, gdy starał się załatwić formalności ślubne z Jadwigą Kasproiczową. Dalej trasa wiedzie przez Marulewy i Trzaski do Jaront, obok domu z nr. 5. Stał tam dworek państwa Znanieckich, w którym pisarz zmarł. Stąd zaś idzie się drogą wysadzoną starodrzewiem, którą w 1927 r. wiódł orszak pogrzebowy, i dochodzi się do Góry. Tam na cmentarzu znajduje się obelisk „Meteora Młodej Polski”. Z Góry zaś najpierw szosą asfaltową, a potem polną drogą dociera się do Łojewa, miejsca urodzin pisarza, gdzie na budynku szkolnym znajduje się stosowna tablica pamiątkowa. *Szlak Stanisława Przybyszewskiego* [online:] www.inowroclaw.pl/strona-545-Przewodnik_turysty_Szlaki_turystyczne_.html. [20 II 2015]. W sieci znaleźć też można obrazki z trasy pod hasłem „Śladami Stanisława Przybyszewskiego”. Wykonał je Lech Szymanowski, fotografik i koordynator projektów z miejskiego Domu Kultury w Wągrowcu. *Śladami Stanisława Przybyszewskiego* [online:] <http://pinholeand-photodocument.blogspot.com/2012/08/śladam-stanisława-przybyszewskiego.html> [20 II 2015].

10 *Dziennik Poznański* 1916, nr 217-219, 221-222, [online:] <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication?id=47438&tab=3http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication?id=47438&tab=3> [20 II 2015].

Data jest tutaj o tyle ważna, że tego okresu nie zalicza się formalnie pisarzowi do jego związków z miastem. Chociaż chyba nikt inny z większą atencją nie odnosił się do poznaniaków i Poznania. Ani wówczas, ani nigdy później. Przybyszewski nazywał miasto „metropolią wszystkich sił umysłowych Polski”¹¹, poddając je za przykład i symbol pojednania narodowego.

Poznaniowi też, a nie Warszawie czy Krakowowi wyznaczył misję, aby „podtrzymać i wzmocnić życie duszy polskiej, jak to ongi ojcowie nasi czynili”¹². Dodał też, że chciałby widzieć ten sen jako świętą i wielką rzeczywistość¹³.

Obecnie żadne osoby nie służą strategii promocji wizerunku Poznania. Nie przewiduje się więc i takiej roli dla Przybyszewskiego. Podkreślono jednak, że „Stanisław Przybyszewski niewątpliwie jest postacią, która zapisała się w historii Poznania, pomimo że spędziła w nim niewiele czasu. Przejawia się to np. poprzez nazwanie jego imieniem jednej z większych ulic w mieście”¹⁴.

Na pozór rzeczywiście jest jedną z dłuższych. Można nią bowiem przejechać przez miasto „od Kórników do Oborników”. Ale — zapewne z legendarnej oszczędności — jeszcze „przy okazji” rozszerzono grono patronów ulicy o Witosa i Reymonta, Zamenhofs i Krzywoustego. I wcale na tym nie koniec.

Znacznie ciekawszym przykładem jest jednak w mieście nad Wartą pewien symbol zapomniany i mało znany. To poświęcona pisarzowi tablica pamiątkowa, ulokowana na budynku, w którym kiedyś mieściła się poznańska Dyrekcja Poczty¹⁵, i odsłonięta w 1927 r.

Warto ją wspomnieć także ze względu na dalszą, wielce znamienne i dramatyczną historię. W 1939 r. o patriotycznym zaangażowaniu pisarza Niemcy wiedzieli więcej, niż wie o tym dzisiaj niejeden Polak. Zacierali więc starannie wszelkie ślady po „Stachu”. Zarówno w Poznaniu, jak i w Gdańsku. Z tą różnicą, że poznaniacy wciąż o nim pamiętali¹⁶ i w 1947 r. odtworzyli tablicę.

A w Gdańsku? Tablicę upamiętniającą pisarza można znaleźć tylko szczęśliwym trafem. Wisi bowiem na pierwszym piętrze przedwojennej Dyrekcji PKP¹⁷, a dostępu

11 „Dziennik Poznański” 1916, nr 219, s. 3.

12 „Dziennik Poznański” 1916, nr 222, s. 2.

13 „Dziennik Poznański” 1916, nr 217-219, 221-222. Zwróciłem na to uwagę Kamilowi Olszowemu z Biura Promocji Miasta, pisząc: „Kto wie, może i dziś jest aktualne to, co napisał wówczas Przybyszewski?”. Zwłaszcza w świetle faktu, że pod koniec życia pisarz miał prawo czuć się zawiedziony, ponieważ to nie jego, lecz Romana Dmowskiego uhonorowano nagrodą literacką.

14 *Ibidem*.

15 Informowała, że „w tym gmachu, w latach 1919-1920 zamieszkiwał i pracował (jako tłumacz) Stanisław Przybyszewski”. Wykonał ją Wawrzyniec Kaim — członek Grupy Artystów Wielkopolskich „Plastyka” dla Dyrekcji Poczty i Telegrafów.

16 Świadczy o tym tablica pamiątkowa z inskrypcją: „Pamięci Stanisława Przybyszewskiego, poety, powieściopisarza i dramaturga, który w latach 1919-1920 współdziałał czynnie przy budowie Poczty Wielkopolskiej poświęcają przyjaciele i pracownicy Dyrekcji Poczty i Telegrafów w Poznaniu. Tablicę zniszczoną przez Niemców wznowił w roku 1947 Zarząd Okręgu Zw. Zaw. Prac. Poczty i Telekom w Poznaniu”.

17 Treść tablicy głosi: „W tym pokoju w latach 1920-24 pracował Stanisław Przybyszewski — powieściopisarz, poeta, dramaturg współtwórca legendy Młodej Polski”.

do wnętrza budynku bronią wartownik i biuro przepustek. Niestety. Jest to pierwszy, jedyny i mało znany znak bytności oraz działalności pisarza w Wolnym Mieście Gdańsku¹⁸. Tablica powstała zresztą dzięki osobistym staraniom urzędników pracujących na kolei. Przed paru laty udało się ją także odnowić i oświetlić. I zapewne niczego więcej nie da się osiągnąć. Chociaż zasługi „Stacha” w Wolnym Mieście były ewidentne, niepodważalne i zdecydowanie większe niż gdzie indziej.

Jednak, jakby na przekór problemom, jakich doświadczał, właśnie tu, w Gdańsku — podobnie jak na obczyźnie — znów rozbudził się w Przybyszewskim duch aktywnego społecznika, wielkiego jałmużnika, publicysty i wielkiego Polaka. Stąd właśnie wynikło jego zaangażowanie w sprawy najważniejsze dla współczesnych mu i przyszłych pokoleń: przede wszystkim w budowę bazy oświatowej i kulturalnej dla polskiej inteligencji na terenie zniemczonym przez 123 lata niewoli.

Zarzucając niemal całkowicie pracę literacką, skupił się Przybyszewski na działalności społecznej i publicystycznej, m.in. na łamach „Gazety Gdańskiej” i w prasie krajowej. Zwracając uwagę na potrzebę rozwoju polskiej oświaty wśród dzieci i młodzieży¹⁹, w pierwszej kolejności wykorzystał swą popularność, kontakty i talent na zdobywanie pieniędzy niezbędnych dla uruchomienia Gimnazjum Polskiego²⁰. W tym czasie jedynego w promieniu 40 km od Wolnego Miasta. Było ono solą w oku Niemców. Po 1 września 1939 r. zdewastowali i rozkradli całe mienie szkoły, w tym także dary przekazane przez Przybyszewskiego. Zniszczenie jego popiersia dopełniało już tylko aktów wandalizmu. Doprowadziło też do skutecznego zabicia pamięci o pisarzu. Do tego stopnia, że dziś już mało kto wie, z jaką pasją i z jak dobrym skutkiem realizował również ideę budowy Domu Polskiego — ośrodka mającego integrować Polaków, zarówno mieszkających w Wolnym Mieście, jak i odwiedzających gród nad Motławą. Zapomniano też całkowicie o zasługach Przybyszewskiego dla polskich studentów. Choć tylko dzięki jego staraniom udało się sprzeciwić szykanom niemieckiej administracji Technische Hochschule zu Danzig. Pisarz zdobył dla nich pieniądze na czesne i przyczynił się do uruchomienia domu akademickiego Bratniej Pomocy.

- 18 Pozostawiła go pani Anna Jegorow, która jako rzecznik prasowy Północnej Dyrekcji Okręgowej PKP uważała, że jej obowiązkiem jest utrwalić przynajmniej w tym miejscu i w taki sposób pamięć o Wielkim Koledze.
- 19 Wynikało to z faktu, że poza szkolnictwem podstawowym, zresztą na dość niskim poziomie, miejscowi Polacy nie mieli żadnej możliwości dalszego kształcenia się w rodzimym języku. Przybyszewski bardzo aktywnie wsparł więc tę inicjatywę i włączył się do grona założycieli Macierzy Szkolnej w Gdańsku. Ta polska organizacja do spraw oświaty i wychowania na terenie Wolnego Miasta Gdańska powstała 26 października 1921 r., w grudniu uzyskano zgodę Senatu gdańskiego na otwarcie Gimnazjum Polskiego, a już 13 maja 1922 r. szkoła rozpoczęła działalność w pokoszarowym budynku przy ówczesnej ulicy Am Weissen Turm (obecnie J. Augustyńskiego). Choć przyjmowała dzieci obywateli polskich zatrudnionych w Gdańsku oraz obywateli gdańskich pochodzenia polskiego, dojeżdżali tu także uczniowie z dalszych okolic.
- 20 Wykorzystując swoją popularność, mimo kiepskiego stanu zdrowia jeździł po kraju na spotkania autorskie i wykłady, by uzyskane w ten sposób tantiemy i honoraria przeznaczyć na potrzeby szkoły. Przynosiło mu to zresztą nie tylko na uznanie. Z bardzo surową krytyką środowisk narodowych spotkała się jego prośba o poparcie akcji skierowanej do Juliana Tuwima. Przybyszewski zabiegał, by poeta pośredniczył w dotarciu do serc i kieszeni środowisk żydowskich.

Koszty tej aktywności miały nie tylko wymiar finansowy. Kiedy bowiem w czerwcu 1922 r. Przybyszewski udał się do Monachium, by realizować zarzucone plany twórcze, miejscowe władze już po trzech dniach wydały mu bezapelacyjny nakaz opuszczenia Bawarii. Udaremniło to w znacznym stopniu kontynuowanie pracy literackiej, o ile całkiem go nie przekreśliło.

Jak go widzą, tak go piszą

Największą, niespełnioną miłość Przybyszewskiego, jakim było „nieodwzajemnione uczucie do Wolnego Miasta Gdańska”, ilustrują także wypowiedzi przedstawicieli obecnych władz administracyjnych Gdańska i Sopotu.

Rzecznik prezydenta Gdańska nie neguje, że podkreślanie dokonań znanych powszechnie postaci w działaniach promocyjnych to świetne wsparcie wizerunku miejsca i marki miasta. Dodaje jednak: „Pobyty Stanisława Przybyszewskiego w Gdańsku były, według mnie, jednak dość marginalny, jeśli się weźmie pod uwagę jego życie i twórczość. To były tylko cztery lata. (...) Gdybyśmy zaczęli nagle kłaść nacisk na gdańskość tego pisarza, zostałoby to uznane — i chyba słusznie — za uzurpację”²¹.

W tym świetle nikogo nie powinno dziwić, że tablicy znajdującej się w gmachu Dyrekcji Kolejowej w Gdańsku nigdy oficjalnie nie odsłonięto. Nie wspominają też ani o niej, ani o pisarzu żadne oficjalne przekazy. Choćby wydana w 2013 r. *Encyklopedia Gdańska*. Pod literą „P” znajdziemy Potok Oruński i nawet Psi Zakątek. A o Przybyszewskim ani słowa.

Odpowiedź z Sopotu, gdzie przez cztery lata Przybyszewski mieszkał, uczestnicząc m.in. w uroczystościach patriotycznych i zajmując się działalnością publicystyczną, też nie daje żadnych nadziei. Chociaż kurort aspiruje do bycia miastem z wielokulturowymi tradycjami, w które wręcz idealnie wpisują się kontakty i związki Przybyszewskiego²².

Wiceprezydent miasta²³ tak zinterpretowała wartość młodopolskiego pisarza: „Mówiąc szczerze, są postacie w Sopocie (...), które spędziły tu całe swoje dorosłe życie i nie

21 Podpisał się pod tym autor tomików wierszy, prozy dokumentalnej oraz tekstów publicystycznych w prasie. Laureat literackiej nagrody Fundacji im. Kościelskich (1983), wyróżniony odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej (2006), Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2009), odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski (2011).

22 Wskazywała je m.in. także prof. Gabriela Matuszek w referacie *Przybyszewski w Gdańsku i Sopocie*. Wypukła tam fakt, że właśnie w Sopocie pisarz znów zaczął studiować kabałę i ponownie zagłębiać się w mistykę żydowską. Stało się to za sprawą Abrahama Chena — długoletniego rabina Gminy Żydowskiej w Sopocie. Pisarz spotykał się z nim niejednokrotnie, by rozmawiać o Biblii i Talmudzie. Z polecenia Chena do Przybyszewskiego zgłosił się też Saul Blum; w 1923 i 1924 r. pomagał pisarzowi doskonalić znajomość hebrajskiego, którą Przybyszewski wyniósł jeszcze ze szkoły. Liczyła się również przyjaźń Przybyszewskiego z Erichem Ruschkewitzem, poetą bliskim ekspresjonizmowi. W owym czasie publikował on wiersze i opowiadania w „Danziger Rundschau”, a po wyjeździe Przybyszewskiego był publicystą politycznym i kulturalnym w „Danziger Volksstimme” — gazecie gdańskiej SPD. Obydwaj prowadzili często długie rozmowy na temat literatury, sztuki, życia, miłości i marynistyki. Ze wspomnień Ruschkewitza wiemy o niezwyklej, niemal demonicznej atmosferze niedzielnych spotkań w mieszkaniu przy Charlottenstrasse.

23 Joanna Cichocka-Gula, redaktor, scenarzysta, reżyser i realizator ponad czterdziestu filmów dokumentalnych.

doczekały się upamiętnienia. (Nad czym boleję). Co do twórców, którzy jakiś epizod sopocki mieli, uważam, że warto o tym pamiętać, np. w publikacjach książkowych, podczas dyskusji panelowych, ale nie widzę osobiście potrzeby stawiania im pomników”.

O pomnik dla Przybyszewskiego nikt się jeszcze nie upomniał. I zapewne nie upomni. Ale zdecydowanie bardziej spektakularne dla sopockiej administracji było postawienie pomnika... budce telefonicznej i szafie! Tak, dwudrzwiowej szafie z lustrem. Upamiętnia ona tytułowy rekwizyt ze zrealizowanej ponad pół wieku temu etiudy filmowej *Dwaj ludzie z szafą* w reżyserii Romana Polańskiego. Przedstawiającej zresztą Sopot jako miasto, którego należy unikać²⁴.

Wyobraźnia podpowiada: kiedyś jeszcze w tym lustrze ukaże się odbicie Przybyszewskiego. Otoczenie sprzyja. Komoda stoi tuż przy obiekcie noszącym dumną nazwę „Zatoka Sztuki”.

A oto fragment opinii na temat pisarza, którą skierował do mnie Urząd Miasta Stołecznego Warszawy: „związki [Przybyszewskiego — dop. AG] z Warszawą nie są tak jednoznaczne i oczywiste jak w przypadku Chopina i Skłodowskiej. Również potencjał związany z wykorzystaniem promocyjnym tej postaci jest nieco skromniejszy. Niemniej jednak na terenie Warszawy znajduje się ulica Stanisława Przybyszewskiego w dzielnicy Bielany między ulicami Jana Kasprówicza i Stefana Żeromskiego”²⁵.

Fakty bezsporne. Warszawa to ostatnie lata życia Przybyszewskiemu pod opieką Prezydenta RP Stanisława Wojciechowskiego, w pałacu Pod Blachą. Więc może tam — podobnie jak w Inowrocławiu — należałoby szukać cieni utrwalonej pamięci o pisarzu? Oczywiście muzealnicy mogą być kustoszami jego pamięci; podobnie jak naukowcy, pisarze czy poeci. A może także znaleźliby się jacyś hobbyści, jak to bywa w wielu przypadkach. Choćby twórcy portali internetowych. Szczególnie imponującej inicjatywie patronuje Grupa Literacka SŁOWO z Mielca²⁶, która stworzyła prawdziwe kompendium wiedzy w postaci portalu internetowego Stachu Przybyszewski²⁷.

24 Zob. [online:] <http://www.radiogdansk.pl/index.php/muzyka-artysty-z-pomorza/item/4455-szafa-gra-w-filmie-policja-strzeze.html> [20 II 2015].

25 Andrzej Mańkowski, zastępca dyrektora Biura Promocji Miasta (PR).

26 Autorzy portalu www.stachu-przybyszewski.pl piszą skromnie o swym wielkim przedsięwzięciu: „serwis ten powstał z zamiłowania do osoby i twórczości Stanisława Przybyszewskiego. Wszystkie teksty są naszego autorstwa, chyba że podpis pod artykułem stanowi inaczej”. Partnerów znaleźli w: Grupie literackiej NEON i w witrynie Satan.pl, poświęconej satanizmowi („Dowiedz się tutaj, czym jest, zobaczysz, jak tańczy na filozoficzno-religijnym ostrzu noża, zweryfikujesz swój — być może fałszywy — pogląd na jego temat”).

27 Chodzi o stronę: www.stachu-przybyszewski.pl. W Internecie można także znaleźć serwis poetycki www.poezja-polska.pl, który powstał, by promować polską poezję w sieci, oraz witryna wydawnicza poezi.com, adresowana do autorów wierszy i prozy, osób działających w kulturze chcących promować swoją działalność, a także recenzentów i krytyków literackich. Do kompletu należy dodać Magazyn Materiałów Literackich „Cegła”, Portal Społecznościowy „Piszmy”, Internetowy Miesięcznik Kulturalny „Polskie Kulturalne Podziemie”, portal e-pisarz.org i Serwis Literacki Knowacz.pl.

Klucz znaleziony w płaszczu

Sojuszników należy też poszukać w gronie potomków pisarza²⁸. W Polsce do kolidacji ze „Stachem” przyznaje się znany reżyser Radosław Piwowski. W każdym razie tak twierdzi jego syn Kordian²⁹, także absolwent łódzkiej filmówki. Dowiedział się o tym, gdy przed dziesięciu laty szukał tematu na debiutancki film fabularny. Posłuchał więc rady ojca, który rzucił: „Zrób go o swoim pra pra stryjkę Stanisławie Przybyszewskim, to był niezły skurwysyn”.

Po przeczytaniu biografii pisarza Kordian Piwowski uznał, że znalazł klucz do swojej produkcji, i tak opowiadał w cytowanym wywiadzie o treści swojego scenariusza zatytułowanego *Żółty płaszcz*: „Przybyszewski przyjeżdża [do Berlina — dop. AG] na początku lat 90. XIX w., ma 20 lat, niezwykłą charyzmę i puste kieszenie. Idzie do znanego krawcy, który ma polskie korzenie i czasami szyje emigrantom na kredyt. Oczywiście Przybyszewski omotał go i wyszedł w nowym żółtym płaszczu, obiecując uregulować rachunek. I ten krawiec przez 30 lat próbował odzyskać pieniądze. W poszukiwaniu Przybyszewskiego rusza za nim w podróż po Europie, spotyka ówczesną bohemę z Augustem Strindbergiem i Edwardem Munchem na czele”³⁰.

Scenariusz nagrodziła Fundacja im. Andrzeja Munka 2004. Pieniądze dali marszałkowie kilku województw i szefowie instytucji kulturalnych. Wiele wskazuje na to, że premiera filmu (w międzynarodowej obsadzie niemiecko-polsko-skandynawskiej!) odbędzie się w 2015 r.³¹

Pozostaje jednak w pamięci potwierdzenie starej prawdy, że z rodziną najlepiej wychodzi się na fotografii.

Z przeglądu zdarzeń, sytuacji i opinii widać jak na dłoni, ile dotąd zrobiono dla rewizji postaci Przybyszewskiego. Upamiętniające nazwisko i postać pisarza nazwy ulic, szkół, bibliotek czy okolicznościowe tablice są tylko wyjątkami potwierdzającymi regułę. To częściej incydentalne przykłady czyjegoś indywidualnego uporu i determinacji niż przemyślane i konsekwentnie realizowane przedsięwzięcia, mające głębsze przesłanie. A przecież wystarczy wziąć przykład z metod, do jakich uciekał się Przybyszewski, gdy chciał kogoś przekonać do swoich racji. Czasami nawet nadużywał ich dla dobrej sprawy,

28 Przyznaje się do nich np. Stanisław Przybyszewski z Kazimierzy Wielkiej w woj. świętokrzyskim. W tym najmniejszym mieście powiatowym Polski reportażysta Janusz L. Sobolewski odkrył ze zdumieniem, że w domu położonym między stawami, parkiem miejskim a barem Parowozik wiszą portrety różnych osób noszących nazwisko Przybyszewski, a wśród nich także „Stacha”. Wszystko dzięki temu, że Stanisław Przybyszewski z Kazimierzy uważa się za krewnego wszystkich Przybyszewskich, od średniowiecza począwszy! Zjeździł więc całą Polskę w poszukiwaniu krewnych i zbieraniu o nich wszelkich informacji — takie było hobby i misja emerytowanego pracownika Spółdzielni Transportu Wiejskiego.

29 K. Piwowski, *Baczyński jak Hamlet*, „Rzeczpospolita” 2014, 2 IV [online:] www.rp.pl/arttykul/995682.html?print=tak&p=0 [20 II 2015].

30 *Ibidem*.

31 Obsada: Rainer Bock, Wojciech Zieliński, Veronica Ferres, Maria Bonnevie. Scenariusz i reżyseria: Kordian Piwowski, zdjęcia: Piotr Niemijski. Zob. [online:] <http://www.portalfilmowy.pl/film,28777,1,Zolty-plaszcz.html> [20 II 2015].

stosując nowoczesne, jak na tamte czasy, i zróżnicowane techniki perswazji: piórem, żywym słowem, ekspresją gestu i muzyką.

Dysponujemy dziś jeszcze lepszymi instrumentami i narzędziami, których można, powinno się i należy użyć, by owym re-wizjom stało się zadość. Pozwalają one wyjść naprzeciw tym inicjatywom instytucjonalnym i społecznym, które wspomagają walkę ze szkodliwymi stereotypami. Ku temu też zmierzają wnioski, które chciałbym zaproponować.

Stanisław Przybyszewski mieści się w zasobie symboli „do zagospodarowania” zarówno z punktu widzenia kanonu polskiej i europejskiej kultury, jak i technik *public relations*. Idąc więc tropem hasła: „Polubić Przybyszewskiego”, warto może uruchomić projekt obejmujący działania interdyscyplinarne. Na przykład wspólny konkurs dla polonistów i ekonomistów na najlepsze prace magisterskie (a może doktoraty) poświęcone taktyce i strategii promowania Stanisława Przybyszewskiego jako wybitnego Polaka i Europejczyka. Niech to będzie pole do popisu dla wiedzy, fantazji i wyobraźni młodych magistrów.

Re-wizje, jakich się tutaj podejmujemy, i nasze postulaty niech zauważą przyszli PR-owcy. Może uda im się je dostosować do sprawdzonych i dobrze funkcjonujących na całym świecie trendów budowania marki. Także wykorzystując „czarną legendę” Przybyszewskiego. Do rumuńskiej miejscowości Brana co roku przybywa blisko pół miliona turystów, by zobaczyć zamek Drakuli, do Szkocji, nad jezioro Loch Ness, i w Himalaje jeżdżą tłumy, by oglądać monstra, których nie ma.

Bliskie tej koncepcji są również rodzime kazusy: gdańskiego Neptuna, stołecznego Bazyliuszka lub Smoka Wawelskiego. Ten ostatni przykład o tyle *à propos*, że gdy Przybyszewskim straszy się dzieci, a zwłaszcza niewinne panienki, do smoka, karmionego niegdyś dziewicami, ciągną tłumy. I jeszcze płacą za to, by zionął! Meteor Młodej Polski ma nad nimi tę przewagę, że jeśli nawet — jak twierdzą niektórzy — był potworem, to niewątpliwie z krwi i kości.

Jest też i druga propozycja. Mam tu na myśli podjęcie zintegrowanych działań na rzecz powołania Narodowego (a może Europejskiego?) Centrum Przybyszewskiego. Placówki z prawdziwego zdarzenia, o zasięgu międzynarodowym, do której prowadzić będą wszystkie nici małych i dużych, dawnych, obecnych i przyszłych przedsięwzięć związanych z pisarzem.

Centrum mogłoby się mieścić nawet w Łojewie, Inowrocławiu, Wągrowcu czy w Kruszwicy; w każdym z tych miejsc, gdzie są ludzie, którzy nie odwracają się do pisarza plecami. Chcą czerpać z jego życia, twórczości i pasji wszystko, co najlepsze; co może się dobrze przysłużyć współczesnym i przyszłym pokoleniom. Podchodząc twórczo i konstruktywnie do tej inicjatywy, należy oczywiście mieć też na uwadze jej stronę materialną. Nie tylko źródła finansowania, ale także roztropne ich wydatkowanie.

Szansę powodzenia dałoby włączenie do tej inicjatywy Narodowego Centrum Kultury, które mogłoby wykorzystać swe statutowe funkcje w kontekście Przybyszew-

skiego³². Można też wykorzystać atrybuty, jakimi dysponują inne instytucje centralne, w tym resort kultury, środowiska polonijne, czy placówki ministerstwa spraw zagranicznych³³. Kto wie, czy nie udałoby się także nakłonić do honorowego patronatu Prezydenta RP, przypominając, że jego poprzednik, był przed dziewięćdziesięciu laty ostatnim pracodawcą pisarza.

Są w każdym razie szanse na aktywność na każdym polu, by z ręką na sercu powiedzieć: zrobiliśmy dla Stacha wszystko, co było możliwe.

32 Statutowymi przedmiotami działań Narodowego Centrum Kultury są: 1) edukacja kulturalna oraz zwiększanie zainteresowania kulturą i sztuką; 2) rozwój i profesjonalizacja sektora kultury; 3) promocja polskiego dziedzictwa narodowego jako elementu europejskiego dziedzictwa kulturowego; 4) podtrzymywanie i upowszechnianie tradycji narodowej i państwowej.

33 E-mail z 5 III 2012: „Nazwisko Stanisława Przybyszewskiego jest w Norwegii dobrze rozpoznawalne i to z wielu powodów. Wątek jego małżeństwa z Dagny Juel-Przybyszewską stanowi dość oczywisty przedmiot zainteresowania Norwegów. Jest on wyeksponowany w National Women's Museum w Kongsvinger. Siedzibą muzeum jest dom rodzinny Dagny Juel. Otwarcia dokonała swego czasu Królowa Sonja. W czerwcu 2010 roku uczestniczyłem w otwarciu wystawy poświęconej kontaktom Gustawa Vigelanda ze Stanisławem Przybyszewskim. Wystawa ta była prezentowana również w Krakowie. (...) Ostatnio ukazała się także książka zawierająca materiały na temat emigracji polskiej do Norwegii w XIX i XXI wieku [*Polacy w Norwegii XIX-XXI w. Wybór materiałów źródłowych*, Kraków 2010]. Nazwisko St. Przybyszewskiego pojawia się w niej m.in. w kontekście wspomnień Przybyszewskiego dotyczących jego kontaktu z polskim emigrantem działającym w drugiej połowie XIX w. w Norwegii, wybitnym fotografem Ludwikiem de Rawicz Szacińskim (...). Serdecznie pozdrawiam, Wojciech L. Kolańczyk Ambasador. Ambasada Rzeczypospolitej Polskiej w Oslo”.

Summaries

Iwona E. Rusek

**Przybyszewski's *Confiteor* in the light of
Schopenhauer's ethics and aesthetics**

The essay is a critical analysis of Przybyszewski's literary manifesto entitled *Confiteor*. The author of the essay shows that at the basis of the premises of Przybyszewski's aesthetics lies Schopenhauer's philosophy used by the Polish writer in the formulation of his own program. However, the axis of Przybyszewski's tenets referring to the notion of artistry is represented — incorrectly, as shown by the author of this essay — by subordinating the idea of art to the idea of force. Conversely, Schopenhauer's ethics include the notions of beauty and cognition, the two concepts that bear witness to its direct link to art. The author of *Confiteor* definitely contradicts this view and places art within the sphere of object phenomena (power, egoism). For that reason, as demonstrated in this essay, the categories of cognition and beauty do not fit into Przybyszewski's theory of aesthetics.

Gabriela Matuszek

**With one's body and soul.
The somatisation of feelings in Przybyszewski's works**

The art of Przybyszewski's "bare soul" has its interesting counterbalance — "the cry of the soul" is brought about mainly by the language of the body. Despite their metaphysical anchorage, the works of the author of *Confiteor* is strongly saturated by somaticness, physiology and sensuality. Moreover the style of (especially his early) works is characterised by sensuality and somaticness — "writing with the body". The protagonists of Przybyszewski's works feel their bodies, experience the physiology of pain and fear, hear their heart beat and the uncontrolled rush of blood, and their brain is flushed with blood in moments of emotional tension. The body (which is marked with the stamp of carnality) is deconstructed by the demons of instincts and fears. It is a great wound which hurts and which communicates with the world through this hurting. Hands "burn", eyes are flushed by a fiery heat, they suck into each other, and the lovers hurt each other with derision which causes blood "to appear". Usually these are bad emotions: the eyes convey a message of hate, the joined hearts wound each other, and the blood "tears the tissues apart". The space of touch usually expresses negative experiences: the hands "eat into" each other, the touch causes pain (although it repeatedly is combined with pleasure), it is the expression of love-hate, which is a form of fear against the establishment of an intimate relationship with another human being. The "speech" of the senses sends a message of a narcissistic wound; in the place of psychic sufferings there is the appearance of a somatic conversion.

The acceptance of corporality is the condition of mental stability. The psyche of Przybyszewski's protagonists is in a constant conflict with the soma, which produces a feeling of mental disruption, of an intellectual and emotional turmoil. This is also a source of psychopathological disorders.

Adrian Mrówka

**The problem of “excess” and “mumbling”,
or Przybyszewski who writes a woman**

The article engages the problem of the subject of writing which emerges in Przybyszewski's texts. A reading of *De profundis*, *Synowie ziemi*, *Krzyk* and *Androgyne* enables us to direct ourselves to that which is feminine and which threatens to overthrow the phallocratic and misogynic order of culture (to the thing which is feminine albeit written by a man). According to the author of the article, who makes reference to various post-structuralist and theoretical socio-cultural gender studies, this subject of writing turns out to be a bisexual subject, the subject of unawareness and of the body which transcends the phallic position of utterance. This means that the subject experiences a fission – after the pattern set by Dionysius — into the thing which is masculine and the thing which is feminine. By mixing pleasure with pain, he lapses into “mumbling”, falls into “excess”, a fit of “laughter”, “howling”, “screaming”, “pain”/“pleasure” (*jouissance*). Eventually he produces texts which are “ragged”, “a-centric”, “repulsive”, “graphomaniac”, texts which “pour into each other” — *écriture*. By recording the “excess” and lapsing into a fit of “mumbling” at the same time, he manifests a peculiar schizophrenisation of the thing which is usually referred to as the “ego” (Julia Kristeva). The subject becomes a puppet which is at the mercy of nerves, instincts and affects which eliminate the opposition between “active” and “passive”, the “ego” and the “Other”. It also figures as a liquid in a free state (Gilles Deleuze, Félix Guattari) or as a flow between other texts (Jacques Derrida). It is a subject which creates an androgynotext i.e. a bi-text — a text which bifurcates into that which is masculine and that which is feminine.

Dariusz Dziurzyński

**The clinic of revelations.
Requiem aeternam by Stanisław Przybyszewski
in the context of internal fantasy**

The article constitutes an attempt at the reinterpretation of *Totenmesse* / *Requiem aeternam* by Stanisław Przybyszewski in the context of the history and theory of internal or psychological fantasy, conceived as the modern variety of a 19th century literary fantasy genre, which maintains a direct relationship with the development of psychiatric thinking and which anticipates the birth of analytical psychology. By making reference to the French school of research upon the fantasy genre (Louis Vax, Tzvetan Todorov, Gérard Peylet, Jean Le Guennec) the author demonstrates the viability of the relationship between the authorial introduction to the *Totenmesse* with the figure of the psychiatrist and the clinical discourse in the stories of madness by Gérard de Nerval and Guy de Maupassant. The author forms a thesis that the content of Przybyszewski's literary debut was a mimetic representation of cognitive madness about the divine Absolute, at the source of which lies the desire to explain the ambivalence of the experience of love (idealism and sexuality). The protagonist of *Requiem...* creates two contradictory though complementary explicative systems, thus making an attempt at combining scientific thinking with mythical thinking (the system of "lust" and the gnostic system of the "proto-sun"). The effects of this mad cognitive odyssey become the revelations of transcendent order which, according to the protagonist, assume the form of a cosmic and otherworldly being. However, eventually it is difficult to establish the question of the trans-rational veracity of knowledge which was acquired by the protagonist because the clinical motivation, which was expressed in the introduction to the work, confers the status of psychotic delusions to his internal epiphanies. This inextricable dialectics of the revelation and transcendence of delusions constitutes the fulcrum of the interpretative suspense of the work. The author also suggests a hypothesis that the lack of this introduction in the historical Polish editions of *Totenmesse* could make it difficult for the non-foreign reader to decipher the literary tradition to which Przybyszewski alluded in his garb of the "doctor-clinician" i.e. psychiatrist. Hence the presence of either metaphysical or psychoanalytical readings. When these readings will be collected into one whole they will reveal the conceptual and artistic aporeticity of the work which is discussed.

Paulina Urbańczyk

Absence and dreaming.

***Poematy prozą* of Stanisław Przybyszewski**

The bisected form of narration in the *Poematy prozą* may be divided into the narrative, episodic form and the phantasmatic form. The latter aspect of events, the lining of externality, is marked with a sense owing to which Przybyszewski merits attention from the perspective of a number of periods of methodological thought. Autoanalysis is the activity of the subject of the poems who conducts a vivisection of the self, dreams, daydreams and remains exclusively in the psychic space. The perspective of the pulling down of the dreaming self inspires the interest of the author in a special way.

One of the favourite compulsive words of the writer is *Tęsknota* [longing, yearning] (which is usually coupled with the adjective *eternal*). It is this yearning which calls melancholic inquisitions into existence. The privation is essentially associated with the feminine element of the soul, the *anima*, which remains resistant to gestures of appropriation. The void becomes a peculiar point of departure and access of the protagonist's inquisitions.

The approach to the *Poematy prozą* by Stanisław Przybyszewski which is presented here is a contamination of phenomenology and deconstruction. The text as an a-structural record of fantasies is inspired by Gaston Bachelard's methodology. The dreams of the subject who indulges in a relentless search have nothing to do with an idyll and they frequently cast the protagonist into a spasmodic trembling which results from the incessant absence of completeness. That is the reason why the development of critical thinking led the author from the philosophy of Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche right to the clutches of Jacques Derrida's reconstruction.

Anna Czabanowska-Wróbel

“Wszystko zapomniane...”

**Repetition compulsion in the prose poems of Stanisław
Przybyszewski**

In the prose poems (and the conclusions of the interpretations here conducted may be also extended to Przybyszewski's novels) one may notice almost an obsessive repetition of themes which are associated with erotic desire, lack of satisfaction, disappointment, estrangement, and amorous suffering. These themes may be read with the application of the Freudian term “repetition compulsion”; they may also be inscribed into the later psychoanalytic concepts, e.g. those of Lacan (similarly as in the case of Paweł Dybel who did so with the works of Przybyszewski).

In the prose poems, due to their poetics, the thematic repetitions translate themselves in a special way into the repetitions of phrases and refrains. This confers a double nature of both narration and poetry to them. The object of interpretation is especially the forgotten *Nokturn*, which was translated from the German by Gabriela Matuszek. The key phrases of this work were repeated in the brilliant work entitled *Nad morzem*. The author attempts to answer the question about what is revealed by Przybyszewski's repetitions — whether they enable us to learn new things about him and his works or whether they merely confirm — and allow to repeat — the propositions of the researchers of his works.

Katarzyna Badowska

The torments of Adam.

**The garden of Eden topos and the existence of the modern subject
in the (re)interpretation of Stanisław Przybyszewski**

The point of departure in the article is the analysis of two prose poems entitled *Tyreusz* and *Szlakiem Kaina*, which were published by Stanisław Przybyszewski in the years 1907-1908 and which were supposed to be the germs of a greater work entitled *Cherubin*. However, these works were eventually incorporated into the 1913 novel entitled *Dzieci nędzy* as distinctly isolated passages which render the content of morbid delusions and extreme experience of the protagonist — Jan Krywło. The author of the article points out that these extremely interesting texts — which until now were treated by researchers exclusively as integral constituents of the novelistic narration — if they were subject to a scholarly reflection as compositionally independent entities, they could facilitate a more in-depth look into the poetic prose of the author of *Śnieg*. The author also notices that in the period when these poems were created Przybyszewski was interested in the subject who is doomed to repeat the archetypal *modi errandi et cadendi*. The repository of these models was the Bible as the cultural pre-text, whereas the protagonist of the works which are here analysed is the embodiment of Adam conceived as man in general. This insight provokes us to trace the topos of the garden of Eden also in other works of the writer and enables us to state that Przybyszewski endeavoured to reconstruct the spiritual history of the subject which are extended between two symbolic poles: between the casting away from Paradise and the hope of attaining Paradise at the end of times, between Eden and the Celestial Jerusalem, between the Book of Genesis and the Apocalypse of John, that is exactly between the opening and the closing, between the beginning and the end of the Holy Scripture. He tried to create a story about man — about the experiences which are fundamental for his condition, which repeat and cumulate century after century as well as the existential pitfalls which await him.

Anna Dziedzic

The metaphysics of experience of Stanisław Przybyszewski

Stanisław Przybyszewski was not only the author of the concept of the “bare soul” but also a defender of the thesis that his concept was confirmed by practice. This defence is mentioned especially in his 1920s lectures (*O spirytyzmie, okultyzmie, zjawach i materializacji, Naga dusza, Naokoło śmierci, Z zagadnień o śmierci*). Przybyszewski was concerned with the facts of psychism and the new discoveries and the scientific theories such as radiation and atomism, which referred to the notion of “energy” instead of “matter”. As a critic of Positivistic science, since the 1890s the author of *Dzieci Szatana* was a supporter of the trend of “modern occultism” — represented among others by Carl du Prel – who sought empirical scientific proof of the possibility of transcending the materialistic worldview. The article indicates the epistemological difficulties which were encountered by Przybyszewski who tried to bring about a synthesis of science and metaphysics in the empirical context of psychic phenomena. The argument about the existence of the soul by means of psychism and occultism, conceived as the new natural sciences, required a simultaneous transcendence of the limits of scientific cognition and the maintenance of these limits. The endeavour, whatever were its obscure and uncritical aspects, indicates the ambivalence of modernity which together with the disenchantment of the world features an attempt at a modern re-enchantment which desires to maintain the ethos of the scientific method. In the Western context these issues were discussed by Corrina Treitel and Alex Owen.

Adam Jarosz

**The mirror and the reflections.
The sex and the soul in the works by Stanisław Przybyszewski**

The phenomenon of the mirror, apart from that of love and death and one of the more significant themes in the works by Przybyszewski, receives little attention. The phenomenon of representation by reflection is inscribed into this context. The connotational relations of this phenomenon constitute and structure the works which are analysed. It is already in an early text (*Zur Psychologie des Individuums*) that we may discern an interest in the metaphorical approach and the symbolic associations of the mirror and the reflections — both of one's proper *ego* and nature (Chopin) in a woman (Hanson). Moreover, the stories (*Totenmesse, Vigilien, De profundis, Sonnenopfer, Androgyne*), and the novels (*Homo Sapiens*) feature multifaceted mirror images, "crystal mirrors", which similarly as in the case of dramatic works (*Goście, Śluby*) alienate the protagonists themselves, thus breaking the "hidden justice of the internal order of things" or they attempt to transform into a sort of passage, a representation of purity, undisturbed peace (*Śnieg*). However, the access to this peace proves impossible. This wide spectrum also involves texts with illuminations of light, "millions of luminous points" (*Die Synagoge des Satan, Das Geschlecht, O „nową” sztukę, Randbemerkung, Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*), which also appear in the European context (in H. v. Hofmannsthal's works), whereas in Przybyszewski's works they become a representation of their own alienation. An attempt is made on the basis of selected works at directing the reader's attention to this phenomenon, as well as to the interlocking structures which in a peculiar way manifest their presence in the dramatic work. The argumentation which is presented here was conducted in the chronological order in which the particular works were published.

Agnieszka Grzelak

Narcissist, *flâneur*, nihilist

**Who is the protagonist of Stanisław Przybyszewski's novels
in the cityscape**

The article is devoted to an analysis of the attitudes of the novels written by Stanisław Przybyszewski (*Synowie ziemi*, *Mocny człowiek*, *Homo sapiens*, *Krzyk*, *Dzieci szatana*, *De profundis*), in which the principal action unfolds in the city. The cityscape dominates in the novelistic work (the protagonist seems to be entangled in the city), and the metropolises which are presented there become the symbols of culture. As it turns out, the identification of the protagonist is crucially facilitated by the urban topography (the café, the bench, the street), the protagonist's gait (ambling, a mad rush, an unconscious traversing of the streets), as well as the following themes: the labyrinth, the game, the prostitute, the crowd, the inferno, the carnival, the morbid infection, "the pale criminal". The author of the article traces the relationship between the protagonist and the city on the one hand by showing how the individual attempts to preserve itself in this peculiar form of culture and on the other hand the attitudes, choices and evaluations of the figures *urbis* it determines. The individual embraces the strategy of one who has a neutral attitude toward the sensations of the city and who dramatically attempts to define his own identity of the narcissist or to destructively protest against the cultural mechanism of the reification of the nihilist. Sometimes the rebellious distance toward the urban culture makes the protagonists assume the role of a *flâneur* (they become observers, as Ada Karska, or players, as Henryk Bielecki or Eryk Falk). The city — the analogon of the internal space or the symbol of consumerist culture — seems significant in the context of the philosophy of culture and the philosophy of man which is expressed in the novels by the author of *Krzyk*.

Małgorzata Sokalska
Przybyszewski's Chopin

The article entitled *Przybyszewski's Chopin* concentrates upon the problem of the reception of the music and the figure of Frederic Chopin in the essays of Stanisław Przybyszewski (the following texts are discussed: *Z psychologii jednostki twórczej*, *Ku czci mistrza* and *Szopen a Naród*) as well as his correspondence and memoirs. This subject is complemented by remarks devoted to Przybyszewski's attitude to music and his experience in the field of the piano.

In Przybyszewski's texts Chopin appears as the perfect artist, a holy messenger who performs clearly the functions of a leader. His music has a remarkably significant nature. This is associated with Przybyszewski's concept of this art as the one which is able to convey a range of complex senses and to perform various — significant — functions. This reflection is associated also with his concept of the "metaword". Another significant element of Przybyszewski's portrait of Chopin is the natively national character of his work. However, the most important topos which is employed by Przybyszewski in his remarks about the composer is the theme of the disease and its influence on the composer's works. In this perspective Chopin becomes a pioneer of a brilliant creative individual — in the form in which he was defined at the turn of the 20th century.

The complex of notions which was tapped by Przybyszewski in his descriptions of Chopin is not a completely original construction. In many ways it refers to the 19th century reflection upon the composer. However, Przybyszewski's writings document in a significant way the popularisation of these judgments in the period of Young Poland, which was copiously reflected in the literature and art of the period.

Paweł Dybel

**Sculpting the demons of the soul with words.
Przybyszewski and Vigeland**

In this article the author attempts to have a closer look at the early essays and commentaries of Przybyszewski in which the writer expresses his opinions about the works of the Norwegian sculptor Gustav Vigeland. These remarks are on the one hand characterised by considerable exaltation and a free-ranging reflection about the themes which appear in these works. In this context Przybyszewski completely ignores the conceptuality which is peculiar to art criticism and the history of art (classifications of style, descriptive categories etc.). On the other hand, he “projects” his own understanding of art on the early works of sculpture, perceiving traces of the Satanic worldview in it. The dubious character of this interpretation is based on the fact that Przybyszewski completely disregards the influence of the approach to sin which is peculiar to Protestant culture in which Vigeland was raised. Instead he reinterprets the works of this sculptor in the context of Satanism which in his version constitutes a perversely inverted form of the concepts of sin which were modelled in the Catholic tradition. Eventually the remarks of the author of *Totenmesse* about the early works of the Norwegian sculptor actually tell the most about Przybyszewski himself rather than about Vigeland. This is also the most interesting aspect of these remarks.

Hanna Ratuszna
**“Człowiek płomienny” —
Stanisław Przybyszewski and Alfred Mombert**

The article involves, among other things, an analysis of the early aesthetic notions of Przybyszewski. As early as in the dissertation entitled *Z psychologii jednostki twórczej*, which made the writer gain prominence, there is an interesting concept of cognition/recognition which is brought about by art (the dissertation includes, among other things, an analysis of creative acts). The concept of the artistic gesture, which after Peladan may be referred to as an expression of a “spiritualised drawing, line of the soul, the form of the mind” — will accompany Przybyszewski’s aesthetic reflections. His works which are devoted to artists, such as: *Płomienny (o poezjach Alfreda Momberta)*, *Na drogach duszy. Gustaw Vigeland*, *Conrad Ansorge* or *Psychiczny naturalizm (O twórczości Edvarda Muncha)*, as well as the lectures and essays about Jan Kasprowicz, constitute an attempt at the development of the theory of the artistic gesture — the “internal” (this term will be used by Stanisław Miłaszewski), “universal” message which will reveal the richness of the artist himself. The essay about Mombert contains interesting analyses of the poetic word (expression), the symphony of sounds, the visionary character of images (the author of the article attempts to discuss this perspective in the context of the most recent research concerning the concept of speech acts). It was already at this time that Przybyszewski laid the foundations of the theory of the “metaword”, of poetic communication (which is the essence of cognition/recognition).

The aesthetic perspective which is sketched by the author is related to the one which he propounded in the essays and lectures devoted to the works of Rodin — Rilke. An analysis of the writings by the author of the *Sonnets to Orpheus* enables us to discern many interesting similarities which may result from, among other things, the “community of experiences” (the cultural atmosphere) of Europe which modernised itself.

The poetry of Mombert — according to Przybyszewski’s argumentation — constitute a perfect example of the poetry of the “internal gesture”. The history of the acquaintance of the two artists, whose stages were revealed by an analysis of their correspondence [Briefwechsel], illuminate the period of the formation of the Writer’s aesthetic views and they direct attention to the sources and the interesting context of the pioneering theses.

Katarzyna Orlińska
**“Genialny Polak” and “Mimosa pudica” —
the literary affinity
of Stanisław Przybyszewski and Max Dauthendey**

The article is an attempt at an analysis of the early works of Przybyszewski in the context of the activities of the Berlin Bohemia, especially from the perspective of the relation with the poet and painter Max Dauthendey. The axis of the discussion is the question of the revision of the “myth” of Przybyszewski. In order to make this attempt successful, Przybyszewski’s memoirs and those of his artists-contemporaries were confronted with the later reception, and the tendencies which appear in *Totenmesse* are compared with the texts selected from the collection *Ultra Violet* by Max Dauthendey (both works were published in Berlin in 1893). Przybyszewski’s acquaintance with Dauthendey is marked by ambivalence: on the one hand they were bound by close friendship, on the other hand Przybyszewski tried to play the role of a promoter and intermediary toward Dauthendey in his contacts with other artists, similarly as Richard Dehmel did. Such an attitude was doubtlessly beneficial for Przybyszewski himself, enhancing his position in the Berlin artistic and literary circles, thus reinforcing the “myth”.

Przybyszewski’s popularity may be confronted with the relatively underdeveloped reception of Dauthendey’s works. This fact should also be considered in the light of the conclusions drawn from an analysis of literary texts (above all the texts from the collection *Ultra Violet* but also other texts which were published in Przybyszewski’s time), especially in the context of the stylistics which employed synaesthesia and pre-expressionist elements.

The article is concluded by an attempt at answering the question about the extent to which Przybyszewski’s solutions were really innovative and the extent to which he belonged to the existing discourse.

Rüdiger Bernhardt

Stanisław Przybyszewski and Peter Hille

The poet Stanisław Przybyszewski contracted a friendship with Peter Hille in 1893; their acquaintance lasted with temporary intermissions until 1898. The centre of their meeting was in the context of the Berlin “Schwarze Ferkel”. Heretofore the relations between these two poets received little attention of the researchers of literature. — In 1891 Hille returned from Italy as a spiritually and artistically changed man. In the Berlin Naturalist School in the early 1890s there was a development of a new view of the art and literature of that time that was called “Höhen-Kunst” in 1892. In November 1892 the artists established the *G. Türkes Weinhandlung und Probierstube*, and they called this place the *Schwarze Ferkel*. In April 1893 Hille, who moved permanently to Berlin, became familiar with this meeting point of artists.

Stanisław Przybyszewski appears in four stories by Hille, in the short story *Ungebetene Gäste*, in the stories *Ein fideler Abend*, *Der keusche Josef* and *Wohltäter Wein*. His ideas about sex and sexuality appear in Hille’s poems such as *Der schlafende Blitz*, in which sex asserts itself as a power of nature, his ideas were elaborated upon in essays by Hille (*Seele und Kunst*, 1893) and in the history of graphic arts entitled *Darstellender Kunst Vergeistigung*. Przybyszewski described Hille in his memoirs entitled *Ferne komm ich her*. After Hille’s death the culmination of the relation the juxtaposition of two texts: Przybyszewski’s *Das Geschlecht* and Peter Hille’s *Mysterium Jesu* in 1910 in the periodical *Stur* was opened by the first publication of *Mysterium Jesu*. That was the theme of sexuality elevated to the heights of sainthood, of sexuality elevated to the heights of mystery in the context of the mystery of the holy maternity of Mary.

Peter Hille’s 1893 meeting with Przybyszewski inspired a creative outburst in him which led him to in-depth soul-searching descriptions (*Mysterium Jesu*) and established his style.

As far as the history of modernism is concerned, their relation constituted a transition from naturalism through Höhen-Kunst to expressionism.

Marek Grajek

**“I would like to become a great psalmodist of God” —
the peculiar nature of Stanisław Przybyszewski’s relation
with Jan Kasprawicz**

The article concerns the peculiar relation which linked Stanisław Przybyszewski with Jan Kasprawicz. By taking Przybyszewski’s memoirs contained in *Moi współcześni*, as well as his letters and lectures, the author indicates the manner in which the Young Polish Meteor treated the writer who was his senior.

The theory of the René Girard’s *triangular desire* enables the author to present the mechanism of Przybyszewski’s actions. The application of this theory reveals Sorrowful Satan’s envy of Kasprawicz’s poetic fame. The relation between the two men of letters had the nature of an internal mediation in which Kasprawicz was the mediator of Przybyszewski’s desire. The desire to emulate the rival set the young writer on the course of literature. The author of *Złote runo*, owing to the popularity in the literary world that he acquired during his stay in Germany, could measure up on equal terms with his adversary in the final showdown for the primacy in Polish literature.

The establishment of a close relationship with Kasprawicz gave the Young Polish Meteor the opportunity for direct action — by taking away the rivals’s wife he eventually crippled him. A peculiar aspect of this relation was the fact that despite the rivalry with the author of the *Hymny*, Przybyszewski continued to emphasise his greatness — Girard notices that such a relation which links two people is called *hateful admiration*. After Kasprawicz’s death Przybyszewski continued to sound his praises, as well as made a good deal of money from lectures devoted to the author of the *Księga ubogich*. He also considered him the greatest living expert on the works of the poet.

Grzegorz P. Bąbiak

**Zenon Przesmycki and Stanisław Przybyszewski
as the creators of the Modernist literary
and artistic press in Poland**

The article presents Zenon Przesmycki's and Stanisław Przybyszewski's influence upon the emergence and the form of the most important artistic periodicals published in the Polish lands in the late 19th century and at the beginning of the 20th century. There is a description of the similarities and differences between "Życie" and "Chimera", which they edited, with other artistic almanacs of Europe, such as "Pan", in whose establishment Przybyszewski participated. The article also indicates the lack of collaboration and the differences between the periodicals which resulted from the dissimilar aesthetic agenda of their editors. However, "Życie" and "Chimera" shared the artistic character in which the written word and the image complemented each other. Hence both periodicals became to be considered as the most remarkable instances of the graphic arts of Polish Modernism. Both constituted the culmination of the process which embraced European standards in the form of these periodicals and owing to this this process they could make an impact both upon the contemporaries and the generations to come.

Mateusz Bourkane

**„Dostojny gość królewskiego rodu”.
Przybyszewski’s attitude toward Wyspiański**

The focus of the article is Przybyszewski’s attitude toward the figure and the works of the author of *Noc listopadowa*. The basic object of scholarly enquiry is constituted by the writer’s remarks devoted to Wyspiański which are contained mainly in his critical studies, memoirs and letters.

The article discusses, among other things, the collaboration of the two artists in the period of the editorship of the Kraków-published “*Życie*”, Przybyszewski’s perception of the works of the Kraków playwright, and the apologetic mythologisation of the poet in the reflections of the author of *Moi współcześni*. The image of Wyspiański which emerges here is a portrait not only of a distinguished Young Polish playwright and painter but also the figure of a national bard and the “posthumous child” of the earlier stages of history. Przybyszewski himself, who is relatively consistent in the construction of such an image of the author of *Wesele*, reveals himself to be a passionate critic who finds an embodiment of the ideal of the artist in his protagonist.

Jan Ciechowicz

**The contemporary of *Wesele*.
Złote runo as a modern drama**

In the theoretical treatise entitled *O dramacie i scenie* (1905), Stanisław Przybyszewski presented himself as the first — and very able — commentator of his own work. For he claimed that in *Wesele* — a ground-breaking work — the “great and powerful gentleman: Stanisław Wyspiański” presented a symbolic drama against the background of contemporary circumstances. Whereas he himself, Stanisław Przybyszewski, proposes an internal drama, the drama of analysis (not synthesis), in which the protagonist is the plaything of “his own instincts”.

Wyspiański’s *Wesele* and Przybyszewski’s *Złote runo* were written in 1901. *Złote runo* is thus coeval with *Wesele*. The world premiere of Wyspiański’s archdrama took place in Kraków on 16 March 1901; the world premiere of *Złote runo* by Przybyszewski took place in Lviv on 27 March 1901. In *Wesele* not only Nos (*Piję, piję, bo ja muszę...*) has the features of the “dawdler Przybyszewskianus” but Rachela as well — as we know, “the completely modern lady”, “is familiar with the entire body of works of Przybyszewski”. The critical and theatrical reception of *Złote runo*, which was staged almost immediately in Lviv, Kraków, Petersburg (in Russian), Łódź and Warsaw, astounds with the scale and temperature of the polemics. In Lviv Przybyszewski’s world premiere was discussed, among other people, by the agitated Gabriela Zapolska; in Kraków — by Lucjan Rydel and Feliks Koneczny; in Warsaw: by Prus and Niemojewski, the latter two had little reverence for Modernist literature (hence the accusations of Przybyszewski that he was “the prophet of the outcasts”).

Złote runo by Przybyszewski is the “conscience in despair” — such is Henryk Izidor Rogacki’s impression expressed after a hundred years. According to Zbigniew Majchrowski, Przybyszewski is a modern writer in the field of essay and prose writing; according to Gabriela Matuszek’s argumentation — he is above all an “actor and martyr”, a distinguished individual who over the years discredited himself by his own language (“na początku była chuć”, “naga dusza”, “pawie białe”). This does not alter the essence of things, namely the thing that *Złote runo* is — considering the time in which it was written — a definitely modern piece of drama (both in its form and content).

Elżbieta Stoch

The history of the stage reception of Stanisław Przybyszewski in the Lublin theatre until 1918

The aim of the article is the scholarly treatment of the history of the stage reception of Stanisław Przybyszewski in the Lublin theatre in the Young Poland period. The point of departure is the artistic creed of the author of *Śnieg* about the art of the stage, published in a series of articles entitled *O dramacie i scenie* ("Kurier Teatralny", 1902). The author conducts in-depth research of the Lublin stage production of Przybyszewski's dramatic works which are documented by sources: *Dla szczęścia*, *Złote runo*, *Matka*, *Śnieg*, *Odwieczna baśń*, *Gody życia*, *Topiel*. These productions featured actors such as B. Bolesławski or A. Zelwerowicz.

The author alludes to the following contexts: Przybyszewski's links with Lublin (guest appearances in 1903). The material content is presented in a functional manner in the correspondence with other centres.

The object of the author's attention includes the social attitudes toward the introduction of Przybyszewski's drama to the stage which are discussed in the local press in the early 20th century (e.g. the taking off the bill of *Złote runo*, the protests of the "infallible matadors of certified morality") and the evolution of attitudes over the years. The author examines the reception of the theatrical productions by the spectators and the critics of the theatre. The following aspects are studied by the author: artistic creations, the trends of artistic directorship, the means of artistic expression. The work fills a gap in theatrical research. The study is based on source materials (the Lublin press of the period — "Gazeta Lubelska", "Kurier", "Ziemia Lubelska").

Jolanta Dragańska

**Przybyszewski — Hertzówna.
Aesthetic and historiosophical relationships**

The article presents the influence of Stanisław Przybyszewski's works upon Amelia Hertzówna's dramatic works. Both artists published in the same periodicals: "Chimera" and "Zdrój". They employed in a similar fashion the form of the "new" drama in order to present the mental condition of modern man and their opinion about history.

Amelia Hertzówna published her dramatic works in the years 1905-1910, that is after the famous dramatic works of Przybyszewski were published. The Young Polish writer engages in and develops the themes drawn from the works of the "brilliant Pole". The construction of morbid, degenerated protagonists who penetrate the profundity of their souls; the process of the destruction of the "ego"; the oxymoronic sadomasochistic complex; the pathological states of the mind which lead to the revelation of the tragic truth about man's listlessness, about man who is controlled by someone else, by the "alien" in man; the problem of "uncommitted" error, of love and lust; the source of evil in man — these are only selected problems which are shared by the works of both playwrights.

Similarly as Przybyszewski, Amelia Hertzówna places her protagonists in the situations of extreme tension, that is right before their demise. However, the protagonists of the author of *Zburzenie Tyru* do not commit suicide out of love. The female playwright indulges in polemics with the significance of this feeling in man's life. The central issue in her works is death, in the context of which everything else ceases to be significant and the only value is the desire to live.

The Satanism of Przybyszewski and Hertzówna is a response to nihilism; it is an attempt to confer a sense to the world in which God died. However, the historiosophical pessimism of the author of *Pastorale* has overtones of hope that the fallen civilisations will be replaced by new civilisations, more perfect than the previous ones.

Ewa Kołodziejczyk

Czechowicz, Przybyszewski and *Genezis z Ducha*

The article discusses the affinities of the imagination of Stanisław Przybyszewski and Józef Czechowicz in the context of their interest in the genesian philosophy of Juliusz Słowacki. In the field of ideas it manifests itself in the renunciation by these “spadkobiercy Króla-Ducha” (Halina Floryńska’s term) of modern materialism and in the simultaneous continuation of the metaphysical vision of anthropology and cosmology.

In the artistic field it manifests itself in the postulates of creationism which were put forward by both artists and in the treatment of literature as a source of knowledge and cognition on equal terms with the exact sciences. The article sheds light on the relationships between the epic projects and single-act dramatic works by the Lublin poet with the tradition of expressionism and Young Poland.

The article also enquires into the origin of the lunar metaphors in Czechowicz’s poetry which may be interpreted as the result of the inspiration by gnosis, folk beliefs and the genesian philosophy, including the short dissertation *Słowacki, ekspresjonizm i “Genezis z Ducha”*.

Adam Grzybowski

**Well-known figures as marketing products
and an element of the promotion
of the city or region with Stanisław Przybyszewski as an example**

“Jak go widzą — tak go piszą” [They describe him as they see him] — this is the confirmation of the responses to the survey issued to the mayors and presidents of nine Polish cities. Their task was to tell what significance Stanisław Przybyszewski had for them. The questions which probed the respondents’ opinions were simple: 1. Could Stanisław Przybyszewski become an appropriate, and what is the most important thing, a desired “product” and for whom? 2. If not, then why? 3. What one can do to transform him into such a product?

The answers to this survey enabled us to familiarise ourselves with the state of knowledge about the writer in the intelligentsia (in a number of cases this state of knowledge proved discrediting for some authors). They also enabled us to familiarise ourselves with the depth and the permanence of stereotypical thinking and the limits of the imagination of civil servants.

The experiment which was conducted on the living organism of the Polish regional administration shows that modern marketing instruments, which today are used in practically all spheres of life, may successfully resist even such colourful and rich personalities as Przybyszewski. However, the engagement of interdisciplinary initiatives is still a serious challenge for scholars and “practitioners”. In this case the effect of these initiatives is not a temporal popularisation of a rather controversial figure. Concerted efforts should serve the establishment of a National (or even a European) Przybyszewski Centre, a scholarly and research institution with an international scope. This institution would be a carrefour of all the themes of the rich literary and essay writings of the artist, which would also illustrate Przybyszewski’s influence upon European culture, science and art. The potential places where this institution could be located include Łojewo, Inowrocław, Wągrowiec or Kruszwica — places which are unmistakably associated with the writer’s family background.

Bibliografia prac o Przybyszewskim (wybór)

Opracowała Gabriela Matuszek

Prace w języku polskim:

- Agapkina T., *Rosyjskie kontakty Stanisława Przybyszewskiego*, tł. E. Głębicka, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.
- Agatowski T., *Tyrteusz młodej myśli polskiej w nurcie europejskim (szkic o indywidualizmie Stanisława Przybyszewskiego)*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2003, nr 10, s. 223-234.
- Ardens [Józef Koterbski], *Wrogowie kobiety*, „Biblioteka Warszawska” 1905, t. 4, z. 1, s. 61-86.
- Badowska K., *Autoplotka w służbie autokreacji. Casus Przybyszewskiego*, „Melée” 2008, nr 4, s. 77-87.
- Badowska K., „Godzina cudu”. Miłość i erotyzm w twórczości Stanisława Przybyszewskiego, Łódź 2011.
- Badowska K., *Złe miasto czy zło egzystencji? O ulicy w prozie Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Ulica — zaułek — bruk. Z problematyki miasta w literaturze drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, pod red. K. Badowskiej, A. Janiak-Staszek, Łódź 2013, s. 65-100.
- Bañcer S., *Z dziejów literackich przyjaźni Przybyszewskiego (Mombert)*, „Przegląd Humanistyczny” 1980, nr 6, s. 153-165.
- Barcikowska A., *Kilka refleksji na temat „Moich współczesnych” w wersji oryginalnej i tłumaczeniu*, „Zeszyty Naukowe. WSP Bydgoszcz, Studia Filologiczne” 1993, z. 33.
- Bartnicka J., *Stanisław Przybyszewski jako teoretyk sztuki*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 5.
- Bąbiak G.P., *Między Berlinem, Pragą a Warszawą. Przybyszewski — Procházka — Przesmycki*, w: *Czytanie modernizmu. Studia*, pod red. M. Olszewskiej, G. Bąbiaka, Warszawa 2004.
- Bąbiak G.P., Dziurzyński D., *Potęga złudzenia. Szkic o „Axelu” Villiers’a de l’Isle-Adam* [tu: analiza porównawcza z twórczością S. Przybyszewskiego], w: *Zapomniany dramat*, t. 2, red. M. J. Olszewska, Z. Ruta-Rutkowska, Warszawa 2010, s. 343-355.
- Biliński K., *Nieznane listy Stanisława Przybyszewskiego do Stefana Zweiga*, „Prace Literackie” t. 48: 2008, s. 123-127.
- Biliński K., *Słowacki widziany przez Przybyszewskiego*, „Litteraria” t. 32: 2001, s. 151-158.
- Bizior M., „Krzyk” Stanisława Przybyszewskiego — powieść o spotworniałym bogu, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2006, s. 282-292.
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Boniecki E., *Berlińskie eseje Stanisława Przybyszewskiego o twórcach i sztuce*, „Dysonanse” 1999, nr 5/6, s. 27-35.
- Boniecki E., *Struktura „nagiej duszy”. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.
- Borkowska G., *Płeć jako skaza: Przybyszewski i Nałkowska*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej i schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Bunszwanger, C. Schiede, Kraków 2000, s. 77-87.

- Borzym S., *Brzozowski a Przybyszewski, koneksje ideowe*, w: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*, pod red. A. Walickiego, R. Zimanda, Kraków 1974.
- Borzym S., *Przybyszewski jako filozof*, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 1.
- Borzym S., *Uwagi o światopoglądzie filozoficznym Przybyszewskiego*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.
- Bourkane M., *Stanisław Przybyszewski wobec wybranych aspektów filozofii genezyjskiej Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 3, s. 67-88.
- Boy-Żeleński T., *Ludzie żywi*, Warszawa 1929.
- Boy-Żeleński T., *Smutny szatan*, w: idem, *Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki*, wybór, wstęp i opracowanie A.Z. Makowiecki, Warszawa 1981; oraz w: idem, *Szkice o literaturze niemoralnej*, Warszawa 1990.
- Boy-Żeleński T., *Znaszli ten kraj...*, Warszawa 1949.
- Brzeska H., *Satanizacja człowieka. Obraz Szatana w „Dzieciach nędzy” Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. 2, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2001, s. 139-152.
- Brzeska-Ratuszna H., *Człowiek wewnętrzny St. Przybyszewskiego*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 1/2.
- Brzeska-Ratuszna H., *Człowiek wobec żywiołów: „Nad morzem” St. Przybyszewskiego*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 12, s. 127-131.
- Brzeska-Ratuszna H., *Metafizyczna pokusa śmierci w Krzyku St. Przybyszewskiego*, „Roczniki Kasprowiczowskie” 2000, z. 9, s. 43-57.
- Brzeska-Ratuszna H., *Przybyszewski i śmierć*, „Kresy” 1998, nr 1.
- Brzozowski S., *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928, nr 4-6.
- Brzozowski S., *Stanisław Przybyszewski*, w: idem, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstępem opatrzył J.Z. Jakubowski, Warszawa 1971, s. 130-133.
- Brzozowski S., *Stanisław Przybyszewski*, w tegoż: *Współczesna krytyka literacka*, w tegoż: *Współczesna powieść i krytyka literacka*, opracował i wstępem opatrzył J. Z. Jakubowski, Warszawa PIW 1971, s. 253 -262.
- Burek T., *Przybyszewski kusiciel*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław, 1982, s. 7-22.
- Bytkowski Z., *Stanisław Przybyszewski*, Lwów 1902.
- Chmielowski P., *Indywidualiści krańcowi*, w: idem, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Lwów 1901.
- Chmielowski P., *Taniec miłości i śmierci*, w: idem, *Dramat polski doby najnowszej*, Lwów 1902.
- Chołuj B., *Gdyby nie miłość... Rzecz o utopii Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Ciało. Płeć. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiąt rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jedrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001, s. 119-130.
- Ciechowicz J., *Naga dusza Przybyszewskiego*, w: idem, *Teatr i okolice*, Gdańsk 2010, s. 271-280.
- Cyps A.B., *Stanisław Przybyszewski. Od naturalisty do mistyka*, Łódź 1923.
- Czabańska-Rosada M., *Obraz Niemców u Stanisława Przybyszewskiego. Na podstawie listów i wspomnień*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, nr 7.
- Czachowska J., *„Życie” 1897-1900*, w: *Literatura Okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza, M. Puchalskiej, t. 1, Warszawa 1968, s. 233-234.
- Czachowski K., *Krytyka a Przybyszewski*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 8.

- Czachowski K., *Poeta metafizycznej tęsknoty. Rzecz o Stanisławie Przybyszewskim*, „Pamiętnik Warszawski” 1930, z. 3, s. 80-91.
- Dąbrowska M., *Piewca niedojrzałości duchowej*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 6.
- Dębicki Z., *Śp. Stanisław Przybyszewski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 50, s. 1028.
- Dybel P., *Literatura jako historia. O „Requiem aeternam” Stanisława Przybyszewskiego*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 5, s. 116-133.
- Dybel P., *Urwane ścieżki. Przybyszewski — Freud — Lacan*, Kraków 2000.
- Dynak J., „Krzyk” St. Przybyszewskiego jako powieść sensacyjno-kryminalna, w: *Literatura popularna. Folklor. Język*, t. 1, pod red. W. Nawrockiego, M. Walińskiego, Katowice 1981.
- Dynak J., *Nasi dekadenci. Literackie konterfekty Przybyszewskiego*, w: *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, red. T. Bujnicki, Katowice 1983, s. 106-130.
- Dynak J., *O charakter narodowy Przybyszewskiego*, Katowice 1977 (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego).
- Dynak J., *Przybyszewski. Dzieje legendy i autolegendy*, Wrocław 1994.
- Dynak J., *Przybyszewski i „przybyszewszczyzna” w krzywym zwierciadle satyry*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.
- Dziedzic A., *Brzozowski czyta Przybyszewskiego*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 3/4, s. 63-95.
- Dziurzyński D., *Horla w muzyce Chopina. O powinowactwach fantastycznych Stanisława Przybyszewskiego na przykładzie „Z psychologii jednostki twórczej”*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 3/4, s. 253-278.
- Dziurzyński D., *Młodopolska recepcja Maeterlincka. Głosy trzech czytelników: Przesmycki — Przybyszewski — Brzozowski*, w: *Zabawy pożyteczne prozą. Z przyjaciółstwa Andrzejowi K. Guzikowi uczynione i Jemuż dedykowane*, red. E. Bem-Wiśniewska, Warszawa 2010, s. 280-300.
- Dziurzyński D., *O „rozszerzaniu” naturalizmu i impresjonizmu. Stanisław Przybyszewski wobec malarstwa Edwarda Muncha*, w: *Czytanie modernizmu. Studia*, red. M.J. Olszewska, G. Bąbiak, Warszawa 2004, s. 27-52.
- Dziurzyński D., *Od „nagiej duszy” do „duszy narodu”. Przemiany myśli spirytualistycznej Stanisława Przybyszewskiego w obliczu Wielkiej Wojny*, w: *Literatura wobec I wojny światowej*, red. M.J. Olszewska, J. Zacharska, Warszawa 2000, s. 109-121.
- Dziurzyński D., *Przybyszewskiego wyprawa ku Morzu Ciemności (na przykładzie powieści „Il regno doloroso”)*, w: *Podróż i literatura 1864-1914*, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 2008, s. 357-372.
- Dziurzyński D., *Strategie mizoginiczne Stanisława Przybyszewskiego na podstawie „Synagogi szatana”*, w: *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 189-201.
- Eile S., *Powieść nagiej duszy*, „Teksty” 1973, nr 1.
- Fiałek M., *Die Berliner Künstlerbohème aus dem „Schwarzen Ferkel”*, Hamburg 2007.
- Filipczak I., *Eryk Falk — genisz zła czy obłąkany neurastenik? („Homo sapiens” Stanisława Przybyszewskiego)*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, z. 7, s. 303-315.
- Feldman W., *Na szczytach dekadentyzmu. Stanisław Przybyszewski*, w: idem, *Współczesna literatura polska*, Warszawa 1905.
- Flaszen L., *Jan Chryzostom Pasek moderny*, „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 21, s. 5.

- Furmaniak J., *Literackie wizerunki anarchistów w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2005, nr 45, s. 125-141.
- Galska H., *Przybyszewski i literatura rosyjska*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 4.
- Geszwind J., *Kłamstwo Przybyszewskiego i kłamstwo o Przybyszewskim (z powodu artykułu Boya-Żeleńskiego)*, Lwów 1928.
- Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Trzy młodopolskie manifesty literackie. „Confiteor” Przybyszewskiego*, w: idem, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 246-251.
- Głuchowska L., „Requiem aeternam”, „Fryz życia” i „Piekło”. *Przybyszewski, Munch, Vigeland i preekspresjonistyczne teorie sztuki*, „Quart. Kwartalnik Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2010, nr 2, s. 26-54.
- Goczłowa Z., *Składnia powieści Stanisława Przybyszewskiego*, Lublin 1975.
- Greń Z., *Nie więcej, czyli o Przybyszewskim*, w: idem, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969.
- Grzelak A., *Nietzscheańska antropologia w prozie Stanisława Przybyszewskiego*, w: eadem, *Idee — koncepcje — interpretacje. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Toruń 2013, s. 188-228.
- Grzybowski A., *Stanisław Przybyszewski. Sopocianin, kolejarz, społecznik*, w: *Materiały z konferencji „Wokół Polonii sopockiej”*, red. K. Babicz, Sopot 2011 (Kronika Muzeum Sopotu, nr 8), s. 7-18.
- Grzymała-Siedlecki A., *Przybyszewski i Wyspiański*, w: idem, *O twórczości Wyspiańskiego*, wyboru dokonała i posłowiem opatrzyła A. Łempicka, Kraków 1970, s. 376-379.
- Gutowski W., *Aspekty inicjacyjne prozy St. Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2003, nr 10.
- Gutowski W., *Eros w biografii „mocnego człowieka” (Stanisław Przybyszewski)*, w: idem, *Nagie dusze i maski (o młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 274-282.
- Gutowski W., *Konstellacje Przybyszewskiego*, Toruń 2008.
- Gutowski W., *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” R. 80, 1989: z. 1, s. 37-71.
- Gutowski W., *Mit Androgyne w poematach prozą Stanisława Przybyszewskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1993, s. 67-87.
- Gutowski W., *Mit — Eros — Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999.
- Gutowski W., *Młodopolskie inicjacje*, „Ruch Literacki” 2002, z. 2, s. 121-133.
- Gutowski W., *Pod ciężarem Ewy: totalność — obojętność — nicność*, w: *Kobiety w literaturze. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Studentów i Naukowców z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, pod red. L. Wiśniewskiej, Bydgoszcz 1999.
- Gutowski W., *Stanisław Przybyszewski, czyli próba nadrealistyczna*, w: idem, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.
- Gutowski W., *Stanisław Przybyszewski i Otto Weininger — dwie metafizyki płci*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, nr 7, s. 135-147.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.

- Helsztyński S., *Bibliografia pism Stanisława Przybyszewskiego w 100 rocznicę urodzin 7. V. 1868*, Warszawa 1968.
- Helsztyński S., *Meteory Młodej Polski*, Kraków 1969.
- Helsztyński S., *Przybyszewski*, Kraków 1966.
- Helsztyński S., *Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1973.
- Helsztyński S., *Przybyszewski w Niemczech*, „Neofilolog” R. 8: 1935, nr 2.
- Herget W.A., *Źródła filozoficzne twórczości Przybyszewskiego*, „Nowa Reforma” 1915, nr 281, s. 1-2.
- Hutnikiewicz A., „Być meteorem, to istotna moja tęsknota”, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 1995, nr 3, s. 16-19.
- Hutnikiewicz A., *Stanisław Przybyszewski. Legenda i rzeczywistość*, w: idem, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976, s. 41-56.
- Igliński G., „Hymnen an die Nacht” Novalisa w tłumaczeniu Stanisława Przybyszewskiego, w: *Noc. Symbol — temat — metafora*, t. 2: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012, s. 135-156.
- Irzykowski K., *Dwie rewolucje*, w: idem, *Czyn i słowo*, Lwów 1913.
- Iwaszkiewicz J., *Przybyszewski klasyk*, „Życie Warszawy” 1966, nr 261.
- Iwaszkiewicz J., *Wspomnienie*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 8.
- Janicka K., *O poglądach estetycznych Stanisława Przybyszewskiego*, „Sztuka i Krytyka” 1957, nr 12.
- Jankowiak M., *Ambiwalencje Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, nr 7.
- Jankowiak M., *Funkcja mitu w prozie Przybyszewskiego i Berenta*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, red. H. Kirchner, Z. Żabicki, Wrocław 1972.
- Jankowiak M., *Scenariusze dekadentyzmu z w niemieckim i polskim modernizmie na przykładzie Przybyszewskiego, Manna, Berenta*, „Zeszyty Naukowe. WSP Bydgoszcz. Studia Filologiczne” 1993, z. 33.
- Jeske-Choiński T., *Dekadentyzm polski. Stanisław Przybyszewski*, w: idem, *Dekadentyzm*, Warszawa 1905.
- Jeske-Choiński T., *Seksualizm w powieści polskiej*, Warszawa 1914.
- Jocz A., *Pomiędzy pokusą hedonizmu a pragnieniem ascetyzmu — gnostycyzm w gnozie Stanisława Przybyszewskiego*, w: idem, *Przypadek „osy rozbójniczek”*. *Rozważania o gnostycyzmie i neognostycyzmie w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, Poznań 2009.
- Karásek ze Lvovic J., *Przybyszewski a literatura czeska*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 7.
- Kawalec P., *Stanisław Przybyszewski w czeskim świecie literackim i artystycznym*, Kraków 2008.
- Kaźmierczak Z., *Nietzsche i Przybyszewski. Formy demoniczności sfery publicznej*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. H. Krukowska, J. Ławski, t. 2, Białystok 2001, s. 111-138.
- Klein K., *Przybyszewski i Dehmel*, „Ruch Literacki” 1928, s. 200-204.
- Klimajówna K., *Nazwiska bohaterów powieści S. Przybyszewskiego*, „Roczniki Humanistyczne” 1967, z. 1.
- Knapiek O., *Boy, Przybyszewski i kochanek*, „Literacje” 2013, nr 3, s. 90-99.

- Kolbuszewski A., *Motywy regionalne w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 1924 (przedruk w książce: idem, *Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze*, Katowice 1959).
- Kolińska K., *Stachu. Jego kobiety, jego dzieci*, Katowice 1984.
- Kolińska K., *W kręgu smutnego szatana*, w: eadem, *Parnas w Oborach*, Warszawa 2000.
- Kończakowski S., *Twórcze fermenty*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 1.
- Koput H., *Przybyszewski i dziedzictwo romantyzmu*, w: *Dziedzictwo romantyzmu w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. E. Łoch, Lublin 1988.
- Kosiński D., *Pod śniegiem*, w: idem, *Sceny z życia dramatu*, Kraków 2004.
- Kralkowska-Gątkowska K., *Antymimesis i wizja. Typy konstrukcji przestrzeni w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*, red. T. Bujnicki, J. Maciejewski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1986, s. 131-162.
- Kralkowska-Gątkowska K., *Aspekty kontrpalingenetyczne prozy Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, nr 7.
- Kralkowska-Gątkowska K., *Kompozycja powieści Przybyszewskiego*, w: *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*, red. T. Bujnicki, Katowice 1987.
- Kralkowska-Gątkowska K., *Próba rekonstrukcji modelu dynamicznego prozy Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Od Kochanowskiego do Różewicza*, red. J. Kryszak, Toruń 1988, s. 107-120.
- Kralkowska-Gątkowska K., *Przybyszewskiego powieść o człowieku idei*, w: *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 1988.
- Kralkowska-Gątkowska K., „*Requiem aeternam*” Stanisława Przybyszewskiego jako kontrpalingeneza, w: *Między krytyką a prozą artystyczną pozytywizmu i modernizmu*, red. H. Bursztyńska, Katowice 1988, s. 102-119.
- Kralkowska-Gątkowska K., *Świat postaci w powieściach Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Młoda Polska. Legendy i światopoglądy*, red. T. Bujnicki, J. Illg, Katowice 1983 (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego).
- Kralkowska-Gątkowska K., *Zagadki „De profundis” Stanisława Przybyszewskiego (Autoprzekład autoerotycznej powieści)*, w: *Topika erotyczna w przekładzie*, red. P. Fasta, Katowice 1994.
- Krejčí K., *Krzyk wielkomięskiej ulicy*, przeł. J. Russocka, w: *Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego*, pod red. H. Janaszek-Ivaničkowej, Wrocław 1981.
- Krzymska M. (Marcin Oksza), *Modernizm w Niemczech i Stanisław Przybyszewski*, „Biblioteka Warszawska” 1899, t. 3, s. 256-285.
- Krzymska M., *Stanisław Przybyszewski, jego poezja i filozofia*, w: eadem, *Studia literackie*, Warszawa 1903.
- Krzywicki L., *Stanisław Przybyszewski*, w: idem, *Wspomnienia*, oprac. J. Wilhelmi, t. 2, Warszawa 1958.
- Krzyżanowski J., *Neoromantyzm polski 1890-1918*, Wrocław 1980.
- Kubacki W., *Rzecz o Przybyszewskim*, w: idem, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932-1962*, Kraków 1963, s. 173-199.
- Kuncewiczowa M., *Fantasia alla polacca*, Warszawa 1979.
- Kuncewiczowa M., *Przybyszewski — dekadent czy wizjoner?*, „Literatura” 1975, nr 26, s. 8-9.
- Kurkiewicz M., *Krew jako słowo — klucz w poematach prozą Stanisława Przybyszewskiego*, w: idem, *Tętno epoki. Miejsce i rola motywu krwi w literaturze Młodej Polski*, Bydgoszcz 2013, s. 509-532.

- Legutko G., *Realizacja mitu androgynicznej dwójjedni w prozie Młodej Polski (Przybyszewski — Daniłowski — Mniszkówna)*, w: *Tożsamość i rozdwojenie w perspektywie mitów*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2008, s. 87-100.
- Leser Z., *Neurastenicy w literaturze. I. Stanisław Przybyszewski*, Lwów 1900.
- Linkner T., *Przybyszewski czyta Ewersa*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2003, nr 10, s. 135-153.
- Liszkiewiczowa G., *O zasługach lekarskich Przybyszewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 9.
- Lorentowicz J., *Lettres polonaises*, „Mercure de France” 1901, no. 136, s. 845-847.
- Lorentowicz J., *St. Przybyszewski*, w: idem, *Dwadzieścia lat teatru*, Warszawa 1929, s. 502-536.
- Lorentowicz J., *Stanisław Przybyszewski*, w: idem, *Młoda Polska*, t. 2, Lwów 1909.
- Lutosławski W., *Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tak zwany satanizm nagich a pijanych dusz*, Kraków 1899.
- Łuczynski K., *Dwujęzyczna twórczość Stanisława Przybyszewskiego 1892-1900*, Kielce 1982.
- Mackiewicz W., *Przybyszewskiego poszukiwanie twórczej tożsamości*, w: idem, *Nietzscheanizm i marksizm w literaturze i filozofii okresu Młodej Polski*, Warszawa 1989, s. 93-111.
- Mackiewicz W., *W poszukiwaniu twórczej tożsamości (Przybyszewski i Nietzsche)*, „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 11, s. 36-43.
- Magnuszewski J., *Casus Stanisława Przybyszewskiego*, w: idem, *Literatura polska w kręgu literatur słowiańskich*, Wrocław 1993, s. 295-324.
- Majchrowski Z., *Stanisław Przybyszewski, aktor i męczennik*, „Dialog” 1985, nr 8.
- Makowiecki A.Z., *Kłamstwa kompensacyjne autobiografizmu — Stanisław Przybyszewski*, w: *Autobiografizm — przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001.
- Makowiecki A.Z., *Ten wyuzdany fin de siècle...*, w: idem, *Wokół modernizmu. Szkice*, Warszawa 1985, s. 167-181.
- Makowiecki A.Z., *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*, Warszawa 1980.
- Malik J.A., „Berlin — Kraków, dzień jazdy”: zapomniany list Adolfa Nowaczyńskiego do Stanisława Przybyszewskiego, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 4, s. 187-196.
- Malik J.A., *Sowizdrzał i Mag: obrazek z życia cyganerii*, „Kresy” 2000, nr 2/3, s. 271-281.
- Matuszek G., *Czy „Jedyny dla Jedynego”? O stosunku Przybyszewskiego do odbiorcy i publiczności literackiej*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” R. 27: 1990, s. 127-140.
- Matuszek G., *Czy jest kobieta w tych tekstach? O wczesnej twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Modernizm. Zapowiedzi, krystalizacje, kontynuacje. Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Gutowskiemu*, pod red. A. Grzelak, M. Kurkiewicza, P. Siemaszki, Bydgoszcz 2009, s. 213-230.
- Matuszek G., *Demony Przybyszewskiego czyli o szatanie wczesnej nowoczesności*, „Stan Rzeczy” 2011, nr 1, s. 117-130.
- Matuszek G., *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*, Kraków 1993; wyd. 2, 1996.
- Matuszek G., *Etyka destrukcji i archetyp sumienia w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 w poszukiwaniu wzorów życia i sztuki*, red. E. Ihnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006, s. 119-129.

- Matuszek G., *Jak czytano powieści „Wielkiego Demoralizatora”?*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 2, s. 35-48.
- Matuszek G., *Jak Przybyszewski czytał Kasprowicza*, w: *Kasprowicz a Słowiańszczyzna. W 150. rocznicę urodzin Poety*, red. M. Wnuk, K. Jaworski, Zakopane 2010, s. 7-17.
- Matuszek G., *Melancholik, mistyk, narcystyczny kochanek, samotny homo dolorosus*, w: S. Przybyszewski, *Poematy prozą*, oprac. G. Matuszek, Kraków 2003, s. 5-42.
- Matuszek G., *Między pustką transcendencji a szaleństwem zmysłów. O wczesnej eseistyce Stanisława Przybyszewskiego*, w: S. Przybyszewski, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyboru dokonała, wstępem opatrzyła i przetłum. z j. niem. G. Matuszek, Kraków 1995.
- Matuszek G., *Między Schopenhauerem a Nietzschem. O koncepcji człowieka Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Recepcja literacka i proces literacki. Literarische Rezeption und literarischer Prozess. (O polsko-niemieckich związkach literackich w okresie modernizmu i dwudziestolecia międzywojennego)*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999, s. 11-27.
- Matuszek G., *Modernistyczne wyznanie i wyzwanie: „Confiteor” Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Od realizmu do preekspresjonizmu. Lektury polonistyczne*, red. G. Matuszek, Kraków 2001, s. 104-116.
- Matuszek G., *Naga dusza i udręczone ciało. Stanisław Przybyszewski o sztuce Vigelanda*, w: *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900 / Pa sjens veier. Gustav Vigeland og Polsk skulptur rundt 1900*, Kraków–Oslo 2010, s. 140-143.
- Matuszek G., *Neuroza — histeria — narcyzm. O wiwisekcji artysty młodopolskiego*, w: *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, pod red. W. Gutowskiego, E. Owczarz, Toruń 2006.
- Matuszek G., *Pierwszy Mistrz i ślad agonu. Brzozowski o Przybyszewskim*, w: *Konstellacje Stanisława Brzozowskiego*, pod red. U. Kowalczuk, A. Mencwela, W. Paczoskiej, P. Rodaka, Warszawa 2012, s. 185-197.
- Matuszek G., *Próba analizy stylu powieści „Krzyk” Stanisława Przybyszewskiego*, „Ruch Literacki” 1979, z. 3, s. 201-211.
- Matuszek G., *Przybyszewski w oczach współczesnych*, „Przegląd Humanistyczny” 1985, z. 9/10, s. 123-140.
- Matuszek G., *Seksualizm i androgynizm. O erotyce w twórczości St. Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, nr 7, s. 95-113.
- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski — pisarz nowoczesny. Eseje i proza — próba monografii*, Kraków 2008.
- Matuszek G., *Współlistnienie dwu poetek: ekspresjonistycznej i modernistycznej w powieści „Krzyk” St. Przybyszewskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1981, z. 43, s. 83-102.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965.
- Miller A., *Przybyszewski jako muzyk*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 6.
- Morstin L.H., *O Przybyszewskim moje wspomnienie*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 7.
- Morzyńska E., *„Panować nad sobą nawet Tobie nie pozwolę”. O samobójstwie w prozie Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX wieku*, red. E. Paczoska, U. Kowalczuk, Warszawa 2002, s. 79-106.
- Moskvin A., *Dzieje sceniczne dramatu „Śnieg” Stanisława Przybyszewskiego w Rosji początku XX wieku*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 3, s. 133-147.
- Moskvin A., *Kontakty St. Przybyszewskiego z Moskwą*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2000, nr. 9, s. 58-86.

- Moskvin A., *Stanisław Przybyszewski i dramat rosyjski na początku XX wieku*, „Litteraria” t. 27: 1996.
- Moskvin A., *Stanisław Przybyszewski w kinematografii rosyjskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 141-150.
- Moskwin A., *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX — początku XX wieku*, Warszawa 2007.
- Moskvin A., *Twórczość Stanisława Przybyszewskiego i rosyjska powieść popularna na początku XX wieku*, „Acta Polono-Ruthenica” t. 2: 1997, s. 373-384.
- Mrazek S., *Gestyka w dramatach Stanisława Przybyszewskiego*, w: idem, *Środki ekspresji pozastłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Kraków 1980, s. 109-141.
- Munnich A., *Korespondencja Przybyszewskiego z Pawłem Scheebartem*, „Ruch Literacki” 1928, z. 10.
- Nałkowska Z., *Moralność Przybyszewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 5.
- Niedziela Z., „Naga dusza” Przybyszewskiego i „Gotycka dusza” Karáska, w: *Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego*, pod red. H. Janaszek-Ivaničkowej, Wrocław 1981.
- Niemojewski A., *Prorok wykolejenców*, „Głos” 1902, nr 5, s. 67-68.
- Nils Ugglå A., *Znaczenie Strindberga dla renesansu Przybyszewskiego*, w: idem, *Strindberg a teatr polski 1890-1970*, przeł. E. Gruszczyńska, Warszawa 2000, s. 135-142.
- Nowaczyński A., *Przybysz*, „ABC” 1933, nr 221-222.
- Nowakowski J., *Głosa do „Dzieci szatana” Stanisława Przybyszewskiego z perspektywy współczesności*, „Zeszyty Naukowe WSP Rzeszów. Historia-Literatury” 1991, z. 1, s. 75-87.
- Nowiński J., *Stanisław Przybyszewski (szkic biograficzny)*, Warszawa 1902.
- Nycz R., *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Ogiński W., *Przybyszewski a filozofia Nietzschego*, „Człowiek i Światopogląd” 1977, nr 10, s. 54-69.
- Olszewska M.J., *Stanisława Przybyszewskiego święta wojna z Szatanem*, w: *Kategoria dobra i zła w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A.Z. Makowiecki, Warszawa 1994.
- Orzechowski E., *Z powodu jednego listu Przybyszewskiego do Ameryki*, w: *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 235-238.
- Paczoska E., *Odkrywanie ciała — zakrywanie ciała w literaturze Młodej Polski*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000.
- Papiór J., *Stanisław Przybyszewski vermittelt von und zu „guten Europäern”*, Warszawa 1998 (Studia Niemcoznawcze, t. 16), s. 9-23.
- Parandowski J., *Zdetronizowany „król życia”*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18 (przedruk w książce: idem, *Wspomnienia i sylwety*, Wrocław 1960).
- Podraza-Kwiatkowska M., *Kogo przywołują młodopolskie apostrofy? Z rozważań nad koncepcją człowieka u progu XX wieku*, w: eadem, *Dobra pamięć. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Tomaszowi Weissowi*, pod red. M. Zaczynskiego, F. Ziejki, Kraków 2005.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 118-122, 205-214.
- Podraza-Kwiatkowska M., „Naga dusza” i „epoka mundurów” (o Stanisławie Przybyszewskim), w: eadem, *Somnambulicy, dekadenci, herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 297-313.

- Podraza-Kwiatkowska M., *Schopenhauer i chuć*, „Teksty” 1974, z. 2, s. 25-35.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Z rekwizytorni Stanisława Wyspiańskiego: latające, goniące, chodzące trumny i ich związek z Przybyszewskim*, w: eadem, *Labirynty — kładki — drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011, s. 107-124.
- Popiel M., *Laokoon, czyli o granicach wzniosłości w prozie Stanisława Przybyszewskiego*, „Teksty Drugie” 1996, z. 2/3.
- Popiel M., *Wzniosłość czy patos? „De profundis” i „Krzyk” Stanisława Przybyszewskiego*, w: eadem, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999, s. 26-64.
- Presser W., *Stanisław Przybyszewski. Studium literackie*, Lwów 1903.
- Ratajczak J., *Umrzeć z miłości. Szkice o romansach młodopolskich*, Wrocław 1999.
- Ratuszna H., *Tanatos w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2003, nr 10, s. 154-163.
- Ratuszna H., *Wieczność w człowieku. O młodopolskiej świadomości śmierci w twórczości Stanisława Przybyszewskiego*, Toruń 2005.
- Rembowska-Pluciennik M., *Redefiniowanie pojęcia świadomości we wczesnej fazie polskiego modernizmu: Przybyszewski — Irzykowski*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 50: 2007, z. 1/2, s. 77-108.
- Richter L., *O poglądach Stanisława Przybyszewskiego na muzykę*, „Muzyka” 1971, nr 1, s. 3-27.
- Rogacki H.I., *Stanisław Przybyszewski, „Złote runo”*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 329-339.
- Rogacki H.I., *Żywiot Przybyszewskiego*, Warszawa 1987.
- Rogalski A., *Etyka i estetyka u Przybyszewskiego*, „Osnowa” 1980, s. 134-143.
- Rogalski A., *Przybyszewski — filozof moralista*, Poznań 1946.
- Rogalski A., *Stanisław Przybyszewski. Próba rewizji twórczości*, w: idem, *Literatura i cywilizacja. Eseje i studia*, Warszawa 1956, s. 42-55.
- Rogatko B., *Sonata upadłego Belzebuba*, w: idem, *Utopia Młodej Polski*, Łódź 1972, s. 19-33.
- Rusnak W., *Śmierć we wczesnych powieściach Stanisława Przybyszewskiego („Homo sapiens” i „Dzieci szatana”)*, w: *Problemy współczesnej tanatologii. Medycyna — antropologia kultury — humanistyka*, t. 5, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 2001, s. 215-222.
- Rzewuska E., *Dramaturgia Przybyszewskiego i ekspresjonizm*, w: *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, red. E. Łoch, Rzeszów 1980, s. 101-118.
- Sajewska D., *„Norma to głupota, degeneracja zaś to geniusz”. O jednostce zdezintegrowanej w „Śniegu” St. Przybyszewskiego*, w: *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*, red. W. Baluch, Kraków 2002.
- Sawicka D., *Naga dusza i eksperyment egzystencjalny*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1.
- Shenfeld R., *Obecność Stanisława Przybyszewskiego w literaturze hebrajskiej na przełomie XIX i XX wieku*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 377-390.
- Siemaszko P., *W stronę jedności. O estetyce syntezy i syntetyzującej wyobraźni Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2003, nr 10, s. 164-174.

- Sikorska J., *Stanisław Przybyszewski w Czechach*, Inowrocław 1985.
- Simon L., *Bibliografia dramatu polskiego 1765-1939*, oprac. E. Heise, T. Sivert, t. 2, Warszawa 1972, s. 748-751.
- Sławińska I., *August Strindberg i wczesny ekspresjonizm polski*, w: eadem, *Moja gorzka europejska ojczyzna*, Warszawa 1988.
- Sławińska I., *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*, Toruń 1948.
- Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego. Pokłosie Międzynarodowej Sesji Naukowej zorganizowanej w 110. rocznicę urodzin Stanisława Przybyszewskiego przez Komitet Słowianoznawstwa PAN i Instytut Słowianoznawstwa PAN w dniach 10-11 maja 1978 w Warszawie na temat „Stanisław Przybyszewski w literaturach słowiańskich”*, pod red. H. Janaszek-Ivaničkovej, E. Madanego, Wrocław 1981.
- Sobeski M., *Przybyszewski wczoraj i dzisiaj*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 4.
- Sobieska A., „*Metastowo*” Stanisława Przybyszewskiego a teorie muzyczne rosyjskich symbolistów, w: *Młodopolska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2009, s. 39-48.
- Sojka M., *Sztuka i płeć u Stanisława Przybyszewskiego*, „Człowiek i Światopogląd” 1977, nr 10.
- Solski L., *Pierwsza w Polsce premiera Przybyszewskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1927, nr 50, s. 1033-1034.
- Spannhake B., „*Nietzsche był jak rumak najszlachetniejszej rasy, ale źle ujeżdżony*”. Przybyszewskiego (naturalistyczna) interpretacja Nietzschego, przeł. M. Kopij, G. Kowal, w: *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*, red. W. Kunicki, współpraca K. Polechoński, Poznań 2002, s. 33-80.
- Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.
- Stasiewicz P.E., „*Krzyk*” Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, pod red. J. Sztachelskiej, Białystok 1998, s. 196-210.
- Stasiewicz P.E., *Metafizyczny i antropologiczny kształt walki o niepodległość w „Powrocie” Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 271-279.
- Stoch E., *Dzieje recepcji scenicznej i działalność popularyzatorska Stanisława Przybyszewskiego w środowisku lubelskim w dwudziestolecie międzywojennym. S. Przybyszewski na scenie lubelskiej (kompendium repertuarowe)*, w: *Z problematyki teatrologii i pedagogiki. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Marii Barbarze Styk*, red. M. Nowak, E. Stoch, B. Borowska, Lublin 2015, s. 177-199.
- Strumph-Wojtkiewicz S., *Pogrzeb Przybyszewskiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, s. 1034-1035.
- Sucharska A., *Stanisław Przybyszewski. Miłość: „Rozśliszłe prześcieradło moich uczuć”*, „Metafora” 1992, nr 5, s. 7-13.
- Świerzewski S., *Muzyka w życiu Stanisława Przybyszewskiego*, „Poradnik Muzyczny” 1969, nr 1, s. 5-7 oraz nr 9, s. 3-6.
- Świerzewski S., *Stanisław Przybyszewski o Fryderyku Chopinie*, „Poradnik Muzyczny” 1971, nr 5, s. 7-9.
- Taborski R., *Nowe listy Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.
- Taborski R., *Problem pisarstwa dwujęzycznego (na przykładzie twórczości Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Rittnera)*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, nr 7.

- Taborski R., *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski — Kisielewski — Szukiewicz*, Warszawa 1965.
- Taborski R., *Przybyszewski — epistolograf w okowach cenzury*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” R. 26/27: 1991/1992.
- Taborski R., *Przybyszewski w Wiedniu*, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 6 (przedruk w książce: idem, *Wśród wiedeńskich poloników*, Wrocław 1983).
- Taborski R., „Śnieg” Stanisława Przybyszewskiego, w: *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*, red. L. Ludorowski, Lublin 1987, s. 203-212.
- Taborski R., *Warszawskie dole i niedole Stanisława Przybyszewskiego*, w: *Pisarze Młodej Polski i Warszawa*, red. D. Knysz-Tomaszewska, R. Taborski, J. Zacharska, Warszawa 1998, s. 259-264.
- Taborski R., *Wstęp*, do: S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1966.
- Taborski R., *Z dziejów scenicznych dramatów Przybyszewskiego*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.
- Tuczyński J., *Stanisław Przybyszewski*, w: idem, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 140-146.
- Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905)*, Kraków 1986, s. 222-225, 236-240.
- Walas T., *Stanisław Przybyszewski a dekadentyzm*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 55-76.
- Weiss T., *Polski wzorzec archicygana: Stanisław Przybyszewski*, w: idem, *Cyganeria Młodej Polski*, Kraków, s. 63-77.
- Weiss T., *Stanisław Przybyszewski a romantyzm*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 53-73.
- Weiss T., *Stanisław Przybyszewski jako interpretator Nietzschego. Estetyka Nietzschego i polski modernizm*, w: idem, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890-1914*, Wrocław–Kraków 1961.
- Wilhelmi J., *Wstęp*, do: S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 5-13.
- Witek J., *Doświadczenie cierpienia u Stanisława Przybyszewskiego i Romana Brandstaettera*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2003, nr 10, s. 175-194.
- Witek W.M., *Kalos kai agathos w wybranych kartach Stanisława Przybyszewskiego (Berlin) i w twórczej działalności Karla Dedeciusa*, „Rocznik Kasprowiczowski” 2003, nr 10, s. 195-208.
- Witt W., *Przybyszewski a Dostojewski (Jeszcze raz o „Biesach” i „Dzieciach szatana”)*, przeł. E. Głębicka, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.
- Wittlin T., *Eine Klage für Dagny Juel-Przybyszewska*, Paderborn 1995.
- Wojnowska B., „*Nad morzem*” St. Przybyszewskiego. *Mistyka i pieć*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.
- Wołoszynowski J., *Romantyzm Przybyszewskiego*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 18, s. 5.
- Wyka K., *Estetyzm walczący*, w: eadem, *Modernizm polski*, Kraków 1966, s. 188-196.
- Wyka K., *Horla i konsekwencje*, w: idem, *Młoda Polska. I. Modernizm polski*, Kraków 2003, s. 180-188 (pierwotny druk: 1968).
- Wyka K., *Młoda Polska. Szkice z problematyki epoki*, t. 2, Kraków 1987.

- Wyka M., *Przybyszewski-powieściopisarz*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982 (przedruk w książce: M. Wyka, *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996).
- Zabawa K., „*Kalejdoskop myśli, wrażeń i obrazów*” — *młodopolskie odmiany krótkiego poematu prozą*, Kraków 1999, *passim*.
- Ziejka F., *Przybyszewski i Francuzi*, w: *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 257-274.
- Zieliński J., *Pierwsze zdanie „Homo sapiens”*, „*Teksty*” 1977, nr 4.
- Zieliński J., *Wpływ Przybyszewskiego na rosyjską powieść modernistyczną*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.
- Żuławski J., *Symbol i „naga dusza”*, w: *idem, Szkice literackie*, Warszawa 1913.

Bibliografia obcojęzyczna:

- Auwärter T., *Stanisław Przybyszewski — »Der Geist des Bösen«? Zur künstlerischen Spiritualität eines Bohémiens um 1900*, „*Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*” Vol. 60: 2008, Nr. 2, s. 131-151.
- Bab J., *Die Berliner Bohème*, Berlin 1904.
- Baranov A.I., *Novels of F. Dostoyevsky and S. Przybyszewski (an attempt at contrastive analysis of their poetics)*, „*Vestnik Moskovskogo Universiteta*” Serija 9: Filologija, 2000, nr 3, s. 17-28.
- Bauer M., *Der Berliner Bohemien aus Polen. Eine Studiensausgabe zu Stanisław Przybyszewski*, „*Süddeutsche Zeitung*” 1992, 27-28 V.
- Bauer M., Rauner G. von, *Stanisław Przybyszewskis Roman „Satans Kinder” (1987). Anarchismus und Satanismus in einem Werk des Fin de siècle*, w: *Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende*, Hrsg. D. Kafitz, Frankfurt am Main–Bern–New York 1987, s. 97-124.
- Bernhardt R., *Im Banne von Sexualität und Satanismus. Peter Hilles Freundschaft mit Stanisław Przybyszewski*, „*Studia Niemcoznawcze*” 2004, t. 27, s. 313-357.
- Büchi M., *Problematik der Autorübersetzung am Beispiel des „Homo sapiens” von St. Przybyszewski*, Diss., Freiburg i. Br. 1976.
- Burzacka I., *Kunstnerisk Dialog. Om maleriet Skrik av Edvard Munch og Romanen Skrik av Stanisław Przybyszewski*, „*Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*” 1989, Nei. 1.
- Čavdarov R., *«Demonat — erotoman» ili evronejkijat kontekst na «Kazuca Pšibiševski»*, „*Vestnik Moskovskogo Universiteta*” Serija 9: 2000, nr 5, s. 373-380.
- Chevrel Y., *Un Témoin du décadentisme cosmopolite: Stanislas Przybyszewski*, w: *L'Esprit de décadence. Colloque de Nantes, sous la direction de M. Décaudin*, t. 2, Paris 1984, s. 187-200.
- Cini L., *L'umanità nell'opera di Stanisław Przybyszewski*, Roma 1936.
- Dauthendey M., *Gedankengut aus meinen Wanderjahren*, Bd. 1, München 1913.

- Dierig S., *Con sordino for piano and brain: bohemian neuroscience in a 1900 cultural metropolis*, „Configurations. A journal of literature, science and technology” 2001, Vol. 9, No. 3, s. 413-441.
- Drost W., *Der stumme Schrei: der Romancier als Interpret; Munch und Przybyszewski*, „Artefacts, artefictions; crossovers between contemporary literatures, media, arts and architectures” 2000, s. 167-178.
- Dziurzyński D., *La Réception de Maeterlinck dans la Jeune Pologne. Voix de trois lecteurs: Przesmycki — Przybyszewski — Brzozowski*, „Slavica Bruxellensia. Revue polyphonique de littérature, histoire et cultures slaves de l’Université Libre de Bruxelles” 2009, no. 4, s. 7-21.
- Fähnders W., *Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1900*, Stuttgart 1987, s. 152-168.
- Fähnders W., *Stanislaw Przybyszewski und die Dekadence*, „TRAFIK. Internationales Journal zur libertären Kultur und Politik” 1992, Hf. 11, s. 65-74.
- Fiałek M., *Dehmel, Przybyszewski, Mombert: drei Vergessene der deutschen Literatur; mit bisher unveröffentlichten Dokumenten aus dem Moskauer Staatsarchiv*, Berlin 2009.
- Fiałek M., *Die Berliner Künstlerbohème aus dem „Schwarzen Ferkel”*, Hamburg 2007.
- Fick M., *Präsenz: sinnesphysiologische Konstruktion und ästhetische Transformation der Wahrnehmung am Beispiel von Przybyszewski, Benn und Rilke*, „Scientia Poetica” Bd. 9: 2005, s. 114-135.
- Fischer J.M., *Stanislaw Przybyszewski: Androgyne (1906)*, w: idem, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978, s. 220-232.
- Fischer M., *Augenblick und Seele. Stanislaw Przybyszewski Psychischer Naturalismus*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, nr 7, s. 65-79.
- Gergalo N., *Nicseanské motivy v romane «sanin» M. Arcebaseva i trilógii «Homo sapiens» S. Psibysenskogo*, „Slavia Orientalia” t. 49: 2000, nr 1, s. 31-47.
- Herman M., *Un sataniste Polonais. Stanislas Przybyszewski (de 1868 à 1900)*, Paris 1939.
- Hlouskova J., *Stanislaw Przybyszewski — moderniste ou a la mode?*, „Slavia. Casopis pro Slovan-skou Filologii” 1991, t. 60, nr 2, s. 192-196.
- Hoeps T., *Authentizitätsstreben und Vitalismuskult. Terrorismus als Existenzform. Stanislaw Przybyszewskis „Satans Kinder”*, w: idem, *Arbeit am Widerspruch. „Terrorismus” in deutschen Romanen und Erzählungen (1837-1992)*, Diss., Dresden 2001 (Arbeiten zur neueren deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 8).
- Jarosz A., *Przybyszewski und das „Geheimniswissen”*, w: S. Przybyszewski, *Ja jestem maską mego ducha / Ich bin die Maske meines Geistes, Dwa odczyty o śmierci / Zwei Vorträge über den Tod*, Hrsg. H. Ratuszna, A. Jarosz, Übersetzt und kommentiert von A. Jarosz, Stuttgart 2014.
- Jarosz A., *Przybyszewski und Japan, Bezüge und Annäherungen. Quellentexte in Erstübertagung*, mit einem Vorwort von H. Ratuszna Stuttgart 2012 (Literatur und Kultur im mittleren und östlichen Europa, Bd. 2).
- Jarosz A., *Stanislaw Przybyszewski (1868-1927) und Rainer Maria Rilke (1875-1926). Eine Begegnung, die nie stattfand?*, „Germanoslavica, Zeitschrift für germano-slawische Studien” Jg. 23: 2012, Nr. 1, s. 54-77.
- Jarosz A., *Das Todesmotiv im Drama von Stanislaw Przybyszewski*, Stuttgart 2013 (Literatur und Kultur im mittleren und östlichen Europa, Bd. 3).

- Jarosz A., *Überlegungen zur Angst-Erfahrung in der europäischen Moderne — eine vergleichende Betrachtung mit besonderem Bezug zum erzählerischen Frühwerk von Stanisław Przybyszewski (1868–1927)*, „Proudy. Středoevropský časopis pro vědu a literaturu” 2012, Nr. 1.
- Jaworska W., *Munch und Przybyszewski*, w: *Edward Munch. Probleme — Forschungen — Thesen*, Hrsg. H. Bock, G. Busch, München 1973, s. 47–68.
- Just K.G., *Nihilismus als Stil. Zur Prosa von Stanisław Przybyszewski*, w: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur Und Kunst seit der Jahrhundertwende (Wolfdietrich Rasch zum 65. Geburtstag)*, Stuttgart 1969, s. 112–133.
- Klim G., *Stanisław Przybyszewski. Leben, Werk und Weltanschauung im Rahmen der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Biographie*, Paderborn 1992.
- Madsen H., *Erotisch-vampirische Schriftmetamorphosen: Stanisław Przybyszewskis Erzählung „De profundis”*, „Literatur in Wissenschaft und Unterricht” Jg. 36: 2003, Nr. 4, s. 307–318.
- Marx J., *Lebenspathos und „Seelenkunst” bei Stanisław Przybyszewski. Interpretation des Gesamtwerkes unter besonderer Berücksichtigung der weltanschaulichen und kunsttheoretischen Positionen sowie Poetik*, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1990.
- Marx J., Rauner G. von, *Zur Weltanschauung und Kunstauffassung Stanisław Przybyszewskis*, w: *Dekadenz in Deutschland. Beiträge zur Erforschung der Romanliteratur um die Jahrhundertwende*, Hrsg. D. Kafitz, Frankfurt am Main–Bern–New York 1987, s. 73–96.
- Matuszek G., „Das Muster eines Modeschriftstellers”. *Przybyszewski in den Werken deutscher Autoren*, Übers. D. Scholze, „Zeitschrift für Slawistik” (Potsdam) 1992, Hf. 3, s. 343–359.
- Matuszek G., „Der geniale Pole”? *Stanisław Przybyszewski in Deutschland (1892–1992)*, Übers. D. Scholze, Paderborn 1996; wyd. 2, Hamburg 2013.
- Matuszek G., *Krisen und Neurosen. Das Werk Stanisław Przybyszewskis in der literarischen Moderne*, Paderborn 2013.
- Matuszek G., *Przybyszewski in Danzig und Zoppot*, Übers. U. Steltner, w: *Grenzüberschreitungen. Deutsche, Polen und Juden zwischen den Kulturen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Hrsg. M. Brandt, München 2005, s. 154–172.
- Matuszek G., „Unser Stachu”. *Przybyszewski in den Erinnerungen deutscher Freunde*, Übers. D. Scholze, „Zeitschrift für Slavische Philologie” 1989, Bd. 49.1, s. 51–69.
- Mennemeier F.R., *Satanismus im deutschen Fin de Siècle (Stanisław Przybyszewski)*, w: *Literatur der Jahrhundertwende II. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870–1910*, Bern–Frankfurt am Main–New York–Paris 1988, s. 45–63.
- Neumann A., *Der deutsche Roman und Stanislaus Przybyszewski (Ein Beitrag zur Geschichte des Snobismus)*, „Monatschrift für neue Literatur und Kunst” 1898, s. 457–464.
- Neumann A., *Zur Charakteristik Stanisław Przybyszewskis*, „Wiener Rundschau” 1897, Bd. 2, s. 665–671.
- Neumann F.W., *Stanisław Przybyszewski und Richard Dehmel*, w: *Münchener Beiträge zur Slavikunde*, Hrsg. E. Koschmieder, A. Schmaus, München 1953, s. 259–284.
- Niemirowski W.A., *Stanisław Przybyszewski in Berlin (1889–1898)*, w: *Literarisches Leben in Berlin 1871–1933*, Hrsg. P. Wruck, Bd. 1, Berlin 1987, s. 254–298.
- Papiór J., *Materialien zur bibliographischen Erfassung deutschsprachiger Werke von Stanisław Przybyszewski und der Sekundärliteratur*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, nr 7, s. 225–260.

- Papiór J., *Stanisław Przybyszewski vermittelt von und zu „guten Europäern“*, „Studia Niemcoznawcze” 1998, t. 16, s. 9-23.
- Paul A., *Strindberg — Erinnerungen und Briefe*, München 1914.
- Paul F., *Die Boheme als subkultureller „Salon”. Strindberg, Munch und Przybyszewski im Berliner Künstlerkreis des „Schwarzen Ferkels”, „Europa — ein Salon?”* 1999, s. 305-327.
- Paul F., *Motiv: Eifersucht! Strindberg, Munch und Przybyszewski in der Berliner Boheme des Fin de siècle*, w: *Slawische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag*, Hrsg. U. Jekutsch, W. Kroll, Göttingen 2000.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Stanisław Przybyszewski zur deutschen Literatur*, w: *Gebrauchsliteratur. Interferenz. Kontrastivität. Beiträge zur polnischen und deutschen Literatur- und Sprachwissenschaft*, Hrsg. B. Gajek, E. Wedel, Frankfurt am Main 1982, s. 89-98.
- Ratuszna H., „*Die tragik des Menchegeistes*” — über das Heheimwissen von Stanisław Przybyszewski, w: S. Przybyszewski, *Ja jestem maską mego ducha / Ich bin die Maske meines Geistes, Dwa odczyty o śmierci / Zwei Vorträge über den Tod*, Hrsg. H. Ratuszna, A. Jarosz, Übersetzt und kommentiert von A. Jarosz, Stuttgart 2014.
- Ratuszna H., *Vorwort*, do: S. Przybyszewski, *Der Rächer, Drama in drei Akten*, Übersetzt und kommentiert von A. Jarosz, Aachen 2011.
- Recke T., *Eine editionsphilologische Untersuchung von Stanisław Przybyszewskis Romantrilogie »Homo sapiens« unter besonderer Berücksichtigung der deutschen und der dänischen Ausgaben von »Ueber Bord«*, Wrocław 2007 (Orbis Linguarum, vol. 32), s. 33-57.
- Recke T., *Nie noch fand ich das Weib... Zur Liebesauffassung in Stanisław Przybyszewskis frühen Prosawerken*, w: *Ein Gedenkband zum 10. Todestag von Professor Konrad Gajek*, Wrocław 2007 (Orbis Linguarum, vol. 35), s. 253-285.
- Richter L., *Zur Musikanschauung von Stanisław Przybyszewski*, „Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft” 1973-1977, s. 59-79.
- Satizabal Niemeyer M., *Stanisław Przybyszewskis Metaphysik des Geschlechtes und die Frauenbilder in seinen auf Deutsch vorgelegten Dramen*, München 2011.
- Schluchter M., *Przybyszewski als literarhistorischer Gegenstand. Einige Bemerkungen*, „Rocznik Kasprowiczowski” 1990, nr 7, s. 35-63.
- Schluchter M., *Stanisław Przybyszewski und seinen deutschsprachigen Prosawerke 1892-1899*, Diss., Stuttgart 1969.
- Sokołowski R., „*The faceless prophet*”: Stanisław Przybyszewski and Russian modernism, „Germano-Slavica” Vol. 9: 1995/1996, No. 1/2, s. 41-63.
- Spannhake B., „*Nietzsche war wie ein Roß edelster Rasse, das aber schlecht eingeritten*”. Vergleichende Anmerkungen zur (naturalistischen) Nietzsche-Interpretation Stanisław Przybyszewskis am Beispiel seines essayistischen Frühwerkes und der Romantrilogie „Homo Sapiens”, „Orbis Linguarum” 1999, Vol. 13.
- Steltner U., *Grenzgänger zwischen der deutschen und der polnischen Literatur: Tadeusz Rittner und Stanisław Przybyszewski*, w: *Auf der Suche nach einer grösseren Heimat. Sprachwechsel / Kulturwechsel in der slawischen Welt*, Hrsg. U. Steltner, Jena 1999, s. 105-115.
- Steltner U., „*Im Anfang war...*”. Die deutschen Versionen von Przybyszewskis Rhapsodie „Requiem aeternam”, w: *Die Rezeption europäischer und amerikanischer Lyrik in Deutschland 1997*, Hrsg. Ch. Fischer, U. Steltner, Frankfurt am Main 1997, s. 117-128.

- Steltner U., *Przybyszewski und die russischen Missverständnisse mit seiner Kunst aus dem Geist des „Übermenschen“*, w: *Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche: eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz*, Hrsg. U. Heftrich, G. Ressel, Frankfurt am Main–New York 2003 (Trierer Abhandlungen zur Slavistik, Bd. 1), s. 223–237.
- Steltner U., *Stanisław Przybyszewski — Schriftsteller in zwei Nationalliteraturen*, w: *Deutschland und der slawische Osten. Festschrift zum Gedenken an den 200. Geburtstag von Ján Kollár*, Hrsg. U. Steltner et al., Jena 1994, s. 93–101.
- Steltner U., *Überlegungen zur Literarität am Beispiel von Stanisław Przybyszewskis Romantrilogie „Homo sapiens“*, Giessen 1989.
- Struhlová P., *Stanislaw Przybyszewski im Kontext des tschechischen Fin de siècle*, Diplomarbeit, Brno 2007.
- Szarlitt E., *Das deutsche Werk von Stanisław Przybyszewski*, Łódź 1948 (maszynopis w Bibliotece Uniwersyteckiej w Łodzi).
- Szwede I., *The Works of Stanislas Przybyszewski and their Reception in Russia at the Beginning of the XX. Century*, Diss., Stanford 1970.
- Szykowski M., *Stanisław Przybyszewski w Czechach*, w: *Česko-polský sborník vědeckých prací*, uspor. M. Kudělka, t. 2, Praha 1955, s. 345–395.
- Taborski R., *Aus Stanisław Przybyszewskis Beziehungen zu deutsche Freuden*, „Zeitschrift für Slavistik” 1965, Hf. 3, s. 410–422.
- Taborski R., *Zweispachige polnisch-deutsche Schriftsteller: Stanisław Przybyszewski Und Tadeusz Rittner*, w: *Sprachen und Kulturen. Vorträge zur Woche der polnischen Kultur Und Wissenshat In der Bundesrepublik Deutschland. 25. September bis 2. Oktober 1990*, Hrsg. H. Matuszek, B. Schulze, Mainz 1991.
- Tegtmeier R., *Okkultismus und Erotik in der Literatur des Fin de siècle*, Diplomarbeit, Königswinter 1983, s. 45–50, 77–85.
- Trepte H.-Ch., *Zur Zweispachigkeit Stanisław Przybyszewski*, w: *Recepcja literacka i proces literacki. Literarische Rezeption und literarischer Prozess. (O polsko-niemieckich związkach literackich w okresie modernizmu i dwudziestolecia międzywojennego)*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999, s. 29–44.
- Trine O., Nielsen B., *Gustav Vigeland and Stanisław Przybyszewski*, w: *Na drogach duszy. Gustav Vigeland a rzeźba polska około 1900 / Pa sjens veier. Gustav Vigeland og Polsk skulptur rundt 1900*, Kraków–Oslo 2010, s. 228–245.
- Über Stanisław Przybyszewski. Rezensionen — Erinnerungen — Porträts — Studien. Rezeptionsdokumente aus 100 Jahren, Hrsg. G. Matuszek, Paderborn 1995.
- Weichsel J., *Stanisław Przybyszewski: His Life and Writing*, New York 1915.
- Wimmer Ch., *Wie gut schrieb Przybyszewski deutsch? Einige Bemerkungen zu deutschsprachigen Briefen Przybyszewskis*, „Zeitschrift für Slavistik” 1991, Hf. 1, s. 90–93.
- Woldan A., *Stanisław Przybyszewski, Hermann Bahr und „Die Zeit“*, w: *Recepcja literacka i proces literacki. Literarische Rezeption und literarischer Prozess. (O polsko-niemieckich związkach literackich w okresie modernizmu i dwudziestolecia międzywojennego)*, red. G. Ritz, G. Matuszek, Kraków 1999, s. 45–62.

Zolman H.A., *Stanislaw Przybyszewski and his Lyrical Universe*, Diss., Los Angeles 1980.

Żurowski M., *Chopin et la jeune pologne. Chopin interprete par Przybyszewski*, „Revue de Musicology” 1989, t. 75, no. 2.

Indeks nazwisk

- Abraham Nicolas 47
Abramowski Edward 117-118
Adamowicz Daria 290
Alcoforado Mariana d' 90
Aleksandrowska Elżbieta 259
Alighieri Dante 150, 215, 302, 309
Amator-Krytyk zob. Śliwicki Daniel
Anâm Mohammed 125
André Johann 214
Anisimovets Yulia 290
Ansorge Konrad 155, 186-187, 189, 339
Antoniewicz Władysław 278
Anzelm, św. 263
Araszkiewicz Agata 43
Arc Joanna d' 287, 297
Asch Max 206
Attridge Derek 38
Auerbach Ida 186, 206
Aurevilly Barbey d' 216
Axentowicz Teodor 245
- Bab Julius 195, 217
Bach Johann Sebastian 162
Bachelard Gaston 67-70, 76
Bachórz Agata 145
Baczyński Krzysztof Kamil 321
Badowska Katarzyna 9-10, 87, 89, 105, 139-140, 143-144, 289, 333
Bahr Hermann 216, 221-222, 368
Bak Nielsen Trine Otte 173
Balbierz Jan 86
Banasiak Bogdan 37, 72
- Bancquart Marie-Claire 57, 60
Barańczak Stanisław 302
Barthes Roland 35, 41
Bartoszewicz Stanisław 182
Bassakówna Zofia 21
Bataille Georges 41, 81, 193, 202, 296
Bator Joanna 48-49
Baudelaire Charles 105, 141, 145-146, 148, 202, 216
Bauman Zygmunt 144-148
Bayertz Kurt 115
Bąbiak Grzegorz P. 11, 143, 235, 237-238, 240
Bąkowska Eligia 97
Beardsley Aubrey 245
Becker Udo 124
Bednarzewska Konstancja 263
Beethoven Ludwig van 162, 211
Behl Carl Friedrich Wilhelm 206
Benjamin Walter 141, 143-148
Bennet-Dahlin Iwa 316
Berardi Franco 46
Berent Wacław 16, 151
Bergson Henryk 182
Bernauer Rudolf 279
Bernhardt Rüdiger 11, 205, 207-208, 215, 341
Biedermann Hans 129
Biegeleisen Henryk 157
Bieńka Maria Olga 277-278
Bierbaum Otton Julius 197, 210-213, 241
Bierdiajew Nikołaj 308

- Blake William 309
 Block Josef 205-206
 Blondlot René 116
 Blum Saul 319
 Bock Rainer 321
 Bogusińska Eugenia 271-272
 Bogusiński Aleksander 271-272
 Bogusławski Wojciech 266
 Bois-Reymond Emile du 114-115
 Bolecki Włodzimierz 309
 Bolesławska Józefina 275-276
 Bolesławski Bolesław (vel Aleksander)
 zob. Nowicki Aleksander
 Boniecki Edward 268, 290
 Bonnevie Maria 321
 Borkowska Grażyna 23, 286
 Borowska Barbara 269
 Borowski Karol 273-274, 279
 Borowski Mateusz 258, 274
 Bouquey Elaine 38
 Bourkane Mateusz 11, 247, 254, 305, 344
 Boy-Żeleński Tadeusz 22, 163, 228, 238,
 302
 Brahmer Mieczysław 190
 Bramorski Jacek, ks. 95
 Brodziej P. 293
 Brumlik Michał 101
 Brzękowski Jan 301
 Brzozowski Stanisław 54, 115, 182, 184,
 242, 267, 286
 Buchanan Ian 40
 Buchner Antoni 163
 Buczyńska-Garewicz Hanna 87
 Bujnicki Tadeusz 152
 Bukowiński Władysław 89
 Bukowski Piotr 53
 Burek Tomasz 13, 40, 43, 58
 Burke Carolyn 43
 Byron George Gordon 190
 Bzowski Leon 275-276
 Cackowska-Demirian Jolanta 83
 Caprivi Leon von 213
 Carrlson Anni 209
 Cecylia, św. 157
 Cepnik Henryk 264
 Cervantes Miguel de 225
 Charcot Jean Martin 64
 Charpentier Augustin 116
 Chateaubriand François-René de 182
 Chen Abraham 319
 Chmieliński Józef 263
 Chopin (Szopen) Fryderyk 11, 56, 60, 84,
 121-123, 155-167, 170, 184, 195, 197,
 206, 211, 216, 261, 305, 320, 335, 337
 Chrzanowska Bronisława 271-272
 Chudak Henryk 68
 Chwin Stefan 73
 Chybiński Adolf 163
 Cichocka-Gula Joanna 319
 Cichowicz Stanisław 193, 224
 Ciechowicz Jan 11, 257, 267-268, 345
 Cieślikowska Teresa 93-94
 Cieślikowski Sławomir 93-94
 Cirlot Juan Eduardo 105
 Cixous Hélène 39, 42
 Colebrook Clair 40-41
 Collet-Vogt Maya 215
 Compère Gaston 125
 Cook Florence 111
 Corinth Lovis 208
 Costenoble Anna 215-216
 Croce Benedetto 308
 Crookes William 110-111, 113-114, 116,
 183
 Cybienko Jelena Z. 301
 Cymerman Jarosław 289
 Czabanowska-Wróbel Anna 10, 69, 79,
 185, 332
 Czachowska Jadwiga 237
 Czachowski Kazimierz 285, 301, 304

- Czapski Józef 234
 Czechowicz Józef 301-312, 348
 Czechowska Helena 279
- Dalecka Wanda 300
 Daniłowicz Jadwiga 279
 Daniłowski Gustaw 93
 Darwin Karol 60, 64, 111, 305
 Daszyńska-Golińska Zofia 249-250
 Data Jan 140
 Dauthendey Max 11, 125, 156, 195-203, 206, 340
 Dąbrowska Maria 268
 Dąbrowski Leonard 272
 Dąbrowski Stanisław 273
 Dec Jean 190
 Dehmel Richard 56, 81, 158-160, 185-186, 196-197, 203, 205-206, 208-211, 216-218, 340
 Deleuze Gilles 37, 40-41, 51, 81, 329
 Delumeau Jean 97
 Derrida Jacques 38, 47, 51, 67, 72, 74, 76-77, 81, 329, 331
 Dessoir Max 107
 Dilthey Wilhelm 190
 Dmochowska Jadwiga 60
 Dmowski Roman 317
 Doboszewska Alina 260
 Dobrick Georg 58
 Dobrowolski Adam 167
 Dobrzycka Maria 278
 Dostojewski Fiodor 227
 Dragańska Jolanta 11, 283, 291, 295, 347
 Driscoll Catherine 40-41
 Drzazga Adam 90, 102, 104-105
 Drzazgowska Ewa 32
 Dubik Adam 41
 Dunajewska Antonina 281
 Durand Gilbert 189
 Durville Hector 115-116
- Dybel Paweł 9, 11, 50, 64-65, 73, 84, 169, 332, 338
 Dynak Józef 302
 Dziadosz Dariusz, ks. 97
 Dziechcińska Hanna 35
 Dziedzic Anna 10, 107, 334
 Dziurzyński Dariusz 10, 53, 236
- Ebener Dietrich 129
 Eggum Arne 209
 Ehrenberg Kazimierz (ps. K.E.) 277
 Eihendorff Joseph von 214
 Elgenking Leszek 145
 Eliade Mircea 97-99, 124, 131
 Emeryk Władysław 209
 Emmerich Katarzyna 183
 Eustachiewicz Lesław 293
 Even-Zohar Itamar 53
 Ewers Hanns Heinz 30, 57, 112, 116, 125, 145, 197, 205
- Fähnders Walter 122
 Faivre Antoine 119
 Falk Eryk 336
 Falski Maciej 32, 83, 188
 Feldman Wilhelm 89-91, 237, 264
 Feydeau Georges 272
 Ferres Veronica 321
 Fiałek Marek 205, 207
 Fidus 197, 206, 212, 215
 Fijałkowski Stanisław 114
 Filipkowska Hanna 13, 40, 58, 81
 Fink Bruce 39
 Flach Józef 264
 Fleischlen Cäsar 208
 Flaum Franciszek 170
 Flieger Jerry Aline 41-42
 Flinkowski Marcin 272
 Floryńska Halina 309, 348
 Flournoy Théodore 109

- Foerder Marta 209, 215
 Fontane W. Friedrich 229
 Freud Sigmund 32, 65, 72-73, 83-84, 86,
 177, 289, 292, 299, 332
 Friedländer Salomo 220
 Fuss Diana 39
- Gajda Kazimierz 265, 291
 Garborg Arne 236
 Garbowska Aleksandra 274, 315
 Garbowski Stefan 274
 Garewicz Jan 16
 Garszyn Wsiewołod 190
 Gazda Grzegorz 59, 301
 Gąsiorowski Wacław 245
 Gellówna Maria Józefa 278
 George Stefan 192, 203
 Geppert Alexander C. T. 115
 Gerhard Myriam 115
 Gill Gillian C. 43
 Girard René 11, 224-225, 227-228, 232,
 342
 Glomp Józef, kard. 316
 Głębocki Kazimierz (ps. -kg-) 273, 275-
 276, 278-279, 281-282
 Głowiński Michał 252, 301
 Głuchowska Lidia 173
 Goethe Johann Wolfgang von 210, 216,
 309
 Gołąb Maciej 166
 Gołębiewska Maria 147, 153
 Gomulicki Juliusz Wiktor 158
 Görres Josef von 210
 Gotfryd Jan 93
 Gourmont Remy de 183
 Goya Francesco 143, 159
 Górski Artur 143, 189
 Górski Ryszard 273
 Grabowski Ignacy 16
 Grabska Elżbieta 184
 Grabski Stanisław 212
 Grajek Marek 11, 145, 223, 342
 Grochowski Grzegorz 304
 Grosjean Ardis 169
 Grubiński Wacław 91, 293
 Gryficz Alina 279
 Grzelak Agnieszka 11, 137, 140
 Grzybowski Adam 12, 313, 349
 Grzymała-Siedlecki Adam 247, 260
 Guattari Félix 40, 46, 51, 329
 Guennec Jean Le 57-58, 330
 Gumpfenberg Hans von 212
 Gutowski Wojciech 9, 28, 61, 83, 85, 90,
 99, 106, 140, 181, 183, 281, 287, 307
 Guze Joanna 145
 Guzik Dariusz 185
- Halbe Max 205-206, 208
 Halicki Henryk 279-280
 Hansson Ola 23, 68, 121, 40, 170, 123,
 170, 184, 197, 335
 Hart Heinrich 209, 212, 217
 Hart Juliusz 186, 210, 212, 217
 Hartleben Otto Erich 205-206, 209
 Hartmann Eduard von 110, 152
 Hauer Karl 220
 Hauffe Friederike 183
 Hauptmann Gerhart 205-208
 Hearn Lafcadio 132
 Hederich Benjamin 129
 Heinz Hans 125, 219
 Heise Ewa 259, 270
 Helsztyński Stanisław 54, 56, 74, 118, 155,
 157, 181, 184, 186, 225-226, 234, 236,
 240, 243, 250, 264, 314
 Helsztyński Stanisław 89, 284
 Hérédia José-María de 243
 Hertz Maksymilian 284
 Hertz Paulina, z d. Lande 284
 Hertzówna Amelia 11, 283-300, 347

- Hessel Franz 144-145
 Heydel Magda 53
 Hille Peter 11, 205-222, 341
 Hirigoyen Marie-France 83
 Hlaváček Karel 245
 Hofmannsthal Hugo von 121, 125-126, 197
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 63
 Hohmann Andreas 145
 Holz Arno 259
 Homer 309
 Horzyca Wilam 303-304
 Hulewicz Jerzy 233, 243, 249, 284, 303
 Husserl Edmund 87
 Hutnikiewicz Artur 237, 249, 297, 352
 Huysmans Joris-Karl 57, 216, 219, 242, 296
 Ibsen Henryk 208, 257, 259, 265, 267, 273, 303
 Illg Jerzy 152
 Ingarden Roman 308
 Irigaray Luce 39, 43-46, 48
 Irzykowski Karol 54, 193
 Iwański Jan 276
 Iwaszkiewicz Jarosław 301, 305, 309
 Izdebska Agnieszka 59
 Jabłoński Zachariasz (ps. Z.J.) 280
 Jacobson Leopold 279
 Jaeschke Walter 115
 Jakiel Edward 93
 Jakubowski J.Z. 286
 James William 108
 Jan od Krzyża, św. 188
 Jan, św. 98, 188
 Janaszek-Ivaničkowa Halina 13
 Janiak-Staszek Agnieszka 105, 139
 Janicka Anna 291
 Jankowiak Mieczysław 64
 Jaracz Stefan 279
 Jarocka Anna 316
 Jarocki Władysław 316
 Jarosz Adam 10, 121, 335
 Jarry Alfred 268
 Jaruntowski W. 264
 Jastrun Mieczysław 185
 Jaworska Władysława 195
 Jaworski Stanisław 302
 Jednowski Marian 266
 Jegorow Anna 318
 Jellenta Cezary 166
 Jocz Artur 62
 Johnson Arthur 212
 Jonas Hans 62
 Joyce James 306
 Juel-Przybyszewska Dagny 195-196, 205-209, 211, 213, 215-216, 221, 228-230, 261, 283, 316, 323
 Jung Carl Gustaw 70-71, 289-290, 292
 Jusiak Janusz 51
 Kaim Wawrzyniec 317
 Kaiser Tomas 113
 Kamiński Kazimierz 261, 264
 Kandinsky Wassily 113-114
 Kania Ireneusz 41, 105, 145
 Kant Immanuel 32, 105, 109, 145, 169-170, 178, 221
 Karol VII Walezjusz, zw. Zwycięskim, król Francji 297
 Karpiński Wojciech 224
 Kasprowicz Jan 11, 13, 54, 68, 91, 96, 184, 223-234, 238, 243, 245, 283-284, 316, 320, 339, 342
 Kasprowiczowa Jadwiga (z Gąsowskich) 228-231, 233, 253, 315
 Kasztelowicz Stanisław 303
 Katzenellenbogen Oskar 268
 Kehl Medard, SJ 97

- Kierkegaard Søren 97, 182
 Kijowski Andrzej 268
 Kita Beata 62
 Kisielewski Jan August 267
 Kisielewski Stefan 253
 Kitliński Tomasz 51
 Klages Ludwig 193
 Klim George 196, 205, 207, 209, 215, 221
 Klimontowicz Henryk 279
 Klimowicz Marek 62
 Klopstock Friedrich Gottlieb 22
 Kłak Tadeusz 303
 Kłopotowski Ignacy, ks. 273
 Kłosińska Krystyna 38, 51
 Knoblauch Adolf 219-220
 Knysz-Tomaszewska Danuta 60
 Kobielus Stanisław 97, 104
 Kochanowski Jan 232
 Kokoschka Oskar 220-222
 Kolańczyk Wojciech 323
 Kolińska Krystyna 283
 Kołakowski Leszek (ps. Kl. K.) 264
 Kołodziejczyk Ewa 11
 Komornicka Maria 166, 183, 238
 Koneczny Feliks 264-265
 Konopnicka Maria 91, 238
 Kopacki Andrzej 145
 Kopaliński Władysław 105
 Kopciński Jacek 304
 Korzeniewska Ewa 237
 Korzeniewski Stanisław 316
 Kosicka-Gerould Jadwiga 291
 Kosmowska Ada 279
 Kossowski Łukasz 202
 Kostecka A. 314
 Kośnierska Janina 276
 Kotarbińska Lucyna 259
 Kotarbiński Józef 252
 Kowalczyk Andrzej S. 301
 Kowalska Małgorzata 81
 Kozłowski Piotr 275
 Kracauer Siegfried 144-145
 Krafft-Ebing Richard von 183
 Kralkowska-Gatkowska Krystyna 9, 152
 Krasiński Zygmunt 257
 Kraus Karl 219-220
 Kridl Manfred 308
 Kristeva Julia 32-33, 38, 44, 48-50, 188
 Kroński 281
 Królak Sławomir 39
 Królowa Jadwiga 316
 Kruk Stefan 270, 274
 Krzemieniowa Krystyna 143
 Krzywousty Bolesław 317
 Krzyżanowski Julian 250, 268
 Kubiak Zygmunt 37
 Kuchtówna Lidia 304
 Kuncewiczowa Maria 268
 Kurkiewicz Marek 30-31, 140
 Kuśmirek Anna 92
 Kuźma Erazm 302
 Kwiatkowska-Podraza Maria
 Kwiatkowski Jerzy 303
 Kwiek Marek 144

 Lacan Jacques 39, 84
 Lam Andrzej 305
 Lange Antoni 190
 Lasker-Schüler Else 207, 218
 Legutko Grażyna 244
 Leibniz Gottfried W. 118
 Lenczewski Władysław 272
 Lessing Gotthold Ephraim 22
 Leszczyński Antoni 278
 Leszczyński Edward 189
 Leszczyński Jerzy 272
 Leśniowska Kazimiera 274
 Lewko Marian, ks. 285
 Lichtwark Alfred 236
 Liliencron Detlev von 197, 206-207, 217

- Linde Samuel Bogumił 19-21
 Lisiecka Sława 145
 Liszt Franciszek 163, 165-166
 Loba Anna 182
 Lombroso Cesare 56, 182, 190
 Lorentowicz Jan 237, 243
 Lorrain Jean 57
 Lowen Alexander 27
 Lurker Manfred 98
 Luter Marcin 107
 Lutosławski Witold 184
- Łapiński Stanisław 285
 Łempicka Aniela 247
 Łoch Eugenia 267
 Łódzia-Świerczewska Janina 280
 Łuczyński Krzysztof 53-54, 56, 181
 Łukasiewicz Krzysztof 145
 Łukasiewicz Małgorzata 145-146
 Łukowski Jan 108
- Maciąg Kazimierz 156-158
 Maciejewski Janusz 54
 Maciejewski Jarosław 259
 Maciejowski-Sewer Ignacy 239, 245
 Mackay John Henry 209
 Maeterlinck Maurice 113, 124-125, 188-189, 237, 242, 248, 254, 263, 300
 Mahrburg Adam 183
 Majchrowski Zbigniew 267
 Majer Józef 183
 Makowiecki Andrzej Z. 302
 Mallarme Stéphane 189
 Małodobry Agata 173
 Mangelsdorf Marta 210
 Mann Thomas 108
 Mantegazza Paolo 183
 Mańkowski Andrzej 321
 Markiewicz Henryk 308
 Markiz de Sade zob. Sade Donatien-Alphonse-François
- Markowski Michał Paweł 38, 47, 49
 Marx Jörg 124
 Marzec Andrzej 86
 Massey Charles Carleton 111
 Massonius Marian 22
 Maślanka Julian 257
 Matuszek Gabriela 9-10, 15, 23, 25, 51, 53-55, 58, 60-61, 68, 70, 74, 79, 81-82, 84, 86-87, 89, 102, 109, 140, 149, 151, 156, 162, 170, 173, 181, 183-184, 186-187, 195, 199, 207, 222, 251, 284
 Matuszewski Ignacy 109
 Matuszewski Krzysztof 41
 Maupassant Guy de 57, 59-60, 63
 Mazur Aneta 286
 Maeterlinck Maurice 253
 Max Gabriel von 183
 Mayerink Gustav 57
 Mecchia Giuseppina 46
 Mehoffer Józef 245
 Meier-Graefe Julius 190, 211-213, 216, 236
 Melbechowska-Luty Aleksandra 166
 Mencwel Andrzej 242
 Mesmer Anton 115-116
 Mianowski Jerzy 314
 Michalik Jan 260
 Michał Anioł (Michelangelo Buonarroti) 146
 Michałowski Leszek 145
 Michniewicz Jerzy 163
 Miciński Karol 271
 Miciński Tadeusz 89-91
 Mickiewicz Adam 98, 161, 163, 232, 234, 284
 Mieczynski Mieczysław 281
 Mielewski Andrzej 273, 279
 Mikołajczykówna Maria 251
 Miller Jacques Alain 39
 Milton John 97

- Miłaszewski Stanisław 185, 339
 Miłosz Czesław 302, 304
 Mirski Józef 167
 Mizielińska Joanna 51
 Mombert Alfred 11, 181, 184-194, 339
 Morawski Stefan 145
 Moreau de Tours Jacques-Joseph 56, 242
 Morozowicz Henryk 270-274, 281
 Mortkowicz Jakub 151
 Mrówka Adrian 10, 37, 329
 Munch Edward 109, 128-129, 159, 170, 173, 186-189, 195-198, 202, 205-206, 208-209, 211-212, 216, 245, 283, 321
 Munk Andrzej 321
 Müntzenberger Hugon 182-183
 Musil Robert 145
 Mutschler Hans-Dieter 97

 Nalaskowski Aleksander 315
 Nałkowski Wacław 166
 Napoleon I Bonaparte, cesarz Francuzów 152
 Nasiłowska Anna 39
 Natanson Thadée 246
 Nawrocka Irena 281
 Negelein Julius von 133
 Nerval Gérard de 59, 63, 330
 Neugebauer L. A. 65
 Niecks Fryderyk 163
 Niemirowski Wieńczysław A. 207
 Niemojewski Andrzej 249, 267, 345
 Niemyjski Piotr 321
 Nietzsche Friedrich 15, 37, 56, 67, 72, 74, 74-77, 87, 122-123, 151-152, 170, 182-184, 197, 206, 244, 258, 331
 Niewiadomski Andrzej 308
 Nordau Max 56
 Norwid Cyprian Kamil 158, 284, 304-305
 Nowaczyński Adolf 239, 248, 304
 Nowak Marian, ks. 269
 Nowakowski Jan 261
 Nowicka Iwonna 101
 Nowicki Aleksander 274-275, 281
 Nowicki Światosław Florian 101
 Nycz Ryszard 87, 308-309

 Ochab Maryna 202
 Ochorowicz Julian 109
 Okonkowski Georg 270
 Okulik-Kozaryn Radosław 183
 Okuń Edward 245
 Okuszek Kazimierz 182
 Olszewska Maria 235, 274
 Olszowy Kamil 317
 Oranowski Bronisław 274
 Orlik-Hryniewicz Stanisław 278
 Orlińska Katarzyna 11, 195-196, 340
 Orliński Janusz 285
 Orłowski Hubert 143, 145
 Ortwin Ostap zob. Oskar Katzenellenbogen
 Ostrowska Bronisława 91
 Ostrowska-Grabska Halina 184
 Owczarz Ewa 183
 Owen Alex 113, 119, 334

 Paczoska Ewa 23
 Pajęczkowski Franciszek 264
 Pająkówna Aniela 240, 259
 Pajzderska Paulina 22, 56, 158, 165
 Pancewicz Stanisław 275-276
 Papiór Jan 54
 Paracelsus (Phlippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim) 190
 Parchem Marek 92
 Paryż Marek 59
 Pasieka Piotr 145
 Pastor Willy 210, 216

- Paszkowski Józef 190
 Paul Adolf 211
 Paul Fritz 196
 Paulhan Jean 183
 Paweł, św. 97-98, 262
 Pawlikowski Jan Gwalbert 311
 Pawlikowski Tadeusz 241, 251, 259, 262, 264
 Pawłowska Helena 273
 Péladana Joséphina „Sâr” 184-185
 Perutz Leo 57
 Peylet Gérard 57, 330
 Piasecki Zbigniew 273-274
 Piasecki Zdziław (ps. Z.P.) 273-274
 Piechal Marian 301
 Piper Loenora 107
 Piwowarski Kordian 321
 Piwowarski Radosław 321
 Platon 21, 48, 95
 Plessner Helmuth 182
 Płoszewski Leon 159, 261
 Pluciennik Jarosław 59
 Podkowiński Władysław 166, 278
 Podraza-Kwiatkowska Maria 9, 15, 69, 84, 189-190, 193, 240, 244, 247, 288
 Poe Edgar Allan 63, 144, 190, 216
 Polański Roman 320
 Popiel Magdalena 248
 Popławski Jan Ludwik 182
 Potarzycki zob. Mieczysław Mieczysław
 Pöthko Gustav 214
 Potocki Józef Karol 182
 Prater Donald A. 185
 Praz Mario 190
 Prel Carl (Karl) du 10, 109-115, 117, 182, 184, 334
 Prelati Francesco, biskup 297, 299
 Prochaska Eugeniusz 272
 Procházka Arnošt 225, 235, 240, 242, 246
 Prokesch Władysław 264, 266
 Prokopiuk Jerzy 62, 70, 290
 Prosznowski Konstanty 280
 Próchniak Paweł 304
 Prus Bolesław 56, 266, 345
 Przerwa-Tetmajer Kazimierz 183, 233, 239, 284, 304
 Przesmycki „Miriam” Zenon 11, 113, 225, 235-246, 250, 284, 343
 Przeworska Janina 285
 Przybyszewski Stanisław 9-13, 15-35, 37-42, 46-47, 50-61, 63-65, 67-77, 79-107, 109-119, 121-133, 135, 137-140, 143-144, 146-147, 149-151, 153, 155-167, 169-173, 175-179, 181-197, 200-203, 205-323, 327-350
 Przybyszewski Zenon 316
 Przysański Kazimierz 279
 Puchalska Mirosława 237
 Pudor Heinrich 220
 Pytlik Priska 119
 Quispel Gilles 62
 Rabski Władysław 266
 Rachwał Tadeusz 38, 50-52
 Rais Gilles de 190, 287, 289, 291, 294-298
 Rakowski Mieczysław 240
 Rancewicz-Sikora Danuta 145
 Rand Nicholas 47
 Raszewski Zbigniew 274
 Ratajczakowa Dobrochna 267
 Ratuszna Hanna 9, 11, 181, 287, 339
 Rawicz Szaciński Ludwik de 323
 Rawiński Marian 303
 Rdzawicz Karol 281
 Reichenbach Karl von 115-116
 Reinhard Werner 203
 Reisner-Cepinsky Viktor von 213
 Reszke Robert 32, 72, 83

- Rewers Ewa 145
 Reymont Władysław Stanisław 233, 284, 317
 Rhone Christine 119
 Ribot Théodule 182-184
 Richter Lucas 156
 Ricoeur Paul 83
 Rilke Rainer Maria 184-185, 192, 203, 339
 Rimbaud Arthur 309
 Rinner Fridrun 124
 Rittner Tadeusz 220, 304
 Ritz German 15, 301
 Rochas Albert de 115-116
 Rodin Auguste 184-185, 339
 Rogacki Henryk Izidor 39, 231, 253, 259, 267, 345
 Rolicz-Lieder Wacław 301
 Romaniuk Kaizmierz 98
 Rops Félicien 216, 242
 Roselieb Hans (Firmin Coar) 213
 Rottschäfer Nils 205, 219
 Rousseau Jean-Jacques 146
 Rowiński Cezary 189
 Różewicz Tadeusz 268
 Ruschkewitz Erich 319
 Rusek Iwona Elżbieta 9, 15-16, 287, 327
 Rutkowski Krzysztof 145
 Rydel Lucjan 159, 264-265, 345
 Ryziński Remigiusz 50
 Rzewuska Elżbieta 267

 Sade Donatien-Alphonse-François de 178
 Salkowska J. 280
 Sarrazac Jean-Pierre 258
 Sartre Jean-Paul 145
 Sattler Andreas 203
 Sawicki Stefan 93
 Scheerbart Paul 57, 197, 205, 208, 210-211
 Scheler Max 232
 Schlaf Johannes 58, 216, 229, 259
 Schleich Karl 205, 209
 Schmidt Hugo Ernst 208
 Schnitzler Artur 280
 Schopenhauer Artur 9, 15-18, 20-22, 67, 74, 76, 110, 182, 190, 327, 331
 Schumann Robert 162, 190
 Schwob Marcel 57
 Science Christian 107
 Seligmann Siegfried 133
 Sendyka Roma 87
 Servaes Franz 56, 58, 184, 215-216
 Sęp Józef (właśc. Stobiecki Jan) 167
 Shelley Percy Bysshe 309
 Sherman Ida 169
 Shorter Edward 58
 Siemaszko Piotr 140
 Siemaszkowa Wanda 257, 265-266, 315
 Sienkiewicz Henryk 260, 267
 Sievernich Michael 97
 Sikora Stefan 27
 Sikorska Janina 13, 23, 54, 110, 125, 231
 Sikorska Liliana 23
 Sikorski Janusz 143, 145
 Sikorski Władysław 316
 Simmel Georg 145-146
 Simon Ludwik 259, 270
 Sioma Radosław 287
 Sivert Tadeusz 259, 270, 285
 Skarbowski Jerzy 156
 Skarżyńska-Skolimowska Antonina, z d. Skarżyńska 275, 281
 Skierkowska Elżbieta 250
 Skórnicki Jerzy 263
 Skórzewska Agnieszka 287
 Slade Henry 111
 Sławek Tadeusz 38, 50-52
 Sławiński Janusz 301
 Słowacki Juliusz 12, 157, 284, 302-307, 309-311, 348

- Smoleń Barbara 50
 Sobieska Anna 161
 Sobkiewicz Leszek 145
 Sobolewski Janusz M. 321
 Soergel Albert 219
 Sojka Marek 267
 Sokalska Małgorzata 11, 155
 Solska Michalina 279
 Solski Ludwik 262-263
 Sommerseth Leif 169
 Sonja, Królowa Norwegii 323
 Sosnowska Paulina 32
 Sosnowski Józef 265-266, 273
 Soyka Otto 220
 Spencer Herbert 182-183
 Sroka Mieczysław 242
 Staff Leopold 77
 Stala Marian 60, 117, 193, 312
 Stang Ragna 169
 Starzewski Rudolf 264
 Stawiczak Barbara 302
 Steinhaus Julian 182
 Sterling Kazimierz 91
 Stern Maurice Reinhold von 208
 Stirner Max 182, 189, 206
 Stivale Charles J. 46
 Stoch Elżbieta 11, 269, 346
 Strachnowski Piotr 316
 Stradecki Janusz 301
 Straszewski Maurycy 118
 Strindberg August 85, 205-209, 211, 216, 220, 227, 273, 283, 321
 Strobl Karl Hans 57
 Stur Jan 305
 Styk Barbara 269
 Styk Józef 273
 Sugiera Małgorzata 258
 Surowska Barbara 141
 Swinarski Józef 281
 Swoboda Tomasz 41
 Szandlerowski Antoni 93
 Szatkowski Stanisław 271
 Szczepankiewicz Aneta 145
 Szczepański Ludwik 237-239, 248
 Szczepański Tadeusz 301
 Szekspir William 216, 265, 303
 Szelański Julian 275
 Szerszeń Tomasz 145
 Szewczyńska Maryla 281
 Szondi Léopold 93-94
 Szostek Teresa 87
 Szylerówna Helena 157-158
 Szukiewicz Maciej 225, 253
 Szurek-Wisti Maria 244
 Szwed Antoni 97
 Szwejkowski Zygmunt 54, 259
 Szymańska Irena 60
 Szymańska Karolina 278
 Szymon Wiesław 97
 Śliwicki Daniel 275-276, 278-280
 Świerczewska Janina zob. Łódzia-Świerczewska Janina
 Świerzewski Stefan 156
 Świeszewski Ludwik (ps. L. S.) 270-271, 282
 Taborski Roman 24, 53, 122, 181, 186, 189, 251, 268, 285
 Taine Hipolit 175, 183
 Tanner Amy 107
 Taranek Olga 290
 Tarasiewicz Michał January 263
 Tatar Marian 307
 Tertulian 263
 Thomson William, lord Kelvin 116, 118
 Thouars Katarzyna de 287
 Thouars Marie de 287
 Tiedemann Rolf 145
 Todorov Tzvetan 59, 63, 330

- Tomasz z Akwinu, św. 97
 Tomkowski Jan 240
 Toporow Władimir 106
 Török Maria 47
 Treitel Corrina 119, 337
 Trzeźniowski Dariusz 93, 101
 Turgieniwe Siergiejewicz Iwan 63
 Türke G. 208, 341
 Turnau Grzegorz 316
 Turner William 190, 192
 Turowiczówna Jadwiga 275
 Turski Piotr 58, 254, 273,
 Turski Stefan 273
 Tuwim Julian 318

 Uhl Frida 206
 Ulicka Danuta 47
 Ulrici Hermann 110-111
 Unger Erich 220
 Urbańczyk Paulina 10, 67, 331

 Vax Louis 56-57, 330
 Verlaine Paul 268
 Vigeland Gustav 11, 110, 128, 159, 169-
 179, 242, 245, 323, 338-339
 Villiers De L'Isle-Adam Auguste de 242

 Wacławska Wacława 281
 Wagner Richard 159, 162
 Walas Teresa 58, 244
 Walden Herwarth 219-221
 Walewski Adolf 262
 Waligóra Jerzy 287
 Wallace Alfred Russel 110-111
 Waller Margaret 48
 Walser Robert 145
 Wandycz Wiktor 278
 Wandyczowa Teodozja 278
 Waśkiewicz Andrzej K. 301
 Wedekind Frank 203

 Wegner Matthias 209
 Weininger Otto 177, 197, 220
 Weiss Tomasz 15, 202, 245, 263
 Wendt Herman George 197-198
 Wenneberg B. 169
 Wermiński Feliks 111, 182-183
 Wesołowska Elżbieta 291
 Węgrzyniak Rafał 266
 Węgrzynowski Sebastian 290
 Wiczorkiewicz Irena 60
 Wierusz-Kowalski Jan 97
 Wierzbicka Katarzyna 145
 Wierzejska Zofia 279
 Wikborg Tone 169
 Wilbrandt Adolf 271
 Wilde Oscar 72
 Wilhelm II Hohenzollern, ostatni nie-
 miecki cesarz i król Prus 213
 Wilhelmi Janusz 37, 304
 Wille Brunon 210, 213
 Winiarski Bohdan Stefan 254
 Wirpsza Witold 184
 Witos Wincenty 317
 Wittlin Tadeusz 207-209, 215
 Wojciechowski Stanisław 320
 Wojnowska Bożena 81
 Wolff Józef 90, 232
 Wollfram Heather 119
 Wolska Maryla 241
 Woycicki Alfred 263
 Wójcik Tomasz 301
 Wroczyński Kazimierz 183, 191-192, 194
 Wróbel Łukasz 47
 Wróblewski Andrzej Kajetan 116
 Wundt Wilhelm 182-183
 Wyczółkowski Leon 245
 Wyka Kazimierz 40, 60, 113, 237
 Wypychowa Felicja 272
 Wyrzykowski Stanisław 190-191, 243
 Wysocka Stanisława 273

Wyspiański Stanisław 11, 158-159, 239,
245, 247-250, 300, 303-304, 344-345
Wzorczykowski Antoni 281

Yeats William Butler 306

Zabawa Krystyna 29-30, 84-85

Zabielski Łukasz 291

Zamenhof Ludwik 317

Zapolska Gabriela 263, 304, 345

Zawadzka I. 236

Zboiński Zygmunt 274

Zeidler-Janiszewska Anna 144

Zelwerowicz Aleksander 279, 281, 346

Ziejka Franciszek 60

Zieliński Wojciech 321

Zieniewicz Andrzej 301

Zimand Roman 163

Złoczewska Kazimiera 278

Zola Émile 55

Zöllner Johann Karl Friedrich 110-111,
113-115

Zyga Aleksander 237-238

Zygler Bronisław 272

Żaboklicki Krzysztof 190

Żbikowska Katarzyna 280

Żeromski Stefan 233, 243, 320

Żmudzińska Maria 158, 162

Żmudzińska Prakseda 158, 162

Żmudzińska Zofia 158, 162

Żuławski Jerzy 167

Żyłko Bogusław 106

Książka *Przybyszewski. Re-wizje i filiacje* jest ważnym wydarzeniem zarówno w zakresie badań nad twórczością autora *Śniegu*, jak i nad wczesnym etapem polskiego modernizmu. Można ją czytać jako wielką polifoniczną dyskusję o wartości dzieła Przybyszewskiego dla literatury polskiej i europejskiej. Zdecydowana większość badaczy, idąc za nowatorskimi badaniami Gabrieli Matuszek, dostrzega w Przybyszewskim pisarza nowoczesnego, ściślej mówiąc: twórcę inicjującego światobraz nowoczesnego człowieka i formy jego artystycznego wyrazu. W tej grupie pojawiają się studia wyznaczające nowe perspektywy i obszary badań, np.: wyrażanie uczuć i treści duchowych przez „mowę ciała” oraz ekspresję płci (Gabriela Matuszek); biseksualność podmiotu (Adrian Mrówka); freudowski „przymus powtarzania” w planie fabularnym i obrazowo-poetyckim (Anna Czabanowska-Wróbel); podporządkowanie wizji człowieka archetypowi błędzenia i upadku (Katarzyna Badowska); możliwość odczytania twórczości autora *Confiteoru* w bogatym kontekście, znamionem dla początków nowoczesności: w strefie przenikania się świadomości scjentystycznej i mistycznej (Anna Dziedzic); twórcza recepcja dzieła Przybyszewskiego w pokoleniu „wizjonerystów” — lata 30. XX wieku (Ewa Kołodziejczyk).

Na przeciwnym biegunie sytuują się stanowiska rewizjonistyczne, których autorzy albo wracają do dawnego image’u autora *Dzieci szatana* — artysty zmarowanego talentu, błędnie interpretującego nowe zjawiska w sztuce (Paweł Dybel), albo zarzucają mu nierozumienie kluczowego filozofa epoki, Artura Schopenhauera (Iwona Rusek), albo wreszcie pomniejszają znaczenie pisarza w kręgu berlińskiej bohemy (Katarzyna Orlińska).

Niekiedy autorzy wskazują na motywy, które dotąd nie znajdowały się w centrum zainteresowania badaczy, np. motywy lustra i odbicia (Adam Jarosz), albo przewartościowują wiedzę o motywach wielokrotnie już omawianych (Agnieszka Grzelak). Warto zauważyć obecność szkiców opisujących relację Przybyszewski — inni artyści, np. Chopin (Małgorzata Sokalska) czy Alfred Mombert (Hanna Ratuszna). [...] W sumie otrzymujemy książkę bardzo bogatą, tematycznie zróżnicowaną, ukazującą nieprzemijającą żywotność dzieła Przybyszewskiego, które może inspirować, budzić spory lub zastrzeżenia, ale na pewno nie spocznie w muzeum literatury.

Z recenzji prof. dr. hab. Wojciecha Gutowskiego



www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-508-2



9 788376 385082