

Jan Zieliński

Pierwsze zdanie "Homo sapiens"

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (34), 94-105

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jan Zieliński

Pierwsze zdanie „Homo sapiens”

To begin at the beginning.

Dylan Thomas: *Under Milk Wood*

„Falk zerwał się wściekły”. Tak zaczyna się powieść Stanisława Przybyszewskiego *Homo sapiens* i tak zaczyna się w powieści europejskiej na wschód od Renu kariera początków wchodzących „*in medias res*”. Nie chodzi tu o zasługę pierwszeństwa — dokładne badania ujawniłyby z pewnością, zwłaszcza w powieści romantycznej, przykłady wcześniejszego użycia tej techniki, a analogiczną tendencję zaobserwowano w powieści anglosaskiej i francuskiej końca wieku, gdzie nie można mówić o wpływie Przybyszewskiego¹. Mamy jednak „świadeństwo z epoki”, i to niepoślednie, a miano-

¹ K. Schuman w artykule *Englische Romananfänge im 19. Jahrhundert* (w: *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Hrsgb. von N. Miller. Berlin 1965) podaje jako przykład tej tendencji, która w pełni zrealizowała się dopiero w dziele Jamesa i Conrada, początek powieści Hardy'ego *Jude the Obscure* (1895). „Świat powieściowy — pisze dalej — ustawia się od pierwszego zdania jakby w jakiejś rzeczywistości autonomicznej, która nie potrzebuje już żadnego poręczenia spoza dzieła” (s. 203). Trylogia *Homo sapiens* została ukończona w roku 1895, wtedy też ukazał się tom drugi, *Unterwegs (Po drodze)*. Tom pierwszy, *Über bord (Na rozstaju)* i trzeci, *Om Malstrom (W malstromie)* wyszły w roku 1896. Pierwsze wydanie polskie — w całości — Lwów 1901.

wicie artykuł A. Bielego o Przybyszewskim z roku 1903. Zacytował początek powieści, Biely pisze: „Oto pierwsze zdanie najważniejszej powieści Przybyszewskiego. Oto lakonizm pisarza, umiejącego w jednym zdaniu dostarczyć materiału do określenia jego metody twórczej. (...) Jedno zdanie — a w nim dział wodny dwóch żywiołów, oddzielający twórczość wielkich pisarzy XIX stulecia od pisarzy końca wieku; jedno zdanie — a już czujemy, że coś się stało”².

Powieściowe początki można widzieć na wzór Heglowskiej triady. Tezę reprezentują utwory rozpoczynające się bądź opisem miejsca³ lub czasu akcji (albo i miejsca, i czasu), bądź też rozważaniami ogólnymi związanymi z tematem powieści. Silne skonwencjonalizowanie i związana z tym monotonia powieściowych incipitów doprowadzała w momentach mocniejszego odczuwania kryzysu formy powieści do początków ujawniających swoją arbitralność i nieostateczność. Początki takie są antytezą, można je nazwać początkami negatywnymi. W polskiej powieści romantycznej przykład takiego rozwiązania znaleźć można w nowatorskiej formalnie powieści Edmunda Chojeckiego *Alkhadar* (1854). Cały utwór zaczyna się wprawdzie tradycyjnie od opisu miejsca akcji, w rozdziale czwartym jednak mamy trzy różne wersje początku, kolejno z podaniem uzasadnienia odrzucane. Z utworów bliższych czasowo Przybyszewskiemu początek negatywny występuje w po-

Negatywne
początki

² A. Bielyj: *Arabieski*. Moskwa 1911, przedruk: München 1969, s. 3. Studium o Przybyszewskim, zatytułowane *Prorok bieżliczja*, powstało w 1903 r.

³ Często opis miejsca akcji ujęty jest panoramicznie. „W poetyce realistycznej umieszczanie pierwszej sceny w kręgu o maksymalnym zróżnicowaniu przestrzennym tłumaczy się (...) dążeniem do jak najszybszego zgromadzenia w świadomości czytającego pełnego kapitału wiedzy o świecie przedstawionym” — M. Płachecki: *Przestrzenny kontekst fabuły* (w druku).

Zrezygnować
z początku

wieści Knuta Hamsuna *Misteria* (1892)⁴. Początek *Homo sapiens* jest przykładem syntezy obu procedur pisarskich: skoro był pewien sposób rozpoczynania powieści i skoro sposób ten przeżył się, stał się nienaturalny — należy w ogóle zrezygnować z wyodrębnionej ekspozycji, nawet negatywnej, i zacząć „bez początku”. Określenie „bez początku” rozumieć trzeba metaforycznie, ponieważ po pierwsze każdy tekst artystyczny, nawet fragmentaryczny, niedokończony czy zdekompletowany ma swój początek i koniec, po drugie zaś, jak zobaczymy, brak tradycyjnego początku jest tylko pozornie brakiem początku. Łotman podkreśla nawet, że „pozorny brak początku lub zakończenia staje się w dziele sztuki szczególnie nacechowanym chwytem konstrukcyjnym”⁵.

⁴ „W połowie minionego lata rozegrały się przedziwne sprawy w pewnym nadmorskim, norweskim miasteczku. Przybył człowiek nieznanego zgoła, niejaki Nagel, cudaczny i oryginalny szarlatan, który po dokazaniu mnóstwa szczególnych rzeczy, znikł równie tajemniczo, jak się ukazał. Człowieka owego odwiedziła nawet raz jakaś tajemnicza młoda dama w nieznanym zgoła interesie, nie śmiąc jednak zatrzymać się w mieście dłużej nad kilka godzin. Ale to wszystko nie jest początkiem.

Początek był taki: (...)” — K. Hamsun: *Misterja*. Tłum. F. Mirandola. Poznań 1928, s. 1. Jak widać, w krótkim akapicie jest tu zawarta cała akcja powieści, opowiedziana jednak tendencyjnie. Stylizacja narratora na prostaczka przypomina analogiczne rozwiązanie w *Biesach* Dostojewskiego, porównajmy początek *Biesów* z pierwszym zdaniem *Misteriów*: „Rozpoczynając opis niedawnych, a tak dziwnych zdarzeń, których świadkiem było nasze skromne i niczym dotychczas niewsławione miasto (...)”. Wiele pisano o wpływie Dostojewskiego na pisarza norweskiego, tu warto może zacytować fakt, jaki przypomina S. Helsztyński: „Kiedy Felix Holländer oskarżył Hamsuna o przywłaszczenie sobie w jednej z powieści kilku zdań z *Gracza* Dostojewskiego, Przybyszewski bronił go na łamach «Die Zukunft»” (*Stanislas Przybyszewski and Scandinavia*. „Baltic & Scandinavian Countries” Gdynia, Jan. 1935, p. 122).

⁵ J. Łotman: *O modelującym znaczeniu «końca» i «początku» w przekazach artystycznych*. (Tezy). W: *Semiotyka kultury*.

Pozorny brak początku jest sygnałem nowej formy. Ambicje w tym zakresie miał Przybyszewski ogromne. Jego rapsody poetyckie miały utworzyć nowy Pięcioksiąg, pierwszej swojej powieści nadał skromny tytuł *Homo sapiens* (zauważył ktoś, że właściwym początkiem każdego tekstu jest tytuł, i tym razem Przybyszewski nie był całkiem oryginalny, w roku 1889 bowiem ukazała się głośna powieść Hermanna Conradiego, za którą wytoczono autorowi proces o pornografię — *Adam Mensch* (Człowiek Adam)⁶.

Ida Dehmel, żona poety, w swoich wspomnieniach o polskim pisarzu potwierdza, że „był on przejęty jednym jedynym pragnieniem: powiedzieć to, czego nie powiedziano nigdy”⁷. Pragnieniu temu nadał Przybyszewski pozytywny kształt przede wszystkim poprzez formę swoich pierwszych powieści. Ze stosunkowo licznych wzmianek i dłuższych wywodów na ten temat, rozsianych po listach, wspomnieniach i artykułach autora, zrekonstruować można podstawowe założenia tej nowej formy⁸. Założenia te dają się wyprowadzić ze wzmożonego nastawienia na czytelnika.

Nastawienie
na czytelnika

Przybyszewski obdarza czytelnika wolnością, nie narzuca mu koloru włosów bohatera ani wyglądu jego pokoju, przeciwnie — oczekuje twórczej współpracy, aktywizuje wyobraźnię („mój czytelnik musi sam być

Wybór i oprac. E. Janus i M. R. Mayenowa. Warszawa 1975, s. 378.

⁶ Na pokrewieństwo tych utworów zwrócił uwagę A. Moeller-Bruck: *Die Moderne Literatur*. Berlin 1902, p. 349.

⁷ I. Dehmel: *Moje wspomnienia o Przybyszewskim*. „Wiadomości Literackie” 1934 nr 38.

⁸ Najważniejsze są tu: fragmenty listów do A. Neumanna, cytowane przez niego w artykule *Zur Charakteristik von Przybyszewski*. „Wiener Rundschau 1897; obszerny ustęp w *Moich współczesnych. Wśród obcych*. Warszawa 1926, s. 235—238; *Pro Domo Mea* (przedmowa do *De Profundis*) oraz *Na marginesie tworu Ewersa*.

Zbliżenie
do dramatów

poeta”⁹). W koncepcji tej nie ma miejsca na narratora wszechwiedzącego, ponieważ gwałci on wyobraźnię czytelnika. Nie ma opisów rzeczywistości zewnętrznej, wyjąwszy te nieliczne, które są projekcjami stanu psychicznego bohatera¹⁰. Nawet fabuła jest „najprostsza w świecie, bez żadnych zawikłań, które by mogły uwagę czytelnika w napięciu utrzymać”¹¹. Nastawienie na przedstawianie zamiast opisywania konstrukcyjnie zbliża powieści Przybyszewskiego do dramatów¹². Czytelnik staje się widzem, który ma do dyspozycji — oprócz licznych dialogów i polilogów¹³ — rozbudowane monologi wewnętrzne, nieliczne fragmenty narracji prowadzonej z punktu widzenia bohatera i wreszcie lakoniczne opisy ruchów i czynności postaci, od teatralnych didaskaliów różniące się tylko czasem przeszłym¹⁴. Również początek „*in medias res*” wywodzi się bezpośrednio z dramatu, gdzie z reguły nie ma wyodrębnionej eks-

⁹ S. Przybyszewski: *Listy*. Tom 1. Gdańsk—Warszawa 1937, s. 174. Włoski monografista Przybyszewskiego Luigi Cini ujmuje to zagadnienie w sposób negatywny: „Przyjrząwszy się uważnie technice konstruowania postaci, dostrzegamy od razu, że autor nie zajmuje się zupełnie osobą, która ma czytać jego dzieło i nie robi nic, aby zbliżyć swoje postaci czytelnikowi” (*L'umanità nell'opera di Stanislao Przybyszewski*. Roma 1936, p. 25).

¹⁰ Z. Minc rozróżnia teksty, w których „przestrzeń jest funkcją postaci”, od tych, w których „podmiot jest funkcją przestrzeni” (*Struktura „przestrzeni artystycznej” w liryce A. Błoka*. W: *Semiotyka kultury*, s. 297).

¹¹ *Moi współcześni*, s. 239.

¹² Wyrazem tej samej tendencji są liczne przykłady czerpania przez powieść modernistyczną inspiracji (formalnej) z poematów dramatycznych (*Axel*, *Pippa przechodzi* i in. — ten ostatni zaważył na formie tak różnych utworów, jak powieści Edith Wharton i *Książka o starej kobiecie Brzozowskiego*).

¹³ Dane liczbowe dotyczące proporcji poszczególnych struktur podawczych, co prawda tylko na materiale powieści późniejszych, podaje Z. Goczłowa (*Składnia powieści Stanisława Przybyszewskiego*. Lublin 1975).

¹⁴ Por. *ibidem*, s. 69. Przedstawiona powyżej próba (bardzo

pozycji, od pierwszego zdania pierwszej kwestii zaczyna się stwarzać nowy świat, którego przeszłość widz buduje sobie z rozszanych po dialogach wzmianek.

Z pozornego braku początku powieści Przybyszewskiego wyprowadziliśmy jej założenia formalne. Spróbujmy teraz z faktycznego początku wywieść treść utworu. „Falk zerwał się wściekły”. Nazwisko w pierwszym słowie pierwszego zdania, czyli niejako w najważniejszym miejscu tekstu, zdaje się zapowiadać powieść, w której jego nosiciel odgrywać będzie rolę dominującą¹⁵. Informacje zawarte w pierwszym słowie nie sprowadzają się do tego wniosku. Zofia Klimajówna w pracy o nazwiskach bohaterów Przybyszewskiego pisze: „Nazwisko Falk pochodzi od rzeczownika *der Falke* (sokół). Znikła tu tylko końcówka fleksyjna -e”. I dalej: „Jako nazwisko danego bohatera rzeczownik ten odzyskuje swoją semantykę. Falk bowiem to typowy «mocny człowiek» (nadczyłowiek), anarchista, dopuszczający się szeregu zbrodni dla samej tylko idei zniszczenia, lekceważący wszystkie normy moralne i kodeksy karne. Taką koncepcję tej postaci sugeruje niejako z góry nazwisko Falk (...)”¹⁶. Przyjmując, że jest to nazwisko znaczące, trzeba jednak uściślić jego po-

Falk —
ale który?

skróctowa) opisu formy wczesnych powieści Przybyszewskiego od autokomentarzy pisarza przechodzi do analizy tekstów. Postępowanie takie jest uzasadnione metodologicznie w przypadku stwierdzenia zgodności teorii powieści z powieściową praktyką.

¹⁵ Również w następnej powieści, *Dzieciach Szatana* (1897), pierwsze zdanie rozpoczyna się imieniem głównego bohatera. Chciało by się powiedzieć, że oba te początki są sygnałami powieści personalnej, z drugiej strony jednak sam fakt podania nazwiska stwarza pewien dystans. Wiąże się to z tak częstym w prozie modernistycznej używaniem narracji trzeciosobowej w funkcji narracji w pierwszej osobie.

¹⁶ Z. Klimajówna: *Nazwiska bohaterów powieści Stanisława Przybyszewskiego*. „Roczniki Hum. KUL” 1967 z. 1, s. 88 i 97.

Nazwiskowe
aluzje

chodzenie. Falk Przybyszewskiego wywodzi się nie od niemieckiego *Falke*, ale od wspólnego trzem językom skandynawskim rzeczownika *falk*. Falk jest nazwiskiem popularnym w Skandynawii, leksykony notują kilkanaście osób tego nazwiska, wśród nich także Erika Falka, szwedzkiego biskupa z czasów reformacji. Na tym jednak sprawa się nie kończy. Nazwisko bohatera *Homo sapiens* jest bowiem także aluzją do jednej, a może nawet dwóch postaci literackich. Przede wszystkim do Falka, „młodego literata” z *Komedii miłości* Ibsena (1862). Obu bohaterów łączy nie tylko zawód, ale także anarchistyczne poglądy, wzywanie do niszczenia bez pozytywnej wizji przyszłości¹⁷. Drugim możliwym obiektem aluzji jest Arvid Falk, protagonista *Czerwonego pokoju* Strindberga (1879), powieści, która rozpoczęła w Szwecji tzw. przełom modernistyczny. Przybyszewski mógł chcieć w ten sposób podkreślić pokrewieństwo zbuntowanych bohaterów końca wieku. Ponieważ zaś powieść Strindberga nigdy nie była u nas tłumaczona, nie uważał za konieczne wyjaśniać tę zbieżność nazwisk w czasie, gdy pod wpływem żony Jadwigi gwałtownie odżegnywał się od wszelkich związków z literaturą skandynawską. Sam zabieg nadawania swoim postaciom nazwisk bohaterów ulubionych książek stosował Przybyszewski nieraz (np. Szarski z *Synów ziemi* — Stanisław Szarski z *Powieści bez tytułu* Kraszewskiego).

¹⁷ W pierwszej scenie Falk śpiewa piosenkę, która kończy się słowami

„W mroczne bramy walę śmiało,
W park, gdzie kwiaty w rosie lśnią!
Za mną, głodne owce, krowy —
paszy dość! Psuć, co się da —
I nie łamię nad tym głowy,
Kto pokłósie zbierać ma!” (s. 4)

Imię Falk u Ibsena także jest znaczące. W trakcie rozmowy ze Swanhildą Falk woła: „Wszak ja, jak sokół spuszczoney z łańcucha (...)” (s. 38). H. Ibsen: *Komedia miłości*. Tł. K. Króliński. Lwów—Złoczów brw.

Falk „zerwał się wściekły”. Czasownik wyraża w tym zdaniu ruch fizyczny bohatera, przymiotnik — stan psychiczny, w jakim się znajduje. Z dużą dozą słuszności można powiedzieć, że treścią *Homo sapiens* są oderwane poruszenia ciała i poruszenia duszy bohatera, że powieść ta jest opisem ciągu zatomizowanych aktów fizycznych i przeżyć psychicznych. W pierwszym zdaniu mamy zatem do czynienia z symboliczną prefiguracją całej powieści¹⁸. Nie przypadkiem też Falk zerwał się wściekły, a nie na przykład wstał zdenerwowany¹⁹. Już pierwsze zdanie określa diapazon emocjonalny książki. Rodzaj tych emocji nie odbiega od kanonu powieści dekadencjonalnej. Oto dla porównania katalog takich stanów uczuciowych z utworu opatrzonego podtytułem *Studium*, a mianowicie ze *Znużonych dusz* Arne Garborga (1891): „Stan niezdrovia jakiegokolwiek rodzaju, tęsknota, znoszenie jakiegoś niedostatku, męka, utrapienie — oto jest *życie*. (...) każda prawdziwa rozkosz do połowy przynajmniej jest bólem; ból przezwycięzony — oto definicja rozkoszy! Takie godziny osiąga się tylko za pomocą jakiegoś środka pobudzającego, jak wino, miłość, gra, natchnienie (...)”²⁰. Jednak natężenie emocjonalne wykracza w *Homo sapiens* poza znużone i wątłe ekscytacje dekadentów i jest chyba wyraźnym elementem pre-ekspresjonistycznym. Późniejsze filiacje Przybyszew-

Prefiguracja
powieści

¹⁸ O symbolicznym prefigurowaniu („*symbolic prefiguring*”) mówi I. Watt w analizie pierwszego akapitu *Ambasadorów* Jamesa (*The First Paragraph of «The Ambassadors»*). W: *20th Century Literary Criticism*. London 1972, p. 541). Oczywiście warunkiem uchwycenia zjawiska prefiguracji jest powtórna lektura, można powiedzieć, że tak samo tekst modeluje swój początek.

¹⁹ Zwraca na to uwagę Bielyj w swojej znakomitej analizie. Warto podkreślić, że sam poeta przywiązywał pewną wagę do tego tekstu, skoro nie zważając na chronologię, umieścił go na początku *Arabesek*.

²⁰ A. Garborg: *Znużone dusze. Studium*. Warszawa 1894, s. 55.

Niezgoda
na zależność

skiego z ekspresjonizmem nie były sprawą przypadku czy koniunktury — ich korzenie tkwią w pierwszych powieściach i poematach prozą. Ekspresyjny charakter pierwszego zdania uwypukla się jeszcze, kiedy zwracamy uwagę na jego aspekt interakcyjny. Wściekłość Falka nie jest skierowana w próżnię — zwraca się przeciw temu, kto przeszkadza mu w pracy. Charakterystyczna jest zwłaszcza ulga, z jaką stwierdza: „Bogu dzięki! Nikt z przyjaciół”. Bardzo potoczny okrzyk, jakim odruchowo witamy wiadomość, że jakieś nieszczęście ominęło naszych bliskich, jest tu użyty w funkcji zupełnie innej — Falk wyraża radość, że nie nachodzi go żaden z przyjaciół. W pierwszym zdaniu powieści zakodowany jest zasadniczy rys stosunku Falka do innych ludzi — a mianowicie niezgoda na związki zależnościowe. Doszliśmy w ten sposób do sprawy następnej — powiązania pierwszego zdania z resztą tekstu. W wersji polskiej czytamy: „Któż tam znowu pukał?” i początek od razu się wyjaśnia. Oryginał niemiecki jednak brzmi:

„Falk sprang wütend auf.
Was war es denn?”

Z punktu widzenia akcji związek między tymi zdaniami jest czysto sytuacyjny. Z punktu widzenia narracji konstytuuje się tu od razu mowa pozornie zależna. Wreszcie z punktu widzenia gromadzenia informacji o świecie przedstawionym w procesie czytania związek między pierwszymi zdaniami jest bardzo luźny, cała sytuacja zyskuje wyjaśnienie *ex post*, w chwili, gdy dowiadujemy się, że to „tylko listonosz” przyszedł. W innych miejscach książki nawet spóźnione wyjaśnienie nie jest dane i uzasadnienie danego gestu lub reakcji bohatera pozostawia się wrażliwości i wyobraźni czytelnika. Skłonność do elipsy cechuje prozę Przybyszewskiego na wszystkich poziomach tekstu, łącznie z interpunkcją (używanie pauzy czy nawet przecinka zamiast wskaźni-

ków zespolenia²¹. Taka technika eliptycznego opowiadania przywodzi na myśl wspomniane już *Misteria* Hamsuna²². Powieść ta pełna jest tajemnic, zarówno jeśli chodzi o przeszłość Johana Nilsena Nagla, jak i o wydarzenia, które miały miejsce w czasie jego pobytu w miasteczku. Strategia Hamsuna wobec czytelnika jest podobna do tej, jaką później zastosował Przybyszewski w *Homo sapiens* — zdarzenia zewnętrzne czytelnicy mogą sobie rekonstruować i dopowiadać w miarę potrzeby i zdolności, autor zaś daje przede wszystkim materiał do tego, co jego zdaniem najważniejsze: do analizy psychiki (duszy) protagonisty powieści. Kiedy w roku 1894 ukazało się niemieckie tłumaczenie *Mysterier*, Przybyszewski napisał entuzjastyczny artykuł i umieścił go w „Die Zukunft”²³. Jest to jego jedyny odrębny artykuł poświęcony jednej powieści. Do tak silnego zainteresowania powieścią Hamsuna przyczynił się z pewnością fakt dla postronnych błahy, dla niego jednak, który nie wierzył w przypadek — bardzo istotny. Nigdy o tym nie pisał, ale nie mógł nie spostrzec, że Nagel dzieli swoje uczucia między piękną i wykształconą panną Dagny a starszą nieco, ubogą Marthę, tak jak Przybyszewski dzielił wówczas w Berlinie swe życie między Dagny Juel a Martę Foerder.

Technika
bliska
Misteriom

Artykuł w „Die Zukunft” traktuje przede wszystkim o miłości, o jej zwycięstwie nad światopoglądem materialistyczno-przyrodniczym, o jej tajemnicy i o jej specjalnej odmianie, jaką jest miłość dekadenccka. Niektóre z użytych tu sformułowań znajdują się potem w wielkim monologu Falka o miłości pod ko-

Zwycięstwo
miłości

²¹ Liczne przykłady tej manieri podaje Goczołowa (op. cit., s. 86—88).

²² Tytuł polskiego przekładu jest zbyt jednoznaczny, *mysterier* bowiem to po norwesku przede wszystkim *tajemnice*, a dopiero potem *misteria*.

²³ S. Przybyszewski: *Mysterien*. „Die Zukunft” 1894, p. 603—609.

Filozoficzne
samobójstwo

niec pierwszego tomu *Homo sapiens*. O stopniu identyfikacji z książką Hamsuna świadczy określenie jej terminem ukutym przez Dehmela z myślą o Przyszewskim: „wielka jeremiada degeneracji”²⁴. W liście do Franza Servaesa z lipca 1895 r. Przyszewski próbował określić różnicę między swoją powieścią a *Misteriami*: „Falk jest to typ rozszerzony, typ, który należy tylko do mnie. Nie ma w nim przecież nic, zupełnie nic z Nagla. Nagel pozostał na pierwszym stopniu. On wie, że odbywa się w nim coś niezwykłego, ale zachowuje się wobec tego naiwnie, Falk ma świadomość tego, co się w nim dzieje, a to jest wielka różnica”²⁵. Takie rozwiązanie ciąga za sobą różne konsekwencje. I tak na przykład świadomy dekadent może się zabić tylko „filozoficznie”, na wzór Petroniusza. Chcąc pokazać samobójstwo z konieczności, z musu, wbrew czy mimo woli bohatera. Przyszewski każe je popełnić Mikicie. W odpowiednim rozdziale narracja prowadzona jest z punktu widzenia Mikity. Dla dokonania swego czynu staje się on czymś w rodzaju sobowtóra-zastępcy głównego bohatera. Ostatnie godziny Mikity są skróconą repliką ostatnich godzin Nagla. Każdy początek ewokuje koniec. Pierwszy tom *Homo sapiens* może być pod tym względem wzorem kompozycji pełnej, zamkniętej i symetrycznej. Na początku Mikita z Izą przyjeżdżają do Falka z Paryża do Berlina. W zakończeniu Falk z Izą odjeżdżają od Mikity z Berlina do Paryża. (Kompozycja *Misteriów* także jest symetryczna — Nagel przypląwa na początku do miasteczka statkiem, by na końcu, topiąc się, wrócić do morza).

²⁴ „Es ist das grosse Jeremiaslied der Degeneration” (p. 607). Por.: „Dehmel nazwał mnie w jakimś liście po przeczytaniu *Totenmesse* Jeremiaszem zdegenerowanych instynktów (Jeremia den ertanteten Instinkte) i trafił w sedno” (*Moi współcześni*, s. 182).

²⁵ *Listy*. Tom 1, s. 103.

Pożądanym zakończeniem szkicu o pierwszym zdaniu *Homo sapiens* byłoby wskazanie późniejszej powieści, która do tego zdania nawiązuje. Jest taka książka, wyszła w roku 1908 we Lwowie. Oto jej pierwsze zdanie:

Późniejsze
nawiązanie

„Twarz Henryka Flisa wykrzywiła się bezsilnym grymasem rozpaczy”. Z trudem przebijają przez tą stylizację na epigoński nadmiar słów lakoniczne wyrazy: „Falk zerwał się wściekły”. Że jest to jednak parafraza Przybyszewskiego, zdaje się wskazywać porównanie zakończeń obu powieści.

Przybyszewski:

„A pociąg pędził i pędził... W oknach przebiegały błyskawicznie domy, wsie i miasta, a wysoko na niebie płonęła jedna gwiazda zamglonym fioletowym światłem...”

Stanisław Antoni Mueller:

„A pociąg rwał przez pola, mosty, przekopy, a w oknie otwartym stała cicha noc, pachnąca wiosną...”