

Gabriela Matuszek

"Wzorzec modnego pisarza" : Stanisław Przybyszewski w utworach pisarzu niemieckich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 80/3, 233-256

1989

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.

GABRIELA MATUSZEK

„WZORZEC MODNEGO PISARZA”

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI W UTWORACH PISARZY NIEMIECKICH

Przybyszewski pod wieloma względami odpowiadał powieściowemu typowi Polaka oscylującego pomiędzy ekstatycznym marzycielstwem a bezbrzeżną melancholią, bogatego we wszelkie fizyczne i duchowe uzdolnienia, pozbawionego jednakże siły ogniskującej.

— pisze Julius Bab¹.

Julius Meier-Graefe stwierdza, iż

przyglądając się ukazanym w *Braciach Karamazow* postaciom Polaków, którzy zresztą w ogóle grają u Dostojewskiego nie najlepsze role, myśli się o nim².

Zdaniem Heinricha Harta Przybyszewski „nadaje się do wykorzystania w roli bohatera powieściowego”³.

Pojawiają się zatem pytania: czy „egzotyczna” dla niemieckiego środowiska postać polskiego artysty zainspirowała wyobraźnię pisarzy; czy posłużyła za wzór do kreacji figur powieściowych; które właściwości „genialnego Polaka” okazały się najbardziej płodnym materiałem twórczych prezentacji; czy jego osoba odgrywała w wykreowanym świecie fikcji literackiej rolę ważną, czy też posłużyła za wzór dla groteskowych bądź ironicznie zarysowanych postaci; w jakim stopniu jego koncepcje wpisane zostały w warstwę światopoglądową utworów niemieckich (i skandynawskich) pisarzy; czy jego dzieła uznano za znaczące i przywoływano również w tekstach literackich i wreszcie jaką rangę przypisywano Przybyszewskiemu-artyście w zbeletryzowanych przekazach.

Rozszyfrowanie prototypu nie jest na ogół sprawą trudną. Przybyszewski wpisany zostaje bowiem w wiele tekstów literackich w sposób dość jednoznaczny — zawsze jest w środowisku niemieckim kimś obcym, najczęściej Polakiem, czasem Czechem (w utworach Franza Servaesa

¹ J. Bab, *Richard Dehmel*. Leipzig 1926, s. 96.

² J. Meier-Graefe, *Stanislaus Przybyszewski*. „Frankfurter Zeitung” 1927, nr 876.

³ H. Hart, *Literarische Erinnerungen. Aufsätze*. W: *Gesammelte Werke*. T. 3. Berlin 1907, s. 91.

i Maxa Dauthendeya) lub Rosjaninem (u Augusta Strindberga i Adolfa Paula). Już same nazwiska, jakie noszą postacie literackie, którym za wzór posłużył autor *Zur Psychologie des Individuums*, prowadzą na właściwy trop. Przywołajmy niektóre z nich: Taddäus von Styczinski (*Sozialaristokraten* Arno Holza), Stanislaus Lopinsky (*Die Bunte Reihe* Fritz Mauthnera), Dimitri Teniawsky (*Roman aus der Décadence* Kurta Martensa), Kasimir der Fugenorgler (*Stilpe* Otto Juliusa Bierbauma), Popoffsky (*Inferno* Strindberga), Spiridion Krakuschek (*Gährungen* Franza Servaesa), Michael Baron Chubsky (*Wurzelocker* Wilhelma von Polenzy), Goethinsky (*Prinz Kuckuck* Bierbauma), Przski (*Das Gefängnis zum Preussischen Adler* Bruno Willego), „Herr” Stachelinsky (*Das Liebesleben in der Natur* Wilhelma Bölschego).

Postać Przybyszewskiego pojawia się przede wszystkim w tzw. utworach z kluczem, przedstawiających środowisko literackie Berlina lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, w których występują również inne osobistości ówczesnego życia artystycznego. Zazwyczaj są to teksty pisane przez samych współuczestników prezentowanych wydarzeń, oparte więc głównie na materiale autobiograficznym (utwory Bierbauma, Dauthendeya, Holza, Paula, Schlafa, Servaesa, Strindberga i Willego). Nic więc dziwnego, że postać polskiego twórcy, którego z autorami autobiograficznie zaszyfrowanych przekazów łączyły dość bliskie kontakty, odgrywa tutaj istotną rolę.

Druga grupa tekstów obejmuje utwory, w których przywoływana jest nie tyle postać autora *Totenmesse*, ile jego dzieła bądź głoszone przez niego poglądy (na te elementy zwracają uwagę Johannes Schlaf, Ferdinand Hardekopf, Arthur Landsberger, Kurt Martens i Wilhelm von Polenz), lub też jedna z charakterystycznych cech „zwariowanego Polaka” albo epizod z jego życia wpisane zostają w tekst literacki (u Wilhelma Bölschego, Richarda Dehmela, Franza Junga, Thomasa Manna, Fritz Mauthnera, Martina Möbiusa (pseudonim O. J. Bierbauma)).

Niemal wszystkie utwory, w których pojawia się postać Przybyszewskiego, przywołują fakty autentyczne, pozwalające nie tylko rozpoznać *dramatis personae* prezentowanych wydarzeń, lecz również ustalić w przybliżeniu rzeczywisty czas akcji. Chronologicznie najwcześniejszych wydarzeń dotyczy powieść Franza Servaesa *Gährungen. Aus dem Leben unserer Zeit* (1898), obejmująca lata 1891—1893. Tematem tej nasyconej elementami autobiograficznymi powieści jest dojrzewanie uczuciowe i intelektualne docenta psychologii Horsta Herbranda (autoportret autora), który próbuje wyzwolić się spod zniewalającego wpływu czeskiego stypendysty, Spiridiona Krakuschka. W postaci tego geniusza, szarlatana i literata, który z wielką pasją oddaje się anatomii mózgu, nie trudno dostrzec cechy osobowości Przybyszewskiego. Wspomniany tu utwór Krakuschka *Höllenfahrt* stanowi aluzję do wydanej w 1893 r. *Totenmesse* (choć sam tytuł parodiuje opublikowaną w następnym roku

Himmelfahrt), Marta Foerder i małeńki syn Bolesław pojawiają się na kartach powieści jako Eustachia i jej 4-miesięczne dziecko. W skład towarzystwa rezydującego w „Żelaznym Smoku” (powieściowy odpowiednik „Czarnego Prosiaka”) wchodzi znane postacie z życia bohemy berlińskiej: Ewald Zur Linden, od którego Spiridion z upodobaniem pozycza pieniądze (Paul Scheerbart), podziwiany przez Krakuschka malarz Siguard Björn (Edvard Munch), literat Heilmann Scharf (Johannes Schlaf), urocza Bergliot (Daghy Juel) i inni.

Również druga autobiograficzna powieść — *Das Gefängnis zum Preussischen Adler* Bruno Willego — prezentująca przeżycia „Pana Doktora”, który za przekroczenie przepisów szkolnych więziony jest w prowizorycznie przygotowanym do tego celu hotelu-gospodzie „Zum Preussischen Adler” we Friedrichshagen (nazwanym tu ironicznie Fritzenwalde), zawiera wizerunek Przybyszewskiego, choć jego postać odgrywa rolę tylko epizodyczną (Wille karę pieniężną zamienił na więzienie, traktując je jako *sui generis* przygodę: miejscowy żandarm Bolle nie tylko pozwolił mu celę swą urządzić jak mieszkanie, ale zezwalał również na wizyty przyjaciół oraz częste opuszczanie „aresztu”). Akcja powieści rozgrywa się z końcem 1892 r. (po przyjeździe Strindberga do Berlina), a Przybyszewskiego poznaje Wille u Hanssona podczas jednego z owych „wyjść na przepustkę” z więzienia, co dokładnie relacjonuje w swym utworze. Przyski zaprezentowany został jako wesoły kompan kolonii friedrichshageńskiej, który szybko znalazł wspólną płaszczyznę porozumienia ze Strindbergiem, ponieważ „obydwaj nienawidzą Rosjan, którzy tyranizują Finów i Polaków”⁴.

Najbardziej interesujący okres z życia berlińskiej bohemy (wiosna 1893), a zarazem ważny etap w życiu Przybyszewskiego (poznanie Dagny, pierwsze sukcesy artystyczne, rozstanie ze Strindbergiem) posłużył jako temat kilku utworów literackich. Dwa surrealistyczne opowiadania szwedzkiego pisarza Adolfa Paula, najbliższego przyjaciela Strindberga z tego okresu — *Mit dem falschen und dem ehrlichen Auge* (1909) oraz *Aus der Chronik des „Schwarzen Ferkels”* (1911) — prezentują przy pomocy techniki onirycznej realia słynnego lokalu. Pierwsze z wy-

⁴ B. Wille, *Das Gefängnis zum Preussischen Adler. Eine selbsterlebte Schildbürgerie*. Jena 1914, s. 195. Chciałabym zaznaczyć, że zachodniemiecki badacz F. W. Neumann w artykule *Stanisław Przybyszewski als Gegenstand literarischer Darstellung in Deutschland* („Die Welt der Slawen” 1974—1975) krótko charakteryzuje następujące teksty literackie: A. Paul, *Mit dem falschen und ehrlichen Auge* i *Aus der Chronik des „Schwarzen Ferkels”*; A. Holz, *Sozialaristokraten*; O. J. Bierbaum, *Stilpe* i *Prinz Kuckuck*; F. Servaes, *Gährungen*; W. Bölsche, *Das Liebesleben in der Natur*; J. Schlaf, *Das dritte Reich*; W. von Polenz, *Wurzelocker*; M. Dauthendey, *Maja*; F. Jung, *Dagne*; B. Wille, *Das Gefängnis zum Preussischen Adler*; Th. Mann, *Czarodziejska góra*.

mienionych opowiadań, skonstruowane w formie manuskryptu genialnego poety Hansa (Strindberga), którego mózg chciał preparować spragniony wiedzy o „fizjologii genialności” Profesor, jest pamiętnikiem nieszczęśliwego, oszukanego przez życie artysty, nienawidzącego wszystkich, ponieważ nie było mu dane ani spotkać prawdziwego przyjaciela, ani znaleźć miłości, której poszukiwał przez całe życie: jego uczucia odtrąciła kobieta najbardziej zbliżona do ideału. Prowadzony po pustym mieście przez Cień, który okazuje się jego sobowtórem, a zarazem „diabłem całego istnienia”, obserwuje swych przyjaciół siedzących w winiarni (w „Czarnym Prosiaku”) i rozmawiających o kobiecie: starego Filozofa chińskiego, swego literackiego brata Rosjanina i Malarza. Znakomitej charakterystyce wielkiego mizogina, zawartej już w metaforze „jednego oka prawdziwego i jednego fałszywego”, którymi obserwuje świat, towarzyszy naszkicowanie kilku zasadniczych rysów jego kompanów (Przybyszewskiego i Muncha, chiński Filozof bowiem zdaje się być raczej uosobieniem poglądów Nietzschego niż portretem rzeczywistej postaci. Również drugie opowiadanie Paula, wykorzystujące wizje i sny jako środki konstruowania odrealnionej rzeczywistości, w którym głównym obiektem literackiej kreacji staje się postać Strindberga (tutaj występującego jako „Meister Unruh”), przywołuje także osobę Przybyszewskiego, choć „*der Musikbeflissene Lillja*” jest figurą drugoplanową.

Jako Rosjanin pojawia się Przybyszewski w autobiograficznej powieści Strindberga *Kloster* (pisanej w 1898 r.), w której autor *Do Damaszku* prezentuje swe przeżycia z lat 1893—1894 (przede wszystkim małżeństwo z Fridą Uhl)⁵. Fragmenty tej powieści przedstawiają życie bohemy berlińskiej, skupionej w lokalu nazwanym tu „Klasztor”. W sylwetce Rosjanina podkreślone zostały przede wszystkim dwa rysy zasadnicze: czarowanie słuchaczy muzyką oraz inklinacje do alkoholu.

Trio Przybyszewski—Strindberg—Dagney posłużyło za temat opowiadania Franzowi Jungowi, 20 lat młodszemu od Przybyszewskiego (nie znał więc na pewno osobiście pięknej Norweżki), który zdarzenia sprzed wielu lat — utwór *Dagne* powstał w r. 1913 — poddaje nie tylko prawom kreacji artystycznej, ale również mitologizacji. Młody literat poznał Przybyszewskiego i jego drugą żonę, Jadwigę, *primo voto* Kasprowiczową, w Monachium i zbeletryzowanie życia Dagny miało być swoistą rehabilitacją kobiety, którą, jak pisał, „oczernia się z roku na rok, a która poświęciła swoją krew dla nas wszystkich”⁶. Replika Przybyszewskiego na ten tekst, który zresztą nie wymienia nazwisk dwóch wielkich artystów walczących o względy niezwyklej kobiety, jest jed-

⁵ Krótko na temat tej powieści pisze W. Leitgeber (*Przybyszewski w „Klasztorze”*. „Wiadomości” (Londyn) 1969, nr 37).

⁶ F. Jung, *Dagne*. „Die Aktion” 1913, nr 12, s. 349.

nym z najbardziej gwałtownych wystąpień Przybyszewskiego atakujących pamięć byłej towarzyszkii życia⁷.

Najprawdopodobniej również w 1893 r. rozgrywa się akcja komedii Arno Holza *Sozialaristokraten* (1896), będącej satyrą na krąg friedrichshageński. Sam autor w liście do Reinharda Pipera wskazuje na prototypy figur komediowych: Gehrke — Bruno Wille, Bellermann — John Mackay, Hahn — sam Holz, Taddäus von Styczinski — Przybyszewski⁸. Utwór ten wywołał oburzenie w środowisku artystycznym Berlina⁹ i nie został wystawiony, co spowodowało, iż Holz zamilkł jako dramaturg na lat 10 (choć planował stworzenie wielkiego cyklu *Berlin. Das Ende einer Zeit in Dramen*, mającego składać się z 25 sztuk). Zdarzenia przedstawione w komedii dotyczą środowiska berlińskiego, a zwłaszcza friedrichshageńskich literatów i dziennikarzy, planujących wydawanie pisma „Der Sozialaristokrat”. Holz stosuje w tym dramacie technikę naturalistyczną: wykorzystuje fonetyczny zapis berlińskiego dialektu, podkreśla specyfikę wymowy (np. cudzoziemski akcent Styczinskiego), dokładnie prezentuje gestykę, mimikę itp. Ów „*Sekundenstil*”, propagowany przez Holza i Schlafa w okresie walki o „konsekwentny naturalizm” (najpeł-

⁷ S. Przybyszewski, *Zu Franz Jung Skizze „Dagne”*. Jw., nr 15. Utwór Junga odebrał Przybyszewski jako „bezwstydnny pamflet pełen kłamstw”, a Dagny określił jako „heroinę wstępnego skandalu [chodzi o morderstwo w Tyflisie], która może uchodzić za ideał dla tego młodzieńca — ale nie dla mnie” (s. 406). Wszystkie argumenty Przybyszewskiego przytoczone w tym tekście odbiegają od prawdy. Przybyszewski stwierdza bowiem, że hymny swe napisał 2 lata przed poznaniem swej pierwszej żony; że Strindberg żeniąc się z Fridą Uhl nie znał jeszcze Dagny, która w jego życiu była tylko nic nie znaczącym epizodem, a jej śmierć w Tyflisie nie była piękna, lecz śmieszna. Przybyszewski twierdzi: „Nic nie znaczyła dla Strindberga, a ja na długo przed jej śmiercią musiałem zamknąć przed nią drzwi mego domu” (s. 410), o tekście Junga pisze zaś: to „brutalność wobec mojej obecnej żony, którą kocham i uwielbiam, i w której domu pan Jung był serdecznie goszczony” (s. 411). Taktowna replika zaatakowanego literata (*Die Uralte Mär. Eine Antwort an Przybyszewski*, „Die Aktion” 1913, nr 16), zdumionego nieoczekiwaną napaścią artysty, którego portret naszkicował przecież w sposób pochlebny, przynosi zapewnienie, iż intencją autora było tylko przyczynienie się do lepszego zrozumienia poety.

⁸ List z 23 sierpnia 1897. W: A. Holz, *Briefe. Eine Auswahl*. Herausg. A. Holz, M. Wagner. München 1948, s. 115.

⁹ Zob. np. opinię A. Moellera-Brucka (*Die moderne Literatur*. T. 4: *Die deutsche Nuance*. Berlin—Leipzig 1899, s. 92): „owe modele ze środowiska berlińskich literatów, haniebnie nadużyte, skonstruowane zostały tylko z najmniej istotnych cech i uwzględniają tylko najbardziej powierzchowną formę zewnętrzną. Polsko-niemieckie kaleczenie języka, palenie papierosów, jękanie się: to są prawie jedyne miejsca wspólne, jakie łączą w tym dramacie sztukę i naturę”. A. Soergel (*Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*. Leipzig 1928, s. 679) stwierdza podobnie: „Ponieważ Gherke nie jest Bruno Willem, Bellermann Mackayem, Styczinski Przybyszewskim, dlatego uważam, że komedia ta, pomimo wielu humorystycznych szczegółów, nie jest wyinkiem życia”.

niejszą realizacją był ich dramat *Die Familie Selicke*, napisany w r. 1890, przywoływany także w *Sozialaristokraten*), polegający na wiernym odwzorowaniu zjawisk pod względem optycznym i fonograficznym oraz kulcie szczegółów, należał już właściwie do przeszłości w czasie powstawania friedrichshageńskiej komedii.

Motyw konstituowania się pisma artystycznego, mającego być trybuną nowej sztuki, włączony zostaje w konstrukcję fabularną również innego na wpół autobiograficznego utworu — powieści O. J. Bierbauma *Stilpe* (1897). Opowieść o dojrzewaniu intelektualnym Willibalda Stilpego, zdradzającego od wczesnej młodości uzdolnienia literackie, który po pierwszych próbach artystycznych przedsięwzięć w Lipsku (jako student zakłada na wzór paryski „Scènes de la vie Bohème”) podejmuje w Berlinie działalność dziennikarską, wraz z przyjaciółmi snuje projekty elitarnego pisma, zakłada literackie *variété* „Momus”, które zamknięte zostaje przez policję (dla warstwy elitarniej było zbyt ordynarne, dla mieszczan — zbyt literackie), kończy się efektowną, ale i ironiczną sceną śmierci Stilpego na deskach podrzędnego tingel-tanglu: Stilpe wiesza się, przekształcając cyrkowy numer w tragikomiczną rzeczywistość.

Epizod powieści, w którym pojawia się postać Przybyszewskiego, jest nawiązaniem do autentycznych wydarzeń związanych z redagowaniem pisma „Pan” (na wiosnę 1894), którego głównymi wydawcami byli Bierbaum i Meier-Graefe. Czterech przyjaciół uczestniczących w planowaniu tego literackiego przedsięwzięcia to: Bärenführer (Scheerbart), Peripathetiker (Peter Hille), Zungenschnalzer (Meier-Graefe), Kasimir, der Fugenorgler (Przybyszewski) i Stilpe (Bierbaum). O ile wiadomo, Hille i Scheerbart nie wchodzili w skład komitetu redakcyjnego pisma „Pan”¹⁰, jednakże ich charakterystyczne postacie łatwo rozpoznać w figurach powieściowych utworu Bierbauma.

Ustalenie pierwowzorów postaci dramatu Maxa Dauthendeya *Maja. Skandinavische Bohème-Kömodie in drei Akten* (1911) nie sprawia również większych trudności. Tytułowa bohaterka odpowiada bowiem osobie Mai Vogt, norweskiej lekarki i przyjaciółki Dagny, której Przybyszewski zadedykował w 1895 r. utwór *Notturmo*. Przybyszewski występuje w tej komedii jako czeski pisarz Loge, rozkochująca wszystkich mężczyzn w sobie i roztańczona Fatinella — to naturalnie Dagny, prototypem jej adoratora, norweskiego malarza Yenasta jest Munch, w postaci mizoginicznego Tavelunga można dostrzec rysy Strindberga, Astrid-Margot wskazuje na Martę Foerder, itp. Akcja toczy się najprawdopodobniej w 1895 r. na norweskim płaskowyżu niedaleko Kristianii (dzisiejszego Oslo) i dotyczy erotycznych komplikacji czeskiego pisarza, uwikłanego w stosunki miłosne z trzema kobietami: obecną żoną (Fati-

¹⁰ Zob. R. Dehmel, *Bekenntnisse*. Berlin 1926, s. 65—66. — F. Schlawe, *Literarische Zeitschriften*. T. 1: 1885—1910. Stuttgart 1965, s. 52—55.

nellą), była żoną (Astrid) oraz kochanką (Maja). Zwycięża oczywiście demoniczna Fatinella, którą Maja w rozmowie z Tavelungiem w ten sposób charakteryzuje:

Ona kiwnie i idzie się za nią. A jej palec rzuca ogromny cień na całe, długie człowiecze życie, Tavelung. Palec jednej kobiety może stać się tak wielki jak Wieża Babel. I nie tylko języki, ale i wszystkie myśli może jeden kobiecy palec pomieszać ¹¹.

Wiosną 1896 r. rozgrywa się jeden z epizodów autobiograficznej powieści Strindberga *Inferno* (1898), która stanowi zapis stanów psychopatologicznych cierpiącego na manię prześladowczą i przeżywającego kryzysy psychiczne autora. Przybyszewski nie pojawia się tutaj *in persona*, lecz oddziałuje hipnotycznie z oddali. Strindberg ma wrażenie, iż ustawicznie słyszy *Wzlot* (*Aufschwung*) Schumann'a grany przez Popoffsky'ego i jest przekonany, że jego dawny „famulus” przybył do Paryża, by go zamordować. Ten zamiar Popoffsky'ego uzasadnia następująco: „los chciał, że jego obecna małżonka, zanim ją poznał, była moją kochanką” ¹². Wrogość pisarza kieruje się również w stronę duńskiego malarza, bliskiego znajomego Popoffsky'ego (Muncha, który rzeczywiście w tym okresie przebywał w Paryżu). Prawdziwa jest również informacja o uwięzieniu Przybyszewskiego (po samobójczej śmierci Marty Foerder 9 czerwca 1896; Strindberg notuje wiadomość o zamordowaniu przez Popoffsky'ego żony i dzieci) — to jedyna radosna nowina, jaka dociera z rzeczywistości zewnętrznej do świata wyobraźni chorego pisarza.

I jeszcze jeden utwór nawiązujący do autentycznych wydarzeń z życia Przybyszewskiego z lat 1912—1913 — *Czarodziejska góra* Thomasa Manna (1924), w której zatarg Przybyszewskiego (występującego w powieści jako *von Żuławski*) z Kazimierzem Japołem wkomponowany został w strukturę powieści jako *sui generis* antrakt pomiędzy bójką Wiedemanna z Sonnenscheinem a pojedykiem Naphty i Settembriniego (w rozdziale *Wielkie rozdrażnienie*). Monachijski pisarz poinformowany o głośnej — nie tylko wśród kolonii polskiej — aferze, uwiecznionej zresztą w księdze spraw honorowych Polaków monachijskich (Przybyszewski spoliczkował przyjaciela domu, Michała Assankę-Japoła, za jego obraźliwe słowa dotyczące Jadwigi Przybyszewskiej), wprowadza na karty swej powieści protokoły zajścia, wyrok sądu honorowego oraz rozmaite oświadczenia, które powielane w niezliczonej ilości egzemplarzy były rozdawane i rozsyłane do różnych osób. Autor przytacza treść wszyst-

¹¹ M. Dauthendey, *Maja. Skandinavische Bohème-Komödie in drei Akten*. Leipzig 1911, s. 115.

¹² A. Strindberg, *Inferno. Autobiographische Schrift*. Übersetzt von Ch. Morgenstern. Berlin 1898, s. 63. O roli, jaką odegrał Przybyszewski w „kryzysie inferna”, pisze M. Herman w pracy *Przybyszewski et l'inferno de Strindberg*. W zbiorze: *Mélanges en l'honneur de Jules Legrand*. B.m. 1936.

kich dokumentów prawie *in extenso* (zmieniając tylko nazwisko Przybyszewskiego i imiona niektórych uczestników zajęcia), ponieważ: „W najszerszych kołach studiowano zapamiętałe akta polskiej sprawy honorowej i sprzeczano się o nią namiętnie, z zaciśniętymi zębami”¹³, a Settembrini i Naphta protokoły te czytali z wielkim przejęciem. Ta polska afera przywołana została w powieści z powodu swego wielce egzotycznego dla Niemców charakteru: „ze względu na swą uroczystą formalistykę zasługiwała aż do śmieszności na miano honorowej”¹⁴.

Lista tekstów literackich prezentujących autentyczne zdarzenia, w jakich uczestniczył również polski pisarz, nie wyczerpuje summy utworów, w których przywoływana jest postać Przybyszewskiego. Polski artysta posłużył bowiem również — jako prototyp — do kreacji wielu innych figur powieściowych. Znakami rozpoznawczymi, wskazującymi na faktyczny model, bywają najczęściej pewne cechy wyglądu i osobowości „genialnego Polaka”, jego dzieła, konkretne fakty biograficzne, a nawet samo nazwisko.

Z beletrystycznych przekazów, w których pojawia się osoba Stanisława Przybyszewskiego, wyłania się dość spójny wizerunek autora *Zur Psychologie des Individuums*, choć akcentowane bywają niejednokrotnie sprzeczne ze sobą cechy, ale i ta polaryzacja może być przecież znacząca.

Już w samym przedstawianiu wyglądu zewnętrznego postaci literackiej, nawiązującym do powierzchowności Przybyszewskiego, zauważyć można dwie tendencje: bohater prezentowany jest jako „niechlujny i niewyspany” albo uwypukleniu ulegają jego „mefistofelesowskie” rysy. Styczinski w komedii Holza *Sozialaristokraten* zjawia się w eleganckim, choć brudnym ubraniu, niewyspany, jego twarz jest żółtawa i ozdobiona jasną, rudą szpicbródką¹⁵. Również Loge z dramatu Dauthendeya *Maja* ma jasną, spiczastą bródkę i „profil Melistofelesa”¹⁶. W postaci Spiridiona Krakuschka (*Gährungen* Servaes) zaakcentowane zostały rysy nowoczesnego Mefista, choć nieco zaniedbanego — był mężczyzną proporcjonalnie zbudowanym, ubranym najczęściej niechlujnie, pod brodą nosił

¹³ Th. Mann, *Czarodziejska góra*. Tłumaczył J. Kramsztyk. T. 2. Warszawa 1972, s. 496. O epizodzie tym wspominał już S. Hellsztynski w swej pracy będącej po dziś dzień najpełniejszym źródłem biograficznych informacji dotyczących autora *Confiteor* (*Przybyszewski. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1973 (wyd. 2: 1985; oba te wydania prezentują rozszerzoną wersję książki z 1958 r.)). Hellsztynski cytuje w swej książce wybrane fragmenty kilku utworów, w których pojawia się postać polskiego artysty: *Inferno* Strindberga, *Gährungen* Servaes, *Maja* Dauthendeya, *Steckbriefe* Möbiusa (Bierbauma), *Das Gefängnis zum Preussischen Adler* Willego, *Stilpe* Bierbauma oraz *Aus der Chronik des „Schwarzen Ferkels”* Paula.

¹⁴ Mann, *op. cit.*, s. 493.

¹⁵ A. Holz, *Sozialaristokraten*, Berlin 1924, s. 5.

¹⁶ Dauthendey, *op. cit.*, s. 57—58.

mefistofelesowską muchę, monokl w oku i nieodłączną laseczkę¹⁷. Bruno Wille stylizuje Przskiego (*Das Gefängnis zum Preussischen Adler*) na „polskiego Byrona” i „syna Apolla”:

W bladych rysach jego jasnej głowy stopiła się słowiańska zmysłowość i romantyczne marzycielstwo z ironicznym puszczeniem się ciemzonego narodu szlacheckiego¹⁸.

W zachowaniu się bohaterów, których prototypem był polski pisarz, zaakcentowaniu ulegają przede wszystkim alkoholowe ekscesy. Przski określony zostaje jako „Kognakfreud”, który swą wewnętrzną ospałość podnieca pić alkoholem trunków. Umie grać na gitarze i fortepianie, przez co urozmaica życie friedrichshageńskiej bohemy, wzbogacając je również przez swą odmienność, o której Wille pisze z dużym poczuciem humoru:

Gdy mówił do mnie, coś łaskotało mnie w nosie jak kwas węglowy albo tabaka. Już samo jego nazwisko tak działało — siedem syczących spółgłosek z falsetowym świergotem jednej samogłoski — prawdziwa wymowa brzmiała niemal jak „psiki!”¹⁹

Skłonność do alkoholu staje się zasadniczą cechą dwu figur powieściowych: Spiridiona Krakuschka i Kasimira. Perory Spiridiona w „Żelaznym Smoku”, którym towarzyszy spożywanie znacznej ilości mocnych trunków, kończy tragicomiczny obrazek wyprowadzania zupełnie pijanego idola z knajpy. Wtedy właśnie Herbrand traci dla niego wszelką sympatię i uświadamia sobie, że stracił przyjaciela.

Alkoholowe wybryki towarzyszą również dyskusjom na temat nowego pisma, jakie toczą bohaterowie powieści Bierbauma *Stilpe*, ale — co należy tu podkreślić — w libacji tej biorą udział wszyscy i nie Kasimir, lecz właśnie Stilpe upija się pierwszy. Kasimir pokazany jest, co prawda, w gestach błazna, ale jego kpina i szyderstwo są reakcją na głupotę wygłaszanych sądów. Sam Stilpe chyli bowiem czoła przed jego błazeństwem.

Jako kompan byłby nie do zniesienia, gdyby nie był zarazem niezrównanym blagierem, niemalże mistrzem blagi. Stilpego, który również wiele potrafił w tej dziedzinie, udawało mu się przez to niekiedy doprowadzić do szaleństwa²⁰.

¹⁷ F. Servaes, *Gährungen. Aus dem Leben unserer Zeit*. Berlin 1898, s. 183.

¹⁸ Wille, *op. cit.*, s. 107.

¹⁹ *Ibidem*, s. 107.

²⁰ Bierbaum, *Stilpe*, s. 334. — Helsztyński (*op. cit.*, s. 189) przytaczając niektóre fragmenty tego utworu zauważa, iż narysowany tu wizerunek Przybyszewskiego to „sylwetka opętanego małpobiesa. Portret fatalny”. Oczywiście portret Przybyszewskiego nie został przedstawiony tu z wielką sympatią (to przecież Bierbauma, podobnie jak i Hartlebena nazywał Przybyszewski „grubym, niemieckim piwoszem”), zauważmy jednak, iż zachowanie Kasimira jest tylko reakcją na otoczenie. „Sprośne tytuły pisma” — jak określa je Helsztyński — „Ogier Na-

Kasimir der Fugenorgler kpi z Goethego i śmieje się swoim na wpół ironicznym, na wpół demonicznym „he he”. Również Spiridion Krakuschek śmieje się „he he” i wyszydza Niemców. Nie tylko więc Panizzę denerwowało słynne „he he” Przybyszewskiego. Taka sama odpowiedź, jaką dał Przybyszewski w 1896 r. atakującemu go krytykowi²¹, pojawia się w powieści Servaesa. Spiridion mówi do Prosczego, któremu rodzaj jego śmiechu szczególnie się nie podobał:

Ty możesz śmiać się po prostu „ha ha”, jak wszyscy niezdyferencjonowani ludzie! Wszystkie wandalskie bałwany śmieją się „Ha ha!” Są jednak natury, które nie mogą inaczej, które muszą śmiać się cicho, wewnętrznie i wtedy „he he”! Przez to objawia się to, co najbardziej intymne, niepojęte w duszy²².

W dramacie Dauthendeya *Maja* pojawia się również wytłumaczenie tego śmiechu. I tu Loge mówi: „ja już nie potrafię nic innego niż ciągle się śmiać”²³, ale przyczyna tego, iż stał się „clownem w *universum*”, jest dokładnie sprecyzowana. „Fatinella nie jest moją kobietą — mówi Loge do Mai — Fatinella należy do wszystkich”²⁴. Loge pokazany zostaje jako clown występujący przed wielbicielami swej żony:

He he. Wiesz co, taka małpa w czerwonym uniformie, która rozśmiesza ludzi aż do łez i potrząsa przeponą całego wszechświata. Okropnie teraz lubię ciągle się śmiać. Przy takim śmiechu nie można nikomu spojrzeć w oczy²⁵.

Labilność charakteru i poddawanie się wpływowi obcej woli — te znakomicie uchwycone cechy osobowości Przybyszewskiego, wkomponowane w komediowy utwór — mają zarazem tłumaczyć pęd bohatera do samounicestwienia, wynikający z autentycznego cierpienia:

rodu” [„Der Hengst des Volkes”], „Bełkot” [„Der Stammler”], „Mutacja” [„Stimmwechsel”], „Ucho Igielne Świata” [„Das Nadelör der Welt”], „Czerwona Nić” [„Rote Zwirn”], są przecież szyderszą ripostą na propozycje przyjaciół: Bärenführer proponuje podtytuł „Cętkowany Słownik” [„Die gesprenkelte Nachtigall”] i chce wydawać pismo w formie rulonu, z cynobrowymi literami na żółtym papierze, drukowane od prawej do lewej; Stilpe sugeruje nazwę „Las Fallusów” [„Der Phalluswald”] itp. Helsztyński (pierwszy i jedyny w Polsce badacz, którego interesowały literackie wizerunki Przybyszewskiego) przywołując w swej książce kilka utworów literackich, w jakich występuje polski twórca, uczynił swemu „protegowanemu” w tym wypadku niedźwiedzią niejako przysługę — ugruntował bowiem jeszcze bardziej przekonanie o tym, iż niemieckojęzyczna twórczość autora *Confiteor* nie miała żadnego znaczenia dla literatury niemieckiej, a jego osobę traktowano ironicznie i z lekceważeniem. Bliższe przyjrzenie się zarówno utworom cytowanym przez Helsztyńskiego, jak również wielu innym nie znanym w Polsce tekstom pisarzy niemieckich, skłania do nieco odmiennych wniosków.

²¹ Zob. J. Saint-Froid [O. Panizza], *Noch einmal „De profundis”*. „Die Gesellschaft” 1896, s. 781—786. Odpowiedź Przybyszewskiego: *Über „He he” und noch einiges*. „Die Gesellschaft” 1896, s. 1080—1081.

²² Servaes, *op. cit.*, s. 255.

²³ Dauthendey, *op. cit.*, s. 60.

²⁴ *Ibidem*, s. 58.

²⁵ *Ibidem*, s. 59.

Ja byłem zbyt nieszczęśliwy, szalenie nieszczęśliwy. Widzisz, Maja, ja dostrzegam wciąż jeszcze zbawienie w satanizmie, w samozniszczeniu, w unicestwieniu tego wszystkiego, co ludzie uważają za dobre, he he, w unicestwieniu wszelkiej odwagi, he he ²⁶.

Loge jest predystynowany do autodestrukcji. Cierpi, gdyż jest stworzony do cierpienia. Pozostaje w związku z kobietą, która go nie kocha. Sytuację tę komentuje jego była żona Astrid, która zabiła swoje dziecko, bo zbyt przypominało ojca: „Kobieta, która ciebie nie kocha, jest najlepszą kobietą dla ciebie. Kochające cię kobiety giną przy tobie” ²⁷.

Błażeństwo bohatera staje się dominantą również w konstrukcji postaci Goethinsky'ego w powieści Bierbauma *Prinz Kuckuck* (1907). Przybyszewski jest tu wykorzystany jako model przy charakteryzowaniu figury zupełnie epizodycznej, która pełni funkcję interlokutora w jednej ze scen. Zaprezentowany on został jako „piszący po niemiecku Polak, któremu nadano nazwisko Goethinsky, ponieważ nazwisko wielkiego Wolfganga potrafiło wzburzyć jego sarmacką krew” ²⁸. Natomiast głównym bohaterem tego groteskowego utworu jest książę Felix, nazwany „Prinz Kuckuck”, spłodzony z dwóch kochanków syn pięknej Żydówki, która oddała go po urodzeniu pod opiekę obcych ludzi i z daleka śledzi koleje jego życia, obfitujące w nieoczekiwane wydarzenia, nieprawdopodobne sytuacje, morderstwa, perwersje seksualne, pijatyki, podróże po Europie, romanse itp. Jest to kontaminacja powieści Łotzyńskiej i powieści edukacyjnej z elementami utworu z kluczem, w epizodach pojawiają się bowiem różne postacie współczesnego życia kulturalno-literackiego. Felix staje się m.in. wydawcą pisma „Jutrzienka” („Der Morgenstern”) i ponosi kompromitującą klęskę w środowisku artystycznym. Goethinsky wybiera się na bal maskowy do tegoż księcia Felixa i od szalonego doktora-satanisty pożycza potrzebne akcesoria, co wyjaśnia mu następująco:

Chcę zatańczyć mazurka z czaszką na głowie, ubrany w malajski płaszcz czarownika i zdecydowany na to, aby omamić rudą czarownicę, którą już od kwartału bezskutecznie namaszczaam własną maścią mózgową, jak robią to u nas chłopcy z nieprzystępnymi kochankami, tyle że wykorzystują do tego celu tłuszcz jeża ²⁹.

Przebranie Goethinsky'ego wzbudza w doktorze Janie del Pas uczucie sceptycyzmu i staje się okazją do wygłoszenia paru krytycznych uwag pod jego adresem:

Widzi się w tobie, że brakuje ci powagi do balu maskowego. Nie masz zmysłu do tragicznej tęsknoty. Jesteś figurą z budy jarmarcznej. Albo ina-

²⁶ *Ibidem*, s. 60.

²⁷ *Ibidem*, s. 71.

²⁸ O. J. Bierbaum, *Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings. In einem Zeitroman*. Berlin 1928, s. 445.

²⁹ *Ibidem*, s. 449.

czej: jesteś nowoczesnym artystą, życie dla ciebie jest za wielkie, za głębokie, za święte. Robisz sobie z tego zabawę. Potrzebujesz pociechy — to znaczy kłamstwa, to znaczy sztuki. Coś tak prawdziwego i poważnego jak czaszka dziecka służy ci do tego, aby się wystroić. Nie czujesz jej. Jest dla ciebie interesującą ozdobą. A każda ozdoba jest śmieszna. To, co prawdziwe, nie potrzebuje ozdoby. Już sama skóra jest rodzajem kłamstwa, choć konieczna jest niestety jako oprawa⁸⁰.

Ostrzejszym szyderstwem posługuje się jednak Bierbaum w *Steckbriefen* (1900) wzorowanych na słynnych wówczas patografiach, a wydanych pod pseudonimem: Martin Möbius, w których jeden z trzydziestu „listów gończych” poświęcony jest „Królowi Stanisławowi Pijanemu”. „Katolicyzm pachnący jodoformem”, „czkające poematy”, „sznapsy, przy których celebrowana jest polska msza”, zostają tu w najbardziej ironiczny sposób wykpiwane. Bierbaum pisze:

Niemcom gospoda ta wydaje się zbyt polska i Stanisław, który był już na najlepszej drodze do utworzenia sekty alkoholików, odkrył w sobie rudymenty znajomości polskiego języka i przeniósł swoją destylację do Polski⁸¹.

Nie najpochlebniejszy wizerunek osoby Przybyszewskiego prezentuje również opowiadanie Adolfa Paula *Mit dem falschen und dem ehrlichen Auge*, w którym Rosjanin pokazany zostaje jako człowiek o wiecznych dylematach erotycznych, tęskniący za wyteoretyzowaną wolną miłością, a jednocześnie nie mogący zdecydować się na zerwanie więzów „świętego małżeństwa”. „Biedny, tchórzliwy słabeusz” — powie o nim chiński filozof, który użyczył mu swej filozofii życia i teorii na temat kobiet, zaś Cień scharakteryzuje Rosjanina w ten sposób:

Był mistrzem w czynieniu siebie interesującym, nie będąc takim. We wszystkich dziedzinach był trochę dyletantem. Nie tylko w literaturze, ale też w muzyce, a nawet w polityce. W swoim zachowaniu miał coś z Chrystusa i Szarlatana, ciągle otoczony glorią męczeństwa i tajemnych prześladowań. Potrafił genialnie szaleć na fortepianie, nie troszcząc się o rytm i harmonię. [...] Wśród niemuzycznych ludzi mógł uchodzić nawet za muzycznego geniusza — na wpół wykształceni entuzjaści i ambitne literacko damy mogły go okrzyknąć nowym Mesjaszem Literatury. W kręgach politycznych mógł natomiast być uważany za męczennika swego patriotyzmu [...], był więc wzorem modnego pisarza⁸².

Ostrze krytyki Paula wymierzone jest jednakże nie tylko w Przybyszewskiego. Również bohater odwzorowujący osobę Strindberga (Hans) zaprezentowany został jak typ człowieka bezdomnego, który nigdzie nie czuje się dobrze, wszystko wie, ale nic gruntownie, i który zamknięty został w powołanym przez siebie do istnienia więzieniu.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 452—453.

⁸¹ M. Möbius [O. J. Bierbaum], *Steckbriefe, erlassen hinter 30 literarischen Übeltätern gemeingefährlicher Natur*. Berlin—Leipzig 1900, s. 107.

⁸² A. Paul, *Mit dem falschen und dem ehrlichen Auge*. Berlin 1909, s. 84—85. Podkreśl. G. M.

W autobiograficznej powieści Strindberga *Kloster* Przybyszewski nie jest jednakże przedstawiony jako „dyletant”, pozer czy szarlatan. W postaci Rosjanina (Strindberg operuje głównie nazwami narodowości: Szwed — to on sam, Duńczyk — Munch, itd.), pełniącej rolę epizodyczną, zaprezentowany zostaje genialny improwizator:

Wtedy zasiadł do pianina Rosjanin.

Improwizował, opierając się na znanych motywach, robił to w wielkim stylu i tak potrafił zawładnąć swymi słuchaczami, że żaden sprzeciw był niemożliwy; to były grzmoty, burza, wodosпад, które przeorywały dusze i wydobywały na jaw wszystko, w czym tkwiły elementy pozytywne i płodne. Ponieważ potrafił łączyć ze sobą różne motywy, jego gra stawała się wielkim koncertem, któremu głosów użyczali Beethoven, Mozart, Wagner i Chopin. Kiedy skończył, rozległy się w „Klasztorze” owacje ³³.

Uwielbienie Rosjanina dla Szweda — „jesteś moim ojcem, ponieważ wszystkiego od ciebie się nauczyłem” ³⁴ — zostaje odwzajemnione, gdyż obiekt adoracji równie „odczuwał sympatię dla owego uzdolnionego mężczyzny” ³⁵. W powieści tej nie pojawiają się jeszcze wyraźne oznaki nienawiści do Przybyszewskiego. Strindberg, przedstawiając dość dokładnie swe pożycie z Fridą Uhl, nie zatrzymuje się na epizodzie swej miłości do Dagny Juel, a nawet przedstawia Lais, norweską malarzkę i przyjaciółkę Duńczyka, a później żonę Rosjanina, jako „brzydką i źle ubraną kobietę” ³⁶.

Nienawiść do polskiego artysty ma swe apogeum w 1896 r. i syndromy owej „przybyszewskofobii” prezentuje dokładnie *Inferno*. Znakiem rozpoznawczym zbliżania się ataków manii prześladowczej jest dająca się słyszeć melodia *Wzlotu* Schumanna:

³³ A. Strindberg, *Kloster. Einsam. Zwei autobiographische Romane*. Hamburg—Düsseldorf 1967, s. 22—23. Powieść ta, której manuskrypt znajdował się w Bibliotece Królewskiej w Sztokholmie, w pełnej wersji ukazała się dopiero w 1965 r. w wydawnictwie Mercure de France, pt. *L'Abbaye*, i stała się w 50 lat po śmierci pisarza sensacją. Przerobione fragmenty tego utworu (zmienione zostały charakterystyki występujących w nim osób, akcja przeniesiona z Austrii do Danii, itp.), które opatrzył Strindberg w 1902 r. tytułem *Die zweite Erzählung des Quarantänmeister auf Skamsund* włączone potem zostały pt. *Entzweit* do jego pism biograficznych (zob. W. A. Berendsohn, *Nachwort*. W: Strindberg, *Kloster*).

³⁴ Strindberg, *Kloster*, s. 23. Rosjanin, w dowód ogromnej sympatii, daje mu klucz od swego mieszkania, w którym śpi jego żona Maschka.

³⁵ *Ibidem*, s. 24.

³⁶ *Ibidem*, s. 51. Jak wiadomo, Dagny uważana była nie tylko za *belle femme*, ale i kobietę, która ubierała się w wyrafinowany sposób. Strindberg natomiast (*ibidem*) tak charakteryzuje postać Lais: „Była wysoką, eteryczną blondynką, która sprawiała wrażenie wychudzonej przez chorobę; w głosie jej pobrzmiwało zmartwienie i wątplenie, miała rozwlekły sposób mówienia i niespokojne oczy. Jako artystka bez uznanego nazwiska była »wymancypowana«, jak to się mówi, nie pozbawiona jednakże kobiecej próżności, każącej jej paradować w towarzystwie mężczyzny, którym mogłaby się szczić”.

To on gra. Mój przyjaciel Rosjanin, mój uczeń, który nazywał mnie „ojcem”, ponieważ wszystkiego nauczył się ode mnie; mój famulus, który nazywał mnie mistrzem i całował mnie po rękach, ponieważ jego życie zaczynało się tam, gdzie moje się kończyło. Przybył z Berlina do Paryża, aby mnie zniszczyć, jak zniszczył mnie w Berlinie³⁷.

Ambiwalente uczucia w stosunku do Przybyszewskiego znalazły więc swój wyraz również w materii literackiej. Owa ambiwalencja najbardziej jednak widoczna jest w utworze pisarza i krytyka, który poświęcił Przybyszewskiemu największą liczbę różnorodnych tekstów, pierwszy zwrócił uwagę na literacki talent młodego studenta medycyny i dał go przez pewien czas gorącą przyjaźnią — w *Gährungen* Servaes. Postać Spiridiona Krakuschka wyposaża Servaes w wiele cech negatywnych, prezentuje go jednak zarazem jako osobowość niezwykłą. „Co powoduje, że ten człowiek jest taki fascynujący?” — zapytuje Herbrand, urzeczony czeskim artystą:

Ciągle odczuwa się przy nim coś szczególnego, jego delikatność budzi sympatię. Może być grubiański i szyderczy, podstępny i nikczemny — a w kwadrans potem można przysiąc, że to on był jedynym, który rozumiał, który potrafił uchwycić w nas to, co niewypowiedziane, wydobyć twórczą miłość na światło dzienne! W jego kłamstwach i łgarstwach zawierało się więcej „uczciwości” niż w prostackim grubiaństwie innych³⁸.

Jako postać niezwykła, dominująca nad swym otoczeniem, zaprezentowany został Przybyszewski w *Roman aus der Décadence* (1898), pierwszej powieści Kurta Martensa, 28-letniego doktora praw, który niewątpliwie znał Przybyszewskiego. Fabuła utworu skonstruowana została wokół perypetii miłosnych głównego bohatera, Justa, urzędnika sądowego, oraz jego kontaktów ze światem artystycznym. Dimitri Teniawsky, figura drugoplanowa tej powieści, jest postacią traktowaną z dużym respektem. Jego dumny wyraz twarzy, niebieskie, dobroduszne oczy oraz niezwykły dar opowiadania zjednują mu sympatię kawiarnianych słuchaczy. W dyskusjach pełni rolę *homo eruditus*, który nadaje im ton i kierunek:

Dimitri siedział milcząco, z prawdziwie olimpijskim spokojem, pomiędzy sprzeczącymi się. [...] Jak dowódca, który lustruje swe oddziały, przyszywał wszystkich po kolei swymi małymi, piorunującymi oczyma albo wykrzy-

³⁷ Strindberg, *Inferno*, s. 63.

³⁸ Servaes, op. cit., s. 220—221. To właśnie Servaes (zob. *Aus der Berliner Bohème der neunzigsten Jahre. Erinnerungen an Stanisław Przybyszewski*. „Kölnische Zeitung” 1927, nr 782, 786) po lekturze manuskryptu *Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche*, zachwycony rozważaniami młodego studenta medycyny, polecił tekst wydawcy Fontanemu i książeczka wkrótce ukazała się drukiem. Servaes poświęcił Przybyszewskiemu aż 9 rozmaitych publikacji (w tym również fragmenty swych książek). We wspomnieniu opublikowanym w 1927 r. (*Ein Abenteuer des Geistes Stanisław Przybyszewski*. „Neue Freie Presse — Morgenblatt” 1927, nr 22710, s. 2) napisał: „Kto spotkał wówczas Przybyszewskiego, był zafascynowany jego osobowością”.

wionym uśmiechem, podobnym do bolesnej blizny. Od czasu do czasu wtrącał uwagę, gdy pojęcie jakieś było niejasne albo błędnie użyte, lub też sam dopowiadał słowo, którego nie udało się znaleźć rozmówcy³⁹.

Wzorzec polskiego twórcy posłużył również Fritzowi Mauthnerowi, płodnemu powieściopisarzowi starszego pokolenia, do stworzenia jednej z epizodycznych figur. Jego „berlińska powieść” *Die Bunte Reihe* (1896), będąca satyrą na tzw. wielką sztukę, za którą kryją się finansowe machinacje (główny bohater powieści, biedny nauczyciel Bohrmann, początkujący dramaturg, zostaje uwiedziony przez polską hrabiankę ze „światka” artystycznego, Maschę Lose, wprowadzony do kręgów elity intelektualnej Berlina, w końcu oszukany i bliski samobójczej śmierci), przywołuje w postaci Stanisława Lopinsky’ego niektóre fakty z życia autora *Vigilien*. Lopinsky określony zostaje jako Polak, który był zamieszany w ruch polityczny, oraz jako człowiek „mający wiele ducha i jeszcze więcej fantazji”⁴⁰.

Jednym z istotnych rysów znamionujących w wielu kreacjach literackich postać, której prototypem był Przybyszewski, jest jej odmienność od otoczenia. Inność bohatera wynika już z samej jego obcości w środowisku niemieckim (nigdy nie jest przedstawiony jako Niemiec), przy czym zaakcentowane bywają albo cechy słowiańskie, albo germanofobia figury powieściowej. Spiridion Krakuszek np. wyszydza Niemców: „Kocham jednak moich dobrych Niemców! Są dzielnymi końmi do dorożki i tacek!”; „Kochani Niemcy są przecież dobrodusznymi niezdarami”⁴¹, co doprowadza do wściekłości Prosckego (Bierbauma). Dimitri Teniawsky deklarując się jako Słowianin podkreśla zarazem swą odrębność od kultury niemieckiej:

Nie jestem Niemcem, lecz Słowianinem [...]. Zresztą wasz Nietzsche też był Słowianinem albo przynajmniej Europejczykiem. [...] Jestem Słowianinem i barbarzyńcą i to, czy jestem mocny, obchodzi mnie tak samo mało, jak wasza kultura⁴².

Również Baron Chubsky, drugoplanowa postać powieści Wilhelma von Polenza *Wurzelocker* (1898), narzeka na „barbarzyńskie stosunki literackie i artystyczne w Niemczech, przed którymi na szczęście udało [...] [mu] się uciec”⁴³. Ta powieść starszego o 7 lat od Przybyszewskiego wykładowcy historii w Berlinie i powieściopisarza, którego droga artystyczna prowadziła od form naturalistycznych w kierunku „*Heimatkunst*”, przedstawia nieudaną karierę literacką Fritza Bertinga, który po fiasku sztuki wystawionej w teatrze na własny koszt i niepowodze-

³⁹ K. Martens, *Roman aus der Décadence*. Berlin 1898, s. 75–76.

⁴⁰ F. Mauthner, *Die Bunte Reihe*. Berlin 1917, s. 79.

⁴¹ Servaes, *Gährungen*, s. 255, 370.

⁴² Martens, *op. cit.*, s. 35–36.

⁴³ W. von Polenz, *Wurzelocker*. T. 1. Berlin 1902, s. 46.

niu fizjologiczno-patologicznej powieści *Das Geschlecht* rozczarowuje się do literatury, zostaje krytykiem i poświęca się wychowaniu swej nieślubnej córki, osieroconej przez matkę. Baron Chubsky, który przebywa w Paryżu, a potem jadąc do Krakowa zatrzymuje się na parę dni w Berlinie, pełni w stosunku do młodego adepta literatury rolę mistrza, preceptora i przewodnika duchowego. Pokazany jest jako Europejczyk tworzący w trzech językach, choć jego świadomość polskości została w postaci tej dość mocno zaakcentowana. Baron Chubsky mówi do Beringa:

Przypomniał mi pan o moim marzeniu, o moim śnie o niepodległości mego narodu. Ale być może my, Polacy, jesteśmy do czegoś wyższego przeznaczeni niż do zewnętrznej potęgi⁴⁴.

Mania wielkości i europejskość Przybyszewskiego wyszydzone zostały w komedii Holza *Sozialaristokraten*. Taddäus von Styczinski, który podkreśla swą odmienność, a zarazem przewagę nad Niemcami, w słowach: „Wasz brud nie dotyka mnie. Jestem powyżej was. Jestem Europejczykiem” — otrzyma w odpowiedzi Wernera szyderczą ripostę: „Głupota! Europejczyk! Pan jesteś pułapką na myszy i szczury!”⁴⁵

Cechą wyróżniającą postać literacką, której za wzór posłużył polski pisarz, była niejednokrotnie również jego osławiona „demoniczność”. Kasimir der Fugenorgler określony jest np. jako „całkiem dziki Polak pełen demonizmu”⁴⁶. W *Gährungen* Servaesa Spiridion Krakushek nie tylko zewnętrznym wyglądem przypomina Mefistę, ale i odgrywa rolę szatana w walce Herbranda o własną autentyczność. Strindberg zaś wyposaża Popoffsky'ego w diabelską moc oddziaływania na odległość: malarz duński, który zaczyna źle mówić o Rosjaninie, natychmiast „staje się nerwowy i drży jak medium pod wpływem hipnotyzera”⁴⁷.

Charakterystyczny dla Przybyszewskiego krąg zainteresowań satanizmem i okultyzmem przypisywany jest kilku bohaterom omawianych utworów. Dimitri Teniawsky zaprezentowany zostaje jako znawca literatury okultystycznej, którego zajmują przede wszystkim fenomeny życia duchowego. Goethinsky jest specjalistą w zakresie legend satanistycznych i diabelskich historii; nie tylko wierzy w „polskiego katolickiego diabła”, ale również świetnie orientuje się w indyjskich i malajskich demonach, a w Janie del Pas —

odkrył bardzo rzadki egzemplarz prawie wymarłego gatunku przeistoczonych diabłów, żywą ilustrację legend satanistycznych, które właśnie studiował w bibliotece z wielką pilnością oraz szczególnym pomieszczeniem wiary i szyderstwa⁴⁸.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 61.

⁴⁵ Holz, *op. cit.*, s. 111.

⁴⁶ Bierbaum, *Stilpe*, s. 333.

⁴⁷ Strindberg, *Inferno*, s. 74.

⁴⁸ Bierbaum, *Prinz Kuckuck*, s. 447.

Przybyszewski określany był w środowisku niemieckim, jak pisał o tym m.in. Albert Soergel w swej monumentalnej monografii poświęconej literaturze niemieckiego modernizmu i ekspresjonizmu, jako „*deutscher Sataniker*”⁴⁹. Sam autor *Synagogi szatana* wyzna po latach:

Ten „satanizm” rozślał moje nazwisko, a raczej osławił niesłychanymi anegdotami. Raz zrobiono ze mnie przecież hierofantę jakiejś sekty satanicznej czy też paladystycznej, utrzymywałem ponoć bliskie stosunki z miss Dianą Vaughan i Leonem Taxilem i byłem oczywiście uczestnikiem „czarnych mszy” i powiernikiem samego Baphometa, i znalazł się nawet w Niemczech, swoją drogą bardzo poczytny, pisarz Landau, który w swej powieści uwiecznił mnie jako prowodyrę sekty lucyferianów⁵⁰.

Nie Markus Landau, lecz Arthur Landsberger (w okresie największej sławy Przybyszewskiego studiował prawo w Berlinie) był autorem utworu, o którym wspomina Przybyszewski — *Wie Hilde Simon mit Gott und dem Teufel kämpfte* (1910). Powieść prezentuje historię życia młodej dziewczyny, którą nieszczęśliwa miłość do księdza skłania do samobójstwa. Uratowana, spotyka przypadkiem kapłana gminy satanistów, wprowadzona zostaje do sekty w Marsylii, w czasie „czarnej mszy” w Paryżu, nie wiedząc o tym, poczyną dziecko, które po urodzeniu dusi. Zostaje skazana na śmierć, choć uważa siebie za świętą i niewinną.

W powieści tej pisma Przybyszewskiego grają niezwykle ważną rolę. Kapłan marsylskiej sekty wyjaśnia Hildzie, iż w kwestiach satanologicznych

najdoskonalszym znawcą jest chyba Polak Przybyszewski. Objawił on w *De profundis* ostatnie i ostateczne głębie duszy. Jeszcze Huysmans, [...] Krains, Maeterlinck, Karásek — przede wszystkim jednak Vigeland... Rops... zdaje mi się, że to już wszyscy⁵¹.

W swoim wykładzie francuski satanista cytuje poglądy Przybyszewskiego, przytacza znaczne fragmenty *Synagogi szatana* (z podaniem źródła), przywołuje sformułowania *Pro domo mea*, itd. Nazwisko Przybyszewskiego pojawia się wszędzie tam w toku wywodów, gdzie potrzebne jest posłużenie się powszechnie uznanymi autorytetami. Prelegent stosuje więc niejednokrotnie tego rodzaju *argumentum ad verecundiam*: „Nawet sam fanatyczny diabológ Przybyszewski twierdzi, że w średnio-wieczu w walce z czarownicami chodziło o samoobronę Kościoła”⁵². Po

⁴⁹ Zob. A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus*. Leipzig 1927, s. 16. Zob. również: Kolokol, *Ein deutscher Sataniker*. „Freie Bühne” 1893, z. 12, s. 1363—1369.

⁵⁰ S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*. Warszawa 1926, s. 262.

⁵¹ A. Landsberger, *Wie Hilde Simon mit Gott und dem Teufel kämpfte. Der Roman einer Berlinerin*. Berlin 1910, s. 398. O powieści tej wspomina W. Hahn w artykule *Stanisław Przybyszewski w utworze Artura Landsbergera („Neofilolog”* 1936, z. 3).

⁵² Landsberger, *op. cit.*, s. 429.

wykładzie „*monsieur*” Przybyszewski we własnej osobie bierze udział w dyskusji, rozwija swe teorie na temat satanizmu jako „religii à rebours, religii nienawiści, zemsty i nierządu”⁵³, uzasadnia odrębność satanistów od kacerskich sekt religijnych, stawia tezę o wewnętrznym przewyciężeniu chrześcijaństwa w czasach obecnych, ilustrując swe wypowiedzi historycznymi przykładami. Zdaniem Przybyszewskiego satanizm nie może jednak zastąpić religii chrześcijańskiej, ponieważ:

dzisiejszy satanizm nie jest religią mas, lecz tylko garstki wybranych. Jego moc można mierzyć nie liczbą zwolenników, lecz ofiar. Jego zwolennicy, to znaczy my wszyscy tutaj, jesteście kapłanami. Nie zależy nam ani na zewnętrznym poklasku, ani na licznych zastępach. Nie chcemy ani ludzi uszczęśliwiać, ani zbawiać⁵⁴.

Ofiarą staje się Hilde Simon, która jako przypadkowy świadek sabatu satanistów, odurzona i bezwolna, staje się uczestniczką seksualnych orgii. Rozpoznanie w twarzyczce nowo narodzonego dziecięcia rysów kapłana diabelskiej sekty utożsamione zostaje z rozpoznaniem szatana. Zabicie dziecka jest więc aktem wyzwolenia się spod władzy szatana, a zarazem wypełnieniem świętego obowiązku wobec Boga. Winę za upadek bohaterki ponosi sekta satanistów, pośrednio więc również jej Mistrz, „*monsieur*” Przybyszewski, choć pełni on w konstrukcji utworu funkcję wyłącznie pomocniczą. Postać Przybyszewskiego zaprezentowano tu bowiem z wielką atencją. Jego dzieła nie tylko zostają uznane za interesujące, lecz również traktowane są jako ważne wydarzenia w skali światowej. *De profundis* nazwano „księgą duszy, a przez to Księgą Ksiąg”⁵⁵.

Przywoływanie w tekstach literackich dzieł autora *Totenmesse* lub najistotniejszych cech jego twórczości jest na pewno znakiem świadczącym o funkcjonowaniu jego utworów w obiegu czytelnickim, a zarazem wskazuje na sposób ich odbioru. W grę wchodzi bowiem dwie możliwości: albo wyjątkowo wysoka ocena tych tekstów, albo trawestacja. Literackie dokonania Przybyszewskiego w strukturach wykreowanego świata pokazały Janusowe oblicze — stały się obiektem zabiegów parodystycznych, bywały jednak również przedmiotem gloryfikacji, przy czym, co należy chyba szczególnie podkreślić, przeważał wariant drugi.

Kpina z twórczości Przybyszewskiego pojawiła się w zasadzie tylko w komedii Holza *Sozialaristokraten*, w której zasygnalizowana została już w samym tytule utworu Styczńskiego — *Das blutende Lied vom wissenden Gehirn*. Sparodiowana jest tu również zawartość myślowa oraz frazeologia jego literackich tekstów, np. w kwestii wygłaszanej przez Polaka:

⁵³ *Ibidem*, s. 458.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 456—457.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 443.

Wszyscy jesteśmy bagnistymi kwiatami przełomu wieków. Nasza dusza śpiewa pieśń zwycięskiej bakterii. W naszej krwi brakuje leukocytów. W katarzynie wygrywającej walce naszej świadomości brzmi tylko okropna symfonia mięsa. Ona obiektywizuje się w Chopinie. On jeden, człowiek pierwotny, wysłał nasz mózg na zieloną łąkę, on jeden myśli w wymiarze ponadeuropejskim, on jeden odbudowuje nam na nowo zburzone Jeruzalem naszej duszy. I to wszystko, bardzo proszę, chcecie pozwolić mi porzucić i ześrodkować się na jednym *de profundis*?⁵⁶

Ocena Bierbauma nie jest już tak jednoznacznie satyryczna. Charakterystyka poety Kasimira zawiera ambiwalentne sformułowania:

Jako poeta miał tylko jeden temat, który Stilpe określał jako medyczno-katolicką wiedzę otchłani, i tę opanował z mistrzostwem ograniczonego geniusza. Jego poezja była rodzajem oszalałej kołowacizny i nie było wiadomo, czy wije się w konwulsjach, aby tworzyć, czy też tworzy, aby wić się w konwulsjach. Nikomu nie udało się jednak nie ulec urokowi jego imponującej monotonii. To twórcze opętanie wywoływało jednakże więcej trwogi niż artystycznej rozkoszy.⁵⁷

Ferdinand Hardekopf, znany krytyk teatralny i poeta, przyjął jako pseudonim literacki właśnie nazwisko bohatera *Dzieci szatana* Przybyszewskiego: Stefan Wronski. Jego opowiadanie *Das Theater des Todes*, opublikowane w 1907 na łamach „Schaubühne”, było persyflażem wymierzonym w twórczość autora *Das grosse Glück*. Treścią utworu jest rozmowa prowadzona na ławce w parku przez niejakiego Stefana Wronskiego i Polę. Wronski, chory najprawdopodobniej na gruźlicę (ciągle kaszle), snuje dywagacje na temat „tęsknoty za śmiercią”, „poszukiwaniem tragicznej piękności śmierci”, „teatru jako przystanku życia” itp.:

Kiedyś, Pola, teatr musi ofiarować mi ostatnie, wielkie, majestatyczne wzruszenie, syntezę tęsknoty i spełnienia, nienawiści i miłości, żądy i zaspokojenia! [...] Tego wieczoru musi być zagrana sztuka Przybyszewskiego. O, kocham go (jestem jego wytworem), kocham jego straszny fatalizm, jego średnio-wieczny żar, patos jego żądy niszczenia, jego prawieczny strach przed życiem i śmiercią, którego nie da się uniknąć! On jest tą nieznaną treścią duszy, wszystkich dusz! I w tej sztuce, którą sobie wyobrażam ciemnobrązową, pełną szarości i rozpacz, blade twarze patrzą w pustą dal, niedokończone, poszarpane słowa, rozpaczliwe gesty, czające się potępienie. [...] O, w tej symfonii demonicznego pesymizmu będzie mi spokojnie i lekko.⁵⁸

Do twórczości Przybyszewskiego nawiązuje również dość wyraźnie powieść Wilhelma von Polenza *Wurzellocker*, zawierająca tezę o ogromnym sukcesie, jaki odniosły w Niemczech pisma sławnego Polaka. Choć przywoływane teksty nie były autentyczne, ich tematyka oraz wyrażone w nich artystyczne zainteresowania wskazują jednoznacznie na pierwowzory. Zwróćmy uwagę na jedną z wypowiedzi Chubsky'ego:

⁵⁶ Holz, op. cit., s. 51.

⁵⁷ Bierbaum, *Stilpe*, s. 333—334.

⁵⁸ F. Hardekopf, *Das Theater des Todes*. „Die Schaubühne” 1907, s. 371—372.

Znajdujemy się na początku rewolucji, nie politycznej czy socjalnej, których czasy minęły — lecz przekształcania uczuć. Wschodzi jutrzienka estetycznej epoki, a ta będzie oparta na nerwach. Przyszłość należy do neurozy⁵⁹.

Również rozważania głównego bohatera utworu, Fritza Bertinga, piszącego powieść *Das Geschlecht*, przypominają teorie autora *Totenmesse*. Pojmowanie płci jako wiecznego prawa kosmosu, traktowanie zmysłowości jako inspiracji sztuki, skierowanie uwagi na seksualizm jako przedmiot artystycznego przedstawienia, itp. — jednoznacznie wskazują na pierwowzory. Berting mówi:

Chciałem dać coś mocnego. Przedstawić życie płciowe w całej jego dzikości i wspanialej, nieujarzmionej potędze. Pojęcie nieprzyzwoitości nie ma nic wspólnego ze sztuką. Nie zna go także natura, której uczniami jesteśmy. My, młodzi, posiadamy na tyle odwagi, aby zrzucić ubrania i nago wystąpić przed tłumem. Pokazujemy tylko to, co jest naturalne, i pozbawiamy przez to pożądlivość jej tajemnej podniety. Chciałem pokazać, że płeć jest siłą centralną w człowieku, praziarnem, głównym popędem, tym, z czego życie bierze swój kierunek i przez co określane są nasze myśli, uczucia, działania⁶⁰.

Najwspanialszy jednakże opis wrażeń z lektury dzieł Przybyszewskiego zawiera powieść Johanna Schlafa *Das dritte Reich* (1900). Autor *Wiosny* w tym na wpół autobiograficznym utworze prezentuje własne przeżycia z lat 1892—1897. Akcja powieści rozgrywa się co prawda w przeciągu kilku miesięcy, ale przywoływane są tu fakty z wielu lat: reakcja na opublikowaną w 1892 r. broszurę Przybyszewskiego *Zur Psychologie des Individuums*, dyskusje na temat naturalizmu toczone w lokalu nazwanym tu „Piekło Smoka”, echa przyjaźni z Holzem przedstawionym w postaci Josta, informacje o tomiku Momberta *Die Schöpfung* i inne. Bohaterem utworu jest 28-letni doktor filozofii, Emmanuel Liesegang, przygotowujący monografię Fichtego. Powieść wypełniają głównie wizje i halucynacje bohatera, który coraz bardziej popada w chorobę psychiczną, by w końcu zastrzelić się w obłądzie (Schlaf w tym okresie przeżywał dość mocny kryzys nerwowy, kilkakrotnie przebywał w zakładach dla umysłowo chorych). Mając osobowość sensorywną, Emmanuel Liesegang reaguje w sposób emocjonalny na określony typ literatury, jak np. *Horla* Maupassanta. Po przeczytaniu fragmentu *Chopin und Nietzsche* Przybyszewskiego (cytowany jest tu passus dotyczący tęsknoty Chopina) Liesegang „odrzucił gwałtownie na bok broszurę. Zbladł, jego ręce zaczęły drżeć i przestraszył się”⁶¹.

Bohater Schlafa — to jeden z tych „certains”, o których pisze Przybyszewski w przedmowie do swej *Totenmesse*. Jego marzenie o nadejściu „Królestwa Trzeciej Rzeszy”, które przyniesie narodziny indywidualizmu, wyprowadzone zostało nie tyle z pism Nietzschego, ile właśnie

⁵⁹ Von Polenz, *op. cit.*, s. 61.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 263.

⁶¹ J. Schlaf, *Das dritte Reich. Ein Berliner Roman*. Berlin 1900, s. 63.

Przybyszewskiego. Świat myśli autora *Vigilien* widoczny jest na różnych piętrach utworu Schlafa — tak w konstrukcji postaci, jak w warstwie światopoglądowej. Gotthard, przyjaciel Lieseganga, który dostarczał mu *Zur Psychologie des Individuums*, mówi w stylu Przybyszewskiego o psychozach i neurozach jako źródłach nowej kultury:

Słyszeliśmy jej skargę i tęsknotę, i jej nową — wolę! Nowa, stojąca się dusza! Nowe nerwy! I stojące się nowe ciało? Nowe, ogromne, kolektywne ciało nowej kultury i nowe — indywiduum⁶².

W odpowiedzi Lieseganga pobrzmiewają echa poglądów polskiego twórcy: „Każdy okres przejściowy zawiera cierpienie, objawienia i zagadki — powiedział Liesegang i skłonił głowę”⁶³.

Sygnałem rozpoznawczym autora *Totenmesse* były dla współczesnych przede wszystkim jednak jego teorie na temat „chuci”, ponieważ Przybyszewski pierwszy w literaturze niemieckiej nadał sprawom płci tak ogromne, metafizyczne znaczenie. Wilhelm Bölsche, friedrichshageński znajomy Przybyszewskiego, w swym obszernym dziele przyrodniczym *Das Liebesleben in der Natur* (1909) rybnie zwanej ciernik (którą, jak i wiele innych zwierząt, poddaje naukowej obserwacji) przypisuje cechy, a właściwie poglądy, polskiego twórcy. „Herr Stachelinsky”, bo takim nazwiskiem określił Bölsche ten obiekt swojej „inwigilacji”, skłonny jest do poligamii, ma poczucie wyższości oraz podkreśla różnicę płci⁶⁴.

Poglądy Przybyszewskiego wtopione zostały również w konstrukcję powieści Searvaesa *Gährungen*, choć pełnią tutaj rolę tych elementów, które należy przezwyciężyć. Infernalna postać Spiridiona Krakuschka wygłasza teorie na temat „marnego mózgu”, „prasiły instynktów”, „ewangelii wyzwolenia”, geniusza, ekstaz, obłędu, stanów gorączkowych itd. Czeski pisarz, w którym drzemie instynkt zniszczenia, w kobiecie dostrzega przede wszystkim samicę, a poezja, jego zdaniem:

nie jest niczym innym, jak tylko przytłumionym wirowaniem w nas woli płci, fałszywie przez mózg interpretowanej i dlatego poddawanej sublimacji⁶⁵.

Krakuszek określony zostaje jako „prowokator modernizmu [*Lockspitzel der Moderne*]”. Jego ewangelia chaosu, która miała być wybawieniem:

Ludzkość musi wrócić do chaosu. Porodzić się na nowo z praśluzu. Mózg wciągnął nas w błoto. Cierpimy na hipertrofię świadomości. Uratować nas może tylko nieświadome, podświadome. „Rdzeń kręgowy przeciwko mózgowi” — He he. To jest nasz okrzyk bojowy! A nasz sposób — odurzenie⁶⁶.

⁶² *Ibidem*, s. 66.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ W. Bölsche, *Das Liebesleben in der Natur. Eine-Entwicklungsgeschichte der Liebe*. T. 1. Jena 1924, s. 370—389 (rozdz. Herr Stachelinsky).

⁶⁵ Searvaes, *Gährungen*, s. 202.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 186.

— zostaje odrzucona. Herbrand, mając już za sobą walkę duchową, tak określi propozycje swego demonicznego przyjaciela:

A więc to wszystko było chaosem? Chaos — być może! Ale nie taki, z którego mogło powstać coś twórczego! Nie taki, z którego mogłaby zrodzić się „tańcząca gwiazda”!!!... ⁶⁷

Spiridion Krakuszek został jednakże zaprezentowany jako postać wybitna. Jest przeciwnikiem intelektualnym, ale takim, którego opONENT zmuszony jest cenić wysoko. „To facet — mówi Proске do Herbranda — który wszystko opanował: estetykę, naukę, społeczeństwo, śmierć i diabła!” ⁶⁸ Już w początkowych partiach powieści anon-sowany jest jako zjawisko niezwykle:

Nie masz pojęcia, kto to jest Spiridion Krakuszek? Nie? Tak też myśla-łem. Najnowsza sensacja artystycznego Berlina jest mu po prostu nie znana! Spiridion Krakuszek jest obecnie bożyszczem towarzystwa w „Żelaznym Smoku”! — a tam przesiadują najważniejsi artyści z całego Berlina! Kim on jest? Czechem. [...] Na wpół muzyk, na wpół uczony ⁶⁹.

Spiridion — „geniusz słowiańskiej rasy” — ma ogromny wpływ na swe otoczenie. Berlińscy artyści ulegają urokowi jego ujarzmiającej oso-bowości. Jego poglądy przyjmowane są jak objawienia nowych prawd. Ten wizerunek Przybyszewskiego, naszkicowany przez jego byłego przy-jaciela, odsłaniający przebieg walki o uwolnienie się spod dominacji tego genialnego człowieka, pokazujący całą gamę ambiwalentnych uczuć, jest mimo wszystko fascynujący.

Jako idol młodych zaprezentowany został Przybyszewski również w powieści *Wurzelocker* Polenza:

Michael Baron Chubsky należał jeżeli nie do przewodnich duchów, to na pewno do proroków i jasnowidzów Moderny ⁷⁰.

„Sławny Polak” zalicza do swych przyjaciół Oskara Wilde’a, jego znajomymi są Strindberg, Hansson i Bahr, więc

obcować z takim człowiekiem jak Michael Chubsky znaczyło tyle, co mieć kontakt ze wszystkimi kierunkami i szkołami, z wszystkimi artystami i uczo-nymi, którzy dzierżą batutę w literackiej orkiestrze ⁷¹.

Obraz „genialnego Polaka” wpisany w rozmaite teksty literackie po-kazuje, jak bardzo jego postać wyróżniała się w niemieckim środowisku artystycznym. Hardekopf rozpowszechniał nawet mit „czasu Przyby-szewskiego”, pisząc w 1914 r. w wierszu zamieszczonym w „Die Ak-tion”:

⁶⁷ *Ibidem*, s. 372.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 54.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 52—53.

⁷⁰ Von Polenz, *op. cit.*, s. 49.

⁷¹ *Ibidem*, s. 50.

*Aus der Zeit Przybyszewskis sind wir hintergeblieben:
Gespenster, die Lautrec und Verzweiflung lieben.
Wir haben nichts mehr, was einst wir besessen,
In Cinemäs versuchen wir Grauen zu fressen.*

[Jesteśmy pozostałościami czasu Przybyszewskiego, / upiorami, co kochają Lautreka i rozpacz. / Nie mamy już nic, co posiadaliśmy kiedyś, / w cinemäs usiłujemy zagłuszyć trwogę]⁷².

Dwóch wybitnych niemieckich poetów umieściło w swych utworach nazwisko Przybyszewskiego. Alfred Mombert zadedykował uwielbianemu twórcy 26 wiersz w tomie *Die Schöpfung*: „Stanisławowi Przybyszewskiemu, Kochanemu i Dobremu”⁷³. Richard Dehmel, który wrócił po latach do wspomnień swojej młodości, właśnie Przybyszewskiemu przyznawał rolę biblijnego Jonatana, poświęcając pamięci dawnego przyjaciela wiersz *Venus Metaphysica*⁷⁴.

Obecność Przybyszewskiego w literaturze niemieckiej to zatem na pewno nie tylko nic nie znaczący epizod, jak się w Polsce sądzi od czasu *Baniek mydlanych* Lutosławskiego⁷⁵. Wizerunek „genialnego Polaka”, jaki wyłania się z utworów literackich, wskazuje na to, iż polski pisarz inspirował niemieckie środowisko artystyczne. Był niewątpliwie postacią kontrowersyjną i jego tak często akcentowana odmiennność wzbudzała w Niemczech ambiwalentne uczucia: przyciągała ich egzotyczna słowiańskość „demonicznego Polaka”, zniechęcała do siebie teatralizowaniem własnego życia, ustawiczną maskaradą i blagą czy narodową megalomanią. Polaryzacja ocen i opinii w większym stopniu dotyczyła jednakże osobowości autora *De profundis* niż jego dzieł. Nie zapominajmy,

⁷² F. Hardekopf, *Wir Gespenster (Leiches Extravagantenlied)*. „Die Aktion” 1914, nr 4.

⁷³ A. Mombert, *Die Schöpfung*. Leipzig 1897.

⁷⁴ W tomie: *Die Verwandlungen der Venus*. Berlin 1907, s. 86—88.

⁷⁵ Polski filozof, poróżniony z Przybyszewskim po jego pobycie w Playa de Mera, tak skutecznie rozwił niemiecką legendę Przybyszewskiego, że aż po dzień dzisiejszy mało kto interesował się recepcją twórczości autora *Homo sapiens* w literaturze niemieckiej. W. Lutosławski (*Bańki mydlane. Pogląd krytyczny na tzw. satanizm nagich a pijanych dusz*. „Czas” 1899. Przedruk: „Gazeta Narodowa” 1899, nr 242) napisał: „Z tych to pochwał uwito nawet u nas dla autora wieniec rzekomej europejskiej sławy, której nigdy nie posiadał. Przypisywano mu nadzwyczajne władanie językiem niemieckim, do tego stopnia, że jakoby miał służyć za wzór Niemcom. Warto całą tę legendę dziś usunąć [...]. Do liczniejszych kół wykształconych czytelników jego tomiki nie dotarły, trwałych śladów w krytyce literackiej nie pozostawiły, a dopiero gdy z Berlina przeniósł się do Krakowa, zwrócił na siebie uwagę powszechną naszego społeczeństwa”. Związkami Przybyszewskiego z literaturą niemiecką zajmowano się w Polsce sporadycznie. Zagadnieniu temu poświęcone są artykuły R. Taborzkiego *Przybyszewski w Wiedniu* („Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 6. Przedruk w: *Wśród wiedeńskich poloników*. Kraków 1974) oraz K. Łuczyńskiego (*Wczesna twórczość Stanisława Przybyszewskiego w oczach krytyki niemieckiej z lat 1892—1900*. „Ruch Literacki” 1985, z. 3).

że to właśnie jego nazywano „nowym Mesjaszem literatury”, „słowiańskim Strindbergiem” czy „demonem literatury najmłodszej” (to tylko niektóre peryfrazy, jakimi zastępowano trudne do wymówienia nazwisko polskiego twórcy). Niemcy od razu dostrzegli specyfikę literackich koncepcji Przybyszewskiego i bardzo szybko ocenili je dość wysoko (co widoczne jest szczególnie w tekstach krytycznoliterackich z tamtych lat, a nawet w wypowiedziach wspomnieniowych). Jego utwory uznane zostały za dzieła nowatorskie, przełamujące zastane wzorce literackie, zwłaszcza dominujący ówczesnie w Niemczech naturalizm.

Określenie rzeczywistej roli polskiego pisarza i znaczenia jego twórczości dla literatury niemieckiej stanowi zadanie dla historyków niemieckiej literatury. Być może potwierdzi się choć w części teza, jaką formułuje jeden ze współczesnych zachodnioniemieckich badaczy, Jens Maria Fischer: „Przybyszewski jest chyba najbardziej fascynującą postacią niemieckiego *fin de siècle*’u”⁷⁶.

⁷⁶ J. M. Fischer, *Stanisław Przybyszewski: Androgyne (1906)*. W: *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978, s. 220. Zachodnioniemieccy badacze ostatnio coraz częściej sięgają do pism Przybyszewskiego.