

# Stanisław Eile

---

## Powieść "nagiej duszy"

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (7), 67-82

---

1973

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Stanisław Eile*

### **Powieść „nagiej duszy”**

Twórczość Stanisława Przybyszewskiego bardzo rzadko bywa traktowana poważnie. Postulat Ryszarda Zengla sprzed kilkunastu lat, aby temu pisarzowi poświęcić nareszcie rzetelną monografię<sup>1</sup> (jedyna, jaka istnieje, została napisana przez francuskiego sławistę, Maxime'a Hermana, i obejmuje jedynie okres młodości) do dziś nie został zrealizowany. Gorzej nawet, chociaż pojawiły się pewne próby nowego spojrzenia na twórczość autora *Confiteor*<sup>2</sup>, w syntezach przeznaczonych dla szerszego odbiorcy dominuje nadal ton przekazany przez tradycję, a zwłaszcza przez powierzchowną, plotkarską legendę nawiązującą do skandalizującego życia przywódcy moderny.

W *Neoromantyzmie polskim* Juliana Krzyżanowskiego czytamy, że podstawą twórczości Przybyszewskiego była „osobowość pisarza psychopaty” i „zawo-

Charakterystyka Krzyżanowskiego...

---

<sup>1</sup> R. Zengel: *Wieczna legenda Przybyszewskiego*. „Twórczość” 1959 nr 5; przedruk w: *Mit przygody*, Warszawa 1970, s. 75—87.

<sup>2</sup> Zob. m.in. „Wstęp” R. Taborskiego do *Wyboru pism Przybyszewskiego*. Wrocław 1966 Ossolineum.

dowego poligamisty”, którą „ujawniał z monotonią człowieka prymitywnego, niezdolnego do wyjścia poza ciasne podwórko własnych doznań”. Dowiadujemy się, że był to twórca o „pierwotnej kulturze myślowej”, którego dzieła rychło „stały się produktami czysto grafomańskimi”<sup>3</sup>. Artur Hutnikiewicz, chociaż — odmiennie niż Krzyżanowski — przyznaje Przybyszewskiemu inicjację nowych kierunków literackich tudzież wpływ na literaturę środkowoeuropejską, w nawiązaniu do anegdotycznych wspomnień Boya akcentuje przede wszystkim magię osobowości artysty i zarazem dyskwalifikuje w zasadzie pisarza. Wprawdzie trudno się nie zgodzić z ubolewaniami nad afektacją stylu, histerią eksklamacji czy nieznośną manierą powtórzeń językowych i sytuacyjnych, ale ze zdziwieniem czytamy pretensje autora bądź co bądź książki *Od czystej formy do literatury faktu*, że psychologia oparta, w miejsce analizy, na „nieskoordynowanej grze wyobraźni”, poetyce snów i halucynacji, miała świadczyć o „przedwczesnym schyłku pisarza”<sup>4</sup>. Nawet wspomniany przez Hutnikiewicza fakt, że wśród entuzjastów „genialnego Polaka” — jak go nazywano — znalazł się m.in. Knut Hamsun i Franz Kafka, nie skłaniał do istotniejszych refleksji nad współdziałaniem Przybyszewskiego w nowatorskich tendencjach artystycznych pierwszych dziesięcioleci XX wieku.

Najbardziej zaniebane badania powieści

Najbardziej zaniebaną dziedziną jest spuścizna powieściowa, gdyż dramaturg, krytyk i myśliciel doczekał się ostatnio przynajmniej częściowej rehabilitacji. Zapewne lektura wielotomowych przeważnie utworów, pisanych niechlujną polszczyzną lub przekładanych pospiesznie i byle jak z niemieckiego, nie stanowi przyjemności dla współczesnego czytelnika,

<sup>3</sup> J. Krzyżanowski: *Neoromantyzm polski*. Wrocław 1963, s. 30—31.

<sup>4</sup> A. Hutnikiewicz: *Stanisław Przybyszewski*. W dziele zbiorowym: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. T. II, s. 116—120. Ser. V.

ale historyk literatury, badający przemiany poetyki gatunku, odnajduje tu prawdziwą kopalnię godnych uwagi, a nawet frapujących swą śmiałością pomysłów. Należy to tym silniej podkreślić, ponieważ już współcześni, poza pewnymi wyjątkami (m.in. M. Komornicka, S. Brzozowski), najmniej cenili tę właśnie część dorobku omawianego autora i sprowadzali jego zawartość — jak to i dziś robi Krzyżanowski czy Hutnikiewicz — do ekshibicjonistycznego odsłaniania własnych przygód miłosnych lub do zwykłej pornografii. Przybyszewski tymczasem wbrew mniemaniom, jakoby powieści tworzył jedynie ze względów finansowych, wystąpił jako twórca o wyraźnie wytyczonych celach, posiadający dość niezwykłą w porównaniu z innymi powieściopisarzami tej epoki świadomość teoretyczną<sup>5</sup>. Wprawdzie najogólniejsze założenia ontologiczne i estetyczne były wspólne dla całej jego twórczości artystycznej, uwzględniał również problematykę swoistą przede wszystkim dla prozy fabularnej.

Po pierwsze zakwestionował tradycyjną rolę zdarzeniowości jako dominanty konstrukcyjnej i zarazem instrumentu „retorycznego”, skupiającego zainteresowania odbiorcy:

Dewaloryzacja  
fabuły

„To, co dotychczas było najważniejszym czynnikiem powieściowym — pisał w *Moich współczesnych* — zepchnąłem na ostatni plan. Czytelnik, który szukał w mych powieściach *wydarzeń* (podkr. aut.), konfliktów, zewnętrznych wypadków, ich wikłania i rozwiązywania (...) — taki czytelnik musiał doznać przy czytaniu moich powieści srogiemu zawodu”<sup>6</sup>.

Po drugie wysunął nowoczesną koncepcję narracji, wyprzedzając rozróżnienia, które w krytyce anglosaskiej naszego stulecia przybrały kształt opozycji

<sup>5</sup> Nie przeszkadzało to, że podobnie jak później Witkacy lekceważył artystyczną rangę gatunku i uważał każdą powieść, choćby najlepszą, za rodzaj „biblii pauperum”. Twierdzi nawet (1918 r.), że „za ćwierć wieku nikt już powieści nie będzie czytał”. (Zob. *Listy*. Zebrał S. Helsztyński. T. II Warszawa 1938, s. 480; T. III Wrocław 1954, s. 88).

<sup>6</sup> Warszawa 1959, s. 227.

Nowa  
koncepcja  
narracji

między „opowiadaniem” a „ukazywaniem”. Już w 1897 roku pisał do Alfreda Neumana:

„*Moja* (podkr. aut.) powieść nie polega na osobistym, zupełnie zbędnym gadaniu autora o swoich ludziach, którym powinien kazać mówić od nich samych, polega na szeregu scen dramatycznych: *moja* powieść jest właściwie dramatem o wiecznie zmieniającej się scenerii, przerywanej tylko tu i ówdzie jak w *Homo Sapiens* niemym monologiem”<sup>7</sup>.

Co więcej, Przybyszewskiemu nie chodziło tu o czysto formalną dramatyzację, która, zwłaszcza od czasów *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* Fryderyka Spielhagena, prowadziła ku warsztatowo poprawnej tzw. „powieści dobrze skomponowanej” (ang. *well-made novel*), ale o istotnie nowy stosunek do świata przedstawionego, polegający na wyrzeczeniu się narzuconych z góry czytelnikowi wyobrażeń, uogólnień i klasyfikacji.

„Pisarz gwałci  
czytelnika”

„Powieściopisarz przede mną wpływał z góry na wyobraźnię czytelnika, nakładał mu kaganiec na usta i wskazywał drogę, którą ma iść. Nie zostawiał jej najmniejszej wolności; wszystko powiedziano, czytelnik wiedział, że akcja odbywa się w tym i w tym roku, w tym i w tym mieście, człowiek wyglądał tak a tak, tam a tam uczęszczał do szkoły, miał takie i owakie rysy charakteru itd. Pisarz w ten sposób z góry czytelnika w najbardziej haniebny sposób gwałcił!”<sup>8</sup>.

W tym samym liście autor zdecydowanie podkreślił, że mówiąc językiem dzisiejszym przestrzega punktu widzenia swoich bohaterów także wówczas, gdy do głosu dochodzi narrator, i w konsekwencji podpo-

<sup>7</sup> *Listy*. T. I Warszawa 1937, s. 173—174; następne cytaty pochodzą z tego samego listu.

<sup>8</sup> W późniejszej książce *Szlakiem duszy polskiej* Przybyszewski dowodził, że dawny artysta wartościował ludzi według założonej tendencji i w ten sposób przekształcał swoje postaci w abstrakcyjne alegorie (zob. wyd. II, Poznań 1920, s. 71—72). Warto zwrócić uwagę, że podobne poglądy głosił w latach dwudziestych we Francji jeden z czołowych orędowników współczesnych tendencji w powieści, Ramon Fernandez (zob. tegoż: *Balzac i Conrad*. Tł. M. Żurowski. „Przeгляд Humanistyczny” 1959 nr 3, s. 103—119.

rządkuje świat zewnętrzny perspektywie przeżywanego podmiotu:

„Jeżeli zdarzy się jakiś opis, to służy tylko do tego, żeby określić nastrój, w którym dany osobnik się znajduje, wtedy jednakże jest to rzecz przeżyta, w duszy bohatera przeżyta”<sup>9</sup>.

Całość kończy się znamiennej uwagą o zastosowanej „retoryce”:

„Ja nie narzucam z góry żadnej sugestii, czytelnik musi wszystko dla siebie sam wywalczyć, jego wyobraźnia musi współpracować, mój czytelnik musi sam być poetą — tym się wyjaśnia niepopularność moich pism (...)”.

Obecnie nie trzeba już chyba dowodzić, że są to zupełnie nowoczesne poglądy na technikę powieściową, zbliżone w swych generalnych założeniach do teorii Henry Jamesa i innych nowatorów z przełomu wieków, którzy zapoczątkowali symptomatyczną dla naszych czasów tzw. powieść personalną. Tym badaczom, którzy, jak Hutnikiewicz, ciągle mają pretensje do autora *Homo sapiens*, że zrezygnował z analizy psychologicznej stanowiącej kanon prozy tradycyjnej, warto przytoczyć słowa Sartre’a z 1939 roku, tak żywo przypominające zwłaszcza jedno z zacytowanych wyżej sformułowań Przybyszewskiego:

„Chcecie, by wasze postaci żyły? Uczyńcie je wolnymi. Nie trzeba określać, a tym bardziej tłumaczyć (w powieści od najlepszych analiz psychologicznych wieje martwota), trzeba jedynie *przedstawić* (podkr. aut.) namiętności i nieprzewidziane czyny”<sup>10</sup>.

Nowatorskie aspiracje Przybyszewskiego podkreśla dodatkowo ta tradycja literacka, do której się od-

Początki  
„powieści  
personalnej”

<sup>9</sup> Podobnie pisze w *Moich współczesnych*: „Wyrzuciłem z mych powieści wszelkie opisy, wszelkie przejawy zewnętrzne, które by nie były albo być nie mogły psychicznymi projekcjami danego stanu, w którym się dany osobnik znajduje” (s. 230).

<sup>10</sup> J. P. Sartre: *François Mauriac i wolność*. W: *Czym jest literatura?* Wybór A. Tatarkiewicz, tł. J. Lalewicz. Warszawa 1968, s. 74.

Mistrzowie

wołuje, gdyż pomimo pewnych pomyłek, wynikających z zainteresowań satanistyczno-okultystycznych i innych modnych, ale przejściowych inklinacji fin de siècle'u, wśród cenionych przez siebie twórców wymienia istotnych inicjatorów przemian gatunków fabularnych. Jeśli bowiem pominiemy powierzchownego epigona romantyzmu, Barbey d'Aureville'ego, to odnajdujemy tu pisarzy tej miary co Dostojewski, Huysmans, młody Hamsun i Strindberg. Wszelako trudno zaprzeczyć, iż praktyka pisarska odbiegała pod niektórymi względami od założeń teoretycznych i przyjętej tradycji, z której Przybyszewski czerpał podniety w sposób bardzo swoisty.

Wypowiedzi  
protagonistów

Jednym z najistotniejszych znamion powieści Przybyszewskiego jest sposób, w jaki korzysta z charakterystycznej dla powieści personalnej szczególnej roli przyznawanej postaciom centralnym, a przede wszystkim protagoniście. Postaci te bowiem najczęściej nie tylko spełniają funkcje podmiotu perspektywy narracyjnej (punktu widzenia), ale równocześnie, dzięki nieprzeciętnej autoświadomości, stają się komentatorami własnych losów, przy czym ich poglądy zarówno dzięki sile ekspresji, jak i korelatywnemu przebiegowi wydarzeń uzyskują jakby sankcję autorską „od wewnątrz”, tzn. bez udziału potwierdzeń narratora. W rezultacie zostaje podważony relatywny z natury charakter takich wypowiedzi, spowodowany personalnym charakterem nosicieli umiejscowionych w konkretnym układzie przestrzenno-czasowym, i otrzymujemy często prawdy bezwzględne, przyjmujące funkcje kryptokomentarza, nadrzędnego — jak zwykle w takich wypadkach — wobec świata przedstawionego. Autor narusza w ten sposób zasady epistemologiczne optyki personalnej, bronione i uzasadniane przez Falka z *Homo sapiens*:

„Każdą rzecz to tysiackątna figura stereometryczna — tylko na jedną płaszczyznę pada światło, a cały sposób rozumo-

wania ludzkiego polega właśnie, że zwraca się swoją uwagę na tę jedną stronę i może jeszcze na dwie lub trzy obok leżące ... (...) Sądy w czystym myśleniu to bicz z piasku. Ja o niczym nie wypowiedzieć nie mogę; jeżeli ktoś wywołuje mój sąd — owszem! ale brać, to co powiem, za coś absolutnego, to nonsens. Wypowiadam tylko moje osobiste wrażenia o jakiejś rzeczy, ale nie sądy”<sup>11</sup>.

Trudno jednak wspomniany kryptokomentarz traktować jako prostą niekonsekwencję, gdyż jest to wynik sprzecznych z sobą, ale świadomych zabiegów. „Retorykę” swych powieści ujawnia bowiem Przybyszewski w polemice z koncepcją postaci Nagla z *Misteriów* Hamsuna, gdzie postuluje wyraźnie uprzywilejowaną pozycję myślową dla swych czołowych postaci. O ile Nagel — zdaniem naszego pisarza — pozostał na progu wiedzy, nie zdając sobie w pełni sprawy z własnych procesów wewnętrznych, Falk jest w pełni świadom tego, co się w nim dzieje; „pokazać człowieka, który zdaje sobie sprawę z położenia — głosi Przybyszewski — oto jest właściwe zadanie nowego dramatu a także nowej powieści”<sup>12</sup>. Pod tym względem powieść „nagiej duszy” przypomina współczesną sobie prozę liryczną francuskiego symbolizmu i niesłychanie popularnego wówczas Gabriela D’Annunzia, mimo że Przybyszewski otwarcie lekcewał tego ostatniego, a zarazem zapowiada jedną z istotnych cech gatunku w okresie Młodej Polski. Spoglądając perspektywicznie — ujawnia ostatecznie ważny dylemat całej powieści personalnej, zwłaszcza w jej początkowym stadium. Wspomniana wyżej forma kryptokomentarza objawia się również w ekshibicjonistycznej „szczeroci”, z jaką bohaterowie Przybyszewskiego odsłaniają własne przeżycia i zamiary nawet w dialogu, nie licząc się często z zasadami prawdopodobieństwa sytuacyjnego. Stąd pochodzi nadmiar wylewnej reto-

Polemika  
z Hamsunem

Formy krypto-  
komentarza

<sup>11</sup> *Homo sapiens*. T. II. Warszawa 1923, s. 108—109.

<sup>12</sup> *Listy*. T. I, s. 103—104.



ryki, zastępującej niejednokrotnie spotęgowaną ekspresją stylu postulowane „ukazywanie”<sup>13</sup>. Dlatego też polski wielbiciel Dostojewskiego nie przejął polifonicznej struktury myślowej powieści swego poprzednika, ale rozkładał na głosy, a czasami raczej wielogłosowo powtarzał swoje poglądy na temat duszy, seksu, winy, woli itp. Wreszcie dlatego mamy ową hiperbolizację cech, uznawanych za najistotniejsze, która tak zaciążyła na konstrukcji postaci i sytuacji powieściowych. Sprawy te były dotychczas stale akcentowane przez niechętnych Przybyszewskiemu krytyków i właśnie z tych względów warto, choćby ogólnie, wskazać na sposoby, dzięki którym autor *Homo sapiens* wykraczał poza deklaratywną retorykę i stawał się prawdziwym nowatorem.

Ekshibicjonizm  
a aktorstwo  
psychologiczne

Zanim przejdziemy do podstawowych propozycji powieści „nagiej duszy” należy zasygnalizować, że ekshibicjonistyczną „szczerłość”, jako zasadę przekazywania wiarygodnych informacji o życiu wewnętrznym postaci, podważa niekiedy, niestety nazbyt rzadko, zainteresowanie pisarza zagadnieniem „aktorstwa” psychologicznego. Nie chodzi tu o świadoma „grę”, przeznaczoną na zmylenie kontrpartnera, gdyż takie proste przypadki nieraz opisywała powieść tradycyjna, ale o stan wewnętrznej niepewności, kiedy bohater sam traci poczucie prawdy i fałszu. Gdy w rozmowie Falka z Olgą ta ostatnia zarzuca swemu towarzyszowi pozerstwo (*W Malstro-mie*, rozdz. VI), nie wiemy, kto ma tu rację nie tylko dlatego, że nie interweniuje wszechwiedzący narrator, ale też z tych względów, iż sam bohater nie jest siebie pewny i nieco później (rozd. VII), po emocjonalnej replice, pyta nieoczekiwanie swego rozmówcę, Czerskiego:

<sup>13</sup> M. Hermand udowodnił, że przekładając swe utwory z niemieckiego Przybyszewski wzmacniał ekspresję stylu (zob. *Un Sataniste Polonais Stanislas Przybyszewski (de 1868 à 1900)*. Paris 1939, s. 401—410).

„A któż może panu zaręczyć, że ja nie gram komedii? Bo ja jestem bardzo zdolnym aktorem”<sup>14</sup>.

Jeszcze jaskrawiej uwydatnia się to w powieści *Krzyk*, w której Gasztowt tropi u siebie z jakąś szczególną satysfakcją przejawy autentycznego czy rzekomego komedianstwa, przy czym inaczej niż w *Pałubie* Irzykowskiego — nie mamy tu do czynienia z demaskowaniem „falszu”, opartym na wszechwiedzy narratora, ale z relatywizacją motywów postępowania, ukazywaniem pobudek w ambiwalentnym oświeceniu<sup>15</sup>.

Inaczej niż  
w *Pałubie*

Z tego samego źródła, tzn. zatarcia granic między prawdą i fałszem, płynie także skłonność niektórych postaci do instynktownej mitomanii. Gdy bohater *Mocnego człowieka*, Henryk Bielecki, w rozmowach z Niną modeluje swoje życie na wzór powieści Barbey d'Aureville'ego, Huysmansa, De Sade'a (*Święty gaj*, rozdz. VII i X), to nie tylko działa z nawyku i bez świadomego celu, ale wbrew mniemaniom przyjaciółki nie jest czystym pozerem, ponieważ jego realne czyny zlewały się poniekąd z wybranymi wzorami<sup>16</sup>.

Główne tendencje pisarstwa Przybyszewskiego odkrył już przed laty Stanisław Brzozowski:

Uwagi  
Brzozowskiego

„Albo — stwierdza krytyk — przedstawia on w krótkich, urywanych zdaniach ciągle zmieniający się potok uczuć, myśli, zachceń ludzi, odznaczających się wielką niestałością duchową, albo też zatrzymuje się na pojedynczym jakim uczuciu lub nastroju i stara się dać wyraz jego możliwie zupełny, wszechstronny i równoznaczny”<sup>17</sup>.

Dziś możemy stwierdzić, że pierwsza z tych dróg prowadziła do założeń strumienia świadomości, druga ku kreacyjnej poetyce wizji, symptomatycznej dla

<sup>14</sup> *Homo sapiens*. T. III, s. 85.

<sup>15</sup> Zob. *Krzyk*. Lwów 1917 (np. s. 117 i 122).

<sup>16</sup> Wydaje się, że zamierzenia Przybyszewskiego pokrywały się tutaj z ambicjami Strindberga, wyłożonymi w głośnej przedmowie do *Panny Julii*.

<sup>17</sup> S. Brzozowski: *O Stanisławie Przybyszewskim*. „Droga” 1928 nr 4, s. 354—355.

powieści i dramatu ekspresjonistycznego. W obu wypadkach podstawę myślową stanowiła teoria „nagiej duszy”, a rozwiązania pisarskie warunkowała analizowana już koncepcja personalnej perspektywy naracyjnej.

Strumień  
świadomości

Tezy, które były podłożem strumienia świadomości, można wyczytać we wszystkich pracach krytycznych Przybyszewskiego, poczynając od *Zur Psychologie des Individuums* (1891—1892). Odnajdujemy w nich bowiem m.in. bergsonowską w istocie, choć powstałą niezależnie od dzieł francuskiego filozofa, krytykę intelektu, zasadę ciągłości czasu i korelatywne pojęcie życia wewnętrznego jako „nieskończonej ciągłości wrażeń”, poglądy na wielotorową aktywność pamięci i związaną z tym równoczesność paru procesów myślowych, a wreszcie rozwiniętą teorię uczuciowej asocjacji różnych wrażeń zmysłowych.

„Metoda, jaką się posługujemy — pisał Przybyszewski — to oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizyj, *bezpośrednio* (podkr. aut.) jak się w duszy przejawiają, bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i skojarzeniach”<sup>18</sup>.

O monologu  
wewnętrznym

Podstawową formą ukazywania tak rozumianych przeżyć stał się w powieściach Przybyszewskiego monolog wewnętrzny<sup>19</sup>. Trudno się tu oczywiście spodziewać joyce'owskiej dezintegracji zdania, nie mówiąc już o swobodnym kojarzeniu części słowotwórczych wyrazów, ale pamiętajmy, że zdobycze sławnego dublińczyka były wynikiem ewolucji, którą przechodziła powieść już od ubiegłego stulecia. L. E. Bowling w artykule *What is Stream of Consciousness technique?* po refleksjach nad monologiem Molly Bloom w *Ulissesie* trafnie chyba zauważył:

„Ten fragment jest najbardziej realistycznym przykładem

<sup>18</sup> O «nową» sztukę. „Życie” 1899; cyt. za *Wyborem pism*, opr. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 158.

<sup>19</sup> O zasługach Przybyszewskiego dla powstawania nowoczesnego monologu wewnętrznego zwięźle wspomina R. Taborski; *op. cit.*, s. XXXIX.

tego monologu wewnętrznego, który rozważaliśmy, ale różnica między nim a monologiem u Dostojewskiego jest sprawą stopnia, a nie rodzaju”<sup>20</sup>.

Należy zatem widzieć propozycje autora *Homo sapiens* na tle takich prekursorów monologu wewnętrznego, jak Tolstoj, Schitzler (*Leutnant Gustl*), Dujardin oraz szczególnie przez niego cenionych, jak Hamsun, Garszyn i przede wszystkim Dostojewski, którego symptomatyczną nowelę *Krotkaja* nazwał „przedziwnie piękną”<sup>21</sup>. Zresztą i u późniejszych pisarzy stopień dezintegracji wypowiedzi jest rozmaity, a to nie tylko, gdy zestawimy głośny monolog Molly z powieściami Virginii Woolf czy Malcolma Lowry’ego, lecz nawet, gdy uwzględnimy prezentację przeżyć Stefana Dedalusa we wstępnych partiach samego *Ulissesa*.

Prekursorzy

Zasadnicze różnice między współczesnym monologiem wewnętrznym a tradycyjnym solilokwium, charakterystycznym np. dla powieści Stendhala, obejmują strukturę tej formy wypowiedzi i jej rolę w obrębie całego utworu. W pierwszym wypadku — jak wiadomo — dawny uporządkowany logicznie i składniowo ciąg wypowiedzi zastąpiono luźnym biegiem wolnej asocjacji, w drugim — „mowa wewnętrzna” przestała służyć prymarnie motywacji zdarzeniowości i awansowała z funkcji służebnych na podstawowy środek informacji, istotniejszy od nikłej i zazwyczaj banalnej sfery działań zewnętrznych. Zaczniemy od tego, że u prekursorów strumienia świadomości monologi stanowią wprawdzie istotne i niezależne źródło wiedzy o życiu i charakterze postaci, ale, z wyjątkiem krótkich form, fabuła, chociaż wydatnie rozluźniona, nadal zachowuje swą rolę poznawczo-konstrukcyjną. Także Przybyszew-

Różnice

Także  
Przybyszewski

<sup>20</sup> PMLA, T. LXV nr 4, s. 341; zob. też m.in. H. Levin: *James Joyce*. Norfolk 1941, s. 93.

<sup>21</sup> Zob. *Moi współcześni*, s. 240; znaczenie wspomnianej noweli dla rozwoju współczesnego monologu wewnętrznego podkreślali parokrotnie badacze przedmiotu.

ski przy całym swoim lekceważeniu dla intrygi wpi-suje życie wewnętrzne postaci w dramatyczną, a czasem nawet wręcz sensacyjną ramę (*Dzieci szatana, Mocny człowiek*). Dzięki odpowiedniemu biegowi wypadków i korelatywnemu ustawieniu konfliktu mógł przecież najlepiej przekazać swoje poglądy na siłę popędu seksualnego i tragiczny determinizm ludzkiego losu. Niemniej rozległe partie monologiczne w sposób znamieny dla epoki rozkładają tradycyjną strukturę powieściową i prowadzą do autonomicznej wagi poszczególnych „momentów”. Bezpośrednie ingerencje narratora w „mowę wewnętrzną” są przeważnie skromne, przy czym ich charakter waha się między sprawozdawczymi w zasadzie zdaniami ogólnymi o stanach psychicznych postaci a próbą monumentalizacji przeżyć i nadawania im cech symbolicznych. Główny trzon prezentacji dylematów duchowych obejmują bardzo obszerne monologi w mowie pozornie zależnej lub często — niezależnej. W tych wypadkach Przybyszewski nie narusza jeszcze na ogół konstrukcji zdania, ale rozbija całość wypowiedzi na zespoły kilku lub kilkunastuzdaniowe, powiązane z sobą kierunkiem asocjacji, którego zmienności często nie przygotowują żadne sygnały. Z trzech czynników kontrolujących proces skojarzeń Przybyszewski nie docenia na ogół kierowniczej roli zmysłów, ale opiera się przede wszystkim na wewnętrznej asocjacji pamięci i ekspresywnej sile wyobraźni (wizje). Zgodnie z zasadami strumienia świadomości, przeszłość zostaje u niego „uteraźniejszona”, ujawnia się bowiem o tyle, o ile stanowi stały składnik życia duchowego przeżywającego podmiotu i ukazuje w unaocznionej scenie, nacechowanej aktualnym zabarwieniem emotywnym. Nie można jej zatem sprowadzić do przedakcji, podporządkowanej wyjaśnianiu późniejszego stanu rzeczy, tym bardziej, że wśród wspomnień znajdują się różne szczegóły, które charakteryzują przejściowy nastrój chwili, wskazują na skalę doz-

Prezentacja  
problemów  
duchowych

Przeszłość  
„uteraźniej-  
szona”

nań dostępnych danej postaci, ale jej nie typizują. Gdy Falk rozmyślając o przyjeździe szkolnego kolegi, Mikity, przypomina sobie, jak to przed laty zabrał książkę innemu koledze, Longinusowi, to chodzi tu tylko o iluzję autentyzmu procesu asocjacji, a nie o jakąś informację znaczącą. Tę samą rolę odgrywają obiektywnie błahe szczegóły; urwany guzik w przeżyciach gorączkującego Falka urasta do rangi problemu, a przez głowę Czerskiego z *Synów ziemi* rozmyślającego właśnie o sprawach tak istotnych, jak poszukiwanie utraconej Hanki i uwięzienie literata Korfiniego, przesuwają się uwagi, że „w Rosji ciszej pociągi chodzą”, że Czajkowski przed koncertem w Warszawie wypił dwie flaszki koniaku itp. (*Dzień sądu*, rozdz. V) <sup>22</sup>.

Przeważnie monologi Przybyszewskiego koncentrują się jednak na paru wybranych tematach. Stąd też śledzenie zwrotów myślowych, nawet pomimo braku zapowiedzi narracyjnych, nie jest szczególnie trudne. Jednym z ciekawszych pomysłów jest zapewne czysto dźwiękowa asocjacja słowa „rudera” z imieniem Uhera, prześladowającym bohatera *Mocnego człowieka*, Bieleckiego (*Święty gaj*, rozdz. IV). Wart przytoczenia jest również urywek krótkiego monologu Izy (*Homo sapiens*), w którym ściśle zespała się ból z powodu zdrady Falka z zewnętrznymi impulsami, dostarczonymi przez oglądany przypadkowo sztyl sklepowy, naruszając nawet strukturę zdaniową:

„Co to za olbrzymie głoski. Izak syn Izaka... to strasznie śmieszne... Falk genialny człowiek... Mówił mi, że chce polepszyć rasę ludzką, że z możliwie dużo kobietami będzie płodzić dużo dzieci... tu mogę sobie kupić materię na suknię... Ulica Fryderyka 183, jak się on tylko nazywa? Izak syn Izaka 183...” <sup>23</sup>

Interesujące jest też nawarstwianie się osobistych dylematów Hanki z *Synów ziemi* na oglądane swe-

Tematy  
monologów

<sup>22</sup> Podobne przypadkowe skojarzenia wprowadził wcześniej Prus w *Lalce*.

<sup>23</sup> *Homo sapiens*. T. III, s. 161.

Blżej  
Brocha niż  
Joyce'a

go czasu w galerii wiedeńskiej obrazy Breugla w prześladowających bohaterkę wizjach (*Dzień sądu*, rozdz. II). W sumie jednak życie duchowe postaci Przybyszewskiego, pomimo śmiałego na owe czasy strumienia myśli i doznań, grzeszy brakiem większej różnorodności, gdyż pomimo kontrastów i dysonansów skala uczuć jest tu dość ograniczona. W dodatku autor chcąc ukazać to, co uważał za najistotniejszy składnik duszy ludzkiej, przekształcał często „mowę wewnętrzną” bohaterów w monologi formalne, stylizowane poetycko lub retorycznie, wprowadzał symbole i alegorie, uogólniające niekiedy nie tylko stan duchowy przeżywającego (tzw. symbole fabuły), ale szersze przekonania o istocie bytu. Pod tymi względami Przybyszewski jest więc bliższy założeniom Brocha w *Śmierci Wergilego* niż poetyce *Ulissesa*.

Skłonność pisarza do solipsyzmu, która znalazła wyraz w prymacie czysto wewnętrznej asocjacji nad impresjonistyczną techniką wrażeń zmysłowych, łączy charakteryzowaną wyżej metodę pisarską z ekspresjonistyczną poetyką wizji, symptomatyczną dla innej grupy utworów. Wizje, sny i halucynacje wypełniają często monologi postaci powieściowych, ale ich domeną były wczesne poematy prozą. W cytowanym już liście do Alfreda Neumana Przybyszewski dowodził, że w ten właśnie sposób można dotrzeć najlepiej do świata „nagiej duszy”:

„Dla mnie stan gorączkowy — pisał — to jedynie wzmocniona ekstaza życia uczuciowego, wniebowzięcie i wstąpienie duszy do piekła, dla mnie halucynacja jest tym, czym dla człowieka średniowiecznego był zachwyty: środkiem do celu”<sup>24</sup>.

Bliski ekspresjonizmowi

Z tych względów autor *Krzyku*, jak już zauważyli badacze jego twórczości, od samego początku zbliżał się do sformułowanych później założeń ekspresjonizmu. Nie bez przyczyny ulubionym artystą współczesnym był dla Przybyszewskiego Munch, a z dawniejszych El Greco i Goya. Zatem w zgodzie ze

<sup>24</sup> *Listy*. T. I, s. 173; zob. też *O «nową» sztukę...*, s. 149—150.

swą całą praktyką pisarską głosił w okresie „Zdroju”:

„Wyzwolić się spod jarzma materii! To syntetyczne hasło «ekspresjonizmu». Precz z wszelką «rzeczywistością», która jest tylko złudnym majakiem, karykaturalną omamą jedynej rzeczywistości, jaką jest mój Duch”<sup>25</sup>.

Ciekawym przykładem tych założeń jest powstała w tym czasie krótka powieść *Krzyk* (1917), dziś zupełnie, choć niesłusznie zapomniana. Posiada ona wprawdzie wszystkie wady stylu swego autora, ale stanowi interesującą propozycję, przypominającą pod wieloma względami dzieła Franza Kafki, a z pisarzy znanych Przybyszewskiemu — późne dramaty Strindberga oraz niektóre utwory Dostojewskiego (*Sobowtór*) i Leonida Andrejewa.

W *Krzyku* zostały całkowicie zatarte granice między światem zewnętrznym i wewnętrznym. Ten ostatni stanowi więc jedynie podmiotową wizję artysty-malarza Gasztowta, którego dramat polega na tym, że o ile potrafił się w pełni wypowiedzieć w grze na skrzypcach, o tyle we własnej dziedzinie nie był zdolny przełamać oporu tworzywa. Gorączkowe poszukiwanie „krzyku ulicy”, jako źródła natchnienia do planowanego obrazu, udaremnił brak pełnej szczerości artystycznej. W Gasztoldzie bowiem, w dużym stopniu zresztą pod wpływem ciężkiej sytuacji materialnej, tkwiło ukryte pragnienie poklasku ze strony „profanów”, uznawane przez niego samego za prostytuowanie sztuki. Stąd stałe poczucie i demaskowanie „gry”, „komedii”, pozerstwa.

Odczytanie takie jest jednak tylko jedną z możliwości interpretacyjnych, gdyż autorowi udało się tutaj stworzyć niespotykaną w innych utworach złożoność semantyczną. Zamiast, jak to robił nazbyt często, wbijać czytelnikowi do głowy pewne prawdy za pomocą rezonerskich wypowiedzi bohaterów, przełożył zamysł na język obrazów. Odtworzeniu wewnętrzne-

Niesłusznie  
zapomniany  
*Krzyk*

<sup>25</sup> *Ekspresjonizm. Słowacki i «Genezis z ducha»*, Poznań 1918, s. 5.



Poetyka wizji

go dramatu *Gasztowta* zostały tu podporządkowane wszystkie postaci i sytuacje, gra leitmotywów i odrealnione tło zdarzeń. Pierwszoplanową rolę odgrywa sobowtór artysty, niejako Weryho, wielbiciel i prześladowca w jednej osobie, który krępuje mu wolę i zmusza do grania „komedii” przed tłumem, oraz zdemonizowana kokota, uosabiająca uwodzicielską brzydotę ulicy. Poetykę wizji pogłębia uduchowiony obraz miasta-zmory, dantejskie sceny z półświatka i zwłaszcza powtarzający się motyw stonogi, która pod koniec powieści przybiera kształt monstrualnego robaka.

Trudno tu oczywiście mówić o ascetyzmie pisarskim autora *Procesu*, ale Przybyszewski przecież i tym razem wyraził tendencję, która już w najbliższych latach stała się jedną z dominant awangardowej prozy. Miał zatem wiele racji, kiedy wyznawał:

„Być  
meteorem”...  
i wrócić

„Nie chciałbym być gwiazdą! — Być meteorem, to istna 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 rozjaśnić, wieść nowe przemiany i wywroty i znowu zaniknąć — to to, co w moich najkosztowniejszych snach przeżywam...

Niech zgasnę, czym prędzej zgasnę, bym mógł tylko we wzmózonej potędze powrócić...

„A wrócę — wrócę!”<sup>26</sup>

<sup>26</sup> W *Zwierciadle* — wstęp do cyt. wyd. powieści *Krzyk*, s. 41.