

Stanisława Przybyszewska i literatura niemiecka

Marion Brandt

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 4, S. 322–336

DOI: 10.18318/td.2021.4.19 | ORCID: 0000-0003-0037-4419

Stanisława Przybyszewska czytała literaturę polską, francuską, niemiecką i angielską w oryginale, a swoje dzieła i dzienniki również pisała w kilku językach. Uczęszczała do szkół w Zurychu, Wiedniu i w Oberhollabrunn, nauczyła się niemieckiego na poziomie języka ojczystego. Literatura niemieckojęzyczna zajmowała w jej bibliotece wprawdzie nie pierwsze, lecz na pewno ważne miejsce¹. Do lektur, które wywarły na niej niezatarte wrażenie, należały *Śmierć Dantona* Georga Büchnera, dzieła Johanna Wolfganga von Goethego, Friedricha Schillera i Thomasa Manna. Ponadto czytała, częściowo w czasopismach, współczesnych autorów, takich jak Bertolt Brecht, Erich Maria Remarque i Jakob Wassermann. Po niemiecku napisała kilka wczesnych dzieł, które się nie zachowały². Od roku 1929, już po ukończeniu dramatu *Sprawa Dantona*,

Marion Brandt – dr. hab., prof. UG, kierownik Zakładu Literatury i Kultury Niemiec w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się komparatystyką literacką, intertekstualnością na przykładzie polsko-niemieckim i tematyką Gdańska w literaturze. Wydała ostatnio antologię tekstów niemieckojęzycznych pisarzy o Solidarności (2016) oraz tom pokonferencyjny o Heldzie M. Novak (2017). Kontakt: marion.brandt@ug.edu.pl

- 1 Jako wzorce w swoich listach wymienia takich twórców, jak Georges Bernanos, George Bernard Shaw oraz Herbert George Wells.
- 2 Stanisława Przybyszewska w liście do Iwi Bennet z 19.02.1928 wspomina, że swoje pierwsze teksty pisała po niemiecku. Por. S. Przybyszewska *Listy*, t. 3, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1985, s. 30.

zaczęła tworzyć po niemiecku kolejne teksty, zamierzała bowiem publikować w niemieckich wydawnictwach. Zwykle jednak nie wychodziła poza szkice i fragmenty. Do najciekawszych tekstów niemieckojęzycznych należą koncepcja, streszczenie i fragment powieści *Eine realistische Studie (Studium realistyczne)*, powstałe w latach 1930-1931³. Ze względu na wyraźne zainteresowania literaturą niemiecką warto więc zastanowić się nad inspiracjami, jakie Przybyszewska z niej czerpała, zwłaszcza że rozważania na ten temat mogą rzucić nowe światło na twórczość pisarki⁴.

Georg Büchner vs. Friedrich Schiller i Johann Wolfgang von Goethe

Jedną z najważniejszych inspiracji w roku 1924 był dramat Georga Büchnera *Śmierć Dantona*, który wywarł na Przybyszewskiej, jak stwierdziła w jednym z listów, „najsilniejsze wrażenie, jakie kiedykolwiek z lektury odniosłam”⁵. Rok po lekturze *Śmierci Dantona* Przybyszewska napisała po niemiecku swoją pierwszą sztukę o rewolucji francuskiej, pt. *Thermidor*. Nocne monologi Robespierre’a w sztuce Büchnera (scena I/6)⁶, które najmocniej wpłynęły na pisarkę⁷, mogły być załącznikiem jej powieści *Ostatnie noce Ventôse’a* z 1927 roku. Akcja powieści rozgrywa się w dwie noce i składa się w zasadzie (z kilkoma przerwami) z wewnętrznego monologu Robespierre’a⁸. O fascynacji autorki *Śmiercią Dantona* świadczy również

3 Por. M. Brandt „Czujesz się skreślona i chcesz się ocalić”. Powieść autobiograficzna Stanisławy Przybyszewskiej pt. „*Studium realistyczne*”, w: *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918-1939*, red. E. Graczyk, Libron, Kraków 2011, s. 29-38.

4 Niniejszy artykuł zawiera fragmenty dwóch następujących artykułów, których tezy rozwiniętu dalej: M. Brandt *Robespierres Verwandte. Stanisława Przybyszewskas deutschsprachige Lektüren*, w: *Grenzüberschreitungen. Deutsche, Polen und Juden zwischen den Kulturen (1918-1939)*, Hrsg. M. Brandt, Meidenbauer, München 2006, s. 125-141; M. Brandt *Stanisława Przybyszewskas Drama „Sache Danton” im intertextuellen Dialog mit Georg Büchners „Dantons Tod”*, „Georg Büchner Jahrbuch” 2009-2012 Bd. 12, Hrsg. B. Dedner, M. Gröbel, E.-M. Vering, De Gruyter, Berlin-Boston 2012, s. 303-317.

5 S. Przybyszewska *Listy*, t. 1, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1978, s. 614 (do Heleny Barlińskiej, 24.07.1929). Por. na ten temat też K. Sauerland *Przybyszewskas Dantondrama. Mit Blick auf Georg Büchner und Romain Rolland*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Fil. Germ. 1993 z. XVIII, s. 11-32.

6 G. Büchner *Danton's Tod*, w: tegoż *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, Hrsg. H. Poschmann, t. 1: *Dichtungen*, Insel Taschenbuch, Frankfurt am Main 2002, s. 34-35, 37.

7 S. Przybyszewska *Listy*, t. 1, s. 190 (do Wacława Dziabaszewskiego, 9.10.1928).

8 S. Przybyszewska *Ostatnie noce Ventôse’a*, z rękopisu wydał, wstępem i przypisami opatrzył

jej tłumaczenie sztuki na język polski⁹, które niestety się nie zachowało. Mimo inspiracji Büchnerem Przybyszewska w wyniku własnej pracy nad motywem Dantona i zapewne też nad przekładem sztuki poddała jednocześnie *Śmierć Dantona* ostrej krytyce. Główny zarzut skierowała przeciwko nadanej tekstowi formie literackiej: dramat Büchnera stanowił w jej oczach „dziecinny konglomerat, różnobarwny nieład”¹⁰, „chaos tak barbarzyński, że przez samą intensywność swojego barbarzyństwa nabiera pewnego *morbide* uroku”¹¹. Brakowało jej w nim spójności kompozycyjnej i wewnętrznej logiki. W odróżnieniu od Büchnera, który opowiada swoją historię w kolejno następujących po sobie scenach i obrazach, Przybyszewska dla własnej sztuki pt. *Sprawa Dantona* wybrała, jak opisuje, „arcyklasyczną metodę kompozycyjną”¹², czyli akcję oraz dobór postaci dostosowała do głównego konfliktu między Dantonem i Robespierre’em. Wszystkie sceny odnoszą się do tego konfliktu, a wszystkie postacie – do obu rywali. Sztuka jest podzielona na pięć aktów, zgodnie z klasycznym wzorcem, który po ekspozycji nakazuje przedstawić rozwój konfliktu z momentem retardacji, a na końcu rozwiązanie: W akcie pierwszym poznajemy sytuację polityczną i zostają zaprezentowani obaj rywale, Danton i Robespierre, następnie w akcie drugim dochodzi do pierwszej konfrontacji między nimi. Po oskarżeniu i aresztowaniu Dantona w akcie trzecim następuje decydująca konfrontacja, akt czwarty jest poświęcony próbom obrony Dantona, a w akcie ostatnim dochodzi do jego egzekucji, po której Przybyszewska umieszcza rozmowę między Robespierre’em i Saint-Justem o sensie rewolucji. Do elementów „first class”¹³ kompozycji swojego dramatu Przybyszewska zalicza też jego symetryczną budowę. Wątki obu rywali, Robespierre’a i Dantona, prowadzi równoległe, przez następujące po sobie na zmianę sceny i niemal jednoczesne wygaszenie obu perspektyw w ostatnich dwóch odsłonach. Obaj protagoniści są w takim samym stopniu ukazani w przestrzeni politycznej i prywatnej, również w kręgu przyjaciół politycznych. Obaj jednokrotnie występują publicznie – sceny

S. Helsztyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

9 S. Przybyszewska *Listy*, t. 1, s. 135 (do Leona Schillera, 22.12.1927).

10 S. Przybyszewska *Listy*, t. 3, s. 119 (do Iwi Bennet, 6.06.1928).

11 S. Przybyszewska *Listy*, t. 1, s. 614 (do Heleny Barlińskiej, 24.07.1929).

12 Tamże, s. 346 (do Wacława Dziabaszwskiego, 8.01.1929).

13 Tamże.

te można uznać za punkty kulminacyjne zewnętrznej akcji – Robespierre w Konwencji Narodowym, kiedy oskarża Dantona, Danton zaś na ostatnim posiedzeniu Trybunału Rewolucyjnego, kiedy broniąc się, oskarża Robespierre’a.

Podczas gdy w sztuce Büchnera konflikt akcji zostaje rozstrzygnięty już na samym początku, refleksje, rozmowy i odczucia postaci zastępują akcję, a poszczególne sceny często są ze sobą powiązane przez motywy i kluczowe pojęcia. Przybyszewska konstruuje więc logicznie zbudowaną i umotywowaną politycznie fabułę, dbając przy tym o nieustanne utrzymanie napięcia. Walka między Dantonem a Robespierre’em rozstrzyga się dopiero pod koniec, a autorka stwarza iluzję, że widz współprzeżywa decydujący moment wydarzenia historycznego. Büchnerowi nie zależało na tym, by opowiedzieć wydarzenia rewolucji: już początkowa scena sztuki sytuuje nas po dokonaniu się zdarzeń historycznych, w obszarze melancholijnej, ironicznej refleksji ludzi, których historia ta pominęła lub pominie. Nic więc dziwnego, że Przybyszewskiej brakowało w sztuce niemieckiego pisarza fabuły politycznej. Nie przemawiała też do niej retoryka Büchnerowskich postaci. Widać to wyraźnie w jej niechęci do metafor Büchnera, w których być może nie dostrzegała elementów persyflaży i parodii.

Krytyczną postawę Przybyszewskiej wobec sztuki Büchnera i preferowanie dramatu zamkniętego można wyjaśnić jej programem estetycznym¹⁴. Sztuka Büchnera jawiła się pisarce jako dzieło romantyczne, przedstawiające indywidualne emocje bez problematyki uniwersalnej, która w jej opinii stanowi cel i zadanie literatury¹⁵. Jeśli poszukamy możliwych niemieckojęzycznych paraleli do jej koncepcji dramatu, natrafimy na przedstawicieli niemieckiego klasycyzmu – Friedricha Schillera i Johanna Wolfganga von Goethego. Również oni, po tym, jak odwrócili się od indywidualizmu okresu burzy i naporu, opowiedzieli się za sztuką poruszającą kwestie ponadindywidualne i uniwersalne, preferując wtedy zamknięte formy dramatu¹⁶. Przybyszewska znała dzieła obu autorów i czytała je z dużym upodobaniem. W swoich listach wspomina, że już jako dziewięciolatka po Corneille’u i Szekspirze

14 Tak podaje też Tadeusz Lewandowski w swojej monografii *Dramat intelektu. Biografia literacka Stanisławy Przybyszewskiej*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1982, s. 145.

15 Por. list do Wacława Dziabaszewskiego z 11.10.1928, S. Przybyszewska *Listy*, t. 1, s. 200–201.

16 Ideał ten zarysował Friedrich Schiller dobitnie w recenzji wierszy Gottfrieda Augusta Bürgera. F. Schiller *Über Bürgers Gedichte*, w: tegoż *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, Carl Hanser Verlag, München 1993, s. 970–985.

zafascynowała się Schillerem¹⁷. Dziesięć lat później w Krakowie przeczytała *Wilhelma Meistra*, a w roku 1921 słuchała wykładów o *Fauście* na Uniwersytecie Poznańskim. W listach pojawia się wiele wzmianek, że jako dwunastolatka była rozkochana w Wallensteinie Schillera i w Egmoncie Goethego, że obaj autorzy „w podobny sposób porwali” ją jak później Büchner *Śmiercią Dantona*¹⁸. W wieku lat czternastu napisała interpretację *Egmonta*¹⁹.

Lektura niemieckich klasyków mogła wywierać wpływ nie tylko na Przybyszewskiej ujęcie dramatu, lecz także na sposób kształtowania przez nią postaci literackich i wybór tematów. Egmont Goethego i Wallenstein Schillera mają mianowicie wspólne cechy z Robespierre’em Przybyszewskiej: wszyscy trzej są niezwykle ludźmi, którzy docierają do granic wybranego przez siebie działania i postrzegania, przez co kończą tragicznie. U Egmonta jest to pozbawione wszelkiej troski i przezorności zaufanie do życia, przydające mu szczególnej, racjonalnie trudnej do wyjaśnienia aury i wielkości. Stanowi ono powód miłości, jaką otacza go lud i którą odwzajemnia jego kochanka Klarunia; popycha go ono jednak ślepo w ramiona nowego namiestnika Filipa II, księcia Alby, który każe go zabić²⁰. Również Wallenstein Schillera ponosi klęskę w wyniku dotarcia do granic własnego działania i postrzegania. Jego zamiar, by jako głównodowodzący armii habsburskiej podczas wojny trzydziestoletniej na własną rękę zawrzeć pokój i zarazem zapewnić sobie trwałą pozycję i władzę, pod wpływem realnych stosunków władzy zostaje udaremniiony przez cesarza i uległych wobec niego lub przekupnych oficerów. Inne granice są wytyczone przez jego wahanie w obliczu czynu i sposób postrzegania rzeczywistości – nie jest w stanie rozpoznać znaków sygnalizujących groźbę jego zamordowania²¹.

W podobny sposób jak Egmont i Wallenstein również Robespierre Przybyszewskiej dociera do granic swego działania. Kroczy obraną drogą, chociaż wie, że za sprawą terroru rewolucja została już przegrana. Pisarka zawarła w tej postaci swój ideał genialnej osobowości, działającej pod przymusem siły

17 S. Przybyszewska *Listy*, t. 2, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1983, s. 486 (do Stanisława Helsztyńskiego, 15.08.1935).

18 Tamże, t. 1, s. 614, por. też s. 491.

19 Tamże, s. 35 (do Haliny Barlińskiej, luty 1921).

20 Por. *Egmont*, w: G. v. Wilpert *Goethe-Lexikon*, Kröner, Stuttgart 1998, s. 249-251.

21 Por. W. Hinderer *Wallenstein*, w: *Interpretationen. Schillers Dramen*, Hrsg. W. Hinderer, Reclam, Stuttgart 2005, s. 203-279, szczególnie s. 234-251.

twórczej, toteż granice, na które natrafia Robespierre, są tymi samymi, które według Przybyszewskiej są wytyczone geniuszowi. W komentarzu do *Sprawy Dantona* autorka powiązała je z tragizmem geniusza. Jego „tragizm wewnętrzny” polega na tym, że ludzkie instytucje – w tym wypadku organy władzy rewolucyjnej – nie dorastają do nadludzkich wymogów siły twórczej, pod której przymusem działa geniusz. „[Z]ewnętrzny tragizm” geniusza z kolei polega na tym, że „przymus ewolucyjny wywierany na ogół przez twórczego władcę – działa wbrew Naturze Ludzkiej”²², a moc twórcza jest zbyt potężna dla jednostki i jej własnych sił.

Tworząc interpretację *Egmonta*, Przybyszewska musiała się natknąć na pojęcie „demoniczności”, które Goethe wprowadza w *Prawdzie i zmyśleniu* w związku z tą sztuką, odnosząc je do postaci Egmonta i Alby. Miał on na myśli niedostępną dla rozumu nadziemską moc oddziaływającą poprzez człowieka. Istnieją według niego demoniczne osobowości, z których „emanuje [...] jakaś niesamowita siła” i które „wywierają moc niepojętą na wszystkie stworzenia, a nawet na żywioły”²³. Przybyszewska nie używała wprawdzie pojęcia demoniczności w swoich pismach, ale była przekonana o istnieniu metafizycznej siły i o jej wpływie na ludzi. Określała ją jako „siłę mentalną” lub też, w wypadku artysty, jako siłę twórczą. Również o sobie samej sądziła, że znajduje się pod wpływem tej siły. W liście do ciotki Heleny Barlińskiej pisała:

Podczas gdy w literaturze siła twórcza, która przeze mnie działa, jest bez porównania ode mnie większa; wyraża się coraz czystiej i swobodniej za współdziałaniem m o i c h władz, mojej pracy, mojego talentu – lecz w miarę jak się wydoskonala jej instrument (nie ona!), objawia mi się coraz wyraźniej jej odrębność ode mnie, jej samoistna żywotność, stosunek proporcji między nią a mną. Słowem, rozdwarzam się coraz ostrzej. Fakt, że sobie ta siła mnie za drut przewodny obrała – pochlebia mi, uszczęśliwia mnie i męczy – to ostatnie dlatego, że wymagania jej przerastały moje fizyczne i psychiczne siły, a co gorsza, mój talent, moje wykształcenie i poziom rozwoju języków europejskich. Do niej samej odnoszę się z podziwem i czcią.²⁴

22 S. Przybyszewska *Samowypowiedzenie*, w: *tejsze Listy*, t. 1, s. 549-560, cyt. s. 559.

23 J.W. v. Goethe *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*, przeł. A. Guttry, t. 2, PIW, Warszawa 1957, s. 377. Zob. także K.O. Conrady *Goethe. Leben und Werk*, Bd. 1, Athenäum, Königstein im Taunus 1984, s. 482-484.

24 S. Przybyszewska, *Listy*, t. 1, s. 655-656 (do Heleny Barlińskiej, 16-28.04.1929).

Podobnie jak inni autorzy modernizmu uważała, że jest – wyrażając to słowami Helmutha Kiesla – „narażona na (spowodowaną różnymi czynnikami) instrumentalizację lub medializację”²⁵. W ten rodzaj twórczości artystycznej był według niej wpisany tragiczny moment, a konkretnie to, co w komentarzu do *Sprawy Dantona* opisała jako zewnętrzny tragizm geniusza: jednostka nie może sprostać wymogom siły twórczej i dlatego musi ponieść klęskę. Klęska ta ma dwojake oblicze – Dantona, „renegata swego powołania”, i Robespierre’a, który podąża drogą powołania za wszelką cenę, również za cenę życia ludzkiego.

Przybyszewska, pisząc jako czternastolatka interpretację *Egmonta*, przeczytała prawdopodobnie przynajmniej wycinki recenzji Schillera, w której napisał on, że dramat musi służyć przedstawieniu „niezwykłych działań i sytuacji”, „namiętności” lub „charakterów”²⁶. Być może pod wpływem literatury niemieckiego klasycyzmu wybrała więc na potrzeby własnego dramatu „niezwykły”, „wielki”, obdarzony największą dramatycznością materiał, jaki mogła znaleźć – rewolucję. Egmont, Wallenstein i Robespierre to nie tylko niezwykle charaktery, brali oni też aktywny udział w doniosłych wydarzeniach historycznych, stanowiąc wręcz ich siłę napędową: Egmont w walce o niepodległość Niderlandów przeciwko Filipowi II, Wallenstein w wojnie trzydziestoletniej, Robespierre w rewolucji francuskiej. Wszyscy trzej wyznawali wielkie ideały: Egmont i Robespierre wolności, Wallenstein przynajmniej po części – pokoju i wolności. Wszyscy trzej ponieśli klęskę, podjąwszy próbę urzeczywistnienia swoich ideałów. Robespierre Przybyszewskiej jest pod tym względem bliższy Wallensteinowi i Egmontowi niż swojemu Büchnerowskiemu poprzednikowi, któremu brakuje takiego formatu.

Do twórczości Goethego Stanisława Przybyszewska mogła nawiązać jeszcze w inny sposób. Przy poszukiwaniach inspiracji, jakie zaczerpnęła z literatury niemieckiej, rzucają się w oczy elementy powieści edukacyjnej i rozwojowej, przewijające się przez jej teksty prozatorskie. Przybyszewska poznała ten model powieści powstały w okresie oświecenia zapewne dzięki lekturze *Wilhelma Meistra*. Najbardziej widoczny jest on w niedokończonyj powieści autobiograficznej pt. *Realistische Studie*, opowiadającej o dorastaniu młodej

25 Jako przykłady przytacza Gottfrieda Bennę, Alfreda Döblina, Else Lasker-Schüler i Friedricha Nietzschego. H. Kiesel *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, Beck, München 2004, s. 132.

26 F. Schiller *Über Egmont. Trauerspiel von Goethe*, w: tegoż *Werke und Briefe in 12 Bänden*, Hrsg. O. Dann u.a., Bd. 8: *Theoretische Schriften*, Hrsg. R.-P. Janz, Deutscher Klassiker-Verlag, Frankfurt am Main 1992, s. 926-937, tu s. 926.

kobiety, poczynając od jej przeżyć w dzieciństwie, przez edukację, lektury, po nawiązanie znajomości i przyjaźni oraz doznania miłosne²⁷. Elementy edukacyjne można znaleźć również w opowiadaniach Przybyszewskiej. Kobiety, wychodząc z pozycji podległych przez autoedukację, usiłują w ten sposób osiągnąć wolność i samostanowienie. Program kształcenia, któremu się poddają, polega z jednej strony na pozyskiwaniu wiedzy oraz umiejętności artystycznych, z drugiej zaś na cielesnym i emocjonalnym wzmocnieniu i zahartowaniu. Zamiary te kończą się jednak porażką albo ostatecznie zostają przez samą protagonistkę opatrzone znakiem zapytania. Na przykład Olga w opowiadaniu *Pentezylea*, orędowniczka emancypacji przez samowychowanie, poddaje się bez walki śmiertelnej chorobie. W *Ricqui* protagonistka Toinette wbrew wyznawanej przez nią głównej zasadzie zawodowej kurtyzany nie opuszcza Héberta, oskarżonego przez Robespierre'a, jest gotowa pójść wraz z nim na śmierć.

Thomas Mann

Od grudnia 1932 do listopada 1934 roku Stanisława Przybyszewska napisała osiem listów do Thomasa Manna, z których dwa wysłała²⁸. Stanowiły one wstrząsające wołanie o pomoc do autorytetu literackiego, z którym czuła pokrewieństwo duchowe. Listy pokazują, że tym, co do pisarki w dziele Manna przemawiało, był częsty w jego twórczości konflikt między duchem/sztuką a życiem, tj. konflikt, który sama przeżywała ze skrajną ostrością. Zwrócenie się do Thomasa Manna uzasadniała w pierwszym liście z grudnia 1932 zdaniem: „Panu jednemu tylko może być znane życie takie jak moje – ta linia rozwojowa, te potrzeby i przewidywalne cele”²⁹. Dwa lata później pisała: „Niech Pan się zlituje: niech Pan nie pozwoli wydać mnie ludziom!”³⁰ Przybyszewska oczekiwała od Manna, że ocali ją przed życiem, ratując ją jako pisarkę.

27 Por. M. Brandt *Powieść autobiograficzna Stanisławy Przybyszewskiej pt. „Studium realistyczne”*.

28 Por. T. Lewandowski *Stanisława Przybyszewska i Tomasz Mann czyli dialog pozorny*, „*Twórczość*” 1979 nr 12, s. 72-85; M. Brandt *Die deutschsprachigen Briefe der polnischen Dramatikerin Stanisława Przybyszewska*, w: *Deutschsprachige Briefdiskurse zwischen den Weltkriegen: Texte – Kontexte – Netzwerke*, Hrsg. S. Becker, S. Goldblum, Edition Text + Kritik, München 2018, s. 206-222, tu s. 220-221.

29 „Ihnen allein kann ein Leben wie das meine – diese Entwicklungslinie, diese Bedürfnisse und voraussichtlichen Ziele wohlbekannt sein”. S. Przybyszewska *Listy*, t. 2, s. 409 (9.12.1932). Przekład Tadeusza Lewandowskiego tamże, s. 410.

30 „Erbarmen Sie sich: lassen Sie mich nicht den Menschen ausgeliefert werden”. Tamże, s. 539 (27.10.1934). Przekład Tadeusza Lewandowskiego tamże, s. 540.

Z jego dzieł znała z pewnością wczesne teksty, być może też *Czarodziejską górę*, chociaż w listach wyrokuje na temat tej powieści tylko na podstawie recenzji. W liście z 28 lipca 1934 odnosi się do noweli *Śmierć w Wenecji*. Pisze: „niech Bóg błogosławi Pana za ten rozdział, który zaczyna się obrazem bawiącego się dziecka na morskim brzegu. Przeczytałam dzisiaj rano te strony i to, co powiedziano tam o cierpieniu, podbudowało mnie w chwili mego zwątpienia”³¹. Cierpienie Gustava von Aschenbacha Przybyszewska rozumiała zapewne jako porażkę wobec wyzwań siły twórczej, spowodowaną indywidualną słabością, emocjami i pożądaniem erotycznym. Według niej Thomas Mann mylił się, ponieważ nie doceniał grzechu i nie považał należyście świętych³². Zdaniem Tadeusza Lewandowskiego Przybyszewska odnosi się w tych słowach do homoerotyki, niepotępionej w noweli jako grzech, oraz do obrazu św. Sebastiana, który staje się w tekście alegorią egzystencji Aschenbacha³³. Krytyczne uwagi Przybyszewskiej wskazują więc na to, że rozpatrywała ona problematykę artysty – inaczej niż Thomas Mann – również w kontekście religijnym³⁴.

Taki wniosek nasuwa też niedokończone opowiadanie, które znalazło się wśród niemieckojęzycznych rękopisów w jej spuściźnie i które wydaje się zainspirowane przez Thomasa Manna. Zachowana wersja tekstu powstała w latach 1931-1932, a notatki o postępach w pracy są opatrzone tytułami *Spuk (Zjawia)* i *Die Besessene (Opętana)*³⁵. Przybyszewska konfrontuje w nim

31 „Gott segne Sie für jenes Kapitel, das mit dem spielenden Kind am Meerufer beginnt. Ich las heute früh diese Seiten, und was dort vom Leiden gesagt wird, kräftigte mich in der Stunde meiner Not”. Tamże, s. 531 (28.07.1934). Przekład Tadeusza Lewandowskiego tamże, s. 533.

32 Tamże, s. 534 (532).

33 Por. przypisy do tego listu tamże, s. 535: „Sprzeciw Przybyszewskiej budzi w *Śmierć w Wenecji* estetyczna sublimacja homoerotycznego uczucia, stanowiąca jedynie remedium na rozterki i zwątpienia Aschenbacha, artysty nieprzytłoczonego wyrzutami sumienia, pozbawionego prawdziwie tragicznego piętna i stygmatu głębokiego sumienia. Taką «ocenę» sformułowała pisarka prawdopodobnie pod naciskiem wieloletniej fascynacji «katolicyzmem głębi» w wydaniu G. Bernanosa”.

34 O znaczeniu mistycyzmu dla Przybyszewskiej por. K. Ingdahl *A gnostic tragedy. a study in Stanisława Przybyszewska's aesthetics and works*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1997.

35 Rękopis niedokończonego opowiadania, jak również notatki dotyczące jego planowanego ciągu dalszego znajdują się w spuściźnie Stanisławy Przybyszewskiej w archiwum PAN w Poznaniu. W cytatach zamieszczonych w dalszej części tekstu będą podawane numery kart opowiadania *Spuk (Die Besessene)*. Archiwum PAN Poznań, P.III-52, nr 19, S. Przybyszewska *Spuk (Die Besessene)*, 1. szkic.

dwa ujęcia twórczości artystycznej, które podobnie jak w *Śmierci w Wenecji* dają się powiązać z Nietzscheańskim ujęciem pierwiastków apollińskiego i dionizyjskiego. Motywy muzyki, choroby i śmierci wykazują ponadto ślady prowadzące do noweli *Tristan* oraz do *Czarodziejskiej góry*.

W centrum akcji znajduje się spotkanie dwóch kobiet: jedna z nich jest muzyczką, drugą zaś pociąga jej gra. Wydarzenia są opowiedziane retrospektywnie przez tę drugą. Ponad dwa miesiące po spotkaniu, dowiedziawszy się, że Laurence, skrzypaczka, umarła, zadaje sobie pytanie, czy nie przyczyniła się do jej śmierci. Ona sama czuje się żarazona tęsknotą do śmierci. Wie, że „zaprzedała się śmierci”; i prosi Boga: „Panie, zwróć mi bojaźń przed śmiercią!”. „Chroń mnie, choćby przez najgorsze cierpienia, przed zgodą na moje zniszczenie” (k. 2).

Muzyka w tym opowiadaniu, podobnie jak w *Tristanie* i w *Buddenbrookach* Manna, kojarzy się ze śmiercią. W notatkach do opowiadania jest określana jako „mowa śmierci”. Laurence, która cierpi na suchoty, uważa chorobę za „warunek swojej sztuki”. Muzyka stanowi „miarę jej przemijania”³⁶. Grany w opowiadaniu utwór muzyczny, *Fantazja-Improptu* op. posth. 66 Fryderyka Chopina, również jest kojarzony z chorobą:

Dzieło wydało mi się niedokończone: zmieszany z trującym szlalem gorączki i zmacony, lecz zarazem zwabiony przez niego, przepływa przez zużyty od dawna i niezbyt już sprawny narząd głosu najgwałtowniejszy strumień inspiracji, jaki miał on kiedykolwiek przeżyć. Mężczyzna nie był już w należyty sposób przeprowadzić całego procesu realizacji. Nie może już oddzielić zgnilizny od kryształu, miesza jedno z drugim – i związek ten żyje. Poza jego chceniem. (k. 13)

Pierwiastek apolliński natomiast jest reprezentowany przez narratorkę. Twierdzi sama o sobie, że dzięki nadludzkiemu wysiłkowi i samowychowaniu zahartowała się zarówno cielesnie, jak i mentalnie – jest „odporna na miłość i macierzyństwo” (k. 7). Powodem jej dążenia do osiągnięcia niezłomnej twardości jest pragnienie, by być podmiotem własnego życia. W ten sposób usiłuje się wyzwolić z „nierozpoznawalności”, którą opisuje następująco:

Należę do jakże licznego czwartego szeregu międzynarodowej popularności. Moja technika opiera się na syntezie, co w poprzednim okresie

36 Tamże, S. Przybyszewska *Spuk*, 2. szkic, k. 1.

(przed wojną) nie zdarzało się i nie było możliwe; potrafię zdziałać wszystko w obszarze form artystycznych, których medium stanowi ludzkie ciało. W tych sprawach mogą być zarówno zdyscyplinowaną częścią maszyny, jak i podmiotem działającym. [...] Zapewne jest nas (nieznanych i nierozpoznawalnych) wieleset, jeśli nie tysięcy. (k. 9)

Ze stwierdzenia, że ona i jej rzeczywiste zdolności nie zostały rozpoznane ani tym bardziej należycie docenione, wyciągnęła wniosek, że musi się stać własną „producentką”, co opisuje poprzez obraz instrumentu. Pragnie sama grać na instrumencie swojego ciała:

Mój instrument jest tak udoskonalony, tak [boski], że sama przed sobą odczuwam coś w rodzaju bogobojnej nieśmiałości: t a k a odpowiedzialność...! Ale to nie jest *aere perennius*, och, w żadnym wypadku; mam do dyspozycji tylko jakieś 30 lat – a jeśli żaden człowiek nie będzie umiał na nim zagrać – ? / Mam jasny obowiązek: muszę się nauczyć grać na nim sama. Ja sama muszę stworzyć sobie swoje dzieło, swoje ensemble, swoje indywidualne role. (k. 6)

Decyzja narratorki polega na tym, żeby prowadzić w pełni racjonalne i zdrowe życie, co ma jej umożliwić uzyskiwanie najwyższych osiągnięć. Jej „uodpornienie się” na choroby, słabości i uczucia załamuje się jednak pod wpływem wcześniej wspomnianego spotkania z Laurence. Jadąc w Alpy, obawia się kontaktu z chorymi na gruźlicę. Odwrotną stroną tego lęku okazuje się jej docelowo zwalczana dawna słabość, wyparta fascynacja chorobą, która jednak w końcu doprowadza ją do skrzypaczki – niczym do zwierciadła wypartego Ja. Wraz z grą Laurence powraca też wspomnienie wcześniejszego, dla narratorki bardzo bolesnego związku miłosnego. W samej grze natomiast dostrzega ona coś, co budzi jej najgłębszy niepokój:

Dokonywał się zatrważający cud: głos [skrzypiec – M.B.] zaczął stawać się ludzki. Diabelskiej istocie pozornej udało się wydobyć z ludzkiej duszy pragnienie. To wystarczyło. Maleńka ulotna iskierka rzeczywistej energii – i oto nierzeczywiste stworzyło już szkic ludzkiego ciała, już ma dość siły, aby przemienić ciche pragnienie w potrzebę, a następnie w pożądanie, już pochłania ten strumień życia – i z każdym uderzeniem tętna jego ciało jest bardziej prawdziwe, staje się materią organiczną. Już posiada głos, już nawet da się wyczuć promieniowanie ciała; precyzuje się płęć,

przywołana do życia naszym pragnieniem posiadania ciała. – I oto trafia nas pierwsza fala uderzenia magnetyzmu płciowego: od tego momentu jesteśmy zgubieni.

Moje łzy całkiem wyschły, moja twarz zastygła, zakrzepnąwszy w ponurej fascynacji [...]. – Śpiew falował teraz niczym morze... niczym krew. Już dał się słyszeć głos ofiary, pełne zachwytu błaganie; głos bezimienny, który w tym kobiecym krzyku stał się zupełnie męski, pozostając w doskonałej harmonii, wypowiedział decydujące Tak. [...] Niebo, ciepła ziemia drży, kiedy tych Dwoje rzuca się na siebie wzajemnie: człowiek, urzeczony przez Antyklosa z własnej głębi – oraz owo życie, w śmiertelnym grzechu stworzone z jego życia przez niego samego: Ja pożądające Ja i zwrócone przeciwko Ja. (k. 24)

Instrument muzyczny naładowuje się więc życiem grającej skrzypaczki, przylaszczając sobie jej cielesność. Gra staje się erotycznym zjednoczeniem obu płci, skrzypaczka – instrumentem dla muzyki, którą gra (która jest na niej grana). Podczas gdy narratorka stara się zabić w sobie życie emocjonalne, instrumentalizując się i dążąc do uzyskania pełnej kontroli nad swoim Ja, przez co czyni się przedmiotem własnej gry, Laurence całkowicie oddaje się zjednoczeniu z muzyką, czyniąc ze swego ciała instrument: jej Ja rozpuszcza się w grze. W obu kobietach zostały więc przeciwstawione nie tylko dwa projekty twórcze, lecz także tożsamościowe: jeden opiera się na racjonalności, odgroźdzeniu i kontroli, drugi na bezgranicznym oddaniu emocjonalnym.

Jeśli uwidaczniają się tu podobieństwa do opozycji pierwiastków dionizyjskiego i apollińskiego, to Przybyszewska, inaczej niż Thomas Mann, a podobnie jak w cytowanym powyżej liście, umieszcza problematykę artystyczną w kontekście religijnym. Instrument muzyczny w zacytowanym fragmencie został określony jako „diabelska istota pozorna”, samoofiarowanie artystki na ołtarzu muzyki można zaś interpretować jako pakt z diabłem. Pod koniec wspomnianego opisu Impromptu Chopina mowa jest o piekle, później nawet o „piekielnej burzy” (k. 17), w którą kompozytor wpadł, pisząc muzykę. Zarażenie chorobą i tęsknotą do śmierci narratorka opisuje za pomocą obrazu, który daje się zinterpretować jako uleganie diabłu: kiedy słucha utworu Chopina, ukazuje jej się uśmiechnięte, a potem promienne, zachwycone oblicze i słyszy ona „wyszeptane przyrzeczenia, które nie wyrażają żadnej ziemskiej mowy i których żaden umysł na jawie nie może pojąć. Zaoferowano, zaproponowano mi wszechmoc, wszechwiedzę, wszechobecność” (k. 13). Udaje jej się wprawdzie uwolnić spod mocy tego zjawiska, ale mimo to po spotkaniu

z Laurence czuje się zagrożona, zatrzymana w „bezruchu”, w „No Man’s Land”, i modli się, jak już powiedziała, żeby Bóg ją ocalił przed, jak to określiła, „zgodą na moje zniszczenie” (k. 1-2).

Diabelskość jest więc kojarzona z destrukcją, a jeszcze wyraźniej – ze śmiercią, nawet jeśli przymierze z nią może wzmoczyć produktywność artystyczną. Podobnie ambiwalentny diabelski „mistrz” występuje w innych utworach Przybyszewskiej. W opowiadaniu *Cyrograf na własnej skórze* spotkamy go w postaci George’a Iveana, z którym protagonistka Nina zawiera diabelski pakt³⁷. Podobnie jak w *Zjawie/Opętanej*, diabeł ukazuje się protagonistce w momencie jej słabości i wyczerpania, stagnacji, pustki i lęku. Wierzy, że właśnie w takich momentach może zatriumfować.

W literackiej refleksji nad tematyką zła Przybyszewska nawiązuje do swego ojca i jego satanizmu³⁸, a także wyraźnie do motywu Fausta. Opowiadając o samouniwersytetowaniu artysty, łączy w powieści *Twórczość Gerarda Gasztowta* (odpowiedzi na *Krzyk* ojca), podobnie jak w *Zjawie/Opętanej* i w *Cyrografie na własnej skórze*, tematykę stworzenia sztuki z motywem paktu z diabłem. Jako uosobienie diabła i jego sił destrukcyjnych można tu odczytywać psychosobowótora protagonisty Gerarda Gasztowta. „Opiekun-wódz”³⁹ o imieniu Oscar Wilde poucza artystę o konieczności popełnienia zbrodni na dowód porzucenia życia wśród ludzi i jako warunku wielkiej sztuki, a po dokonanej przez malarza zbrodni zabije go. W znaczeniu, które Przybyszewska przypisuje w tej historii transgresji i rozpadu świadomości artysty wątkowi homoseksualizmu, można postrzeżyć echo jej lektury *Śmierci w Wenecji*.

Podsumowując rozważania nad inspirowaniem się przez Przybyszewską literaturą niemiecką, można stwierdzić, że referencje do Georga Büchnera i Thomasa Manna, paralele do *Wallensteina* i *Egmonta*, a także nawiązania do tradycji powieści edukacyjnej i motywu paktu z diabłem łączą się z centralnym tematem jej twórczości, którym jest konflikt wewnętrzny człowieka między istotą cielesną i emocjonalną z jednej a istotą duchową, ponadindywidualną i uniwersalną z drugiej strony. W *Samowyznawstwie do Sprawy Dantona*

37 Por. S. Przybyszewska *Cyrograf na własnej skórze*, w: tejsze *Cyrograf na własnej skórze i inne opowiadania*, red. D. Binkowska, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2015, s. 27-67, szczególnie s. 32-36, 49-50.

38 „W teologii skłaniam się silnie ku satanizmowi – zresztą jak ojciec”. S. Przybyszewska *Listy*, t. 3, s. 8 (do Iwi Bennet, 20.12.1927).

39 S. Przybyszewska *Twórczość Gerarda Gasztowta*, Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk 2019, s. 137.

Przybyszewska napisała, że życie każdego człowieka rozgrywa się na dwóch płaszczyznach – naturalnej (zwierzęcej) i duchowej (mentalnej). W osobie geniusza dokonuje się „ujarzmienie naturalnej istoty i jej woli przez mentalną”⁴⁰. Osobowość mentalna potrafi zdaniem Przybyszewskiej odrzucić wszelkie zależności wynikające z przynależności do płci lub narodu oraz wszelkie indywidualne uczucia i związki. Nietrudno odnaleźć w tej opozycji odbicie innego przeciwieństwa – pierwiastków apollińskiego i dionizyjskiego. Racjonalistyczna i obiektywistyczna koncepcja twórczości stanowiła odpowiedź pisarki na młodopolską poetykę jej ojca⁴¹. Tadeusz Lewandowski stwierdził, że taką pozycję pomogli jej zająć „prawdopodobnie Boy i Irzykowski”⁴². Można przypuszczać, że niemałe znaczenie dla rozwinięcia poetyki Przybyszewskiej miała też lektura wspomnianych tu pisarzy niemieckich. Więcej, można się nawet pokusić o tezę, że wzorców dla ideału uniwersalistycznej twórczości pisarka szukała bardziej w literaturze niemieckiej, a także w innych literaturach zachodnich (angielskiej, francuskiej), mniej zaś w literaturze polskiej. W liście do Josepha Heinza Mischela, tłumacza *Sprawy Dantona* na język niemiecki, uzasadniła podjętą w 1929 roku decyzję o pisaniu odtąd w języku niemieckim tym, że „język polski jest nierozwinięty” i nie odpowiada potrzebom nowoczesnego człowieka⁴³. Niemcy natomiast „mają język dojrzały, urobiony przez stulecia bogatej kultury mentalnej”⁴⁴. To zdanie z listu do Julii Borowej pokazuje, że ocena rozwoju języka przez pisarkę była równocześnie jej sądem o poziomie kultury: nie tylko język, lecz także kultura i literatura polska były dla Przybyszewskiej niedojrzałe⁴⁵; nie znajdowały się na poziomie „mentalnym”, mówiąc jej językiem. Pisarka uwewnętrzniła pewne części

40 S. Przybyszewska *Samowiad*, s. 554.

41 O wpływie ojca na życie i twórczość Przybyszewskiej por. E. Graczyk *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*, Open, Warszawa 1994, s. 125-133; K. Nowosielski *Przybyszewska wydaje walkę przyпадkowi i pozostawia dzieło niedokończzone*, w: *Osoby*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1984, s. 175-178, tu s. 177; M. Brandt *Powieść autobiograficzna Stanisławy Przybyszewskiej pt. „Studium realistyczne”*, s. 36-37.

42 T. Lewandowski *Wstęp*, w: S. Przybyszewska *Listy*, t. 1, s. V-XXXIII, tu s. XXIV.

43 S. Przybyszewska *Listy*, t. 2, s. 85, 88 (6.12.1929). Należy jednak dodać, że pisarka dojrzała do decyzji o zmianie języka podczas długiego okresu oczekiwania na ocenę *Sprawy Dantona* przez Leona Schillera, była ona więc także odpowiedzią na początkowe przyjęcie jej sztuki. Na niemieckim rynku literackim Przybyszewska spodziewała się większego docenienia.

44 S. Przybyszewska *Listy*, t. 2, s. 10 (3.10.1929).

45 S. Przybyszewska *Listy*, t. 3, s. 181-182 (10.07.1928).

(kolonialnego) dyskursu o kulturze polskiej jako gorszej niż kultury zachodnie i mogła również z tego powodu szukać inspiracji dla własnej twórczości w literaturze niemieckiej.

Przeł. z języka niemieckiego *Marek Szalsza*,
z uzupełnieniami autorki

Abstract

Marion Brandt

UNIVERSITY OF GDAŃSK

Stanisława Przybyszewska and German Literature

Brandt explores the ways in which Stanisława Przybyszewska was inspired by German literature. Georg Büchner's *Danton's Death*, Goethe's *Egmont* and Schiller's *Wallenstein* all had a significant impact on her work, especially on the choice of subject, the construction of her plays and the portrayal of her characters. Brandt also examines references to Thomas Mann and his notion of Apollonian and Dionysiac elements in Przybyszewska's unfinished story "Spuk / Die Besessene" (Haunting / The Possessed), which she wrote in German. Finally, Brandt also discusses Przybyszewska's references to the tradition of the Bildungsroman in her stories about the emancipation of women.

Keywords

comparative literature, relationship between Polish and German literature, Georg Büchner, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Mann, Bildungsroman