

Teksty Drugie 1996, 2-3 , s. 50-71



LAOKOON, czyli o granicach wzniosłości w prozie Stanisława Przybyszewskiego

Magdalena Popiel

Magdalena Popiel

**LAOKOON,
czyli o granicach wzniosłości w prozie
Stanisława Przybyszewskiego**

Wzniosłość i patos są tymi cechami Młodej Polski, które zaciążyły w sposób szczególnie negatywny na jej wizerunku. „Górność i chmurność” tej twórczości była przedmiotem prześmiewczych aluzji; kpina i szyderstwo, zamierzona, a i niezamierzona, karykatura trafiały w ów cel nader często. Posługiwanie się tą kategorią w różnych formach literackiego dialogu prowadzonego z modernizmem wskazywało, iż stanowiła ona wyjątkowo wyrazisty składnik całościowego portretu epoki. Właśnie wzniosłość, patos, wysoki styl przyczyniły się w dużej mierze do tego, iż obraz okresu, mimo wewnętrznych sprzeczności, pozostaje konstrukcją dość spójną. Zadmowały się one na dużych przestrzeniach literatury Młodej Polski niezależnie od dominującego w danej strefie prądu, tematu oraz wartości artystycznej dzieła. Równocześnie jednak spojrzenie na modernizm z tej właśnie perspektywy uświadamia, jak wielokształtna staje się ta kategoria aktualizowana w konkretnych utworach literackich. W prozie Stefana Żeromskiego, *Hymnach* Jana Kasprówicza, twórczości Stanisława Wyspiańskiego czy Tadeusza Micińskiego odnajdziemy bardzo zróżnicowane wersje młodopolskiej „górności”.

W każdym przypadku struktura wzniosłości, jej funkcja i źródła są odmienne.

Interesujące nas tutaj składniki estetyki modernizmu być może dlatego, że mieściły się jakby w sferze oczywistości, nie stanowiły do tej pory przedmiotu osobnych studiów. A temat wydaje się godny uwagi nie tylko z racji szerokiego zasięgu i znaczenia, ale również z powodu intrygującej złożoności.

Sami moderniści dostrzegali wagę problemu. Ignacy Matuszewski w studium *Wzniosłość u Słowackiego* stwierdzał w sposób stanowczy: „W poezji nowoczesnej (...) wzniosłość zajęła miejsce naczelne”¹. Fakt ten miał świadczyć o nowatorstwie współczesnej literatury polskiej, wcześniej zdominowanej przez inną „miarę poezji” — piękno. Nadejście fazy „górnosci”, według krytyka, było możliwe dzięki aktywnemu podjęciu przez pisarzy dziedzictwa Juliusza Słowackiego, nazwanego „poetą wzniosłości”.

Na romantyczny rodowód młodopolskich zainteresowań wzniosłością wskazywał także Karol Irzykowski. W artykule z 1910 roku, pt. *Dostojny bzik tragiczności* pisał o „powrotnej fali romantyzmu”, która stworzyła dogodny grunt do wybujającego rozkwitu „rzeczy górnych”². W iście zoilowskim ataku na „współczesne głupstwo polskie”, a przede wszystkim „bzik dostojności” i „bzik tragiczności” krytykował ostro nadużywanie kategorii wzniosłości. Chociaż padły tylko nazwiska Wyspiańskiego i Stanisława Brzozowskiego, polem ostrzału była w rzeczywistości cała literatura Młodej Polski.

Wywodzenie „górnosci” literatury przełomu XIX i XX wieku z tradycji romantycznej miało pewien istotny aspekt wartościujący. Wyraźnie brzmi on już we wczesnej wypowiedzi Zenona Przesmyckiego, który w 1887 roku sformułował następujące credo „poezji twórczej, prawdziwej, oryginalnej”: „Poezja musi być jednym wielkim krzykiem serdecznym, (...) wyrazem natchnień wielkich, porywów olbrzymich, krzyków radości i jęków rozpaczony wprost z głębin serca ludzkiego wyrwanych.”³ Taką właśnie była poezja romantyczna uznana

¹ I. Matuszewski *Wzniosłość u Słowackiego*, w: tegoż *Słowacki i nowa sztuka*, oprac. i wstęp S. Sandler, Warszawa 1965, s. 354. Przedruk tego studium ukazał się jako przedmowa do wydania: J. Słowacki *Dzieła*, wyd. ilustr. pod red. F. Hoesicka i L. Méyeta, Warszawa 1903.

² K. Irzykowski *Dostojny bzik tragiczności*, w: tegoż *Czyn i słowo. Glossy sceptyka. Pisma*, red. A. Lam, Kraków 1980.

³ Z. Przesmycki *Ostatnie objawy w dziedzinie poezji polskiej* w: tegoż *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1967, s. 47–48.

przez Miriamą za kulminacyjny punkt XIX wieku. Kiedy u schyłku tego stulecia „nastąpiło w świecie uczuć osłabienie jakieś, omdlenie, cisza, spoczynek letargiczny nieledwie”,⁴ marzenia o gwałtownym ożywieniu ducha i poezji przybrały postać tęsknoty za romantyczną „górnnością”. Wzniosłość zatem stawała się istotną wartością, którą moderniści chcieli widzieć w swoich utworach. Podobnie nobilitującą funkcję w stosunku do kategorii wzniosłości pełniło drugie jej ważne źródło, jakim było dzieło Fryderyka Nietzschego. W wypowiedziach wspomnianych krytyków autor *Poza dobrem i złem* pojawia się jako nie mniej ważny niż romantyczny, jako mistrz wzniosłości, ten, który „głównie przyczynił się do obudzenia w naszej literaturze zamiłowania do «rzeczy dostojnych»”. Według Irzykowskiego rozpoczęło się ono w momencie ukazania się pierwszego przekładu Nietzschego, dokonanego przez Wacława Berenta i opublikowanego w „Chimerze”. „«Vornehm» przełożył Berent wszędzie przez «dostojny»” — dodaje krytyk — „co się powszechnie spodobało i ochrzciło gotowy już ferment psychologiczny”⁵ (podkreśl. M.P.). Także Matuszewski, uznając twórczość Nietzschego za „najdoskonalszą krystalizację ideałów estetyki modernistycznej”, w niej właśnie poszukiwał głównych wyznaczników pojęcia wzniosłości.

Autor *Słowackiego i nowej sztuki* uznawał wzniosłość za rodzaj wzruszenia estetycznego:

W języku potocznym „wzniosły” oznacza często najwyższy stopień wartości estetycznej lub etycznej i staje się wtedy synonimem niepospolitości, szlachetności, doskonałości moralnej czy artystycznej.

W estetyce „wzniosły” — jako równomiernik niemieckiego *erhaben* i francuskiego *sublime* — nie oznacza bynajmniej wartości danego zjawiska lub dzieła, lecz tylko typ wzruszenia, jakie owo zjawisko czy dzieło w widzu, czytelniku albo słuchaczu budzi.⁶

W celu wyjaśnienia owego wzruszenia Matuszewski cytuje słowa Nietzschego: „miara jest nam obca: przyznajemy się do tego; nasza wrażliwość reaguje tylko na bodźce nieskończoności i bezmiaru”⁷. Eksplikacji dopełniają opinie współczesnych przedstawicieli estetyki psychologicznej: Karola Groosa, Theodula Ribota, Luciena Braya.

⁴ Z. Przesmycki *Ostatnie objawy...*, s. 48.

⁵ K. Irzykowski *Dostojny bzik...*, s. 252.

⁶ I. Matuszewski *Wzniosłość u Słowackiego...*, s. 353.

⁷ I. Matuszewski *Wzniosłość u Słowackiego...*, s. 354. Jest to cytat z *Poza dobrem i złem*, tłum. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 183.

W ich wypowiedziach eksponuje jeden zasadniczy wyznacznik wzniosłości: i n t e n s y w n o ś ć.

Gdyby w poszukiwaniu młodopolskich przykładów aktualizacji kategorii wzniosłości pójść tropem sugestii Matuszewskiego, należałoby się zwrócić przede wszystkim w stronę twórcy, dla którego intensywność, siła, ostrość przeżyć była problemem naczelnym. To oczywiście Stanisław Przybyszewski.

„Człowiek ekstatyczny”⁸ jest bohaterem utworów literackich Przybyszewskiego, jak i jego esejów. Pod tym względem portrety artystów: Chopina, Nietzschego, Hanssona, Muncha, Vigelanda są bardzo bliskie kreacjom postaci fikcyjnych, w szczególności z *Pentateuchu* oraz późniejszego *Krzyku*. Przybyszewski ujawnia się tu zarówno jako autor pewnej teorii antropologicznej oraz jako twórca określonej koncepcji sztuki. Jest zupełnie świadom dwutorowości swoich zainteresowań, czemu daje wyraz w liście do Franciszka Servaesa z 1895 roku, pisząc, iż psychologia i estetyka są dziedzinami, którym chce się w pełni poświęcić.⁹ Przy czym pod jego piórem dokonuje się silne zespolenie obu sfer: analiza psychologiczna wybitnej jednostki oraz analiza jej dzieła przenikają się nawzajem. Rzecz nie tylko w rodzaju narracji, lecz głównie w idei łączącej na zasadzie pełnej homologii twórcę i twórczość. Kluczem staje się tu właśnie pojęcie i n t e n s y w n o ś c i odniesione zarówno do p r z e - ż y c i a, jak i do ś r o d k ó w e k s p r e s j i. Przybyszewski formułował tę tezę bezpośrednio jako ważny punkt swojego programu artystycznego: „Mnie obchodzi tylko intensywność i napięcie uczucia”.¹⁰ Pozostał jej wierny w całej twórczości, odnajdziemy ją w *Confiteorze* z 1899 roku:

Artysta zna tylko [...] potęgę, z jaką dusza na zewnątrz wybucha. [...] każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny.¹¹

jak i w *Szlakiem duszy polskiej* z 1920 roku:

Miejmy odwagę wartościować zasób energii, mocy, siły nie według zewnętrznych, złych czy dobrych przejawów tej siły — tylko według napięcia i wyładowania się tej mocy.¹²

⁸ Trafne określenie zaproponowane przez T. Burka (*Przybyszewski kusiciel*, w: *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Studia*, red. H. Filipkowska, Wrocław 1982, s. 14).

⁹ S. Przybyszewski *Listy*, t. I, oprac. S. Helsztyński, Warszawa 1937, s. 102.

¹⁰ S. Przybyszewski *O dramacie i scenie*, w: tegoż *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, BN I 190, Wrocław 1966, s. 302.

¹¹ S. Przybyszewski *Confiteor*, cyt. za: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 237 i 241.

¹² S. Przybyszewski *Szlakiem duszy polskiej*, Poznań 1920, s. 69. Myśl ta powraca m.in. na s. 125.

O jakości i wartości przeżycia, jak i dzieła sztuki, decyduje zatem intensywność doznań przekraczająca zwykłą miarę. Interesujące i ważne jest to, co rozgrywa się w przestrzeniach poza pewną granicą, do których wiodą drogi psychopatologii i mistyki.¹³ Obydwie dziedziny otwierają bramy stanom ekstazy i szalonych uniesień. Przeżycia, które stworzyły *Tako rzecze Zaratustra*, *Scherzo H-moll*, cykl obrazów *Miłość* czy *Wybrańców* daleko odbiegały od tzw. stanów normalności, które w Przybyszewskim i jego rówieśnikach budziły głęboką odrazę. To samo można powiedzieć o bohaterach *Pentateuchu*, żyjących na granicy obłądu. Przybyszewski, poszukując odpowiednich środków wyrazu dla przedstawienia tego rodzaju przeżyć, dążył do maksymalnej ekspresji słowa. Wykorzystywane przez niego formy stylistyczne były wielokrotnie opisywane i postrzegano je zazwyczaj jako składniki poetyki ekspresjonizmu. Wychodząc od sugestii samego Przybyszewskiego, zawartych w jego pismach, a także postulatów niektórych krytyków, przede wszystkim Cezarego Jellenty,¹⁴ ten aspekt twórczości należałoby raczej określić mianem intensywnizmu, którego fundamentem jest kategoria patosu. Patos był zazwyczaj odróżniany od wzniosłości, ale równocześnie wyraźnie jej podporządkowany jako jeden z jej składników. W koncepcji Matuszewskiego rzecz ma się podobnie, z tym, że patos staje się tu najważniejszym komponentem górnosci. Autor *Słowackiego i nowej sztuki*, podobnie jak Przybyszewski, dość okazjonalnie posługują się słowem patos. Wydaje się jednak, że dla obydwu „intensywnizm” jest tu jego ekwiwalentem i zostaje uznany za główny wyznacznik wzniosłości.

Rozpatrzmy inne jeszcze wyznaczniki, biorąc pod uwagę dwa utwory Przybyszewskiego: *De profundis* (1895 wersja niemiecka, 1900 wersja polska) i *Krzyk* (1917), które sam pisarz uznał za pokrewne w formie.

GODZINA CUDU

Do szczególnie istotnych czynników współtworzących wzniosłość tych dwu powieści należy kategoria cudowności. Znaczenie cudowności w dziełach Przybyszewskiego doceniał już Karol Irzykowski. Wywodził ją z filozofii Schopenhauera, a zarazem łączył z twórczością Witkacego i ... swoją własną:

¹³ Por. T. Burek *Przybyszewski kusiciel...*, s. 14.

¹⁴ C. Jellenta *Intensywnizm*, „Głos” 1897 nr 34–36, przedruk: *Galeria ostatnich dni. Wizerunek, rozbiory, pomysły*, Kraków 1897, s. 299–327; o zbieżności programów Przybyszewskiego i Jellenty pisze T. Lewandowski *Intensywnizm — zapomniany program modernistyczny*, „Teksty” 1973 nr 1.

Przybyszewski ukuł poemat z dwóch słów: „godzina cudu” i hipnoza jego trwa do dziś. Przywrócić światu na moment jego cudowność!

i dodawał:

Pierwszy przed Przybyszewskim wypowiedziałem ten ideał w programie pt. *Horla* [...] np. w zdaniu: „Celem świata jest powrót do cudu, poezja ilustruje ten cel, osiągając go zarazem w ten sposób chwilowo”. Leżało to wówczas w atmosferze („duch czasu”).¹⁵

Istotnie, tytuł krótkiego utworu Przybyszewskiego *W godzinie cudu* (1900 r.) trafnie oddaje szczególny wymiar rzeczywistości przedstawionej w jego dziełach. Świat *De profundis* i *Krzyku* zostaje powołany do istnienia tylko na ową godzinę cudu.

Wieloznaczność tego określenia poetycko wykorzystana przez pisarza, wymaga jednak rozszyfrowania. Najniższy i nie najważniejszy poziom cudowności można wskazać w zdarzeniach fabuły. Zestaw tak pogardzanych przez Przybyszewskiego „faktów zewnętrznych” jest dobrany pod kątem efektu nadzwyczajności. Niespodziewane spotkania,¹⁶ zaskakujące sytuacje, zbrodnia, samobójstwo, kazirodca miłość, to wszystko, co mieści się w ciekawej intrydze, pełni tutaj zupełnie inną funkcję niż np. w powieści przygodowej czy powieści tajemnic. Jak wiadomo, wydarzenia te odsyłają głównie do sfery przeżyć, która staje się najważniejszą sceną utworu. Cudowność jest tu przede wszystkim kategorią określającą stan ducha: mówi zarówno o intensywności przeżycia, jak i o jego niezwykłości. Zwartość kompozycyjna obydwu utworów wpływa korzystnie na stworzenie iluzji aktu przeżycia, doświadczenie cudowności nie jest procesem, lecz iluminacją.

Cudowność ma tu także sens tajemniczości. Edmund Burke, który wskazywał na ten właśnie aspekt wzniosłości, pisał o dziele Milтона jako o niedościgłym wzorze: „wszystko jest ciemne, niepewne, zagmatwane, straszne i wzniosłe w najwyższej mierze”.¹⁷ Cała rzeczywistość powieści Przybyszewskiego tonie w niepewności, każde zdarzenie jest nową zagadką, kontury postaci, miejsca i czasu są zarte. Ciemność nocy, która wypełnia obraz świata, ma sens symboliczny, a światło dnia nie rozjaśnia ani pejzażu, ani znaczeń: słońce

¹⁵ K. Irzykowski *Walka o treść*, Kraków 1976, s. 112–113.

¹⁶ Nb. pierwsze fragmenty *Krzyku* drukowane w „Kurierze Poznańskim” (1914 nr 287–296) miały tytuł *Spotkanie*.

¹⁷ E. Burke *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 66.

zazwyczaj krwawi, oślepia lub jest czarne. Tajemniczość bywa elementem kreującym romantyczną nastrojowość: Przybyszewski nie stroni od opisów typowych zjawisk przyrody wywołujących uczucie wzniosłości, jak gwałtowne burze, rozszalałe morze, las w nocy itp. Dla obydwu utworów ważniejsza staje się jednak taka funkcja tajemniczości, która prowadzi do postrzegania rzeczywistości jako zagadki i wywołuje poczucie dziwności istnienia. Zdumienie jest typową postawą bohatera: „zdumiewała go ta okoliczność, że tak pusto było wkoło” (*Krzyk*, s. 60).

„Zdziwiło go tylko, że dorożkarz nie czekając zapłaty odjechał” (*Krzyk*, s. 61). Zaowocuje ono w końcu przeżyciem chwili, w której dokona się zerwanie zasłony z tajemnicy bytu. „Straszliwa jasność objawionych tajemnic” (*Krzyk*, s. 57) jest kulminacją „godziny cudu”. Świadomość Gasztowta oscyluje pomiędzy konstatacją dziwności świata a iluminacją poznania. Cudowność staje się tu zatem przeżyciem metafizycznym. Głównie o takim pojmowaniu cudu myślał zapewne Irzykowski łącząc swoją *Horlę* z pisarstwem Przybyszewskiego i Witkacego. Według niego zarówno twórca idei nagiej duszy, jak i autor pojęcia „czystej formy” uprawiają „filozofię raję utraconego: sztukę uważają za środek, aby na błysk chwili załatać rozdarcie metafizyczne i kulturalne”.¹⁸

Tak jak u Witkacego przeżycie Grozy Bytu było możliwe jako przeżycie Całości, tak i u Przybyszewskiego realizuje się jako doświadczenie Syntezy: apokaliptyczny krzyk jest syntezą Ulicy, ta z kolei jest syntezą Życia, także dzieło Gasztowta ma być „ogromną syntezą, w jaką ulicę ująć zapragnął.” (*Krzyk*, s. 97). Poszukiwanie istoty rzeczy wiedzie śladami form zwartych. Ascetyczna sceneria do minimum ogranicza fakty z biografii bohaterów, cechy bliskie symbolizmowi jak i ekspresjonizmowi wzmagają napięcie wynikające z pożądania iluminacji. Gdy Gasztowt przeżywa swoją niezrealizowaną podróż do krańców Bytu, u jej mety pojawia się Głód, „niczym nienasycony, niczym nie dający uśmierzyć się głód. Oprócz głodu żądzy i głodu potęgi jest nim głód poznania. To właśnie on, choć tak jak pozostałe ubrany w szaty rozpaczliwego szyderstwa on jeden „m ó g ł s i ę j e s z c z e d o s t o j n y m w y d a ć”.

¹⁸ K. Irzykowski *Dostojny bzik tragiczności...*

ŁAD CZY CHAOS

Wzniosłość, tak jak inne kategorie estetyczne, jest pojęciem, w którym można wyróżnić pewien korpus cech fundamentalnych zasadniczo inwariantnych oraz tych, które podlegają z czasem mniej lub bardziej głębokim przemianom. W refleksji nad wzniosłością do tych drugich należą przede wszystkim czynniki wyprowadzane ze zmieniających się założeń światopoglądowych. Należy do nich między innymi idea ładu, harmonii, uważana długo za warunek konieczny górnosci. Jeszcze Karol Lemcke, autor popularnego, także u nas,¹⁹ podręcznika estetyki, opublikowanego w 1865 roku, stwierdzał kategorycznie: „Chaos nigdy wzniostym być nie może”.²⁰ Problem ten pokazuje wyraźnie, jak daleko pojęcie wzniosłości wykracza poza retorykę i estetykę i sięga w rejony podstawowych założeń filozoficznych.

W koncepcji człowieka szczególnie ważną rolę odgrywała perspektywa etyczna ujawniająca się wyraźnie już w traktatach starożytnych. Pseudo-Longinos silnie akcentował postawę moralną retora, wskazując na wielkoduszność jako jedno z głównych źródeł wzniosłości. Co raz bardziej widoczny w społeczeństwie brak natur wzniostych, choć sprawnych w mowie i sile przekonywania, tłumaczy autor rozpowszechniającymi się wadami chciwości i żądzы użycia.²¹ Także *pathos*, w ujęciu Arystotelesa (*Retoryka*, ks. II), będąc pojęciem komplementarnym wobec *éthosu*, czynił z mówcy „nie bezosobowego dysponenta reguł przekonywania, lecz moralnie zobowiązany podmiot twórczy, którego postawa, zachowanie, czyli w tym sensie «charakter» uczestniczą aktywnie w całej procedurze perswazyjnej”.²² Górnosc była bardzo silnie zakorzeniona w antycznej kalokagatii, idei jedności piękna, dobra i prawdy oraz związanych z nią pojęciami cnoty (*virtus*) i dostojności (*dignitas*). W tym ujęciu, poczucie harmonii świata, jak i wewnętrzny ład człowieka głoszone w epokach klasycznych warunkowały doznanie wzniosłości. Romantyzm, jak i modernizm, opierający się na odmiennych założeniach światopoglądowych musiał szukać innych uzasadnień filozoficznych i rozwiązań artystycznych. Ten antagonizm,

¹⁹ Od pierwodruku w 1865 r. do 1901 r. ukazały się trzy wydania tej książki. Powołuje się na nią także Matuszewski (*Wzniosłość u Słowackiego*, s. 353).

²⁰ K. Lemcke *Estetyka*, przeł. B. Zawadzki, Lwów 1901, s. 98.

²¹ Pseudo-Longinos *O górnosci*, w: *Trzy poetyki klasyczne*, przekł., wstęp, objaśnienia T. Sinko, BN II 57, Wrocław 1951, s. 151.

²² J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 31.

ujawniający się w starciu klasyków z romantykami, jak i później w napięciach przełomu antypozytywistycznego, wyeksplikował (jako jeden z pierwszych) Fryderyk Schiller w traktacie *O wzniosłości*:

kto wielkie gospodarstwo natury oświeśla pochodnią intelektu. kto zawsze tylko pragnie jej śmiały nieład zamienić w harmonię, ten nie może znajdować upodobania w świecie, w którym zdaje się rządzić raczej szalony przypadek niż mądry plan, i w którym w znakomitej większości wypadków zasługa i szczęście pozostają ze sobą w sprzeczności.²³

nie tylko coś nieosiągalnego dla wyobraźni, to jest wzniosłość ilości, lecz także coś niepojętego dla intelektu, to jest z a m ę t, może — jeśli tylko osiąga wielkie rozmiary i objawia się jako dzieło natury [...] służyć do przedstawienia nadzmysłowości i nadawać rozmach umysłowi.²⁴

Przyjmując taki punkt widzenia, zarówno Natura jak i Historia stają się dla romantyków przedmiotami wzniosłymi. Ta perspektywa obejmie oczywiście także człowieka:

To, co sprawia, że dzikość i dziwaczność fizycznego stworzenia są tak pociągające dla wrażliwego podróżnika, to samo zdolnemu do zachwytyłów umysłowi, nawet z zagadkowej anarchii świata moralnego, daje dostęp do źródeł pewnego szczególnego zadowolenia.²⁵ [podkreśl. M.P.]

Te właśnie romantyczne fascynacje „dzikością i dziwacznością fizycznego stworzenia” oraz „zagadkowa anarchia świata moralnego” stanowią zapowiedź estetyki, która zdominuje europejską sztukę XIX wieku. Przełomowe zmiany w zakresie pojmowania piękna wpłyną bezpośrednio na modyfikację pojęcia wzniosłości. Rozdział dokonany między pięknem a dobrem doprowadzi do poszukiwań piękna w obszarze wartości negatywnych. Słynne zdanie Baudelaire'a z przedmowy do *Kwiatów zła*: „wydało mi się rzeczą zajmującą wyfiltrować piękno ze zła”²⁶ celnie ujmowało ówczesne dążenia artystów. Znajdzie się tu miejsce nie tylko dla „piękna skażonego” ale i „skażonej wzniosłości”. Głównym terenem jej występowania w utworach

²³ F. Schiller *O wzniosłości*, w: tegoż *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 185.

²⁴ F. Schiller *O wzniosłości...*, s. 184–185.

²⁵ F. Schiller *O wzniosłości...*, A. Lange streszczając poglądy Kanta i Schillera pisał: „wzniosłość wymaga bezpieczeństwa fizycznego i niepokoju moralnego, pewnej sympatii bolesnej. Dlatego też możliwą jest wzniosłość kontemplacyjna i patetyczna, bierna i czynna. Widok ciemności, wulkanu, burzy napęłnia nas grozą wzniosłości; czyn Regulisa (szlachetny) lub lady Makbet (zbrodniczy) stanowi przykład wzniosłości patetycznej” (*Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 41–42).

²⁶ Ch. Baudelaire *Moje serce obnażone. Dzienniki poufne*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, przedmowa do *Kwiatów zła*, Warszawa 1923, s. 77.

stanie się bohater literacki, a najdoskonalszym wzorem Miltonowski Szatan. Z niego też wyprowadza Mario Praz w swej książce *Zmysty, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej* cały szereg bohaterów fatalnych, od Karola Moora, Giaura, Lary, po m.in. Rudolfa z *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue.²⁷ Wydaje się, że największe niebezpieczeństwo, jakie kryło się w mariażu piękna i zła, polegało na tym, że zakładało ono obecność w tym połączeniu właśnie kategorii wzniosłości, która gwarantowała swoisty triumf etyczny.

Zło wzniosłe, tzn. zło zwycięskie, było ideą, która zapłodniła XIX-wiecznych wyznawców pesymizmu, tak filozofów, jak i artystów. Spytajmy, czy należał do tego grona także Stanisław Przybyszewski?

Niewielka przestrzeń, którą wyznaczają dwa interesujące nas utwory, każe spojrzeć na ten problem, podobnie jak Praz czyni to w stosunku do literatury romantycznej, z perspektywy konstrukcji bohaterów i zachodzących między nimi związków interakcyjnych. W *De profundis* i *Krzyku*, tak jak w większości utworów prozatorskich Przybyszewskiego, na pierwszy plan wysuwa się jeden bohater. Stosunek do niego każdej z postaci towarzyszących, bardzo nielicznych w obydwu powieściach, jest złożony. Agaj, podobnie jak Veryho i Kobieta z *Krzyku* pozostają w wielopłaszczyznowej relacji z prowadzącym bohaterem. Po pierwsze, są po prostu jego partnerami, uczestnikami zdarzeń. Po drugie, są reżyserami tych zdarzeń, będąc tym samym demonicznymi kreatorami losu bohatera. Reprezentują kuszącą siłę, zdolną naginać ofiary do swojej woli. Posiadają wszelkie cechy, w które zwykle wyposażał Przybyszewski Szatana: rysi cierpienia, przerażenia i buntu. Na tym poziomie znaczeń logiczną konsekwencją staje się śmierć bohatera ulegającego destrukcyjnej mocy zła. Jednakże nie na demonicznym, wcielającym romantyczne zło, wymiarze opiera się centralny nurt obydwu powieści. Na najwyższym poziomie sensów zarówno Agaj, jak i Kobieta istnieją w świecie utworów jako symbole idei i jako takie wchodzą w najistotniejsze z punktu widzenia całego dzieła relacje z głównymi bohaterami.²⁸ Przybyszewski buduje swego pierwszoplanowego bohatera tak, aby był on postrzegany przede wszystkim jako ktoś znajdujący się w bezpośrednim polu promieniowania pewnej idei. Jego świadomo-

²⁷ M. Praz *Zmysty, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przekł. K. Żaboklicki, rozdz. *Metamorfozy szatana*, Warszawa 1974.

²⁸ Przypomnijmy znaną tezę Przybyszewskiego o postaciach dramatu: „I na to głównie kładę nacisk, że symbol powinien wyłonić się z człowieka, przez co nabiera żywej i współdziałającej sily”, (*O dramacie i scenie*, w: S. Przybyszewski *Wybór pism...*, s. 299).

mość koncentruje się na idei Jedności, Pełni — pojętej jako androgynizm lub jako jedność wszechmystowej Sztuki i najwyższej Prawdy o świecie, jaką ta Sztuka może objawić. *Krzyk* jest konstruowany jako ciąg scen wypełnionych pulsowaniem zmiennej relacji między bohaterem a oczekiwanym doświadczeniem poznawczym. Narracja staje się splotem informacji o chaosie wewnętrznym, wynikającym z rosnącego poczucia dezintegracji, oraz eksplozji ściśle ukierunkowanego pragnienia:

stracił zgoła poczucie samego siebie.

Jedno tylko uczucie trzymało na uwięzi na wszystkie strony rozlatujące się jego Ja: przerażony lęk, że się coś niesłychanego w nim dokonuje.

I znowu zalegała w nim czarna głucha noc.

A w tej nocy — kiedyż to już było, wczoraj? przed rokiem? wiekiem całym? słyszał znowu nadpływ huczących bałwanów — bliżej, coraz bliżej — a teraz już widział, jak się coraz wyżej piętrzyły, w niebo rosły, jak olbrzymi zwał wód ku niemu biegnie, podskakuje w gwałtownych podrzutach, teraz olbrzymią chmurą zwali się na niego: teraz posłyszysz ten straszny krzyk, który mu noc na świetliste strzępy rozedrze — rozwidni czeluść niepojętych tajemnic — ten krzyk [...]. I zdjęło go nagle, dzikie, krwiożercze pragnienie, by raz, by raz jeszcze jedyny ten przeolbrzymi krzyk mu w uszach się rozgrzmiał, dotarł do tajemniczego węzła wszystkich zmysłów i nimi wszystkimi razem cały świat ogarnął [...]. [*Krzyk*, s. 163-164]

To bardzo interesujący z punktu widzenia efektu wzniosłości fragment. Pojawia się tu obraz wzburzonego morza należący do klasycznych przykładów sytuacji wzniosłości. O ile w traktatach estetycznych chodziło o rzeczywisty żywioł, o tyle tutaj jest ono oczywiście symbolicznym *mare tenebrarum*, „oceanem wewnętrznym, morzem tajni i zagadek”.²⁹ W powieści Przybyszewskiego nasila się podsycana burzą żywiołów tęsknota by usłyszeć krzyk. To namiętne pragnienie wznosi bohatera ponad uczucie strachu i wyzwala wzruszenie górnoci. W konstrukcji bohatera dominuje dwutorowość motywów: jedne mówią wyraźnie o popadaniu w „niemoc i bezład” (*Krzyk*, s. 188), o stopniowym traceniu „poczucia samego siebie” (s. 163), drugie o nieustającym wzbijaniu się, wznoszeniu ponad dezintegrujący chaos i fizyczną słabość. Chaos rozumiany jako zachwianie równowagi psychicznej, ale także jako „anarchię moralną”. Ujęcie *Krzyku* w fabularną klamrę ratowania życia i zabójstwa tej samej osoby jest jego sugestywną ilustracją. Równocześnie cała zawartość utworu pomiędzy tymi scenami jest pogłębiającym się procesem odrywania etycznej kategoryzacji od zjawisk, które w naturalny sposób takiej kategoryzacji podlegają. Kolejne zdarzenia, każdy gest i zachowanie zostają przesunięte do innego para-

²⁹ S. Przybyszewski *Na drogach duszy*, s. 20.

dygmatu wartości, którego wzór dyktuje idea Pełni. W *Krzyku* prowadzi to do, wedle określenia Weryha, absolutyzacji przez Gasztowta Ulicy, której „głód nicował wszystkie wartości, rozszerzał skrzydła duszy ludzkiej do zuchwałych wzlotów” (s. 97). Artysta dostrzega w każdym mieszkańcu Ulicy „zarodek z jakiego coś dostojnego wylęgnać się mogło, wszystko jedno czy w wielkiej zbrodni, czy też w wielkiej cnocie” (s. 97).

Wzniosłość, dostojność funkcjonuje tu w bliskim sąsiedztwie parafraz Nietzscheańskiej tezy o przewartościowaniu wartości, jednakże realizuje się ona nie w porządku norm moralnych, lecz w porządku idei wykraczających poza te normy.

WZNIOSŁOŚĆ I KRZYK

Estetyka „krzyku” wtargnęła do sztuki europejskiej pod koniec XIX wieku wraz z twórczością takich artystów jak Edward Munch, August Strindberg, Ryszard Dehmel czy Frank Wedekind, a u nas Przybyszewski, Kasprówic, Komornicka, Miciński. W zakresie literatury stała się częścią nurtu, który krytycy określali jako ekspresjonizm „krzyku”, bądź ekspresjonizm naiwny lub retoryczny.³⁰ Nie po raz pierwszy fenomen „krzyku” znalazł się w centrum zainteresowań artystów i teoretyków sztuki. Od połowy XVIII wieku przez blisko sto lat był on jednym z najbardziej atrakcyjnych, a zarazem kontrowersyjnych zagadnień estetyki niemieckiej. Interpretacja antycznej grupy Laokoona dokonana przez Johanna Joachima Winckelmanna wywołała burzliwą dyskusję. Pytano wówczas, czy cierpiący Laokoon wydaje z siebie straszliwy krzyk, tak jak opisał to Wergiliusz, a jeśli nie, to dlaczego rzeźbiarz nie pozwolił swemu bohaterowi na tak naturalny wyraz bólu. Wątpliwości te dotyczyły najbardziej istotnych zagadnień sztuki: konkretne odczytanie krzyku Laokoona zakładało opowiedzenie się po stronie określonej teorii piękna i wzniosłości. Winckelmann uważał, że krzyk nie daje się pogodzić z „wielkością duszy”, która była przedmiotem greckiej sztuki i dlatego uznał, iż dźwięk, jaki wydobywa się z ust Laokoona jest tylko „trwożliwym i stłumionym westchnieniem”.³¹ Inaczej sądził Gothold

³⁰ Por. H. Bahr *Expressionismus*, München 1920, M. W. Sokel *The Writer in Extremis*, Stanford 1959; M. Podraza-Kwiatkowska *Somnabulicy — dekadenci — herosi*, Kraków 1985, s. 241 i n.

³¹ J. J. Winckelmann *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy w sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 192.

Efrain Lessing; wychodząc także z charakterystyki natury Greków oraz interpretacji dzieła Sofoklesa (słynny przykład Filokteta) twierdził, że krzyk wywołany bólem doskonale może iść w parze z wielką duszą, natomiast klóci się z ideałem piękna.³² Jego zdaniem, sztuka starożytna głównie ze względu na obowiązujące reguły estetyki nie dopuszczała krzyku jako wyrazu bólu fizycznego. Wśród licznych głosów uczestniczących w dyskusji zdarzały się tzw. głosy rozsądku, mówiące, iż Laokoon nie krzyczy, bo umierając wskutek uduszenia krzyczeć nie może...³³ Do gorących polemik wokół krzyku Laokoonu dołączył się także Artur Schopenhauer. Oto jego stanowisko:

Stota, a w konsekwencji także działanie krzyku na widza polega całkowicie na dźwięku, nie na rozdziawianiu ust. Ten ostatni fenomen, nieuchronnie towarzyszący krzykowi, musi zostać dopiero umotywowany i uzasadniony przez wydany przy tym głos: wtedy jest dopuszczalny jako charakterystyczny dla akcji, ba, konieczny, mimo że piękno doznaje przez to uszczerbku. Lecz w sztuce plastycznej, której krzyk jest zupełnie obcy i która ukazać go nie może, byłoby rzeczą naprawdę nierozumną ukazywać potężny, zakłócający wszystkie rysy twarzy i wszelki inny wyraz środek do krzyku, rozdziawianie ust, bo postawiono by wtedy przed oczy środek, dla którego trzeba by zresztą wiele poświęcić, podczas gdy zabrakłoby celu i samego krzyku, jego oddziaływania na duszę. Ba, więcej jeszcze, powstałby wówczas zawsze śmieszny widok wysiłku bez rezultatów.³⁴

Gdy wiek XIX zbliżał się ku końcowi, ten właśnie „milczący krzyk” z owym grymasem „rozdziawionych ust” wszedł do kanonu estetyki i nie tylko nie raził śmiesznością, ale stał się najpełniejszym wyrazem duszy człowieka fin de siècle'u i najbardziej na jego duszę oddziaływał. Obraz Edwarda Muncha pokazany po raz pierwszy na wystawie w Berlinie w 1892 roku stał się rewelacją i zarazem skandalem. Przybyszewski, wielbiciel i inspirator Muncha, podkreślał mocno nowatorstwo jego malarstwa:

Munch po raz pierwszy odtworzył nagie stany duszy [...], jego obrazy są absolutnymi równownikami pewnych grup wrażeń. Jest to więc całkiem nowa dziedzina sztuki, którą Munch po raz pierwszy otwiera, nie ma on poprzedników i nie ma tradycji.³⁵

³² G. E. Lessing *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. J. Maurin-Białostocka, w: *Teoretycy...*, s. 166–170.

³³ Por. A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, przekł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 354.

³⁴ A. Schopenhauer *Świat jako wola i przedstawienie*, s. 354–356.

³⁵ S. Przybyszewski *Na drogach duszy...*, s. 58–59. Warto jednak pamiętać, że w XIX-wiecznych koncepcjach estetycznych, które opowiadały się za sztuką ekspresyjną, pojęcie krzyku odgrywało dużą rolę, np. w *Estetyce* Eugeniusza Verona (tłum. A. Lange, Warszawa 1892). Por. także uwagi o tej książce A. Langego w *Studiach i wrażeniach* (s. 208).

Krzyk Muncha można uznać za fenomen, wokół którego, tak jak niegdyś wokół Laokoona, tworzyła się pewna koncepcja sztuki zamykającej w sobie określone wyobrażenie piękna i wzniosłości.

Przybyszewski oparł na „krzyku” całą swoją estetykę nagiej duszy.³⁶ Stał się on punktem centralnym jego teorii metasłowa, kluczem interpretacyjnym jego esejów krytycznych, wreszcie środkiem ekspresji i tematem utworów literackich. „Krzyk” Przybyszewskiego to żywioł — „ostry, groźny, straszny w swej majestatycznej, niebem i ziemią wstrząsającej potędze” — jak pisał w powieści o tym tytule. Te wszystkie cechy „krzyku”: groza, majestatyczność, kosmiczna wielkość, czynią z niego zjawisko ze wszech miar wzniosłe. Nieodmiennie pojawia się jednak problem włączenia owego żywiołu w pewien porządek estetyczny. To stały dylemat ujarznienia tego, co przekracza miarę i zamknięcia w *universum* skończoności. To także pytanie o uczynienie z „krzyku”, który wymyka się właściwie jakimkolwiek zasadom retoryki funkcjonalnego elementu sztuki poetyckiej. A retoryczność krzyku (tak jak milczenia) dla pewnych typów literatury staje się niebywale kuszącym wyzwaniem.

De profundis i utwór z 1917 roku przedstawiają dwie możliwości, jakie rysują się przed literaturą aktualizującą estetykę krzyku: pierwszy miał być „wybuchową rapsodią”, poematem–krzykiem, drugi natomiast, przyjmując podobną formę, był równocześnie dziełem o poszukiwaniu „krzyku”, a zatem obejmował pewien obszar autotematyczności (ta właśnie piętrowa budowa m.in. zapewniła temu drugiemu utworowi większą oryginalność). „Krzyk”, stanowiąc ważki problem ideowy i artystyczny, postrzegany w perspektywie tych dwu utworów narzuca trzy kierunki interpretacji. Pierwszy zmierza do ukazania pewnego stałego układu, w jaki zostaje on włączony, drugi określa znaczenie wertykalnej orientacji „krzyku”, trzeci zaś, powracając jakby do punktu wyjścia (odczytanie grupy Laokoona) rozpatruje symbolikę „niemego krzyku”.

Model: Scherzo H-moll. Stanisław Brzozowski pisał o twórczości Przybyszewskiego: „jego pisma są raczej krzykiem, językiem niż słowem”,³⁷ ale równocześnie w innym miejscu dodawał:

³⁶ Por. E. Boniecki *Struktura „nagiej duszy”,* rozdz. *Estetyka nagiej duszy*, Warszawa 1993.

³⁷ S. Brzozowski *Stanisław Przybyszewski*, w: *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, *Dzieła*, pod red. M. Sroki, Kraków 1984, s. 134-135.

„najbardziej wybuchowe jego dzieła posiadają w sobie coś z konstrukcji”.³⁸

Przybyszewski nie bez racji sądził o swej twórczości, że jest całością spójną i jednolitą (co miał m.in. potwierdzać związek pomiędzy *De profundis* i *Krzykiem*). Paralele pomiędzy jego utworami a także esejami są istotnie liczne, choć oczywiście o różnym stopniu ważności. Można wyodrębnić pewien schemat konstrukcyjny występujący już we wczesnym esejku krytycznym poświęconym muzyce Chopina, schemat, który w szczególny sposób zaprojektował ową tożsamość myślową i formalną dzieła Przybyszewskiego. Przynotujemy charakterystyczny fragment:

I właśnie to, że sam był człowiekiem ustawicznych wstrząsów, musujących fermentów, gorączkowych majaczeń, upajających ekstaz i obłądnych zadum, zrobiło go najznaczniejszym wyrazicielem duszy historycznej, wyrazicielem zaburzeń chorych nerwów, jątrzących mąk, nieumiejscowionych bólów i dygocących lęków.

Jest jedno miejsce w jego utworach, które stanowi najlepszą ilustrację moich słów.

Mam na myśli koniec części *Sostenuto* w H-moll Scherzo: z nieskończeniem bolesnej monotonii zadumy, żalu, modlitwy, rwie się naraz gwałtowny, dziki akord.

Ten nagły ryk oszczepem ugodzonego zwierza wśród głuchego wpośsenego kołysania się stepu — ten brutalny krzyk w dogorywającej agonii bólu — ten obłąkany akord śmiechu wśród żałobnej powagi jesiennych nocy: to już nie muzyka, to nagi, bezpośredni wykrzyk duszy, wijącej się w eretyzmach strachu — daje on nam lepsze wyobrażenie o mrocznych stronach ludzkiego odczuwania niż wszystkie psychologiczne mądrości razem wzięte.

Cóż my wiemy o potędze wiecznie rodzącej się z nieszczęścia, o demonie w nas [...]. [podkreśl. M.P.]³⁹

W tych kilku zdaniach znajdziemy całą teorię nagiej duszy, filozofię zła, koncepcję sztuki, a także interesującego nas bohatera: „krzyk” rozbrzmiewający w scherzo h-moll. Centralna fraza opisująca moment narodzin „krzyku” wskazuje wyraźnie na istnienie określonego podłoża, ów „krzyk” wyrasta z „nieskończeniem bolesnej monotonii zadumy, żalu, modlitwy”. Wyobrażenie „krzyku” u Przybyszewskiego gdziekolwiek by się nie pojawiało, będzie miało zawsze taki właśnie punkt wyjścia. Gdy pisze o twórczości Muncha i Vigelanda owo przeciwstawienie nostalgicznej, melancholijnej nastrojowości i momentów ekstazy powraca niezmiennie. Także poezja Alfreda Momberta zachwyci go tym szczególnym następstwem: „I znów słyszę ten śpiew, tę posępną litanię, z której wyrывa się nagle nagi krzyk”.⁴⁰ Gdy powraca pamięcią do

³⁸ S. Brzozowski *Stanisław Przybyszewski jako poeta tragiczny*, „Głos” 1903 nr 35.

³⁹ S. Przybyszewski *Z psychologii jednostki Twórczej. Chopin*, w: *Wybór pism...*, s. 17.

⁴⁰ S. Przybyszewski *Płomienny (O poezjach Alfreda Momberta)*, w: *Synagoga szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i tłum. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 122.

krajobrazu rodzinnych Kujaw, przede wszystkim zestawia obrazy monotonnej, ponurej równiny i gwałtownej burzy, epidemii lub śpiewów religijnych jako zjawisk nagłych, wybuchowych, o wymiarze apokaliptycznym. Taki sam schemat obejmie obydwie interesujące nas utwory: *De profundis* i *Krzyk*. Wyraźnie rysuje się tu podział na fragmenty wizyjne, epifaniczne, oraz te przepełnione „nieskończone bolesną monotonią zadumy, żalu, modlitwy”.

Ow schemat wpisujący się tak powszechnie w dzieło Przybyszewskiego oznacza, iż z punktu widzenia formalnego „krzyk” nie staje się tu samodzielnym środkiem artystycznym. Nieprzypadkowo zatem, choć wydawałoby się dość paradoksalnie, pojawi się w wywodach pisarza stwierdzenie, iż „krzyk nie jest najwyższym objawieniem siły twórczej”.⁴¹ Zostaje on zatem poddany pewnej obróbce artystycznej: włączony w układ oparty na ostrym kontraście. Ta zasada przeciwieństwa, dysharmonii, tak ważna dla nurtu ekspresjonistycznego, pociągała Przybyszewskiego, w tym wypadku, wzmocnieniem pożądanego efektu: potęgowała „krzyk” i pogłębiała „bolesną ciszę”.

Tego rodzaju układ niesie ze sobą także istotne przesłanie ideowe. Gwarantuje, iż „krzyk” nie jest zawieszony w próżni, ma bowiem podstawy, z którymi jest połączony genetycznie. Owa relacja pomiędzy składnikami schematu sprawia, że „krzyk” zostaje w szczególności sposób u s e n s o w i o n y. Zazwyczaj wyrastając z takich stanów duszy jak rozpacz, ból, żal, tęsknota, melancholia, przybiera postać „krzyku z otchłani”.

Krzyk z otchłani. Nie ma wątpliwości, że Przybyszewski chciał stworzyć tak, aby jego dzieła były tym, co sam dostrzegł w utworze Hamsuna — „wielkim, świętym misterium indywidualności”.⁴² W jego dwóch powieściach opowiadane zdarzenia posiadają przynajmniej częściowo wymiar realny, bohaterowie ze swoimi dziwaczными losami i patologicznymi stanami psychicznymi są interesującymi fenomenami psychologicznymi, a jednak ani realizm ani psychologizm nie był celem jego twórczości. Odstłonić transcendentny wymiar świata, ujawnić go tam, gdzie wydaje się najgłębiej skryty — to główne zadanie stojące przed twórcą. Artysta wchodzi w rolę wielkiego wtajemniczonego, obcującego z Absolutem. Akt rozdarcia zasłony jest najwyższym powołaniem Kapłana

⁴¹ S. Przybyszewski *Szlakiem duszy polskiej...*, s. 120.

⁴² S. Przybyszewski *Misteria (O powieści Knuta Hamsuna)*, w: *Synagoga...*, s. 106, 1–8–9.

Sztuki i kulminacyjnym momentem całego misterium. Te doskonale znane od pierwszych programowych wystąpień tezy Przybyszewskiego zostają w jego utworach wtopione w materię poetycką.

Jest rzeczą poniekąd oczywistą, iż kreacja owego „wielkiego świętego misterium” powinna zawierać odpowiedni ładunek wzniosłości. „Najskuteczniejszym środkiem przedstawienia *numinosum* w różnych sztukach jest prawie wszędzie wzniosłość”⁴³ — zapewniał Rudolf Otto. Swoista sakralizacja świata przedstawionego w *De profundis* i *Krzyku* dokonuje się przede wszystkim poprzez przywołanie wzorców gatunkowych form religijnych takich jak modlitwa, litania, psalm. W *De profundis*, tak w tytule jak w tekście, poprzez powtórzone cytaty zostaje wyeksponowany Psalm 130. W *Krzyku leitmotivem* jest „psalm pokutny”, będący formą przekleństwa rzuconego przez obłąkaną matkę artysty. Gasztowt w chwili uniesienia odmawia „groźną, ponurą litanię do ulicy”. Te formy ściśle ukierunkowanej stylizacji prowadzą do utożsamienia „krzyku” z modlitewnym wołaniem. Obraz ewokowany wprost w *De profundis* w dwukrotnie powtórzonej apokaliptycznej wizji jest parafrazą słów psalmisty:

Z głębokości wołam do Ciebie, Jahwe,
O Panie, słuchaj głosu mego.
Nakłoń swoich uszu
ku głosnemu mojemu błaganu.

W powieści z 1917 roku Przybyszewski także nada „krzykowi” kierunek wertykalny,⁴⁴ będzie się on rozlegał z otchłani wód rzeki, a nie np. jak w obrazie Muncha, z mostu.

Motyw „krzyku z otchłani” jest jednym z najważniejszych motywów modernistycznych, występujących w tak reprezentatywnych dla tej literatury utworach jak *Próchno* Wacława Berenta czy wiersz *Próżnia* Stanisława Brzozowskiego.⁴⁵ Sama „otchłań” w swej bogatej symbolice wykorzystywanej często przez modernistów odsyła do sfery

⁴³ R. Otto *Świętość*, tłum. B. Kupis, Warszawa 1968.

⁴⁴ E. Veron łączył linię prostą „dostatecznie przedłużoną, zwłaszcza gdy się unosi prostopadłe” z ideą wielkości i jedności. (*Estetyka...*, s. 56).

Por. także rozważania Cz. Miłosza o przestrzeni i religii (*Metafizyczna pauza*, wybór, oprac. i wstęp J. Gromek, Kraków 1989, s. 61).

⁴⁵ Szczegółowe porównanie obrazów poetyckich w tych trzech utworach mogłoby się stać przedmiotem osobnego szkicu. Interesującym kontekstem są także listy O. Wilde’a z więzienia w Reading, które zostały przez wydawcę zatytułowane *De profundis czyli krzyk z otchłani*.

transcendencji. W literaturze Młodej Polski, jak pokazała Maria Podraza-Kwiatkowska w swym studium, dokonuje się to głównie w dwóch porządkach: problematyki egzystencjalnej oraz ontologiczno-epistemologicznej.⁴⁶ W tym wariancie symbolu, który implikuje motyw „krzyku z otchłani” widoczne jest znamienne przesunięcie akcentów. W licznych przykładach utworów, zazwyczaj wczesnomłodopolskich, które podaje autorka, dominuje sytuacja pędu ku otchłani, zawieszenia nad otchłanią, bycia na krańcu otchłani itp. Konkluduje ona zatem:

W Młodej Polsce ruch w przestrzeni zwanej otchłanią przebiega od jednostki ludzkiej w kierunku otchłani, w kierunku jej nieosiągalnego kresu. (Taki był też kierunek poszukiwań epistemologicznych).⁴⁷

Sytuacja przedstawiona w utworach Przybyszewskiego nie tylko nie neguje, a wręcz afirmuje, sferę nieskończoności, „*l'au-dela*”, o *Penta-teuchu* powie autor z perspektywy lat, iż były to „rozdzierające krzyki szarpiającej się tęsknoty ku Nieznanemu”.⁴⁸ Jednakże sama „otchłań” jest nie tym ku czemu, lecz „z czego” wydobyla się „krzyk”. „Doświadczenie otchłani” nie tylko przybiera inną orientację przestrzenną. Było ono zazwyczaj łączone w uczuciu melancholii, monotonią, milczeniem, w wersji Przybyszewskiego staje się ekspresją i chaosem. Co ważniejsze, w tej właśnie formie odsyła do znaczeń najbardziej fundamentalnych, biblijnych, w których Otchłań ma sens moralno-eschatologiczny. Wydaje się, że ten typ „doświadczenia otchłani” jest w ewolucji światopoglądu Młodej Polski ważnym pomostem w przejściu do fazy „pełni”, nurtów odrodzeńczych w literaturze tego okresu.⁴⁹ „Krzyk” w ujęciu Przybyszewskiego nie jest zatem czystą ekspresją; głęboko zakorzeniony w otchłani grzechu i cierpienia wzbija się ku

⁴⁶ M. Podraza-Kwiatkowska *Pustka — otchłań — pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia*, w: *Somnabulicy — dekadenci — herosi*, Kraków 1985.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ S. Przybyszewski *Szlakiem duszy polskiej...*, s. 120.

⁴⁹ Znakomity komentarz do problematyki „krzyku z otchłani” dał T. Różewicz w poemacie *Spadanie*:

Dawniej
Bardzo dawno
bywało solidne dno
na które mógł się stoczyć człowiek
[...]

Absolutowi. Nie wyrasta z poczucia absurdu świata, lecz wpisuje się w określony model *uniwersum* rozpostartego między dwiema Otchłaniami. Tylko taki model mógł się stać odpowiednią sceną „wielkiego świętego misterium indywidualności”.

Nie my krzyk. „Krzyk” Przybyszewskiego wywodzi się także z charakterystycznego dla modernizmu systemu paradoksalnych zaprzeczeń: istnieje on właściwie *in potentia*, jako „niemy krzyk”. Obydwa utwory Przybyszewskiego są opowieściami o „krzyku”, który nie może zaistnieć. Bohaterowie *De profundis* są jakby spętani więzami nie pozwalającymi wydobyć z siebie pełnego głosu, wykonać gestu, tłumią krzyk, milkną. Grymasy ich twarzy wykrzywionych z bólu, chaotyczne ruchy, przypominają skręcone w cierpieniu ciała trojańskich bohaterów. Widzimy ich zawsze jakby z otwartymi do krzyku ustami, które jednak nie mogą wydać żadnego dźwięku. Dwie wizje zamykające w klamrę kompozycyjną utwór są rozerwaniem pęt, są krzykiem dobywającym się „ze z d ł a w i o n e j gardzieli ludzkości” (*De profundis*, s. 103). Po drugiej z nich następuje samobójcza śmierć, krzyk zamienia się w absolutne milczenie.

W powieści *Krzyk* epifania, jakiej doznaje bohater w momencie usłyszenia krzyku, okazuje się początkiem tragicznej drogi. Rośnie z każdą chwilą pożądanie doznania, symbolicznie zamkniętego w krzyku,

Dno o którym wspominają
 nasi rodzice
 było czymś stałym
 na dnie
 jednak
 było się kimś
 określonym
 człowiekiem straconym
 człowiekiem zgubionym
 człowiekiem który
 dźwiga się
 z dna
 z dna można też było
 wyciągać ręce wołać „z głębokości”
 obecnie gesty te nie mają większego
 znaczenia
 w świecie współczesnym
 dno zostało usunięte
 [Twarz, Warszawa 1964, s. 39].

Nie sposób nie wspomnieć także o rozważaniach Z. Herberta o sztuce w perspektywie krzyku w wierszu *Apollo i Marsjasz*.

które w całej pełni ujawni ostateczną Prawdę i wykreuje skończone Dzieło Sztuki. „Krzyk” staje się demoniczną pokusą ciągle mamiącą nieosiągalnym celem; „krzyk” to szatan, kusiciel, zło zdepersonalizowane, a jednak w oryginalny sposób substancjalne. Przybyszewski stopniowo potęguje napięcie wynikające z wzrastającej obsesji Gasztowa, by doprowadzić w końcu do najbardziej dramatycznego efektu „krzyku niesłyszanego”, „krzyku”, który nie zaistniał dla bohatera. Pisarz otacza ten kulminacyjny moment dwiema sytuacjami wyostrażającymi kontrast: z jednej strony chaotyczny monolog, jakim bohater chce zamaskować swe zbrodnicze intencje (*Krzyk*, s. 168–172), z drugiej — „wielka cisza”, jaka „rozgościła się w jego duszy” (*Krzyk*, s. 176). Owa cisza osiąga swoje *apogeu*m i swoiste spełnienie — tak jak we wcześniejszym utworze, tak i tu — w milczeniu śmierci. Wielka chwila cudu, epifania, pozostaje doświadczeniem tragicznego braku, niepełności. Katastrofa, jaka dokonuje się w wymiarze egzystencjalnym, nie przekreśla jednak sensu poszukiwania. To dążenie, jako pewna perspektywa poznawcza, staje się dla Przybyszewskiego wartością nadrzędną. Napisze on: „Widzę ludzi jedynie «poprzez to», czy doszło w nich do objawienia się duszy, czy nie.”⁵⁰ Samo napięcie duchowe, przekładane zazwyczaj na stany psychiczne i fizjologiczne, było materiałem, z którego budował fundament wzniosłości. Obecność owego napięcia była miarą człowieka, nadawała sens jego egzystencji postrzeganej w skali najszerzej, uniwersalnej i transcendentnej.

Próbowano tutaj przyglądać się problemowi wzniosłości z różnych stron. W kompletowaniu składników, które złożyłyby się na pewną całość, pominięte zostały takie m.in. zagadnienia, jak: patos cierpienia, wzniosłość ujmowana jako rodzaj uczucia mieszanego (np. „rozkosz cierpienia”), czy też heroizacja procesu poznania.⁵¹ Wyprowadzając tę kategorię, zgodnie z sugestiami samych modernistów, przede wszystkim z wnętrza estetyki romantycznej, zmierzałam do opisanego kształtu, jaki przybrała ona pod koniec XIX i na początku XX wieku. Okazuje się jednak, że w przypadku twórczości Przybyszewskiego niemożliwe jest zamknięcie problemu w jednoznacznie

⁵⁰ S. Przybyszewski *Synagoga...*, s. 115.

⁵¹ Zagadnienia te omówiłam w artykule pt. *Wzniosłość — retoryka cierpienia*, który ukaże się w „Ruchu Literackim” 1996 nr 2.

brzmiającej tezie. Komplikacje, jakie rodzą się w trakcie charakteryzowania tego rodzaju wzniosłości, przypominają kłopoty z pojęciem tragizmu odniesionym do utworów Przybyszewskiego. Wydaje się, że cokolwiek z perspektywy czasu powiedziałoby się o kategorii wzniosłości i tragiczności w tej literaturze, przykładając do niej miary starsze lub nowsze, ponad wszelką wątpliwość trzeba stwierdzić, że w takim właśnie kręgu tragizmu i wzniosłości ta literatura chciała się znaleźć. W takim też była zazwyczaj postrzegana; przypadek lektury utworów Przybyszewskiego przez Stanisława Brzozowskiego jest tutaj szczególnie znamienity. I właśnie owa niebywała perswazyjność dzieł Przybyszewskiego, na którą zwrócił uwagę już Kazimierz Wyka,⁵² jest sprawą wyjątkowej wagi. Przy bliższym spojrzeniu rozdzielenie tego, co jest powierzchownym patosem od tego, co sięga głębiej przeistaczając się we wzniosłość, narzuca się jako metodologiczna konieczność. Podstawowy dylemat wzniosłości rozumianej jako kategoria estetyczna i antropologiczna zarazem, polega na rozstrzygnięciu problemu, czy ta nowa sytuacja mająca rodzić nastrój górnoci i nowy bohater mający być jej podmiotem, spełniają pewne konieczne warunki. Wrogiem wzniosłości pozostaje zawsze silny determinizm, wewnętrzna słabość bohatera, destrukcyjny, negatywny charakter całego przeżycia. Te wszystkie czynniki hamujące możliwość pojawienia się wzniosłości są obecne w dziele Przybyszewskiego, a jednak wydaje się, że są one zdominowane przez wyrazistą tendencję zmierzającą do ich przewyciężenia. Czy jednak oznacza to, że „niemy krzyk” Przybyszewskiego kreuje przekonującą estetykę wzniosłości i tragizmu?

Sądzę, że zestawienie *De profundis* i *Krzyku* rzuca trochę światła na te wątpliwości. Różnica dwudziestu lat między tymi utworami nie jest nadmiernie widoczna. Wiele cech *Krzyku* pozwoliłoby mu bez trudu zaistnieć w polu literatury lat dziewięćdziesiątych XIX wieku. Jednakże utwór ten posiada również takie rysy, które dowodzą, że w roku 1917 Przybyszewski miał świadomość wygasania pewnych tendencji artystycznych, zanikania dróg, którymi rażno kroczył modernizm końca wieku. W szczególności ujawnia się to w wyczerpaniu pewnych możliwości XIX-wiecznej estetyki w wzniosłości. W *Krzyku* dokonuje się znamienne przesunięcie akcentów; jest to utwór, w którym to, co wcześniej drga-

⁵² Por. K. Wyka *Młoda Polska...*, t. I, s. 52-53.

ło prawdą przeżycia, zostaje przeniesione w sferę prawdy literatury. Dokonuje się swoista estetyzacja życia, ale mniej w stylu Wilde'a, a bardziej Witkacego. Zbrodnia jako gest artysty nie jest tu elementem sentymentalnego obrazka z życia bohemy, lecz manifestacją dystansu do rzeczywistości. Dystansu, który staje się możliwy dzięki operacjom poetyckim wywodzącym się z kręgu poetyki wzniosłości. Pomysł obdarzenia „krzyku” swoistą autonomią i uczynienie zeń bohatera utworu jest sygnałem nowatorskiej estetyki posługującej się innymi środkami dyskursu poetyckiego. „Krzyk” jeszcze w *De profundis* uwikłany w cały układ lirycznych i kosmicznych burz namiętności, teraz zostaje jakby oderwany od przeżywającego podmiotu. Wzniosłość liryczna zmienia się w — parafrazując Nietzschego — wzniosłość dystansu. Postawę nostalgii za wzniosłością zastępuje postawa kreatora posługującego się znakami wzniosłości. Jest rzeczą istotną, że polem realizacji tego konstruktywnego demontażu wzniosłości stała się w twórczości Przybyszewskiego właśnie powieść.