

PIOTR EMIL STASIEWICZ

KRYK STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO JAKO POWIEŚĆ EKSPRESJONISTYCZNA



Stanisław Przybyszewski rzadko postrzegany jest jako przedstawiciel nurtu ekspresjonistycznego w literaturze polskiej. Choć fakt współpracy autora *Requiem aeternam* ze środowiskiem poznańskiego „Zdroju” jest powszechnie znany, traktuje się jednak tę sprawę raczej jako epizod biograficzny niż fakt znamieny dla charakterystyki twórczości pisarza. Tymczasem, choć brzmi to nieco paradoksalnie, elementy właściwe ekspresjonizmowi można dostrzec już w pracach Przybyszewskiego z lat 90. XIX wieku, a więc powstałych około dwudziestu lat przed oficjalnym wystąpieniem ekspresjonistów. Z tego też względu niektórzy niemieccy badacze skłonili się uznać Przybyszewskiego za prekursora ekspresjonizmu na skalę europejską¹.

Spśród licznych powieści, dramatów i rapsodów Przybyszewskiego, w których badacze skłonni są dopatrywać się przejawów ekspresjonizmu, zdecydowanie najczęściej wymienia się *Krzyk*, jego szóstą powieść. Niestety, większość krytyków operuje pojęciem „ekspresjonizm” w sposób bardzo dowolny, a samo używanie tego terminu nie pociąga za sobą konsekwencji w analizowaniu wewnętrznego świata utworu określonego mianem „ekspresjonistyczny”. Warto więc poddać *Krzyk* bliższej analizie, by przekonać się ku jakiemu rozumieniu ekspresjonizmu skłaniał się sam Przybyszewski.

W swojej pracy *Der Geniale Pole?* Gabriela Matuszek w zwięzły sposób przybliży okoliczności powstania i tematykę szóstej powieści Przybyszewskiego:

¹ Por. uwagi na ten temat w pracy Gabrieli Matuszek, *Der Geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim*, Kraków 1996, *passim*.

„Niejako na marginesie toczącej się wojny i własnego, politycznego zaangażowania powstała najlepsza powieść »genialnego Polaka« – *Krzyk (der Schrei)*. Obszerne fragmenty tego utworu napisane zostały już w 1914, do pracy nad nimi powrócił Przybyszewski zimą 1916/17, a więc w tym czasie, kiedy przygotowywał odezwę dla »Zdroju«. Powieść ukazała się nakładem Lektora we Lwowie w grudniu 1917, a w wersji niemieckiej w wydawnictwie Georga Muellera w Monachium w 1918 roku.

Bohaterem tego wyraźnie ekspresjonistycznego utworu jest artysta-malarz pragnący stworzyć obraz – wielki symbol »ulicy«, przedstawić syntezę zjawiskowości i duchowości bytu, wyrazić ten spontaniczny »krzyk duszy«, w którym mieści się tajemnica wszelkiej twórczości, odwieczna zagadka życia i śmierci. Ta »ulica«. Ta »ulica«, którą pragnie namalować Gasztowt, to metaforycznie ujęty obraz człowieczego świata, w którym dominuje nędza, niezrząd i wieczne nienasycenie – głód chuci, potęgi, poznania”².

Przedostatnia powieść Przybyszewskiego jest bez wątpienia najbardziej wartościową pozycją w powieściopisarskim dorobku autora *Synagogi szatana*. Większość krytyków, zarówno tych sprzyjających Przybyszewskiemu (Stanisław Eile), jak i niechętnie wypowiadających się o jego powieściach (Maria Podraza-Kwiatkowska), nie ma co do tego wątpliwości. Tomasz Burek widział nawet *Krzyk* w ramach hipotetycznego, a niestety nigdy nie urzeczywistnionego wydania pism Przybyszewskiego³. Zaskakujące jest więc, że powieść ta została szybko zapomniana i po wznowieniu w roku 1922 nigdy już ponownie nie wydana. Gabriela Matuszek pisze, podejmując ten sam wątek:

„Ta interesująca, *stricte* ekspresjonistyczna powieść miała wszelkie szanse wejścia w obieg czytelnicy i trudno dziś po latach stwierdzić, dlaczego tak się nie stało”⁴.

„Zawiniła” tu chyba data wydania. Jak już wspomniano, *Krzyk* ukazał się u progu przełomowego roku 1918. W ostatnim roku wojny światowej i potem, po odzyskaniu niepodległości, powieści takie jak *Krzyk* wydawały się czymś z jednej strony niepotrzebnym, z drugiej wielce anachronicznym. Błyskawicznie w literaturze zapanowała nowa estetyka. Jej przedstawiciele nie mieli litości dla „upiórów przeszłości”. Jeden z literackich autorytetów początkowej fazy dwudziestolecia, Antoni Słonimski, wypowiedział przy

² G. Matuszek, *op. cit.*, s. 118-119.

³ T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, praca zbiorowa pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982.

⁴ G. Matuszek, *op. cit.*, s. 119.

okazji premiery *Śniegu* Przybyszewskiego słowa, które mógłby równie dobrze wypowiedzieć po lekturze *Krzyku*:

„[...] czas zrobił swoje. Słuchacz dzisiejszy wytrzeźwiał, wyrwał się z tego oparu narkotycznego demonizmu. Zmieniała się epoka [...]. Miałem chwilami wrażenie, że patrzę na doskonałego wirtuoza – skrzypka – przez grubą szybę, obserwuję ruchy rąk, drgania strun, ale nie słyszę muzyki. [...]. Ludzie dzisiejsi patrzeć będą na takich sztukmistrzów epoki przedwojennej ze zdziwieniem i współczuciem, jakie daje zrozumienie sekretu bardzo efektownego jakiegoś prestidigitatora”⁵.

Wśród badaczy panuje niejaka konsternacja. *Krzyk* wydany na styku dwóch epok jest łabędzim śpiewem modernizmu, niemal „ostatnim dziełem” Młodej Polski. Jego recepcja przypadła już na okres dwudziestolecia. Stąd też „najlepsza powieść »genialnego Polaka«” traktowana jest jak zjawisko marginalne.

A przecież wydawałoby się, że ta właśnie powieść Przybyszewskiego to ostatni krzyk mody. W latach 1917-1918 swe największe tryumfy święcił w Europie ekspresjonizm. Każdy czytelnik, który przed lekturą powieści sięgnie po jakiegokolwiek opracowanie, dowie się, że ma do czynienia z utworem ekspresjonistycznym, „*stricte* ekspresjonistycznym”, jak pisze Gabriela Matuszek. Problem jedynie w tym, że nie bardzo wiadomo, czym jest ekspresjonizm. Podstawową trudnością jest bowiem sam zakres pojęciowy tego terminu. Polscy badacze literatury posługują się nim często w odniesieniu do zjawisk literackich tak odległych od dwudziestowiecznego pisarstwa, jak np. późna twórczość Słowackiego. Z szerokim stosowaniem terminu „ekspresjonizm” nie idzie jednak w parze dyscyplina interpretacyjna. Zdarza się, jak postaram się udowodnić, że dochodzi do pewnego pomieszania pojęć. Cechy konstytutywne dla utworów ekspresjonistycznych, pojawiające się w pracach literaturoznawców, często nawzajem się wykluczają. Oto np. Gabriela Matuszek, charakteryzując *Krzyk* pisze:

„Sceneria tej powieści jest całkowicie odrealniona, usytuowana poza czasem, przestrzenią i wszelką logiką zdarzeń”⁶.

Ten bardzo znamieny sąd każe pojmować ekspresjonizm jako bardziej lub mniej zdeformowaną rzeczywistość. W oczywistej sprzeczności z taką wizją nurtu stoi np. definicja J. J. Lipskiego zamieszczona w książce, która ze względu na swą rangę mogłaby obiecywać rzetelne naświetlenie proble-

⁵ Cytat za: H. I. Rogacki, *Żywoć Przybyszewskiego*, Warszawa 1987, s. 364.

⁶ G. Matuszek, *op. cit.*, s. 119.

mu.⁷ A jednak Lipski pisze, że w ekspresjonizmie dualizm ducha i ciała „uzewnętrznia się często w postaci realnych konfliktów historycznych i moralnych, stąd uwaga ekspresjonistów zwrócona była głównie na wartości etyczne, na problemy zbiorowości, wobec których zajmowali z reguły postawę czynną (aktywistyczną). [...] Ekspresjonista chętnie utożsamia się ze zbiorowością, bierze na siebie jej reprezentację, lub też się jej przeciwstawia – lecz ze względu na jej dobro”.

Ta definicja pozostaje w sprzeczności z wieloma sztandarowymi dziełami ekspresjonizmu, także z *Krzykiem* Przybyszewskiego.

Kłopoty polskiego literaturoznawstwa ze sformułowaniem pojęcia ekspresjonizmu omawia Erazm Kuźma w pracy, której sam tytuł może budzić wątpliwości: *O tak zwanym ekspresjonizmie w literaturze Młodej Polski. Problemy terminologiczne i teoretyczne*. Artykuł ten pomyślany jest jako swego rodzaju wstęp do pracy zbiorowej *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski ...*⁸ Autor szkicu omawia i krytykuje trzy polskie teorie pojęcia ekspresjonizmu: Kazimierza Wyki, Jana Prokopa i Jana Józefa Lipskiego. Następnie zderza ze sobą rozmaite, dość zresztą chaotycznie wybrane, przejawy ekspresjonizmu w literaturze niemieckiej. Na zakończenie, zamiast sformułować własną definicję, Erazm Kuźma proponuje... w ogóle zrezygnować z tego pojęcia. A oto uzasadnienie zapalonego strukturalisty:

„Otóż nazwa ekspresjonizm w badanych wyżej przykładach należy do płaszczyzny dyskursu perswazyjnego i mowy poetyckiej, występuje więc na tym samym poziomie, co w rozlicznych manifestach ekspresjonistycznych, jest językiem pierwszego stopnia, a nie drugiego, nie ma charakteru metajęzykowego. Słowem, nie jest przydatna do badań naukowych”⁹.

Wnioski Erazma Kuźmy nie wydają się jednak przekonujące. Omawiane przez niego trudności nie wynikają bowiem, jak się zdaje, z nieokreśloności terminu, lecz z nieuwzględnienia dynamizmu rozwojowego samego nurtu. Charakter pism ekspresjonistycznych ulegał zauważalnej zmianie w trakcie I wojny światowej, co było odbiciem rosnącego zaangażowania społeczno-politycznego ich twórców. Stąd też ekspresjonizm ma co najmniej dwie fazy: pierwszą, wcześniejszą, w której uwaga twórców skupiała się przede wszystkim na jednostce i drugą, w której dominują utwory obejmujące szer-

⁷ *Literatura Polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, t. I, s. 235, hasło: *Ekspresjonizm*.

⁸ E. Kuźma, *O tak zwanym ekspresjonizmie ...*, [w:] *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, pod red. E. Kuźmy, Lublin 1988.

⁹ E. Kuźma, *op. cit.*, s. 15.

szą perspektywę społeczno-historyczną, jak to ma miejsce np. w *Soli ziemi* J. Wittlina.

Teoretyczną próbę sformułowania terminu „ekspresjonizm” przedstawił również sam Stanisław Przybyszewski. Jednakże oba jego przeegzaltowane artykuły¹⁰ nie są przydatne dla zrozumienia tajemniczego fenomenu tego nurtu. Dla autora *Krzyku* ekspresjonizm istniał „zawsze” i toczy „odwieczną” walkę z impresjonizmem. W tym wypadku trudno nie zgodzić się z Erazmem Kuźmą – Przybyszewski pozostaje na poziomie „mowy poetyckiej”.

Problem pozostaje jednak w dalszym ciągu dokuczliwy, nie mamy bowiem polskich prac dających podstawy teoretyczne dla rozważań o utworach uchodzących za ekspresjonistyczne. Z konieczności więc za punkt wyjścia do analizy *Krzyku* przyjmę szkic Waltera Sockela, któremu udało się zbudować bardzo interesującą i przekonującą definicję omawianego pojęcia¹¹.

Swoją teorię ekspresjonizmu wyprowadza Sockel ze swoistego sposobu istnienia dzieła muzycznego. Utwór muzyczny nie ma sensu, nie ma wartości w konfrontacji z rzeczywistością wobec niego zewnętrzną. Sam jest zorganizowaną, autonomiczną rzeczywistością. Każdy jego element może być rozpatrywany tylko jako komponent całości, a nie jako element rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznego świata dzieła muzycznego. „Adoptowanie zasad kompozycji muzycznej do innych gałęzi sztuki – pisze Sockel – jest być może najbardziej dominującą cechą całego modernizmu”. Charakterystyczną cechą ekspresjonizmu jest występowanie symboli, rozumianych jednak w sposób bardzo specyficzny. Przedtem symbol odsyłał wydarzenie, które było jego nośnikiem, do rzeczywistości wyższej, idealnej. Symbol w utworze ekspresjonistycznym oddziałuje natomiast tylko wewnątrz utworu. „[...] Jest on symbolem, który nie wyraża [...] idei ogólnej, ale spełnia funkcję ekspresyjną w dziele sztuki. W taki sposób symbol bez wątpienia wskazuje na coś poza sobą, mimo że nie wskazuje na zewnątrz w kierunku zewnętrznego świata, lecz do wewnątrz na dzieło, którego jest częścią. Jeśli z pomysłu tego wyciągniemy skrajne konsekwencje i przyjmiemy jako zasadę całej kompozycji, to dzieło takie będzie ekspresjonistycznym” – konkluduje Walter Sockel. Ze zrozumienia dzieła literackiego jako utworu muzycznego wypływa zasada deformowania rzeczywistości literackiej. Deformacja ta nie ma jednak znaczenia w odniesieniu do świata empirycznego. Element świata rzeczywistego funkcjonuje w utworze ekspresjonistycznym

¹⁰ Mowa tu o dwóch artykułach z lat 1917-1918: *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu i Ekspresjonizm, Słowacki* i „*Genesis z Ducha*”.

¹¹ W. Sockel, *Estetyka ekspresjonizmu*, „Przegląd Humanistyczny” 1962, z. 4.

jako temat muzyczny. Jego deformacja jest odpowiednikiem muzycznego przetworzenia, wzmacnia wewnętrzną dynamikę dzieła. Obok symbolu ważnym elementem staje się wizyjność – poetyka marzenia sennego. Oprócz funkcji przetworzeniowej, deformacji elementów świata przedstawionego, ma ona za zadanie zniesienie pośrednictwa między psyche bohatera a odbiorcą.

„Zarówno technika strumienia świadomości, jak i ekspresjonizm – pisze Sockel – usiłują odrzucić odautorski komentarz analityczny na rzecz spotęgowania siły wyrazu, bezpośredniości i doskonałości. [...] Surrealizm i ekspresjonizm odrzucają istnienie jakiegokolwiek układu odniesienia dla wizji. [...] Niemożliwe zdarza się tak jak fakt rzeczywisty, żaden układ odniesienia – ani teologiczny, ani pozytywistyczno-psychologiczny, ani też romantyczno-alegoryczny – nie jest nam dany. Utwór ekspresjonistyczny stanowi więc zamknięty samoistny świat, który możemy oglądać, podziwiać, bądź odrzucić, ale świat ten wymyka się naszym intelektualnym mocom poznawczym, wszelkim próbom interpretacji”. Korzystając z uwag Waltera Sockela spróbuję teraz scharakteryzować przedostatnią powieść Przybyszewskiego jako utwór „*stricte* ekspresjonistyczny”.

Związek *Krzyku* z nurtem ekspresjonistycznym ujawnia się już na poziomie samego przebiegu fabularnego. Wydarzenia przedstawione w powieści są bowiem kontaminacją wymowy dwóch sztandarowych dzieł tego nurtu w malarstwie, mianowicie obrazów Edvarda Muncha *Krzyk* i *Ulica Karl Johann w nocy*. Treść powieści Przybyszewskiego obraca się w kręgu tych dzieł. Z jednej strony bohater powieści, malarz Gasztowt, pragnie namalować obraz, który w swej wymowie byłby syntezą obu wymienionych prac Muncha. Z drugiej wydarzenia powieściowe są refleksem tych obrazów: dwukrotnie powtarza się scena na moście i długie błądzenie Gasztowta i Weryhy po ulicach tajemniczego miasta.

Fabula utworu jest całkowicie odrealniona, wydarzeniami nie rządzi żadna logika, następują one po sobie jak we śnie, jedno nie wynika z drugiego. Świadomość tej sytuacji ma również sam główny bohater:

„Zdziwiło go tylko, że dorożkarz, nie czekając zapłaty, odjechał – takie rzeczy tylko we śnie się dzieją, pomyślał” (K 53)¹².

Gasztowt wbrew woli zmienia niepostrzeżenie miejsce swego pobytu. Otaczający go ludzie pozbawieni są cech indywidualnych, a jednocześnie dowolnie zmieniają tożsamość. W świadomości bohatera dorożkarz staje się za chwilę skrzypkim, odratowana topielica zmienia się w kabaretową tan-

¹² Wszystkie cytaty z powieści za wydaniem: S. Przybyszewski, *Krzyk*, Lwów 1922, dalej w skrócie K.

cerkę. Rzeczywistość zewnętrzna, świat rzeczy materialnych w mgnieniu oka ulega fizycznym deformacjom.

Oto scena, gdy Gasztowt samotnie rozmyśla w swoim atelier:

„Nie zdążył całej grozy takiego położenia do końca domyśleć, bo nagle, jakby piorunem rażony, zatoczył się na otomanę: widział jeszcze, jak z jakiejś szpary wysuwał się ohydny łeb stonoga, słyszał, jak się piasek poza rozerwaną tapetą sypie, patrzył chwilę w dwa zielone ślepie, co z dziwną szybkością wyolbrzymiały do ogromnych tarcz, w których ujrzał aż pod niebo wypałąkowane przęsła mostu: czarna, zgniła woda lała się między trzęsącymi się słupami, całe atelier zdawało się chwiać, bo coraz gwałtowniej przepychało się przez ciasną szparę jakieś olbrzymie cielsko – posłyszał jeszcze jakiś okropny krzyk, jakby ryk ogłuszającej syreny, który z wolna cichł – gasł... chciał jeszcze rękę wyciągnąć [...] ale nie był już zdolny do jakiegoś ruchu” (K 64).

Świat otaczający bohatera jest obcy, wrogi, przeraża, a jednocześnie fascynuje.

Kolejną cechą *Krzyku* jest swoisty turpizm rzeczywistości. Maria Podraza-Kwiatkowska pisze, że „młodopolskie »zamki duszy« zamieniły się tu w »cuchnące zaułki«”¹³. Pociąga to za sobą daleko posuniętą brutalizację języka w sferze opisu, nastawionego na podkreślanie elementów brzydoty:

„Ulica ospałych wieprzów, które nie mają czasu, jak owi najsprawiedliwsi siedem razy na dzień grzeszyć, tłuszczem cnoty ociekających dewotek, pławiących się poza kościołem w gnojówce obrzydłego niechlujstwa:

Chrząknij obmierzły ryju ulicy!” (K 77)

Cechy te pełnią dwie funkcje. Z jednej strony wzmagają dynamikę obrazowania, z drugiej pełnią też funkcję służebną – dookreślają symbolikę powieści. Jak już wspomniano, obecność symbolu warunkuje przynależność utworu do nurtu ekspresjonistycznego. Cytowany poniżej fragment powieści dowodzi, że *Krzyk* spełnia stawiane przez Sockela wymagania. Symbol jest tu nierozzerwalnie związany z psychiką głównego bohatera, jest projekcją jego świadomości, a jednocześnie nie jest skierowany ku rzeczywistości pozaliterackiej, lecz do wewnątrz dzieła. Od siebie dodam, że zachodzi tu odpowiedniość między przedmiotem opisu (symbol – stonóg, „ulica”), wzburzonym umysłem bohatera i zbrutalizowaną, turpistyczną warstwą językową:

[Gasztowt] „Pragnął stworzyć jakąś ogromną syntezę ulicy, dać jej wiekuiste symbole, odsłonić jej straszliwą tajemnicę, rozewrzeć ją do całego jej potwornego ogromu, pomieścić w niej wszystko, co w człowieku żyje,

¹³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1990, s. 282.

rzy z rozkoszy, wije się w konwulsjach bólu, tarza się w gnojówce rozpusty, babrze się w posoce mordu i zbrodni, chciał streścić życie całe w jednym ogromnym symbolu: ulicy, ogarniającej cały wszechświat, przenikającej cały glob ziemski na miliardy, biliony brudnych, paskudztwem wszelakiem wypełnionej sieci kanałów, ścieków, w których roi się od obrzydliwego roba: symbol ulicy – stonoga, który rozwalił się ohydny cielskiem na biegunie globu i stoma, nie! miliardami nóg, ssawek, szczypców, kleszczy objął jego ogrom” (K 41).

Cytat ten jest znakomitym przykładem stylu, w jakim utrzymana jest cała powieść. Streszcza też w jednym zdaniu zasadniczą treść utworu, nie wyjaśnia jednak wszystkich jego zagadek. Pozostając wierny założeniom tradycyjnej analizy literackiej powinienem teraz pokusić się o interpretację powieści. Nie jest to jednak łatwe, od razu budzą się pewne wątpliwości. By je ukazać, skonfrontuję ze sobą interpretacje *Krzyku* dokonane przez trzy badaczki: Marię Podrazę-Kwiatkowską, Gabrielę Matuszek i Krystynę Kral-kowską-Gątkowską.

Uwagi Marii Podrazy-Kwiatkowskiej¹⁴ spełniają wszystkie wymogi poetyki podręcznika historii literatury: łączy ona tematykę, okoliczności powstania utworu z inspiracjami autora, próbuje charakteryzować styl i interpretować pewne symbole: „wychodzący z pękających ścian »stonóg« to napierająca zewsząd nędza, most – to, jak można się domyśleć – przejście od chaosu do porządku (może do porządku śmierci)”. Wszystko to na przestrzeni niecałej strony tekstu. Brak tu jednak pewności sądu, co widać w przytoczonym fragmencie.

O wiele bardziej trafne są zwięzłe uwagi Gabrieli Matuszek. Za główny temat *Krzyku* uznaje ona tragedię artysty-demiurga, który stwarza nowe światy, jednak „nie potrafi odkryć prawdy prawdziwego świata, »ulicy«. Badaczka pisze też:

„Ta ulica, którą pragnie namalować Gasztowt, to metaforycznie ujęty obraz człowieczego świata, w którym dominuje nędza, nierząd i wieczne nienasytowanie – głód chuci, potęgi, poznania”¹⁵.

Najobszerniejsza jest analiza pióra Krystyny Kral-kowskiej-Gątkowskiej.¹⁶ Choć nie brak tu trafnych uwag o *Krzyku* i innych powieściach Przybyszewskiego, sporo tu też niestety wywodów rażąco sprzecznych z wymową

¹⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 282.

¹⁵ G. Matuszek, *op. cit.*, s. 118 – 119.

¹⁶ K. Kral-kowska-Gątkowska, *Przybyszewskiego powieść o człowieku idei*, [w:] *Eks-presjonizm w literaturze Młodej Polski*, *op. cit.*

jego dzieł. Autorka zdaje się rozumieć ekspresjonizm tak jak J.J. Lipski, a *Krzyk* interpretuje jak klasyczną powieść realistyczną. Oto przykład:

„Gasztowt [...] uosabia stan wewnętrzny rozdarcia artysty, który pod względem żywionych przekonań jest hybrydą. Osamotniony jako człowiek i artysta, nie zerwał jednak niemożliwych do usunięcia więzów łączących go ze społeczeństwem, od którego uzależniony jest ekonomicznie i które inspirowuje go twórczo. [?! – P.E.S.]. Tutaj nie bohater swą burzycielską postawą podcina korzenie swego życia społecznego, lecz społeczeństwo ze swoim uniformizmem i bezwzględными prawami rynku [!? – P.E.S.] odbiera tożsamość bohaterowi”¹⁷.

Tym wewnętrznie sprzecznym uwagom towarzyszy przekonanie o oczywistości symboliki utworu:

„Osoby prostytutki i Weryhy to alegorie »sprostytuowanej duszy artysty« i »filistra w artyście«. »Artysta« i »filister« wspólnymi siłami doprowadzają do ostatecznej zagłady prostytutki, czyli zhańbionej duszy artysty”¹⁸.

Pozostawiając bez komentarza fakt, że nigdzie w powieści nie jest powiedziane, że Weryho to filister (jak filister może być „wodzem” dla artysty, a tak przecież nazywa Weryhę Gasztowt – pisze zresztą o tym Kralkowska-Gątkowska¹⁹!), należy stwierdzić, że wszystkie te interpretacje, jakkolwiek słuszne w szczegółach, jako całość idą w złym kierunku. Przyczyną popełnionego przez wszystkie trzy badaczki błędu jest traktowanie *Krzyku* jako powieści realistycznej, której treść jest odbiciem pewnych przekonań autora o rzeczywistości zewnętrznej. Tymczasem, jeżeli rzeczywiście mamy do czynienia z powieścią ekspresjonistyczną, a wszystkie trzy badaczki są o tym przekonane, nie możemy traktować jej treści jako pewnego sądu o świecie empirycznym. Powieść taka nie zawiera żadnego obrazu rzeczywistości, nie jest nośnikiem żadnych opinii, każdy jej element odsyła tylko do wewnątrz utworu.

Pamiętając o tym, mogę sformułować podstawowe założenia, które pozwalają myśleć o *Krzyku* jako utworze ekspresjonistycznym.

1. Interpretowanie *Krzyku* w sposób tradycyjny oznacza, że badacz odmawia temu utworowi autonomiczności. Świat tej powieści ma być hermetycznie zamknięty i nie musi mieć związku ze światem realnym.

2. Bohater *Krzyku* nie jest, jak chce tego Kralkowska-Gątkowska, kontynuacją poprzednich powieści Przybyszewskiego. Falk, Gordon, Czerkaski

¹⁷ K. Kralkowska-Gątkowska, *op. cit.*, s. 221.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 224.

byli wyrazicielami poglądów natury ogólnej; była to niemalże ich jedyna rola w powieściowym świecie. Tu wypowiedzi bohatera dotyczą tylko i wyłącznie świata własnych przeżyć wewnętrznych. Nie jest on więc, jak chce tego badaczka, „człowiekiem idei”. Gasztowt jest człowiekiem obsesji.

3. Kolejnym nieporozumieniem jest traktowanie Gasztowta – jak to robi Kralkowska-Gątkowska – jako symbolu, który mówi: każdy artysta ma w sobie filistra. Relacja między bohaterem a otoczeniem nie jest odbiciem rzeczywistych stosunków panujących w społeczeństwie, ani też nie daje prawa do jakichkolwiek sądów ogólnych. W swej istocie bowiem Gasztowt nie jest przedstawicielem ogólnego typu, lecz skrajnie zindywidualizowanym charakterem.

4. *Krzyk* jest znakomitym przykładem powieści personalnej – wszystko, co wiemy o świecie przedstawionym, wiemy dzięki bohaterowi. Jego myśli skupione są wyłącznie na procesie własnej percepcji, a postrzega on świat w sposób zdeformowany, o czym była już mowa. Tym samym wszystko, co mówimy o świecie przedstawionym, mówimy siłą rzeczy o Gasztowcie. Nie jesteśmy w stanie skonfrontować jego wizji świata z punktem widzenia innych postaci powieściowych i znaną nam rzeczywistością. *Krzyk* jest w zasadzie sfabularyzowanym monologiem wewnętrznym głównego bohatera. Akcja rozgrywa się na styku świadomości i nieświadomości Gasztowta. Wydarzenia, sądy i powieściowe postacie zjawiają się przed oczyma czytelnika tak, jak pojawiają się w świadomości bohatera – *in statu nascendi*, bez żadnej ingerencji hipotetycznego narratora – pośrednika między postacią literacką a odbiorcą.

Wszystko to sprawia, że interpretacja *Krzyku* w tradycyjnym sensie tego słowa staje się niemożliwa. Wszystkie uwagi dotyczące tego utworu mogą dotyczyć jedynie sposobu istnienia głównej postaci, bez próby jakichkolwiek uogólnień, jak to może mieć miejsce przy okazji omawiania wcześniejszych powieści Przybyszewskiego.

Dwa tematy, które nierozzerwalnie wiążą się z postacią Gasztowta, to pragnienie stworzenia obrazu i stopniowy rozpad jego osobowości.

Sprawą, która łączy Gasztowta z innymi bohaterami Przybyszewskiego jest chęć oddania w utworze artystycznym istoty bytu. Poprzednio jednak właściwe zrozumienie dążeń artystów z powieści, takich jak *Synowie ziemi* czy *Homo sapiens* uwarunkowane było poznaniem całej zawitej ideologii pisarza. W *Krzyku* natomiast Przybyszewski wyeliminował konsekwentnie wszelkie charakterystyczne dla niego tematy: naturę, chuć, negację współczesności i ontologiczne zagadnienia miłości. W ten sposób powieść ta staje

się utworem całkowicie samodzielnym. Na jej potrzeby pisarz buduje na nowo problematykę, która obsesyjnie nurtuje artystę:

„Oh! qualis artifex pereo! [...]”

Głębiej, niżeli oni wszyscy, zdołał [Gasztowt] spojrzeć w absolutne otchłanie duszy ludzkiej [...]

Dotarł do samej magmy bytu, a magmą tą był głód!

Głód malował, bezustannie głód, niczym nie nasycony, niczem nie dający się uśmierzyć głód!

Głód żądz i rozwścieczonej chuci, głód potęgi i chwały [...] – głód poznania i dociekania ostatnich przyczyn: prościuteńką drogę do domu obłąkanych [...]” (K 72).

Niektóre sformułowania tego fragmentu brzmią znajomo. Ale to tylko powierzchowne podobieństwo, które wynika z operowania przez Przybyszewskiego podobnymi zwrotami i charakterystycznym, ekspresyjnym słownictwem. Przypomnijmy, że dotychczas wszędzie tam, gdzie pojawiał się artysta, miał on za zadanie wydobywanie na jaw tajemnicy bytu. Pełnił on rolę służebną, jego zadaniem było bowiem uświadomienie odbiorcom dawno utraconej wiedzy o pierwotnych instynktach. Gasztowta natomiast nie interesuje dzielenie się z kimkolwiek swą sztuką. Gdy sytuacja materialna zmusi go do wystawienia swych obrazów, poczuje, że:

„[...] sprzeniewierzył się najświętszej zasadzie, którą się dotychczas kierował, by nikomu nie pozwolić wejrzeć w tajemnice swych objawień” (K 40).

Co więcej, przypomnijmy sobie postawę Przybyszewskiego z cokolwiek karykaturalnej przedmowy do *Synów ziemi*. Tam wejście w „tajemnice objawień” miało pozory działalności naukowej. Większość dotychczasowych bohaterów opętana była pragnieniem nadawania sensu wszystkim swym erotycznym (Falk) lub metafizycznym (Czerkaski) przeżyciom.

Gasztowta natomiast nie interesuje dawanie intelektualnego świadectwa. Sens „jego objawień” jest dla niego nieistotny. To, co go interesuje to wizja i symbol. Przypomnijmy, że zdaniem Sockela „ekspresjonizm, tak jak sen, zastępuje intelektualną analizę bezpośrednim, wizualnym wyobrażeniem”. Stąd kluczową rolę w utworze Przybyszewskiego odgrywa symbol „stonoga”. Wbrew opinii Marii Podrazy-Kwiatkowskiej nie jest to symbol „napierającej zewsząd nędzy”. Trudno w ogóle zrozumieć jego rolę, ponieważ nie poddaje się on intelektualnej analizie. Symbol, który funkcjonuje w *Krzyku*, to sposób pozarozumowego porozumienia między twórcą a odbiorcą. Dlatego nie można w zasadzie uzasadnić, dlaczego właśnie ów „stonóg” ma być

symbolem ulicy. Zrozumienie symbolu wizualnego jest bowiem możliwe tylko z chwilą jego ujrzania, a to nam, czytelnikom *Krzyku*, nie jest dane. Co więcej, nie sposób w zadowalający sposób uzasadnić i wytłumaczyć, dlaczego to, a nie inne wyobrażenie ma najlepiej oddawać, streszczać dzieło Gasztowta. Warto zauważyć, że bohater nie dochodzi do wyobrażenia tego symbolu drogą intelektualnej analizy, ale to symbol narzuca się artyście, niejako go prześladowuje. Gasztowt wprawdzie usiłuje sobie uzasadnić to zjawisko, przeprowadzając analogię do zewnętrznego wyglądu ohydny robaka, ale jest to już czynność umysłowa *post factum*. Symbol, mimo że dla odbiorcy doskonale przejrzysty, musi w pewnej mierze pozostać zagadką i tajemnicą.

W podobny sposób Walter Sockel wyjaśnia tajemniczy los Gregora Samsy z *Przemiany* Franza Kafki. Zwykły komiwojażer budzi się pewnego ranka i stwierdza, że zmienił się w ciągu nocy w ogromnego karalucha. „Wszelkie odnośniki wyjaśniające powody tej tajemniczej przemiany – pisze Sockel – są całkowicie pominięte. W ten sposób tworzy on [Kafka – P.E.S.] swój własny świat, który, tak jak i sen, wykazuje podobieństwa z naszą rzeczywistością empiryczną, lecz jest rządzony przez co najmniej jedno specjalne prawo jemu tylko właściwe”.

Gasztowt nie jest zainteresowany społeczną rolą rewelatora odwiecznych tajemnic, gdyż ma problemy z własną twórczością. Ból tworzenia to zjawisko raczej obce poprzednim bohaterom Przybyszewskiego. Owszem, czasami jak Czerkaski odczuwali oni pewien rozdźwięk między dostępną im wiedzą a ostatecznym rezultatem ich artystycznej pracy, nigdy jednak nie mieli problemów z przenoszeniem swych myśli na papier. A ten tragiczny los staje się udziałem głównego bohatera *Krzyku*. Gasztowt ma problemy z dotarciem do tajemnicy bytu nie w sensie intelektualnym, bo nie jest mu to potrzebne. Chce jej doświadczyć w sposób bezpośredni, wizyjno-akustyczny, czego symbolem staje się właśnie tytułowy krzyk:

„Nigdy jeszcze nie słyszał krzyku ulicy – teraz mu się dopiero objawiła ulica w całej swej potępieńczej grozie” (K 49).

„Teraz dopiero zrozumiał, co było jego beziłą i niemocą, teraz mu się w duszy rozjaśniło: on malował ulicę martwą, głuchą ulicę, a jej krzyku nie umiał namalować – och! jaki był szczęśliwy, że mu się teraz wrzeczadza tego ukrytego Tabu, w którym cała tajemnica spoczywała, rozwarły!” (K 53)

Owo przeżycie, usłyszenie „krzyku ulicy”, staje się celem życia Gasztowta. W pewnym sensie wyprzedza tu Przybyszewski o kilka lat charakterystyczne konstrukcje bohaterów z utworów S. I. Witkiewicza – improduk-

tywów artystycznych, pragnących dzięki sztuce doświadczyć tajemnicy istnienia. Los Gasztowta jest jednak bardziej tragiczny, nie jest on w stanie na życzenie przeżyć metafizycznego dreszczu. Staje się dzięki temu nowym wcieleniem *poète maudit*, w całkiem nowym sensie tego słowa:

„Gasztowt zatoczył się [...]

Był głuchym, chociaż słyszał – wszystko się w nim załamało – spełniło się jego przekleństwo, które rzucił sam na siebie – i był niemym, chociaż język jego był rozwiązany” (K 153).

Tragizm losu Gasztowta podkreśla również stopniowy rozpad jego osobowości: od niejasnego poczucia, że jest śledzony, aż do materializacji swego drugiego ja w postaci sobowtóra – Weryhy.

Marta Wyka uważa konstrukcje sobowtórów, rozdwojenie jaźni bohaterów, za stały manewr kompozycyjny w powieściach Przybyszewskiego, a *Krzyk* określa jako „najbardziej interesującą z artystycznego punktu widzenia historię rozpadu osobowości”.²⁰ Badaczka dopatruje się jednak w tym powtarzającym się chwycie ścierania się dobra ze złem, prototyp Jungowskiego cienia, co słuszne jest w przypadku innych powieści Przybyszewskiego, w odniesieniu do *Krzyku* zdaje się jednak niczego nie wyjaśniać. Wciąż bowiem nie wiadomo, kim naprawdę jest Weryho i jaka jest rola w powieści.

Na pytanie to uda się odpowiedzieć, gdy zwrócimy się o pomoc do samego Przybyszewskiego. W napisanej w 1922 roku przedmowie do książkowego wznowienia *De profundis*, zatytułowanej poetycko *Frontispice*, poruszył on problem sobowtóra:

„W intuicyjnych pewnikach o Duszy, istniejącej poza mózgową świadomością, jedynej i istotnej Duszy, której biedną tylko funkcją jest to całe nasze życie »duchowe« – jednej rzeczy nie wiedziałem, a mianowicie tego: że naga Dusza – teraz już: po co naga? – że Dusza ta musi w jakikolwiek sposób **substancjalną**.

»Niczem« na »coś« działać nie można. [...]

Dziś dzięki usiłowaniom De Rochasa i Durvilla stało się »naukowym« pewnikiem [...], że ta moja »naga« Dusza nie jest jakąś oderwaną abstrakcją, terminem, z którym »poważna i szanująca się nauka« na serio liczyć się nie może, ale istotną po tysiącokrotnie raz stwierdzoną **rzeczywistością**.

Wyłanianie się tego jedynie dla oczu »sensytywów«, to znaczy dla osób, których wrażliwość zmysłowa przekracza próg tak zwanej »normalnej« moż-

²⁰ M. Wyka, *Przybyszewski – powieściopisarz*, [w:] *S. Przybyszewski w 50-lecie zgonu...*, op. cit., s. 85.

ności odbierania wrażeń, eksterioryzacja, «ciała eterycznego» – »wehikułu duszy« – dziś już tak dosadnie stwierdzona została, że tomistyczny, teologiczny przesąd, jakoby dusza z ciała podczas życia wyłonić się z niego *nie* mogła, stracił wszelką wartość:

Nic tak dokładnie nie jest udokumentowane, jak istnienie **sobowtór**»²¹.

Ten fragment wart jest zacytowania *in extenso* z dwóch powodów. Po pierwsze stanowi on znakomite świadectwo zainteresowań Przybyszewskiego w ostatnich latach jego życia, zainteresowań, których efektem będzie jego ostatnia powieść *Il regno doloroso*. Po drugie fragment ten, w pewnym przynajmniej stopniu, wyjaśnia rolę, jaką pełni w *Krzyku* Weryho. Nie wystarczy bowiem stwierdzić, że jest on sobowtorem Gasztowta, a sobowtór to typowy chwyt powieściowy Przybyszewskiego.

Marta Wyka słusznie zauważa, że sobowtór w powieściach autora *Dzieci szatana* jest wynikiem rozpadu osobowości, personifikacją wypieranych w nieświadomość mrocznych popędów i instynktów. (Tak można interpretować postać Zaremby w *Synach ziemi*). Ale przecież w przypadku Gasztowta nie mamy do czynienia z rozróżnieniem na dobro i zło, świadomość i nieświadomość. Bohater nie chce niczego wypierać, całym sercem zwrócony jest ku temu, co miałby uosabiać sobowtór w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Ponadto z rozpadem osobowości mamy do czynienia w utworze rzeczywiście:

[Gasztowt] „Czuł jak najwyraźniej, że się na paru ludzi rozpada. Jeden zimny, twardy, nieugięty stał na straży – drugi milczący, ponury, groźny ujął go pod ramię, a ten trzeci, automatycznie uradowany [...] serdeczny, wylany” (K 145), ale ma to miejsce w sytuacji, która nie ma nic wspólnego z Weryhą. Sytuacja ta nie prowadzi też do narodzin sobowtóra Gasztowta – egzystuje on już od dawna na kartach powieści.

Jak już wspomniałem, Krystyna Kralkowska-Gątkowska zauważa, że Weryho pełni wobec Gasztowta rolę „wodza”. Błędnie jednak interpretuje ona tę postać jako filistra, który wykorzystuje głównego bohatera jak medium do własnych estetycznych podniet.

Moim zdaniem Weryho jest wysłannikiem stamtąd, dokąd dotrzeć pragnie Gasztowt, Weryho ma mu w tym pomóc, kieruje więc jego poczynaniami tak, by malarz usłyszał wreszcie upragniony „krzyk ulicy”. Zgodnie ze sformułowaniami Przybyszewskiego z przedmowy do *De profundis* Weryho jest tym „substancjalnym czymś”, co oddziałuje na „coś”, czyli głównego

²¹ S. Przybyszewski, *De profundis*, Lwów 1922, s. 20-21.

bohatera powieści. Gdy Gasztowt przestaje wierzyć w swe moce twórcze, Weryho wybucha:

„Namaluje go pan, namaluje! – ze mną sprawa nie tak łatwa.

Nie na tom duszę pańską w ciężkim trudzie uprawiał i przygotował, nie na tom włóczył się za panem krok w krok, nie na tom wyęczał się aż do zniszczenia wszystkich sił moich, byś pan moim rozkazom był posłuszny – nie na tom kazał panu ratować tę dziewczkę, bom widział, że krzyk jej jeszcze w duszy pańskiej nie dojrzał, nie na tom sprowadził panu topielicę na most i kazał ją panu mordować...” (K 161)

Kolejne pytania rodzą się podczas lektury zakończenia powieści. Gasztowt zabija swego sobowtóra strzałem z pistoletu, lecz w rezultacie okazuje się, że to on sam ginie. W chwili śmierci spełnia się wreszcie jego życzenie: Gasztowt słyszy w końcu „ten krzyk, ten krzyk!”. Gabriela Matuszek trafnie interpretuje to zakończenie:

„Sekret życia odsłania się bohaterowi dopiero w chwili zabicia swego drugiego Ja, w momencie własnej śmierci. Nie miłość, jak we wcześniejszych utworach, lecz śmierć jest tu »godziną wielkiego cudu«, przekroczenia progu świętej tajemnicy”²².

Nie wyjaśnia to jednak roli, jaką w tym fragmencie odgrywa Weryho. Formalnie zakończenie to przypomina finał *Portretu Doriana Graya* Oskara Wilde’a, ale jest to tylko podobieństwo sytuacyjne. Weryho nie jest bowiem gorszym Ja Gasztowta, które ten chce zabić, ponosząc przy tym śmierć. To właśnie tajemniczy „wódz” kieruje sprawą tak – wręcza bohaterowi własny pistolet – by doprowadzić akcję do tragicznego finału. Na dodatek w tekście powieści nie jest w ogóle powiedziane, że Weryho ponosi śmierć. Pewne jest tylko to, że umiera Gasztowt i w tym momencie spełnia się cel jego życia. Wszystko to potwierdzałoby, że Weryho odgrywa rolę przewodnika Gasztowta, ma mu pomóc w usłyszeniu upragnionego „krzyku ulicy”. Niestety, malarz nie zdoła już przenieść swoich transcendentalnych wrażeń na płótno.

To oczywiście nie wszystko, co można powiedzieć o *Krzyku* Stanisława Przybyszewskiego. Nie należy jednak, moim zdaniem, poddawać tej powieści zbyt drobiazgowej analizie, a już na pewno jakimkolwiek refleksjom uogólniającym. W swym założeniu ta powieść autora *Synagoga szatana*, jak żadna inna w jego dorobku, należy do utworów, które mają oddziaływać na czytelnika nie swą wymową pozaliteracką, np. głębią rozważań o naturze ludzkiej, ale jedynym i niepowtarzalnym kształtem artystycznym. Zamiar

²² G. Matuszek, *op. cit.*, s. 119.

ten udało się Przybyszewskiemu zrealizować, choć początkowo powieść nie odniosła spodziewanego sukcesu. Dziś jednak wśród badaczy wypowiadających się na temat powieści i pisarstwa Przybyszewskiego panuje powszechne przekonanie o wyjątkowej wartości artystycznej *Krzyku*.

Pozostaje jeszcze kwestia miejsca, jakie zajmuje ten utwór w dorobku pisarza. Jest ono bowiem wyjątkowe nie tylko z powodu wartości powieści, ale także jej ideowej neutralności. Jedyne to bodajże utwór Przybyszewskiego, w którym autor *Requiem aeternam* zrezygnował z mentorskiego tonu, niemal pedagogicznego wykładu swych idei. W ten sposób *Krzyk* stał się nie tylko dokumentem pewnego etapu filozoficznych poszukiwań swego autora, lecz przede wszystkim znakomitym przykładem literackiego talentu niedocenianego pisarza.