

Anna Sobieska

"Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX - początku XX wieku", Andrzej Moskwin, red. Jan Koźbiał, Warszawa 2007 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 100/4, 224-228

2009

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„niesamowite” czy *Wampir*, jest w tych uwagach sporo racji. Jest także wyrzut skierowany w stronę profesjonalnych interpretatorów, którzy z rzadka dostrzegają twórczość Reymonta na mapie swoich poszukiwań badawczych. Na szczęście nie ma wśród nich Beaty Utkowskiej, która swoją bardzo kompetentną, świetnie napisaną i inspirującą książką udowadnia, że wiele jest jeszcze do zrobienia.

Jolanta Sztachelska
(Uniwersytet w Białymstoku –
University of Białystok)

Abstract

The text is a description of Beata Utkowska's book on Władysław Reymont's short literary pieces. Apart from arranging Reymont's whole short story writing (the published and also that which is left as a project or still unfinished), Utkowska suggests a new insights into the author of *Peasants*: she breaks with the view on him as on a peasant problems specialists and allows to see him most of all a representative of his epoch.

Andriej Moskwin, STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI W KULTURZE RO-SYJSKIEJ KOŃCA XIX – POCZĄTKU XX WIEKU. Pod redakcją naukową Jana Koźbiała. (Recenzenci: Tadeusz Klimowicz, Maria Prussak). Warszawa 2007. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 252 + 2 wklejki ilustr. „Druga Europa”. Seria monografii interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. Pod redakcją Jana Koźbiała. Tom 1.

Dzieje niezwyklej sławy, jaką cieszył się Przybyszewski w Polsce i poza jej granicami, legendarna wręcz poczytność jego dzieł – doczekały się już wielu szczegółowych omówień. Badacze zajmujący się recepcją jego twórczości w Niemczech (znakomita praca Gabrieli Matuszek z Krakowa!), także w Czechach, Chorwacji, Słowacji, Bułgarii, Słowenii, Rosji, a więc w całej niemal Słowiańszczyźnie, zgodnie twierdzą, że był on najsłynniejszym polskim modernistą, skandalizującym, wywołującym ostre sprzeciw, ale i fascynującym wielu. Rozgłos, jaki zyskał w Rosji, jest jednak przypadkiem szczególnym. Sam Przybyszewski utrzymywał, że w kraju tym był tysiąckroć bardziej popularny niż w Polsce.

Książka Andrieja Moskwin, poruszająca zagadnienia związane z zainteresowaniem twórczością „meteora Młodej Polski” w Rosji przełomu XIX i XX wieku, próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak właśnie się działo, dlaczego np. dramaty *Śnieg* czy *Dla szczęścia* między latami 1902 a 1918 były tam wznawiane nawet po kilkanaście razy, poświęcane zaś im recenzje i artykuły mnożyć można w setki. Sprawie popularności „polskiego Verlaine'a” w kraju Puszkina dedykowano już, oczywiście, niejedną stronę, dość przypomnieć teksty Hanny Galskiej, Jana Zielińskiego, Iriny Tichomorowej, Jeleny Cybienko, Wiwiany Witt, Tamary Agapkiny z lat osiemdziesiątych XX wieku czy te najnowsze – Nadzieży Tkaczyk i Ulricha Steltnera. W wielu miejscach praca Moskwin jest więc jedynie powtórzeniem, w wielu – nieznacznym uzupełnieniem informacji zebranych przez polskich, rosyjskich i niemieckich badaczy. Tak dzieje się zwłaszcza w partiach rekonstruujących niezwykle żywą dyskusję, jaka na łamach rosyjskiej prasy toczyła się wokół *Śniegu* i trylogii *Homo sapiens*, czy w części podejmującej zagadnienia stymulującej roli, jaką odegrały dramaty Przybyszewskiego w krystalizacji koncepcji teatralnych takich mistrzów jak Wsiewołod Meyerhold, Wiera Komissarzewska czy Aleksandr Tairow.

Oczywiście, praca Moskwin przynosi też немало nowego, porusza kilka tematów nigdy dotąd przez badaczy nie podjętych, a sporo mówiących o rodzaju i przyczynach popularności „wielkiego demoralizatora” w Rosji. Jednym z nich jest zainteresowanie, jakim obdarzony został Przybyszewski przez twórców rosyjskiej powieści popularnej i prze-

żywiającej wówczas swój rozkwit kinematografii. Moskwin omawia szczegółowo rosyjskie ekranizacje dzieł Przybyszewskiego (*Dla szczęścia* w reżyserii Piotra Czardynina, *Topiel* – Władysława Lenczewskiego i Nikołaja Kagana, *Mocny człowiek* – Wsiewołoda Meyerholda, *Zmierzch* – Andrieja Gromowa, *Dzieci szatana* – Władimira Gardina), przedstawia utwory wprowadzające na swe stronicie postać albo dzieła „genialer Pole” (powieści Anastazji Wierbickiej, Jewdokii Nagrodskiej, Anastazji Krandijewskiej, Augusty Damańskiej, Niny Piotrowskiej, Anny Mar (właśc. Browar)). Dzięki książce Moskwin czytelnik otrzymał skrupulatnie zrekonstruowaną trasę trzech podróży Przybyszewskiego do Rosji, przede wszystkim spis wygłaszanych odczytów, spotkań z publicznością, a także samych inscenizacji teatralnych jego dzieł. Aby dokładnie odtworzyć dyskusję, jaka toczyła się wtedy wokół postaci polskiego „poète maudit”, Moskwin musiał dotrzeć do recenzji, sprawozdań, artykułów publikowanych nie tylko na łamach wielkonakładowych rosyjskich pism z Sankt Petersburga, Odessy czy Kijowa, ale i do tych dziś zupełnie zapomnianych, a i wówczas mało znanych – z Chersonia, Tyraspola, Kiszyniowa czy Jelizawietgradu. Trzeba przyznać, że dzięki temu udało mu się oddać atmosferę, w jakiej inscenizowano i odbierano dramaty Przybyszewskiego, zarówno te najsłynniejsze, reżyserowane przez Meyerholda (*Śnieg i Odwieczną baśń*) czy Tairowa (*Dla szczęścia*), jak i te przedstawiane na prowincji, tzw. rosyjskiej „głębince”.

Wyliczając zalety książki, wypada też pogratulować jej autorowi, że udało się mu zajrzeć nie tylko do niedostępnych w Polsce tytułów prasowych, ale i do materiałów strzeżonych w rosyjskich archiwach, m.in. do dokumentów spisywanych przez ówczesnych cenzorów, z urzędu interesujących się twórczością „Winkelrieda Młodej Polski”, a także do korespondencji i zapisków reżyserów, scenografów wystawiających dzieła Przybyszewskiego. Trzeba przyznać, że przy słynnej „powściągliwości” rosyjskich urzędników, skutecznie zniechęcających do penetrowania tego typu materiałów, graniczy to po prostu z cudem.

Sama lista podjętych przez Moskwiną zagadnień świadczy o tym, że jego praca jest niezwykle ciekawa materiałowo, można nawet powiedzieć, że jest to swoisty bedeker rejestrujący głosy o Przybyszewskim w przedrewolucyjnej Rosji. A jednak ma ta książka pewien istotny mankament – przeprowadzona przez autora kwerenda potwierdza wszystkie formułowane przez poprzedników hipotezy, nie stawia natomiast nowych diagnoz, wielu zagadek nie rozwiązuje, a nawet ich nie dostrzega, a szkoda. Czytelnik, zapoznając się z rzetelnie streszczonymi recenzjami i innymi nigdy dotąd nie publikowanymi materiałami, sam musi sobie odpowiadać na pytanie, jak dalece osobliwy był odbiór tego artysty i jego twórczości w Rosji, co nowego do legendy wniósł, na jakich elementach się skoncentrował, jakie przyswoił, a jakie pominął.

Jedną z takich zagadek, które pozostają w książce Moskwiną nie rozwiązane, jest zaskakująca postawa najwybitniejszych symbolistów wobec sławy Przybyszewskiego, nie ma wśród nich wielbicieli talentu tego „smutnego szatana”, wielu z nich, jak np. Dmitrij Mierieżkowski czy Zinaida Gippius, milczy, jakby w ogóle nie obchodziła ich ogromna popularność polskiego modernisty, inni, tacy jak: Andriej Biely, Aleksandr Błok, Maksimilian Wołoszyn, Wasilij Rozanow, odnoszą się zaś do niego z wyraźną niechęcią. A przecież wydawałoby się, że w wielu punktach są to dusze pokrewne. Co prawda, doceniają, a nawet fascynują się Przybyszewskim – Konstantin Balmont (choć ambiwalentna to fascynacja), Walerij Briusow, Aleksandr Wozniesiński, Aleksiej Riemizow, ale w zasadzie można byłoby uogólnić, że popularność Przybyszewskiego w Rosji budowana była głosami przede wszystkim krytyki drugorzędnej. To ona podchwytowała i odpowiednio nagłaśniała te elementy twórczości dekadenta, które zaspokajały emocjonalne potrzeby ówczesnego czytelnika masowego. Rozpoznawała najczęściej te właściwości jego pisarstwa, które bliskie były psychologicznemu modelowi człowieka *fin-de-siècle’u*, Przybyszewski był dla Rosji tym, kto jako prawdziwy Słowianin opiewał cierpienie, bolesne zwątpienia i tęsknoty, jedyną zasadę tego świata, posuwał się do totalnej negacji życia, śmiało przełamy-

wał *tabu*, burzył tradycje myślowe czy artystyczne, odkrywał najciemniejszą głębię duszy czy serca ludzkiego, nastroje – można by je tak nazwać – neurasteniczne, psychopatologiczne, nasycił utwory treściami erotycznymi, ocierając się o pornografię, skandal. Najprawdopodobniej właśnie owo „spłylenie” odbioru, powszechność uwielbienia, jakim prorok „nowej sztuki” był otoczony, wszystkie fascynacje wyrażane w emocjonalnym tonie, upodabniającym się do manieri samego Przybyszewskiego, najbardziej mierziły Biełego, Iwanowa czy Błoka, całą wyrafinowaną awangardę rosyjskiego symbolizmu. Zarzucali więc polskiemu pisarzowi banalność, nienaturalność, pretensjonalność, brak smaku. Zresztą nie tylko oni, Władimir Korolenko np. z zupełnie innych, nie związanych z symbolizmem, pozycji pisał o owej popularności Przybyszewskiego, że jest ilustracją „epidemicznego wypaczenia gustów literackich, której to chorobie ulega czasem jakaś część kulturalnego społeczeństwa, ogarnięta niepokojem i przytłoczona wątpliwościami”¹.

Wydaje się też, że ważnym powodem tych niechęci, prowadzących do odbierania autorowi *Śniegu* miana prawdziwego symbolisty, była wizja kobiety, Wiecznej Kobiecości, jednej z kluczowych idei w poetyckiej filozofii symbolistycznej. Biely streszczał to krótko, pisząc, że bohaterowie Przybyszewskiego „rzucają się na kobiety, całują i znikają w ciemności”; zarzut Błoka przywoływał podobny argument: główną postać trylogii *Homo sapiens* nazwał „obrzydliwym typem, nie wiadomo, dlaczego krocącym po martwych kobiecych ciałach” (cyt. na s. 76). Mieszanka mistyki i pornografii, erotyzmu i patologii, „psychoza seksualności” były prawdopodobnie tym, czego znieść, a co dopiero sobie przyswoić nie mogli idący w ślady Sołowjowa rosyjscy poeci, we wczesnej zwłaszcza twórczości opiewający czystą, wierną miłość do kobiety – Piękną Pani, Zorzy, Krzewu gorejącego, Anioła stającego się niekiedy Demonem. „Fizjologiczne” dramaty Przybyszewskiego, podejmujące „problem płci”, przedstawiające głęboki upadek moralny bohaterów, inspirujące dla takich ówczesnych twórców rosyjskiego dramatu naturalistyczno-symbolicznego, jak Piotr Jarcew, Aleksandr Wozniesiński, Michaił Arcybaszew, Anatolij Kamiński, Władimir Winniczenko, O. Mirtow (właśc. Olga Kotylewa-Rozenfeld), argonautów jednak odpychały równie mocno, jak wskazywany przez nich prymitywizm i sztuczność, choć przecież nie był im obcy ani temat tragicznej namiętności splatającej rozpacz, samobójczą „toskę” z pragnieniem innych światów, ani wizja kobiety fatalnej.

Niechęci symbolistów nie można jednak dać się zwieść, stawiane autorowi *Złotej runy* zarzuty dekadentkiego, chorobliwego zmanierowania, braku autentyzmu bądź pozerstwa nie oznaczają słabości oddziaływania tego pisarza. Symboliści jego utwory nie tylko czytali, ale, co więcej, w ich pisarstwie pozostały wyraźne ślady tych lektur. *Śnieg* Przybyszewskiego np. śmiało można byłoby zestawić z Błokowskim cyklem *Śnieżna maska* i wykazać, jak wielce był dla tego symbolisty inspirujący. Piętno polskiego dekadenta znać choćby w takich obrazach, jak przeciwstawienie świata ziemskiego – wiecznemu kosmosowi, w samym motywie „wjuży”, zamieci śnieżnej, zatracania się, pragnienia śmierci, radości giniecia, oczyszczającej rozpachy, szaleństwa namiętności, ucieczki w światy inne, a przede wszystkim w „magii dźwięków”. Wydaje się, że muzyczność była tym, co najściślej spokrewniało symbolistów z Przybyszewskim (obok eksponowania dionizyjskiego żywiołu duszy ludzkiej czy istnienia w ogóle, obok mistyki jako rodzaju kontynuacji tradycji polskiego dramatu romantycznego; nie bez przyczyny w zapiskach Błoka Przybyszewski jako typowo „mistyczny” polski twórca stoi obok Mickiewicza, Krasińskiego i Goszczyńskiego). Trzeba też przypomnieć, że reżyserów dramatów autora *Złotej runy* właśnie walory muzyczne pociągały najbardziej – Meyerhold i Tairow zachwycali się przede wszystkim kompozycją muzyczną *Śniegu*, melodią języka, rytmem dialogów, polifonicznym rozwojem tematów i motywów.

Pisząc jednak o „magii dźwięków”, spokrewniającej symbolistów z Przybyszewskim,

¹ W. Korolenko, *S. Przybyszewski: Homo sapiens*. „Russkoje bogatstwo” 1904, nr 9.

mam na myśli jeszcze coś więcej. Rzadko rozważana przez badaczy koncepcja „metasłowa”, a więc idea syntezy słowa i muzyki, jest chyba tym, co urzekło przedstawicieli rosyjskiego symbolizmu najbardziej. Prawdopodobnie czuli się oni niezwykle poruszeni, czytając choćby takie zdanie „wodza” polskiej bohemy: „cały świat odczuwamy najsilniej i najgłębiej w dźwięku, [...] specyficzną istotnością każdego uczucia jest dźwięk i wszystko do niego sprowadzić można jako do pierwotnej, atomicznej jednostki”, czy inne, podobne: „ona [tj. muzyka] najwięcej zbliża się do absolutu; [...] jest pierwotną i istotną”². Koncepcja zakładająca, że na początku wszystko było nie chucią, ale – jak w tej mniej znanej wersji – śpiewem, niewiele różniła się od symbolistycznych sonorystycznych kosmogonii, które dałyby się właściwie zamknąć w twierdzeniu: na początku świata była muzyka. Istota bytu, my sami, prawdziwa sztuka – wszystko jest muzyką. Najprawdopodobniej na to utożsamienie istnienia i muzyki, nawiązujące do Schopenhauera, zwrócił uwagę nie tylko ulubieniec Przybyszewskiego, Balmont, nazywany przez niego w listach Wielkim Bratem, utrzymujący, że świat to muzyka, ale i Biły, Błok, Briusow czy Iwanow.

Wydaje się także, że rozważania Przybyszewskiego, w których utożsamiał on muzykę z głębinami podświadomości, były dla symbolistów jeszcze jednym potwierdzeniem istnienia magii dźwięków i magii słów. Kiedy odczytywali uwagi o tym, jak artysta powinien przekładać uczucia, myśli, wrażenia, sny, wizje na „metasłowa”, które staną się ich bezpośrednią ekspresją, a dzięki muzyczności przełożenia będą przechowywały intuicyjną świadomość „wszystkich stanów, jakie dusza dotychczas przeżyła, wszystkich światów, w których łonie całe wieki śniła, wszechżycia, wszech potęg i tajemnic przyrody”³, widzieli zapewne w Przybyszewskim zwolennika wprowadzenia słowa w rejony religii, ezoteryzmu, kultyzmu, teurgii czy teozofii, zwolennika uczynienia z muzycznego „słowa” – pomostu do krainy bytu wiecznego, sposobu nawiązania łączności z kosmosem, z Absolutem.

Koncepcja „metasłowa” to, oczywiście, tylko jeden z elementów rosyjskiego dialogu z Przybyszewskim i o Przybyszewskim. Ale jego odtworzenia teraz chyba najbardziej potrzeba. Badacze napomykali już o analogiach, o związkach łączących prozę Briusowa z pisarstwem autora *Confiteor*, o wpływie cyklu dramatów *Taniec miłości i śmierci* na niektóre wiersze Balmonta, o śladach przybyszewszczyzny pozostawionych w dziele Riemiżowa, także o twórczym przyswojeniu koncepcji Przybyszewskiego przez Meyerholda. Moskwin dodał to tego ciekawe ustępy o pojawieniu się tematów z dzieł „upadłego Belzebuba” w poezji Wozniesińskiego (szkoda, że umieścił je tylko w przypisie, nie rozszerzył i nie wprowadził do tekstu głównego), o wyraźnej bliskości czy wręcz o naśladowaniu pewnych wątków, motywów, idei, stylistyki, sposobów prowadzenia analizy psychologicznej – przez twórców rosyjskiego dramatu naturalistyczno-symbolicznego, a także powieści popularnej przełomu XIX i XX wieku. Badań nad ukrytymi związkami, pokrewieństwami wciąż jednak jest zbyt mało, teren wydaje się jeszcze nie do końca zglębiony, potrzeba prac, które śmiało wykraczałyby poza obszar samej recepcji „zwerbalizowanej”, takich, które nie będą poprzestawały na zbieraniu danych dotyczących ocen twórczości Przybyszewskiego, historii tłumaczeń czy dziejów scenicznych jego sztuk. Książki Moskwin nie można więc uznać za dzieło, które podjęty temat wyczerpuje, ale za zaledwie pierwszy wolumen co najmniej 3-częściowej syntezy, której drugi tom zbierałby analizy przedstawiające najróżnorodniejsze sposoby oddziaływania „wodza bohemy” na literaturę, sztukę rosyjską; trzeci ukazywałby natomiast pokrewieństwo duchowe, inspiracje rosyjskie w jego twórczości, mottem tego tomu mogłyby być słowa samego Przybyszewskiego, które zamieścił w *Moich współczesnych* po przeczytaniu dzieł Dostojewskiego:

² S. P r z y b y s z e w s k i, *Na drogach duszy*. Kraków 1900, s. 99, 98.

³ *Ibidem*, s. 18.

„potem przez kilka lat żadnej powieści nie pisałem, dopóki nie zdołałem otrząsnąć się z przemożnego wpływu, jaki Dostojewski na mnie wywierał – wywierać nie potrzebował, bo aż nadto z jego duszy tkwiło we mnie samym”⁴.

Anna Sobieska

(Instytut Badań Literackich PAN – Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

Abstract

The review discusses a monograph (which is a PhD thesis defended at the Institute of Polish Culture, Polish Faculty, Warsaw University) by Andriej Moskwin devoted to the lot of Stanisław Przybyszewski's literary creativity in Russia around the turn of 19th and 20th c. (1894–1917). The book is valued as a reliable and highly interesting study as far as the material is concerned, it exhaustively analyses all Russian translations of Przybyszewski's works, their reviews, theatre performances, and screen adaptations. Reproached in the review are the aspect of literary kinship to which little attention is paid, leaving the puzzles of reception history referring to e.g. the attitude of most eminent symbolists to the Polish writer unsettled, and the absence of the analysis of Russian inspirations in Przybyszewski's literary creativity.

Mirosław Wójcik, PAN NA GORZENIU. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ EMILA ZEGADŁOWICZA. (Recenzenci: Tadeusz Kłak, Stanisław Stabro). Kielce 2005. Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, ss. 564 + 12 wklejek ilustr.

Archiwum Zegadłowicza

Książka Mirosława Wójcika to owoc wieloletniej pracy autora nad archiwizowaniem materiałów, jakie zachowały się po Emilu Zegadłowiczu w jego domu w Gorzeniu Górnym (gdzie obecnie mieści się muzeum biograficzne). Fakt ten zdecydował o charakterze opracowania, imponującego mnogością przytaczanych świadectw i szczegółowością danych o życiu artysty. Wójcik skupił się na możliwie drobiazgowym udostępnieniu gorzeńskich zbiorów (które sam skatalogował) oraz poinformowaniu o ich zawartości szerszego grona zainteresowanych. Książka ma ponadto – na co wskazuje jej podtytuł i słowa użyte we *Wstępie* – aspiracje literaturoznawcze. Monografia ta jest w zamyśle autora nie tylko „opowieścią biograficzną” (tego rodzaju opracowania już istnieją¹, a na ich tle książka Wójcika prezentuje się zdecydowanie najrzetelniej, co przypisać należy zarówno nieograniczonym właściwie możliwościom badacza w zakresie sięgania do materiałów archiwalnych, jak i naukowemu charakterowi omawianego tekstu), ale i rozprawą nad całością spuścizny *Pana na Gorzeniu*, do tej pory ujmowanej oddzielnie w aspekcie dokonań prozatorskich² i dramatycznych³.

Archiwum Zegadłowicza stanowi rzadki w polskiej rzeczywistości przypadek niemal kompletnie zachowanego zbioru dokumentów dotyczących życia i twórczości jakiegoś pisarza. Dzięki ich udostępnieniu historycy zajmujący się Dwudziestoleciami międzywo-

¹ Zob. E. Kozikowski, *Portret Zegadłowicza bez ramy. Opowieść biograficzna na tle wspomnień osobistych*. Warszawa 1966. – K. Kolińska: *Emil i Maryla*, Warszawa 1984; *Zegadłowicz. Podwójny żywot Srebropisanego*. Warszawa 1999.

² Zob. K. Szymanowski, *Narcyz. Rzecz o Zegadłowiczu-powieściopisarzu*. Kraków 1986.

³ Zob. W. Studencki, *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*. Wrocław 1962.