

Krik nahej duše umelca. Przybyszewského román Krik vo svetle autorovej ideovoestetickéj koncepcie

Tomáš Horváth

Horváth, T.: *The Scream of an Artist's Naked Soul. The Novel Krik/ The Scream in the Context of Przybyszewski's ideological and aesthetical Conception*
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 64, No. 6, p. 413 – 431

Key words: the naked soul, sexual instinct (chuť), Modernism, Expressionism

The paper is an interpretation of the novel *Krzyk/The Scream* (1917) by Polish modernist writer Stanisław Przybyszewski (1868 – 1927) within the context of Przybyszewski's ideological and aesthetical conception including notions such as the naked soul, sexual instinct (chuť), metaword and androgyny. The hallucinatory and dreamy fictitious world of the novel, built up using the literary method of discontinuity of chronotopes, is related to Przybyszewski's view of reality as the reality of the naked soul. The literary production is a scream of a naked soul which is linked to the forces of the unconscious mind including subconscious impulses and instincts. They control the conscious self, who thus becomes unautonomous, and they split it up (the motif of a double in the novel). The narrative structure of the novel is based on the principle of repetition with a difference: the main hero, artist Gaštovt, wants the impossible: he wants to hear again the scream of the prostitute jumping off the bridge. The repetition is, however, – in Nietzsche's words – the return of the different: Gaštovt first saves the female suicide, but then longing for the repetition of the scream he kills her. The structure of the repetition joins several motifs in the text: the individual characters reappear as different ones in the feverish maze of Gaštovt's wandering: the jarvey later as the violinist, the female suicide later as the hypnotized actress, the stranger later as Weryho, and eventually Weryho as Gaštovt himself (in the final motif of a double).

Kľúčové slová: nahá duša,
pohlavný pud (chuť),
modernizmus, expresionizmus

„Jediné, čo sa zopakovalo, bola nemožnosť opakovania.“

Søren Kierkegaard: *Opakovanie*

Stanisław Przybyszewski (1868 – 1927), autor kedysi slávny v celoeurópskom smeradle, radikálne presadzujúci svoj variant programu modernizmu v eseistickej i literárnej tvorbe, z čitateľského hľadiska dnes patrí skôr k pozabudnutým autorom. I keď núdzou o pozornosť literárnej vedy a literárnej histórie jeho dielo v posledných rokoch rozhodne netrpí. Ako celok má jeho dielo značnú vývinovú hodnotu pre vtedajšie smerovanie literárneho procesu – ako ukazovateľ smeru, ktorým bude literatúra prenikať do nových neprebádaných oblastí. Gabriela Matuszek, autorka monografie o Przybyszewskom, to lapidárne zhrnula: „Nebol výnimočným spisovateľom, no zato bol tvorcom *výnimočne zaujímavým* a výnimočne *dôležitým*.“¹ „Przybyszewski – zjev jako zřídka v evropské literatuře vyjevil a vtělil do slov sílu a provokaci modernistické vzpoury,“ hodnotí jeho zástoj literárny historik Kazimierz Wyka.² Prekiesnil cestu ďalším, ktorí sa po nej vydali už s väčším umeleckým talentom a s menšou tézovitou programovosťou: medzi čitateľmi jeho raných lyricko-filozofujúcich rapsódií písaných po nemecky prekvapujúco nachádzame napríklad aj Franza Kafku.³ Preto si estetickú hodnotu, ktorá prestála skúšku času, zachoval len zlomok textov z jeho rozsiahleho diela. K nim však celkom určite patrí román *Krik* (1917), ktorý napísal Przybyszewski už na sklonku svojej umeleckej dráhy a v ktorom sa mu podarilo svoj metafyzický systém vteliť do rafinovaného literárneho tvaru, a to bez ostentatívneho proklamovania téz.

Publikačne vstúpil do literatúry v nemeckom jazyku – esejou *Z psychológie individua. Chopin a Nietzsche* (1892), nasledoval rad básní v próze, ktorý otvorila kniha *Totenmesse* (1894, po poľsky ako *Requiem aeternam*, 1904), *Vigilie* (1894) *De Profundis* (1895), *Androgyne* (1899) a ďalšie. Písal aj romány, napríklad *Satanove deti* (1899), románovú trilógiu o nadčloveku *Homo sapiens* (1895 – 1898), ktorej hlavný hrdina Falk, nezvratne ovládaný pohlavným pudom, preberá ženy svojim priateľom (podobne ako samotný Przybyszewski) a patrične to filozoficky odôvodňuje determinizmom prírody. Neskôr pribudla ďalšia trilógia o nadčloveku *Silný človek* (1912 – 1913).

V Nemecku žal Przybyszewski slávu rovnako svojimi textami, ako aj svojim bohémnym životom – prezývali ho tam „Der Geniale Pole“ – „geniálny Poliak“. Od roku 1895 sa datuje jeho korešpondenčná spolupráca s orgánom českých dekadentov, časopisom *Moderní revue* Arnošta Procházku. Tí takmer všetky Przybyszewského texty promptne prekladali do češtiny – román *Krik* hneď rok po jeho originálnom vydaní. (O tom, že životnosť tejto prózy nevyprchala, svedčí nový preklad do češtiny od Anetty Balajkovej z roku 1978, ktorý vydal Odeon vo svojej edícii Světová četba.) A keďže písal aj drámy (napríklad *Zlaté rúno* či *Sneh*), bol v tých časoch veľmi populárnym dramatikom napríklad v Rusku.⁴

Čo sa týka recepcnej situácie Przybyszewského v slovenskej literatúre, u niektorých súvekých slovenských autorov môžeme – z hľadiska stavu výskumu slovensko-poľských literárnych vzťahov – recepciu diela Przybyszewského len hypoteticky predpokladať, zato však s veľkou pravdepodobnosťou, a to práve prostredníctvom časopisu *Moderní revue*. Ako uvádza Jozef Hvišč, František Votruba

1 MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008, s. 6.

2 WYKA, Kazimierz: *O potřebě literární historie*. Praha : Československý spisovatel, 1975, s. 231.

3 Tamže, s. 231.

4 Por. GLUCHOWSKA, Lidia: *Requiem aeternam, Fryz życia i piekło*. In: Quart. Nr 2 (16) / 2010, s. 49.

„s sa poľskou literatúrou dostal do kontaktu v čase krátkeho pobytu v Prahe (1902), kde vtedy vrcholil kult Stanisława Przybyszewského a modernizmu“.⁵ V Prahe sa Votruba zoznámil s pražským modernistickým hnutím a s jeho časopisom *Moderní revue*: „Činnosť *Moderní revue* a senzačné spomienky na Stanisława Przybyszewského, ktorý práve v *Moderní revue* našiel svoj druhý domov (v časopise sa publikovali skoro všetky jeho prozaické a esejistické práce), určite vyvolali pozornosť F. Votrubu, ktorý vo svojom mládenecskom období taktiež, prešiel vlnou literárneho radikalizmu a modernizmu“ (Michal Gáfrik).⁶ Voči pražským modernistom aj poľskému modernizmu sa však Votruba v tom čase staval značne rezervovane – v súkromnom liste sa vyjadril, že súdobá „poľská literatúra nestojí za groš“.⁷ Na druhej strane, v článku o Tetmajerovi si uvedomuje, že „družina“ „poľskej moderny“ „spôsobila v literatúre po dlhšej perióde stagnácie a mŕtvoty novší ruch. Bola to doba kvasu a vzostupu“.⁸ O starších Tetmajerových textoch však píše, že sa v jeho poézii ozývala „bezfarebná, kozmopolitná nôta, i on bol do istej miery epigónom západných smerov“.⁹ Práve tu sa vo Votrubovej výpovedi *latentne* situuje pozícia Przybyszewského – *kozmpolitného* západného (nemeckého) autora, nie však epigóna, ale práve *iniciátora* nových smerov. Z toho tiež môžeme usudzovať, aký asi mohol byť Votrubov názor na Przybyszewského. Symptomaticky – v článku o Marii Konopnickej Votruba medzi talentovanými autormi *Młodej Polski*, ktorých si cení, Przybyszewského nespomína.¹⁰

Ako „západný“ „kozmpolitný“ autor (aby sme využili Votrubove prívlastky Tetmajerovej tvorby) si Przybyszewski svoje nemecké texty pre poľské vydania prekladal, či skôr voľne parafrázoval sám, keď sa rozhodol rozšíriť pole svojej literárnej pôsobnosti aj o Poľsko, kam sa triumfálne vrátil do Krakova už ako slávny spisovateľ v roku 1898. Významný jazykovedec Tadeusz Lehr-Splawiński dokonca píše, že Przybyszewski „napriek výnimočnej melodickosti svojej lyrickej prózy si navždy vo svojej poľštine akoby zachoval cudzokrajné znaky: jeho jazyk bol strojený a (...) zostal navždy odtrhnutý od podkladu rodného jazyka“.¹¹ Známý bol aj svojou štylistickou nedbalosťou, ale toto asi modernistickému bohémovi – ktorý bol priam „klinickým prípadom bohéma“,¹² ako ho nazval Tomasz Weiss – nemožno vyčítať... V Krakove Przybyszewski viedol časopis *Życie* a stal sa vodcom poľskej modernistickej bohémy. Mladí autori obklopovali Przybyszewského aj jeho nórsku manželku, spisovateľku Dagny Juel, takmer ako sekta. V Krakove, ktorý bol v tých časoch ešte stále dosť provinčný, divoký štýl života Przybyszewského pohoršoval meštiacke obyvateľstvo ešte viac než v Berlíne a Mníchove: divoké alkoholické orgie a užívanie drog, excentrické vystupovanie, priam perverzná fascinácia smrťou,¹³ sexuálna neviazanosť, nevery – „morálny daltonizmus“¹⁴ nietzscheovsky „mimo

5 HVIŠČ, Jozef: *Slovensko-poľské literárne vzťahy (1815 – 1918)*. Bratislava : Veda, 1991, s. 201.

6 Tamže, s. 50 – 51.

7 Tamže, s. 51.

8 Tamže, s. 141.

9 Tamže.

10 Pozri tamže, s. 155.

11 LEHR-SPLAWIŃSKI, Tadeusz: *Język polski*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978, s. 351.

12 WEISS, Tomasz: *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970, s. 63.

13 Por. tamže, s. 72.

14 Tamže, s. 66.

416 dobra a zla“ – Tomasz Weiss píše, že „život spisovatele bol v úplnom súlade s jeho ideológiou“.15 A na akú úrodnú pôdu padli Przybyszewského provokácie usporiadaného meštiackeho života, možno vidieť, ak sa začítame do súvekyých *Dejín polskej literatúry* (1906) od profesora Aleksandra Brücknera, literárneho historika a jazykovedca (okrem iného autora *Etymologického slovníka polského jazyka*), kde v pasážach venovaných vtedajšiemu módnemu spisovateľovi čítame nasledovné hodnotenie: „Jsa z kujawské pudy přesazen na pudy cizí, nakazil se v Berlíně (obcováním s umělci chmurného Severu, se Strindbergem, Munchem a j. (...), fantastickými orgiemi, podněcováním nervů hudbou chopinovskou, šílenstvím erotickým, nadužíváním alkoholu atd.) epidemií modernismu, Nietzsche a Tolstým, satanismem a anarchismem, pohrdáním filistrů a jejich ethiky a zkopav důkladně svědomí a ohyzdnou skutečnost, vznesl se jako nadčlověk, otrásl základy světa, aby sklonil se před ženou, kterou později zneuctívá, aby pohlavní styky vystavoval na oltáři lidskosti, aby rozbouřil fantasii a aby se zmítal v začarovaném kole Astartině.“16 Nespútaný bohémsky život mal však zničujúce dôsledky nielen pre samotného autora, ale aj pre jeho najbližšie okolie: samovraždu bývalej milenky, ktorá po sebe zanechala ich spoločné dieťa, manželku Dagny zasa v hotelovej izbe v Tiflise zastrelil nevyrovnaný mladík („dekadent“) z bohémскеho okruhu Przybyszewského, po čom vrah spáchal samovraždu.

Ani v Przybyszewského textoch všemocný hybný princíp sexuálneho pudu (*chuć*), ktorý sa stal uholným kameňom spisovateľovej filozofickej koncepcie, nevedie k hedonistickému erotizmu, ale naopak, je prekliatím, ktoré subjekt metafyzicko-biologicky *determinuje*, či už ho človek potláča, alebo sa mu naplno oddáva: všetci jeho hrdinovia, poháňaní sexuálnou túžbou, nevýslovne trpia. Práve tento modernistický neprekonateľný sexuálny inštinkt „nemožno spútať etickými zásadami“.17 Przybyszewského „semiotizovanie“ svojho vlastného života na bohémsky spôsob preto nemalo byť vonkajškovým gestom, ale „bohémsky životný štýl sa stával tragickou nevyhnutnosťou, zadosťučinením najhlbšiemu morálnemu impulzu, manifestáciou nesúhlasu, nepriateľstvu voči väčšine, vyznávajúcej iný svetonázor, žijúcej podľa iných noriem a zásad“.18

Krátky román *Krik* (1917) má svojím spôsobom výnimočné postavenie i v tvorbe samotného jeho autora, ako aj v literárnohistorickom období poľského modernizmu – tzv. Mladého Poľska (Młoda Polska). Chronologicky i svojou poetikou túto periódu uzatvára, pričom však zároveň kliesni nové umelecké cesty, smerovanie literárneho systému k smeru expresionizmu. Gabriela Matuszek hovorí v prípade tohto románu o koexistencii dvoch poetík, modernistickej a expresionistickej.19 V rámci svojej autorskej poetiky Przybyszewski v *Kriku* zároveň akoby skontaminoval do jedného celku „svoje“ dva žánre – román a báseň v próze (či „rapsódiu“, ako Przybyszewského modernistické básne v próze nazval literárny

15 Tamže, s. 70.

16 BRÜCKNER, Aleksander: *Dějiny literatury polské*. Díl II. Praha : Nakladatel Jan Laichter, 1906, s. 170.

17 Weiss, c. d., s. 66.

18 Tamže, s. 74.

19 Por. Matuszek, c. d., s. 333.

historik Michał Głowiński). Vizionársky poetizujúci štýl, v ktorom sa jazyková vrstva metafor prelieva do epickej roviny diela (tak ako sa stonožka z poetického symbolu biedy ulice stáva v texte *Kriku* epickým prízračným, hrôzostrašným zvieraťom vyliezajúcim zo škáry steny), využil ako formu rozprávania epického deja: deja, zakódovaného do schémy senzačného kriminálneho románu s hororovými, gotickými a groteskno-frenetickými prvkami, ako na to upozornil J. M. Dynak.²⁰ No medzi štýlom Przybyszewského básní v próze a jeho románov nestvuje nepreklenuteľná hranica – modernistická mladopoľská ornamentálnosť a poetizovanie štýlu si našli miesto aj v jeho románoch²¹ – rozdiel je tu len kvantitatívny, v miere poetizovania. I keď sa, ako správne skonštatoval Piotr Stasiewicz, v románe *Krik* Przybyszewski zdržal svojich explicitných filozofických úvah, ktoré zvykol vkladať do svojich próz,²² aj *Krik* veľmi striktné vychádza z Przybyszewského metafyziky. Interpretačne ho preto nasvietime práve z hľadiska kontextu Przybyszewského ideovej koncepcie a v súvislosti s jeho pojmami ako „nahá duša“, pohlavný pud (*chuć*), metaslovo, androgynia a s jeho náhľadmi na umenie. V tomto zmysle to nebude interpretácia, ktorá by išla proti srsti textu, ale skôr interpretácia konzervatívna, ktorá má za cieľ priblížiť dielo cudzokrajného, z veľkej časti zabudnutého autora nášmu čitateľovi.

Typologicky možno *Krik* klasifikovať ako modernistický román o umelcovi, nepochopenom a prekliatom, ktorý stojí vysoko nad „stádom“, davom malomeštiackych filistrov – Przybyszewski presadzoval „kult génia“, výnimočnej individuality, a z toho vychádzajúci „kult umelca“.²³ Už vo svojom debute, nemecky písanej eseji *K psychologii individua* (1892), mladý dvadsaťštyriročný Przybyszewski napísal, že „intenzívny spôsob pociťovania odsudzuje tvorivé individuum na to, aby bolo osamelé a vydelené“.²⁴ Takýto jednotlivec – umelec sa vydelduje spomedzi stádovitého davu svojím „pocitom nadradenosti nad ľuďmi, pocitom, že stojí nad pomínuteľnými obchodníckymi záujmami zástupov“,²⁵ no z toho vyplýva aj jeho pocit nenaplnenosti, vedomie, že tvorivé schopnosti takéhoto jednotlivca sa v spoločnosti, riadenej nízkymi ekonomickými záujmami, nemôžu uplatniť. Gaštvot ako literárny typ je modernistický „patologizovaný“ typ hypersenzitívneho individua, neustále navštevovaný halucinačnými videniami, s paranoidnými sklonmi, ktorému sa zlieva skutočnosť so snom a snovými vidinami, až medzi nimi prestáva rozlišovať.²⁶ Už v úvodnej dejovej sekvencii románu, keď sa potajme zakráda na výstavu svojich obrazov, má pocit, akoby ho ktosi neustále sledoval, ba dokonca – a to je už ňo už nábeh k paranoji – akoby ktosi načúval jeho myšlienkam. Przybyszewského hrdina je vo všeobecnosti

20 DYNAK, J. M.: „Krzyk“ Stanisława Przybyszewskiego jakopowieść kryminalna. In: *Literatura popularna. Folklor. Język*. Pod red. W. Nawrockiego i M. Walińskiego. Katowice, 1981.

21 Por. SKUBALANKA, Teresa: *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1984, s. 419 – 420.

22 Por. STASIEWICZ, Piotr Emil: *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna. In: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*. Pod red. J. Sztachelskiej, Seria III, Białystok, 1998, s. 205.

23 Por. Weiss, c. d., s. 64.

24 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 8.

25 Tamže, s. 6.

26 Por. POPIEL, Magdalena: *Oblicza wzniosłości*. Kraków: Universitas, 2003, s. 39.

418 „extatický člověk“ (T. Burek)²⁷ – a hrdina *Kriku* je zároveň člověk rozorvaný, trpiaci svojou tvorivou nemohúcnosťou aj psychózou. No čitateľ nemôže nad touto jeho perspektívou dosiahnuť nadhľad, pretože všetko dianie v románe je podávané cez prizmu subjektu hlavnej postavy, prostredníctvom personálneho rozprávania – čiže z Gaštovtovej gnozeologicky nejstej perspektívy. Postavy a udalosti, ktorých sa stáva svedkom, môžu prichádzať zvonka, zo sveta, no aj z jeho vlastného nevedomia – či, povedané Przybyszewského termínom, z temných priestranstiev jeho duše: môžu byť jej výplodom. Ba vlastne, pre Przybyszewského je toto – stavy duše – tá jediná pravá skutočnosť.

Labyrintový halucinačný svet, ktorým blúdi Gaštovt, sa nepodobá na náš normálny bežný svet, na našu „skutočnosť“, ktorej pravidlá neustále narúša. Udalosti po sebe nasledujú ako vo sne. Medzi literárne metódy, prostredníctvom ktorých Przybyszewski buduje halucinačný onirický svet svojho románu, patrí predovšetkým chronotopová pretržitosť predstaveného sveta – náhla zmena miest, na ktorých sa postava nachádza: napríklad Gaštovt kráča s Weryhom cez katakomby a znenazdajky sa odrazu ocitne v akejsi sále so snovo čudným publikom, ktoré pôsobí vskutku desivo: „*Videl dámy v bielych parochniach: tváre mali ako potiahnuté voskom a ústa previazané čiernymi páskami (namiesto toho, aby nimi mali previazané oči), a keď každú chvíľu zastrkovali za tie pásky tenké biele dlhé prsty, vytváralo to pekelné nepríjemný dojem, akoby to boli lebky umrlcov.*“²⁸ A všetko to vidí ako odraz v oku monštruóznej stonožky. Zrazu sa mu zatmie pred očami a ocitne sa na ulici; jednotlivé postavy sa tiež znenazdajky objavujú a miznú. Slnko nevychádza, hoci už malo dávno vyjsť (svet tohto románu je nočný). Jedna veta naznačuje, že slnko tu nevychádza preto, lebo celý tento románový svet je svetom Gaštovtovej nočnej duše, ktorá má v sebe „čierne slnko“ (čo je emblematický obraz melanchólie): „*Nuž ale, keďže to čierne slnko v sebe nosil tak dlho, tak určite nemohlo vyjsť nijaké iné.*“²⁹ (Na motívy melanchólie pri postave Gaštovta upozornil Adrian Mrówka.)³⁰ Alebo príklad na ďalšiu pretržitú následnosť chronotopov: Gaštovt sa ocitá v strašidelnom dome, prenasledovaný monštruóznou stonožkou, následne sa ocitne sa na námestí, z ktorého sa stane začarovaný les, a ten sa napokon pod Gaštovtovými rukami premení na hmlu. Chronotopová diskontinuita predstaveného sveta, ktorý sa „deje“ v duši hrdinu, reprodukuje iracionalitu podvedomia a jeho prekvapivé asociačné spojenia: celý dej sa odohráva v duši hrdinu – napokon, veď aj noc nenastane vonku, ale rozhostí sa v ňom.³¹ V súlade s programom poetiky Przybyszewského má aj jazyk diela odzrkadľovať a reprodukovat „prúd podvedomia“.³² Takže ako ukázali štylistické analýzy Przybyszewského textov Z. Goczolovej,³³ aj na úrovni vetnej syntaxe u Przybyszewského nachádzame tendenciu k pretržitosti – predovšetkým

27 Por. tamže, s. 27.

28 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 143.

29 Tamže, s. 191.

30 Por. MRÓWKA, Adrian: *Podmioty „intensywne“ w wybranych powieściach Stanisława Przybyszewskiego*. (Praca doktorska.) Katowice : Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2013, s. 159.

31 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 163.

32 SKUBALANKA, Teresa: *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1984, s. 418.

33 GOCZOŁOWA, Z.: *Składnia powieści Stanisława Przybyszewskiego*. Lublin, 1975.

zlučovacie priradovanie a voľné, asyndetické spájanie členov a amorfné spájanie výpovedí.³⁴ Przybyszewského literárny štýl v jeho románoch, ktorý má vystihnúť psychiku a predovšetkým podvedomie postáv, trefne, no aj kriticky charakterizuje Karel Krejčí: „Styl všech těchto románů Przybyszewského má uměle reprodukovat spontánní projevy vášně. Krátké, trhané věty, časté, až v manýru přecházející užívání citoslovcí, násilná hyperbolika metafor – to vše má za účel převést čtenáře do tajemných oblastí pudových prasil, ovládajících život člověka.“³⁵

Rovnako sa identita niektorých postáv – podľa vzoru snovej práce – kondenzuje a zlieva: v huslistovi Gaštovt odrazu spoznáva drožkára zo scény po záchrane samovrahne, tú zasa spoznáva v zhypnotizovanej herečke na pódiu. Neskôr sa s ňou rozpráva, no odrazu všetko navôkol neho zmizne, akoby mu pred oči padla čierna opona (veď sa predsa nachádza v akomsi divadle s pódium), a je úplne sám... Z takýchto literárnych postupov vychádza tajomnosť deja *Kriku*. Dôležitejšia je tu však „taká funkcia tajomnosti, ktorá vedie k vnímaniu skutočnosti ako tajomstva a vyvoláva pocit podivnosti jestvovania“.³⁶ Práve táto *deformácia* predstaveného sveta je pre literárnych historikov v tomto texte indikátorom niektorých prvkov literárneho smeru expresionizmu. Pre expresionizmus je charakteristická poetika sna a deformácie elementov fikčného sveta.³⁷ Stasiewicz cituje bádatela expresionizmu Waltera Sockela: „nemožné sa deje ako reálny fakt.“³⁸ „Expresionistické dielo teda tvorí uzavretý samostatný svet (...), no tento svet sa vymyká našim intelektuálnym poznávacím schopnostiam, akýmkoľvek pokusom o interpretáciu.“³⁹

Snové vízie Gaštovta sú zároveň akoby pokusom dostať sa pod kožu umelca, zažiť jeho psychické stavy pri tvorivej činnosti – jeho oči sa v okamihu tvorby plavia „*bezhraničnými priestranstvami tajomstiev podvedomia*“⁴⁰ – veď práve z podvedomia (nahej duše, „*z priepastných hĺbín*“⁴¹ umelcovej duše) čerpá umenie (podľa) Przybyszewského.

Svet románu, ako sme ukázali, je teda vzdialený tomu nášmu každodennému svetu. No je naša bežná empirická skutočnosť tou pravou skutočnosťou? Bežná skutočnosť, ako ju vnímame zmyslami a racionalizujeme rozumom, je pre Przybyszewského, podobne ako pre Schopenhauera, len Májiným závojom, kľamom. Človek totiž musí skutočnosť *najprv* skonštituovať, vytvoriť v sebe, vo svojej duši (toto môže byť ozvena kantovskej filozofie u Przybyszewského, sprostredkovaná cez Schopenhauerovu filozofiu). V eseji *Za „nové“ umenie (O „nową“ sztukę, 1899)* Przybyszewski ukazuje, že človek si zásadným omylom „stvoril dve skutočnosti, jednu vonkajšiu a druhú vnútornú“.⁴² A to takým spôsobom, že následkom zaslepenia „človek vytrhol centrálny obraz javov zo svojej duše, vyvrhol ho

34 Skubalanka, c. d., s. 418.

35 KREJČÍ, Karel: *Dějiny polské literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1953, s. 418.

36 Popiel, c. d., s. 46.

37 STASIEWICZ, Piotr Emil: *Krzyk* Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna. In: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*. Pod red. J. Sztachelskiej, Seria III, Białystok 1998, s. 196.

38 Tamže, s. 196.

39 Tamže.

40 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 70 – 71.

41 Tamže, s. 83.

42 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 156.

420 von“.⁴³ Takto „človek preniesol skutočnosť mimo seba“ a „keď musel tú fiktívnu skutočnosť vnímať pomocou zmyslov, strácal a rušil v sebe absolútne vedomie veškerenstva“.⁴⁴ Zredukoval takto skutočnosť len na tú ohraničenú oblasť javov, ktoré vnímame zmyslami. V eseji *Návratná vlna. Okolo expresionizmu (Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu, 1918)* Przybyszewski s uznaním kvituje filozofiu Berkeleyho, „ktorý neveril vo viditeľné veci, odmietal hmotu a uznával len božstvo“.⁴⁵ Samotný „geniálny Poliak“ chápe expresionizmus dosť svojsky, ako transhistorický návratný smer, ktorý sa zrieka vonkajšieho sveta a vnára sa do hlbín duše: „Dojmy, prichádzajúce zvonka, sú len zámienka, podráždenie organizmu – jedinou pravdou je vlastné vedomie a vlastné pocity.“⁴⁶ Obrazne to vyjadruje tak, že ho nezaujímá kameň, ktorý z vonkajšieho sveta vpadol do jazera jeho duše, ale práve tie kruhy šíriace sa hladinou, ktoré vyvolal.⁴⁷

Pre Przybyszewského však skutočnosť môže byť iba *skutočnosťou duše*. V jeho metafyzickom systéme má táto duša isté špecifické vlastnosti – je to *nahá duša*. Termín je vraj prevzatý od neskorého francúzskeho parnastu Edmunda Haraucourta (*L'Âme nue, 1885*),⁴⁸ u Przybyszewského je však podstatné jeho definičné naplnenie. Naše „vedomé ja“ podľa neho tvorí len drobnú čiastočku duše:⁴⁹ „Za tesným okruhom vedomých stavov nášho sa rozprestiera vnútorný oceán, more tajomstiev a záhad.“⁵⁰ Táto duša je „obrovské, transcendentálne vedomie všetkých stavov, aké duša doposiaľ prežila, vedomie všetkých svetov, v lone ktorých snívala celé veky“⁵¹ – je charakterizovaná celostnosťou a bezčasovosťou, je to „transcendentálne absolútne vedomie (...), ktoré umožňuje bezprostredný vzhľad do podstaty vecí“.⁵²

Aké dôsledky má teraz takáto koncepcia duše pre umenie? Nové umenie, teda umenie Przybyszewského (a podľa neho aj napríklad obrazy Edvarda Muncha), sa odvracia od „vonkajšieho“ (empirického) sveta, ktorý tvoria len náhodné, pomimutélné veci: „Autor doteraz napodobňoval ‚veci‘, ‚nový‘ autor reprodukuje svoj stav duše.“⁵³ Gabriela Matuszek píše: „Przybyszewski za manifestácie života duše bude pokladať somnambulické a vizionárske extázy, delírium horúčky a psychotické poruchy, ktoré spôsobujú deštrukciu psychiky a umožňujú expresiu nevedomia (‚nahý výkrik duše‘).“⁵⁴ V románe *Krik* môžeme vidieť priam vzorovú praktickú realizáciu tohto umeleckého programu. Nevedomie je temnou oblasťou, *mare tenebrarum*, ktorá plne ovláda individuum: je to „démon v nás, čo ako stredoveký kňaz temnoty žije vo večnej noci nášho subjektu, v ktorého rukách

43 Tamže.

44 Tamže.

45 Tamže, s. 315.

46 Tamže, s. 316.

47 Tamže.

48 KRZYŻANOWSKI, Julian: *Neoromantyzm polski*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1971, s. 31.

49 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 151, programový článok *Za nové umenie (O nową sztukę, 1899)*.

50 Tamže, s. 150.

51 Tamže, s. 149.

52 Matuszek, c. d., s. 58.

53 Tamže, s. 152.

54 Matuszek, c. d., s. 33.

sme neslobodnými, námesačnými médiami“,⁵⁵ píše Przybyszewski už vo svojej debutovej mladíckej eseji *Zur Psychologie des Individuums. I. Chopin und Nietzsche* (1892). „Vari sexuálny vrah vie, prečo ho svieže telo dievčaťa láka k vražde?“⁵⁶ Práve zo svojej lektúry Nietzscheho už v tomto mladíckom spise preberá vedúcu úlohu *nevedomých* popudov v subjekte – Nietzsche mu ukázal, „ako sa z nepochopiteľných a podvedomých odrazov psychického procesu rodia akty vôle, ktoré jestvovali už dávno predtým, než sme si uvedomili naše zámery, ako v základe každého vypovedaného súdu jestvuje jeho fyziologické podložie (...)“.⁵⁷ Przybyszewského model subjektu je výsledkom „krízy egologického modelu subjektivity“,⁵⁸ s ktorou kráča ruka v ruke rozpad Ja (v *Kriku* priam spektakulárne, ako na to ešte poukážeme). Moderný človek nachádza v sebe samom enklávu čohosi *cudzieho* – a k jadrú, zdroju svojej subjektivity, k „nahej duši“, sa musí prácne dobýjať cez stavy vytrženia, halucinácií, psychickej choroby, sna...

A práve toto „fyziologické podložie“, ktoré našiel v Nietzscheho filozofii, sa Przybyszewskému stáva riadiacim, kozmogonickým i kozmologickým princípom univerza v podobe princípu všetkých princíпов, ktorým u Przybyszewského nie je vôľa ako u Schopenhauera, ani vôľa k moci ako u Nietzscheho, ale *pohlavný pud*, pohlavná túžba (*chuc*) – „pohlavný pud je tým mocným praelementom, ktorý tkvie v základoch všetkého bytia, a mozog a duša sú výsledkami následných štádií evolučného vývinu tohto pudu“.⁵⁹ Przybyszewski svoj metafyzický systém vykladal (a vychádzal z neho) rovnako vo svojej esejistike, ako aj v próze – svoju teóriu pohlavnej túžby azda najinštruktívnejšie vložil v básni v próze *Requiem aeternam* (vyšla najprv v nemeckom origináli pod titulom *Totenmesse*, 1893). Z nej pochádza jeho slávna parafráza evanjelia svätého Jána: „*Na počiatku bol pohlavný pud*.“⁶⁰ V texte *Requiem aeternam*, predsmrtnom monológú anonymného hrdinu, podáva Przybyszewski kozmogóniu, príbeh vzniku foriem života, riadeného princípom pohlavného pudu. (Podobne o čosi neskôr náš spisovateľ Gejza Vámoš podáva svoju kozmogóniu, príbeh vzniku života na základe princípu krutosti – a v identických dvoch žánroch rovnako ako Przybyszewski: v románe *Atómy Boha* (1928), ako aj vo svojej filozofickej dizertácii *Princíp krutosti* (1932).) Keď sila pohlavného pudu napokon stvorí mozog, skonštituuje pre človeka „bežný“ svet, ktorý je však stratou jeho celostného vnímania a koncom spätosti s bytím – mozog, „namiesto toho, aby bol poslušným orgánom sebazpoznania sexuálneho pudu, vedie zradne k oslabeniu jeho tvorivej moci: emanuje zo seba klamnú skutočnosť, rozbitú na kategórie, príčiny a následky“:⁶¹ „*jednotlivé jeho časti* (t. j. mozgu, pozn. T. H.) *pretvorila na zmysly, spretrhala spojitosť, celok roztrhala na časti, jeden zmysel rozčlenila*

55 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 17.

56 Tamže, s. 18.

57 Tamže, s. 22.

58 Matuszek, c. d., s. 368.

59 TABORSKI, Roman: Wstęp. In: PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. XXXI.

60 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 37.

61 WALAS, Teresa: *Ku otchłani*. Kraków – Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1986, s. 160.

422 *na rôzne jednotlivé zmysly, preťala ich vzájomné súvislosti a väzby.*⁶² Práve preto nachádzame v Przybyszewského diele priam posadnutosť synestéziami: keď túži jeho hrdina Gaštovt *namalovať zvuk* – krik, podobne ako v jeho románe *Homo sapiens* nebo *kričí farbu*⁶³ – aby prekonal tento deficit rozčlenenia skúsenosti. Preto už v eseji *Z psychológie individua* nastoľuje Przybyszewski pre nové umenie postulát, aby jestvovala „nepretržitá škála od zvukov k slovu a farbe, bez hraníc medzi nimi, aké dnes existujú, keď bude možné úplne preložiť zvuk do slov a farieb a naopak“.⁶⁴ Udiat sa to môže v mozgu, „ve ktorém se uvolnilo zauzlení – ano, *svaté zauzlení všech smyslů, v němž mění se linie v tón*“.⁶⁵ No na štylistickej rovine textu synestézie, ktoré sú súčasťou literárneho programu symbolizmu, prerastajú u Przybyszewského až do manieri.⁶⁶

Táto koncepcia nevyhnutného vývinu pohlavného pudu k tomu, aby sa vytvoril mozog, ktorý – paradoxne – začne pohlavný pud potláčať za cenu utrpenia, vnáša do Przybyszewského metafyziky „evolučný pesimizmus“, veľmi blízky smeru dekadencie.⁶⁷ Na pôde ontogenézy druhu zasa „psychická evolúcia ľudských jedincov vedie k čoraz väčšiemu zjemňovaniu zmyslov a celej duševnej organizácie, k prebujnenosti vedomia“.⁶⁸ Tak je to práve u tvorivého individua, ktoré pre túto príčinu svojej hypersenzitívnosti a vnútornej komplikovanosti prežíva najviac utrpenia.⁶⁹

Maliar Gaštovt popri svojej hypersenzitívnosti je predovšetkým postavou obsesívnou, posadnutou nutkavou ideou. Karel Krejčí píše, že „hlavním motívom je (...) zárodek uměleckého díla, který se zrodil v mysli, nebo spíš v citění umělcově, působí na něho svou přitažlivou silou, ale musí bojovat o svou konkrétní realizaci“.⁷⁰ Z toho vyvierajú tvorivé muky umelca, ktorý je „tehotný“ umeleckým dielom, nemôže ho však realizovať – nato nevyhnutne potrebuje katalyzátor, opakovanie kriku. Gaštovt, hoci je prekliatym umelcom vydeleným z davu, je s jeho najnižšími vrstvami, s luzou späť práve svojou ekonomickou situáciou umelca – svojou chudobou. Viac ráz sa v texte spomína jeho neznesiteľný hlad – je to aj neznesiteľný fyziologický hlad žalúdka, no aj hlad ontologický, ktorý je „*magmou bytia*“⁷¹ – je to aj „*hlad žiadostivosti a rozbesneného pohlavného pudu*“.⁷² Hlad je teda, psychoanalyticky povedané, *túžbou*, „prvotným pocitom nedostatku, večným neukojením

62 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism.* Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 39.

63 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Přes palubu.* (Homo sapiens I.) Praha : Knihy dobrých autorů, 1913, s. 19.

64 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism.* Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 36.

65 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Přes palubu.* (Homo sapiens I.) Praha : Knihy dobrých autorů, 1913, s. 31.

66 Krzyżanowski, c. d., s. 34.

67 Walas, c. d., s. 160.

68 Tamže, s. 162.

69 Por. tamže, s. 163.

70 KREJČÍ, Karel: Křik velkoměstské ulice. In: PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Křik.* Praha : Odeon, 1978, s. 16.

71 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk.* Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora”, 1917, s. 82.

72 Tamže, s. 84.

pohlavného pudu“⁷³ a potom aj hladom po moci, po zlate... Preto to Gaštovta na ulicu neodolateľne ťahá – je s ňou spätý, a práve preto chce ako umelec „vytvoriť ohromnú syntézu ulice“⁷⁴ v jednom symbole, „odhaliť jej strašné tajomstvo“.⁷⁵ V románe preto figuruje démonické mesto⁷⁶ a turpizmus ako umelecký prostriedok pri zobrazovaní skutočnosti,⁷⁷ čiže zameriavanie sa na nízke, nechutné prvky ulice: na stoku, kanály, prostitútky, zaplúvané krčmy, zločinecké brlohy, na zločin a vraždy. Przybyszewského obrazný motív monštruóznej, ohyzdnej stonožky obtočenej okolo zeme pripomína Nervalovho hada z jeho snovej novely *Aurélia* (1855), obtáčajúceho zem: morského hada prevzatého zo severskej mytológie.⁷⁸ (*S Auréliou* zblížujú *Krik* aj dvojnicke motívy⁷⁹ a celková onirickosť fikčného sveta.) Gaštovt chce nájsť *symboly* pre ulicu (ktorá je vlastne svetom v malom, je to metafora sveta biedy a večného hladu – a v tomto hlade je zahrnutá i pohlavná neukojenosť, túžba), prostredníctvom ktorých by dospel k jej tajomstvu. Práve takýmto možným symbolom ulice sa mu javí byť krik. Karel Krejčí upozorňuje na súvislosť *Kriku* s modernou literatúrou reflektujúcou veľkomesto (dajme do súvislosti Gaštovta brázdiaceho bočné uličky mesta s Baudelairovým flanérom či s Poeovým *Mužom davu*) a ukazuje Przybyszewského inovatívnosť v pokuse „o zachycení ktoréhokoli veľkomesta v jeho všeobecnosti v jediném detailu, a tým je Przybyszewského *Křik*“.⁸⁰ Gabriela Matuszek upozorňuje, že „ulica“ je tu originálnym symbolom mesta-sveta (*Weltstadt*), šialeného Megalopolis, ktoré expresionisti asociovali s démonickou, temnou neľudskou sférou“.⁸¹

Z ekonomickej nevyhnutnosti, „od hladu“, musí maliar tiež vystavovať svoje dielo očiam nehodného davu, „stáda“ malomeštiakov a filistrov, ktorými ako duševný aristokrat z hĺbky duše opovrhne. Motív, keď sa Gaštovt na výstave svojich obrazov cíti ako prostitút („že zo svojej duše spravil nechutnú štetku“),⁸² je obsesívnym motívom vo viacerých Przybyszewského prózach. Súvisí s jeho koncepciou umenia ako výrazu, ba priam výkriku nahej duše (o tom ešte bude reč neskôr) – umelecké dielo takýmto spôsobom odhaľuje to najintímnejšie bytie umelca, najtajnejšie zákutia jeho duše. Podobne spisovateľ Bielecki z románu *Silný člověk* hovorí: „Prostitutce vyčítají, že prodává své tělo, a takový literát prodává svou duši – co je horší, he?“⁸³ Tomasz Weiss upozorňuje na Hausеровu tézu, že v dekadentných epochách sa umelecká činnosť často porovnávala s prostitúciou, „pričom

73 Matuszek, c. d., s. 343.

74 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 47.

75 Tamže.

76 Tamže, s. 342.

77 Stasiewicz, c. d., s. 197.

78 Por. NERVAL, Gérard de: *Sylvie. Aurelie*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 181.

79 Por. tamže, s. 119 – 121.

80 KREJČÍ, Karel: *Křik velkoměstské ulice*. In: PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Křik*. Praha : Odeon, 1978, s. 15.

81 Matuszek, c. d., s. 342.

82 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 46.

83 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Silný člověk*. Praha : Stanislav Minařík, 1928, s. 6.

424 zmysel tohto porovnania sa obracal hlavne proti meštianstvu, proti zásadám, o ktoré opierala svoju štruktúru meštianska rodina⁸⁴.

V priebehu sujetu románu, keď Gaštovt blúdi labyrintom mesta za svojim cieľom – začuť znovu krik ulice, krik samovrahyně – dochádza vo vnútornom pláne hlavnej postavy k čoraz väčšej psychickej dezintegrácii až k totálnemu rozpadu osobnosti (prostredníctvom viacnásobných dvojníckych motívov). Przybyszewski totiž „vníma ľudskú bytosť ako neautonómnú, podriadenú silám nezávislým od jej vôle“.⁸⁵ A to predovšetkým temným silám nevedomia a sexuálneho pudu – a mozog, tento „mizerný aparát“, „sa môže nanajvýš dozvedieť, či skôr skonštatovať, že sa v duši niečo deje, ale čo?“, píše v románe *Homo sapiens*.⁸⁶ „Mozog je klamaný, podvádzaný, no dozvedá sa o tom príliš neskoro.“⁸⁷

Gaštovt v okamihu, keď začuje krik samovrahyně počas skoku z mosta, zažíva epifániu – krik je mu akýmsi mostom (z ktorého napokon dievča skočilo) medzi dvoma metafyzickými regiónmi – životom a smrťou: krik práve v *okamihu smrti* akoby už patril na obe strany mosta. Ako píše Gabriela Matuszek, „krik topiacej sa ženy sa stáva kolektorom náhľadu do transcendentných sfér bytia“.⁸⁸ Od tejto chvíle chce Gaštovt obsesívne znovu začuť ten krik, aby mohol namaľovať svoje absolútne dielo – obraz *Krik* (rovnako ako Edvard Munch), obraz ulice. Keď chce Gaštovt dosiahnuť opakovanie, to, po čom vlastne túži, je – ako ukázal Kierkegaard – večnosť, „večnosť ako skutočné opakovanie“.⁸⁹ Táto túžba po opakovaní nie je v modernizme zriedkavá.⁹⁰

Krik sa teda v motivickej štruktúre textu viaže s ulicou; Gaštovt chce „ešte raz“⁹¹ začuť „krik ulice“,⁹² ktorý je jej epifániou – *krik zjavuje ulicu* vo všetkej jej hrôze a nízkości. Gaštovt však chce nemožné, či priam zázrak:⁹³ chce identické opakovanie, *opakovanie toho istého* kriku tej istej ženy.⁹⁴ Spojenie *opakovania so zázrakom* (a teda s tým, čo je *nemožné*) ukazuje v dobovej filozofickej reflexii Søren Kierkegaard vo svojej práci *Opakovanie* (1843), ktorá je – podobne ako Przybyszewského básne v próze – textom na rozhraní filozofie a literatúry. Najžiarivejším príkladom opakovania je mu biblický Jób: „Jób sa stal požeňnaným a všetko dostal *dvojnásobne*: toto sa nazýva *opakovanie*. (...) Kedy postretlo Jóba opakovanie? Vtedy, keď nastala najväčšia istota a najvyššia pravdepodobnosť, že sa udeje to, čo je nemožné.“⁹⁵ Toto opakovanie však podľa Kierkegarda môže dosiahnuť len človek v náboženskom štádiu existencie, s absolútnou

84 WEISS, Tomasz: *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970, s. 65 – 66.

85 Matuszek, c. d., s. 237.

86 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 123.

87 Tamže.

88 Matuszek, c. d., s. 336.

89 KIERKEGAARD, Søren: *Powtórzenie*. Kraków : Aletheia, 1992, s. 41.

90 Por. MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*. Kraków : Universitas, 2007, s. 251.

91 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora”, 1917, s. 192.

92 Tamže, s. 57.

93 Por. Mrówka, c. d., s. 163.

94 Por. Popiel, c. d., s. 62.

95 Kierkegaard, c. d., s. 122.

vierou, v totálnom odovzdaní sa Bohu – proti všetkým ostatným ľuďom, proti celému svetu: „Jeho viera je priepustkou, vďaka ktorej opúšťa svet a ľudí (...)“.⁹⁶

Gaštvot ako umelec, ktorý túži po opakovaní preto, aby vytvoril umelecké dielo, sa však nachádza – kierkegaardovsky povedané – v estetickom štádiu existencie. Podobne ako pre mladíka v Kierkegaardovom príbehu lásky z *Opakovania* dievča preňho nie je „milovanou, ale len zámenkou“⁹⁷ – prostriedkom pre vytvorenie umeleckého diela (tak ako pre Kierkegaardovho mladíka je dievčina len katalyzátorom jeho lásky k poézii). Preto jej Gaštvot vypočítavo predstiera lásku. Podobne ako pre Kierkegaardovho mladíka, aj pre Gaštvota sa dievča situuje v jeho duši⁹⁸ a v spomienke (ktorá „sa začína stratou“).⁹⁹ Spomienka je u Kierkegarda striktné rozlíšená od opakovania.¹⁰⁰ Preto pre estéta Gaštvota, utápajúceho sa v spomienkach na predchádzajúci krik samovrahyně, platí Kierkegaardovo lakonické konštatovanie: „Jediné, čo sa zopakovalo, bola nemožnosť opakovania.“¹⁰¹ Veď opakovanie, keď dievčinu opätovne vyzýva, aby kričala, by už nebolo spontánnym krikom, ale účasťou v narežirovanej, inscenovanej hre. Opakovanie ako návrat toho istého je preto nemožné: naopak, v románe sa stáva opakovanie – nietzscheovsko-deleuzovsky – *návratom iného*: ukazuje to vlastne celá príbehová schéma tohto príbehu. Jeho naratívna štruktúra je opakovaním s *diferenciou*: v úvodnej sekvencii Gaštvot zachráni prostitútku pred utopením (predtým počul jej krik), v predposlednej sekvencii však Gaštvot prostitútku sám utopí – práve preto, aby počul krik (ktorý však nezačuje, i keď Weryho mu ten krik výsmešne ospevuje, čím ho ešte väčšmi provokuje). (Hanna Ratuszna zároveň ukázala, že sa takáto naratívna štruktúra opakovania viaže s melanchóliou: melanchólia „určuje tiež istý štýl narácie, využívajúci figúru opakovania.“¹⁰²)

Toto je základná naratívna schéma opakovania, štruktúra opakovania však združuje viaceré motívy v texte: jednotlivé postavy sa v horúčkovitom labyrinte Gaštvotovho blúdenia opätovne objavujú ako iné (drožkář neskôr ako huslista, samovrahňa neskôr ako zhypnotizovaná herečka, neznámy z výstavy ako Weryho – a nakoniec Weryho ako Gaštvot samotný) a opakujú sa ich stretnutia: Gaštvot dievčinu odrazu znovu stretá v noci pri rieke, Weryho sa mu počas deja striedavo nečakane objavuje a mizne (čo súvisí s chronotopovou pretržitosťou predstaveného sveta tohto románu): „(...) už si zvykol na to, že Weryho sa objavoval rovnako náhle, ako zvykol zmiznúť: bolo to také isté ako s jeho hlasom – raz ho počul, a odrazu uprostred vety sa stratil(...)“.¹⁰³ Prostredníctvom *postupu opakovania motívov* a *postáv* (pričom tie sú vždy istým spôsobom *transformované* – opakujú sa ako čiastočne *iné*) rieši Przybyszewski dilemu mladopoľského románu, ktorú pomenoval Michał Głowiński vo svojej práci *Mladopoľský román* (1969): modernistický

96 Tamže, s. 119.

97 Tamže, s. 55.

98 Por. tamže, s. 56.

99 Por. tamže, s. 55.

100 Por. tamže, s. 62, s. 66.

101 Tamže, s. 86.

102 RATUSZNA, Hanna: *Okruchy melancholii*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017, s. 17.

103 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań: Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 180.

426 mladopolský román sa oproti realistickému vykryštalizoval do tvaru epizodickej konštrukcie, „súboru scén“, ktoré sa nemusia organizovať do príčinnno-dôsledkového reťazca a v naratívnej štruktúre dominuje fragmentárnosť.¹⁰⁴ Túto epizodicnosť v naratívnej štruktúre *Kriku* zvyrazňuje aj už spomenutá chronotopová pretržitosť, ktorá vyvoláva atmosféru snovosti a halucinačnosti predstaveného sveta. No tieto jednotlivé epizódy, spretŕhané chronotopovými skokmi, do istej miery zjednocuje ich návratná, opakovacia štruktúra.

Gaštovt opäť začuje krik až na konci románu – fakticky v okamihu smrti, keď zabíja svojho psycho-dvojníka Weryha, výplod temných hlbín svojej duše: čiže zabíja seba samého (krv Weryha nachádza na sebe samom a keď pozrie na Weryha: „*Videl seba samého!*“).¹⁰⁵ Gaštovta – ako subjekt podriadený, ovládaný vlastným nevedomím – akoby lesť jeho vlastného nevedomia dovedie k spáchaniu samovraždy: vystrelí na dvojníka – hypostázu svojho vlastného nevedomia, čiže na seba samého. Jeho subjekt je teda rozštiepený a samovražda je mu nadiktovaná nevedomím (jedno ja zabíja druhé ja), podobne ako neskôr v poviedke slovenského modernistu Jána Hrušovského *Pistol'* (1925).¹⁰⁶ Ako z toho vyvodzuje Gabriela Matuszek, „umenie, ktoré túži vyjadriť transgresívnu a extatickú skúsenosť plnosti, sa musí podľa Przybyszewského spájať so (seba)deštrukciou“.¹⁰⁷ Počuť krik je teda pre Gaštovtu totožné s jeho vlastnou smrťou – to preto ho nikdy *nemôže* namaľovať. (Veď mefistofelovský dvojník Weryho Gaštovtovi sľubuje nemožné: keď vraj stvorí toto dielo, aké ešte nikto na svete nikdy nevytvoril, stane sa Bohom.¹⁰⁸) Keďže Gaštovt je vo svojom bytíku v danej scéne sám, krik, ktorý v okamihu umierania počuje, môže byť len jeho vlastným krikom. Áno, umelcovi ide práve o *krik*, pretože „prekognitívny krik“¹⁰⁹ – podľa Przybyszewského teórie „metaslovo“ – je „prvotný spôsob vyjadrenia, bezprostredného výrazu svojich pocitov vo forme zvuku“.¹¹⁰ Prvotný človek stvoril prvotné slovo vtedy, keď naňho niečo urobilo taký obrovský dojem – či už lásky, pomsty alebo strachu –, až sa mu z hrdla vyrval „a v jeho ušiach rozlhal jeho vlastný tiahly krik, či už úžasu alebo zdesenia alebo túžby“.¹¹¹ Krik samovrahyne v okamihu jej prechodu zo života do smrti Gaštovtovi zjavuje esenciu ulice, tajomstvo bytia – no *druhý raz* ho môže začuť až vtedy, keď sa s týmto krikom identifikuje, keď v samom závere románu pochopí, že sa ten „*medziplanetárny orkán kriku*“¹¹² derie z jeho vlastného hrdla. Krik sa teda opakuje, ale opäť s diferenciou: nevychádza už z hrdla dievčata, ale z Gaštovtovho vnútra.

104 Por. GŁOWIŃSKI, Michał: *Powieść młodopolska*. Kraków : Universitas, 1997, V. kapitola: Román ako súbor scén.

105 Tamže, s. 175.

106 Por. HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2008, s. 105 – 106.

107 Matuszek, c. d., s. 337.

108 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 188.

109 Tamže, s. 335.

110 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 164.

111 Tamže, s. 164.

112 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 197.

Predtým, ako Gaštovt zabije Weryha/seba, však ešte zabíja prostytutku (možno tiež hypostázu svojho nevedomia), aby začul krik (nepočuje však nič): „Umenie sa stáva identické so zločinom.“¹¹³ Táto identickosť umenia a zločinu súvisí s Przybyszewského koncepciou absolútnej autonómnosti umenia z jeho programového manifestu *Confiteor* (1899) – umenie má byť oslobodené od akýchkoľvek nárokov morálky, je teritóriom absolútnej slobody, takže napokon musí byť imorálne: „Umelec teda zobrazuje život duše vo všetkých jej prejavoch; nedbá nič na spoločenské ani etické zákony (...) Umelec stojí nad životom, nad svetom, je Pánom Pánov, nezviazaný nijakým zákonom, neobmedzovaný žiadnou ľudskou silou.“¹¹⁴ Umenie tiež nemá žiadnu zodpovednosť ani žiadnu služobnú funkciu voči čomukoľvek inému, napríklad spoločnosti – je autonómnou oblasťou: „Umenie nemá žiaden cieľ, je cieľom samo osebe, je absolútnom, pretože je výrazom absolútna – duše.“¹¹⁵ Už v Nemecku šokoval Przybyszewski literárne publikum svojím programovým satanizmom. Podľa neho prvotné je na svete zlo, „pretože bolesť je prvotná a bolesť a zúfalstvo stvorili zlo“ – „Satan bol pred Bohom“, píše Przybyszewski v knižke svojich kritických štúdií *Cestami duše (Na drogach duszy, 1900)*.¹¹⁶ Takže pravým vládcom sveta je Satan a človek sa mu má podriaďovať tak, ako sa doposiaľ podriaďoval Bohu: má mu slúžiť svojimi skutkami, čiže páchaním zla.¹¹⁷

V dejeovej sekvencii vraždy dievčaťa postupuje vo vnútornom (psychickom) pláne postavy Gaštovta rozpad osobnosti: Gaštovt sa explicitne rozpadá na viacero osobností, stráca nad sebou moc, stáva sa *neautonómnym subjektom* – koezistujú v ňom temný „sused“, „vodca“¹¹⁸ aj „strážca“ – a druhý v ňom sa divo smejie, keď si chce privlastniť krik dievčaťa. Keď dievča hodí do vody, poslúchol príkaz dvojníka – „vodcu“. A keď Gaštovt na začiatku zachraňoval dievča pred utopením, tiež sa cítil byť ovládaný ako manekýn v číhysi mocných rukách. V texte sa nachádzajú aj viaceré indície Gaštovtovho stotožnenia s utopenkyňou: dievča, ktoré Gaštovt zachráni pred utopením a neskôr zasa utopí, je prostytutka (stelesnenie ulice), podobne ako cíti Gaštovt pri verejnej výstave svojich obrazov, že zo svojej duše spravil „*nechutnú štetku*“.¹¹⁹ Keď dievčinu sleduje pri rieke, ich tieňe splynú do jedného. Adrian Mrówka vo svojej práci kladie otázku, či je *Krik* príbehom troch rôznych postáv (Gaštovta, Weryha a dievčaťa), alebo ide o „prípady zmmoženia jednotnej Gaštovtovej identity, a teda o mnohosť jeho Ja (...)“.¹²⁰ Przybyszewski už v roku 1892 v práci *Z psychológie indivídua II. Ola Hansson* uvažoval o pluralite Ja, ktorá súvisí s nervovým systémom: „Každá nervová bunka je autonómna, je sama osebe mozgom, obdareným vedomím svojich vlastných stavov.“¹²¹ Tieto miliardy nervových molekúl útočiacich na seba môžu „v jedinom okamihu rozdeliť

113 Matuszek, c. d., s. 338.

114 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1966, s. 142, s. 144.

115 Tamže, s. 142.

116 Cit. podľa Walas, c. d., s. 197.

117 Por. tamže, s. 198.

118 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 171.

119 Tamže, s. 46.

120 Mrówka, c. d., s. 136.

121 Cit. podľa Mrówka, c. d., s. 136.

428 Ja, roztrhať ho“.¹²² Adrian Mrówka na základe aplikácie Guattariho schizoanalýzy na Przybyszského román dospieva k záveru, že „postavu tajomnej ženy vytvára Gaštovtovo nevedomie. (...) utopenkyňa personifikuje maliarovu subjektivitu, ktorá v tomto konkrétnom okamihu dokázala začať jestvovať: „oslobodíť sa“.¹²³ No táto interpretačná možnosť sa dá podoprieť aj samotnou Przybyszewského koncepciou androgýnie, keď sa žena rodí z mužskej duše. Julian Krzyżanowski ako spoločný motív Przybyszewského básní v próze formuloval „clivú túžbu ako základný duševný stav – túžbu po milovanej, ktorá v prabytí tvorila s dušou muža jednotu (...), aby sa vo vzdialenej budúcnosti s ním spojila v Dvojjednosti“.¹²⁴

V texte od samého začiatku fungujú tiež viaceré indície *dvojníckeho vzťahu* Gaštovta s Weryhom: Gaštovt spočiatku nemôže rozpoznať tvár (vtedy ešte) neznámeho na výstave, i keď sa na ňu práve pozerá: jej črty akoby sa mu strácali. (Rovnako sa mu rozlievajú aj črty tváre dievčaťa – samovrahyne. V istej fáze sujetu ju vidí v každej žene na ulici.) Tvár neznámeho v sebe popri svojom vodcovskom charaktere nesie aj črty „hermafroditnej zženštilosti“.¹²⁵ pripomeňme, že androgýnia je pre Przybyszewského základnou charakteristikou duše, jej „prvotnej prajednoty“¹²⁶ – žena sa rodí z mužovej psychiky, existuje v duši muža, ako píše Przybyszewski v básni v próze *Androgyne*: „*Já* (t.j. vytúžená žena) *jsem nejtajnější hloubí Tvé duše*. (...) *hleděv na mne hleděl jsi do své vlastní duše, neboť jsem ztělesněním Tvé myšlenky*.“¹²⁷ Ako píše Wojciech Gutowski, „emanácia Ty z Ja vytvára iba objekt túžby a provokuje jeho prenasledovanie“.¹²⁸ Androgýn, zjednotenie modernistického muža a ženy v jednej celistvej bytosti, „*On-Ona*“¹²⁹ tento zázrak, sa dokoná *len* v smrti:¹³⁰ „*A šel s velikým triumfem smrti* (...)“.¹³¹ A toto zjednotenie je dostupné *len* tvorivému individuu.¹³²

Ďalšie indície dvojníctva sú nasledovné: Gaštovt si s úžasom uvedomuje, že „*ten člověk* (t. j. Weryho – pozn. T. H.) *myslí tými istými slovy, v tých istých obrazoch ako on sám*“.¹³³ Gabriela Matuszek nazýva Weryha psycho-dvojníkom¹³⁴ a dej románu psychomachiou, ktorá sa odohráva v duši schizofrenického hrdinu. Ten je „konfrontovaný so svojím vlastným nevedomím“¹³⁵ pričom „komplexy obsahov nevedomia sa stelesňujú v živých postavách“.¹³⁶ Przybyszewski píše, že práve dvojník je hypostázou, exteriorizáciou duše.¹³⁷ Weryho tiež pred finále

122 Tamže, s. 136.

123 Tamže, s. 142.

124 Krzyżanowski, c. d., s. 33.

125 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 104.

126 Matuszek, c. d., s. 179.

127 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Androgyne*. Praha : Knihy dobrých autorů, 1910, s. 68 – 69.

128 GUTOWSKI, Wojciech: *Nagiedusze i maski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1992, s. 247.

129 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Androgyne*. Praha : Knihy dobrých autorů, 1910, s. 80.

130 Por. Gutowski, c. d., s. 147.

131 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Androgyne*. Praha : Knihy dobrých autorů, 1910, s. 80.

132 Gutowski, c. d., s. 251.

133 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 136.

134 Matuszek, c. d., s. 338.

135 Tamže, s. 339.

136 Tamže, s. 339.

137 Cit. podľa Stasiewicz, c. d., s. 204.

prózy, tesne pred rozuzlením, upozorňuje na to, že na Gaštvotvom obraze *Ulica* majú prenasledovaný muž a ten, čo mu podloží nohu, rovnakú tvár – tvár samotného Gaštvota.¹³⁸

Modernistický dvojník zároveň býva ironický, je výsmešnou karikatúrou hrdinu, podobne ako postava Brzechwu z poviedky *Škulavec* (1922) od majstra modernistickej hororovej fantastiky Stefana Grabiňského. Weryho Gaštvota prehnane chváli, líška sa mu a raz mu dokonca ironicky (takmer ako postava z Dostojevského) pobožká ruku... „*Zakliaty dom*“¹³⁹ Weryha, v ktorom možno naveky uviaznuť, je „*dokonala pasca*“¹⁴⁰ a jeho byt je *tajný*, Weryho v ňom prechováva všakovaké umelecké poklady a tým najväčším má byť Gaštvotov obraz *Krik*, čím sa tento byt ocitá v paralelnej pozícii s teritóriom duše, jej temným oceánom nevedomia.

No napriek tomu Przybyszewski dvojnícke rozuzlenie zdržiava naozaj až do poslednej fázy deja, po pointu. Využíva pre tento účel aj naratívnu schému populárnej literatúry – prózu s tajomstvom s naznačujúcimi indíciami, pri ktorej je záverečná dvojnícka pointa, identita zločincina a obeť, Gaštvota a Weryha, riešením (rozpoznaním, *anagnorisis*) takmer v poslednom riadku, hoci v texte rozosieva aj indície pre toto rozuzlenie: Gaštvotovi sa spočiatku zdá, akoby ho ktosi sledoval, ba dokonca – má paranoidný pocit, akoby načúval aj jeho myšlienkam,¹⁴¹ Weryho vyslovuje nahlas Gaštvotove myšlienky a pod.

Kierkegaardov hrdina z *Opakovania* nakoniec opakovanie dosiahne – tak, že znovu získa seba samého: „Znovu som sebou: to je opakovanie. (...) Znovu som jednotou.“¹⁴² Gaštvotovi sa, naopak, opakovanie dosiahnuť nepodarí – a jeho osobnosť sa v závere štiepi, rozkladá.

Treba tu ešte upozorniť na jednu intermediálnu súvislosť z oblasti dejín umenia. Titul *Krik/Výkrik* môže dnes viacerým pripomenúť skôr slávny obraz Edvarda Muncha než Przybyszewského román. Rovnomenný titul nie je žiadna náhoda – Munch bol dobrým priateľom v tých časoch v Nemecku slávneho „geniálneho Poliaka“ a „satanistu“ Stanisława Przybyszewského. Ten o Munchovi dokonca aj publikoval štúdiu *Psychický naturalizmus* (1893) a monografiu v čase, keď si Muncha ešte cenil málokto.¹⁴³ Obraz *Krik* bol podľa Przybyszewského spomienok výsledkom duchovnej spriaznenosti, ba priam dvojníckeho vzťahu ako z Przybyszewského románu: Munch Przybyszewskému ukázal svoj obraz so slovami, aký je zdesený, že ho nejaký človek odpočúva počas tých najtajnejších tvorivých chvíľ – no on, Munch, sám tiež načúval Przybyszewskému,¹⁴⁴ tak ako ktosi (temný dvojník) odpočúval najtajnejšie myšlienky maliara Gaštvota v románe *Krik*. (Niektorí interpretátori dokonca tvrdia, že zmena titulu Munchovho obrazu *Pochybnosť* na *Krik* sa udiala na návrh Przybyszewského.) Przybyszewski zasa

138 PRZYBYSZEWSKI, Stanisław: *Krzyk*. Lwów – Kraków – Warszawa – Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917, s. 196.

139 Tamže, s. 178.

140 Tamže, s. 178.

141 Tamže, s. 46.

142 Kierkegaard, c. d., s. 129.

143 Por. Głuchowska, c. d., s. 28.

144 Tamže, s. 35.

430 vo svojich prácach *Dielo Edvarda Muncha a Cestami duše* interpretoval Munchovo výtvarné dielo cez prizmu svojej koncepcie nahej duše: Munch podľa neho energicky neguje výtvarnú tradíciu zobrazovania vonkajšieho sveta a namiesto toho „sa snaží bezprostredne vyjadriť farbou fenomény duše“,¹⁴⁵ t. j. spomienky, vízie, „preparáty chvíľ“, keď namiesto racionálneho „mozgového“ vedomia nastupuje „iné, cudzie vedomie – vedomie duše“.¹⁴⁶ Čiže horúčkovité stavy, iracionálne asociácie, nekontrolovateľná intuícia namiesto racionálneho vedomia.

A recipročne, románové udalosti *Kriku*, rovnako horúčkovité, iracionálne, snovo deformované akýmsi „cudzím vedomím“, sú zrkadlením Munchových obrazov *Krik* a *Ulica Karl Johann v noci*.¹⁴⁷

Przybyszewského *Krik* sa teda ocitá na viacnásobnom rozhraní: jednak mediálnom – je *jazykovým* komunikátom o *obraze zvuku* (o nemožnom obraze zvuku, ktorý je výrazom duše). Literárnohistoricky sa tiež ocitá na rozhraní periód, čím sa tento román priamo na začiatku svojej knižnej dráhy ocitol v anachronickej pozícii – bol pre literárnych kritikov akoby „labutím spevom modernizmu“,¹⁴⁸ čo veľmi neprialo jeho recepcii v zmenenej recepčnej situácii medzivojnového obdobia. Po prvom vydaní z roku 1917 prišlo v Poľsku ešte druhé v roku 1922, ďalšie vydania však nenasledovali. No zároveň by sa – podľa Piotra Stasiewicza – *Krik* ako dielo expresionistické mohlo javiť aj ako najnovší výkrik módy.¹⁴⁹ Tento „najnovší výkrik módy“ (expresionizmus) je však – ako sme sa pokúsili ukázať v prítomnej štúdii – veľmi silne „zakorenený“ v Przybyszewského modernistickej filozofii a estetike, z hľadiska aktuálneho literárneho vývinu už regresívnej: čitatelia Przybyszewského esejí a próz v ňom takto dostali akoby ešte ďalšiu „porciu“ Przybyszewského obsesívnych tém.

Literatúra

- BRÜCKNER, Aleksander: *Dějiny literatury polské*. Díl II. Praha : Nakladatel Jan Laichter, 1906.
- DYNAK, J. M.: „Krzyk Stanisława Przybyszewskiego jako powieść kryminalna. In: *Literatura popularna. Folklor. Język*. Pod red. W. Nawrockiego i M. Walińskiego. Katowice, 1981.
- GŁOWIŃSKI, Michał: *Powieść młodopolska*. Kraków : Universitas, 1997.
- GŁUCHOWSKA, Lidia: *Requiem aeternam, Fryz życia i piekło*. In: *Quart*. Nr 2 (16) / 2010, s. 27 – 53.
- GOCZOŁOWA, Zofia: *Składnia powieści Stanisława Przybyszewskiego*. Lublin : TN KUL, 1978. (Citované podľa SKUBALANKA, Teresa: *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, 1984.)
- GUTOWSKI, Wojciech: *Nagie dusze i maski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1992.

145 Cit. podľa Głuchowska, c. d., s. 36.

146 Cit. podľa Głuchowska, c. d., s. 36.

147 Por. Stasiewicz, c. d., s. 196.

148 Por. tamže, s. 192.

149 Por. tamže, s. 193.

- HORVÁTH, Tomáš: *Ján Hrušovský a modernizmus*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2008.
- HVIŠČ, Jozef: *Slovensko-poľské literárne vzťahy (1815 - 1918)*. Bratislava : Veda, 1991.
- KIERKEGAARD, Søren: *Powtórzenie*. Warszawa : Fundacja Aletheia, 1992.
- KREJČÍ, Karel: *Dějiny polské literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1953.
- KREJČÍ, Karel: Křik velkoměstské ulice. In: PRZYBYSZEWski, Stanisław: *Křik*. Praha : Odeon, 1978, s. 7 - 21.
- KRZYŻANOWSKI, Julian: *Neoromantyzm polski*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, 1971.
- LEHR-SPLAWIŃSKI, Tadeusz: *Język polski*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- MATUSZEK, Gabriela: *Stanisław Przybyszewski - pisarz nowoczesny*. Kraków : Universitas, 2008.
- MARKOWSKI, Michał Paweł: *Polska literatura nowoczesna*. Kraków : Universitas, 2007.
- MRÓWKA, Adrian: *Podmioty „intensywne“ w wybranych powieściach Stanisława Przybyszewskiego*. (Praca doktorska.) Katowice : Uniwersytet Śląski w Katowicach, 2013. Z internetového zdroja. <http://www.sbc.org.pl/Content/88098/doktorat3419.pdf>
- NERVAL, Gérard de: *Sylvie. Aurelie*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.
- POPIEL, Magdalena: *Oblicza wzniosłości*. Kraków : Universitas, 2003.
- PRZYBYSZEWski, Stanisław: *Androgyne*. Praha : Knihy dobrých autorů, 1910.
- PRZYBYSZEWski, Stanisław: *Přes palubu*. (Homo sapiens I.) Praha : Knihy dobrých autorů, 1913.
- PRZYBYSZEWski, Stanisław: *Krzyk*. Lwów - Kraków - Warszawa - Poznań : Literacki Instytut Wydawniczy „Lektora“, 1917.
- PRZYBYSZEWski, Stanisław: *Silný člověk*. Praha : Stanislav Minařík, 1928.
- PRZYBYSZEWski, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, 1966.
- RATUSZNA, Hanna: *Okruchy melancholii*. Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017.
- SKUBALANKA, Teresa: *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, 1984.
- STASIEWICZ, Piotr Emil: *Krzyk Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna*. In: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*. Pod red. J. Sztachelskiej, Seria III, Białystok, 1998, s. 191-206.
- TABORSKI, Roman: Wstęp. In: PRZYBYSZEWski, Stanisław: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo, 1966, s. III - LXXVIII.
- WALAS, Teresa: *Ku otchłani*. Kraków - Wrocław : Wydawnictwo Literackie, 1986.
- WEISS, Tomasz: *Cyganeria Młodej Polski*. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1970.
- WYKA, Kazimierz: *O potřebě literární historie*. Praha : Československý spisovatel, 1975.

Mgr. Tomáš Horváth, PhD.

Ústav slovenskej literatúry SAV

Konventná 13

811 03 Bratislava

Slovenská republika

e-mail: atomheart17@gmail.com