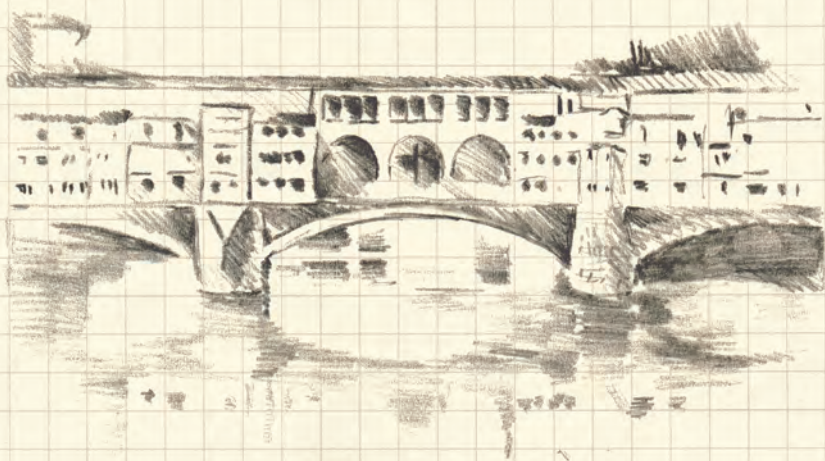




Marta Wyka

CZYTANIE BRZozOWSKIEGO

KRYTYKA
XX i XXI
WIEKU

universitas

CZYTANIE
BRZozOWSKIEGO

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki



seria pod redakcją
DOROTY KOZICKIEJ
MACIEJA URBANOWSKIEGO
MARTY WYKI

W przygotowaniu:

Lidia Burska. **Szkice krytyczne**
oprac. Marek Zaleski

Jacek Łukasiewicz. **TR**

Marta Wyka

CZYTANIE
BRZozOWSKIEGO

KRYTYKA
XX i XXI
WIEKU

Kraków

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Marta Wyka and Towarzystwo Autorów i Wydawców
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2012

ISBN 97883-242-1571-3

TAIWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

www.universitas.com.pl

Wstęp: czytanie Brzozowskiego

Czyta się go prawie od stulecia, i przez cały ten czas nie do końca pewnie, nie do końca z uznaniem. Jak niegdyś irytował, tak dziś niepokoi swoich czytelników i badaczy, można powiedzieć, iż nie zostawia ich w spokoju. Niegdyś irytowała jego erudycja, zbyt rozbudowana, nawet jak na czasy wysokiej świadomości kultury. Dziś irytuje jakby to samo, ale zarzut ostateczny wydaje się inny: Brzozowski nie chce jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy jest nowoczesny.

Jego atrakcyjność jako nowoczesnego, piszącego w przeczuciu nas i dla nas, waha się zatem. Wiele należałoby w nim poprawić i dostosować do wymogów nowoczesności.

Należał do pisarzy gwałtownych, emocjonalnych i wszechstronnych. To połączenie powodowało, iż jego książki stwarzały i dalej stwarzają przyzwolenie dla różnych odczytań. Widział dla swoich książek przede wszystkim przyszłość – współcześni bowiem nie chcieli, a może nie mogli go zrozumieć. Jego wiedza, budowana w pośpiechu, bo czas go naglił, była wyzwaniem dla przyszłości. Gdyby doczekał niepodległości i związanych z nią wielorakich przemian kulturalnych, byłby znakomitym partnerem intelektualnym młodych Polaków. Niedokończenie wielu jego książek, zawieszenie wielu pomysłów okazało się dla jego dzieła ożywcze w perspektywie czasu, zaś elastyczność myśli sprzyja coraz to nowym interpretacjom.

Moje czytanie Brzozowskiego rozciąga się na długiej przestrzeni, pokazując, z jakich stron można było do tego pisarstwa podchodzić i jakie obietnice ono w sobie wciąż zawiera. Kiedy

pisałam o jego powieściach, myślenie nowoczesne dopiero się wykluwało (u nas w każdym razie). Były to bowiem lata siedemdziesiąte i Brzozowski został właśnie odkryty przez nas, młodych badaczy.

Kiedy dziś czytam niektóre jego teksty, widzę dokładnie te ich miejsca, których widzieć nie mogłam wcześniej. Płynne granice światopoglądu Brzozowskiego zbliżają go do nowoczesności, podobnie jak fragmentaryczność czy korzystanie w powieściach z „cudzego słowa”, lub uparty „zmysł komparatystyczny”, który pozwalał mu na swobodne poruszanie się po różnych literaturach. We wstępie do francuskiego przekładu *Pamiętnika* próbowałam zatem porównać go z Walterem Benjaminem, podobnie jak on poszukującym wątków mesjańskich we współczesnej sobie kulturze, czytelnikiem Sorela i egzegetą Kabały. Dzieliło ich przecież niewiele ponad dziesięć lat.

I jeszcze: gdy poszukiwał korzeni umysłowości europejskiej, myślał o wieku osiemnastym; gdy rozliczał niedoskonałości tegoż umysłu, dokonywał rewizji romantycznej. Nie jest to więc stanowisko obce współczesnemu badaczowi idei. Przykładów można by podać więcej, nie będę ich mnożyć. W ciągu stu lat, jakie upłynęły od śmierci autora *Legendy Młodej Polski*, jego dzieło wciąż reanimowano. W kolejnym stuleciu być może zyska ono jeszcze inny kształt?

Tych parę słów ma zaś posłużyć jako usprawiedliwienie dla niniejszego zbioru.

Marta Wyka

Porządkując papiery mojego Ojca, znalazłam w nich starą kartkę pocztową z nadrukiem: Redakcja i administracja Kwartalnika „Marchołt”, Warszawa, Nowy Świat 72. Pałac Staszica, Instytut Popierania Polskiej Twórczości Literackiej. Jest niedatowana, ale została napisana, jak z zawartości wynika, w latach trzydziestych. Kartkę podpisał Stanisław Łempicki, oto jej treść:

Dopiero wczoraj dowiedziałem się z listu Kołaczковского, że tom VI Brzozowskiego niedługo wyjdzie. Dotychczas byłem przekonany, opierając się na informacjach Górskiego, że najbliższy ukazania jest tom jego *Głosy wśród nocy*, inne dalsze przeto zmarudziłem. Nie pozwólcie

rozsypać tego, coście wybrali do nadbitki!!! W programach licealnych Brzozowski uwzględniony bardzo silnie. Szmydtowa zapewniała mnie, że inicjatywę Instytutu przyjmą bardzo przychylnie i skierowała do jakiegoś P. Zaremby z Państwowego Wyd. Książek Szkolnych. Będę z nim mówił w tych dniach i o wyniku napiszę. Cześć.

Programy kładą nacisk na B. społecznika.

A więc Brzozowski miał być obowiązkową lekturą przedwojennego licealisty! Pozostawiam to tutaj bez zbędnego komentarza.

M.W.

Część I
Brzozowski i jego powieści

ROZDZIAŁ I

W KRĘGU WSPÓŁCZESNOŚCI

Pierwsze próby

Nie burzycielami społeczeństw są ci, którzy domagają się największej swobody indywidualnej, lecz przeciwnie, zwiastunami ideału społecznego.

Stanisław Brzozowski, *My młodzi*

Fabularna twórczość Brzozowskiego poddawana była na ogół przez krytykę zabiegom porównawczym: zestawiano mianowicie fabuły z dyskursem filozoficznym, fikcję powieściową z rzeczywistością myślową autora *Idei*. Postępowanie takie prowadziło do konkluzji, iż Brzozowski pisał jedno wielkie Dzieło, nieznające granic gatunkowych, zaś żywiące się przede wszystkim sokami filozoficznej gleby. Sądom tym nie można odmówić racji.

Ale w momencie, gdy Brzozowski zaczyna tworzyć w sobie świadomość powieściopisarza, gdy respektuje odmienne, indywidualne prawa, jakimi rządzi się świat powieści, nici łączące jego myślenie filozoficzne z „fabularnym” stają się trudniejsze do wyśledzenia. Brzozowski dla każdego rodzaju swojej pisarskiej aktywności budował teoretyczne uzasadnienie. Bez nich nie potrafił po prostu odpowiedzialnie funkcjonować. Podobnie postępował więc, gdy powieść stała się przedmiotem jego praktycznego zainteresowania.

Pierwsze powieściowe kroki, które podejmuje, sprawiają częstokroć wrażenie nieudolnych, niepewnych, są typowymi próbami

mi debiutanta. Ale właśnie dlatego odsłaniają bodajże najlepiej jego młodzieńcze fascynacje kulturowe, obnażają jak gdyby podstawowy budulec, z którego wówczas korzystał. Słowem – ukazują nam Brzozowskiego *in statu nascendi*. I dlatego warto przyjąć się im nieco uważniej.

Pisze się o nich na ogół niewiele. Zapewne dlatego, iż sam Brzozowski niechętnie je wspominał: „niesławnej pamięci *Wiry*” – powiadał. *Wirów* wreszcie nie ukończył, natomiast wcześniej napisał powieść *Pod ciężarem Boga*, skonfiskowaną w całości przez cenzurę i znaną dzisiaj tylko z rękopisu. Główne wątki tej właśnie powieści przeniósł potem do *Wirów*.

Przypomnijmy dla porządku: *Pod ciężarem Boga* to rok 1902; *Wiry* zaczynają się ukazywać na łamach „Głosu” w roku 1904. W tym samym czasie Brzozowski pisze i drukuje: w „Głosie” w roku 1902 znany artykuł programowy *My młodzi*; dalej *Filozofię czystego doświadczenia* („Głos” 1903); felietony z cyklu *Widma moich współczesnych*, wreszcie dwa dramaty *Milczenie* („Głos” 1903) i *Mocarz* (napisał go Brzozowski na konkurs dramatyczny im. Henryka Sienkiewicza, tekst wydrukowany został dopiero w roku 1976 w „Dialogu”).

Już samo zestawienie powyższych tytułów sygnalizuje, jak różnorodne były w tym okresie zainteresowania Brzozowskiego, jak szeroki krąg zakreślił w poszukiwaniu najbardziej mu odpowiadającej formy wypowiedzi: dramat, powieść, felieton satyryczny, rozprawa filozoficzna. Istnieje przecież tendencja wspólna, która pełni funkcję jednoczącą wobec form literackich tak odmiennych: jest nią każdorazowy wybór „tematu współczesnego” w tekstach, które wyliczyliśmy. Brzozowski nie szuka jeszcze w przeszłości, historii czy tradycji rozumienia teraźniejszości. Nie odwołuje się do pokoleniowych genealogii, nie tworzy własnej historiozofii. On tylko pragnie opisać na gorąco, w sposób żywy i na poły dziennikarski tę rzeczywistość, która go otacza. Zarówno obiektywną, jak i subiektywną. Zarówno proces rodzenia się pewnej umysłowej wspólnoty, jak po prostu – własne przejścia „życiowe”. Później współczesność będzie dla niego sumą historycznych uwikłań. Teraz – jest przede wszystkim żywym doświadczeniem młodego literata.

Spróbujmy najpierw, w maksymalnym skrócie, zdać sprawę z charakteru tego etapu „wstępującego” w twórczości Brzozowskiego. Otóż w tym pierwszym, młodzieńczo-entuzjastycznym

okresie swojej działalności Brzozowski nie wykształcił jeszcze w stopniu równie silnym, co w parę zaledwie lat później, umiejętności daleko posuniętego przetwarzania, przefiltrowania jak gdyby przez własną osobowość fascynujących go pisarzy, idei, systemów filozoficznych. Wiemy przecież dobrze, iż owa zastanawiająca, niezmiernie żywotna umiejętność stwarzała i nadal stwarza istotne trudności w wyznaczeniu granicy pomiędzy referowaniem przez Brzozowskiego takiego czy innego systemu poglądów, z którym zamierza dopiero dyskutować czy też analizować go, a niespodziewaną częstokroć i bardzo indywidualną peryfrazą, wariacją raczej na określony temat, przerywającą tok rozpoczętego wcześniej wykładu. Ten meandryczny styl myślenia przybiera u Brzozowskiego albo kształt znakomitego eseju – albo zgoła wymiar karykaturalny. Nie bójmy się tego określenia. Brzozowski był doskonały w rozprawie o Lambie, i zbliżał się niebezpiecznie do granicy stylistycznej śmieszności, gdy pisał w *Legendzie* o Kasprowiczu.

W latach, o których mówimy, wszystkie węzłowe dla twórczości Brzozowskiego problemy znajdują się w stadium krystalizacji. Można więc prześledzić dynamikę ich rozwoju, a także sposoby, którymi posługuje się pisarz, nadając owemu krzepnącemu światopoglądowi kształty fabularne. W tym miejscu konieczne wydaje się zastrzeżenie następujące: będziemy mówić o Brzozowskim sprzed roku 1905, a również sprzed etapu ostatecznego sformułowania głównych tez filozofii pracy.

Bowiem mistrzowie młodości, najwyższe autorytety lat 1902–1904, ustąpią później miejsca innym. Zdarzy się, iż Brzozowski podda surowej krytyce swoje niegdysiejsze sądy i przemyślenia. Ale przecież będzie do nich powracał, co świadczy bez wątpienia o przyciągającej sile pierwszych autorytetów. Kogóż więc Brzozowski wówczas podziwiał? Postaci tragiczne przede wszystkim, tragizm jako podstawową kategorię życia i myślenia oraz najdoskonalsze jego wcielenia: Richarda Avenariususa, Fryderyka Nietzschego i Stanisława Przybyszewskiego. Uważa ich za ludzkie symbole epoki, losy osobiste i koleje dzieł za jedyne godne naśladowania przykłady konstruowania biografii. Tym samym jednak przyszły pogromca modernizmu zaczyna – co warto tutaj raz jeszcze przypomnieć – od działalności związanej właśnie z modernizmem i jego programowymi postulatami.

Ten stan świadomości, często chaotyczny, lecz jak zawsze u Brzozowskiego naznaczony osobistą pasją, znajduje swój wyraz

również w pierwszych próbach powieściowych. Przemawia z ich kart cała zapalczliwość „bezwzględnego indywidualizmu”, który był wówczas Brzozowskiemu szczególnie bliski¹.

Zwykliśmy czytać Brzozowskiego jako powieściowego nowatora, pamiętając tym samym o jego punktach dojścia. Niewiele na ogół mówi się o jego młodzieńczych wprawkach – bo samo określenie wydaje się brzmieć fałszywie w zestawieniu z Brzozowskim właśnie. Nigdy bodaj nie było ono używane wobec autora *Legendy*. A jednak posiada ono, jak sądzę, swoją rację bytu, również interpretacyjnego.

Równoległe z powieściami pisał Brzozowski felietony z cyklu *Widma moich współczesnych*. Przypominam o tym ponownie, ponieważ wydaje się, iż właśnie felietony owe były pierwszą „szkołą fabularyzacji” młodego pisarza – szkołą respektującą prawa satyrycznej stylistyki. Przecież teksty te to nic innego, jak fabularyzowane portrety idei i postaw, z którymi Brzozowski walczył, które całe jego pokolenie obrało za cel ataków polemicznych. Lecz Brzozowski nie zastosował tym razem metody dyskursu polemicznego. Argumenty swoje pomieścił w postaciach, w figurach maniaków, których udziałem stały się dziwne i humorystyczne przejścia w groteskowej, anachronicznej cywilizacji. Bohaterowie owi takie na przykład przeżywają sny:

A w nocy miał sen: zdawało mu się, że ma sklep z papierem starym, zadrukowanym papierem. Przynoszono mu całe pliki, zapisane szkarłatną krwią, z napisami: Przybyszewski, Wyspiański, Żeromski. Rozwijał je, na stole rozkładał, a stojący obok Henryk Sienkiewicz, z wytwornym uśmiechem i pieczątką, na papierze tym dwa wyrazy: „ruja” i „porubstwo”, wyciskał, a on, Incognitus, Żydówkom do zawijania masła go sprzedawał. A nad nimi trzepotał się olbrzymi nietoperz o głowie wypasionej rzeźniczki i trzepaczkę miał w rękę, pod skrzydłem. Skrzydłami trzepotał, trzepaczką machał i śmiał się².

¹ Andrzej Mencwel sądzi (w książce *Stanisław Brzozowski, kształtowanie myśli krytycznej*), iż nie można przypisywać Brzozowskiemu poglądów bezwzględnego indywidualisty, ponieważ pisarstwo jego było zawsze ukierunkowane społecznie. Wydaje się jednak, że młody Brzozowski próbuje pogodzić te dwie tendencje – indywidualizm oraz zaangażowanie społeczne – i stworzyć z nich całość. Inną sprawą jest, na ile zamysł ten był udany.

² S. Brzozowski, *Widma moich współczesnych*, Lwów 1914, s. 91.

Chodzi o spór bardzo znany, Brzozowski przedstawia go karykaturalnie i złośliwie. Broni podstawowych wartości swojego pokolenia, posługując się instrumentem satyry i tylko ten instrument uznaje, gdy przybiera kostium Czepiela. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w parę lat później powstanie książka, którą na ogół uważa się za początek konwencji stylistycznej, będącej impulsem dla groteski Dwudziestolecia, czyli groteski już nowocześniejszej, już pozostawiającej za sobą satyryczne uwikłania poprzedniej epoki. Mam na myśli *Historie maniaków* Romana Jaworskiego. Podobieństwo pomiędzy *Widmami* i tą właśnie książeczką zdaje się nie ulegać wątpliwości. Postawa narratora, opowiadacza bajek ze współczesności – bo tak można by nazwać jego narratorskie ukierunkowanie – łączy te dwa tytuły. Jaworski tak widzi owo działanie:

Śnił dziwną parodię współczesów, bardzo śmieszną, tak śmieszną, jak może być tylko mżenie chorej nudy (...). Więc uwierzył faktom żywym i definicji, i parodii, którą śnił³.

Tak samo Brzozowski. Aczkolwiek nie aż tak konsekwentnie, co zresztą nietrudno zrozumieć. W korowodzie Czepielowych parodii nie mieści się bowiem tekst zatytułowany *Dusza miast*.

W nim Brzozowski zmienia ton i styl, aby wygłosić po prostu nostalgiczną pochwałę „prawdziwej” epoki swojej generacji, epoki *Próchna* i powieści Przybyszewskiego, epoki tragicznie prawdziwej jednostki. Pozwólmy sobie przytoczyć ten fragment:

I dusza miast zajrzała mi znów w oczy, lecz teraz znalazłem w niej nieskończony, przez nikogo nie wyczuty smutek pogrzebów, za którymi nikt nie idzie, żegnań z życiem, które tęsknymi oczami nie mogą wpoić się w żadną twarz bliską i drogą, które przebrzmiewają nieme w samotności i mroku, wśród sprzętów banalnych i obcych... Gorączkę marzeń w czterech gołych ścianach, gdzieś hen, na poddaszu młode dusze trawiących, pożogę, która w samotnych głowach światy przepala, by je na nowo wyłonić, ból i rezygnację zapoznania, tęsknotę za czynem i rozpacz, gdy moc jego duszy odosobnionej i wśród tłumu jak grób w sobie zamkniętej, w proch się rozsypuje milcząca – w spojrzeniu duszy miast,

³ R. Jaworski, *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 5.

w szmerze drzewa mego, w własnym wnętrzu z nimi zespolonym – wy-
czułem i odnalazłem⁴.

Zestawienie tych dwóch tekstów ukazuje nam, jaki sposób wypowiedzi Brzozowski tym razem wybrał. Wybrał – dla utworów fabularnych bezpośrednio związanych z „tematem współczesnym”. Nie dystans – chociaż do groteskowego dystansu przyjdzie mu powrócić w *Książce o starej kobiecie*, czyli ostatniej wersji tematu współczesnego. Krańcowa emocjonalność stanie się miarą stylistyczną i poznawczą *Wirów* i *Pod ciężarem Boga*. Oczami Przybyszewskiego widziana „dusza miast”, straszna, naturalistyczna, obezwładniająca, zakomponuje tę scenę, na której odegrane zostaną losy jednostek. Taki będzie początek konwencji (a także manieri), którą Brzozowski wzbogaci, zmieni, udoskonali – ale nigdy z niej do końca nie zrezygnuje.

Zapytajmy więc: jakie typy ludzkie działają w tej jakże dla epoki typowej scenerii? Bohaterem *Pod ciężarem Boga* (jedynej, obok *Płomieni*, skończonej powieści Brzozowskiego) jest Konrad Czyński, pisarz, wydawca literackiego czasopisma, przede wszystkim zaś były książd. „Maeterlinck w sutannie” – powiada ją o nim złośliwie koledzy. Zrzuca on habit i żeni się z kobietą silną, wykształconą, świadomą swojej wartości, słowem z sawantką na miarę epoki. Również z kobietą demoniczną i erotyczną. Losy Czyńskiego to zarazem główny wątek powieści. *Wiry* wzbogaczone zostały o historię rodzinną, której nie ma w *Pod ciężarem Boga*. Opowieść o moralnej degradacji człowieka, o zmaganiach jednostki słabej, nie umiejącej sprostać zawiłaniom własnej psychiki – takie są główne rysy biografii Czyńskiego. Ale biografia ta to nie tylko „życiorys wewnętrzny” – został on bowiem w znacznym stopniu ukształtowany przez określoną rzeczywistość. Nie tę jednak, którą chętnie nazwalibyśmy społeczną czy historyczną, lecz tę, z którą najlepiej się kojarzy miano „duchowej”, „uczuciowej”. Działania Czyńskiego tkwią natomiast konsekwentnie w sferze przeżyć związanych z formowaniem światopoglądu. Nie okazały się owe działania skuteczne – ale o tym za chwilę.

Czyński posiada w powieści swój wyraźny „kontrportret” – to Czepiel, dziennikarz, literat, publicysta, nade wszystko zaś

⁴ *Widma moich współczesnych*, s. 45.

człowiek silny, cyniczny, bezwzględny, realizujący w szczególnie sposób swoje przeznaczenie. Przypomina Czepiel (w *Wirach* powtórzony jako Jerlicz) Jelskiego z *Próchna* Berenta. Podobieństwo to chyba nieprzypadkowe i wieloma względami usprawiedliwione. *Pod ciężarem Boga* – powieść współczesna, jak sygnalizuje podtytuł – opisuje krąg środowiskowy identyczny właściwie jak w *Próchnie*. Tworzą ów krąg ludzie o twórczych aspiracjach, ludzie szczególnie wrażliwi na klimat swojej epoki, demonizujący go, przeżywający, szarpani przez jedyną w swoim rodzaju nostalgia przełomu wieków, ludzie wybujałej stylistyki i krańcowych uczuć. Są oni więc typowi dla swojego środowiska, typowi w sposób jaskrawy. U Berenta – już karykaturalny, u Brzozowskiego – tylko realistyczny. Powiadam „tylko”, ponieważ powieść ta nie jest diagnozą – jak *Próchno*. Z podobnych narodzona założeń i przeświadczeń, jest co najwyżej opisem, mniej lub bardziej udanym. Przedmiotem tego opisu nie jest zresztą cyganeria. Ale sam typ psychiki, sam sposób konstruowania życia emocjonalnego zbliża to pisarsko-dziennikarskie środowisko do doznań artystom właściwych.

Oto początkowy opis stanu ducha jednego z bohaterów, Machnickiego:

Zdawało mu się, że gdyby się tak kiedy położył, wszystko by w nim od razu zamarło, usnęło (...). Gdyby tylko odpocząć... Nic nie robił od rana, a jednak w każdej kości, w każdym członku czuł bezgraniczne, śmiertelne znużenie. Dusza sący znużenie w me omdlałe ciało. I znużenie to życiem nazywa – przebiegło mu nagle w myśli. Znał to. Wyrazy te będą go teraz prześladować, aż rozbudzą wreszcie inne, te znowu inne i tak powstanie coś, co on wyrzuci na papier... i to się nazywa twórczością... Ciekawa rzecz, jak się też może w ogóle coś stworzyć w takim rozguchotanym klekocie jak ja⁵.

Wprowadzenie absolutnie jednoznaczne. Twórca dotknięty chorobą wieku, zdominowany przez miejską cywilizację, opętany przez kobiety. Jeszcze działający, jeszcze piszący – ale pod naporem wrogich, nie dających się okiełznać sił psychicznych.

⁵ S. Brzozowski, *Pod ciężarem Boga*, s. 1 (korzystam tutaj z maszynopisu pochodzącego ze zbiorów prof. Juliana Krzyżanowskiego, podane strony odnoszą się do tegoż maszynopisu).

Z osobą Machnickiego związany jest pewien ciekawy zespół pytań dotyczących wartości i znaczenia erotyki w życiu człowieka. Brzozowski w tej dziedzinie reprezentował poglądy zarówno zdecydowane, jak i w jego epoce nie takie znów częste. Wiele brał z Przybyszewskiego – ale w tym sensie, iż podobnie jak autor *Dzieci szatana* precyzyjnie widział znaczenie doznań erotycznych w kształtowaniu jednostki. Przybyszewski jednakowoż to swoje postrzeganie przedstawiał w kolorach ciemnych, pesymistycznych. Ciało i jego doznania są niezbędne, konieczne – i niszczące.

Brzozowski natomiast przekonany był o twórczym, pozytywnym wpływie przeżyć erotycznych, opisywał ich siłę konstruktywną. Przejścia Machnickiego, wierzącego początkowo, iż miłość fizyczna to grzech plamiący uczciwą kobietę, i dochodzącego wreszcie do zrozumienia jedności „ciała i duszy”, są pierwszym zarysem tej problematyki u Brzozowskiego.

Krótką i tragiczną historią Czyńskiego dzieje się w bardzo charakterystycznych okolicznościach duchowych. Opiszmy ją pokrótce. Kształtują ten los obsesje typowe dla epoki: lęk przed demoniczną, silną kobietą, poczucie grzechu i zła, nieumiejętność sformułowania jakiegokolwiek kodeksu wartości. Sytuacja Czyńskiego jest zresztą dosyć specyficzna. Nie przypadkiem uczyniono z niego byłego zakonnika. W takim kontekście wszystkie wymienione wyżej obsesje wzmagają się jak gdyby: kobieta staje się szatanem, któremu sprzedało się duszę; grzech zyskuje konkretność: to odwrót od Boga i powołania; wartości godnych zaakceptowania poszukuje się wśród doznań religijnych. Ciekawe, iż już w pierwszej swojej próbie powieściowej Brzozowski sięgnie po temat, który po latach stanowić będzie punkt dojścia jego własnej ewolucji światopoglądowej; myślę, rzecz jasna, o problemie religii i wiary.

Sprawa nie jest zresztą aż tak prosta, bowiem odstępstwo, które staje się przyczyną klęski, obłądu i śmierci Czyńskiego, kojarzyć możemy również z autobiograficznymi przejściami samego Brzozowskiego. Wtedy zdradę Czyńskiego, sam moralny problem odstępstwa powiążemy z pierwszą sprawą Brzozowskiego z roku 1898, sprawą, która na pewno postawiła przed nim wciąż powracający temat: sumienie (kończący się symboliczną wizją sądu w *Księżce o starej kobiecie*). Również krótkie dramaty pisa-

ne w tym samym czasie co *Pod ciężarem Boga* wciąż dotykają tego faktu, nie interpretując go jednoznacznie. Zaczyna się osobisty rozrachunek, rozliczany przez całe dzieło Brzozowskiego – i nigdy przekonująco przez niego samego nie podsumowany.

W powieści jednak – należy chyba na ten fakt zwrócić uwagę – ów „ciężar Boga”, który przytłacza i niszczy bohatera, jest również synonimem pewnych słabości samej epoki. To znaczy: Brzozowski, opuszczając obszary doznań osobistych, zdaje się atakować pewien zespół schematycznych, młodopolskich „demonizmów”. Zaliczy do nich na przykład kreację Złego Boga, groźnie obojętnego wobec słabości jednostki. Przewijają się bowiem w tym tekście aluzje przywodzące na myśl Kasprowiczowskie *Hymny*. Lecz, wbrew przypuszczeniom, dają one początek groteskowym akcentom książki. Wynika to zresztą z faktu, iż Czyński nie jest postacią jednoznacznie tragiczną i w demonicznym opętaniu zdarza mu się również poruszać komiczne struny. Posiada więc pewne cechy błazeńskie: zresztą połączenie takie było znane i programowo realizowane w epoce Przybyszewskiego.

Słowem: ta powieść współczesna odwołuje się rzeczywiście do typowych sytuacji owej współczesności. Z jednym koniecznym zastrzeżeniem: typowych dla bohatera, który tkwi w kręgu doświadczeń artystycznych i nade wszystko poprzez ich pryzmat ocenia samego siebie. Myślenie alegoryczne, odczuwanie za pośrednictwem dzieł sztuki mają decydujący wpływ na kształt tych doświadczeń. Dowodów można przytoczyć pokaźną liczbę, dowodów znaczących w sposób charakterystyczny literaturę modernistyczną w ogóle. Specyficzny tok myślenia alegorycznego zapowiada symbolizm, przygotowuje jak gdyby grunt dla niego. W przypadku powieści, rzecz jasna, trudniej i rzadziej przyjdzie nam mówić o symbolizmie, ale podstawowe cechy wyobraźniowe tego prądu do prozy również przenikają. O jakie konkretne przykłady nam chodzi?

Bohaterowie *Próchna* na przykład, mówiąc „melancholia”, odwołują się jednocześnie do znanego sztychu Dürera, *Taniec śmierci* Strindberga przywołuje wizję Böcklina, Czyński uświadamia sobie nieuniknione potępienie w analogicznej poetyce. Uduje się mianowicie na wystawę obrazów norweskiego malarza Nielsa Krogha, gdzie ogląda płótno zatytułowane *Właściciel budki marionetek*:

Obraz przedstawiał wielką, posępną równinę: na pierwszym planie ksiądz w czerwonym ornacie tańczył kankana w kole nagich i półnagich kobiet, dalej nieco dwoje młodych ludzi obejmowało się w cieniu jakiegoś kwitnącego drzewa, a po prawej stronie przed krzyżem klęczał zakonnik i tłukł się dyscypliną po sinożółtych plecach; dalej jeszcze rozciągał się tłum istot ludzkich o najrozmaitszych postawach. Kilku opartych mieszczan siedziało nad kuflami piwa i patrzyło z dobrodusznymi uśmiechami, jak jakiś wynędzniały mężczyzna rozbijał głowę małego dziecka o wielki i twardy głaz, na co stojąca obok kobieta spoglądała z wyrazem zniechęcenia i wyczekiwania, jak gdyby mówiąc: i kiedy skończysz wreszcie, niezdarco. Nad tym wszystkim rozciągało się niebo pokryte szaroolowanymi obłokami, a ponad obłokami siedział przyczajony do skoku olbrzymi czarny kot z zielonymi oczami jarzący się czerwonym blaskiem.

– Czai się – krzyknął nareszcie Czyński – czai się⁶.

Przedziwna to alegoria – ale chwyt alegoryczny powtórzy się w późniejszej twórczości Brzozowskiego, nie tylko powieściowej. Myślenie obrazowe jest dla niego jak gdyby ostatecznym argumentem, kłamrą spinającą wywód, zwieńczeniem pewnego toku myślenia. W naszym przykładzie alegoria splata się z groteską: nic w tym zresztą dziwnego, skoro sam tytuł owego płótna skojarzenie takie sugeruje.

I wreszcie za pośrednictwem tegoż obrazu zapowiedziany zostaje ostateczny upadek Czyńskiego, upadek – co wydaje się ciekawe – podobnie zainscenizowany i podobnie odegrany. Warto tutaj przytoczyć tę ostatnią scenę powieści:

Na wpół obnażony Czyński klęczał, raz po raz uderzając się dyscypliną po wychudłych plecach (...). Krew spływała obficie, ale Czyński nie czuł prawie bólu (...). Dziwny ksiądz w szarej sutannie przesunął się przez pokój (...). Szary ksiądz śmiał się... po chwili zaczął dziwnie przebierać nogami, na twarzy jego pojawił się lubieżny uśmiech rozpasania. Przebieranie nogami przeszło wreszcie w dzikie skoki, coś w rodzaju strasznego, piekielnego kankana (...). Wszystko zawirowało naokoło Czyńskiego: księża i kobiety, nagie kobiety z twarzą Izy (...). A w szufladzie jest brzytwa, brzytwa – zachrypiał kanonik i przesunął palcem po gardle (...). Czyński nagle poczuł klucz w ręku, przekręcił go, wycią-

⁶ Tamże, s. 77.

gnął szufladę i chwycił brzytwę. Kanonik śmiał się (...). Spod brzytwy trysnął z krtani Czyńskiego cały strumień krwi... Czyński upadł na podłogę. Wszystko znikło... Dziwne światło, do wielkiego krzyża przybity Chrystus; oczy jego patrzą na Czyńskiego, patrzą i litują się⁷.

Czyński chciał być „Tytanem, Kainem, Prometeuszem, mordercą Bogów”. Inaczej rzecz ujmując: sądził, iż zwalczy w sobie uczucia metafizyczne, uczyni je zbytecznymi albo też podda je racjonalizującym zabiegom. Powiadał więc: „Pascal drżał na myśl, że niebiosy są próżne, ale przecież tego właśnie ludziom najbardziej potrzeba, aby uwierzyli, że tam w górze nie ma nic prócz ożywczego i wiecznie sięjącego życia słońca, że nie ma żadnej zmory, żadnego postrachu”⁸.

Aby zrozumieć, jakie były przyczyny najistotniejsze tragedii Czyńskiego, należałoby sięgnąć po takie argumenty, które Brzozowski w pełni wyłożył na terenie *sensu stricto* filozoficznym. Pojawia się one również w powieści – jako napomknienia raczej – lecz w nich przede wszystkim zawierają się wskazówki, mówiące, czym mogłaby stać się ta powieść, gdyby nie była dziełem bądź co bądź debiutanta. Otóż Brzozowski, jak sądzę, próbował zbudować beletrystyczny odpowiednik takiej świadomości, którą w parę lat później nazwał „złudzeniami racjonalizmu”. Bo jest przecież Czyński nieudanym racjonalistą, kurczowo czepiającym się wszelkich złudzeń rozumu, usiłującym przekreślić wszystko, co wydaje mu się irracjonalną mrzonką. Działania jego już z góry skazane są na niepowodzenie, skoro on sam nie potrafi opanować instynktownych odruchów swojej psychiki, skoro wciąż znajduje się pod obsesyjnym wpływem sumienia, poczucia winy, przecucia kary za grzechy skierowane przeciw religii i wierze.

Brzozowski nie chce, a może jeszcze nie potrafi zrezygnować z tłumaczenia, które jest po prostu skróconym wykładem jego poglądów z *Filozofii czystego doświadczenia*. Co więcej, posłuży się identycznym chwytem stylistycznym: zarówno w powieści, jak i później, w szkicu o Avenariusie pomieszczonym w *Ideach* opisze portret mistrza, poprzez który przemawia dusza filozofa.

⁷ Tamże, s. 92.

⁸ Tamże, s. 29.

Ale filozofa czującego, a nie tylko myślącego, tragicznego w konfrontacji z epoką, którą zrozumiał tak przenikliwie, jak nikt:

Ach, Avenarius, Avenarius to taki pan, który wycofał swoją stawkę z całej gry (...), stoi tylko z boku i patrzy, jak ludzie za cenę swojej krwi serdecznej i soku swoich nerwów biorą liczmany i nazywają je prawdą, pięknem, dobrem i wierzą w to, że to nie puste blaszki (...). I patrzy zeń astronom dusz ludzkich na świat cały z taką litością, z taką ironiczną dobrocią i taką dobrotliwą pogardą (...). Dusza Ryszarda Avenariusza to najsmutniejsza, najtragicznější, najmniej ludzka się ze wszystkich dusz... Ci ludzie śmia mówić obok niego o satanizmie, demonizmie⁹.

Tragedia Avenariusza była – według Brzozowskiego – tragedią milczenia. Z jednej strony. Z drugiej bowiem stworzyło ją rozumienie, wiedza. Opisał warunki istnienia „czystego doświadczenia”, opisał je precyzyjnie – Avenarius nie posunął się dalej. Nie mógł, rzecz jasna. Metafizyka nie istnieje, ale empirio-krytycyzm niewiele daje w zamian ludzkiej jednostce. Wyznacza jej granice, a więc obezwładnia ją. I gdzieś tutaj tkwią korzenie historii Czyńskiego, rozumianej jako klęska pewnego światopoglądu. Czyński jest wzorcowym produktem przełomu wieków. Być może on również czuje, jak jeden z bohaterów powieści, „że modernści noszą płaszcz na dwóch ramionach i chcą zapewnić sobie powodzenie w obydwóch obozach”¹⁰.

Na pewno zaś tkwi w nim głębokie przekonanie, „że człowiek ma w swej duszy ukrytą potęgę, przez którą świat cały mógłby wyrzucić z posad, tylko że nikt jeszcze nie wniknął dość głęboko w siebie, aby osiągnąć tych tajemnych otchłani, w których moc ta przebywa”¹¹.

Słowa powyżej przytoczone wypowiada Czepiel – człowiek silny i cyniczny, ale w skrytości również doświadczający cierpienia, którego źródłem jest brak heroizmu, formuły heroizmu, którą można by przestrzegać i wyznawać.

Jak być bohaterem? Jakich bohaterów epoka modernizmu posiada? Czy tylko poznawczych pesymistów? Jak z tragizmu uczynić wartość światopoglądową? Zaczątki tych pytań przyno-

⁹ Tamże, s. 18.

¹⁰ Tamże, s. 77.

¹¹ Tamże, s. 85.

si *Pod ciężarem Boga*. Można by również powiedzieć, iż w powieści tej (podobnie jak w następnej) ukryte zostały poza szańcem fabularnym niepokoje Brzozowskiego, które wyłożył on w artykule programowym *My młodzi*. Czyli niepokoje, które wynikały z poczucia wspólnoty ze swoim pokoleniem, z takich samych oczekiwań: „tęsknota prawdy”, „szczerłość bezwzględna”, „głębokie życie duchowe”, „pogłębienie sztuki”.

Były to oczywiście żądania *sensu stricto* modernistyczne. Obok nich jednakowoż formułuje młody autor takie propozycje, które stawiały pod znakiem zapytania „czystość” jego młodopolskiego rodowodu: „powrócić młodemu pokoleniu wiarę w tę jego dodatniość jest potrzebą najbardziej palącą”¹². Chodzi, rzecz jasna, o przydatność społeczną, o miejsce w społeczeństwie w takim samym stopniu, jak wyjście w stronę społeczeństwa z określonym programem twórczym. Brzozowski powiada jasno, iż da się połączyć w logiczną całość indywidualizm i uspołecznienie. W tym różni się od doktrynalnego indywidualizmu swoich rówieśników.

I tutaj musi rozpocząć poszukiwania własne, prowadzone rozlicznymi tropami: jednym z nich stanie się poszukiwanie formuły bohatera, który w fabularnym materiale byłby w stanie rozwiązać tę antynomie.

Po dwóch latach Brzozowski wraca do głównych wątków swojej pierwszej powieści. Zaczyna pisać *Wiry*, nie kończy ich zresztą; wykorzystuje w nich, bez żadnych właściwie istotnych zmian (wyjawszy brak zakończenia), historię Czyńskiego. Ale wprowadza też problemy zupełnie nowe, które w ogóle nie pojawiły się na kartach *Pod ciężarem Boga*. *Wiry* są bowiem powieścią, w której Brzozowski zawarł swoje obsesyjne, do końca prześladowające go doświadczenie rodzinne; są tragiczną autobiografią lat młodzieńczych, równie gorzko i bezpośrednio opisaną dopiero w *Pamiętniku* czy w niektórych listach do przyjaciół. Historia rodziny Siennickich wzbogaca *Wiry* o konflikt pokoleniowy z jednej strony, z drugiej znowu jest osobistą spowiedzią pisarza niezbyt starannie zamaskowaną pozorami fikcji powieściowej. Najlepszą bodaj, najciekawszą psychologicznie wydaje się matka

¹² S. Brzozowski, *My młodzi*, cyt. za: *Programy i dyskusje literackie epoki Młodej Polski*, Wrocław 1973, s. 138.

– stara Siennicka. Jej oschłość, jej patologiczne skąpstwo, jej histeria i wieczne pretensje do własnych dzieci tworzą w sumie portret bardzo sugestywny i niewiele chyba odbiegający od żywego pierwowzoru. Tę samą osobę poznajemy przecież za pośrednictwem listów z okresu florenckiego, kobietę w sposób zaiste przerażający demonizującą sprawy dnia codziennego.

Ojciec z kolei to najprawdziwszy tragiczny dekadent, dręczony świadomością przegranego życia. Podobne uczucia są udziałem syna, tak samo cierpiącego na nieumiejętność życia, pogrążonego w nudzie i bezsilności; i syn walczy z ojcem, oskarżając go właściwie o ciężar dziedzictwa: jest to waśń dwóch dekadentów należących do dwóch różnych pokoleń. Przypomnijmy: spór ojciec–syn powróci w *Dębinie*, stając się granicą, według której wytycza się zmiany światopoglądowe dwóch generacji. Powróci również w *Plomieniach*, pełniąc podobne funkcje.

Rozbudowany zostaje – i to w sposób znaczący – konflikt kobieta–mężczyzna. Pojawiające się na kartach *Wirów* kobiety personifikują wszelkie możliwe wady i cnoty swojej płci. Iza – to kobieta demoniczna, Helena – to dobroć wspierająca mężczyznę, Mela – to grzech i pożądanie, Pola – rozpusta, i wreszcie Marta – sawantka, partnerka męskich dysput.

W *Wirach* bardzo dużo się dyskutuje, rozmawia, dialoguje. Cóż jest tematem owych rozmów? Otóż bohaterowie relacjonują sobie nawzajem swoje procesy myślowe, opowiadają – jeśli tak można powiedzieć – myśli. Lecz status człowieka myślącego nie daje im bynajmniej zadowolenia. Przeciwnie: mówi się w powieści o myśli trującej, oderwanej od życia, obezwładniającej. Jakaż intencja autorska kryje się poza tymi stwierdzeniami? Bo przecież sugestie te, dotyczące destruktywnej roli myśli, mogą nas zaskoczyć, jeśli pamiętamy, na jakich fundamentach wspiera się światopogląd autora *Wirów*.

Lecz w tym konkretnym przypadku chodziło Brzozowskiemu o taką myśl, która nie posiada oparcia w czynie, o myśl pozbawioną możliwości działania czy raczej sprawdzenia się poprzez działanie. Można by powiedzieć, iż tematem pierwszych powieści Brzozowskiego jest sytuacja duchowa pewnej grupy ludzi, nie umiejących podjąć – i zrealizować – problematyki czynu. W życiu, w sztuce, w koncepcjach kulturowych. Nie cierpią oni na niedowład twórczy, nie są improduktywami – piszą, zakładają

czasopisma, wymieniają poglądy. Ale wciąż jest to tylko – trucie się myślą. Czasem przeradza się ono w pozę demoniczną, pełniącą funkcję działania zastępczego, maskującego niepewność i pustkę duchową. Władzę w tym świecie sprawuje kobieta – będzie to więc w znacznym stopniu świat erotyczny.

Myśl aktywna, środki zmierzające do osiągnięcia takiego właśnie stanu umysłu – oto jaki winien być ideał, do którego dążą bohaterowie *Wirów*. Dyktatura wybitnego umysłu. Brzozowski cel ten pragnął zrealizować we własnej praktyce pisarskiej, narzucał go również postaciom powieściowym. W *Mocarzu* pada zdanie, które dobrze charakteryzuje owo dążenie: „Głupcy tylko uważają za cel mowy wypowiadanie uczuć swoich i myśli. To naiwne – powinno się mówić tylko z zamiarem oddziaływania na innych i mówić zawsze tylko to, co na nich podziałać może¹³. Jest to na pewno sformułowanie krańcowe, ale dlatego właśnie nazywa ono trafnie pewne intencje Brzozowskiego. Intencje, które później sprowokowały ostre zarzuty Irzykowskiego pod adresem autora *Pamiętnika*: „nahajka skazana na bezczynność”.

Chociaż mówimy tutaj o powieściach, nie sposób pominąć tekstów, które równocześnie nieomal z nimi powstawały i pełniły rolę kontrapunktów, podkreślających, a po części również wyjaśniających taki a nie inny kształt *Wirów* i *Pod ciężarem Boga*. Tematem *Mocarza* jest sprzeniewierzenie pieniędzy i próba ukrycia tego faktu. Biografizm więc aż nazbyt wyraźny – lecz *Mocarz* nie jest tylko osobistą spowiedzią Brzozowskiego czy też próbą samowytłumaczenia i rozładowania kompleksów. Bardziej już próbą taką były *Wiry*. Słusznie zauważono¹⁴, iż „*Mocarz* to rozliczenie z Brzozowskim–modernistą”. Ale Brzozowski nie osiąga jeszcze stanu wyraźnego dystansu wobec epoki, niewątpliwego w *Legendzie*. Nie jest krytycznie chłodny lub napastliwy wobec jej uczuciowości. Nie na darmo przecież i nie bez przyczyny sięga po takie wzory techniki dramatycznej, jak Ibsen, Maeterlinck i Przybyszewski.

Milczenie, niewielką jednoaktówkę, drukował Brzozowski w „Głosie” w roku 1903. I znowuż powraca w niej temat: zło, grzech, poszukiwanie prawdy. Patroni podobni jak w *Mocarzu*:

¹³ S. Brzozowski, *Mocarz*, „Dialog” 1976, nr 2, s. 28.

¹⁴ Uczyniła to Marta Piwińska w szkicu *Brzozowski młody i młodopolski*, „Dialog” 1976, nr 2.

z Maeterlincka wywodzi się symbolizm sytuacji, z Ibsena nastrój oczekiwania na katastrofę. Z Brzozowskiego zaś wybór bohatera: jest nim bowiem uczony, profesor Dowgird, autor wielkiego dzieła filozoficznego. Dzieło to nigdy nie zostaje ogłoszone, ponieważ profesor, za namową wcielonego szatana (który na dodatek nazywa się Marek Kryszna), niszczy wyniki swojej pracy, aby popaść w milczenie i bezruch. Rzecz dzieje się w starym mieście uniwersyteckim, w gabinecie profesora. I jeszcze raz Brzozowski sięga po rekwizyt wymowny: centralne miejsce w gabinecie uczonego zajmuje – nie bez powodu przecież – portret filozofa. Tym razem jest nim Spinoza. Oczywiście nie myślę nazbyt wielkiej wagi przywiązywać do eksplikacji sensu owego rekwizytu. Ale organizuje on jednak atmosferę, a przede wszystkim dobitnie podkreśla status bohatera. Człowieka myślącego i człowieka przeżywającego tragedię i upadek swojej myśli.

Zresztą postępowanie profesora nie da się racjonalnie wytłumaczyć. Nie podejmuje on żadnej obrony, nie walczy ze złem. Podobnie jak Czyński, podobnie jak Siennicki. To bierność wyznacza ich klęskę. Dodajmy: klęska ta dokonuje się w sferze wartości moralnych i etycznych i w stosunku do nich unicestwienie dzieła jest wtórne. Odwrotnie niż u Berenta – podobnie zaś jak u Przybyszewskiego.

Poszukiwanie mistrza

Duchowe związki Brzozowskiego z Przybyszewskim, szczególnie silne właśnie w początkach jego działalności, zasługują na baczniejszą uwagę i zastanowienie. Brzozowski nie wyrzeknie się nigdy autora *Dzieci szatana*: powoła się na niego nawet we wstępie do Newmana, gdzie, zdawałoby się, dla Przybyszewskiego trudno znaleźć miejsce. Przybyszewski nie stanie się jednym z krytycznych argumentów *Legendy Młodej Polski*: a przecież właśnie jego twórczość ilustruje dobitnie wiele z kardynalnych grzechów modernistycznej świadomości. Brzozowski powiada wręcz, iż Przybyszewskiemu właśnie zawdzięcza kształt swojego życia duchowego. Nie sposób lekceważyć takiego wyznania, jeżeli wypowiedział je właśnie Brzozowski. Z drugiej znów strony admiracja ta na pierwszy rzut oka wydaje się nam niejasna i trudna do wytłumaczenia, nawet u młodego Brzozowskiego, wciąż jeszcze tkwiącego w uwarunkowaniach modernizmu, wciąż jeszcze zwolennika indywidualizmu, a nie propagatora odnowy polskiego społeczeństwa poprzez czyn zbiorowy i pracę.

Dla Przybyszewskiego zachowane zostają najwyższe oceny, a dotyczą one najpierw jego emocjonalności. Jak być człowiekiem? – zapytywał Brzozowski wraz ze swoim pokoleniem. Odpowiedzi udzielał mu Przybyszewski:

On jest czymś więcej: on jest świadkiem martyrologii człowieka, duszy twórczej w obecnym społeczeństwie. On jest tą treścią, jaką musi mieć człowiek współczesny w sobie, gdy jest szczerzy: rozpacz. (...)

Dzieje się coś strasznego ze mną i naokoło mnie, coś, czego ja nie uznaję, nie chcę, w czym pomimo wszystko biorę udział¹.

Z takiej gleby wyrastające poczucie głębokiego pokrewieństwa z Przybyszewskim funkcjonowało na paru płaszczyznach. Wykryjemy więc je zarówno w pewnej wspólnocie poglądów estetycznych, w rozumieniu kategorii tragizmu, wreszcie w interpretacji współczesności i człowieka współczesnego dokonanej na powieściowym gruncie. Ta ostatnia sprawa interesuje nas najbardziej i nad nią właśnie chcielibyśmy zatrzymać się nieco dłużej. Wydaje się ona zastanawiająca przede wszystkim dlatego, że Przybyszewski–powieściopisarz nigdy – zarówno w swojej epoce, jak i później, w latach likwidacji jego legendy – nie był oceniany zbyt wysoko. Sądy Brzozowskiego natomiast definiujące znaczenie Przybyszewskiego w kształtowaniu uczuciowości przełomu wieków daleko odbiegają od schematycznych opinii związanych z osobą autora *Confiteor*.

Otóż Przybyszewski, podobnie jak Avenarius, potrafił zrozumieć i przeżyć, w kategoriach tragicznych, przyrodniczy determinizm swojej epoki. We *Współczesnej powieści polskiej* Brzozowski identyfikuje właściwie poglądy obu swoich mistrzów. Klasyfikując zaś polską świadomość powieściopisarską, stawia Przybyszewskiego ponad Berentem. Co prawda wyszedł on „z tego samego duchowego i myślowego piekła. Tylko jest on i śmielszy, i konsekwentniejszy. Jest w nim tragiczna potęga całkowitości”².

W roku 1928 ukazała się w „Drodze” nieznana rozprawa Brzozowskiego *O Stanisławie Przybyszewskim*. Powstała ona najprawdopodobniej pod koniec roku 1902 – a więc znowuż w latach debiutu powieściopisarskiego. Część pierwsza owej rozprawy traktuje o psychologii indywidualności, której określony model proponuje Przybyszewski w szkicu *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*. Warto chyba zwrócić uwagę na fakt, iż Brzozowski wybiera z dorobku teoretycznego Przybyszewskiego pozycję, której znaczenie podkreślają również współcześni badacze. Brzozowski w pełni akceptuje tę jedyną w swoim rodzaju apologię cierpiącej twórczej indywidualności. Z jednej

¹ S. Brzozowski, *Współczesna powieść polska*, Warszawa 1971, s. 133.

² Tamże, s. 130.

strony jest ona męczennicą gatunku i na jego ołtarzu składa w ofierze swoje niepowtarzalne życie; z drugiej znów tragedia rodzi się również poza biologicznymi prawami gatunku, niezależnie od nich. Wtedy Przybyszewski sformułuje rozpaczliwe pytanie:

Cóż my wiemy o potędze wiecznie rodzącej się z nieszczęścia, o demonie w nas, który podobny do średniowiecznego księcia ciemności żyje w wieczystej nocy naszej jaźni, w którego rękę jesteśmy bezwolnymi, somnambulicznymi mediami³.

Przypuścić wolno, iż ów ciemny demon zniewalający człowieka wiele ma wspólnego z demonami Freuda. Przypisywano zresztą Przybyszewskiemu prekursorstwo w tym względzie, bo też o podświadomości, i to erotycznie ukierunkowanej, pisał on wyraźnie.

Brzozowski w pełni docenia znaczenie tak zarysowanej psychiki, co więcej, opowiada się po stronie tych jej manifestacji, które są dziełem Przybyszewskiego-powieściopisarza (a nie dramaturga na przykład).

Ów dosyć przecież kategoryczny wybór dokonany w materiale twórczości Przybyszewskiego był wynikiem generalnego „nastawienia gatunkowego” samego Brzozowskiego. Był również konsekwencją jego oceny symbolizmu – techniki pisarskiej, która w autorze *Legendy* wywoływała bardzo zdecydowany sprzeciw. Chodziłoby tutaj przede wszystkim o taki symbolizm, który według Brzozowskiego był synonimem duchowej apatii, zamknięcia w kręgu doświadczeń wyłącznie estetycznych, równał się więc zerwaniu wszelkich więzów twórcy ze zbiorowością.

I najprawdopodobniej w tej orbicie umieszczał on typ dramatu symbolicznego, z którym kojarzymy nazwisko Przybyszewskiego. Powiadamy: najprawdopodobniej, ponieważ bezpośrednio Brzozowski nie wypowiadał się na ten temat, myślenie nasze w tym przedmiocie jest więc hipotetyczne. Zresztą nawet na obszarach działania symbolizmu w polskiej literaturze dokonywał Brzozowski pewnych znaczących podziałów i wartościowań.

³ S. Przybyszewski, *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. 17.

Uważał na przykład, iż Wyspiańskiego „symbolizm czynu” jest zjawiskiem artystycznym zasługującym na akceptację.

Aby jednak powrócić do Przybyszewskiego: właśnie jego powieści (nie zaś dramaty) dowodziły pewnej generalnej tezy Brzozowskiego: głosiła ona mianowicie, iż Przybyszewski to najbardziej bystry, przenikliwy i prawdziwy diagnosta współczesnej cywilizacji. Krąg promieniowania dramatów ograniczał się do wąskiej problematyki jednostki; powieści otwierały horyzont na współczesność i nią również były uwarunkowane.

Jakież przyczyny skłoniły Brzozowskiego do akceptacji postaci mającej za fundament głębokie filozoficzne przekonanie o fatalizmie losu ludzkiego? Otóż przyczyny te zostały bardzo wyraźnie przez krytyka nazwane.

Najpierw: poczucie pokoleniowej wspólnoty, której źródło tkwi w światopoglądowym sceptycyzmie. Brzozowski powiada tak: niegdyś, w greckiej filozofii, postawa sceptyczna była warunkiem spokojnego życia, lecz „dla Przybyszewskiego i dla nas, ludzi nowoczesnych, jest źródłem cierpień i męczarni duchowej, gdyż wszyscy jesteśmy królami wywłaszczonymi z posiadanego kiedyś królestwa pewności i wiary...”⁴

Dalej: wewnętrzna zgoda na tragizm i cierpienie, dwie kategorie odczuwania świata zawsze obecne w pisarstwie samego Brzozowskiego. Nie waha się więc uznać Przybyszewskiego za proroka tragicznej świadomości, któremu przypadła wielka misja do wypełnienia. Przybyszewski jest tym artystą, którego portret przekazuje nam *Confiteor*, przede wszystkim mistycznie natchnionym, a więc posiadającym wiedzę tajemną, która w jednym mgnieniu pozwala mu przeniknąć tajemnice jaźni i świata. Brzozowski naprawdę wierzy w nieomal Chrystusowe posłannictwo Przybyszewskiego, gdy tak pisze:

Stanisław Przybyszewski wydaje mi się, że posłużyć się tu zwrotem ulubionym przez Renana, człowiekiem przez imienny dekret opatrzoneści wyznaczonym do okazania ludzkości, jakie bezmiary bólu zdolni są oni zawrzeć w swej duszy, do wyjaśnienia całego krwawego znaczenia tych prostych słów z jednego z jego dramatów: „ach, jacy ludzie biedni, jacy strasznie biedni”⁵.

⁴ S. Brzozowski, *Stanisław Przybyszewski*, „Droga” 1928, nr 5, s. 462.

⁵ Tamże, nr 4, s. 349.

I dodaje jeszcze: „Wyobraźmy sobie Pascala, który nie byłby chrześcijaninem, a będziemy mieli pewne pojęcie o stanie duszy Przybyszewskiego”⁶.

Zauważmy, iż Brzozowski znowu odwołuje się do argumentacji zaczerpniętej z dziedziny wiary i religii. Bo również sztuka pełni funkcje religijne, tak samo jak jej nosiciel i „wykonawca” – artysta. W sumie jednak i tutaj powracamy do tragicznego sceptycyzmu, ani religia, ani wiara nie obronią twórcy tragicznego przed cierpieniem i bólem egzystencji. Jego bunt równa się manifestacji niemocy, wstrętu i przerażenia. Brzozowski godzi się również na demonizm Przybyszewskiego, nie dostrzega w nim żadnej pozy, lecz przeżycie autentyczne.

Kategoryczna akceptacja Przybyszewskiego posiada uzasadnienie wiążące się z pewnym generalnym przeświadczeniem filozoficznym Brzozowskiego, którego nigdy nie zmieni w trakcie nieraz drastycznej ewolucji światopoglądowej. Chodzi oczywiście o proces, jaki Brzozowski wytoczył eudajmonizmowi i wszelkim popędom hedonistycznym. Najbardziej kaznodziejskie i uparte nawoływania Brzozowskiego skierowane są przeciwko poszukiwaniu szczęścia, które oznacza według niego zgodę na świat gotowy, niezmienny, bezkonfliktowy. Etyka Brzozowskiego realizuje się tylko w rozwiązywaniu konfliktów tragicznych – stąd owa zgoda na Przybyszewskiego, nie będąca tylko chwilową czy też przemijającą fascynacją.

Czasem budzić ona może protest lub interpretacyjne zdziwienie. Brzozowski na przykład niezwykle wysoko cenił *Homo sapiens* – tragedię miłości i sumienia (bo tak tę powieść nazywał). Porównuje ją wręcz ze *Zbrodnią i karą*, przyznając jednakowoż, iż wyżej stawia dzieło Przybyszewskiego niż Dostojewskiego. Falk to duchowy spadkobierca Raskolnikowa, którego układy społeczne zmuszają do grzechu i zbrodni. Falk to prototyp mocnego człowieka, żyjącego poza systemem konwencjonalnych przepisów moralno-etycznych, posiadającego jedną tylko wiarę:

Sztuka jest dla mnie najgłębszym instynktem życia, świętą drogą ku przyszłości życia, wiecznością życia, i dlatego żądam wielkich, ciężar-

⁶ Tamże, s. 464.

nych myśli, które przygotowują nowy dobór płciowy, wytworzą nowy świat, nowe pojęcie świata (...)»⁷.

Brzozowski spróbuje – nietrudno to przecież zauważyć – napisać powieść (powieść współczesną), która wykorzystuje podstawowy schemat Przybyszewskiego. Bohaterami jej są ludzie ze sztuką związani (podobni więc do Falka). Silny mężczyzna zdobywa kobietę w metafizycznej atmosferze grzechu i winy, powtarza się motyw samobójstwa, spowodowanego świadomością wewnętrznej słabości. Również u Brzozowskiego pojawi się drwina z tradycyjnej, przyczynowo-skutkowej psychologii, której eklektem stanie się przekonanie o roli podświadomości w kształtowaniu człowieka. Falk jest mu bliższy niż Gordon. Ten ostatni bowiem zbliża się już do typu psychicznego degenerata („mózg twój jest nieco nadpsuty... Kobieta cię niszczy... słaby z ciebie człowiek” – przeczytamy o nim⁸), niszczącego tylko dla samej satysfakcji niszczenia, bez jakiegokolwiek wyższego celu.

Interesuje przede wszystkim Brzozowskiego *Homo sapiens*. Tytuł powieści Przybyszewskiego posiada zresztą wyraźnie ironiczną wymowę. Nie istnieje już przecież człowiek obdarzony rozumem i wolną wolą. Zdeterminowany płciowością, grzeszny, ponieważ jest tylko częstką przyrody – kim może być? Według Przybyszewskiego – nadczłowiekiem i Herostratesem jednocześnie. Metafizyka płci zaś czyni z niego istotę bierną. I z tego chociażby powodu Brzozowski musiał, w pewnym momencie, zrewidować swoją fascynację Przybyszewskim. Wiara w czyn i wolę życia miała go w efekcie doprowadzić do zaakceptowania takiej koncepcji antropologicznej, która najbliższa jest Bergsonowi. A więc nie nadczłowiek, lecz *homo faber*. Ewolucja twórcza wyklucza determinizm: „Ja głębokie Bergsona wyrzuca w przestrzeń duchowy obraz swojego zwycięstwa i obrazem tym samo siebie utrzymuje i stwarza”⁹.

Ale w tym momencie wybiegamy w przyszłość – czyli w filozofię pracy. Cofnijmy się znów ku Przybyszewskiemu. Skonstruował on pewną hierarchię bohaterów, tym między sobą się róż-

⁷ S. Przybyszewski, *Homo sapiens*, Lwów 1901, s. 41.

⁸ S. Przybyszewski, *Dzieci szatana*, Lwów 1907, s. 6.

⁹ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910 [opubl. 1909], s. 134.

niących, że w jak gdyby różnych punktach kazał im Przybyszewski stykać się z bezlitosną i okrutną rzeczywistością. Jego dzieci nędzy, natury, szatana, jego ludzie mocni i jego ludzie rozumni reprezentują sobą antropologię negatywną. Przybyszewski wielokrotnie podkreślał, iż trylogia *Homo sapiens* została przez jego współczesnych źle odczytana. Chodziło mu właśnie o sposób rozumienia tytułu, a tym samym światopoglądu całej powieści. Faktem jest, iż najchętniej widziano w niej autobiografię i tak ją najpierw interpretowano. Przybyszewski jednakowoż pomyślał swojego bohatera nieco inaczej. Jest on nowym typem psychicznym, ukształtowanym w opozycji do tradycyjnych norm rozumienia świadomości. Tradycyjnych zaś znaczy dla Przybyszewskiego przede wszystkim – racjonalnych. Wobec zakorzenienia owego systemu wartości Falk jest typową, przykładową, kliniczną nawet forpocztą psychiczną (w takim chociażby sensie, jak pisał Nałkowski). Jego klęska musi więc być totalna, obejmuje ona zarówno samego bohatera, jak jego ewentualne autorytety, upadają również wszelkie argumenty dyskursywne, wszelkie racje sformułowane retorycznie.

Ciekawe, że Przybyszewski uważał *Homo sapiens* za książkę moralistyczną i moralną, za jedyne spośród swoich dzieł powieściowych, w którym doszukać się można tendencji. Pewien typ ludzki – obdarzony wolną wolą i rozumem – przestał więc istnieć. To już wiemy.

Ale nie należy sądzić, iż na tym pobojuwisku wartości pozostała jednostka absolutnie bierna i niezdolna do czynu psychicznego. Bowiem bohaterowie Przybyszewskiego nie wcielają w życie ideału postawy dekadencej, inna rzeczywistość psychiczna, jaką tworzą, nie wspiera się na powtarzaniu gestów sztuki i przenoszeniu ich we własną psychikę. W tym też sensie nie są oni wtórni – są autentyczni, posiadają własną prawdę, tyle że prawda owa po prostu nie mieści się w społecznie akceptowanym systemie wartości psychicznych. Słowem, bohater Przybyszewskiego na spętanie determinizmu odpowiada krzykiem, odpowiada zbrodnią i występkiem, ale nie wysublimowaną słabością. Bada bez przerwy, z medyczną dociekliwością własne wnętrze, aby przekonać się o jego jednolitości, aby zobaczyć siebie w masce i z twarzą odkrytą, aby ujrzeć piekło instynktów i sztuczność konwencjonalnych zachowań.

Najbliższy, najwłaściwszy jest dla niego stan psychicznej aktywności, wciąż podejmowanego czynu. To musiało zainteresować Brzozowskiego¹⁰. Przybyszewski jak gdyby pomógł mu wkroczyć na ten szlak myślowy, który dla całej właściwie jego twórczości – dla powieściowej zaś szczególnie – był szlakiem pierwszej ważności. Myślę o zagadnieniu heroizmu, o różnych koncepcjach bohaterstwa obowiązujących w Młodej Polsce, wreszcie o miejscu Brzozowskiego pośród owych koncepcji.

Debiutujący powieściopisarz, poszukujący krytyk dostrzeże najpierw heroizm swojej współczesności, tragizm swoich czasów. Dostrzeże go poprzez Przybyszewskiego, który piekło cywilizacji potrafił odkryć bez stylistycznych osłonek, bez dekadenskich min. I on również mógł poprowadzić Brzozowskiego ku nowym ujęciom psychologicznym postaci powieściowych: szczerość i maska, autentyzm i rola, człowiek posiadający sobowtóra (typowe widzenie bohatera w prozie Przybyszewskiego) stworzyły sumę bodźców warunkujących powstanie bohatera wielu racji – albo też powieści wielu bohaterów.

Za punkt wyjścia heroistycznych koncepcji Brzozowski uważał nietzscheanizm. Rozumiał go zaś jako podstawowe uzasadnienie wybitności jednostki u jej praw indywidualnych. Później Brzozowski będzie z Nietzschem dyskutował. Teraz mu wierzy: może nie nadczłowiekowi, ale człowiekowi dostojnemu.

Problematyka heroizmu i bohatera – wielkiego człowieka, posiadała w Młodej Polsce wiele znaczeń. Jedną z jej realizacji, ważną szczególnie w drugim pokoleniu modernistów, było bez wątpienia przyjęcie mitu prometejskiego wraz z wszelkimi jego konsekwencjami światopoglądowymi. Prometeusz jest więc synonimem ludzkiej wolności, a przede wszystkim wiedzy, poznania i samoświadomości. I nie chodzi tutaj bynajmniej o proste

¹⁰ Podobnie ujmuje tę sprawę Stanisław Borzym: „Jeżeli użyteczne może być posłużenie się w odniesieniu do charakteryzowanej epoki kategoriami pasywizmu i aktywizmu, to twórczość Przybyszewskiego należy ujmować jako kryzys i przesilenie postawy pasywistycznej, a twórczość Brzozowskiego jako pewną propozycję aktywizmu. Wspólnymi cechami tych dwóch twórczości było zdynamizowanie odczucia życia (...) w terminologii niemieckiej filozofii życia” (*Brzozowski a Przybyszewski: koneksje ideowe*, w: *Wokół myśli S. Brzozowskiego*, Kraków 1974, s. 309).

odnowienie mitologicznego wzorca, nie chodzi więc o ilustrację, figurę wyobraźniową, element symboliki. Romantyczna wiara w znaczenie wielkich i wybitnych jednostek w życiu narodu miała organizować świadomość ideową literatury, miała być argumentem, uwytatniającym znaczenie narodowego czynu. W kostiumie prometejskim wystąpią więc bohaterowie Wyspiańskiego, Micińskiego, Tetmajera. Nowoczesny polski Prometeusz w takim sensie będzie bohaterem optymistycznym, że reprezentuje on swym działaniem romantyczne przekonanie o możliwościach kreacyjnych jednostki włączonej w proces przekształcania narodu. Jeżeli odwołanie do przeszłości Polski dokonuje się w imię czynu, jeżeli tym samym historia rozumiana jest jako dziedzina realizacji czynu (nieważne, czy udanego, czy też zakończono go klęską), bohater – reprezentant takiej postawy, może zostać przez Brzozowskiego zaakceptowany. Jeżeli jednak poczynania jego bliższe są romantyzmowi modernistów – czyli kultowi indywidualizmu oderwanemu od historii – nie osiągną już one rangi wzorca.

Ta linia podziału – bierne zdziwienie wobec historii i jej tragiczne zrozumienie – jest na przykład granicą przebiegającą pomiędzy bohaterami Żeromskiego i Wyspiańskiego, o czym czytamy w *Legendzie*.

W Przybyszewskim zaś dostrzegł Brzozowski godne naśladowania nowatorstwo: uznał, iż jest nim ukazanie tragedii *homo sapiens* – człowieka myślącego. Uznał również – co na pewno było zgodne z rzeczywistością literacką – iż wartości psychiczne i moralne muszą zastąpić konwencje utwierdzone przez tradycję i jej dziedzictwo. Słowem, sądził, iż ważny jest przede wszystkim *ethos* bohatera, nie zaś jego mit. Dalsze działania Brzozowskiego jako pisarza staną się potwierdzeniem tej teorii.

Włączał się on w pewien porządek myślenia o „bohaterszczyźnie” swojej epoki i wybierał zdecydowane miejsce w tym porządku. Był to łańcuch następujący: bunt prometejski – heros narodowy – jego związek z romantyczną tradycją myślową – przetrzucenie punktu ciężkości z retoryki czynu ku psychice – tragedia *homo sapiens* i próba zastąpienia go człowiekiem pracującym – potrzeba nowej tragiczności i nowego czynu tragicznego.

Nietrudno oczywiście zaznaczyć miejsce Brzozowskiego w wyżej naszkicowanym planie możliwości. Odrzuci on tragizm

osobowości, szukającej dla siebie korzeni w przeszłości – szczególnie romantycznej. Będzie wytaczał trakt, na którym poczesne miejsce miał zająć świadomy robotnik, heroiczny proletariusz – synonim *homo faber*. Inna rzecz, że stworzy Brzozowski tylko teorię tego nowego bohaterstwa. W *Księżce o starej kobiecie* znajdziemy zapowiedź teoretycznych intencji – czyli opowieść o robotniku, zaledwie zaczętą. Tkwi w tym fakcie pewien smutny paradoks. Również w ostatniej powieści, niezmiernie ambitnie zaplanowanej, w zasadzie pełnej realizacji dostała kolejna wersja życiorysu intelektualisty, nieomal klerka. Czyli model osobowościowy, powracający niby leitmotiv w całym piśmarstwie Brzozowskiego, motyw – autobiografia.

Brzozowski uważał rok 1904 za przełomowy dla swojego światopoglądu: wtedy właśnie zaczyna asymilować Bergsona i Sorela. Myślenie mitologiczne, pojęcie mitu społecznego w ogóle, a więc pewien zmysł syntezy – przewyżczają tragiczny indywidualizm. Ale tutaj odbiegamy już daleko od kręgu zakreślonego przez pierwsze próby powieściowe. Odbiegamy bowiem w stronę *Dębiny* i ku *Legendzie Młodej Polski* jako teoretycznej sumie światopoglądu czynu, pracy i kreacji.

Natomiast owo charakterystyczne połączenie autobiografizmu z uwielbieniem dla duchowych mistrzów (mistrzów tragedii ludzkiej, pamiętajmy), ów ton wyznania i skargi, będący typowym produktem uczuciowości przełomu wieków, szczególnie dobitnie zaznaczy się w tekście, który wyraźnie przynależy do świata *Wirów* i *Pod ciężarem Boga*. Mam na myśli *Styl Ibsena*. Szkic ten uznać wypadnie za jeden z najbardziej przekonujących wykładów Brzozowskiego o warunkach współistnienia „kultury i życia”, a jednocześnie za pokoleniowy manifest wymierzony przeciw gotowemu życiu, które – uświadomiwszy sobie – należy przekreślić.

Zastanawiające to zdanie:

Życie uczyło nas konsekwentnej, cynicznej rezygnacji. Wychowywano w nas poza domem i w domu niewiarę w siebie. Szczepiono w nas, jako jedyną cnotę, że się niczego z życia spodziewać nie można (...). Rodzina bezwiednie albo i też świadomie pielęgnowała lęk przed siłą, wiarą i wolą. Łagodna samopogarda, zgorzkniała, cyniczna rezygnacja, ironiczne niedowierzanie stanowiły emocjonalne zabarwienie świado-

mości naszej od pierwszej chwili już samoistnego życia. Mówię naszej, bo ten sam styl, te same braki, znużenie wyczuwam u wszystkich, nie-licznych zresztą, pisarzy mego pokolenia¹¹.

Tak przedstawia się teoretycznie, by tak rzec, obnażony rodowód rodziny z *Wirów*, rodziny, która z biegiem czasu przekształci się w przerażający symbol spętania człowieka, w zaprzeczenie jego wolności. W całym powieściopisarstwie Brzozowskiego powtarza się pewien znaczący schemat tematyczny, każdorazowo związany z poszukiwaniem miejsca bohatera w szeroko rozumianej rzeczywistości. Oto on: dom – ojczyzna, albo też: dom – Polska – Europa. Nie wdając się na razie w szczegółowe modyfikacje owego tematu, stwierdzić wypadnie, iż jego wersją najbardziej podstawową, najbardziej kompleksową i poniekąd prymitywną był konflikt ja – rodzina, jednostka – rodzina; taki właśnie, jaki poznajemy na kartach *Wirów*, wzbogacony argumentacją pokoleniową.

Jakież w tym uwikłaniu miejsce Ibsena, jaką miałby on pełnić rolę? Posłuchajmy:

Ibsen – to nasza legenda o wewnętrznej wolności Człowieka, to baśń o jaźni oczyszczającej się przez duchowy samosąd w filisterskim ciełe. Literatura nowoczesna ma niewiele potęg etycznych: Tolstoj i Nietzsche, Dostojewski, Przybyszewski są z ich liczby. Są to wszystko ludzie, dla których słowo miało moc obowiązującą (...). Tyle tylko wartości ma słowo, ile z jego znaczenia twórca spełnia. Gdy się żyje w nicości, można mówić tylko jej słowa. Dlatego Przybyszewski jest może obok Nietzschego jedyną na wskrós monumentalnie tragiczną postacią najnowszej literatury europejskiej i pozostanie nią, choćby napisał jeszcze pół tuzina mniej lub więcej lichych dramatów. Tragizmu nie zdobywa się sztuką; jest on lub go nie ma. To jest ma się odwagę albo też nie – żyć tragicznie. Żyć tragicznie znaczy zaś nie wmawiać w siebie nic – nawet przekonań, które by się mieć chciało¹².

Ukochane legendy i utracone legendy – a więc początek procesu likwidacyjnego. „Legendom koniec. Literatura musi karmić nadchodzące pokolenia lwim mlekiem. Wszystko inne będzie

¹¹ S. Brzozowski, *Styl Ibsena*, w: *Kultura i życie*, Warszawa 1973, s. 211.

¹² Tamże, s. 144.

trucizną”¹³ – oświadcza Brzozowski i od tego momentu wzory młodzieńcze stają się dla niego przewyższoną przeszłością. Ale nie doświadczeniem, którego by się kiedykolwiek wyrzekł. Już w szkicu o Ibsenie Brzozowski zyskuje jak gdyby dystans wobec myślowych i uczuciowych przeżyć młodości, ale jest to dystans dosyć szczególny. Bowiem wciąż jeszcze poczuwa się on do identyfikacji z dziełem Ibsena, wciąż jeszcze pamięta, iż Ibsen właśnie był jednym z duchowych patronów jego generacji. A jednocześnie dla samego Brzozowskiego Ibsen to typowy dlań „etap przewyższony” duchowej biografii. Dlaczego? Pisząc o stylu Ibsena, myślał Brzozowski właściwie o formie jego utworów scenicznych. Takie postawienie zagadnienia zbiegało się z tymi problemami, które dla Brzozowskiego–powieściopisarza były ważne, a wówczas właśnie zaczęły się formułować jako pytania domagające się praktycznej i teoretycznej odpowiedzi. I Brzozowski udziela nam odpowiedzi wstępnej: powiada mianowicie, iż głównym brakiem Ibsena, spowodowanym samą strukturą świadomości przełomu wieków, była „niedotragiczność”. Ibsenowska formuła tragedii jest ułomna. Tylko Przybyszewski – znowuż on – uczynił krok naprzód w porównaniu z „obowiązującą” tragicznością zwolenników Ibsena. Ale nie przewidział jednego: czynnej postawy tragicznej, krwawej pracy służącej ludzkości, a więc społeczeństwu, którym autor *Homo sapiens* głęboko gardził. Nie przewidział więc jak gdyby – w sensie metaforycznym, rzecz jasna – możliwości napisania historii tragicznego czynu zbiorowego. A taki temat widział Brzozowski w perspektywie, jaka zaczęła mu się rysować po próbach konfrontacji ze współczesnością: zrealizował go zaś w postaci *Plomieni*.

Zarówno w eseju ibsenowskim, jak w artykule o Kancie i w innych mniejszych tekstach z tych lat Brzozowski uparcie powraca do pytania: czym więc jest tragiczność? Tragiczność właśnie – bo nie interesuje go tragedia jako utrwalony przez tradycję kształt sztuki scenicznej, kształt właściwie już z mumifikowany przez obowiązujący schemat. Wydaje się, iż należy podkreślić, że Brzozowski (wychodząc zapewne z inspiracji nietzscheańskiej) mówi ze szczególnym naciskiem o tragiczności jako koniecznym atrybucie świata i pojedynczej egzystencji, nie zaś jako kategorii

¹³ Tamże, s. 134.

estetycznej. Tragedia to dla niego pewna etyka i pewne zagadnienie moralne. Tragiczność to cecha świata zmieniającego się, aktywnego. Brzozowski tym swoim przekonaniem jest niezmiernie bliski Schelerowskiej definicji tragedii. Zatrzymajmy się chociażby przy takim oto zdaniu:

W nieruchomym świecie wartości może istnieć wesołość, smutek, wzniosłość, powaga – tragiczności musi mu być brak. Tragiczność jawi się w dziedzinie ruchu wartości i muszą istnieć zdarzenia, wypadki, żeby się ona mogła zjawić. Czas, w którym coś się dzieje, powstaje, w którym coś ulega zniszczeniu, należy przeto do warunków zjawienia się tragiczności¹⁴.

Brzozowski pisał właściwie to samo:

tragedia jest najwyższą formą życia – jest prawdą objawiającą się tam, gdzie życie jest najpełniejsze, gdzie życie zrealizowało całą swą tęsknotę... Dopiero gdy dopełnioną zostaje cała sfera wartości znanych, istniejących dla człowieka, styka się on z tym, co się zaczyna, gdy się człowiek kończy: i to jest tragedia... To nie kult cierpienia ani mroku. To kult pracy; a więc bezkresu zadań do spełnienia, wobec których gaśnie wszelkie zdobyte już światło¹⁵.

Przyjęcie takiego stanowiska filozoficznego umożliwiło mu bez wątpienia połączenie aktywizmu z tragizmem, nakazu czynu z jego zawsze głęboko tragicznym przebiegiem. W szerszym zaś planie poprzez pryzmat koniecznej tragiczności widział swoją epokę: to właśnie ta epoka jest zmienna, ruchliwa, a więc stanowi ona „środowisko naturalne” tragiczności.

W powieściach natomiast nie doszedł Brzozowski – myślimy o pierwszych próbach – do tragizmu równie konsekwentnie odebranego od własnej tradycji, czyli od antycznego pierwowzoru. Zachował w nich przecież i opisał tragizm winy, losu, konieczność kary, a więc klasyczny węzeł tragiczny.

W książkach następnych możliwości egzystencji tragicznej oraz jej realizacji poszerzą się i wzbogacą – wtedy gdy będzie ona

¹⁴ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, w: *Arystoteles, Hume, Scheler – O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976, s. 58.

¹⁵ *Styl Ibsena*, w: *Kultura i życie*, s. 214.

musiała funkcjonować w historii, w dziejach narodu, a także w wizjach jego przyszłości.

Jesteśmy więc tragiczni: ale czy potrafimy również zobaczyć własną śmieszność? Nieprzypadkowo w pierwszych powieściach pojawiają się elementy groteskowe, które powtórzą się w *Dębinie* i *Książce o starej kobiecie*. Antynomiczne widzenie świata, kontrastowe zetknięcie wzniosłości i drwiny, tragedii i śmiechu – taka właśnie poetyka powieści rozpoczyna się od *Wirów*.

Krąg zapowiedzi znaczących – tak chciałoby się nazwać pierwsze doświadczenia Brzozowskiego-powieściopisarza, które próbowaliśmy tutaj opisać. Nie zaistniałby bez nich Brzozowski „dojrzały”, ten z etapu filozofii pracy, marksizmu, a potem katolicyzmu. Jego współczesność – podobnie jak jego Ibsen, Kant, Nietzsche – jest bardzo młodzieńcza, a jednocześnie obciążona osobistym dziedzictwem, które do końca będzie wywierało wpływ na tę twórczość. I tak zobaczył ją w swoich powieściach – często naiwnych, pozbawionych tego wielkiego bagażu erudycji, którym obciąży książki następne. Od poetyki wyznania przechodzi Brzozowski do poetyki powieściowej diagnozy postawionej przez obiektywnego narratora – i ta ewolucja interesuje nas szczególnie.

ROZDZIAŁ II

W KRĘGU *PŁOMIENI*

Punkt zapalny

Trzeba zacząć od spraw dobrze już znanych, ale dla *Płomieni* niezbędnych. Należy więc je przypomnieć, ponieważ krytyczna recepcja tej właśnie książki stała się jak gdyby integralnym składnikiem powieściowego tekstu. Jednocześnie zaś biografia Brzozowskiego zaczęła przenikać w krąg powieściowej fikcji i wpływać na jej odczytanie. Inne jego książki nie wyzwoliły już podobnych namiętności; bo też inne nie pojawiły się w momencie równie mało im sprzyjającym. Legenda *Płomieni* rodzi się równocześnie z powieścią, ta legenda negatywna, stworzona przez wrogów, przez likwidatorów. *Płomienie* oddane zostają do rąk czytelnika, gdy rozpoczyna się krakowska „sprawa” Brzozowskiego. Argumenty są zbyt kuszące: młodość bohatera *Płomieni* do złudzenia przypominająca edukację Brzozowskiego w niemirowskim gimnazjum, uczuciowe związki owego bohatera z Rosją, podkreślenie wychowawczych oraz ideowych konsekwencji tych związków dla dojrzałej psychiki Michała Kaniowskiego. To wystarczyło, aby potraktować *Płomienie* jako jeszcze jeden, wyjątkowej zresztą wagi, dowód oskarżenia. Ataki w rozliczne wymierzano cele: te najbardziej bezpośrednie skierowane były oczywiście w Brzozowskiego—człowieka. Inne podawały w wątpliwość sumienie Brzozowskiego—pisarza, zarzucając mu niewolnicze korzystanie z dostępnych wówczas źródeł związanych z historią nihilizmu i terroryzmu. Zapewne straciły one dzisiaj swoją zaciętość polemiczną, ale zachowały walor inny: atakując metodę pi-