

Henryk Markiewicz

Wczesna krytyka literacka Stanisława Brzozowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/3, 101-116

1986

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HENRYK MARKIEWICZ

WCZESNA KRYTYKA LITERACKA STANISŁAWA BRZOWSKIEGO

1

Brzozowski nazwał jedną z części tomu *Kultura i życie* tytułem *W walce o światopogląd*, ale tytuł taki mogłaby nosić każda z jego książek¹. Myśl autora znajdowała się w nieustannym wrzeniu i w procesie nieustannej przemiany zarówno pod oddziaływaniem doświadczeń biograficznych i historyczno-politycznych, jak i lekturowych. Kolejno: Przybyszewski, Nietzsche, Avenarius, Kant i Fichte, Marks, Sorel, Bergson, Carlyle, Newman — stawali się obiektami jego fascynacji, którą tak często zaświadczał egzaltowanymi wyrazami hołdu dla kolejnego z „czcigodnych mistrzów”. Ulegał ich wpływowi, ale nawet wtedy gdy referował ich koncepcje, dostosowywał je do swojej wizji świata. Przy całej różnorodności nie tylko formuł słownych, w których wizja ta występowała, ale i merytorycznego sensu posiadała ona trwałą treść zasadniczą. Była nią wiara w podmiotowość swobodną, „samowiedną”, czynną i odpowiedzialną, która uruchamiającym działaniem wysiłkiem woli przekształca i opanowuje byt przedmiotowy, urzeczywistnia wartości i przez to zarazem samą siebie kreuje i poznaje.

Podmiotowość ta w rozwoju myśli Brzozowskiego konkretyzowała się rozmaicie — jako duchowy podmiot jednostkowy, świadomość ogólnoludzka, „inteligentny proletariatus”, klasa robotnicza, ludzkość pracująca, naród. Działanie rozumiał jako pogłębianie własnej indywidualności, swobodny czyn duchowy kształtujący porządek świata, pracę mięśniową, działal-

¹ Z obfitej literatury o Brzozowskim należy w związku z tematem tego artykułu wymienić przede wszystkim następujące tytuły: S. Zdziechowska, *Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej*. Kraków 1927. — J. Spytkowski, *Stanisław Brzozowski. Estetyk-krytyk*. Kraków 1939. — C. Rowiński, *Stanisława Brzozowskiego „Legenda Młodej Polski” na tle epoki*. Wrocław 1975. — A. Mencwel, *Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej*. Warszawa 1976. — T. Burek, *Wiedźmy historii i kształt swobody*. Wstęp w: S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka*. Kraków—Wrocław 1984. *Dziela*. Pod redakcją M. Sroki.

ność produkcyjną, wszelki wysiłek zwiększający potęgę, samowiedzę i wolność człowieka. Fazy, jakie w związku z tym możemy dostrzec w rozwoju myślowym Brzozowskiego, nie stanowiły jednak ściśle wyodrębnionych, następujących kolejno odcinków, przeciwnie — zachodziły na siebie wzajemnie, były raczej zmianą dominanty niż zerwaniem ciągłości. W każdej z nich występowały relikty fazy poprzedniej i antycypacje późniejszej, we wszystkich powracała podobna treść najogólniejsza i zasadnicza. We wczesnej pracy o Miriamie wyrażały ją słowa:

Bytu — nie ma. Istotą świata jest swobodne stwarzanie. Czyn i twórczość nie są złudzeniem, lecz najwyższą prawdą. [K 89]²

U początków działalności krytycznej Brzozowski zajmował jednak postawę, która w tych ramach się nie mieści. Był to również indywidualizm, ale indywidualizm bezradności i bierności: osobowość zatraciła swą wewnętrzną jedność, stała się jedynie „bezsilną, wylęklą, szalejącą z rozpaczny pianą” na powierzchni niepojętych mocy, których ani opanować, ani poznać nie potrafi; toteż prawda jest niedostępna, a wszystkie stanowiska równouprawnione i — nieobowiązujące:

jesteśmy w stanie zrozumieć wszystkie poglądy na świat, ale właśnie dlatego zaden nie może być naszym. [Co to jest modernizm]³

Treścią egzystencji są cierpienie i rozpacz — tak odczytywał wówczas Brzozowski nie tylko Przybyszewskiego (jak świadczy recenzja dramatu *Dla szczęścia*), ale i Nietzschego. Innym wariantem był „spektatorski stosunek względem własnych konfliktów duchowych”, spokojna, ale niezdolna do czynu rezygnacja, którą z sympatią, lecz i z dystansem uwydatnił Brzozowski („Prawda” 1901, nry 28—30) pisząc o *Dzienniku Amiela*. Niekiedy zarysowała się przed krytykiem perspektywa mistycyzmu jako postawy, która poprzez pogłębienie wewnętrzne jednostki mogłaby stworzyć „duchowe podstawy prawdziwie ludzkiego współzycia” (*Co to jest modernizm*); z entuzjazmem wypowiadał się wtedy o sztuce symbolicznej Maeterlincka. Oparciem, choć bez nadziei zwycięstwa, stawała się wreszcie sztuka, nawet przesycona rozpaczą, ale przecież samym swym istnieniem świadcząca o mocy twórczej człowieka (*Współczesne kierunki literatury polskiej wobec życia*. G 1903, nr 20).

² Przy lokalizacji cytatów zastosowano skrót: G = „Głos”. Podobnie przy pismach Brzozowskiego: K = *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W wolce o światopogląd*. Wstępem poprzedził A. Walicki. Warszawa 1973. *Dzieła*. — SZ = *O Stefanie Żeromskim. Studium*. Warszawa 1905. — W = *Współczesna powieść i krytyka*.

³ Informacje o wczesnych pracach Brzozowskiego (*Co to jest modernizm, Krytyka artystyczna i literacka*) podał B. Suchodolski: *Rękopisy Stanisława Brzozowskiego*. „Ruch Literacki” 1931, nr 5; *Stanisław Brzozowski. Rozwój ideologii*. Warszawa 1933. Rękopis O *Przybyszewskim* ogłosił H. Drzewiecki. „Droga” 1928, nry 4—6.

Ale z pism Przybyszewskiego i Nietzschego przyjmował Brzozowski także impulsy pomagające mu przezwyciężyć ten pasywny i pesymistyczny indywidualizm oraz uznać za atrybut świadomości jednostkowej jej wewnętrzną suwerenną swobodę.

W naszym wnętrzu dla naszej duszy istnieje tylko jedna powaga, ona sama: chociażby nic nie zależało od naszej świadomości, ona sama zależeć może tylko od siebie [...].

— tak określał swe ówczesne stanowisko w filozoficznej autobiografii umieszczonej na początku *Idei*⁴. Pociągało ono za sobą zasadę równouprawnienia wszystkich jednostek, postulat „hodowli własnego ja, pogłębiania go w tym kierunku, w którym jest ono najgłębszym już samo przez się”, wizję społeczeństwa jako „współzycia dopełniających się i potęgujących, w niczym zaś nie krępujących jedne drugich wolnych duchów” (*Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*. G 1903, nr 43). Brzozowski określał to stanowisko jako „idealizm bezwzględny” (*Estetyka pogładowa. II. Odrodzenie indywidualizmu*. „Przegląd Tygodniowy” 1902, nr 41; podobnie w artykule *Prawa duszy*. G 1903, nr 51), co nie miało jednak znaczyć, iż — społeczny; autor od początku wyjaśniał:

przez to właśnie, że każdy jest najbardziej s a m y m s o b ą, pomaga on i sprzyja, by inni s a m y m i s o b ą być mogli w najwyższym stopniu. [*Próba samopoznania*. G 1903, nr 13]

W tej koncepcji światopoglądowej rola szczególna przypadła literaturze (Brzozowski zresztą niechętnie wtedy używał tego wyrazu, obciążonego od czasów Verlaine'owskiego „A cała reszta jest literaturą” — współczynnikiem znaczeniowym nieautentyczności i drugorzędności; wołał, podobnie jak Przybyszewski i Matuszewski, posługiwać się słowem „twórczość” lub „sztuka”, z myślą jednak przede wszystkim o sztuce słowa). Otóż sztuka, taka jaką być powinna, stanowiła w jego oczach „promienne państwo bezgranicznej swobody” (*Krytyka artystyczna i literacka*), wyraz „swobodnego, nie skrępowanego niczym rozwoju jednostki i jej swobodnej, z dążenia do własnego najzupełniejszego uzewnętrznienia swego wypływającej działalności” (*Próba samopoznania*)⁵.

W artykule *Sztuka i społeczeństwo* (G 1903, nry 25, 28, 29—32) tezę tę Brzozowski precyzował i wyjaśniał odwołując się do czynników psychologicznych, przy czym opierał się na poglądach Avenariususa. Sztuka jest wyładowaniem i wyzwoleniem nadmiaru sił psychicznych stanowiących „istotną indywidualność człowieka”, a nie znajdujących zastosowania, tłumionych i zagłuszanych w życiu praktycznym. Artysta tworzy

⁴ S. Brzozowski, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. Lwów 1910, s. XVII.

⁵ Podobnie w broszurze: S. Brzozowski, *Józefa Kremiera poglądy na sztukę i jej historię*. Warszawa 1903, s. 12—13.

w swym dziele nowe środowisko, odpowiadające potrzebom swej indywidualności. Toteż sztuka nie jest naśladowaniem natury, lecz rezultatem buntu przeciw rzeczywistości. Nie jest też celem samym w sobie —

Dusza zawsze w niej [tj. w sztuce] dąży do stworzenia nowego świata, nowej, własnej rzeczywistości, która wyrażałaby ją zupełnie i całkowicie. [G 1903, nr 28]

Tak więc twórczość artystyczna to „indywidualny korektyw przyrody i społeczeństwa”, kompensujące ich uzupełnienie, ale korektyw ten, z jednej strony, jest uwarunkowany przez rzeczywistość społeczną, nawet gdy staje się buntem przeciwko niej:

każda dusza jednostkowa jest społecznie uwarunkowana. [...] Wyrzekając się społeczeństwa lub wyklinając je, jesteśmy jego funkcją. [Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej. G 1903, nr 16]

— z drugiej zaś to, co było korektywem, „poprzez działanie na dusze odbiorczo-twórcze publiczności, staje się samo jednym z krzyżujących się czynników społecznego działania”. Autor postuluje przy tym sztukę udośćępnioną wszystkim, używając przy tej okazji sformułowania, którego później już by nie powtórzył: „możliwość twórczego płodnego próżnowania”.

Brzozowski traktuje więc sztukę jako zjawisko socjopsychiczne (mimoходом formuluje nawet tezę, że podmiotem jej jest społeczeństwo, a jednostka — tylko „punktem przejścia dla prądów, których powstanie wymaga zawsze istnienia stosunków międzyjednostkowego psychicznego oddziaływania”). Poszukuje więc teorii społecznego uwarunkowania sztuki. Nie zadowala go Taine, bo upraszcza zależność jednostki od tła społecznego, nie zadowala także „materialistyczne pojmowanie dziejów”. Uznaje zasadniczą wartość tej koncepcji, sądzi jednak, że domaga się ona rozszerzenia i uzupełnienia innego niż to, które dotychczas zostało dokonane; nie wyklucza także, iż jest ona tylko przygotowaniem nowej, bardziej adekwatnej teorii socjopsychicznej.

Dzieło sztuki ma za zadanie być równoważnym wyrazem duszy, umożliwiającym rozbudzenie równoważnego przeżycia. Taką tezę rekapitulował Brzozowski swe poglądy w *credo* artystycznym *O nowej sztuce* (G 1903, nr 50). Odkrywa tu jednak pewne antynomie. Pierwsza z nich to antynomia między schematyzującymi i racjonalizującymi świadomymi przekonaniami, szablonami psychospołecznymi, a „nieuświadomioną”, „organiczną” filozofią pisarza — jego głębokim, indywidualnym, autentycznym „rdzeniem duchowym” czy „pozamyślowym, głębiej w duszy zakorzenionym przeżyciem” (*Z teatru. M. Hertz, „Ananke”*. G 1904, nr 21). W broszurze *O Stefanie Żeromskim* (1905) przeciwstawia Brzozowski świadomość i pozaświadomościową pracę ducha lub „świadomość kulturalnie uwarunkowaną” i „ducha twórczego”. Z tą antynomią pokrywa się antynomia między językiem jako środkiem intelektualnej komunikacji

a językiem artystycznym służącym wyrażaniu takich głębinowych przeżyć.

Brzowski bez wahania opowiada się za ekspresją owej psychicznej głębi:

Cofnąć myśl świadomą i przekształcającą — i ujrzeć, co zostanie wtedy w głębi nas i świata, w głębi, w której my jesteśmy jeszcze światem, a on nami [...].

— pisze z aprobatą o Żeromskim (SŻ 15). Treść takich przeżyć winna być ukazana jako „absolutnie do niczego niepodobna, jedyna”; ta jedyność, ta „indywidualność nie dająca się do niczego innego sprowadzić, »reszta« jest zawsze duszą sztuki, najważniejszą i zasadniczą racją jej istnienia” (SŻ 72); toteż wartość każdego stylu leży w jego indywidualności (K 634).

Z kolei jednak ustawicznie narzuca się Brzowskiemu antynomia między ekspresją a artyzmem, między wyrazem a pięknem, między twórczością a sztuką. Dostrzega ją on już pisząc studium *Stanisław Wyspiański jako poeta* (Warszawa 1903), ale nie przesądza wówczas, czy jest ona nieuchronna. W artykule o Sienkiewiczu zauważa, że piękno wymaga bezwzględnej wewnętrznej równowagi twórcy, a tę osiągnąć można za cenę obniżenia i zacieśnienia własnej duszy. W recenzji *Podpór społeczeństwa* twierdzi, że człowiek „dążący”, zmagający się z sobą, wychylony w przyszłość, nie może być doskonałym artystą, bo wykładnikiem piękna jest niezmiennosc, „samopoprzestanie”, skończona całkowitość. Dopuszcza tu jeszcze możliwość osiągnięcia tej artystycznej doskonałości poprzez „wielką moc duchową”, sądzi wszakże, iż najczęściej jest ona symptomem pewnej płytkości (G 1903, nr 8) — i sąd ten powtórzy z jeszcze większym zdecydowaniem w artykule o Sienkiewiczu, twierdząc, że nieuniknioną ceną wewnętrznej równowagi twórcy jest „obniżenie” własnej duszy, ceną artystycznej doskonałości — ograniczenie myśli i wzruszeń. W szkicu o Żeromskim powie Brzowski wręcz, że „czysty” artysta występuje tam tylko, gdzie „duch przystanie”, że „gdzie zaczyna się artyzm, kończy się życie duszy”. Gdy duch ten naprawdę tworzy, „znajduje się w dziedzinach, których znaczenia nazwa sztuki wyczerpać nie jest zdolna” (SŻ 57—58).

Przewycięzając te wahania Brzowski w fazie filozofii swobodnego czynu jako powołania człowieka nie wyrzekł się gloryfikacji sztuki. Jeśli jednak sztuka była dlań poprzednio przede wszystkim autentyczną ekspresją, teraz staje się „dziedziną najistotniejszych czynów duchowych, najszerszych wyzwoleń” (K 94).

Estetyce nowych dreszczów przeciwstawiam estetykę nowych czynów. Czym jest dzieło artysty dla niego samego jako ducha — oto pierwsze pytanie. Do jakich wzruszeń może ono mu posłużyć za podstawę, co spotęgował on w sobie za jego pomocą, jakie stany jego duszy utworzyły w nim sobie świat.

— głosił Brzowski już w artykule *Probiez* (G 1903, nr 28).

Sztuka bowiem powinna wyrażać te tylko z naszych indywidualnych przeżyć, które są najwyższe i najcenniejsze; jej rzeczywistością jest dusza, pojmowana jako „ja twórcze, dążące, stwarzające wartości, stanowiące sobie cele” (*O nowej sztuce*. G 1903, nr 49).

W artykule o Miriamie powie więcej: nazwie sztukę „wielką antycypacją”, w której duch swobodnie „stwarza sam siebie, poznaje i opanowuje” (K 92—93).

Tu wszystko, co w duchu ludzkości spoczywa, rozpromieni się, rozkwitnąć może, jaśnieć w glorii własnego, z siebie zrodzonego blasku. Tu unikamy kompromisu, konieczności, grzech i szpetotę rodzącej połowiczności. [K 92]

Są to oczywiście tylko najwyższe, ostateczne możliwości sztuki, nie zawsze i nie w równym stopniu urzeczywistniane. Brzozowski modyfikuje teraz dawną zasadę równouprawnienia dusz, także i osobowości twórczych. Przyznaje każdej jednostce prawo do autonomicznego rozwiązywania zadań prowadzących do coraz to bogatszej i wielostronniejszej swobody. Zaznacza zarazem, że hierarchizować trzeba zarówno stopnie osiągnięte w rozwiązywaniu tego samego zadania, jak i miejsce tego zadania w ogólnej, choć zmieniającej się hierarchii tych zadań (K 84).

Swoboda artysty łączy się więc z odpowiedzialnością. U schyłku tego okresu Brzozowski powie już wyraźnie, że jest to etyczna odpowiedzialność „wobec karmiących swą pracą sztukę mas”. Ale obowiązek artysty wobec ludu polega na tym, by być jak najwięcej artystą.

Sztuka musi być najpierw dla siebie, bo wtedy dopiero jest, a dopiero gdy jest, można mówić o jej dalszych zadaniach. [*O nowej sztuce*. G 1903, nr 50]

Tak więc Brzozowski ujmował najpierw ideał sztuki jako bezwzględnie szczerą i dorównaną ekspresję, później — nie rezygnując z tej kategorii, dodał do niej i wysunął na plan pierwszy kategorię duchowego czynu wartościotwórczego i społecznie efektywnego. Nie określał jednak bliżej jego treści, poza coraz pełniejszą realizacją ludzkiej wolności.

Z tą ewolucją sprzęgnięte były jego poglądy na krytykę literacką. Początkowo żądał od niej przede wszystkim syntetyzującej „intuicji duszoznawczej”, kierującej się zasadami „całkowitej równoprawności dusz”, zalecał „duchowy polimorfizm”, nieustannie przekształcającą się giętkość w dostosowywaniu się do rozpatrywanych zjawisk⁶.

Psychologiem jestem i nie nazw szukam lub klasyfikujących podziałów, lecz ukrywających się za nimi stanów duszy.

— pisał w artykule o Sienkiewiczu (G 1903, nr 15).

Słowem-kluczem ówczesnych rozważań Brzozowskiego o krytyce jest „przeżycie”.

⁶ S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*. Warszawa 1903, s. 32—34.

Tylko rzeczy osobiście przeżyte, z bólem i radością osobistego przeżywania, powinny stanowić przedmiot naszych literackich wystąpień. [*Probierze*]

Ale w treści tego słowa „przeżycie” dokonuje się przemiana akcentów; szeregując je logicznie: chodzi tu kolejno o przeniknięte miłością, utożsamiające się odczuwanie, o dotarcie poprzez symptomy świadomych przekonań do „filozofii organicznej” pisarza („prawdziwa i jedyna rozkosz dla psychologa!”) i określenie jego indywidualnego stylu, o „rozumienie”, które pozwala zająć to samo co twórca stanowisko (*O nowej sztuce*. G 1903, nr 49), lub inaczej — tak głęboko się z nim utożsamia, że go na nowo w sobie stwarza i odtwarza (K 127), o współtworzenie dzieła sztuki w trakcie jego odbioru (*Piotr Chmielowski*. G 1904, nr 18), wreszcie — o poznanie bezwzględne, idealne, w którym „podmiot stwarza swój przedmiot, a więc utożsamia się z nim” (*Miriam*. K 81). W artykule *Małżonek Tytani* (G 1905, nr 29, 31) powie Brzozowski, że przeżycie nie wystarczy; potrzebne jest „wyznaczenie stanowiska w świecie wartości”: aby zrozumieć, trzeba przeżyć i wznieść się ponad przeżycie, „przewyciężyć wartość duchową dzieł i dusz sądzonych” wartością własną, więc co najmniej równą („nigdy niższe nie może być miarą wyższego”);

ważniejszą bowiem rzeczą jest zrozumieć czas swój w słabości jego niż w sile, w zadaniu niż w spełnieniu. [...] Krzywdę wyrządza się duchowi w pełni życia, gdy się najwyższy choćby szczyt przez niego osiągnięty za coś innego uważa niż za fażę. [K 129]

Istotne to słowa — wyjaśniają nam one tak rażąco niekiedy jednostronność i wieczne niezadowolenie Brzozowskiego. Przyznanie, że utwór jest dziełem talentu, że więc posiada wartość artystyczną, było dla niego aktem krytyki niezbędnym, ale tylko wstępnym, kwalifikującym ten utwór jako przynależny do dziedziny sztuki; dzięki temu dopiero zasługuje on, by w ogóle stać się przedmiotem krytyki.

Rychło jednak, bo w artykule *Współczesne kierunki w literaturze polskiej wobec życia* (G 1903, nr 19), zadania krytyki określił Brzozowski jeszcze szerzej: ma ona być „organizatorką literatury wspólczesnej, a poprzez nią całego życia duchowego społeczeństwa”. Spełnia zaś te zadania przez to, że poznaje dusze twórcze w ich istocie i przyczynach „lepiej, niż one same się znają”, w ten sposób umożliwia ich dalszy, bardziej świadomy rozwój, wytwarza między nimi — wbrew pozorom przeciwieństw — poczucie jedności, słowem: jest „świadomością i sumieniem” literatury⁷.

⁷ W związku z *Pałubą* naszkicował Brzozowski (*Cogitationes morosae*) odmienną, zbliżoną do psychoanalizy koncepcję twórczości literackiej jako eksterioryzacji poprzez stworzone postacie tych stanów psychicznych, których autor nie ośmiela się zaakceptować we własnej psychice, lub wyzwolenie się od takich, które chciałby z niej usunąć.

Teoretyczne założenia krytyki Brzozowskiego rozpatrywać należy zawsze w kontekście jej funkcji pragmatycznych: oddziaływania na sytuację literatury polskiej. Funkcje te — wbrew początkowym deklaracjom — bardziej skierowane były na przewycięzenie zjawisk już istniejących niż na programowanie nowych. Niemniej zarysy tego programu — sztuki aktywnej i afirmatywnej, potęgującej życie, wartościotwórczej — pojawiają się już we wczesnych wystąpieniach Brzozowskiego. Były one jednym z przejawów reorientacji literatury młodopolskiej ku hasłom życia, czynu, heroizmu. Już w artykule *My młodzi* (G 1902, nr 50) postulat bezwzględnej szczerości traktowany jest tylko jako podstawa, na której młode pokolenie może odzyskać „wiarę w dodatniość”, zdobyć się „na wielkie może i twórcze t a k”, uczynić życie na nowo „głębokim” i „dostojnym”. Wypowiadając się później publikacją *W kwestii młodych* (G 1903, nr 8) głosił konieczność „opuszczenia wieży z kości słoniowej i wejścia w życie”. Artykuł o Maeterlincku kończy się słowami:

Nowy okres rozpoczyna się dla sztuki — jako pogłębienia i źródła mocy dla dusz wszystkich, nowy, jędrny, tęgi, twardy okres, który przekuje na swoją wiarę wszelkie wartości. [G 1903, nr 23]

W szkicu o Miriamie mowa jest o sztuce jako „woli do wyzwolenia życia, do rozpętania wszystkich jego potęg, do uskrzydlenia wszystkich jego mocy” (K 97).

Te raczej przeczucia i apele niż konkretny program były jednak wystarczająco wyraźne i zdecydowane, by przesądzić o krytycznym dystansie Brzozowskiego wobec współczesnej sytuacji literackiej. Wkrótce po manifestie *My młodzi* — w polemicznym felietonie *I smutek tego wszystkiego* (G 1903, nr 10), wywołanym przez wrogą i pogardliwą wypowiedź Sienkiewicza o dramacie modernistycznym, Brzozowski nazwie go „człowiekiem obcym” względem zwątpień i ideałów młodych, a odpowiadając na głosy oburzenia spowodowane tym określeniem, rozwinie i zaostrzy swą myśl w cyklu artykułów *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej* (G 1903, nry 14—15, 17—18). Poza wyrazistą prostotą i harmonijną „skończonością” świata Sienkiewiczowskiego dostrzegął „światopogląd uśmiechniętej, rozkochanej w sobie płytkości”, która zdroworoządkowo upraszcza wszystkie problemy, dostrzegął egotyczny sentymentalizm lubujący się we własnym wzruszeniu, a w gruncie rzeczy obojętny wobec problemów życia społecznego. Ta indywidualna „filozofia organiczna” Sienkiewicza jest zarazem według Brzozowskiego społecznie uwarunkowana — reprezentuje światopogląd szlachecki.

Jeszcze ostrzejsze, lecz sformułowane tylko w pogardliwych ogólnikach, było potępienie Brzozowskiego dla drugorzędnej produkcji literackiej („beletrystyki”) i publicystycznej starszego pokolenia — apologetycznej wobec szlacheckiej tradycji, tchórzliwie pogodzonej z mieszczań-

ską codziennością lub po prostu służącej tylko płaskiej rozrywce. Natomiast o innych wybitnych pisarzach pozytywistycznych wypowiadał się Brzozowski z dużym uznaniem. Krytykował pozytywizm za etykę eudajmonistyczną i determinizm historyczny, równocześnie z ogromnym respektem pisał przede wszystkim o Świętochowskim (jeszcze w r. 1904 poświęcił mu entuzjastyczne studium, nie drukowane), ale także o Prusie, Orzeszkowej, Konopnickiej, Chmielowskim — jako o „idealistach w najczystszy, najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu” (*Spóźnione strzały*. G 1903, nr 38). Bardzo bystro dostrzegał dialektykę rozwojową i samego pozytywizmu, i stosunku do niego młodych. Historyczną zasługę „bohaterskiego okresu programu pracy organicznej” stanowiło według niego przybliżenie ideału do rzeczywistości; później program ten stał się maską oportunistów — bywał jednak niekiedy przez wielkich pozytywistów przewyciężany, np. w końcowej scenie *Nad Niemnem*.

Okres ten — konkludował Brzozowski — zrobił swoje, nauczył ludzi dążyć czynem, a w miarę jak zdolność ta w nas wzrastała — przybywało i męstwo do przesunięcia ideału dalej. Bankructwo programu pracy organicznej było następstwem rozwoju jej właśnie mocą dokonanego. [...] Witold Korczyński stał się doktorem Judymem.

Toteż w odróżnieniu od innych młodych Brzozowski zapewniał, że w stosunku do tak rozumianej tradycji literackiej „ciągłość nie jest i nie może być zagrożoną” (*W kwestii młodych*. G 1903, nr 8).

Artykuł *My młodzi* powściągliwie mówił o osiągnięciach nowego pokolenia; zwracał tylko uwagę na „niebывалą, niezmierną tęsknotę do prawdy” i żądanie swobody dla indywidualności; dotychczasową twórczość modernistyczną traktował jako zaledwie przygotowanie gruntu i zapowiedź szczerzej, pogłębionej, prawdziwie humanistycznej literatury polskiej. Wkrótce jednak, w dwóch artykułach: *Próba samopoznania* (G 1903, nr 13) i *Czas mówić* (G 1903, nr 15) wystąpił Brzozowski z wielką gloryfikacją Młodej Polski jako wspólnego dokonania, godnego zazdrości każdego z europejskich narodów; we właśnie ogłoszonym *Piśmiennictwie polskim ostatnich lat dwudziestu* (1902) Feldmana znalazł jej wizerunek, w którym — twierdził — „możemy się rozpoznać jako coś wielkiego, godnego czci własnej i obcych; i wizerunek ten nie jest pochlebny — jest słuszny” (*Próba samopoznania*). Pojawiają się tu już w otoczu pochwalnych formuł nazwiska Przybyszewskiego, Żeromskiego, Wyspiańskiego, Kasprowicza, Nowaczyńskiego, Kisielewskiego, Reymonta, Daniłowskiego, Miriama... Uzupełniają się oni wzajemnie, dokonuje się przez nich jakaś „pozaosobnicza ewolucja”, zmierzająca do zdobycia czy odzyskania „najgłębszych źródeł mocy duchowej” (SŻ 110). Żarliwą gloryfikację znajdziemy jeszcze w artykule *Młoda Polska i modernizm* („Gazeta Polska” 1904, nr 332): Brzozowski odgradzał tu Młodą Polskę — „prawdziwy czyn, głębokie przeżycie duszy narodowej” od modernizmu, który był tylko „momentem kultury zachodnioeuropejskiej”, wynikłym z odmiennych źródeł duchowych.

Afirmacja Brzozowskiego kierowała się wtedy przede wszystkim w stronę Przybyszewskiego i Żeromskiego. O pierwszym z nich pisał w broszurze popularnej (nie ogłoszonej) z przełomu lat 1902 i 1903 i w recenzjach jego dramatów; wspominał o nim także wielokrotnie w innych publikacjach. Pisarską zasługą Przybyszewskiego było w oczach Brzozowskiego nie tylko bezwzględnie śmiałe wyrażenie rozpaczy i cierpienia współczesnego człowieka wobec „nicości jego podstaw duchowych”, lecz także rozbudzenie w nim buntu i woli poszukiwania nowych dróg, choć sam Przybyszewski dróg tych wskazać nie potrafił. Z niezmiennym uznaniem wypowiadał się Brzozowski o dramatach Przybyszewskiego; tragizm jako katastrofa konieczna i unicestwiająca człowieka, wartość niepowtarzalną, został tutaj — zdaniem krytyka — upostaciowany z sylogistyczną koniecznością, w geometrycznie przejrzystym, rygorystycznym i oszczędnym kształcie; te klasycystyczne sympatie są zaskakującym rysem w ówczesnej estetyce literackiej Brzozowskiego. W Żeromskim widział przede wszystkim pisarza wskazującego świadomości współczesnej „nowe drogi i nową przyszłość” — twórcę postaci przenikniętych potrzebą prawdy, wiernych imperatywowi obowiązku, a zarazem nie wyidealizowanych, odtworzonych ze wszystkimi ludzkimi wadami i słabościami. W połączeniu cech bohaterów Przybyszewskiego i Żeromskiego znajdował „ludzi całkowitych”, na miarę współczesności.

W broszurze *O Stefanie Żeromskim* (Warszawa 1905), będącej powtórzeniem artykułów drukowanych uprzednio w „Głosie” z r. 1904, akcent główny pada na właściwy Żeromskiemu dar artystyczny „przywracania jedyności i momentom” (SŻ 16), tj. ewokowania ich indywidualnej niepowtarzalności, oraz umiejętność wyrażania w słowie pozaświadomościowych stanów duszy, liryzację całego świata przedstawionego. Brzozowski zarzuca tu jednak Żeromskiemu, że nie posiada wykrystalizowanego światopoglądu, pozwalającego dokonywać hierarchizacji i selekcji wśród przeżyć, zarazem — wytknie mu pewną ustępliwość wobec postulatów poprawnej komunikatywności języka i „przesądu realistycznego”, tj. konwencji ujmowania świata występujących w świadomości potocznej. Stąd i stylistyczne, i kompozycyjne niekonsekwencje wczesnych utworów Żeromskiego. Dopiero w *Popiołach* dochodzi on do pełnej samowiedzy artystycznej, kształtuje tę powieść jako „symfonię psychiczną” i uzyskuje rezultat niezwyklej artystycznej mocy, który staje obok największych osiągnięć powieści europejskiej i wytycza jej nowe drogi.

Chwaląc bez zastrzeżeń poszukiwania nowej formy dramatycznej u Kisielewskiego, satyryczny impet Nowaczyńskiego, intelektualną głębię Staffa, nawet „kulturę, powagę i godność” Miriama, Brzozowski od początku zwraca uwagę na ekstensywną tylko, nie pogłębioną wrażliwość Reymonta oraz — z pewnymi oporami i zastrzeżeniami przyjmuje twórczość pisarza, który potem miał stać mu się duchowo najbliższy: Stanisława Wyspiańskiego.

Był to dla niego widać trudny problem krytyczny. On, który tak nie lubił spójników „zastrzeżeniowych”, w *Próbie samopoznania* określa Wyspiańskiego jako zjawisko „niezwykle wielkie, świetne i dumne, ale na ogół obce nam i naszym najwewnętrzniejszym walkom”, w artykule *Czas mówić* nazywa go „duszą, która w sposób, aczkolwiek mętny nieraz w wyrazie swym, jednak rzeczy o najgłębsze strony narodowej śmiałości zachaczające przeżywa”. Rozwinął i uzupełnił Brzozowski te zastrzeżenia w broszurze *Stanisław Wyspiański jako poeta*. Z właściwą sobie odkrywczą jednostronnością, która wystąpi w tytu jego sądach o pisarzach i dziełach, określił twórczość Wyspiańskiego jako dzieło teatralne, nie literackie, przy czym uznał autora za twórcę teatru jako „malarstwa w ruchu”, teatru mającego zarazem cechy oniryczne. Teatr ten jednak potrafi ukazywać tylko poszczególne proste, monumentalne i skrajne stany duchowe, uzewnętrzniające się fizycznie w ruchu i geście.

Dusza zaś, o ile przekracza te granice, w których znajduje w zjawisku zmysłowo spostrzegalnym równoważny swój wyraz, jest dla Wyspiańskiego zupełnie niemal niedostępna⁸.

Ponadto twórczość ta, zwrócona w stronę „marzeń i dumań dziejowych”, jest obca najgłębszym i najboleśniejszym przeżyciom współczesnych. Pisał to Brzozowski już po *Weselu*, którego początkowo najwidoczniej nie docenił. Dopiero w broszurze o Żeromskim stwierdza, że zasadniczą treścią dramatu Wyspiańskiego jest odsłonięcie „nicości rzekomych podstaw narodowych” (SŻ 110). Szczególnie bliski sobie problem znalazł w *Wyzwoleniu* — problem bezsilności sztuki wobec życia, i uznał je za najbardziej tragiczny, najsilniejszy i najgłębszy wyraz stanu duszy współczesnego artysty polskiego (*W odpowiedzi na protest*. K 70).

3

Aprobata Brzozowskiego dla Młodej Polski od początku była nie tylko dawana na kredyt przyszłości, ale i selektywna. Artykuł *My młodzi* wyjaśniał genezę „satanizmów, okultyzmów, demonizmów”, ale i odgradzał się od nich. Już pisząc o Maeterlincku szydził autor z „rozmodernizowanej” duszy współczesnej — nastrojowej, pozbawionej hierarchii wewnętrznej, niezdolnej do czynu, pełnej pretensji do świata i zachwyconej sobą.

Wkrótce w *Rachunku sumienia* (G 1903, nr 33), zaprzeczając niedawnemu optymizmowi, konstatował zagrożenie kultury narodowej, panowanie w niej bezwładu i chaosu, słabnięcie i degrengoladę sił wartościowych. Literaturę porównywał szydlerczo do Szeherazady, która „pięknymi

⁸ Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*, s. 47.

bajkami przesłania swe marne i w warunkach tych, gdyby niezmiennymi miały zostać, haniebne, nikomu niepotrzebne życie”. Widział również niebezpieczeństwa modernistycznego kultu sztuki: z *Próchna* Berenta wydo-
bywał myśl, że

sama sobą sztuka ostać się nie może, zbyt łatwo wyradza się w sztuczkę, czyni wszystko sztucznym i kłamliwym. [*Współczesne kierunki literatury polskiej wobec życia*. G 1903, nr 21]

Atak Brzozowskiego kierował się także przeciw nastrojowości i technice symbolistycznej. We *Współczesnych kierunkach literatury polskiej wobec życia* wręcz z obrzydzeniem pisał o poetyckich polowaniach na wyjątkowe i niezwykle nastroje. W *Kilku uwagach o grze aktorskiej* (G 1903, nr 9) wyjaśniał, że nastrojowość, sugestywność sztuki nowoczesnej powinna być tylko stadium przejściowym, prowadzącym do nowej, wyższej syntezy, tworzącej „całych i zupełnych ludzi” (pozytywnym przykładem były dlań dramaty Kisielewskiego). W *Teatrze współczesnym i jego dążnościach rozwojowych* (G 1903, nry 41—42) dowodził, że technika symboliczna właśnie eliminuje z dramatu takich „żywych i całkowitych ludzi”, zwalnia od obowiązku przedstawiania ich życia wewnętrznego w całym jego skomplikowaniu, służy nie logicznej budowie świata przedstawionego jako pewnej samoistnej całości, lecz tylko oddziaływaniu na publiczność, wywoływaniu w niej silnych, ale intelektualnie jałowych nastrojów, prowadzić musi nieuchronnie do manierycznego konwencjonalizmu.

W takiej krytyce modernizmu sojusznikami stawali się Berent oraz Irzykowski. Ale stosunek Brzozowskiego do *Próchna* i *Pałuby* musiał być ambiwalentny. *Próchno* okazało się wstrząsającym świadectwem rozkładowego działania wyabsolutyzowanej sztuki, lecz autor nie umiał wskazać poza nią jakiegoś punktu oparcia (*Współczesne kierunki literatury polskiej wobec życia*). W *Pałubie* imponowało krytykowi „męstwo cynizmu”, atakującego zaciekle i systematycznie rozmaite formy zafalszowania życia wewnętrznego. Głosząc potrzebę wprowadzenia do literatury nowych treści pozytywnych, nie mógł jednak Brzozowski bez zastrzeżeń przyjąć książki, która — w jego oczach — dokonywała tylko destrukcji wszelkich wartości światopoglądowych, była dziełem „człowieka przedmiotowego”, który „jest niczym i wszystko bada, który jest wszędzie i nigdzie, jak mówi Amiel” (*Cogitationes morosae*. G 1903, nr 47).

Tymczasem właśnie postawa „człowieka przedmiotowego” (określenie wywodzi się z *Poza dobrem i złem* Nietzschego) stała się tą cechą literatury młodopolskiej, którą Brzozowski zaatakował z największą powagą i pogłębieniem. Poprzednie jego opinie krytyczne można było odnosić tylko do zjawisk marginesowych czy drugorzędnych w literaturze modernistycznej. Teraz podejmuje on spór z pisarzami wybitnymi — podejmuje w duchu takiej krytyki, która

Uważa [...] talent za posłannictwo, za służbę, i im wyżej wznosi, tym więcej się domaga, tym surowszej żąda rachuby z każdego słowa, każdej myśli. [K 115]

Początkowo posłużył się przykładami zastępczymi niejako, wziętymi z literatur obcych — Maeterlinckiem i Czechowem. Maeterlinckowi zarzucił efekciarstwo, grę nastrojami i symbolami, nieautentyczność mistycyzmu, werbalnie tylko deklarowanego, poprzestawanie na „nieokreśloności niepoznawalnego” (G 1903, nr 23). Inny w tonacji, napisany z respektem i wzruszeniem był szkic *Antoni Czechow* (G 1904, nry 32—38): Brzozowski docenia w nim znakomitego obserwatora i niezawodnego artystę, interpretuje jednak jego pisarstwo najpierw jako złudne poszukiwanie ucieczki, schronienia w autonomicznej sferze sztuki-gry, potem — szerzej — jako osąd rzeczywistości dokonany z pozycji biernego tylko, zdystansowanego widza; utraciłszy wolę urzeczywistnienia swych ideałów, Czechow traci zarazem przeświadczenie o ich obowiązującej sile. Świat staje się wtedy bezsensowną i beznadziejną kotłowaniną przypadków i jedynie „światopogląd wmówiony” pisarza otwiera się ku perspektywom szczęśliwej przyszłości. Pod głównym akcentem swej krytyki umieszcza tu Brzozowski „zrzeczenie się najistotniejszego prawa czynu; stanowiącego cel i sens ludzkiego istnienia” (K 124).

Zarzuty podobne, ale przetransponowane na tonację zjadliwej inwektywy, wystąpiły w kampanii Brzozowskiego — prowadzonej również na łamach „Głosu” (1904) — przeciw Miriamowi i „Chimerze”: „hieratyczna impotencja”, „uznanie beczynności i niezdolności do czynu za symbol i symptomat wyższości duchowej”, „zrozumienie swobody nie jako wzrastającego panowania nad światem, lecz jako ucieczki z niego” (K 69), „niewiara w to wszystko, co naturalne, bliskie, własne” (K 100), widoczna nawet w wyszukany i zmanierowanym stylu, upodobanie „we wszystkim, co odległe, obce, co ułatwia zapomnienie o sobie” (K 102) i tylko dla tej swej obcości importowane z najróżnorodniejszych obszarów kultury.

W poezji Staffa zaobserwował Brzozowski („Krytyka” 1905, t. 1) zjawiska pokrewne tym, które znajdował u Maeterlincka, Czechowa, Miriama: poszukiwanie rozmaitych przygód intelektualnych, realizowanie w twórczości różnych postaw duchowych tylko na próbę, z wewnętrzną rezerwą, „przymglenie i zmatowienie wszelkich uczuć” (K 130), rezygnację z zawładnięcia światem, wolność od życia osiąganą w krainie nieokreśloności i marzenia, narcystyczne upodobanie w sobie.

Odrzuciwszy czyn, który się światu przeciwstawia, określając go, pozostawiający tylko marzenie, które błąka się lekliwie, o wieczornej porze, i szuka nieokreśloności, czyli ściślej mówiąc, ucieka od wszystkiego, co jest zadaniem, niebezpieczeństwem, będziemy mieli cały świat Staffa. [K 132]

— lapidarnie wyrokuje Brzozowski. I dodaje: „Tu swoboda rodzi się po pogrzebie życia”. Ale zupełnie inaczej niż w przypadku Maeterlincka

i Miriama, jeszcze bardziej niż wobec Czechowa — nie może Brzozowski oprzeć się sympatii do tej poezji, jest jakby rozbrojony jej „wytwornością” artystyczną, „szlachetną łatwością”, z jaką Staff włada obrazem, nastrojem, rytmem. Podobieństwo więc tej poezji do najrozmaitszych zjawisk wcześniejszych usprawiedliwia tożsamością podłoża kulturalnego, nie odmawia jej szczerości, przynajmniej chwilowej, doszukuje się walorów w tym, że twórca panuje nad swoimi stanami duszy. Gdy rozpęd stylistyczny ponosi wypowiedź Brzozowskiego w stronę ataku, autor się mityguje („Powstrzymujemy zbyt łatwe szyderstwo”, K 133) i osłabia zarzuty, obejmując nimi całe pokolenie, wraz z samym sobą. Usprawiedliwia się, że krytyczny punkt widzenia konieczny jest ze względu na dobro Staffa — by umożliwić mu przewyżczenie osiągniętej fazy rozwoju duchowego, i w zakończeniu eseju raz jeszcze ubolewając, że poetę „uwodzi milcząca wróżka, ciszy gwiazd fałszywa prorokini”, wyraża jednak wiarę w jego twórczą przyszłość: „lecz wszystko w życiu ducha jest etapem” (K 148).

Ukazując z pamfletowym wyolbrzymieniem wszystkie ułomności modernizmu w postaci Miriama, Brzozowski w długim wyliczeniu przeciwstawiał mu innych twórców Młodej Polski. Już wtedy wszakże, z końcem r. 1904, stwierdzał, iż znalazła się ona w momencie przełomowym: albo zatrzyma się w swoim rozwoju, albo podejmie nowe zadanie — „wieszczę”, a więc inspirujące i przekształcające rzeczywistość. Z tą myślą przywołuje Brzozowski pozytywne wzorce spoza obszaru ówczesnej polskiej literatury.

4

Pierwszy z tych wzorców to wielka literatura rosyjska — Gogol, Dostojewski, Sałtykow-Szczedrin, Gleb Uspienski, z których każdy był „nauczycielem, przewodnikiem, wychowawcą, prorokiem i spowiednikiem swojego społeczeństwa” (K 110). Brzozowski podziwia tu zwłaszcza bezkompromisowo odważne odtwarzanie chłopskiej rzeczywistości, realizm brutalny w obrazach zdżiczenia i nędzy, oskarżeniem swym zwracający się przeciw klasom panującym. Z równym entuzjazmem pisze Brzozowski o zjawisku jedynym w swoim rodzaju w całej literaturze europejskiej — o rosyjskiej krytyce, która była „prawdziwie męską, niekiedy aż okrutną hodowlą wielkości i szczerości w twórcach dzieł i w odczuwającym te dzieła społeczeństwie” (K 115). Słowa takie dyktowała wówczas krytykowi niewątpliwie świadomość zaciągniętego wobec niej długu ideowego.

Owa pochwała literatury rosyjskiej stanowiła jednak tylko dygresję w szkicu o Czechowie. Sytuacja ideowo-polityczna lat 1904—1905 nie sprzyjała rozwiniętemu i programowemu wysuwaniu tego wzoru dla literatury polskiej. Rolę tę spełnić mogła natomiast polska twórczość romantyczna. Brzozowski poświęcił jej rozprawę *Filozofia romantyzmu pol-*

skiego. Napisana na przełomie października i listopada 1905, stała się zapewne podstawą jego odczytów w Krakowie i Lwowie z końcem tegoż roku, nie doczekała się jednak druku za życia autora. Odbiega ona i swą treścią, i językiem od pozostałych jego wypowiedzi. Tu po raz pierwszy i jedyny utożsamiał się Brzozowski całkowicie nie tyle z poezją romantyczną, co z ideami mesjanizmu i filozofii narodowej. Mesjanizm był przez niego akceptowany jako akt duchowego samoutwierdzenia narodu, oceniający jego istnienie.

To, co ma być, to, co jest dobrem i siebie widzi, zaginąć nie może. Gdy Polska stanie się dla nas jednoznaczniakiem wszelkiego dobra i czystości, nie zaginie. [K 387]

Dla Mickiewicza tą gwarantującą zasadą życia narodowego była czystość duchowa, zmierzający ku niej wysiłek; w Słowackim jest już radość czystości odzyskanej — dawał on „zachwycone widzenie Polski żywej i żyjącej w Słowie”, rozjaśnionej blaskiem piękna (K 388). Jeden z bohaterów dialogu *Wstęp do filozofii* (1906) powiada:

U nas wieszcie sztuką ocalali naród. [...] Sztuka ich zachwycała i powiodła w kraj, gdzie przyszłość narodowa żyje; przeto mówili narodowi z oślepioną jeszcze od błysków najwyższych źrenicą, i my ten blask widzimy jeszcze na ich twarzach, czytamy go z ich ust. [K 602]

Brzozowskiemu szczególnie bliska być musiała głoszona przez filozofię narodową teza o praktycznym i aktywnym charakterze poznania, przeświadczenie, że dochodzi się do prawdy przez jej dopełnianie, że poznaje się, czym jest swoboda, tworząc ją czynem. Myśl tę znajdował nie tylko u Cieszkowskiego, lecz i u Towiańskiego. Norwid natomiast — pisze Brzozowski w *Próbie* o nim z r. 1905 — osiągnął „spokój słowa w sobie zapatrzonemu i wspartego na sobie”, ale jest to spokój negujący potrzebę „świata jako słuchacza i świata jako siły” (K 158, 160) — i w tym błąd jego postawy duchowej. Znacznie ostrzej zabrzmiała w *Filozofii romantyzmu polskiego* krytyka w stosunku do Krasińskiego: tak wywyższał on, „serafizował” i uduchowiał swój ideał, by niedostępnością jego usprawiedliwić niedopełnienie obowiązku czynu.

Filozofia czynu właśnie była tą konstrukcją, która sprawiła, że równocześnie z wielkimi romantykami afirmowanym przez Brzozowskiego wzorem był Nietzsche, odczytywany jako głosiciel „surowej pracy” nad samorealizacją nowego człowieka, zdolnego świadomie i odpowiedzialnie kształtować historię. Dla uczestników dialogu *Fryderyk Nietzsche* (1907) jest on nowym typem filozofa nie tylko przez tę swą naukę, ale także przez sposób uprawiania filozofii, niepewny jeszcze własnych sił i praw, stąd „potrzebujący jeszcze ekstazy, uniesienia, wyolbrzymienia, jakie daje namiętność”, wyrażający się stylem niepowtarzalnym, nasuwającym porównanie tylko ze stylem Słowackiego. Typ nowy — także przez swe zuchwałe „wniknięcia duszoznawcze” w „samorodność żywą, drgającą, ner-

wowo zmienną, chwiejną, wielokształtną” pozaintelektualnych stanów człowieka, owych — tak śmiałym poetyckim obrazem mówi Brzozowski — „ciemnych, w pół ziemnych, w pół leśnych, ziemią jeszcze, ale i morzem, w którym kąpią się gwiazdy, pachnących dziedzin duszy” (K 623). Nie bez racji więc aktorka Eleonora zabierająca głos w tym dialogu wątpi, czy wystarczy o Nietzschem powiedzieć „filozof”; Brzozowski traktuje go najwidoczniej także jako wielkiego poetę i patrona współczesnej poezji godnej swego zadania.

5

W roku 1905 pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych konflikt Brzozowskiego z literaturą współczesną zaostrzył się. Na szczytach jej dostrzegął „oddzielne wybłyski”, tragizmem swym i powagą duchową przewyższające całą europejską twórczość (prócz rosyjskiej, która jest może głębsza, ale pozbawiona perspektyw na zwycięską przyszłość). Pisał o tych zjawiskach z uznaniem we *Współczesnej powieści w Polsce*. Przeciętność charakteryzował natomiast jako „głęboko upokarzający bełkot”, „majaczenia, którym gorączka nawet nie może odjąć beztreściwości i szarzynny” (K 55). Po drugie, całość tej literatury była w jego ocenie „zuchwała jako bunt i tchórzliwa jako twórczość pozytywna”⁹. Po trzecie — w największych swych nawet osiągnięciach Młoda Polska, przeżywszy okres „krótki i świetny”, stanęła wobec nowych problemów, które rozwiązać może tylko przewyciężając dotychczasowe założenia. Brzozowski początkowo liczył na taki właśnie bieg rzeczy:

Młoda Polska wołała wielkim głosem: łaknę, cierpię, ginę. A cierpiała szczerze... Tą szczerością zdobyła sobie prawo rządu duszy... Ale tym zdobyła sobie tylko prawo pracy. [*Narodowe kłamstwa*. „Przegląd Społeczny” 1906, nr 17]

Jeszcze we *Współczesnej krytyce* (1907) apelował:

O stańże się ty, myśli polska, myśli rozjęczona, myśli próżniaczych smutków — stalowym puklerzem, w słońcu błyszczącym lemieszem, migotliwą a niechlebną szpadą. [W 249]

W odczuciu Brzozowskiego apel ten nie znalazł oddźwięku. Już w czerwcu 1905 napisał szydercze słowa: „Toteż powiadam, przyjacielu Avanti, że Młoda Polska w jedną noc ołyiała” (*Same płaskie koncepty*. G 1905, nr 24) — słowa, które potem, w parafrazie Irzykowskiego („Młoda Polska w jedną noc posiwiiała”), stały się skrzydlatymi. Nastawał czas frontalnego ataku na legendę Młodej Polski.

⁹ S. Brzozowski, *Au petit bonheur de la fatalité*. Ogłosił M. Srok a. „Twórczość” 1966, nr 6, s. 37.