

Daria PERNAL

**Od poetyki snu do poetyki ironii.
Widma moich współczesnych
Stanisława Brzozowskiego***

Stanisław Brzozowski w *Widmach moich współczesnych*, tworzących zbiór felietonów, które pisał dla „Głosu Warszawskiego” w latach 1903 i 1904, niejako wbrew znanej powszechnie strategii trzeźwego i niezwykle ostrego w sądach krytyka i filozofa wprowadza nas w swój „sen, dziwaczny, pogmatwany i rozkiełznanie ironiczny...”¹, otwierając przestrzeń imaginacji, satyrycznej hiperbolizacji, estetycznej kreacji i niejednoznaczności. Wśród wielu portretów literackich, których ważnej obecności w przestrzeni młodopolskiej krytyki² (w tym Brzozowskiego) nie można pominąć, propozycja opisu „widm współczesności” jawi się jako zjawisko szczególne, osobne i nieodkryte należycie w dotychczasowej interpretacji. Niemalą rolę odegrał tu zapewne szereg właściwości tego zbioru, ujawnionych częściowo już w podtytule. Brzozowski nie proponuje kolejnych literackich portretów współczesnych sobie pisarzy i myślicieli, odrzuca

* Niniejszy artykuł jest zmienioną wersją referatu wygłoszonego na konferencji „Stanisław Brzozowski. Historia obcego”, zorganizowanej przez Koło Literatury i Kultury Modernizmu Uniwersytetu Warszawskiego, która odbyła się 27 maja 2011 r.

¹ S. Brzozowski, *Widma moich współczesnych. (Fikcyjne portrety satyryczne)*, Kraków 2003, s. 105. Podstawą niniejszego wydania był przedruk z „Głosu Warszawskiego” i jedyne wydanie książkowe, które ukazało się we Lwowie w 1914 r.

² Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 128–141.

ramy gatunku krytycznego, wpisując tym samym swoje „fikcyjne portrety satyryczne” w żywioł „nowoczesnego pisarstwa filozoficznego”³.

Ze względu na kostium konwencji satyrycznego obrazu współczesnych mu przedstawicieli społeczności artystycznej, zbiór ten jawi się jako literacki dokument z życia o charakterze zamkniętym, właściwym jedynie owej współczesności, która – bliska Brzozowskiemu – daleka jest człowiekowi początku XXI wieku. Wśród postaci sportretowanych pośrednio lub bezpośrednio rozpoznać możemy tych, z którymi autor *Legandy Młodej Polski* prowadził nieustanną, intelektualną dysputę, wpisaną w słynną „kampanię antysienkiewiczowską” czy polemiki z Miriamem i Józefem Weysenhoffem. Przedmiotem niniejszej analizy nie będą jednak zjawiska należące do kręgu młodopolskiej dyskusji teoretycznoliterackiej, elementy życia literackiego epoki, plotkarskie nowinki, dyskusje polityczne, ponieważ bohaterem ma zostać tu – zgodnie z intencją tekstu – wskazane w tytule zbioru widmo – postać tak intrygująca, gdyż skupiająca w sobie elementy zarówno śmieszności, jak i druzgocącej powagi.

Stworzenie portretu widma to zadanie na poły niedorzeczne, bo jak zilustrować postać o niejasnym statusie ontologicznym, której istnienie podlega nieustannej negacji, jak w języku kształtować zrozumiąły i zamknięty w ramach obraz niepewności, niejednoznaczności zjawiska? Jak opisać widmo, zjawę, ducha, upiora, gdy widmem okazuje się pełnokrwisty człowiek, konkretna postać? Dlaczego widma, mające budzić strach, wywołują litościwy i groźny, ironiczny śmiech? Przestrzeń genologiczna portretu, bratająca się z dyskursem filozoficznym, służąca „dobitnemu ukazaniu problemów związanych z poznaniem jednostki, tego, co w niej niepowtarzalne i indywidualne”⁴, nie tyle dostarcza możliwości tworzenia werystycznego opisu rzeczywistości pozatekstowej, ile pozwala raczej na imaginacyjny⁵ charakter przedstawienia postaci. Warsztat realistycznego opisu ustępuje często w omawianych portretach gestowi kreacji, skoncentrowanej na wyłanianiu się głównych postaci (a może jednej, postaci Każdej, w każdym z nas żyjącej) z wizji, halucynacji, pamięci, wyobraźni, marzeń sennych, z przeczytanych książek, z zaświatów czy nawet portretu z innego portretu. To ciekawe, że Miłoszowy, związły opis „zjadliwych felietonów”⁶ owej poetyki

³ Zob. A. Zawadzki, *Gatunki nowoczesnego pisarstwa filozoficznego: dialog i portret*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 4, s. 39–62.

⁴ Ibidem, s. 39.

⁵ A. Zawadzki nazywa *Widma moich współczesnych* realizacją wzorca imaginacyjnego portretu (*Imaginary Portraits*) Waltera Patera, dodaje jednak, że Brzozowski, w przeciwieństwie do Patera, wykorzystuje satyryczność i polemiczność.

⁶ Zob. Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Kraków 2000, s. 41–42.

wizyjnej nie dostrzega. Być może dlatego, że część tekstów zbioru zachowuje wyraźnie publicystyczny charakter wyimka z kroniki towarzyskiej, notatki prasowej, sensacyjnego artykułu z pierwszej strony gazet, ujawniającego niezwykle przypadki bohatera, czy też eseistycznych refleksji, będących pokłosiem znajomości krytycznoliterackiej rzeczywistości Młodej Polski. Przemieszanie postaci realnych i fantastycznych czy literackich komplikuje w oczywisty sposób charakter sportretowanego widma, które w wielu przypadkach traci swój niejasny status bytowy, fantastyczną proveniencję, na rzecz wyrazistej cielesności przywódcy społecznego, księdza, wielmożnego pana, gospodyni czy szlachcica.

Brzozowski rozpoznaje w swych współczesnych szczególną, zironizowaną konstrukcję widma, gdyż z jednej strony odmawia widmowej postaci charakteru nadprzyrodzonej zjawy, podczas gdy w innych portretach tylko pozornie uprawia rodzaj publicystycznej drwiny z rzeczywistości i wciąga w pułapkę pseudonimowania i odrealniania opisywanych zjawisk. Pamiętając o filozoficznym tchnieniu zbioru, warto zwrócić uwagę na otwierającą się w nim perspektywę, zakładającą strategię podwójnej maski, a zatem sposób prezentacji rzeczywistości oparty na dwóch zasadniczych kategoriach, z którymi zmagają się również humanistyczna myśl współczesna: pojęcie snu i trop ironiczny. Jeśli portret przełomu XIX i XX wieku, rozumiany jako gatunek nowoczesnego pisarstwa filozoficznego, odnawia związki refleksji filozoficznej, literatury i retoryki⁷, to wyrazista obecność w nim ironicznego tropu ma charakter logicznej konsekwencji. Koncepcja rozumienia snów, opisana przez Berta O. Statesa, również usprawiedliwia wszechobecność w onirycznych wizjach ironii, która obok metafory, metonimii i synekdochy kreowana jest na jedną z głównych, a nawet nadrzędnych, kategorii retoryki snu⁸. Sen rozumiany jako efekt kreatywnej logiki, hybrydyczny fenomen, nocny, w opozycji do dziennego, sposób myślenia, posługuje się często strategią ironicznego tropu, w celu transformacji emocji i myśli na obrazowe ekwiwalenty. W przeciwieństwie do teorii Zygmunta Freuda States pokazuje, że sen niczego nie zasłania, nie tłumii, nie skrywa, wręcz przeciwnie, m.in. dzięki ironii uruchamia w sennej fabule proces rozrostu, multiplikacji zjawisk, powiększania i, zasadniczej w kontekście Brzozowskiego, kontradycji⁹. Sen i ironia, zastosowane przez Brzozowskiego w omawianych portretach jako cen-

⁷ Zob. A. Zawadzki, op. cit., s. 39.

⁸ Informacje o książce B.O. Statesa, *The Rhetoric of Dreams* zob. L. Wiśniewska, *Na pograniczu jawy i snu, czyli o widzeniu nieczystym w dramacie Różewicza (na podstawie „Białego małżeństwa”)*, [w:] *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999, s. 369–374.

⁹ Zob. ibidem.

tralne pojęcia opisu rzeczywistości literackiej, estetycznej i historiozoficznej młodopolskiej kultury rozbijają zatem momentalność omawianych tekstów, ich przynależność do młodopolskiej teraźniejszości początku XX stulecia, wpisując je jednocześnie we współczesny nam dyskurs o niezborności poznania, o zakryciu twarzy, o człowieku-masce, o rozpadzie jedności „ja”, o podwojeniu podmiotowości ironicznej, której doświadczenie świata rozkłada „ja” na żyjące „w stanie nieautentyczności, oraz na inne «ja», które istnieje tylko w postaci języka zatwierdzającego wiedzę o tejże nieautentyczności”¹⁰, ale także o śmiesznej banalności ludzkiego myślenia i opisywania świata. Uświadomienie sobie życia w świecie mistyfikacji, ułudy to egzystencjalne doświadczenie „zagrożonych podstaw”, a przecież „to się mści – to się musi mścić. Nie osłabia się bezkarnie podwalin”¹¹, jak konstatuje autor *Głosów wśród nocy*.

Galeria sportretowanych przez Brzozowskiego postaci tworzy szczególną strukturę, w której konkretyzuje się bogaty zbiór zjawisk historycznych, filozoficznych i kulturowych wieku XIX, obsesyjnie powracających we wcześniejszych i późniejszych pismach krytyka, na które pokolenie młodopolan znajdowało swoją odpowiedź. To, co w innym miejscu przedstawione zostało jako pojęcie abstrakcyjne, splątane w dyskursie filozoficznym, w *Widmach moich współczesnych* ulega upersonifikowaniu, alegoryzacji i typizacji, czego przykładem jest choćby Pan Nikt (ciemnota, zabobon czy nędza), Joachim Welt-schmerz (romantyczny ból istnienia), Kajetan Jutro (pogromca przeszłości, czciciel przyszłości) czy Pan Alojzy, człowiek dobrej woli (esencja niemocy, hamletyzowania, dekadentyzmu). Konwencje bliskie dydaktycznej, moralizatorskiej literaturze, złagodzone przez poetykę snu i ironii, wprawiają w ruch kołowrót głównych motywów pisarstwa Brzozowskiego, uruchamiając mechanizm maskarady. Istotne pojęcia i typowe dla polskiego społeczeństwa osobowości, przedstawione jako „maski, cienie, bezkształtne widma” czy „istoty bez twarzy, imienia i prawdy”¹², wspólnie tworzą zironizowaną formułę młodopolskiego dyskursu czy młodopolskiego tekstu, kształtując tym samym kontradycję, język kultury swobodnej, odpowiedzialnej i świadomej historycznych i kulturowych przemian, chcącej wychylić ku nowoczesności XX wieku. Jest rzeczą znaną, że w antologii poezji Młodej Polski roi się od widm, widziadeł, zjaw, niewyraźnych postaci, należących do świata erudycyjnej pamięci kulturowej, równie często spotyka się konwencję oniryczną, senną atmosferę, somnambuliczne upojenie wielu tekstów. Miało to uruchomić moce podświadomości, siłę

¹⁰ P. de Man, *Retoryka czasowości*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11, s. 223.

¹¹ S. Brzozowski, op. cit., s. 84.

¹² Ibidem, s. 118.

symbolicznych praktyk i fantazyjnego świata wyobraźni¹³. Wszyscy uczestnicy korowodu widm są twórcami, wyrazicielami lub spadkobiercami młodopolskiej konwencji, także jej aksjologii, etosu szlachcica-inteligenta, i w pewien sposób przekształcają się w figurę, którą Brzozowski opisuje jako „istotę porcelanową”, w innym miejscu scharakteryzowaną następująco:

Figurka porcelanowa w zacisznej pracowni i jako żart – to jeszcze rzecz niewinna. Ale figurka porcelanowa jako dedukcja i analiza, figurka porcelanowa – jako aspekt metafizyczny przeniesiony na wulkaniczne tło wszechświatowego i wszechludzkiego życia – to, zapewniam, czasem jest bardziej groźne. Wierzącie – bezpieczniej bywa niekiedy nie widzieć poważnego oblicza, kryjącego się poza roześmianą twarzą żartu¹⁴.

Widmowe postaci bywają kruche, jak ze snu, ale tylko pozornie. Porcelanowa figurka to elegancki charakter, wyrafinowany smak, szlachetność wyrazu, kruchość, ale równocześnie jednoznaczność kształtu, bezmiennność i sztuczność. To, co sztuczne, w naturalny sposób eksplikuje to, co martwe. Maską, najważniejszy atrybut widma, potwierdza martwość opisanych postaci spod znaku bliźniaczych braci Hypnosa – boga snu, i Tanatosa – boga śmierci. Uchwyczone na chwilę, na krótki dialog, swoją ontologią świadczą o zastanej rzeczywistości, której senna kondycja, zakładająca znakową niejednorodność, dwuplanowość semantyczną, paradoksalne nasycenie w próżni¹⁵, jest wstępem do rozpoznania nowoczesnego rozziwu ludzkiej tożsamości i wynikającej z niej kondycji myślenia. Wypowiedź-maską wprowadza wieloznaczność, niepewność tego, co właśnie się wydarzyło, oraz tego, co będzie. Katalog snów w portretach Brzozowskiego jest bogaty, nie tworzy jednak alegorycznego sennika, zakładającego konwencjonalność i łatwą wykładnię. Zebrane w zbiorze oniryczne wizje są symboliczne, a przez to „twórcze i pomysłowe”¹⁶, oczywiście charakteryzując się „szybkością scenizacji, jaką tylko wielki reżyser Sen się odznacza”¹⁷. Niemal każda z postaci śni, a sny te bywają nudne, dziwne, pogmatwane, błękitne, purpurowe, ciche, budzące śmiech, ale i straszliwe, przerażające, zabarwione apokaliptyczną grozą.

¹³ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Somnambulicy. O młodopolskiej konwencji onirycznej*, [w:] eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 147–159.

¹⁴ S. Brzozowski, *Miriam*, [w:] idem, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, wstęp A. Walicki, Warszawa 1973, s. 92.

¹⁵ Zob. D. Danek, *Z problemów poetyki snu. W kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji „Operetki”*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 219–222.

¹⁶ A. Sobolewska, *Jak sen jest zrobiony? Poetycka materia snu*, [w:] *Oniryczne tematy...*, s. 25.

¹⁷ S. Brzozowski, *Widma...*, s. 105.

Młodopolski panoptikum otwiera sen Połanieckich i Podfilipskich, czyli Homunculus, odrodzona na nowo faustowska postać z laboratorium Wagnera, demoniczna zjawia z termostatu, idealna maszyna, konstrukt doskonały, porzucający duszę na rzecz wszechmocnego mózgu, esencja „estetyki nastroju, muzycznego słowa i zeszywniałego absolutu”¹⁸, wizja zbiorowa współczesnej cywilizacji. Oprócz faustowskiego motywu na początku pojawia się istotny trop dla całego zbioru, ostatnie, niedokończone dzieło Gustawa Flauberta, *Bouvard et Pécuchet*, którego bohaterowie, podobni do siebie urzędnicy, dyskutują o najważniejszych dziedzinach ludzkiego poznania, o naukach przyrodniczych, o rozwoju maszynierii, ale także o literaturze i, szczególnie ważnej tu w kontekście Henryka Sienkiewicza, powieści historycznej Waltera Scotta i Aleksandra Dumasa. Owym urzędnikom dwie konwencje powieści historycznej miały ucieleśnić widma postaci historycznych, dokonały jednak ostatecznie „prawdziwej mistyfikacji” wszelkich procesów i pojęć, sprowadzając historię i ich bohaterów do powtarzalnych i nudnych schematów, niwecząc tym samym możliwość poznania i obecności historii dzięki literaturze. Pécucheta z Bouvardem posadził Brzozowski naprzeciw Nietzschego – Zaratustry nie bez przyczyny, gdyż zatytułował pierwszy portret frazą nietzscheańską: „Tak mówił Homunculus”, zestawiając na prawie sprzeczności Zaraturę, ideę twórczego i wolnego nadczłowieka, z pozornie onieśmielającą maszyną, małym człowiekiem, wykrystalizowanym z węgla, sztucznie spreparowanym w szklanym naczyniu czy olbrzymim termostacie. Nowoczesny projekt Homunculusa jest jednak odwróceniem efektu średniowiecznej spekulacji. Tym, co pozostaje wspólne dla obu postaci, to sztuczność. O ile jednak faustowska istota, czysta entelechia, uczestnicząc w mitycznym święcie żywiołów, dąży do jedności intelektu i biologii, duszy i ciała, do poznania kreacji i jedności człowieka, o tyle widmowy Homunculus wydaje się podążać w odwrotnym kierunku, próbując wyrugować próżniaczą duszę z Absolutu – maszyny, stając się środkiem i celem samym w sobie. Czym jest zatem wola mocy maszyny? Jeśli powstaje ona w śnie Podfilipskich i Połanieckich, to lenistwem, banalnością, sztucznym produktem estetyki małego człowieczka. Według Brzozowskiego młodopolskie pragnienie duszy, która stała się symbolem, kluczem młodopolskiej literatury, jest jej unicestwieniem. Powraca do tej myśli w ostatnim portrecie, konstatując, iż „człowiek jest swobodną istotą. Nie wytworem, lecz twórcą, nie produktem, lecz władcą”¹⁹. Pytanie o człowieka, sens jego istoty, otwiera galerię postaci, które nie są w stanie sprostać owym wymaganiom, a kryjąc się pod swoimi pseudonimami czy pozornie prawdziwymi nazwiskami, piszą księgę pod tytułem *Estetyka Homunculusa*.

¹⁸ Ibidem, s. 13.

¹⁹ Ibidem, s. 121.

Formuła negacji pozwala na rozrachunek z wszystkimi najważniejszymi zagadnieniami kultury XIX wieku. Senny charakter ma przybywający z zaświatów Zygmunt Podfilipski, który „nie wchodzi bez pukania nawet po śmierci”²⁰ – arcywzór szlacheckiej mentalności, spadkobierca Sienkiewiczowskiej „dumy z niczego”²¹, pustki aksjologicznej i jałowości, który pojawia się w wyobraźni zespolonego hermeneutycznie z tekstem czytelnika. Sienkiewicz jako taktowny fundament społeczeństwa, który nie dziwi się ani nie oburza, źródło nieomyłności, chwieje się pod naciskiem krytyki. Podfilipski występuje zatem jako pośmiertny piewca monumentalnej, kompensacyjnej powieści historycznej, budującej schemat szlacheckiego bytu, odrzucający jednocześnie gatunek skomplikowanych relacji i sprzeczności wyboru – tragedię i wszystkie najbardziej nośne postaci tragiczne. „[...] Hamlety, Fausty, Konrady, Irydiony... [...] To wprost nieprzyzwoite być bohaterem dramatu”²² – mówi z przekąsem Podfilipski, który właśnie doświadczył tragicznego momentu życia – swojej śmierci. Kiedy Podfilipski uśmiercił tragedię, jego drugie oblicze, czyli pan Weyszenhoff, zniszczył satyrę, bo skierowana przeciw krotochwilnemu społeczeństwu, okazała się pseudosatyra, apologią polskiej szlacheckiej arystokracji. Ideę braku odpowiedzialności organizmu społecznego, który jest tylko złudzeniem złudzenia, potwierdza i reprezentuje Pan Nikt, wieloimienny, ironiczny i bezczelny zbrodniarz, widmo, na które zrzucana jest wina za wszystkie błędy społeczeństwa, nazywane niezbywalną koniecznością lub karą za rozbicie jedności istnienia. W społeczne ułomności uderza również opis powstawania narodowego systemu politycznego z przydomkiem „wszech”, zwalczającego słabszych z pozycji wydumanej siły.

Zagubieni w historii są biegunowo rozstawieni przedstawiciele dwóch temporalnych porządków. Jeden to wyznawca szlacheckiej przeszłości jaśnie wielmożny pan, drugi jest człowiekiem przyszłości, zaprzeczeniem idei „ojca” i tradycji, Kajetan Jutro. Brzozowski, gdzieś pomiędzy, bliższy jest jednak wizji przyszłości, ponieważ zgodnie z imaginacyjną strategią opisu, współczesny mu Kraków jawi się jako miasto z nudnego snu, odrealnione, rozciągające swoją duszę między „księdzem a trumną”²³. To archetypowa przestrzeń, w której rozkwita dyskurs pokolenia młodopolan. Kształtujący go krytycy śnią koszmary o przerażającym Sienkiewiczem z uśmiechem pieczętującym pisma Żeromskiego, Przybyszewskiego, Wyspiańskiego sygnaturą „ruja i porubstwo”²⁴, by potem

²⁰ Ibidem, s. 15.

²¹ Ibidem, s. 20.

²² Ibidem, s. 17.

²³ Ibidem, s. 115.

²⁴ Ibidem, s. 80.

owe pisma sprzedawać jako papier do zawijania masła. Nic dziwnego, jeśli źródłem opinii literackich może być klucznica duchownego, wysysająca krew z serca wrażliwego na sztukę, Katarzyna Nietoperz. Jej list do krytyka, napisany w duchu indyferentyzmu wobec sztuki i nieomyślności, jest przykładem potraktowania z głęboką ironią wypowiedzi krytyka literatury modernistycznej, zarówno tej kategorycznie i bezkompromisowo krytycznej, jak i tej służebnej wobec nowych prądów.

Osobliwym portretem – aktualizującym poetykę impresjonizmu – jest *Dusza miast*, czyli upersonifikowane, ważne pojęcie młodopolszczyzny, prowadzące oniryczną spowiedź, eksponujące zestawione na prawie kontrastu snu i rzeczywistości fantasmagorie świata, cztery sny: błękitny, purpurowy, cichy i straszliwy. „Dusza miast”, która ujawniła się wraz z szumem uwięzionego w żelaznym okuciu drzewa, jawi się w emocjonalnym opisie jako tłum ludzi, fala istot, smutek pogrzebów, gorączka marzeń samotnych ludzi. Sny „duszy miast” przedstawiały przestrzenie szczęścia, zieloności, harmonii, w których sztuka była przedłużeniem życia, piękno jedyną zasadą opisu świata, natomiast rzeczywistość na przekór kształtowała przestrzenie nędzy, fabrycznego chaosu, stęchlizny, głodu, trudnej codzienności. Miłość i czystość przeciwstawione zostały nierządowi i prostytutce, kategoria piękna kategorii brzydoty, cisza cmentarza i spokojnej śmierci gwarowi ulicznemu i śmierci chorego nędzarza. Udaje się jednak uniknąć tendencyjności wyrazu takiego podziału, ponieważ Brzozowski ujawnia w często podkreślanej przez siebie sprzeczności tego, co pozaludzkie i ludzkie, moment tragicznego rozpoznania, smutną ironię nieadekwatności i nieprzystawalności wyśniewionej i doświadczonej przez człowieka rzeczywistości.

Szczególne skutki multiplikacji znaczeń, wynikające z symbiozy ironii z marzeniem sennym, przynosi jeden sen opisany przez Brzozowskiego, stanowiący punkt węzłowy portretu o szczególnie wymownym tytule, pochodzącym ze sztuki niemieckiego pisarza Christiana Friedricha Grabbego, *Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung*²⁵. Obok wielu scen o charakterze społecznym i moralnym komedia Grabbego, parodia romantycznego dramatu, prezentuje diabelską dysputę o literaturze niemieckiej i europejskiej, o tragedii i komedii, w wyniku której najważniejszych pisarzy poznajemy jako mieszkańców przestrzeni piekielnej. Inną komedią, nieprzypadkowo uruchomioną w intertekstualnym splocie nawiązań²⁶, jest pełna imaginacji i cudowności *Burza* Williama Szekspira. Ariel,

²⁵ S. Brzozowski pomija w tytule swojego tekstu słowo satyra. Pełny tytuł sztuki C.D. Grabbego brzmi *Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung* (*Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie*).

²⁶ Warto zwrócić tu uwagę na słowa Prospera: „Tak samo jak po zwiwnym tym widzeniu / Nie pozostanie po nim (!głob) ani chmurki. / Istota nasza równa snów tworzyw, / A krótki żywot nasz snem okolony”. W. Szekspir, *Burza*, przeł. W. Tarnawski, oprac. S. Holsztyński, BN II, nr 12, Wrocław 1958, s. 111.

duszek powietrzny, niesforny sługa Prospera, mędrca i badacza ksiąg, który ma obiecaną wolność, opisany został jako brakująca postać polskiego teatru, „Ariel oswojony, ugłaskany!... Siedzi w klacieczce, cukier z palców bierze i grucha, i świergoce, i ćwierka...”²⁷ Marzący o swobodzie Ariel zapomina o swej naturze zwiewnej i magicznej, cieszy się z uwięzienia i służy jako bibelot twórcom polskiego teatru. Dwie komedie, Szekspira i Grabbego, organizują literacki kontekst portretu, podejmującego również dyskusję o sztuce, a właściwie o modernistycznym repertuarze teatralnym, która przetoczyła się przez czasopisma młodopolskie, z udziałem Jana Brzezińskiego – Incognitusa, Tadeusza Rittnera, maczającego – jak ocenia Brzozowski – „w malinowym soku” swoje „bibelowane, figurkowane”²⁸ słowa, czy Ludwika Śliwińskiego, autora ankiety zadającej fundamentalne pytanie w dyskusji na temat tego, czym ma być teatr? Pośpiesznie zrzucając kostium publicystycznej konwencji, Brzozowski kształtuje w tym miejscu obraz idealnej postaci widmowej, wzoru, doskonałego typu „istoty porcelanowej”. Owym bohaterem jest Miriam, którego wizja to teatr o wymownej nazwie Alkahest – niezwykła ciecz o mocy rozpuszczania wszelkich substancji, zironizowana formuła teatru ogromnego. Miriamowi ukazuje się wychodząca z obrazu Edgara Dégasa baletnica (konwencja podwojonej wizji, sen w śnie), uosobienie sztuki związanej z życiem, dotykającej egzystencji ulicy, podwórza czy rynsztoku, „pijany statek” życia, przeciwstawiony Miriamowskiej koncepcji sztuki – Absolutu, wyabstrahowanej od rzeczywistości. Nieznośność sytuacji doprowadza literackiego Zenona Przesmyckiego do metamorfozy, której znaczenie byłoby tym, co w pismach Brzozowskiego antycypuje współczesną wizję tożsamości:

I Miriam z przerażeniem spostrzegł, że stoi, a raczej siedzi w kukci na konsolce i że porcelanowieje. – Otóż to. A teraz głową! W prawo i w lewo! Bim, bam, Bim, bam! Bim bam – la! – Bravo! Wszystko znikło. I tylko porcelanowy Miriam (przecież to sen, ach tylko sen) kiwał się w takt. Bim bam, Bim bam, Bim bam... Czuł głęboko niestosowność swojego położenia, a nie mógł zejść, gdyż bał się rozbić²⁹.

Człowiek z porcelany – szlachetny i piękny zewnątrz, poruszający się miarowo jak marionetka czy lalka z pozytywki – to podmiotowość, o której w innym miejscu powie autor *Legendy Młodej Polski* przy okazji omawiania twórczości Mereditha, że „to [...] co my uważamy za człowieka i co samo siebie uważa za człowieka, nie jest nim. Osobliwszy twór, na wpół maska szablonów społecznych, na wpół dzieło nieodczłowieczonych impulsów, zajęło miejsce

²⁷ S. Brzozowski, *Widma...*, s. 102.

²⁸ Zob. *ibidem*, s. 101–102.

²⁹ *Ibidem*, s. 108.

człowieka. Jako świadomość występuje to, co już nie jest lub jeszcze nie było i nigdy nie będzie świadomością³⁰. Porcelanowy Miriam jest substytutem samego siebie, płynnym widmem, w którym rozpuszczają się wszelkie substancje sztuki, a jego świadomość organizuje wiedza o mistyfikacji świata czy odczarowaniu rzeczywistości. Jest istotą porcelanową, która wrzucona w wir historii nie przetrwa, rozprysnie się w drobny mak. Czując niestosowność swego położenia, obawia się upadku, rozbicia, które bezsprzecznie już się dokonało i jest koniecznym etapem w rozwoju ironicznej podmiotowości, która świadoma złudzenia o nienaruszalności świata ciąży ku wiedzy o dokonanej mistyfikacji. Owa wiedza doprowadza nieuchronnie do szaleństwa. „Ironia może wprowadzić nieautentyczność poznać, lecz nie może jej przewyciężyć³¹. Brzozowski – dzięki ironii wyprowadzonej ze snu, rozumianego jako szczególna struktura poznawcza, zasłaniająca i odkrywająca jednocześnie – w galerii widmowych i marionetkowych postaci, dokonuje silnych gestów deprecjacji, odhumanizowania oraz demaskacji. Widma współczesności „bibelocieją³², kształtowane są na wzór dusz i postaci Anatola France’a, które „mogłyby zawsze umieścić się na gablotce³³. Bezwolne i bezrozumne, prezentujące się w duchowej stagnacji, nieuchronnie stają się przykładem marionetkowego charakteru polskiej kultury, według Brzozowskiego niesamodzielnej, szukającej poparcia poza sobą:

Cynizm, sceptycyzm niemocy, nieświadomione przeświadczenie, że człowiek jest chybionym eksperymentem, a więc zatem „już tylko nastrój”, „już tylko styl – maska”, „już tylko paradoks” – oto są wykładniki nowej epoki³⁴.

Sami przez się jesteśmy niczym. Własne nasze zdanie o sobie samych zależy od tego, co myślą o nas inni³⁵.

Wobec bezkompromisowej krytyki wynikającej z konstatacji Brzozowskiego za najważniejszy portret w *Widmach moich współczesnych*, który potwierdza perspektywę personalistycznego oglądu, uznać można ostatni *A tyś się zląkł, syn szlachecki!*, zamykający zbiór, uniwersalizujący dotychczasową konwencję opisu jednostkowego przypadku widma, stanowiący summę rozważań, rodzaj wieńczącego epilogu i jednocześnie zawierający najważniejsze momenty i motywy filozoficzne autora *Głosów wśród nocy*, które rozwinie w pismach później-

³⁰ S. Brzozowski, *Głosy wśród nocy. Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*, wstęp C. Michalski, posłowie A. Bielik-Robson, Warszawa 2007, s. 93.

³¹ P. de Man, op. cit., s. 233.

³² S. Brzozowski, *Kultura i życie*, [w:] idem, *Kultura i życie...*, s. 53.

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 55.

³⁵ Ibidem, s. 95.

szych. Nadałabym temu tekstowi charakter węzłowy, przez niego bowiem przepływają najważniejsze nurty pisarstwa Brzozowskiego. Jego konstrukcja zbliża się do fragmentarycznej konwencji aforyzmu Fryderyka Nietzschego, co jest skłonnością charakterystyczną dla ironistów XIX stulecia³⁶. Dialoguje tu głos kultury swobodnej z przechodniem, inteligentem polskim, synem szlacheckim, najwyższe tony wygrywa jednak antynomia człowieka i widma, wpisująca się w charakterystyczną dla pisarstwa Brzozowskiego opozycję tego, co ludzkie, i tego, co „nie-ludzkie”³⁷. Wybitnie antropocentryczna perspektywa filozoficzna ujawnia się już w pierwszych replikach owego dialogu:

Ach! mieć wreszcie do czynienia z ludźmi... Kochać ich lub nienawidzić, iść ramię w ramię lub walczyć do upadłego! Mieć wrogów posiadających własną twarz i nie wstydzących się swego imienia.

Marzenia.

Naokoło tylko maski, cienie, bezkształtne widma!³⁸

Graniczne doświadczenie utraty autonomiczności, jednorodności podmiotu to podstawowe doświadczenie modernistycznego „ja”³⁹. Rozszczepienie podmiotu, uwikłanego w rzeczywistość rozpadającego się ładu, oznacza zrośnięcie twarzy z maską, utratę własnego imienia, wyrwanie zgniłych korzeni. Zbłąkany człowiek zakłada maskę i rusza w somnambuliczny korowód, bo „życie jest snem”, „sen jest życiem”, a maskarada trwa. Do tańca przygrywa ironia, którą Brzozowski dostrzega na wielu poziomach życia społecznego i ubiera w przeróżne znaczenia, co przypomina nieco myśl Jana Augusta Kisielewskiego, który zwrócił uwagę, iż „jednym obliczem ironii jest niemoc, lecz drugim – siła, męskość, dojrzałość”⁴⁰. Ironia widm współczesności byłaby zatem synonimem niemocy, natomiast ironia jako oręż krytyki⁴¹, opozycyjnym synonimem – siły i dojrzałości. Ironiczna postawa charakteryzuje przedstawicieli inteligencji, spadkobiercy polskiego szlachcica ironicznie obracają wszystko w żart, ironiczne są

³⁶ Zob. ibidem, s. 218. Owa aforystyczna skłonność dotyczy m.in. S. Kierkegarda, E.T.A. Hoffmanna, Ch. Baudelaire’a, S. Mallarmégo i oczywiście F. Nietzschego.

³⁷ Doniosłość tej opozycji w myśli filozoficznej S. Brzozowskiego podkreśla kilkakrotnie Cz. Miłosz, op. cit., s. 77.

³⁸ S. Brzozowski, *Widma...*, s. 118.

³⁹ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 85–116.

⁴⁰ J.A. Kisielewski, *Humor, ironia, satyra*, [w:] idem, *Panmusaion*, Lwów 1906, s. 112.

⁴¹ Owo podwójne rozumienie ironii można dostrzec również w opozycji przedstawionej przez Brzozowskiego, który M. Rodziewiczównie i H. Sienkiewiczowi przeciwstawia satyrycznego i ironicznego A. Nowaczyńskiego, znającego właściwy styl opisu historii polskiego modernizmu. Zob. S. Brzozowski, *Kultura i życie...*, s. 55–56.

czasu współczesne Brzozowskiemu. Wyższa zasada ironiczności niemocy organizuje zarówno widmową tożsamość postaci masek, jak i „kulturę cząstkową”⁴², w której owe bezkształtne cienie powinny prowadzić walkę o wyzwolenie, o swobodę⁴³. Według autora *Głosów wśród nocy* swoboda to zadanie, podobnie jak ludzka samotność to samodzielność, to wyzwolenie pozwalające tworzyć, aby człowiek mógł się „czuć w pewnym znaczeniu pierwszym, musi się czuć początkiem, źródłem własnej twórczości”⁴⁴. Brzozowski, opisując rozwój „kultury cząstkowej”, wskazuje na szczególną jednoczesność przemian kultur w tradycję z jednej strony, a w obłudę z drugiej, zwyczaje i cynizm, dogmaty i ironię. Ta dziwna, komplikująca zależność zakłada pierwiastek swobody, ale i wyczerpanie wszystkich elementów konstytuujących kulturę własną społeczności. Niewiara we własne wartości i konwencje skłania kulturę do czerpania ze źródeł obcych: „Narody nie wytwarzające swojej kultury, swojej świadomości z tego, co jest podstawą ich rozwoju i pracy – nowoczesnej własnej kultury mieć nie mogą”⁴⁵.

Pozostaje wówczas drwina z własnych źródeł, początków, choć jak przyznaje Brzozowski, istnieje inny rodzaj ironii, pozostawiony w testamencie przez Cypriana Kamila Norwida, ironia ruin, szydząca spokojem, zawierająca wyrzut: „[...] dlaczego przechodniem być chcesz tylko, dlaczego przechodniem?”⁴⁶, który spogląda, przemija, ale nie uczestniczy. Przechodzień niweczy swoją obecność, przechodząc podkreśla doświadczenie nieobecności. Zredukowanie człowieka do roli substratu i widma doprowadza do przemiany bohatera w błazna, co – podobnie jak Norwid – przedstawia Brzozowski dzięki ironiczności widmowych postaci i ich kultury.

Jeśli można mówić o upadku XIX-wieczności, to właśnie w tym miejscu, w którym okazuje się, że „jesteśmy sami, więc wszystko zależy od nas. Wolna przestrzeń przed nami. Wszystko dla nas. Nie ma p r z e z n a c z e n i a”⁴⁷, nie ma wyznaczonych już dróg, upadły paradygmaty filozoficzne, religijne, które

⁴² Zob. ibidem, s. 49–57. „Kultura cząstkowa” rodzi się w miejscu pojawienia się złudzenia reprezentacji przez nią całego społeczeństwa, przy jednoczesnym, rzeczywistym niewolnictwie i wyzysku innych, pozostających poza nawiasem głównego nurtu. Wynikające z takiego układu wyzwolenie twórców „kultury cząstkowej” spod praw ekonomicznych jest jednak pozorem.

⁴³ Zob. S. Brzozowski, *Widma...*, s. 121. Jeśli „kultura cząstkowa” była kiedyś wyraźnie określona i samodzielna, odnalezienie w jej wyczerpaniu swobody staje się możliwe. Jak wiadomo, Brzozowski ma wątpliwości, czy taka możliwość jest udziałem polskiej kultury.

⁴⁴ S. Brzozowski, *Kultura i życie...*, s. 50.

⁴⁵ S. Brzozowski, *Testament Cypriana Norwida*, [w:] idem, *Kultura i życie...*, s. 220.

⁴⁶ S. Brzozowski, *Cyprian Norwid. Próba*, [w:] idem, *Kultura i życie...*, s. 155.

⁴⁷ Ibidem, s. 122.

konstytuowały byt i świadczyły o jego określoności i całkowitości. W „kulturze cząstkowej” dokonuje się przesunięcie akcentów, tradycja brata się z obłudą, ze zwyczajem i cynizmem, ze sztywnością dogmatu i ironią, wyzwolenie prawdziwe z wyzwoleniem cząstkowym, wyczerpanie norm i konwencji z „krytycznym sprawdzaniem wartości”⁴⁸. Momentem wybawienia, filozoficznego pocieszenia jest naturalnie istniejąca w kulturze potrzeba najszczerzej swobody, wyzwolenia twórczości człowieka i prawdziwej obecności w życiu codziennym, w domu, kulturze. W tym miejscu w pisarstwie Brzozowskiego otwiera się przestrzeń dla filozoficznej koncepcji czynu i pracy.

W *Widmach moich współczesnych* poetyka snu prowadząca do zmażenia stylów⁴⁹, zawieszenia jednoznaczności, jest zatem ujściem dla ironicznej poetyki tekstu, podważającej konstytuujące możliwości modernistycznego stylu i estetyki. Brzozowski kreuje więc obraz, w którym ironia modernistyczna⁵⁰, często ironia ironii, jawi się w przypadku widma jako zapowiedź nadejścia pustki, egzystencjalnej samotności, zniewolenia kultury w galerii masek i konwencji, w przypadku człowieka zaś jako dojrzałość, swoboda myślenia i krytyczna obecność w kulturze. Możliwe, że *Widma moich współczesnych*, osadzone w rzeczywistości młodopolskiej, przeczuwają niespójne kreacje człowieka XX wieku:

Jeżeli jest człowiekiem, ostoi się i pójdzie silny. Jeżeli widmem tylko i cieniem –
pryśnie. Zgon bez odrodzenia.
Elegia baniek mydlanych!⁵¹

Rodzi się jednak pewna wątpliwość. Dzięki ironii Brzozowski otrzymuje do dyspozycji zestaw bardzo efektownych motywów i sposobów działania, wobec podwójnych ofiar ironizmu rzeczywistości widmowej i ironii jej największego krytyka. Zdaje się jednak zapominać, że posługując się ironicznym tropem myślenia, nie sposób uciec od uczestnictwa w skutkach zastosowania tej strategii i głoszonej odpowiedzialności. Autor *Legendy Młodej Polski*, świadomie czy nie, pozwala się nieść ironii, na pewnych zasadach bliskich myśleniu Sørensa Kierkegaarda. Jeden z największych filozofów ironii XIX wieku, pragnąc odrzucić strategię maski, zasłony, która przypominała o substancjalnym charakte-

⁴⁸ S. Brzozowski, *Kultura i życie...*, s. 53.

⁴⁹ Zob. „Każda epoka upadku jest zarazem epoką współistnienia obok siebie, nawet w jednej duszy, stylów, wiar, mniemań”. S. Brzozowski, *Kultura i życie...*, s. 52.

⁵⁰ Pojawiająca się tu nieśmiała próba charakterystyki zjawiska ironiczności w literaturze i myśli młodopolskiej na przykładzie dzieła S. Brzozowskiego stanowi tylko jeden z elementów pełnego opisu zagadnienia, wymagającego dopełnienia, co jest zamiarem autorki i jest w trakcie opracowywania.

⁵¹ S. Brzozowski, *Widma...*, s. 120.

rze ról i pozycji społecznych, przyjmował ironię jako strategię mogącą obronić istotę przed pozorem. Koniecznym jednak wyzwaniem ironisty jest – według filozofa – wejście w przedstawiane zjawisko, na prawie sekretarza, słuchacza, aby doświadczyć jego graniczności, konieczności przemiany⁵². Kształtowana w opisie widm osobowość ironiczna krytyka doprowadza do nieznosnej graniczności i bezkompromisowości także ową krytykę i sens jej przeprowadzania. Widma są przede wszystkim martwe i sztuczne, a walka z nimi jawi się jako walka z wiatrakami, chyba że owe widma nie śnią się Podfilipskim, Połanieckim, krytykom młodopolskim, Miriamowi, ale samemu Brzozowskiemu, któremu daleko jest do jednoznaczności i spójności. Kompleks kultury szlacheckiej i młodopolskiego dyskursu twórczo neguje, ale czy równie owocnie buduje alternatywny kształt rzeczywistości, stabilną kontradycję? „Ironista jest wiecznym «ja», dla którego żadna rzeczywistość nie jest adekwatna. [...] Życie jest dlań teatralnym przedstawieniem, a najbardziej fascynują go wymyślne sploty dramatycznej intrygi. Jest zawsze widzem, nawet wtedy, gdy jest aktorem”⁵³. Teatr marionetek Brzozowskiego ma zejść na drugi plan i pozwolić wejść na scenę człowiekowi imiennemu, swobodnemu, odpowiedzialnemu i twórczemu. Pozostaje jednak wątpliwość, bo wiadomo dziś, że na zamknięcie gabinetu figur woskowych młodopolskiej kultury⁵⁴ patrzeć należy z perspektywy historii, przyniesionej wraz z wiekiem XX i wojenną zawieruchą, w kontekście której wizja człowieczeństwa pożądanego przez Stanisława Brzozowskiego jawi się równie mgliście, sennie i ironicznie, co nękające go widma.

FROM THE POETIC OF DREAM TO THE POETIC OF IRONY.
THE GHOSTS OF MY CONTEMPORARIES BY STANISŁAW BRZozowski

Summary

The article describes a satirical portraits published in the Warsaw „Voice” in 1903 and 1904. A portrait gallery (very well – known often), presents a rich collection of literary, historical, philosophical and cultural conventions and myths of 19th century, described vividly by creatively

⁵² Zob. B. Świdorski, *Ironia w „Papierach” Sorena Kierkegaarda*, „Literatura na Świecie” 1999, nr 11/12, s. 277–278; E. Kasperski, *Ironia jako dyskurs i strategia. Z rozważań nad poetyką teoretyczną i historyczną ironii*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 3, s. 23–46.

⁵³ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. A. Dyjakowska, Warszawa 1990, s. 277.

⁵⁴ Ciekawie jawi się w tym kontekście późniejsza diagnoza polskiej kultury, zawarta w manifestach futurystycznych: „Dosyć długo byliśmy już narodem – p a n o p t i c u m, produkującym tylko mumie i relikwie”. Cyt. za: W. Bolecki, *Od potworów do znaków pustych. Z dziejów groteski: Młoda Polska i Dwudziestolecie Międzywojenne*, [w:] idem, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998, s. 110.

combination the poetic of dream and the poetic of irony. Therefore, the main character in Brzozowski's literary works becomes a misshapen „ghost”, „porcelain figure”, „phantom”, who lives in the context of the destruction of autonomy and homogeneity of the modernist subject and finally, of the very important category: „partial culture”. In effect, Brzozowski with irony, represents „the delusion of cultural consciousness” and describes imprisonment of culture in the gallery of masks and conventions. He wants to recognize real and free man of modernity and replace the concept of the ghost with the notion of human.

