

# Stanisław Brzozowski: O Stanisławie Przybyszewskim

Teoria estetyczna artysty jest zawsze tylko wynikiem refleksji nad własnym talentem; artyści nie różnią się w tym od innych ludzi, którzy zwykle nałogi swe i zwyczaje przeobrażają w zasady – przypominamy słowa Stanisława Brzozowskiego w „Teologii Politycznej co Tydzień”: „Wojciech Weiss. Harmonia i synestezja”.

Rozdział czwarty: Pogląd na sztukę

I

Wspomniałem już, że poglądy i teorie estetyczne, wygłaszane przez jakiegoś artystę, są zazwyczaj tylko uzasadnieniem jego własnego talentu i rodzaju twórczości. Stosuje się to do estetycznych poglądów Stanisława Przybyszewskiego: stosunek pomiędzy jego twórczością i teoriami jest taki, że nie *Vigilien* i nie *De profundis* są zastosowaniem pewnych ogólnych zapatrywań na sztukę, ale odwrotnie, zapatrywania te są jakby uogólnieniem tych dróg, którymi zdążała twórczość Przybyszewskiego w jego utworach, i tych środków, którymi się posługiwała. Teoria estetyczna artysty jest zawsze tylko wynikiem refleksji nad własnym talentem; artyści nie różnią się w tym od innych ludzi, którzy zwykle nałogi swe i zwyczaje przeobrażają w zasady. Podobnie jak nie życie jest wpływem zasad, lecz te ostatnie raczej są jego skryształizowaniem w teoretycznej myśli, tak też nie talent ze swoimi cechami charakterystycznymi jest wynikiem teorii, ale odwrotnie, teoria sama jest tylko

abstrakcyjnym i systematycznym ujęciem talentu, jest dowodem jego samopoznania. Mówię tu rzecz prosta tylko o samodzielnych teoriach estetycznych artystów, a nie o tych, które zapożyczają oni z zewnątrz: te ostatnie bowiem w żadnym koniecznym i logicznym związku z talentami ich nie pozostają. Poglądy estetyczne Przybyszewskiego, który odznacza się bardzo wysokim stopniem samowiedzy artystycznej, należą do rzędu takich samodzielnych, niezapóżyczonych teorii: dla zrozumienia ich jest przeto niezbędnym jeszcze raz powrócić do indywidualnych właściwości talentu Przybyszewskiego a więc do rozpatrzonej już przez nas jego organizacji duchowej. Zdać sprawą sobie z tego, jak Przybyszewski z powodu tej organizacji musiał tworzyć – jest to zrozumieć także, w jaki sposób musiał on pojmować sztukę.

## II

W organizacji duchowej Przybyszewskiego najznamienitszymi faktami są niestałość i zmienność jego życia duchowego i niezmierne natężenie jego uczuć. Obydwa te fakty odbiły się na charakterze całej jego twórczości. Niestalałość i zmienność nastrojów musiały go uczynić niezbyt skłonnym do zamykania dzieł swoich w ścisłych, logicznych, prawidłowych formach, a siła jego uczuć musiała skierować go do odtwarzania raczej tych uczuć, nie przedmiotów zewnętrznego świata. Człowieka, znajdującego się w stanie gwałtownego wzburzenia, niewiele obchodzą przedmioty zewnętrzne; zajmuje i pochłania go całkowicie, wyłącznie jego uczucie. Przybyszewski, który widzi w tym natężeniu uczuć i w tym przenikaniu ich we wszystkie sfery życia duchowego znamienne cechę człowieka nowoczesnego, w rozprawie swej o Oli Hanssonie wyraża się w ten sposób:

„Dawniej ludzie pracowali przede wszystkim za pomocą skojarzeń myślowych, możliwie wyraźnych i jasnych, zajmowali się przeważnie rzeczami uważanymi za coś przedmiotowego i bezwzględnie istniejącego... Człowiek nowoczesny tworzy tylko za pomocą centralnych wrażeń uczuciowych i łączy myśli tak, jak kojarzą się one na podstawie swych wartości uczuciowych. Dawniej ludzie odtwarzali rzeczy, nowocześni ludzie odtwarzają swoje stany duchowe, pierwsi dawali nam rzeczy tak, jak układały się one w stosunkach następczości lub współistnienia, drudzy oddają uczucia, z którymi rzeczy te pozostają w związku i skojarzenia tych uczuć. Stad jasność, rozsądność, prawidłowość, klasyczność dawnej poezji i bezładność, przypominająca senne marzenia, poezji nowoczesnej.

W umysłach dawnych ludzi tony kojarzyły się tylko z tonami: w duszach nowoczesnych ton może wywoływać barwy, może czarodziejskim zaklęciem rozbudzić w duszy życie ciała w bezkresnej perspektywie, barwa może stać się melodią, a wrażenie wzruszenia – rozniecić w duszy całe orgie”[1].

Nowoczesna sztuka wypływa z tych głębi ducha, w których wszystko się jednoczy, w których uczucie grupuje i skupia koło siebie wszystkie pierwiastki duchowe z nim w jaki bądź sposób skojarzone; jest to ten punkt, w którym barwa przechodzi w ton, a melodia w aromat, gdyż wszelkie pierwiastki duchowe rozważane są w nim tylko o tyle, ile przepojone i przesycone są jednym uczuciem. Barwa, ton, zapach mogą z tego punktu widzenia być objętymi przez jedną i te same skale, mogą być porównanymi ze sobą co do stopnia, w jakim zdolne są one wyrazić jakieś uczucie...

„Dwa zupełnie różne co do swej treści wyrażenia mogą posiadać jedną i tę samą wartość uczuciową, mogą znaleźć jeden i ten sam oddźwięk w podstawach samych osobowości i w ten sposób może stać się, że czoło dziewczęcia skojarzy się z krajobrazem, który najgłębiej dusze poruszył, że spojrzenie ukochanej wywoła w duszy obraz ohydneho tańca szkieletów z nagimi Jordaensowskimi[2] kobietami. Na tym polega tajemnica najgłębszej i najmniej rozumianej książki Nietzschego *Also sprach Zarathustra*”[3]. Na tym polega także istota symbolizmu.

„Symbolizm jest to uczucie odziewające się w barwy rozbrzmiewające w tonach, rozbudzające halucynacje smakowe. Symbolizm – to kobieta stająca się drgającą linią, przyjmującą postać krajobrazu i stająca się jego duchem”[4].

„Amiel powiedział, że krajobraz jest stanem duszy i w tym tkwi zasadnicza prawda tzw. symbolizmu” – powiada Przybyszewski w innym miejscu[5].

Dzieła symbolicznej poezji pozostaną na zawsze niezrozumiałymi, jeżeli zechcemy w nich widzieć to, do czego nie mają one żadnej pretensji – tj. opis i odtwarzanie przedmiotów zewnętrznego świata. Kobieta rozumiana jako przedmiot zewnętrzny nie może być podobna do krajobrazu, ale może wywołać w duszy człowieka takie samo lub podobne uczucie jak to, jakie wywołuje krajobraz. Ponieważ zaś w sztuce idzie tylko o odtwarzanie tego uczucia, a więc porównanie to jest nie tylko możliwe, ale może być uważane nawet za najniezawodniejszy środek do ukazania uczucia takim właśnie, jakim jest. Każdy nowy obraz, każde nowe porównanie, za pomocą których uczucie staramy się odtworzyć, nadaje uczuciu temu coraz większą dokładność, indywidualizuje je coraz bardziej. Symboliczna teoria sztuki jest koniecznym skutkiem przewagi, jaką mają w duszy Przybyszewskiego uczucia nad innymi

jej pierwiastkami, gdyż dzięki tej przewadze zwraca on uwagę przede wszystkim na uczuciową stronę wszystkich swoich wyobrażeń i wyrażień: logiczna, że tak powiem, ich strona musi zejść na plan drugi. Mieć mu to za złe, jest to samo, co mieć za złe cedrowi, że na nim pomarańcze nie rosną.

Filozof jest jak drzewo, daje owoce takie, jakie musi, powiada Nietzsche[6]; stosuje się to i do poety, i każdego artysty, do każdego wreszcie twórcy, co w jakiegokolwiek dziedzinie życia duchowego tworzy.

### III

Przewaga i niezmiernie natężenie uczuć pociągnęły i w twórczości, i w estetyce Przybyszewskiego i inne jeszcze wyniki.

Uczucie, a zwłaszcza silne, potężne uczucie nie parlamentuje, nie pyta się o pozwolenie ani świadectwo dobrego prowadzenia: zawłada ono całą duszą, zapanowuje niepodzielnie nad całą wyobraźnią i żywiołową siłą wylewa się na zewnątrz; różnice pomiędzy złym i dobrym, pożytecznym i szkodliwym zacierają się wtedy zupełnie: uczucie jest uczuciem, siłą domagającą się uzewnętrznienia i niczym więcej. Jedyne różnica, jaka zachodzi pomiędzy różnymi uczuciami, to różnica w ich natężeniu.

Z tego punktu widzenia powiada Przybyszewski: „Nie znamy żadnych praw, ani moralnych, ani społecznych, nie znamy żadnych względów, każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny”[7].

Zadaniem sztuki jest więc odtwarzanie uczuć, a przede wszystkim uczuć potężnych, które jak najmocniej wstrząsają całą istotą osobnika, które wydobywają na wierzch to, co spoczywa zazwyczaj gdzieś w ukrytych głębiach. Wiemy, że uczuciem takim jest przede wszystkim miłość, nic więc dziwnego, że zajęła ona w dziełach Przybyszewskiego wyjątkowe stanowisko. Ponieważ zaś wszystkie uczucia bez żadnej różnicy mogą i powinny być odtwarzanymi w dziele sztuki, skoro tylko osiągną w duszy artysty dostatecznej potęgi, przeto i uczucie miłości znalazło w utworach Przybyszewskiego wspaniałą w swoim przepychu całkowity wyraz. Jakiegokolwiek ograniczenia się w odtwarzanym wyrażeniu swej duszy były, po pierwsze, dla natury tego rodzaju co Przybyszewski niemożliwe; po drugie, musiałyby mu się wydać czymś w rodzaju dobrowolnego kalectwa własnej swej duszy. Dzięki temu dał on literaturze najśmielsze może i najszczerze obrazy miłości we wszystkich jej przejawach. Kto przed nim na przykład nie cofnąłby się przed wyrażeniem takich marzeń szalonych, jak te, które znajdujemy w *Godzinie cudu*[8]. A przecież jak przejrzyste odbija się przedstawiane uczucie w takim choćby marzeniu:

„I przemyślał wszystkie męki, wszystkie szaty i obłądy, jakie przecierpiał od czasu, jak mu dała te kwiaty... Ból się w nim wezbrał i jakaś dzika nagła nienawiść. ‘Na krzyż ją wbić każę, na krzyż’ – powtarzał z błędnym uśmiechem. Zamknął oczy, z rozkoszą pastwił się nad przedśmiertną męką swej niewolnicy. W olbrzymim dziedzińcu pałacowym gdzieś w Ekbatanie. Wokół stali jego niewolnicy. W ciężkich srebrnych hełmach, mieniły się w słońcu złote łuski ich pancerzy oślepiającym blaskiem, a oczy ich białą złowrogim błyskiem krwiożerczych zwierząt. Naraz zarykły złote trąby trzykrotnym strasznym jękiem, z wrót pałacu wlekli rzezańcy biedną niewolnicę. Była obłąkana z przerażenia; z ust ściekał promień krwi, wywróciła się w znak, czarni niewolnicy pochwycili ją w ręce i wlekli poprzez rozpalone płyty do stóp krzyża... Król zamknął oczy i skinął. Pochwycili ją w

ramiona, podzucili na hebanowe drzewo krzyża; kat ujął ją w ręce, podtrzymano ją w pasie, rozległ się stukot młota. Lecz w tej chwili król ryknął z bólu, jak rozszalałe zwierzę. Zerwał ją z krzyża, tulił jak dziecko w swych ramionach, po szatach jego ściekała krew, całował jej rany – szalał w rozpaczy; rzeźniców, co śmieli jej dotknąć, kazał w ćwierci rozrywać, zrobił z niej bóstwo i kazał jej składać ofiary”[9].

Miłość, jak już kilka razy nadmieniałem, jest głównym tematem utworów Przybyszewskiego, starałem się wykazać, dlaczego nie mogło być inaczej, dlaczego właśnie taki wybór tematów odpowiadał całej jego organizacji duchowej. Organizacja ta skazała Przybyszewskiego na odtwarzanie najpotężniejszych i najgłębszych uczuć i wzruszeń: nie jego to wina, że kobieta w duszy naszej rozbudza wzruszenia silniejsze niż np. nauka o ideach Platona, nie jego to wina, że właściwości duszy ludzkiej ujawniają się najdobitniej we wzruszeniach i uczuciach związanych z płciową miłością. Kto zresztą w utworach Przybyszewskiego nie znajduje nic prócz miłości, ten niech skarży się na swój daltonizm duchowy przede wszystkim: studium moje miało za zadanie pomiędzy innymi wykazać, jak niezmiernie utwory te bogatymi są w treść filozoficzną i myślową. Erotomani zwracają uwagę zawsze na miłość tylko, którą dostrzegają wszędzie. Kwestię erotomanii Przybyszewskiego uważam dla siebie osobiście przynajmniej za rozstrzygniętą przez to, com powiedział o tej sprawie w pierwszym rozdziale pracy niniejszej, natomiast bardzo daję mi do myślenia upór, z jakim krytycy Przybyszewskiego prócz miłości nic w dziełach jego dostrzec nie mogą: zaślepienie takie graniczy z manią istotnie.

Niejednokrotnie już z powodu dzieł Przybyszewskiego wpadł mi w ucho wyraz „maniera”: jako dowód zmanierowania Przybyszewskiego przytaczane bywa zazwyczaj pokrewieństwo duchowe wszystkiego, co wyszło spod jego pióra. Ależ jedność duchowa i silnie wyrażona indywidualność to jeszcze nie

maniera. Maniera zaczyna się tam dopiero, gdzie artysta zamiast tworzyć nowe obrazy, zwroty i charaktery, posługuje się wprawą, nabytą w pewnym kierunku, kiedy przy odtwarzaniu jakiegoś uczucia lub obrazu, posługuje się środkami używanymi już wiele razy w podobnych wypadkach, wskutek czego włada nimi z nadzwyczajną łatwością. Słowem, maniera zaczyna się dopiero tam, gdzie na miejsce twórczości występuje czynność niemal mechaniczna. Wiele odruchów powstało z czynności, które kiedyś były wynikiem świadomej siebie woli, czynność często powtarzana wyłabia sobie drogę w naszym układzie nerwowym i wszelkie wyładowanie energii odbywa się ze szczególną łatwością po tej drodze. Czym świadoma wola jest wobec odruchów, tym jest twórczość wobec manieri. Twórczość zamknięta w zbyt ciasnych ramach, jakie narzuca jej osobowość silnie rozwinięta, grozi niebezpieczeństwem zmanierowania, gdyż stwarza warunki sprzyjające powstaniu tego, co nazwałbym odruchami artystycznymi, wskutek czego pewne obraz, ponawiane zwroty, przychodzić zaczynają artyście z większą łatwością niż inne i staje się rzeczą bardzo trudną ustrzec się od nich. Maniery więc szukać należy nie tyle w wyborze tematów, co w sposobie ich opracowywania. Pewne ślady takiej manieri można zauważyć w niektórych dziełach Przybyszewskiego, szczególnie w *Na drogach duszy* i w drukującej się w „Chimerze” powieści: *Synowie ziemi*[10]. Nigdzie jednak maniera nie dochodzi do tego stopnia, jakim odznaczają się np. *Krzyżacy* Sienkiewicza. Wszak Danusia to Litka z Połanieckich, stopiona z Baską Wołodyjowską, Zbyszko to Kmicic, Jurand – Longinus Podbipięta itd.; to samo w oddzielnych obrazach, zwrotach stylowych itp. Nie przystało takiemu, jak Sienkiewicz bogaczowi okradać samego siebie. W *Krzyżakach* uczuć się daje pewna łatwość, pozwalająca wnioskować, że jest on w stanie teraz pisać powieść za powieścią, utrzymywać się wciąż na jednym i tym samym poziomie. Mimo woli przypominają mi się słowa Świrskiego z *Rodziny Połanieckich*, że artysta nie może nigdy powiedzieć sobie: już dobrze[11].

*Stanisław Brzozowski*

Przedruk za: „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 3-4, s. 52-58.

Przypisy:

[1] *Ola Hansson*, Berlin 1892, s. 34 n. „Dawny człowiek operował asocjacjami myśli, które nagie i przejrzyste nakładały się na siebie, operował ‘rzeczami’, wierząc w ich obiektywność w fałszywym przeświadczeniu, że ‘zewnątrz’ i ‘wewnątrz’ całkowicie się pokrywają i że obraz natury jest samą naturą. ‘Nowy’ człowiek operuje tylko wrażeniami i wyobrażeniami, jakie łączą się z wartościami uczuciowymi. ‘Stary’ człowiek przedstawiał rzeczy, nowy za każdym razem przedstawia stany swego mózgu, tamten odtwarzał rzeczy, tak jak uporządkowane jedne po drugich do mózgu napływały, ten odtwarza uczucia, jakie te rzeczy wywołują, i asocjacje tych uczuć. Stąd ta przejrzystość, rozumność, klarowność, ‘klasyczność’ starego poematu i stąd ten brak porządku, chimeryczność, nielogiczność [...] w twórczości Hanssona”. Zob. *Ola Hansson*, Kraków 1995, s. 82. Cudzysłowy w tekście pochodzą od tłumaczki.

[2] Jacob Jordaens (1593-1678) – malarz flamandzki.

[3] *Ola Hansson*, Berlin 1892, s. 36-38. „Dwa treściowo różne wrażenia mogą mieć ten sam rdzeń uczuciowy i znajdować w obszarze indywidualności podobny rezonans, i może się zdarzyć, że czoło dziewczęcia skojarzy się z krajobrazem, który mocno zapadł w duszę, że spojrzenie ukochanej wywoła [...] ‘straszny taniec śmierci ohydnych męskich kościotrupów i nagich Jordaensowskich ciał kobiecych’. W tym właśnie tkwi tajemnica bezwzględnie najgłębszej i całkiem nie zrozumianej książki Nietzschego *Tako rzecze*

*Zaratustra*”. Zob. *Ola Hansson*, Kraków 1995, s. 83 (w nawiasach, opuszczonych przez Brzozowskiego, Przybyszewski cytuje książkę Hansona *Sensitiva amorosa*).

[4] *Ola Hansson*, Berlin 1892, s. 38. „Symbolizm to falowanie uczucia, co się w barwy ubiera, w dźwięki otula, wytwarza smakowe halucynacje [...]. Symbolizm to kobieta, co staje się napiętą linią, ubiera się w formy krajobrazu i jest duchem, w którym obiektywizuje się krajobraz”. Zob. *Ola Hansson*, Kraków 1995, s. 82.

[5] S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*, op. cit., s. 6. „Wszelki krajobraz jest stanem duszy”, zob. H.F. Amiel, *Pamiętnik*, przeł. A. Kordzikowska, Warszawa 1901, s. 56.

[6] Nietzsche wypowiada podobną – ironiczną – myśl o filozofie-systematyku, który niczym drzewo obrasta w kolejne słoje, nieuchronnie wydając z siebie martwy „system”. Por. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, op. cit., t. XII, s. 445.

[7] S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, op. cit., s. 17.

[8] Powinno być: *W godzinie cudu*.

[9] S. Przybyszewski, *W godzinie cudu*, op. cit., s. 37 n.

[10] S. Przybyszewski, *Synowie ziemi. Powieść*, fragm. w: „Chimera” 1901, t. I-II; wyd. całości Lwów 1904.

[11] H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*, w: idem, *Pisma wybrane*, t. XII, Warszawa 1976, s. 501.