Jan Józef Lipski

Pozycja "Hymnów" Kasprowicza na tle kierunków literackich okresu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 57/4, 411-438

1966

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

JAN JÓZEF LIPSKI

POZYCJA „HYMNÓW" KASPROWICZA NA TLE KIERUNKÓW LITERACKICH OKRESU *

Ostap Ortwin pisze we wspomnieniu o Kasprowiczu, publikowanym w roku śmierci autora *Księgi ubogich*, że aż do szkicu Przybyszewskiego pt. *Z gleby kujawskiej* i entuzjastycznego dytyrambu Miriama w „Chimerze" — Kasprowicz miał opinię lokalnej lwowskiej wielkości [1]. Być może, iż jest w tym stwierdzeniu odrobina przesady, bo w Kasprowiczu stosunkowo wcześnie uznano jednego z czołowych przedstawicieli poezji jego pokolenia — niemniej jednak sukces *Hymnów* [2] ma niewiele odpowiedników w historii poezji polskiej, a dystans między najbardziej pozytywnymi ocenami *Krzaku dzikiej róży* i tomiku *Ginącemu światu* jest rzeczywiście wielki. Mimo egzageracji stylu krytyki młodopolskiej — nie każdego poetę tego okresu zestawiano z Mickiewiczem i nie każdy tomik wierszy przymierzano do *Wielkiej Improwizacji*.

Ale nie tylko ten sukces zwraca uwagę, gdy weźmiemy za punkt wyjścia opinie współczesnych — sukces chyba niewątpliwy, którego nie przyćmiły nieliczne głosy kwestionujące rangę *Hymnów* [3]. Kto wie,

---

* Jest to tekst referatu wygłoszonego na Konferencji poświęconej poezji polskiej XX wieku (Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, 28—30 XI 1963).

[1] O. Ortwin, *U schyłku stulecia*. „Wiadomości Literackie" 1926, nr 43, s. 1.

[2] *Hymny* jako tytuł tomu obejmującego zawartość zbiorów *Ginącemu światu* i *Salve Regina* pochodzą dopiero z r. 1921, roboczo jednak używam tego tytułu również dla okresu wcześniejszego. Krytyka zresztą od początku nie miała wątpliwości co do gatunku literackiego poematów zawartych w *Ginącemu światu* i *Salve Regina*, nazywając je właśnie hymnami, chociaż tylko *Hymn św. Franciszka* ma ten termin w tytule, a *Moja pieśń wieczorna* i *Salve Regina* tak są określone w tekście („wieczorny hymn duszy" i „hymn przenajświętszy"). Zresztą trzeba dodać, że liturgiczny *Dies irae* jest sekwencją, nie hymnem, a *Święty Boże* to suplikacje, czyli pieśń błagalna, gdy tymczasem hymn stanowi pieśń pochwalną.

[3] Do najostrzejszych, i przez to wartych zanotowania, ataków na *Hymny* należy artykuł C. Jellenty *Miłość a ginący świat* („Ateneum" 1903, t. 1, z. 2. Przedruk w: *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*. Kraków 1912). Przy

czy nie bardziej jeszcze znamienne są odnotowywane na gorąco opinie próbujące zaklasyfikować Kasprowicza na tle prądów epoki, tak jak jawiły się one jego współczesnym. Chmielowski więc, modyfikując nieco swą opinię o *Hymnach* po pierwszym szoku [4], uznał za potrzebne podjęcie próby wyrwania Kasprowicza ze szponów modernizmu przez zaskakujące nas dziś twierdzenie: „dwa najnowsze zbiory jego utworów nie okazują zgoła jakiegoś pokrewieństwa z modernizmem" [5]. Nawet pokrewieństwa! Większość jednak recenzentów nie wątpiła, że ma do czynienia z modernistą, wyrażając to przekonanie zresztą w różny sposób. Wydaje się, że w świadomości ówczesnej krytyki nie budziło większych oporów utożsamianie modernizmu z symbolizmem, czy też z poezją symboliczną; niekiedy pojawia się termin dekadentyzm — używany jako synonim symbolizmu, tyle że zwracający uwagę na inne cechy zjawiska. Wydaje się także, iż nikt ze współczesnych nie zdradzał świadomości tego, że oto tak świeży jeszcze modernizm polski rozwidla się na równoległe i bardzo różne nurty, chociaż co bystrzejsi krytycy nieomylnie wskazywali w poszczególnych utworach na te właśnie cechy, które później kojarzyły się przede wszystkim z ekspresjonizmem. I do dziś dnia wszystkie encyklopedie umieszczają początki ekspresjonizmu 10 lat później. Wśród polskich badaczy jednak już od lat kilkunastu, od *Zarysu współczesnej literatury polskiej* Kazimierza Wyki [6], utrwala

---

całej swej napastliwości omówienie to zawiera wiele trafnych uwag i sądów. Innego rodzaju atakiem, tyczącym raczej zagadnień światopoglądowych i dogmatycznych, jest bardzo szczegółowa i obszerna, choć miejscami niepoważna, analiza pióra ks. J. Koterbskiego *Poematy J. Kasprowicza pod względem religijnym* („Dwutygodnik Katechetyczny i Duszpasterski" 1905, nry 6, 10, 11/12, 15/16, 18/19, 20, 24), ciekawa jako dokument.

[4] P. Chmielowski dwukrotnie pisał o *Hymnach* w r. 1902 na łamach „Poglądu na Świat". Pierwsza wypowiedź (w nrze 1), w zbiorczym artykule pt. *Beletrystyka nasza w roku zeszłym*, jest ostrzejsza w ocenie.

[5] P. Chmielowski, *Najnowsze poezje Jana Kasprowicza*. „Pogląd na Świat" 1902, nr 9/10.

[6] K. Wyka, *Zarys współczesnej literatury polskiej. (1884—1925)*. Kraków 1951 (skrypt powielony), s. 42—46. — Trzeba zresztą zaznaczyć, że ostatnio i w niemieckim literaturoznawstwie określa się niekiedy jako ekspresjonizm (a nie prekursorstwo ekspresjonizmu) zjawiska wcześniejsze. Tak więc np. F. Martini (*Was war Expressionismus?* Urach 1948; *Expressionismus*. W: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Begründet von P. Merker und W. Stammler. Wyd. 2. T. 1. Berlin 1958) do pierwocin ekspresjonizmu wlicza Th. Däublera *Das Nordlicht* (1898), E. Lasker-Schüler *Styx* (1902) i lirykę Momberta. — Warto tu wspomnieć, że w obszernym tomie A. Soergela (*Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*. Neue Folge: *Im Banne des Expressionismus*. Leipzig 1926, s. 11) Przybyszewski nazwany jest „wczesnym ekspresjonistą" („*der Frühexpressionist*"), przy czym wymienia się jego koncepcje z *Zur Psychologie des Individuums* (1893), pisze się o „*reine nackte*

się coraz mocniej uzasadnione przekonanie o wcześniejszych początkach kierunku. Zresztą sam twórca generalnej koncepcji wskazując na rolę Przybyszewskiego, Wyspiańskiego, Berenta, Micińskiego w kształtowaniu się nowego kierunku — pominął Kasprowicza, jako symbolistę.

Oczywiście, wskazanie na kierunek poetycki stanowiący najbliższy kontekst historycznoliteracki dla Kasprowicza jako autora *Hymnów* — nie jest możliwe bez roboczego choćby porozumienia się co do wciąż chwiejnych i zmiennych znaczeń takich terminów, jak „modernizm", „symbolizm", „ekspresjonizm". Nie podejmując się rozstrzygnięcia tej trudnej sprawy, proponuję tu pewien model typologiczny, który pozwala z grubsza uporządkować terminologię niezbędną dla dalszych rozważań. Model ten oparty jest na założeniu, że typologia bądź klasyfikacja kierunków literackich winna się opierać przede wszystkim na danych dotyczących ich zawartości światopoglądowej, jako rozstrzygających dla określenia miejsca i roli kierunku w procesie historycznym rozwoju literatury — i dla funkcjonalnej interpretacji elementów poetyki kierunku.

Model ten będzie układem dwóch współrzędnych. Na osi odciętych (x) będziemy oznaczać kwalifikację epistemologiczną i do pewnego stopnia również kwantyfikację w tym zakresie. Na osi rzędnych (y) — będziemy oznaczać, analogicznie, kwalifikację i kwantyfikację ontologiczną. Znak „plus" na osi x oznaczać będzie postawę obiektywistyczną, znak „minus" — postawę subiektywistyczną. Analogicznie znakiem „plus" na osi y oznaczamy przekonanie o autonomii bytowej przedmiotu poznania empirycznego, a znakiem „minus" — przekonanie o jego wtórności, o heteronomii bytowej przedmiotu poznania empirycznego. Przedstawienie tego na układzie współrzędnych kartezjańskich, a nie jako dwupoziomowej klasyfikacji skrzyżowanej, tłumaczy się potrzebą wydobycia typologicznego raczej niż klasyfikacyjnego charakteru proponowanych rozróżnień.

Możliwości kwantyfikacji w tak przedstawionym modelu są oczywiście ograniczone, gdyż nie umiemy mierzyć postaw filozoficznych, niemniej jednak możliwe jest chyba porównawcze uszeregowanie manifestacji jakiegokolwiek poglądu według np. wzrastającej radykalności w tym zakresie.

W ten sposób wyróżniliśmy cztery obszary. I. ($x + y$): obiektywizm epistemologiczny i autonomia ontologiczna przedmiotu poznania empirycznego. II. ($x - y$): obiektywizm epistemologiczny i heteronomia onto-

---

Individualität" i „*die nackte Seele*". — Pewnego przesunięcia początków ekspresjonizmu dokonał W. Feldman we *Współczesnej literaturze polskiej* (wyd. 7. Warszawa 1923, s. 504—506), wskazując na przedwojenne utwory L. Eminowicza i A. Bederskiego.

logiczna przedmiotu poznania empirycznego. III. $(-x \ -y)$: subiektywizm epistemologiczny i heteronomia ontologiczna przedmiotu poznania empirycznego. IV. $(-x \ +y)$: subiektywizm epistemologiczny i autonomia ontologiczna przedmiotu poznania empirycznego.

Obszar I w tym modelu obejmuje neoklasycyzm, kierunek uznający autonomię bytową przedmiotu poznania empirycznego i obiektywność jego poznania. Obszar II — symbolizm, łączy się z przekonaniem o heteronomiczności przedmiotu poznania empirycznego wobec autonomicznego bytowo świata idei i o obiektywności symbolicznego poznania idei. Obszar III — ekspresjonizm, zakładający heteronomiczność przedmiotu poznania empirycznego wobec autonomicznego bytowo świata ducha i poznawalność świata ducha w subiektywnym doznaniu. Obszar IV — impresjonizm, a więc kierunek oparty na przekonaniu, że przedmiot poznania empirycznego jest autonomiczny, lecz poznawalny tylko w subiektywnym doznaniu.

Przedstawiony model wydaje się przydatny do ujęcia kierunków poetyckich epoki Młodej Polski — ale trudno przesądzić, czy okazałby się również pożyteczny w konfrontacji z literaturą innych okresów.

Model ów bynajmniej nie zakłada, że określone dzieło poetyckie może być jednoznacznie zaliczone do tego a nie innego kierunku. O interpretacji epistemologicznej i ontologicznej dzieła przesądza jego strukturalna i funkcjonalna analiza — struktury zaś nie istnieją w dziele, lecz wnosi je badacz; to badacz strukturalizuje dzieło, co nie znaczy, by postępował przy tym dowolnie: pewne strukturalizacje mogą się okazać niemożliwe do przeprowadzenia. Zachodzi pewna analogia między pojęciem struktury dzieła literackiego a znanym w psychologii postrzegania pojęciem „układu spoistego" [7]: w znanych z podręczników psychologii przykładach układ kropek może być zinterpretowany jako rysunek krzyża św. Andrzeja ozdobiony trójkącikami, jako rysunek krzyża ozdobiony kwadratami, jako dwa różnej wielkości kwadraty jeden w drugim, itp. O wyborze tego a nie innego układu spoistego decydują postawy, dyspozycje i niekiedy decyzje podmiotu poznającego; te zaś mają analogie w decyzji badacza, który w ten a nie inny sposób strukturalizuje dzieło. Strukturalizacja dzieła w procesie badania historycznoliterackiego jest jego relatywizacją do określonych modeli historycznoliterackich, jak poetyka i światopogląd, przeważnie ujmowanych we wzajemnych korelacjach i zależnościach.

Spośród kierunków przedstawionych w wyżej zademonstrowanym modelu szczególnie istotne dla analizy *Hymnów* Kasprowicza, a również dla analizy struktury okresu historycznoliterackiego w aspekcie opozycji

[7] Zob. W. Witwicki, *Psychologia*. Wyd. 2. Lwów 1930, s. 238—241.

między występującymi w jego granicach kierunkami, przez to zaś — i dla późniejszego rozwoju liryki polskiej, wydaje mi się wyodrębnienie symbolizmu i ekspresjonizmu. Inne relacje i opozycje są z całą pewnością mniej interesujące i mniej ważne. Nie chodzi tu oczywiście o próbę określenia, w jakim procencie *Hymny* są symbolistyczne, a w jakim ekspresjonistyczne, gdyż ze względu na systemowy charakter założeń w dziedzinie światopoglądu i poetyki, założeń, które stanowią o obliczu tych kierunków — postępowanie takie byłoby błędne metodologicznie.

Między ekspresjonizmem a symbolizmem zachodzą zasadnicze opozycje, które przesądzają o istotnych cechach utworów należących do tych kierunków.

1. Symbolizm cechuje postawa poznawcza; symboliści głoszą w swych teoretycznych pracach przekonanie — potwierdzone przez ich praktykę poetycką — o obiektywnym istnieniu świata idealnego; za cel poezji uważają poznanie idei [8]. Ekspresjonizm wiąże się raczej z postawą oce-

---

[8] Ch. Baudelaire, *Art romantique*. Paris 1868, s. 244—245 (cyt. za: G. Michaud, *La Doctrine symboliste*. Paris 1947, s. 22): „*nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphe, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté, ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'un poète [...], si ce n'est un traducteur, un déchiffreur?*" — S. Mallarmé, wstęp do: R. Ghil, *Traité du verbe*. Paris 1885 (cyt. jw., s. 26): „*A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole cependant, si ce n'est pour qu'en émane sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure?*" — S. Mallarmé, *Définition de la poésie*. „La Vogue" z 18 IV 1886 (cyt. jw., s. 15): „*La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence*". — J. Moréas, *Un Manifeste littéraire*. „Figaro Littéraire" z 18 IX 1886 (cyt. jw., s. 25): „*Ennemis de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. [...] Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales*". — Th. Carlyle, *Sartor Resartus*. Boston 1836 (cyt. za: A. Symons, *The Symbolist Movement in Literature*. London 1899, s. 4—5): „*In the Symbol preper, what we can call a Symbol, there is ever, more or less distinctly and directly, some embodiment and revelation of the Infinite; the Infinite is made to blend itself with the Finite, to stand visible, and as it ware, attaiable there*". (Carlyle uważany był zgodnie przez symbolistów za jednego z prekursorów i mistrzów kierunku). — O poecie — G. Kahn, [*Odpowiedź na ankietę*]. W: J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris 1891, s. 394 (cyt. za: Michaud, *op. cit.*, s. 96—97): „*Ses premiers livres doivent donner sous forme déjà symbolique sa recherche de la vérité d'art. Ses livres de maturité doivent donner sa connaissance de la vérité, ses derniers livres l'hypothèse de vérité nouvelle, qu'il laisse à ses successeurs*". — Z tą po-

niającą, wartościującą; problemy epistemologiczne mają dla ekspresjonistów znaczenie drugorzędne [9]. W związku ze swą postawą poznawczą symboliści przeważnie przyjmują do wiadomości świat taki, jaki on jest w ich ujęciu; ekspresjoniści oceniając — zdradzają postawy buntownicze, interwencyjne, aktywistyczne.

2. Aktywizm ekspresjonistów stanowi konsekwencję ich aksjologii. Aksjologia ekspresjonistyczna orientuje się na Dobro, ekspresjonizm więc to swego rodzaju etyzm [10]. Natomiast aksjologia symbolistyczna

---

stawą poznawczą łączy się nierzadkie u symbolistów podkreślanie, iż między poznaniem naukowym a poetyckim nie ma przepaści, przeciwnie: nauka może dostarczać uzasadnień dla ich stanowiska. K. Wyka (*Modernizm polski*. Kraków 1959, s. 12) pisze: „moderniści przyjmą na miejscu pierwszym propagandę naukową, odsłaniającą filozoficzne podstawy naturalizmu i pozytywizmu. Ta przewaga momentów ideologicznych i reakcji myślowych nad sprawami czysto artystycznymi jest bardzo charakterystyczna dla polskiego modernizmu i wyróżnia go od modernizmu na Zachodzie". — Z pewnością ten motyw nie odgrywa tak znacznej roli w symbolizmie francuskim, niemniej jednak i tam znajdujemy powoływanie się na Helmholtza, Wundta i innych (zob. A. Delaroche, A. Mockel, A. Saint-Paul, *Lettre à René Ghil*. „La Revue Indépendante" z 13 VI 1889. Przedruk w: Michaud, *op. cit.*, s. 87) — lub stwierdzenia tego rodzaju (V.-E. Michelet, *De l'ésotérisme dans l'art*. 1891, s. 11; cyt. za: Michaud, *op. cit.*, s. 16): „*Un préjugé qui commence à disparaître, un vieux lieu commun qui a été trop répandu, prétend qu'entre le monde de la science et le monde de la poésie il y a un abîme*". — Na tle tego rodzaju enuncjacji mniej dziwi znana wypowiedź Z. Przesmyckiego (*Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*. Wstęp do: M. Maeterlinck, *Wybór pism dramatycznych*. Warszawa 1894, s. LXV—LXVII), wskazująca na „śmiałych pionierów nauki" jako tych, którzy torują drogę mistycznemu, symbolicznemu poznaniu Nieznanego przez poezję.

[9] Egzemplifikacja stanowiska ekspresjonistycznego, która by nie była anachronizmem w związku z okresem *Hymnów* Kasprowicza, jest o tyle trudna, że świadomość ekspresjonistyczna, a więc nazwa i związany z nią program, co więcej — w ogóle przeświadczenie o własnej odrębności, powstały dopiero dziesięć lat później w Niemczech, w Polsce zaś dopiero po kilkunastu latach („Zdrój" poznański). W każdym razie, mimo rozbieżnych interpretacji i poglądów w sprawie ekspresjonizmu — zdaje się przeważać na gruncie literaturoznawstwa niemieckiego przekonanie o prymacie postawy wartościującej w ekspresjonizmie. Tak więc np. Martini widzi w ekspresjonizmie orientację metafizyczną i etyczną (*Was war Expressionismus?*, s. 23—24, 44—55, *passim*) i podkreśla parokrotnie, że ekspresjonizm był „wołaniem o absolutne wartości" (*Expressionismus*, s. 431).

[10] Obszernie omawia tę sprawę W. H. Sokel w *Der literarische Expressionismus* (Die vom Verfasser durchgesehene und autorisierte Übersetzung [z ang.] besorgten J. und Th. Knust. München b. r.), przede wszystkim w rozdziale *Anti-Zarathustra*. Zresztą prawie wszystkie znane mi opracowania przywiązują większe lub mniejsze znaczenie do etyzmu ekspresjonistów: Martini (*Expressionismus*, s. 421) szczególnie wyróżnia pod tym względem pierwszy okres, przed

jest zorientowana na Piękno, a zatem cechuje ją swego rodzaju estetyzm [11].

3. Przedmiotem poznania są dla symbolistów idee — i idea naczelna,

---

wojną, jako okres „metafizyczno-etyczny", ale uważa hasło „*Erneuerung des Menschen*" — hasło o treściach zdecydowanie etycznych, za podstawową tendencję ideową całego ekspresjonizmu; następującą wypowiedź K. Edschmida cytuje jako znamienną (*Was war Expressionismus?*, s. 59): „*Das Neue geht weit über Literatur, wird schon Frage der Moralität. Solche Dichtung ist ethisch von selbst: der Mensch vor die Ewigkeit gestellt. Keine Predigt. Nie erbauende Literatur. Aber Wille zur Steigerung und Hebung der Menschen*". Zresztą, wbrew deklaracji Edschmida, tendencja ta przeradzała się też w ekspresjonizmie i w kazania, np. w dramatach ekspresjonistycznych, choć nie tylko tam (zob. J. J. Lipski, *Toller po trzydziestu latach*. „Dialog" 1962, nr 6). W. Mahrholz (*Deutsche Literatur der Gegenwart*. Berlin 1932, s. 417) wymienia obok siebie dwie tendencje: tołstojowską i nihilistyczną, jako dwa oblicza tej samej problematyki, a przy okazji omawiania twórczości A. Ulitza przypomina, iż ekspresjonizm odnowił tendencję do traktowania literatury jako sumienia narodu. W. Stammler (*Expressionismus*. W: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Herausgegeben von P. Merker u. W. Stammler. [Wyd. 1]. T. 1. Berlin 1925—1926, s. 336) przypisuje ekspresjonistom przeświadczenie, czerpane poprzez Herdera z Oświecenia, o dobroci natury ludzkiej — itp. W polskim ekspresjonizmie mocno akcentował etyczno-społeczną postawę tego kierunku J. Stur (*Na przełomie*. Lwów 1921, s. 140): „Pragniemy być ludźmi, których porywa prąd dziejących się w rzeczywistości wypadków, którym ból sprawia ludzkość, staczająca się w objęcia hańby i rozwydrzenia, naród ujarzmiony, robotnik głodny, kobieta niewyzwolona" — odcinając w *Credo IV* ekspresjonizm od estetyzmu.

[11] C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism*. London 1954, s. 3: „*Symbolism [...] was a mystical form of Aestheticism*"; „*It was a religion of Ideal Beauty, of »le Beau« and »l'Idéal«*"; s. 6: „*The essence of Symbolism in its insistence on a world of ideal beauty and its conviction that this is realised through art*". Bowra wskazuje przy tym na wyraźne związki tej postawy z estetyzmem prerafaelitów. — S. Mallarmé, list do Th. Aubanela z r. 1866. W: H. Mondor, *Vie de Mallarmé*. Paris 1941, s. 214 (cyt. za: Michaud, *op. cit.*, s. 56): „*J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon oeuvre entière après avoir trouvé la clef de moi-même — clef de voûte, ou centre si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores — centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles que je devine et qui existent déjà dans le sein de la Beauté [...]*". — E. Raynaud, *Du Symbolisme*. „Le Décadent" z 1 III 1888 (cyt. jw., s. 84): „*Le Beau seul est l'objet du poème. La vérité, le bien, la passion peuvent l'y rencontrer, mais seulement à titre d'accessoires*". — Saint-Pol-Roux, [*Odpowiedź na ankietę*]. W: Huret, *op. cit.*, s. 148 (cyt. jw., s. 17—18): „*Je cherche donc les lignes de la Beauté parmi la Vérité, son essence parmi Dieu, puisqu'en lui permane l'intègre et vierge Idée de la Beauté. La Beauté étant la forme de Dieu il appert que la chercher induit à chercher Dieu, que la montrer c'est le montrer. Et l'on trouve le Bien par le seul fait que l'on trouve la Beauté, en dehors même de toute marotte didactique*".

Absolut [12]; przedmiotem poznania dla ekspresjonistów jest duch — i jego postać najwyższa, Bóg, zwany niejednokrotnie również Absolutem [13]. Rzeczywistość ma więc dla symbolistów strukturę dualistyczną, polegającą na przeciwstawieniu idei zjawiskom; również ekspresjonizm ma charakter dualistyczny, lecz jest to dualizm ducha i materii, a raczej pseudonimowanych jako „materia" doznań zmysłowych; inny aspekt tego dualizmu to dialektyka woli, swobody — i determinizmu [14]. Symbolizm więc może być interpretowany jako idealizm platoński [15],

---

[12] Mallarmé, wstęp do: Ghil, *op. cit.* (cyt. jw., s. 26): *„Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière l'absente de tous bouquets"*. — Mallarmé, *Définition de la poésie* (cyt. jw., s. 15): *„La poésie est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence"*.

[13] Zob. też cytaty w przypisie 8. — Martini (*Expressionismus*, s. 422) cytuje znowu znamienną wypowiedź Edschmida: *„Alles bekommt Beziehung zur Ewigkeit... Jeder Mensch ist nicht mehr Individuum, gebunden auf Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie. Er wird in diese Kunst nichts als der Erhebendste und Klaglichste: er wird Mensch [...]. Er kommt bis an Gott..."*, a także uwydatnia (*Was war Expressionismus?*, s. 41—44, 48—51) rolę mistycznej ekstazy oraz podstawowe znaczenie panteistycznie bądź transcendentnie rozumianego Boga w ekspresjonistycznej strukturze przedstawionego świata. Stammler (*op. cit.*, s. 338) wymienia poszukiwanie Boga wśród naczelnych tendencji ekspresjonizmu, wskazując przede wszystkim na Werfla i Rilkego.

[14] Znamienny jest tu szkic R. Dehmela *Natura, symbol i sztuka* (w zbiorze: *Cztery głosy: R. W. Emersona, K. Spittelera, H. v. Hofmannsthala i R. Dehmela, o poecie*. Zebrał i przełożył J. Kasprowicz. Lwów 1910). Dla Dehmela zadaniem sztuki jest wyzwolenie ducha z igraszki przypadku — a więc wolność, czego duchowi dać nie mogą ani religia, ani nauka, ani działalność społeczna (s. 127—130, *passim*). Dehmela wymienia się zwykle wśród prekursorów ekspresjonizmu, tu zaś jest wart zacytowania choćby ze względu na swe związki z Przybyszewskim i ze względu na autora tłumaczenia. Na rolę idei wolności w twórczości ekspresjonistów zwraca uwagę Sokel w *Der literarische Expressionismus*: cała właściwie część 2, a więc połowa monografii, pt. *Der neue Mensch*, koncentruje się wokół tej sprawy. W. Mahrholz (*Deutsche Literatur der Gegenwart. Probleme. Ergebnisse. Gestalten.* Berlin 1930, s. 365—366) widzi w przeciwstawieniu mechanizacji życia — królestwa wolności jako sfery ducha — jeden ze znamiennych wyróżników ekspresjonizmu.

[15] Michaud (*op. cit.*, s. 23) pisze o „pewnym nalocie platonizmu". A. Aurier (*Le Symbolisme en peinture*. „Mercure de France" z III 1891. Przedruk w: Michaud, *op. cit.*, s. 44) robi niedwuznaczną aluzję do „alegorycznej jaskini Platona", Bowra (*op. cit.*, s. 2) napomyka o augustyńskiej recepcji platonizmu, w zasadzie jednak wskazuje na zbieżność ontologii symbolistycznej z platońską, z pewnymi zastrzeżeniami (s. 5). — W wypowiedziach teoretyków symbolizmu może zaniepokoić np. wykład solipsyzmu w R. de Gourmonta *Livre des masques* (Paris 1896, s. 11—12), włącznie z powołaniem się na popularne zdanie tak modnego wówczas Schopenhauera — o świecie jako projekcji pod-

podczas gdy najbliższym odpowiednikiem filozoficznym ekspresjonizmu jest idealizm Sankary [16]. Ontologia i epistemologia symbolizmu wiążą się blisko z jego aksjologią, gdyż utożsamia się w symbolizmie Absolut z Pięknem i Prawdę z Pieknem [17]. Podobnie ontologia i epistemologia ekspresjonizmu wiążą się blisko z jego aksjologią, gdyż utożsamia się wartości etyczne z duchem [18], a poznanie wartości — z poznaniem w ogóle.

4. Aksjologia symbolistów jest monistyczna. Piękno ma byt substancjalny, jest ideą — brzydota to tylko brak piękna, a więc negacja bytu. Aksjologia ekspresjonistów jest dualistyczna. Zarówno Dobro jak i Zło mają w ekspresjonizmie byt substancjalny. Stąd etyzm ekspresjonistyczny, nie tracąc swego charakteru, jako postawa zorientowana na wybór wartości etycznych — może przybierać postać satanizmu [19].

5. Estetyzm symbolistów oraz ich postawa poznawcza określa stosunek podmiotu do Absolutu, zostawia zaś na boku, jako nieistotną, sprawę stosunków międzyludzkich. Toteż symbolizm jest indywidualistyczny i w tym sensie aspołeczny, że na ogół obojętny wobec proble-

---

miotu. Mimo to nie wydaje się, by platoniczna interpretacja symbolizmu mogła być obalona.

[16] Filozofia Sankary i inne odmiany filozofii hinduistycznej były bardzo modne w okresie modernizmu, co jest powszechnie wiadome; natomiast szczegółowe uwagi na ten temat w związku z poezją Kasprowicza poczyniła Z. Ciechanowska w swym świetnym studium, podstawowym dla interpretacji autora *Hymnów*, pt. *Credo Kasprowicza* („Przegląd Powszechny" 1927, nr 527; 1928, nr 529). Praca ta oświetla pośrednio znaczenie tej inspiracji dla całego kierunku.

[17] Zob. przypis 11.

[18] Najbardziej przekonywająco przedstawił to Sokel (*op. cit.*, cz. 2), większy zresztą nacisk kładąc na kolektywizm ekspresjonistów niż na ich teologię.

[19] Ta sprawa należy do bardziej skomplikowanych — i wymagałaby obszerniejszego omówienia. Nie ulega wątpliwości, że satanizm w modernizmie jest przedłużeniem satanizmu Baudelaire'owskiego. Niemniej jednak — jeśli zostawimy na boku zawiłą sprawę prekursorstwa i wobec symbolizmu, i wobec ekspresjonizmu, które bywa przypisywane Baudelaire'owi (i nie tylko jemu: podobnie jest z Rimbaudem, w mniejszym stopniu z Verlaine'em; jedynie Mallarmégo nigdy nie kojarzono z ekspresjonizmem) — można zauważyć pewną różnicę między satanizmem, który w Polsce reprezentował Przybyszewski, a satanizmem Baudelaire'a: dla autora *Kwiatów Zła* szatan jest sprawcą ograniczenia wolności (dlatego Baudelaire mimo swego satanizmu może być z dużą racją kojarzony z katolicyzmem) — podczas gdy dla satanistów-ekspresjonistów stanowi źródło, czy też gwarancję wolności, buntującej się przeciwko Bogu (Kasprowicz w *Dies irae* nazywa Boga Koniecznością). Źródłem zła — jako wyboru Zła ontologicznego — jest w tej koncepcji wolność ludzka, sama w sobie będąca wartością. Jest to więc tragiczny konflikt wartości. Klasycznym przedstawicielem tej doktryny jest Ch. Renouvier (w zakresie rozważań nad problematyką zła korzystałem z maszynopisu pracy dra Sławomira Kozłowskiego *Zarys kakonologii porównawczej*).

matyki zbiorowości, nie mówiąc już o zagadnieniach socjalnych [20]. Natomiast etyzm i aktywizm ekspresjonistów determinują ich żywy stosunek do tej problematyki. Ekspresjonizm jest więc kolektywistyczny [21]. Ekspresjonista często i chętnie utożsamia się ze zbiorowością — bądź się jej przeciwstawia, lecz dla niej, ze względu na jej dobro; chętnie przemawia w imieniu zbiorowości i widzi swój los jako los

[20] Symboliści tak mało poświęcali uwagi problemom zbiorowości — że trudno znaleźć w ich wypowiedziach teoretycznych wyraźnie zaakcentowane stanowisko w tej sprawie. Natomiast nie można powiedzieć, by np. twórczość Verhaerena dała się tu włączyć. Z drugiej znów strony właśnie Verhaeren wymieniany jest często wśród prekursorów ekspresjonizmu. Zagadnienie to zbyt skomplikowane, by można je było tu choćby postawić. Warto jednak zwrócić uwagę, że źródłem nieporozumień bywa rozbieżna tradycja terminologiczna krytyki francuskiej i niemieckiej. Tak więc Francuzi mają wyraźną tendencję do rozszerzania zakresu terminu symbolizm, podczas gdy Niemcy zakres ten redukują. W rezultacie Niemcy — a za ich przykładem niektórzy literaturoznawcy anglosascy — rozszerzają bazę prekursorstwa ekspresjonizmu kosztem symbolizmu, oszczędzając tylko Mallarmégo, a na własnym terenie skłonni są ostatecznie, i to z zastrzeżeniami, i to tylko niektórzy, nazywać symbolistą S. George'a. W rezultacie w *Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart* O. Walzela (Wildpark—Potsdam 1930) znajdujemy słowo „symbolizm" bodaj tylko raz, pod reprodukcją parodystycznego, i to nie niemieckiego, secesyjnego obrazka (znowu kłopot terminologiczny: Francuzi prawie nie znają terminu secesja) — a w *Deutsche Literatur der Gegenwart* Mahrholza w ogóle nie można odnaleźć symbolizmu, natomiast Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine zwani są neoromantykami, co nie jest tylko mechaniczną wymianą terminu.

[21] Znowu przedstawienie dowodu jest prawie niemożliwe ze względu na obfitość materiału — z tym że sprawa budziła dawniej chyba więcej wątpliwości, gdyż nowsi badacze, Sokel czy Martini, poświęcają kolektywizmowi więcej uwagi niż np. Walzel, Soergel, Mahrholz, Stammler. W polskim Dwudziestoleciu międzywojennym — K. Klein (*Ekspresjonizm polski (Grupa „Zdroju")*). „Przegląd Humanistyczny" 1932, z. 4/5, s. 431—435), S. Kasztelowicz (*Tragicy doby bez kształtu*. Warszawa 1933) i Z. Kosidowski (*Fakty i złudy. Rzuty teatrologiczne i literackie*. Poznań 1931) prawie że nie zauważają tej cechy kierunku. Pewną rolę w niezupełnie i dziś wyklarowanym stanowisku badaczy w tej sprawie — odgrywa mylenie subiektywizmu z indywidualizmem. Np. Martini (*Expressionismus*, s. 423) dostrzega w ekspresjonizmie antytezę — jedną z wielu — między indywidualizmem a kolektywizmem, w podsumowaniu zaś wstępu o antytezach stwierdza, że rezultatem ich jest radykalny indywidualizm języka artystycznego w dążeniu do niesfałszowanego wyrazu ponadindywidualnego, co wskazuje, że „indywidualny" znaczy dla niego coś innego niż przeciwieństwo terminu „kolektywny". — Za najdoskonalszego wyraziciela ekspresjonistycznego kolektywizmu uchodzi F. Werfel, którego eksklamacyjne wyznanie: *„Mein einziger Wunsch ist dir, o Mensch, verwandt zu sein!"* (początek wiersza *An den Leser*), cytowane jest prawie w każdej pracy o ekspresjonizmie. Termin *„Gemeinschaft"* (wywodzący się zapewne z filozofii społecznej F. Tönniesa, autora *Gemeinschaft u. Gesellschaft* (Leipzig 1887), pracy uważanej np. przez Soergela za istotną dla genealogii ekspresjonizmu) nierzadki jest u ekspresjonistów (np. tytuł zbioru dokumentów tyczących ekspresjonizmu, wydanego w 1919 r. przez L. Rubinera).

członka zbiorowości. Nie przeszkadza to, że na gruncie problemów społecznych, gdy te zjawiają się w twórczości ekspresjonistów — manifestują oni przeważnie postawy anarchistyczne, a więc antyhierarchiczne, zwrócone przeciw tradycyjnym instytucjom społecznym w obronie praw jednostki, walczące z alienacjami, co w płaszczyźnie stosunku ekspresjonistów do zagadnień społecznych jest naczelnym problemem. W związku z tym jedno z głównych miejsc w systemie wartości ekspresjonizmu zajmuje Wolność [22], utożsamiana na ogół z Dobrem.

6. W płaszczyźnie zagadnień epistemologicznych symboliści mieli bardziej sprecyzowane poglądy niż ekspresjoniści, co wiąże się z omówioną w punkcie 1 różnicą postaw. Według symbolistów poznanie jest pośrednie, symboliczne, idee poznaje się przez symbole [23]. Teoria symbolu należy do najobszerniej opracowanych koncepcji teoretycznych w historii samoświadomości teoretycznej w poezji i w ogóle w sztuce. Według ekspresjonistów zaś duchową istotę świata poznaje się bezpośrednio, w akcie intuicji [24]; natomiast poznanie empiryczne, sensualne, ma w ich epistemologii charakter solipsystyczny, bliski idealizmu Berkeleyowskiego [25].

U symbolistów nie tylko poznanie, lecz i ekspozycja poznania ma charakter symboliczny; ekspresjoniści zaś poznają istotę świata w intuicyjnym doznaniu wewnętrznym, ale ekspozycja poznania jest dla nich ekspresją doznań. Toteż w symbolizmie poznanie i jego ekspozycja stanowią jedność — w ekspresjonizmie są dwoiste.

---

[22] Zob. przypis 14.

[23] Zob. G. Michaud, *La Doctrine symboliste. Documents.* Paris 1947, przede wszystkim rozdz. 3: *Le Symbole — nature et définition.*

[24] Prawie wszyscy autorzy zajmujący się ekspresjonizmem wskazują na Bergsona i jego intuicjonizm, ale trzeba dodać, że identyczne wskazanie źródła można znaleźć i u badaczy zajmujących się symbolizmem, futuryzmem itd., co wskazuje, że związek ekspresjonizmu z bergsonizmem to nie żadne *specificum* tego kierunku. — Soergel (*Dichtung und Dichter der Zeit*, s. 394—395) zwraca uwagę na rolę Husserlowskiego *„reine Wesenschau"* w ekspresjonizmie.

[25] Solipsyzm ekspresjonizmu bardziej jest zaświadczony przez pośrednie wypowiedzi o formie artystycznej ekspresjonizmu niż przez bezpośrednie twierdzenia tyczące epistemologii kierunku. Chodzi tu o analizy, wskazujące, że w ekspresjonizmie mamy przeważnie do czynienia z obrazowaniem, motywacją itp. — o charakterze wizji, marzenia sennego itd. Bezpośrednio wskazywał na solipsystyczny charakter epistemologii ekspresjonizmu Wyka (*Zarys współczesnej literatury polskiej*, s. 44): „Ekspresjonizm ma być zatem sztuką wyrazu dla idealistyczno-subiektywnych syntez rzeczywistości". Teoretycy ekspresjonizmu tworzyli koncepcje, w których, jak np. w Bennowskiej koncepcji „konstruktywnego ducha" — bez trudu rozpoznaje się podłoże solipsystyczne. G. Lukács w *Grösse und Verfall des Expressionismus* (w: *Schicksalswende.* Berlin 1948) przypisuje ekspresjonizmowi zarówno idealizm subiektywny jak obiektywny (s. 194) — to znów w innym miejscu (s. 219) pisze o idealizmie subiektywnym zdradzającym pretensje do obiektywności lub (s. 228) o subiektywizmie graniczącym z solipsyzmem.

Epistemologia symbolizmu jest aktywistyczna: zakłada mianowicie, że akt poznawczy to zarazem akt twórczy [26]. Natomiast ekspresjonizm, aktywistyczny w stosunku do świata, w aspekcie teorii poznania jest pasywistyczny: epistemologia ekspresjonistyczna ma cechy iluminacjonizmu, a ekspresja poznania ma charakter inspirowany, natchniony [27]. Tyczy to jednak poznania istoty świata i człowieka. Poznanie empiryczne ma dla ekspresjonistów (zgodnie z tradycją kierunku, nawiązującą do wczesnego naturalizmu niemieckiego) charakter aktywistyczny.

Obydwie epistemologie mają po części charakter mistyczny, lecz mistyka symbolu bardzo różni się przecież od mistyki iluminacji i inspiracji.

7. W związku z monizmem aksjologicznym symbolistów i dualizmem ekspresjonistów, a również w związku z indywidualizmem symbolizmu i kolektywizmem ekspresjonizmu — w symbolizmie przeważają tendencje do bezkonfliktowego konstruowania przedstawionej rzeczywistości; konflikty, które mimo to dochodzą do głosu, polegają na przeciwstawieniu celu i oporów na drodze do jego realizacji, ideału i nieadekwatności środków wiodących do jego poznania, itp. Ekspresjonizm jest w swej istocie konfliktowym sądzeniem świata: przedstawia konflikt Dobra i Zła, Ducha i Materii, często poprzez obrazowanie realnych konfliktów historycznych, chociaż i ekspresjonizmowi nie jest obcy konflikt wynikający z nieadekwatności celu i środków. Stąd też w poetyce symbolizmu większą rolę odgrywają zabiegi zmierzające do harmonizowania środków wyrazu, a w ekspresjonizmie przeważa kontrastowanie.

---

[26] Ten kreacyjny, choć poznawczy, charakter symbolizmu tłumaczy się magiczną koncepcją poznania u symbolistów, co dobrze ujął H. Peyre (*French Symbolism*. W: *Columbia Dictionary of Modern European Literature*. New York 1947, s. 293): „*The invisible can be made visible and sensible if re-created by the artist's synthetic magic*".

[27] K. Edschmid, *Über den dichterischen Expressionismus* (cyt. za: Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit*, s. 346—347): „*Die Erde ist eine riesige Landschaft, die Gott uns gab. Es muss nach ihr so gesehen werden, dass sie unverbildet zu uns kommt. Niemand zweifelt, dass das Echte nicht sein kann, was uns als äussere Realität erscheint [...]. Sein [des Menschen] grosses Gefühl allein, kein verfalschtes Denken, führt ihn und leitet ihn [...]. Er kommt bis an Gott als die grosse nur mit unerhörter Ekstase des Geistes zu erreichende Spitze des Gefühls. Doch sind diese Menschen keineswegs töricht. Ihr Denkprozess verläuft nur in andere Natur [...]. Sie reflektieren nicht. Sie erleben nicht in Kreisen, nicht durch Echos. Sie erleben direkt [...]. Daher ist diese Kunst positiv. Weil sie intuitiv ist. Weil sie elementar nur findend, willig, aber stolz sich den grossen Wundern des Daseins hingebend, frische Kraft hat zum Handeln und zum Leiden. Diese Menschen [...] geben sich dem Göttlichen preis. Sie sind direkt. Sie sind primitiv*".

8. Symbolizm jest kierunkiem ideocentrycznym, ponieważ zaś jego centralna idea to niezmienny Absolut — jest zarazem kierunkiem eternalistycznym. Odwrotnie: ekspresjonizm ze swoim kolektywistycznym etyzmem jest przynajmniej w pewnym sensie antropocentryczny, jego aktywizm etyczny zwraca się bowiem zasadniczo ku człowiekowi i zbiorowości. Ma też w pewnym sensie charakter historycystyczny, nie tylko dlatego, że niejednokrotnie jakoś przedstawia realia historyczne kolektywów ludzkich, lecz i dlatego, że wszelki aktywizm, akcentując czynnik zmiany i zmienność, stwarza możliwość historycznego spojrzenia.

Ów ekspresjonistyczny antropocentryzm i historyzm powoduje częstą w utworach ekspresjonistycznych dwuznaczność, która może stać się źródłem chwiejności w wyborze interpretacji: nie zawsze mianowicie wiadomo bezpośrednio, bez odwołania się do filozoficznego zaplecza dzieła w światopoglądzie ekspresjonistów, czy realia społeczno-historyczne są egzemplifikacją tez i postaw o charakterze metafizycznym, czy odwrotnie, cała sfera metafizyczna, nadprzyrodzona jest tylko pseudonimowaniem i symbolizowaniem realnych konfliktów historycznych. Owa dwoistość może odgrywać poważną rolę w rozważaniach nad genezą ideową dzieł ekspresjonistycznych, a nie jest bez znaczenia dla ich interpretacji [28].

9. W związku z tendencją do bezkonfliktowego konstruowania przedstawionej rzeczywistości przez symbolizm i konfliktowości ekspresjonizmu, a również w związku z eternalizmem symbolizmu i historyzmem ekspresjonizmu, można zauważyć w symbolizmie przewagę form i rozwiązań o charakterze statycznym, w ekspresjonizmie — dynamicznym. Stąd struktura utworów symbolicznych narzuca raczej interpretacje synchroniczne, a ekspresjonistycznych — diachroniczne.

10. Symbolistyczna koncepcja języka, a raczej symbolistyczne koncepcje języka pozostają w bezpośrednim związku z symboliczną teorią poznania i Platońską ontologią. Trzeba mówić o symbolistycznych koncepcjach języka w liczbie mnogiej — gdyż teoria i praktyka Mallarmégo w tym zakresie bardzo ostro odcinają się od innych teorii i realizacji symbolistycznych. (Na gruncie polskim zresztą Mallarmé w okresie Młodej Polski jest prawie nieobecny jako źródło inspiracji — może poza nielicznymi, cząstkowymi i niezupełnie oczywistymi wypadkami — natomiast oddziaływanie jego na liczącą się już skalę można dostrzec dopiero w XX-leciu, przede wszystkim po 1956 roku.) A więc przede wszystkim: nazwy desygnują raczej powszechnik niż konkretny desygnat bądź klasę desygnatów; stąd treść nazw w języku symbolistycznym

[28] Przykładem tej dwoistości jest m. in. studium Lukácsa *Grösse und Verfall des Expressionismus.*

jest uboższa o cały ładunek cech niedookreślonych konkretnego desygnatu; może to być uważane za przejaw uabstrakcyjniania języka — czemu jednak służy głównie zintelektualizowana metaforyka, która powoduje daleko idące modyfikacje semantyczne, często posunięte aż do kompletnej abstrakcji, gdy treść jest wieloznaczna i nieokreślona, desygnat idealny nie dający się zidentyfikować, a treść wyobrażeniowa ledwie zarysowana przez odległe i niespójne aluzje asocjacyjne. Symbolizm chętnie posługuje się neologizmami obnażającymi etymologiczne korzenie języka. W języku symbolizmu występuje wspomniany już wyżej priorytet dla form o charakterze statycznym, a więc np. wszelkiego rodzaju symetrii syntaktycznych, paralelizmów itp. czynników, narzucających synchroniczną interpretację diachronicznego toku utworu, w aspekcie zaś diachronii — tendencja do narzucania strukturze językowej analogii z konstrukcjami muzycznymi (rozumianymi głównie pod wpływem recepcji Wagnerowskiego modelu).

U ekspresjonistów nazwy desygnują raczej podmiot, jako doznający określonych treści, niż przedmiotowy desygnat; stąd treść nazw w języku ekspresjonistycznym, zubożona o cechy związane z przedmiotowym charakterem desygnatu i cały ładunek cech niedookreślonych konkretnego desygnatu, ma rekompensatę w cechach doznaniowych, psychicznych, emocjonalnych, wiążących się z podmiotowym charakterem desygnatu; jest to przejaw subiektywizacji języka — czemu służy również metaforyka, w której występuje subiektywna zasada wiązania pojęć, co powoduje modyfikacje semantyczne w kierunku psychizacji treści metafory. Ekspresjonizm chętnie posługuje się neologizmem wykorzystującym emocjonalizujące możliwości słowotwórcze. W języku ekspresjonizmu istnieje priorytet form o charakterze dynamicznym, narzucający interpretacje diachroniczne, a więc maksymalnie linearnych i niesymetrycznych konstrukcji syntaktycznych, nieanalogicznych części konstrukcyjnych itp. czynników narzucających diachroniczną interpretację utworu. Cechy tego rodzaju nie mają jednak charakteru bezwarunkowego: określają raczej większą lub mniejszą częstotliwość pojawienia się form, których sens i interpretacja zależna jest ostatecznie od sfunkcjonalizowania ich w kontekście całości.

W obydwóch jednak wypadkach, i w symbolizmie, i w ekspresjonizmie, mamy do czynienia z hermetyzacją języka.

Szereg form pojawia się zarówno w utworach symbolistycznych jak i ekspresjonistycznych, np. *vers libre* jest ulubionym wierszem obydwu poetyk, różnie co prawda uzasadnianym i pełniącym różne funkcje. Co więcej, symbol, uważany kiedyś za decydujący wyróżnik symbolizmu — jest ulubionym środkiem wyrazu obydwu kierunków, choć

różni się w nich zarówno funkcją jak i, bardzo ewidentnie, swą budową [29].

Nie sposób przedstawić pełnej systematyzacji występowania i funkcjonowania różnorodnych środków językowych w obu poetykach. Należy tu raczej przejść do analizy *Hymnów*, co pozwoli uszczegółowić niektóre sprawy w aspekcie konkretno-interpretacyjnym.

Wróćmy więc do przyjęcia, z jakim spotkały się *Hymny* Kasprowicza ze strony współczesnych. Nie ulega wątpliwości, że recepcja ich — jeśli pominąć sądy tak zaskakujące, jak już cytowany Chmielowskiego, bądź sądy krytyków nie zdradzających tendencji do ujmowania zjawisk poetyckich w ramy prądów i szkół — odbywała się na tle sukcesów symbolizmu w poezji światowej i formowania się na terenie polskim analogicznej praktyki poetyckiej i świadomości literackiej. Nic dziwnego, że tak widział *Hymny* Miriam, którego rolę w ukształtowaniu się samoświadomości polskiego modernizmu trudno przecenić.

Spojrzenie na *Hymny* jako na utwór przede wszystkim symboliczny, a przez to i symbolistyczny, utarło się zarówno w krytyce jak i w historii literatury od czasu pierwszych recenzji Miriama, Feldmana, Gostomskiego i innych [30].

Z całą pewnością — mimo roli, którą odegrał Przybyszewski, w końcu w. XIX pisarz bardziej niemiecki niż polski — świadomość literacka okresu raczej była zorientowana na Francję, nie na Niemcy [31]; wynikało to zapewne nie tylko z ubóstwa kontaktu intelektualnego z kulturą niemiecką, lecz i stąd, że we Francji symbolizm już kilkanaście lat wcześniej ukształtował się jako szkoła i jako wyraźny system teoretyczny literatury, co niewątpliwie wzmocniło ekspansję kierunku, podczas gdy synteza teoretyczna przeważających w Niemczech tendencji zrodziła się dopiero po dziesięciu latach i później. Pamiętając o tym wszystkim — zwróćmy jednak uwagę na to, co mogło być wspólne *Hymnom* i tym podnietom, które przyniósł z sobą do Polski Przyby-

---

[29] O różnicy między symbolem symbolistycznym a symbolem ekspresjonistycznym pisałem nieco obszerniej we wstępie do: J. Kasprowicz, *Dzieła wybrane*. T. 1. Kraków 1958, s. XLVIII.

[30] Miriam w: „Chimera" 1902, z. 13—14. Przedruk pt. *Metamorfoza poety* w: *Pro arte*. Warszawa 1914. — W. Feldman w: „Przegląd Tygodniowy" 1902, nr 38. — W. Gostomski w: „Książka" 1902, nr 2.

[31] Temat ten rozważał Wyka (*Modernizm polski*, s. 190) i doszedł do wniosku, że mamy do czynienia z równowagą oddziaływań płynących z Niemiec i Francji. Twierdzenie to jest zapewne słuszne, wymaga jednak może poprawki związanej z okolicznością, że wpływy francuskie były bardziej zintegrowane wokół wyraźnego ośrodka świadomości artystycznej, jaką stanowił program symbolizmu.

szewski, a co wyrastało z niemiecko-skandynawskiej atmosfery Berlina *fin-de-siècle*'u.

Klucza do zrozumienia tych tendencji może nam dostarczyć Richard Dehmel, i to w studium tłumaczonym przez Kasprowicza. Sformułowania tam zawarte rzucają pewne światło na te wypowiedzi Przybyszewskiego, które kreowałyby go raczej na wyraziciela tendencji symbolistycznych niż ekspresjonistycznych. Chodzi tu przede wszystkim o absolutyzowanie sztuki i piękna i o negację przedmiotowego dobra. Negacja przedmiotowego dobra wiąże się w świadomości Przybyszewskiego z jego determinizmem, wykluczającym — zdawałoby się — odpowiedzialność. Nie wiemy, co Dehmel odpowiedział Przybyszewskiemu na list, w którym autor *Dzieci szatana* uzasadnia takie stanowisko [32], ale odpowiedź tę znajdziemy w *Naturze, symbolu i sztuce* Dehmela. Jest ona w duchu światopoglądu ekspresjonistycznego: determinizm to domena świata przyrody; sztuka — to domena wolności, „twierdza ducha [...], którą stawia kultura przeciwko naturze, zarówno przeciwko naturze ludzkiej jak i naturze świata" [33]. Istotę sztuki stanowi „wola twórcza", „żądza swobody". Problem determinizmu u Przybyszewskiego należy więc może raczej rozumieć jako dialektykę determinizmu i wolności, a nie rozwiązanie ostatecznie jednostronne; a wtedy i sztuka wraz z pięknem nabiorą innego sensu: ich wartość — wbrew niektórym deklaracjom Przybyszewskiego, lecz za to w większej harmonii z jego twórczością artystyczną — będzie już nie „absolutna", bo uzasadniona przez wolność. Ta interpretacja Przybyszewskiego zdaje się też lepiej tłumaczyć sataniczny anarchizm autora *Synów ziemi*.

Co prawda, nie Przybyszewski ma być tu przedmiotem analizy i interpretacji, ale trzeba powiedzieć, że od czasu *Na wzgórzu śmierci*, utworu, który nie bez powodu wzbudził entuzjazm Przybyszewskiego — twórczość poetycka Kasprowicza, mimo swej oryginalności oraz mimo wyraźnej kontynuacji paru istotnych, wcześniejszych wątków Kasprowiczowskich, jest jakby adaptowaniem się poety na pewien czas do tego całego konglomeratu postaw, motywów, konwencji itd., który dziś zwiemy „przybyszewszczyzną". Nie jest bynajmniej celem tej pracy przedstawiać szkic do *vie romancée*, ale trudno powstrzymać się tu od uwagi, że splot okoliczności ideowo-artystycznych i biograficznych, łączących nazwiska dwóch pisarzy z Kujaw, prowokuje do zastanowienia się nad psychologicznymi mechanizmami, które kazały Kasprowiczowi wydać jakby kompensacyjną walkę Przybyszewskiemu, polegającą na przyjęciu

---

[32] S. Przybyszewski, *Listy*. T. 1. Warszawa 1937, s. 94 (na list ten zwraca uwagę Wyka, *Modernizm polski*, s. 26).

[33] Dehmel, *op. cit.*, s. 130.

jego własnej płaszczyzny ideowo-artystycznej, by stworzyć arcydzieła — a Przybyszewskiemu kazały wielbić *Hymny* w akcie na wpół masochistycznego uwielbienia.

I w *Hymnach* jedną z naczelnych kwestii filozoficznych — a ich splot warunkuje przede wszystkim konkretny układ elementów kompozycyjnych i stylistycznych oraz jego rozumienie — stanowi dylemat wolności i determinizmu, a więc również problematyka winy i kary. Najdobitniejszym sformułowaniem są dwa wersy *Dies irae:* „Nic, co stało się pod sklepem niebiosów, bez Twej się woli nie stało", a w *Święty Boże* zarysowuje się hipoteza metafizyki zła: „ogromne, przez Szatana zapłodnione światy, a może przez Ciebie".

Stara to problematyka, oparta na przekonaniu, że zło i dobro nie są wartościami relatywnymi. Jednym z jej rozwiązań może być odpowiedź, że źródłem zła jest Bóg, innym — utożsamienie Boga z Szatanem; natomiast nie budzi wątpliwości w tym nurcie myśli religijno-etycznej istnienie zła jako swoistej i odrębnej wartości metafizycznej.

Ale oskarżenie rzucone Bogu w *Dies irae* i hipoteza metafizyki zła w *Święty Boże* — nie potwierdzają się w konfrontacji z pozostałymi utworami, które znalazły się w tym samym cyklu, lecz dopiero w roku... 1912. I tu stajemy przed skomplikowanym, lecz pasjonującym problemem interpretacyjno-historycznym.

Niektórzy badacze twórczości Kasprowicza, przede wszystkim Zofia Ciechanowska w najciekawszej może pracy na temat światopoglądu poetyckiego Kasprowicza oraz Konrad Górski [34] — zwracają uwagę na różnicę między wcześniejszymi i późniejszymi hymnami. *Dies irae, Salome, Święty Boże,* a nawet, choć nie w tym stopniu, *Moja pieśń wieczorna* objęte wspólnym tytułem *Ginącemu światu* i tak wydane w r. 1901 — kontrastowo różnią się od tomiku *Salve Regina*, a przede wszystkim od hymnu tytułowego. Wydaje się, że argumentacja badaczy dopatrujących się między tymi zbiorami głębokiego przełomu ideologicznego — jest w zupełności uzasadniona. W takim razie należałoby interpretować te dwa zbiory jako dwa etapy rozwoju światopoglądowej ewolucji. Sprawę komplikuje jednak to, że zostały one umieszczone obok siebie, bez formalnego zaznaczenia jakiejkolwiek cezury, w wydaniu *Dzieł poetyckich* z r. 1912, i to wraz ze zbiorem prozy *O bohaterskim koniu i walącym się domie* oraz dwoma utworami o formie dramatycznej, *Na wzgórzu śmierci* i *Ucztą Herodiady,* przy czym Kasprowicz złamał w sposób drastyczny chronologię i opatrzył całość tytułem

---

[34] Ciechanowska, *op. cit.* — K. Górski, wstęp do: J. Kasprowicz, *Hymny. Księga ubogich. Mój świat.* Warszawa 1956.

Ginącemu światu [35]. W tym nowym układzie przeważa inspiracja do odczytania tak skomponowanej całości raczej w aspekcie synchronicznym niż diachronicznym.

Co mam tu na myśli?

Jednym z żywotnych mitów naszego współczesnego literaturoznawstwa jest wizja, czy też utopia historii literatury, która mogłaby się obyć właściwie bez nazwisk [36]. Wbrew tej wizji zarówno nauka o literaturze jak bardziej jeszcze krytyka literacka żyje pod nieustanną fascynacją, którą wywołuje obcowanie z wielkimi indywidualnościami artystów. Jest to nieuniknione, gdyż w naszym modelu kultury literackiej autor, artysta, jest nie tylko w tym sensie sprawcą dzieła, w jakim chcieliby go widzieć badacze, odsyłający zagadnienie związku dzieła z twórcą — do bliżej nie określonych dyscyplin, jak psychologia twórczości; związek ten jest nie tylko zagadnieniem transcendentnych wobec dzieła badań genetycznych. W tej kulturze dzieło i twórcę spontanicznie traktuje się jako integralną całość, co najwyżej można zetknąć się z bardziej naiwnymi bądź bardziej wyrafinowanymi objawami tego. Formalizując — można rzec, iż nazwa „Jan Kasprowicz", widniejąca na książce lub pod wierszem, jest takim samym składnikiem dzieła jak jego tytuł — i jak „Głowa uwieńczona cierniową koroną", „Szatan" lub „róże grzechu i winy" wewnątrz utworów, denotacja tej nazwy wskazuje na realnego Jana Kasprowicza, konotacja zaś odgrywa istotną rolę w kształtowaniu się struktury wewnętrznej dzieła, a ukształtowana jest przez społeczne rozumienie nazwy, podobnie zresztą jak nazwa „Judasz" i „Salome". W skład tego rozumienia wchodzą różne elementy, ukształtowane w znacznej mierze przez znajomość biografii pisarza, co niesłusznie jest lekceważone i wydrwiwane jako „kallenbachizm". Do rozumienia nazwy „Kasprowicz" wchodzi informacja o jego chłopskim pochodzeniu — podobnie jak do konotacji nazwy „Adam Mickiewicz" może wchodzić cecha nieco parodystycznie dziś formułowana: „kochanek Maryli". Tylko dzięki temu możemy zajmować się sylwetkami pisarzy, łącząc w ewolucyjne konstrukcje dzieła, które łączy tylko wspólność autora, a więc dane biograficzne informujące nas o jego autorstwie określonych dzieł. Z tego zaś wynika, że wszelkie widome naruszenie przez autora faktycznej chronologii jego własnych utworów, chronologii, która stała się faktem społecznym dzięki publikacjom — stwarza poważne problemy interpretacyjne, sięgające w głąb struktur ideowo-artystycznych.

---

[35] Zob. L. Bernacki, *Z autografów Kasprowicza*. „Pamiętnik Literacki" 1937.

[36] Zob. np. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1962, s. 54—55.

Tak jest właśnie w badanym przypadku. Układ zachowujący w przybliżeniu chronologię lub jako taki odbierany — powoduje diachroniczną strukturalizację tekstu na skomplikowanej osi czasowej, którą być może trzeba by przedstawić nie linearnie, lecz jakoś inaczej, gdyż i ona tworzy swoistą strukturę, złożoną z „czasu autora", „czasu narracji" i „czasu świata przedstawionego" [37]. Układ chronologię burzący — powoduje synchroniczną strukturalizację elementów tego układu, w którym zasadą układu jest już nie „wcześniej" lub „później", lecz inne związki: struktura ontologiczna przedstawionego świata, logiczne konsekwencje, itp.

Czy więc przełom między *Ginącemu światu* a *Salve Regina* ma być odczytany z pierwszej czy z drugiej perspektywy? Różnica będzie zasadnicza: w strukturze diachronicznej będziemy mieli do czynienia z przełomem w rozwoju światopoglądu poetyckiego, z dwoma etapami ideowymi, w strukturze zaś synchronicznej z dwiema współistniejącymi postawami światopoglądowymi, z ambiwalencją postaw, z ich kontrastem, sporem, dialogiem, czy jak to jeszcze nazwać — z rozdarciem światopoglądowym.

Sięgnijmy do przesłanek biograficznych. Decyzja Kasprowicza z 1912 r. zamieszczająca hymny, obok innych utworów, w całości narzucającej interpretację synchroniczną — powstała już w tym okresie jego życia, do którego może być zastosowane motto z *Księgi ubogich*: „przestałem wadzić się z Bogiem". Zdawałoby się, że z tej perspektywy można by się spodziewać raczej podkreślenia wagi przełomu niż zacierania go. Czemu postawa, która musiała być dla Kasprowicza z perspektywy 1912 r. osiągnięciem ideowym, miałaby zostać zdegradowana do roli jednego z przejściowych, wciąż zmieniających się biegunów wahania?

Otóż nie negując słuszności i wagi interpretacji Zofii Ciechanowskiej i Konrada Górskiego, dopatrujących się w *Salve Regina* przełomowych dla dalszego rozwoju Kasprowicza treści, trzeba stwierdzić, że z punktu widzenia interpretacji *Hymnów* — przełom ten ma mniejsze znaczenie niż w perspektywie rozwoju całej poezji Kasprowicza. Przełom ten dokonał się bowiem przede wszystkim w płaszczyźnie religijno-ontologicznej, natomiast istotny zrąb etyczno-społecznych nastawień Kasprowicza pozostał raczej niezmieniony — które zaś z nich mają dla interpretacji *Hymnów* bardziej istotne znaczenie, określił sam Kasprowicz,

[37] Jest to ujęcie zbieżne z przedstawieniem przez K. Wykę (*Czas jako element konstrukcyjny powieści*. „Myśl Współczesna" 1946, nr 67) problemu czasu w powieści, a różne od sformułowania zagadnienia czasu liryki w *Zarysie teorii literatury* Głowińskiego, Okopień-Sławińskiej i Sławińskiego (s. 251).

dając na czele tomu 6 *Dzieł poetyckich* z r. 1912 zatytułowanego *Ginącemu światu* — cykl *O bohaterskim koniu i walącym się domie*. Nie teodycea stanowi *tertium comparationis* między *Hymnami* a tą prozą. Gorycz, rozdarcie, bunt mają w prozie poetyckiej Kasprowicza dużo konkretniejsze tło niż w *Hymnach* — co pozwala lepiej zrozumieć *Hymny*. Mamy tu do czynienia z ową tak typową dla ekspresjonizmu oscylacją między metafizyczną interpretacją konkretu społecznego a społeczno-etyczną, czasami nawet dosłownie polityczną interpretacją wielkich symboli religijnych, o czym mowa była w punkcie 9 omówienia opozycji między symbolizmem a ekspresjonizmem. Mimo zasadniczych przemian, które zaszły w światopoglądzie Kasprowicza między tomikami *Ginącemu światu* a *Salve Regina* — twórca z perspektywy dziesięciolecia widział sens i istotę swej poezji tego okresu w czymś innym.

Znamienny jest tytuł *Ginącemu światu* dany nowej całości, składającej się na tom 6 *Dzieł poetyckich*. Komu właściwie dedykuje ją Kasprowicz? Gdy pod tym tytułem ukazał się tomik zawierający cztery hymny, mogło wyglądać z perspektywy *Dies irae*, że ma się tu na myśli świat doczesności, świat bólu, świat zła, który czeka zagłada, ale z którym — przez grzechy Adama — samemu jest się związanym. *Z perspektywy Pana Antoniego C., współwłaściciela firmy Antoni C. et Sp. przy ulicy M., snu o Sądzie Ostatecznym* można sądzić, iż „ginącym światem" jest świat episjerów i pułkowników Jej Królewskiej Mości, ożenionych z córkami właścicieli kantorów wymiany. Nie tylko satyra jednak, lecz i autoironia przemawia z kart *Bohaterskiego konia*. Podmiot liryczny owych miniatur prozatorskich po części przynależy do świata, który budzi jego wstręt — po części czuje się sędzią tego świata. Nie ulega wątpliwości, że obraz kryzysu wartości, z którym mamy do czynienia w tej prozie — jest obrazem kryzysu cywilizacji. Nie tu miejsce na opis i charakterystykę tej cywilizacji, wskazanie jej korzeni historycznych w XVIII stuleciu, całą panoramę historiozoficzną, zarysowaną paru oszczędnymi, lecz wyraźnymi kreskami. Wystarczy powiedzieć, że jest to cywilizacja mieszczańska przełomu w. XIX i XX, opozycja przeciw niej ma przesłanki głównie etyczne, a *Hymny* są proroctwem jej zagłady — i ukazaniem metafizycznego planu doczesnej, historycznej rozterki.

Tak rozumiane *Hymny* stały się jednym z pierwszych ogniw nurtu katastroficznego, paroma kolejnymi falami przepływającego przez literaturę polską. Po fali pierwszej, której najwybitniejszym, lecz nie jedynym [38] dziełem są *Hymny* Kasprowicza — przyszła fala druga po

---

[38] Zestawienie innych utworów tej fali oraz istotne rozważania nad nimi dał Wyka w *Modernizmie polskim* (rozdz. *Eschatologia i anarchizm*).

I wojnie światowej, zaświadczona głównie poematami skamandrytów oraz mniej znanymi utworami pisarzy związanych ze „Zdrojem", potem fala trzecia przed II wojną światową, złączona głównie z ośrodkami tzw. — nieściśle i myląco — „II Awangardy", a więc z twórcami „Reflektora", „Kwadrygi", przede wszystkim „Żagarów" (także skamandryci, o czym mniej się dziś pamięta, nie zostali na uboczu), katastrofizm w poezji AK-owskiej młodzieży był może nową falą tego nurtu — może tylko przedłużeniem fali trzeciej, wreszcie ostatnia, nie najsilniejsza, ale bardzo interesująca fala po r. 1956, związana zapewne m. in. z atmosferą obsesji atomowych. Część przynajmniej wspomnianych tu zjawisk wiąże się z dziejami nurtu ekspresjonistycznego, ma charakter etycznego protestu, mocno związanego z oceną realiów historycznych czy choćby z żywym, czułym reagowaniem na patologię społeczną. Poczynając od profetycznej liryki katastroficznej Heyma w Niemczech przed I wojną światową [39] — katastrofizm ten ma również swe analogie w ekspresjonizmie niemieckim, w ekspresjonizmie rosyjskim, reprezentowanym m. in. przez Andriejewa, itd.

Hymny mają wyraźnie ekspresjonistyczną strukturę, a raczej w sposób nie przedstawiający większych trudności dają się ustrukturalizować jako utwory ekspresjonistyczne. Niewątpliwie można wskazać w nich wiele elementów wiążących się genetycznie raczej z symbolizmem, które w wypadku prób strukturalizacji symbolistycznej odgrywać by musiały znaczną rolę w interpretacji — przy strukturalizacji ekspresjonistycznej schodzą one na plan dalszy i otrzymują inne wyjaśnienia funkcjonalne. Wydaje się przy tym, że mimo kontrastowych elementów w kompozycji *Hymnów* — trudno byłoby je zinterpretować jako utwory, których konstrukcja polega na konfrontacji współistniejących sprzecznych zasad, symbolistycznej i ekspresjonistycznej.

Świat przedstawiony *Hymnów* jest co prawda jakby dwudzielny, lecz jest to dwudzielność innego rodzaju, mieszcząca się w granicach jednolitego spojrzenia filozoficznego. Dwudzielność ta — to dualistyczna wizja świata, to dualizm Ducha i Materii, Dobra i Zła, Boga i Szatana. Charakter jej określa zarazem prymat etyzmu nad estetyzmem w postawach tu się wyrażających. Konsekwencje owego dualizmu i etyzmu sięgają głęboko w detale kompozycyjne i stylistyczne poematów.

W *Dies irae, Święty Boże, Mojej pieśni wieczornej, Salve Regina* jest to wyraźny dualizm osobowego Boga i osobowego Szatana, choć niejednakowo w tych utworach ujmowany. W *Salome* uosobiony raczej w kon-

[39] Jedno z czasopism ekspresjonistycznych nosiło tytuł: „Der Jüngste Tag". Słynna antologia liryki ekspresjonistycznej, *Menschheitsdämmerung* K. Pinthusa, zaczyna się wierszem J. van Hoddisa *Weltende*, itd., itd. Przykładów tego rodzaju znaleźć można w ekspresjonizmie niemieckim setki.

traście zmysłowym córki Herodiady i ascetycznego, uduchowionego Jana, podobnie w *Marii Egipcjance*, lecz tu kontrast odnajdujemy w psychice Marii, zmysły i duch zmagają się w jej wnętrzu; najciekawiej wygląda to w *Judaszu*: Szatan jest już zbyt konwencjonalny i jasełkowy, by go traktować jako zasadę świata; dialog toczy się między Judaszem a Chrystusem, zło jest zagadnieniem czysto ludzkim — pytanie zaś: czy korzeniami tkwi w konieczności, predestynacji, czy wolności? (a więc inne ujęcie problemu, pojawiającego się w płaszczyźnie bardziej metafizycznej w zbiorze *Ginącemu światu*).

Ta dwoistość świata znajduje wyraz w dwoistych, kontrastowych rozwiązaniach kompozycyjnych. Dobro i Zło, Bóg i Szatan zostają upostaciowani. Stąd przemienność obrazów, w których zjawia się Bóg i Szatan, przede wszystkim symbole metafizycznych wartości. Znamienna jest symbolika związana z Szatanem i ze Złem. W *Dies irae* Szatanowi oddaje się Ewa, w *Salome* zmysłową i zbrodniczą kobiecość — skontrastował autor z męskością ascetycznego Jana, pokusy św. Franciszka i grzechy Judasza mają charakter erotyczny. Ale w *Hymnie św. Franciszka z Assyżu* jest też przedstawione uczucie „Miłości niewinnej i czystej". To stary problem Kasprowicza, Miłość-Grzech i Amor Vincens, współgrający z motywami Strindbergowskiego mizoginizmu. Stylistycznie zaś wyraża się to w charakterystycznym zagęszczeniu motywów słownych, a przez nie — motywów i obrazów, na które wskazuje się zwykle, gdy mówi się o związkach modernizmu z naturalizmem. O ile jednak trudno tu osądzać, jak ta sprawa wygląda w modernizmie w ogóle — to można stwierdzić, że ów „naturalizm" jest w *Hymnach* pozorny. Inny system ocen, a nawet inne zasady selekcji powodują pojawienie się w naturalizmie i ekspresjonizmie pokrewnych motywów słownych i związanego z tym obrazowania. Co najwyżej można powiedzieć, że nie programowa, lecz istotna dla naturalistów przekora wobec konwencji obyczajowych — i wykorzystywanie tych samych konwencji przez ekspresjonistów, jako wskazówek co do wyboru motywów mogących liczyć na określone negatywne reakcje emocjonalne — stanowią tu pewne *iunctim*. Rezultaty tej metody są w *Hymnach* widoczne: sceny erotyczne, mające symbolizować np. zło, grzech, zwycięstwo materii nad duchem, są dość daleko posunięte w realizmie (por. motyw Ewy i Szatana w *Dies irae*); poza tym zaś pojawiają się partie opisowe, kontynuujące obrazy, których zadaniem jest budzić odrazę — to głowy „świecące trupim tłuszczem zżółkłych łysych czół" itp.

Tak więc „naturalizm" w *Hymnach* pełni określoną funkcję: waloryzacji emocjonalnej; zwróćmy jednak uwagę, że waloryzacja ta ma zasadę pozaestetyczną. Co prawda „zżółkłe łyse czoła" — to wyrażenie obliczone na reakcje właśnie estetyczne, ale już erotyka w scenach

Ewa — Szatan, która pełni te same funkcje, odwołuje się wyłącznie do reakcji obyczajowo-etycznych (co zresztą jest tutaj chyba mniej skuteczne, gdyż model tych reakcji musiałby być nieco obsesyjny, jeśliby miał być niezawodny).

Specjalną uwagę zwracają w *Hymnach* motywy nekrofilii, sadyzmu, masochizmu. To nie tylko *Salome* — lecz i *Dies irae* (pijawki i jaszczury, opasujące biodra ukrzyżowanych „lubieżnym uściskiem"), i *Hymn św. Franciszka* (skojarzenie pogrzebu z orgią seksualną). Wiadomo, że są to motywy nieobce i romantyzmowi — na elementy nekrofilii zwrócono już uwagę w związku ze Słowackim. Pomijając często w badaniach literackich poruszaną kwestię zbieżności i nawet zasadniczych podobieństw strukturalnych między romantyzmem i modernizmem, można rzec, iż w okresie, dla którego znamienna jest książka Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka* — analogie takie mogą mieć istotną wagę nawet w wypadku zmian funkcji motywu. W *Hymnach* zaś z taką zmianą funkcji mamy niewątpliwie do czynienia: nekrofilia, sadyzm, masochizm pełnią tu tę samą rolę co rekwizyt naturalistyczny, są przede wszystkim wyraźnym znakiem wartości.

Można uogólniając — stwierdzić, że *gros* środków stylistycznych w *Hymnach* da się podporządkować jednej z trzech zasad: a) środki, które pełnią funkcje oceniające, wartościujące, na wyżej już charakteryzowanej skali ocen ekspresjonizmu; b) środki kontrastu, biorące udział w konstytuowaniu dualistycznej wizji świata; c) środki hiperbolizacji i dynamizacji, mające nadawać odpowiedni wymiar sprawom i rzeczom, o których mowa w *Hymnach*. Podział ten nie jest ani rozłączny (np. oceny są niejednokrotnie elementami kontrastu wyrażonego hiperbolicznie), ani wyczerpujący, gdyż nie sposób sprowadzić wszystkich funkcji stylistycznych do tak ograniczonego schematu. Nie będę jednak zatrzymywał się na analizie tych środków i egzemplifikacji, gdyż w zasadzie sprawa ta nie wydaje się sporna, a materiał bywał już zbierany [40], chociaż klasyfikowany z zupełnie innych punktów widzenia.

Bardziej zajmująca jest sprawa podmiotów lirycznych w *Hymnach*. To zagadnienie mogłoby stać się przedmiotem specjalnego studium. Nie będąc w stanie go wyczerpać — chciałbym zaraz na wstępie tych krótkich rozważań wspomnieć, iż *Hymny* nie pasują do modelu liryki młodopolskiej, który przedstawił Głowiński w swej pracy *Poetyka Tuwima*

---

[40] Mówiąc o badaniach nad stylem i motywami *Hymnów*, wymienić trzeba przede wszystkim dwie prace: I. Sławińska, *Uwagi o stylu „Hymnów" Kasprowicza*. „Alma Mater Vilnensis" z. 12 (1935). — E. Sawrymowicz, *Najważniejsze elementy stylu religijnego „Hymnów" Kasprowicza*. „Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego" 1946 (1947), z. 1/2.

a polska tradycja literacka (Warszawa 1962). Zaznaczam to dlatego, że z powodu sformułowanej tam całościowej koncepcji rozwoju liryki praca ta musi służyć za punkt orientacyjny. Model ów jednak, najlepiej pasujący do liryki impresjonistycznej, w znikomym tylko stopniu pokrywa się z typem liryki reprezentowanym przez *Hymny*, i to z powodów łatwo zrozumiałych: typ $(-x+y)$ — jeśli można odwołać się do zademonstrowanego na wstępie modelu — obejmujący lirykę impresjonizmu, charakteryzuje się m. in. istnieniem dylematu między obiektywnością (czy też autonomią bytową) przedmiotu poznania sensualnego a subiektywnością jego poznania, podczas gdy typ $(-x-y)$, charakterystyczny dla ekspresjonizmu, tego dylematu nie stwarza.

Wiele stwierdzeń, które już wyżej padały, mogłoby posłużyć do ukonstytuowania charakterystyki podmiotu lirycznego w *Hymnach*. Chciałbym tu jednak zwrócić uwagę przede wszystkim na niektóre tylko aspekty tej sprawy:

W sensie jak najbardziej formalnym — „podmiotami lirycznymi" *Hymnów* są różne postaci: Adam, Salome, św. Franciszek itd. Konstytuują się one w ścisłym związku z kontekstem cyklu. Tak więc charakterystyka Salome, utożsamiająca ją do pewnego stopnia z Ewą na zasadzie zbliżonych treści symbolicznych, rzuca z kolei światło na rozumienie Marii Egipcjanki i... Adama. Dopiero bowiem kobiecy podmiot liryczny pozwala w tej symbolice dać pełny wyraz ambiwalencji pragnienia grzechu i cnoty, gdyż w zarysowanej już konwencji — jego znajomość grzechu jest głębsza. Ponieważ podmioty liryczne *Hymnów* są konstrukcjami symbolicznymi — można mówić o jednym, wielorako symbolizowanym podmiocie.

Interesująco ukonstytuował się podmiot w *Dies irae*. Podmiot ten jest zrazu zbiorowy: „my". Czas, w którym hymn się zaczyna — to *futurum*. Można by rzec: *futurum* profetyczne. Przejście od *futurum* do *praesens* to tylko chwyt uobecnienia, przejście od wizji profetycznej do wizji współuczestniczącej. Apostrofy nie są w hymnie niczym nieoczekiwanym, ale kierują się one ku różnym osobom: ku Głowie owiniętej cierniową koroną, ku Bogu, ku psalmiście, ku „duszy pełnej miłości", ku Adamowi, choć w innym miejscu okazuje się, że podmiotem, po zmianie pierwszej osoby liczby mnogiej na pierwszą osobę liczby pojedynczej, jest tenże sam Adam.

Cała ta zawiła konstrukcja ma swe wytłumaczenie w epistemologicznym charakterze ekspresjonizmu. Idealizm intersubiektywny ekspresjonizmu, istnienie podmiotu zbiorowego, pozwala rozbijać monolog na głosy, co więcej, nadawać mu formę dialogową, nie różniącą się prawie niczym zewnętrznie od zwykłego dialogu, w istocie zaś analogiczną do dialogu schizofrenicznego. Zarazem zaś — Adam jest symbolem, jest

Człowiekiem, a więc symbolem zbiorowości. Stąd powstaje niezwykła zawiłość sytuacji podmiotowej hymnu. W kontekście hymnów pozostałych, gdzie mamy do czynienia z innymi podmiotami, a raczej z inną symboliką — ten aspekt dalej się komplikuje. Podstawą jednak jest istnienie kolektywnej świadomości, kolektywnego podmiotu.

Zmienność formalną podmiotu w obrębie jednego poematu, jak to widzimy w *Dies irae,* wykorzystał Kasprowicz do uzyskania tego, co przez niektórych krytyków omawiających *Hymny* bywało nazywane „symfonicznością" bądź „polifonicznością" (mimo że dwa te terminy znaczą zupełnie co innego, forma sonatowa symfonii jest bowiem w zasadzie homofoniczna, zdaje się, że łączono z nimi pokrewne treści). Otóż bliższe przyjrzenie się budowie *Dies irae* pozwala dostrzec pewne zasady konstrukcyjne analogiczne do konstrukcyjnej zasady formy sonatowej. *Dies irae* przypomina mianowicie swą budową *allegro* symfoniczne, tzn. pierwszą i zasadniczą część symfonii. Można tu mówić oczywiście tylko o analogii, m. in. dlatego, iż forma dźwiękowa wiersza jest jednak zbyt uboga, by — bez transpozycji na muzykę *sensu stricto* — uzyskać rzeczywiście, a nie tylko w poetyckiej przenośni, efekty harmoniczne, i to w dodatku efekty wieloinstrumentowe. Znaczną rolę odgrywają więc obok elementów fonicznych elementy semantyczne, a więc nawroty, przeplatanie się, przetwarzanie motywów, itp.

Dies irae jest poematem związanym wewnętrznie m. in. przez konstrukcję zazębiających się rymów. Rymy te, męskie i żeńskie, są bardzo zróżnicowane z punktu widzenia odległości dzielącej je w poemacie: od rymów sąsiadujących, często potrójnych, gdyż w funkcji cytatu metrycznego użyta została tercyna o budowie *aaa,* złożona z tetrapodii trocheicznych, jak w sekwencji liturgicznej *Dies irae* — do rymów odległych, bo współbrzmiących z odległości czternastu wersów! Można by spytać, czy odległość taka daje rzeczywiście jakikolwiek efekt, czy więc można tu mówić naprawdę o rymie. Taka czy inna będzie odpowiedź na to pytanie — częstotliwość tego rymowania oraz niewykraczanie rymów tego rodzaju poza odległość czternastu wersów świadczy, że nie mamy tu do czynienia z przypadkiem, a sprawa maksimum odległości może być chyba rozstrzygana tylko empirycznie, i to zapewne z różnymi rezultatami dla różnych indywidualnych progów wrażliwości na współbrzmienia. W każdym razie dzięki temu rymowaniu oraz dzięki powiązaniom rytmicznym nie pokrywającym się w znacznej mierze ze związkami rymowymi — powstaje siatka wersów silnie związanych przez wzajemne zazębienia się. W dwóch miejscach jednak tworzą się jakby pęknięcia, przez które nie zostały przerzucone współbrzmienia rymowe: po w. 64 i po 285. Przerwy te rozdzielają trzy części *allegra* symfonicz-

nego: ekspozycję, przetworzenie i repryzę. Oczywiście, byłoby czystą fantazją twierdzenie, iż motyw I ekspozycji oparto na tonice, a II na dominancie lub mediancie, gdyż forma dźwiękowa poezji jest na to zbyt uboga, podobnie jednak jak w ekspozycji sonatowej motyw I ma charakter rytmiczny, II zaś śpiewny. Motyw I wprowadzony został mianowicie przez tetrapodie trocheiczne ułożone w tercyny, a drugi na sylabicznych konstrukcjach, złożonych z kombinacji wersów: 7+6, 8, 5+6; motyw I uwydatnia nastrój grozy i samotności — motyw II jest modlitewny, związany z apostrofą; motyw II ekspozycji został zresztą szerzej potraktowany niż I. Zakłócenie formy sonatowej stanowi motyw, w którym zjawia się powracający przez cały poemat obraz Ewy; w w. 38—42, gdy spotykamy się z nim po raz pierwszy, bardzo zbliża się w swej funkcji strukturalnej do tematu kodalnego Beethovenowskiej formy sonatowej; do takiej interpretacji skłaniać by mogło słabe związanie tej strofy z następną: jedynym powiązaniem jest tu bardzo odległy rym, na maksymalną w *Dies irae*, choć nierzadką, odległość czternastu wersów. Ale po temacie kodalnym znów wraca rozbudowany motyw II. Powoduje to ambiwalentne odczuwanie kompozycji utworu. Repryza przynosi w końcu nie tylko powtórzenie, lecz i zbliżenie motywów, oczywiście znów nie na drodze harmonicznej. Zostaje tu zatarta emocjonalna różnica motywów, modlitewno-bluźniercze zwroty, połączone z liturgicznym *Kyrie elejson*, nadają wspólny ton obu zasadniczym tematom.

Budowę tę wzmacniają i uzupełniają nawroty motywów cząstkowych, powtórzeń (wystarczy powiedzieć, że 25% wersów tego hymnu — to wersy powtarzające się w dosłownym lub nieco przekształconym brzmieniu).

Budowa poematu czy hymnu wykazująca tak znaczne analogie z budową utworu muzycznego mogłaby skierować myśl ku roli, którą odegrały w symbolizmie inspiracje muzyczne, a szczególnie Wagnerowska. Pomijając sprawę drugorzędną, iż analizowane wyżej analogie akurat niewiele mają wspólnego z Wagnerem, lecz raczej z klasyczną tradycją sonatową, opartą na kontrastowym opracowaniu motywów — trzeba stwierdzić, że błędne byłoby łączenie z symbolizmem wszystkich wypadków analogii zachodzących między poezją a muzyką, które, mało i sporadycznie badane, na ogół kwitowane ogólnikowymi impresjami, są problemem wykraczającym poza granice jednego kierunku i jednego prądu [41]. Interpretacja symbolistyczna takich zbieżności może wchodzić

---

[41] Monografia Sokela *Der literarische Expressionismus* zawiera rozdział zatytułowany *Musik und Existenz* — a nie jest to jedyny badacz, który widzi bliskie związki ekspresjonizmu z muzyką.

w rachubę tylko wówczas, gdy ma charakter systemowy i wiąże się bezpośrednio z symbolistyczną teorią języka, z przekonaniem o idealistycznej strukturze świata, z metafizycznym estetyzmem symbolizmu, w którym muzyka odgrywa zasadniczą rolę. W wypadku hymnów Kasprowicza może być brany pod uwagę jedynie ich genetyczny związek z symbolizmem w zakresie budowy, analogicznej do formy sonatowej, natomiast interpretacja immanentna funkcji tej formy wiąże się raczej z priorytetem form kontrastowych i dynamicznych w ekspresjonizmie i z koncepcją wypowiedzi artystycznej jako ekspresji. Wówczas np. powtórzenia i nawroty większych czy drobniejszych motywów w *Dies irae* trzeba będzie interpretować nie tylko jako elementy struktury paramuzycznej hymnu, lecz także jako czynniki perseweracyjne, integrujące wypowiedź i zarazem organizujące ją na zasadzie odniesienia do tego, co wyrażone, a więc do subiektywnego doznania podmiotu.

Jak więc widać, relatywizacja zawartości *Hymnów* wobec poetyki i światopoglądu poetyckiego ekspresjonizmu nie nastręcza chyba większych kłopotów, ekspresjonistyczna strukturalizacja *Hymnów* stosunkowo najlepiej przylega do tej zawartości. Nie zapominajmy zaś, że strukturalizując wystąpienia poetyckie polskiego pisarza na przełomie XIX i XX w. jako dzieła ekspresjonistyczne — tworzymy konstrukcję prekursorstwa tego twórcy. Chociaż bowiem nie nazwany jeszcze wówczas ekspresjonizm konsoliduje się już w praktyce i nawet w wystąpieniach teoretycznych moderny niemiecko-skandynawskiej, chociaż także i we francuskim symbolizmie nietrudno zauważyć elementy prekursorskie, szczególnie w twórczości Rimbauda, a z późniejszych poetów Verhaerena — jednak ekspresjonizm, biorąc sumarycznie, jest zjawiskiem późniejszym na mapie kierunków epoki niż symbolizm, w aspekcie świadomości artystycznej zaś to opóźnienie jest nawet bardzo znaczne, wynosi około ćwierćwiecza. Z tej perspektywy *Hymny* Kasprowicza urastają do wydarzenia poetyckiego wielkiej wagi, choćby naturalna i nieunikniona zmienność gustów nie dawała im dziś bezspornie tego miejsca w świadomości naszej epoki. Moim osobistym przekonaniem, jako krytyka i miłośnika poezji, jest zresztą, że *Hymnów* niesłusznie się dziś niedocenia, że ich rzucające się w oczy zdeprecjonowane cechy praktyki modernistycznej, te cechy, które szybko się starły i robią dziś czasem nawet wrażenie mimowolnej autoparodii — to powierzchnia, pod którą nietrudno odnaleźć warstwy odznaczające się większą wartością artystyczną i myślową. Spór o wartość poetycką jest jednak nie do rozstrzygnięcia. Obiektywne uzasadnienie może natomiast mieć, jak sądzę, dostrzeżenie w *Hymnach* dzieła w wysokim stopniu zorganizowanego, często nowatorskiego, o czym świadczy choćby stworzony w nim

własny system muzyczności czy np. techniki dalekich współbrzmień, wiodącej do praktyk Awangardy[42], dostrzeżenie w *Hymnach* dzieła o istotnej i konsekwentnej zawartości intelektualnej.

---

[42] T. Peiper, *Antychamityzm.* W: *Tędy.* Warszawa 1930, s. 354—355: „Kasprowicz jest wielkim odnowicielem polskiej rytmiki poetyckiej. Wolny wiersz, szeroko stosowany przerzut, rozmaitość wierszowa [...]. Z poezji Kasprowicza wysłuchało moje ucho po raz pierwszy tę ważną prawdę, że najsubtelniejszą rytmicznością jest rozmaitość rytmiczna, i odtąd moje poszukiwania poetyckie zmierzały do tego, by rozmaitość tę ująć w sposób odpowiadający naszym czasom. Tą drogą doszedłem do »rytmu własnego« i »regularnych rymów odległych«".