

Maria Podraza-Kwiatkowska

Symbolistyczna koncepcja poezji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/4, 91-138

1970

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.

MARIA PODRAZA-KWIATKOWSKA

SYMBOLISTYCZNA KONCEPCJA POEZJI *

Studia nad tekstami manifestów i programów literackich okresu Młodej Polski prowadzą do ważnego wniosku. Skądinąd bardzo istotne wypowiedzi, np. *Młoda Polska* Quasimoda-Górskiego, wypowiedzi jednak powstałe poza kręgiem inspiracji francuskiego symbolizmu, nie zajmują się sprawą szeroko pojętego języka poetyckiego. Ten — kształtował się wyraźnie pod wpływem teorii francuskich symbolistów. Wśród wielu bowiem krzyżujących się wówczas kierunków właśnie symbolizm proponował pewną całościową koncepcję poezji. Koncepcją tą, nie polegającą jedynie na posługiwaniu się tropem zwanym symbolem, trzeba się zająć bliżej przede wszystkim dlatego, że poprzez jej pryzmat można w sposób pełniejszy poznać lirykę okresu Młodej Polski. Jest jednak jeszcze jeden powód, dla którego owa koncepcja może zainteresować współczesnego czytelnika. Otóż niektóre z głównych jej elementów stanowią podstawę, na której rozwinęła się poezja nowoczesna, poezja XX wieku.

Symbol jest tym terminem z zakresu teorii symbolizmu, który wprowadził największą ilość nieporozumień. Dlatego wyłączyliśmy go i omówiliśmy osobno¹. W niniejszej rozprawie zajmiemy się pozostałymi elementami teorii symbolistów. Przypominamy: na obecnym etapie rozważań interesują nas teoretyczne sformułowania pisarzy końca XIX i początku XX w.; praktykę poetycką tego okresu pozostawiamy do innej okazji. I jeszcze jedno zastrzeżenie. Podobnie jak w studium o symbolu, traktujemy wypowiedzi pisarzy francuskich i polskich (oraz — okazjonalnie — innych) jako składniki tego samego systemu: jako składniki symbolizmu.

* Praca stanowi fragment większej całości.

¹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Pojęcie symbolu w okresie Młodej Polski*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria 2. Wrocław 1970.

W ówczesnej teorii symbolizmu można wyróżnić kilka orientacji. Dla dużej części autorów podstawę tej teorii stanowił idealizm (Ch. Morice, G. Vanor, C. Maclair, Z. Przesmycki). Dla innych — sprawy podświadomości (R. de Gourmont, M. Maeterlinck, S. Przybyszewski, J. Żuławski), dla jeszcze innych wreszcie — szeroko pojęte problemy estetyczne (S. Mallarmé, St. Antoine, R. de Souza, H. von Hofmannsthal, I. Matuszewski). W podziale powyższym chodzi oczywiście jedynie o istnienie pewnej dominanty w zainteresowaniach. Trzy bowiem powyższe orientacje najczęściej współistnieją zgodnie obok siebie, tworząc amalgamat, którego poszczególne składniki, takie jak „głęb” metafizyczna, „*mare tenebrarum*” ludzkiej duszy, synteza „treści” i „formy” — nie dają się od siebie oddzielić.

Jednym z elementów jednoczących owe trzy orientacje było — kształtujące się właśnie — przekonanie o autonomii dzieła sztuki. W omawianej przez nas epoce owe tendencje do autonomicznego traktowania dzieła przejawiają się zupełnie wyraźnie w krytyce literackiej. Krytyka literacka głosiła mianowicie — w opozycji do poglądów Taine’a — że przedmiotem badań jest dzieło jako takie, nie zaś pisarz i jego środowisko (Guyau, Hennequin, Przesmycki i inni)². Identyfikacja owej autonomii z parnasistowskim hasłem „sztuka dla sztuki”, rozumianym jako przesadny kult formy, byłaby dużym nieporozumieniem. Istotne i ważne było tu coś innego: uznanie mianowicie prawa do samodzielnego istnienia bytu intencjonalnego zwanego dziełem artystycznym. (Już od początku XX w. pomagają w utrwalaniu się takich poglądów pisma fenomenologów.) Bytu, który powstał — nawiązujemy tu do wniosków zawartych w studium o symbolu — na skutek zupełnego zlania się warstwy znaku i warstwy desygnatu, „treści” i „formy”, wszelkiego rodzaju presytuacji: społecznych, politycznych, moralnych, osobistych — z ich ujęciem artystycznym.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że owa walka o autonomię odbywała się w ramach sztuki na rozmaitych jej stopniach; można ją zatem obserwować na stopniu gatunku (o tym — za chwilę), na stopniu, jak to widzieliśmy w studium o symbolu, podstawowego chwytu artystycznego, wreszcie — do tej sprawy powrócimy nieco później — na stopniu materiału, którym się twórca posługuje.

Postulat autonomii bytowej poezji — poezją bowiem zajmujemy się w niniejszej rozprawie bliżej — nasuwa ważne pytanie: w stosunku do jakich wartości próbowała się ówczesna poezja usamodzielnąć? Krytyk

² Szerzej pisałam o tym w: „*Żyjąc w pięknie...*” O *Miriamie-krytyku*. W: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969.

tamtych czasów, Robert de Souza, sformułował tezę, którą w kilkanaście lat później powtórzył za nim Albert Thibaudet. Oto ona:

Starano się nadać poezji walor sztuki specjalnej, niezależnej od wszystkich innych form ekspresji. W tym tkwi niewątpliwa, absolutna wartość odkrywczą symbolizmu³.

Czy jednak istotnie starano się o niezależność od „wszystkich innych form ekspresji”, o autonomię jednego gatunku w stosunku do gatunków innych? W takiej sytuacji nie byłoby miejsca na istniejące przecież tendencje wręcz przeciwstawne, niezmiennie dla epoki charakterystyczne. Takie tendencje, jak dążenie do syntezy poszczególnych rodzajów sztuki czy uleganie wpływom muzyki.

Mamy tu do czynienia z jedną — powiedzmy od razu: nie jedyną — wewnętrzną sprzecznością symbolizmu. Zasygnalizujmy ją: z jednej strony ideał sztuki wiecznej, który w wersji Miriama wygląda w ten sposób:

sztuka jest oknem ku nieskończoności, pryzmatem, przez który — nie mogąc objąć jej całej — to z tej, to z owej strony w bezdenną otchłań jej wglądamy. Dlatego nie masz nowej sztuki; są tylko nowe sposoby, nowe próby, nowe pragnienia odsłonięcia pod nowym kątem, z nowej strony, tej samej, wiecznie jednej, wszystko ogarniającej jedności bytu⁴.

Z drugiej strony — tendencja do dokładnego określenia tego rodzaju sztuki, którym się dany artysta zajmuje. Opozycję tę znamy już z rozważań o symbolu: chodzi tu mianowicie o opozycję filozofa-mistyka i artysty-specjalisty.

Powróćmy do twierdzenia Roberta de Souzy. Czy na pewno chodzi mu o to, że poezja zdobyła niezależność od „wszystkich innych form ekspresji”? De Souza jest krytykiem, na którego coraz częściej powołują się obecnie badacze: spróbujmy zatem prześledzić dokładniej jego sposób rozumowania. Pisząc o dotychczasowej, przedsymbolicznej poezji francuskiej, krytyk stwierdzał, że nie różniła się ona zupełnie od krasomówstwa, filozofii czy anegdoty. Oto jego postulat:

Trzeba, jednym słowem, aby poemat był inaczej konstruowany niż przemówienie, rozprawa czy opowiadanie.

Owe „inne formy ekspresji” to zatem po prostu inne rodzaje wypowiedzi ukształtowanych w języku. Dodajmy jeszcze wypowiedź Charles Morice’a:

³ R. de Souza, *Où nous en sommes. La Victoire du Silence*. Paris 1906, s. 40. — A. Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Wyd. 3. Paris 1926, s. 162.

⁴ Z. Przesmycki, *Walka ze sztuką*. „Chimera” 1901, t. 1, z. 2, s. 319.

literatura i dziennikarstwo, jakkolwiek posługują się tym samym alfabetem, stanowią jednak dwa rodzaje sztuki zupełnie sobie obce.

I — wypowiedź polskiego krytyka:

Nie ma dla poezji nic gorszego, jak zapach gazet ⁵.

Sprawa jest ważna, warta podkreślenia. Zjawisko specjalizacji? Zapewne, jednakże takiej specjalizacji, która się dokonywa w ramach jednego i tego samego materiału: w ramach języka. Starano się zatem wówczas odróżnić poezję od przemówienia, rozprawy naukowej, opowieści anegdotycznej, precyzyjnego opisu, także — może nawet najbardziej — od artykułu dziennikarskiego. Jednocześnie jednak głoszono — zgodnie z ideałem syntezy — hasło powiązania poezji z innymi rodzajami sztuki. Ówczesna specjalizacja artystyczna nie polegała więc — powtórzmy raz jeszcze — na wzajemnym przeciwstawianiu sobie poszczególnych rodzajów czy gatunków sztuki. Polegała ona na oddzieleniu wszystkiego tego, co rozumiano wówczas pod mianem „sztuka”, od tego, co ową sztuką w ówczesnym mniemaniu nie było ⁶. W ten sposób godziły się i współistniały owe, pozornie sprzeczne ze sobą, tendencje, prowadzące z jednej strony do syntezy poszczególnych rodzajów sztuki, z drugiej — do ich specjalizacji. Morice ujął ów problem następująco:

środki ekspresji właściwe każdej sztuce winny się doskonalić, stapiając się jednocześnie ze sobą ⁷.

Trzeba przy tym powiedzieć od razu, że u pisarzy polskich występuje w stopniu o wiele silniejszym świadomość konieczności syntezy poszczególnych rodzajów sztuki aniżeli owa konieczność odróżnienia od innych wypowiedzi ukształtowanych w języku, wypowiedzi nie zasługujących na miano sztuki. Poszczególni polscy pisarze starają się odróżnić sztukę „nową” od dotychczasowej: tendencyjnej, „zewnątrznej”, „mózgowej”, epiczno-plastycznej, opartej na opisie, analizie, wyjaśnianiu (Przybyszewski, Żuławski, Lange, Matuszewski). Jednakże najczęściej

⁵ De Souza, *op. cit.*, s. 41. — Ch. Morice, *La Littérature de tout à l'heure*. Paris 1889, s. 292. — A. Lange, rec.: J. Kasprówicz, *Miłość*. „Przegląd Tygodniowy” 1895, nr 34.

⁶ C. Mauguier (*L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*. W: *L'Art en Silence*. Paris 1901, s. 97) podkreśla, że Mallarmému nie chodziło o odróżnienie wiersza od prozy, lecz o odróżnienie języka pisanego od języka mówionego; wiersz i proza w takim ujęciu: uszlachetnione, zostają podniesione do rangi dialektu estetycznego. — Zagadnieniem specjalizacji i obrony przed inwazją tzw. gatunków niskich zajmowałam się w studium *Bóg, ofiara, clown czy psychopata* (w: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*).

⁷ Ch. Morice, *Demain. Questions d'esthétique*. Paris 1888, s. 26. Cyt. za: P. Delsemme, *Un théoricien du symbolisme: Charles Morice*. Paris 1958, s. 198.

chodzi tu o sztukę w ogóle, sztukę rozpatrywaną już właśnie od strony syntezy, a nie o konkretne twory językowe. Najczęściej zatem spotyka się sformułowania takie, jak np. w książce Ignacego Matuszewskiego, podkreślające, że odtwarzanie subiektywnej gry uczuć i wrażeń prowadzi do „zupełnego zatarcia granic pomiędzy różnymi rodzajami poezji i sztuki”. Jerzy Żuławski mówi o sztuce „jednej”, którą proponuje nazywać symbolizmem:

dzisiaj we wszystkich działach sztuki czystej, a więc zarówno w plastyce, jak w muzyce i poezji, znajdziemy tę dążność, która kierunki na niej polegające tak łączy, iż choćby do różnych działów należały, tworzą w istocie sztukę jedną, różnymi tylko materiałami (kształt, barwa, dźwięk, słowo) się posługującą, a różną zasadniczo od wszystkich kierunków tej cechy pozbawionych. [...] Powiedziałem, że można by sztukę, o której mowa, ochrzcić ogólnym mianem „symbolizmu”⁸.

Specjalista zwraca z konieczności uwagę na materiał, w którym pracuje. Poeta omawianej epoki zwraca zatem szczególną uwagę na język. (Język ów zresztą bywa raz nazywany materiałem, raz narzędziem, co przecież nie jest tym samym; „narzędzie” to tylko pośrednik między wykonawcą a materiałem.) Nie tylko zwraca uwagę: skłonny jest także do apoteozowania swego materiału. Już Baudelaire pisał: „W wyrazie, w słowie, jest coś świętego [...]”⁹. Pochwały „słowa” spotykamy zwłaszcza u poetów i krytyków inspirowanych przez poglądy Mallarmégo; „*Le Verbe est un principe*” — pisał przecież autor *Herodiady*¹⁰. Nie należy jednak przeceniać wpływu Mallarmégo pod tym względem. Kult słowa szedł różnymi drogami. Pierwotne źródła były natury idealistyczno-mistycznej; artysta-specjalista przystosowywał dopiero owe idealistyczne koncepcje do swoich potrzeb. Był to więc np. wpływ francuskich „illuminatów”, którzy oddziałali na Baudelaire’a¹¹: według nich słowo nie jest przypadkowym ludzkim produktem, lecz wypływa z kosmicznej

⁸ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. Wyd. 4. Opracował i wstępem opatrzył S. Sandler. Warszawa 1965, s. 128. — J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*. W: *Eseje*. Wyboru dokonał J. Żuławski. Wstępem poprzedził J. Kreczmar. Warszawa 1960, s. 47.

⁹ Ch. Baudelaire, *L'Art romantique*. XX. *Théophile Gautier*. W: *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Dantec. Paris 1956, s. 1035. „Bibliothèque de la Pléiade”. Wszystkie cytaty z Baudelaire’a pochodzą z tego wydania.

¹⁰ S. Mallarmé, *Notes*. W: *Oeuvres complètes*, Texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris 1961, s. 854. „Bibliothèque de la Pléiade”. Wszystkie cytaty z Mallarmégo pochodzą z tego wydania.

¹¹ H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg 1959, s. 38.

prajedni. Do kultu tego przyczyniały się w owym czasie teorie socjologów i filozofów, podejmujących Plotyńską koncepcję Logosu. Antoni Lange, entuzjasta Mallarmégo, ale także pilny czytelnik Noirégo i — przede wszystkim — Gabriela Tarde'a, pisał o słowie jako o „*res sacra*”¹². Owa próba obrony sakralnych walorów języka jest wysoce znamienna. Pamiętajmy, że jest to okres silnego rozwoju dziennikarstwa, ze wszystkimi jego — od razu zauważonymi — negatywami. Do negatywów najważniejszych należał właśnie specjalny sposób posługiwania się językiem („*res profana*”) jako środkiem kształtowania masowej opinii.

Poprzednicy symbolistów mieli zaufanie do słowa; do tej wartości, przy pomocy której wszystko można powiedzieć: „*L'inexprimable n'existe pas*” — takie zdanie Teofila Gautier cytuje Baudelaire¹³. Dla symbolistów sprawa była bardziej skomplikowana.

Mówiliśmy już o istnieniu opozycji: idealista — artysta. I w tym wypadku owa opozycja daje znać o sobie. Artysta ma zaufanie do swego materiału: do języka. Idealista, mistyk, wierzy w wartości „niewyraźalne”, zanurzone w milczeniu; wartości, którym konkretyzacja słowna nie zawsze umie sprostać. Co najmniej równorzędnym partnerem słowa jest dla mistyka cisza. Dzisiejszy polski czytelnik zna tego rodzaju koncepcję przede wszystkim z pism Cypriana Norwida. W omawianej przez nas epoce koncepcja „ciszy” stanowiącej odpowiednik „słowa” była bardzo częsta. Maurycy Maeterlinck poświęcił milczeniu osobny szkic, w którym pisze m. in.:

Mówiąc o rzeczach najważniejszych, o śmierci, miłości czy przeznaczeniu, nie sięgam śmierci, miłości czy przeznaczenia i wiem, że pomiędzy nami pozostanie zawsze jeszcze prawda niewysłowiona.

Camille Maclair, dla którego w symbolu „idea” była ważniejsza od „obrazu”, pozostał konsekwentny i w tym przypadku:

Wiemy, że milczenie jest nieskończenie wyższe od słowa. [...] Wszystkie słowa są stworzone po to, aby znaleźć ujście w milczeniu.

Wartość ciszy doceniał u nas Wacław Rolicz-Lieder. Zenon Przesmycki pisał w ten sposób w związku z Maeterlinckiem:

Myśl — to pierwsza, nie zawsze jasna i przejrzysta, szyba ku nieskończoności. Za nią idzie druga, jeszcze bardziej przyćmiona: słowo.

¹² A. Lange, *Spółeczeństwo i historia w świetle teorii naśladownictwa G. Tarde'a*. „Ateneum” 1893, t. 4, s. 593—594. W innym miejscu (*O sztuce*. W: *Studia i wrażenia*. Warszawa 1900, s. 27) proponuje Lange używanie terminu „słowo” w miejsce „sztuka”.

¹³ Baudelaire, *op. cit.*, s. 1036.

A oto jeszcze Remy de Gourmont i Tancred de Visan:

nie mamy żadnego pewnego środka dla wyrażania naszych myśli oprócz może milczenia.

Każde słowo zabija głos wewnętrzny, unieruchamia życie w postawach konwencjonalnych¹⁴.

Mogłoby się wydawać, że pochwała słowa i zawierająca negację słowa pochwała milczenia stanowią nie dającą się pogodzić sprzeczność. Tę właśnie sprzeczność pragnęli ówcześni pisarze usunąć. Pochwała słowa dla nich to — jak zobaczymy za chwilę — pochwała materiału poetyckiego; natomiast negacja słowa, zawarta w apoteozie milczenia, jest przede wszystkim negacją języka służącego do codziennego porozumiewania, języka, który stał się wyłącznie konwencją. (Ową konwencjonalność mowy podkreślają zwłaszcza pod koniec epoki pisarze inspirowani przez Bergsona.) Nie ma tu zatem w gruncie rzeczy sprzeczności, gdyż język poetycki próbuje właśnie sprostać owym wartościom „niewyrażalnym”, wartościom, których domeną jest milczenie. Do problemu tego jeszcze powrócimy.

Powiedzieliśmy już poprzednio, że autonomia poezji ówczesnej polegała m. in. na uzyskaniu niezależności w stosunku do innych wypowiedzi ukształtowanych w języku; takich wypowiedzi, które — zdaniem ówczesnych pisarzy — nie mogą być zaliczone do sfery sztuki. Wspomnieliśmy także o opozycji zarysowującej się między słowem poetyckim a skonwencjonalizowanym, zbanalizowanym, sprofanowanym słowem codziennie-komunikatywnym.

Wynik tendencji specjalistycznych: skupienie uwagi na materiale, unaoczniał ważny problem; ten mianowicie, że poeta nie rozporządza, jak inni artyści, własnym materiałem. Materiał bowiem, którym się posługuje: język, nie służy bynajmniej do tworzenia wierszy jedynie:

wszystkie rodzaje sztuki mają własną technikę i własne, właściwe sobie narzędzia, pędzle, dłuta, nuty muzyczne [...], wydaje się, że literatura nie ma ich zupełnie i pożycza je z języka obiegowego.

¹⁴ M. Maeterlinck, *Skarb ubogich*. Przekład autoryzowany F. Mirandoli [F. Pika]. Lwów 1926, s. 11. — C. Mauclair, *Eleusis. Causées sur la cité intérieure*. Paris 1894, s. 51. — Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck. Stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*. W: *Wybór pism krytycznych*. Opracowała E. Korzeniewska, T. 1. Kraków 1967, s. 309. — R. de Gourmont, *Du Style ou de l'Écriture*. W: *La Culture des Idées*. Paris 1900, s. 21. — T. de Visan, *Paysages introspectifs. Poésies. Avec un essai sur le symbolisme*. Paris 1904, s. XLIV.

W ten sposób pisał Maclair. A oto Morice:

Ponieważ słowa należą do wszystkich, wszyscy uważają za słuszne oceniać wybór, którego dokonał poeta. I to jest właśnie główny błąd poezji; fakt, że nie posiada ona tajemnego sposobu wyrażania [...].

Mallarmé ubolewał nad tym nawet, że litery alfabetu, którymi się poezja posługuje, nie są jej wyłączną własnością:

Otwórzmy od niechcenia Mozarta, Beethovena czy Wagnera, rzućmy obojętnym okiem na pierwszą stronę ich dzieła; oto jesteśmy ogarnięci religijnym zdumieniem na widok tej niesamowitej procesji znaków poważnych, czystych, nieznanych. I zamykamy tę niepokalaną księgę świętą bez żadnej profanującej myśli. Często zastanawiałem się, dlaczego ta nieodzowna cecha została odmówiona jednej tylko sztuce, największej [...]. Mówię o poezji¹⁵.

Literatura polska posiada — oprócz przygodnych sformułowań — osobne studium poświęcone zagadnieniu poetyckiego materiału. Ukazało się ono już na schyłku omawianej epoki, pt. *Słowo jako tworzywo poezji*. Autor, Edward Leszczyński, pisze tu m. in. o konieczności „przyznania się” do materiału, w którym się pracuje:

Jest to prawo sprawiedliwości i miłości w przeciwieństwie do żonglerskich triumfów przesadnego realizmu, do fałszywego wstydu, do nieartystycznego zaprzęstwa wobec materii.

Rzeźba i obraz — stwierdza Leszczyński — już poprzez sam materiał zaznaczają swoją fikcyjność. Inaczej jest w poezji:

Marmur bez swojej formy byłby w rzeczywistości tylko bezkształtną bryłą, materiał mowy bez poetyckiej formy nie jest bynajmniej beładem, jest już sam dla siebie organizacją żywą, psychologicznie skomplikowaną, a to, co przed chwilą brzmiało dla nas jako fikcja, mogłoby przy odpowiednim przekształceniu formy oznaczać jeszcze jakąś treść pojęciową realnego świata w formie mowy potocznej.

I dalej:

Materiał poezji i mowy codziennej, fikcji i rzeczywistości jest jeden i ten sam — jest nim słowo żywe. W fakcie tym kryje się niebezpieczeństwo dla poezji, by to słowo nie brzmiało w niej jak słowo mowy potocznej, i wynika zeń konieczność przekształcenia materiału mowy w poezję, a zarazem konieczność druga — uwzględnienia i poszanowania materiału słowa w jego pierwotnej nieskażonej naturze¹⁶.

¹⁵ Maclair, *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*, s. 92. — Ch. Morice, *Du Sens Religieux de la Poésie. Sur le mot Poésie. Le Principe social de la beauté*. Genève—Paris 1893, s. 4. Cyt. za: Delsemme, *op. cit.*, s. 176. — S. Mallarmé, *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*, s. 257.

¹⁶ E. Leszczyński, *Studia estetyczne. Słowo jako tworzywo poezji*. „Mu-seion” 1912, z. 1, s. 77, 78.

Skupienie uwagi na materiale unaocznioło pisarzom różnicę, jaka istnieje między poezją a innymi rodzajami sztuki — właśnie na stopniu użytkowanego tworzywa. Różnicy tej jednak nie eksponowano. Stwierdzenie bowiem jej stało się przede wszystkim bodźcem do tworzenia własnego materiału, wyodrębnionego z ogólnej masy językowej, odmiennego zwłaszcza od języka spełniającego funkcję informującą: języka poetyckiego. Bardziej szczegółowe dystynkcje przeciwstawiały: język artystyczny — językowi naukowemu, język „istotny, esencjalny” — językowi „surowemu lub bezpośredniemu”, język pisany, literacki — językowi mówionemu, codziennemu, komunikatywnemu¹⁷.

W sformułowaniach takich — co nietrudno zauważyć — znajdują odbicie obydwie podstawowe orientacje epoki: idealistyczno-mistyczna mianowicie i specjalistyczno-artystyczna. Jak często — rolę pośrednika między nimi przejmuje psychologia. Znany wówczas szeroko w sferach literackich Théodule Ribot, wyprowadzając całą poezję symboliczną z wyobraźni uczuciowej, przypomina, że symbolista zmuszony jest — w przeciwieństwie do muzyka — używać słów, które są przystosowane o wiele bardziej do wyrażania myśli niż uczuć. Konieczne jest tu zatem odpowiednie przystosowanie słów. Symboliści zatem próbują — tu Ribot przechodzi do szczegółów — zamienić słowa na dźwięki, nadają wierszowi bardziej giętką formę bezrymową (wiersz wolny); zmieniają znaczenie słów, kojarzą je w ten sposób, aby traciły określony sens, stając się zatarte i tajemnicze („słowa pisane w głąb”); używają słów starych, wreszcie unikają opisów¹⁸.

Sposoby tworzenia języka poetyckiego podaje Morice:

[Pisarz] wie, że niezależnie od znaczenia słów asonans i aliteracja tworzą pewne frazy muzyczne cudownie nowe, działające poprzez sugestię, której nic nie ogranicza. Jest to sposób, którego kunszt polega na czym innym niż zasada dokładnego, niezmiennego, zgodnego z gramatyką zestawienia znaczących dźwięków: przedziwny sposób, który samej formie artystycznej pozwala być symbolem symbolu, gdzie w pięknie spełnia się fakt metafizyczny. Pisarz wie także, że w samym wnętrzu słów, w ich znaczeniu, wytwarza się pewien rodzaj wewnętrzznego neologizmu, poprzez związki słów, poprzez przejścia od nazwy pod-

¹⁷ Zob. np.: E. Hennequin, *Le Poétique et le Prosaïque*. „Revue Indépendante” 1888, t. 6, z 19 I (opieram się na streszczeniu w: A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France. 1885—1895*. Oxford 1950, s. 139—140). — Mallarmé: *Notes*, s. 854; *Avant-dire au „Traité du Verbe” de René Ghil*, s. 857.

¹⁸ T. Ribot, *Logika uczuć*. Przełożył z upoważnienia autora K. Błeszyński. Kraków 1921, s. 216—218. — Polscy krytycy traktują sprawy poetyki symbolistycznej o wiele bardziej pobieżnie niż krytycy francuscy; sprawy czysto formalne (np. wiersz wolny) nie pasjonują pisarzy w tym stopniu, jak to miało miejsce we Francji. Matuszewski występował — co warto podkreślić — przeciw takim autorom, jak G. Kahn, którzy chcieli cały ruch symbolistyczny sprowadzić głównie do reform technicznych,

stawowej do nazwy przenośnej, poprzez powrót do początków. [...] Jeśli chodzi o mnie, lubię słowa bardzo stare, takie, które są niczym medale bez reliefu, niewyraźne i zatarte¹⁹.

Inni pisarze podkreślali specjalny sposób używania epitetów (wróćmy do tego zagadnienia przy omawianiu synestezji), cięcia frazy rytmicznej i — rzecz najtrudniejszą — oryginalność składni.

Przemiana słowa codziennego na poetyckie wymaga — jak pisał Mallarmé — wykorzystania wirtualnego sensu słowa, przesunięcia z funkcji semantycznej na funkcję stylistyczną²⁰. Maucclair tak interpretował Mallarmégo:

Ponieważ słowa pozostają te same, styl tworzy się dzięki dyspozycjom w nich zawartym.

Przesunięcie z funkcji semantycznej do stylistycznej to jednocześnie przesunięcie z funkcji informacyjnej do funkcji ewokacyjnej. Już Baudelaire pisał:

władać mądrze językiem to praktykować pewien rodzaj ewokacyjnego czaro-
dziejstwa [*sorcellerie évocatoire*].

Mallarmému chodziło o stworzenie słowa, które by było:

nowe, obce w języku i stanowiące jak gdyby zakłęcie.

A oto inne wypowiedzi na ten temat. Matuszewski:

U każdego więc artysty, który posługuje się mową jako materiałem twórczym, słowa, będące dla większości ludzi tylko suchymi abstrakcjami, zmieniają się w żywe istoty, w ogniska różnorodnych bodźców psychicznych, w mistyczne źródła, skąd płyną współcześnie barwy, dźwięki i wonie.

Przesmycki:

Ale słowa [...] otwierają poza właściwym, zmysłowym znaczeniem swym niezmiernie perspektywy ku bezgranicznemu morzu marzenia, ku tysiącom znaczeń tajemniczych, ukrytych, niepodobnych do wysłowienia.

Maucclair:

Język [poetów] nie powinien być także językiem ludzi zwyczajnych, używanym w rozmowie potocznej, lecz winien być językiem uszlachetnionym, wybranym ze zwyczajnego sposobu mówienia i poddanym specjalnym prawom.

Morice:

ten język przejrzwały i rozkosznie nadpsuty nie ma prawie nic wspólnego ze zwykłym językiem ulic i dzienników [...] ²¹.

¹⁹ Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, s. 362.

²⁰ Mallarmé, *Notes*, s. 854.

²¹ Maucclair, *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*, s. 92. — Baudelaire,

Droga do hermetyzmu została w ten sposób szeroko otwarta. Zacytujmy jeszcze niemieckiego poetę Stefana Georgego:

Każdego prawdziwego twórcę nawiedzała kiedyś tęsknota, aby wypowiedzieć się w mowie, którą niegodny tłum nigdy nie mógłby się posługiwać, albo by swoje słowa w ten sposób ustawić, żeby tylko wtajemniczony rozpoznał ich wzniosłe przeznaczenie²².

Sformułowanie Georgego stanowi przykład wyjątkowo skrajny. Trzeba sobie jednak zdawać sprawę, że postulat wyodrębnienia języka artystycznego zawierał *implicite* możliwość takich właśnie skrajności.

W postulacie owym można się dopatrzyć wpływu Humboldta rozróżniającego pasywny język zbiorowości (*ergon*) i kreacyjny akt indywidualny (*energeia*). Nowsi badacze mówią często w związku z omawianym problemem o dialogu Platona *Kratyl*. Francuscy pisarze mieli zresztą własne tradycje: już XVI-wieczna Plejada przeciwstawiała styl poetycki — prozaicznemu. Bez względu jednak na taką czy inną genezę chodzi tu o próbę stworzenia własnego, odrębnego języka. Funkcja informacyjna takiego języka została zdecydowanie zanegowana; miał to być język pełniący funkcję materiału twórczego. Z punktu widzenia użytkownika owego materiału można ów problem ująć w ten sposób, że informatora próbuje tu zastąpić kreator²³. Jean Marie Guyau pisał np.:

Ale jeśli funkcją języka jest zasadniczo prosta komunikacja umysłowa między ludźmi, język sztuki, literatury, poezji, jest czymś innym niż maszyna

op. cit., s. 1035. — Mallarmé, *Avant-dire au „Traité du Verbe“ de René Ghil*, s. 858. — Matuszewski, op. cit., s. 163. — Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 310. — Maclair, jw., s. 88. — Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, s. 363.

²² S. George, *Lobrede. Mallarmé*. W: *Tage und Taten*, Berlin 1933, s. 53. — Tym próbom towarzyszyły inne. Materiałem poetyckim jest przecież w pewnym sensie także zapis: litera alfabetu umieszczona na papierze. Cała owa „wizualna” strona języka miała być również objęta powyższym rozróżnieniem. (Nie po raz pierwszy zresztą w dziejach literatury — zob. G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. Hamburg 1959, cz. 1: *Der magische Buchstabe*.) Wyszukana czcionka, wzorowana niekiedy na rękopisie, staranny układ graficzny stronicy, odbiegająca od przyjętej normy ortografia, dobór rzadko stosowanego papieru — także te zabiegi miały wyróżnić język poetycki od codziennie-komunikatywno-gazeciarskiego. — Przeciwnie odcięciu języka poetyckiego od języka społecznego występował pod koniec omawianej epoki Z. L. Zaleski (*Istota i granice krytyki literackiej*. „Museion” 1913, z. 6, s. 17—18). Zaleski podkreślał, że właśnie poprzez język przedostają się do literatury pięknej wartości pozaindywidualne, a poprzez świat pojęć — wartości pozaartystyczne. Wszelkie próby negowania języka jako zjawiska społecznego, np. próby Mallarmégo, kończyły się — zdaniem autora — porażką lub zrezygnacją maskowanym kompromisem.

²³ Lehmann (op. cit., s. 156) pisze o zastąpieniu komunikatora przez kreatora.

do transmitowania idei, niż telegrafem o znakach szybko przenoszonych i jasnych²⁴.

Znamienny jest fakt, że niektórzy pisarze omawianej epoki opowiadają się za emocjonalną teorią powstawania języka (także: sztuki). Podkreślają mianowicie, że pierwsze słowo powstało samoczynnie, bez ubocznych intencji, pod wpływem silnego wrażenia, a nie — z chęci porozumienia się z kimkolwiek. Jeden z mistrzów symbolistów, Ryszard Wagner, wysuwał przypuszczenie, że być może pierwszy język ludzki podobny był do śpiewu. U Rémy de Gourmonta spotykamy takie sformułowanie:

Język miał być naprzód wyłącznie muzyczny, bez jakiegokolwiek zgodności z rzeczywistością, lecz podkreślany przez sygnały, przez oznaki radości, strachu, przez okrzyk [...]. Jak ptak [...] człowiek z początku mówił dla siebie samego, tj. bez intencji [...].

Dla Jules de Gaultiera pierwsze słowo było krzykiem wyrażającym uczucia naszych przodków²⁵. U nas taką teorię głosił Przybyszewski:

człowiek pierwotny nie nazywał przypadkowym słowem jakiś przedmiot poza sobą, tylko w chwili, kiedy tworzył pierwsze słowo, zrobiło coś w nim ogromne wrażenie, czy to miłości, czy zemsty, czy strachu, coś wezbrało w nim olbrzymią falą, rwało się ku krtani, rozpierało mu piersi, aż w uszach jego rozległ się jego własny przeciągły krzyk czy to zdumienia, czy przestachu, czy też pragnienia. [...] Człowiek pierwotny był twórcą^{25a}.

²⁴ J. M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*. Wyd. 2. Paris 1889, s. 292.

²⁵ R. Wagner, *Quatre poèmes d'opéras. Précédés d'une lettre sur la musique*. Paris [1893], s. XLI. — O XVIII-wiecznych teoriach dotyczących uczuciowo-obrazowych początków języka przypomniał M. Głowiński (*Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2). — R. de Gourmont, *Une loi de constance intellectuelle*. „Promenades Philosophiques” II, 1908, s. 72—73. Cyt. za: Lehmann, *op. cit.*, s. 148. — J. de Gaultier, „Revue Blanche” 1894, t. 6, nr 31, s. 397. Cyt. za: jw., s. 146.

^{25a} S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*. W: *Wybór pism*. Opracował R. Taborski. Wrocław 1966, s. 164, 166. BN I, 190. — Warto tu może przytoczyć poglądy obecnych językoznawców; np. T. Milewski (*Językoznawstwo*. Warszawa 1965, s. 21) — zakładając podobieństwo rozwoju indywidualnego jednostki i procesu ewolucji form życia na naszej planecie — przypomina, że pierwszą kategorią znaków, która pojawia się w rozwoju mowy dziecka, są symptomy. Dziecko krzyczy, jednakże funkcją tego krzyku nie jest funkcja znakowa: nie można tu mówić o jakimś celowym nadawaniu znaków. — R. Jakobson (*Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 438) podkreśla oczywiście nawet w tym wypadku „skłonność do komunikowania”; mówiąc o faktycznej funkcji języka, wspólnej ludziom i ptakom, twierdzi, że jest to „pierwsza funkcja słowna, którą opanowują dzieci; zdradzają one skłonność do komunikowania, zanim są zdolne nadawać lub odbierać komunikat zawierający informację”.

I — Lange:

Te pierwotne odruchowe okrzyki naszych praojców — wyrazy ich radości, bólesci i zdumienia — są to pierwociny ich poezji i sztuki.

Podobnie — cytowany już Leszczyński:

Twórczym był więc u podstaw element uczuciowy przejawiający się spontanicznie, odruchowo, drogą najłatwiejszego i najnaturalniejszego uzewnętrznienia ²⁶.

Wszyscy ci zwolennicy emocjonalnej teorii powstania języka podkreślają, że z czasem słowo stało się abstrakcją, umownym znakiem, liczmanem, służącym jedynie do jak najszybszego porozumiewania się. Zadanie twórcy polega m. in. na przywróceniu słowu jego życia.

Jak widzimy, istnieje tu paralelny sposób traktowania symbolu i słowa. Symbol miał być nawiązaniem do pierwotnego — poprzedzającego abstrakcyjny — sposobu myślenia przy pomocy obrazów. Także słowo miało odzyskać swój pierwotny walor, który utraciło w miarę uspołecznienia i skonwencjonalizowania się języka. Nie jest to jedyna zbieżność w traktowaniu symbolu i słowa.

Zbieżność inna — bardzo ważna — to zmiana funkcji słowa. Mówiliśmy już o przesunięciu z funkcji semantycznej do stylistycznej, z funkcji informacyjnej do ewokującej. Jednocześnie, podobnie jak symbol, przesuwana się słowo w teorii symbolistów ze sfery znaku do sfery przedmiotu. W języku codziennie-komunikatywnym stało się ono wyłącznie umownym znakiem, służącym do podania pewnego zasobu informacji. W języku poetyckim, w którym działa na zasadzie ewokacji czy magicznej inkantacji — uzyskuje o wiele szerszą autonomię. Skoro poeta jest kreatorem, a nie informatorem, tworzy słowa, które posiadają własną odrębną wartość. Znaczenie słowa nie jest tu sprawą najważniejszą.

nie należy przecież zajmować się jedynie ścisłym znaczeniem słów, [...] słowa te będą dobierane ze względu na dźwięczność w taki sposób, żeby ich zamierzane i wykalkulowane spotkanie dawało niematerialny i matematyczny ekwiwalent instrumentu muzycznego [...] ²⁷.

Pisarze zgłaszają sprzeciw wobec arbitralności słowa-znaku. Ribot stwierdzał, że słowa u symbolistów „mają oddziaływać nie jako znaki, ale jako dźwięki”. Matuszewski podkreślał samodzielność słowa, ograniczając ową samodzielność jedynie postulatem wydobywania nastroju:

U Słowackiego, jak i „modernistów” dzisiejszych — słowa i zdania stają się niekiedy naprawdę „indywiduami”, działają bowiem na naszą wyobraźnię

²⁶ A. Lange, *Twórczość i obłąd*. W: *Studia i wrażenia*, s. 105. — Leszczyński, *op. cit.*, s. 85.

²⁷ R. Ghil, odpowiedź na ankietę. W: J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris 1891, s. 112.

nie tylko jako składniki logicznego łańcucha myśli, lecz bezpośrednio samym dźwiękiem, rytmem i kolorytem, odzwierciedlając, niezależnie od idei przewodniej, nie dający się wyrazić mową nastroj psychiczny utworu.

I George:

powinniśmy tworzyć nasze instrumenty pracy, uczyć poetów ich zawodu artysty — przypominać im, że słowo jest muzyką, pouczając, że ma ono kontur, objętość, masę, kolor, smak [...].

W rozprawce, stanowiącej wielką pochwałę słowa, pisał de Gourmont:

Lecz nie dlatego kocham słowa: kocham je dla nich samych, dla ich własnej estetyki, której jednym z elementów jest rzadkość, drugim — dźwięczność. Słowo ma nadto formę określoną przez spółgłoski, ma zapach, niełatwo jednak uchwytne ze względu na ułomność naszych zmysłów wyobraźniowych²⁸.

Mówiliśmy na początku obecnego studium, że walka o autonomię poezji odbywała się na rozmaitych jej stopniach: na stopniu gatunku, podstawowego chwytu artystycznego, wreszcie na stopniu materiału, którym jest język. Do powyższych cytatów dodajmy jeszcze kilka, wyraźnie o owej dążności do autonomii słowa świadczących:

Słowa wytworne mogą oznaczać rzeczy brzydkie i brudne, co dowodzi, że ich urok jest niezależny od znaczenia [...].

Słowo chce i winno być czymś więcej niż środkiem ekspresji, celem samym w sobie²⁹.

I polscy autorzy:

język przestawał być u nich jedynie taczka idej, umownym znakiem do wymiany myśli, wyrazy otrzymywały życie własne, tajemnicze, duchowe [...].

Słowo w tym świecie przestaje być narzędziem tylko, pośrednikiem między ja i nieja, lecz nabiera niejako życia samoistnego [...]. I stąd w poetach tego rodzaju, w poetach-wizjonerach, ta niezmierna wrażliwość na słowo, jego bogactwo i samorzutność, niezrozumiałe wprost dla tych, którzy używają go tylko za posługacza rzeczywistości. Słowo samo staje się „żywiołem” z jego potęgą i samoródtwem³⁰.

²⁸ Ribot, *op. cit.*, s. 217. — Matuszewski, *op. cit.*, s. 238—239. — Słowa Georgego cytuje A. Mockel (*Quelques souvenirs sur Stefan George*, „Revue d'Allemagne” 1928, nr 13/14). — R. de Gourmont, *L'Ivresse verbale*. W: *L'Idéalisme*. Paris 1893, s. 52.

²⁹ De Gourmont, *iw.* — De Visan, *op. cit.*, s. LXVII.

³⁰ Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 258. — J. Grot [A. Potocki], *Antoni Lange*. „Głos” 1896, nr 26. — Dodajmy, że także układ graficzny i jego podstawowy element: litera alfabetu, wykazują tendencję do usamodzielnienia się (Mallarmé, *Un coup de dés*, później: *Calligrammes Apollinaire'a*). W malarstwie — warto przypomnieć o powolnej autonomizacji koloru.

Świat rzeczywisty już nie wystarcza człowiekowi, więc stwarza sobie inny, swój własny³².

Nawet ostrożny Lange zajmuje się problemem kreacji:

[człowiek] swój świat urojony chce postawić na miejscu świata rzeczywistego, chce siebie rozlać w naturze; chciałby może zniszczyć świat istniejący³³.

Poezja odcina się zatem w omawianej epoce nie tylko od funkcji codziennie-komunikatywnej. Stara się także odciąć od funkcji mimetycznej, tj. naśladowczo-realistycznej. Ideałem staje się coraz wyraźniej funkcja kreacyjna. Twórcy-kreatorowi, który nie jest skrepowany nakazem naśladowania rzeczywistości i który tworzy swoiste samodzielne byty: dzieła literackie, takiemu twórca wiele wolno.

Wolność ta dotyczyła spraw różnych. Wśród nich oswobodzenie się od problematyki pozaartystycznej, od nadużytej w poprzednim okresie tendencyjności stanowi kompleks zagadnień najbardziej znanych. Problem inny związany jest z wyraźnym oddalaniem się od siebie dwóch dziedzin pozostających dotąd na ogół w ścisłym związku: etyki i estetyki; z rozdziałem, jaki następował pomiędzy biografią twórcy i jego działalnością artystyczną: twórca czuł się oswobodzony w tym, co tworzy, od jakichkolwiek praw moralnych. Ekspozowanie uczucia wolności wiązało się niewątpliwie — także — z walką przeciw zautomatyzowaniu społeczeństwa, przeciw tendencjom do zamiany społeczeństwa ludzkiego w mrowiska i ule (pisali u nas o tym problemie m. in. Matuszewski i Żuławski).

Pojęcie wolności w sztuce bywa w owym czasie interpretowane w sposób idealistyczno-mistyczny: „Sztuka jest oswobodzeniem” — pisał Morice w *La Littérature de tout à l'heure*. W „Chimerze” przypomniano takie oto słowa Emersona:

³² Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, s. 366. — T. de Wyzewa, *Le Pessimisme de R. Wagner*. „Revue Wagnerienne” 1896, III. Cyt. za: Lehmann, *op. cit.*, s. 47. — T. Miciński, *Wstęp do: W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X wieku*. Kraków 1909, s. VI. — I. Matuszewski, *Cele sztuki*. W: *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*. Wyboru dokonał, wstępem opatrzył i opracował S. Sandler. Warszawa 1965, s. 142. — Z. Przesmycki, *Kilka słów o krytyce*. „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 158. — J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*. W: *Eseje*, s. 60.

³³ A. Lange, *Sztuka i natura*. W: *Studia i wrażenia*, s. 43. — Poszukując wśród innych rodzajów sztuk takiej sztuki, która nie opiera się na kopiowaniu natury, wymieniają niektórzy pisarze architekturę (Du Prel, Brunetière). Jednakże wzorem stała się przede wszystkim muzyka. (O obydwu rodzajach pisze Matuszewski.) Jedną z przyczyn pomniejszenia roli architektury był niewątpliwie zastój

Prawo do samoistnego bytu twórców poetyckich, potwierdzone — jak to widzieliśmy — na rozmaitych stopniach, wynikało ze specjalnego rozumienia roli poety. Poeta mianowicie to kreator, obdarzony władzą stwarzania nowych światów. Poeta-kreator jako przeciwieństwo imitatora-kopisty — takie określenie stanowi dla czytelnika dzisiejszego termin mocno już nadużyty. Trzeba jednak pamiętać, że w omawianej epoce pojęcie kreatora — po próbach w okresie romantyzmu — właśnie się kształtowało. W owym kształtowaniu udział najważniejszy miała opozycja wobec ideału poety (artysty) obowiązującego w okresie pozytywizmu: narzucona mu służebna rola została gwałtownie zanegowana. Bódźce były zresztą różnorakie. Obecnie badacze mówią o wpływie Kanta, a także — co jest widoczne zwłaszcza u młodego André Gide'a czy u de Gourmonta — o solipsystycznej interpretacji Schopenhauera³¹. Jak się zdaje, trzeba również zwrócić uwagę na wszelkie odmiany subiektywizmu, a także na wpływ estetyki Plotyna. Rozpowszechnione wówczas badania nad istotą geniusza, nad istotą inwencji, zdolności wynalazczej, wreszcie badania nad wyobraźnią, jej rozległymi możliwościami — wszystkie owe czynniki przyczyniały się do powstania koncepcji artysty-kreatora.

Taką koncepcję głosili już patroni symbolizmu Villiers de L'Isle-Adam i Baudelaire, bliscy jej byli nasi romantycy. O ucieczce od kopiowania pisali symboliści francuscy bardzo często, m. in. Morice w *La Littérature de tout à l'heure*. Najbardziej w stylu epoki brzmi sformułowanie Teodora de Wyzewy:

i więzień jaskini stanie się boskim magiem, Magiem kreatorem.

Podobnie — dla Tadeusza Micińskiego poeta jest „Mahatmą światów, zamkniętych w kopule jasnowidzącego nieba”. O tworzeniu „nowego świata” wspomina Matuszewski:

artysta wlewa w płynące na falach konieczności zjawiska swego własnego swobodnego ducha, ożywia je swoim własnym życiem, nadaje im własne prawa i tworzy z nich świat nowy.

Według Przesmyckiego:

sztuka nie ogranicza się do biegłości technicznej, pozwalającej skopiować wierne pierwsze lepsze zjawisko zmysłowe; jest ona czymś więcej: stylizacją, harmonizacją, transfiguracją, kompozycją, wreszcie — nie lękajmy się słowa — kreacją, tworzeniem.

Żuławski, podkreślając u Przybyszewskiego tezę „Stwarzaj, co nie istnieje!”, sam pisze tak:

³¹ Np. Lehmann, *op. cit.* — O pojęciu artysty-kreatora pisałam w studium *Symbolika kreacji artystycznej* (w: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*).

Tak więc poeci są istotnie bogami-wyzwolicielami. Tytuł dawnych bardów brytańskich brzmiał: „wolni na całym świecie”. Są wolni i darzą wolnością³⁴.

Matuszewski streszczał wywody Morice'a o tym, że sztuka rodzi się w chwili, gdy dusza, wyzwolona ze wszystkich pęt doczesnych, zapuszcza się w swoje własne głębie. W tym stanie wyjątkowym wolności i samotności „słyszy ona Boga” i odczuwa nieograniczoną potęgę będącą odbiciem nieskończoności³⁵.

Jak często w tej epoce, owe mistyczne interpretacje mają odpowiedniki w tendencjach ściśle artystycznych. Pojęcie wolności wiąże się mianowicie w sposób nierozdzielny z rozumieniem artysty jako kreatora. Wolność w takim ujęciu to szeroko rozumiana wolność stwarzania: wolność nadająca prawa do przełamywania dotychczasowych kanonów, do zerwania z panującymi konwencjami.

„Geniusz nie poddaje się regułom, lecz sam jest regułą”. W ten sposób pisał Carl du Prel. A oto de Gourmont:

Strzeżmy się tych, którzy ustanawiają reguły; nie przyjmujemy żadnych formuł; zdajmy się na nasz temperament, bądźmy i pozostańmy wolni³⁶.

De Gourmont jest autorem osobnego studium o wiele mówiącym tytule: *L'Art libre et l'esthétique individuelle*, w którym znajdujemy takie np. zdanie:

Sztuka jest wolna całą wolnością sumienia; jest ona swoim własnym sędzią i swoim własnym estetą.

A oto wypowiedzi innych autorów:

Świat sztuki jest światem wyobraźni i nie zna granic prócz tych, które artysta sam sobie narzuca.

Największą zasługą symbolistów, nie zapominajmy o tym, było głoszenie absolutnej wolności w literaturze, pod jednym wszakże warunkiem; pod tym mianowicie, żeby dzieło było o ile możliwości powszechne i ogólne.

Mallarmé dał nam lekcję niezależności.

Symbolizm [...] tłumaczy się dosłownie przez słowo wolność [...].

na tym polu, panowanie eklektyzmu. Architekturę będzie eksponował — jak wiadomo — P. Valéry.

³⁴ Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, s. 377. — R. W. Emerson, *Poeta*. Przetł. S. Wyrzykowski. „Chimera” 1902, t. 6, z. 16, s. 79.

³⁵ Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, s. 279—280.

³⁶ C. du Prel, *Psychologie der Lyrik. Beiträge zur Analyse der dichterischen Phantasie*. Leipzig 1880, s. 51. — R. de Gourmont, odpowiedź na ankietę. W: Huret, *op. cit.*, s. 138—139.

Dążeniem więc „symbolizmu” było stworzenie nowej, autonomicznej formy rządu w państwie poetyckim³⁷.

Własne światy stwarzane przez twórców-artystów winny być uwolnione nie tylko od konwencji językowych, od dotychczasowych konwencji metrycznych (wiersz wolny), ale także — od konwencjonalnych sposobów ujmowania świata w ogóle. Przede wszystkim zatem starano się oswobodzić od tych podstawowych kategorii, przy pomocy których człowiek ujmuje otaczającą go rzeczywistość: od kategorii czasu i przestrzeni.

z widoku, jaki świat mu jawi, symbolista, o ile możliwości, eliminuje wszystko, co może być poznane, określone i umiejscowione w czasie i przestrzeni [...] ³⁸.

Morice pisał w *La littérature de tout à l'heure* o charakterystycznym dla epoki pragnieniu wyjścia poza świat, poza przestrzeń i czas. Fikcja symboliczna winna być, jego zdaniem, wolna zarówno od geografii jak i od historii. Podobnie jak Mallarmé, zarzucał Morice nawet Wagnerowi zbytne uleganie czasowi historycznemu.

Inspiracje idealistyczno-filozoficzne wpływały na ujmowanie problemu *sub specie aeternitatis*; de Visan powtarza za Ernestem Hello:

Poezja wznosi się ponad czas i przestrzeń, zmusza nas do pełnego dreszczu odczuwania realnego sąsiedztwa wieczności [...] ³⁹.

Polscy pisarze wypowiadali się również na ten temat:

sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznym, niezależnym od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłym ani od czasu, ani od przestrzeni.

[Duszy], która syntezuje, byt przedstawia się takim, jakim jest: jako jedność w różności pod względem czasu ni przestrzeni niepodzielna. [...] Sztuka jest tworzeniem; jest tedy objawem duszy, która syntezuje i tworzy.

I jeszcze jeden cytat — w ówczesnym stylu:

poza epokami i datami poeta powołuje przed nami do życia kwitnące ogrody nieznanym róż i przedziwnych kobiet ⁴⁰.

³⁷ R. de Gourmont, *L'Art libre et l'esthétique individuelle*. W: *L'Idéalisme*, s. 33. — A. Lauterbach, *Sztuka i metafizyka*. (Szkic do teorii sztuki). „Museum” 1912, z. 7. — S. Merrill, odpowiedź na ankietę. W: G. le Cardonnell, Ch. Vellay, *La Littérature contemporaine (1905). Opinions des écrivains de ce temps*. Paris 1905, s. 180. — G. Kahn, odpowiedź na ankietę. W: jw., s. 274. — R. de Gourmont, *L'Idéalisme*. W: *L'Idéalisme*, s. 23. — Z. L. Zaleski, *Albert Samain*. W: *Dzieło i twórca. (Studia i wrażenia literackie)*. Warszawa 1913, s. 12.

³⁸ Ribot, *op. cit.*, s. 214.

³⁹ Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, s. 282, 359. — De Visan, *op. cit.*, s. XXII.

⁴⁰ S. Przybyszewski, *Confiteor*. W: *Wybór pism*, s. 140. — Żuław-

Postulat uwolnienia sztuki od kategorii czasu i przestrzeni ma źródła wielorakie; uproszczeniem byłoby sprowadzanie całego problemu do eskapizmu. Historia filozofii podsuwa przede wszystkim nazwisko Kanta oraz Schopenhauera, próbującego przystosować Kanta do *Wed i Upaniśad*. I jeszcze jedno nazwisko należy tu wymienić: Plotyna, z jego negacją trójwymiarowości i perspektywy. Źródło inne — to być może ówczesna antropologia kulturowa; zwracała ona uwagę na podobieństwo zwyczajów i mitów ludów prymitywnych, w różnych odległych od siebie częściach świata i w różnych okresach chronologicznych, wykazując jednocześnie podobieństwo mentalności poetów i tychże ludów. Czas i przestrzeń ulegały w takim ujęciu zamąceniu, co w konsekwencji prowadzić będzie w przyszłości do eksponowania zasady symultaneizmu i synkretyzmu kulturowego.

Negacji podlegały nie tylko podstawowe kategorie, przy pomocy których człowiek ujmuje świat. Podlegały jej również — uważane dotąd za jakości niepodważalne — logiczne prawa myślenia: świadomy, ciągły, przyczynowo-skutkowy, konsekwentnie z siebie nawzajem wynikający tok myśli.

Nigdy żadnych objaśnień, żadnych logicznych łączników, których w duszy nie ma.

— pisał Przybyszewski. De Gourmont twierdził w cytowanym już studium *L'Art libre*, że sztuka jest „anormalna, alogiczna i niepojęta”. Wzór takiej sztuki wskazywał Wagner; to muzyka, według niego, pozwalała warstwie uczuciowej wypowiadać się z zupełną swobodą i pełną niezależnością od logicznych praw myślenia⁴¹. Znamienne, że Matu-

ski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, s. 59, 60. — G. Vanor [Van Ormelingen], *L'Art symboliste*. Préface de P. Adam. Paris 1889, s. 34.

⁴¹ S. Przybyszewski, *Plomienny*. (Alfred Mombert). W: *Na drogach duszy*. Wyd. 2. Kraków 1902, s. 131. — Uwolnienie poezji od związków logicznych intrygowało poetów już dawniej. Novalis np. pisał (cyt. za: W. Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten*. Stuttgart 1963, s. 170): „Opowiadania bez związku, oparte jednak na asocjacji, jak sny. Wiersze jedynie brzmiące dobrze i pełne pięknych słów, ale bez jakiegokolwiek sensu i związku — zrozumiałe najwyższej poszczególne strofy [...]”. Vordtriede podkreśla, że tego rodzaju sformułowania poety wykraczają daleko poza jego praktykę poetycką. — Na uwagę zasługują próby S. Lacka (*Przegląd przegladów*. „Życie” (Kraków) 1899, nr 10). Usiłował on mianowicie wprowadzić zasadę pomijania praw logiki — także — do języka krytyki literackiej: „staram się nadawać moim uwagom formę jak najzwięźlejszą. Konieczne u wszystkich ogniwa myślowe są zbyteczne, chociaż wygodne, bo nie wymagają wysiłków. Zwyczaj pisania rozwlekłym językiem dał początek autorytetowi tzw. logiki, na której brak w tych uwagach wskazywano”. — De Gourmont, *L'Art libre et l'esthétique individuelle*, s. 34. — Wagner, *op. cit.*, s. XLIII.

szewski właśnie w kontekście rozważań o Wagnerze formułował sądy o „dowolnych kombinacjach” pozbawionych logicznej formy:

sztuka nowoczesna stara się wyrazić przede wszystkim owe rzeczy wewnętrzne, nie dające się wprawdzie ująć w słowa, tj. realnie-plastyczną i logiczną formę, lecz dające się wyśpiewać w swobodnej formie muzycznej, tj. za pomocą dowolnych, ale harmonijnych i sugestywnych kombinacji pojęć, wyobrażeń, słów, dźwięków, barw, kształtów i linii.

Władysław Jabłonowski podkreślał w związku z poezją Tadeusza Micińskiego prawo poety do:

bezgranicznej swobody, całkowitego wyzbycia się wszystkiego, co racjonalistyczne, sztywne, krępujące, wyzwolenia całkowitego od rzeczywistości i od logiki tej ostatniej⁴².

Swoboda dowolnych kombinacji, nieoczekiwanych zestawień miała źródło — jak to zobaczymy później: jedno z wielu — w mistycznej zasadzie powszechnych powinowactw, zwanej *correspondances*. Oparta na doktrynie mistyka szwedzkiego z XVIII w., Emanuela Swedenborga (*Arcana coelestia*, 1749—1756), zasada ta zakładała, że wszystko, co jest zewnętrzne i widzialne, ma wewnętrzną i duchową przyczynę, że świat łączy się z niebem. Doktryna Swedenborga podejmowana była przez wielu pisarzy XIX w.: Hugo, Nerval, Novalisa, Hoffmanna, Balzaka (powieść *Séraphita*), u nas — przez Słowackiego⁴³. W stopniu najsilniejszym przyczynił się do rozpowszechnienia doktryny Swedenborga Baudelaire: znany jego wiersz pt. *Correspondances* jest wynikiem wielokrotnie powtarzanych, jak o tym świadczą jego pisma zebrane, przemyśleń na temat tej doktryny, uzupełnionej zresztą — o czym na ogół mniej wiadomo — teorią analogii Charles Fouriera⁴⁴. W myśl teorii powszechnych analogii, powszechnych powinowactw:

wszystko, forma, ruch, liczba, kolor, zapach, zarówno w sferze ducha jak i w sferze natury jest znaczące, wzajemne, odwracalne, odpowiadające sobie⁴⁵.

⁴² Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, s. 142—143. — Swoboda dowolnych kombinacji znajdowała potwierdzenie w ówczesnych studiach nad wyobraźnią. Prawom logiki rządzącym w otaczającym nas świecie przeciwstawiano prawa wyobraźni, którym poddany jest świat stworzony przez artystę. U nas pisał o tych problemach m. in. A. Lange (*O wyobraźni*, „Niwa” 1894, nr 18). — W. J. [W. Jabłonowski], rec.: T. Miciński, *W mroku gwiazd*, „Ateneum” 1903, t. 1, s. 105.

⁴³ Historię doktryny Swedenborga przedstawia ostatnio m. in. H. Morier (*Correspondances*, W: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1961).

⁴⁴ Np. Ch. Baudelaire; *Les Paradis Artificiels. Opium et Haschisch*, s. 466; *L'Art romantique*. Victor Hugo, s. 1085. Baudelaire cenił zresztą wyżej Swedenborga niż Fouriera.

⁴⁵ Baudelaire, *L'Art romantique*. Victor Hugo, s. 1085.

Mistycznie ujęta koncepcja powszechnych powiązań na zasadzie powinowactwa i analogii miała odpowiednik w ówczesnej psychologii twórczości. Ribot, Aleksander Bain, James uważali myślenie przez analogię, umiejętność wykrywania podobieństw za właściwy czynnik wyobraźni twórczej. Co więcej, koncepcja powszechnych powiązań na zasadzie analogii dotarła także do antropologii kulturowej; Tylor podkreślał w związku z mitami znaczenie „wielkiej teorii analogii”⁴⁶.

O owym szerokim zasięgu koncepcji powszechnej analogii trzeba pamiętać; koncepcja ta bowiem tłumaczy w dużej mierze teorię ówczesnego symbolu.

Demon analogii — ten tytuł znanego szkicu Mallarmého stał się określeniem dla całego kompleksu omawianych tu zagadnień. Mallarmého interesował ów problem w sposób szczególny; jego monografista, Thibaudet, twierdzi, że analogia była obsesją tego twórcy. Pomysł Maclairea stworzenia słownika analogii przypisuje Thibaudet Mallarméańskiej właśnie inspiracji⁴⁷.

„Ewangelia powinowactwa” i „demon analogii”, podobnie jak symbol i sugestia, były ściśle związane z doktryną symbolizmu; przewijają się też niczym *leitmotiv* w ówczesnych wypowiedziach. (W Polsce — już w r. 1887 informował o nich Lange.) Zasada powszechnych powinowactw, wzajemnej łączności poszczególnych elementów świata pozostawała w związku z ideałem jedności, ideałem syntezy, typowym dla omawianego okresu.

Zwłaszcza szczególny przypadek zasady *correspondances* zrobił w owym czasie ogromną karierę: była nim synestezja, zwana także w polskiej tradycji historycznoliterackiej transpozycją wrażeń.

Jak wiadomo, synestezja właściwa, tzw. *audition colorée*, jest zjawiskiem patologicznym; polega ono na tym, że u danego osobnika jednocześnie z doznaniem słuchowym występuje doznanie wzrokowe. Zjawiskiem owym interesowali się rozmaici uczeni i literaci XIX w.: Goethe, Gautier, Baudelaire, Helmholtz, Fechner, Hoffmann, Nerval, Słowacki i inni.

W omawianej epoce interpretowano ową synestezję w sposób różny. Przede wszystkim — podobnie jak w całej doktrynie *correspondances* — widziano tu objaw mistycznej jedności świata:

Złanie się wszystkiego takie ostateczne w jedni bezwzględnej, że nikną przeciwieństwa, różnice, że blaski dźwięczą, tony świecą.

Człowiek przeniósł rzeczywistość poza siebie, i to, co w nim było absolutne, stało się poza nim przypadkowym, porozrywany, bez związku. [...]

⁴⁶ E. B. Tylor, *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*. Przekład Z. A. Kowerskiej. Ze wstępem i dodatkami [...] J. Karłowicza. T. 1. Warszawa 1896, s. 249.

⁴⁷ Thibaudet, *op. cit.*, rozdz. 9: *Le Démon de l'Analogie*.

Musiał porozrywać na części to, co jest ciągłym i jednym. [...] Dalej musiał rozerwać wszystkie rzeczy w przestrzeni, bo zmysł wzrokowy również niezmierzenie ograniczony — musiał rozerwać całość na części, bo mózg za słaby, by móc cośkolwiek w całej jego nierozzerwalności objąć — gdy słyszał dźwięk, nie czuł równocześnie jego woni, nie widział jego kształtów.

I to porozrywanie, przekształcanie, wykoszlawienie wszystkich zjawisk nazwał realnością⁴⁸.

Du Prel, opierając się na badaniach Ernesta von Baera, tłumaczył przy pomocy swojskiej ujętej synestezji problemy związane ze spirytyzmem⁴⁹.

Jak zwykle w tej epoce, owe idealistyczno-mistyczne elementy znalazły się w polu badań psychologii i psychofizjologii. Trudno rozstrzygnąć, co odegrało większą rolę w rozpowszechnieniu synestezji w literaturze pod koniec XIX w.: czy Swedenborgiańska doktryna powinowactw, spopularyzowana zwłaszcza przez sonet Baudelaire'a, czy też gwałtowny rozwój badań psychologiczno-medycznych nad patologią barwnego słyszenia. Francuski psychofizjolog Alfred Binet podkreśla w r. 1892 powszechne zainteresowanie zjawiskiem *audition colorée*: pisze się o nim — stwierdza autor — w dziennikach, pismach literackich i naukowych, powstają na ten temat medyczne tezy doktorskie, przeprowadza się ankiety (np. ankieta Claparède'a w Genewie, na podstawie której okazało się, że na 470 badanych osobników — 250 doznawało *audition colorée*)⁵⁰. Interesujący jest fakt, że — jak podkreślano ówczesnie (Ribot, Souriau) — zjawisko synestezji występuje częściej w stanach, w których działanie świadomości jest przytępione; w takich stanach, jak marzenie przedsenne, ekstazy mistyczne, stany ponarkotyczne. (Tezę tę potwierdzają zarówno E. T. A. Hoffmann w *Kreislerianach* jak i Baudelaire w *Paradis artificiels*.)

Do wniosków medyczno-psychofizjologicznych dołączyły się pogłosy idące ze strony nauk ścisłych: ze strony fizyki. Lange tłumaczył synestezję przy pomocy drgań eteru; o analogii między dźwiękiem a światłem, odkrytej przez fizykę, wspomina także Binet⁵¹.

⁴⁸ Z. Przesmycki, *Poezja*. „Chimera” 1902, t. 5, z. 14, s. 338. — S. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*. W: *Wybór pism*, s. 156—157. Owo odwołanie się do pierwotnej jedności posiada uzasadnienie bardziej konkretne. Już Condillac podkreślał, że w dzieciństwie doznania zmysłowe występują łącznie, bez możliwości ich rozróżnienia.

⁴⁹ C. du Prel, *Zagadka człowieka. Wstęp do okultyzmu*. Z niemieckiego tłumaczył F. Wermiński. Warszawa 1897, s. 52—53.

⁵⁰ A. Binet, *Le Problème de l'audition colorée*. „Revue des deux Mondes” 1892, t. 113, s. 586—614.

⁵¹ A. Lange, *Symbolizm. Szkic z literatury współczesnej*. „Przegląd Tygodniowy” 1887, t. 1 (dod. miesięczny). Lange powołuje się na artykuł D. Rochasa w „Nature” (1886); w czasopiśmie tym nie udało mi się odnaleźć wymienionego

Zjawisko barwnego słyszenia, w którym medycyna widziała jedynie zaburzenie percepcji zmysłowej, zostało podchwyczone bardzo żarliwie. (Polskich czytelników informowali o synestezji wszyscy krytycy interesujący się symbolizmem. Najszerzej zajął się tym problemem Matuszewski wskazując na polskiego prekursora: Słowackiego.) Niezwykle ważne było poszerzenie *audition colorée* na inne doznania zmysłowe. Des Esseintes w *À rebours* Huysmansa kojarzy doznanie smakowe i dotykowe z głosem instrumentów: np. „Curaçao” odpowiada według niego klarinetowi, którego dźwięk jest kwaskowaty i miękki jak aksamit. Souriau podkreślał wzajemne powiązanie doznań wzrokowo-smakowych:

Czyż nie ma kolorów smakowitych i kolorów przyprawiających o mdłości dzięki podświadomemu przypomnieniu substancji, które pobudzają apetyt lub powodują niesmak? Pewne tony zieleni wydają się kwaśne; niektóre czerwienie o odcieniu porzeczkowym powodują oskome⁵².

René Ghil, opierając się na znanym sonecie Rimbauda o samogłoskach, stworzył całą teorię instrumentacji werbalnej (*Traité du Verbe*. Paris 1886). Według tej teorii poszczególnym głoskom odpowiadają instrumenty, a tym z kolei — pewne stany wzruszeniowe. Były także próby innego rodzaju: wystawiono mianowicie w Paryżu *Pieśń nad pieśniami* według orkiestracji słownej Ghila i sonetu Rimbauda. Recytacjom np. z przewagą samogłoski „i” odpowiadały pomarańczowe dekoracje, rozpylany zapach białych fiołków oraz odpowiednia muzyka.

Co więcej — w związku z synestezją zajęto się problemem relacji zachodzących między percepcją zmysłową a stanami uczuciowo-nastrojowymi. Już na progu epoki Sully Prudhomme sporządził tablicę odpowiadających sobie wzajemnie doznań zmysłowych i stanów uczuciowych, zapewne nie bez wpływu teorii estetycznego asocjacionizmu Fechnera⁵³. Interesujące rozważania na temat wzajemnej łączności owych doznań można znaleźć u Matuszewskiego. Polski krytyk podkreśla np. u Słowackiego „fenomenalną zdolność chwytania pokrewieństwa pomiędzy kolorem, dźwiękiem a pojęciem”. Przybyszewski tłumaczy zasadę nowej

artykułu. W obydwu wypowiedziach chodziło zapewne o teorię falową, dotyczącą zarówno dźwięku jak i światła. W drugiej połowie XIX w. Maxwell dokonał doniosłego odkrycia dotyczącego fal elektromagnetycznych; właśnie w tej teorii mówi się m. in. o drgającym ładunku, promieniującym energię. Lange, który na innym miejscu wspomina Maxwella, posługuje się jeszcze pojęciem „eteru”. Zasadniczo teoria fal elektromagnetycznych zakłada, że owe fale rozchodzą się w próżni. — Interesujące rozważania na temat współzależności koloru i muzyki znaleźć można w: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 1. Kraków 1970, rozdz. 9: *Kolor i muzyka*.

⁵² P. Souriau, *L'Imagination de l'artiste*. Paris 1901, s. 97.

⁵³ S. Prudhomme, *Oeuvres. Prose*. (1883). *L'Expression dans les beaux-arts. Application de la psychologie à l'étude de l'artiste et des beaux-arts*. Paris 1883.

sztuki przy pomocy tezy o odtwarzaniu wrażeń według ich uczuciowego powinowactwa:

Na czym polega ten cały rozłam pomiędzy „starą” twórczością a tą, która jest dla nas ideałem?

Otóż na tym, że „starzy” analizowali, rozrywali wrażenia. U nich dźwięk łączy się tylko z dźwiękiem, barwa z barwą, a więc asocjacje ich są tylko odtwarzaniem wrażeń według ich przedmiotowej miary.

Tymczasem dźwięk może i rzeczywiście wywołuje potopy barw, woń jakiegoś kwiatu wywołuje zupełnie przeciwne konglomeraty wrażeń, a zaledwie dostrzegalny przeblysł jakiejś barwy może w nieświadomości wywołać całe życie w nieskończonej perspektywie.

A więc zasadniczą cechą „nowej” poezji, nowych prądów jest odtworzenie wrażeń według ich uczuciowego powinowactwa, bo dwa różne wrażenia mogą mieć ten sam uczuciowy rdzeń.

Souriau, próbując wytłumaczyć współzależność doznań zmysłowych i stanów uczuciowych, wyjaśnia jednocześnie jeden z podstawowych mechanizmów działania ówczesnej poezji: mianowicie łączną aktywizację całego systemu nerwowego ⁵⁴.

W ten sposób poszerzona synestezja przybiera formy rozmaite: zbliżona jest do metafory, metonimii, skróconej personifikacji, metaforycznego epitetu, a także — pomaga tworzyć całe konstrukcje synestezyjne. Tu także, w zasadzie synestezji, dopatrzyć się można jednego ze źródeł ówczesnego ideału syntezy poszczególnych rodzajów sztuki ⁵⁵.

W zakresie poetyki najważniejsze oddziaływanie szło zwłaszcza w dwóch kierunkach. Po pierwsze — poszerzała synestezja możliwość stosowania rozmaitego rodzaju analogii. Odpowiedni zatem nastrój, który miał w dalszym odniesieniu sugerować pewien zespół zagadnień, mógł być uzyskiwany przez działanie na wszystkie ośrodki zmysłowe. Nie tylko przez stosowanie najbardziej znanych analogii typu wizualno-plastyczno-obrazowego; także — przy pomocy analogii dźwiękowo-węchowo-smakowo-dotykowych. Zwłaszcza analogia dźwiękowa, wydobywana nie jak w pozostałych przypadkach poprzez semantyczne właściwości słowa-znak, ale przy pomocy waloru dźwiękowego słowa-przedmiotu (instrumen-

⁵⁴ Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, s. 175. — Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 152—153. — Souriau, *op. cit.*, s. 111.

⁵⁵ Warto tu może wspomnieć o realizacjach zasady synestezji przez R. Steinera w tzw. Goetheanum w Dornach koło Bazylei, m. in. w formie tańca, który stanowił swoiste, ściśle sobie odpowiadające połączenie tonu i ruchu, np. skłony przy tonach niskich itp. (Informację o Goetheanum zawdzięczam pani Annette Landmann z Bazylei.) — Wśród współczesnych badaczy S. Johansen (*Le Symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*. Copenhague 1945) silnie eksponuje zasadę synestezji jako podstawę symbolizmu, a także J. Nowakowski (*Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 4).

tacja zgłoskowa, aliteracja, refreny, metryka itp.) — szeroko bywała stosowana.

Po drugie, synestezyjny typ kojarzeń wzmagał — powracamy tu do naszych poprzednich rozważań — „alogiczność” wypowiedzi lirycznej symbolistów: pozwalał bowiem na łączenie ze sobą odległych elementów. Trzeba przy tym podkreślić, że eksponowano właśnie ową odległość znaczeniową, a nie — jak dotąd — podobieństwo łączonych elementów. Co więcej, istniały próby specjalnego podkreślenia owej odległości przez pomijanie wszelkiego rodzaju powiązań tłumaczących podobieństwo i współzależność. Chodziło o podobieństwo i współzależność jedynie w ramach pewnej atmosfery uczuciowej, pewnego nastroju. Nowatorstwo takich postulatów dotyczyło zatem nie tyle innego niż dotąd typu metaforyzowania, ile świadomości posiadania prawa do dużej swobody kojarzeń⁵⁶.

Właśnie — kojarzeń, właśnie — asocjacji. Nie przypadkiem użyliśmy tu terminu z zakresu psychologii. Wagnerowskie hasło „*une pleine independance des lois logiques de la pensée*”, które winno obowiązywać w poezji tak, jak obowiązuje w muzyce — hasło owo posiada w tym czasie odpowiedniki w ówczesnych badaniach psychologów. Chodzi o teorię kojarzeń. Psycholodzy usiłują ustalić stosunek (Ziehen) lub przeprowadzić różnicę (Wundt) pomiędzy psychologiczną teorią kojarzenia wyobrażeń a zasadami logicznego rozumowania. Polskich czytelników zapoznawał z tymi zagadnieniami Władysław Biegański. W jego studiach znaleźć można takie np. zdania:

W łańcuchowym kojarzeniu myśli wyobrażenia łączą się, idą po sobie kolejno na zasadzie luźnego podobieństwa lub luźnej styczności w czasie i przestrzeni. Kojarząc wyobrażenia, ani nie sprawdzamy, ani nie mierzymy, ani nie uwydatniamy stosunku podobieństwa; najbłahsze, najluźniejsze podobieństwo wystarcza nam najzupełniej do połączenia dwóch różnych wyobrażeń. Że tak jest, przekonamy się łatwo, jeśli weźmiemy na uwagę nasze senne marzenia.

I dalej:

Kojarzenie czy to przez styczność, czy też podobieństwo jest zawsze luźne i samo przez się nie uwzględnia nigdy ani zakresu, ani treści wyobrażeń. Stąd

⁵⁶ Niejednokrotnie podkreśla się w niniejszej rozprawie — obok znaczenia i wpływu nauk psychologicznych — ważkość badań ówczesnych antropologów kulturowych. Tym razem trzeba zwrócić uwagę na językoznawstwo porównawcze. Otóż — być może — na próby zerwania z przyjętym dotąd tokiem logicznym wpłynęły także wyniki badań językoznawców. Zetknięcie się mianowicie z językami innymi niż europejskie doprowadziło do ważnych wniosków: okazało się — jak informował w r. 1902 E. Porębowicz (*Poezja polska nowego stulecia*. W: *Studia literackie*. Z przedmową M. Brahmara. Kraków 1951, s. 254) — że „analityczna budowa zdania w językach europejskich, rozdzielająca podmiot, orzeczenie, przedmiot — jest czystym przypadkiem”. Porębowicz powołuje się na A. H. Sayce’a.

skojarzone wyobrażenia nie zawierają ścisłego związku, stosunku, jaki zachodzi pomiędzy wyobrażeniami w logicznym myśleniu ⁵⁷.

Podobieństwo wyników badań psychologicznych i postulatów krytycznych nie jest bynajmniej przypadkowe. Trzeba pamiętać, że jest to okres, w którym estetyka i psychologia były ze sobą blisko powiązane. Psychologia zajmowała się m. in. zagadnieniami wyobraźni, procesu twórczego itp. Ribot rozpatruje zasadę kojarzenia właśnie w związku z wyobraźnią twórczą:

Kojarzenie pośrednie dobrze jest znane od czasu Hamiltona, który pierwszy je opisał i dał jego klasyczny przykład (Jezioro Ben-Lomond przypominało mu pruski system wychowania, a to dlatego, że zwiedzając to jezioro spotkał tam oficera pruskiego i z nim o tym przedmiocie rozmawiał). Ogólna formuła tego kojarzenia jest: *A* wywołuje *C*, jakkolwiek nie ma między nimi ani przyległości, ani podobieństwa, tylko dzięki średniemu terminowi *B*, który nie wchodząc do świadomości, stanowi przejście od *A* do *C* ⁵⁸.

Takie kojarzenie pośrednie, dzięki wyłączeniu średniego terminu działającego jedynie w podświadomości, stawać się może — jak stwierdza Ribot — źródłem nieoczekiwanych zestawień.

Teoria asocjacji, kojarzenia rozmaitych rodzajów doznań, stanowiła ważny czynnik oddziaływania na ówczesną estetykę; uzupełniała i tłumaczyła — o wiele silniej przez badaczy podkreślaną — zasadę analogii. Ówczesni pisarze zdawali sobie z tego faktu sprawę. Souriau pisał:

Asocjacja, analogia — te dwa słowa stanowią podwójny klucz całej symbolicznej transpozycji.

I — Matuszewski:

Poezja nowoczesna [...] porusza [...] całą gamę związanych ze sobą asocjacyjnie uczuć, wyobrażeń i pojęć. Zwraca się nie do tego lub owego zmysłu, lecz do ogniska psychicznego, w którym ześrodkowują się wrażenia płynące od wszystkich zmysłów.

Z pozycji twórcy wyjaśniał Przybyszewski:

Poza zmysłową asocjacją dźwięku li tylko z dźwiękiem, barwy li tylko z barwą istnieje uczuciowa asocjacja najróżnorodniejszych wrażeń, bo mają ten sam podkład uczuciowy. [...] Do tej głębi, do tej absolutnej świadomości dotrzeć, do niej wnikać pragniemy ⁵⁹.

⁵⁷ W. Biegański, *Studia logiczne. I. Myślenie logiczne a kojarzenie wyobrażeń*. „Przegląd Filozoficzny” 1897/98, z. 2, s. 13.

⁵⁸ T. Ribot, *O wyobraźni twórczej. Studium psychologiczne*. Przekład z francuskiego. Warszawa 1901, s. 44—45. Ribot informuje m. in. o teorii konstelacji Ziehena polegającej na szczególnym układzie kojarzonych wyobrażeń.

⁵⁹ Souriau, *op. cit.*, s. 96. — Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, s. 134. — Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 158.

Chodziło przy tym — trzeba to wyraźnie podkreślić — właśnie o owe, jak pisał Biegański, kojarzone wyobrażenia, które nie zawierają ścisłego związku, jaki zachodzi w logicznym myśleniu. Guyau np. podkreślał, że wielki artysta odznacza się potęgą w łamaniu banalnych, utartych asocjacji. Tego rodzaju poglądy, reprezentowane u nas m. in. przez Przybyszewskiego, stanowią sprzeciw wobec estetycznego prawa asocjacji Fehnera, prawa, które ograniczało możliwości wyobraźni prawidłowościami asocjacyjnymi. Analogie, powinowactwa, wszelkiego rodzaju asocjacje — miały być wykorzystane w poetyce symbolistów nie w postaci utartych porównań czy metafor, ale właśnie — w postaci skojarzeń niezwykłych, oryginalnych, niemal „alogicznych”. Kategoria „podświadomości” — jak zobaczymy — a także badania nad snem, rozdwojeniem jaźni itp. były tu niezmiernie przydatne.

Teoria kojarzeń zwracała uwagę na możliwość zestawień poszczególnych elementów bez udziału świadomości. Ribot wyjaśniał w cytowanej już książce w ten sposób:

Czynnik nieświadomy występuje jeszcze w innej formie, bardziej prostej i ograniczonej, mianowicie w jednej z form kojarzenia wyobrażeń.

Podobnie — Lange:

kojarzenie [...] wyobrażeń jest to [...] pozalogiczny ruch naszej myśli; w tym ruchu najczęściej bezwiednym — obrazy i myśli przywołują inne obrazy i myśli — i grupują się, a nawet organizują na zasadzie segregacji⁶⁰.

Rola czynnika nieświadomego, na którą zwracał uwagę asocjacionizm, podkreślana była bardzo wyraźnie przy próbach definiowania wyobraźni twórczej. Ribot pisał — w ciągle tu cytowanej książce *O wyobraźni twórczej* — że natchnienie jest to wyobraźnia nieświadoma. Rozważania na temat nieświadomej produkcji artystycznej znaleźć można u poczytnego wówczas niemieckiego psychologa du Prela. Co warte specjalnego podkreślenia — du Prel wykazuje podobieństwo tej produkcji do marzeń sennych. Podobieństwo to wszakże jest specjalnego rodzaju; du Prelowi chodzi mianowicie o nieświadome siły psychicznie pojętej „Natury” (bardzo tu blisko „Absolutu” Przybyszewskiego), dochodzącej do głosu zarówno w twórczości jak i we śnie⁶¹.

Idealistyczna koncepcja „podświadomości” — taka była zresztą już u Edwarda Hartmanna — zakładająca istnienie nieznanых sił (Natura, Absolut, Dusza wszechświata), sił, które dochodzą do głosu w twórczości artystycznej, we śnie, w halucynacji itp., taka koncepcja jest ogromnie

⁶⁰ Ribot, *O wyobraźni twórczej*, s. 44. — Lange, *O sztuce*, s. 29.

⁶¹ Ribot, *O wyobraźni twórczej*, s. 43. — Du Prel, *Psychologie der Lyrik*.

charakterystyczna dla omawianej epoki. Nietrudno zauważyć, że blisko stąd do ideału twórczości „natchnionej”, polegającej na swego rodzaju bierności wobec sił, które przemawiają przez poetę. W sposób wyraźny — na ten fakt pragnę zwrócić szczególną uwagę — siły owe przechodzą w omawianym okresie z kręgu pojęć związanych z filozofią idealistyczną, a nawet religią (Bóg przemawiający ustami proroków itp.), do kręgu pojęć związanych z naukami psychologicznymi (podświadomość). Du Prel próbuje właśnie połączyć obydwie koncepcje.

Powiązanie „natchnienia”, owego „boskiego szału”, jak je nazywał Plato, ze sferą podświadomości było faktem ogromnie ważnym⁶². Pozwoliło bowiem łączyć twórczość artystyczną z innymi stanami, w których działanie świadomości jest przytłumione: ze snem, halucynacją, ekstazą, stanami narkotycznymi itp.

Cóż więc mamy wspólnego w takich stanach jak halucynacja, obłąd, sen z jednej strony, twórczość z drugiej? Oto — swobodne kojarzenie obrazów⁶³.

Sprawą najważniejszą było samo postawienie problemu, niezwykle płodnego w przyszłości: wysunięcie mianowicie tezy o istnieniu zależności między twórczością artystyczną a akcją podświadomości. Skoro bowiem twórczość artystyczna podobna jest w swym mechanizmie do wymienionych powyżej stanów, w takim razie można owe stany — w twórczości — także: naśladować. Tym bardziej że odpowiednich opisów dostarczali nie tylko psycholodzy i psychiatrzy. De Gourmont np. w szkicu *La Création subconsciente* podaje nie tylko takie oto stwierdzenia:

Umysłowa twórczość wyobraźni jest nierozłączna od przyspieszonego tętna podświadomości. Pisarz najbardziej zrównoważony, najbardziej drobiazgowy, jest w każdym momencie, wbrew samemu sobie, wzbogacany przez pracę podświadomości [...] ⁶⁴.

Także — opierając się na książkach Chabaneix i Maury'ego — informuje o podświadomości „nocturne”, która jest oniryczna lub preoniryczna, oraz o podświadomości „à l'état de veille” itp. De Gourmont pod-

⁶² Podobnie jak przy zagadnieniu spontanicznego powstawania symbolu należy i tu podkreślić, że istniały także koncepcje przeciwstawiające bierność poezji „natchnionej” — ideał świadomej pracy twórczej. Niektórzy badacze, zafascynowani teorią Mallarmégo, skłonni są nawet — niesłusznie — ową bierną koncepcję zupełnie ignorować. Niesłusznie — gdyż przewaga sformułowań na temat poezji spontaniczno-natchnionej jest zupełnie wyraźna. Pozostaje to w związku z anty-intelektualnymi i prointuicjonistycznymi tendencjami ówczesnej filozofii.

⁶³ Lange, *Twórczość i obłąd*, s. 88.

⁶⁴ De Gourmont, *La Création subconsciente*. W: *La Culture des Idées*, s. 50—51.

kreśla wprawdzie, że sen jest prawie zawsze absurdalny, czego nie ma w poezji; skoro się już jednak raz podkreśliło podobieństwo — droga do absurdalności poezji była otwarta. Warto przypomnieć, jakie to m. in. przykłady owej absurdalności podaje de Gourmont. Otóż chodzi mu — za Maurym — o dowolne skojarzenia słów występujące we śnie, skojarzenia wywołane jedynie podobieństwem jednej sylaby: „Gilolo”, „lobelia”, „Lopez”. Nie trzeba tu chyba przypominać, jaką karierę zrobili w poezji późniejszej tego rodzaju skojarzenia, znane już zresztą Mallarmému.

O roli podświadomości w takich stanach, jak sen, halucynacja, obłąd, a także — w procesie twórczym artysty, pisano w omawianym okresie niezwykle często. Jednakże właśnie to niebezpieczne sąsiedztwo: sąsiedztwo obłądu, powodowało, że wielu pisarzy podkreślało udział w procesie twórczym — także: świadomości. Lange powtarzał za Diltheyem:

Główną zatem drogą, którą umysł twórczy biegnie, jest marzenie, ale marzenie to zlewa się z myśleniem; marzenie ma nad sobą czujne oko świadomości.

Z polskich pisarzy najodważniej wypowiadał się przeciw udziałowi świadomości w akcie twórczym Przybyszewski:

przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od tego „zewnątrz” jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, włania się w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nie ujęte, szuka poza złudnym obrazem tzw. rzeczywistości całą drobniotką sieć pobudek, wpływów, obrazów niejasnych, rzeczy nie sformułowanych logiką [...], jednym słowem, nie da się omamić świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem. [...]

Dlatego też ta przejrzystość, rozumność, ta — ta klasyczność starej produkcji, a na odwrót, ta osławiona niby to nielogiczność nowej twórczości [...] ⁶⁵.

Czytelnika dzisiejszych tomików poetyckich, przywykłego do rozmaitych ekstrawagancji, ówczesne „alogeniczności” zadziwić nie potrafią. Badacza wszakże obowiązuje spojrzenie historyczne. Warto zatem przypomnieć, że odstępstwa od logicznego toku myślenia zostały natychmiast zauważone i bardzo ostro skrytykowane. Znany przeciwnik symbolistów, Max Nordau, rozpatrując ich poetykę jako przykład zwyrodnienia, podkreślał bardzo silnie nie liczącą się z prawami logiki „gonitwę myśli” ⁶⁶.

Polski Nordau, Teodor Jeske-Choiński, w ten sposób przyjął *Serres chaudes* Maeterlincka:

Maeterlinck [...] wskazówki sztuki rymotwórczej pominął, z logiki zadrwił, zdrowym rozsądkiem wzgardził. Zestawił on po prostu szereg obrazów, uczuć

⁶⁵ Lange, *Twórczość i obłąd*, s. 91—92. Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 151, 152. Podobnie w: *Plomienny*. (Alfred Mombert), s. 130—131.

⁶⁶ M. Nordau, *Entartung*. T. 1. Wyd. 2. Berlin 1893, s. 214.

i myśli, nie pozostających ze sobą w żadnym związku — tak, jak mu przyszły do głowy, nie trudniąc się „powiązaniem abstrakcyjnym”, czyli gramatyką i składnią.

„Drwiny z logiki”, „wiązanki barwnych wyrazów bez żadnego znaczenia i logicznego związku” oburzały zwłaszcza pozytywistów: Prusa, Świętochowskiego i Chmielowskiego ⁶⁷.

Nie tylko jednak przeciwnicy młodej literatury odnosili się krytycznie do zasady swobodnych skojarzeń. Pogarda dla logiczno-analitycznej pracy „mózgu” (Przybyszewski i Żuławski zbliżają się tu do Bergsona) zaniepokoiła, obiektywnego skądinąd, Edwarda Porębowicza:

Na jeden przecież punkt doktryny symbolistów zgodzić się trudno, „na wyzwolenie języka spod supremacji myśli”, prowadzące wprost do tego, że życie duchowe ograniczyłoby się do wrażeń i nastrojów, z pogardzeniem wyższego stopnia rozwoju psychicznego, jakim jest myśl.

Nawet zwolennik teorii Przybyszewskiego, Żuławski, tylko częściowo zgadza się na ideał poezji pozbawionej logiki:

wprawdzie artysta, stwarzając syntezy, z logiką liczyć się nie potrzebuje, a nawet nie może, gdyż posługuje się w tym czynie duszą, organem, któremu logika wszelka jest obca, ale z chwilą, kiedy syntez tych innym udzielić pragnie i mózgu do pomocy wzywa, z konieczności w pracy swej prawom logiki poddać się musi. Wszak, jeśli na przykład jest poetą, poddaje się prawom gramatyki, które wreszcie nie są niczym innym, jak zastosowaniem do języka niektórych zasad logicznych.

Doskonale zorientowany w zagadnieniu „alogiczności” Matuszewski (przytacza obszerną literaturę tego zagadnienia) powstrzymywał ostrożnie tę tendencję:

Nie przeczę, że można, nie troszcząc się o logikę, „odtworzać wrażenia według ich uczuciowego powinowactwa”; ponieważ jednak umysł ludzki bądź co bądź reaguje i na „logiczne łączenie myśli”, dlaczegoż więc usuwać logikę zupełnie z arsenału środków ekspresji artystycznej?

I dalej — broniąc się przed tendencjami dezintegracyjnymi:

Bez nici logicznej wiążącej rozproszone momenty nastrojowe w jedną całość, rozbije się ona na luźny zbiór pojedynczych i samodzielnych utworów, które nie dadzą pełnej i skończonej syntezy ducha artysty — co przecież stanowi cel sztuki nowoczesnej ⁶⁸.

⁶⁷ T. Jeske-Choiński, *Maurycy Maeterlinck*. W: *Dekadentyzm*. Wyd. nowe, poprawione i uzupełnione. Warszawa 1905, s. 129. — B. Prus, *Kronika tygodniowa. Młoda literatura polska*. „Kurier Codzienny” 1899, nr 15. — Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto. Znaczenie ostatniej fali w sztuce*. „Prawda” 1903, nr 43. — P. Chmielowski, *Indywidualizm modernistyczny*. „Iris” 1900, nr 11.

⁶⁸ Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, s. 254. — Żuławski,

Owe wzmianki o potrzebie jakiejś nici wiążącej poszczególne elementy są wysoce znamienne. Ówcześni krytycy przypominali o jej konieczności nie tylko ze względu na tradycyjne przyzwyczajenia.

Symboliści byli przeciwnikami dezintegracji. A przecież inwazja tendencji specjalistyczno-autonomicznych z jednej strony i wpływ nauk psychologicznych z drugiej drażyły symbolizm niejako podskórnie, wprowadzając właśnie czynniki dezintegracyjne. O tym pęknięciu w ramach symbolizmu świadczy — coraz bardziej jasna w miarę rozwoju późniejszej sztuki — potrzeba wyróżniania w okresie Młodej Polski ekspresjonizmu. Ekspresjonizmu, który rozwijał się na pniu symbolizmu, zaprzeczając jego apollińskim skłonnościom, jego ideałowi wszechogarniającej syntezy. Ale to już osobny problem.

Była mowa w niniejszym studium o rozmaitych elementach języka poetyckiego symbolistów; ciągle jeszcze natomiast — oprócz przygodnych wzmianek — nie zajmowaliśmy się dokładnie drugim obok symbolu podstawowym pojęciem symbolistycznej poetyki: sugestią. Pojęciem, które może jedynie przez przypadek nie stało się źródłem nazwy ówczesnej poezji. „Poezja sugestii” — taka nazwa, kto wie, czy nie bardziej właściwa, nie byłaby zapewne doprowadziła do takich komplikacji, do jakich doprowadziła nazwa „poezja symboliczna”. Nie byłaby zmuszała do rozmaitych zawiłych definicji symbolu, mających na celu wytłumaczenie, że winien on być właściwie niczym innym, jak właśnie: poezją sugestii.

Powróćmy bowiem do naszych rozważań zawartych w studium o symbolu. Była tam mowa m. in. o ekspresji pośredniej. Problem ekspresji pośredniej związany jest nie tylko z pojęciem symbolu. Być może w jeszcze większym stopniu dotyczy on właśnie sugestii. Przypomnijmy bowiem, jak brzmiało obowiązujące wówczas zalecenie Mallarmégo:

Nazwać przedmiot to usunąć trzy czwarte rozkoszy utworu poetyckiego, który utworzony jest ze szczęścia powolnego odgadywania; sugerować, oto ideał.

Symbol i sugestia występują zresztą w ówczesnych wypowiedziach najczęściej w bliskim sąsiedztwie, uzupełniając się wzajemnie, wzajemnie się tłumacząc. Np. dalszy ciąg cytowanego powyżej tekstu Mallarmégo brzmi:

Oto doskonały sposób posługiwania się tą tajemnicą, która konstituuje symbol [...].

U Morice’a owo połączenie symbolu z sugestią wygląda w ten sposób:

Jeśli chodzi o symbol, jest to połączenie przedmiotu, który obudził nasze uczucia, oraz naszej duszy w jedną fikcję. Środkiem jest tu sugestia.

Teoria sztuki „nagiej duszy”, s. 68. — Matuszewski, Słowacki i nowa sztuka (modernizm), s. 152, 154.

Porębowicz streszczając Morice'a przestawił obydwą człony:

Środkiem sugestii będzie symbol [...].

Matuszewski określa symbol przy pomocy „sugestii”:

Ale ten równoważnik, ta analogia, ten „symbol” [...]. Jest to dyskretna aluzja, delikatna sugestia [...].

Czasem określenie sugestii brzmi zupełnie podobnie do określenia symbolu:

Sugestia [...] mówi o tym, co w rzeczach ukryte, niepojęte i nie dające się wyrazić.

tam, gdzie ekspresja bezpośrednia jest niemożliwa, powinna interweniować sugestia ⁶⁹.

Jak zatem widzimy, sugestia posiada ściśle powiązania z symbolem, niekiedy jest po prostu z symbolem identyfikowana. Podobny sposób rozumienia symbolu i sugestii występuje wyraźnie zwłaszcza w sformułowaniach, które dotyczą ewokacyjnego charakteru obydwóch tych kategorii.

Relacje z innymi elementami poetyki symbolistów istnieją również, choć nie w tak wyraźnym stopniu. Np.:

Sugestia jest językiem odpowiedników i powinowactw duszy i natury.

sugestia, oparta na naturalnym pokrewieństwie asocjacyjnym pewnych uczuć i wrażeń [...].

[Rimbaud] zaczął próbować tego, co później nazwano sugestią, uciekać się do niedomówień, do słów o fałującym znaczeniu, do niespodzianych zestawień idei i obrazów, do skrótów syntetycznych, do zaznaczania samej istoty uczuć bez ich zwykłych uzewnętrznień ⁷⁰.

„Sugestia” jest terminem, bez którego ówczesne wypowiedzi na temat poetyki symbolistycznej nie potrafią się obejść. Już Baudelaire podkreślał ważność sugestii, która jego zdaniem stanowi cechę prawdziwego dzieła, cechę poezji czystej:

⁶⁹ S. Mallarmé, *Sur l'évolution littéraire. (Enquête de Jules Huret)*, s. 369. — Ch. Morice, odpowiedź na ankietę. W: Huret, *op. cit.*, s. 85. — Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, s. 256. — Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, s. 130. — Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, s. 378. — De Visan, *op. cit.*, s. XLIX.

⁷⁰ Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, s. 378. — Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, s. 130. — Z. Przesmycki, *Jan Artur Rimbaud. „Chimera” 1901*, t. 2, z. 4/5, s. 257.

właściwością dzieł naprawdę artystycznych jest to, że stanowią one niewyczerpane źródło sugestii.

Co to jest sztuka czysta według nowoczesnej koncepcji? Jest to tworzenie magii sugestywnej [...] ⁷¹.

Słowa „sugestia” — z małymi wyjątkami — nie tłumaczą słowniki terminów literackich. Tłumaczą je słowniki inne, ale o tym za chwilę. Już jednak na podstawie przytoczonych cytatów można wydedukować, w jaki sposób rozumiano ów termin w omawianej epoce. Przy pomocy „sugestii” mianowicie, podobnie jak przy pomocy „symbolu”, określano ideał ówczesnej poezji: ideał zbliżony do tzw. poezji czystej ⁷². Chodziło o poezję, która nie posługuje się ekspresją bezpośrednią; która nie polega na podawaniu konkretnych informacji i której zatem podstawą nie jest jej łatwe do odczytania znaczenie. Ma to być natomiast: poezja oparta na ekspresji pośredniej, na ekwiwalentyzacji, na ewokowaniu wzruszeń, które dopiero mogą poddawać pewien zespół zagadnień czy tylko pewien nastrój. Owa ewokacja ma być uzyskana przy pomocy środków właściwych poezji, przede wszystkim przy pomocy specjalnego języka poetyckiego, przy czym ów język winien być wzorowany na muzyce.

Kategoria sugestii bardziej niż którykolwiek inny element poetyki symbolistycznej wskazuje właśnie na ów wzór: na muzykę. Na ten zatem rodzaj sztuki, który był wysoko ceniony przez wszystkich mistrzów symbolistów. Schopenhauer podniósł muzykę do rangi najwyższej ze sztuk, ponieważ dotyka bezpośrednio woli bez pośrednictwa idei. Carlyle pisał, że muzyka prowadzi nas na brzeg nieskończoności, Edgar Allan Poe widział w muzyce „boską radość ekstatyczną” i zalecał połączenie jej z poezją. Uwielbiany przez symbolistów Wagner tłumaczył zasadę tworzenia poezji w oparciu o muzykę:

aby idea, którą [poeta] wypowiada, rozpuściła się zupełnie w uczuciu.

Właśnie muzyka, muzyka jednak specjalnego rodzaju: najwyższa, najczystsza, najbardziej liryczna, sugeruje — zdaniem Morice’a — niewyrażalne. W *La Littérature de tout à l'heure* tłumaczył Morice na przykładzie poezji Sainte-Beuve’a, czym jest sugestia w literaturze:

Pierwsza próba sugestii literackiej datuje się od Sainte-Beuve’a. Nie objaśnia on, nie opisuje, ale umie dać widzieć i odczuć.

⁷¹ Ch. Baudelaire: *L'Art romantique*. XXI. Richard Wagner et „Tannhäuser” à Paris, s. 1060; *Curiosités esthétiques*. XIX. *L'Art Philosophique*, s. 926.

⁷² Przypomnijmy na marginesie, że termin „poezja czysta”, znany już Baudelaire’owi, pojawia się w omawianej epoce niejednokrotnie; posługują się nim: P. Bourget, J. Moréas, R. de Souza, T. de Visan, także — P. Chmielowski, J. Żuławski, I. Matuszewski.

Mauclair idzie w swych rozważaniach jeszcze dalej.

Istnieją dwie możliwości: dać widzieć i dać odczuć. Pierwsza należy jeszcze do literatury. Osiągają ją umysły poślednie. Na przykład Maupassant. Ale dać odczuć! tego nie potrafi już słowo, to śpiew, to wielka siła ⁷³.

„Dać odczuć” („*faire sentir*”)! Ów postulat jest niezwykle ważny. Mauclair wyjaśnia w dalszym ciągu, że poeta nie jest po to, aby go rozumieć, ale po to, aby go odczuwać. Takie pojmowanie poety i poezji jest wówczas częste; tu właśnie zbieżność z muzyką jest zupełna. Poeta-informator może się zatem przeobrazić nie tylko — o czym już pisaliśmy — w kreatora nowych światów; może być także dostarczycielem bodźców emocjonalnych, ewokatorem. Ewokatorem jakości tych samych, o których mówiliśmy przy symbolu: związanych więc z idealistycznym światopoglądem, a także z ówczesną psychologią. Będą to zatem wszystkie owe jakości „niewyrażalne”, takie jak głębia metafizyczna, absolut, nieskończoność, a także *l'état d'âme*, a więc stany nastrojowo-uczuciowe i podświadome pokłady psychiki ludzkiej.

„*Faire sentir*”. Bez kategorii uczuciowości nie można należycie zrozumieć ani terminu sugestia, ani ówczesnego symbolu, ściśle z zasadą sugestii związanego. Wytlumaczenie wielu problemów z tego właśnie zakresu znaleźć można u Ribota w jego książce *Logika uczuć*.

Ribot kładł nacisk właśnie na uczuciowy charakter ówczesnej twórczości:

wyobrażnia uczuciowa ma źródła na wewnątrz. Jej cecha szczególna polega na tym, że jest ona przetwarzaniem zdarzeń zewnętrznych w zjawiska wzruszeniowe.

Z tego punktu widzenia rozważa Ribot w sposób bardziej szczegółowy muzykę. Ustosunkowując się polemicznie do zgoła odmiennej teorii Hanslicka, podejmuje francuski psycholog popularny sąd, według którego muzyka jest sztuką wyrażania uczuć i namiętności za pomocą dźwięków; podkreśla także zachodzącą w muzyce transpozycję świata zewnętrznego na dźwięki. Muzyka jest dla Ribota formą czystej twórczości uczuciowej. Najbliżej niej znajduje się, jego zdaniem, właśnie twórczość symbolistów:

Taki stan, kiedy uczucie rozpuszcza się we wzruszeniu, kiedy artysta przyodziewa rzeczy w barwy uczuć własnych, stał się zwykłym i trwałym w tej postaci sztuki, którą się dziś oznacza mianem symbolizmu.

Ribot podkreśla w literaturze symbolistów, podobnie jak w muzyce, skłonność do transpozycji: „rzeczy zastąpiło wzruszenie wobec rzeczy”.

⁷³ Wagner, *op. cit.*, s. XLIV. — Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, s. 209. — Mauclair, *Eleusis*, s. 173.

Symboliści unikają też opisów, zamiast których wolą tylko wywoływać, budzić, poddawać, napomknieniami przetwarzać jakąś dyspozycję potencjalną w aktualną. Ich opisy osób, krajobrazów, zdarzeń są tylko szkicami o rysunku możliwie zatartym, unikającym wszystkiego, co jest określeniem; oddają one tylko zmienne dyspozycje, chwilowe syntezy, rozwiewający się szereg stanów duszy, wrażeń nie powiązanych z sobą spojeniami logicznymi⁷⁴.

W powyższym fragmencie posłużyliśmy się przekładem polskim, w którym występuje — nieco nas dzisiaj raziące — sformułowanie: „szereg stanów duszy”. W oryginale mówi się oczywiście o „*états d'âme*”. „*L'état d'âme*”, „nastrój”, „*le rêve*” — te terminy związane są ściśle z kategorią uczuciowości. Zatrzymajmy się przy nich na chwilę, tym bardziej że znaczenie ich dla literatury polskiej jest specjalnego rodzaju.

Skoro się wymienilo termin „*l'état d'âme*”, jedno z haseł wywoławczych epoki, warto sprawdzić, w jaki sposób słowo owo interpretują, jaki polski odpowiednik dla niego znajdują nasi pisarze. Otóż „*l'état d'âme*” w interpretacji Matuszewskiego to przede wszystkim „nastrój”. Matuszewski dobitniej niż którykolwiek z ówczesnych krytyków polskich podkreśla nastrojowość jako osobną kategorię, współrzedną wobec takich, jak sugestia czy symbol. Tytuł jednego z podrzdziałów jego książki *Słowacki i nowa sztuka* brzmi: *Nastrojowość, sugestywność i symbolizm jako główne cechy sztuki nowoczesnej*. Trzy te kategorie zawarte są w słynnej, cytowanej już częściowo, formule Mallarmégo, rozpoczynającej się od słów: „*Nommer un objet [...]*”, formule, w której mówi się także o wywoływaniu *l'état d'âme*; ale Matuszewski nie reprezentuje poglądów Mallarmégo⁷⁵.

Próbując sprecyzować termin wybrany przez siebie, podaje Matuszewski znaczenie słowa „nastrój” za Słownikiem Wileńskim: ‘usposobienie duszy, stan wewnętrzny uczuć i myśli’. Byłoby to zatem znaczenie najbliższe zarówno „*l'état d'âme*”, jak i niemieckiemu „*Gemütszustand*”, znaczenie przypominające jednocześnie, że u podłoża tego terminu leżały subiektywistyczne tendencje epoki. Istotnie, Matuszewski

⁷⁴ Ribot, *Logika uczuć*, s. 187, 213, 215, 218.

⁷⁵ Jak się zdaje, Matuszewski nie czytał pism teoretycznych Mallarmégo; poglądy francuskiego autora referuje na podstawie studium Maucclaira (*L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*). — Być może, że na wyeksponowanie przez Matuszewskiego kategorii nastroju wpłynęła m. in. niemiecka estetyka „*Einführung*”. Przypomnijmy, że T. Lipps (*Grundlegung der Ästhetik*. T. 1. Hamburg 1903, s. 140) podkreślał w definicji symbolu wywoływanie podobnego sposobu przeżycia, że identyfikował estetyczny symbol z estetycznym wczuwaniem się, właśnie z: „*Einführung*”. — O pojęciu „nastroju” u Matuszewskiego pisał ostatnio M. Głowiński (*Język krytyczny Ignacego Matuszewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 2). Głowiński stwierdza słusznie, choć mało precyzyjnie, że „nastrój” Matuszewskiego oznacza to wszystko, co różni sztukę nową od sztuki starej.

stwierdza, że nastrój dojrzał na gruncie „dzisiejszego indywidualizmu”, nazywa go czysto subiektywnym żywiołem sztuki, narzucanym przez artystę przedmiotom i sytuacjom, podkreśla, że artysta dąży do wywołania „psychicznego nastroju”, identycznego z tym, w jakim znajdował się sam w chwili tworzenia⁷⁶. Z drugiej jednak strony nietrudno zauważyć, że Matuszewski rozszerza znaczenie „*l'état d'âme*”; rozszerza je zgodnie z odcieniami znaczeniowymi przyjętego przez siebie polskiego odpowiednika, tj. z odcieniami znaczeniowymi słowa „nastrój”. „Nastrój” polskiego krytyka zbliża się w rezultacie bardziej do niemieckiego „*Stimmung*” niż do francuskiego „*l'état d'âme*”. Jest to więc termin związany ściśle ze sferą uczuciowości, pozwalający jednak na większy stopień zobiektywizowania owej uczuciowości; w języku polskim, podobnie jak w niemieckim, możemy przecież mówić o nastroju pejzażu, czego nie można zrobić w języku francuskim przy pomocy terminu „*l'état d'âme*”. (Słynna formuła Amiela „*le paysage est un état d'âme*” podkreśla raczej niż burzy zawarty w niej dualizm.) Odcienie znaczeniowe wyrazu „nastrój” łatwo odszukać posługując się — podobnie jak Matuszewski — słownikiem. Otóż Słownik Warszawski wskazuje na powiązanie słowa „nastroić” z muzyką: ‘nastroić, wyregulować instrument muzyczny’. Znamienne, że „nastrojowi” towarzyszy często w kontekście u Matuszewskiego właśnie — nomenklatura muzyczna: „nastrojowe półtony”, „współdrgania wszystkich strun nastrojonych na ton pokrewny”, nastrój, czyli „nieokreślony jasno ton uczuciowy”. Powiązania nastroju z muzyką występują zresztą u polskiego krytyka także *expressis verbis*, zarówno wtedy, kiedy nazywa poezję nastrojową, ponieważ wstępuje ona w ślady muzyki, jak i wtedy, kiedy identyfikuje nastrój z „treścią muzyczną”.

Słowo „nastrój” ma również powiązania z grupą wyrazów oznaczających „połączenie”: ‘zestroić’. Także ten odcień znaczeniowy: „zespalaający” — wykorzystuje Matuszewski:

Nastrój jest cementem, który spaja luźne obrazy, sceny, symbole w jedną artystyczną całość, nadając im jednolity koloryt i ześrodkowując ich działanie sugestyjne w jednym kierunku.

Płomień duchowy, którego żar rozpuszcza i stapia te różnolite żywioły w jeden dźwięczny i lśniący kruszec, nazywa się „nastrojem”⁷⁷.

„Zestroić” i „nastroić” — te słowa posiadają dalsze wyjaśnienia słownikowe: ‘złożyć w harmonijną całość’, ‘doprowadzić do harmonijności’. „Nastrój” i „harmonia” — tylko pozornie wydają się sobie odległe; łą-

⁷⁶ Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, s. 129, 146, 130, 148.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 142, 134, 135, 134, 138, 143.

czy je przecież nadrzędne pojęcie muzyki. U Matuszewskiego, zwolennika harmonii i eurytmii, relacje nastroju i harmonii są bardzo żywe⁷⁸. Tu trzeba wspomnieć o jeszcze jednym znaczeniu słowa „nastroić”: ‘usposobić w pewien sposób’. Właśnie narzucenie harmonijnego nastroju jest dla Matuszewskiego bardzo ważne: stąd predylekcja do malarstwa prerafaelitów, którzy wprowadzili usiłovali przekazać w środkach wyrazu harmonię i symetrię renesansu, jednocześnie jednak eksponowali melancholijno-harmonijny nastrój quattrocenta.

Poszerzone pojęcie „*l'état d'âme*” wchłonęło inną jeszcze kategorię symbolistów francuskich. Kategorię, która — z małymi wyjątkami — nie przyjęła się w literaturze polskiej. Chodzi o trudno przetłumaczalny termin „*le rêve*” (‘rozmazanie, marzenie, piękny sen’), używany w tym czasie na określenie opisanej wyżej aury uczuciowej.

Oto fragment książki Matuszewskiego stanowiący przykład na niemal wszystkie omówione powyżej odcienie znaczeniowe słowa „nastrój”; jest to opis *Złotych schodów* Burne-Jonesa:

Obraz zdaje się nie posiadać ani śladu tego, co nazywamy treścią myślową, ale posiada niewątpliwą treść muzyczną, czyli tzw. „nastrój”. Jest to uroczysty wstęp, pełne powagi i wdzięku *andante* do jakiejś niedokończzonej symfonii, której twórca zamiast tonów posługiwał się barwami i liniami...

Ugrupowanie liczego orszaku dziewic według linii pionowej, nie poziomej, harmonia ich ruchów; wyraz czystości i błęgiego spokoju, rozlany na ich obliczu — wszystko to zlewa się w całość, która każe zapomnieć na chwilę o rozdźwiękach i zgrzytach życia rzeczywistego i budzi w duszy widza jakiś podniosły „nastrój” [...] ⁷⁹.

Zupełnie inaczej wygląda interpretacja „*l'état d'âme*” u Przybyszewskiego. Dla autora *Confiteor* bardzo ważny jest drugi człon terminu „*l'état d'âme*” — ‘dusza’. „*L'état d'âme*” nie tłumaczy przez „nastrój”, zwłaszcza przez „nastrój” mający powiązania z „harmonią”; jest daleki od takiej koncepcji. Tłumaczy dosłownie jako „stan duszy” (najbliższym odpowiednikiem niemieckim będzie tu „*Seelenzustand*”):

Twórca znany odtwarzał „rzeczy”, twórca „nowy” odtwarza swój stan duszy [...].

Sztuka jest jedynym objawieniem duszy ^{79a}.

Konsekwencje różnego przekładu, różnej interpretacji terminu „*l'état d'âme*” były bardzo ważne. U Matuszewskiego doprowadziły do postu-

⁷⁸ Rozważania o nastroju opieram częściowo na książce: L. Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung”*. Baltimore 1963. Spitzer nie doszedł, niestety, w swych rozważaniach do XIX wieku.

⁷⁹ Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, s. 138.

^{79a} Przybyszewski, *O „nową” sztukę*, s. 152, 157.

latu tworzenia poezji uczuciowo-nastrojowo-melancholijnej (z jakim skutkiem, o tym dobrze wiemy). Oto ów postulat:

Zamiast powiedzieć wyraźnie, że mu smutno i tęskno, rozłącza poeta przed nami szereg scen realnych i fantastycznych, nastrojonych i nastrojących czytelnika melancholijnie⁸⁰.

U Przybyszewskiego problem przesuwają się na teren psychologii; interesuje go to, co się dzieje w sferze psychiki, podświadomości. (Ogniw pośrednie między tymi dwoma interpretacjami stanowią wywody Żuławskiego, który łagodzi psychologiczno-ekspresjonistyczne tendencje Przybyszewskiego, wskazując na konieczność zatarcia granicy między podmiotem a przedmiotem.)

Trzeci wreszcie rodzaj interpretacji „*l'état d'âme*” znajdujemy u Miriama. Miriam mówi w studium o Maeterlincku o „nastroju duchowym poety”, tłumacząc go jako „mglisty jedynie, przecuciowy, stimmungowy ton”⁸¹. Jesteśmy tu blisko interpretacji Matuszewskiego; na podkreślenie zasługuje jednak owa znamienna „przecuciowość”. Miriamowy bowiem „nastrój” — jak świadczą o tym pisma tego autora — pozostaje bardziej na usługach „*au delà*”, „nieskończoności”, „mistycznych światła” niż na usługach subiektywnej uczuciowości.

O tych trzech interpretacjach „*l'état d'âme*” trzeba pamiętać. Powtórzmy je: uczuciowo-nastrojowa (Matuszewski), psychologiczna (Przybyszewski) i nastrojowo-mistyczna (Przesmycki).

Zagadnienie wyobraźni uczuciowej (odpowiednie terminy: „*l'état d'âme*”, „nastrój”, „*le rêve*”) pozwoliło nam zapoznać się pokrótce z ważnym elementem teorii symbolistów. Teorii tej mianowicie nie można rozpatrywać bez uwzględnienia jej charakteru emocjonalnego. Zwłaszcza nie można pomijać owego charakteru emocjonalnego przy rozpatrywaniu polskiej odmiany symbolizmu. Postulat wydobywania nastroju, podporządkowania poezji wartościom uczuciowym, wpływał oczywiście hamująco na tendencje poezji do jej pełnej autonomii.

Kategoria sugestii łączy się w sposób ścisły z emocjonalnym charakterem teorii symbolizmu. Sugerować jedynie uczucia i nastroje, a nie opisywać fakty czy konkretne przeżycia — oto zasada powszechnie wówczas głoszona.

Zarówno rozważania o symbolu jak i rozważania o sugestii — powracamy tu do konkluzji na jednej z poprzednich stron — doprowadziły nas do wniosku, że przy pomocy obydwu tych pojęć próbowano ówczes-

⁸⁰ Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*, s. 131.

⁸¹ Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 288.

nie sprecyzować ideał poezji. Odtwarzając definicję ówczesnego symbolu, położyliśmy nacisk — zgodnie z istotą symbolu — na stronę epistemologiczno-ontologiczną. Staraliśmy się ustalić zasięg desygnatu, a także zwróciliśmy uwagę na tendencję symbolu do uzyskania autonomii bytowej, polegającej na przesunięciu ze sfery znaku do sfery przedmiotu.

Sugestia dotyczy nieco innego zespołu zagadnień. Uzupełnia luki powstałe przy rozważaniach o symbolu, przesuwając akcent na stronę praktyczno-użytkową. Przy sugestii uwzględnia się z reguły trzy ogniw: autora — dzieło — perceptor; stan psychiczny autora ma — poprzez odpowiednio ukształtowane dzieło — wywołać taki sam stan u perceptor. Najważniejszym problemem jest tu więc sposób oddziaływania dzieła, a także odpowiedni sposób ukształtowania tego dzieła właśnie ze względu na ową czynność oddziaływania. Trzeba jednak pamiętać o tym, o czym mówiliśmy na początku naszych rozważań o sugestii: sugestia i symbol, służąc do określenia ideału ówczesnej poezji, dopełniając się, częściowo także pokrywają się swymi zakresami.

Jakie wskazania dla języka poetyckiego wypływały z zasady sugestii wzorowanej — jak już wiemy — na muzyce? Mówiliśmy o wskazaniach ogólnych, podobnych do tych, do których doprowadza każdy ważniejszy element ówczesnej poetyki. Jest to zatem — od jeszcze jednej strony ujęta — technika ekspresji pośredniej, ekwiwalentyzacji, transpozycji. Także — przesunięcie z funkcji informującej do funkcji ewokująco-inkantacyjnej, zerwanie z dualistycznym pojęciem „znaku”, któremu odpowiada konkretny desygnat — na rzecz autonomii opartej na stopieniu znaku i desygnatu w wartość nową. Wagner np. pisał o muzyce, która ma być wzorem dla poezji: „tam gdzie inne sztuki mówią wszystkie: to znaczy, muzyka powiada: to jest”. Maclair twierdził, że poeta nie jest stworzony po to, aby go rozumieć, lecz po to, aby go odczuwać. Podobnie Żuławski: „Po co koniecznie starać się zrozumieć to, co można odczuć?”⁸²

Do tych wskazań ogólnych sugestia dostarcza pewnych elementów specyfikujących. Najważniejszym wśród nich wydaje się koncepcja poezji aktywnej. Aktywność ta polega na tym, że poezja sugestii winna zostawiać wolne pole do wzruszeń, że winna działać przy pomocy wywoływania pola radiacyjnego, że liczy na aktywną percepcję czytelnika; percepcję, która zrealizuje tkwiące w danym dziele — jedynie zaszyfrowane — możliwości.

W związku z ową koncepcją ówcześni pisarze podkreślają dwa, ściśle

⁸² Wagnera cyt. za: Ribot, *Logika uczuć*, s. 180. — Maclair, *Eleusis*, s. 149—151. — Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, s. 80.

ze sobą powiązane, postulaty. Jeden z nich dotyczy relacji: poeta — perceptor; od perceptora mianowicie wymaga się współpracy. Drugi postulat dotyczy odpowiedniej poetyki: zaleca się więc aluzyjność, niedokończenie, niedomówienia, półtony, brak precyzji. W ten sposób daje się pogodzić sprzeczność, o której mówiliśmy na początku niniejszego studium: słowo i milczenie nie stanowią tu jakości przeciwstawnych; współistnieją zgodnie i łączą się we wspólnym działaniu.

Oto wiązka przykładów, w których na ogół występują obydwie wymienione powyżej postulaty. Zaczniemy od mistrza, Wagnera:

W istocie wielkość poety mierzy się przede wszystkim tym, przed powiedzeniem czego się powstrzymał po to, aby pozwolić powiedzieć nam sobie samym, w milczeniu, to, co jest nie do wypowiedzenia.

I teraz — estetycy, krytycy, pisarze omawianej epoki. Souriau:

Sugestia słowna, plastyczna, muzyczna — nie dostarcza nam skończonych obrazów; skierowuje ona jedynie nasze zdolności wyobrażeniowe w pewnym określonym kierunku. Słowa, które czytamy, figury, które mamy przed oczyma, akordy, które słyszymy, są to proste znaki, często skrótowe i konwencjonalne, znaki, które winniśmy zinterpretować, aby uzyskać zamierzone wyobrażenia. W istocie dzieło sztuki nie jest postrzegane, jest wyobrażane. Jest to piękny sen, który nam artysta proponuje i który ku nam skierowuje, którego jednak nie możemy nam dać, jeśli byśmy byli pozbawieni zdolności przedstawiania sobie rzeczy w sposób żywy i jeśli byśmy byli pozbawieni wyobraźni wynalazczej.

Albert Mockel:

Poeta winien starać się nie tyle wyciągać konkluzję, ile dawać do myślenia w ten sposób, ażeby czytelnik, współpracując poprzez odgadywanie, uzupełniał w sobie samym owe napisane słowa [...]. To jest właśnie sugestia⁸³.

Według Mallarmégo poezja realizuje syntezę milczenia i słowa, tego, co powiedziane, i tego, co zanurzone w milczeniu. Potęgą sugestii tkwi zdaniem Mallarmégo w krótkości, w kondensacji, w elipsie⁸⁴. Inni

⁸³ Wagner, *op. cit.*, s. LXXII—LXXIII. — P. Souriau, *La Suggestion dans l'Art*. Paris 1893, s. 73. — A. Mockel, *Propos de littérature* (1894). Cyt. za: G. Michaud, *La Doctrine Symboliste. (Documents)*. Paris 1955, s. 75.

⁸⁴ S. Mallarmé, *Variations sur un sujet. Magie*, s. 400. — Współczesny nam badacz w ten sposób pisze w związku z symbolizmem (U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*. Tłumaczyła K. Fekecz. „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 6, s. 86): „Tym razem dzieło jest świadomie otwarte dla swobodnej reakcji czytelnika. Dzieło, które »sugeruje«, spełnia się poprzez przyjmowanie każdorazowo uczuciowego i imaginacyjnego wkładu interpretatora. [...] Znaczna część współczesnej produkcji literackiej opiera się na wykorzystaniu symbolu jako ekspresji czegoś nieokreślonego, otwartego na coraz nowe reakcje i interpretacje”. Chodzi tu oczywiście o coś więcej niż o „miejsce niedookreślenia” (termin R. Ingardena) istniejące w każdym

autorzy (Hennequin, Guyau) podkreślają konieczność pozostawienia „wolnego pola dla wzruszeń”, a także ważność pola radiacyjnego⁸⁵.

Wśród wypowiedzi polskich pisarzy na specjalne podkreślenie zasługuje taki oto fragment studium Edwarda Abramowskiego, dotyczący aktywnych właściwości poezji:

Artysta usiłując pokazać, jak wygląda świat poza myślą naszą, powinien dbać o to tylko, ażeby w dziele swoim podać ludziom takie warunki psychologiczne, które by usposabiały ich dusze do wyzwolenia się od intelektu; wartość zaś estetyczną dzieła każdy ze słuchaczy lub widzów tylko sam w sobie odnajduje i z tego powodu na równi z autorem samym jest właściwym jej twórcą; zawiera się ona nie w prawidłach, podług których dany utwór był wytwarzany, ani w idei, która przyświecała autorowi przy tworzeniu, lecz tylko w głębiach indywidualnego odczuwania każdego człowieka, który styka się z utworem.

Żuławski nie posługuje się, podobnie jak Abramowski, terminem „sugestia”, jednakże jego rozważania pokrywają się z tym właśnie, co inni pisarze mówią w związku z sugestią:

Zbyt wielka zewnętrzna doskonałość, zbyt ostateczne i szczegółowe wykończenie jest wadą dzieła sztuki z duchowego stanowiska pojętej. [...]

sztuka syntetyczna [...] roztacza swe skarby tylko przed tym, kto zdoła z niedokładnych znaków jednolicie odczuć to, co czuł artysta w świętej chwili tworzenia, w swej „cudu godzinie”, kto jest sam twórcą na tyle, że może przez artystę zapłodniony porodzić w głębi swej duszy syntezę, którą on, artysta, sam począł ze siebie. Trzeba być prorokiem, aby móc przyjąć objawienie.

Przesmycki pisał o interesującym nas problemie w studium o Maeterlincku kilkakrotnie:

Marzenie jest możliwe tylko tam, gdzie lotów wyobraźni nazbyt ściśle nie krępują granice, gdzie twórca — jak powiada w którymś z listów Krasiński — nie zamyka swego dzieła, nie dopowiada wszystkiego, lecz zostawia trochę wolnego pola duchowi czytelnika.

I jeszcze tak:

Przez te proste, krótkie, urywane słowa, przerywane — wyrażenie Alberta Mockela — „całymi blokami milczenia”, a padające skądś z najtajniejszych zakątków istoty ludzkiej, poddaje poeta widzowi, a bardziej jeszcze czytelnikowi

dziele literackim. Na owe potencjalne jakości literatury symbolistycznej zwracają uwagę także inni obecni badacze, np. Friedrich (*op. cit.*, rozdz. 4: *Mallarmé*), P. Godet (*Sujet et Symbole dans les arts plastiques*. W zbiorze: *Signe et Symbole*. Neuchâtel 1946). Także C.-G. Jung podkreśla przy rozmaitych okazjach dynamiczno-stymulacyjną rolę zarówno archetypu jak i symbolu.

⁸⁵ Guyau, *op. cit.*, s. 297—298. Cyt. za: Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 361. — Hennequin, *op. cit.*, s. 20. Cyt. za: Lehmann, *op. cit.*, s. 140.

kowi całe zaświaty, daje mu odczuć jakiś powiew od strony nieskończoności i wywiera wrażenie poetyckie w najwyższym słowa znaczeniu. [...]

Czemu do sugestii takiej prostota wyrażen najlepiej się nadaje, rzecz łatwa do pojęcia. Zaznaczenie rzeczy jedynie w ogólnych elementarnych zarysach zostawia twórczej fantazji czytelnika dość przestrzeni do rozwinięcia skrzydeł; zbytnie wdawanie się w szczegóły i drobiazgi zakuwa ją w kajdany ściśle określonych wyobrażeń autora, sprowadza ją do charakteru prostego kopisty.

Porębowicz powtarzał za Morice'em:

Stąd w nowej sztuce niedopowiadanie, niedociąganie, szkicowość, mglistość linii i obrazów, pozwalające zawsze na przeczuwanie głębszych otchłani⁸⁶.

Matuszewski nie wypunktowuje „bloków milczenia”, radiacji płynącej z niedopowiedzeń. Nie opiera się w książce *Słowacki i nowa sztuka* na typowych symbolistach: Mallarmé czy Maeterlincku, lecz na Verlaine. Autor słów: „Symbolizm [...] jest jedną z form nastrojowości lirycznej”, powtarza Matuszewski za Verlainem, że należy się strzec prawidłowości, symetrii, zbyt wyrazistej plastyki oraz określonej, realnej barwy, a roztopiać się w mglistych, nastrojowych odcieniach i półtonach.

Delikatne, eteryczne, subtelne odcienia są wymowniejsze od ostrych, wyrazistych konturów [...].

U Matuszewskiego aktywna koncepcja poezji oznacza przede wszystkim umiejętność wywoływania odpowiedniego nastroju:

Nowoczesnemu artyście idzie tylko o to, żeby wypowiedzieć wszystko, co się w jego duszy dzieje, i wywołać w widzach i czytelnikach nastrój pokrewny temu, w jakim znajdował się sam w chwili poczęcia czy tworzenia dzieła⁸⁷.

⁸⁶ E. Abramowski, *Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tolstoja „Czto takoe iskusstwo“)*. „Przegląd Filozoficzny” 1897/98, z. 4, s. 108. — Żuławski: *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, s. 51; *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, s. 69. — Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 303, 361. — Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, s. 256.

⁸⁷ Matuszewski, *Słowacki a nowa sztuka (modernizm)*, s. 255, 141, 148. — Istnieje tendencja, aby sugestyjno-nastrojowe elementy symbolizmu wydzielać osobno i traktować je jako impresjonizm. Takie postępowanie nie wydaje się słuszne. Jak wiadomo, termin „impresjonizm” związany jest z pewnym konkretnym kierunkiem w malarstwie. Doświadczenia impresjonizmu niewątpliwie wpłynęły w sposób różnorodny także na twórczość literacką, chociażby na sposób opisywania zaobserwowanej w przyrodzie kolorystyki; wpłynęły także, jak wszystkie doświadczenia poprzednie, na kształt doktryny symbolistów. Impresjonizm jednakże był bliższy tezy Zoli: dzieło sztuki jest zakątkiem natury widzianej przez temperament artysty. Symboliści poszli dalej: na plan pierwszy wysunęli artystę; chodzi więc nie o takie czy inne odtworzenie obrazu natury, lecz o przekazanie odbiorcy stanów psychicznych, do wyrażenia których może służyć m. in. natura. „Nastrój” symbolistów jest nastrojem usymbolizowanym, często zantropomorfizowanym. Nastąpiło tu przejście, które słusznie podkreślił K. Wyka (*Modernizm polski*).

Już na podstawie powyższych cytatów można się zorientować, że zasada sugestii bywa interpretowana w zakresie poetyki w sposób co najmniej dwojaki. Interpretacja pierwsza wiąże się z koncepcją poezji aktywnej, wciągającej czytelnika do współpracy, do realizowania — jedynie zaznaczonych — możliwości zawartych w proponowanej mu poezji. To właśnie owe „bloki milczenia”, owe niedopowiedzenia, polegające na rozmaitego rodzaju chwytach opartych na elipsie, na specjalnym rodzaju składni, na wykorzystaniu możliwości semantycznych słowa itp. Tu tkwi jedno ze źródeł *obscurité*, niezrozumiałości owej poezji; poezji, która nie pozwala na bierną percepcję i która zmusza do wysiłku, do zrozumienia tego, co zostało jedynie w sposób eliptyczno-aluzyjny podane, zasugerowane. (Przypominamy, że dla Mallarmégo „sugerować” stanowiło opozycję w stosunku do „nazywać”). Podobnie jak ówczesny symbol, tego typu sugestia działa w kierunku stworzenia utworu o kompozycji — posłużmy się terminem Umberto Eco — otwartej.

Interpretacja druga kładzie nacisk na inne elementy; właśnie na owe półtony, odcienie, nieuchwytności, na ową uczuciowo-nastrojową „aureolę”. Przy takiej interpretacji zasada sugestii nie prowadziła do stylu eliptycznego. Wręcz odwrotnie: prowadziła do wielosłowia. Gdyż nie o zaktywizowanie czytelnika do swego rodzaju „odgadywania” (określenie Mallarmégo) w niej chodziło. Aktywizacja dotyczy w tym przypadku wyłącznie strony uczuciowej: wystarczy jeśli czytelnik podda się odpowiedniemu nastrojowi. Chodziło tu zatem o zmuszenie czytelnika do uległości wobec poety, który pragnie zasugerować, tzn. narzucić pewien ton, pewien nastrój, naprowadzający z kolei na pewien zespół zagadnień. I ta właśnie druga interpretacja sugestii została szeroko ówczesnie przyjęta, zwłaszcza w poezji polskiej. Trzeba oczywiście pamiętać, że wypreparowane przez nas pomocnicze pojęcia nie występują nigdy w sztuce w stanie czystym; także te dwie interpretacje sugestii mogą się w praktyce mieszać.

Jeśli pierwsza interpretacja nasuwa przede wszystkim termin „aluzyjność” i łączy się — mimo wszystkich zastrzeżeń — z czynnościami typu intelektualnego, to interpretacja druga przypomina o hipnozie, opartej właśnie na wyłączeniu działalności intelektu i woli⁸⁸.

Wyd. 2, zmienione i powiększone. Kraków 1968, s. 187): „Jeszcze krok, a przyroda stanie się wielkim zbiorem symbolów, boć już bogactwo wizji przyrody wywołuje bogactwo nastrojów, które rodzą się z symbolicznego traktowania rzeczywistości”. Wypowiedzi Matuszewskiego, krytyka najbardziej, jak by się mogła zdawać, do „impresjonizmu” — poprzez wyeksponowanie nastroju — zbliżonego, świadczą właśnie o tym przejściu do symbolicznego sposobu traktowania rzeczywistości. Znamienne, że Matuszewski nie wymienia malarzy impresjonistów. Oto zestaw nazwisk malarzy, którymi się zajmuje: Böcklin, Burne-Jones, Klinger, Moreau.

⁸⁸ Wyraźne są tu oczywiście zbieżności z teorią Schopenhauera dotyczącą

Padło tu słowo „hipnoza”; słowo ważne dla naszych dalszych rozważań. Spróbujmy bowiem jeszcze raz poszukać wyjaśnienia terminu „sugestia”. Już wiemy, że nie ma go niemal zupełnie w słownikach terminów literackich. Znajdziemy go jednak gdzie indziej: w słownikach psychologicznych.

Sugestia — z łac. *suggero* — wywieram wpływ; jedno z najczęściej używanych (specjalnie w psychiatrii), lecz zarazem jedno z najbardziej wieloznacznych pojęć. Rozróżnić trzeba sugestię jako zjawisko i jako metodę kliniczną. Sugestia w pierwszym znaczeniu oznacza wpływ na poczynania przez wywołanie wyobrażeń, a zarazem przez wyłączenie rozumowania i woli [...] ⁸⁹.

Już niejednokrotnie w niniejszej rozprawie kładziono nacisk na związki rozmaitych dziedzin nauki z ówczesną literaturą, podkreślano wpływ owych nauk na sposób kształtowania ówczesnego języka poetyckiego. Przy rozważaniach o sugestii związki te są szczególnie ważne, choć nie zwracano dotąd na ów fakt należytej uwagi. Rozważania owe zawisnęłyby w próżni, gdyby się nie podjęło próby wytłumaczenia, skąd pochodzi, wyraźne w owych czasach, tak wielkie zainteresowanie w literaturze zjawiskiem sugestii.

Otóż — począwszy od siedemdziesiątych lat XIX w. — sugestię, znaną jako metoda psychiatryczna już dawniej, zastosowano w charakterze narzędzia pomocniczego hipnozy przy leczeniu psychonerwicy, przede wszystkim hysterii. W latach dziewięćdziesiątych ukazuje się szereg prac dotyczących hipnozy i sugestii (np. Francesco de Sarlo, *Le teorie moderne della psicologia della suggestione*; Hans Schmidkunz, *Psychologie der Suggestion*; Otto Binswanger, Emil du Bois Reymond, Albert Eulenburg, *Die Suggestion und Hypnose*; Julian Ochorowicz, *De la suggestion mentale*; Ludwik Gumpłowicz, *Sugestia społeczna*), a nawet osobnych czasopism (np. „Zeitschrift für Hypnotismus, Suggestions-

kontemplacji sztuki; kontemplacji wyłączającej działanie woli. — Souriau (*La Suggestion dans l'Art*, s. 73 n.) pisał ówczesnie w związku z sugestią o zaktywizowaniu wyobraźni i osłabieniu woli. — Abramowski (*op. cit.*, s. 109) podkreślał aintelektualny charakter przeżycia estetycznego: „Pięknym jest wszystko, co jest przedmyślowym, i tym wyodrębnia się ono w duchowości ludzkiej; im mniej intelektualizmu, im więcej stan duszy zbliża się do nieruchomości kontemplacyjnej, tym więcej zawiera w sobie pierwiastka piękna”.

⁸⁹ J. Pieter, *Słownik psychologiczny*. Wrocław 1963, s. 281. — H. Pieron (*Vocabulaire de la Psychologie*. Paris 1951) tłumaczy słowo „hypnose” jako sztuczny sen spowodowany bądź to przez stosowanie leków, bądź też przez stosowanie sugestii. — Różne ówczesne definicje sugestii z punktu widzenia psychologii zawierają wypowiedzi w dyskusji dołączone do: T. Lipps, *Zur Psychologie der Suggestion*. Leipzig 1897. Jeden z dyskutantów wymienia Freuda: „Dla Freuda słowo »sugestia« oznacza obudzenie psychicznego stanu według prawideł asocjacji”. Jak wiadomo, psychoanaliza będzie w przyszłości wypierać w terapii hipnozę.

therapie, Suggestionslehre und verwandte psychologische Forschungen"). Badania Charcota, później Janeta i Babińskiego, zwróciły uwagę — w sposób może przesadny — na ogromne możliwości hipnozy, w której osoba hipnotyzująca może zupełnie podporządkować sobie obiekt oddany do terapii. Sprawa przeniknęła do dzienników. Obawiano się, że człowiek współczesny może się znaleźć w sytuacji średniowiecznego opętanego, przyznającego się do nie popełnionych zbrodni, że może być oddany jako medium w zależność jednostce silniejszej. Nic też dziwnego, że zagadnienie sugestii-hipnozy szybko przeniknęło do psychologii społecznej. Chodziło już nie tylko o problem oddziaływania na jednostki, ale na całe społeczeństwo. Gustave Le Bon pisał o „niedawnych [1889] odkryciach z fizjologii”:

za pomocą pewnego skomplikowanego postępowania możemy wprawić człowieka w stan taki, iż straci on zupełnie świadomość swego ja, będzie ulegać sugestii innej osoby, która w nim stan ten wywołała, i wykonywać czyny jak najbardziej sprzeczne z jego charakterem⁹⁰.

Gabriel Tarde wciągnął zasadę hipnozy do swojej teorii społecznego naśladownictwa, wyłożonej w książce *Les Lois de l'Imitation*; rozważa tam „*l'état social, comme l'état hypnotique*”. Tarde przypomina, że po raz pierwszy pisał o tym już w r. 1884, kiedy dopiero zaczynano mówić o sugestii hipnotycznej. W roku 1890 jest to już, zdaniem Tarde'a, pogląd wulgarny⁹¹. Siły hipnotyczne budzą — ciągle referujemy poglądy francuskiego socjologa — uwielbienie, poczucie jedności, naśladowanie, pewność, wiarę. Naśladownictwo jest to rodzaj hipnotyzmu; jest to urok, jaki człowiek genialny wywiera na masę. Czytelników polskich informował o tego rodzaju zagadnieniach Lange, wspominając w związku z teorią Tarde'a o innych pisarzach:

M. Guyau, który widzi w wychowaniu wpływ hipnotyzmu; Scipio Sighele, który tym wpływem objaśnia ruchy rewolucyjne i zbrodnie tłumów; wreszcie Paul Souriau, który w świeżo wydanym dziele *La Suggestion dans l'Art*, stara się całą estetykę zredukować do hipnotyzmu⁹².

Nauki etnograficzne przypominały z kolei o jeszcze jednym sposobie zbiorowej sugestii: o magii rytualnej, uzyskiwanej zwłaszcza poprzez rytualne tańce.

⁹⁰ G. Le Bon, *Psychologia tłumu*. Przekład Z. Poznańskiego. Lwów 1899, s. 29.

⁹¹ G. Tarde, *Les Lois de l'imitation*. Paris 1890, s. 85, 84.

⁹² Lange, *Spółeczeństwo i historia w świetle teorii naśladownictwa G. Tarde'a*, s. 258. — Warto dodać, że jeśli sugestia jako środek terapeutyczny w chorobach psychicznych został raczej zarzucony, to szeroko wykorzystuje się ją w praktyce społecznej, np. w dziale reklamy.

Zasada oddziaływania hipnotyczno-sugestyjnego przeszła z psychoterapii i socjopsychologii do ówczesnych teorii estetycznych. Oto słowa Hennequina:

Wszelki zatem stosunek ludzki, a przede wszystkim wszelkie współdziałanie, opiera się na sugestii. [...] Dusza wielkiego człowieka zdoła poruszyć miliony ramion jakby swe własne; dusza wielkiego artysty potrafi zadrgać w milionie uczuciowości pojedynczych i sprawia radość lub boleść całego narodu.

Souriau poświęcił zagadnieniu sugestii duże dzieło: *La Suggestion dans l'Art*, składające się z dwóch części; jedna z nich poświęcona jest hipnozie, druga — sugestii. Porównując stan hipnozy do stanu sugestii w sztuce, przypomina o konieczności wywołania przy przeżyciu estetycznym inercji mentalnej, poddania się autorytetowi:

uchwycić władzę nad duszami, przelewać piękne marzenia z jednego umysłu w drugi: oto wielka sztuka!

Hipnozy, sugestii obawiano się wówczas jako siły potężnej, a niedostatecznie jeszcze zbadanej. Toteż Souriau przestrzegał:

Artyści winni sobie zdawać sprawę ze swojej odpowiedzialności moralnej i posługiwać się władzą, którą dysponują — nie w celu wprowadzenia zamieszania w duszę ludzką, lecz w celu szlachetnego jej wzruszania; nie po to, aby ją poddawać halucynacjom niepokojących i gorączkowych snów, lecz aby ją wznosić ku ideałowi⁹³.

Takie zastrzeżenie wydawało się konieczne, skoro Souriau radził wykorzystać potęgę sugestii w twórczości artystycznej⁹⁴. Henri Bergson pisał już w r. 1889 w *Essai sur les données immédiates de la conscience*:

celem sztuki jest uspienie pewnych czynnych, a raczej odpornych potęg naszej osobowości, a przez to wprowadzenie nas w pewien stan zupełnej powolności, w której urzeczywistniamy myśl nam poddaną i sympatyzujemy z wyrażonym uczuciem. W czynnikach sztuki znajdują się pod postacią złagodzoną, wyszukaną

⁹³ E. Hennequin, *Zarys krytyki naukowej*. Przełożył F. A. Rawita. Warszawa 1892, s. 139—140. — Souriau, *La Suggestion dans l'Art*, s. 345.

⁹⁴ Ciekawe rozważania na temat sugestii-hipnozy, której dostarcza muzyka, znajdują się w *Sonacie Kreutzerowskiej* L. Tolstoja (*Dzieła*. T. 12. Warszawa 1957, s. 79—80): „Muzyka od razu, bezpośrednio przenosi mnie w ów stan psychiczny, w którym znajdował się ten, kto komponował muzykę. Zespalam się z nim duszą i razem z nim przenoszę się z jednego stanu w drugi. [...] Czyż można na to pozwolić, żeby każdy, kto chce, hipnotyzował kogoś lub wielu innych i potem robił z nimi, co chce? I co najważniejsze, czy można pozwolić, żeby tym hipnotyzerem był pierwszy lepszy niemoralny człowiek”. Tolstoj poruszył w końcowym zdaniu ważny problem. W XX w. dużą rolę w sztuce odgrywać będzie zasada wyzwalania kompleksów. Czy nie powstanie groźna kontaminacja: sugerowanie odbiorcy własnych kompleksów?

i poniekąd uduchowioną czynnik, przez które wywołuje się zwykle stan hipnotyczny. [...] Skąd pochodzi urok poezji? Poeta uczucia swe rozwija w obrazach, a same obrazy oddaje w słowach powolnych rytmowi. Mając przed oczyma te obrazy, my z kolei doświadczymy uczucia, które poniekąd było ich równoważnikiem wzruszeniowym; ale te obrazy nie urzeczywistniłyby się w nas z taką siłą, gdyby nie regularne poruszenia rytmu, którymi dusza nasza, ukołysana, uśpiona, zapomina się jak we śnie, by widzieć i myśleć razem z poetą⁹⁵.

Zacytujmy jeszcze Karola Irzykowskiego:

Dusza czytelnika otoczona jest niejako kordonem warunków, po których spełnieniu dopiero poddaje się ochoczemu estetycznej autosugestii, od lekkiego wrażenia poczynszu aż do wstrząśnień ekstazy.

Sugestia, jako kategoria psychologiczno-psychiatryczna pokrewna hipnozie, dostarczyła poetom jeszcze jednego sposobu wzmocnienia swego autorytetu.

Poezja musi hipnotyzować — w tym tkwi jej potęgą,

— głosił Gumilow. Według Marii Komornickiej artysta jest „prorokiem ożywionym potęgą sugestii”. Juliusz Zeyer w ten sposób pisał do Przysmyckiego:

im bardziej wizjonerskimi słowy, im z większą potęgą, im intensywniejszymi światłami i cieniami kto swoją wizję innym przed duszami wyczarować zdoła, im absolutniej kto duszami innych owładnie i w swoim kole czarodziejskim zakłąć potrafi: tym większy to artysta, poeta. [...] Sugestia, płynąca z przedmiotu, dopiero nadaje mu wartość⁹⁶.

Kategoria sugestii posiada rozmaite aspekty. Niekiedy, jak już mówiliśmy, pokrywa się z tym, co ówczesnie pisano na temat symbolu: jest więc techniką ekwiwalentyzacji przeciwstawionej opisowi, jest rodzajem ekspresji pośredniej, przeciwstawionej ekspresji bezpośredniej. Zostawia wolne pole do domysłów, odgadywań, do interpretacji, do własnych uzupełnień. Jak przy symbolu mówiliśmy o migotliwości nieuchwytnych znaczeń, tak przy sugestii trzeba mówić o ciągłej vibracji,

⁹⁵ H. Bergson, *O bezpośrednich danych świadomości*. Z upoważnienia autora przełożyła K. Bobrowska. Warszawa 1913, s. 12. Na słowa Bergsona powołuje się w swej książce de Visan. Souriau zwraca uwagę w książce o sugestii na — niezależnie od siebie w tym samym czasie powstałe — zbieżności swoich poglądów z poglądami Bergsona.

⁹⁶ K. Irzykowski, *Od autora*. W: *Wiersze i dramaty*. Stanisławów 1907, s. 207—208. — Н. Гумилев, *Письма о русской поэзии*. „Аполлон” 10, 1910, s. 99. Cyt. za: G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*. Leiden b. r., s. 103. — M. Komornicka, *Do kwestii: „Co myśli i czego chce nowe pokolenie?” Sprostowanie i wyznanie*. „Głos” 1900, nr 25. — J. Zeyera cyt. za: Przysmycki, *Maurycy Maeterlinck*, s. 304.

o wytwarzanym polu radiacyjnym, wciągającym w swój zasięg odbiorcę. Wydaje się, że ówczesny — bliski metafizyce — postulat uzyskiwania w poezji „głębi”, „obszarów nieskończoności” da się często sprowadzić właśnie do owych luzów. Poeta daje bowiem jedynie pewne możliwości: możliwości wielorakiej interpretacji, wielorakich — zależnie od dyspozycji odbiorcy — sposobów percepcji utworu.

Oddziaływanie zasady sugestii — przypominamy — szło w dwóch kierunkach. Jeden z nich to technika eliptyczno-aluzyjna, z teorii Mallarmého rodem, trudna do percepcji, najbliższa osławionej *obscurité*. Drugi — to technika rozległego wielosłownia, posługująca się często leitmotivem, dążąca przede wszystkim do stworzenia pewnej aury uczuciowej, pewnego nastroju. Ten właśnie drugi kierunek przyjął się w ówczesnej poezji najszerzej. Pole radiacji ograniczało się tu do elementów emocjonalnych głównie, co kryło w sobie duże niebezpieczeństwo. Emocjonalne bowiem elementy poetyki symbolistycznej, związane ściśle z kategorią sugestii, oddziaływanie na sferę uczuciową przede wszystkim, nastrojowy charakter tej poezji — mogły i prowadziły ją niekiedy w pobliże literackiego kiczu; kiczu, którego podstawę stanowi przecież — właśnie — działanie emocjonalne.

Istnieje jeszcze jeden aspekt kategorii sugestii, bardzo ważny. Ważny zarówno dla całej teorii symbolizmu, jak i dla poezji (sztuki) XX w. w ogóle. Na nim też zakończymy nasze rozważania o symbolistycznej koncepcji poezji.

Kategoria sugestii — pokrywała się ona, jak już wiemy, w dużym stopniu z kategorią symbolu — pomagała w podjęciu próby wytłumaczenia, na czym polega percepcja poezji nowoczesnej, poezji „czystej”; takiej poezji, która zerwała z zasadą mimetyki; która, przynajmniej w założeniu, stanowi osobny byt, nie wymagający odsyłaczy do świata rzeczywistego; takiej poezji, której twórca dąży do maksimum wolności w sposobie kształtowania swego materiału: języka poetyckiego. Próbowano wyjaśnić, że poezję tę należy percepcować inaczej aniżeli przekaz zawierający pewien zasób informacji; że nie jest sprawą najważniejszą „rozumienie” utworu poetyckiego; że można mu się poddawać tak, jak się poddaje muzyce, jak się kiedyś poddawano magii rytualnej. I dalej — próbowano przekonać, że należy wyszukiwać w poezji zawarte w niej sygnały, rozwijać niedopowiedzenia, tworzyć wariacje interpretacyjne na tematy zaledwie zaznaczone, jednym słowem: traktować poezję przede wszystkim jako wieloraki stymulant, jako wielką możliwość.