

Jerzy Tynecki

Metafizyczny motyw i religijny wątek : o metafizycznej i religijnej interpretacji "Hymnów" Jana Kasprowicza

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 38, 165-200

1982

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.

JERZY TYNECKI

METAFIZYCZNY MOTYW I RELIGIJNY WĄTEK

O METAFIZYCZNEJ I RELIGIJNEJ INTERPRETACJI *HYMNÓW*
JANA KASPROWICZA

RELIGIJNA INTERPRETACJA *HYMNÓW*

O *Hymnach* Kasprowicza powszechnie wiadomo, że ich treść ideowa jest ujęta w kategoriach religijnych. J. Kleiner wręcz prostaczkowo cenił poetę za to, że nasycił swą twórczość rodzimym, wiejskim katolicyzmem: „Bywa ta poezja buntem, bluźnierstwem – ale w swej istocie jest zawsze religijna. W kościele wiejskim, wśród woni ziół i kadzideł, wobec blasku monstrancji ustalił się na zawsze najgłębszy ton duchowy poety”¹. Co prawda – zauważa badacz – Kasprowicz „przeszedł przez okres materializmu i sceptycyzmu”, ale w *Mojej pieśni wieczornej* zdobył się na rezygnację – nastąpiło „przejście do mocnej, jasnej mądrości i wiary”². W tym ujęciu religijność jest utożsamiona z wyznawczością parafianina śpiewającego Suplikacje; i jest to pod każdym względem religijność doktrynalnie prawowierna.

Wprowadzając nieporównanie więcej rozróżnień aspektowych to samo powtarza K. Górski, a że *Hymny*, *Księga ubogich* i *Mój świat* są od lat wznawiane ze *Wstępem* tego uczonego, on właśnie wyznaczył współczesne rozumienie ideologii *Hymnów*. Wypada powiedzieć od razu, że nie dzieje się to ze szkodą dla przybliżenia czytelnikowi najbardziej zewnętrznych rysów ideologicznych Kasprowicza, że jest to interpretacja pogłębiona i zarazem – w porównaniu z innymi – zalecająca się walorami prostoty, zawdzięczanej i kulturze naukowej, i jednoznaczności doktrynalnej badacza. Sedno różnicy między J. Kleinerem a K. Górskim sprowadza się do tego, że Górski nie czyni sobie

¹J. Kleiner, *Zarys dziejów literatury polskiej*, wyd. 4, Wrocław 1968, s. 476.

²Tamże.

złudzeń co do doskonałej prawowierności *Hymnów* – w jego ujęciu nie każda postawa religijna musi być katechizmowa. Owszem, u Kasprowicza długie lata ewolucji wewnętrznej „kończą się wreszcie akordem nawrócenia i pojednania ze Stwórcą i ze światem w *Księdze ubogich*”³. Ale sprawa nie jest tak bez reszty prosta, bo: „Młodzieńczy materializm i rewolucjonizm Kasprowicza były równie irracjonalne jak optymizm i pojednanie z rzeczywistością w *Księdze ubogich*”; „postawa moralna ożywiająca cały utwór [*Księgę ubogich*] czerpie [...] siłę ze źródeł irracjonalnych”⁴. Irracjonalnych – to nie znaczy koniecznie: nadnaturalnych. Mogłoby to podać w wątpliwość doktrynalną czystość nawrotu Kasprowicza do Kleinerowskiej „mocnej, jasnej mądrości i wiary”, ale to odczucie nawet u K. Górskiego zostaje osłabione, ponieważ badaczowi utwór podoba się w kategoriach ogólnomoralnych, niekoniecznie *stricte* chrześcijańskich („kluczem sklepienia staje się wiara w moralną wartość człowieka”⁵) – i estetycznych. Jak każda twórczość, poruszająca problematykę religijną, również obchodzące nas utwory Kasprowicza zawierają treść zarówno teologiczną, jak antropologiczną. toteż w ocenie K. Górskiego interferują, nie utożsamiając się ze sobą. kryteria i jedno, i drugie. O Kasprowiczu panuje opinia, wylansowana przez niego samego, że przestał się wadzić z Bogiem. Niektórzy ograniczają tę przemianę do *Hymnów*, inni – w tym K. Górski – rozciągają ją na dłuższy okres twórczości (do *Księgi ubogich* włącznie), wszyscy jednak widzą pewną uczuciową sekwencję w postawie Kasprowicza wobec „Stwórcy i świata”: rozpacz, bunt, rezygnacja, pogodzenie. I ta katechetyczna gradacja wydaje się bardziej wyznaniowo satysfakcjonować niż jej przesłanki; J. Kleinerowi wydaje się to pełnią religijności katolickiej, dla K. Górskiego jest to jej wystarczająca rękojmią. Skoro zatem irracjonalizm Kasprowicza wydaje się K. Górskiemu co najmniej oswojony, uspokojony badacz katolicki może dać swobodnie wyraz neutralnym światopoglądowo upodobaniom moralnym i estetycznym; zresztą z nawróconego grzesznika niebo bardziej się cieszy niż ze stu cnotliwych.

³K. Górski, *Wstęp*, [w:] J. Kasprowicz, *Hymny*, wyd. 4, Warszawa 1976, s. 12.

⁴Tamże, s. 13.

⁵Tamże.

INTERPRETACJA METAFIZYCZNA

Ziemia jest jednak bardziej przewrotna, możliwe jest bowiem zneglizowanie religijnych idei *Hymnów* i wyeksponowanie zawartych w cyklu nastawień metafizycznych. Celował w tym S. Kołaczkowski. Nie czynił tego sposobem dzisiejszym poprzez barbarzyńskie, synkretyczne utożsamienie religii, metafizyki i moralności – pisał w tych nieco jeszcze szczęśliwszych intelektualnie czasach, kiedy mając na uwadze „wniosłość idei metafizycznych, religijnych i moralnych”⁶ *Hymnów*, różnice między tymi ideami zauważano. Na pierwszym jednak miejscu stawał idee metafizyczne, przed religijnymi. Nie przywiązywał też znaczenia do przemian postawy wobec Boga w *Hymnach*, zauważył bowiem – wyjątkowo wnikliwie – że w całym cyklu nie ma ufności do Stwórcy, nawet jeśli następuje pogodzenie z nim: „w *Hymnach* nie przejawiają się nigdzie [podkr. moje – J. T.] uczucia bezpośredniego kontaktu z bóstwem [...] nie ożywia ich ufność miłosnego zetknięcia. Motyw obcowania z Bogiem [podkr. Kołaczkowskiego] ma tu charakter krańcowo różny od tego, jaki przejawia się w późniejszej twórczości poety”⁷. Religijność *Hymnów* zostaje w tym ujęciu upodrzędzona wobec metafizyki. *Hymny* „nie są pieśniami ani wyłącznie religijnymi, ani społecznymi – wyrażają wnętrze poety w danej epoce życia”⁸. Religijność i etyczność są tu miarami indywidualizmu, który nabral „szerzy”. Miast o stopniowym pojednaniu z Bogiem po wyrzeczeniu się buntu, Kołaczkowski mówi o metafizycznym motywie dążenia: „*Salve Regina* jest przepotężnym chórem tęsknot ludzkości ku cudownemu objawieniu się bóstwa”⁹, najgłębszy zaś wyraz motyw ten ma znajdować w balladowej *Maryi Egipcjance*. Kołaczkowski podkreśla, że w *Hymnach* nie zmierza się do poczucia obecności Boga w człowieku, lecz do tego, aby Bóg objawił się człowiekowi z lepszej strony. „A jak zmienne są uczucia religijne duszy, tak zmienne jest i oblicze Boga, ku

⁶S. Kołaczkowski, *Twórczość Jana Kasprowicza [1924]*, [w:] *Pisma wybrane*, t. 2, Warszawa 1968, s. 271.

⁷Tamże, s. 280. Motyw obcowania z Bogiem, według Kołaczkowskiego, jest wprawdzie w *Hymnach* obecny, ale w postaci sporu (wyzwania lub zwątpienia) nigdy – ufności.

⁸Tamże, s. 275.

⁹Tamże, s. 281.

któremu się ona zwraca”¹⁰ Zmienne uczucia religijne są więc tylko znamionami „pełni” duszy, a Bóg jest potrzebny do autoafirmacji indywiduum – traktuje ono Boga instrumentalnie. Takiej konkluzji Kołaczkowski – zaprzątnięty metafizycznym wielkosłowiem – nie dopowiada, ale ujawnił najistotniejsze jej przesłanki. W takim zaś razie zaufanie K. Górskiego do Kasprowicowskiej „wiary w moralną wartość człowieka” ze stanowiska ściśle katolickiego może być wątpliwe, przynajmniej jeśli jej podstawą miałyby być *Hymny*.

Potrzeby aksjologiczne, których zaspokojenia w okresie powstania *Hymnów* (ale i długo jeszcze potem) oczekiwano głównie od poezji, były – jak wiadomo – szczególne. W społeczności tak zwanej cywilizowanej, rządzącej się naturalistycznymi systemami wartości, formułowanymi redukcjonistycznie, to znaczy sprowadzanymi do uproszczonych reguł biologicznych lub społecznych, istniał głód zasad nie spłaszczonych, integrujących różne rodzaje i stopnie etyki jednostkowej i gromadzkiej. Stąd tak powszechne żądanie „głębi” i „szerzy” literatury lub – bardziej wprost – „duszy poety”; oczekiwanie wzorca myślenia i odczuwania, przykładu globalnej roli dla indywiduum. A że naturalizm kojarzono z Jaicyzmem, uronioną przez etykę naturalistyczną głębię aksjologiczną utożsamiano bądź z religią, bądź z metafizyką. Tylko w nich, jakoby, miało się ujawniać to, czego od poezji oczekiwano – „najtęższe instynkty”, „najgłębsza świadomość moralna”. I, jak wiadomo, u Kasprowicza – zdaniem współczesnych – miały się one wyrażać najpełniej, właśnie w kategoriach religijnych i metafizycznych. Dlatego omówione wyżej stanowiska K. Górskiego i S. Kołaczkowskiego można uważać za klasyczne typy krytyki, rozpatrującej twórczość autora *Hymnów* z tego – religijnego lub metafizycznego – punktu widzenia. Wcześniejse wypowiedzi, jak głos Miriama, z uznaniem witającego odejście Kasprowicza od poezji społecznej ku twórczości metafizycznej, czy chaotyczna elukubracja Stanisława Brzozowskiego, w gorączkowym stylu krytyki impresyjnej miotającego się w *Legendzie Młodej Polski* między wyborem preferencji metafizycznych lub integrystycznie katolickich w ocenie twórczości poety¹¹ – do wskazanych dwóch typów recepcji Kasprowicza mniej lub bardziej wyraźnie się zbliżają.

¹⁰Tamże, s. 284.

¹¹Z. Przesmycki [Miriam], *Metamorfoza poety. Jan Kasprowic. [w:] tenże, Wybór pism krytycznych*, t. 2, Warszawa 1967 (prwdr. „Chimera”, 1902, t. 2, z. 13–14,

Łatwo zauważyć, że religijna i metafizyczna interpretacja różni się tym, że każda bierze inne treści cyklu poza nawias: metafizyków nie interesuje katechetyczna strona dzieła, badacze katolicy nie są w tym stopniu zafascynowani porywczym indywidualizmem, a więcej jego otamowaniem w imię zgody ze Stwórcą „i światem”. Dodać zaś warto, że faktura dzieła sprawia, iż z ośmiu „hymnów” jest co wybierać do interpretacyjnego nawiasu i poza jego obręb (wedle spostrzeżenia W. Borowego „Gigantyzm jest też słabością hymnów”¹²). Nie to jednak jest istotne, że badacze o różnym nastawieniu ideowym wydobywają inne treści z utworu. Ważniejsze jest, że czyni się tak z pomocą różnych jakości konstrukcyjnych samego dzieła. Krytyka, ujmująca *Hymny* w kategoriach religijnych, zajmuje się głównie tym, co przedstawia się jej jako t e m a t tych utworów i stopniem emocjonalnego napięcia, z jakim on jest rozwijany. Chodzi bowiem o stopień bogoburstwa, co można zmierzyć sumarycznie uproszczoną rytmiką, skoro poeta „operuje pewnymi powtarzającymi się wciąż zdaniami na podobieństwo fraz muzycznych; ich nawroty mają swe uzasadnienie logiczne, wynikające z rozwoju myśli, ale są także następstwem operowania zdaniami jako harmonicznymi zespołami pewnych dźwięków”¹³. Jakakolwiek byłaby więc logiczna wartość rozwijanych w *Hymnach* przeświadczeń, po przeczytaniu setek zdań, w których wypowiedane są w *Hymnach* sądy o Bogu, o szatanie, o świecie, o społeczeństwie i o człowieku, i porównawczy je z późniejszą twórczością Kasprowicza, badacz wynosi „spostreżenie, że coś się przełamało w stosunku Kasprowicza do chrześcijaństwa, jak gdyby ktoś po osiągnięciu szczytu jakiejś góry zaczął stopniowo schodzić w dół po przeciwnym zboczu. Długie lata ewolucji wewnętrznej, obfitującej w ciekawe etapy, kończą się wreszcie akordem nawrócenia i pojednania ze Stwórcą i ze światem w *Księdze ubogich*”¹⁴. Sumaryczna zatem ocena religijności Kasprowicza jest wyrażona – mniej lub bardziej metaforycznie – językiem krytyki muzycznej;

osobno w zbiorze *Pro arte*, Warszawa 1914); S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Lwów 1910, rozdz. *Dusza samotna*.

¹²W. Borowy, *Jan Kasprowicz*, [w:] *Jan Kasprowicz*. Wstęp, wybór, oprac. R. Loth, Warszawa 1964 s. 255 (prwdr. „Przegląd Warszawski”, 1926, nr 53 – 54, osobno w zbiorze *Dziś i wczoraj*, Warszawa 1934).

¹³K. Górski, *op. cit.*, s. 9.

¹⁴Tamże, s. 12.

decydujący jest temat – lub to, co się w przybliżeniu jako temat narzuca – i tonacja oraz jej nasilenie, przy czym irracjonalne fragmenty dają się zrationalizować w perspektywie całości. W dziele litarackim rzecz sprowadza się do w przybliżeniu rozpoznanego tematu i rytmiki, ale metafizyczność *Hymnów* nie tym się mierzy. Kołaczkowskiego nie interesuje tematyka hymnów, zwłaszcza po spostrzeżeniu, że wyprane są one z mistyki (poczucia łączności z Bogiem). Zajmują go m o t y w y – i one są nośnikami jakości metafizycznych. W planie literackim sprawia to, że S. Kołaczkowskiego interesuje przede wszystkim frazeologia – wypreparowana z symboliki religijnej, tak aby mogła poddać się niewyznaniowej alegoryzacji.

IMPRESYJNOŚĆ WYKŁADNI METAFIZYCZNEJ

Z faktem, że religijna interpretacja *Hymnów* wykorzystuje głównie to, co uważa za zrytmizowane tematy dzieła, metafizyczna zaś ogranicza się do frazeologicznie wyodrębnianych motywów, subtelnie koresponduje techniczne spostrzeżenie W. Borowego, iż rytmiczna wrażliwość i umiejętności metryczne i stroficzne Kasprowicza przewyższały frazeologię poety; ta – w porównaniu z rytmiką – chromała¹⁵. Można więc mniemać, że metafizyczne wartości *Hymnów* funduje się z ostatnich elementów estetycznych. Ich późniejszość wynikałaby tylko z jednostkowych uzdolnień Kasprowicza, można jednak wzmocnić tak sformułowane twierdzenie przesłanką, która już nie wiąże się z indywidualnością twórcy, bo także w kompozycji jakiegokolwiek utworu motyw podporządkowany jest tematowi lub utożsamionemu z nim wątkowi głównemu. Niezależną od religii metafizykę *Hymnów* grunto- wano by więc, zgodnie z tymi spostrzeżeniami, także na podrzędnych

¹⁵W. Borowy, *op. cit.*, s. 253: „Jeśli zaczniemy od instrumentalnych elementów poezji, ukaże nam się Kasprowicz przede wszystkim jako jeden z największych w Polsce mistrzów rytmu i strofy. [...] Uchybienia rytmicznego, niedociągnięcia stroficznego nie można sobie u niego wyobrazić. [...] Wysokiemu poczuciu rytmu i strofy nie zawsze towarzyszy równie wysokie poczucie stylu. Troszcząc się nade wszystko o ogólną, pojęciowo [?!] uchwytną prawdę przeżycia, w nieskazitelnie kunsztownej oprawie rytmiczno-stroficznej umieszcza poeta nieraz wyrażenia o bardzo małym walorze sugestyjnym: prozaizmy, albo zwroty obrazowe zużyte konwenansem”.

elementach kompozycyjnych cyklu. Motyw w znaczeniu analityczno-literackim nie jest wprawdzie całkowicie tym samym, co motyw metafizyczny – dobiera się w tym drugim przypadku jedynie takie części, które mają specjalne wartości znaczeniowe, tak by mogły podlegać alegoryzacji. Zawsze jednak wychodzi się od jakiegoś rzeczywistego motywu, który się wtórnie – w dalszej już obróbce interpretacyjnej – wyjaskrawia. Dlatego interpretacja metafizyczna tak często falsyfikuje właściwą utworom, wpisaną w ich kompozycję, wymowę dzieł.

Choć zatem interpretacja metafizyczna upodrzedniała religijne aspekty *Hymnów*, jest w rzeczywistości podrzędna w stosunku do interpretacji religijnej. Spostrzeżenie to wynika z analizy kompozycyjnych komponentów obydwu typów interpretacji, czerpanych z interpretowanych utworów. Nie tłumaczymy go więc wiarą w wyższość religii objawionej, lecz tylko tym, że nadrzędne intencje twórcy, wyrażone tematem, a co najmniej wątkiem naczelnym, mieszczą się w kategoriach religijnych, co interpretacja metafizyczna pomija. Ponieważ są to jednak typy interpretacji, reprezentatywne społecznie, ponieważ także poza *Hymnami* zachodzą w twórczości literackiej epoki wyczuwalne kontradycje religii i metafizyki, i ponieważ wreszcie w kulturze współczesnej szerzą się one już nawet poza literaturą, wypada poddać przemyśleniu, dlaczego interpretacja metafizyczna rości pretensje do podporządkowania sobie interpretacji religijnej – i dlaczego ambicja ta chybia.

Techniczne wyjaśnienie w przypadku *Hymnów* może być takie, że interpretacja metafizyczna jest w stosunku do religijnej redukcyjna: sprowadza mianowicie temat (czy wątki) cyklu do wybranych motywów. A że w kompozycji cyklu mieści się problematyka supranaturalistyczna (stosunek człowieka do Boga, mieszczącego się ponad naturą), redukcja taka również merytorycznie może być z góry podejrzana o (nieświadome co najmniej) stanowisko naturalistyczne. Schematem zaś postępowania interpretacja taka przypomina te liczne przypadki w literaturze i sztuce, w których usuwa się prymat kanonicznego widzenia rzeczywistości na rzecz przedstawiania efemerycznych wrażeń, jakie ta rzeczywistość wywołuje. Postawę taką wiąże się na ogół z impresjonizmem, usuwającym na przykład w muzyce prymat melodii nad barwą dźwięku. Impresjonizm rozumie się jednak przeważnie jako w zasadzie wyczerpany już nurt, który uczył nowej wrażliwości na zjawiska poprzez

ujawnianie przeoczonej z nawyku migotliwej ich urody. Przystwojony wybiórczo kulturze współczesnej w najbardziej reprezentatywnych dziełach izolowanych dziedzin sztuki, impresjonizm tę rolę faktycznie spełnia. Dzieła te bowiem powstały dzięki poddaniu impresji regułom dobrego rzemiosła. Poza tymi dziełami istnieje jednak w kulturze Młodej Polski i później szeroko rozlane poczucie niestałości wszystkiego, co wiąże się z ludzką egzystencją, i ono właśnie sprawia, że jakakolwiek działalność intelektualna czyni wrażenie impresji nie ujawniającej i nie prowadzącej ku niczemu trwałemu. Nawet zjawiska w kulturze uznane, jak dzieła Debussy'ego, w porównaniu z twórczością wyrażającą coś bardziej zasadniczego niż stany bez reszty przelotne, mają w sobie pewną zamierzoną chimeryczność. Podobnie z całym obszarem krytyki impresyjnej, od Brzozowskiego poczynając a na Kołaczkowskim nie kończąc. Krytyce tej zarzuca się nieodpowiedzialność kategoriałną, lecz właśnie impresyjność, która nie mieści się już w regułach sprawdzalnego kunsztu, kumuluje się w ten sposób w sugestiach metafizycznych epoki. I otóż metafizyka w stosunku do religii okazuje się tak samo impresyjna, ponieważ religia buduje pogląd na świat w kanonach bardziej stałych, a pogląd na człowieka – na potrzebach i wymogach mniej jednostkowych i efemerycznych.

IMPRESJONIZM W *HYMNACH*

Wciąż mowa o metafizycznej wykładni *Hymnów*, nie o samych *Hymnach*, jeřliby więc wykładnia ta nie znajdowała pokrycia w treści utworu, impresyjność metafizycznej interpretacji należałoby umieścić nie w obszarach sztuki, lecz wyłącznie nauki o sztuce. Ścisłej, należałoby ją widzieć wśród zapowiedzi strukturalizmu, który skupia uwagę na nieredukowalnych rzekomo cząstkach dzieł, by – ignorując skomplikowaną ich kompozycję – przedstawiać sugestie, wpływające z dzieł i z relacji między nimi, w postaci wyolbrzymionej, uproszczonej struktury elementarnej. Strukturalizm bowiem generalizuje schematy, stosując się co najwyżej do zjawisk zupełnie prostych: wartościujący stosunek do świata sprowadza się na przykład w ujęciu strukturalistycznym do oksymoronu, tzn. do najbardziej symplicystycznej opozycji zjawisk sprzecznych. Takie generalizacje alegoryzują się siłą rzeczy, stąd narastające ambicje w naukach humanistycznych, by rezygnując z analiz

sprościć tym wymuszonym nadwartościowaniami. I one jednak prowadzą do impresyjności, skoro nie pozostaje nic innego, tylko wychwytywać odcienie tak irracjonalnej generalizacji.

O impresjonizmie samych *Hymnów* mało ostatnio mówiono. Przeciwnie, podkreśla się, że ich poetyka jest ekspresjonistyczna. Ale to właśnie przekonanie wydaje się jednostronne. W *Hymnach* nie brak bowiem anafor, będących najłatwiej dostrzegalnym znamieniem poetyckiego impresjonizmu. Powtórzenia te nie tylko wzmacniają skrajne postawy, wyrażone w poszczególnych hymnach (jak owo ekspresjonistyczne, a niezbyt poetycznie persewerujące „Łam się!” w *Salve Regina*), lecz także sprawiają, że postawy te wariacyjnie się mieniają. W ogóle zresztą pewna z góry założona niestałość wypowiedzianych w *Hymnach* przeświadczeń jest niezbędna, aby zachodziła gradacja uczuć, ewokowanych przez poszczególne hymny, i żeby one były wobec siebie wzajemnie komplementarne. W *Święty Boże, święty mocny* na przykład impresjonizm służy podkreśleniu lichej doczesności, która powinna stać się wyrzutem dla wszechmocy Boga:

Stań się tak lichy jak ja i skulony,
i doczesności okryty łachmanem
wlecz się nieszczęsnym łanem
za kluczem w dal przymgloną ciągnących żurawi
ku cichej, na rozstajach kopanej mogile
zapomnianego człowieka!

[...]

A dzwon się rozlega,

[...]

i zrozpaczony zamilka u brzegu,
i znów się zrywa, i jęczy, i płacze,
i lka, i płynie, i płynie, i płynie
w tej rozplakanej godzinie...

[...]

A jęk ten idzie po zżętych zagonach
razem z tą pieśnią, którą jęczy dzwon –
na rżyskach rusza porzucone kłosa,
czarnymi ożyn jagodami chwieje
i wierzb płaczących srebrne czesze liście,
i szumi w wierchach czerwonych chojarów...

[...]gdzie ci się włoką,

blasków słonecznych odziani powłoką,

gdzie się nad drogą kurzu wzbija słup,
kopcie samotny grób!¹⁶

W zwrotnej – jak się przeważnie uważa – dla całości *Hymnów Mojej pieśni wieczornej* impresjonizm przygotowuje nastrój skruchy dla spowiedzi powszechnej:

Błogosławiona niech będzie ta chwila,
kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy!
Kiedy od cichych pól,
od rżysk i rzecznych pobrzeży,
od przecznic i od ugorów,
od wypaczonych chat
i od tych stodół zwietrzałych
chłopięca płacze piosenka:
A grajże mi, piszczałeczko,
a grajże mi, graj!
[...]
A dusza słucha i słucha...
A dzień jej przygasa,
a ona śladem tęsknicy
płynie rozlewną falą księżycową,
rosami płynie lśnięcymi na łąkach
i wierzchołkami ukojonych drzew,
i grzbietem białych gór
ku onym dniom zapomnianym,
gdy miłość i spokój
nie były ogniem trawiącym
ani kamiennym, ślepym przerażeniem.¹⁷

Zapomniany stan niewinności był stanem impresyjnym. W tej impresjonistycznej scenerii kroczy też dobrotliwa, nieekspresjonistyczna Śmierć:

Ścieżną zdąża i traktem szerokim,
po drodze zerwie jakiś kłos zielony
albo też listek topoli
i w zamyśleniu rzuci je pod nogi.
Lekкими stopy przygnie jakąś trawkę
lub owad zdepcze na miedzy,
albo swą długą, białą, przeźroczystą

¹⁶J. Kasprówic, *Hymny*, Warszawa 1976, s. 47–48, 50–51.

¹⁷Tamże, s. 62.

zanurzy rękę w staw
 i jego srebrną powierzchnię
 powlecze rdzą opalową.
 [...]
 a potem wstaje i traktem rozległym
 albo miedzami idzie znów wśród zbóż
 k'temu pustkowiu, gdzie w chacie samotnej
 czerwone, słabe połyskuje światło.
 A za nią snuje się smuga
 sinych oparów i mgieł,
 na których ciężkim, dalekim obrzeżu
 zachodnia krwawi się zorza...¹⁸

Wreszcie w zamykającej cykl *Maryi Egipcjance* wzmocniony stychnie impresjonizm służy unaocznieniu nieokreślonych tęsknot chutnej pokutnicy i płynności jej wyobrażeń o Chrystusie: hedonistyczne wspomnienia mieszają się w jej śpiewie z niejasnymi intuicjami o religii cierpienia; religia miesza się z baśnią, ewangelia z apokryfem.

Nadeszły głuche wieści
 o wielkiej uczcie Pana:
 Gdzie jesteś, kraino gwoździ?
 Gdzie jesteś, rzeko nieznana?

Gdzie jesteś, góro Judasza?
 Ziemia Piotrowej zdrady?...
 Idę-ć, a przy mnie kroczy
 tęsknicy anioł blady...

Tam! na krawędzi tej pustki,
 na sinym nieboskłonie
 wznoszą się kurzu tumany –
 Byt w tej kurzawie tonie.

[...]
 Po co ci, bogów wybrańcze,
 dla ludzkiej ginąc nędzy?
 Szczęściem ma warga się śmieje,
 scałuj to szczęście co prędej!...¹⁹

Egzemplarycznie nie można oddać w pełni impresyjności *Maryi Egipcjanki*, przemienność nastrojów jest wszakże starannie sygnalizo-

¹⁸Tamże, s. 64 – 65.

¹⁹Tamże, s. 124 – 125, 126.

wana anaforycznym didaskalium (podkreślającym dramaturgiczność ballady) „Maria Egipcjanka śpiewa”. Wiadomo też, że ten śpiew nie zwieńcza się jednoznacznym akcentem dogmatycznym – tęsknota Marii Egipcjanki się nie spełnia, tylko się kończy z jej śmiercią:

Biedna ja, grzeszna Maryja!
 Idę i idę przez wieki,
 hen! ku tej rzece nieznannej,
 hen! ku tej ziemi dalekiej.
 [...]
 Biedna ja, biedna Maryja – – –

 Umilkł śpiew Maryi Egipcjanki, albowiem przygłuszył go hymn najwspanialszy, który
 cnotę zrównywa z grzechem – on, cudotwórczy hymn Śmierci – – –

Amen.²⁰

Pamiętamy też, że to właśnie impresyjność *Maryi Egipcjanki* rzutowała, zdaniem S. Kołaczkowskiego na metafizyczną wymowę całego cyklu. Tak jakby ostatni człon cyklu mieścił najważniejsze informacje wyjściowe, sugerujące, że „jak zmienne są uczucia religijne duszy, tak zmienne jest i oblicze Boga, ku któremu się ona zwraca”²¹.

ESCHATOLOGICZNE POWIĄZANIA IMPRESJONIZMU I EKSPRESJONIZMU

Jak widać, nie brak w *Hymnach* ani *stricte* literackiego impresjonizmu, ani – w ślad za nim – metafizycznie zorientowanej impresyjności. To tylko nastrój buntu lub gwałtownego niepokoju, przenikający zwłaszcza tzw. hymny apokaliptyczne sprawia, że stajemy się bardziej podatni na ich ekspresjonistyczną wizyjność. Ekwiwokacyjnie mylimy wówczas ekspresję z ekspresjonizmem (poetyckie impresje też przecież odznaczają się znacznym stopniem ekspresji); leży zresztą w naturze ściśle już ekspresjonistycznych ewokacji, że przytłumiają swoją jaskrawością bardziej subtelne motywy impresjonistyczne. W takich zaś razach, gdy twórca pragnie wyrazić jakąś myśl – w *Hymnach* egzystencjalną – w podjęcie ekspresjonistycznych eksklamacji mniej musimy

²⁰Tamże, s. 140.

²¹Zob. przyp. 10.

wkładać wysiłku niż w uprzytomnienie sobie sensu migotliwych impresji. W rezultacie cały cykl narzuca się uwadze jako przede wszystkim ekspresjonistyczny, choć impresjonizm przewija się w nim co najmniej na zasadzie kontrapunktu. Sprawiedliwość każe więc przyznać, że S. Kołaczkowski ze swoją wyraziście metafizyczną interpretacją *Hymnów* miał bardzo wrażliwy słuch na impresyjną ich wymowę, choć mylił się we wnioskach ostatecznych, przypisując impresjom walor główny.

Obrońcy tezy o wyłącznie ekspresjonistycznym charakterze *Hymnów* mogliby twierdzić, że ekspresjonizm jednak dominuje, skoro przytłacza sobą i przytłumia motywy impresyjne. Że impresjonizm jest tylko tłem ekspresjonistycznych wizji i eksklamacji. Czy jednak ze swej strony impresjonizm nie podważa, nie cieniuje, nie osłabia natarczywości ekspresjonistycznej symboliki *Hymnów*? Są w *Hymnach*, jak wiadomo, „ekspresjonistyczne” wizje Tańca Śmierci, ale Śmierć pojawia się też jako element spokojnego, impresjonistycznego krajobrazu:

Błogosławiona niech będzie ta chwila,
kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy!...
Na senne kwiaty wystąpiła rosa,
na łąk płaszczyzny, na ciemny łąn zboża,
a ona siadła u brzegu jeziora
i rozmodlona patrzy w jego głębię –
i oparami wznosi się nad wielką,
nad uciszoną rozmodloną wodą –
i słucha, i patrzy, i szepta
swoje wieczyste pacierze.
Z zapadłych wiosek płyną rozhowory,
w bagniskach dzikie odzywa się ptactwo.
a gdzieś w pustkowiu, a gdzieś na rozstaju
w samotnej chacie połyskuje światło,
a tam! z daleka cicha idzie Śmierć!
Od zórz zachodnich w ziół zasypiających
rozkosznej woni piosnka się kołysze,
nad niemowlęcą kolebką wysnuta:
O tej radości, o tym weselu,
o tym cudownym ukrytym ziele
zza siódmej góry, zza siódmej rzeki,
które na smutek słodkie ma leki.
O tej godzinie, co szczęście niesie,
pieśń się kołysze po krzaczach, po lesie,
po falach żyta pieśń się kołysze

w tę uroczystą, wieczorną ciszę,
a w ślad za pieśnią cicha kroczy Śmierć.²²

Autor wyraźnie podkreśla, że wizja śmierci przynależy do innego obszaru rzeczywistości niż ten, którym rządzi ekspresjonistyczny sposób odczuwania i opisu; Śmierć tym razem

Wyszła z dziedziny, gdzie miłość i spokój
nie są ci ogniem trawiącym
ani zabójczą tęsknicą,
ani kamiennym ślepym przerażeniem,
i w świat podąża, ku onym rozstajom,
k'temu pustkowiu, ku chacie samotnej,
k'temu słabemu, czerwonemu światłu...²³

– zdąża cały czas w świecie, podlegającemu opisowi impresjonistycznemu. To sam poeta rozróżnia stany emocjonalne, prowokujące opis impresjonistyczny lub ekspresjonistyczny, hipostazując je jako oddzielne dziedziny rzeczywistości. Przemienne posługiwanie się tą opozycją zachodzi na tak rozległej przestrzeni całego cyklu – ogarniając na przykład całą *Moją pieśń wieczorną*, niebagatelną dla wymowy całości – że izolowanie wymowy ekspresjonistycznej mija się w istocie z intencją twórcy, to osłabiającego eschatologiczny nastrój cyklu, to go wzmagającego.

Cytowano wyżej impresjonistyczny opis Śmierci, w którym „kamiennie ślepe przerażenie” jest wspomniane, ale zostało usunięte z pola widzenia, autor bowiem wprowadza nastrój spokoju i ciszy, osłabiając napięcie emocjonalne. W ten właśnie nastrój wplataną są z kolei motywy ekspresjonistyczne:

Czemu nie gaśniesz. ty, zorzo?...
On był i myśmy byli przed początkiem,
zanim się stało to, co nas pożera!
Czemu nie gaśniesz?!!
Ach! jak się w twoich płomieniach
palą te grona jarzębin!
Jak się rozżarza ten żwir –
ten szary piasek na drodze pątniczey!

²²J. Kasproicz. *Hymny*, s. 63 – 64.

²³Tamże, s. 64.

Wybaw człowieka, o Panie,
od żagwi gniewu Twojego!²⁴

Nie jest to zbyt logiczne, bo czemu żwir ma się rozżarzać od zorzy zachodniej, rozlewającym się „na [...]ciężkim, dalekim obrzeżu” „sinych oparów i mgieł” – nie o logikę jednak chodzi, lecz o ambiwalencję: o podkreślenie przeciwstawnych wartości, zawartych w impresjonistycznym lub ekspresjonistycznym opisie. Szeroka, rozciągająca się cichymi pasmami przestrzeń, nie narzucająca żadnego celu ani wyboru, traktowana więc nieteleologicznie, w której każdy szczegół jest jednako-wo zwaloryzowany, zaczyna tracić swoje uszczegółowienie; wyodrębniają się dwa ostro przeciwstawione motywy: zorzy, jako znaku gniewu Bożego – i pątniczej, a więc ukierunkowanej, drogi (w przestrzeni zaś impresjonistycznej nawet Śmierć posuwała się dowolnie). Ukojenie zostaje zastąpione lękiem, ten z kolei pobudza tęsknotę za stanem niewinności – znów impresyjnym:

Dusza Ci śpiewa psalm, jak niegdyś, niegdyś –
śród koralowych jarzębin,
przy rozszumiałych, wielkich polach zbóż,
przy rojemniczych pogwarach tych lip
rozkołysanych Twym świętym oddechem...
Pokorna, cicha, nieskalana dusza
stoi u wrót ni kościołka
i psalm Ci śpiewa tak wieczny
jak wieczną ona i Ty!
Na rozżęczone mgławice kadzidel
kładą się dźwięki organów,
majestatyczne, cudotwórcze dźwięki,
i podpływają ku cichej, pokornej,
ku nieskalanej, ku skupionej duszy
klęczącej u progu świątyni.
Grona jarzębin rumienią się w słońcu,
prastare lipy szumią hymn pierwotny
przenikający głębinę jestestwa,
łan się kołysz, rozłożysty, złoty,
w oknach świergocą jaskółki,
nad poszeptami pacierzy
nieprzeliczonych pątników

²⁴Tamże, s. 65.

białe wlatują gołębie,
 a w rozmodleniu milczącym,
 na skrzydłach psalmów tak wiecznych
 jak wieczna ona i Ty
 wznosi się dusza ku Tobie.²⁵

Teraz, gdy impresyjny nastrój rozmodlenia, na miarę ludowej pobożności, przenika „głębinę jestestwa”, czas wprowadzić i wzmacniać poczucie wielkości Boga. Poprzez ekspresjonistycznie podstylizowane parafrazy psalmodii:

Bo gdzież jest większy Pan i król, i władca?
 Gdzież moc Ci równa i równa potęga?
 Sam z siebie powstał, majestat Twój płonie
 na tym z wieczności zbudowanym tronie. [...] ²⁶

— impresjonizm zostaje wyparty przez ekspresjonistyczną wizję. Znika zróżnicowanie obrazu, poblaski utrzymują się jedynie na skrajach znaków ostateczności²⁷, ukazanych w nieprzełamanych kolorach:

²⁵Tamże, s. 65 – 66.

²⁶Tamże, s. 66.

²⁷Z tego powodu chętniej niż o impresjonizmie mówiono o symbolizmie *Hymnów* i towarzyszącej mu nastrojowości. Ważny jest jednak także sposób tworzenia nastroju – poprzez hiperbolizację (typową dla ekspresjonizmu) lub poprzez impresjonistyczne posługiwanie się płaszczyznami (rosa wystąpiła „na łąk płaszczyzny, na ciemny lan zboża”), powłóczyłymi smugami lub drobnymi plamami kolorystycznymi (nawet – choć impresjonizm ignorował czerni – czarne jagody jeżyn), opalizowaniem sylwetki, jeśli rysuje się w świetle („gdzie ci się wloką, blasków słonecznych odziani powłoką”) – zawsze poprzez uszczegółowienie płaszczyzny lub dźwięku i przez to osłabienie intensywności ich barwy, nawet jeśli w pierwszej chwili wydają się rozległe lub potężne; zawsze też wówczas poprzez zestroje wrażeń wzrokowych i muzycznych. Dlatego S. K o ł a c z k o w s k i (op. cit., s. 275) konsekwentnie mówił o analogii obrazowania *Hymnów* „ze współczesnym malarstwem impresjonistycznym, symboliczno-nastrojowym” (impresjonistyczny i symboliczno-nastrojowy – to były dla niego, jak widać, synonimy) i domagał się, żeby „brać je impresjonistycznie en bloc”. Nie przyswoił sobie jednak jeszcze (był rok 1924) aparatury pojęciowej do wyodrębnienia ekspresjonistycznego aspektu *Hymnów*, toteż „dramatyczne momenty, akcentowane jakby tytanicznymi uderzeniami niebywałą siłą ekspresji”, „świadome dysonanse [...] oddzielające biegunowo różne stany ducha” (tamże, s. 274) lokował również w impresjonizmie. Rozdzielał jakby dwie dziedziny – przedmiotową, wyrażającą się w obrazowaniu, które traktował jako wyłącznie impresjonistyczne, i podmiotową, będącą wyłącznie domeną „duszy poety”. Wszystko, co ekspresjonistyczne, tworzyło więc duchowość poety i nie miało nazwy własnej; było co najwyżej wyrażane ogólnikami w rodzaju: „Całe życie duchowe poety jest na przemian (!) kontemplowaniem

Czemu nie gaśniesz, ty zorzo,
 nad oceanem tych ciężkich oparów,
 co pochłonęły me słońce?
 Księżyc się dźwignął ponad węża gór,
 osrebrza brzegi obłoków,
 lśni się na rysach śnieżystych;
 od wschodu pełza cicha noc,
 stoki swym wielkim przytłacza spokojem,
 a ty się palisz!²⁸

Jest to już inny spokój, spokój grozy. Wracają jeszcze refrenowe echa, „to płacz tej dawnej, chłopięcej piosenki”, ale zostają pochłonięte przez inny stan duszy. Impresjonistyczny motyw ciszy, będącej – jak w opisie mszy – zestrojem harmonicznym, parataktycznie przywołanych dźwięków (melodii organów, szumu drzew i zbóż, trzepotu gołębi), zostaje wyparty przez synestezyjny „krzyk” jaskrawego kolorystycznie zjawiska znakowego:

A grajże mi, piszczałeczko,
 a grajże mi, graj!...
 a grajże mi, graj!...
 Czemu się żagwisz?...
 Niech raz już wszystko zagaśnie!
 Jarzębina się rumieni,
 szepcą lipy stare,
 suchy piasek się podnosi – – –
 Czemu nie milkniesz, ty, zorzo?
 Dlaczego krzykiem ognistym,
 wystrzelającym z tych przepastnych szczelin
 pomiędzy dwiema piekielnymi ścianami,
 tak mnie oślepiasz i tak mnie ogłuszasz,
 że dojść nie mogę do kresu?²⁹

głębin, strzelistymi wzlotami ducha, walką wewnętrzną i premeteizmem”. Te ogólniki prowadzą jednak do słusznego w zasadzie wniosku: „Wynoszenie jednej z faz tych oscylacji jako reprezentującej go – dowodzić by mogło absolutnego niezrozumienia poety” (tamże, s. 270). Kwestia tylko, czy wieczne oscylacje uprawniają do nadwartościowań. Z biegiem lat, gdy ekspresjonizm zaczął dominować w sztuce, przechylnono się na drugi biegun hermeneutyczny i zaczęto w *Hymnach* dostrzegać niemal wyłącznie ekspresjonizm.

²⁸Kasprowicz, *Hymny*, s. 67.

²⁹Tamże, s. 67 – 68.

Jeśli do równorzędnie w szczegółach zwaloryzowanego obrazu impresjonistycznego wprowadzić eschatologiczny znak ostateczności, wizja staje się coraz bardziej sztuczna. Wersy się ciągną dla wymyślnego opisu, narracji tu więcej niż nastroju, ale jest to narracja coraz widoczej ekspresjonistyczna.

Z olbrzymich snopów ognia,
 jakby młóconych niewidzialnym cepem,
 sypią się ziarna skier
 w okrąg na niebo i ziemię!
 Księżyc się zajął
 i w mgnieniu oka wyrósłszy
 w ogromną kulę ognistą
 zaczyna rwać się w kawały,
 i płomiennymi wali się bryłami
 na cielska płonących gór,
 na popiół smreków spalonych.
 [...]
 Boże!
 Czemu mnie karzesz?
 W tych rozżarzonych stanąłeś przestworzach,
 cały splomienion, większy niż przestwory,
 z krzyżem ogromnym, płomienistym w dłoni
 i rozżagwiony rzucasz na mnie świat...
 Karz mnie!³⁰

I tak od impresyjnej modlitwy przechodzi się do skrajnie ekspresjonistycznej spowiedzi powszechnej.

Zbyt wiele tu jednak stopniowanych powiązań, jeśli nie ściśle logicznych, to emocjonalnie asocjacyjnych, by w przemiennych strukturach poszczególnych hymnów (to znaczy nawet nie w architekturze całości, lecz w dających się wyodrębnić częściach narracyjnych) ekspresjonizm mógł być rozpatrywany bez oddziaływań impresjonizmu i odwrotnie. Należy zatem odnaleźć to, co je łączy, umożliwiając ich zestroje. Być może bowiem zbyt radykalnie przeciwstawiamy te dwa sposoby widzenia (i opisu), wyprowadzając opozycję z bardzo przybliżonego rozumienia alternatywy: albo impresja, albo ekspresja.

³⁰Tamże, s. 68 – 69.

Impresjonizm, jak wiadomo, zmierza do oddania subiektywnych, przemijających wrażeń, nie kontrolowanych – co jest wymogiem bardzo ważnym – pojęciową wiedzą o przedmiocie widzenia (odczuwania). Wymóg odrzucenia pojęciowej wiedzy o przedmiocie jest jednak tak mniej więcej kontradykcyjny jak hasło sztuka dla sztuki, chodzi bowiem o wyrugowanie takich tylko pojęć, które pociągają za sobą wyobrażenia o stałym wyglądzie czy stanie przedmiotu. Wymóg bezpojęciowości realizowany jest więc w stopniu różnym; pozostaje przede wszystkim subiektywność momentalnej impresji. Choć jednak w ekspresjonizmie o takiej ulotności mowy być nie może, bo gwałtowność, a więc i masywność wyrażanych w nim stanów (i ich obrazów) na to nie pozwala, i one są skrajnie subiektywne. Subiektywizm jest więc tym, co pozwala mówić o podobieństwie impresjonizmu i ekspresjonizmu mimo wszelkie inne różnice między nimi. On też sprawia, że i w jednym, i w drugim „kierunku” mamy do czynienia z jakimś stopniem ekspresji, inaczej tylko stylistycznie traktowanej. Ale i pewien ukryty stopień impresji w ekspresjonizmie, tyle że w przetworzonej, skondensowanej i zglobalizowanej postaci.

Jest rzeczą dość oczywistą, skąd pochodzą impresje: z bodźców zewnętrznych, w założeniu biernie przyjmowanych, intensywnych w takim tylko stopniu, żeby nie wyodrębniały się zanadto i nie przytłumiały innych, równie chwilowych. Skąd jednak pochodzą ekspresje? Z aktywistycznego „wnętrza”, skąd wydobywając się, deformują na skutek skrajnych stanów napięcia obraz rzeczywistości. Skąd jednak wzięły się we „wnętrzu”? Tłumaczenie jest niekiedy społeczno-polityczne (ekspresjonizm, mówi się, wyrażał poczucie zagrożenia przed I wojną i po niej), albo w ogóle go nie szukamy, poprzestając na intuicji, że to sprawa indywidualności – i w tym tkwi autoteliczne wmówienie, że oto stykamy się z mocno przeżywającym indywiduum, które stać na deformację rzeczywistości. Skąd jednak te indywidua (np. narratorowie lub bohaterowie rapsodów prozą lub powieści i dramatów Przybyszewskiego) czerpią taką zdolność do ekspresji? Z uwewnętrznionych (zinterioryzowanych) – na jakim poziomie, najczęściej lepiej nie pytać – impresji. Dlatego, przy braku zobiektywizowania, w ekspresjonistycznych globalizacjach zachowuje się wrażenie impresyjności: dynami-

czne ekspresje, kształtowane nie w tak drobiazgowych i subtelnych rzutach, jak w impresjonizmie, czynią również wrażenie nietrwałości, momentalności, jakby zostały ujawnione tylko w stanie zawieszenia i miały się zaraz przekształcić w coś innego, a nawet obrócić w impresje – w *Hymnach* więc fragmenty ekspresjonistyczne wylaniają się z impresjonistycznych i znów w nie przechodzą.

Na skutek m.in. większej dynamiczności przedstawień, ekspresjonizm pogłębia wrażenie nietrwałego, impresyjnego charakteru bytu w stopniu jeszcze większym niż impresjonizm, bardziej statyczny i bliższy mimetycznemu postrzeganiu. Opozycje trwania i śmierci są obecne w *Mojej pieśni wieczornej* także w opisach impresjonistycznych, ale – w rozproszeniu – są odczuwane jako mniej dotkliwe; dopiero gdy zostają zgęszczone, nabierają charakteru eschatologicznego. Z kolei tam nawet, gdzie ekspresjonistyczna eschatologia pojawia się nagle, bez impresjonistycznego przygotowania, ślad impresji zachowuje się. W *Dies irae* bowiem Sąd Ostateczny, eschatologiczny Dzień gniewu – to „Pańskie-go gniewu nieskończony [podkr. moje – J. T.] dzień”: wszystko, co bolesne i trwożne, jest tu zmultiplikowanym szczegółem, tak jakby był był załamanym lustrem, w którym odbija się zwielokrotniona niedola wieszczego indywiduum. Czyni to takie wrażenie, jakby ekspresjonistyczny wizjoner wprowadzał się w apokaliptyczny trans wyliczaniem swych przypadłości; to, co jest rzekomo płynącą z głębi ducha „ekspresją”, zostaje przez niego gromadzone i kumulowane – oratoryjnie, symfonicznie, jak powiadają apologeci, szalbierczo, jak zarzucają przeciwnicy. Znamienne jest bowiem, że twórcy, uważani dziś za prekursorów ekspresjonizmu, jak Miciński, spotykali się z zarzutem szamaństwa.

Różnica między impresyjnymi sugestiami impresjonizmu i ekspresjonizmu jest taka, że wrażenie niestałości, narzucane przez impresjonizm, ogranicza się do niestabilności i ulotności receptywnego postrzegania, gdy ekspresjonistyczna nietrwałość jest ontologicznie rzutowana w głąb rzeczywistości; ta projekcja może mieć charakter eschatologiczny, jak w *Hymnach*, lub tylko scjentystyczny, jak w późniejszej *Zazdrości i medycynie* (1933) Michała Choromańskiego. Nie można zatem twierdzić, że ekspresjonizm *ex definitione* jest spreczny z impresjonizmem, bo „definicja” tu właśnie myli. Przeciwnie, w porównaniu z impresjonizmem jeszcze wzmaga poczucie impresyjności, ponie-

waż ostrzej unaocznia totalną względność wartości, nie zorientowanych ani ku czemu ostatecznie trwałemu, ani – co ze stanowiska laickiego byłoby bardziej realistyczne – obiektywizująco względem siebie. Nie jest więc wcale przypadkiem, że *Hymny*, rozpoczynające się ekspresjonistycznym *Dies irae*, znajdują ujście w *Maryi Egipcjance*, tak ważnej dla impresyjnej, metafizycznej wykładni, gdy szuka się jej w perspektywie całego cyklu. Obecność ekspresjonizmu w *Hymnach* nie wyklucza metafizycznej interpretacji w tym rozumieniu, że jest ona impresyjna w stosunku do interpretacji religijnej. Ekspresjonistyczne traktowanie motywów również sprzyja impresyjnemu uniezależnieniu ich od nadrzędnych wątków religijnych, obliczonych na bardziej trwałe, kanoniczne oddziaływanie.

AUTOTELICZNOŚĆ HYMNÓW

Nie wydaje się jednak, aby tylko impresyjność metafizycznej interpretacji *Hymnów*, czy też to, co w samym cyklu jej odpowiada, zniewalało ku tej wykładni niektóre – wcale nie tak nieliczne – umysły. Choć bowiem samonapędzanie narracji przez wzajemne pobudzanie się ujęć impresjonistycznych i ekspresjonistycznych sprzyja magii wielosłowania, rychło ujawniłaby się tkwiąca w każdej cykliczności monotematyczność hymnów, wzbudzając krytycyzm nawet w tak mało wymagającej dyscyplinie, jak historia literatury. Musi zatem istnieć w samym temacie coś, co skłania lub skłaniało do uznania wyjątkowej jego zasadności.

Lecz właśnie temat *Hymnów* rysuje się mgliście i nie jest określony nawet w krytyce literackiej. Zastanawiano się raczej nad kompozycyjną wymową cyklu³¹. Od biedy, ustalając temat *Hymnów*, można kierować się tytułaturą: *Salome*, *Hymn św. Franciszka z Asyżu*, *Judasz*, *Maryja Egipcjanka* nazwami osobowymi w tytule wprowadzają tematy obiegowe, modne w epoce. Podobnie *Dies irae*, gdzie treść i tytuł pokrywają się z obiegowym tematem Sądu Ostatecznego. Co jednak jest tematem hymnu *Święty Boże, święty mocny, Mojej pieśni wieczornej* i *Salve Regina*, jeśli są one parafrazami pieśni kościelnych, skrajnie odbiegającymi od pierwowzorów? Jest w nich widoczny zamiar wykreowania

³¹Najobszerniej czynił to F. Su r ó w k a, *Charakterystyka „Hymnów” Kasprowicza*, Warszawa 1935.

nowych tematów obiegowych, czy jednak uwieńczony powodzeniem, jeśli stosunek do wzorca jest zupełnie dowolny? Czy na skutek podobnej dowolności można z całkowitą dobrą wiarą przyjmować wszystkie inne tematy obiegowe hymnów? Czy nie pełnią one roli okazjonalnej, ukrywając temat właściwy? Co organizuje i poszczególne człony cyklu, i jego całość – a to jest zasadniczą funkcją i zadaniem tematu – jeśli tematy obiegowe są tak ekstremalnie różne?

Dla interpretacji religijnej zdaje się nie ulegać wątpliwości, że tematem jest stosunek do chrześcijaństwa – czy jednak rzeczywiście jest to temat, a nie jeden z wątków, utożsamiany z tematem ze względów światopoglądowych? Czy nie tworzy się w ten sposób tematu wtórnie, jakby powiedział Irzykowski: *ex post*? Taki wątek zachowuje nadrzędność wobec motywów, ważnych dla interpretacji metafizycznej, ale nie musi wyczerpywać tematyki cyklu. Czy nie myli tu religijna kategoriałność tematu? Temat bowiem może być ujęty w kategoriach religijnych, ale przez to religijna doktryna nie musi być tematem. Może być przecież pretekstem, okazją do zaprezentowania religijności innego typu³²; zamiast otaczać Boga nimbem religijności można na przykład sakralizować bunt egzystencjalny. Choć zatem tylekroć się mówiło o symfoniczności *Hymnów* ustalenie, co w nich jest tematem i jak on organizuje poszczególne wątki i motywy, pozostaje wciąż jeszcze w sferze zadań. Ono zaś pozwoliłoby ściślej określić, na cześć czego *Hymny* zostały napisane – bez apriorycznych dedukcji (na przykład z „poetyki ekspresjonizmu”³³). Dla krytyki jednak metafizycznej kwestia nie

³²Charakterystyczne jest zastrzeżenie S. Kołaczkowskiego (*op. cit.*, s. 411, rozdz. *Ogólna charakterystyka poety*): „Jeśli za integralny, istotny czynnik życia religijnego przyjmujemy wiarę w prawdy objawione, przyjmowanie za prawdę dogmatów podawanych przez Kościół, to mierząc tym sprawdzianem, musielibyśmy odmówić Kasproviczowi miana religijności. Piszę o religijności w poezjach Kasprovicza w mniemaniu, że istotą religii jest wiara w wieczystość, bezwzględne istnienie pewnych wartości, które nadają moralne znaczenie naszemu życiu i naszym ludzkim dobrom – wreszcie ześrodkowanie całego życia uczuciowego około tych bezwzględnych wartości. Można by powiedzieć, że życie religijne Kasprovicza jest czymś spontanicznym, czysto uczuciowym, istniejącym poza sferą przekonań i poglądów. [...] Motywowanie uczuć religijnych w twórczości Kasprovicza jego pochodzeniem z ludu należy zaliczyć między zwykłe frazesy”. Kołaczkowski zdawał sobie jednak sprawę, że Guyau określał czysto uczuciowe życie religijne jako irreligijność przyszłości (*irreligion de l'avenir*).

³³Zob. J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprovicza w latach 1891 – 1906*, Warszawa 1975, rozdziały „*Hymny*” – *problem gatunku*, *Ekspresjonizm „Hymnów”* – *trzy wyzna-*

istniała, skoro *Hymny* „wyrażają całe wnętrze poety w danej epoce życia”³⁴. Na skutek tego wpływają w monografii Kołaczkowskiego, jak różnorodne ingredience w sosie, takie określenia – najoczywiściej różnego porządku – jak: „struktura moralna”, „wielka fala wezbranych uczuć”, „poczucie potęgi i powagi twórczości własnej”, „wzniosłość idei metafizycznych, religijnych i moralnych”, „powaga rytuału”, „symbole wzięte z tradycji”, „myśli”, „stany”, „poczucie moralne i religijne”.

Nie oczekując od tak emfaticznie impresyjnej metafizyki ani logicznego, ani nawet hierarchicznego uporządkowania powyższych określeń, możemy przyjąć, że wymienione przez Kołaczkowskiego „myśli”, „stany”, „poczucia”, „wzniosłości” i „powagi rytuału” są rzeczywiście w *Hymnach* intencjonalnie wyrażane (intencjonalnie, bo np. powaga rytuału wpada często w takie prozaizmy, że trzeźwiejszego czytelnika może to śmieszyć³⁵). I że na jakiś temat w końcu się one składają. Mianowicie na prezentację, wręcz pokaz, autotelicznych ambicji i możliwości jednostki (jeśli ambicje te są buntownicze wobec dogmatów wyznaniowych, i jeśli potem skala ekspresjonistycznych sprzeczności zostanie impresjonistycznie pomniejszona, powstaje wrażenie, że autor pogodził się z chrześcijaństwem). I że to jest właśnie temat *Hymnów*, określony tutaj językiem abstrahującym zarówno od tytułarnych, pretekstowych tematów obiegowych poszczególnych części cyklu, jak od cząstkowych, a często też eufemistycznych określeń krytyki, takich jak bunt, prometeizm, wielkość duchowa, sprzeciw wobec ograniczeń,

czniki modelowe. Odsunawszy na plan dalszy polskie rozprawy, uznające „co najmniej związek genetyczny hymnu z kultem religijnym” (s. 234), autor inspirował się rozprawą H. Thomkego, *Hymnische Dichtung in Expressionismus*, Bern – München 1972.

³⁴Zob. przyp. 8.

³⁵Wiąże się to z ewentualną, wątpliwą rytualizacją *Hymnów* (w telewizji aktor recytował *Moją pieśń wieczorną* z głębi miękkiego fotela). Także W. Borowy (*op. cit.*, s. 256) powątpiewał: „W każdym razie wysiłki w kierunku, aby np. «Pieśń wieczorna weszła w rzeszę», do których nawoływano, nie zdają się mieć widoków powodzenia”. Nie tylko zresztą dlatego – dodajmy – że zbyt silne są jej związki z malarstwem impresjonistyczno-symbolicznym, lecz po prostu z tego powodu, że *Moja pieśń wieczorna* mnogością wątków nie może iść w paragon z kancjonałową *Pieśnią wieczorną* Karpińskiego (*Wszystkie nasze dzienne sprawy* też nb. coraz rzadziej są śpiewane, żeby je usłyszeć trzeba iść do kina na Wajdy ekranizację *Ziemi obiecanej*).

nakładanych na osobnicze roszczenia przez naturę lub porządek społeczny, w tym także przez religię.

Nazwanie zaś po imieniu tematyki *Hymnów* pozwala na pełniejszą ocenę zarówno ich charakteru, jak ich interpretacji. Nie musimy bowiem odwoływać się do ekspresjonizmu i do roli hymniczności w nim, aby dostrzec, że przedmiotem hymnicznego kultu jest tu skrajnie zemocjonalizowana, irracjonalna samotwórczość, tak mylona z prometeizmem, jak romantyczna i neoromantyczna *Schicksalstragödie* była mieszana z antyczną rzekomą tragedią losu³⁶, lub jak – nawet w interpretacji *Dziadów* – katechetyczną pychę utożsamiano z *hybris* starożytnych. Przy takim rozumieniu tematyki *Hymnów* właściwe miejsce znajdą w nich wątki katastroficzne (trafniej nazwane przez J. Krzyżanowskiego apokaliptycznymi), ponieważ zmitologizowana samorealizacja znajduje najpełniejszy wyraz właśnie na ich tle. Istotne swe funkcje odsłania również globalna impresyjność cyklu – to ona uzmysławia ów stan niestałości, pobudzający do wzmagania nastawień autotelicznych aż do eschatologii. A że to prowadzi do „ekspresjonistycznych” deformacji, impresyjność pogłębia się. Warto też dodać, że bodźcem wyzwalającym reakcje autoteliczne są często takie stany, w których samotwórczy obraz własny jest szczególnie zagrożony, np. w zazdrości; ta postawa emocjonalna pozwala na manifestacje ekspresjonizmu w mało ambitnej *Zazdrości i medycynie*, a najskrajniejszy pod tym względem hymn *Dies irae* Kasprowicz sam nazywał poematem o zazdrości. Zrozumiałe się też staje, dlaczego Kasprowicz nazywany jest poetą myśli³⁷, choć w poezji refleksyjnej bynajmniej nie błyszczał³⁸; dlaczego angażował rozległe „tło

³⁶Por. T. Sinko, *Zarys literatury greckiej*, t. 1, Warszawa 1959, s. 433.

³⁷J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1963, rozdz. *Jan Kasprowicz poeta myśli*. W tytule rozdziału jest elipsa – z tekstu (s. 90) wynika, że Krzyżanowski uważa Kasprowicza za poetę „myśli religijnej”, obok... Andrzeja Niemojewskiego i Jerzego Żuławskiego.

³⁸Zob. zastrzeżenia H. Elzenberga, *O Borowym, o Kasprowczu i o niektórych kłopotach z ocenami estetycznymi*. „Pion”, 1935, nr 52 (przedruk fragmentu, pt. *Jeden wiersz z „Księgi ubogich”*, [w:] *Jan Kasprowicz*, opr. R. Loth, s. 262–269). Por. uwagi K. Górskiego (*op. cit.*, s. 6): „Kasprowicz jest poetą trudnym. Nie jest to następstwem wyłącznie [...] problematyki filozoficzno-moralnej, którą przesycone są jego poezje, lecz w wyższym stopniu wynikiem żywiołowej uczuciowości i bogatej wyobraźni. Te właściwości sprawiają, że wymienione problemy nie są podane w formie abstrakcyjnej (jak np. u Asnyka), lecz w obrazie wewnętrznych walk i szamotań [...]. Jest to więc poezja

filozoficzno-moralne”, traktując je aintelektualnie³⁹. Jest ono bowiem źródłem okazjonalnych wątków myślowych (tematów obiegowych), przeżywanych jako autoteliczne preteksty, scalane jednolitością nastroju. Celowe swe funkcje ujawnia wreszcie luźno związany z semantyką żywioł muzyczny *Hymnów*, ponieważ to muzyka – w formach abstrakcyjnych – odreagowuje napięcia autoteliczne, „łagodząc obyczaje”.

NATURALIZM A SUPRANATURALIZM: AMBITENDENCJE I AMBISENTENCJE

Autoteliczność pozwala zrozumieć wzajemne powiązania różnych aspektów *Hymnów*, przy innym pojmowaniu niejasno wiążących się ze sobą, wątpliwe jest jednak, czy kiedykolwiek utwór, skonstruowany na takiej zasadzie tematycznej, można będzie przedstawić przejrzyście w jego strukturach. Autoteliczność bowiem – to przede wszystkim zmitologizowane *principia individuationis*, co prowadzi do rozterki, jak umiejscowić „istnienie poszczególne” i w jakiej „jedni”. Rezultatem jest antynomia, czyli zbiór nieuporządkowany. Nawet jeśli zasadę porządkującą sprowadzi się do antytezy, różnicuje ona fałszywie, bo nie wszystkie podzbiory jej właśnie podlegają. Tak na przykład impresjonizm lub ekspresjonizm w *Hymnach* zdają się wyrażać zasadniczą ambitendencję cyklu, wskazując na przeciwstawne możliwości samorealizacyjne jednostki: może ona pomniejszać dotkliwe sprzeczności istnienia, kontemplując momentalne stany impresjonistyczne, albo też może kumulować i wyrażać sprzeciw wobec tak przeżywanego istnienia (ekspresjonizm). Taka ambitendencja wcale jednak nie jest poprawnym ustawieniem problemu samorealizacji, zarówno więc impresjonizm jak ekspresjonizm jest wykorzystywany do manifestacji postaw antynomicznych – samouwznioślenia poprzez samoponizienie (impresjonistyczne rozwinięcie eksklamacji „stań się tak lichy, jak ja”; ekspresjonistyczna spowiedź powszechna w *Mojej pieśni wieczornej*).

O ile zaś kierunki samorealizacji są określane ambitendencyjnie, to cele znów nacechowane są odpowiednio ambiwalencją: są jednak

filozoficzna, ale nie refleksyjna, zbyt bezpośrednia, żeby mogła być dydaktyczna”. Jest więc Kasprowicz myślicielem obywatelającym się bez pojęć i w ogóle niechętnym intelektowi. Historycy literatury na ogół zakładają, że niczego więcej od Kasprowicza nie wolno oczekiwać, bo taka była jego poetyka. Założeń tej poetyki nie sprawdza się.

³⁹K. Górski. *op. cit.*, s. 13.

pożądane, ale jeden jest niestały, drugi tym bardziej zagrożony (i zagrażający) destrukcją. Postawa zatem jest chwiejna, przyjmując postać ambiwalencji intelektualnej, czyli ambisentencji – to znaczy sprzecznych sądów, z których każdy, wypowiedziany następczo, jest uważany za prawdziwy. Może to być ambisentencja pozorna – i z taką przeważnie mamy do czynienia w *Hymnach* – gdy w procesie dwuorientacji wypowiedziane są w podwyższanym lub osłabianym stopniowo nastroju stanowiska niezgodne z wyrażonymi poprzednio – najwyraźniej czyni tak Maria Egipcjanka – przy czym nie uważa się tego potoku zaprzeczanych sądów za błędny, ponieważ wyrażane są w ten sposób różne możliwości, jednako pociągające, ale różniące się stopniem akceptacji. Sztuka, intelektualnie (a więc i etycznie) wcale nie najszlachetniejsza, polega na tym, by nie dopuszczać do wykrystalizowania się tych tendencji (a więc i do sprawdzenia, czy została naruszona zasada sprzeczności), panując nad ich odwracaniem lub nawrotem do nich. Jeśli zaś zważyć, ile znaczących symboli w ten sposób w *Hymnach* potrącono, i ile te symbole wyrażają z kolei egzystencjalnych, kulturowych, społecznych i religijnych aspektów ludzkiego bytowania, cały cykl zawsze będzie przedstawiał gmatwaninę stanów, postaw i dążeń, nawet gdyby ambisentencje *Hymnów* uprościć podług ich metafizycznej bądź religijnej orientacji.

W rezultacie bowiem różnorodnie szeregowanych ambiwalencji, ambitentencji i ambisentencji – tak że stosunki między nimi są zatarte – całe dzieło nastęrcza się odbiorowi w mylącej, dwuznacznej perspektywie. Jako zbiór nierozplątywalnych motywów, z wyjściowym, łatwo poddającym się alegoryzacji motywem wiecznego dążenia, *Hymny* zdają się bez reszty podlegać interpretacji metafizycznej. Ponieważ jednak tendencje autoteliczne przybierają postać „prometejskiego” buntu przeciwko Stwórcy (buntu przypominającego raczej połajanki, rzucane w starożytności przez kyników mitozoficznie pojmowanym bogom⁴⁰), daje się wyodrębnić w całym cyklu wątek negacji lub akceptacji chrześcijaństwa – Bóg tylko wie, jak głęboko rozumianego. Ten wątek z kolei staje się podstawą interpretacji religijnej, choć nie można mieć żadnej pewności, z jaką konsekwencją autor wykrystalizował go z

⁴⁰Zob. J. Legowicz, *Zarys historii filozofii*, wyd. 4, Warszawa 1980, s. 106.

migotliwej zawiesiny motywów i jak celowo go zwaloryzował. Wszystko bowiem zależy od tego, z jaką mocą ewokowanego nastroju – a jest ona bardzo różna, choć sam nastrój jest jednolity – zostaje podniesiony lub stonowany „bunt przeciwko Bogu”, w miarę jak naiwna, a więc impresyjna religijność prostego ludu (lub na jej tle pobożność niewinnego chłopięctwa), jako współczynnik osobowości okazuje się również pociągająca. Że jednak dzieje się to na zasadzie pozornej ambisentencji, to znaczy bez jednoznacznego wskazania – nawet później w *Księdze ubogich*⁴¹ – w jakiej mierze ta akceptacja uprzednio negowanej doktryny się dokonała, jakie pociąga za sobą wymogi i do jakiej eliminacji wcześniej wypowiedzanych mniemań prowadzi, trudno ten wątek uznać za w pełni organizujący i przyznać mu rangę tematu; wielokrotnie cytowanej późniejszej wypowiedzi Kasprowicza: „Przystałem się wadzić z Bogiem – Serdeczne to były zwady”⁴², można bowiem nadać postać ściślejszą – „pozorne to były zwady”, podjęte z niedostateczną stanowczością.

Obie zatem interpretacje *Hymnów* – i metafizyczna, i religijna – mają oparcie w treści cyklu: jedna w niezróżnicowanej sferze motywów⁴³, druga w bardziej wyrazistych wątkach, żadna jednak nie oddaje w pełni problematyki dzieła. Żadna bowiem nie może wskazać, że ogarnęła jego organizujący temat. Jeśli interpretacja religijna sprawia wrażenie większego przybliżenia, to dlatego, że wspiera się na elementach konstrukcyjnych wyższego rzędu – co wątek, to nie motyw. A nadto wątek ten, niezależnie od tego, jak rozwija go sam poeta, odnosi się do bardziej świadomej, bardziej zrationalizowanej wiekowej pracy cywilizacyjnej i kulturowej chrześcijaństwa (której Kasprowicz nigdy nie rozumiał w tym stopniu, co w wieku XIX Krasiński, a zwłaszcza Norwid), w porównaniu z którą efekty nastawień metafizycznych są chimeryczne. Można bowiem porównawczo przyznać, nawet jeśli nie podziela się spirytualizmu doktryny, że koncepcja supranaturalistyczna jest cywilizacyjnie bardziej płodna niż metafizyka, będąca tylko usym-

⁴¹ Por. przyp. 53.

⁴² Jest to początek XI wiersza *Księgi ubogich*.

⁴³ Por. rozumienie motywu i znaczenie, przypisywane temu elementowi konstrukcyjnemu przez S. K o ł a c z k o w s k i e g o, *Twórczość...*, rozdz. 8, *Motywy i symbolika poezji Kasprowiczowskiej*.

bolizowanym naturalizmem. Nie mają więc chyba racji ci, co uzasadnienie krytycznego stosunku do *Hymnów* widzą jedynie w tym, że ich treść jest ujęta w kategoriach religijnych, i którzy sądzą, że artystyczna słabość Kasprowicza wywodzi się stąd, iż motywy, podsuwane mu przez kulturę literacką epoki, poddawał obróbce stosownie do tego, czego w dzieciństwie nasłuchał się w parafii. Pobożność ludu, którą ewokuje Kasprowicz w niektórych obrazach *Hymnów*, może być naiwna i powierzchowna; więcej nawet – momentami jest ona tylko pretekstem do wprowadzenia narcystycznego motywu tęsknoty za utraconą niewinnością. Nawet jednak taka pobożność, gdy przejawia się w prawdziwych hymnach kościelnych na tle nabożeństwa, zachowuje związek z siłą tradycji chrześcijańskiej i staje się manifestacją „solidarności pokoleń i spistości instytucji, która je wydała”⁴⁴. A to w *Hymnach* Kasprowicza zostało uronione. Wystarczy porównać zwartość i prostotę koncepcji rzeczywistych hymnów kościelnych, które poeta parafrazuje – z rozwlekłością i zagmatwaniem emocjonalnym i intelektualnym tych właśnie parafraz. Należy więc raczej wskazać, że ewokacje obydwu aspektów *Hymnów* – i metafizycznego, i religijnego – są zbyt impresyjne jak na wymogi tych, którzy oczekują od dzieła konsekwencji asertorycznej. I których nie zadowala taka koncepcja samorealizacji, co nie tylko podsuwa rzekomo alternatywne rozwiązania, lecz nadto każdą ze sprzecznych możliwości przedstawia efemerycznie, z emocjonalnych napięć autotelicznych czyniąc cel sam w sobie.

W sposób oczywisty nie mają jednak racji także ci, co utrzymują, że siłą poezji Kasprowicza jest przeniknięty wzorcami wiejskiego dzieciństwa religijny emocjonalizm. Współczesna interpretacja katolicka woli zadowalać się stwierdzeniem, że to, co pozornie zapowiadało w Kasprowiczu herezję archę, nie było z czasem tak jaskrawo podnoszone, gdy z chłopa rektor, zapewniwszy sobie dość furtek dla indywidualizmu, przechodził do opiewania poetyckiej emerytury i – mniej z wiekiem zaprzątnięty samotwórczością – odsłonił głęboki konserwatyzm społeczny, awans zaś zawodowy i towarzyski opłacił zbliżeniem z katolickim personalizmem na rodzimą niepogłębianą modłę. Obecna więc katolic-

⁴⁴S. Windakiewicz, *Przedmowa do wydania drugiego*, [w:] *Hymny kościelne*, przekł. T. Karyłowskiego, wyd. w nowym układzie i oprac. M. Korolki, Warszawa 1978, s. 13.

ka akceptacja *Hymnów* jest nacechowana typowo polskim koncyliaryzmem. Wie się, że irracjonalizm tej twórczości nie mieścił się w ściśle rozumianej doktrynie, osłania się to jednak eufemizmami w takiej sytuacji społecznej, gdy doktryna nie jest już monopolistyczna, dzieło zaś angażuje rozbieżne nastawienia światopoglądowe i życiowe interesy; lepiej więc zadowalać się deklaracjami sympatii i uległości, i nie wznawiać tych fanatycznych dyskusji, które dzieło niegdyś wzbudzało⁴⁵. Dziś przecież oddziałuje co najwyżej na zasadzie fragmentarycznej, szkolnej przeważnie echolalii i zawsze pozostanie na tyle chwiejne w odbiorze, że i tak jaśniejszy będzie stosunek poety do Harendy niż do Kościoła.

ANTYNOMIZUJĄCE FUNKCJE KIERUNKÓW LITERACKICH

A jak interpretacje religijne i metafizyczne nie są zadawalające heurystycznie, tak niepełne są hermeneutyczne objaśnienia *Hymnów* poprzez ich lokalizację w kierunkach stylistycznych epoki, zwłaszcza – dziś – w ekspresjonizmie. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że tzw. kierunki artystyczne są kategoriami quasi-estetycznymi. Estetyka jest częścią filozofii, one zaś nie mówią dostatecznie jasno o światopoglądowych zorientowaniach⁴⁶. Nie musimy być zadowoleni z nieklarownych supozycji religijnych czy metafizycznych, zawartych w *Hymnach*, ale nie możemy nie przyznać, że są to postawy zasadnicze, generalnie angażujące szerokie kręgi społeczne. Religia kształtuje ludzi od wieków,

⁴⁵O tym R. Loth, *Twórczość poetycka Jana Kasprowicza*, [w:] *Jan Kasprowicz*, s. 35 (o ortodoksyjnym przyjęciu *Hymnów*); s. 52–55 (o nieortodoksyjnych wypowiedziach Kasprowicza w *Księdze ubogich*, uważanej za powrót do ortodoksji).

⁴⁶A jeśli, to jak w groteskowym *Autodafé* E. Canettiego, (Warszawa 1979, s. 155) – to, co się za nimi kryje, jest możliwością „pod listkami figowymi”. Kiedy uczony sinolog Kien ludzi się co do spadku po żonie – półanalfabecie, który pozwoliłby podwoić bibliotekę, „porzucił konserwatywną formę teorii ewolucji, której zwolennikiem był dotychczas i z całym zapalem przeszedł do obozu rewolucjonistów. [...] Człowiek wykształcony ma wszystko pod ręką, w chwili kiedy tego potrzebuje. Dusza człowieka wykształconego jest świetnie wyposażonym arsenalem. Tylko że go mało widać, ponieważ ludzie ci – właśnie dzięki swemu wykształceniu – rzadko kiedy mają odwagę sięgnąć do niego”. Por. niżej, s. 197 uwagi o historii literatury jako zbiorze potencjalnych prefiguracji światopoglądowych.

metafizyka coraz bardziej w nowożytnym społeczeństwie namiastkowo ją zastępuje – już Comte wyodrębnił epokę metafizyczną po epoce teologicznej. Czym jest w porównaniu z nimi „kierunek literacki”, żywotny najwyżej dwa, trzy dziesięciolecia i konkurujący z innymi „kierunkami”? Także *Hymny*, z ich zwodniczą autotelicznością wyrażają coś przecież istotniejszego niż tylko ekspresjonistyczne deformacje: wahania współczesnego człowieka, dotyczące wyboru sprzecznych a podstawowych dla epoki dyspozycji światopoglądowych i niemożności samorealizującego określenia się w antynomicznym kręgu wartości, bo antynomię można bądź zradykalizować, bądź umniejszyć jej skalę, ale nie można jej usunąć, póki się nie poszuka innej zasady porządkującej⁴⁷. Otoż historyk literatury, uznający za narzędzia objaśniające takiego utworu jedynie jego zgodność z poetyką ekspresjonistyczną czy symbolistyczną, stosuje miary całkiem niewspółrzędne z ambicjami dzieła. Tak też bogata erudycyjn timer J.J. Lipskiego *Twórczość Jana Kasproicz w latach 1891 – 1906* mimo wszystkie jej zalety czyni wrażenie eskapistycznego rejestru zauważanych, potrącanych i poniechanych możliwości interpretacyjnych⁴⁸.

Istnieje pod tym względem odpowiedniość między antynomiczną twórczością a sposobami jej interpretacji. Jak bowiem twórca jest zainteresowany, by upozorować wrażenie, że samorealizacja musi się dokonywać jedynie w obrębie antynomii, bo każdy zdecydowany wybór

⁴⁷Por. na s. 200 uwagi S. Kołaczkowskiego, że także w *Księdze ubogich*, uważanej za powrót do tradycji religijnej, Kasproicz nie rozwiązał wcześniejszych antynomii swej twórczości.

⁴⁸J.J. Lipski, *op. cit.*, rozdz. *Postawa religijna czy symbolika religijna w „Ginącymu świecie”*, s. 270. potrąca o pytanie „czy w ogóle pojęcia religijne (i obrazowanie związane z chrześcijańską tradycją religijną?) nie występuje (tu wyłącznie w funkcji symbolicznej, dla wyrażenia jakichś treści egzystencjalnych, moralnych lub tp.?” Jeśli pytanie to nie oznacza generalnej i absurdałnej wątpliwości, czy Kasproicz w ogóle zdawał sobie sprawę ze znaczenia symboli religijnych, jest ono niepoprawnie postawione, bo przecież każda symbolika religijna wyraża i wartościuje „treści egzystencjalne, moralne itp.” Nie można rozłącznie formułować pytania: poezja religijna czy „wyłącznie symboliczna”, należy raczej dochodzić, czy funkcja symboliki religijnej jest wyznaniowa. Właściwsze więc byłoby pytanie, co w konstrukcji *Hymnów* upoważnia do interpretacji religijnej wyznaniowej. Teza o „labilności światopoglądu” (tamże, s. 273) Kasproicza w apokaliptycznym cyklu czterech pierwszych hymnów (*Ginącemu światu*), acz słuszna, została z tego powodu sformułowana zbyt niezdecydowanie. O wnioski asertoryczne autor nie pokusił się.

(a więc eliminacja sprzeczności) wydaje się niezgodny z interesem jednostki, tak i krytyka poza antynomię nie wykracza. Najłatwiejszym zaś sposobem ignorowania antynomii jest konstruowanie „prądów” ze stylistycznych objawów twórczości. Urzeczowia się wówczas te objawy i hipostazuje, jakby światopogląd dawał się urealnić w postaci „prądu”, z językową redundancją rozciąganego na nieuporządkowany obszar twórczości w danym okresie. Tymczasem wyróżnikiem światopoglądu nie może być impresjonistyczny, symbolistyczny czy ekspresjonistyczny obraz, ewokowany w dziele w języku plastyki czy w języku naturalnym, lecz sformalizowana teza ontologiczna, epistemologiczna lub aksjologiczna. Co prawda wybór środków przedstawienia mówi także o rozumieniu tego, co jest przedstawiane, ale czyni to pośrednio; obrazy zaś, a nawet wypowiedzi w języku naturalnym nie mogą być wprost traktowane jako argumenty funkcyjnych zdaniotwórczych tez światopoglądowych. Dlatego konstrukcje kierunków czy prądów literackich lub artystycznych zawsze są nacechowane logicznymi sprzecznościami i przez to myląco orientują w stosunku do głównych tendencji ideowych epoki⁴⁹. Można z pozorami wszelkiej słuszności i mnogich exemplów utworzyć kierunek czy prąd literacki, co z tego jednak, jeśli nie objaśnia on w pełni ani całej twórczości pisarza, ani nawet poszczególnych dzieł, bo nie tylko u Kasprowicza, lecz także u Żeromskiego, Tetmajera, Wyspiańskiego, Micińskiego, Berenta ekspresjonizm, impresjonizm, symbolizm, nastrojowość są jednoczesnymi środkami wyrażania bardziej globalnych przeświadczeń, które dla tych sposobów objaśniania są ostatecznie nieuchwytnie.

Żadna antynomia nie istnieje obiektywnie, lecz jest wywoływana zależnie od zasady porządkującej i stopnia generalizacji, stąd ważność postulatu sztuki kreacyjnej. Absolut zaś pełni dla antynomii funkcje totalnie kreatywne. Na przykładzie więc *Hymnów* można wskazać, na jakich zasadach antynomia jest kreowana i jak „prądy” i „kierunki literackie” są w tym celu angażowane. Byt redukuje się do *principiów individuationis*, co z góry blokuje pozanaturalistyczne orientacje aksjologiczne i poznawcze. Indywiduum czuje się w „kosmicznej” pułapce, którą samo sobie stworzyło. Buntuje się więc przeciwko przyswojonym

⁴⁹Obszerniej pisałem o tym w artykule *Pozytywizm a scjentyzm. Konfrontacje terminologiczne*. „Prace Polonistyczne”, 1980.

hipostazom i jeszcze bardziej je deformuje (ekspresjonizm). Cofa się jednak do kontemplacji wrażeń momentalnych (impresjonizm), gdy ujrzy apokaliptyczne implikacje (katastrofizm) skrajnej, eschatologicznej hiperbolizacji. Mimo wszystkie swe niekonsekwentne wysiłki uwięzione w naturalistycznych przypadłościach, zostaje przymuszone do nadania im sensu — kosztem prawdy — poprzez symbolizację (symbolizm). Jednocześnie zaś osobniczymi (i wyłącznie osobniczymi) względami jest zniewolone do mitologizacji tego neurotycznego stanu (i naturalizm, i ekspresjonizm lubują się więc w patologii), tak aby roszczące „ja” poczuło się sakralizowane. Postawa jest indywidualistyczna, wręcz solipsystyczna, a zarazem roszczeniowa — ty, Boże, jesteś „święty mocny, święty a nieśmiertelny”, a ja?! Wskazuje się jednak, że ta roszczeniowość ma charakter powszechny, ekumeniczny i jest ugruntowana w powszechnej niedoli. Podczas takiej sakralizacji na podorędziu są wzorce religijne, nastęrcza się jednak kłopot, w jakiej mierze przyswoić sobie to, co jest ich istotą, najlepiej więc potraktować je wariacyjnie, nie zamykając sobie zarazem drogi dla ewentualnego w nich schronienia. Wszystko to w swoich proteuszowych przeistoczeniach nie wykracza poza naturalizm, choć dopuszcza się nierozstrzygniętą dyskusję między naturalistyczną a supranaturalistyczną wizją życia. Ponieważ jednak naturalizm występuje już w metafizycznym przystroju, spór zostaje ujęty w kategoriach religijnych, to w nadnaturalnym, to irracjonalnym rozumieniu religijności. Eschatologiczna projekcja tego rodzaju antynomii może się jednak wydać pociągająca, bo w mniejszej lub większej skali drogi współczesnemu człowiekowi naturalizm, jako podstawa jego roszczeniowości, tak właśnie bankrutuje w losie milionów jednostek, niechętnych wyborowi między etyką roszczeniową i realistyczną, i niezdecydowanych, na jakich wzorcach oprzeć ewentualną samorealizację. Każdy więc, nawet jeśli nie rozumie w pełni znaczenia cyklu, i nawet jeśli jego ogarnięcie go nuży, jakiś aspekt swoich autotelicznych roszczeń może w tej eschatologii rozpoznać. Wierzy więc, że „coś w tym jest”: głębia uczuć, czy wielkość moralna. Parabolizowanej przeciętności nie podejrzewa się.

ŻYCZENIOWE I SYNKRETYCZNE INTERPRETACJE HISTORYCZNO LITERACKIE

Naturalizm — nie tylko wtedy, gdy przedstawia się w postaci obiektywistycznego scjentyzmu, lecz także wówczas, gdy staje się

podstawą neurotycznych samorealizacji – jest zbyt zwodniczy, a zarazem zbyt drogi roszczeniowemu indywiduum, aby dystans wobec emocjonalnych i intelektualnych obłąkań w antynomii wydawał się opłacalny. Prostsze jest milczące, entymematyczne uznanie, że jeśli obracamy się w antynomicznym kręgu wartości, w którym żaden konsekwentny wybór nie wydaje się możliwy, to miarą człowieczeństwa jest zdolność do dramatycznego przeżywania przypadłości w możliwie najrozleglejszej skali. Poczucie dezorientacji zastępuje się wówczas eksponowaniem wrażliwości. Po cóż miano by w takim razie uznać, że impresjonizm, symbolizm czy ekspresjonizm są tylko stylistycznymi zorientowaniami, zależnymi od doraźnego kierunku, w jakim zwraca się stałe, globalne zagubienie w naturalistycznych systemach wartości. Prostsze jest założenie, że ci, co wcześniej to zagubienie uprzytomniali, są prekursorami rozwijających się linearnie kierunków. Każdy przecież autor czasu przeszłego może być prekursorem wszystkiego, co pojawia się w czasie bliżej nas; uważamy bowiem, że pobudzenia czasu terazniejszego (praesentyzm) są osobniczo najbardziej ważne. Bronimy nie tylko indywidualnych złudzeń autotelicznych, lecz także autotelicznego rozumienia postępu: dzieła przeszłości odsuwamy o tyle, o ile nie mieszczą się w stylistyce dnia dzisiejszego, zachowując sobie jednak możliwość aktualizacji zawartych w nich tendencji, jeśli odpowiadają naszym roszczeniom. Na tym polegać ma postęp w literaturze.

Temu celowi służy ukształtowana właśnie w scjentyistycznym literaturoznawstwie koncepcja autonomicznego procesu historycznoliterackiego jako następczego rozwoju prądów i kierunków literackich. Zaprzątnięte bieżącymi jednostkowymi lub korporacyjnymi interesami społeczeństwo może odnosić się do świata wartości obojętnie, ale powierza intelektualistom strzeżenie zbioru potencjalnych prefiguracji na wypadek, gdyby któraś z nich okazała się korzystna dla samotwórczych złudzeń. Opisuje się więc dzieła powierzchownie, od niechcienia – tak długo, aż z jakichś względów nadejdzie czas, sprzyjający nadwartościowościom. Nagminnie można to obserwować w nauczaniu literatury: poddana skolaryzacji młodzież odnosi się na ogół lekceważąco do listy lektur. Wystarczy jednak uprzytomnić, że dzieło odpowiada autotelicznym ambicjom wieku dojrzewania, aby zajadle broniła tej właśnie funkcji przed krytycznym oglądem. Społeczeństwo, w tym społeczność literaturoznawcza, nie wydaje się dojrzałe.

Które bowiem dzieło neoromantyczne nie schlebia roszczeniom samotwórczym – z wyjątkiem *Paluby*, wyrosłej z aż przesadnego sprzeciwu wobec tej powszechnej postawy twórców? Jakby całe społeczeństwo stanęło nagle w obliczu poszerzonego w stosunku do pierwotnych struktur świata, niedojrzałe ucząc się (i będąc uczone) zmitologizowanych form kultury. Czy tego rodzaju namiastkowość nie jest znamięm każdego romantyzmu, a więc i neoromantyzmu, wypierającego się swoich naturalistycznych orientacji? Czy nie stąd bierze się inwazja myślenia magicznego i życzeniowego, widoczna w refleksji odbiorców sztuki, w krytyce artystycznej i w nauce o sztuce? Podług sylogizmu: dzieło jest wielkie, ponieważ autor zgłasza ambicje wielkościowe, a ja chętnie bym je podjął lub ktoś może je podjąć? Generalizujące podstawianie osobniczych wrażeń pod ambitendencje twórców prowadzi w końcu do tego, że zawierzywszy myśleniu intuicyjnemu i przedpojęciowemu (nie bez kozery wyróżniamy „kierunki literackie” na podstawie elementów obrazowych), historyk literatury wypowiada zdania, wyrażające formalnie te same ambisentencjonalne sądy o różnym stopniu akceptowalności, ale bez właściwego rozumienia ich treści, a zarazem z takim przekonaniem, jakbyśmy mieli do czynienia z sądami asertorycznymi. Najjaskrawszym tego przykładem jest grandilokwentna twórczość historycznoliteracka A. Hutnikiewicza, który upodobał sobie szczególnie autotelicznego Żeromskiego i Kasprowicza, a nie oddaje wagi żadnego z problemów przez tych twórców poruszanych⁵⁰. Ale i J. Krzyżanowski poruszał się po literaturze jak po quasi-komparatystycznej rekwizytorni lub muzeum, w którym dzieła są dostatecznie odfunkcjonalizowane, aby można było z synkretyczną swadą zestawiać *Hymny* Kasprowicza z Pindarem i dywagować o „genialnej koncepcji spowiedzi”, „przebłyskującej już” u Ajschylosa⁵¹; jakby w antycznej winie tragicznej, w odpuszczeniu grzechów w

⁵⁰Krańcowym wyrazem tej postawy są A. Hutnikiewicza „*Hymny*” *Jana Kasprowicza*. Warszawa 1973. W Bibliotece Analiz Literackich na użytek szkoły średniej opracowanie to odczuwa jakiegokolwiek funkcjonalnego rozumienia dzieła literackiego. Informacyjnie ustępuje zwięźlejszemu, lecz rzeczowemu omówieniu twórczości Kasprowicza przez Lotha. apologetyczną ilustracyjnością nie dorasta do doskonałej reprezentatywności materiału, obiektywnie zebranego w tomie *Jan Kasprowicz*, wydanym w Bibliotece „Polonistyki”.

⁵¹J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 100.

konfesjonale i w korno-napastliwym wyliczeniu grzechów ludzkości, do których Bóg dopuścił (w spowiedzi powszechnej w *Mojej pieśni wieczornej*) ujawniało się to samo pojęcie *katharsis* – i jakby rozwlekła „liryka wyższa” Kasprowicza mogła osiągnąć takiej rytualizacji, na jaką liczyć mogły ody i hymny Pindara (konserwatyzm jednego i drugiego też był różny).

W dziele sztuki, rozumianym funkcjonalnie, kryje się ogromna presja. W dziele antynomicznym jest ona z reguły indywidualistyczna. Społeczeństwo nie zniosłoby jej, gdyby ona w pełni się zrealizowała, a nie uniósłoby jej zazwyczaj także egzegeta, gdyby ją podjął z taką żarliwością i zapalem, jakie formalnie głosi. Dlatego dzieła tego rodzaju muszą być częściowo odfunkcjonalizowane, zneutralizowane. Nie przypadkowo żyjemy w epoce muzeów. Także szkoła co prawda uprzystępnia uczniom znany powszechnie licealistom sonet *Kowal Staffa*, ale podstawia tezy: zamiast postulatu samorealizacji milcząco podsuwa zasadę samowychowania (przy czym człon „samo” należałoby opatrzyć znakiem zapytania) – tylko takie hasło, samowychowanie, zawiera *Słownik pedagogiczny* W. Okonia. Hasła „autoteliczność” nie ma nawet w encyklopediach ani słownikach wyrazów obcych. Jedno z najpospolitszych złudzeń ludzkich, że możemy być swoim własnym dziełem (gdy dzieło jest funkcją różnych interakcji, wobec których tylko częściowo możemy być niezawisli), nie ma dla przeciętnego uczestnika kultury nawet swojej nazwy. Nic dziwnego, że właściwą religią współczesnego człowieka jest przekonanie, że każdy ma w głębi „bezkształtną masę kruszców drogocennych” i że czeka go dzieło „wielkie, pilne” – wyosobnienia się ze zbioru indywidualuów w ciągu sześciu dni stworzenia na wieczny, kontemplacyjny dzień siódmy, urozmaicany co najwyżej providencjalną ingerencją w sprawy zawsze takiego samego świata i równie, a może nie tak bardzo boskich bliźnich.

Kowal Staffa – to dziś samotwórczość dla młodzieży. *Hymny* – to autoteliczność przemijającego wieku męskiego, po wstrząsach osobistych rzutowana na rozległe tło eschatologii. A jednak kończy się zachowawczą filozofią wczasu (*Księga ubogich*) i perspektywą opłotkową (*Mój świat*). Żenowały one nie mniej, niż pociągały. Wypadło tłumaczyć Kasprowicza technicznymi trudnościami stylizacji prymitywistycznej – trudno, powiada się, znaleźć wtedy właściwą miarę

artyzmu⁵². Znalazły się jednak te same sposoby nadwartościowania i częściowego odfunkcjonalizowania, co dla *Hymnów*. Dwa zasadnicze, światopoglądowe – religijny (bo Kasprowicz umniejszył skalę antynomii, wyraźniej więc powrócił na łono tradycji) i metafizyczny (choć nie zostały tu „żadną filozofią przewyciężone antynomie życia”, *Księga ubogich* jest „monumentalnym kształtem s y n t e z y”⁵³). Trzeci, unikowy, prawdziwie historycznoliteracki orzeka, że Kasprowicz stał się bliski tendencjom regionalistycznym międzywojnia, lecz że regionalizm *Mojego świata* ma wartość autonomiczną⁵⁴.

⁵²R. Loth, *Twórczość poetycka...*, s. 56 (z powodu *Księgi ubogich*), s. 59 (o zasadzkach łatwizny i banału w *Moim świecie*).

⁵³S. Kołaczkowski, *Twórczość...*, s. 393 (podkr. Kołaczkowskiego). Synteza polega zapewne na połączeniu „tężyzny z najwyższym uduchowieniem” (tamże, s. 394). Tężyznę zaś S. Kołaczkowski ilustrował... portretami Kasprowicza (tamże, s. 409). Taka zabójcza dla kultury myślenia ekwiwokacyjność wymaga komentarza, że tężyzna osobnicza (w okresie *Księgi ubogich* krzepki poeta przytył, zapowiadała się cukrzyca), tężyzna portretu, robiona w lepszej fizjologicznie chwili tężyzna wypowiedzi literackiej – i tężyzna metafizyczna, to rzeczy jednak różne.

⁵⁴R. Loth, *Twórczość poetycka...*, s. 59 – 60. Autor ma na myśli to, że regionalizm podhalański *Mojego świata* był autonomiczny w stosunku do metafizycznego (!) podłoża regionalizmu „Czartaka”.