
ZESZYTY NAUKOWE WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ
W BYDGOSZCZY

Studia Filologiczne z. 44; Filologia Polska (19)

Mieczysław Jankowiak

KASPROWICZOWSKI DIALOG Z KULTURĄ

Dialog kultur należy do przewodnich motywów poezji Jana Kasprowicza; towarzyszy jej od młodzieńczych poematów, jak *Aryman i Oromaz*, poprzez cykl *Z motywów biblijnych do Marchołta*, utworu z ostatniego okresu twórczości poety. Motywy te odznaczają się napięciami dramatycznymi, toteż wyrażają się często w dramacie sensu stricto lub też w żywym dyskursie poetycko-retorycznym.

Dialog kultur nie jest w literaturze zjawiskiem całkiem nowym, nowa natomiast jest jego teoria autorstwa Michała Bachtina. W jej zakresie nie mieści się wiele dawnych pomysłów badawczych, jak "wpływy" i "zapożyczenia", imitacja i mimetyzm, "poezja uczona" lub rzymskie porzekadło: *historia vitae magistra*. U podstaw tej teorii znalazło się poznawczo owocne i etycznie cenne założenie istnienia consensusu w wielości tradycji kulturowych zarysowanego w perspektywie długiego trwania. Jak pisze Bachtin: "Wzajemne rozumienie się wieków, tysiącleci, ludów, narodów i kultur gwarantuje złożoną jedność całej ludzkości (...)"¹. Z teorii rosyjskiego badacza wynikają określone reguły dialogu. Po pierwsze, jest to prawdziwy, równorzędny dialog, w którym nie ma kultur wyższych lub niższych, toteż ów dialog nie rości sobie pretensji do zdominowania i zwyciężenia jednej kultury przez drugą, jak w *agonie*, sytuacja ta przypomina bardziej dyskusję, która pozwala odkryć w każdej partnerskiej kulturze nowe sensy i perspektywy, również w płaszczyźnie znaczeń potencjalnych. Jak stwierdza Bachtin: "Sens odsłania swą głębię w spotkaniu z innym cudzym sensem, w zetknięciu z nim: rozpoczyna się między nimi jak gdyby dialog, który rozrywa zamknięcie i jednostronność owych sensów i kultur. Zadajemy obcej kulturze nowe pytania, takie, jakich ona

sama sobie nie stawiała i szukamy w niej odpowiedzi na nie, a cudza kultura udziela nam jej odsłaniając swe nowe aspekty i nowe warstwy znaczeniowe"². Po drugie, ów dialog wyklucza synkretyzm. "W wyniku dialogowego spotkania dwie kultury nie tylko nie zlewają się i nie mieszają ze sobą - każda z nich zachowuje swą jedność i otwartą pełnię - lecz właśnie nawzajem się wzbogacają" - pisze Bachtin³. Każda z kultur partnerskich zachowuje swą tożsamość, a tylko odnawia znaczenia i wartości - jak to określa Maria Janion w *Odnawianiu znaczeń*⁴. Pierwiastki, które zesztyniały w konwencje i schematy, zaczynają żyć, reanimują się w powiązaniach z innymi elementami, zyskują ruchliwą względność; to, co dalekie, przybliża się, co mgliste, nabiera konturów, zbanalizowane treści zaczynają promieniować nową ideą i wartością. Po trzecie, w dialogu kultur inspirującą postawą okazuje się - zdaniem Bachtina - "niewspółobecność"⁵, czyli inaczej określając - dystans, ale rozumiany jako subtelna refleksja, życzliwa tolerancja, otwarcie na intelektualny trud poznania innych fascynujących i inspirujących nas kultur.

Po czwarte, "odnawianie znaczeń" daje jeszcze inny pożyteczny wynik: działa katarsycznie, oczyszczając zarówno kulturę, jak i wspólnoty ludzkie, którym ona aktualnie służy. Rozszerzając opinię M. Janion, powiemy że dialog toczy się nie tylko między historycznymi prądami kultury a współczesnymi poszukiwaniami twórczymi, między kulturą swojską a egzotyczną, ale - eliminując jedną część hipotezy - "również między interpretatorem a tekstem"⁶ - literackim, artystycznym, a nawet tekstem kultury.

Kasprowiczowski dialog z kulturą należy do dwóch dziedzin rozważań. Z jednej strony jest on indywidualną przygodą duchową poety, jego przeżyciem i kreacją poetycką. Z drugiej strony w każdej tego rodzaju sytuacji można mówić o opozycji: indywidualności i przymusie szerszej roli. Jednak w pierwszym członie opozycji działa reguła *nescio quid*, drugi zaś nadaje się do zaobserwowania i opisanie.

Kasprowicz występuje jako przedstawiciel swojej kultury: śródziemnomorskiej, chrześcijańskiej, "faustycznej", polskiej, a także kultury swojej epoki: modernizmu, schyłku wieku; występuje także jako spadkobierca europejskiej i polskiej poezji⁷, w tym również tradycji romantycznej. Dialog autora *Hym-*

nów z kulturą rozgrywa się w określonej strefie: w strefie znaczeń i wartości metafizycznych, religijnych, etycznych, obraca się w kręgu sacrum, powagi i patosu⁸.

Słowem - kluczem Kasprowiczowskiego dialogu z kulturą stał się hymn - termin literacki, który w poezji autora *Marchołta* znacznie poszerzył swoje funkcje: z gatunku awansował do rodzaju świata poetyckiego⁹.

Przypomnijmy w skrócie główne wyznaczniki hymnu.

1. Dominują w nim motywy i tony sakralne, patetyczne.
2. Przedmiot przedstawienia jest nasycony wyjątkową ekspresją piękna i potęgi duchowej, ale czasami emanuje - na prawach ambiwalencji - siłą demoniczną, diaboliczną¹.
3. Wartości "hymniczne" mają decydujące znaczenie w dziejach indywidualnego człowieka i świata.
4. "Wysokie" nastroje hymnu wywodzą się z dwóch źródeł: z tematu utworu oraz z wyrafinowanego artyzmu charakteryzującego się obfitym nagromadzeniem sprawdzonych w tradycji figur retorycznych i poetyckich. Współtworzą one nastroje, przywołane w hymnie wartości etyczne, głównie z opozycji: miłość i nienawiść, wiara i zwątpienie. Wyróżniają one epokę Kasprowicza, w której zaktywizowały się anarchistyczne i rewolucyjne doktryny nienawiści, dekadenskie nastroje zwątpienia i nihilizmu, hasła odrzucenia wszystkich dogmatów i przewartościowania wszystkich wartości.

Twórczość Jana Kasprowicza zaczęła się protestem przeciw tym negatywnym zjawiskom epoki. Tak jest w *Prośbie Guślarza* i w tomiku *Z padołu walki*. Mocne retoryczne konfesje nie pozostawiają cienia wątpliwości, jakie stanowisko zajmuje młody poeta wobec tych zjawisk.

"Niech róża się zmieni w potęgę
Miłości
Niech bije z liliji kielicha
Zdrój wiary"¹²

Tak śpiewa Guślarz, mistrz odnowy świata, zwracając się do Marzanny, alegorii stagnacji i śmierci, z prośbą o przemianę. Prośby te - przypominające kościelne suplikacje - pobrzmiwają jeszcze w monologicznej przestrzeni kultury schyłku wieku. Nie zmie-

nia się jeszcze sytuacja liryczna w pierwszych częściach *Z padołu walki*. Tak jest w wierszu I (*Nienawidzę*), II (*Błogostawieni*), V (*Excelsior*)¹³. Tytuł *Z padołu walki* jest parafrazą znanego wyrażenia: z padołu łez (lub płaczu). Już w tym widać zabieg ironicznej polemiki¹⁴.

W pierwszym tomiku *Poezji* zjawiają się krótkie poematy, "fantazje", mini-dramaty z interesującym nas dialogiem kultur. Warto zwrócić uwagę na dwa utwory, różne w interpretacji ideowej i poetyce. *Z motywów biblijnych* jest właściwie zbiorem poematów, które łączy sekwencja parafraz motywów *Starego Testamentu* przesyconych bohaterskim optymizmem oraz ideą plemiennej więzi¹⁵. W poetyce tych utworów konsekwentnie powtarza się określona konwencja - w pozycji motta występują cytaty z *Biblii*, które we właściwym tekście Kasprowicza podlegają retorycznie wykonanej amplifikacji inwencyjnej i pełnemu fantazji, poetyckości parafrazowaniu¹⁶. Ale tym miniaturom nie przyświeca tylko ideał *delectare*, raczej - *movere* i *docere*. Retoryka przewidywała użycie amplifikacji w celu rozszerzenia i wzbogacenia tematu, a także aby uwznioślić i uszlachetnić kreowane światy. Cycero podkreślał, iż amplifikacja nie poucza, lecz wzrusza i podnosi na duchu. W zakresie Kasprowiczkowskiej amplifikacji motywy ściśle biblijne krzyżują się z toposami poezji polskiej, głównie ze strefy narodowej walki wyzwolenczej.

Poeta korzysta także ze sposobów amplifikacji stylistycznej, podając za każdym razem motyw genetyczny w staropolskim języku przekładu Wujka. W ten sposób otrzymuje odbiorca ewokację epoki i tłumacza *Biblii*, epoki, w której ukształtował się zwyczaj rozpatrywania polskich spraw narodowych poprzez kontekst historii i literatury hebrajskiej. Prawie każdy cząstkowy utwór kończy się morałem przekazywanym w stylistyce polskiej moralistyki narodowej. *Rebeka* zawiera taki finał:

"(...) w kraj rodzinny - idź - że w kraj ten święty,
Gdziem w snopy wiązał jęczmienne pokosy."¹⁷

Także i *Mojżesz* proponuje gnomę narodową:

"Bo miłość ludu wszystko przewycięża
(.....)
Bo miłość ludu - nawet - cuda płodzi..."¹⁸

Te sentencje - morały nie występują w tekście obsesyjnie, nie

formułują pełnego kodeksu patriotycznego, ich funkcja sprowadza się do ewokowania płaszczyzny narodowej.

Przez poetycki montaż motywów biblijnych przebiega immanentny dialog dotyczący związku między sprawami narodowymi a szeroko pojętym sacrum;¹⁹ tym owocniejszy to dialog, że jedną z jego partnerek jest kultura hebrajska, w której powstała koncepcja narodu wybranego przez Boga, tym samym zrodził się prawzór - osobliwy paradygmat świętych ksiąg narodowych. Od czasów księdza Skargi poprzez *Psalmodię polską* Kochowskiego i poezję romantyczną kształtował się ów starotestamentowy typ literatury narodowo-sakralnej. Historie biblijne, poszerzone i wzbogacone o nowoczesne konwencje poetycko-retoryczne, odsłaniają i wyjaśniają uniwersalny charakter *Biblii*, jej wciąż niewygasła moc etyczną i metafizyczną; a także perspektywy wielkiego czynu patriotycznego. Albowiem nie prorocstwo, nie wizje tajemnicze, ale czyn - budowanie społeczeństwa, zbiorowa walka i jednostkowy zamach polityczny tworzą tematykę tomiku *Z motywów biblijnych*. Nawet czyn Judyty może wystąpić w glorii narodowego sacrum. *Biblia* wyjaśnia problemy polskiej praktyki politycznej i poezji patriotycznej, sankcjonuje te poczynania. Z kolei kultura polska tłumaczy i przybliża tajemnicze i paradoksalne wątki świętych ksiąg Izraela, wskazuje na nowe sposoby ich wykorzystania.

Również *Aryman i Oromaz* należy do udanych, choć młodzieńczych prób w zakresie dialogu kultur. Poemat zbudowany na motywach irańskich zachowuje ogólne cechy kasprowiczowskiego typu dialogu. Wielkie etyczne dylematy dobra i zła są rozpatrywane w płaszczyźnie religijno-metafizycznej, w dramatycznym scenariuszu odwiecznej walki Arymana i Oromaza - a więc tradycja mazdaistyczna, zaprawiona w późniejszych wiekach elementami gnozy i manicheizmu wchodzi w relacje dialogowe z kulturą europejską schyłku wieku, w epoce modernistycznej, w której do głosu doszły anarchistyczne, wręcz satanistyczne doktryny nienawiści, zła, nihilizmu, zwątpienia, kultu przemocy. Polski poeta pozostał wierny swoim intencjom i zamierzeniom, mimo nacisku dwóch znaczących tekstów literatury europejskiej. Są to: Mickiewiczowski *Aryman i Oromaz* oraz filozoficzny poemat prozą Fryderyka Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra*. Karol Glicksberg, badacz "wizji ironicznych we współczesnej literaturze", interpretuje Zaratustrę Nietzschego jako mistrza ironii meta-

fizycznej, a podstawowe dzieło filozofa: *Tako rzecze Zaratustra* pojmuję jako "biblię nihilizmu"²⁰. Zdaniem Glicksberga, Zaratustra śmieje się z absurdalnych sprzeczności ludzkiej egzystencji, ale poważnie traktuje tylko własną naukę wiecznego powrotu²¹. W poemacie Kasprowicza nie znajdziemy śladów dzieła Nietzschego, ale nie ma tam również nawiązania do tekstu Mickiewicza. W *Arymanie i Oromazie* polski romantyk naszkicował tylko scenariusz metafizyczny, zabrakło w nim głównego bohatera - człowieka²². W tym - jak go nazwał J. Kleiner - "mieście dostojnym głoszącym prawdę"²³ Mickiewicz zainteresował się mistycznym rytmem zmian. Mit to niewątpliwie dostojny o dramatycznym zarysie kosmogonii i teogonii. Lecz Kasprowicz wzbogacił swój utwór o płaszczyznę antropologiczną i problematykę eschatologiczną. Toteż jego dialog z kulturą zyskał w tym utworze surowy, etyczny dramatyzm, tym samym owa "fantazja"²⁴ oscyluje między poematem a dramatem. Tyrady indywidualnych bohaterów (Arymana, Oromaza, Człowieka, Zoroastra) przedzielają dwa chóry: złych diwów i "świętych błogosławionych" amszaspantów. Część pierwsza kształtuje płaszczyznę kosmogoniczną. Wśród wzniosłych motywów hymnicznych chóru Oromaza następuje stworzenie człowieka - istoty doskonałej, pełnej entuzjazmu i zdolności do "poświęceń, zwycięstwa i chwały", a także miłości i nadziei. Z tego aktu kreacji wychodzi istota doskonała, jak śpiewa o niej chór amszaspantów:

"Arymanie klniesz daremnie!
Przezysty jest nasz człek,
I choćbyś słowo rzekł,
On słońca nie opuści -
Nie rzuci złotych gór!"²⁵

Część druga poematu rozgrywa się w dwóch płaszczyznach: boskiej i ludzkiej. Interwał czasowy między częścią I i II (*Przemija lat trzy tysiące*) jest wypełniony powolnym upadkiem istoty ludzkiej, tak że część II zaczyna się monologiem Człowieka, w którym należy rozpoznać *confessio dekadenta* z epoki Kasprowicza. Padają w nim słowa-kłucze schyłkowców:

"Mnie ten wieczny powiew nudzi -
Ja nie wierzę w przyszłe żniwo!"

I kilka wersów dalej:

"Oromazda chór daleki
 Czczą mnie bawi obietnicą!
 Nie dosięgną moje dłonie
 Do sfer jasných - do błękitu,
 I me szczęście nie zapłonie
 Wieczystego krasą bytu"²⁶

Człowieka opanowuje sceptycyzm i nihilizm (*Wolność, światło to fantomy*). W tym momencie Aryman zrywa się do ostatecznego boju, którego polem stanie się kosmos, a efektem tej walki będzie nie tylko pełny upadek człowieka, lecz także - i to jest swoisty Kasprowiczowski motyw - katastrofa ekologiczna i kosmiczna. Jak oświadcza Aryman:

"Zmączę mu źródła i spalę mu ziarna
 (.....)
 I cóż Ormuzdzie? Wszak gasną twe słońca -
 Wszak się w popiele mej zemsty już stliły?"

Jednak Ormuzd wnosi do tych katastroficznych wizji element optymizmu i wiary w istotę ludzką: "Tworząc człowieka, wlałem mu w duszę Skier własnych zdroj"²⁷.

Część trzecia poematu przedstawia proces odnowy człowieka w syntetycznym kontekście historii mazdaizmu. Ale nie jest to - jak pisał Mirosław Sosnowski - "studium filozofii mazdaistycznej"²⁸. Odwracając podstawowe sytuacje dialogu kultur, można by w sposób przenośny nazwać studium europejskiego dekadentyzmu w pryzmacie tradycji staroirańskiej. Kasprowiczowi i jego poematowi nie przyświeca ideał powrotu do źródeł (*ad fontes*), ani pełna egzotycznych pokus formuła: *Ex Oriente lux*²⁹. Światło z Zachodu ujawnia i akcentuje w kulturze staroirańskiej to, co może zajmowało w niej drugorzędną pozycję, a co było w opinii Europejczyków rzadką wartością. Toteż można by irański scenariusz odnowy świata uznać za ten element, który rozjaśnia tradycję mazdaistyczną, a zarazem przypomina Europejczykom zagubionym na Arymanowych manowcach prostą gwarancję odrodzenia. Pozytywistyczny scjentyzm uwodził szansą naukowego wyjaśnienia świata, ale wszystko poddał determinizmowi, który w skrajnym ujęciu przypominał augustyńską predestynację lub grecki i późniejszy fatalizm, spod władzy których to mocy trudno się było uwolnić. Postawy te wyraziły się najpełniej w ówczesnej dominacji filozofii Artura Schopenhauera i dużej popu-

larności tragedii losu (*Schicksalstragedie*). Schopenhauer ogłosił epifanię nowego bóstwa - złośliwej, okrutnej i ślepej Woli, tragedię losu, której przykładem mogą być dramaty Przybyszewskiego: *Złote runo* lub *Śnieg*. W dramatach tych fatum Greków łączy się z karmą Hindusów, co odebrało człowiekowi prawo do indywidualnego "samostanowienia"³⁰. Tymczasem irańskie doktryny i wierzenia głosiły zasadę wolnej woli i wyboru, nawet w strefie działań obu bogów: Arymana i Oromaza. W naszych czasach przypomniał ten wątek Mircea Eliade, pisząc o irańskich bóstwach: "A zatem (...) te dwa duchy są różne: jeden święty, drugi - demoniczny bardziej z wyboru niż z natury"³¹. Na ten metafizyczny przywilej człowieka powołuje się w części III dzieła Kasprowicza prorok i przywódca duchowy niewolników Arymana, Zoroaster, który ich prowadzi do zwycięskiego odrodzenia. Podstawową sentencję etyczną poematu formułuje Zerwane Akerene:

"Arymanie! człowiek to potęga,
Której nawet piekło nie przełamie,
Gdy go ozdobi woli jasna wstęga,
Kiedy w sercu nosi hartu znamię"³².

Polscy czytelnicy, szczególnie z naszych czasów, mniej znają młodzieńcze utwory Kasprowicza. Inaczej jest z *Hymnami*, które należą do klasyki. W *Hymnach* badacze podkreślają szczególną rolę palinodii. Zapowiada ona nie tylko zmianę sekwencji motywów obrazowych i pojęciowych, lecz także (i może przede wszystkim) metamorfozę w płaszczyźnie podmiotu lirycznego. Owa przemiana jest "odwołaniem tych postaw i poglądów, które Ginacemu światu nadawały ową tak głęboko przejmującą tonację zwątpienia"³³. Pierwsze stanowisko zaprezentowane w *Hymnach* pełni rolę swoistej sumy motywów dekadencckich, katastroficznych, nihilistycznych.

Z kolei stanowisko drugie ujawnione w następnej sekwencji kompozycyjnej jest przeciwieństwem pierwszego. Sekwencja motywów w obu szeregach odsłania mechanizm dyskursu i perswazji. Kasprowicowski zbiór hymnów otwiera szersze perspektywy dialogu kultur. Wybrane motywy przeszłości i własnej epoki poeta uogólnia w uniwersalne sytuacje modelowe³⁴.

Ze względu na ogólne postawy ludzkie kultura w każdej epoce, a szczególnie w epoce znaczącej i przełomowej, jest dychotomiczna, tym samym nacechowana głębokim dramatyzmem. Jej

właściwym wymiarem są antynomie i ambiwalencje; one właśnie kształtują metafizyczny i historiozoficzny scenariusz wielkich wspólnot ludzkich³⁵. Ów scenariusz nie obejmuje faktów historycznych, raczej wydarzenia z historii idei i mentalności społecznej. Teksty Kasprowicza przywołują wiele pierwiastków z najdalszych epok (na przykład motyw pożaru świata), jak i z najnowszych czasów (aluzje do filozofii pesymistycznej A. Schopenhauera). Motyw pożaru świata można wywodzić z dwóch źródeł: z greckiego toposu *ekpyrosis*, eksploatowanego przez antycznych filozofów i poetów, bądź ze starogermańskiej tradycji *Muspilli*. Jednak były to dwa różne ujęcia: *ekpyrosis* sygnalizował fazową przemianę świata i jego odrodzenie, germański topos bardziej oznaczał absolutny koniec świata.

Także pesymizm Schopenhauera miał bogatą tradycję: grecko-rzymski sceptycyzm i biblijny motyw *vanitas vanitatum*. Uogólniając sytuację, to co nazywamy Kasprowiczowskim dialogiem z kulturą i tradycją jest wielopłaszczyznowym dialogiem z uniwersalną tradycją dramatycznej dychotomii kultury. Pełnych ekspresji przykładów tego zjawiska dostarcza średniowiecze, epoka rozdzielana ideowymi sprzecznościami, i to w ekstremalnych ujęciach. Ówczesna *acedia* oraz nastroje chiliastyczne i apokaliptyczne, manichejskie koncepcje satanizmu stanowiły jeden człon dychotomii, a drugi obejmował filozoficzne ideały racjonalnej harmonii świata (na przykład tomizm) i przede wszystkim - burt franciszkański. W *Hymnach* Kasprowicza te motywy i koncepcje mają przemyślaną, logiczną kompozycję. Przypomina ona w swoistej analogii budowę *Boskiej komedii*. Rama początkowa obfituje we frenetyczne obrazy "piekła" katastrofy kosmicznej i równie uniwersalnego sądu ostatecznego nad ludzkością; w tej ramie uwydatnia się także ambiwalentny ton manicheizmu. W części środkowej cyklu dominuje powszechna spowiedź z wszelkich aktów zła, nie tylko określonych w chrześcijańskim *Dekalogu*, lecz ujętych w systemach etycznych starożytnych i późniejszych filozofów. Po przełamaniu postaw dekadencjonalnych poeta zaczyna głosić pochwałę franciszkańskiej koncepcji człowieka i życia. *Pieśń słoneczna*, jak nazywano Fioretii św. Franciszka, kończy ideową dramaturgię *Hymnów*, tworzy przeciwagę dla schyłkowych tendencji kultury europejskiej. O soterycznym działaniu Kwiatków św. Franciszka pisze Artur Hutnikiewicz: "Z bolesnych stygmatów, z cierpień duszy i ciała bierze początek seraficzna

radość (...) miłość zbawiająca i ogarniająca swym serdecznym ciepłem wszystko, co żyje (...)"³⁷.

Hymny Kasprowicza odsłaniają złożone strategie dialogu kultur w artystycznie bogatym zespole utworów lirycznych. Po pierwsze, ze względu na wyższy stopień modelowości obrazu kultur występują w *Hymnach* dwa krzyżujące się z sobą dialogi. Jeden z nich, głównie diachroniczny, kształtuje perspektywę długiego trwania, włącza w partnerski układ rozmówców nawet najstarsze warstwy tradycji, które nazywamy tajemniczymi terminami toposu i archetypu. Drugi dialog wyróżnia się charakterem synchronicznym, przywołując z kolei dalekie przestrzenie kultur pozaeuropejskich, egzotycznych.

Jako zjawisko równocześnie diachroniczne i synchroniczne dialog kultur przebiega również w dramatach Wyspiańskiego. W *Weselu* i *Wyzwoleniu* frapuje czytelnika dialog między tradycją romantyczną a modernizmem; jest to dialog tak żywy, a niezrozumiały dla wielu, że autora tych utworów nazwano "pogrobowcem romantyzmu"³⁸. *Achilleis* i *Noc listopadowa* świadczą na odmianę o dynamice "dialogu z klasycyzmem". W dramatach "greckich" Wyspiańskiego zderzają się również greckie koncepcje fatalistyczne i przymus - w przypadku Achilleusa - roli mitycznej z koncepcją wolnej woli i decyzji.

Także powieści Berenta kształtują dwojaki dialog kultur. Dialogowe ewokacje *Próchna* wyróżniają się szerokim zasięgiem przestrzennym. Berentowski dyskurs łączy "faustyczną" kulturę Zachodu z kwietystycznym, mistycznym Wschodem hinduskim. *Ozimina*, a szczególnie *Żywe kamienie* wciągają do dialogu elementy dawnych epok: mityczne (eleuzyńskie misteria odnowy), antyczne (*Pieśni* Horacego w *Żywych kamieniach*) i średniowieczne w bogatym wyborze (również w modelowej powieści o jesieni średniowiecza). Synchroniczny dialog kultur w *Próchnie* i *Oziminie* charakteryzuje się postawą "niewspółobecności" narratora³⁹.

Po drugie, w *Hymnach* nastąpiło wyraźne wykreowanie podmiotu zachowującego osobliwy dystans wobec nagromadzonych w zbiorze motywów kulturowych. Jest to poeta - retor przemawiający w imieniu pewnej wspólnoty, wykorzystujący w swym dyskursie zbiorowe wątki: wartości i znaczenia z tradycji i ze współczesności autora. Wbrew pozbrom nie jest to indywidualista zagłębiany w poznanie siebie samego. Jest to przede wszystkim znawca ludzkiej kultury i prawdziwy orator, który próbuje wzbu-

dzić w audytorium określone postawy. Jednak nie mamy tu do czynienia ani z chłodnym, czujnym dystansem, ani z emocjonalną identyfikacją, po prostu podmiot jako retor nie tyle realizuje funkcję ekspresywną, ale przede wszystkim funkcję impresywną - wzbudzenie refleksji o najwyższych płaszczyznach kultury.

Po trzecie, szeroko rozbudowany dialog z kulturą implikuje bogatą przestrzeń intertekstualną. To budzi zainteresowanie, czy i jak zmieniają się te teksty, które wchodzą w relacje dialogowe. Wszak intertekstualność nie polega na zestawieniu zwykłych tekstów, lecz na interakcji dzieł, które najczęściej odznaczają się intensywnym nacechowaniem semantycznym i aksjologicznym. Inaczej mówiąc, które pełnią funkcję nośnika ważnych w historii kultury idei, wartości, które wiele znaczyły i znaczą, odnawiając się, zmieniając adresy i treści interpretacyjne, promieniując wieloma płaszczyznami odbioru.

Po czwarte, w epoce modernizmu rozwijały się nurty i taktyki procesu dialogowego różnych kultur. Już w związku z *Hymnami* Kasprowicza pisał A. Hutnikiewicz: "Nigdy dotąd sztuka europejska z taką pasją i namiętnością nie zapuszczała się w labirynty wier egzotycznych"⁴¹. Ów proces można ujmować na wiele sposobów, z tym że nie każdy sposób zasługuje na miano dialogu kultury. Było to zjawisko zauważone, opisane i ocenione przez F. Nietzschego w studium *Dawid Strauss jako znawca i pisarz*, a zamieszczonym w jego *Niewczesnych rozważaniach*⁴².

W tym czasie niemiecki filozof przenosił do refleksji o kulturze kategorię stylu. Toteż - używając słów Nietzschego - "chaotyczne pomieszanie wszystkich stylów" i nagromadzenie różnych obcych motywów otrzymało nieprzychylną opinię filisterskiej "bezideowości" kultury, co zostało przez filozofa uznane za negatywne zjawisko, zważywszy jego sugestię, iż głównym *definiens* kultury jest właśnie styl⁴³. Innym nurtem modernistycznym w tym zakresie były znane wówczas koncepcje teozoficzne, formułowane i rozpowszechniane przez Edwarda Schoure'go, autora *Wielkich wtajemniczonych*⁴⁴. W nurcie teozoficznym konfrontacja kultur wiąże się z ambicjami synkretycznymi, z próbą stworzenia uniwersalnego systemu wierzeń religijnych.

Autorska decyzja Kasprowicza z 1912 roku zmieniała i wzbogaciła dialog kultur w *Hymnach*, dostarczyła utworowi nowej perspektywy odczytywania. W wydaniu zbiorowym I. Bernackiego

został wyodrębniony tom VI pod tytułem *Ginącemu światu*⁴⁵. Tom ten zawiera *Hymny*, misteria nowotestamentowe – teksty mocno stylizowane i symboliczne, poetyckie sensu stricto. Jest w nim także zbiór drobnych utworów prozatorskich, objętych wspólnym tytułem *O bohaterskim koniu i walącym się domie*. Wspomniana wyżej decyzja takiego zestawienia utworów wynika niewątpliwie z Kasprowiczowskiej strategii dialogu kultur. Tom ten uwydatnia opozycje: poezji i prozy, świata hymnu i satyry menippejskiej⁴⁶, modelowych sytuacji społecznych i obyczajowych przytaczanych elementami zdystansowanej poetyckości i aforystyki filozoficznej oraz sfery imponderabiliów, a więc motywów zagadkowych, symbolicznych, konstruujących wnioski eschatologiczne. Jest to więc dialog dwóch wizji świata. Jedna z nich uporządkowana w zmodernizowanej konwencji gatunku seriokomicznego – satyry menippejskiej, a drugą wizję wyróżnia dominująca tonacja patosu i sacrum.

Dlaczego Kasprowicz zdecydował o kolejności utworów w tomie VI niezgodnej z chronologią ich powstawania? Dlaczego połączył te teksty w jedną całość? Wydaje się, że taka kolejność układa się w relacji między fundamentem a nadbudową. Fundament tworzy świat społeczno-obyczajowy: ludowy, inteligentki, "episjerski" (filisterski), z którego "emanuje" rzeczywistość drugiego stopnia: tajemnicza, symboliczna, nacechowana ambiwalentnie sacrum i profanum. Satyra menippejska sygnalizuje tylko dialog kultur, nie rozwija go, a sygnalizowanie odbywa się głównie w wymiarze socjologicznym: role i maski psychologiczne przeciwstawiają się w ramach środowisk społeczno-kulturowych. Menippeja stwarza duże możliwości w zakresie polaryzacji stylów językowych i stanów estetycznych, "naturalizmu spelunkowego"⁴⁷ i stylizacji idealistycznych, sacrum a profanum, "naiwności" i refleksyjności.

Można by postawić pytanie: czy część poetycko-hymniczna, czy prozaiczno-menippejska lepiej służy dialogowi kultur? Chodzi tu nie o stopień doskonałości czy przydatności, ale o różne metody i poetyki. Według Jana J. Lipskiego część prozatorską cechuje "sacrum, ironia, pesymizm"⁴⁸, dodajmy także, iż swoista refleksja korzystająca z przyzwolenia tradycji antycznej i średniowiecznej. Podmiot autorski sygnalizuje swoją znajomość menippeji i jej reguł światotwórczych. Owym sygnałem może być zdanie, czasami tylko zwrot lub wyrażenie. To może

być apostrofa, jak w *Południu*: "Smutna, od wschodu zbliżająca się jesieni!" (s. 5) lub pradawny topos w mocno stylizowanym *Spoczynku*: "Zbliża się ku mnie zapomniana postać w czapce z dzwonekami, z węzową laską w dłoni. - Idę - mówi - ku tobie stamtąd ..." (s. 7). Poetycką refleksyjnością wyróżniają się także *Wędrowcy* z toposem życia - wędrowki.

W tomiku o koniu i domu można wyodrębnić - ze względu na odwołania do tradycji - dwa typy utworów. Jeden typ obejmuje menippeje w tonie sarkastycznym, z intencją satyryczną, zbudowane na motywach modnych w czasach Kasprowicza filipik antycywilizacyjnych i antyfilisterskich. Dominuje w nich przestrzeń wielkiego miasta - "współczesnego Babilonu". Jest to przestrzeń silnie nacechowana, często złowroga⁴⁹. Króluje w niej filister, dekadent, kryminalista. Adresatem sarkazmu i satyry jest pierwsza postać, tak mocno swojska w miejskim pejzażu modernistów. Najznakomitszym przykładem antyfilisterskiej menippeji jest *Pana Antoniego C. (...) sen o Sądzie Ostatecznym*. Jest to sen ambiwalentny: "zarówno straszne jako i rozkoszne wrażenia". Jego narracja - "episjerska" - jest ironiczną repliką hymnu *Dies irae*:

"Jeden z aniołów trąbił ku północy, drugi ku południowi, potem obrócili się i, oparłszy się wzajemnie łopatką o łopatkę, grzmieli, jeden na wschód, zaś drugi na zachód, iżby na wszystkie cztery strony świata rozeszło się zaduszne *Dies irae*. Nie ulegało bowiem najmniejszej wątpliwości, że obwieszczono Sąd Ostateczny" (s. 54). W obrazie Sądu znalazły się przeniesione z tradycji motywy pełne grozy i frenezji, ale tu i ówdzie przerywają je spostrzeżenia w stylu niskiej burleski, odsłaniającej zupełny rozdźwięk między patosem wydarzenia, nawet z marzenia sennego, a trywialnym doświadczeniem narratora i stylem jego wypowiedzi. Apokaliptyczny pożar świata ujął "episjer" w stylistycznych wymiarach miasteczkowego faktu: "Z bezdni strzelał płomienisty Ocean, stokroć większy od tej wyuzdanej pożogi, która przed laty - pamiętny to dla nas dzień - obróciła w popiół kantor tego męczennika i (...) lekomyślnika Adolfa." (s. 35). Działanie trybunału też utrzymuje się w konwencji burleski. Oto archaniołowie przygotowują prawdziwie kupieckie saldo, po czym pada dwoisty ostateczny werdykt: albo: "Umieścić go pomiędzy kozłami", albo: "Niech powiększy szlachetne stado baranów!" (s. 37). Prawdziwie menippe-

pejska jest mowa "episjera" z intencją obrony własnego życia, pełna zabawnych efektów kazuistycznych. Najzabawniejsze jest to, że jego życie oszusta i krzywdziciela okazało się przykładem: "oprowadźcie go w tryumfie i niech ten zgromadzony lud bierze sobie przykład z niego!!!" (s. 41).

Tomik zawiera jeszcze inną narrację konkretną z intencją obrony. Znowu "episjer" staje się *homo scribens* i pisze list w obronie swoich horyzontów umysłowych, swojej "głębokiej" kultury. List ów stanowi swoisty dialog jego autora z kulturą modernistyczną, z obyczajową i literacką indianistyką (np. "wzorzysty chałat buddyjskiego kapłana"). Autor konkretny pisze, że "zaczątki jego bytu" też gdzieś giną "w niepojętych mgławicach wieczności", że potrafi kontemplować naturę i dostrzegać, "jak płynne złoto słońca stapia się z pomarszczonym błękitem wody" (s. 78). Szyderczy dowcip poety dystansuje się wyraźnie wobec narratorów konkretnych.

Drugi typ, *menippeï*, korzysta z innej tradycji. Jest nią mocno zwaloryzowana przestrzeń idylli. Wypełnia ją tradycja ludowa, krajobraz malowniczy lub wzniosły, często tatrzański, przede wszystkim zaś przestrzeń tę zamieszkują prości ludzie z osobliwą ludową filozofią życia. Opozycja obu przestrzeni wyraża współczesny poecie synchroniczny dialog kultur. Pobrzmięwa w nim nie tylko dychotomia zdeprawowanego miasta i moralnej wsi (to byłby dialog w płaszczyźnie ówczesnego mitu antycywilizacyjnego), ale także - dwoistość "naiwnej" prostoty ducha ludzi spoza miasta i złożone życie duchowe inteligentów oraz snobistycznie ich naśladowujących "episjerów" (np. narrator *Li-stu*).

Jak widać z powyższego, połączenie różnych tekstów we wspólnym tomie, a zarazem "zbiorowym" utworze - *Ginącemu światu* było głęboko i trafnie przemyślanym aktem wyboru nadrzędnej koncepcji dialogu kultur w dobie modernizmu. W twórczości Kasprowicza dialog kultur nie potwierdza dekadentckiego horoskopu, służy wręcz przeciwnym celom: zachęca do poszukiwania prostych i uniwersalnych wartości - wiary, miłości, prostoty.

W tym nurcie znalazł się również dramat *Sita*. Wprowadza on częściowo w grę buddyjsko-bramiński Wschód, który "stał się dla modernistów ostatnim słowem mądrości, nadziei i ocalenia"⁵⁰. Ale i w tym przypadku nie mamy jednostronnego wpływu elementu hinduskiego według stereotypu światła ze Wschodu.

Przed wszystkim dramat ów jest znakomitą parafrazą hinduskiego eposu *Ramajana*. Pod piórem młodopolskiego poety epos stał się utworem dramatycznym, który autor określił jako "hinduski hymn miłości". Z wielkiego nagromadzenia wątków heroicznych, intryg, walk, barbarzyńskich prób wierności wydobyl poeta zarys subtelnej, choć dramatycznej miłości jako ważnej wartości obu kultur: europejskiej i hinduskiej. Epos kończy się dziwnie, nawet bluźnierczo. Bo skoro już bóg Agni stwierdził "małżeńską czystość" bohaterki, nie można było żądać powtórzenia próby ognia. Już z ówczesnego podręcznika literatury hinduskiej autorstwa Juliana Świącickiego (1902 r.) wynika wyraźnie, że pierwotny tekst eposu został zniekształcony przez braminów właśnie w ramie początkowej (bramiński awans Ramy na herosa, syna boga Wisznu) i w ramie końcowej (motyw pesymistycznego zakończenia losów głównych bohaterów)⁵¹. Kasprowicz sięgnął więc do pierwotniejszej wersji losów obojga bohaterów, żeby odczytać z tego tekstu "hymn miłości".

Wątek niniejszych rozważań mógłby się rozwijać aż do późnego, a niezwykle znaczącego *Marchotwa*, tym samym dalej ujawniałyby się ciekawe motywy dialogu poety z kulturą.

Powyższe rozważania mają charakter próby prześledzenia w twórczości Kasprowicza "dialogu kultur" w rozumieniu Bachtinowskim, a więc poza ambicją dominacji jednej z kultur lub synkretyzmu. "Dialog kultur" pełni podwójną funkcję. Pierwsza - to uwydatnienie i objaśnienie podstawowych idei i założeń partnerskich kultur; druga - szukanie w różnych kulturach uniwersalnych wartości na wszystkie przygody ludzkich wspólnot. Elementy tak pojętego dialogu śledził autor niniejszego szkicu w tomie *Z motywów biblijnych*, w *Arymanie i Oromazie*, w *Hymnach* i całym zbiorze *Ginącemu światu*. Kilka spostrzeżeń poświęcił także dramatowi - parafrazie *Sita*.

PRZYPISY

¹M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, opr. przekł. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 520.

²Ibidem, s. 474.

³Ibidem, s. 477.

⁴M. Janion: *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980; "Poznanie humanistyczne w dużej mierze polega na aktywnym uczestnictwie w lekturze - odnawianiu znaczeń, w ich czytaniu - sprawdzaniu -

krytycznej weryfikacji ich przydatności, ich twórczej potencji z punktu widzenia wartości ludzkich" (s. 10).

- ⁵M. Bachtin: *Estetyka...*, op.cit.: "W rozumieniu sprawą największej wagi jest niewspółobecność poznającego (czasowa, przestrzenna, kulturowa) w stosunku do tego, co pragnie on twórczo pojąć (s. 476).
- ⁶M. Janion: *Odnawianie...*, op.cit., s. 6.
- ⁷Jan Kasprowicz dziedziczył poezję europejską szczególnie poprzez przekłady utworów poetyckich z wielu obcych języków.
- ⁸Mowa oczywiście o dominancie tej twórczości, bo znajdziemy w niej także - nazwijmy to tak - "ludyczny dialog kultur", na przykład w wielu naśladowaniach satyry menippejskiej w tomiku *O bohaterskim koniu i walącym się domie*.
- ⁹Takie zjawiska poszerzenia funkcji, a nawet przekwalifikowania się gatunku literackiego występowały w literaturze, co potwierdza przywołanie staropolskiej sielanki, Schillerowskiej idylli i współczesnego melodramatu.
- ¹⁰Charakterystykę hymnu opieram głównie na studium A. Hutnikiewicza: *Hymny Jana Kasprowicza*, Warszawa 1973 (rozdz. III, *Wyznaczniki gatunkowe liryki hymnicznej*).
- ¹¹Ibidem, s. 43.
- ¹²J. Kasprowicz: *Prośba Guślarza*, w: J. Kasprowicz: *Poezje*, Lwów 1888, reprint Inowrocław 1985, s. 2.
- ¹³Jest to sytuacja retoryczno-poetyckiej oracji podmiotu z wyrażonym *expressis verbis* potępieniem dekadentyzmu: "Nienawidzę tych ludzi, co w sobie // Nie mają ciepła...", (s. 39); "Błogosławieni, którzy w czasie gromów // Nie utracili równowagi ducha" (s. 40), "Więc my skazani na wymarcie? // Na bezechowy koniec bytu?" (s. 45). Wiersze te są zawarte także w młodzieńczym tomiku *Poezje*, op.cit.
- ¹⁴Zamiana wyrażenia "padół płaczu" na "padół walki" sygnalizuje odwrócenie postawy biernej, pesymistycznej na ethos rycerski.
- ¹⁵Tomik *Z motywów biblijnych* kontynuuje - na kanwie fabuły *Starego Testamentu* - ethos walki narodowej, ideał "z padołu walki".
- ¹⁶Amplifikacja inwencyjna w tomiku Kasprowicza rozwija się szczególnie poprzez nagromadzenie myśli, toposów w zakresie jednego i tego samego przedmiotu perswazji. Dopiero na dalszym planie dialogu kultur zjawia się inna technika amplifikacji *comparatio*. Ale w tekście młodopolskiego poety jest to implikowane "zestawienie jednego tematu (rzeczy) z innymi, które go jednocześnie objaśniają i wartościują (...)" - w rozważaniach o amplifikacji: M. Korolko: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 74-76. W poezji Kasprowicza czynność porównania jest obustronna.

- 17 J. Kasproicz: *Z motywów biblijnych*, w: *Poezje*, op.cit., s. 210.
- 18 Ibidem, s. 221.
- 19 O sacrum w kulturze i literaturze europejskiej czytamy w pracach: E. Webb: *The Dark Dove. The Sacred and Secular in Modern Literature*, Washington 1975 (szczególnie rozdz. II, *The Tradition of the Sacred in the West*).
- 20 Ch. Glicksberg: *The Ironic Vision in Modern Literature*, The Hague 1969, s. 54.
- 21 Ibidem, s. 55.
- 22 K. Górski: *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1989, s. 94.
- 23 J. Kleiner: *Mickiewicz*, t. II *Dzieje Konrada*, cz. I, Lublin 1948, s. 213; "Nie hymnem lirycznym jest *Aryman i Oromaz*, lecz stwierdzeniem faktu - mitem dostojnym głoszącym prawdę."
- 24 Nazwa "fantazja" wskazuje na swobodę kompozycyjną utworu, na synkretyzm rodzajowy - patrz: *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976, s. 117.
- 25 J. Kasproicz: *Aryman i Oromaz. Fantazja* (Z Zend-Avesta), w: J. Kasproicz: *Poezje*, op.cit., s. 82.
- 26 Ibidem, s. 83.
- 27 Ibidem, s. 86-87.
- 28 M. Sosnowski: *Problem światopoglądu Jana Kasproicza*, "Rocznik Kasproiczowski" 1982 III, s. 85.
- 29 Ciekawe uwagi z kręgu niniejszej problematyki można znaleźć w studium M. Sosnowskiego: *Elementy orientalne w poemacie J. Kasproicza "Giordano Bruno"*, w: "Rocznik Kasproiczowski" 1990, VI. W pewnym miejscu autor jest bliski rozpatrywania zjawiska mieszania elementów kulturowych w aspekcie dialogu kultur pisząc: "to, co w jednym poemacie proponuje twórca, można by nazwać próbą sił dwu kultur, dwu systemów religijnych: chrześcijańskiego i orientalnego." (s. 127). Ale M. Sosnowski nie pozostaje konsekwentny i już na tej samej stronie jego ciekawe ujęcie ulega "rozproszeniu" na wiele tradycyjnych wyjaśnień: "To pomieszanie kultur, wierzeń (Bóg chrześcijański i indyjski czas ontologiczny Zerwane - Akere-ne, indyjska i chrześcijańska koncepcja raju) mogło wynikać z dwóch przyczyn: przywiązania do tradycji katolicyzmu, a jednocześnie modernistycznego oczarowania pięknem religii i filozofii orientalnych, albo też z buntu przeciwko chrześcijańskiej tradycji (...)" (s. 127).
- 30 Obydwaj pisarze z Kujaw - Kasproicz i Przybyszewski znajdowali się - szczególnie w początkach drogi twórczej - pod silnymi wpływami kultury niemieckiej.
- 31 M. Eliade: *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. I, *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokar-

- ski, Warszawa 1988, s. 217. O staroirańskim scenariuszu odnowy świata w kontekście eschatologii ostatecznej pisał w epoce modernizmu J.A. Świącicki, autor *Historii literatury perskiej* (Warszawa 1902); "Persya Achemenidów posiadała religię, której dogmatyzm streszcza się w dualizmie, tj. w walce Ormuzda z Arymanem, trwającej lat 12 000, a mającej zakończyć się klęską ostateczną ducha ciemności Arymana i zmartwychpowstaniem" (s. 50). Jak widać, jest to także eschatologia optymistyczna.
- ³²J. Kasproicz: *Aryman...*, op.cit., s. 91.
- ³³A. Hutnikiewicz: *Hymny Jana Kasproicza*, Warszawa 1973, s. 62.
- ³⁴Już dialog kultur otwiera szerokie perspektywy uniwersalne, wiążąc różne czasy i przestrzenie.
- ³⁵Epoki przełomowe mocniej uwydatniają dychotomię kultury, jej pierwiastki ambiwalentne.
- ³⁶Rozpoczynają katastroficzne motywy *Dies irae* ("w proch powrócą światów dzieje"); potęgują się one w hymnie *Święty Boże...*, a *Moja pieśń wieczorna* zawiera spowiedź zbiorową (a więc byłaby odpowiednikiem czyśćca). Motywy Maryjne i franciszkańskie ewokują "niebo" wewnętrznej harmonii i spokoju ducha.
- ³⁷A. Hutnikiewicz: *Hymny...*, op.cit., s. 66.
- ³⁸Określenie J. Kotarbińskiego i zarazem tytuł jego rozprawy o Wyspiańskim.
- ³⁹Świadczy o tym narracja personalna w obu powieściach Berenta.
- ⁴⁰O intertekstualności pisze ciekawie również J. Culler: *Pre-supozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, w: *Studia z teorii literatury*. Archiwum przekładów "Pamiętnika Literackiego" II pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, Wrocław 1988, s. 39-43.
- ⁴¹A. Hutnikiewicz: *Hymny...*, op.cit., s. 15.
- ⁴²F. Nietzsche: *Dawid Strauss jako wyznawca i pisarz*, w: *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Warszawa 1912.
- ⁴³Ibidem, s. 7: "Kulturą jest przede wszystkim jedność stylu artystycznego we wszystkich przejawach życiowych pewnego narodu. To jednak, że się wiele wie i nauczyło, nie jest ani koniecznym środkiem kultury, ani jej oznaką i zgadza się w ostatecznym razie jak najlepiej z przeciwieństwem kultury, barbarzyństwem, to znaczy: z bezstylowością lub chaotycznym pomieszaniem wszystkich stylów."
- ⁴⁴E. Schure: *Wielcy Wtajemniczeni*, przeł. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1933.

- ⁴⁵J. Kasprówic: *Dzięta poetyckie*, wyd. zb. L. Bernackiego, t. VI, *Ginącemu światu*, Lwów 1912.
- ⁴⁶Szeroką koncepcję satyry menippejskiej przedstawił M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 173-184.
- ⁴⁷Ibidem, s. 177.
- ⁴⁸J.J. Lipski: *Jan Kasprówic*, w: *Literatura okresu Młodej Polski*, pod red. K. Wyki, A. Hutnikiewicza i M. Puchalskiej, Warszawa 1968, s. 331.
- ⁴⁹O tym micie patrz: R. Callois: *Paryż, mit współczesny*, przeł. K. Dolatowska, w: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór M. Żurowskiego, Warszawa 1967.
- ⁵⁰A. Hutnikiewicz: *Hymny...*, op.cit., s. 15.
- ⁵¹A. Święcicki: *Literatura indyjska*, Warszawa 1902, s. 226.