

„Metasłowo” Stanisława Przybyszewskiego a teorie muzyczne rosyjskich symbolistów*

Anna Sobieska

Zagadkowa popularność, nadzwyczajna recepcja dzieł Przybyszewskiego w pierwszym piętnastolecu wieku XX w Rosji z każdym dziesięcioleciem staje się coraz mniej nieodgadniona. Tajemnice poukrywane w teatralnych materiałach archiwalnych, obfitej korespondencji Przybyszewskiego i prasie rosyjskiej tego okresu – częściowo zostały już rozszyfrowane przez rosyjskich badaczy: Tamarę Agapkinę i Andrieja Moskwina¹. Wciąż jednak brakuje takich badań, które śmiało wykraczałyby poza obszar samej recepcji, gromadzenia danych dotyczących ocen jego twórczości, historii tłumaczeń czy dziejów scenicznych jego sztuk. Niniejszy tekst chce być takim małym, ale śmiałym krokiem w kierunku regionów nie odkrytych jeszcze analogii i wciąż mało znanej bliskości modernistycznej twórczości polskiej i rosyjskiej. W wielkim skrócie spróbuje on naszkicować te elementy koncepcji Przybyszewskiego, które mogły być jednym ze źródeł inspiracji dla filozoficznej myśli Błoka, Bielego i Iwanowa. Ale przede wszystkim – chcę szczerze przyznać się do tego już na samym początku - tekst ten będzie chciał ukazać, niepowtarzalne w żadnej innej literaturze, bogactwo i głębię rosyjskiej próby zbudowania symbolistycznej syntezy.

Na interesującą mnie tutaj koncepcję „metasłowa” Przybyszewskiego składa się zaledwie kilka rozproszonych myśli, które uparcie w jego tekstach teoretycznych powracają, ale właściwie nie wychodzą nigdy poza ramy ogólnikowych postulatów. Na tle propozycji epoki też nie są niczym fascynująco nowatorskim, mieszczą się w kręgu wpływów wyjątkowo wówczas popularnego Schopenhauera, Wagnera czy psychologizujących teorii muzycznych Ribota. W istocie można byłoby powtórzyć słowa wypowiedziane przez jednego z rosyjskich symbolistów, Andrieja Bielego: „Przybyszewski nie ma własnej myśli, własnej prawdy”, krzyżują się w nim Nietzsche, Schopenhauer, Hartmann, „wszystkie prądy nietscheizmu i dekadentyzmu”, „nieokreśloność, chaos” dominują w jego twórczości; i dlatego – cała „jego wielkość, siła, znaczenie” jako „proroka Fallusa, wskrzesiciela wszystkiego, co w naszej kulturze dzikie”, jako tego, który utracił osobowość – jedynie w tym, że był „pierwszym wśród wielu”². Surowa to i nie do końca chyba sprawiedliwa ocena.

Niezwykła popularność Przybyszewskiego w Rosji – jak sam pisał: tysiącokrotnie większa niż we własnej ojczyźnie – spowodowana była nie tylko jego chronologicznie wczesnym pojawieniem się na przedpolach dopiero rozwijającego się w Rosji modernizmu. Zdaje się, że sedno powodzenia wyczuwał dobrze sam artysta, gdy zwierzał się z wrażeń po przeczytaniu dzieł Dostojewskiego w wydaniu francuskim: „potem przez kilka lat żadnej powieści nie pisałem, dopóki nie zdołałem otrząsnąć się z przemożnego wpływu, jaki Dostojewski na mnie wywierał – wywierać nie potrzebował, bo aż nadto z jego duszy tkwiło we mnie samym”³. Na owo pokrewieństwo duchowe składały się chyba przede wszystkim dwa elementy – spirytualizm, mistyka i eksponowanie dionizyjskiego żywiołu duszy ludzkiej czy istnienia w ogóle. I najprawdopodobniej to właśnie skłoniło symbolistów młodszego pokolenia do zainteresowania się

dzielami polskiego modernisty. W koncepcji metasłowa, która mnie tutaj najbardziej interesuje, te same elementy stanowią o analogiczności ich spojrzenia na słowo, na muzykę i na syntezę.

Zwyczajo poprzestawać się na twierdzeniu, że pojęcie metasłowa utworzył Przybyszewski pod wpływem modnej wówczas koncepcji emocjonalnego powstania języka autorstwa J.J.Rousseau⁴. W takiej perspektywie metasłowo oznaczało krzyk pierwotnego człowieka, wydany przez niego pod wpływem jakiegoś zintensyfikowanego, mocnego wrażenia. Metasłowo jawiło się jako efekt zsyntetyzowania uczucia i dźwięku, a raczej jako odtworzenie uczucia przez dźwięk. Nie było to jakieś przelewanie się uczucia w formę dźwięku, ale jak podkreślał twórca teorii nagiej duszy – „bezpośrednie odtworzenie choćby najmniejszego przebłysku uczucia”⁵. Pojęcie uczucia rozszerzone zostało ponadto na myśli, wrażenia, sny i wizje (s. 24). Bezpośrednie odtwarzanie oznaczało przede wszystkim uobecnianie uczucia, ekspresję, która nie jest tylko przekazem, ale zapewnieniem żywego kontaktu z tym, co przekazywane. Metasłowa były więc jakby otwartym oknem do wnętrza duszy, były wejściem do rzeczywistości zawartej w jej transcendentalnej świadomości, a zarazem były już tą rzeczywistością. Bezpośredniość ich przekazu oznaczała zapewnienie realnego zjednoczenia z pierwotną ich treścią, zawartością, polegała na zdolności wkraczania w ich życie. Metasłowa były więc wycofaniem się z czasu i przestrzeni w wieczność, w początek, który najbliżej był wieczności. A ponieważ na początku wszystko było - według innej, mniej znanej wersji Przybyszewskiego - nie chucią, ale śpiewem, więc metasłowa najbliższe były śpiewaniu, muzyce⁶. Ale oczywiście muzyce rozumianej w jej filozoficznym znaczeniu – jako kosmiczna muzyka stworzenia czy jako panteistyczny, dynamiczny byt, przez Schopenhauera zwany ideą czy Pra-Wolą. Słowa w, uległej wpływom gnostycyzmu, teorii Przybyszewskiego były już tylko rezultatem upadku śpiewu, muzyki początków. Upadek ten spowodowany pragnieniem samowiedzy, poznania oznaczał deprecjonujące połączenie z materią, z ciałem, a więc jak pisał „ucieleśnienie [tych] idei” (s. 98), które dotąd były śpiewem, to znaczy powstanie słowa. Były więc słowa jak owa gnostycka Sofia, która odpadła od Absolutu i tęskniła za zjednoczeniem, ale przez tę tęsknotę – najwyraźniej widoczną właśnie w metasłowach - wznosi się ponad swój upadek, powraca ku Jedni.

I tutaj już chciałabym się zatrzymać, by wskazać bliskość tych idei względem koncepcji rosyjskich symbolistów. Jeden z nich, bliski zresztą przyjaciel Przybyszewskiego – Konstantin Balmont, uwielbiany i uznany przez niego za największego poetę rosyjskiego, nazywany w listach Wielkim Bratem, twierdził: „Wola rządzi Wszechświatem. Świat to muzyka”⁷. To Schopenhauerowskie utożsamienie istnienia i muzyki rozwinęło się potem w rosyjskim symbolizmie do rozmiarów niespotykanych nigdzie indziej (wyjąwszy Rilkego). Błok, Biely, Iwanow czy Briusow – każdy z nich miał na swoim koncie jakąś sonorystyczną kosmogonię. Symbolistyczne koncepcje, rozwijane zwłaszcza w tekstach teoretycznych, dałyby się właściwie zamknąć w twierdzeniu: na początku świata była muzyka, wszystko jest muzyką, istota bytu, my sami, prawdziwa sztuka. I nie było w tym nic z czystej retoryki, muzykę jako fundament istnienia naprawdę traktowano bardzo serio. Wydaje się, że musiały być to koncepcje duchowo bardzo bliskie Przybyszewskiemu, zresztą nie tylko jemu, najprawdopodobniej pod ich wrażeniem byli także inni polscy artyści, zwłaszcza ci trochę młodszy, znający doskonale język rosyjski – jak np. Tadeusz Miciński czy Bolesław Leśmian. Sami natomiast rosyjscy symboliści prawdopodobnie czuli się szczególnie dotknięci czytając np. takie zdanie Przybyszewskiego, jak to, że „cały świat odczuwamy najsilniej i najgłębiej w dźwięku, że specyficzną istotnością każdego uczucia jest dźwięk i wszystko do niego sprowadzić można jako do pierwotnej, atomicznej jednostki”, czy inne, podobne: „ona [muzyka] najwięcej zbliża się do absolutu; (...) jest pierwotną i istotną” (s. 99, 98).

Kolejną sprawą, szczególnie bliską symbolistom, była wyraźnie podkreślana przez Przybyszewskiego irracjonalność procesu powstawania metasłowa, to że w jego strukturze odbijającej przecież muzykę, odzwierciedla się również - podświadomość. Muzyka, która przekazuje nam „wiedzę o tajnej pracy w najgłębszych warstwach duszy”, dźwięk jako wyraz tego, co przedziera się z głębin podświadomości, „dla czego w mowie nie ma słowa”(s. 22, 21) - to oczywiście typowe, nadane przez modernizm znaczenia muzyki. W wydanej niedawno książce o muzyce na przełomie wieków Alicja Jarzębska zsumowała takie najczęstsze i najbardziej popularne wówczas utożsamienia muzyki – terminem tym oznaczano bowiem m.in. „emocjonalne i umysłowe nieuporządkowanie, ekspresję, mglistość, nieokreśloność i niezrozumiałość łączone z uczuciem niepokoju i wrażeniem chaosu, [oznaczano] także niewyraźną pojęciowo, metafizyczną tajemnicę, boską potęgę i stwórczą moc oraz stan długotrwałego emocjonalnego napięcia, buntu i rewolucyjnego zapалу”⁸. Przybyszewski utożsamiający muzykę z głębinami podświadomości, był więc wprawdzie tylko jednym z wielu rozszerzających skalę rozumienia tego pojęcia, niemniej jednak stawał się dla symbolistów jeszcze jednym dowodem, potwierdzeniem istnienia magii dźwięków i magii słów. Poświęcając swą uwagę metodzie odtwarzania uczuć przez artystę, duży nacisk kładł Przybyszewski na ich bezpośredniość i adekwatność. Oznaczało to, że tworzone metasłowa mają być ekspresją „uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizji, b e z p o ś r e d n i o jak się w duszy przejawiają, [to znaczy] bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i skojarzeniach”(s. 24). Ich siła bowiem opierała się na przechowywaniu intuicyjnej świadomości „wszystkich stanów, jakie dusza dotychczas przeżyła, [świadomości] wszystkich światów, w których łonie całe wieki śniła, [świadomości] wszechzycia, wszech potęg i tajemnic przyrody”(s. 18). Dzięki temu zaś stawały się jakby pomostem w krainę bytu, nawiązaniem więzi z kosmosem, z Absolutem. Dla symbolistów był więc Przybyszewski jeszcze jednym zwolennikiem wprowadzenia słowa w rejony religii, ezoteryzmu, okultyzmu, teurgii czy teozofii. Wprawdzie znaleźli sobie oni rodzimy autorytet, który wskazywał na mocną więź myśli poetyckiej z wszystkim tym, co nie w pełni poznane, co jeszcze pozostające poza progiem poznania, jednak bliskość ich myśli pozostaje faktem. Owym rodzimym autorytetem był ukraiński językoznawca z Charkowa, twórca poetyckiej psycholingwistyki, Aleksander Potiebnia, jego prace publikować zaczęto dopiero po jego śmierci w 1891 roku. Jedną z najważniejszych dla rosyjskich symbolistów myśli, która została zaczerpnięta właśnie z prac Potiebni, była teza o języku i poezji jako środkach, sposobach poznania świata. Poznania, w przeciwieństwie do nauki, związanego ze wzruszeniem, które powstaje u czytelnika nie jako rezultat przekazu myśli, ale wzbudzenie rezonansu określonych nastrojów autora, a mianowicie „nastroju uzdalniającego do postrzegania jedności w wielość”. Według niego bowiem swoistość poezji polegała właśnie na posługiwaniu się sądami syntetycznymi, które ujmują zjawisko nie wyczerpując jego zmienności, chwytając je w całości i złożoności, nie rozkładając go, lecz zastępując jedność pojęcia przez jedność przedstawienia. Syntetyczność słowa oznaczała, iż pod korą jego powszedniego znaczenia ukryte jest „wulkaniczne szaleństwo”⁹ – łączność z życiem, że posiadanie prawdziwego, żywego słowa jest nawiązaniem kontaktu z całym światem, z wszystkimi światami, przestrzeniami, czasami. Wyzwoleniem słowa było więc w takiej perspektywie jego dążenie poza siebie, słowo syntetyczne spełniało się w takim dążeniu poza własne granice. Jakże znamienne wydają się w tym kontekście słowa Wiaczesława Iwanowa – „wszystkie granice są kłamstwem. To, co żywe, nie ma granic. Chaos jest wolny, to on ma rację!...”¹⁰ i wydaje się, że to kolejna zbieżność z myślą Przybyszewskiego. Koncepcja metasłowa była przecież postulatem przekraczania granic słowa i wyrażania w ten sposób ducha syntetyzującego, jaki charakteryzuje człowieka będącego jednostką twórczą. Analizując psychikę Chopina i Nietzschego – właśnie jako jednostek twórczych, pisał Przybyszewski, że posiadają one unerwienie o niesłychanej zmienności, o niebywałym

zróznicowaniu i wskutek tego nie znają granic, gdy chodzi o jakość uczuć. Nie znają granic w bóleści i nie znają granic w radości (s. 8). Dlatego ich słowo, słowo twórcze, dąży zawsze do czegoś wyższego, ponad siebie, chce wznosić się „wzwyż aż do tej tajemnej granicy, na której w ludzkim życiu radość i boleść przechodzą jedna w drugą, na której stają się w swych krańcowych spotęgowaniach czymś w rodzaju zabijającej rozkoszy, ekstatycznym wyjściem za siebie i poza siebie, i ponad siebie” (s. 7).

Ów duch syntetyzujący, o którym pisze Przybyszewski, tajemniczy punkt w duszy ludzkiej, a właściwie dusza sama jako jedyna i niepodzielna, jest organem, „w którym wszystkie zmysły się przenikają”, jest odpowiedzialny za to, że „każde wrażenie przejawia się w wszystkich swych wartościach” (s. 114), że każda rzecz ujmowana jest „w jej najodleglejszych związkach, w jej najsubtelniejszych promieniowaniach” i w ten sposób podnoszona „do najwyższej potęgi” (s. 9). Twórczość jako wynik aktywności jednostki twórczej, artysty czy człowieka pierwotnego – jest sztuką, „która niczego nie wyjaśnia, nie opisuje, daje i tylko bezpośredni szereg wrażeń, nie ma żadnych dzielących granic. Słowo działa [w niej] jak ton i barwa równocześnie”. Jest sztuką, która objawia jedność, służy jedności, jest sztuką tworzącą „nowe, nigdy nie przeczuwane syntezy” (s. 16). Przybyszewski z tego względu nazywa ją „sztuką metafizyczną”, ponieważ pozwala widzieć świat jako jedność, a to oznacza, że widzi przede wszystkim rzeczy wieczne, dociera do ich rdzenia, do ich istoty, „wnika we wszystkie tajnie i głębie” (s. 17).

Metasłowo jest więc w koncepcji Przybyszewskiego słowem mistycznym, świętym, jego twórca jest nazywany magiem, „co przenikał najgłębsze tajemnice, obejmował tajne związki wszechświatów”, pierwszym prorokiem, „który wszelką przyszłość odsłaniał, a tłumaczył runy zapleśniałej przeszłości” (s. 16). Ów święty charakter słowa był związany, jak wspominałam na samym początku, z jego muzycznością. Jeśli słowo przenikało tajemnice, „cuda i czary ukryte w duszy” (s. 97) i w świecie, to dlatego, że było niemal utożsamione z twórczą, wieszczą muzyką.

Muzyczne słowo jako obdarzone magiczną mocą jednania – to centralny element wszystkich symbolistycznych teorii, ale specjalność rosyjskiego symbolizmu. W przeciwieństwie bowiem do symbolizmu francuskiego – zbudował on rozwinięty system filozoficzny, związał z muzyką pytania eschatologiczne i gnoseologiczne, nie poprzestał na odwzorowywaniu nastroju duszy, od syntezy sztuk przeszedł do syntezy w znaczeniu metafizycznym, kulturologicznym - syntezy sztuki, religii i filozofii; syntezy życia i twórczości zwanej teurgią. Wszystko zaczęło się od najwybitniejszego filozofa rosyjskiego XIX wieku – Włodzimierza Sołowjowa, który przed artystą postawił zadanie przeobrażenia fizycznego świata i przeobrażenia duchowego i fizycznego samego człowieka – przez objawianie i wiązanie ich z istotą rzeczy. Dla symbolistów-poetów stało się to nakazem odnalezienia takiego języka, który mógłby prawdziwie oczarować słuchacza, oddziaływać na niego mistyczną przeobrażającą mocą, takiego słowa, które władałoby żywiołami, światami. Symbolizm stawał się w ten sposób zewnętrznym wyrazem mistycyzmu, wziętego bardzo na serio. Biely pisał np.: „nazywając dźwięk gromu, którego się boję „gromem”, tworzę dźwięk, który naśladuje grom (grrr); tworząc taki dźwięk, tak naprawdę zaczynam współtworzyć grom; proces współtworzenia jest poznaniem; no a w rzeczywistości po prostu rzucam zaklęcie na grom”¹¹.

W ten sposób język poezji stawać się miał czymś więcej niż poezją, tak jak dla Przybyszewskiego metamuzyka była czymś więcej niż muzyką, a metasłowo czymś więcej niż samo słowo. Utwór poetycki czy prozatorski stawał się liturgicznym aktem, małym misterium. Rytm, który nim rządził, był jak zaklęcie, wzbudzać miał jakby jakieś psychiczne prądy, miał działać hipnotyzująco na psychikę, jego odbiorca powinien odczuwać, że to już nie prosty utwór artystyczny, ale coś wykraczającego poza sztukę, coś irracjonalnego, jak by dokończył Przybyszewski – coś jak

bezprzeznaczona i beczasowa istotą rzeczy, naga dusza. Dążenie, by muzycznym słowem przekształcić świat nie było więc metaforą, działania artystyczne związane zostały z ezoterycznymi, okultystycznymi czy teurgicznymi ideami. Zaświadczają o tym znamienne zainteresowania symbolistów – popularność Heleny Bławatskiej, Annie Besant, Rudolfa Steinera, Pawła Florenskiego, Nikoły Bierdiajewa i wielu innych.

I na koniec chciałam zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt syntetycznego, muzycznego słowa – na jego charakter soborny (soborowy) – tzn. jego bliskość względem procesów mitotwórczości. Przybyszewski w jednej ze swych myśli okazuje się wyjątkowo bliski także i tej, typowej dla symbolizmu rosyjskiego idei. W 1900 roku pisał on: „naród to część wieczności, i w nim tkwią korzenie artysty, z niego z ziemi rodzinnej ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego polityce, nie w jego zewnętrznych przemianach, tylko w tem, co jest w narodzie wiecznym: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy niezmiennej i odwiecznej: rasie.

Dlatego jest niedorzecznością zarzucać artyście w naszym pojęciu beznarodowości, bo w nim najsilniej przejawia się „istotny”, wewnętrzny duch narodu, on jest tym mistycznym Królem Duchem, chwałą i wniebowstąpieniem narodu” (s. 17).

Myśl o religijno-mistycznym związku między poszczególnymi indywidualnościami wywodziła się z Schopenhauerowskiej idei o światowej solidarności, do Przybyszewskiego być może dotarła ona przez Dostojewskiego, wyraźnie wyrażającego przekonanie o połączeniu wszystkich bytów żyjących, grzesznych jednym grzechem, cierpiących jednym cierpieniem. Dla głównego teoretyka idei soborowości Wiaczesława Iwanowa – była jedną z podstawowych zasad teokracji, wizji przyszłego świata, takiego, jakim postrzegał go Sołowjow. Ten ostatni pisał: „przypuszczamy, że ludzkie istoty łączą się między sobą nie tylko poprzez znane, naturalne i racjonalne odniesienia, (...) ale związane są także i to jeszcze ciaśniej swą wewnętrzną istotą, tworząc jeden boski organizm czy żywe ciało Boże”¹². Soborowość, czyli jedność w duchowej miłości, była warunkiem, by sztuka jako magiczna działalność mogła spełnić swe zadanie przeobrażenia duchowo-kulturowej i materialno-fizycznej rzeczywistości. Magiczne słowo artysty realizując się jako słowo soborne, było syntetycznym zjednoczeniem człowieczego i boskiego. Mowa – jak za Iwanowem wyjaśniał to później Paweł Florenski – to „wzajemne przerastanie się energii indywidualnego ducha i energii narodowego wszechludzkiego rozumu.”¹³ Słowo w takim rozumieniu jest jak gdyby spotkaniem dwóch energii, łączy się w nim zewnętrzna forma służąca wspólnemu rozumowi i wewnętrzna, służąca indywidualnemu. W słowie indywidualne ja wychodzi z granic swej ograniczoności i łączy się z, daleko przekraczającą jego, wolą całego narodu, przejawiającą się w danym momencie historycznym. Soborny charakter syntezy indywidualnego w kolektywnym w słowie był związany w rosyjskim symbolizmie z marzeniem o nadejściu czasów nowej syntetycznej sztuki, ale nie tej bliskiej koncepcjom mechanicznego zestawiania sztuk, lecz będącej syntezą o charakterze liturgicznym, opartą na organizacji cerkiewnego ducha Miłości. Marzenia o nowej syntezie przyszłości były więc marzeniami o przeobrażeniu człowieka, spotęgowaniu jego wrażliwości do tego stopnia, że – jak zaznaczał w swoich marzeniach – proroczych przecuciach Przybyszewski – „możliwe będzie pełne przetłumaczenie dźwięku na słowo i barwę i na odwrót” (s. 36), „nasze zmysły będą tak subtelne, że ujmą każde słowo w przynależnej mu wartości barwnej i dźwiękowej”, „sztuka przestanie być dzielona na różne gałęzie”.

O ile jednak sam Przybyszewski poprzestał tylko na oryginalnych, lecz mglistych marzeniach, symboliści pozostawili po sobie niezwykle próby realizacji zapowiadanej syntezy. Dość przywołać prozę Bielego, zwł. Kocika

Letajewa, w którym przedstawia on sposób funkcjonowania ludzkiego umysłu, ludzkiej duszy w pierwszych tygodniach życia, czy jego poematy, upodabniające się, m.in. dzięki mistrzowskim konstrukcjom paralelizmów, do utworów symfonicznych. Podobnie z poezją Błoka czy misteriami Iwanowa. W porównaniu z nimi przekłady muzyki Chopina Kornela Ujejskiego, którymi tak zachwycał się Przybyszewski czy wybrane utwory Wacława Rolicz –Liedera czy Stanisława Koraba-Brzozowskiego, przytaczane jako najwybitniejsze przykłady jedności poetycko-muzycznej Młodej Polski - jawią się zaledwie jako wstępne próby syntez, mało jeszcze odważne i pozbawione filozoficznego uzasadnienia. Jedynie chyba Totenmesse Przybyszewskiego jako próbę transkrypcji Poloneza fis-moll op. 44 Chopina, jako konstrukcję z metasłów można by uznać za prekursorską, bo nie wystarcza sprowadzić ją tylko do przekazu uczuciowo nacechowanych obrazów. Podobnie więc jak ze słynnym twierdzeniem o dźwiękach, barwach zdolnych do wywołania potopu różnorodnych wrażeń, twierdzeniem, które niegdyś wydobyto jako isticie prekursorskie względem samego Prousta, tak właśnie ideę metasłowa i jego wcielenie w rodzaju Requiem aeternam – można uznać za prekursorskie względem XX-wiecznych, zarówno polskich jak i rosyjskich syntez muzyki i słowa.

¹*Tekst niniejszy wygłoszony został w maju 2005 roku na – zorganizowanej przez Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu - konferencji „Z problemów literatury i sztuki okresu Młodej Polski: Młodopolska synteza sztuk”.

Por. T. Agapkina, *Rosyjskie kontakty Stanisława Przybyszewskiego* [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław - Kraków 1982; A. Moskwin: *Stanisław Przybyszewski w kulturze rosyjskiej końca XIX – początku XX wieku*, Warszawa 2007. Por. także: P. Ettinger, *Przybyszewski w literaturze rosyjskiej*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 31. H. Galska, *Przybyszewski i literatura rosyjska*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 4; H. Cybienko, *Dyskusje o twórczości Stanisława Przybyszewskiego w Rosji* [w:] *Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Wrocław 1981 (Prace Slawistyczne 21); U. Steltner, *Przybyszewski i ruskij modernizm*, „Studia Rossica Posnaniensia”, vol. XXV: 1993; N. Tkaczyk, *Stanisław Przybyszewski i Aleksiej Riemizow o problemach „nowego dramatu”*, „Przegląd Ruscystyczny” 2001, nr 2; I. Szwed: *The Works of Stanisław Przybyszewski and Their Reception in Russia at the Beginning of the XX Century*, Ann Arbor 1984 (Phil. Diss. Stanford University 1970).

² A. Biely, *Prorok biezliczija* [w:] idem, *Kritika. Estietika. Tieorija simwolizma*, t. 2, Moskwa 1994, s. 15, 19, 20-21.

³ S. Przybyszewski, *Moi współcześni: Wśród obcych*, Warszawa 1926, s. 269 - 270.

⁴ W Polsce o uczuciowo-obrazowych początkach języka pisali – A. Lange i E. Leszczyński. Por. na ten temat M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej polski*, [wyd. III, poprawione], Kraków 2001, s. 56.

⁵ S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*, Kraków 1900, s. 97. W dalszych częściach referatu w nawiasach podawać będą już tylko strony pochodzące z tego wydania.

⁶ Nie zapominam o tym, że to Wagner pisał o pierwotnym języku, jako prawdopodobnie podobnym do śpiewu.

⁷ K. Balmont, *Swietozwuk w prirodzie i swietowaja simfonija Skriabina*, Moskwa 1917, s. 4. Cyt. za: I. G. Minerałowa, *Russkaja litieratura sieriebriannogo wieku. Poetika simwolizma*, Moskwa 2004, s. 35.

⁸ A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 14 -15.

⁹ Takiego sformułowania użył Andriej Biely pisząc, że Potiebnia słyszał pod zastygłą w termin, zlodowaciałą powierzchnią słów – „wulkaniczeskoje biezumie”, a w nim ich prawdziwe życie. Por. A. Bielyj, *Mysł i jazyk* [w:] idem, *Łogos*, Moskwa 1910, s. 246.

¹⁰ W. Iwanow, *Po zwiezdach. Stati i aforizmy*, Sankt-Petersburg 1909, s. 31. Cyt. za I. G. Minerałowa, *Russkaja...*, op. cit., s. 37.

¹¹ A. Bielyj, *Magija słow* [w:] *Simwolizm kak miroponimanie*, Moskwa 1994, s. 132.

¹² W. Sołowjow, *Sobranije soczinienij i pisiem*: w 15 t., T. 2, Moskwa 1993, s. 125 - 126, 171. Cyt. za I. G. Minerałowa, *Russkaja litieratura...*, op. cit., s. 124.

¹³ P. A. Florenski, *Soczinienija*, T. 2: *U wodorozdielow mysli*, Moskwa 1990, s. 234.