

Jan Tuczyński

Motywy indyjskie w liryce Kasprowicza : geneza i usytuowanie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 62/3, 85-115

1971

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.

JAN TUCZYŃSKI

MOTYWY INDYJSKIE W LIRYCE KASPROWICZA

GENEZA I USYTUOWANIE

Nawrót indianizmu w Polsce po 1871 r. dokonuje się głównie na podłożu ogólnoeuropejskich zainteresowań filozofią Schopenhauera, co potwierdza fakt, że indianizm i schopenhaueryzm współdziałają w formowaniu się neoromantycznej struktury prądu¹. Stąd chronologia, tematyka studiów czy przekładów indyjskich, ich ilość są wskaźnikami przenikania i szerzenia się zainteresowań Schopenhauerem — i na odwrót: studia i przekłady z Schopenhauera są znów odpowiednikiem rozwoju indianizmu w literaturze po 1871 roku.

Schopenhaueryzm, który w genezie i wstępnej fazie prądu łączy się przeważnie z determinizmem i buddyjskim pozytywizmem, a w fazie średniej i schyłkowej z monizmem wedanty, jest również wskaźnikiem przyływu i odpływu pesymizmu nowożytnego, jego przewycięzania na gruncie neoromantyzmu polskiego. Stąd też zespół wedyjski uzyskuje przewagę po przesileniu się modernizmu — dowodem choćby przekłady Langego i recepcja Tagore'a, którego *Sadhana* i *Gitanjali* oddziaływały na spokój i harmonię *Księgi ubogich*, na przewycięzanie determinizmu poczynające się po *Hymnach*. Stąd również — o ileż wcześniej — Asnyk, wiadomo, jak gruntownie obeznany z filozofią indyjską, odcina się od buddyzmu i Schopenhauera, a przechyla się do wedanty (*Oddech Brahmy, Nad głębiami*), by właściwy jej optymizm jaźni przeciwstawić nihilistycznej psychozie buddyjskiej nirwany, którą wtedy tak za Oldenbergiem interpretowano. Również znamienne złagodzenie naturalizmu w Dygasińskiego *Godach życia* odzwierciedla ów proces przewycięzania pesymizmu i przesuwania się na płaszczyznę filozoficzną wedanty, którą aktualizowały także postulaty autonomicznej sztuki-absolutu, symbolizm i ekspresjonizm.

Historycznoliterackie współdziałanie indianizmu i schopenhaueryzmu

¹ Zob. J. T u c z y ń s k i, *Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk 1969, s. 70—80.

ujawnia się po r. 1871, czyli po klęsce Francji. Na tej przelomowej cezurze nowożytnego pesymizmu ukazują się F. Malinowskiego *Gramatyka sanskrytu* (1872) i T. Krasnosielskiego przekład *Siakuntali*. Przejście od lat siedemdziesiątych do osiemdziesiątych przynosi rozprawę J. Tretiaka o dramacie staroindyjskim (1879) i równocześnie polemiczne studia S. Smolikowskiego nad pesymizmem: *Filozofia wyzwolenia* (1878), *Rzecz o krytycznym podłożu zasadniczym filozofii Schopenhauera* (1881). W tych samych latach pojawiają się wtórne przekłady z literatury staroindyjskiej: Asnyka (*Na początku nie było nic*), J. Tretiaka (*Malati i Madhawa*), J. Szujskiego (*Z „setek” Bhartriharięgo*). W 1884 r. publikuje M. Straszewski znaną pracę pt. *Powstanie i rozwój pesymizmu w Indiach*, w następnym roku J. Leciejewski przekład poematu *Nala*, a J. Hanusz liczne studia indoeuropeistyczne. Z kolei E. Lipnicki rozprawia się z pesymizmem Hartmanna i Schopenhauera w cyklu świetnych artykułów pt. *Pesymizm a przewaga państwowa* (1887). Wreszcie — W. Z. przekłada słynny katechizm buddyjski, H. S. Olcotta *A buddist catechism according to the canon of the southern church*, wydając go pt. *Zasady filozofii i moralności indyjskiej* (1888).

Fala buddyjsko-schopenhauerowska zalewała Europę i Polskę. Władysław Michał Dębicki, bijąc na alarm, pisał:

W całej niemal Europie jest buddyzm obecnie przedmiotem bardzo ożywionych dyskusji i studiów [...].

Propaganda ta doszła do nas [...].

Jak widzimy, doktryna buddyjska, przed kilkudziesięciu laty znana w Europie zaledwie garstce indianistów i spopularyzowana nieco przez Schopenhauera, wypłynęła dzisiaj wśród naszej cywilizacji chrześcijańskiej niemal na porządek dzienny i nie na żarty zawraca ludziom głowy².

Ekspansja buddyzmu inspirowana przez Schopenhauera, a rozwijana przez liczne katedry filologii indyjskiej, zwłaszcza w znakomitych studiach H. Oldenberga i M. Müllera (*Rys Davidsa (założyciela Pali Text Society)*, 1881), objęła i uniwersytet wrocławski, gdzie C. Körber już od 1873 r. rozpoczął cykl wykładów o filozofii Schopenhauera, a w trzy lata później A. Stentzler o buddyzmie (*Gautamas Gesetzbuch*). W tym samym okresie rozpoczynają wykłady z mitologii indoirañskiej i z *Rigwedy* Hillebrandt i Pischel³. Z tej potężnej indianistyki wrocławskiej wynosi znajomość indianizmu S. Pawlicki (jeszcze w latach 1858—1864), następnie T. Kras-

² W. M. Dębicki, *Filozofia nicości. Rzecz o istocie buddyzmu*. Warszawa 1896, s. 7, 9, 14.

³ Zob. *Index lectionum* oraz *Vorlesungsverzeichniss* uniwersytetu we Wrocławiu.

nosielski, J. Leciejewski ⁴ i J. Kasprowicz, który słuchał wykładów o Schopenhauerze w latach 1884—1885 ⁵. Asnyk początki wiedzy z tego zakresu zdobywał zapewne w Heidelbergu ⁶.

Nawet Witkiewicz pod wpływem wykładów o Schopenhauerze w Monachium pisze poemat *O potędze śmierci*, a Krzywicki jako młody student w Lipsku wygłasza referat *O społecznych wartościach filozofii Schopenhauera* ⁷. Wiadomo też, że Przybyszewski, którego w latach gimnazjalnych uczył sanskrytu J. Frenzel, zaznajomił się z Schopenhauerem i niewątpliwie z myślą indyjską na uniwersytecie w Berlinie, Lange chyba w Paryżu, gdzie również Lieder studiował orientalistykę ⁸.

Lata przełomu modernistycznego, który w Polsce charakteryzuje oddziaływanie elementów zespołu wedyjskiego, przynoszą dwie historie literatury indyjskiej: A. Święckiego (1901) i R. Kwiatkowskiego (1908), dwa przekłady *Siakuntali*: J. Grabowskiego i A. Strzeleckiego, przekład *Bhagawadgity* — B. Olszewskiego. A. Lange publikuje liczne przekłady, w tym z oryginału *Nali* i *Sawitri*, a Berent i Mirandola — upaniszady

⁴ Teofil Krasnosielski, immatr. 26 IV 1861, studiował filozofię. Jan Leciejewski reimmatr. 4 V 1881, doktorat z filozofii 24 V 1882. Stefan Pawlicki z Pomorza, immatr. 2 XI 1858, studiował filozofię; w rozprawie pt. *Schopenhaueri doctrina et philosophandi ratione. Dissertatio philosophica* (Wratislaviae 1865, s. 50) zarzucał Schopenhauerowi rozpacz, która zaprowadziła go „do przyjęcia buddyzmu, w którym człowiek w formach materii przechodzi przez metapsychozę i nirwanę, *quo in nihilum redigeretur*”.

⁵ Jan Kasprowicz, immatr. 17 XI 1884, na wydziale filozofii, po studiach na wydziale historii w Lipsku. Wykaz wykładów w jego indeksie — zob. Tuczyński, *op. cit.*, 232. — Z. Wasilewski (*Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku*. Warszawa [1922], s. 144) zapewne od samego Kasprowicza dowiedział się, że autor *Hymnów* „we Wrocławiu uczęszczał na wykłady Koerbera o Schopenhauerze [...]”.

⁶ Adam Asnyk studiował we Wrocławiu medycynę przez dwa semestry w r. akad. 1859/60 — w tym okresie nie może być mowy o uniwersyteckim zaznajamianiu się z indianizmem, ponieważ Stentzler prowadził wtedy językoznawcze wykłady i ćwiczenia na tekstach sanskryckich. Natomiast w okresie studiów w Heidelbergu (1861/62 i 1865/66) należy przyjąć pierwsze wchłonięcie myśli indyjskiej i zaznajomienie się z Schopenhauerem z wykładów K. Fischera, bo wątpliwe jest, czy Asnyk interesował się wykładami z indianistyki A. Holzmana. Asnyk podróżował po Cejlonie i Indiach Wschodnich od stycznia do maja 1894 (zob. M. Offmański, *Przyczynek do życiorysu Adama Asnyka*. Warszawa 1904, s. 77).

⁷ K. K[osiński], wstęp do: S. Witkiewicz, *Wybór pism*. T. 1. Warszawa 1939, s. 6: „Był [Witkiewicz] duszą młodej cyganerii malarskiej przy jednoczesnym smutku w głębi duszy, o czym świadczy fakt, że rozczytywał się w pismach Schopenhauera [...]”. — L. Krzywicki, *Wspomnienia*. T. 2. Tekst przygotowali do druku i opatrzyli przypisami W. Jedlicka i J. Wilhelmi. Warszawa 1958, s. 36.

⁸ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder*. Warszawa 1966, s. 26—27.

Kena i *Iśia* oraz fragment *Brihadaranjaki*, W. Gielecki — *Pomysły filozoficzne w hymnach „Rigwedy”* (1910), wznawiające tradycje indianizmu romantycznego.

Ten wznowiony ciąg indianizmu romantycznego w Polsce, przerwane-go klęską powstania listopadowego, rozwijał się równoległe z schopenhaueryzmem, bo właśnie na lata przełomu modernistycznego przypadają również liczne studia i przekłady z Schopenhauera: A. Wyczółkowskiej, T. Ziemby, J. Potockiego, J. Kasprowicza, Z. Bassakówny, A. Stögbauera, J. Lorentowicza, A. Miecznika, A. Zieleńczyka, S. Siedleckiego i innych. W tych latach staje się filozofia Schopenhauera przedmiotem nauczania na uniwersytecie lwowskim i jednym z centralnych problemów Koła Filozoficznego. K. Twardowski prowadzi w półroczu zimowym 1909/10 seminarium pt. *Lektura i interpretacja rozprawy Schopenhauera „O wolności woli ludzkiej”*⁹. Stąd wychodzą prace i przekłady z Schopenhauera oraz P. Deussena *Zarys filozofii indyjskiej* (1914) przetłumaczony przy współudziale A. Gawrońskiego, znanego indianisty, z którym Kasprowicza łączyła dozgonna serdeczna przyjaźń. Kontakty z Gawrońskim, Towarzystwo Filozoficzne, którego Kasprowicz był członkiem, i w ogóle Uniwersytet Lwowski — miały zasadniczy wpływ na wedyjskie studia Kasprowicza, prowadzące go od buddyjsko-schopenhauerowskiego pesymizmu *Hymnów* ku wedyjskiemu optymizmowi *Sawitri*, *Sity* i *Księgi ubogich*. Stąd też w bibliotece autora *Hymnów* zachowały się przekłady *Upaniszad*, *Bhagawadgity*, *Mahabharaty*, *Ramajany* oraz liczne opracowania literatury i filozofii indyjskiej¹⁰. Świadectwem tego tak dokonującego się rozwoju indianistycznych zainteresowań u Kasprowicza jest przekład Tagore'a *Gitanjali*, ukończony w maju 1914, a więc bezpośrednio przed napisaniem pierwszej pieśni *Księgi ubogich* w dniu 8 czerwca 1914.

Typowe dla całego pokolenia modernistów przesuwanie się uczuciowości pesymizmu w kierunku wczesnoromantycznej wizji Indii, przezwyciężanie determinizmu i nihilizmu z pomocą filozofii wedanty, jest jednym z najistotniejszych zjawisk w rozwoju neoromantyzmu polskiego, w którym przyplływ czynników narodowych, dokonujący się głównie przez odrodzenie poezji Słowackiego, przewycięża kosmopolityczne elementy modernizmu.

Usytuowanie motywów indyjskich w liryce Kasprowicza jest problemem, którego prawidłowe rozwiązanie posiada doniosłe znaczenie dla estetycznego wartościowania sztuki *Księgi ubogich*.

⁹ Zob. *Wykłady filozoficzne w uniwersytecie lwowskim w półroczu zimowym 1909/10*. „Przegląd Filozoficzny” 1909, z. 3, s. 444.

¹⁰ Z relacji M. Kasprowiczowej wynika, że były to przeważnie opracowania w języku niemieckim, które uległy zniszczeniu wraz z całą biblioteką.

Już Kołaczkowski, któremu Kasprowicz przyznał wnikliwe odczytanie swojej twórczości, stwierdził:

Ilekróć poeta pragnął wyrazić stan niezemskiego uduchowania, ekstazę ducha wyzwajającego się z materii, tylekróć czerpał swe symbole ze sztuki indyjskiej¹¹.

Aby uzasadnić i rozwinąć to uogólnienie, trzeba wyjaśnić współdziałanie w recepcji indianizmu tych elementów liryki Kasprowicza, które inspirują przejmowanie motywów indyjskich, decydują o ich doborze rodzajowym albo wreszcie określają sposoby odtwarzania czy przystosowania. Wykorzystując zatem linie genezy i rozwoju modernistycznej recepcji indianizmu, wypadnie odpowiedzieć na następujące pytania: jakie są poglądy estetyczne Kasprowicza? w jakim stosunku te poglądy pozostają do tradycji romantycznych? i do modernistycznych estetyk? na których liniach tradycji i rozwoju neoromantyzmu inspirują te poglądy myśl i piękno indyjskie?

Poglądy estetyczne Kasprowicza mogą się wydawać sprawą prostą i nieskomplikowaną, jeśli je odczytujemy z jego rozprawy pt. *Poezja XIX wieku*:

Wspominając o jednostkach i grupach najznamienniejszych, mam na myśli tych jedynie twórców, którzy całą mocą swego uczucia, swej wyobraźni, swego umysłu usiłowali zaznaczyć pokrewieństwo swe z Absolutem, którzy sztukę swą (jeżeli tu w ogóle można mówić o sztuce), pragnęli wywieść z koła brutalnej powszedniości, wyodrębnić ją spośród tego, co jest w życiu przemijającym i przypadkowym, a natomiast podnieść do sfery wieczystej (gdzie niknie różnica pomiędzy cieniem a światłem, pomiędzy rozgłośnym dźwiękiem a ciszą milczącą, pomiędzy lotem a spoczynkiem, pomiędzy harmonią a zgrzytliwym rozstrojem, pomiędzy żądzą a wypełnieniem) — do sfery, gdzie, mówiąc słowami Danta, Bóg, sam nieruchomy, miłością i tęsknotą porusza niebios. [s. 107]¹²

Ten romantyczny i misteryjny model liryki uzupełnia Kasprowicz modernistycznymi elementami:

powinna ona [tj. poezja] poprzez świat i naturę dążyć do — że tak powiem — bezpośredniego, za pomocą nieokreślonych, nieuchwytnych przeczuc, pożądań i tęsknic dokonywanego komunikowania się z najpierwotniejszym źródłem wszelkiej twórczości — z Bóstwem. [s. 111]

¹¹ S. Kołaczkowski, *Twórczość Jana Kasprowicza*. Kraków 1924, s. 184. Zob. również wstęp do: J. Kasprowicz, *Wybór poezyj*. Wstępem zaopatrzył i opracował S. Kołaczkowski. Kraków 1929, s. XVII, XXVII, XXXV. BN I, 120.

¹² Lokalizowane w ten sposób cytaty pochodzą z t. 21 edycji: J. Kasprowicz, *Dzieła*. Pod redakcją S. Kołaczkowskiego. T. 1—22. Kraków 1930. Z tej również edycji czerpane są fragmenty utworów poetyckich Kasprowicza (liczba rzymska w nawiasie po cytacie wskazuje numer pieśni w *Księdze ubogich*).

Przytaczane terminy oryginalne (sanskryt) podaje się tu — ze względów technicznych — w transkrypcji, którą przeprowadził autor artykułu.

Pierwowzorem tak pojmowanej poezji była dla autora *Sawitri* poezja staroindyjska.

nie znam w poezji powszechnej cudowniejszych do przytoczonego dopiero przykładu analogii jak obraz „wielkiej bitwy w staroindyjskiej *Mahabharacie*”. Niby w uwerturze Wagnera, tego w wieku XIX typowego przedstawiciela zasady organicznego stapiania słowa z muzyką, mamy tu nasamprzód jakieś kotłowanie, jakiś bajeczny war dźwięków: muszle i bębny, skrzyp wozów i rzenie rumaków, ryk „ilfów” (słoni), nawoływania, rozkazy i hasła bojowe, triumfalne i pogardliwe odśłony chwały rycerskiej. A potem wschodzi słońce i w porannych blaskach jego płomieniemą wychylone z mgieł nocnych wrogie zastępy Kuruingów i Panduingów — słonie i rydwany, lśniące miecze i sztylety, oszczepy, tarcze, łuki i maczugi; a nad tłumami powiewają barwne proporce wodzów i książąt, a ponad wszystkimi, jak wielki posąg, w który naraz jakaś moc cudotwórcza ogromnie tchnęła życie, króluje w białym świetle słonecznym, na białym, srebrnym wozie, w biały przyodzian płaszcz i w białym turbanie na wyniosłej głowie, biały, siwy, groźny starzec, Tiszma, z masztem palmowym w dłoni, na którego wierzchołku powiewa chorągiew z pięciu białymi, srebrnymi gwiazdami. A gdzieś daleko — śmierć: krakanie kruków i wycie wilków, wietrzących świeżą krew.

Nastrój niezwykle, obraz jak gdyby stworzony według prawideł najbardziej nowoczesnego, naturalnie jakiegoś genialnego poety [...].

Wiek dziewiętnasty jeden tylko wydał poemat, który pod względem kolosalności nastroju w tym właśnie typie może śmiało rywalizować z nadludzkimi ustępami *Mahabharaty*, mianowicie hieratyczne rapsody *Króla-Ducha* [...]. [s. 114]

Tak ujęty w wykładzie Kasprowicza wzorzec poezji jest wznowieniem estetycznych założeń niemieckiej *romantische Schule*, a w szczególności estetyki Schellinga, z której uwzględni Kasprowicz elementy zmodernizowane przez Schopenhauera, Wagnera i symbolistów francuskich. Jest to zatem romantyczny wzór uniwersalnej i progresywnej poezji rozwijany przez modernizm. I na tej linii romantycznych tradycji ujawniają się w poglądach estetycznych Kasprowicza powinowactwa z estetyką i poezją staroindyjską, a z kolei obserwujemy przejmowanie i wprowadzanie motywów indyjskich do jego twórczości. Analogie bowiem między estetycznymi założeniami poezji romantycznej i staroindyjskiej sprowadzają się do zaskakującej paraleli pojęć i rozwiązań.

Według wedanty dzieło sztuki jest owocem intuicji twórczej, analogicznej do ponadintelektualnej intuicji mistycznej. Sam fakt tworzenia jest przeżyciem religijnym, rewelującym absolut — Brahmana, który jako najwyższy artysta-mag (*majawi*) aktualizuje swój czysty byt (*sat*) w sercu poety-wieszczka (*wjasa*). *Upaniszady* mówią, że Brahman wygrywa swoją pieśń tworzenia na atmanie podobnie jak muzyk na muszli. Jego pieśnią są: wedy, epepeje, nauki, tajemna wiedza, aforyzmy, komentarze rewelowane przez riszich, natchnionych wieszczów i świętych pustelników¹³.

¹³ *Bṛhad-āraṇyaka-upaniṣad*. Traduite et annotée par E. Senart, Paris 1934, s. 87; IV, 5, 11.

Brahman-*majawi* jako mistrz magii uniwersalnej posługuje się instrumentem maji (*maja*), przez którą rozstrzuwa swoją wszechświadość w zjawiskowej i substancjalnej kreacji, podobnie jak artysta idee w dziele sztuki¹⁴. Stąd estetyka staroindyjska rozróżnia dwa sposoby uprzedmiotowienia formy: forma niższa, *parinamwada*, wyraża dynamiczną i różnorodną wielość zjawisk przez bogactwo ornamentacji; forma wyższa, *wiwartawada*, aktualizuje czysty byt przez wyrażenie ascetycznego spokoju i ograniczenie środków ekspresji. Połączenie tych dwóch sposobów ekspresji daje ideał sztuki indyjskiej, ową ascetyczną i pełną spokoju harmonię: „*śanta, siva, sundara*”, która odtwarza przeżycie jogina w stanie *samadhi*. Dlatego przedmiotem ekspresji artystycznej nie jest realistyczne, naturalistyczne ani w sensie klasycznym rozumiane odzwierciedlenie natury, ale sugerowanie przez system znaków symbolicznych słuchaczowi czy widzowi tych stanów i tendencji psychicznych, które są typowe dla przeżywania uobecniającego się w sercu wieszca — czystego absolutu. Takie uprzedmiotowienie dzieła sztuki to przedsmak psychokosmicznego wyzwolenia, *sadhana*¹⁵, która odpowiada pojęciu „*Erlösung*” u Schopenhauera.

Nikt nie zaprzeczy chyba, że liryka Novalisa, Shelleya, Słowackiego zawiera bardzo bliskie schematy ontologiczne, uorganizowane na wedantycznej zasadzie „*tat tvam asi*”, oraz strukturę symbolizacyjną z tej zasady wywiedzioną. Stąd pisze Kleiner, że Słowacki w *Genesis z Ducha*

Dochodził do wyżyn, jakie osiągnęła przed wiekami myśl indyjska. „*Tat tvam asi*” — „to jesteś ty” — mówiła ona człowiekowi o każdej istocie, o każdym zjawisku, żądając solidarności ze wszystkim, wszechumiłowania¹⁶.

Zasada „*tat tvam asi*”, wprowadzona do filozofii i estetyki Schopenhauera, stała się bazą uczuciowo-myślową modernistów francuskich i belgijskich, kanonem strukturalnym symbolu nastroju i schematów instrumentacyjnych. Wznowienie i zastosowanie wedantycznego modelu monizmu uzasadniała potrzeba przewycięzania pozytywistycznego determinizmu, uwzględniania „przestrzeni życiowej” dla romantycznej jaźni:

Dopiero w związku z wszechświata ogromem
Człowiek granice istnienia rozszerza;
Na mocy swego z naturą przymierza
Już się nie czuje bezsilnym atomem¹⁷,

¹⁴ O. Lacombe, *L'Absolu selon le Vedanta*. Paris 1937, s. 244—245.

¹⁵ *Ibidem*, s. 242—243.

¹⁶ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4, cz. 2. Warszawa 1927, s. 2.

¹⁷ A. Asnyk, *Nad głębiami*, XIX. W: *Wybór poezyj*. Opracował E. Kucharski. Wyd. 2, przejrzone. Kraków 1926, s. 152. BN I, 67.

Toteż Kasprowicz w dążeniu do ideału wszechpoezji sięga po monistyczne tworzywo do Shelleya, Byrona, Wordswortha, Słowackiego, u których znajduje „panteistyczne zlewianie się z duchem Przyrody, tajemnicze wzywianie się duszy twórczej jednostki w duszę twórczego ogromu” (s. 125). Stąd przyroda dla Kasprowicza jest „żywym organizmem”, w którym się kryje to, co jest „jasnością i ciszą”, barwą i dźwiękiem, „miłością i patriotyzmem”. Jest dla poety absolutną jednością:

Nie ma dla mnie różnicy pomiędzy materią a duchem, wszystko jest materią i wszystko jest duchem: jedna wielka jedność¹⁸.

Tę indyjską zasadę monizmu, wystudiowaną również z lektury *Upaniszad*, z *Bhagawadgity*, z *Nad głębiami* Asnyka, opracował Kasprowicz z filozoficzną dokładnością w cyklu *Nad przepaściami*. Ale nawet wcześniejsze utwory, zwłaszcza *Anadiomene*, *Z wirchów i hal* czy *Z Tatr* prezentują także samo rozumienie i odczuwanie przyrody, które w późniejszych utworach różni się nie tyle szczegółami w zawartości myślowej co artystycznym wydoskonaleniem symboliki. Wystarczy porównać *Tęsknię do ciebie, o szumiący lesie...* II z pieśnią VI *Księgi ubogich*, *Szlakiem symplońskiej drogi* z IX pieśnią, *Na jeziorach włoskich* 10 z pieśnią VI, czy wreszcie *Ze szczytu Eggishornu* z XV pieśnią, aby stwierdzić obecność tych samych motywów pejzażu, wyrażanych w coraz doskonalszej symbolice.

Symbolika jedności i tożsamości podmiotu lirycznego z duszą świata jest „sednem” tej pracy artystycznej. Jeśli w tym aspekcie prześledzimy motyw nirwany w symbolice figuralnej szczytu lodowego, jak w wierszach: *Ze szczytu Eggishornu*, *Na lodowcach Aletschu*, *Jungfrau* z pieśnią XV *Księgi ubogich*, czy w symbolice zwierciadła wody: *Jezioro Maerjelen*, *Na jeziorach Czterech Kantonów*, *Na jeziorach włoskich*, w pieśniach XVIII i XIX *Księgi ubogich* — stwierdzimy coraz bardziej oryginalną i coraz doskonalszą obróbkę tworzywa symbolu wedyjskiego. Kasprowicz dochodzi w tej pracy do oryginalnej recepcji animizmu wedyjskiego w symbolice drzew, wody, wiatru i słońca, do obrazowania, które jest produktem prymitywnej i spontanicznej uczuciowości człowieka żyjącego na łonie przyrody:

Zapytam się tego drzewa,
O listki jego potrącę —
Najwymowniejsze języki
Stały się dzisiaj milczące... [XXVII]

I to jest problem o ogromnie doniosłym znaczeniu nie tylko dla historycznoliterackiego i artystycznego usytuowania motywów indyjskich w liryce Kasprowicza, ale w ogóle dla jej rozwoju i estetycznego warto-

¹⁸ M. Kasprowiczowa, *Dziennik*. Cz. 2. Warszawa 1932, s. 402.

ściowania, dla określenia jej modelu w perspektywie romantycznej poezji uniwersalnej i progresywnej. W jej koncepcji u Kasprowicza mamy do czynienia z oryginalnym i twórczym rozwinięciem elementów poezji „głębokiej prostoty”. Poszukując tedy tradycji dla tego Kasprowiczońskiego modelu liryki, musimy wyjść od Herderowskiego pojęcia „*Naturpoesie*” i od polskiego romantyzmu. Te dwie bowiem tradycje, zespolone w ludoznawczej historiozofii, w estetyce Brodzińskiego, Mickiewicza (*Pan Tadeusz*), Słowackiego (*Król-Duch*), zawierające folklorystyczną dyrektywę poezji i orientalizmu romantycznego, decydują o rozwoju, zawartości i kształcie liryki autora *Księgi ubogich*.

Jakież są zatem związki liryki Kasprowicza z organiczną estetyką Herdera? z jego ludoznawczą historiozofią, która od Chodakowskiego, przez Brodzińskiego, Lelewela, Mickiewicza, Słowackiego, po *Starą baśń* Kraśzewskiego — jest dyrektywą badań starożytności słowiańskich i włączania folklorystycznych motywów indianizmu do literatury?

Pierwszym powinowactwem jest Kasprowiczońska osobowość poetycka, uorganizowana na animistycznym współodczuwaniu jedności człowieka z przyrodą. Właśnie Herder wskazywał i odkrył dla literatury europejskiej owo „*Mitgefühl*” na przykładzie pożegnania Siakuntali z drzewem. I obrazem drzewa jako organicznym symbolem mikro- i makroantroposu, którego kwiaty są poezją¹⁹, wyjaśniał organiczną palingenezę, ewolucję poezji, proces twórczy i samo dzieło poetyckie. Ten motyw jako estetyczny i historiozoficzny przeszedł do dzieł Brodzińskiego, Mickiewicza i Słowackiego. W oryginalnym herderowskim i indyjskim sensie stosuje go Kasprowicz:

Doznałem wrażenia,
Zem się przedzierzgnął w jeden z tych jaworów,
Buków czy klonów lub świerków, a potem,
Ze liśćmi naodziani boru
Tego mieszkańce zrośli się w olbrzymie

¹⁹ J. G. Herder, *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von B. Suphan. Berlin 1887—1900. T. 30, s. 14: „*Eintönig, aufrichtig wie die Sprache der Natur*”. Tę symboliczną rolę drzewa w organicznej filozofii Herdera podkreśla F. Meinecke (*Die Entstehung des Historismus*. T. 2. Berlin 1936, s. 339, 407, 437 i *passim*). Zob. też O. Viennot, *Le Culte de l'arbre dans l'Inde ancienne*. Paris 1954, s. 22—23. — M. Falk, *Indian Elements in Słowacki's Thought*. W: *Juliusz Słowacki. 1809—1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*. Londyn 1951, s. 205. We wcześniejszej twórczości wywodzi Herder to drzewo z raju, ze *Starego Testamentu*, później z *Bhagawadgity*. Oto jego notatka (*op. cit.*, t. 32, s. 16 (*Das Lied von der Schoepfung der Dinge*)): „B. 9. *Bäume. Orientalisch. Baum des Lebens. Oriental. Erzählung — bis Indien und China*”. Zbliżona, a nawet w pewnych odmianach analogiczna interpretacja drzewa znajduje się u M. Paskwalisa (zob. S. Pigoń, *Na wyżynach romantyzmu*. Kraków 1936, s. 263).

Jakieś prądrzewo [...]
 [.]
 Mnie się zdawało, że bezmiar wieczności
 Wypełniam swymi konary... [...]

(Przy szumie drzew)

Oczywiste jest, że ta transfiguracja w prądrzewo została odtworzona pod wpływem lektury *Brihadaranjaka-upaniszady* (wielkiej leśnej upaniszady), zresztą obrazy drzewa mikro- i makroantroposu pojawiają się na linii wiodącej od Herdera poprzez romantyzm i Młodą Polskę, która uznawała ten animizm jako również starsłowiański, wyrażający się m. in. w kulcie drzew. Kasprowiczowska poezja drzew, szum drzew instrumentujący „dźwięczną prawdę” (*Ciche samotne rzędy wierzb...*) — to odprzeżywanie tej samej naturalnej jedności i harmonii, którą Herder na gruncie animizmu indyjskiego odkrywał w swej koncepcji „*Naturpoesie*”. Stąd i Kasprowicz dąży do poezji, co w jeden środek skupia władze ducha i rodzi pieśni wonne „jak kwiat ten, który lipy wieńczy”, słodkie „jak miód ten, co mieszka w tym kwiecie” (*Amor vincens*).

Herder określił animizm indyjski jako naistotniejszą cechę folkloru orientalnego, jako cechę, która organizuje strukturę symbolu indyjskiego, jest podłożem delikatnej uczuciowości Hindusów i ich litości dla wszelkiego stworzenia (*ahinsa*)²⁰. Tę samą delikatność i łagodność wskazywał w usposobieniu Słowian, a za nim Brodziński u Polaków, stąd również animizm słowiański, który ludoznawcy w rekonstrukcji mitologii słowiańskiej utożsamiali z mitem i animizmem indyjskim, staje się ludowym elementem romantycznego obrazowania, sielankowej uczuciowości, wreszcie motywem balladowej cudowności i baśniowej fantastyki.

Na tej samej linii rozwoju ludoznawczej historiozofii dochodzi romantyzm polski do konstrukcji pojęcia ludu, które pogłębione motywacją społeczną, zwłaszcza przez Lelewela i Słowackiego, kształtują nowe, demokratyczne pojęcie narodu polskiego oraz poezji narodowej, przedstawione przez Mickiewicza w cyklu wykładów paryskich pt. *Badania starożytności słowiańskich*.

Objawienie u Indian, jakieśmy to powiedzieli, bierze początek z wewnętrznego drgnięcia sprawionego przez urok natury, z tej zachwycającej rozkoszy, jaką daje poczucie obecności bóstwa [...].

Słowianie starożytni, mając również to uczucie, które zdaje się być wrodzone duszom wyższym, uczucie Boga i świata stworzonego, posiadając ten sam język, którym mówiła Azja górna [...].

W księgach indyjskich można widzieć ślad niewątpliwy rzeczywistego natchnienia ich autorów. Nie były one pisane ani przez jednego człowieka, ani w jednym czasie, składają się z ułamków różnoczesnych. [...] na kształt ciągu powieści gminnych [...].

²⁰ Herder, *op. cit.*, t. 13, s. 222.

Analogicznie jest u Słowian, rozumuje Mickiewicz:

Owóz szczęściem dla nas Słowian, my jeszcześmy nie wpadli w te grzechy, my nie małpowaliśmy dziwów bożych, nie tworzyliśmy arcydzieł bez natchnienia. Mówiąc o poezji gminnej, jużemy okazali tę wielką jej zaletę, że każda zwrotka jest prawdziwie natchniona [...] ²¹.

Rozważając zatem problem usytuowania motywów indyjskich w liryce Kasprowicza, w której uczestniczy uczuciowość i tworzywo ludowe, trzeba wyróżnić w tej ludowości dwie warstwy genetyczne: wczesnoromantyczną i naturalistyczno-pozytywistyczną. Właśnie na podłożu wczesnoromantycznym, przygotowanym przez J. J. Rousseau i Herdera, dokonuje się w liryce Kasprowicza przejmowanie motywów wedyjskich jako tworzywa ludowego.

Do dalszych powinowactw z Herderem wypada zaliczyć język liryki Kasprowicza. Już Przybyszewski określił ten język jako mistrzowskie urzeczywistnienie metasłowa. Jego psychoorganiczne uzasadnienie stylu, a zwłaszcza tonu Kasprowiczońskiej liryki, prowadzi znów w prostej linii do „*Naturpoesie*”.

Herder, wyszedłszy z dyrektywy Hamanna, głoszącej, że „poezja jest macierzystą mową rodzaju ludzkiego i naturalnym wytworem przyrody”, przystąpił do szukania jej praform fonicznych w pieśniach ludu, które — jego zdaniem — zawierają „*tönende Verba*”. „*Tönende Verba*” — wyjaśnia Herder — to pierwsza surowa masa foniczna („*Rohmasse*”), która jest naturalnym śpiewem poezji ²². Ta warstwa stanowi najstarsze źródło języka, jest w nim żywym dźwiękiem ²³.

Pierwszym dzieckiem odczuwania, prapoczątkiem sztuki poetyckiej i zarodkiem jej życia jest oda, [...] jej prapoczątek należy do najświętszych mroków Orientu: najdelikatniejsze uczucie [*das feinste der Empfindung*]! ²⁴

Stąd Herder w symbolu makrodrzewa, w tym organicznym modelu palingenezy humanistycznej, u jego korzeni sytuuje Orient, w którego poezji zachowane są żywe elementy „*Naturpoesie*”: pierwotny śpiew, rytm, taniec. To jest poezja, która jest mową dzieciństwa i szczęśliwych pierwotnych ludzi ²⁵.

Teoria metasłowa Przybyszewskiego, ponieważ wchłonęła naturalistyczne elementy z Schopenhauera, akcentuje silniej działanie mechanizmu instynktów:

²¹ A. Mickiewicz, *Dziela*. Pod redakcją M. Kridla. T. 17. Warszawa 1929, s. 151, 131, 151, 134.

²² Herder, *op. cit.*, t. 32, s. 107.

²³ *Ibidem*, t. 16, s. 91. Zob. H. Peyer, *Herders Theorie der Lyrik*. Winterbuhr 1955, s. 24—25.

²⁴ Herder, *op. cit.*, t. 32, s. 56.

²⁵ *Ibidem*, t. 30, s. 14.

słowo wyłoniło się po długim astronomicznym czasie z dźwięku — bo pierwsze słowo było śpiewem, rykiem, nabrzmiałym potęgą uczucia czy to miłości, czy też krwiożerczej zemsty, pragnienia, chuci, bólu, zwycięstwa — język ten to surogat tego słowa, jakim się zwierzęta z sobą porozumiewają — artykułowane słowo potrzebowało bezmiaru wieków, by się wyzbyć olbrzymiego ciężaru, jakim było słowo, wyrażone za pomocą uczuciowych dźwięków²⁶.

Tę genezę słowa-dźwięku sprowadza Przybyszewski do fenomenu tonu, który odkrywa w muzyce Chopina jako istotę duszy słowiańskiej:

Każdy naród posiada jeden specyficzny ton, do którego cała dusza jego jest dostrojona. [...]

Ton jest zasadniczą, bo najpierwotniejszą jednostką w układzie duszy. Jest on niejako jej jądrem, naokoło którego wszystkie inne składniki wirują i do którego zdążają. [...]

Toteż najczyściej i najprzejrzyściej przejawia się dusza narodu w muzyce, a stokroć łatwiej uchwycić właściwości i odrębności poszczególnych narodów w ich muzyce aniżeli w słowie²⁷.

Modernistyczna wymiana pieśni na muzykę pochodzi w tym ujęciu z Nietzschego, który rozwijając teorię liryki i muzyki Schopenhauera, utożsamiał w herderowskim sensie pieśń z muzyką:

Lecz pieśń ludowa jest nam przede wszystkim muzycznym zwierciadłem świata, pierwotną melodią [...].

Widzimy więc w poezji pieśni ludowej najsilniejsze napięcie mowy do naśladowania muzyki [...]²⁸.

Stąd Przybyszewski, znający ludowe pochodzenie Kasprowicza, odkrywa w jego liryce oryginalne powinowactwa z Herderowską teorią pieśni:

Słowo Kasprowicza jest bezpośrednio. Słowo jego jest rzeczywisty i żyjący organizm, z serca wyrwany. Dla niego słowo jest symbolem obrazu, a raczej każdy obraz, każde uczucie widzi w takim, a nie innym słowie. [...]

Słowo Kasprowicza jest w całym znaczeniu ponad słowem, bo daje i genezę jego, i jego obraz cały. [...]

Każde powiedzenie pierwotne było ciągłą melodią i dopiero później, kiedy słowo uspołecznione zostało, zatracił się ten wewnętrzny uczuciowy rytm, zastąpiono go kunsztowną literacką formą. Kasprowicz powrócił słowu jego wewnętrzną pierwotną i jedyną wartość muzyczną²⁹.

To nie *oratio pro domo sua* ani pasowanie Kasprowicza na ludowego wieszczka pokolenia, ale ujęcie prawdy naukowej, choć w metaforycznej co prawda formie, które wymaga tylko uzasadnienia przez fakty pozyska-

²⁶ S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród swoich*. Warszawa 1930, s. 3.

²⁷ S. Przybyszewski, *Szopen a naród*. Kraków [1910], s. 25—26.

²⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*. Przełożył L. Staff. Warszawa [1907], s. 49, 50.

²⁹ S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*. Poznań 1932, s. 50, 51, 52.

ne z szczegółowych studiów nad językiem i obrazowaniem w liryce autora *Księgi ubogich*, wreszcie ze studiów nad wersyfikacją. Niestety, prace tego rodzaju należą do wyjątków i mają charakter przyczynkowy³⁰.

Odpowiedzmy zatem przynajmniej ogólnie na pytanie: czy ton liryki Kasprowicza jest odyczny w sensie herderowskim? Krzyżanowski rozważając gatunkowy charakter liryki autora *Hymnów* stwierdza:

Stąd z koniecznością niemal mechaniczną obok mnóstwa drobiazgów o charakterze melicznym pojawić się musiał [u Kasprowicza] odpowiednik tego, co w świecie starożytnym określano mianem liryki chóralnej, a co podręczniki szkolne darzyły nazwą „liryki wyższej”³¹.

Już choćby sama wolnowierszowa struktura *Hymnów* potwierdza chóralny gatunek Kasprowiczońskiej liryki, której instrumentacja gatunkowa, włączająca elementy starohebrajskich psalmów i chrześcijańskiej hymnodii, wznawia w ten sposób i średniowieczno-ludowe tradycje poezji śpiewanej, tożsamej w tym względzie ze starogrecką. I tak rozumiał Kasprowicz te tradycje i powinowactwa liryki *Hymnów*, jeśli pisze, że forma melopei „znalazłaby swój pierwowzór, swój zaczątek, swojego embriona choćby w kaskadach Pindarowych lub w dyszących niewysłowionym żarem wytryskach biblijnej *Pieśni nad pieśniami*” (s. 116). Ten fakt tłumaczy równocześnie zastosowanie symbolów metafizycznych w *Hymnach*, jako ludowo-wyobrażeniowego zestroju z tym gatunkiem śpiewanej liryki, oraz jej misteryjne tradycje, rozwinięte w symboliczno-nastrojowej i wizyjno-dramatycznej kompozycji *Hymnów*, w ich scenerii czy konstrukcji podmiotu lirycznego.

Nasuwa się tu pytanie, jaka rola przypada elementom indyjskim w tym chóralnym gatunku liryki *Hymnów*. Pytanie uzasadnione choćby tylko bezpośrednimi reminiscencjami z *Bhagawadgity* w *Mojej pieśni wieczornej* czy w ogóle obecnością w każdym hymnie buddyjsko-schopenhauerowskich oddźwięków. W odpowiedzi pomijamy paralele w rodzaju: kosmiczno-filozoficzny nastrój, wizyjno-symboliczna metaforyka, znane Kasprowiczowi z lektury indyjskich przekładów i licznych opracowań, a uwzględniamy tylko te powinowactwa, które kształtują śpiewność tej liryki oraz oddziałują na jej pesymistyczne zabarwienie.

Wiadomo, że w *Hymnach* stosuje Kasprowicz kontrast wszechmocnego bólu w symbolach płomienia świata i macierzyńskiego ukojenia przyrody w russowskiej czy folklorystycznej stylizacji.

³⁰ Do tych wyjątków należy rozprawa M. Grzędzielskiej *Wiersz wolny Jana Kasprowicza w ramach polskiej wersyfikacji nieregularnej*. „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 3/4, s. 842.

³¹ J. Krzyżanowski, *Jan Kasprowicz — poeta myśli*. Jw., 1956, z. 3, s. 61.

Dzień mój już przygasł,
 a zorza jego się krwawi,
 jakby się krwawić miała w nieskończoność!...
 Wszystko pożera swymi płomieniami —
 duszę mi pali i świat cały pali!
 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.
 Płoną jeziora,
 sto wód się pali
 i tysiące dróg!

Od zórz zachodnich, w ziół zasypiających
 rozkosznej woni piosnka się kołysze,
 nad niemowlęcia kolebką wysnuta:
 O tej radości, o tym weselu,
 o tym cudownym, ukrytym ziele,
 zza siódmej góry, zza siódmej rzeki,
 która 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,

(*Moja pieśń wieczorna*)

Ból świata i melodia nirwaniczna to dwa kierownicze motywy, które na zasadzie kontrastu nastrojów kształtują styl i ton wypowiedzi naśladującej frazę muzyczną, organizują jedność i zwartość kompozycyjną poszczególnych hymnów. Odcienie tych nastrojów i modulacje tonu odtwarzają organiczną i naturalną symfonię kosmosu, stąd określał Kasprowicz *Hymny* jako „pieśni organne”, mówił o szumie morza i drzew, które „zmieniają duszę w organy”. Te metafory ujawniają najistotniejszy element w strukturze gatunkowej liryki *Hymnów* — uorganizowany na zasadzie „*tat tvam asi*” indyjski animizm muzyczny, którego założenia estetyczne opracował Schopenhauer, a zastosował Wagner w stylu frazy muzycznej *Tristana* ³².

³² Zob. Z. Jachimiecki, *Wagner. Życie i twórczość*. Warszawa 1958, s. 285—286.

W teorii tej Schopenhauer ustalając równanie: wola = muzyka, konstruuje na zasadzie jedności i tożsamości człowieka i świata paralelizm skali tonów i stopni uprzedmiotowienia woli.

Ja rozpoznaję w najgłębszych tonach harmonii, w basie podstawowym, najniższe stopnie uprzedmiotowienia woli, nieorganiczną przyrodę, masę planet. [...] Zatem podstawowy bas jest w harmonii tym, czym w świecie nieorganiczna przyroda, najsurowsza masa, na której wszystko spoczywa, z której się wszystko podnosi i rozwija. Tedy w całej harmonii pojawiającej się modulacji tonów, między basem a głosem kierującym, który wyspiewuje melodię — rozpoznaję wszystkie następstwa stopni idei, w której urzeczywistnia się wola. Dźwięki bliżej basu stojące są niższymi stopniami idei, jeszcze nieorganiczne, ale już uzewnętrzniające się w ciałach. Wyżej leżące reprezentują świat roślin i świat zwierząt. [...]

W końcu w melodii [...] rozpoznaję najwyższy stopień urzeczywistnienia woli, życie i dążenie człowieka. [...] Melodia opowiada historię woli oświeconej przez rozważę³³.

Elementy tego schematu można odnaleźć również w liryce *Upaniszad*, w *Czhandogii*, w której fonem jest magicznym ekwiwalentem części kosmosu, a sylaba OM symbolem jego jedności i tożsamości z człowiekiem lub nieśmiertelności. Analogicznie w symbolice mahajany OM jest głębokim pratonem beczasowej rzeczywistości, który wibruje w nas, jest transcendentnym dźwiękiem, wiekuiстым rytmem stawania się, w którym najpełniejsza prawidłowość uzyskuje najpełniejszą wolność. Jest zupełnym, doskonałym dźwiękiem, całością wszystkich rzeczy, nieskończoną doskonałą wiecznością³⁴.

Jogistyczna sztuka odnajdywania absolutnego dźwięku (*siddhasana*) wymienia wśród dziesięciu stopni ich doskonałości: trzeci jako ton dzwonów, czwarty — ton muszli, piąty — ton strun, siódmy jest tonem fletu. Gdy jogin (*hamsa*) w echu tych tonów zanurza się, wtedy występuje to, co się nazywa *Turija*. Wtedy jogin słyszy najsubtelniejszą wibrację tonu (*sukszma sukszmataram nadam*) i zapomniawszy o wszelkich więzach, którymi umysł wiąże ból istnienia, przemienia cały eter na dźwięk *śabda*, wyzwalając się z miliardów dźwięków i z miliardów więzów, i jak w głębi szumiącej oceanu rozplywa się jako bezdźwięk — zjednoczon z tonem Brahmana³⁵.

W tym porównaniu teorii muzyki Schopenhauera z odpowiednimi elementami wedyjskiej magii fonemu nie chodzi o szczegóły, ale o pryncy-

³³ A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von J. Frauenstädt. Wyd. 2. T. 2. Leipzig 1891, s. 305—306.

³⁴ Lama Anagarika Govinda, *Grundlagen tibetischer Mystik*. Stuttgart 1957, s. 39.

³⁵ *One hundred a. eight Upanishads („Isha” a. Others)*. Bombaj 1917, s. 143—144.

pialny fakt, że Schopenhauerowska koncepcja metafizycznego dźwięku pochodzi z wedyjskiego animizmu i magii, które przejął Schopenhauer z umiłowanych przez niego *Upaniszad*, a Wagner zastosował w *Tristanie* jako melodiotwórcze motywy nirwany.

Z tym wzorcem instrumentacyjnym łączy się bezpośrednio symbolika buddyjsko-schopenhauerowskiego pesymizmu, która tworzy wspomniany kontrast nastroju, jego odcienie i modulację tonu liryki *Hymnów*.

Według Schopenhauera ból jest substancją życia, tkwi w samej naturze woli do życia, a więc w człowieku i w kosmosie, które są organiczną jednością i tożsamością. Stąd całe życie ludzkie determinują ból i cierpienie: „*Alles Leben Leiden ist*”. To są myśli, które przejął autor *Świata jako woli i wyobrażenia* z lektury filozofii indyjskiej³⁶. Ból i egzystencja to jedno — uczy *sankhja*. Nędza pochodzi od boga, natury, człowieka, dlatego wszystko jest bolesne. „Wszystko jest bólem, wszystko jest nieśrwałe” — uczy Buddha. Ból to kosmiczna konieczność, ontologiczna modyfikacja każdej manifestującej się formy. Dlatego uwolnienie się od cierpienia, które rodzi i rozwija ból jako naturalny produkt kosmicznego bólu, jest celem wszystkich systemów filozoficznych i mistyk indyjskich³⁷.

Schopenhauer, by włączyć do struktur estetycznych ten element jedności i współodczuwania bólu kosmosu z bólem człowieka, pisze:

Wola jest struną, jej pokrzyżowanie i zaburzenie wibracją dźwięku, poznanie — rezonansiem ziemi, ból — tonem³⁸.

Stąd w *Święty Boże* wszechmocny ból jest równocześnie tym,

który sam jeden rozpieśnia
duszę słabego człowieka

³⁶ W opisie lektury buddystycznej zaleca Schopenhauer (*op. cit.*, t. 4, s. 131 (*Sinologie*)) prace J. I. Schmidta jako „znakomite” i te prace ukształtowały jego poglądy i wiedzę w zakresie buddyzmu. Indyjskie powinowactwa filozofii Schopenhauera są rozdziałem albo przynajmniej epizodem każdej pracy o jego filozofii. Istnieje również kilka publikacji wyłącznie temu tematowi poświęconych: F. Hecker, *Schopenhauer und die indische Philosophie*. Köln 1897. — L. Kaplan, *Schopenhauer und der Animismus*. Leipzig—Wien 1925. — H. Zimmer, *Schopenhauer und Indien*. „Jahrbuch der Schopenhauergesellschaft” XXV (1938). Najnowsze monografie o Schopenhauerze zajmują się tym problemem coraz szerzej: A. Cresson, *Schopenhauer*. Paris 1957. — P. Gardiner, *Schopenhauer*. London 1963. Podobnie — marksistowska monografia pesymizmu: Шв. Ларц, *Om Monogajpa κ Χαίδεγγερυ*. Москва 1964. Świadectwo potężnego oddziaływania Schopenhauera na interpretację wedanty czy buddyzmu dają: P. Deussen, *Das System des Vedanta*. Leipzig 1883. — G. Grimm, *The Doctrine of the Buddha*. Berlin 1958.

³⁷ Zob. M. Eliade, *Yoga*. Stuttgart 1960, s. 19.

³⁸ A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von P. Deussen. T. 1. München 1911, s. 323.

w natchnioną pieśń,
zapładniającą światy...

Stąd również eolski motyw harfy w symbolice *Hymnów* zawiera to Schopenhauerowskie pojęcie i zastosowanie tonu jako rezonansu bólu kosmosu:

I sam tęsknotą i bólem
drzeć niby harfa eolska,
z słonecznych stworzona kryształów?
Drzeć niby świat ten ogromny,
przeczuwający
nieskończonego bytu promienistość,
przez ból idącą, przez wielkie cierpienie?..
(*Salve Regina*)

Zatem Kasprowiczkowskie metafory: dusza organna, serce organne, pieśni organne — nie oznaczają serafickiej czy pitagorejskiej harmonii, ale psychokosmiczną strukturę osobowości poetyckiej i jej produkt — symfoniczną instrumentalizację stylu i kompozycji. Tak wyjaśnia ten problem pieśń VI *Księgi ubogich*:

Z gliny rzuconej mym rękóm
Chciałbym ulepić dzieło,
Co serce by miało organne,
Co z Niego początek wzięło.

Wiem: nie dorówna-ci ono
Prawdzie pierwszego Mistrza,
Ale odbijać ją będzie,
Jak niebo woda najczystsza.

Stąd w *Hymnach*, które mają być wyrazem „brzmiącej woli świata”, pojawia się obok całej skali tonów i dźwięków kosmosu również „dźwięczna prawda”, czyli magiczne utożsamienie dźwięku z wolą samą w sobie („*Ding an sich*”), z absolutem-dźwiękiem, z bogiem-dźwiękiem, z nirwaną-dźwiękiem, bo te symbole, współlistniejące w liryce Kasprowicza na zasadzie uniwersalnego mitu, nie są w temacie instrumentacyjnym funkcjonalnie jednoznaczne. Jedyne kontekst obrazowania i funkcja semantyczna określona sugestią symboliczną danego układu instrumentacyjnego pozwalają wyróżnić jego przynależność do tego czy innego wzorca harmonii świata.

W tych zabiegach Kasprowicz obok polifonii orfickiej, serafickiej, kościelnej, obok symbolu harfy, liry, organów, lutni „naciągniętej na tony wieczyste”, a więc obok tradycyjnych tematów instrumentacyjnych typu „*sonorité éternelle*” — stosuje nowe tematy albo do starych włącza nowe motywy, przy czym w jednym i drugim wypadku wprowadza twórcze rozwiązania i odkrywcze pomysły instrumentacyjne i wersyfikacyjne. Do

tych nowych tematów w liryce polskiej należy symboliczna instrumentacja czasu-wieczności i rytmiKI wiecznego powrotu w *Księżde ubogich* oraz symbolika melodiotwórczych motywów nirwany, rozsiana niemal w całym organizmie liryki Kasprowicza.

Aby czytelnika zorientować, jaki jest ogólnoeuropejski zasięg tych nowych tematów i technik instrumentacyjnych, oraz co należy rozumieć przez melodiotwórcze motywy nirwany, zacytujmy charakterystykę *Małych poematów* Baudelaire'a:

Gdy słucha się muzyki Webera, odnosi się najpierw wrażenie magnetycznego snu, pewien rodzaj uspokojenia, które oddziela nas od wstrząsu realnego życia, później w dalekim rezonansie wrażenie przedziwnego tonu, który napęnia słuch niepokojem. Ten ton jest tchnieniem świata nadnaturalnego. [...] Lektura *Małych poematów* w prozie dostarcza nam tego samego wrażenia. [...] Wywołuje świat nieznanymi zapomnianymi postaciami [...], wskrzesza poprzednie i dalekie egzystencje [...] i uobecnia wokół nas misterium pieśni [...], której półtony szemrzące wśród uludy rzeczy wytracają ich realny kształt³⁹.

Znane są powszechnie teorie instrumentacyjne: Verlaine'a, Mallarmégo, Ghila i innych symbolistów francuskich czy belgijskich, którzy stosując założenia Schopenhauerowskiej estetyki i teorii muzyki, restytuują pierwotną magię słowa, by przez symboliczne kombinacje jego dźwięków sugerować ekstazy wyzwalające z bólu świata⁴⁰. Stąd te techniki instrumentacyjne, uorganizowane na zasadzie „*tat tvam asi*”, stosują symboliczno-dźwiękową metaforę, sugerującą magiczną jedność i tożsamość podmiotu lirycznego z przyrodą jako stanem duszy, jak np. w wierszu Baudelaire'a *Les Correspondances*, albo przez zagęszczenie odpowiednich fonemów, naśladujących poszepty, poszumy, pogłosy przyrody, czy przez monotonną rytmikę wersu, ewokującą nirwaniczną nostalgię czy nirwaniczne ukojenie, albo wreszcie przez ekspresywne układy fonemów — organizują uczuciowo-myślową pointę, która sugeruje ekstatyczny, wyzwalający dźwięk, jak np. w wierszach Baudelaire'a *Harmonia wieczoru*, *Wzniesienie się* czy w Tetmajera *Duchu melodii*:

Cicho... sen boski tu...
nirwana... cud snu...
wszystko niknie w mgle szarej,
usypia wszelki ruch,
tylko melodii duch
dźwięcząc przebiega bezmiary:⁴¹

³⁹ T. Gautier, wstęp do: Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*. Paris 1868, s. 75.

⁴⁰ H. Friedrich, *Die Struktur der modern Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg 1956, s. 29.

⁴¹ K. Tetmajer, *Poezje*. T. 1. Wydanie zbiorowe. Warszawa [1924], s. 192.

W tych melodiotwórczych transpozycjach nirwanicznej uczuciowości, która była bazą uczuciową modernistów, odzwierciedla się najoryginalniej modernistyczny estetyzm, kształtujący recepcję motywu nirwany. Trzeba pamiętać, że pokolenie to, wyobcowane i osamotnione moralnie, fascynowała buddyjska *śunyata* — próżnia w makabrycznej wizji Baudelaire'a *Le Gouffre* i demoniczna Schopenhauerowska wizja ślepej woli życia, stąd motyw nirwany staje się tworzywem i najistotniejszym tematem w strukturze liryki modernizmu.

Kasprowicz ten temat odtwarza przez obrazowanie szumu drzew albo lasu, które przenoszą podmiot liryczny do prapoczątku, w przedwiecze prabytu, do nirwanicznego ukojenia. Oto sonet z cyklu *W ciemności schodzi moja dusza*:

Tęsknię ku tobie, o szumiący lesie!
 Ku twoim pieśniom, które wiew wiosenny
 W bezniermy przestwór na swych puchach niesie,
 Ulata duch mój, sam w melodie plenny.

Syt jestem ziemi; z tej kaźni codziennój
 Trosk jej i cierpień, o szumiący lesie,
 W akordy hymnów pierwotnych brzemienno,
 Jak więzień z kajdan, tak ma dusza rwie się.

Jest zapomnienie w tej pieśni; jest lube,
 O rozśpiewany, o szumiący lesie,
 W fali twych tonów rozplynie się bytu;

Jest w nich tajemne przecucie, że zgubę
 Tego, co duszy wybawieniem zwie się,
 Chowają w sobie dziedziny błękitu...

Szum lasu, szum drzew, szum liści — to technika wprawdzie przypominająca Baudelaire'owską „*mis voix*”, ale w tej symbolicznej instrumentacji nawiązuje do wedyjskiej poezji drzew, rozbudowanej w *Księdze ubogich* pod wpływem „szepczącej poezji” *Gitanjali* Tagore'a. To jest recepcja upaniszadowej rewelacji zasady „*tat tvam asi*”.

Ta jedna licha drzewina —
 Nie trzeba dębów tysięcy! —
 Z szepciem się ku mnie przegina:
 „Jest Bóg i czegoż ci więcej?” [II]

Tu mamy do czynienia z oryginalnym odtworzeniem wedyjskiego animizmu, z naturalnym pierwowzorem wedyjskiej instrumentacji, z jej organicznym załącznikiem — jak mówi Kasprowicz — przejętym z najstarszych *Upaniszad*, a nawet z *Rigwedy*.

Weźmy np. słynną *Odę do wiatru zachodniego* Shelleya (z natury rzeczy przytaczam utwory najbardziej znane) i zajrzyjmy potem do hymnów *Rigwedy*, to i tutaj znajdziemy, *mutatis mutandis*, dźwięki w bliskim stojące pokrewieństwie z owym tchem jesieni, pod którego mocą niewidzialną pierzcha liść

powiedły, z ową żądzą człowieka, ażeby dech ten porwał go z sobą jak liściwie, w przestrzeń niezmierną, aby poruszył nim jak falą, aby niósł go jak obłok, aby zamienił go w swoją lutnię, i która by harmonią barwy grzmiąca nad światem. [s. 115]

Stąd również metafora wody, która wychodzi z oceanu prałona (*samudrah prajoniḥ*), by przez krąg przemian powrócić do oceanu jedności (*samudro nakam*), może być rozumiana jako melodiotwórczy motyw nirwany. Wszegobecność bowiem płynącej wody w *Księdze ubogich* wytraca dynamikę buddyjskiego płomienia świata — typową dla *Hymnów* — oraz symbolizuje ekspansywność jedności i pokoju — *santi*, w którym wygasa płomień świata. Ta wymiana dynamiki ognia na dynamikę wody, charakteryzuje strukturę symboliczną *Księgi ubogich*, w której prawo nirwanizacji oddaje prymat przeciwieństwu ognia — wodzie. Stąd ruch ochłodzonego z ognia kosmosu *Księgi ubogich* jest cichą i monotonna rotacją kręgu wody. W tym planie szum wody instrumentuje melodię wiecznego powrotu, tę samą co struktura wersyfikacyjna poszczególnych pieśni, uorganizowana na zasadzie tonizmu, powtórzeń, tautologii, które tworzą symboliczno-dźwiękową onomatopieję, sugerującą melodię i rytmikę wiecznego powrotu.

Wąwozem potok się toczy,
W odwieczne skały ujęty,
Białawe błękity nieba
Bielą mu białe męty.

Okiełzał swój dawny rozpęd,
Dla brzegów kamiennych wraży,
Zaledwie szepce ze sobą,
O swoim ujściu marzy. [XXXII]

A oto wersyfikacyjny rezonans tej samej rytmiki koła wiecznego powrotu:

Przynoszę ci kilka pieśni
Na nutę niewyszukaną,
W górach je naszych zebrałem,
Przy stawach, pod skalną ścianą. [XVI]

Pieśń prezentuje ów organizm foniczny oraz absolutną jednolitość rytmiki. Stąd Kasproicz, mając te cechy na uwadze jako konstytutywne, nazywa te pieśni „Proste i szare jak głązy”. Już sama bowiem czterowersowa zwrotka swoim tonizmem i ludową prostotą organizuje monotonne i jednostajne następstwo czasu muzycznego, które, pogłębione i rozbudowane przez powtórzenia, anafory, epifory, refrenizację, paralelizm syntaktyczny, redukuje tempo i zmienność następstwa czasowego do tautologicznego toku, do powtarzania jednej i tej samej konstanty rytmicznej. Ze

tego rodzaju uorganizowanie rytmiczne odtwarza rotację koła wiecznego powrotu i w jego obrotach działający zestrój zmienności i trwania, poświadcza strofa:

To małe, nędzne pachole
Prawi mi, patrząc w oczy:
„W tym jednostajnym kole
Wieczność wraz z tobą kroczy...” [II]

Ta strofa jest syntezą Schopenhauerowskiej monotonii koła czasu („*Zeitkreis*”) i harmonii koła Brahmana, które sytuują podmiot liryczny w rytmie wiecznego powrotu.

Tą samą chodzę drogą,
Ścieżkami tymi samymi,
Lata mnie spędzić nie mogą
Z mej udeptanej ziemi... [II]

Pojawiające się tu powinowactwa z kołem sansary, które w tym zastosowaniu pochodzą również z Schopenhauerowskiego koła czasu, wyrażają soteriologię nirwany — owo wyzwalanie się z kosmosu jako ontologicznego źródła bólu i cierpienia — którą odtwarza Kasprowicz przez obrazowanie kontrastu zmienności i trwania.

W tym planie główny temat instrumentacyjny, tzn. jednostajna rytmika i monotonna melodia koła wiecznego powrotu, zawiera kilka odmian, określonych sytuacją liryczną i nastrojowym współdrganiem pejzażu. Jedną z tych modulacji jest „*sonorité éternelle*” — ów potężniejący „pogłos wieczności zawisły nad wodą, nad głazem”.

By lepiej wyjaśnić znaczenie tej metafory, przytoczymy najpierw kilka odpowiednich strof z XX pieśni, w której, analogicznie jak w pieśni XVII, dynamika czasu empirycznego dochodzi do najwyższego napięcia.

Las się w organy przemienia,
Pochwałę burzy śpiewa,
Co z łyskiem i gromem wypadła
I zmiata stuletnie drzewa.

Stuletnie druzgoce drzewa,
Błoki granitów strąca,
Siklawy z łożysk wyrzuca,
Łkająca, triumfująca.

[.]

W przepastnym przepada żlebie,
A z wnętrza przycichłej doliny
Wyrasta znów wał granitowy,
Z mgły się wychyla sinej.

Z mgły rzedniejącej, sinej,
Co resztką już kłębów swych dymi,

Oczyszcza się łańcuch szczytów,
Niespodziewany, olbrzymi.

Niespodziewany, olbrzymi,
Wieczności błękitne widziadło,
Stoi, jak wprzód, bez ruchu,
Choć tyle nań gromów padło.

„Pogłos wieczności zawisły nad wodą, nad głazem” i łańcuch szczytów, wieczności błękitne widziadło, to funkcjonalnie jednoznaczne symbole zdesubiektywizowanego czasu — nirwaniczny kontrast czasu empirycznego. Pierwszy jest emanacją hymnu twórczego czasu, który wygrywa przyroda na strunach szumiących potoków i jaskrawych promieniach słońca, drugi jest wizyjno-muzycznym skupieniem czasu, a więc symbolem trwania wyłonionym z huczacych burzą żywiołów. Jedna i druga metafora jest zatem statycznym symbolem bezruchu i spoczynku, symbolem ponadczasowego, nie uwarunkowanego spokoju i absolutnego trwania.

Ten sam temat instrumentacyjny wyraża jednostajna rytmika i monotony tok frazy wielu pieśni, zataczających muzyczne i kompozycyjne koło przez zastosowanie systemu rozmaitych powtórzeń, paralelizmów, tautologii itp. Ta symboliczna rotacja koła powtórzeń ewokuje rezonans czasu wieczności, czyli trwania. Aktualizuje się on w konkretyzacji estetycznej na zasadzie oczekiwania na znany nam dobrze, ale nie dokończony motyw muzyczny ⁴².

W tej projekcji „*sonorité éternelle*” — muzyczny organizm każdej pieśni *Księgi ubogich* staje się magicznym zwierciadłem, w którego odbiciu wytracają przedmioty swój czas i kształt jako zjawiskową iluzję, a odzyskują swoją istotę w rzeczywistym bycie idei nieskończonego trwania — w wieczności. To jest w funkcjonalnym usytuowaniu ta sama projekcja zwierciadła, którą zawiera inscenizacja aktu „*tat tvam asi*” w XIX pieśni.

Niebiosa promienne, boże,
Góry śniegami poryte
Rzucają blask swój i kształt swój
W tę zwierciadlaną płytę.

W tę zwierciadlaną płytę
Rzuciwszy czar swej postaci,
Wychodzą z kąpeli spokoju
Promiennie, pełniej, bogaciej.

„Gzar swej postaci” to maja, iluzja kosmiczna, zjawiskowe rozsnucie Brahmana (*vyakta*), który podobnie jak mag (*majawi*) produkujący swą magię z pomocą instrumentu maji (*maja*), bawi się grą tworzenia (*lila-wibhuti*), a sam jest jedyną rzeczywistością (*sat*), która jest jednią jednoś-

⁴² R. In g a r d e n, *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957, s. 269.

ci (*ekarupa*), pełnią pełni (purna), nieskończonością (*ananta*), doskonałym spoczynkiem w pokoju (*śanti*)⁴³.

Funkcjonalna, a nawet ontologiczna jednoznaczność tych dwóch projekcji zwierciadła polega na animistycznym i muzyczno-magicznym rozwiązaniu kontrastu dwóch czasów, w którym idea nieskończonego trwania staje się nie odbiciem, ale bezpośrednim uobecnieniem rzeczywistej istoty bytu, jednej i tej samej w podmiocie lirycznym, w formie uprzedmiotowionej idei i w przyrodzie, identyfikujących przez magiczny symbol dźwięku czy zwierciadła swoją jednorodną tożsamość.

Tu mamy przykład sztuki poetyckiej Kasprowicza, którego nazywa Julian Krzyżanowski „poetą myśli”, i równocześnie przykład zastosowania wedyjskiej magii fonemu i wedyjskiego animizmu, które za pośrednictwem estetyki Schopenhauera kształtują modernistyczne pojęcie symbolu i czystej formy⁴⁴.

Jeśli po tych uwagach wglądniemy w pejzaże *Księgi ubogich*, obserwujemy w nich kontrast zmienności i trwania w doborze i usytuowaniu motywów przyrody, w symbolice ich ruchu, akustyki, kolorystyki i nastroju.

Granie, granitowe i lodowe szczyty Tatr, granitowe łańcuchy szczytów, jeziora tatrzańskie, błękitne niebo i słońce w aspekcie białego blasku — te figuralne czy statyczne symbole skupionego czasu, czyli trwania — są ontologicznymi motywami pejzażu prapoczątkowej jedności, jego retrospekcyjnym przesunięciem poza granice czasu empirycznego, do czasu genezyjskiego.

Te rzędy wierchów pokrewnych,
Z głazu kowane łańcuchy
W czasie, co minął nim czas się
W tej pustce zagnieździł głuchej. [XXII]

W tej scenerii pejzażowej wprowadza Kasprowiczy motyw wedyjskiej kosmogonii jeszcze przed *Księgą ubogich*, w cyklu *Nad przepaściami*:

Olbrzymie baszty stromych skał
Spadają w głąb bezdenną,
Gdzie fale mgławic wicher zwiął
W toń nieruchomą, senną.

I oto poczyna się pierwotna emanacja (*sarga, vibhutva*):

Granice czasu znikły już,
Gdzież przestrzeń określona?
W bezmiarze świetlnych tęcz i lun,
W błękitów, w barw bezkresie

⁴³ Lacombe, *op. cit.*, s. 33—34.

⁴⁴ Por. Schopenhauer, *op. cit.* (1891), t. 2, s. 304.

Cicho sferycznych nuta strun
 W słodkich się szumach niesie.
 Przesłodkich szumów żaden zgrzyt
 Nie skłóci w tym bezmiarze,
 Gdzie bezkresowy twórczy byt
 Rozlewa swe miraże.
 Gdzie tajemniczy, wielki „On”
 Obcy ziemskiemu oku,
 Wysnuwa z siebie plonów plon
 W nieustającym toku.

W parafrazie *Rigwedy* X, 129, zatytułowanej *Z motywów wedyckich*, pojawia się pesymizm ontologiczny:

Nie było bytu, ani też niebytu...
 [.]
 Próżni ogromy
 W próżni przybytek miał niewidomy.

Nikt, nawet Bóg nie wie, skąd poczęło się stworzenie:

Bądź On je stworzył, bądź On go nie stworzył...
 On wie sam jeden. — A może On nie wie?!...

Ta wizja początku wyłaniającego się z niebytu, będąca wyrazem pesymizmu pokoleniowego, znalazła odbicie w licznych przeróbkach rigwedyskiego hymnu. Świat zawisły nad próżnią nicości, świat-próżnia w iluzyjnej kreacji mają — to były wizje fascynujące wyobraźnię i uczuciowość modernistów⁴⁵. Z drugiej strony determinizm pozytywizmu i schopenhauerowskiej ślepej woli, rozwijające wizję świata przemian, przyjmowały materię i czas jako jedyną realność. Stąd również Bergson w *Ewolucji twórczej* uznaje, wzorem Schopenhauera, czas za jedyny najbardziej wytrzymały i najbardziej substancjonalny materiał życia psychicznego⁴⁶.

W liryce Kasprowicza mamy właśnie do czynienia z jednej strony z deterministyczną absolutyzacją czasu, a z drugiej strony z przewyciężaniem czasu. W tej romantyczno-kontrastowej projekcji granie górskie jako figury czasu, „co minął”, czy jego genezyjskiego snu — jak w poemacie *Wieczności wielki, głęboki, nieobjęty sen* — są statycznym obrazem porządku trwania⁴⁷. Stąd symbolika grani zawiera rysy rigwedyj-

⁴⁵ Por. A. Grava, *L'Aspect métaphysique du mal dans l'oeuvre littéraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe*. The University of Nebraska 1956, s. 90—91.

⁴⁶ H. Bergson, *Ewolucja twórcza*. Przełożył F. Znaniński. Warszawa 1913, s. 10.

⁴⁷ Zob. G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris 1963, s. 139.

skiego Waruny (*Ritasja gopta*) — surowego, milczącego boga, który strzeże Ritę — prawo podtrzymujące porządek w świecie przyrody i moralny porządek w świecie ludzi. Ten właśnie deterministyczny rys podkreślony jest w hymnie *Waruno!*...:

Ty z głębi cichych, przedwieczornych łun
 Wychylasz cichą twarz —
 Cichą okrutnie!
 [.]
 O bezgranicznie obojętny boże?!...

Ta sama twarz wychyla się w *Święty Boże*, Boga — który proch gwiazd przesypuje w klepsydrze złotej i ani spojrzy na padolny smug. Stąd również w *Księdze ubogich*:

Wieczyste, kamienne granie,
 Czarné, błyszczące skały, [XVI]

— to oblicze Waruny, czasu-trwania, zmonumentalizowanego w obrazie granitowych szczytów górskich, których „skalista władza” dzieli czas pejzażów *Księgi ubogich* według miary trwania i zmienności. Stąd każdy motyw grani w pejzażu jest elementem powstrzymującym albo hamującym dynamikę czasu empirycznego, i jako taki pojawia się w kontraście z płynącą wodą (jak np. w XX pieśni) i w ogóle w kontraście z przyspieszonym działaniem żywiołów (wichrów, burz, płomiennego kręgu słońca) — natomiast w harmonii z wodą stojącą, z czystym błękitem nieba, z białym blaskiem słońca (jak w pieśniach XV, XVII, XVIII, XIX). Właśnie szczyty granitowe jako idea trwania przeglądają się w jeziorze:

Tak, niby duchy-olbrzymy,
 Które głębokie swe oczy,
 Pełne wewnętrznego życia,
 W jeziornej topią przeźroczy. [XVIII]

Stąd również szczyty granitowe, w projekcji pryzmatycznego diademu z lodowo-błękitnej substancji prześwietlonej słońcem (jak w pieśniach XV i XIX), są symbolami czystego zwierciadła świadomości (*tadatmya sambandha*, również *buddhi* w stanie *sattwa*), które analogicznie jak „jeziora tafla lustrzana” odbija i identyfikuje podmiot liryczny i bohatera pieśni — Wierch Lodowy, ich jedną i tę samą istotę jako ideę wiecznego trwania. Ta sceneria pojawia się wprawdzie już u Byrona i Słowackiego, ale w *Księdze ubogich* ma oryginalną wedyjską motywację symbolu.

O Wierchu, ty Wierchu Lodowy!
 I znowu się zwracam do ciebie,
 Olbrzymie, rozbłękitniony
 Na tym błękitnym niebie.

[.]

Pytasz się, Wierchu, swym blaskiem
 Patrzący do mego wnętrza,
 Czy wiem już, że wszystkim jest słońce,
 Ze to potęga najświętsza? [XV]

Ta symbolika pojawia się w wizji wyzwolenia:

W błękitnym spokoju się mieści
 Widzenie rozkosznej oddali,
 Gdzie cel mej wędrówki dzisiejszej
 W skrach nieśmiertelnych się pali.

W skrach nieśmiertelnych się pali
 Szczytu chwalebny diadem —
 Idę ja dzisiaj ku niemu,
 Ty moim podążasz śladem.

[.]

O, w pewność zbrojne wy kroki!
 O, duszo, jak toń zwierciadlana,
 Którą w okolu granitów
 W błękitne-m widywał rana... [XIX]

Woda-zwierciadło, która odbija i utożsamia duszę indywidualną z duszą świata, to prastary eksperyment, rozwinięty na podłożu animizmu wedyjskiego. Myśliciele najstarszych *Upaniszad*, gdy wyjaśniają zasadę: *atman* = *Brahman*, eksperymentują z wodą w naczyniu, w której się każą swoim uczniom przeglądać.

„A ta osobistość (*purusza*), o Czcigodny, którą się widzi w wodzie, albo tę w zwierciadle, czym ona jest?” — zapytuje Wiroczana Pradžapatiego. „Ona jest jedną i tą samą [tj. *atmanem-Brahmanem*], która się tak odsłania w głębiach wszechbytu”⁴⁸.

Ten sam animistyczny paralelizm człowieka odbitego w wodzie (*udaka atman*) czy w zwierciadle (*adarśe puruszah*) zawiera wizja lodowego szczytu, symbolu transfigurowanego jogina, którego

Atman przybiera blask kryształowej góry,
 Gdy ją przenika promień słońca⁴⁹.

Obrazy odbite w jeziora tafli lustrzanej to równocześnie model wizyjno-statycznej projekcji pejzażów *Księgi ubogich*, które jako zjawisko wytracają indywidualne i rodzajowe cechy — „czar swej postaci”, a stają się w czystym oglądzie artysty ideą trwania.

⁴⁸ *Chandogya-upaniṣad*. Traduite et annoté par E. Senart. Paris 1930, s. 114: VIII, 7, 4.

⁴⁹ *Sechzig Upanischades des Veda*. Aus dem Sanskrit übersetzt von P. Deussen. Wyd. 2. Leipzig 1905, s. 671: „*atma labhate sphaṭika-samkasam surya-marici-vaṭ*”.

Bo geniusz, to „czyste oko świata”, ogląda idee, które wtedy użyczają wizji tak niewiarygodnego piękna, jak woda odbitym w niej przedmiotom⁵⁰.

A to znaczy według Schopenhauera — przedmiotom uwolnionym od czaru maji („*Zauber der Maja*”), czyli od czasu, przestrzeni i przyczynowości, pojętych jako iluzja kosmiczna.

Prawo desubiektywizacji czasu decyduje o statycznej wizji pejzażów *Księgi ubogich*, o strofie, stylu i kompozycji wielu pieśni, które, w przeciwieństwie do organnej techniki wolnego wiersza w *Hymnach*, nazwał Kasprowicz „Proste i szare jak głązy”. W *Hymnach* dominuje rozprężliwość symboli, wizji, falowanie napięcia dramatycznego i nastroju, wyna-ruza się w symbolach płomienna wizja świata — ślepej woli.

Salome, kłęby włosów rozwiawszy miedziane,
 niby wieków pożaru krwawiące się luny,
 w złocistej harfy uderzyła struny
 i śpiewa...

(*Salome*)

W *Księdze ubogich* spada napięcie tragizmu i akcji. Widoczna jest tendencja do statyczności symboli, obrazów, wizji, metafor, do monotonii, ciszy, do wygaszania płomienia świata. Z tego ściszenia świata empirycznego zaczyna rozbrzmiewać twórcza praca żywiołów, potężnieją pogłosy wieczności, wolnieje tempo przepływu czasu, który skupia się w formie grani i jeziora, tęcze ustępują błękitowi. Cały świat zjawiskowy maleje, wytraca swoją różnorodność, staje się tylko śladem-symboliem służącym do „zapuszczania sondy” w nieskończone trwanie:

Nie ma tu nic szczególnego,
 Żadnych tu dziwów świata:
 Fundament z skalnych odłamów,
 Z płazów świerkowych chata. [III]

Ale za tą pierwiastkowością świata zjawisk widzi poeta drugi świat, bogatszy, piękniejszy, prawdziwszy:

Gdy, stojąc w progach tej chaty —
 O ludzie, żądni bogactwa! —
 Wyciągam ręce i zgarniam
 Skarby bożego władztwa... [III]

I właśnie w projekcji „czystego oka świata” redukuje Kasprowicz elementy ruchu w pejzażach *Księgi ubogich*. Stąd jednostajne koło jest modelem ruchu kosmosu, a potok tylko struną, na której „czas twórczy” odgrywa „pogłos wieczności”, czyli rezonans rytmiki koła wiecznego powrotu. Bo w tej projekcji nawet „głośne odmęty fal” i te, co grzmotem

⁵⁰ Schopenhauer, *op. cit.* (1891), t. 2, s. 236.

grzbiet wyprężają — są tylko przyspieszeniem inwolucyjnym żywiołów rozładujących się w kierunku jedności i pokoju. Stąd ów potok, który

Zaledwie szepce ze sobą,
O swoim ujściu marzy. [XXXII]

I tu obok granitowych szczytów pojawia się drugi element statyczny pejzażu — drzewa jako figury makroantroposu, których liście porusza tylko „przecichy wiew”, lub drzewa — figury organicznej palingenezy, których liści gromada

Z tak słodką opada ciszą,
Tak się odrywać umie
Od życia, że śmierci nie czujesz
W niedosłyszalnym szumie. [XXXII]

Również w jesiennej kolorystyce drzew, pól i nieba — stosowane epitetu: biały, białawy, żółty, pożółkły, to nie tylko symbolika umierania, lecz także beznamiętnego pejzażu, w którym władą już nie czas, ale „Uroczą, smętną martwota” (XXXI).

To jest tego samego rodzaju odbicie beczasowej wizji pejzażu co w „jeziornej przezroczu” pieśni XVIII i XIX, zmienia się tylko nastrój, przesycony nirwaniczną nostalgią, którą Kasprowicz odtwarza z angielskiego przekładu *Gitanjali*, podobnie jak w XXXIII czy innych pieśniach.

Wąwozem potok się toczy,
W odwieczne skały ujęty,
Białawe błękity nieba
Białą mu białe męty. [XXXII]

Owa strofa może być przykładem tej redukcji ruchu — wytracanego w pejzażach przez zastosowanie aliteracji, tautologii i obojętnej kolorystyki. W tej strofie zawarty jest zarazem najistotniejszy element sztuki kompozycyjnej w *Księdze ubogich*: owo rotacyjne krążenie tautologicznej konstanty, w rytmicznym układzie strofy i w rytmicznej kompozycji każdej pieśni.

Czymże są zatem te „pieśni proste i szare jak głązy” w stosunku do *Hymnów* — tych „pieśni organnych”, i w ogóle w stosunku do estetyki okresu Młodej Polski?

Są wzorcem poetyki monizmu i „głębokiej prostoty” — poetyki, która przewycięża pesymizm pokolenia oraz konwencje modernistycznego estetyzmu. Stąd już od *Hymnów* dokonuje się wymiana buddyjsko-schopenhauerowskich motywów na motywy wedyjskie i widoczna jest tendencja do oczyszczania warsztatu poetyckiego z modernistycznych schematów uczuciowo-myślowych i przerafinowanego estetyzmu. Satanistyczny erotyzm *Hymnów* wymienia się na indyjską wyzwalającą miłość, która staje

się tematem balladowego poematu *Sawitri* (1907) i dramatu muzycznego *Sita* (1908). Również symbolika nirwany-snu, nirwany-niebytu-nicości przekształca się w słoneczno-błękitne wizje wyzwolenia czy — w „jeziornej przezroczycy” duszy człowieka przeglądającą się duszę świata. Równocześnie postępuje wytracanie symboliki ogniowej i prometejskiej, a rozwijanie symboliki słonecznej i soteriologicznej. Dokonuje się przejście od wizji świata, którą kształtuje ból i ślepa wola życia — do wizji, którą kształtuje harmonia i spokój:

Jak ongi miecz niosłem walczącym,
Tak dzisiaj niosę im spokój. [XI]

To jest wyznanie indochrześcijańskiej zasady romantycznego humanizmu, która z poglądów Herdera przeszła do ludoznawczej historiozofii Brodzińskiego, Mickiewicza, Słowackiego, a którą w russowskim sensie i na linii romantycznych tradycji unitaryzmu Ram Mohan Roya — wznawiała *Sadhana* Tagore'a, przez apostołstwo idei człowieka pokoju, wychowanego w kulturze lasu (*tapovana*). W Europie rządzonej zasadą „*divide et impera*” — wyklada Tagore — toczy się walka między bogami i Tytanami, podczas gdy w Indiach, gdzie kolebką kultury były puszcze, harmonia między duszą człowieka a duszą świata jest istotą i celem życia⁵¹.

Odpowiednio do tych założeń kształtuje się poezja „głębokiej prostoty”. Rozwija ją Kasprowicz w dwóch planach konstrukcyjnych: w planie modernistycznej retrospekcji i w planie tradycji liryki sentymentalizmu alpejskiego, rozwiniętej przez romantyzm.

Właśnie w drugim planie poetyki „głębokiej prostoty” nawiązuje Kasprowicz do sytuacji ideowo-problemowej przełomu w XVIII i XIX, który wyłonił orientalizm romantyczny, a stąd do ideałów i estetyki J. J. Rousseau.

Powiada Rousseau, że na widok świata ogarnia jego zmysły jakaś słodka a głęboka zaduma, że w rozkosznym szale gubi się w nieskończonym ogromie tego systemu świata, z którym się utożsamia, że wszystkie przedmioty poszczególne giną mu z oczu, a on widzi i czuje wszystko, tylko złane w całość. [s. 149]

Russowski „*sentiment de la nature*” nazwał Tagore „najistotniejszym zbliżeniem się cywilizacji europejskiej do myśli indyjskiej”⁵². Historiozo-

⁵¹ Zob. R. Tagore, *Sadhana. Szept duszy. Zabłąkane ptaki*. Przełożył J. Bandyrowski. Lwów—Poznań 1922, s. 1—8. Zob. także Tagore'a list do G. Murraya z 16 IX 1934 oraz odczyt z 5 V 1921 w Instytucie J. J. Rousseau („Civili-sations” 4: Société des Nations. Paris 1935).

⁵² List do Murraya, jw.

Pieśń ma pozbyła się swych ozdób. Nie chełpi się strojnością ni świecidłami. Ozdoby mogłyby zniszczyć naszą wspólność, mogłyby stanąć między tobą a mną, w ich brzękadłach mogłyby zginąć twe szepty⁵⁴.

„Proste i szare jak głązy” pieśni *Księgi ubogich* to organizm foniczny ukształtowany w celu symboliczno-muzycznej ekspresji samoobjawiającej się tajemnicy bytu czy jego istoty, jednej i tej samej w podmiocie lirycznym i w przyrodzie. Dominantą tego organizmu jest poeta = natura, podmiot liryczny organizujący monolog, usytuowany jako jaźń w centrum kosmosu, oraz instrumentacyjna ewokacja: szepków, poszeptów, półtonów, symbolizujących pulsowanie tajemnicy bytu w przyrodzie i w sercu ludzkim. Ten właśnie upaniszdowo-misteryjny motyw w ekspresji (różny semantycznie od Baudelaire'owskich „*mis voix*”) jest głównym wyróżnikiem gatunkowym *Gitanjali*⁵⁵ i pieśni *Księgi ubogich*, pomyślanych jako rekonstrukcja „*Naturpoesie*”⁵⁶. Wprawdzie do tej koncepcji prowadziła również teoria poety jako człowieka pierwotnego i modernistyczna retrospekcja, wszelako lektura *Sadhany* i *Gitanjali* była tu impulsem decydującym.

⁵⁴ R. Tagore, *Gitanjali*. Z angielskiego przekładu autora spolszczył J. Kasprowicz. Poznań 1918, s. 159. Kasprowicz tłumaczył z egzemplarzy: R. Tagore, *Gitanjali*. (*Song Offerings*). A Collection of prose translations made by the author from the original Bengali. London 1913; *The Gardener*. London 1913; *The Crescent Moon*. *Child Poems*. London 1913. Zob. również A. Kowalska, *Z dziejów recepcji Rabindranatha Tagore w Polsce*. „Przegląd Orientalistyczny” 1961, nr 3, s. 276. — M. Kocięcka, *Rabindranath Tagore w Polsce*. „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 4, s. 128. — T. Pobożniak, *Tagore w Polsce*. W zbiorze: *Rabindranath Tagore. A Centenary Volumen (1861—1961)*. New Delhi 1961, s. 93.

⁵⁵ Por. E. Engelhardt, *Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Philosoph*. Berlin 1921, s. 69—86. — *Rabindranath Tagore. A Centenary Volumen*, s. 78—87, 251—275. Na możliwość powinowactwa *Księgi ubogich* z *Gitanjali* pierwszy zwrócił uwagę L. Płoszewski (*Wieczność w notatniku*. W: *Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*. Kraków 1936, s. 583).

⁵⁶ Zob. F. Schlegel, *Über die Sprache Weisheit der Indier*. Heidelberg 1808, s. 157—167. — N. Hartmann, *Die Philosophie des deutschen Idealismus*. Cz. 1. Berlin 1923, s. 70—151.

ficzny pierwowzór tej uczuciowości przyrody odkrył dla romantyzmu Herder w mitach i literaturze staroindyjskiej i nazwał „*Mitgefühl*”, rozumiejąc przez to współodczuwanie przez człowieka jego organicznej jedności z przyrodą. „*Mitgefühl*” w folklorystycznych kryteriach Herdera to istota orientalnego folkloru i zarazem konstytutywny element „*Naturpoesie*”.

Ta russowsko-wedyjska paralela, której linie przebiegają przez *Sadhane*, *Gitanjali* i *Księżę ubogich*, pozwala usytuować zawarte w niej motywy wedyjskie jako tworzywo folklorystyczne. Zresztą każdy symbol wedyjski w *Księżę ubogich* jest organicznie zespolony z mitem wiecznego powrotu — tym najoryginalniejszym produktem wedyjskiego animizmu, który w antropologicznym obrazowaniu i wieloznacznej wypowiedzi zaciera kontury wszelkich dogmatów i doktryn, aby im przez to nadać czysto animistyczny i sfolkloryzowany wygląd. Z tego też powodu *Księga ubogich* rezygnuje z precyzacji jakiegokolwiek doktryny, a zapisuje tylko rewelację przyrody.

Tę folkloryzującą tendencję potwierdzają szeroko i różnorodnie stosowane zabiegi z poetyki ludowej. A więc najpierw strofa Kasprowiczowska, zachowująca melodyjność pieśni ludowej. Powtórzenie, które — mówiąc za Kasprowiczem — nadaje utworowi „cechę jakiejś pierwotnej, naiwnej, nieporadnej, a równocześnie głębokiej prostoty” (s. 116). Rytmika paralelizmów składniowych, ten najistotniejszy element twórczości ludowej⁵³, jakże typowy dla strofy i kompozycji pieśni *Księgi ubogich*. Również w języku, w jego słownictwie i składni, odzwierciedla się ta folklorystyczna tendencja przez wprost obsesyjne stosowanie zaimka wskazującego, enklitycznego, przez wprowadzenie gwaryzmów, przysłów, sentencji w stylizacji ludowego zwotu.

Obserwujemy fakt, że russowsko-wedyjska paralela decyduje o doborze i usytuowaniu motywów indyjskich w *Księżę ubogich* i o zastosowaniu w pieśniach poetyki głębokiej prostoty. Stąd też ideowe i estetyczne założenia tej poetyki prowadzą do russowsko-wedyjskiego wzorca uczuciowości przyrody i do rekonstrukcji Herderowskiej „*Naturpoesie*”. Z tych założeń wynika koncepcja gatunkowa pieśni *Księgi ubogich*, ich naturalna harmonia, opierająca się na ludowej strofie i systemie rozmaitych powtórzeń zataczających kompozycyjne koło.

Impulsy twórcze do tego rodzaju rozwiązań ideowych i artystycznych wyszły z lektury *Sadhany*, a także *Gitanjali*, której pieśń VII głosi:

⁵³ K. Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmethode*. Oslo 1927, s. 70.