

Julian Krzyżanowski

Jan Kasrowicz - poeta myśli

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 47/3, 61-85

1956

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.

JULIAN KRZYŻANOWSKI
Członek rzeczywisty PAN

JAN KASPROWICZ — POETA MYŚLI

Gdy w trzydziestolecie śmierci Jana Kasprowicza chcemy odpowiedzieć na pytanie, kim był i co zrobił, twórczość jego rzucić trzeba na tło jego czasów. A czasy te były okresem niezwykle bujnej pracy pisarskiej na polu liryki, dramatu i powieści. Rzecz jednak znamienita, iż w pierwszym dziesięcioleciu neoromantyzmu, w latach 1890—1900, liryka tak górowała, iż można ją było uznać za najwyższy przejaw nowego kierunku. I w tej właśnie dziedzinie Kasprowicz miał wywalczyć sobie miejsce własne, jedyne i trwałe.

Pokłady bowiem liryzmu w psychice pokolenia neoromantycznego, znajdujące upust w twórczości Tetmajera i gromady jego satelitów, nie wyładowały się przecież całkowicie w tysiącach sonetów i drobnych pieśni, formy te bowiem były zbyt ciasne i kruche, by zawrzeć w sobie całe bogactwo zjawisk, wynikłe choćby tylko z nagminnej, masowej analizy własnej psychiki. Stąd z koniecznością niemal mechaniczną obok mnóstwa drobiazgów o charakterze melicznym pojawić się musiał odpowiednik tego, co w świecie starożytnym określano mianem liryki chóralnej, a co podręczniki szkolne darzyły nazwą „liryki wyższej“. Rozwój tego gatunku literackiego nikłe miał szanse w epoce, która z wyraźnym lekceważeniem traktowała dzieła sztuki wymagające znaczniejszego wysiłku, w epoce, gdy akwarelę, pastel czy drobne utwory graficzne uznawano za rzeczy jedynie cenne, odwracano się natomiast od wielkich płócien olejnych, w epoce, która efekty grozy, dawniej osiągane długimi tragediami, wydobywać usiłowała z drobnych, nastrojowych jednoaktówek.

Stosunek jednak literatury do życia prędzej czy później przełamać musiał to, co w estetyce i poetyce neoromantyzmu stanowiło tylko oddźwięk snobistycznych upodobań jednostek o zdolnościach jednostronnych, a co wskutek najrozmaitszych okoliczności przez

lata całe uchodziło za dogmat. Życie bowiem zbiorowe narzucało mnóstwo zagadnień, których artystycznie niepodobna było rozwiązać w sonecie czy nawet cyklu sonetów, które domagały się form o tchu szerszym i głębszym, form doskonale znanych choćby z twórczości pisarzy, teraz właśnie przeżywających swe odrodzenie. Dla poetów liryków leżały one w dziedzinie owej właśnie „liryki wyższej“ z jej wielorakimi odmianami. Mimo tedy całego arystokratyzmu wyznawców „sztuki czystej“, nawet oni, jak wskazuje wymownie przykład Tetmajera, odgrodzić się nie mogli całkowicie od zagadnień społecznych, istnienie bowiem w próżni ponadzbiorowej czy pozazbiorowej prędzej lub później groziło nieuniknionym wyjałowieniem tematyki pisarskiej. Skoro zaś ów arystokratyzm był zbawczym protestem przeciwko spłyceciu literatury, wywołanemu przez zniesienie jej do poziomu publicystyki, tracił on swą doniosłość w chwili, gdy zagadnienia społeczne pisarz z talentem ująć potrafił artystycznie, gdy przywracał im dostojeństwo piękna nieodzowne w dziele sztuki. Droga zaś do wyżyn artystycznych wiodła dwoma wyraźnymi szlakami, religijnym i filozoficznym, przy czym dopuszczalne były tu różne ich skrzyżowania, dzięki czemu poezja społeczna przekształcała się w poezję myśli, traciła charakter dokumentu publicystycznego, wychodząc od spraw drobnych i doraźnych sięgała szczytów, gdzie mogła rozbłysnąć blaskami wiecznymi. Kierunek ten bezwiednie i nieudolnie wskazywała już niegdyś Kłopotnicka, rozpinając nad „obrazkami“ nędzy wielkomiejskiej papierowe skrzydła retoryki, próbami swymi budząc pokusę wzbicia się nad świat przez nią ukazywany, na prawdziwych skrzydłach poetyckiej myśli. Tępota filozoficzna naturalistów, gromadzących cierpliwie dokumenty społeczne w powieściach i nowelach, prowokowała wręcz, by na magazynowane ich okiem zjawiska spojrzeć z wyżyn innego na świat poglądu. Te pokusy i prowokacje były czymś całkiem normalnym, nawet nieuniknionym, skoro pisarze pokolenia starszego nie przestawali tworzyć, skoro ich dzieła pojawiały się jako „ostatnie nowości“ równocześnie z utworami neoromantyków, i wśród poetyckich czytelników wywoływać musiały swoiste reakcje, nie zawsze prowadzące się do lekceważącego wzruszenia ramionami, zwłaszcza że niemal każdy z liryków neoromantycznych szkolił się do własnych lotów właśnie na lekturze dzieł poprzedników. Spojrzenie zaś na zjawiska powszechnie znane, spospoliciałe, z punktu widzenia całkowicie nowego, były znacznie ułatwione dzięki rozszerzonym horyzontom myśli religij-

nej. Gdy bowiem pisarze pokolenia poprzedniego oscylowali między dwoma biegunami, ortodoksją religijną albo ateizmem, sprowadzającym się przeważnie do wycieczek antyklerykalnych, innych zaś możliwości nie znali, koniec stulecia przyniósł tu zmiany bardzo istotne. Z jednej więc strony znacznemu pogłębieniu uległa znajomość chrystianizmu, wywołana przez zainteresowania religioznawcze, choćby tak płytkie jak studia demonologiczne Przybyszewskiego, jak te czy inne próby wiązania modnego okultyzmu z nauką tych czy owych sekt średniowiecznych; po wtóre wpływ myśli Schopenhauera i Nietzschego oraz przykład symbolistów francuskich — powołały do życia swoistą indianistykę literacką, uprawianą u nas namiętnie przez Antoniego Langego i in., a tak popularną, że rychło nawet kobiety jeły o niej świergotać, indianistykę, która spopularyzowała pewne ścieżyny myśli filozoficznej „braminów znad Gangi“. Rezultatem krzyżowania się tych nowych zainteresowań było ujmowanie zagadnień społecznych na szerokim podłożu myśli religijnej, zaprawionej zarówno elementami chrystologicznymi, jak pomysłami indyjskimi, znamienne dla trzech pisarzy neoromantycznych: Kasprowicza, Niemojewskiego i Żuławskiego, indywidualności i talentów bardzo różnych, a jednak wielorako z sobą spokrewnionych.

Jan Kasprowicz (12 grudnia 1860 — 1 sierpnia 1926) po długiej i uciążliwej wędrówce dotarł do szczytów, na których opinia zbiorowa umieściła go obok największych pisarzy polskich. Syn mało-rolnego chłopca wielkopolskiego, rodak po wiekach Janickiego i pierwszy poetycki przedstawiciel warstwy chłopskiej, jako nowego czynnika w życiu zbiorowym, Kasprowicz przeszedł przez drogę podówczas pospolitą, nie dając się złamać przeciwnościom, lecz wręcz przeciwnie — podporządkowując je sobie ze zdumiewającą energią: „wzrosły wśród śmieci i wśród braku chleba“, o własnych siłach zdobył wykształcenie, które umożliwiło mu dwudziestoletnią, ciężką pracę w redakcjach dzienników lwowskich, następnie zaś objęcie katedry literatury porównawczej na Uniwersytecie Jana Kazimierza. W warunkach, w których inni beznadziejnie się marnowali, Kasprowicz rozwijając potrafił niezwykłą działalność literacką, nie tylko jako twórca oryginalny, ale przede wszystkim jako tłumacz, najpłodniejszy chyba w pokoleniu w tłumaczy tak obfitym. Od tragiców greckich i traktatu średniowiecznego bibliofila, który — sam gorący miłośnik książek — przełożył, po współczesnych sobie: Wilde'a, Hauptmanna, D'Annunzia, Rostanda i Maeterlincka, tłu-

maczył w ciągu lat czterdziestu bardzo wiele i bardzo nierównomiernie, obok rzeczy bowiem odtworzonych wręcz kongenialnie — drukował przekłady niewiarogodnie licze, obok dzieł poetyckich udostępniał, dla zarobku, co wyjaśnia wspomniane niedomagania pracy, również studia naukowe z zakresu filozofii i estetyki. Wieloletnie, wnikliwe obcowanie z arcydziełami literackimi miało dla Kasprowicza znaczenie niezwykle doniosłe, wzbogaciło jego myśl, uskrzydliło wyobraźnię, ułatwiło technikę własnych wypowiedzi poetyckich. I, prawdopodobnie, nie pozostało bez wpływu na dziwne zwolniony i pełen zapóźnień proces rozwoju jego indywidualności twórczej. Pisać wprawdzie rozpoczął on już na ławie szkolnej, słabiutkie *puerilia*, wśród których znalazły się nawet próbki wierszy niemieckich, stanowiły jednak tylko przygotowanie do twórczości młodzieńczej, zadokumentowanej wprawdzie kilku tomikami liryków (*Poezje*, 1889; *Chrystus*, 1890; *Z chłopskiego zagonu*, 1891; *Anima lachrymans*, 1894) i dwoma dramatami (*Świat się kończy!*, 1891; *Bunt Napierskiego*, 1899), ale sięgającej poza trzydziesty rok życia autora. Wszystkie te *iuvenilia*, stały pod hasłem zasad literackich, ustalonych przez pokolenie Asnyka i Konopnickiej z modyfikacjami wprowadzonymi przez naturalizm, zasad głoszących zależność poezji od wymagań życia, odtwarzanego z możliwą, dokumentarną czy fotograficzną wiernością. Odpowiadały one najwidoczniej indywidualności pisarza, notującego skwapliwie materiały z życia dookolnego, znane w najdrobniejszych szczegółach, konstruowane zaś pracowicie i niemal mozolnie w schematy rytmiczne, przyswojone sobie w pracy przekładowej. Czterdzieści sonetów *Z chałupy*, obrazków doli i przede wszystkim niedoli chłopskiej, i tyleż sonetów *Z więzienia*, które poeta odsiadywał za robotę konspiracyjną na Śląsku pruskim, a w którym notował najdrobniejsze przeżycia, usiłując uchwycić sens filozoficzny sytuacji, cykl opowiadań *Z flory swojskiej*, cykl gawęd *Z chłopskiego zagonu* — stanowiły znamienne warstwę pomysłów, szczególnie bliskich wyobraźni pisarza.

Tematycznie spokrewnione z nowelami naturalistów, Dygasińskiego i in., co tłumaczy się nie wzajemnymi zależnościami, lecz wspólną postawą wobec rzeczywistości wiejskiej z jej typowymi wydarzeniami, ukazały wiersze ludowe Kasprowicza całą galerię nieszczęśników i całą serię dramatów wiejskich; ofiary namiętności czy nałogów, daremnie usiłujące wywikłać się z sieci życia, stanowią tu ilustrację tego, co naturaliści określali jako walkę o byt. Zwyczaje i obyczaje, poglądy i wierzenia, szczególnie pomysłowo wy-

zyskana medycyna ludowa w cyklu *Z flory swojskiej* — otrzymały pod piórem Kasprowicza niezdecydowaną formę gawęd lirycznych, ujętych nieraz w kunsztowne zwrotki stanowiące jaskrawy kontrast z nieumiejętnością skupienia się, wskutek czego ani *Dwaj bracia rodzeni*, ani *Salusia Orczykówna*, ani *Wojtek Skiba* nie wyszły poza stadium prób artystycznie najzupełniej chybionych.

Surowy realizm obrazków ludowych pozostawał w związku z programem wyznawanym przez młodego poetę, powtarzającego w wierszu *Oni i my* podstawowe hasła pozytywizmu. „Piękno z rozsądkiem połączone“ było ideałem twórcy, głoszącego:

Nasza poezja — echem cierpień ludów,
Pragnieniem światła, chleba, wolnej dłoni,
Nasza poezja bez wizyj i cudów,
Dzisiaj pobudką do czynów i męstwa,
A jutro — jutro oddźwiękiem zwycięstwa.

Poezja ta, niemal całkowicie wolna od nowoczesnych akcentów klasowych, głosiła, że lud potrzebuje „światła, chleba“, bolała, że „odłogiem leży nasza rola, Choć są ziarna, nie ma rąk do siania“, z faktu zaś rugów pruskich wydobywała nieoczekiwany ton głębokiego przekonania, zgodny z zasadami pracy organicznej, lecz daleki od podstawowej tonacji liryki chłopskiej Kasprowicza:

Jest w ludzie siła niepożyta,
Zbawienie leży pod siermięgą,
Niby w popiele skra ukryta:
Choćby ostatnią płuc potęgą
Dmuchałmy w tę skrzę bożą, aż łun spłonie wstęgą.

Ten optymistyczny wygłos, pozbawiony uzasadnienia tak choćby nikłego jak w późniejszej znacznie *Placówce* Prusa, nie licował z drugą podstawową warstwą pomysłów epicko-lirycznych znamienych dla młodzieńczej twórczości Kasprowicza — z jego poezjami religijnymi, osnutymi na motywach biblijnych, starotestamentowych i ewangelicznych. W przeciwieństwie do poezyj ludowych „motywy biblijne“, może nie bez wpływów tradycji literackiej, sięgającej Byrona i Ujejskiego, zajaśniały prawdziwym artyzmem (np. w niezwykle kunsztowną zwrotkę ujęte skargi Hagar), poemat zaś o Chrystusie, skonfiskowany przez prokuraturę austriacką jako dzieło rzekomo bluźniercze, zadzwonił silnymi strunami społeczno-filozoficznymi, gdy na pytania, które z takim rozmachem gromadziła niegdyś Konopnicka: „Czemu ta przepaść, która braci dzieli Na

pokrzywdzonych i na krzywdzicieli“ — wyrąbywał twardą odpowiedź: „Bo złe jest wieczne; bo złe... bóg... bóg stworzył!“ Sam Chrystus, pojęty „jako rzecznik biednych i wzgardzonych“, stawał się tutaj symbolem, a raczej wyrazicielem, sztuka bowiem posługiwania się symbolami była jeszcze poecie obca, ofiary jako jedynie skutecznego środka walki z panowaniem zła, jakkolwiek koncepcja ta ukazała się tu w stadium jedynie załączkowym, była kiełkiem, którego dalszy wzrost miała przynieść dopiero późniejsza twórczość Kasprowicza.

Równocześnie już tutaj, w poematach młodzieńczych zadźwięczały tony inne, wiodące w świat najwyższych wzlotów lirycznych Kasprowicza, tony jego bardzo swoistego i niezwykłego stosunku do przyrody. Wojtuś Skiba pyta matkę:

„Przez co się dzieje, że wej! one żyta
Jak zaczął szumieć“, powiada, „to z niemi,
Niby jakowaś kapela ukryta
Gra coś na niebie i na całej ziemi
Też buczy...“

— a później bierze wnyki, gdy wsłuchany w „ciche bożych duchów granie“ zapomina o obowiązkach pastuszka. Podobnie stary Walkowiak Ignacy „słuchał żyta, co, nim kłosa posną... gwarzy z słońcem, z błękitem i wiosną“. Podobnie Chrystus nie mógł pojąć, „Dla czego braćmi nie czują się ludzie, Gdy on był bratem nawet leśnej głuszy“, poznanej w cedrowym boru nadjordańskim. Uporczywą nawrotność tego motywu wyjaśni po latach sam poeta w przedziwnej elegii o *Drogach krzyżowych*, gdy wspominając własne lata chłopięce i hymn poranny „na słońca wschodzącego cześć“, powie:

Tu po raz pierwszy zapatrzony w łąn,
Począłem wierzyć, że zbożom jest dan
Ten sam co ludziom duch i że przed wieki
Wyłynął z Boga wraz z tą falą rzeki,
Ze tylko człowiek, zbyt pewny swych praw,
Drzewo odgrodził od siebie i staw.

Otóż już w *iuveniliach* wystąpiły pierwsze, bezwiedne próby złamania owej nadmiernej pewności siebie człowieka. Już tu zaznaczyła się wyraźna dążność do traktowania przyrody i człowieka jako zjawisk tego samego rzędu, zależnych od tych samych czynników, tych samych praw, ale nie w ujęciu darwinizujących naturalistów, lecz raczej w duchu poetyckiego panteizmu. Na czele tedy

Poezję znalazł się dźwięczny, świeży, entuzjastyczny hymn O witajże nam, wiosenko:

O witajże nam, wiosenko,
Matko wesela,
O witajże nam, wiosenko
Gorąca!
Ty białą roztaczasz ręką
Kobierce z ziela,
Ty białą zapalasz ręką
Blask słońca.

Słońca rozumianego jako źródło energii w przyrodzie i życiu ludzkim, indywidualnym i zbiorowym, słońca jako podstawy życia. Odtąd pojęcia życia i słońca występować będą nierozdzielnie jako układ wartości najwyższych. Kasprowiczowi, który wychował się na poezji Asnyka, nie obca była oczywiście problematyka twórcy *Nad głębiami*, a więc i zagadnienie śmierci w jej stosunku do życia. Rzecz jednak charakterystyczna, że w pięknej elegii *Akordów jesiennych*, tym właśnie sprawom poświęconej, w rozważaniach *Z przyjściem jesieni* rozkład akcentów filozoficznych jest całkiem odwrotny; gdy u Asnyka śmierć wystąpi jako czynnik wyabstrahowany, skupiający na sobie całą uwagę, Kasprowicz, zdając sobie sprawę, „Że świat do życia zawsze przez śmierć będzie kroczył“, śmierć zasunął w cień, w blaskach zaś słońca umieścił życie:

Rzeczywistości i ty, złudna maro!
Harmonio dźwięków! dysonansów zgrzynie!
Bezdenna próżni! przepełniona czaro!
Przed tobą w niemym upadnę zachwycie,
Bo wiem, że ty się składasz w wieczne Jedno — w Życie!

Ten tak dla pokolenia neoromantycznego znamieny kult życia, równocześnie niemal głoszony przez Tetmajera, w poezji Kasprowicza dźwięczał wyjątkowo czysto, właśnie dzięki traktowaniu człowieka na równi ze zjawiskami przyrody, i przez człowieka bowiem, i przez drzewa leśne czy rośliny rozkwitłej łąki przepływa tu ten sam strumień energii słonecznej, chwytejanej przez ucho poety w poszumie łąków żyta czy rozgwarze gałęzi lasu.

I moją duszę, jakby była drzewem
Pełnym konarów, liściastych gałęzi,
Szum ten głęboki w dziwne wprawił drzenie:

Nim się spostrzegłem, z cielesnej uwięzi
Rwie się i płynie, w ślad za sosen śpiewem
Gdzieś w bezgraniczne, nieznane przestrzenie.

Wydobycie nieuniknionych konsekwencji z tego stanowiska nastąpiło rychło po ogłoszeniu *Chrystusa* i dokonało się na tym samym tle geograficznym, na którym Tetmajer odnalazł swą wartość istotną — w zetknięciu się z dziką przyrodą tatrzańską. Duży poemat liryczny *Miłość* (1895) oraz zbiorek *Krzak dzikiej róży* (1898) ujawniły nowe procesy twórcze w całej plastycznej wyrazistości i uwypukliły nowy zasób środków wyrazu artystycznego, opanowanie przez poetę techniki poezji symbolistycznej. Góry ukazały tedy Kasprowiczowi nową odmianę etniczną, odrębną psychikę góralską, wytworzoną przez swoiste warunki bytowania na Podhalu. Zastosowawszy do nowego materiału technikę, wypróbowaną przed laty w obrazach z życia chłopca wielkopolskiego, poeta stworzył jedno z arcydzieł folklorystyki literackiej w *Tańcu zbójnickim*, gdzie wizję orlego życia zbójnickiego, opromienionego blaskami podań o Janosiku, oparł na motywach pieśni góralskich niezwykle artystycznie wyzyskanych, przekształcając króciutkie śpiewki w poemat pełen energii i życia, poemat, którym narzucił koncepcję epicką Tetmajerowej *Legendzie Tatr*. Równocześnie w splocie wzajemnych zależności od przyszłego jej autora nauczył się Kasprowicz umiejętności zamykania wrażeń wywoływanych przez pejzaż wysokogórski w drobnych utworach lirycznych, sonetach i pieśniach, którym wprowadził brakło soczystej plastyki poezji Tetmajera, które jednak utworom bliskiego poety nie ustępowały co do nastrojowej muzykalności. Cykl *Z wirchów i hał*, zwłaszcza zaś elegia *Cisza wieczorna*, zachowując coś z dawnej precyzji młodzieńczych sonetów Kasprowicza, precyzji zadokumentowanej wiernością w odtwarzaniu gry barw od Osobitej po Hawrań pod zachód słońca, ukazał w całej pełni miękką melodyjność wiersza, nastawionego na odtwarzanie stanów psychicznych najbardziej zwiewnych i nieuchwytnych. Gdy tu symbolem stosunku człowieka do świata gór stała się upostaciowana Cisza, w cyklu czterech sonetów, od których zbiór otrzymał tytuł, wyrazem zmagania się w przyrodzie siły życia i śmierci jest *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach*, rozrzucający swe kwiaty nad zwłokami „limby zwalonej tchnieniem burzy“, krzew głoścący to, co jako refren powtarza się w cyklu pieśni *Nad przepaściami*:

Ze tylko życie prawdą jest,
A śmierć jest złudną marą.

Przekonanie to rodzi się w głębiach ducha, zespolonego z przyrodą w ścisłą jedność, odczuwającego w sobie związek zarówno z „długich pokoleń rojnym tłumem“, jak z tłumem zwalonych przez czas pni dębów olbrzymów, przekonanie to przecież nie wybucha tryumfalną fanfara na cześć życia, ze szczytów bowiem dopiero ukazuje się budząca grozę trwoga zagłady.

Wędrowka szczytami górskimi, zaosttrzająca wzrok na współistnienie życia i śmierci, jako czynników równoważących się w bytowaniu, w innej dziedzinie umożliwiła poecie rozwiązanie jednej z najboleśniejszych zagadek nękających jego pokolenie — zagadki stosunku mężczyzny do kobiety i roli miłości. Poemat *Miłość* w swych członach składowych, *L'amore desperato*, *Amor vincens*, *Przy szumie drzew* oraz *W turniach*, na przebolesnych przejściach osobistych oparta spowiedź człowieka, który przez piekło życia doszedł do utwierdzenia w sobie wartości najwyższych, owe zdobycze umieścił również wśród szczytów tatrzańskich. Zespolenie dusz ludzkich dokonywa się tu przy współudziale przyrody, której głos wyłania z podświadomości to, co w niej najistotniejsze:

Powoli wiew się przedarł ku wierchołkom
i jedno drzewo zaczęło drugiemu
podawać dziwne akordy prastarej,
utraconego Raju tajemniczym echem
będącej pieśni, ze słów ułożonej,
co pozostały z języka praświata,
ludziom dzisiejszym nieuchwytnie dźwięki,
lecz zrozumiałe dla duszy poety... [...]
Taką stawiała przede mną jutrzniانا
miłość, co chociaż krew zapala w żyłach
i ciało nęci niezwykłą rozkoszą,
przecież na takie prowadzi wyżyny,
gdzie duch nasz z wszystkich otrząsa się strzępów,
z których mu ziemia szyje brudną suknię
i, jak pokryty wiecznymi śniegami
wierchołek góry olbrzymiej w swej białej,
w swej nieśmiertelnej świeci się nagości,
czysty a piękny!...

Uświadomienie sobie dzięki ekstazie miłosnej jedności bytu, grania w organizmach ludzkich tych samych soków, które krążą w przyrodzie, stało się ogniwem ostatecznym w poglądzie poety

na świat i ostatecznie umożliwiło mu dotarcie do szczytu własnej twórczości w liryce hymnicznej.

Skierowały go ku niej jakieś potężne wstrząsy, wręcz kataklizmy psychiczne, których istoty dzisiaj jeszcze nie znamy, a może nawet nigdy nie poznamy, wydobywające z głębin duszy poety jego chłopską religijność, przysypaną pokładami przeróżnych czynników gromadzonych w ciągu życia. Kasprowicz w pewnym momencie raz jeszcze musiał postawić sobie pytanie (które niepokoiło go już w zbiorze liryków wcześniejszych), co zyskał i co stracił, że „młodo rzucił próg rodzinnej chaty I biegł za słońcem, które złudne snuje Pasma za sobą“, i na pytanie to usiłował teraz dać odpowiedź, która przybrała kształt jego hymnów religijnych. W rodzinnej chacie pozostawił swoistą kulturę, wytworzoną przez wieki, rozstrzygającą najbardziej zawile zagadnienie etyczne zasadami czerpanymi z katechizmu, kulturę, której normy etyczne wyrażała pieśń kościelna, rozbrzmiewająca od wieków po starych kościółkach, kulturę, której prawodawcami bywali kaznodzieje, w czasie misji siejący grozę potwornymi wizjami sądu ostatecznego; wszak już w w. XVI słynął tym Łukasz z Mościsk, wywołujący histerię i panikę wśród swych nabożnych słuchaczek, a w ślady jego poszli barokowi „siewcy słowa bożego“, formułując w wierszu i prozie kształt życia religijnego, przechowany na wsi polskiej niemal po dzień dzisiejszy. Dziedziczna ta kultura, dochodząca raz po raz do głosu w twórczości autora *Chrystusa*, wzbogacona jego rozległą lekturą, w środowisku, w którym płynęło dalsze życie pisarza na przełomie dwu stuleci, zderzyła się z kulturą inną, radykalnie odmienną, nie tyle nawet antyreligijną co areligijną, wywołując wyznania w rodzaju: „w ciemności schodzi moja dusza“. Dopiero jednak wspomniany kataklizm osobisty nadał temu zderzeniu sens tragiczny, z którego wyłonił się tom *Ginącemu światu* (1902), uzupełniony drugim: *Salve Regina*. Już same tytuły hymnów: *Dies irae*, *Święty Boże, święty mocny* oraz *Salve Regina* — wskazywały na zwrot ku pieśni religijnej, zapamiętanej z dzieciństwa, i ku zagadnieniom w niej zawartym, tematykę jej jednak poeta rozszerzył włączeniem w nią składników innych, które o charakterze dzieła zadecydowały. Najważniejszym z nich był problem indywidualizmu, ujęty jako swoista postawa pisarza, nawiązująca do tradycji wielkiej *Improwizacji* a zgodna z poglądami pokolenia, najjaskrawiej sformułowanymi w *Confiteor* Przybyszewskiego, postawa poety-kapłana, przemawiającego nie w imieniu własnym, lecz w imieniu wiernych, społeczności ludzkiej, która tak czy inaczej

powołała go na rzecznika swych spraw przed Bóstwem. Kapłana-ofiarnika, którego symbolem stawał się Adam, co „na barki swoje zabrał z Ogrodu to nadludzkie brzemie przyniatającej winy“, kapłana spowiadającego się z grzechów ogółu, bolejącego nad niedolą człowieka zbiorowego, błagającego o roztoczenie nad nim opieki, o okazanie mu łaski w momentach klęski. Jak gdyby pod bezwiednym naciskiem tradycji kościelno-sekciarskich, znanych jako chiliizm czy millenaryzm, a przewidujących koniec świata z nastaniem stulecia czy tysiąclecia, Kasprowicz właśnie w przededniu wieku dwudziestego ogłosił swe dwa hymny, *Dies irae* oraz *Święty Boże* w r. 1899 w *Życiu* (drugi z nich pojawił się w zeszycie, w którym Wyspiański dał pokrewną mu wielorako *Kłatwę*), rok zaś 1901 przyniósł w *Chimerze* *Moją pieśń wieczorną* oraz hymny zebrane w tomie *Salve Regina*. Przypadkowe te daty silniej jeszcze uwypukliły charakter całości, którą określono trafnie jako „Apokalipsę nowoczesną“, istotnie bowiem charakter apokaliptyczny tom *Ginącemu światu* posiada, apokaliptyczny nie w sensie pieśni o przyszłości, jak to bywało w poezji romantycznej, lecz pieśni o końcu świata. Spoglądając na całość hymnów, dostrzega się w nich cztery człony podstawowe, związane z sobą ideowo, i cztery dalsze, pokrewne owemu trzonowi, ale o tematyce odmienniej. Trzon stanowią: *Dies irae*, *Święty Boże*, *Moja pieśń wieczorna* i *Salve Regina* — związane z sobą tematycznie, obejmują bowiem jednolity kompleks pytań i odpowiedzi. Dwa pierwsze są pieśniami o końcu świata, pełnymi potwornych zagadek, które w mrokach ginącego życia dostrzega oko poety-kapłana, dwie dalsze przynoszą zagadek owych rozwiązanie. Niedostrzeżenie jedności trzonu hymnów apokaliptycznych odbiło się bardzo znamienne na stosunku do poematu czytelników, zdezorientowanych w jego rozpiętości i w jego istotnym znaczeniu. *Dies irae* to potężna, kosmiczna wizja końca ludzkości, wywołanej z grobów surmami archaniołów na straszliwy sąd i potępienie; reprezentowana przez swego pierwszego rodzica Adama i „matkę Śmierci“, spowitą w lubieżne skręty szatańskie Ewę, struchlała ludzkość staje przed groźnym, nie słyszającym jej rozpaczliwych jęków sędzią.

A On,
 potężne Łono przepotężnych łon,
 Jasność jasności,
 Zmrok zmroków,
 Łaska łask i gniewów Gniew,

stanął nad skonem Żywota
i, rękę położywszy na głowie Boleści,
na niezmierzonej, cierniem opasanej Głowie,
wypełniającej wszechświatów przestwory,
rozpoczął Sąd.
Biją pioruny,
a nad pioruny idzie Jego zew!

Człowiek zbiorowy, „wygnaniec z Raju, tułacz nieszczęśliwy“,
daremnie błaga o łaskę, obciążony zbrodniami ginie z przekleń-
stwem:

Niech nic nie będzie!
Amen!
Bo coś być może, jeśli ja zaginał?...
Na wszystko mrok nicości nieprzebyty spłynął —
Amen.

Te same tony, w odmiennym jednak, mniej uniwersalnym, bo
polsko-chłopskim ujęciu, daje hymn *Święty Boże*, łączący w po-
sepną wizję zagłady również zbiorowość i jednostkę-przedstawiciela.
Klęska potwornej zarazy, zapewne owej groźnej cholery, która
w poł. w. XIX zdziesiątkowała ludność Polski i posępną pamięć
pozostawiła we wspomnieniach ludu, związanych z niedostępnymi
cmentarzami po pustkowiach, nawiedza kraj i w zapomniane groby
wali tysiące ludności. Procesje przerażonych snują się po strasznych
szlakach.

A jako widna ta ziemia, wspaniała
wielką godziną konania,
niepogrzebane wokół leżą ciała,
a ci się wloką, popędzani mocą
straszego lęku.
A każda głowa ku ziemi się stania,
każde kolano się chwieje,
a krzyże posmutniałe drżą w wychudłych rękach,
a w wietrze chorągwie trzepocą,
a w martwym niemym słońcu gromnice się złocą,
a Śmierć przed tłumem kroczy,
wielkimi kroczy odstępami
i z śmiechem na trupich ustach wywija kosą stalową,
połyskującą w południowym skwarze.

Grozę owego orszaku widm skazanych na zatracenie potęguje
udział w procesji całej ziemi, opanowanej przez śmierć.

Z mokradeł kępy rogoży,
z przydroży
osty o żółtych kółkach,

szerokolistne łopiany,
 senne podbiały,
 fioletowe szaleje,
 cierniste głogi
 wstały i idą... [...]
 Całe rżyskami zaścielone łąny
 oderwały się w tej dobie
 od macierzystej ziemi
 i, niby olbrzymie ściany
 wzniosły się w górę i płyną,
 tą wielką żalu godziną...

Nad całością koszmarnego pejzażu panuje śmierć, w przestworzu huczy śmiech szatana — a tam gdzieś, „wieńcem blasków owity“, upajający się wielkością swego dzieła, tak mizernie ginącego, włada obojętny On, Bóg, który „proch gwiazd w klepsydrze przesypuje złotej i ani spojrzy na padolny smug!“, głuchy na rozpaczliwe jęki suplikacji, na wołania ginących „święty Boże, święty mocny“. Rzecznik skazańców, kapłan-poeta, syn ziemi —

ten, który zabrał z jej chat
 żalniki też
 i czekał, kiedy przyjdzie wybawienia kres,
 i z jej szumiących zbóż
 zgarniał ten dziwnie przejmujący szum
 i w swoich dum
 treść go zamykał i w świat
 jak wielką świętość niósł...

— modli się i kaja, błaga i rozpacza, Konradowym gestem chce się wzbić na wyżyny mocy boskiej, to znów krzykiem Hioba wzywa stwórcę, by oczyma marnego człowieka spojrzał na dolę ludzką; odpowiedzi nie otrzymuje, podzieli los swych braci, spocznie w samotnym grobie, wyrzuciwszy wszelako z ust swych bluźnierczą litanię do szatana, wobec obojętności Boga jedyne go przedstawiciela mocy nadziemskich. Finał równie rozpaczny jak w *Dies irae* łączy obydwie hymny w posepny dwuśpiew zagłady życia i człowieka, dwuśpiew w pesymizmie swym tak potężny, że podobnych utworów niewiele by można wskazać w ogólnościowej liryce religijno-filozoficznej. Nagromadzone tu problemy dobra i zła, a raczej zwycięstwa zła nad dobrem, panowania śmierci nad życiem, zagłady nad istnieniem — otrzymały wyraz tak niezwykły, że gdyby nawet oba hymny apokaliptyczne stanowiły zamkniętą całość, to uznać by ją wypadło za imponujący rozmachem, więcej nawet: gigantycznością koncepcji filar łuku w stylu dekadenco-satanistycznym, ogromem

swym górujący nad pokrewnymi utworami czasów neoromantyzmu; myśl jednak Kasprowicza nie zatrzymała się na fragmencie, dała całość harmonijną, której nie dostrzeżono może po prostu dlatego, że sugestywna potęga wyrazu w hymnach wstępnych, oraz reklama zrobiona drugiemu z nich przez Przybyszewskiego, przesłoniły oczom mniej bystrym ogrom całości, dla którego objęcia konieczna była również pewna perspektywa w czasie.

Gdy tedy hymny apokaliptyczne ukazały całą grozę dnia gniewu i sądu Pańskiego, *Moja pieśń wieczorna* wnosi do całości motywy nowe, konsekwentnie wynikające z założeń chrześcijańskich, przyjętych przez Kasprowicza. Ze stanowiska przecież chrystianizmu w ogóle, katolicyzmu zaś w szczególności, brzemień win z bark grzesznika zdejmuje spowiedź, wyznanie grzechów wiodące do ich odpuszczenia. Ta genialna koncepcja, przeblaskująca już na wieki przed Chrystusem w tragicznej twórczości Aischylosa, koncepcja, która wniosła promienie światła w mroki bytowania ludzkiego, stała się podstawą *Mojej pieśni wieczornej*, hymnu zawierającego spowiedź poety-kapłana, rzecznika ludzkości, apelującego do Stwórcy wyznaniem grzechów zbiorowych człowieka; stąd przez hymn prze-wija się refrenowo: „Błogosławioną niech będzie ta chwila, kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy!“, chwila, która nawet śmierci odejmuje grozę. Uwielbienie dla Boga, który „duszę człowieka wywiódł z siebie“, który jest wszystkim: „ziarnem, i kłosem, i listkiem“, hymn równie podniosły jak Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie*, wpleciony w poetycką spowiedź powszechną, hymn równie naturalny, jak pieśń pieszczalczki ulinionej z wierzbiny, bo korzeniami tkwiący w podglebiu wiejskiej kultury duchowej, kończy się kornym wezwaniem: „Karz mnie, człowieka, co krąży po świecie z brzemieniem winy na ugiętym grzbiecie“. Ton pokutniczy nie jest tu jednak wyrazem niewolniczej uległości, ekstatyczna formułka Mickiewiczowskiego pokutnika „ja, proch, będę z Panem gadał“ nie godziłaby się z kosmicznymi horyzontami hymnów, gdzie brzmi dumne: „On był i myśmy byli przed początkiem — niech imię Jego będzie pochwalone!“, poczucie bowiem istnienia duszy ludzkiej w Bogu przed jej emanacją, mimo wszystkich jej upadków daje jej gwarancję własnej wartości, jej stanowiska we wszechświecie.

Akord wreszcie końcowy tetralogii apokaliptycznej stanowi hymn *Salve Regina*, niezwykle śmiała próba rozwiązania dręczących zagadek metafizycznych ze stanowiska katolickiego, próba podjęta na wyżynach myśli i poezji zarazem. Gdy mianowicie poeci Kaspro-

wiczowi rówieśni lekarstwa na zło poszukiwali w etyce Schopenhauera, głoszącej litość i wzajemne współczucie jako panaceum na ból istnienia, Kasprowicz problem ten rzucił na tło nie tyle nawet dogmatyki katolickiej, ile raczej na grunt ludowopolskiej wiary w Matkę Bożą, jako pełną litości pośredniczkę między człowiekiem a zagniewanym Bogiem. Stąd pieśń pogrzebową uznał za pieśń, „którą wśród dusz miliona z białą lilią u łona wieczysta śpiewa Tęsknota”. Schopenhauerowski refren: „Nędza jest wszędzie! Nędza w miłości i nędza w cierpieniu!” — otrzymał tu swoistą interpretację, związany z problematyką wodzostwa, przedstawicielstwa czy kapłaństwa, a więc problematyką wielkiej *Improwizacji*. Jeśli bowiem istotą bytu, łagodzącą jego nędzę, jest miłość, czy człowiek przedstawiciel, rozpaczający w finale *Dies irae*, że wszystko ulega zagładzie, gdy on zginąć musi, sam naprawdę wydobył z siebie miłość twórczą?

Nikt cię nie kochał?
A ty, czyjaś duszę
tak umiłował, abyś mógł zapomnieć,
że jest granica między złem a dobrem?

Czy wypromieniował on z siebie tyle miłości, by mógł —

Drzeć niby świat ten ogromny,
przeczuwający
nieskończonego bytu promienistość,
przez ból idącą,
przez wielkie cierpienie?...

Odpowiedź pada przecząca, jednostka-wódz zbudowała „samolubny Babilon duszy”, zasługując na wyrzut: „albowiemś sądził, że jesteś sam jeden, i że nad ciebie nie może być — życia”, wierzyła tylko w siebie, kochała tylko siebie, głucha na „echa tego Słowa, co w płomienistym rodziło się krzewie” i nakazywało, „ażehyś kochał — cierpieniem”. Zrozumienie tej sprawy centralnej, twórczej roli cierpienia, wprowadza do *Salve Regina* palinodię, odwołanie stanowisk zajętych w hymnie *Święty Boże*. Przeciwnieństwem samotnego grobu na rozdrożu, oddanego pod moc szatana, grobu indywidualisty, staje się wizja pogrzebu z sosnową trumną, kryjącą pospolite szczątki „biednego człowieka”; nad grobem jego „zmęczona klęka Tęsknota” i modlitwą wyczarowuje procesję zmarłych-wstałych; płynie ona w bezmiary z „nadniebnym hymnem nadziei”,

miejsce modlitwy do szatana zajmuje wizja przewycięzonego Antychrysta, „cienia Kusiciela“, na urągliwy zaś śmiech jego: „Nędza jest wszędzie“ — pada odpowiedź:

Śmieć się!
A moja tęsknota,
na barkach ciężki dźwigająca krzyż,
otwiera usta,
by wraz z Tęsknotą świata
zaśpiewać hymn przenajświętszy:
Salve Regina!

Hymn wiodący „na wielki bój, w którym się wszystko ma złamać, co było Życia wielkiego przeczeniem“, hymn, w którym huczy „to wielkie, święte, jasne, nieskończone morze miłości“. Tak przedstawia się drugi filar owego gigantycznego łuku myśli religijno-filozoficznej Kasprowicza, zbudowanego nie tylko jako pomnik zagłady ginącemu światu, ale również jako świątynia odrodzenia duchowego.

Dalsze cztery hymny są tylko potężnymi witrażami owego gmachu, ukazującymi grzech i cnotę w wymiarach kosmicznych. Materiału do nich dostarczyła hagiografia, pomysły żywociarskie i apokryficzne, spopularyzowane przez literaturę i sztukę na schyłku ubiegłego stulecia. *Salome* i *Judas*, na tradycjach apokryficznych oparte, ukazują grzech, żądzę zmysłową i żądzę posiadania, te dwa instynkty, które człowieka uwikłały w grzech i doprowadziły przed trybunał dnia sądnego. Libido, w hymnie wstępnym usymbolizowana w postaci Ewy, w hymnie *Salome* odziała się wszystkimi blaskami przepychu orientalnego, bardziej oślepiającymi niż w cyzelterskiej noweli Gustawa Flauberta, szaleły zaś zmysłowe królowny izraelskiej ręka poety zharmonizowała z całością hymnów, wprowadzając w nie pierwiastek nekrofilski; płomień pożądań bijący z słów Salomy pada wszak na głowę ściętego proroka. Ten sam zabieg artystyczny zastosował Kasprowicz w przedśmiertnych lamentach Judasza, zdrajcy Zbawiciela, marnego zdobywcy trzydziestu srebrników, ścięganego i doprowadzonego do szału wspomnieniem „smutnych źreńnic“ swej ofiary. Dwa znowu hymny hagiograficzne, pieśni św. Franciszka i Marii Egipcjanki dają poetycką ilustrację stanowiska, do którego myśl poety doszła w *Salve Regina*. Są to śpiewy przedśmiertne dwojga pokutników, osnute na motywach modlitewno-erotycznych, w obydwu przewycięzenie i opanowanie całkowite życia przez miłość wiedzie ku śmierci, pojętej jako afirmacja tego,

ku czemu życie było skierowane, jako uwypuklenie jego istotnego sensu. Wspólnota tematyczna i gigantyczność struktury określają ich charakter, jako członów harmonijnie zestrojonych z całością tetralogii apokaliptycznej.

O jednolitym wrażeniu wywieranym przez hymny zadecydowała ich swoista, Kasprowicowska forma, którą przed laty Walery Gostomski trafnie oznaczył terminem symfoniczności:

Główną z ich cech określiłbym nazwą poetyckiej symfoniczności, czyli wielogłosowej harmonii, bogatej, pełnej, mnóstwem dysonansów zakłóconej. Dusza współczesna, tak bardzo zawiła, złożona, o mnóstwie przeciwnieństw i rozdzźwięków, potrzebowała dla swego wypowiedzenia się muzyki symfonicznej, ogarniającej coraz rozleglejszą sferę brzmień, aż po najdalsze krańce możliwego ich współbrzmienia. Nie dziw, że i tak bliska muzyce poezja liryczna, tej samej odpowiadając potrzebie, coraz bardziej wielogłosową i różnogłosową stawać się musi... Patrzmy oto, jak symfonicznie zbudowane są poematy *Ginącego świata*. W pierwszym z nich dokoła trzywierszowej zwrotki średniowiecznego hymnu kościelnego, w drugim dokoła błagalnego wezwania kościelnej pieśni ludu naszego, niby dokoła głównych motywów, owijają się sploty rymów, rytmów, strof w najrozmaitszym układzie i zharmonizowaniu. Różna długość wierszy, ciągle zmiany rytmów, okresy szerokie i pełne, lub urywkowe, dziwacznie poszarpane, stek obrazów i przenośni, stłoczonych chaotycznie lub zachodzących w siebie: — oto głównejsze środki techniki polifoniczno-kompozycyjnej, z samorzutnie żywiołowym mistrzostwem przez poetę zastosowanej¹.

Istotnie, punktem wyjścia w hymnach stały się w większości pieśni kościelne, a więc *Dies irae*, suplikacje, godzinki (od nich bowiem *Salve Regina* poeta rozpoczął), wreszcie głośna kantylena Poverella z Assyżu, i to nie tylko punktem wyjścia, ale również układem refrenowym, przebiegającym przez całość i stanowiącym jej kościec — jeśli nie myślowy, to nastrojowy. Na jego tło rzucono w hymnach nieprzebrane bogactwo wizji, często niesamowitych, opartych na symbolice chrześcijańskiej, takich jak głowa w cierniowej koronie w *Dies irae*, jak nieskończone procesje ludzi, duchów, roślin, jak obrazy uosobionych Doli, Śmierci, Szatana, wizji niezwykle plastycznych, brutalnie jaskrawych, łagodzonych medytacjami, elegijnymi wspomnieniami, pogłosami pogodnych pieśni. I nie bezprzykładowych, jak się to zwykle słyszy, odpowiednik bowiem hymnów znaleźć nietrudno w polisymfonicznych poematach, takich

¹ W. Gostomski, *Śpiewak duszy*. Biblioteka Warszawska, 1912, t. 3, s. 545.

jak *Pieśń o sobie* znanego może Kasprowiczowi genialnego liryka amerykańskiego, Walta Whitmana, nie mówiąc już o tradycjach Pindara żyjących w dawnych odach. I bodajże tym niciom tradycji przypisać należy fakt, że hymny głęboko przemówiły do czytelników, zwłaszcza do poetów, wywołując sporo pogłosów, zarówno w prozie poetyckiej *Chłopów* Reymonta, jak w poezji Orkana, Dębickiego czy Grossek-Koryckiej, pogłosów jednak nikłych, chcąc bowiem uderzyć w ton właściwy *Ginącemu światu*, trzeba było mieć pierś na miarę... Kasprowicza.

Rzecz znamienna, że pogłosy te powracały również w jego twórczości dalszej, jak gdyby obsesja poetycka, która hymny wydała, nie wyczerpała się w nich całkowicie. Należał do nich tom prozy poetyckiej o zacięciu ironicznym, *O bohaterskim koniu i walącym się domu* (1906) oraz nieco późniejszy tom liryczny *Ballada o słoneczniku* (1908). Prócz wyznań osobistych, nawiązujących do liryki przedhymnowej, przyniósł on cykl ballad, transponujących motyw ballad ludowych, takich jak nie wyzyskiwana przez naszą poezję *Pieśń o burmistrzance*, jak spopularyzowana już przez Lilie Mickiewicza *Pieśń o pani, co zabiła pana*, oraz dwa arcydzieła kunsztu balladowego o tematyce odmiennej, *Pieśń o Waligórze* i *Savitri*. Trzy pozycje ostatnie były tu nawiązaniem do natchnień hymnicznych, *Pieśń o pani* bowiem przewijała się już w *Mojej pieśni wieczornej* jako melodia pastuszej pieszczalczki, dwie zaś ballady dalsze podjęły w nowej tonacji jeden z podstawowych motywów tetralogii lirycznej, motyw miłości. W *Pieśni o Waligórze* tedy, osnutej na baśniowym wątku trzech zadań nadludzkich dokonanych przez pretendenta do ręki królowny, Waligóra dla zdobycia miłości dziewczyny podejmuje się skruszenia turni, osuszenia stawu i wydobycia zaklętej szabli Janosikowej, wywołując tymi heraklesowymi pracami klęski zbliżone do wyobrażeń końca świata i poruszając łamaniem praw natury potęgą nadziemską, niebo i piekło, litościwego Chrystusa i groźnego Lucyfera. Ballada, skomponowana w dwuwierszach, posługująca się bogato urzeźbioną więźbą refrenów, czym przypomina pieśni balladowe w przekładzie Porębowicza, przesnuwa wizje kosmicznych kataklizmów i tragedię Waligóry, sługi miłości niszczącej, atmosferą mglistej, baśniowej dziwności, na którą złożyła się i nadludzka kreacja osiłka, i fantastyki pełne tło górskie, i tragizm pożądań niezaspokojonych, owego „ognia trawiącego“ i „zabójczej tęsknicy“, o których śpiewała *Moja pieśń wieczorna*. Ballada znowu o Savitri stała się apoteozą miłości-cierpienia jako

zbawczego czynnika w komplikacjach życia. Indyjska księżniczka-asceotka, gdy bóg śmierci, Yama, wydarł jej męża, niezłomnością pokuty i podstępem odzyskuje zmarłego i klęskę śmierci zamienia w tryumf życia, Yama bowiem przywraca wzrok ojcu swej ofiary, setką synów obdarza bezpotomnego ojca Savitri, a wreszcie ożywia jej męża, by spełnić daną jej obietnicę macierzyństwa, które byłoby nieosiągalne bez przywrócenia życia zgasłemu. Subtelne wyczucie wartości folkloru podhalańskiego i buddyjskiego, zaklętych w balladach o rysunku niezwykle delikatnym, o głębokiej wymowie lirycznej, stawia obie pieśni, o Waligórze i Savitri, w rzędzie arcydzieł tego gatunku literackiego, tak pociągającego dla romantyków wszelkich czasów.

Dalszy tom liryków, *Chwile* (1911), nie wniósł nowych, radykalnych zmian w dorobek poetycki Kasprowicza, ukazał tylko pomysły, znane ze zbiorów dawniejszych, w postaci surowo pięknej, opanowanej, artystycznie nienagannej, zapowiadającej wysnucie konsekwencji ze stanowiska zajętego w hymnie *Salve Regina* w sferze zjawisk wyrastających z życia codziennego i ściśle z nim związanych, bez kataklizmów i dysonansów kosmicznych. Wysnuł je Kasprowicz ostatecznie dopiero w *Księdze ubogich* (1916), poczytywanej za drugi szczytowy moment jego liryki, względnie nawet za szczyt jej najwyższy, górujący również nad hymnami. Pogląd taki, motywowany wyższością prostoty nad przepychem, optymizmu nad pesymizmem, harmonii nad układem dysonansów, polega na niezrozumieniu istoty hymnów, na niedostrzeganiu, że wyraziło się w nich nie tylko poszukiwanie, ale i znalezienie, podczas gdy *Księga ubogich* stanęła tylko na biegunie końcowym, by znalezione zdobywcze utrwalić. Gdy hymny były pieśnią o bolesnej wędrownicy i przewycięzaniu przeszkód, *Księga ubogich* stała się pieśnią o spokojnym porcie; gdy tamte były wyrazem spóźnionej młodości walki i buntu, tu wypowiedziała się pogodna rezygnacja przedwczesnej starości człowieka nadmiernie znużonego przebytymi szlakami, które wiodły ponad przepaście. Z tym wszystkim jest ona nawiązaniem do *Salve Regina*, do koncepcji „biednego człowieka“, jego bowiem braciom liryk poświęcił swą „biblię pauperum“, która „zrodzona pod znakiem słońca“ miała być „wieścią radosną“, a więc ewangelią, i charakter ten utrzymała, jakkolwiek wydarzenia dziejowe pozostawiły w niej swój bolesny osad chwili tragicznej. Cykl czterdziestu trzech liryków, ofiarowanych „ludziom ubogim“ przez „człowieka ubogiego“, wypełniła treść ilościowo uboga, jakościowo

niezwykle bogata. Wrażenia z ukochanych Tatr, ujrzanych jako właściwa ojczyzna ducha, franciszkańskie obcowanie z drzewami i kwiatami, pogodne zacisze życia domowego, szczęście wywołane przez wyjście z okresu burz, poza obręb „serdecznych zwad z Bogiem“, słowem religijna afirmacja życia codziennego, w którego najpospolitszych przejawach oko poety dostrzec potrafiło przebłyśki wieczności, stworzyły zdumiewająco jasną, pogodną atmosferę *Księgi ubogich*, atmosferę, której zakłócić nie mogły nawet potworne odgłosy przewalającej się po równinach Polski wojny europejskiej, z polskim specjalnie tragizmem walk bratobójczych między synami jednego narodu odzianymi w mundury wrogich armii. Otrzymały one postać pełną grozy, nie potrafiły jednak obalić wiary, że po strasznym żniwie wojennym, grzebiącym przeszłość, powstanie przyszłość doskonalsza, oświetlona „promiennością bożą“. Dopełnieniem *Księgi ubogich*, praktycznym jej komentarzem, czy też serią ilustracji, ukazujących na materiale z życia to, co w jej strofach miało postać teoretycznych rozważań, stał się tomik przedśmiertny Kasprowicza *Mój świat*, zaopatrzony w charakterystyczny podtytuł: „Pieśni na gęśliczkach i malowanki na szkle“ (1926). Końcowe ogniwo w łańcuchu twórczości wielkiego liryka zbiegło się tu z początkowym, z obrazkami wsi wielkopolskiej, z tą tylko różnicą, że „malowanki“ podhalańskie ukazały prymitywne życie góralskie w skrócie stylizacyjnym, nadmiernie upraszczającym to, co było proste i prostacze już z samej swej natury, wskutek czego miejsce sztuki zajęła tu niepostrzeżenie sztuczność, ta nieunikniona choroba prymitywizmu jako zasady twórczości, która również z natury swej zjawiskiem prymitywnym być nie może.

Szlachetny kult poety, wynagradzający mu zawody przeżywane przed zdobyciem uznania — zdobyciem bardzo późnym, bo datującym się dopiero od hymnów — w orbitę swą wciągnął nie tylko *Mój świat*, ale również produkcję Kasprowicza dramatyczną, rozpoczętą w r. 1891 (*Świat się kończy*), obejmującą zaś *Bunt Napieriskiego* (1899), *Na wzgórzu śmierci*, *Ucztę Herodiady* (1905), *Sitę* (1917), oraz *Marchołta grubego a sprośnego* (1920). Dawno już ktoś ze znawców Kasprowicza zauważył, że wielki liryk, wychodząc z obrębu pewnego stadium rozwojowego, rezultaty osiągnięte usiłował zamknąć w formie dramatycznej, tak że dramaty jego mają charakter jak gdyby słupów granicznych, mierzących przebyłą dro-

gę. Prócz tego znaczenia w granicach twórczości Kasprowicza, każdy z nich posiada pewne cechy znamienne, dzisiaj również tylko historyczne. Tak więc *Świat się kończy*, dramat tematycznie związany z młodzieńczymi obrazami z życia chłopów wielkopolskiego, był pierwszym u nas dramatem realistycznym czy raczej naturalistycznym, wprowadzającym na widownię posępne warunki bytowania wiejskiego. Tak *Bunt Napierskiego* stał się pierwszą próbą dramatu historycznego z dziejów chłopskich, wyprzedzając analogiczny wysiłek Tetmajera w dziedzinie powieści. Tak wreszcie *Na wzgórzu śmierci* i *Uczta Herodiady* były próbami wskrzeszenia tradycji średniowiecznego misterium, w *Marchołcie* zaś ożył średniowieczny moralitet o Homulusie, przy czym o niewątpliwych walorach dzieł tych świadczy fakt, że budziły one gromki entuzjazm. *Na wzgórzu śmierci* Przybyszewski uznał za największe arcydzieło symbolizmu europejskiego, imię zaś Marchołta umieścił na redagowanym przez siebie kwartalniku Stefan Kołaczkowski, autor pięknej książki o Kasprowiczu, poczytując bohatera dramatu za wyjątkowo głęboki symbol życia współczesnego. Istotnie, dzieła dramatyczne Kasprowicza uderzają niejednokrotnie wartościami niepospolitymi; były to przecież dzieła jednego z mistrzów słowa; ale słowa lirycznego; stąd brak im tej niezbędnej wyrazistości życia wewnętrznego, bez której nie ma dramatu. Stąd właśnie były one tylko próbami opanowania przez psychikę poety terenów jej obcych, próbami nieudalnymi, gąszczem bujnego słowa maskującymi brak jasnych linii konstrukcyjnych w konsekwentnym zespoleniu słowa i działania. Szczególnie jaskrawo wystąpiło to w *Marchołcie*, tradycyjnej biografii „każdego“ człowieka, rozpoczętej krzykiem noworodka, zakończonej zaś śmiercią rozczarowanego zawodami człowieka; samo niedramatyczne założenie utworu mogło wydać interesujący dramat książkowy, czy — co na jedno wychodzi — poemat dramatyczny, na utworze jednak, nad którym poeta trudił się lat kilkanaście, usiłując zamknąć w nim problematykę, dla której wyraz właściwy znalazł w *Ginącemu światu*, zaciążyło to samo, co na *Moim świecie* — stylizacja na prymityw średniowieczny, upraszczanie zjawisk, których uprościć niepodobna, w założeniu swym bowiem są one już proste. Raz jeszcze wspomnieć tu trzeba niebezpieczeństwo wąskiej granicy między sztuką i sztuczością, niedostrzegalne zarówno dla artysty jak dla pewnych kategorii jego wielbicieli!

Tym zaś, co Kasprowicz wniósł do literatury i co w niej się ostoi na zawsze, był jego niezwykle liryzm o rzadko spotykanej w dziejach poezji lirycznej rozpiętości, sięgającej od wiersza dwuzwrotkowego po olbrzymie symfonie, od utworów prostotą swą rywalizujących z prymitywnymi „pieśniczkami“ ludowymi, po kunsztowne elegie, uginające się pod ciężarem bogatej ornamentyki, zgodnej przecież z wymaganiami ich tematów. Poeta duszy, jak go słusznie nazwano, jeden z niewielu w czasach, gdy wyraz dusza uległ potwornemu zbanalizowaniu, sensowi jego pozostał wierny od początku do końca, poezja bowiem była mu nie rozrywką literacką, lecz istotnie głosem duszy niezwykle bogatej i wyjątkowo wrażliwej na wszelkie sprawy związane z bytowaniem człowieka. Skala tak wyjątkowo szeroka wynikała już z samych kolei życia pisarza, który wyszedłszy z niskiej chaty chłopskiej, siedł nie, jak jego rówieśni, drogą najmniejszego wysiłku, eksploatacji talentu, lecz drogą wytężonej i usilnej pracy, dzięki czemu uświadomił sobie to, z czego inni sprawy zdać sobie nie potrafili — różnicę współistniejących różnych warstw kulturalnych, i z różnicy tej wysnuć umiał wnioski twórcze. Skala ta wynikała nadto z niezwyklej wrażliwości uczuciowca, niesłuchanie silnie reagującego na bodźce zewnętrzne i, jak niegdyś Słowacki, rymu podpory podkładającego sercem. Stąd jego liryka stała się lirycznym pamiętnikiem jego duszy, wskutek tego właśnie tak trudnym do odcyfrowania. Pamiętnikiem odtwarzającym całe jej niezwykle bogactwo, i bogactwo bujnego życia epoki, załamującego się w niej i otrzymującego nowe, swoiste, od jej charakteru zależne zabarwienie.

Długa droga rozwojowa, którą w karierze pisarskiej przebył, poszukiwanie, sprawdzanie, odrzucanie i wreszcie znalezienie istotnych wartości życiowych, doprowadziła go ostatecznie do syntetycznego, religijnego widzenia życia jednostki, zbiorowości ludzkiej, przyrody i wszechświata, przy czym dwa jej momenty otrzymały postać literacko najdoskonalszą: moment walki zakończonej zwycięstwem oraz moment spojrzenia na świat z wyżyn dzięki zwycięstwu osiągniętych. Droga ta zaś była nie tylko, a może nawet nie tyle, drogą myśliciela, ile drogą poety, świadomego swych celów artysty, poszukującego dla bogatej treści swego życia wewnętrznego najodpowiedniejszej formy. Szukał jej długo i mozolnie, ku zdumieniu tanich wielbicieli, orzekających, że „jest to dziwny poeta,

który nigdy nie ukochał piękna“². Istotnie, piękno w rozumieniu literatów kawiarnianych, piękno jako środek zdobycia łatwego poklasku wśród rymujących snobów, było Kasprowiczowi najzupełniej obce. Pięknem zaś, które ukochał całą istotą swej duszy, była ta jego postać, która ukazywała się twórcom liryki chóralnej i pokrewnej jej tragedii, mianowicie wzniosłość wykuwana w wysiłku twórczym. Ona właśnie przemówiła w jego hymnach, ona zabarwiła zwrotki *Księgi ubogich*, ona dochodziła do głosu niemal zawsze i stale tam, gdzie człowiek równin stykał się z pionowymi skałami tatrzańskimi czy nawet po prostu z życiem przyrody w jego najpospolitszych, niemal niedostrzegalnych przejawach, z kroplami rosy na liściach drzew czy z kształtami kielichów nasturcji. Piękna zaś mniej dostojnego bynajmniej nie lekceważył, lecz się go dopracowywał. Siewca bożych snów na łanie poetyckim spotykał jednak trudności, z którymi musiał się borykać i które ostatecznie przezwyciężył. Praca bez mała zawodowego tłumacza przyzwyczaiła go do konieczności zamykania w słowie własnym, określonym przez układ rytmiczny, myśli cudzej, i nawyk ten przeniósł na lirykę własną, gdzie w określonych miarach należało wyrazić prężne bogactwo myśli. Stąd rodziła się nieraz dysharmonia między zawiłą i ciężką składnią poetycką a wyrazistością obrazu. Liryk *Bądź pozdrowiona* (ze zbioru *Anima lachrymans*) doskonale ilustruje rodzące się stąd zawiłości; z czterech pięciowierszowych zwrotek trzy są zdaniami podrzędnymi, rozpoczynającymi się spójnikiem „choć“, ostatnia dopiero przynosi zdanie główne, z podmiotem wyrzuconym do jednowyrazowego wiersza końcowego. Zamiast plastycznego obrazu wspaniała efekt retoryczny, godzien uczonego parnasisty! Drugim niedomaganiem tej samej kategorii było u Kasprowicza upodobanie w zazębieniach, lekceważenie zasady klasycystów, nakazującej zamykanie zdania w obrębie dwuwiersza a nawet wiersza, zasady, którą milczkiem respektowali przecież romantycy. Kasprowicz natomiast z upodobaniem łamał jednostki wierszowe na zdania, początki nowych zdań umieszczając na końcu wierszy, w wyrazach rymowych, dzięki czemu osiągał niezamierzone efekty, odczuwane przez czytelnika jako zgrzyty. Sonet *Wieczór (z Ballady o słończniku)* ilustruje doskonale tę manierę:

Słońce zachodnie, przygasając, pali
Ostatni ogień na szczytach... Mrok... Smutna

² J. Sten, *Dusze współczesne*. Lwów 1902, s. 85.

Splywa tęsknica na łakę; szmat płótna
 Bieleje na niej; w bagnisku, śród fali
 Sennych sitowi, rozgwar żab; ze stali
 Wykuty księżyc; ziemia, w znój rozrzutna,
 Zasypia zwolna; rozbudza ją chutna,
 Szalona piósnka pijanych górali.

Gdyby nawet przyjąć, że efekt to zamierzony, to niepodobna by go się dopatrzeć w innych sonetach tego samego zbioru (*Rada, Dzień Matki Boskiej Anielskiej*), które dają ciągłą i bardziej jednolitą wizję poetycką, wymagającą wskutek tego równoległej ciągłości składniowej i rytmicznej.

Równocześnie autor *Krzaka dzikiej róży* bez wysiłku przyswajał sobie i, co większa, do mistrzostwa doprowadzał najmodniejsze środki wyrazu poetyckiego. Tak w cyklu *Nad przepaściami* stosował efekty synestezyjne, były mu bowiem potrzebne tam, gdzie —

Tonie w światłościach ludzki duch,
 Jak nurek w mórz głębinie;
 Zlewa się razem wzrok i słuch,
 Granica zmysłów ginie.

Tak w hymnach doskonale wyzyskał wiersz wolny, poczytywany za kamień węgielny poetyki neoromantycznej, w zakresie zaś posługiwania się symboliką poetycką pobił rekord w swym pokoleniu, bogactwem jej i różnorodnością przewyższając nie tylko pisarzy o tak nikłej wyobraźni jak Przybyszewski, ale nawet takich mistrzów nowego stylu jak Wyspiański i Żeromski. Wrodzona muzykalność umożliwiła mu tworzenie liryków nastrojowych oraz nastrojowych wstawek w hymnach, co więcej, pozwoliła mu stworzyć nowe układy wierszowe, nie spotykane przed nim a przejęte przez następne pokolenie. W zwrotkach tedy *Chwil* a później na rozległą skalę w pieśniach *Księgi ubogich* pojawiły się wiersze toniczne, oparte nie na równej ilości zgłosek, lecz na równej ilości akcentów rytmicznych, inaczej — przycisków, w wierszach różnوزgłoskowych. Tak więc w zwrotce:

Wieczyste, kamienne granie,
 Czarne, błyszczące skały,
 Co same się w żarach słonecznych
 Posępnie rozmiłowały...

— mamy układ ósmiozgłoskowca, siedmiozgłoskowca, dziewięciozgłoskowca oraz ósmiozgłoskowca, każdy jednak z tych wierszy ma regularne trzy przyciski w wyrazach lub grupach wyrazów stano-

wiących człony wierszowe, a więc: „wieczyste — kamienne — granie“ i „posepnie — rozmiło-wały“ w ośmioletkowie, „czarne — błyszczące — skały“ w siedmioletkowie, „co same — się w żarach — słonecznych“ w dziewięciokole.

Jako czynnik zastępczy plastyki poetyckiej, występującej w młodzieńczej poezji Kasprowicza w postaci precyzyjnego rysunku, z biegiem lat pojawiły się obrazy wizjonerskie, niezwykle intensywne, o skali barw ograniczonej, ale bardzo wyrazistej, obrazy zastanawiające, pokrewne efektom osiąganym przez poetów-mistyków, jakkolwiek sam Kasprowicz mistykiem nie był i typowe cechy wrażliwości mistycznej były psychiczne jego obce.

Dzięki zaś zespoleniu tych wszystkich czynników i przetopieniu ich na doskonałe jedno w tyglu indywidualności twórczej niezwykle bogatej, obdarzonej dużą wrażliwością, wierną pamięcią, umożliwiającą odtwarzanie wrażeń, i wreszcie zdolnością hiperbolicznego, wyolbrzymiającego ich ujmowania, indywidualności wyrosłej na trzonie rozległej i głębokiej kultury umysłowej, dorobek poety chłopca, korzeniami tkwiący w glebie nadgoplańskiej, szczytami zaś sięgający wyżyn ogólnoeuropejskiej kultury filozoficznej i literackiej, zajął w ogólnym plonie poetyckim pokolenia neoromantycznego stanowisko bardzo wybitne, jedno z czołowych, tym samym zaś również stanowisko reprezentatywne w dziedzinie liryki ogólnopolskiej, jako pełnowartościowe, bo twórcze, ogniwo między przeszłością, do której nawiązywał, a przyszłością, której zdobył swe narzucał.

Warszawa 1941.