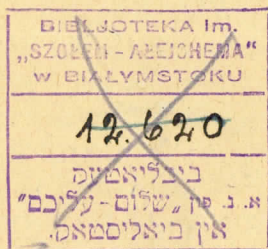


STEFAN KOŁACZKOWSKI

809
K70

TWÓRCZOŚĆ JANA KASPROWICZA



C-8812



KRAKÓW 1924

NAKŁADEM KRAKOWSKIEJ SPÓŁKI WYDAWNICZEJ



884(09)

18849



KRAKÓW. — Druk W. L. Anczyca i Sp.

I

ZARANIE TWÓRCZOŚCI¹

Olbrzymi wysiłek, dokonywany całym jestestwem, dopracowywanie się powolne do utajonych w jego głębi zasobów, zmaganie się i walka wewnętrzna dają nam miarę bogactwa twórczego i potęgi indywidualności Kasprowicza. Wyjątkowo długa droga rozwoju, wiodąca poprzez szeregi faz naszego życia kulturalnego, i zdumiewająca, przy tej zdolności towarzyszenia swym wysiłkiem różnym prądom, jednolitość znamionują jego twórczość.

Urodzony w r. 1860, pierwsze próby poetyckie ogłasza Kasprowicz z końcem lat siedemdziesiątych; dziesięć lat upływa, zanim zbierze je w pierwszy tomik poezyj z przedmową T. T. Jeża, stanowiącą uroczyste powitanie młodego poety przy wejściu w świat literatury. Spędzając lata młodości na studiach w uniwersytetach niemieckich, nie jest poeta poddany silnemu, bezpośredniemu działaniu prądów literackich, panujących wówczas w kraju. Pierwsze liryki świadczą raczej o rozczytywaniu się w Mickiewiczu, Krasińskim, Ujejskim, Lenartowiczu, o szybkim zaznajamianiu się z arcydziełami literatury wszechświatowej i historią kultury, o lekturze dzieł filozoficznych. Łatwo w nich wyczuć zachłanność zainteresowań, ale odrazu też zarysowuje się indywidualność, na wpływy

¹ Pierwsze wydania omawianych tu utworów ukazywały się w następującym porządku: pierwszy zbiorek p. t. *Poezje* r. 1889; *Chrystus* r. 1890; *Z chłopskiego zagonu* r. 1891; *Świat się kończy* r. 1891; *Anima lachrymans* r. 1894; *Bunt Napierskiego* r. 1899. Przy tej sposobności zaznaczam, że wszystkie daty podane przy tytule dzieła będą oznaczały datę ukazania się zbiorku w druku, nie zaś datę powstania dzieła. Datę pierwodruków poszczególnych utworów pomieszczam zawsze z dodatkiem: »pierwodruk«.

niepodatna. Niemniej atmosfera panującego wówczas naturalizmu i pozytywizmu oddziałała silnie na kształtującą się twórczość. Idee tego czasu budzą u nas ruch umysłowy i społeczny postulatami postępu, humanitaryzmu, demokratyzmu, socjalizmu, ale literatura nasza w czasach, gdy Kasproicz wstępuje na widownię, posiada naogół wszystkie, rozrzucające naiwnością, cechy zaściankowości. Rozwój sztuki Kasproicza jest integralną częścią tej drogi ewolucji, jaką odbywa cała literatura polska, poczynając od lat osiemdziesiątych minionego wieku aż do późniejszego ponownego wspa- niałego rozkwitu (Młoda Polska). Kasproicz jest jednym z tych, którzy literaturę z ówczesnego poziomu dźwignęli i wzniesli znowu na szczyty. Ale zarazem jego indywidualny rozwój, utajony niejako potencjalnie w zasobach jego ducha i jego energii, wzmożony zostaje zagadnieniami, które wciąż stawia mu zmieniający się szybko duch czasu. Pomnaża się on o sumę pierwiastków kultury umysłowej i artystycznej, wzrastającej u nas w przyspieszonym tempie w końcu minionego i początku nowego stulecia.

Podczas gdy najczęściej jednostka, stająca się twórczynią wartości kulturalnych, już we wczesnym dzieciństwie nasiąka elementami kultury i dochodzi łatwo do otaczającej ją atmosfery kulturalnej, Kasproicz, dziecko chłopskie, zaczynał od początku. Życie jego przypadło na okres niezaprzeczonego szybkiego postępowania naszej kultury duchowej. Dopiero gdy zdamy sobie z tych dwu faktów sprawę i gdy nadto zważymy, jaką rolę odegrał w pogłębieniu i tworzeniu tej kultury — zdobędziemy należyte wyobrażenie o pracy ducha, jaka się tai w spontanicznym rozwoju. Mimo oryginalności i jednolitości dzieła Kasproicza można w nim — tak, jak się widzi pokłady w przekroju góry — obserwować fazy rozwoju naszej literatury. W tym wzajemnym stosunku Kasproicza do naszej kultury uderza nadto zbieżność. Kasproicz wnosi element ducha ludowego do literatury właśnie w tej epoce, gdy rodzi się wśród warstw inteligencji tęsknota do ludu, gdy programem społeczno-narodowym staje się zbliżenie do niego, oparcie o drżące w nim wartości. Czy to wyjście naprzeciw wiodło do spotkania, wydaje mi się rzeczą mocno wątpliwą. Może to spotkanie odbyło się w duszach nielicznych jednostek. Naogół w tym okre-

sie neo-racjonalizmu więcej było doktrynerstwa, niż rzeczywistego rozumienia kultury ludowej. Chwymano z poezji Kasproicza frazesy takie, jak: »zbawienie leży pod siermięgą«, a rozumiano to jedno, że realizm jego opisów życia ludu i przyrody mieści więcej prawdy, niżli jej było w ludowości sentymentalnie fabrykowanej przez literatów z inteligencji. Kasproicz zaś początkowo uzasadniał te wartości ludu... hasłami społecznymi, zaczerpniętymi z doktryn inteligencji.

Następne pokolenie swą mglistą metafizyką, doszukującą się »prailów« narodowości w duchu poety, w interpretacji ludowości Kasproicza popadło znów w przeciwległy racjonalistycznym ujęciom kraniec. W istocie to, co jest w Kasproiczu z ludu, stanowi nieodłączną częśćkę jego ducha i przejawia się z taką samą zmiennością form, jak wszystkie jego treści. Wniknięcie intuicyjne w indywidualność Kasproicza odsłoni nam i te wartości jako organicznie, nierozdzielnie splecione z innymi. Koncepcje i konstrukcje ludowości, budowane na nieokreślonych zresztą bliżej kryteriach, jak wszelkie schematy, wprowadzające element »założeń«, oczekiwań i »nastawień«, raczej to swobodne wnikanie utrudniają. Ludowość Kasproicza objawia się wtedy, gdy objawia się w całej pełni jego indywidualność, gdy dzieje się to bez jego woli i zamierzeń, wtedy może właśnie, gdy nie mówi o ludzie, o nim nie myśli. Młodzieńczy okres twórczości, od którego tu analizę rozpoczniemy, wiąże się raczej z pozytywizmem w literaturze przez elementy dydaktyki, tendencyjności i realizmu artystycznego. Jak cała ówczesna sztuka, utwory z okresu młodości Kasproicza tylko drogą wczuwania się wieść mogą ku wzruszeniu estetycznemu. Wszelkie analizowanie poszczególnych cech formalnych tej sztuki z pewnego uczuciowego dystansu, bez spontanicznego przeżycia całości kształtu, jest naogół w stosunku do tego stylu najfałszywszym nastawieniem, choć już w zaraniu poezji Kasproicza nie jest bynajmniej pozbawiona piękna formalnego i zmysłowo-estetycznych pierwiastków.

Wyraźnie wyodrębnić możemy wśród ówczesnych utworów Kasproicza pewne typy artystyczne, świadczące o wielostronności życia duchowego: liryka opisowa, liryka refleksyjna i ideolo-

giczno-prometejska, dramat. Obok utworów o charakterze związanym z współczesnym prądem literackim, naturalistyczno-opisowych i tendencyjno-dydaktycznych, mamy żywiołowy liryzm i prometeizm. Liryzm, rodzący się z głębokiego i wnikliwego współżycia z przyrodą, jest najwcześniejszym i najbardziej bezpośrednim, a więc najlepiej określającym charakter poety przejawem jego dążeń artystycznych. Podkreślając i na pierwszy plan wynosząc w poszczególnych rozdziałach to, co poszczególne fazy jego rozwoju odróżnia od innych, naprzód zajmijmy się temi utworami, które go łączą z duchem czasu. Z dalszą twórczością i jej rozwojem najmniej, sądzę, mają wspólnego napoły epickie, napoły liryczne gawędy: *Z chatupy, Z chłopskiego zagonu, Ze swojskiej flory*; stanowią one zato wśród pierwszych utworów najbardziej oryginalny, w swoim rodzaju najbardziej skończony typ artyzmu. Nowym i twórczym jest tu postęp w kierunku naturalizmu w opisach wsi i jej bytowania. Wartość artystyczna tych utworów leży już całkowicie poza walorami utartych konwencji literackich. Urok i sugestywność tego typu zilustrować nam może najlepiej urywek następujący:

Chaty rzędem na piaszczystych wzgórkach,
Za chatami krępy sad wiśniowy,
Wierzby siwe poschylały głowy
Przy stodołach, przy niskich obórkach.

Płot się wali, piolet na podwórkach,
Tu rżą konie, ryczą chude krowy,
Tam się zwija dziewczek wieniec zdrowy
W kraśnych chustkach, w kolorowych sznurkach.

Tu mamy naturalizm w najlepszym tego słowa znaczeniu, z jego prawdą, zrodzoną z wnikliwego wżywiania się, ze zdolnością ujmowania typu zjawisk bez cienia stylizacji dowolnej.

Lecz ta prawda i wnikliwość rodzą się stąd, iż każdy szczegół życia, z którym się poeta zżył, jest mu niezwykle drogi, każdy budzi mnóstwo skojarzeń, mnóstwo uczuciowych oddźwięków. Innych obrazów, na któreby miał poeta rzeczywistość transponować, porównaniami upiększać, nie trzeba tam, gdzie konkretna rzeczy-

wistość ma walor uczuciowy, ma utajony w sobie liryzm. Stąd realizm, naturalizm i liryzm nie tylko się nie wyłączają, ale stanowią nierozdzielą jedność:

Po zapłociach, po chłopskich ogródkach,
Tętną świeżością podstarzałe grusze,
Że goryczą napełnione dusze
Na ich widok nie pomną o smutkach.

(Powróciły do domu bociany)

Nie pragnąc egzotyzmu, właśnie drogą naturalizmu wniósł Kasprowicz przed Wyspiańskim do literatury jędrny egzotyzm (w stosunku do walorów, które operowała dotychczasowa sztuka, był to egzotyzm) w opisach chłopskiego obejścia, zagrody, uroków zapuszczonych ogródków, sadów i zapłoci — wyniósł piękno ziół, traw i kwiatów polnych ponad konwencjonalne piękno róż i ogrodów. Tytuły, jakie dawał opowiadaniom *Ze swojskiej flory: Rumianek, Bielun, Psianka* i t. p., są w znamienności swej czemś dla tej sztuki symbolicznem.

W związku ze szczegółowością opisów pojawia się często specyficzna Kasprowiczowska refleksyjność, z właściwą mu wtedy rozlewnością stylu oddająca każdy szczegół niby w miłosnem rozpamiętywaniu, z długimi okresami i *enjambements*:

Droga, wiedząca ku wiosce,
Za lekkim wiatru powiewem
Suchy się piasek nikłemi
Unosi w górę obłoki
I szarym ciężą atomem
Na trawy wąskich listeczkach,
Co tu i owdzie z nad rowów,
Świeżo kopanych, zieloną
Poczyna kępą kiełkować.

(Wiosna)

W analogiczny sposób oddaje poeta nie tylko świat przyrody, ale wszelką otaczającą rzeczywistość, świat chłopskiego bytowania i »nizin« społecznych:

W okna chałupy, zwrócone
 Ku chmurnej stronie zachodu,
 Biję i biję szaruga.
 A kropla deszczu za kroplą
 Wsiąka przez szybę stłuczona,
 Którą zapchano szmatami:
 Snać to ostatki sukmany,
 Bo skrawek zewnątrz wiszący
 Tędy owędy drucianym
 O szkło zaskrzypi haczykiem.

(W chałupie)

Temu typowi formy rozlewnej, epicko-lirycznej i refleksyjno-lirycznej, w tejże sferze naturalizmu przeciwstawia się inny typ, którego walorami są dosadność, zwięzłość, lapidarność i jedrność. Za przykład służyć tu może urywek z wiersza *Światło Boże*:

Światło boże padło na ulicę,
 Z całej gęby roześmiał się dzionek
 Onem słońcem, co pośród koronek
 Chmur porannych wytrzeszcza źrenicę.

Ilościowo przeważa jednak w tym okresie twórczości typ gawędy i opowiadania zabarwionego liryzmem; może przejawia się w tem jeszcze pewna nieśmiałość czy niepewność lotu; liryzm oplata tu fabułę gawędy, tak jak tematy biblijne będą dlań przecie pomocą do wypowiedzania *credo*, zanim, gdy wzrosną jego siły poetyckie, przekształci je w hymnach *Ginącemu Światu* na symbole. Niewątpliwie postulaty artystyczne, które poeta stawia sobie w tych gawędach, identyczne są z temi, które stawiali sobie noweliści z okresu naturalizmu. Walor ich leży w sugestywności oddania prawdy, w dobitności charakterystyki. Wiersz liryczny zarywa tu niekiedy prozaiczną wierszowaną dydaktyką.

Podnosząc naprzód związki sztuki Kasprówicza z prądami epoki, wskazać musimy i elementy dydaktyzmu i tendencyjności we wczesnych jego poezjach. Znajdujemy wśród nich i wiersze bojowo-programowe, przechodzące czasami w wierszowane rozprawki, znamionujące młodzieńcze przejście się hasłami rozsądku i trzeźwości ówczesnych działaczy społecznych:

Głosim swobodę myśli, wolność ducha,
 Wierząc w rozsądek i szlachetność ludzi,
 Nie katowskiego potęgę obucha.
 A kiedy dzisiaj już nas nikt nie złudzi
 Zaobłocznego wesela fantomem,
 Nie będziem czekać, aż nam łan rozgrudzi
 Zews lub Jehowa swoim ostrym gromem,
 Lecz sami schwycim pługi w rękę czarną
 I tu będziemy siali szczęścia ziarno.

(Oni i my)

Nietylko zapowiada tu młody poeta, że przyjdą czasy, gdy »zaziemskiej rozkoszy puharem żadna już siła więcej ich (ludzi) nie złudzi« (*Giordano Bruno*), ale opiewa rozsądek:

Trzeba nam wiary, że na rozsądku
 I na miłości oparty,
 Śród wiekowego gmach nasz porządku
 Złotem lśnić będzie.

(Trzeba nam wiary)

Ten »rozsądek« i ten utylitaryzm jest tu poprostu wyrazem jednej z nieuniknionych form młodzieńczego doktrynerstwa, przez którą muszą przejść wszelkie głębsze i istotniejsze przeświadczenia, jeśli ich istota ma stanowić integralną część stosunku do świata. Świadczą te elementy oczywiście nie o antymetafizyczności ducha poety, lecz o jednej z cech jego krzepkiej natury: zainteresowaniu się sferą rzeczywistości praktycznej, żywym przejmowaniu się hasłami swej epoki, o tej cesze tężyzny i trzeźwości sądu, dzięki której ani późniejsze mistyczne przeżycia, ani wysokie uduchowienie nie pozbawią go zmysłu dla ziemi, dla zadań praktycznych.

Podkreślone tu sądy i hasła młodego poety, ich rozbieżność w stosunku do tych, które niżej omówimy, świadczą więc tylko o bogactwie tej natury. Bojownik sprawiedliwości społecznej sam nie zdaje sobie jeszcze sprawy, ile w nim, jako ludowcu, jest religijnej wiary w zapanowanie innej prawdy, ile z reformatora o organizacji religijno-etycznej. Czciiciel przyrody, gardzący metafizyką, nie uświadamia sobie w pełni, jakie uczucia religijne budzi w nim ten tak pozornie daleki od metafizyki kult przyrody:

Rzucam te wszystkie, którem wyśnił, gody,
Stokroć bogatsze znalazłszy dziś mienie
W łonie przyrody.

(*Na łące*)

Są to wszystko jeszcze sprzeczności kształtującego się stosunku do świata w okresie młodzieńczym. Tęsknoty metafizyczne wyrażone są czasami formułką hasła społecznego, albo animozje klasowe wyniesione zostają w sferę metafizycznych przeciwieństw dobra i zła. Za doskonały przykład może służyć ten ustęp z poematu *Chrystus*: Szatan, ukazując Chrystusowi potęgę zła, powiada:

Patrz, patrz, te opasy
To fabrykanci i bankierzy tłusci,
Twego królestwa obrońcy sędli.

Przeświadczenia, najgłębsze tęsknoty i przyjęte poglądy, żywiołowy liryzm, marzenia posłannika-reformatora i patos prometejski przeczą sobie nieraz, lecz najczęściej składają pieśń jednobrzmiącą — społeczną. Poemat *Chrystus* jest najlepszym przykładem splatania się tych wszystkich pierwiastków poezji Kasprowicz w epocę jego młodości.

Niezależnie od tych cech naturalizmu, realizmu, dydaktyzmu i tendencyjności — od najwcześniejszych wystąpień zarysowuje się w utworach poety jego indywidualność, jego tęsknota metafizyczno-etyczna, jego głęboki liryzm — słowem, wszystkie te pierwiastki, które stanowią o jednolitości całej twórczości Kasprowicz. Przejdźmy więc do tych pierwiastków najistotniejszych.

Zanim artyzm uległ działaniom prądów naturalizmu, pierwsze poezje tchnęły najczystszy liryzmem. Przyroda była pierwszym i najpotężniejszym bodźcem tych uczuć. Cały szereg liryk, które weszły w skład pierwszego tomiku (zwłaszcza *Melodje wiosenne*), tchnie tym liryzmem, wielkim ekstatycznym umiłowaniem życia. Sam poeta w wierszu *Pierwsza pieśń* najlepiej scharakteryzował tę twórczość całkowicie inspiracyjną, stanowiącą kontrast z poprzednio omówionymi cechami:

I żywiołowa ciosów tych potęga,
Co z ludzi zwykłych geniusze stwarza,
Tak mnie odrazu przemienia w pieśniarza,
Tak mi do wnętrza swoją ręką sięga
I u Natury wielkiego ołtarza
Atomy ludzkich dźwięków w całość spręga.

W stosunku poety do przyrody zdradza się już wówczas zupełnie wyraźnie obca pozytywizmowi i racjonalizmowi organizacja duchowa, jego tęsknota metafizyczna. Wiersz p. t. *Szum drzewo* zawiera motyw, tak często powtarzający się w jego późniejszej poezji; szum ten budzi zawsze tęsknotę, wyzwalającą duszę z ciała, a ta wtedy:

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

Już w trosce o zło społeczne wyczuwamy grunt metafizyczno-etyczny. Objawia się też już z całą siłą bezwzględna, ekskluzywna natura, spragniona miłości, brutalną wzgardą miażdżąca obojętność i chłód, które są dlań winą:

Ja nienawidzę tych, którzy w sobie nie mają ciepła.

Często wybucha zrodzona z miłości i tęsknoty irracjonalna wiara, tem silniejsza, im bardziej zda się jej przeczyć pesymizm i rozsądek. Charakterystycznym jest następujące powitanie wiosny:

I oto znowu wróciłaś, rumiana,
Wesoła siostró pobjadnej jesieni,
Co memu sercu wczorajszego rana
Kazała tonąć pośród mgieł i cieni,
A jednak wierzyć, że siła promieni,
Ukryta w mroku głębinach, jest bytem
Wiecznie trwającym.

Już pierwszy tom rozpoczyna się wierszem (*Prośba guślarza*), który znamionuje ducha, rwącego się do odkupującej, ofiarnej męki, łaknącego nieśmiertelności:

Niech w tym uścisku nie ginę
Na wieki.
Marzano! Płomienna dziewico,
Spal serce,
Lecz zasiej mi trawy kobierce
Na grobie.

O głębokiej wewnętrznej potrzebie wiary świadczy już wtedy groza, jaką napelnia poetę zwątpienie:

Lecz są znów duchy, co gdy »nic« usłyszą,
Jęczą jak dęby, gdy dzikie wichury
Ich konarami kołyszą.

(*Chrystus*)

W bojowych hasłach społecznych pod nalotem formułek wyczuwa się przede wszystkim wielką tęsknotę ku miłości i dobru. Potężny prometeistyczny ton, patos posłannika, zwiastuna i reformatora zdradza wyraźnie podkład moralno-religijny tych uczuć. Wtedy, gdy poeta wypowiada się spontanicznie, nikną racjonalistyczne formułki, niknie rozdział między ziemskim i nadziemskim, między bojowymi hasłami a wyrzeczeniem, między społecznymi i etycznymi umiłowaniem. Prometeizm społeczny, patos etyczny, wiara religijna, miłość ludzi i miłość przyrody stanowią nierozdzielny, jeden w istocie swej, głos pragnień i przeświadczeń młodszej duszy. Jakby przez nieśmiałość, nie podaje poeta wierzeń i zapowiedzi bezpośrednio od siebie; jakby z potrzeby nadania wierz swej uroczystości i siły, którą ona ma w jego uczuciu, zwraca się do motywów biblijnych, by własne, wyraźnie subiektywne piętno mające uczucia w ten sposób głosić. Już wspomnieliśmy, że poemat *Chrystus*, nie pozbawiony zresztą elementów świadczących o wpływach naturalizmu i pozytywizmu, mimo dawnego młodzieńczego racjonalizmu świadczy wymownie o tem, jak problematy społeczne, etyczne i religijne stanowią właściwie jedność, wypływają z jednej potrzeby duszy.

Mamy w tych młodzieńczych poezjach już zawiązki przyszłej metafizyki poetyckiej, głęboko tkwiące poczucie się częścią wszechświata, poczucie braterstwa z przyrodą, z całym światem, które się

później przez całą twórczość przejawia. Już w poemacie *Chrystus* pisze o Nim poeta, że:

Nie mógł pojąć w swej natchnionej duszy,
Dlaczego braćmi nie czują się ludzie,
Gdy on był bratem nawet leśnej głuszy.

W jedności wszystkiego nie wyłączają się pierwiastki ducha i ziemi, więc współistnieć muszą w harmonji i w duchu człowieka. Wierzy poeta, że »promień boski w człowieku nie gaśnie«, a razem, zwracając się do przyrody, wyznaje: »Nie, ja w rokoszu dziecinny nie stanę przeciwko tobie, o Matko!« Nie chce teraz widzieć rozdziału między ziemskim i boskim. Łączenie w sobie umiowań jednakich dla ducha i ziemi, choć stanie się w pewnym okresie rozwoju poety źródłem walk wewnętrznych (poemat *Miłość*), tu nie narusza harmonji uczuć. Ze wzdargą odzywa się ten młody Tytan, kryjący w sobie zarzewie natchnionych zwiastowań, o ulatujących w niebo poetach:

W metafizyce wieszczę rozkochani
Niech o miłości prawią, co się boi
Skapać swych kształtów w fali ziemskich zdroj,
Ku urojonej wzlatując przystani.

(*W metafizyce*)

W wierszu tym wyczuwamy nie wpływy przelotne racjonalizmu, jak w tych, któreśmy na początku przytoczyli, lecz głębokie, z całą wiarą w jedność świata związane przeświadczenie. Będąc monistą pod tym względem, jest poeta, jako etyk, dualistą, a motyw walki dobra i zła przejawia się już i w tym okresie, łącząc się zazwyczaj z zagadnieniami społecznymi; niezwykle jasno ujawnia się to w prometeistyczno-społecznych poezjach tego okresu. Niezależnie od wyobrażeń konkretnego zła, tkwiącego w życiu społecznym — te zagadnienia zdają się najczęściej młodego poetę pochłaniać, — zło odczuwane jest jako pierwiastek metafizyczny, wieczny.

Świadomość zła i cierpienia, które mają swe źródło nie tylko w pewnych konkretnych warunkach, ale stanowią pierwiastki

świata, budzi już wówczas tę prometeistyczną wolę bohaterstwa i tragicznie wielkiej, zbawczej, odkupicielskiej miłości. Gdy irracjonalna wiara stanowi czynnik najgłębszy w postawie poety, jako zwiastuna nowego jutra, ów ból i poczucie zła wkłada już wówczas na jego barki odpowiedzialność wybawcy i budzi miłość, ogarniającą ogrom cierpienia. Oto jeden z licznych wierszy, które już w owym czasie zapowiadają przyszłego twórcę hymnów:

Każ mi ukochać i tych, co przed zorzą
Dnia jutrzejszego padną; co wśród łzawej
Serdecznej skargi w trumnę się położą,
W trumnę dziejowych losów, gdy wśród wrzawy
Smutnych zapasów duch jutra nad mgławę
Świat się uniesie i miejsca tu grobom
Nowym udzieli, śmierci nowej strawy.

— — — — —
Tak! niech ukocham to, co jest w wszechświecie,
I to, co w sercu człowieka się mieści:
Rozpacz, co duszę kamieniem mu gniecie,
Rozkosz, co widmem słonecznem go pieści,
Niech się skryształą w hymnu mego treści.

Dlatego tak często wśród tych poezji spotykamy błogosławienie swemu bólowi, że on to nie tylko zbudził pieśń w duchu poety, ale nadał jej ogrom i siłę prometejskiej walki, zbudził najgłębiej utajone pragnienie bohaterstwa i ofiary, wyolbrzymił tę miłość aż do takich granic, że bierze ona na siebie trud walki i dźwigania, obarcza się grzechem i cierpieniem ludzkości, obejmuje ją i zamyka w niebosiężnej skardze.

Powiedzieliśmy, że w tych paru najwcześniejszych zbiorach poezji są już wszystkie pierwiastki, znamionujące całą twórczość Kasprowicza. W ostatnim z nich, *Anima lachrymans*, coraz częściej rozbrzmiewa głos bólu i skargi, zwiastując zbliżanie się tego okresu pesymizmu i rozterki, który ogarnął całą literaturę w zaraniu modernizmu. Pozostaje więc jeszcze jedno, najważniejsze pytanie: jakie jest indywidualne źródło bólu w pieśni Kasprowicza, który później w epoce modernizmu rozbrzmi z taką potęgą? Będzie to bowiem inny ból, nie ten, którym wybucha poeta społecz-

nik, będzie to ból, mający za podstawę przeświadczenia metafizyczne. Rodzi on się w walce między pragnieniem wiary a zwątpieniem, w walce, cechującej całą twórczość poety. A źródłem zwątpienia — poczucie zatracenia łączności z istotą bytu, poczucie osamotnienia, »wydrożenia z powszechnego prawa«, którym żyć umie cała natura, lecz które zatracił człowiek. Żywiołowe umiowanie życia, wyśpiewane w wierszu *Życie! o życie!* i wiersz inny, *Zagaśnij słońce*, wykreślają nam już w tym okresie granice, między którymi waha się wiecznie walczący duch poety.

* * *

Dramat *Świat się kończy*, zarówno przez czas powstania, jak i swój styl, należy do pierwszego, przedmodernistycznego okresu twórczości Kasprowicza. *Bunt Napierskiego*¹, aczkolwiek wydany został bezpośrednio przed hymnami (1899), musiał powstać znacznie wcześniej, gdyż nie zawiera ani jednej cechy, łączącej go z »modernistycznym« okresem twórczości. Dlatego też omówienie go na tem miejscu nie tylko nie nastrecza żadnych kolizyj, lecz ze względu na charakter utworu jest zupełnie usprawiedliwione.

Świat się kończy stanowi odpowiednik dramatyczny do naturalistycznych gawęd *Z chatupy*. Naturalistyczny ten dramat w założeniu i technice, dzięki bezpośredniej znajomości środowiska wzrusza prawdą wyrazu. Przez prostotę konkretnych zagadnień chłopskiego bytowania, dzięki przykuwającej uwagę prawdziwej sytuacji, pochwycenych z życia ludu — nie tylko dostępny byłby ten dramat i dla widzów z ludu, ale może dopiero przez nich byłby odczuty w całej pełni — wzbudzałby grozę tragiczną. Nie posiadamy, z nielicznymi wyjątkami, repertuaru sztuk popularnych, któreby nie grzeszyły rażącymi brakami artystycznymi, to też zapomnienie w tem ubóstwie o sztuce Kasprowicza, która popularność w znakomity sposób z artyzmem łączy, godne jest poprostu napiętnowania, zwłaszcza, że utwór ten jest bodaj najbardziej żywym sce-

¹ Poeta, potwierdzając mój domysł, nie umiał mi jednak bliżej określić daty napisania tego dramatu. Feldman w przedostatnim wydaniu swej historii literatury podaje datę: 1894.

nicznie dramatem tego poety. Posiadając wszystkie znamienne cechy dramatu naturalistycznego, oba te dramaty Kasprowicza nie mają ich wad. Pozytywistyczny determinizm, wyłączający tragiczność i metafizycznie pojęte *fatum*, nie mógł nie odbić się ujemnie na dramacie tej epoki.

Dramaty naturalistów dlatego budzą w nas dziś niesmak, że w zdarzeniach powszednich i często trywjalnych, stanowiących ich akcję, nie czuć nigdy wyższej tragicznej konieczności. Nigdy zdarzenia nie nabierają tam charakteru symbolicznego, odsłaniającego szersze horyzonty i wyższe prawa, — trzeba je brać literalnie. Inaczej w tych dramatach Kasprowicza. Przypisać to należy po części kulturze artystycznej poety, wychowaniu smaku na wielkich arcydziełach klasycznych, po części pierwiastkom duchowym poety. W lirykach już wskazaliśmy pierwiastki, predestynujące go na poetę głębin metafizycznych. One to, mimo szeregu naturalistycznych środków, wynoszą treść dramatów poza sferę duchową naturalizmu. Poeta o polocie metafizycznym ma głębokie poczucie konieczności tragicznej i tragizmu. W takiej n. p. postaci Walka (*Świat się kończy*) daje nam żywe wcielenie winy tragicznej. »Sprawiedliwość«, którą czyni Walek w głębokim jej poczuciu, jest jednocześnie zbrodnią. Wśród tych powszednich okoliczności rozgrywa się rzecz dla chłopca tak straszliwa, że »świat się kończy«. Czy świat ten jest mały, czy wielki — to dla ludzi dramatu obojętne: ich świat się kończy i czujemy całą grozę metafizyczną tego *fatum*, choć pozornie poza środki naturalizmu autor nie wykroczył. Zarówno poczucie tragizmu, jak i zdolność narzucenia poczucia konieczności fatalnej, nieuniknionej, ponadprzyczynowej, decydują o obu dramatach i nie pozwalają ich zmieścić bez reszty w rubryce naturalizmu.

W *Buncie Napierskiego* odnajdujemy motywy wczesnych poezyj — motywy wojującego demokratyzmu i religijno-społecznego reformatorstwa, jakie zawierał n. p. *Chrystus*. Napierski, syn naturalny króla, porzucony przezeń wraz z matką, walczący w obronie ludu, i Radocki, napoły kapłan-zwiastun, napoły reformatorem społeczny — to postaci dla pierwszego okresu twórczości charakterystyczne. Umiejętne obarczenie głównego bohatera winą tragiczną

odebranie jego zwycięzcy (Jarockiemu) cech bezwzględnej czystości etycznej w doborze środków walki czyni zarówno zawikłanie, jak i upadek bohatera prawdziwie tragicznymi. Oto słowa Napierskiego, które ukazują we właściwym świetle istotną treść koncepcji tragicznej poety:

Jest w przyrodzeniu naszym coś, co siłą
nazwaćby można i grzechu i zbrodni,
jeśli tak zechcesz, a czego istota
leży w tem właśnie, że się w pewnych chwilach
zapominamy! Z tego zapomnienia
rodzą się wielkie klęski lub zwycięstwa,
wielkie się rodzą cnoty lub występki.

.....
..... ty, panie,
żeś się zapomniał, doszedłeś do celu —
prędzej, niż może wziąłbyś ją uczciwie¹.
I ci się także, widzisz, — zapomnieli —
jeśli tak zechcesz, i szli bronić tego,
co dla nich będzie równie świętem
i nietykalnem.

To jedno powiedzenie Napierskiego już nas przekonać może, iż Kasprowicz był jednym z tych, którzy na nowo osiągnęli w sztuce zatraczone w okresie pozytywizmu poczucie tragizmu. »Zapomnienie się« jest trafną intuicją odczute jako wina tragiczna — wina bez winy. Zapomnienie się — to ta słabość natury ludzkiej, poprzez którą wdzierają się niepostrzeżenie wrogie żywioły tragiczności, władające losem człowieka. Dlatego też ma prawo — nie mówiąc frazesu — powiedzieć dalej Napierski:

Ta moc mnie zwała,
co w szumie wichru halnego wywraca
jodłę, stojącą pośród jodeł... Czemu,
pytać daremnie... Takie przeznaczenie.

¹ Mowa o zdobyciu przez Jarockiego fortecy podstępem, — przyczynie klęski Napierskiego.

Tylko naturalista, kryjący w duchu zadatki na metafizyka, mógł ten dramat napisać. Zarówno więc w dramatach, jak i lirykach, obok tendencji społecznych, obok naturalizmu, wszędzie wyraźnie ukazują się najistotniejsze pierwiastki ducha poety, które daleko poza pozytywizm, naturalizm i bojowe rezonerstwo społeczne miały go wywieść.

II

„MIŁOŚĆ“ I „KRZAK DZIKIEJ RÓŻY“

(Lata 1891—1899)

...A jeśli
Nieprzetamana wyjdzie z tych zapasów,
To razem z wichrem taki szlak zakreśli,
Że zetnie na nim smreki swym oddechem,
Sił pozbawione dla idących czasów,
A to, co mocne, odpowie jej echem.

(Krzak dzikiej róży)

Wielmożny duchu pieśni, coś przeniknął wzrokiem
Naturę, ty naturą byłeś sam...

Antoni Lange.

Cykl poematów pod zbiorowym tytułem *Miłość* wydany został po raz pierwszy dopiero w r. 1895. Pierwodruki jego części: *L'amore desperato*, *Miłość-Grzech* i *Amor vincens* ukazują się w czasopismach już w 1891 r. Tę więc datę przyjmujemy za granicę, rozpoczynającą okres modernizmu w twórczości Kasprowicza. Granice wszelkie — przypominać tę prawdę będziemy musieli na początku każdego niemal rozdziału — między fazami twórczości Kasprowicza są tylko sztucznym, ze względów praktycznych koniecznym wyodrębnieniem. W istocie są one nietylko płynne, nietylko zmiany przychodzą powoli, ale zawsze długi czas jeszcze współistnieją w twórczości poety pierwiastki artystyczne i ideowe odrębne, właściwe różnym prądom i różnym stylom artystycznym; tylko gwoździ wydobycia na jaw najistotniejszych dla jakiegoś okresu pierwiastków uciekać się musimy do tych sztucznych nieco kon-

Twórczość Kasprowicza.

strukcyj i podziałów. Nietylko pojawiające się w druku 1893 r. gawędy, jak *Jan Rudowski*, *Maciej Kosarczyk*, ale i wiele wierszy ze zbioru *Krzak dzikiej róży* (n. p. *Akordy jesienne*) wiążą się z naturalistycznymi i dydaktyczno-tendencyjnymi poematami poprzedniego okresu. Znamienne są pod tym względem także niektóre ustępy *Miłości*, jeszcze znamiennejsza przedmowa poety do jej pierwszego wydania. Świadom odrębności tego poematu w stosunku do poezji wcześniejszych, stara się poeta uspokoić czytelnika wtłoczeniem utworu w ramki tendencji i dydaktyzmu, motywami społeczno-moralnej natury: »Sądziłem, — pisze — że wzbudzi pewien interes obraz newrozy, której podlega dziś większa część umysłów wybitniejszych, postawionych na przełomie dwóch epok, zmuszonych oddychać ciężką atmosferą kończącego się wieku...« Przedmowa ta rzuca światło nietylko na czytelników, ale także, mimo wszystko, na samego poetę, który, choć wyzwolony z poezji tendencyjno-dydaktycznej, czuje się zobowiązanym społecznie do podporządkowania jej takim pozytywistycznym kryterjom.

W *Miłości* najjaskrawiej odbija się okres pierwszego pasowania się z nowymi prądami, ideami i nowym ustosunkowaniem się do świata i zagadnień, które przyniósł modernizm — okres fermentu i tragicznej walki wewnętrznej. Jest więc poeta jednym z pierwszych »modernistów« u nas, dość wczesnym jego zwiastunem. Indywidualność bogata, swojemi chodząca drogami, skłonna do krańcowości, do rozstrzygnięć dokonywanych całą duszą, tem głębsze wywołuje zmagania i tem ostrzejszy przechodzi kryzys.

Zanim zdołamy wydobyć z tych splotów ducha czasu i ducha poety prawdę znamienne dla jego odrębnej indywidualności, wnikać musimy pokrótce w świat psychiczny tej epoki, w charakter jej literatury. Jest to czas, kiedy wysiłek twórczy starszego pokolenia w powieści stanowi pisana w tym czasie *Lalka* Prusa, kiedy wyżyny poezji polskiej reprezentuje Asnyk, sławą i rozgłosem okryta jest Konopnicka, a na widownię wstępują modernści: Antoni Lange (*Pogrzeb Shelleya* 1890) i Kazimierz Tetmajer (I. Serja *Poezji* wyszła 1891 r.). Takie były wierzchołki wież, do których młody podówczas poeta mógł przywiązywać swe cele. Nie możemy więc mierzyć walorów artystycznych *Miłości* walorami

późniejszych poezji Kasprowicza, ani zestawiać ich z naszymi dzisiejszymi upodobaniami artystycznymi. Stosunek do tego poematu, naogół biorąc (acz z licznymi wyjątkami), może być tylko historyczny, tak jak historyczny jest nasz dzisiejszy stosunek np. do poezji Tetmajera. Był to okres dźwignia się z tego obniżonego poziomu, na którym stała do owej chwili kultura artystyczna kraju; dźwignie to miało wieść do rozkwitu »Młodej Polski«. »Ból istnienia« — oto słowa, co zdają się streszczać charakter literatury zarania modernizmu, — ból bezimienny, nie pochodzący, jak sama nazwa wskazuje, z jakiegoś jednego, określonego źródła, lecz z życia, z jego całokształtu.

Nie staliśmy się większymi optymistami od owych czasów, należymy do pokolenia, które ów »ból istnienia« przeżywało, — ale czasy te stały się nam tak obce, a nadużywanie tego słowa przez snobów tak przysłoniło jego treść, że musimy, choćby te pytania wydawały się naiwne i cyniczne zarazem, zapytać: co znaczy ów »ból istnienia«, skąd te nierozłączne powiązania »miłość-grzech«, »szatan-kobieta«, skąd tęsknota do »prabytu«?

Pragnienie pełni życia i poczucie niemożności jej zrealizowania — oto główne źródło bólu owych czasów. Ani spirytualistyczna szczytność romantyzmu, ani materializm i pozytywizm, ani naiwna wiara i wielkie konstrukcje filozofji spekulacyjnej, ani ograniczenie do »danych doświadczenia« nie wystarczają. Jednostronności dwu epok wskazują tylko wzajem swe niedostatki i rodzą krytycyzm, miast rodzić wiarę. Ideowość społeczna więzi indywidualizm, — bezideowość sprowadza wielką, przeraźliwą tęsknotę i pustkę. Poczucie zatracenia łączności z rytmem życia rodzi tęsknoty metafizyczne, tęsknoty do źródła i prawa życia — do »prabytu«. Jedyną miarą, nie podawaną w wątpliwość, jest piękno, ale tej znowu niema w otaczającej rzeczywistości. Najwyższą wartością wszystkiego ma być samo życie, ale ono znów domaga się rozwiązania zagadki swej istoty, treści, celu, — rozwiązania, które zdołałoby zaspokoić duszę, gdy minie pierwsze upojenie życiem w młodości. Motorem siły twórczej, tej najwyższej wartości życia, jest miłość, przeto ta jest jedynym bogiem poetów owych czasów, a erotyzm jedyną spójnią z »prabytem«. Ale właśnie dlatego, że miłość taką gra rolę

w poezji ówczesnej i że wokół niej krążą wszystkie przeżycia — jej pojmowanie najlepiej uwidocznia rozszczepienie duszy, która to bóstwo wyznaje. W miłości tej, jak w całym życiu, jest rozłam między spirytualizmem i zmysłowością, między idealizmem, ekstazy, tęsknotą wyzwolenia się z ciała i pragnieniem życia konkretnego, posiadania rzeczywistości. Łączy ona kult nagości i wyuzdania z przeduchowionym mistycyzmem, — stąd jest zarazem grzechem i świętością, stąd rodzi bluźniercze wyznawanie szatana, kult grzechu i jednocześnie kajania się i rozterki sumienia. W miłości też ujawnia się walka między indeterminizmem i determinizmem: ona jest jedyną sferą, w której święci pełnią swego objawienia indywidualizm, a zarazem jest siłą fatalną natury.

Zaranie naszego modernizmu posiada rysy podobne do tych, które charakteryzują u jednostki okres dojrzewania płciowego, z tem rozprężeniem wszystkich »władz« ducha i ciała, z niepokojem nieokreślonym, gwałtownymi porywami erotyzmu, występującymi na przemian z wybujałym uduchowieniem, łaknącem gorączkowo rozwiązania wszystkich zagadek filozoficznych, z rozbieżnością pragnień: nieokiełzanej swobody i pełni, — to znowu zniechęcenia, nastrojującego myśli samobójcze. Zaiste trudno jest stwierdzić, czy ruch w zaraniu modernizmu był wyrazem dekadencji — czy też bolesnym porodem, zapowiedzią odrodzenia, tego odrodzenia, które tak pięknie ujął i wyśpiewał Langę w wierszu *Exegi*. Zapewne był jednym i drugim. Naogół biorąc, nie cechowała tego ruchu zdobywczość, i dlatego realizacja pełni życia odbywała się — w sztuce. W niej zrealizowała się pół-religia i pół-czyn. Nie mogło to wystarczyć głębszym poetom. U niektórych (n. p. u Langego, *Euk i Arfa*) budzi się tęsknota do syntezy życia i sztuki, stąd też pochodzi u potężniejszych organizacji później wszczęta walka z zaklętym »czarem sztuki« (Wyspiański), budzi się gorycz nienasyceń sztuki (*Marchoń* Kasprowicza).

I dwie były, jak zawsze, melancholje tego okresu: jedna Tetmajerowska — ze słabości, i ta, która była zmaganiem się i kryzysem mąk porodowych przyszłej »Młodej Polski«.

Tak w najogólniejszych zarysach przedstawiam sobie tło historyczne. Kasprowicz nie tylko wyszedł zwycięsko z tego kryzysu,

nie tylko stał się jednym z trójcy najwybitniejszych artystów »Młodej Polski«, ale wiedzie nowe pokolenie w inny okres dążeń, wspierający się na obcych modernizmowi walorach ciężyny moralnej.

W porównaniu z dziełami, które wyda jego twórczość w przyszłości, *Miłość* wydaje się jeno młodzieńcem jeszcze zmaganiem i dojrzewaniem genjuszu, przedewszystkiem interesującym nas jako etap rozwoju. Symptomatyczne dla rodzącego się modernizmu jest wysunięcie na czoło postulatu estetyzmu u tego pozostającego do dziś pod wpływem sztuki tendencyjnej i naturalistycznej pisarza.

Z Jubalowego jestem pokolenia
I Tubalkain ma czci ciela we mnie...
Minionych wieków ciemnie,
Pieśnią Mirjamy drżące i Debory,
Rytmy Homera i Safijskie pienia,
Strofy, łechcące przyjemnie,
Czyliż daremnie
Miałyby przebrzmieć obok duszy chorej?
(*L'amore disperato*)

Gdy później poeta, zamierzający zamknąć »boleści rozklebione tony w kunsztowne zwrotki kanzony«, dodaje:

Rwiesz się, kanzono. W twej treści
Niema więc dla mnie cudownego słowa,
Co na trąd duszy leki w sobie chowa —

to poza przenośnią i zwrotem literackim odgadujemy nie tylko szczerą prawdę, ale i jej powody. Po pierwsze, w postulatcie estetycznym kanzony, jako synonimu estetyzmu regularnego i schematycznego, kryło się nieporozumienie. I czasy z ich nowym stylem i naturą przeżyć uczuciowych, zmiennych, rozfalowanych, wieść będą poetę ku kompozycji nie regularnej, statycznej, lecz dynamicznej, nie ku wzorom renesansu, lecz ku symbolizmowi. Estetyzm, narzucony narazie zewnętrznymi wzorami, »rwie się« jak owa kanzona jeszcze i z innych względów: psują go jeszcze czasem dydaktyczno-tendencyjne elementy dawnej sztuki, zwłaszcza gdy górna

retoryka łączy się niezbyt szczęśliwie z daleką od estetyzmu dosadnością takich n. p. sformułowań:

Pragnąłem zedrzeć tę maskę obłudy,
W którą ascetów schorzałe pojęcia,
Lub moralistów kuglarskie przysudy
Twarz niebiańskiego skrywają dziecięcia

(*L'amore disperato*)

Raz wraz opowiadanie zarywa tonem wierszowanej gawędy, nie licującej z charakterem artyzmu innej części utworu. Poeta, to komponuje utwór na modłę dawnych tendencyjnych wierszy, to ulega żywiołowym porywom natchnienia. Gdy te ostatnie zwyciężają retorykę moralizatorską, wówczas powstają dynamiczno-symfoniczne poematy, przypominające formę późniejszych hymnów; niekiedy rzeczywiście pieśń przechodzi w hymn. Lecz ta zmienność i nierówność poszczególnych części utworu nie jest tylko odbiciem zmagania się dwu stylów artystycznych na granicy epok, — ma ona głębsze źródło w rozterce duchowej twórcy. Rozterka ta znamienna jest dla epoki; wspomnieliśmy na samym początku o przeciwieństwach ducha i materji, które tak żywo wstrząsały artystami w okresie modernizmu, — znajdziemy ją i w *Miłości*.

Tęsknoty metafizyczne i tendencje ku idealizmowi nie wyłączały u Kasprowicza zmysłu rzeczywistości i nie był on nigdy skrajnym spirytualistą. Rzekome przeciwieństwa łączył w swej bogatej naturze i rozstrzygnął sprawę w myśl zgody. Teraz to zagadnienie znowu staje się aktualnem, staje się palącym problematem. Jak widać z wyżej cytowanego wiersza, a również z fragmentu, który poniżej przytaczamy, staje się on wojownikiem »prawdy ciała«:

I z fanatyzmem Lazarettich jałem
Obalać dawny porządek, stawiając
Na miejscu świątń o gotyckich oknach,
Wzniesionych z uczuć, strzelających w niebo,
Przybytek szczęścia, w którego podwoje
Wkraczały zmysły, nagie i z rumieńcem
Na świeżych licach...

.....

Ale potęgi dawnych bożyszcz, w sercu
Mojem zamkniętych, nie umiałem stłumić;
Z pod popieliska spalonej katedry
Jeły podnosić swe głowy, złorzeczając
Nowym idolom ...i wszczął się bój straszny,
W którym me siły słabły coraz bardziej...

(*L'amore desperato*)

W bardzo licznych warjantach pierwszych dwóch poematów tego cyklu pojawiają się te same naiwne, młodzieńcze wyznania. Przeciwiństwa w przeżyciach tej natury etycznej, owa nieustanna walka dobra i zła, o której pisze poeta w przytoczonym poniżej wierszu, przyjmują teraz formę walki ducha i ciała:

Nie było chwili, by się w jego duszy,
Od lat młodzieńczych wychowanej w znoju,
Te dwie potęgi, jak w pustynnej głuszy
Dwie tygrysyce, nie rwały do boju.

(*Amor vincens*)

Przyczyną tej wstrząsającej głęboko duchem poety walki była krańcowość jego natury. Przepotęźna, niepohamowana i młodzieńcza jeszcze żądza życia tej wyjątkowo bujnej natury i ekstatyczność tęsknot metafizycznych sprawiały, że przeciwieństwa te były istotnie większe u poety, niż w czyjejkolwiek innej, mniej bogatej duszy. Te przeżycia łączą poetę z duchem czasu, a pewna afekcja, z jaką akcentuje swój »upadek« i »grzech«, — z literaturą ówczesną. Żądza pełni życia, chęć pogodzenia tych dwu elementów, uznanych za wyłączające się, preradza się w rozterkę i pesymizm:

Nie! antytezą była pieśń ta nowa
Wszelakiej pełni i wszelkiego życia,
Zawiedła w rdzeniu, zwątpieniem niezdrowa.

Do tej rozterki dołącza się inna, z pierwszą zresztą nierozdzielnie złączona. Problematy *Miłości-Grzechu*, walki i wahania duszy między pojętami jako dwa bieguny wartościami zmysłów i ducha, pochłonawszy poetę, odsunęły go i obcemi uczyniły na czas krótki zagadnienia społeczne. Nie bez wpływu chwilowego pozostały za-

pewne prądy, wynoszące duchowość i kapłankę jej, sztukę, na plan pierwszy. Poeta, niby Gustaw z IV części *Dziadów*, wspominający jako naiwność młodzieńczą *Ode do młodości*, z goryczą pesymizmu mówi teraz o dawnej swej wierze jak o rzeczy minionej:

I jako mąż ten, Mojżesz, ów wybraniec,
Inne ludowi chciałem dać ustawy,
Zakończyć grzeszny wokół cielców taniec
Przekleństwa piorun rzuciwszy nań krwawy;
Zdrój chciałem żywy wydostać z opoki...

Ale to poniechanie dawnych bóstw, mimo bluźnierczych wyrazów, mimo odpychania się uczuciowego, jest złudzeniem. Nigdy z zagadnień i trosk społecznych na dłuższy czas duch poety nie może się wyzwolić. Nierozdzielnie wiąże się z tem uczucie winy, rozbicia. Począwszy od wierszy *Amavi*, *Odi profanum vulgus*, *Marjan Olchowicz* (ze zbioru *Anima lachrymans*), śledzić możemy tę rozterkę między indywidualizmem, arystokratyzmem ducha, pożądaniem pełni życia a miłością, wyrzutami współczucia, między chęcią ucieczki w sferę ciszy i ukojenia a prometejskimi porywami społecznymi.

Rzecz znamienna, że jako ostatni wyraz tych uczuć umieścił poeta w nowym wydaniu *Krzaku dzikiej róży* niedrukowany przedtem wiersz p. t. *Fragment*, zawierający słowa:

Jedno mi tylko zostało uczucie,
W które się robak nie wgryzł u korzeni
.....
Ona jest przy mnie! Ona, Litość wielka...

Bluźniący więc dawnym ideałom wiersz *Byłeś mi dawniej bożyszczem, o tłumie*, mający parę odpowiedników i w tym samym zbiorze (*Krzak dzikiej róży*) i w paru ustępach *Miłości*, jest tylko emfaticznym wyrazem jednego ze stanów rozterki, analogicznym do modernistyczno-demonicznych wyznań grzechu, nieawiaści świata i »dekadencji«.

Wydać się to może prawdą paradoksalną, że sama gwałtowność walki wewnętrznej, wynikającej ze starcia żywiołowego pędu

ku zmysłowości i ekstatycznych, głęboko w duchu tkwiących tęsknot metafizycznych, zdradzała siłę, która ją przezwycięży. Niejedna walka toczyć się jeszcze będzie w duchu poety, zwycięstwo zrodzi znów nowe źródła walki; niemniej jednak prawdą jest, że z kryzysu tego wyszedł duch poety zwycięsko, i że nie wywiodła go zeń ani idea, ani myśl jakaś nowa: zbawczą okazała się, jak zwykle, wewnętrzna siła, tężyzna, żywotność tej natury. Zdawał sobie z tego sprawę sam poeta:

Ale we wnętrzu jestestw

.....
..... ukryty mieści się obrońca,
Prawo natury, władca ludzkiej doli,
Elementarny pęd życia.

Ta właśnie siła sprawiła, że »wśród jego pojęć powikłanych, sprzecznych, tęczowa, nowa zabłysła harmonja«.

Poemat *Przy szumie drzew*, stanowiący dalsze ogniwo cyklu *Miłość*, jest nie tylko przejawem dokonywanego się zwrotu, ale może być uważany za symboliczny obraz związku poety z przyrodą. W naturze odnajduje poeta utracony związek z życiem, odnajduje jego i swoją prawdę. Popularność tego właśnie poematu, wyróżnianie go z pośród innych, ma swe głębokie uzasadnienie. Artyzm trzech poprzedzających go poematów z tego cyklu był nierówny; w tym poemacie autor zrywa już wyraźnie z artyzmem regularnym, opanowanym wolą, który czasem zarywał dydaktyką retoryczną, czasem żywiołowością liryczną, i tworzy utwór jednolity. Poemat *Przy szumie drzew* jest już triumfem nowego artyzmu, opartego na kompozycji dynamiczno-żywiołowej i wolnym wierszu. Triumf ten przychodzi tak nagle, tak łatwo, jak powstaje nowe łożysko rzeki, która, uczyniwszy nagle wyłom w tamie, objawi nagle całą nieprzepartą, niepowstrzymaną potęgę żywiołu. Zrywała się dotąd raz wraz dusza ku hymnowi; tu, w wichrze natchnienia, dokonywa się transfiguracja artyzmu Kasprowicza i powstaje symfonia, zespalająca szum boru i pieśń wzbierających potęgą i zdrowiem uczuć. Muzyczność i obrazowość, nastrojowość i realizm, piękno i prawda, stopione zostały w jedność organiczną. Sugestia

jest tak potężna, że nie możemy oprzeć się akustycznej halucynacji poszumu, słowo okazuje się tu lepszym środkiem sugestji, niż dźwięki muzyki. W tej artystycznej harmonii rodzi się inna jeszcze harmonia: cielesność splata się w jedno z duchem; pierwotna, przepotężna, fizyczna radość bytowania i lot ducha, mimo niedawnego rozłamu i rozterki stają się jednym uniesieniem.

Nagle, jak w porywie miłości dotąd nieuświadomionej, świeci się tu zespolenie fizyczne i duchowe z przyrodą i jak w anamnezie objawia się wiadomość o dawnym, przed wiekami zawartym z nią ślubie. Jestestwo całe poety ogarnia błogi spokój odnalezienia siebie w wiecznej, nierozdzielnej miłości. Na odzew lasu budzi się w duszy poety pieśń, drzemiąca tam oddawna, pokrewna huraganowym wichrom i tajemniczym poszeptom, — pieśń pierwotna, żywiołowa, ziemską a świętą. Jest potężna tajemniczą, niewyczerpaną młodością żywiołów, spokojna najdostojniejszą, najstarszą harmonią. Tak rodzi się pierwszy wielki hymn tego poety — hymn duszy przed wygnaniem z raju.

Postulat piękna realizuje poeta wraz ze znalezieniem nowej formy wyrazu. *Krzak dzikiej róży* ukazuje nam już swobodny lot w tej nowej sferze. Starsze pokolenie zdobył poeta swą prawdą realistyczną i tendencją społeczną, teraz zdobywa nowe, zdobywa modernistów głębią nastroju i artyzmem wyrazu.

W ucieczce od życia w sferę sztuki i marzenia szukali moderniści ukojenia rozterki duchowej. I Kasprowicz, gdy duszę jego ogarnia ból istnienia, cechujący tę epokę, szuka schronu, lecz instynktownie szuka go w przyrodzie. Odsunawszy się na czas jakiś od zagadnień i walk społecznych, nie ponad życie się wznosi, lecz ku innej jego sferze się zwraca. W stopieniu uczuciowym z życiem przyrody odnajduje zespół i harmonię tych pierwiastków, które zdawały się wzajemnie wyłączać. W obcowaniu z nią znajduje ekstatyczne uniesienia ducha, pragnącego wyzbyć się ciała, — owo »rozpłynięcie bytu«, — ale zarazem i przepotężny pęd jej żywiołów.

Jedną pieśń teraz uczyni z tych dwu pierwiastków i jedną harmonię. Nawet w tych momentach, gdy — jak w wielu lirykach z cyklu *W ciemności schodzi moja dusza* lub z cyklu *Akordy jesienne* — odzywa się ból poety, brzmia w nim częściej tony

głębokiej, cichej melancholji, niż zgrzyty i dysonanse rozterki. Teraz już poematy, wielbiące jeden z elementów (jak n. p. wiersz poczynający się od słów: *O pieśni ciała*), nie zawierają uczuciowych antytez w stosunku do mistycznych tęsknot ducha. Nawet w wybuchach rozpacz, pragnącej zatracenia (wiersze *Dmij wichuro, Wstań orkanie*), jest jakaś nowa kosmiczna potęga i uwielbienie dla siły, którą na nowo wzbudziła w pocie przyroda:

Negacja życia, stwarzająca karły!
Wobec tych cudów wielkiego Żywota,
Co płodzi granie i głębie jeziora,
Gaśnie twych oczu szklanych blask umarły.

Cykle poezji *Z Alp*, *Z Tatr* oraz *Nad przepaściami* z pewną dozą słuszności nazywano panteistycznymi. Przeżycia poety odzwierciedlone w tych utworach są jednak różnorodne i zmienne, to też ogólnik ten niewiele mówi. Wiele czynników złożyło się na ów stosunek poety do przyrody, który odzwierciedlają te poezje. W tym zwrocie do niej było i wspomniane już instynktowne szukanie ukojenia i ucieczki, był odruch pierwotnego instynktu, było pragnienie ogromu i bezmiaru rozpętanych tęsknot, a wśród nich tała się już, nieuświadomiona w całej swej potędze, tęsknota metafizyczna.

Jeden z pierwszych wierszy zbioru *Krzak dzikiej róży*, mianowicie: *Tęsknię ku tobie, o szumiący lesie*, potwierdza nasze przypuszczenie, że ów przemożny urok lasu, wyśpiewany przez poetę w *Miłości*, był wyrazem przeżyć, które niezatarte pozostawiły wrażenie. Poszum lasu stał się symbolem tajnego, wabiącego swym bezmiarem czaru przyrody i wszczepił najgłębszą tęsknotę. Wiersz ten ukazuje nam wszystkie motywy zwrotu ku przyrodzie, o których wyżej była mowa:

Struny twej harfy, o szumiący lesie,
Dech ów porusza, co był w onej porze,
Gdy pod budowę wszechświata przyciesie
Pramistrz w niezmiernym układał przestworze.
.....
To samo w on czas spłodziło nasienie,

O rozśpiewany, o szumiący lesie,
Dwie siostry bliźnię: twą i moją duszę.

W stopieniu się w jedność z przyrodą znalazła ujście targa-
jąca napróżno dotąd swe więzy tęsknota do bezmiaru, żądza wy-
zwolenia się z ciała i pragnienie niezamąconego spokoju niebytu.

...Ale duch nie słyszy,
Co mówią ludzie; zbratany z bezmiarem
Światłem i falą płynie w Raj tej ciszy.
.....
.....
....Z ciał tych naszych, zawistych bezwładnie
Na opoczystych urwiskach, ulata
Duch, zachwycony, nad śnieżne przestworze.

Ta sama panteistyczna »odsrodkowa siła« tęsknoty, która na-
dawała niematerjalną lotność poezji Słowackiego, przetwarza na-
turę artyzmu Kasprowicza. Zwiewność wizyj i lekkość, jaką poeta
tu osiąga, wydawała się dotąd sprzeczną z naturą jego talentu.
Tehnienie bezmiaru i ekstazy uduchowienia — oto najzna-
mienniejsze cechy cyklu *Nad przepaściami*:

...kto starga przędzę ciał,
Ten pijąc z czar zachwyty,
Będzie świadomość jasną miał
Bezkresowego bytu.

Stapianie się z przyrodą nie ma, jak w poemacie *Przy szu-
mie drzew*, charakteru fizycznego zespolenia, lecz jest mistyczną
wizją duchowej jedności. Duch poety, pogrążony w »wieczności
wielki, nieobjęty sen«, »wieczności ma widzenie«, »rozszerza się
w Nieznanem«. To zawieszony nad »przepaściami« w przestworzach
śni mistyczno-panteistyczną prawdę: »Jeden wszechświat, jeden
duch«, to czuje rozkosz powrotu na łono utraconej jedności z naturą:

Kroplą dżdżu wrócił do swych mórz,
Do pierwotnego łona:
Granice czasu znikły już —
Gdzież przestrzeń określona?

Lecz ten mistyczno-panteistyczny zachwyt wyzwolił głęboką
religijną potrzebę czci, co

...Kłęka w pokorze
Gdzieś przed nieznanem źródłem tego świata.

Po upojeniu panteistycznym, które było tylko etapem drogi,
jaką przebywa dusza w tęsknocie swej do zlania się z istotą bytu,
sama przyroda poczyną być odczuwana jako *medium* jeno, kry-
jące jego istotę, wciąż daleką i niedostępną.

Gdzieś poza granicami przestworzy utajone jest bóstwo:

...wielki »On«,
Obcy ziemskiemu oku,
Wysnuwa z siebie plonów plon
W nieustającym toku.

Zrazu to wyobrażenie bóstwa ściślej jest jeszcze z panteizmem
związane:

On, co jeden jest i wraz
Miljonem jest miljonów,
Wchłania znów w siebie, w ciągły czas.
Pierwiastki swoich plonów.

Ale i to wyobrażenie bóstwa ustępuje innemu, dalekiemu już
zupełnie od panteizmu:

Ty wiesz, że jedno w wszechpotężnej mocy
Stało nad wszystkim innym...

.....
...O duchu ludzki...
Ty wiesz, że jest przedział w wszechbycie:
Tutaj przyroda, tam siła i wola,
Tutaj spoczynek, tam dotąd dążenie.

(Z motywów wedyckich)

Ów »panteizm« Kasprowicza we właściwym dopiero ukazuje
się świetle, gdy ogarniemy całą drogę ewolucji, której poezje
zbiorku *Krzak dzikiej róży* są obrazem. Podczas gdy, jak naj-
częściej było u poetów modernistów, piękno przyrody było ucieczką

od życia, przynoszącą zdobycze czysto estetyczne, — u Kaspro-wicza pozorna ucieczka w tę sferę stała się drogą nawrotu ku życiu i jego pełni. Chociaż powiedzenie o kimś, że w zetknięciu z czymś odnalazł na nowo samego siebie, wydaje się zwykle przesadą, frazesem, — w odniesieniu do Kaspro-wicza i jego stosunku do przyrody jest to rzetelna prawda. Znaczenie tego okresu bliższego obcowania z przyrodą było olbrzymie, ale stapienie się z nią uczuciowe w akcie panteistycznych uwielbień było czynnikiem wyzwolenia własnych tendencji religijnych, kształtowaniem poglądu na świat, który nie jest bynajmniej z panteizmem identyczny. Obco-wanie z przyrodą stało się czynnikiem, który kształtował wyobrażenia i prawdy, utajone dotąd w uczuciach i tęsknotach niejasnych.

Wtedy właśnie, gdy przyroda wzniciła ów panteistyczny kult religijny — zbudziły się w sercu poety wszystkie tęsknoty metafizyczne i przyroda stała się *medium*, poprzez które docierał do istoty bytu duch, żądny zjednoczenia się z nim. Do ducha poety, który w obcowaniu z przyrodą własnym światłem załśnił i własną istotę objawił, odnosi się to, co o duchu świata wyśpiewał:

Tak duch swem własnem światłem lśni
W światłości tej bezkresie,
Dziwnych zespołów święty chrzest
Natury mu nie zmienia.
On czuje rozkosz, że on jest,
I rozkosz ma tworzenia.

.....
On ma świadomość swoich sił,
On wie, że wnika wszędzie,
Że mu początek obcy był,
Że końca mieć nie będzie.

Poprzez obcowanie z przyrodą utrwala się w nim wiara w nieśmiertelność — poeta odnajduje swą moc. Zarysowują się zręby jego poglądu na wszechświat i życie, a o pełni rozbudzenia życia religijnego poczynają świadczyć tak znamienne dla jego poezji motywy dążenia do treści bytu, do obcowania z nią. Wiersz *Modlitwo moja cicha i bez słów* (obszerniej zajmujemy się rozbiorem tego wiersza w rozdziale, poświęconym motywom poezji Kas-

prowiczowskiej) zawiera je niemal wszystkie, a przewijają się one wciąż w tym zbiorku. I wszystkie pierwiastki uczuciowe życia religijnego poety, które już odtąd staną się integralną częścią jego poezji — korna cześć i uniesienia mistyczne, metafizyczne poczucie grozy bytu, nicości i śmierci — ukazują się teraz w tych lirykach, przyrodzie niby tylko poświęconych.

W obcowaniu z przyrodą znajduje ujście mistyczna, **pragnąca** wyzwolenia z ciała tęsknota i żywiołowa moc ziemi, splecione w nierozdzielalną harmonję. Przyroda była mu mistrzynią najwyższego uduchowienia i ekstazy religijnej:

O duchu boży, z wirchów i krzesanic,
Z wód tych głębin do tak bujnych lotów
Przynaglający człowieka, że za nic
Ma one drogi, skąd niema powrotu.

Ale jednocześnie rośnie uwielbienie dla kosmicznej potęgi żywiołów, dla niewzruszonej tężyzny i mocy:

...duch nasz słyszy
Onego Ducha, co miał moc, by w tummy
Nieb sięgające pospiętrzać opoki.

Przyroda przywołuje teraz znowu do życia i harmonizuje na nowo wszystkie elementy życia duchowego, ukazując je tylko na innej płaszczyźnie. Motyw walki społecznej, prometejskiej, spleta się w jedno z uniesieniem religijno-etycznym, a zarazem czerpie z przyrody potęgę kosmiczną:

Rycerski duch ludzkości,
Który zapładniał wieki,
Który sam jeden stawiał
I walił kościół swój,
W nim¹ znalazł znów wcielenie.
Wystąpił w nim na bój.

¹ Szczyt Monte Leone.

Tak więc pod czarem działania przyrody dokonywa się olbrzymi i złożony proces wyzwalań i rozbudzania, organizowania i harmonizowania ducha poety. W transpozycji na obrazy przyrody i w spleceniu z nią uczuciowem odnajdujemy już wszystkie najznamienniejsze rysy jego indywidualności. Lecz i w sferze sztuki okres tego obcowania z przyrodą, choć pośrednio, niemniej olbrzymie przyniósł plony. Nierozdzielnie z procesem harmonizowania się elementów, których rozterkę ukazywały pierwsze cykle *Miłości*, zdobywa poeta harmonję wyrazu, muzyczność, lotność, uduchowanie — bogactwo środków artystycznych. Jak zaznaczyłem, kształtuje się w tym okresie nowy styl artystyczny. Wyrażanie uczuć obrazami przyrody, które je wzbudziły — było niepostrzeżonym procesem wkraczania sztuki poety w okres symbolizmu. Zarówno ekstatyczność mistycznych zachwyty, które nadawały zwiewność i lotność formie, jak i potęga uczuć, jaką budziły obrazy przyrody — wszystko sprzyjało dynamizowaniu się wyrazu. Kosmiczna potęga i gigantyczność obrazów poezji Kasprowiczowskiej tu, w obcowaniu z żywiołami przyrody się kształtuje. Jak w rozbudzonej, pełnem technieniem oddychającej duszy poety zespala się powoli pierwiastki religijne, kosmiczne i społeczne, tak też przyroda jest mu mistrzynią, wiodącą do nowego, »symfonicznego«, w duchu Wagnerowskiej syntetyczności pojętego sztuki. Taką to drogą osiąga poeta ów postulat estetyzmu modernistycznego — swoistą, własną drogą.

W tym okresie, kiedy poezja Kasprowiczowska poczyną wchodzić w okres swej dojrzałości i pełni, kiedy, zda się, poeta odnalazł w obcowaniu z przyrodą wieczystą harmonję, — znowu poczyną się walka wewnętrzna. Zaród jej ukazują nam dwa znamienne w tych poezjach dążenia: tu po raz pierwszy tak wyraźnie, w związku z krótkotrwałym czarem panteizmu, rodzi się zainteresowanie panteistyczną religją starożytnego Wschodu, budzi się tęsknota ku największemu uduchowaniu, rozplnięciu się w Nirwanie, a jednocześnie występuje na nowo przepojony kosmiczną potęgą prometeizm. Najcharakterystyczniejszy jest pod tym względem wiersz *Szlakiem symplonńskiej drogi*. Nie jedno to przeciwieństwo charakteryzujące ducha poety. »Mamy u Kasprowicza z jednej strony pragnienie życia osobowego, a z drugiej żal utraconej

bezosobowości w absolicie. Oto dwie siły, które zmagać się będą z sobą całe życie¹.

Poeta sam w późniejszym swym wierszu, *Ciche, samotne rzędy wierzb nad rzeką* najpiękniej i najprościej objaśnił nam, dlaczego jego dusza, »choć ma Raj przed sobą, staje w pół swej drogi«: oto powstrzymuje ją w locie w bezkresy miłość tej ziemi. Wszystkie te przeciwieństwa wiążą się z sobą wzajemnie i wszystkie one stają się czynnikami tej burzy, jaka znów rozpęta się w jego duszy. Mogą one stanowić najlepszy — choć nie wyczerpujący całej złożoności zjawisk i nie tłumaczący wszystkiego — komentarz tej zmiany, która znów po chwilach ciszy następuje, a którą poeta pięknie w tym wierszu-pytaniu wyraził:

O niezgłębiona duszy toni,
Ty w ciasnej piersi mój ogromie!
Na burzę wiatr już głucho dzwoni...

O zachmurzona duszy toni
Przed chwilą jeszcze tak pogodna!

Amor vincens był znalezioną w sobie odpowiedzią poety na rozterkę, jaką ujrzał w miłości duch czasu. A na tęsknotę tej epoki do »prabytu« odpowiedział olbrzymim wysiłkiem, dokonany za zbiorowość — wysiłkiem wytężonej anamnezy swego ducha, docierającego poprzez stopienie się z przyrodą do prażródła. Przewycięzenie i zwycięstwo to wiedzie w inną sferę walki. Ów nawrót do prometeizmu, jego genezę, bardzo pięknie i bardzo trafnie przedstawił Wasilewski², wiążąc ten moment w życiu duchowem poety z wyobrażeniami ludowemi o Południcy: »W południe widzeń swoich prawdy bezwzględnej i piękna poeta zajął w oblicze wiekiestemu Przeznaczeniu i z tym widokiem w oczach powrócił na ziemię. To, czego ludzie instynktem się boją — widoku spokojnego okrucieństwa Bezwzględności, on to ujrzał w poetyckim jaśnowidzeniu oczyma ludzkimi, pełnemi podziwu i przerażenia —

¹ Zygmunt Wasilewski: *Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku*, str. 240.

² l. c. str. 270 i następne.

tam, *Nad przepaściami*«. Owa groza przejrzenia prawdy metafizycznej u źródeł bytu, zmąciła tę błogość, której chwilę dało mu obcowanie z przyrodą. Krzak dzikiej róży nabrał znaczenia symbolu i znaczenie to podkreślił sam poeta, nadając tytuł jednego z wierszy całemu zbiorowi. Ów krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach »do ścian się tuli jakby we śnie«, mając po jednej stronie przystań przyrody — po drugiej limbę próchniejącą: widok marnienia, zagłady. Ten porusza wszystkie struny ducha poety; ów krzak, szukający schronu, przeistacza się w krzak gorejący, płonący odbłaskiem grozy bytu i żarem prometejskim. Walka wewnętrzna nie tylko dzięki tej rozbieżności tęsknot, o którejsmy wyżej mówili, urasta do takich rozmiarów. Wzmaga ją jeszcze to, że w samym prometeizmie mieszczą się zarody walk tragicznych. Powstaje zwątpienie o samej tej sile prometejskiej, zwątpienie

Że część jasnej mocy,
Co rodzi słońca, niema władzy
By złamać berło nocy.

Rodzi się rozterka pytań, azali ten druzgocący i tratujący zasiewy duch wojny prometejskiej będzie zwycięzcą? Czy wtedy, gdy »inny duch ogłosi ludzkości swej orędzie«, nie legnie Prometeusz obarczony swym grzechem krwawych walk nieubłaganych, posiadłszy jedno tylko — swą winę tragiczną? Czy nie ma on być jako Mojżesz, nie widzący ziemi obiecanej a nadto obarczony klątwą krwawej walki?

A tylko tam, gdzie zmierzchy
Swe mgławce kreślą tory,
Jak gdyby nie dla niego
Jęły się płonąć już
Przeblyski nowych zórz.

Tęsknota, wyolbrzymiona w wędrówce swej do źródeł bytu, spokrewniona z bezmiarem, jaki tętnęła w nią przyroda, zrywa się w prometeistycznych dążeniach ku wysiłkom, wieki i ludzkość obejmującym. Oto teraz duch poety:

Głuchą za sobą tęskność wlecze
Snać dźwigając wieki... wieki...

Ponieważ wszelkie uczucia w tym okresie panteistycznego spokrewniania się z bezmiarem nabrały charakteru kosmicznego, więc gdy po chwilowym ukojeniu, jakie przyniosło obcowanie z przyrodą, ozwie się znowu cała skala tonów bólu — to uczucia i zjawy, obrazujące rozterkę wewnętrzną, rozrosną się do gigantycznych rozmiarów chaosu żywiołów w walce. W zbiorze *Krzak dzikiej róży* pojawiają się obrazy i tony, które zapowiadają narodziny hymnów *Ginącemu światu*, choć wszystkie te przeżycia transponowane są na obrazy przyrody. »Jungfrau niewzruszona« i rzesze prometeistycznych Manfredów, idących w bój, każą nam myśleć o hymnie *Święty Boże*. Tu znajduje już wyraz trwoga metafizyczna, wstrząsająca grozą nicości. Opanowuje znienacka serce, wplatając się w ciszę kontemplacji mistycznych, jak motyw śmierci w tym wierszu:

Wieczności
Wielki, głęboki, nieobjęty sen,
Co ducha ciszą mami,
Ogarnął cichy świat
W południa skwarne czas...
Nad przepaściami
Gdzie śmierć, owita w mgieł jedwabny len,
W błękit rozwiewnych szat,
Z Strachem i Lękiem gości.

Na tle gigantycznych gór roztacza tu poeta w jednym z wierszy wspaniałą wizję, znamioną dla jego poczucia grozy metafizycznej i tragicznego *fatum*. Przedstawia tam wdzieranie się ducha na szczyty, któremu towarzyszy demoniczny, złowrogi syk węża-potwora — obraz tak znamieny dla przyszłego interpretatora baśni o Szklanej Górze. Więc przed hymnami jeszcze przenika poczyną poezję Kasprowiczowską ów specyficzny dreszcz, znamionujący literaturę i sztukę tej epoki:

To śmierć wysłała z swoich nor
Widm rozpętane moce
Na ten urwisty skalny tor,
Skąd wieczny byt migoce;

To niepewności straszny ptak
 Biję ciemnymi piórami;
 Cień jego pada na ten szlak,
 Co wiedzie w jasne góry.

Kiedyindziej wyzywa poeta żywioły (wiersz *Wstań orkanie*), ich niszczycielską orgję — w jakiejś rozpaczliwej chęci zatracenia wszystkiego, w pragnieniu nieprzeżożonym sądu strasznego. Wyraźniej jeszcze nastrojem swym przypomina późniejszy hymn *Dies irae* jeden z wierszy z cyklu *Nad przepaściami*:

Rozpacz i trwoga i ów płaz¹,
 Straszna świadomość końca,
 Zmieniają w zamęt cichy czas
 Południowego słońca.

Odwraca się stosunek do przyrody: teraz poeta ją samą przepaja burzą własnego ducha i niepokojem, wsącza w nią jad, trujący jego serce. W jej łonie dostrzega chaos własnych myśli. W *Hymnach* przyroda w symfoniczno-syntetycznym zespole środków ekspresji utraci swój żywot samodzielny, stanie się jeno środkiem narzucania wizyj malarskich, wizyj, oddających stany duszy. Rozpacz i rozterka, wzrastająca do kosmicznej potęgi, domaga się jednego wyrazu, obejmującego całość przeżyć. Rok też zaledwie dzieli druk niektórych poezji ze zbioru *Krzak dzikiej róży* od pierwodruków pierwszych hymnów. Wiersz do Waruny jest też już właściwie warjantem hymnu *Święty Boże*.

¹ Mowa tu o wężu-potworze.

III

„HYMNY“¹

Jeśli przeciętny czytelnik kojarzy nazwisko Kasprowicza z *Hymnami*, jeśli, najniesłuszniej zresztą, przecenia *Hymny* na niekorzyść późniejszych utworów, to jest w tem i pewien trafny instynkt. Czuje on, że Kasprowicz to nie opowiadacz ani wirtuoz tylko, — że jego poezja to wulkaniczna siła, wyrzucająca żar przeżyć całej duszy, wszystkich jej pokładów, — nie wzruszeń estetycznych tylko, ani przelotnych nastrojów. A w *Hymnach* ten charakter twórczości uderza, bije w oczy. Zrozumiały również jest stosunek modernistów do *Hymnów* Kasprowicza: Gdy »czyści esteci« czepiali się szczegółów — inni przesadzali w epitetach pochwalnych, czuli bowiem, że Kasprowicz zrealizował to, co za cel sztuki uważali: dał spontaniczny »przejaw duszy«, swojej i zbiorowej zarazem, dał ów »absolut«, w którym jednoczą się przeszłość duszy i jaźń narodowa i wznoszą się na wyżyny prawdy metafizycznej. Lecz moderniści nie zdawali sobie sprawy, że ostatecznym kryterjum prawdy dla nich była literackość, a ich metafizyka była... też rodzajem literatury. Dla Kasprowicza to, co pisał, nie było literaturą — było prawdą. Gdy począł mówić bez literackich symboli, z prostotą, dla której modernistom brak było zmysłu, gdy coraz wyraźniej okazywało się, co jest dźwignią jego życia duchowego — struktura moralna, gdy coraz wyraźniej sztuka jego nabierała cech monumentalnej ciężkości, słowem, gdy odsłoniły

¹ Rozdział ten obejmuje również analizę poematu *Na Wzgórzu Śmierci*, stanowiącego jedność z hymnami, wyśpiewanemi »ginącemu światu«. Pierwodruk tego poematu ukazuje się w 1897 r. Pierwodruki poszczególnych hymnów pojawiają się w czasopiśmie w latach 1899, 1900 i 1901 r.

się najzupełniej te cechy ducha, których modernistom było brak, — Kasprowicz został sam.

Dziś jakieś ekskluzywne wynoszenie *Hymnów* na czoło twórczości Kasprowicza, uważanie ich za jej zenit — wydawać się może tylko nieporozumieniem.

Jeśli niekiedy przecenia się głębię *Improwizacji* Mickiewicza dla jej potęgi i rozmiarów postawionego zagadnienia na niekorzyść innych, cichych jego rozmów z Bogiem, rozmów struchlałego serca, gdy kamienna niemota, kładąca się na usta, nie pozwala wznieść głosu ponad szept, — to stokroć więcej nie należy tego czynić z *Hymnami* na niekorzyść całej późniejszej twórczości liryczno-religijnej Kasprowicza.

Już w *Krzaku dzikiej róży* można śledzić, jak od zatapiania się w przyrodzie przechodzi poeta znowu do walki wewnętrznej, jak budzi się jego prometeizm. Całe życie duchowe poety jest naprzemian kontemplowaniem głębin, strzelistymi wzlotami ducha, walką wewnętrzną i prometeizmem. Wynoszenie jednej z faz tych oscylacji jako reprezentującej go, dowodziłoby mogło absolutnego niezrozumienia poety. Zresztą dopatrywanie się i dostrzeganie w *Hymnach* wyłącznie prometeizmu jest najzupełniej błędne. Dość wymienić ustępy z *Mojej pieśni wieczornej*, *Franciszka z Assyżu*.

Hymny poprzedza chronologicznie poemat dramatyczny *Na Wzgórzu Śmierci*. Ten fakt jest niemal symboliczny, tak jest znamieny. Pieśń, nabrzmiała bólem tej ziemi, poprzedziło utwierdzenie się głębokie w przeświadczeniu, że »Golgota jest grobem pierwszego człowieka i będzie grobem ostatniego«. *Na Wzgórzu Śmierci* nie ma w sobie nic z dynamizmu dramatycznego, bowiem przepaja ją to spokojne, mroźnym lękiem przeszywające serce poczucie: konieczności ofiary i próżności jej — a więc konieczności nieustannej ofiary. »Przyczyna tej śmierci — mówi jedna z postaci — nie w dni dzisiejszych strasznie leży łonie«. Golgota dla poety jest czemś wiecznie żywym — prawdą każdego dnia. *Na Wzgórzu Śmierci* jest potężnym, śmiertelnie spokojnym uprzytomnieniem uczuciowem tej prawdy. Później przychodzi wielka fala wezbranych uczuć — *Hymny*.

Forma u Kasprowicza, jak u każdego głębokiego i szczerzego poety, wyrasta organicznie z jego twórczości, i dopiero następnie staje się świadomym czynnikiem kształtującym. Już we wczesnych utworach przejawiają się widoczne tendencje ku pewnym formom, jak liryka refleksyjna, hymn, ballada, które później się dopiero kryształizują. Tendencje ku różnym formom współlistnieją nieraz w jednym utworze, ponieważ twórczość nie była poddawana żadnym nakazom schematyzującej poetyki. Z chwilą gdy z tego chaosu tendencji wyzwała się pewien typ, gatunek, stanowi to dowód, iż wola twórcy ujrzała w nim pewien związek z istotą swej twórczości. Podkreślam miano Hymnów, a czynię to nie poto, by sądzić te utwory z punktu widzenia poetyki, ani dlatego, by się dopatrywać w nich jakichś czystych typów gatunku literackiego; nie zapominam też, że i inne, wcześniejsze utwory, lub ich fragmenty, dałyby się do tego typu sprowadzić. Mam inny cel na oku. Chodzi mi o to, aby w tej grupie utworów, w której dominuje pewien charakter twórczości, uchwycić ten charakter i zdefiniować, określić związek formy z istotą tej poezji. Nie o gatunek poetycki więc chodzi, lecz o charakter wewnętrzny twórczości, który domagał się tego kształtu, by się wyrazić. Hymn — to jedna z form, związanych najściślej z charakterem twórczości tego poety. Jest rzeczą wysoce znamieną, że jako uczeń gimnazjalny poeta układał często hymny do Bogarodzicy (ob. list ks. Laubitza w książce Wasilewskiego, str. 137). W innych utworach znajdujemy fragmenty hymnów, co jest dla nas dowodem ścisłości związku tej formy z charakterem poezji. Wszystko więc, co powiemy o typie, odnosić się będzie do istoty tej poezji, gdziekolwiek, poza utworami nazwą hymnu objętymi, została ona wyrażona. Sam zaś fakt, że w pewnym okresie powstała grupa utworów o wspólnym charakterze formalnym, świadczy o pewnych czynnikach, które razem wzięte dadzą nam obraz jakiegoś odrębnego etapu na linii rozwoju twórczego.

Poczucie powołania do wystąpień w imię zbiorowości, poczucie potęgi i powagi twórczości własnej, wzniosłość idei metafizycznych, religijnych i moralnych w niej zawartych, które domagają się powagi rytuału, — utajona potrzeba żywiołowych, spontanicznych

nieco ogroś talę form.

wybuchów liryzmu, ogarniającego całe jestestwo w jednoświ symfonicznej — oto najkrótsza odpowiedź na to, co wiąże tę twórczość z formą hymnu.

Oddawna zrywała się dusza ku takiej pieśni. Było to wtedy jeszcze, gdy przetwarzał hymn *Bogarodzica*, pisał wzniosłą pieśń *Excelsior*, gdy tworzył typowo młodzieńczy poemat *Chrystus* lub interpretował motywy biblijne. Przyroda najwcześniej obudziła i wyzwoliła tęsknoty religijne i mistyczny poety. Jej ogrom wydziera mu z piersi pierwsze najpotężniejsze pragnienia wielkiego hymnu:

Niech przed Naturą myśli moje klękają,
Niech z bożych gońców pośpiechem
Lecą za echem
Tych hymnów wielkich, co biją jak gromy...

(*Miłość*)

Charakterystyka poetycka poezji romantycznej, zawarta w jednym z wierszy Kasprowicza, napisanym w okresie młodości, wyraźnie już przypomina pod względem wizyjnym późniejsze własne jego hymny:

I była pieśń ta szelestem wędnących
Ziół na ściernisku spalonym, jesiennym,
Jękiem tych wiatrów północnych, bijących
O szyby pustych kościołów, brzemienym
Trzaskiem ołtarzy — bez ofiar i cześci,
Odbiciem zorzy wieczornej...

Myśli, wizje i motywy znane nam z *Hymnów* nie występują po raz pierwszy, ale w nich dopiero nabierają niebywalej mocy, siły sugestywnej, i stapiają się w jedną wielką organiczną całość. Zaprawdę własne to uczucie wypowiedział Kasprowicz przez usta świętego Franciszka:

Długom-ci czekał na przedwieczne słowo,
Jakkolwiek we mnie było i poza mną,
We wszystkich drzewach i we wszystkich trawach...

Wspominałem już, że we fragmentach *Motywów wedyckich*, w hymnie do Waruny ze zbioru *Krzak dzikiej róży*, znajdują się

ustępy, które mogą być uważane za warianty hymnu *Święty Boże*, pod każdym względem bowiem go przypominają, zarówno identycznym (ideowo) wyobrażeniem Boga, jak i wizjami, z których podaje najcharakterystyczniejszą:

Drogo nieznana! o drogo daleka,
Ginąca w ciemni przepastnej otchłani!
Widma tulące —
Potworne strachy, lęki i rozpacz
Oślepie, głuche, o piersi zapadłej...
.....
O ty gasnących zórz wieczornych boże!
O ty posępny pogrzebie!
O ty nieznana, o daleka drogo!

Zmianę, jaka zaszła w twórczości wraz z powstaniem *Hymnów*, określić można krótko jako rozszerzenie i spotężnienie. Społecznik i metafizyk nie dochodzą do głosu naprzemian, jak to miało miejsce w okresie twórczości młodzieńczej, ale stwarzają pieśń jedną, taką, w której te pierwiastki już nie współistnieją tylko, ale stanowią jedność organiczną. Poczucie szerzy polega — między innymi — na rozciągnięciu widnokręgu do ogólnoludzkich zagadnień i podniesieniu w tę sferę ogólną nędzy i cierpienia ludu.

Poeta wyzwolił się z ram sztuki ludowo tendencyjnej i później bluźnił czas jakiś w rozgoryczeniu młodzieńczym ideałom. Był to jednak okres krótkotrwały, teraz następuje nowa synteza. Wyzwolić się bowiem z czegoś, to nie znaczy jeszcze porzucić, ale często, jak tutaj, stanąć ponad tem, i jako cząstkę wziąć w siebie to, co ograniczało, gdy było wszystkim. Dotąd poeta był naprzemian to bojownikiem i piewcą społecznym, to znów w skupieniu samotności rozważał pierwiastki dobra i zła i ich walkę. Świat tego życia społecznego, w którym duchowo tkwił, był ongiś horyzontem: w nim dostrzegał odbicie się odwiecznych prawd i zmagania świata. Teraz stanął ponad tem: świat określonych stosunków społecznych posłużył mu za narzędzie wyrazu — symbol. Nie należy też zapominać, że w rozszerzeniu horyzontu przeżyć aż do rozmiarów kosmicznych i we wzmożeniu ich potęgą własnych uczuć odegrało wielką rolę obcowanie z przyrodą. Ale

teraz i gigantyczne obrazy przyrody, których chwałę niepodzielną śpiewał w *Krzaku dzikiej róży*, stają się również środkami symbolicznymi do wyrażenia uczuć i tęsknot ludzkości. W symbolach również zawarł i idee, które nadawały lirykom z okresu pozytywizmu czasami ton rezonerstwa. Chociaż dawniej uciekał się już do symbolów gotowych (*Motywy biblijne*), to w interpretacji swej narzucał im wówczas piętno stosunków zbyt określonych; w symbolach motywów biblijnych było wciąż jeszcze coś, co należało brać literalnie, co niweczyło szerokość symbolu, a przeciwnie nadawało im coś z abstrakcyjności i sztywności ogólników i alegoryj. Pierwszy okres symbolizmu u Kasprowicza dostrzegamy w poezjach poświęconych przyrodzie (*Z wirchów i hał*), w jej łonie ukazał walkę i fragizm. Piękność i wspaniałość tych obrazów była jednak czemś abstrakcyjnym i dalekim w stosunku do walk i cierpień społecznych ludzkości. Powołanie prometejskie sprowadza poetę w dolinę łez i trudu, a spotęgowany artyzm pozwala mu ująć teraz syntetycznie w jedną całość wszystkie dotychczasowe pierwiastki swej poezji: tęsknoty metafizyczne i społeczne, piękno przyrody i poczucie grozy życia. Pieśń, stając się ogólnoludzką, nie przestała więc być społeczną, a roztapiając idee w wizjach i liryzmie, nie przestała być metafizyczną. Na zjednoczeniu i zharmonizowaniu tych wszystkich czynników — kosmicznego i społecznego — w wyższej potędze polega ten doniosły przełom. Tu już żaden problemat metafizyczny nie ostaje się na płaszczyźnie intelektualnej: w akcie wstrząsających przeżyć dosięgły one dna duszy i wyzwoliły ten najgłębszy, najistotniejszy żywioł uczuć poety.

Tu po raz pierwszy z olbrzymią potęgą wyrażu przejawili się tęsknoty metafizyczne poety i jego powołanie prometejskie. Tu w najwszechstronniejszym spotęgowaniu ukazały się wszystkie środki artystyczne jego poezji. Oprócz wyrazów, z dna duszy z mocą żywiołu się dobywających, są tu, oczywiście, i czysto już artystyczne koncepcje (niektóre ustępy z *Salome*, *Świętego Franciszka z Assyżu* lub *Judasza*), odbicie poetyckich wczuwań się w to, co nasuwał motyw obrany.

Słusznie już Gostomski przyrównał artyzm hymnów do symfonii, jako zespołu różnorodnych środków artystycznych. Tylko to jest

symfonia powstająca żywiołowo, samą naturalną »logiką« procesu twórczego komponowana, przeważnie niejednolita, ale zawsze potężna. Gdy w poemacie dramatycznym *Na Wzgórzu Śmierci* nie dramatyczność, ale liryka refleksyjna dominowała, tu, w *Hymnach*, odwrotnie: nieokiełzana, potężna, żywiołowa dramatyczność jest panującym pierwiastkiem. Dramatyczne momenty, akcentowane, jakby tytanicznymi uderzeniami, niebywałą siłą ekspresji, przechodziły tu nieraz w świadome dysonanse, »przepaścią słowa« oddzielające biegunowo różne stany ducha, albo, niby błyskawica, odsłaniały rozległy horyzont wizyj. W tej dramatyczności, w tem malowaniu, jest coś pokrewnego ówczesnemu malarstwu impresjonistyczno-nastrojowemu, symbolicznemu. Jest w tych wizjach coś z poszarpanego chmurami nieba, coś dającego się przyrównać do zgrozą przejmujących, oślepiających blasków białości w drzeworytach Val-lotona lub do symbolów malarskich Muncha, ale i coś swoistego, niepowtarzalnego, jedyne na świecie: liryczna, monotonna roz-lewność pól polskich. Obok siły dramatycznej, wizje są tu najcenniejszym walorem artystycznym, najbardziej frapującym, najsilniej w symbolice swej sugestywnym elementem. Podczas gdy wśród akcentów dramatycznych ten, kończący *Dies irae*: »Niech nic nie będzie! Amen! Bo cóż być może, jeśli ja zaginął« — zdaje się być w grozie swej najpotężniejszym — trudniej, zaiste, wybrać z po-śród bogactwa wizyj. Którą z nich uznać za najwspanialszą? Czy wizję głowy w cierniowej koronie, czy ów pochod upiorny ze *Święty Boże*, czy ów straszny, rosnący las krzyży z *Dies irae*?

Wspomniałem o analogii ze współczesnym malarstwem impresjonistycznym, symboliczno-nastrojowym, z własnego bowiem doświadczenia wiem, iż kto odzwyczaił się od sztuki owych czasów, ten nie może zająć należytej postawy estetycznej wobec artyzmu *Hymnów*. Kto nie obejmie obrazów w *Hymnach* jako wielkich całości malarskich, impresjonistyczno-symbolicznych, przeznaczonych do działania przede wszystkim nastrojowo, kto nie podda się bezwolnie żywiołowi dramatycznemu, a będzie mierzył tę sztukę innemi, obcemi temu stylowi kryterjami, lub będzie rozważał na chłodno kompozycję, będzie wchodził w szczegóły, zamiast brać je

impresjonistycznie *en bloc*, — ten może podziwiać siłę, głębie uczuć — ale nigdy nie przeżyje estetycznie *Hymnów*.

Jest to sztuka nastrojowo-symboliczna. Szeregi rytmiczne, wizje, obrazy, wspomnienia, rodzą się spontanicznie, żywiołowo, z pewnego stanu wzruszeniowego, i ten nastrój, który je obejmuje, jest ich jedyną, wszechobejmującą logiką kompozycyjną. Ten syntetyczno-wagnerowski zespół środków w nim jednym ma swe powiązanie, i niemasz innej drogi do przeżycia estetycznego *Hymnów*, jeno poddać się temu nastrojowi; wówczas obrazy, wizje, rytm, będą miały ten sam wewnętrzny związek, jaki nadał im psychologiczny proces natchnienia. Symbolizm *Hymnów* jest bowiem *par excellence* a-intelektualny, bezpośredni, żywiołowy. Istotą ich artystyczną jest *liryzm*, i tylko *liryzm*. Panliryzm ów przetapia wspomnienia, symbole wzięte z tradycji, myśli, stany, pocucia moralne i religijne, i czyni z nich elementy całości. Dlatego *Hymny* nie są pieśniami ani wyłącznie religijnymi, ani społecznymi, — wyrażają całe wnętrze poety w danej epoce życia. Dlatego że w tych momentach erupcyjnej ekspresji wyraża poeta to, co drzemało podświadomości w jego duszy, tu najgłębiej zdradza swą ludowość, zdradza to, że myśli o świecie, o ziemi, o życiu w kategoriach wspomnień dzieciństwa — w »kategoriach« wsi polskiej, jej obrazami, jej doznaniem. Odsłania się tu jedność, nierozzerwalny związek między jego uczuciami religijnymi a społecznymi i między ukochaniem przyrody jako nierozdzielnej części życia społecznego. Napięcie żywiołowej siły budzi tę mnogość skojarzeń i rodzi tę szerz środków artystycznych. Jest to rozpętanie siły i jej bujność objawia się samorzutnie. Dlatego właśnie, że artyzm nie był i nie bywa u poety czemś zamierzonym, programowo wypracowanym, z chwilą gdy przeżycia nabierają innego charakteru, bardziej kontemplacyjnego, zmniejsza się rozmaitość środków artystycznych w poszczególnych utworach, rodzi się inny artyzm — nie symfoniczny. Dynamiczny charakter *Hymnów* jest miarą bezpośredniości wyrazu. Dynamizm *Hymnów* Kasprowicza łączy je najwyraźniej ze sztuką nowoczesną. W *Hymnach* dokonano się zespolenie modernistycznego artyzmu europejskiego z żywiołowym i rozlewnym liryzmem polskim, z wizjami wsi polskiej.

Ale nie tylko na wzniesieniu się do symbolów, wyrażających idee ogólnoludzkie i metafizyczne, polega wrażenie pełni i szerzy w *Hymnach*. Wrażenie to podnoszą wzbierające fala za falą uczucia, rozlewające się w jakimś nadmiarze, nie mającym granic, i wizje gigantyczne, rozległe, snujące się niby pasma widm, ginące w bezkresach. Styl — to wzbierający rozszałym nurtem, to przechodzący w tok rozlewny, powolny, ogarniający szczegóły, refleksyjno-rozpamiętujący, — wrażenia tego dopełnia.

Wyobraźni słuchowej narzuca poeta równie szeroką skalę tonów: Od swojskiej piosenki, »co się kołysze po krzaczach, po lesie«: »A grajże mi, piszczałeczko, graj« — przewijającej się niby najrzowniejsze wspomnienie chłopięctwa poety, aż do organowych brzmień *Salve Regina*.

Forma hymnów i wrażenie szerzy wynika również z charakteru socjalnego tej poezji: mają być one wyrazem uczuć zbiorowości, więc niby chóralnym śpiewem milionów, unoszącym się pod sklepienie niebieskie, ogarniającym wizję pochodów nędz i bólów ludzkich. Głos hymnu ma być brzemienisty odwieczną pieśnią ludzkiej tęsknoty, wchłonąć ma cały ogrom zła i bólu świata. Roztoczyć mają te hymny i tę pustkę zgrozą przejmującą, w której ginie dusza, odtrącona przez Boga, ukazać mają nieskończoną dal, w jakiej ginie niedosięgi cel dążeń ludzkich.

W *Hymnach* poczucie powołania przejawia się nie tylko jako motyw pieśni, ale się realizuje w tej pieśni jako w czynie. Oto »powstał z tej ziemi« syn ów i głosem ziemi przemawia do Stwórcy. Ma bowiem w sobie »jej trud, jej tajemniczy jęk«. Jest tym, który

Zebrał z jej chat

Żalniki łez

I czekał, aż przyjdzie wybawienia kres...

Pieśniarz jest zarazem i pośrednikiem w objawieniach niepojętych prawd wieczności, albowiem »w odległych przepaściach« jego duszy »jęły się budzić echa tego słowa, co w płomienistym rodziło się krzewie« (*Salve Regina*).

Naprzemian, to utożsamia się z grzmącym głosem, to z najsmutniejszą skargą ludzkości; to sam zda się uczestniczyć w tym

pochodzie gromad, zmierzającym do tronu Przedwiecznego, to od tej zbiorowości się oddziela i w sam na sam z Bogiem stwierdza swe: »Jestem i płacę«. To porwany światem uniesieniem wznosi się do pieśni, której godni słuchać tylko »stwórca i natura«:

Milczcie!
Nie do was płynie pieśń,
Co się w płomiennym urodziła krzewie...

To głos swój splota z chórem innych, by, zespolony z nim, wydać pieśń jedyną:

Nie! nie! śpiewajcie wszyscy,
Wasze to tchnienie i wasza to krew,
Wasze to serce w tym śpiewie.

Zasadnicze przeświadczenie poety o prajedności wszystkiego, jego poczucie się częścią istoty bytu, która zatraciła z nim łączność, nie uległo zmianie:

On był i ty w nim byłeś przed początkiem,
Nim jeszcze miłość i spokój
Stały się ogniem trawiącym.

Pobrzmiwają w hymnach wyrazy tej odczuwanej wspólnoty z wszechświatem.

W jednym z wcześniejszych hymnów, Salome zwraca się ku św. Janowi z chwalbą zmysłowej miłości, przez którą zjednoczył się ze wszechświatem:

Zastłuchany w tę szumiącą dal,
Zgłębisz te głębie szumu
I ujrzysz w nim duszę Salomy,
Że była przedtem, nim w wierchołkach drzew
Ten tajemniczy zaszeleścił śpiew.
Przezemnie, przezemnie
Rozpoznasz związek między obłoku
Rozpłomienioną urodą,
A szmaragdową jętką.

Ale nie znajdujemy tu już żywiołowych dążeń do stapiania się z przyrodą, niepohamowanego dociekania do jej wnętrza. Coraz

wyraźniej odróżniana jest miłość ku przyrodzie jako *medium* jedynie, poprzez które odczuwa się istotę świata, od samej tej istoty. Coraz bardziej wyłączną staje się miłość ku niektórym momentom życia w naturze, jakby przeznaczonym na obcowanie z ukrytym w jego tajemniczych przejawach bóstwem: Oto św. Franciszek raduje się, że może słuchać tych »szepków, któreś nam dał w eukaliptusowych koronach, byśmy w nich mieli oddźwięk tajemnicy twojego bytu«:

Ale to wyodrębnienie wyraźniejsze Boga z wszechświata, o czym już mówiłem analizując poezję *Krzaku dzikiej róży*, wzmacnia gorzkie poczucie oderwania, rozłączenia duszy od istoty bytu. Wciąż zaznaczana jest w *Hymnach* przepaść, jaka dzieli duszę od owego zamierzchłego a błogiego stanu jedności wszystkiego, »zanim się stało to, co się stało«.

Próżnobyśmy szukali w tym cyklu tak częstego w poezjach późniejszych motywu bezpośredniego niemal stykania się z bóstwem w poszumie drzew, widmie mgły, gdy poeta przemawia bezpośrednio od siebie. Te rozmowy i walki z Bogiem, jakich wyraz daje poeta w *Hymnach*, są zgola i n n e j natury; nie masz w nich nic bezpośredniego i mistycznych poczuć obecności Boga. Bóg, któremu rzuca poeta wyzwanie, jest równie odległy, jak niepojęty, a równie obojętny, jak niedosięgly. A jeśli nam poeta odsłoni w *Hymnach* inną jego wizję, jeśli nam ukaze widmo umęczonej głowy w cierniowej koronie, to męka jej zda mu się równie próżną, jak błagalne głosy ludzkości. Wewnętrzna potrzeba ofiary nie ma charakteru bezwzględności przeświadczeń mistyka, z jakim wystąpi poeta w lirycie zbioru *Ballada o słoneczniku*. Gorycz zwątpienia stłumiła młodzieńczo-bohaterskie fanfary, grane niegdyś tym, co rzucali się w walkę ponad siły. Jak ongiś w *Chrystusie* młodociany racjonalizm, tak w poemacie *Na Wzgórzu Śmierci* zwątpienie odbiera wewnętrznemu głosowi, żadnemu ofiary, błogość ufności. Próżna, nieustanna ofiara — to nieublagane przeznaczenie.

..... czułem,
Że przepowiednią jest on i pragnieniem,
Nieugaszonym żarem i tęsknotą

I snem i jawą ludzkiego dążenia,
Co nieustannie, z wiedzą i bezwiednie,
Zwraca swe oczy ku skrytym, zawartym,
Utraconego polanom ogrodu...
Umrze, bo — musi... śmierć zwycięzcą śmierci!...
Krzyż, znamię śmierci, co się zmienia w życie...

Tak każe poeta mówić Szymonowi z Kyreny, a zakończenie tego poematu, choć inne, odpowiada ponurością pesymizmowi zakończenia *Chrystusa*.

Wahanie między wiarą w ofiarę i zwątpieniem o niej przejawia się w *Marji Egipcjance*. Raz budzi się w Marji poczucie konieczności ofiary, jako zbawienia:

Umieraj Chryste Panie,
Strasliwe znoś katusze,
Bez Twoich wszak udręczeń
Ja biedna zginąć muszę

by znowu ustąpić refleksji:

Poco Ci, bogów wybrańcze,
Dla ludzkiej ginać nędzy...

Jedynie w *Hymnie Św. Franciszka* wewnętrzna potrzeba ofiary łączy się z ekstatycznym przeświadczeniem o obiektywności jej znaczenia: jest ona nierozdzielna z miłością, a ta jedynie »odwlecze dzień sądu«.

Wspomniałem już o tem, że w *Hymnach* nie przejawiają się nigdzie uczucia bezpośredniego kontaktu z bóstwem, że nie ożywia ich ufnosć miłosnego zetknięcia. Motyw obcowania z Bogiem ma tu charakter krańcowo różny od tego, jaki przejawia się w późniejszej twórczości poety, ale przecież jest. Nawet w zwątpieniu, nawet w chwili poczucia osamotnienia duszy we wszechświecie, motyw ten w pieśni Kasprowiczowskiej nie zamilknie. Jest on i tu zawarty w zbiorowym »jestem i płaczę« ludzkości (*Święty Boże*), które poeta przeciwstawia odwiecznej, na niedostępnym tronie królującej, nieprzeniknionej obojętności boskiej. *Święty Boże* to potężne wyzwanie Boga, aby, zstąpiwszy z niebio-

sów, stał się »tak lichy, jak ja« i »doczesności okryty łachmanem«.

»Dla człeka złem jest największem zwątpienie« — powiada jedna z postaci *Na Wzgórzu Śmierci*. Ono szarpie duszę poety i najpotężniejszy wyraz wydobywa. Walka i wyzwanie stanowią jedną z form obcowania z Bogiem; straszniejszą od walki jest groza nicości, jaką uczuwa wąpiąca dusza. Nagie, puste szczyty *Wzgórza Śmierci* — oto ów okropny dreszcz lęku duszy, nie widzącej Boga. Samotność i lęk straszliwy duszy oderwanej od Boga, »zgubionej«, otchłań i mękę »wignanej z Raju«, w całym tym cyklu Kasprowicz wyraził najgłębiej. Miara tęsknoty duszy, spragnionej bóstwa, jest dłużenie się w wieczność jej osamotnienia. Dlatego najgłębszą skargę duszy wignanej z Raju zawiera to wyznanie:

Tysiącem lat niewysłowienie
Strasnych męczarni zdała mi się chwila,
Ta jedna chwila, kiedy me wołania
Bez echa brzmiały w miesięcznym okręgu,
Budząc li przestach u ludzi. Tysiącem
Długich, tak długich lat, że snąc wiecznością
Był mi rok każdy.

Jedna z najgłębszych koncepcyj całego poematu polega na tem, że żądza grzechu jest pragnieniem zapomnienia, ucieczką przed pustką i lękiem; dlatego to wignana z Raju dusza tęskni do Lucyfera. I odwrotnie: grzesznik Judasz w koncepcji Kasprowicza — to dusza nie czująca Boga, osamotniona.

Przerażliwy lęk jest miarą grozy, jaką przejmuje duszę świat bez bóstwa. A lęk ten wyraża poeta i w hymnach, tym często pojawiającym się w jego poezji, umiłowanym symbolem spadającego w przepaść głazu:

Któżby się trwożył
szelestu śmierci,
któżby się lękał kamienia,
spadającego w czarną głuchą, przepaść!

pyta Judasz, ale przecie nie może oprzeć się temu poczuciu grozy nicości.

To poczucie, jak dysonans zwątpienia, przeplata niejedną z hymnów — jest ono tem »kamiennem, ślepem przerażeniem«, które poeta przeciwstawia błogiej jedności w łonie Boga (»On był i myśmy byli przed początkiem razem«). Wiara, poczucie obecności Boga, czyni z wieczności błogą chwilę zachwyty, która tę »wieczność chłonie«, — zwątpienie czyni chwilę wiecznością trwogi. Dlatego Lucyfer mówi duszy o Chrystusie: »Myśli, że świat wybawi od lęku...«, że zło samotności jest najgorszym. Mocniejsze niż skarga na nędzę w *Święty Boże* jest poczucie ogromu grzechu i jego wszechwładnej potęgi. Dusza ginie w bezkresnym odmęcie nicości i pustki:

Przedemną przepaść zrodzona przez winę,
Przez grzech Twój, Boże, ginę! ginę! ginę!

I wówczas rodzi się jakieś rozpaczne przytwierdzenie nicości — straszliwe w swej grozie:

Niech nic nie będzie,
Bo cóż być może, jeślim ja zaginał!

Na tle poczucia tej dreszcz grozy budzącej pustki i bezmiaru grzechu, zrozumianą być może siłą tęsknoty duszy ku Bogu i podświadomy jej wyraz — motyw dążenia. *Salve Regina* jest przepięknym chórem tęsknot ludzkości ku cudownemu objawieniu się bóstwa. Jak potęgę zła uświadamia sobie poeta ważąc w duszy jego odwieczność, tak i miarą tej tęsknoty ludzkości mają być wieki jej trwania; dlatego przez swą prastarość tak świętym jest hymn *Salve Regina*,

zasłyszany ongi, tak dawno, tak dawno.

Zda się, jakby tu poeta transponował na czas tę dal, jaka dzieli dążącą w tęsknocie duszę od jej niedosiętego celu. Hymn ma ogarnąć całe wieki tej tęsknoty, grzmieć mocą niezliczonych jej głosów, rozlegać się echem gubiącej się w pustce, łkającej prośby.

Znamienna rzecz, że wyrazem tęsknoty są tu teraz nie symbole bohaterskiej wyprawy, lecz korowody jakichś pielgrzymich wę-

drowek błagalnych, upiornych procesyj. I w tym motywie przejawia się zmienny stosunek Kasprowicza do zbiorowości. Motyw dążenia w *Hymnach* jest czasem wędrówką

s a m o t n e j Tęsknoty,
poklekującej na krzemiennej
drodze, z kielichem goryczy w dłoni,
z czarnym krzyżem na wątlej
ramieniu. (Salve Regina)

To znowu motyw ten przejawia się w formie zbiorowego pochodu ludzkości, ziół i traw, wiedzonego przez Śmierć, jak w *Święty Boże*. Wreszcie, ukazując obraz zwolna toczącego się wozu, z prostą sosnową trumną, w całej prostocie przedstawia poeta nędzę ludzkiego żywota i jego niedaleki kres, przeciwstawiając go bezmiarowi tęsknot ludzkości.

Jak hymn *Salve Regina* obejmować miał wieki trwającą tęsknotę, tak *Marja Egipcjanka* wyrazić miała całą nieskończoność pielgrzymki duszy ludzkiej. Dal, jaka dzieli *Marję Egipcjanke* od celu, nie tylko miała być miarą tęsknoty dążeń, ale i rozpaczonym wyrazem niemożności zbliżenia się ku Bogu. W *Marji Egipcjance* stworzył poeta jeden z najpotężniejszych, jakie zna literatura, symboli błędzeń duszy w mroku niewiedzy, wieczystego tułactwa między padołami nędzy i grzechu a szczytami jasnowidzeń i wybawienia. Zawarł w niej bezmiar skargi, najbardziej przejmujące akty skruchy i przemożną żądę życia cudem i pięknnością:

Chciałabym do nóg Mu upaść
i wielkim zapłakać płaczem,
by się w swej łasce zlitował
nad Grzechu życiem tułaczem.

Nadając balladowy charakter temu hymnowi, wyzwolił poeta akcję z czasu, wzbudził złudzenie wieczystej teraźniejszości, trwającej nieskończoność. Tylko bliższa analiza wykazać może całą maestrię kompozycji tego symbolu. Bez końca oto zda się podążać Marja, idąc »przez piaski pustyni« i przez »wielkie płynące morza« aż hen ku niedosięgiemu celowi, »hen ku tej rzece nieznanej, hen ku tej rzece dalekiej, gdzie Chrystus cuda swe czyni«. W nie-

dosięgłej dali, »gdzieś tylko na krańcach świata«, majaczy miraż zbawienia. Czasami, w zwidzeniu tęsknoty, zda się Marja już sięgać szczytu pragnień:

oto już jestem przy Tobie,
Twe słodkie całuję rany —

by znowu w ocknieniu ujrzeć przed sobą pustkę i nieprzebytą dal:

Żądne wyciągam ręce,
spragnione otwieram usta,
krzyż gaśnie i rzeka ginie,
a przy mnie otchłań pusta.

Trawiona gorączką tęsknoty dusza poczyną tracić miarę czasu. W pielgrzymce, trwającej już, zda się, nieskończoność, zwidzenia płaczą się z rzeczywistością. I nie wie już Marja, zali mara duszy, którą goni, nie jest zamierzchłem, palącym wspomnieniem:

Pytam się smutnych przechodniów:
Gdzie Ten, co miał litość nad nami?
Był pono kiedyś — odrzekną —
Przed zamierzchłymi wiekami.

A potem nagle, jakby nieskończoność tęsknoty stała się wiecznością, jak w śmierci, wszystko spływa w jedną chwilę: i bezmiar przebytej drogi, i złuda osiągniętego kresu, od którego dzieli Marję już nie dal, ale jakaś nieprzebyta przeszkoda. I w zwidzeniu współczesnymi stają się jasne wspomnienia dzieciństwa, i chwila pierwszego grzechu, i całe życie:

Biedna ja, grzeszna Maryja!
Taką przebywszy drogę,
Stoję u bram świątyni,
Do wnętrza wejść nie mogę.

.....

Żyjesz li matko moja!
Pamiętasz — o niech zginę! —
Kiedyś za rękę wiodła
W dom boży małą dziecinę!

Ziół pełno rośło przy rowach,
Zboże szumiało na łąkach...

Jak w nieskończonej pielgrzymce splatają się majaki przeszłości minionej i dalekiego celu, tak i umęczona wysiłkiem dusza traci już miarę cnoty i grzechu. To żadna ofiary i odkupienia Marja sama chce zginąć za Chrystusa, to znowu nie wie, poco ma On cierpieć za ludzkość.

Marja Egipcjanka jest symboliczną epopeją, co obejmuje całą nieskończoność dążeń duszy ludzkiej, wielką skargą »nad grzechu życiem tułaczem«. Jak kres tych dążeń ukazuje w nieskończonej dali, tak »jeno w śmierci« widzi »zrównanie cnoty i grzechu«, a na tym padole jeno walkę, w której znużona dusza traci już poczucie granic między niemi.

Czemże są te pieśni, które wyśpiewał poeta? Brzemienne są one wszystkimi uczuciami natury religijnej: oratoryjną powagą uwielbienia, nieogarnioną tęsknotą duszy ku doskonałości i świętości, rozgłosną skargą zanoszoną przed tron Boga. Są one spowiedzią i kajaniem się, szyderczym wyzwaniem, a wreszcie groźbą i bluźnierczym obwinianiem Przedwiecznego. A jak zmienne są uczucia religijne duszy, tak zmienne jest i oblicze Boga, ku któremu się ona zwraca. To Bóg jest odpowiedzialnym twórcą zła i grzechu, srogim i niedostępnym w swej obojętności, to znowu symbolem wiecznie żywej odkupującej męki, głową w cierniowej koronie, z niewypowiedzianem cierpieniem wpatrzoną przez wieki w grzechy ludzkości. Ale nad wszystkim góruje przeświadczenie natury nawskroś religijno-etycznej, o niezmiernej potędze zła, o stracie zagrażającej przez nie światu. Dlatego nastrój grozy i pustki otaczającej duszę i motyw dążenia dominują nad innymi. Przeobrażenie ogromem grzechu i nędzy jest miarą głębi tej natury etycznej. Ono wyrażone zostało w *Hymnach* najpotężniej, ono jest ogniskiem, z którego promieniają inne uczucia.

* * *

Poemat dramatyczny *Uczta Herodjady* (r. 1905) wlicza poeta do cyklu *Na Wzgórzu Śmierci*. Jak zauważono (Wasilewski), Kas-

proownic zwykły zamykać okres swych zmagani niejako retrospektywnem ujęciem w formie dramatu. W tem znaczeniu i *Uczta Herodjady* jest powtórzeniem uczuć wypowiedzianych w *Hymnach*, a przede wszystkim w *Na Wzgórzu Śmierci*. Do postaci Salome, stanowiącej tak częsty motyw koncepcyj modernistów, powraca poeta raz jeszcze, jest ona bowiem inkarnacją zła, pojętego jako cielesność. To zmysłowość w przeciwstawieniu do dobra, które zwyciężyć ją może tylko przez wysiłek ducha, ofiarę, Golgotę.

Rabbi Johanan, zmagający zło ofiarą, odsłania nam treść ideową dramatu. Zbudował go poeta na modłę grecką; klątwa grzechu z siłą fatalną przechodzi z matki na córkę, symbolizując zarazem rozkład moralny kultury. Herod wyzywa los swój, jak Edyp. W końcowych scenach, podczas uczty z posłami podbitych krajów, wplótł poeta aluzje polityczno-patriotyczne, piętnując służalczość. *Uczta Herodjady* po *Hymnach* nie przynosi więc już nowych wartości ideowych, odznacza się natomiast wysoką pięknnością języka.

IV

„O BOHATERSKIM KONIU I WALĄCYM SIĘ DOMU“

Bo coraz więcej wzgardy mi potrzeba,
Bo coraz mniej mnie na świecie kaleczy.
C. Norwid.

Poczuli ten rodzaj surowego zniechęcenia, które jedynie Bóg-męczennik
przemóc może wobec swego ucznia za-
przańca. Villier de L'Isle-Adam.

Książka *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, wydana w roku 1906, stanowi w twórczości poety okres zamknięty i odrębny. Zawiera ona rzeczy najprostsze, obok najbardziej wyrafinowanych, łączy największe przeciwieństwa, miesza to, co zazwyczaj wyklucza się wzajemnie. Znajdziemy tam rozpamiętywania dzieciństwa, technące modlitewną powagą, obok cynicznych uwag. Najtkliwsze rozrzewnienie, wyrażone z bezpośredniością duszy naiwnej i prostej, i — przerafinowany kunszt zjadliwego satyryka. Korną wiarę i — bluźnierstwa. Święte oburzenie duszy, w umiłowaniach krańcowej, i — gorzkie zobojętnienie, zaprawione swawolą sceptyka-relatywisty. Znajdziemy świątynną powagę i — brutalstwo, niepochwytą, subtelną symbolikę i — karczemną rubasznność. Technie ona naprzemian wiarą i zwątpieniem, obojętnością i pasją, dobrocią i jadem, przepaja ją skarga i wzgardliwe lekceważenie.

Mogło to, oczywiście, zdezorjentować czytelnika: żadne też z dzieł literatury tego okresu nie spotkało się z takim zupełnem niezrozumieniem, zarzutami dziwactwa, jak to właśnie¹. Forma

¹ Oprócz recenzji dra Wacława Moraczewskiego (*Słowo Polskie*, maj 1906) i paru głębokich uwag w *Legendzie* St. Brzozowskiego, nie napisano o tej książce nic, co by świadczyło o odczuciu jej i zrozumieniu: ani jednego studjum. U historyków literatury tego okresu znajdujemy tylko zdawkowe uwagi.

tych poezji prozą, miejscami do niczego nie dająca się porównać, to prymitywnie prosta, niby notatnik poety, pisany dla siebie, niekiedy jakby z niedbalstwem duszy samotnej i zgorzkniałej, zdawna od troski o zewnętrzną odwykłej, to znów wymagająca wytwornej kultury intelektualnej, znajomości kultur obcych, wreszcie zgrzyty i dysonanse — nakazują, zmuszają czytelnika do coraz to innego nastawienia.

Zacznijmy więc od kwestji formy pierwszych opowiadań, od tego, co jest bezpośrednim źródłem nieporozumień; może tą drogą najprędzej dojdziemy do ujęcia ducha tej książki.

Już na pierwszych jej kartach uderza lakonizm stylu; zupełna prostota i zarazem obiektywizm, ograniczający się do konstatowania faktów.

Słońce całuje nieskazitelną zielen świerków.

Głaz urwał się od turni i skacze w przepaść, echa budząc po górach.

Wczoraj w wiosce naszej pogrzebano człowieka, który usnął, nim owce jego spędzono z hal..

Nie jestem smutny.

Patrzę na świat niezamglonem jeszcze okiem.

Sarna przeskoczyła okraj lasu i obejrzawszy się naokoło, śpieszy ku potokowi.

Jestże to tylko pamiętnik przypadkowych wrażeń, notowanych tak, jak się one nasunęły w pewnym nastroju, a z nich ma poeta dopiero dokonać wyboru? Jestże to ruda, a nie gotowe dzieło sztuki? Gdy wżyć się w ogólny ton uczuciowy, to, co »przypadkowe«, nietylko wyda się odpowiedniem, ale wręcz czemś koniecznem. Wówczas zrozumiałą stanie się rzecz, dlaczego poeta pisał w takiej, a nie innej formie, — odczuwamy nieomylny artyzm.

A ten jeden ton akcentują raz po raz powtarzające się krótkie zdania: »Nie jestem smutny«. »Spokojnie słucham wodospadu...« Czasami znów jednym, monotonnym, twardym posługuje się poeta refrenem, umyślnie niemuzycznym i zgrzytliwym, jak w tej satyrycznej, naksztalt ballady budowanej, opowieści o bohaterskim koniu.

Podobnie pisane są utwory *Pod kolumną* i *Pont Neuf*. I tu

nieskoordynowane logicznie zdania, jakby rzuty wrażeń, łączą się w jednolitym nastrojem spowitą wizję Paryża:

W kawiarni zagrała cygańska orkiestra.

Kelnerzy nalewają absynt do szklanek.

Damy cedzą przez słomkę *groseille* i grenadyny.

Jakiś obszarpaniec nabija na szpilkę... przymocowaną do laski, porzucane na ziemi niedopałki papierosów.

Gwar ulicy kępuje chrapliwy, magiczny, nieustanny krzyk: *La Presse!*
La Patrie!

Czujemy coraz wyraźniej, że to, co nizanem na jedną nić przypadkowo skojarzonych wrażeń wydawać się mogło, jest właśnie źródłem nastroju. Dość przypomnieć sobie stany psychologiczne pokrewne, by żywiej wnikać w istotę nastroju, w jakim te utwory były pisane. Stany napół obojętnej kontemplacji w chwilach wielkiego smutku, czy wielkiego znużenia, stany bezpośrednio poprzedzające zaśnięcie, gdy wrażenia zdają się ześlizgiwać po powierzchni świadomości, nie koordynując się wzajemnie. Podobnie bywa w chwilach wielkiej obojętności względem otaczającego nas świata, co za tem idzie — poczucia osamotnienia i obcości.

Cokolwiek się dzieje naokół, jest wówczas jakby dalekie i bez związku, a zarazem każde poszczególne wrażenie ma jakąś specyficzną wyrazistość rzeczy odosobnionej. Utrwała się ono w świadomości jakby na zawsze z głuchem poczuciem bezcelowości tego faktu. Takie właśnie stany odzwierciedlają i zarazem narzucają czytelnikowi wspomniane utwory Kasprowicza. Wyczuwamy tu też spojrzenie poety, z niesłychaną wyrazistością odbijające kontury rzeczywistości, chwytające najdrobniejsze drgnienia zjawisk.

Za przykład służyć może choćby to zdanie: »Spocząłem na chwilę z oczami wlepionymi w trawę: zmięta... przeżyła się zwolna do góry«.

Styl pierwszych opowiadań tego zbiorku znamionuje znużenie, niechęć duszy do dania głośnego wyrazu swym uczuciom, a zarazem wewnętrzną potrzebę uświadomienia sobie męczącego swą niepochwytnością, bezmiennego stanu. Poeta poprzez opis rzeczy zewnętrznych, z którymi harmonizuje w tych momentach

dusza, pragnie dotrzeć do jej treści, rozwiązać, nierozwiązalną dla słowa, niemotę duszy:

Słysząc turkot wozu; na zielonym zboczu trawnika żeruje para gołębi; wiotki motyl zerwał się z fioletowej lucerny i znikł za węglem domu! — Jestem sam...

Cały świat jest — w stanach, które powyżej były opisane — taką samą obcą wizją z oddali, jaką wydawał się smutnemu widzowi zgiełk Paryża (*Pont Neuf, Pod kolumną*). Dobiega stamtąd jakiś niepojęty chaos odgłosów życia. Odległe okrzyki zlewają się z bliskim turkotem, zwidują się dawne mary, a jak za mgłą ukazuje się rzeczywistość. Nie koordynowany współczującą, rozumiejącą uwagą, rozszcza się ten chaos w duszy widza samotnika, jak w pryzmacie, na elementy z sobą niewspółmierne, na dysonanse tem bardziej rażące, że nieoczekiwane, wyłonię z domniemanej harmonii całokształtu życia. Wówczas ukazuje się ono w całej swej opacznej potworności. Takie widzenie życia — to jest właśnie »humor« Kasprowicza.

Stany wiary, stany pragnień, znajdują wyraz w poezji Kasprowiczowskiej w motywach dążenia¹. Brak tych motywów w tym zbiorze lub charakterystyczne zmiany, jakim ten motyw uległ, wskazują na ten sam nastrój, który odzwierciedlił nam już styl wspomnianych opowiadań.

Kontemplacja świata, jako czegoś obcego, ma tu źródła najrozmaitsze. Czasem jest w tem wzgardliwa niechęć do niego, czasami trwożliwy ból serca — sytego doświadczeń. Czasem znów wyczuwamy w tych poezjach spokój spojrzenia *sub specie aeternitatis*, w którym jako rzecz prosta, obojętna, bo codzienna, przedstawia się zawilość i ból ludzkiego żywota. W tym bezruchu stężalej w sobie kontemplacji, nieustanna zmiana, wciąż powtarzające się wzniesienia i upadki ludzkiego życia są czemś, w czym się nie bierze udziału. Spoczywającemu w znużeniu uświadamia się jakby teraz dopiero prawda życia; wieczyste przemijanie

¹ Obacz rozdział VIII, o motywach w poezji Kasprowicza.

wszystkiego. Kamień, który urwał się nagle od wieczyście, zda się, nieruchomych turni i, spadając w przepaść, w proch się rozsypał — oto obraz prawdy jedynej. Imię tego świata — doczesność:

Chorzy mający umrzeć jutro gromadzą się na obiad... — Pod płótem czernieje lichy pniak limby — za rok zwiędnie do szczytu.

Opowiadania o Paryżu owiane są smutkiem nie śpieszącego nigdzie wędrowca. Ta sama półobojętna ciekawość smutku, tęsknota, świadoma, iż niema dlań celu ni przystani — więc pragnąca choć ich złudy, wyczuć się daje na dnie opowiadań o odwiedzinach stron rodzinnych (*Chałupa, Filozof*).

Ja nie umiem już chwycić za kij patniczy, przepasać się szkaplerzem, zmieszać z tłumem moich najbliższych braci,

skarży się teraz poeta w opowiadaniu *Starożytny kościół*. Znużenie bezcelową wędrówką utrwała się w nieukożone przeświadczenie, że ze smutkiem tym umrze on, »śmieszny, samotny włóczęga«.

Niemasz w tym zbiorze wizyj podobnych do procesyj ku dalekiej świętości.

Losy bohaterskiego konia, rwącego się naprzód »jakby chciał wieszczyć krzyczeń głosem, iż życie jest tylko drogą do wspaniałej śmierci«, krwawem obluzgał poeta szyderstwem, by znów gdzieś indziej, raz jeszcze ukazując prawdę naszych »triumfów«, przesłać jej zamierający uśmiech najczulszego współczucia:

Grudę długiej jednostajnej drogi ciężkimi rozciera kopytami chude, zleńnię szkapko, wlokąc za sobą dziurawy półkoszyk. Pogania je, pośród garści grochowin, nędzny człeczyna w siwej, na uszy zaciśniętej czapce... A za tym triumfalnym rydwanem życia — sztykut! sztykut! kuleje napół obłąkany, dopiero co z więzienia wypuszczony podpalacz.

To już nie obraz rodzinnych pól, to prawda ludzkich dążeń, odbita w tem nowem, odmiennem spojrzeniu poety.

* * *

Uchwyciwszy ten nastrój, dominujący w pierwszych opowieściach poetyckich tego zbioru, zdajemy sobie sprawę z jego

psychologii, i tą drogą określimy postawę estetyczną, jaką wobec nich odruchowo przyjmujemy.

Nawrót do prozy jest tu z pewnego względu znamienym. Po koncepcjach symbolicznych *Hymnów*, po neoromantyzmie i idealizmie — nawrót ku ziemi, spojrzenie na rzeczywistość.

Jak po zbudzeniu ze snu — takim jest to spojrzenie: nie-
możność koordynowania zjawisk i wartości według norm zwykłych. Naprzód zdumienie, osłupienie... a potem bunt.

O takich stanach »osłupienia«, zdumienia, powodującego chwilowe hamowanie czynności psychicznych, pisze Lipps, jako o czynniku komizmu i humoru. Uderzeni kontrastem, niewspółmiernością małych, błahych, lub poziomych zjawisk czy myśli w stosunku do domniemanej ich wzniosłości, powagi, głębi, znaczenia, — doznajemy w pierwszej chwili wstrząśnienia, które nas dezorientuje i ohamowuje na chwilę normalny tok naszego życia psychicznego.

Po chwili rozpoczyna się szybkie oscylowanie uwagi między dwoma przedmiotami, czy wyobrażeniami, które uderzyły nas swą niewspółmiernością. Stany nastrojowe, które wyczuliśmy w tych opowiadaniach Kasprowiczowych, poprzedzają, pozostają w najbliższej łączności ze stanami zwanymi przez psychologów i estetyków »humorem«. Istotnie, trzeba spojrzeć na świat z jakiegoś transcendentnego, pozaludzkiego stanowiska, by przedstawił się on jako śmieszne, obce nam dziwowisko. Z tych to i z innych względów, które tu przemilczę, stan humoru poprzedzać ma, według Kierkegaarda, stan życia religijnego. Frazeologia literacka ze swem określeniem humoru jako »śmiechu przez łzy« bliższa już jest prawdy, niż mowa potoczna, najniesłuszniej utożsamiająca humor z komizmem. Tragikomizm i wzniosłość pomieszana z komizmem stanowią tylko jedno z niezliczonych odmian humoru. Humor jest nastrojem, złożonym często z uczuć niezharmonizowanych, splotem mieniających się uczuć: powagi, śmieszności, wzniosłości, pobbazania, wzgardy, współczucia i ich wszelkich odcieni, w najróżnorodniejszym wzajemnem ich ustosunkowaniu; rodzi się on bowiem przy niemal współczesnem ogarnianiu uwagą zjawisk biegunowo różnych w hierarchji wartości.

Poeta jest tu wbrew pozorom lirykiem: notując wrażenia tak,

jak mu się one w pewnym nastroju nasunęły — budzi w nas analogiczny nastrój. Wtedy zaś, gdy sposób ujmowania jest tendencyjny, celowy, — zmierza również do wywołania przede wszystkim pewnego stanu uczuciowego. Ten stosunek do świata i ten nastrój mają dla nas walor wzniosłości. Humor, jak każdy zresztą głęboki humor, powstaje we wzniosłym nastroju ducha.

Kasprowicz jest zbyt żywiołowym i namiętnym, pierwiastek wartości moralnych w życiu jego duchowem zbyt wielką gra rolę, by mógł trwać długo w kontemplacji, obejmującej życie szerokim uśmiechem pobbazania lub pogardliwej obojętności.

Przejawiająca się w tej książce »obojętność«, spokojne uka-
zywanie świata w kształtach opacznych, o których mówiłem porównując je do zwidzeń wędrowca na *Pont Neuf*, były tylko jednym z momentów pocucia obcości. Lecz właśnie sama obcość jest tylko przejawem rozterki, wywołanej wielkim rozłamem serca ze światem.

Temperament i struktura moralna twórcy tłumaczy nam, dlaczego od uczuć gorzkiego odosobnienia, przekornie podkreślonej równowagi — »Gronostaje królewskich płaszców na ramionach obłąkańców są mi obojętne« — przejść musi do wybuchów rozpaczającego sarkazmu.

Rozłam ze światem jest wynikiem zwątpienia. Zarysowały się fundamenty wiary w wieczystą wartość życia. Nie masz miejsca na pobbazliwy uśmiech w duszy nie mogącej żyć bez wiary w triumf wartości moralnych, nie mogącej przeboleć tej straty. Gniew, brutalna wzgarda, szyderstwo i zgrzyty są właśnie przejawem naj-sroższej męki i walki wewnętrznej.

Zdumienie, w którym myśl krąży między zjawiskami o wartościach tak przepastnie różnych w hierarchji moralnej — a te nie tylko współistnieją w życiu, lecz stanowią jego »porządek« — świadczy o narodzinach nastroju, zwanego humorem. Stan rozterki wyraża się tu wzniosłością *à rebours* kryjącej się z bólem swym duszy — zamierzonym humorem.

Jak tragizm ma swą przeciwwagę estetyczno-moralną w pojednaniu, tak i humor bywa i takim stanem wzniosłości, kiedy — bądźto w uczuciu najwyższego pobbazania, wyrozumiałej miłości,

bądź pokory — znosi granice między wielkością i małością. Oscylacja wyobrażeń, a z nimi i uczuć przeciwnych, spływa w jednolity nastrój, gdy odnajdziemy wielkość w tem, co małe i błahe z pozoru, a śmieszność i usterki w tem, co wielkie i wzniosłe. Do tych momentów humoru w tej książce jeszcze powrócę, przeważnie książka ta jednak, jak to z natury przeżyć wynika, daje nam wrażenia »humoru niepojednanego«. Przez szarpiące poczucie harmonji zestawienia rzeczy o wartościach przeciwnych, przez ukazywanie poziomu w tem, co mieni się wielkiem, i szydercze trawestowanie wartości najgłębszych i najświętszych — drogą kontrastu pogłębia poeta, wznosi do najwyższej potęgi zarówno wzniosłość, jak i ból, wzmacniając zarazem efekty satyryczne. Jak w tragizmie bowiem, tak i w humorze ból i zło są tylko środkiem pogłębienia patosu i wzniosłości, przez wyniesienie wartości drogą kontrastu, drogą współczucia, w sferę najwyższego ideału.

* * *

By żyć się w poszczególne wyrazy tak różnorodnych stanów, odnaleźć trzeba główne ognisko tych przeżyć. Humor, nieodłączny od wartościowania moralnego, jest tu reakcją, lecz gdzież źródło tej reakcji?

Przyczyną rozterki jest trwoga o los i znaczenie najwyższych wartości moralnych w życiu.

Podstawą wszelkiej religji jest wiara w trwałość i wieczystą niezmiennosc najwyższych naszych wartości życiowych, więc te przeżycia mają charakter przeżyć religijnych: zwątpienia duszy, łaknącej wiary. Stan ten porównałbym do zaćmienia słońca w świecie przeżyć moralnych. Zwątpienie o trwałości, o triumfie wartości moralnych w świecie, nie narusza jeszcze najgłębszych odczuwań dobra jako dobra, wartości jako wartości, — zagasło tylko słońce, które nadawało im sens i byt absolutny, jesteśmy zawieszeni wraz z naszymi wartościami w próżni. Zwątpienie o roli wartości w świecie i życiu nie unicestwia więc odczuwania tych wartości — ale odziera świat ze świętości, odbiera wszelki sens moralny jego istnieniu.

Świat odarty z wartości moralnych, świat potwierdzający naszą, wraz z naszymi wartościami, samotność — i groza tego poczucia — oto źródło rozterki i rozłamu. Bóg umarł, prawdą bowiem jest śmiertelność, efemeryczność wartości, i trwałość tego, co im zaprzecza. Dla duszy świat taki jest wtedy moralną próżnią, otchłanią nicości — groza śmierci jedynem nie złudnem obliczem życia. Obcowanie z moralną pustką świata jest obcowaniem ze śmiercią. Kto przejrzał tę istotę życia — dla tego stała się ona zjawiskiem powszedniem, ot dobrą znajomą »Panią Śmiercią«, odwiedzającą poetę o zmroku (*Pani Śmierć*).

Śmierć może być jedyną mistrzynią takiego życia, w którym ona jedna jest trwałą »objektywną« prawdą, mistrzynią »tej dumnej królewskiej bezwzględności, z jaką traktuje życie«. Majestat — to jedno z oblicz śmierci, które ma dla łaknących obcowania z wiecznością, — jest ona najwyższą pięknoscia, jako trwała, niemienna inkarnacja bytu. Jest litością, gdy życie jest tylko zagładą. Lecz inne jej oblicze przejmuje straszliwym lękiem nicości, zaraża gorączką pośpiechu w używaniu życia — tak śmieszną i godną politowania, jak owe zaloty i harce wyprawiane podczas jesiennej przechadzki z »Panią Śmiercią« w celu zamanifestowania wobec niej swej krzepkości. Jeśli prawdą, kryjącą się na dnie życia, jest nicość — takim wydaje mi się istotny sens tej alegorycznej i groteskowej opowieści, — wtedy wszelkie pragnienie życia, odartego ze świętości, ma posmak cynizmu. Jest ono wtedy głupią, trywjalną chucią ku... marze, kryjącej kościotrup, obmierzłym gżeniem się tworów jednodniowych.

Wątpienie o trwałości wartości, o moralnym sensie życia, musi wreszcie podkopywać wiarę i w same wartości, z którymi usiłujemy żyć w tej pustce. Wówczas to i wzniosły monument zmagania duszy ze złem — dzieło poety, cały gmach wartości — chwieje się w posadach, jest jednym »walącym się domem«. Rozterkę, chaos uczuć, wzmacnia jeszcze to, że samo wątpienie o wartościach, skazanych w świecie tym na zagładę, odczuwa się jako zdradę wobec nich, opuszczenie w najstraszliwszych dla nich chwilach. Wszelką już chęć życia, swobody, odczuwamy wtedy jako cynizm — i naod-

wrót: rodzi się pragnienie, wola cynizmu, by móc jeszcze żyć bez wiary w wartości. Wątpienie jest tu jak zdrada w miłości: nie unicestwia jej, choć ją moralnie zabija. Wówczas to postać, w której miłość żyła, więcej, co była miłością samą, — staje się pośmiertnem jej widmem, przejmującym grozą nicości, ścigającym mściwie za zdradę. Takim widmem jest ów »zabójczy wrogi cień« w symbolicznej opowieści o Polsce p. t. *Cień*. Jakim jest tu stosunek do Polski — takim do każdej świętości, każdej wartości, wobec której już samo życie, nie poświęcone wyłącznie ocaleniu jej w ginącym świecie, odczuwane jest jako zdrada. Nie dlatego, że symbol Polski wystylizował poeta na podobieństwo Chrystusa, lecz dlatego, że stosunek do losu najwyższych wartości jest religijnym, opowieść o Cieniu odsłania nam tu wszystkie uczuciowe paradoksalności życia religijnego w rozterce wątpienia, wszystkie sprzeczności: Zabita miłość wartości — żyje jako jej widmo, przejmujące grozą nicości, a własna wina popełnionego odstępstwa wybucha gorzkim wyrzutem przeciw światu, odczuwana jest jako jego gorycz i zło. By ująć przed grozą tych widm, nałogowym »odruchem« uczuć pragnie dusza wylać swe żale przed »Wielkim Pocieszycielem«, przed wielką świętością... i uprzytomnia sobie, iż w goryczy zwątpienia oplwała je wszystkie mianem Złudy. Tem się tłumaczy, że w tej samej opowieści »bezszałtny bohomaż w ramach sosnowego drzewa, oblepionych gipsem«, i wydrwiony jako Złuda — może być zarazem »wielkim, nieśmiertelnym, pozerającym Cieniem«.

Gdy ból zwątpienia, gdy wielka trwoga o los najwyższych wartości ogarnia ducha, wówczas fanfary obłudnej, teatralnej ich czci przejmują go takim nieprzeartym wstrętem, że przekłada nad nie bluźnierstwo. Ono jedno jeszcze jest niesplamionym kłamstwem, bezpośrednim wyrazem uczuć.

Cień, jako wyraz uczuć patriotycznych, jest znamieny pod jednym jeszcze względem dla poety, co wyznał, iż rzadko na jego wargach jawi się krwią przepojony, najdroższy wyraz, ojczyzna. Oto jak tłumaczy się przed »Cieniem« ze swych słów jadem zaprawnych:

Gdybyś był sam... Ale towarzyszy ci niesforna zgraja żołdaków, rzucających kości o twą suknię pośmiertną, a handlarze relikwii kruszą twój krzyż na drobne ułamki i drzazgi... A inni wiedzą spór o to, kto pierwszy podważył kamień grobowy i kto pierwszy będzie miał prawo pójść do Emaus za Zmartwychwstałym...

Lecz jakąż męką musi być dla duszy bluźnierstwo zrodzone z goryczy, gdy samo pragnienie życia i swobody odczuwała jako zdradę ideału! Zdaje się więc czuć wszędy ten wzrok »Cienia«:

Spoglądasz na mnie z wyrzutem, szepcesz mi złowróźnie do ucha, że tylko niegodni synowie zwykli tak postępować, że serce przemienione na gąbkę przesiąkniętą octem na długiej trzcinie podaję ustom, które w nadludzkich szerniały torturach...

Jeśli opowiadanie *Cień* zawiera najbardziej wstrząsający obraz rozterki, to zgorzkniałą obojętność duszy, zwyciężonej przez rozpacz, oddaje najlepiej opowiadanie *Filozof*. Żadnej innej z tych opowieści nie przepoił w tym stopniu tchnieniem śmiertelnej pustki. Zamierzona krańcowa prostota symbolu, sama postać filozofa, narzuca tu potężną sugestję tego stanu ducha, gdy rozpacz graniczy z nieczułem na wszystko niedbalstwem. Gdzie niema już żadnej prawdy, na której można się oprzeć — tam jedyną prawdą doświadczaną jest zło, czyhające wszędy. Dusze, zawisła w próżni, przeżywa straszliwy lęk. O tem mówi »filozof«:

Jest gdzieś coś takiego, czego okiem nie dojrzysz, a co chodzi za nami i czyha, jakby nam nogę podstawić.

Niema wyjścia poza ten krąg:

Gdyby się nie powiesił, toby go zabił piorun, ha—ha. A nie zabiłby go piorun, toby utonął w rzece! Nie utonąłby w rzece, zdusiłby go niewiadomy dławiciel...

Taką oto rozterkę uczuć kryją wzburzone, niespokojne fale, zalewające brzegi w srogiej orgji niszczenia, bluzgające pianą i mętem. Gniew i brutalna wzgarda są więc jednym z przejawów naj-sroższej męki i walki toczącej się w duszy. Nienawiść obłudy, po-

czucie, iż nicość i zwątpienie, będące prawdą jego duszy, stokroć świętsze są jeszcze, niżli ten Bóg, którego świat »wyznaje«, rodzi zapamiętałość, z którą względność wszystkich rzeczy podkreśla. Zartate zostały granice między prawdą a kłamstwem. Kłamstwo może być tam, gdzie jest jeszcze choćby przeblask prawdy; tu dojrzał tylko obłudę, która się prawdą mieni, która tu jest jako prawda święcona! (ob. *Fragonard, List*).

Z bolesnem więc zapamiętaniem głosi poeta, naprzekór sobie i innym, względność rzeczy, odkrywając w ludzkich ideałach nędzę i ciasnotę, umyślnie szukając dobrych stron w tem, z czem walczył.

»Widocznie i przezemnie przemówił ludzki żołądek« dodaje przekornie ten bojownik praw ludu, gorsząc (opowiadanie *Marmur*) wyznawców »postępu« jawnem współczuciem dla staruszkakonserwatysty, zatroskanego o »harmonję społeczną«. A potem, w innem opowiadaniu (*Złodziej*), jednym »nie wiem« podważy te uświęcone »podstawy porządku«, w »których każdy mógłby ostatecznie zostać złodziejem i — powiedzmy tak *en passant* — niejeden lepiejby na tem wyszedł«.

Gdy raz już naruszona została ta milcząca zgoda na porządek i hierarchję wartości tego świata i społeczeństwa, wtedy każde uczucie, wyzwolone z jarzma podporządkowania, samo sobie jest prawem, samo miarą wszystkiego.

Wszystko może być wartością najwyższą tam, gdzie zarysowały się podwaliny wartości uznanych. Nie będzie więc kryć w sobie głębokiego żalu, że na wydmuchu piaszczystym, gdzie stała chałupa zamieszkała przez »nawiedzoną«, z której miał się narodzić »Samson, albo i święty Idzi« — bujnie rośnie zboże (*Chałupa*), bo jakież porządek, jakież »system« uznanych wartości mu przeciwstawi? Zali ten, który ze zjadliwością odsłonił w *Modlitwie episjera*, chwalebnie »symbolu współczesnego ducha, potężnej wieży Eiffla, która panuje bijącym w niebo żelaznem rusztowaniem nad kamiennymi zabytkami Zabobonu?»

Gniew i wzgarda odbiera tej satyrze polot, piekący ból nadaje twardość i brutalstwo ciosom, rozgoryczenie — kapryśny sceptycyzm każdej krytyce, ale odsłania nam to, co jest stokroć war-

tościowsze — moralne oblicze poety. Czemże jest teraz świat dla duszy? Że zgasła miłość i świętość — więc jeno plugawem siedliskiem, w którym gzi się kłamliva lubieżność i wypoczywa opasły dosyt nikczemnych instynktów. Kramem handlarzy, w którym popłaca szych i bezczelność, a uniewinniać się musi zasługa. »Wódz, który wygrał sto bitew... jedynie przez niezgłębiałą i niezmierną łaskawość tłumu wyniesion jest na szczyt kolumny«, ale rozpiera się panowanie pachołków i »żołnierze Jego Królewskiej Mości guziki mają błyszczące«. Runęła w posadach wiara — ale dalej trwa targowisko ludzkich zabiegów i prawda tego świata zwycięża. Niepodzielnie włada duch episjerów, a Bóg sądy swoje sprawuje na obraz i podobieństwo ich snów o nim (*List o sądzie ostatecznym*). Bóg milczy... a więc takim jest Bóg — jakim jego królestwo!

Przepaść dzieli już od życia duszę, co pojęła »naiwność nicości« (Norwid), i jeno kamienne milczenie wyrazić zdolne zgrozę pustki, w jakiej zawisła dusza:

Żal mój bywał głośny. — Wczoraj. Lecz dziś opancerzyłem już pierś i gardło mam ściśnięte żelaznym kołnierzem, nie wołam, nie krzyczę, a tylko niemotą zdumionego wzroku próbuję mówić z głazami.

Temu, kto wdarłszy się na szczyty, ujrzał ich nagość — nie trzeba już wzniosłości. Zato świat jest »wzniosły« po swojemu, pełen zawsze wiośnianych i »ciekawych głębi« duszyczek:

Chór młodzieniaszków i dziewic, przeczulonych nocami księżycowemi, łowi w siatkę motyla swe nikłe westchnienia, w kunsztowne zamyka je oprawy i z wybitej czerwonym sukniem estrady rzuca je przed półnagie damy i opasłe mieszczychy. A zgromadzeni klaszczą w spotniałe ręce i wrzeszczą: brawo!

Piekący ból i żal, wstręt i głucha rozpacz splatają się ze sobą naraz w tem rozprężeniu wszystkich uczuć. Wszystko już jest jedno dla duszy, gdy zatracone są na wieki miary wszelkich wartości. Zgnieść tylko w sobie resztki tych uczuć, co jak bluszcz czepiają się ruiny. Niech żyje trywjalna wesołość — patos bowiem

znieść mogą dzieci, nierozumiejące jego mocy, która rozdarłaby krzykiem piersi, gdyby go nie zdławić zawczasu!

Niech tam jawor w zielonych stoi płomieniach. Niech potok przewala po głazach roztopię seledynu. Niech krzewy głogu krwawią się na czarnej łupkowej prostopadłej ścianie... Ja klaskać będę w dłonie, że zgmiotem w sobie już wszystko, co by mi przypominało procesję świętych, rytach na czarnym marmurze, na portal dla ciebie, o, mój walący się domie.

Wielka jest swoboda śmiertelnej pustki. Radość to jesieni, że tak swobodnie deptać można pola, z których śmierć uprzątneła narzeczcie zawadę bujnych zbóż!

W kapeluszu na bakier, z laseczką w rękę, chodzę po ogrodzie śpiewający, ścinam laskę, śpiewający, główki ostatnich azalii i astr, kopię nogą, śpiewający, górę smutków, które wiatr pozrywał z drzew. Hej! la! ho!

* * *

Stanęliśmy oto u szczytu humoru, u tej jego krawędzi, gdzie styka się on i splata z najwyższym tragicznym patosem. Jest to moment najwyższego napięcia tego rozdzielenia wewnętrznego, które znamionuje tak zwany »humor niepojednany«. Wymienione na wstępie »niewspółmierności« tej książki są gamą wszelkich rodzajów tego humoru rozterki, nastroju wydobywanego z dysonansowych zestawień, wzniosłości unoszącej się wzwyż przez odpychanie tego, co jest przedmiotem wzdargi, — igraszki zniecierpliwienia i bólu. Zdać sobie sprawę ze skali tego humoru, z bogactwa jego tonów, to znaczy uświadomić sobie stany na dwóch przeciwnych krańcach tej skali.

Opowiadanie *Śpiewający*, z którego urywek ostatnio przytoczyłem, wskazuje na zbliżenie do jednego z tych biegunów. W tem opowiadaniu jest takie cierpienie, które wyrzuca człowieka poza obręb... przyciągania ziemi. Stąd ta ulga i ta wesołość. Nie dotknie żadna strata tego, kto wszystko stracił. Pięknie wyraził to kiedyś Wyspiański: »Wesoły, jestem wesoły i śmieję się do łez...«. »Miałyby smutki jeszcze wrócić, kraść, co już dawno ukradzione?«

Oscylacja uczuć między tem, co wielkie i co małe, znajduje tu uspokojenie — w jedność bowiem spływa wielkość i nicłość, to, co patetyczne, i to, co godne politowania. Równoważą się wszystkie wartości w jednej wielkiej obojętności ich dla duszy. Ten stan oddają »prawdy«, głoszone przez »filozofa«: »Stchórzyłeś, to stchórzyłeś... żyjesz, to żyjesz... umrzesz, to umrzesz« (*Filozof*). To jeden kraniec skali humoru — tu dochodzi on do kresu i zaniku. Zdaje się czasem, iż poeta, oszańcowany wzdargą, zamknął się w niedostępnej obojętności, dusza jego, niby rana przypiekana szyderstwem, powoli staje się nieczułą na wszystko i »coraz mniej ją na świecie kaleczy«.

Po przełomach, które wstrząsają całą moralną istotą i wypalają w duszy stygmat niezatarty, rodzi się albo niewzruszona twardość i bezwzględność — albo wszystko już rozumiejąca, współczująca wszystkiemu dobroć. A czasem duch waha się między temi dwoma krańcowymi stanami naprzemian. Tak jest u Kasprowicza: Na dnie umyślnie akcentowanej swawoli sceptyka-relatywisty i pozornej cynicznej »trzeźwości« wciąż tyle niedającego się zdławić bólu, że przeświadczeni jesteśmy o czem innem, o tem, że »coraz więcej wzdargi mu potrzeba«, że nie starczy mu jej nigdy na to, by stał się obojętnym widzem.

Im bardziej wyrafinowane były środki artyzmu, im cudaczniejsze maski groteskowych opowieści, im większe znużenie duszy labiryntem błkań-rozterek, tem większa rodzi się potrzeba cichego, prostego słowa. Nigdzie nie znajdziemy takiej prostoty wyznań lirycznych, jak we wspomnieniach dzieciństwa, rozsnutych w *Liście*, jak w opowiadaniach o twórczości własnej (*Walący się dom*), lub *Główkach dziecięcych*. Przejmujące do głębi prostotą, nieśmiałe błogosławieństwo, przesłane rodzinnym polom (*Błogosławieństwo*), ciche słowa staruszka-księdza z opowieści *Chałupa*: »Ja jestem biedny, ty jesteś biedny, my wszyscy jesteśmy bardzo biedni« — odsłaniają nam źródło pojednania tego Kasprowiczowskiego humoru. U przeciwnego kresu tej skali humoru, w momencie jego pojednania, zbliża się on do stanów religijnych. Kiedy najlichsze zdźbło odczuwane jest jako wartość cząstki wszechświata, a w najwyższych rzeczach przejrzana jest ich ziemską czy ludzką ograniczo-

ność i małość — wówczas to ustaje oscylacja uczuć między przeciwnościami: humor staje się jednolitym nastrojem, spowijającym świat w miłosnym uśmiechu wszechrozumienia.

Humor w tej książce jest naogół humorem rozterki. Droga dysonansowych zestawień wzniosłości i trywialności, rzeczy wyrażanie subtelnych i płaskich, wzruszeń najczystszych i brutalności, budzi poeta przez kontrast tem głębsze wrażenie wzniosłości i głębi z jednej strony — żalu, boleści, pogardy, bezbrzeżnego smutku i pustki z drugiej. Oscylacja wyobrażeń i związanych z nimi uczuć ustaje albo u jednego bieguna, absolutnej obojętności i rozgoryczenia, — albo znajduje u drugiego bieguna ściśnienie w tym momencie pojednania humoru. Gdy stany humoru rozdzielenia budziły w nas, oprócz wrażenia głębi, całą skalę wzruszeń lirycznych, wydobytych z kontrastowych zestawień, — owe dwa bieguny, absolutnej obojętności i najgłębszego współczucia, budzą najwyższe stany wzniosłości. W obliczu ziemi rodzinnej, w nawale zmartwychwstających wspomnień dzieciństwa, dokonuje się pojednanie humoru — pojednanie ze światem przez najgłębszą miłość. Bezdeny smutek rodzinnych pól i szarej niedoli ludzkiej wchłonił wszystkie rozterki poczęte u tej wieży Babel sprzeczności, nowożytnej cywilizacji. Krzyk czajek, brzęk pszczoł i mądrość smutku »filozofa« zrównały się z najwyższą mądrością doświadczeń i przejrzeń. Śmieszność naiwnej wiary (*Nawiedzona*) spłonęła cudem świętości, a los chałupy na wydmuchu w tej jednej chwili nieukozonego żalu — streścił wszystkie koleje żywota ludzkiego. We własnej skrusze, gdy wobec najświętszych wspomnień uczuł się jeno »biednym, śmiesznym włóczęgą«, odnalazł odkupujące przebaczenie wszystkiemu. We łzach współczucia spłynęły w jedno i śmieszność marzyciela z poddasza i piękno sponiewieranego akacji (*Akacja*). Rozwiązał się gniew i oburzenie, albowiem współczucie zrównoważyło zło świata, świętość zamieszkała w śmieszności, cud zwyciężył brzydotę, a na dnie najgłębszego smutku odnaleziona została błogość prostej miłości życia.

* * *

Rozterka wewnętrzna odsłoniła całą duszę poety, niby wnętrze olbrzymiej góry, rozpekniętej przez wybuch wulkanu, wydobywając na jaw najgłębiej utajone pokłady. Ale współbrzmienie wszystkich naraz tonów w tej rozstrojonej duszy nie tylko dlatego oszałamia nas swą niewspółmiernością, że dusza waha się między uczuciami biegunowo różnemi, ale i dlatego, że dusza ta przeszła olbrzymią drogę ewolucji, a tu naraz odsłoniły nam się wszystkie nawarstwienia. Tylko tam, gdzie jeszcze przepaść dzieli życie wsi od szczytów kultury — tam gdzie wieś okala jeszcze zamknięty krąg ciszy niemal pierwotnego bytowania, może mieć dusza tak wielką i długą drogę przed sobą. Dziś u nas przepaść ta się zmniejsza, i tylko kresowiec lub chłopski syn ewolucję podobną przebyć może. Ale tylko dusze wyjątkowo mocne mogą przejść tę drogę, znieść te wszystkie niewspółmierności w sobie, i nic nie tracąc, ani zapominając, nie naruszyć swej jednolitości. Kto chce uczuć wzniosłość tej olbrzymiej drogi, uczuć ten ogrom przebytych uczuć i wysiłku, niechaj przeczyta choćby pamiętniki Aleksandra Herzena, albo odłożywszy książkę Stanisława Brzozowskiego, przeniesie się myślą od tego chaosu najnowszych problemów filozoficznych Europy do Niemirowa, gdzie to właśnie ten umysł poczynił się kształcić. W Mickiewiczu, piszącym *Pana Tadeusza*, umarł nie tylko Gustaw — umarło już tysiące rzeczy i nie masz już chłopca z Nowogródka. Ale w Kasprowiczu, opisującym odwiedzinę stron rodzinnych, w Kasprowiczu, wybuchającym jak żywioł, w jego logice prostej i upartej — żyje jeszcze dawny Kasprowicz. Nikt z poetów szukających prostoty jako specyficznej odmiany egzotyizmu nie stworzył takich wzruszających do dna duszy swym liryzmem opowieści, jakie dał Kasprowicz w swych wspomnieniach dzieciństwa. Trzeba na to być prostym! Ale zarazem nie chyba nie uprzedzimy nam z taką mocą kontrastu długości drogi, którą dusza przebyła, jak te z modlitewnym rozrzewnieniem rozpamiętywane wspomnienia, przerywane dysonansami »trzeźwych« uwag rozgoryczonej duszy, które dał nam poeta w *Liście*. Ta ewolucja jest jeszcze jednym źródłem tej dziwnej, rzeźbię, mieszaniny poziomów kultury, tej istnej wieży Babel wyrazów sztuki, jaką mieści ten zbiorek.

Trzeba zdrowia duszy i smaku dla rzeczy prostych i mocnych, wyrażonych po chłopsku, bez ogródek, by upodobać sobie w poecie przy prostactwie swem obstającym uparcie, zaznaczającym z przekorną drwiną, że »na zapłociach trudno wyhodować kwiatki o woni lotniejszej«. Ale zarazem trzeba zgłębić wszystkie przepaści cierpień moralnych, książka to bowiem duszy chorej na tę najstraszliwszą chorobę, na którą cierpieć i znieść ją mogą tylko natury tęgie i zdrowe. Trzeba umieć pokochać rozgwar Paryża i wrzawę odpustowych jarmarków wiejskich — trzeba mieć gust do najwykwintniejszych ciast francuskich i lubić razowy chleb z żurem, by można było kochać tę książkę w całości!

Mimo odrębności swej jednak, dzieło to nie staje w sprzeczności z tą koncepcją ewolucji, jaką nasuwają nam liryki zbiorów ogłoszonych po *Hymnach*. Humor tej książki wskazuje nam już, jaką drogą dokona się później pojednanie ze światem przyszłego autora *Księgi ubogich*.

Linje ewolucji artyzmu, przejście od symbolizmu, posługującego się obcemi motywami, do symbolizmu »ekspresjonistycznego«, t. j. symbolizmu stwarzającego konstrukcje własne, jako wyraz stanów lirycznych, przejście od symbolizmu do liryki bezpośredniej, wreszcie i linje ewolucji formy, od dynamicznej i złożonej do statycznej i uproszczonej, jaką dostrzegamy w lirykach pisanych mową wiążaną, odnajdujemy i tutaj. Nietylko *Ballada o bohaterskim koniu*, cały szereg innych opowiadań posiada konstrukcję ballady i stanowi wyraźny typ prymitywizmu symbolicznego. Te kwestje roli prymitywizmu w symbolizmie Kasprowicza poruszam w następnym rozdziale, omawiając ballady; dlatego tutaj ograniczam się do skonstatowania typu artystycznego niektórych opowiadań i jego pokrewieństwa z innemi utworami balladowemi Kasprowicza. Symboliczna, prymitywistyczna technika tych balladowych opowiadań prozą jest (jak w innych balladach tego poety) środkiem o intencji lirycznej — wzbudzenia nastroju. Humor jest tu przeważnie liryczny i liryczno-satyryczny, t. j. przejawia się w samym ujęciu i sposobie przedstawiania i oddaje przedewszystkiem stan ducha poety, choć łączy się i z humorem leżącym w samych faktach i fabule.

Tylko opowiadanie *Złodziej*¹ może być przykładem całkowicie zobjektywizowanego humoru, tkwiącego w samej fabule opowiadania. Często jednak — nazwałem to symbolizmem ekspresjonistycznym — fabuła nie jest wystylizowaną narracją naturalistyczną, lecz konstrukcją, — symbolem oddającym stan ducha poety, a więc w istocie ekspresją liryczną. Humor, zwracający się ku własnej sztuce, występujący w formie t. zw. »ironji romantycznej«, służy jako przezwyciężenie symbolizmu, gwoździ bezpośredniemu działaniu liryzmu. Sam groteskowy charakter symboliczno-alegorycznych opowiadań pozwala na igranie niemi, rozbijanie ich konstrukcji, przerywanie toku opowiadania, wtrącanie uwag, »niwelowanie« liryzmem fabuły przez coraz to inne, zmienne oświetlenia nastrojowe tych samych faktów. *List* służyć tu może za typowy przykład. Humor, będący w istocie swej sam stanem uczuciowym, nastrojem, musi sprzyjać wyswobodzeniu formy z pierwiastków nie-lirycznych. Gdy wzmagane dysonansami i kontrastami uczucie wznosi się do najwyższej potęgi — znosi ono, jak wzburzony potok, symboliczne konstrukcje, ukazując głębię najczystszej, bezpośredniej liryki. Stąd w tej samej książce najwyrafinowańszy symbolizm spleta się z największą prostotą wyrazu, odsłaniając to, co najistotniejsze i niezmiennie w tym poecie.

Myliłby się też, kto by sądził, że twórczość poety po tych przejściach zasadniczej ulegnie zmianie. »Innych widok tragedji podobnej byłby złamał, mnie to jednak skrzydeł nie spaliło« — takim umyślnie brutalnym wykrzyknikiem przerywa poeta swą złośliwą opowieść p. t. *List*, ale na dnie tej drwiny kryje się głęboka prawda. Jak zwykle u Kasprowicza, tak i tu trudno byłoby orzec, czy ta siła, która tchnie mimo wszystko z tej książki, jest natury fizycznej, czy moralnej, leży ona bowiem w jednej i drugiej — w całej naturze poety.

Tylko natury obdarzone pierwotnem zdrowiem, nie zatrute żadnym jadem, reagują na zło i cierpienie buntem tak niepohamowanym.

¹ Jest to ten sam typ humoru, jaki odnajdujemy w opowiadaniach Conrad-Korzeniowskiego w jego zbiorze: *A set of six*.

• Tylko dusze nieugięte pod żadnym jarzmem kompromisów dobijać się mogą z taką siłą do bram niebieskich o dobro i świętość...

To żar świętego oburzenia zapala ten gniew, wybuchający niekiedy karczemnym brutalstwem, tem bezwzględniejszy, im bardziej bezwzględne były umiłowane wartości. Swawola sceptycyzmu odsłania tę samą krańcowość, właściwą jest tylko duszom, które umieją miłować fanatycznie, a w docieraniu prawdy są niepowstrzymane. Z tem większem zapamiętaniem podkreśla względność wszystkich rzeczy, im bardziej żadna jest dusza wiary i pewności.

Cynizm jest śmiechem, którym próbuje oszołomić się dusza, ocalić od zgrozy, jaką przejmują ją nicość, — jakby tą bezkarnością bluźnierstwa upewnić się chciała, że można żyć w tej próżni i ciemności, i nie zginąć. Jest on mściwym wet za wet odtrąconej duszy, której najwyższe moralne wartości stały się na tym świecie monetą bez obiegu.

Są dusze, które albo mogą brać wszystko poważnie — albo wszystko odtrącić, które mogą śmiać się tylko śmiechem naiwnym i wesołym, jak dzieci. Takim jest Kasprowicz. Może wszystko przebaczyć i własną męką współodcierpieć — albo zgnieść milczącą wzgardą. Może wątpić — ale nie może patrzeć poprzez szpary po-błażania, dlatego jad rozgoryczenia niweczy sztuczną wesołość. Palący ból męki, powaga rozgniewanego boga — odstąpi się najnie-spodziewaniej wśród opowiadań trywjalnych conceptów. W naj-głębszej swej istocie pozostanie zawsze prorokiem, noszącym orę-dzia wieczności, lub gromiącym gniewem Pana, a zarazem nam bliskim, współczesnym człowiekiem. Więcej niż współczesnym! Więcej nietylko przez najtrwalsze wartości, które żyje, ale przez swą, rzekłbym, pierwotność. Zdrowie pierwotnego instynktu, trzeźwy chłopski sąd, jasność widzenia rzeczy, której nie zdołały wynatur-zyć różnie szlifowane, różnie wkleśłe szkiełka kultury i jej cza-rów. Zapatrzenie się w wartości wieczyste, siła moralna, dająca upór w docieraniu do niewzruszonego jak opoka gruntu prawdy — czynią zeń najbardziej powołanego do podważania fundamentów naszej kultury. Książka ta, jako krytyka podstaw moralnych na-

szego współczesnego życia, więcej warta, niż wszystkie najkun-sztowniejsze satyry, igrające refleksami względności ludzkich mnie-mań. Nikt nie napisał dobitniejszej i bardziej złośliwej satyry na nowoczesną demokrację, niż ten szermierz praw ludu. Nikt cynicz-niej nie obnażył wszystkich »świętości« naszej kultury i nie za-chwiał ich bardziej zuchwałym relatywizmem, niżli ten wierzący, ten surowy moralista.

I mimo wszelkich pozorów sceptycyzmu, dekadencji, mimo zarzutów »skrzywienia przez modernizm«, książka ta właśnie wszel-kim dekadentom pozostała najbardziej obcą, choćby, zda się po-zornie, ich najbardziej mogło pociągnąć jej wyrafinowanie. Zbyt mocna jest bowiem przy całym swym wyrafinowaniu. Zbyt pełna świątynnej powagi, przy całej pstrociźnie artystycznych środków.

Jeśli już szukać analogji w sztuce obcej dla dania obrazu tej książki — to nie tyle z gotykiem, jak to czyni A. Potocki, ile z rzeźbą zdobiącą kościoły romańskie można porównać wra-żenie, jakie wywołują liryczne jej ustępy. Ta sama niewspółmier-ność, jakiej poczucie nasuwa się nam współczesnym, patrzącym na te dawne zabytki, cechuje formę tej książki. Ten sam, zda się, pry-mitywizm i niezgrabność w szukaniu wyrazu na rzeczy wieczystej powagi, tak pozornie z treścią niewspółmierny — a jednak wyra-żający ją w sposób jedyny. Od precyzji pozornie daleki, a zarazem nasuwający myśl o znikomej małości wszelkich usiłowań kunsztu tam, gdzie mają być wskazane rzeczy niewypowiedziane, jak wiecz-ność i śmierć, nasuwający myśl, iż właśnie ta najprostsza droga, którą wybrał artysta — jest najlepsza. Jak w rzeźbach romańskich, czuć u Kasprowicza jakąś przysadkowatą, krepą ciężką wyrazu, jakąś prymitywną a czcigodną monumentalność. Zgruba ciosane kształty mają uśmiech lotniejszy w zagadkowości swej — niżliby je zdołał wymarzyć wykwinny mistrz. Jakby z świadomości poczuciem pokrewieństwa swej poezji do takiej sztuki średniowiecza, pisał poeta te słowa: »Wzniósł ci portal! o mój walący się do-mie! W blokach czarnego marmuru wyrzeźbiłem je (posągi) na skrzy-dlatych gryfach jeden na drugim, iżby tworzyli chór, niebiosom ka-mienne podający pieśni, wyśpiewane duszy, która się zmożła ze złem«.

Portal to zbudowanej na odludziu świątyni: skamieniałe w krzyku maskary i cudactwa bronią wnijsia do świątynnej ciszy jej zakątków, napróżno chcąc jej zaprzeczyć. Do surowych i posepnych kształtów, trwających w kamiennem milczeniu, garną się ufnie najprostsze zioła i kwiaty polne, mówiąc nam o tem głęboko rozrzewniającem przymierzu rzeczy w znikomości swej najmilszych z powagą i wielkością spraw wieczystych, przymierzu, które zawarły w sercu tego poety.

V

ROLA BALLAD I PRYMITYWIZMU LUDOWEGO W LIRYCE SYMBOLICZNEJ

Skłonność ku balladowej formie — choć znacznie mniej silną niż do hymnu — odnajdujemy już w pierwszym okresie twórczości Kasprowicza. Wplatała się ona niekiedy w opowiadania i gawędy *Z chłopskiego zagonu* (np. *Dwaj bracia rodzeni*), lecz z natury swej nie mogła pozostawać w jakimś prostszym stosunku do charakteru twórczości, w takim, w jakim zostawał hymn do wzniosłości czy patosu uczuć. Większą rolę odegrała dopiero, gdy rozwój twórczości poety, idąc po linii ówczesnych prądów literackich, wszedł w fazę symbolizmu. Ballady we właściwym tego słowa znaczeniu powstają więc w okresie pisania hymnów. (W 1901 roku po raz pierwszy ukazuje się w druku hymn *Marja Egipcjanka*, o balladowym charakterze; w 1902 r. *Pieśń o pani, co zabiła pana i Sierotka*; w 1903 *Pieśń o burmistrzance*; w 1904 *Pieśń o Waligórze*. Wraz z ustępowaniem symbolizmu gwoili bezpośredniości wyrazu, jak wspomniałem w poprzednim rozdziale, niknie ta forma: w *Chwilach* znajdujemy tylko dwa utwory o charakterze balladowym: *Zamykam oczy* i *Nieraz mnie jakaś chęć porывa dzika*).

Kasprowicz stworzył załedwie parę ballad i parę utworów o charakterze balladowym, opartych na motywach legend, jednak wyjątkowo wybitna ich wartość, odrębność i złożoność artystyczna domagają się analizy; to skłania mnie do wyznaczenia ich charakterystyce osobnego miejsca¹.

¹ Ballady wydane zostały w zbioru p. t.: *Ballada o słończniku*; pozostałe liryki tego tomu omawiam w następnym rozdziale.

Utarte w naszej literaturze tradycje każą szukać u pisarzy, posługujących się tą formą — zwłaszcza gdy opiera się ona na motywach ludowych — stylizacji na ludowość. Pochodzenie i przeszłość literacka autora opowiadań *Z chałupy* zajęcie takiego stanowiska i takie tłumaczenie nam podsuwa. Próba jednak sprowadzenia ballad Kasprowicza do ludowości dowodziłaby niezwyklej powierzchowności sądu. Wogóle o »ludowości« w poezji Kasprowicza możnaby mówić tylko z tem zastrzeżeniem, że słowa tego używać się będzie w różnych znaczeniach. Ani w celach artystycznych ekspresji Kasprowicza, ani w treści uczuciowej tych ballad ludowości, ściśle biorąc, niema, a formy, motywy twórczości ludowej są środkiem — nie celem. Nieistotną tą sprawą szerzej zajmować się więc nie będę. Dla uprzytomnienia, jak złożoną jest tu kwestja ludowości wogóle, wymienię nazwisko Lenartowicza. Autor to przez Kasprowicza ceniony, zapewne jego »mistrz« z lat młodzieńczych, *con amore* czytany¹. Niemniej »ludowość« obu autorów to zgoła różne rzeczy. U Lenartowicza: melodyjność, rzewność, najczystszy, przechodzący w muzykę liryzm, — u Kasprowicza: niemuzikalność, surowość, groza, dramatyczność, wyrafinowany symbolizm.

Mowa więc tu być może nie o jakimś bliżej nieokreślonym charakterze ludowym, tylko o motywach ludowych i pewnych środkach artystycznych, dzięki którym ballady Kasprowicza dają więcej wrażeń archaizmu, prymitywizmu ludowego, niż np. ballady Mickiewowskie.

Zasadniczą kwestją natomiast jest, jak wytłumaczyć psychologicznie i artystycznie tę skłonność do posługiwania się motywami ludowymi, formą ballad i pieśni ludowych. Żadnej bowiem wątpliwości nie ulega, że ludowości za cel autor sobie nie stawiał i że służy ona tylko za środek do odrębnych i swoistych celów artystycznych. Mimo braku podobieństwa między »ludowymi« balladami Mickiewicza i Kasprowicza, niezależnie od rozbieżnych celów artystycznych, wewnętrzne psychologiczne źródło zainteresowań

¹ Kasprowicz poświęcił mu studjum, drukowane pierwotnie w 1892 r., które następnie z uzupełnieniami ukazało się w *Pamiętniku Literackim* 1905 r.

motywami ludowymi jest to samo. Wspólna obu miłość mądrości i etyki życiowej, pochodzącej z tradycji, nie z »ksiąg« ani »badań« (świadczy o tem wymownie *Pieśń o burmistrzance*), etyczne zainteresowania moralnością ludową, wiara w zjawiska irracjonalne, pragnienie cudowności. Poza różnicami estetycznymi, między balladami Mickiewicza i Kasprowicza zachodzi ta wielka różnica, że pierwsze tworzył młodzieniec — drugi człowiek dojrzały, stąd też cała wyższość ballad Kasprowiczowskich pod względem głębi, wzniosłości i siły. Artyzm, poza różnicami indywidualności poetyckich, okazuje tylko tyle pokrewieństwa, ile go zawiera romantyzm i symbolizm.

Wskazując więc teraz w krótkości związek między cechami formalnymi ballady i pieśni ludowej a sztuką symboliczną wogóle i właściwościami natury artystycznej Kasprowicza, będę musiał dać tu analizę psychologiczną działania pewnych środków artystycznych.

Geneza dowolnego przetwarzania motywów i form pieśni ludowej ma źródło w złożonym bardzo i, powiedzmy, perwersyjnym stosunku człowieka naszej kultury do twórców sztuki prymitywnej. Sama zdolność rozkoszowania się prostotą i naiwnością sztuki ludowej już jest tego wyrafinowania dowodem. Wdzięk naiwności i prostota dla samej prostoty nie była celem dla Kasprowicza nawet w tej dziedzinie twórczości, zrzadka też stanowi jeden z podrzędnych jej elementów, np. w *Sierotce*, po części w *Pieśni o burmistrzance*. Nie zatrzymuję się więc nad tą kwestją. Zważmy natomiast, że sztuka, która nie jest bliska naszej sferze duchowej, nie będąc bezpośrednim, adekwatnym wyrazem naszych przeżyć, nabiera — jeśli pominiemy powierzchowne, zmysłowe zadowolenie, jakie często może dawać — o tyle tylko dla nas głębszego waloru estetycznego, o ile staje się dla nas symbolem. Symbol to wyraz przybliżony, nieściśły, nadający się do różnych interpretacji. Przeważnie więc źródłem dopatrywania się niezwykłych, wysoce wyrafinowanych wartości w sztuce prymitywnej jest nasza subiektywna, świadoma czy podświadoma, interpretacja symboliczna¹.

¹ Nieco obszerniej na ten temat wypowiedziałem się w szkicu p. t. *Nasz stosunek estetyczny do poezji ludowej* (w I zeszytce *Ponowy*).

Zrozumiała jest też dążność sztuki symbolicznej, tego wyrafinowanego stosunku świadomej, do posługiwania się tym materiałem form prostych w celu przekształcenia ich na symbole, zapłodnione własną treścią wzruszeniową. Oczywisty zresztą fakt, że interpretacja »dowolna« jest tu celem artystycznym, widnieje szczególnie jasno, gdy, jak w wierszach *Savitri* lub *Nieraz mnie jakaś chęć porывa dzika*, przytoczone są obce motywy, a dalej, niby na marginesie, notowane są interpretacje i uzupełnienia — stanowiące właściwy utwór poety. Im prymitywniejsza fabuła legendy, im mniej jasna, tem podatniejsza do interpretacji, tem wieloznaczniejszy, głębszy stanowić może symbol.

Poza wieloma innymi czynnikami, tajemniczość i zagadkowa irracjonalność fabuły w balladzie i pieśni ludowej pociąga przeciwieście romantyków. Cechy znajdowane niekiedy w pieśniach ludowych, w tej formie, w jakiej się dziś dochowały, może często przypadkowej, wynikającej z przekręcenia właściwego tekstu, opuszczeń itp., nadające refrenom i zestawieniom (czasami wręcz nawet niezrozumiałym) pozory nieprzeniknionej głębi, wyczuwano jako walor swoisty. Fragmentaryczność falsyfikatów w rodzaju *Pieśni Ossjana* nie była przecież jedynie środkiem upośrodkowania autentyczności, lecz swoistym efektem artystycznym, z lubością przez romantyków nadużywanym w celu podniecenia wyobraźni czytelnika, zasugerowania mu tą drogą wrażeń głębszych, niżli osiągnąć mogły najwspanialsze słowa. Wartość estetyczna tych cech polega na podatności do symbolicznej interpretacji. Charakterystyczne i słuszne słowa wypowiada o balladzie Scherer: *Sinnliches wird ausgesprochen — das Geistige muss man merken*. Niedomówienia i niejasności stawały się środkiem budzenia wzniosłych uczuć, a treści, przekraczające możność wyrazu, wyrażone były — przemilczeniem. Tą właśnie drogą, stwarzania systemu bodźców dla uczuć i wyobraźni, akcentujących *maximum* napięcia uczuciowego, realizowany mógł być praktycznie postulat romantyków »przedstawienia nieskończoności w formie skończonej«. Tę charakterystykę walorów ballady podnosi i badacz jej, L. Chevalier¹.

¹ »Schliesslich gilt von der Ballade das Wort Schellings: Einen unermesslichen Inhalt — also einen Inhalt, der eigentlich der Form widerstrebt,

Zasadniczo stosunek artystyczny romantyków i symbolistów do ballady niebardzo się różni: Przeważnie, przy właściwym romantyzmie a-intelektualizmie, niejasność już była wystarczającym walorem nastrojowym, a irracjonalność ostateczną prawdą życiową. W poezji zaś symbolicznej Kasprowicza groza sytuacji, której rozwiązanie gubi się w mroku tajemnicy, każe nam domyslać się w urywanym wątku treści najgłębszych, na które niemasz wyrazu. Poeta, sugerując mistycznej głębi związek między zdarzeniami, zacierając granice czasu i miejsca, posługuje się formą ballady jako narzędziem wyrazu jego przeżyć moralnych i religijnych, ich grozy i wzniosłości. Tą treścią ją napełnia — na samym nastroju irracjonalności nigdy nie poprzestaje, on dlań jest tylko środkiem.

Analizując niektóre z balladowych i prymitywistycznych utworów Kasprowicza, wnikając nieco szczegółowiej w ich artyzm, dopełnię to ogólnikowe określenie znaczenia ballady dla sztuki symbolicznej. Nie można jednak wśród cech ogólnych ballady pominąć tego, że miesza ona pierwiastek liryczny, epicki i dramatyczny. Swoboda jej i podatność (lubiana przez romantyków) nadawała się, jak zobaczymy, do specyficznego zestrojenia tych środków w jednym utworze, znakomicie wzmagając bogactwo wrażeń. Często dramatyczność i epickość przekształcona była do celów symbolicznych. (W jaki sposób walory epickie ballady użył do celów symbolicznych, wskazałem już w analizie hymnu *Marja Egipcjanka*, mówiąc o symbolizowaniu balladową formą nieskończoności trwania podróży Marji; w podobny sposób wyzyskuje Kasprowicz do celów symbolicznych epickość w *Drogach krzyżowych*). Podnieść tu należy fakt, że w balladach Kasprowicza przeważa często dramatyczność. Sądzę, że potrzeba dania ujścia żywiołowi dramatycznemu, obok szukania wyrazu dla wzniosłości najwyższej i symbolów najszerszych, była zapewne najsilniejszym podświadomym bodźcem do tworzenia w tej formie.

Już *Świat się kończy* ukazał nam niepospolitą moc dramatyczną poety. Inspiracyjno-żywiołowy sposób jego tworzenia spr-

einen solchen Inhalt in der vollendeten Form darzustellen — das ist die höchste Aufgabe der Kunst« (L. Chevalier: *Zur Poetik der Ballade*, Prag 1895. *Jahresbericht des Staats-Obergymnasiums IV*, str. 11).

wia, że w rzeczach budowanych w dłuższym przeciągu czasu, jakiego dramat wymaga, nie ujawniła się w całej pełni jego potęga. Mimo paradoksalności prawdą będzie moje twierdzenie, że *par excellence* dramatyczne jego przeżycia, walki wewnętrzne i oscylowania między sprzecznymi uczuciami, mające piętno jego nieposkromionej, ekskluzywnej natury, kontrasty między triumfem wiary a upadkiem zwątpienia, nie w dramatach znalazły swój silny i pełny wyraz, lecz w niektórych ustępach hymnów (np. *Dies irae*) i w paru balladach.

Wątek podania podsuwał poecie to, czego dramaturgowi trzeba — fabułę akcji, ale nie krępował go żadnymi względami realnego prawdopodobieństwa i pozwalał kształtować ją dla celów symboliki. W dramatycznych skrótach balladowych utworów, w ich wstrząsających akcentach, przerywanych grozą tchnącym przemilczeniem, znaleźć mógł dopiero ujście ów skryty, wewnątrz tłumiony patos najgłębszych przeżyć moralnych i metafizycznych. A taki właśnie ohamowany patos cechuje okres twórczości, bezpośrednio po hymnach następujący¹. W czasie największej rozterki ducha, której wyrazem jest książka *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, a również w tymże okresie napisana *Ballada o słoneczniku* (drukowana po raz pierwszy w 1906 r.), w owych chwilach pogardy dla rozlewności lirycznej i niezdolności do niej, właściwej najgłębszym cierpieniom — wybuchały one w dramatycznych akcentach tych symbolicznych ballad. Stąd swoista, skupiona ich siła, stąd tchnienie grozą przeżywającego bólu, zespolone z uczuciem metafizycznego tragizmu, ukazanego w dalach perspektywy symbolicznej.

Charakterystycznym przykładem często podświadomie w tym okresie przejawiającej się dramatyczności może być wiersz p. t. *A kiedy zmartwychwstał*, ułożony w dramatycznych dialogach. Oto fragment jednego z nich:

Rozwarłem piekielne bramy,
Życiem uwolnił od męki,
Słoneczność spływa po świecie
Z mojej wszechmocnej ręki.

¹ Szerzej o tem mówię w rozdziale następnym.

Balladowy charakter ze swą nieokreślonością czasu pozwolił uniknąć wrażenia postępowania po sobie przeżyć i faktów, sprzyjał natomiast wyraźnie wyrażeniu spontanicznemu współlistniących a bardzo różnych stanów uczuciowych, jak wiara i zwątpienie, rezygnacja i nieukożona tęsknota. Wiersz ten więc niemal poglądowo objaśnia nam tę sprawę psychologiczną, dlaczego poeta, chcąc żywiołowo wyrazić przeciwieństwa uczuciowe, obierał formę dramatycznej ballady, choć sam on nie jest ani balladą, ani czystą liryką, ani, mimo formy dialogów, dramatem, tylko konglomeratem tych form.

Spontaniczność pierwiastka dramatycznego w tych utworach, jego rola w balladach, występuje jeszcze wyraźniej, gdy nie jest wsparta fabułą motywu, gdy poeta dramatycznie przedstawia temat, sam przez się nie nadający się do takiego ujęcia.

Gwoli zademonstrowania tej spontanicznej siły dramatycznej rozpocznę moją analizę od wiersza, który będzie najlepszym przykładem dla wyżej wypowiedzianej tezy. Wiersz *Stary, czarny krzyż* niejasnym fragmentarycznym wątkiem i luźno, nastrojowo tylko z fabułą związanym refrenem przypomina w pewnym stopniu balladę. Trudno o temat bardziej nieodpowiedni do przedstawienia w formie akcji dramatycznej nad obraz przydrożnego krzyża. A jednak w formie symbolicznej rozsunął poeta w tym wierszu mglisty zarys walk krwawych, obudził uczucie kontrastu między wieki trwającymi tęsknotami religijnymi a przemocą złą na ziemi, narzucił wrażenie tych zmagających i rozterek, niby echo ich powtarzającym się refrenem. Ostatnim akordem, obrazem rozsypującego się krzyża, jak po katastrofie dramatu, otworzył ponurą perspektywę pustki, w której zetraca się pamięć o walkach i ofiarach. Refren potężny a prosty: »Ziemio! Ziemio! Ziemio!« budzi w nas ten ton grozy tragicznej, którą tak pięknie określił Słowacki, pisząc o powtarzaniu przez sklepienia Sofoklesowem »niestety!«. Tylko że tu nie sklepienia go powtarzają, — rozplywa się on w zadumie i trosce nad ziemią polską: w jej »kategorjach« bowiem zawsze myśli ten, co wyznawał ze skrucą, że rzadko na jego »wargach jawi się krew przepojony, najdroższy wyraz, ojczyzna!«

Wzbudzeniem obrazu jakichś walk zamierzających, wciąż po-

wtarzanych, wciąż próżnych, wywarł wrażenie pokrewne temu, jakie budzą legendy, nadał ton archaiczny; ale balladowy charakter polega głównie na specyficznym, urywanym, opartym na kontrastach, spowitym mgłą tajemniczości, jak echo stłumionym wątku dramatycznym.

Pełna tragicznej grozy dramatyczność ballady była dla poety symboliczną ekspresją walk, rozterek duszy. Taka jest psychologiczna geneza *Ballady o słoneczniku*. Fikcja, wyrwanie słonecznika, to środek artystycznego wyrazu tej akcji, która się rozgrywała w duszy. Jest to więc ekspresjonistyczny dramat symboliczny, przerywany dysonansem refrenu. Zarówno pod względem treści uczuciowej, jak i pod względem artystycznym, użycia dysonansu, ballada ta łączy się z książką *O bohaterskim koniu*. (Data ukazania się książki i pierwodruku ballady ta sama — 1906 r.).

Dramatyczność tej ballady narzuca się nam odrazu z całą mocą od pierwszej zwrotki. Składa się ona ze stłoczonych w lakoniczne skróty, z przerywanych dramatycznymi pauzami męki, tłumionych wybuchów:

Upiłem się kiedyś wieczór —
Wino zbawienną jest mocą: —
Pięścią wytłukłem szybę,
W gór łańcuch patrzę daleki. —

Nieokreśloność czasu akcji, właściwa balladowej formie, specyficzna jej cecha transponowania momentu epickiego na liryczny walor dawności, zamierzchłości, posłużyły tu poecie za środek do wywołania grozy i wzniosłości, otworzenia perspektywy bezkresu, w którym toną i ściszą się bóle własne, ale zarazem urastają, spletając się z symbolem wiecznie trwających walk ludzkich na ziemi:

Ponoć i ja miałem braci,
Na straszną gdzieś poszli wojnę.
Śmierć rzekła mi o tem wszystkim,
Całując spiekle me usta.

Refren, tak często w pieśniach ludowych muzycznie tylko z całością i głównym motywem związany, posłużył tu poecie do

piętrzenia kontrastów uczuciowych, wzmagania ich do dysonansu. Ten bowiem był właściwym środkiem ekspresji zamętu uczuć, pomieszania rozpaczy z hulaszczą, niesamowitą radością, wznoszącą się do kulminacyjnego punktu w okrzyku:

...mój smutek
Upił się dzisiaj radością,
Żeś tak nikczemnie zmarniał,
Ty, coś spoglądał w słońce.

Tylko więc forma ballady, dając możność posługiwania się do celów symboliki złączonymi w jedną orkiestrę pierwiastkami epickimi, dramatycznymi i lirycznymi, pozwoliła tu poecie spleść wszystkie nastroje. Zestawiając je w kontrastach, dał wyraz skłębionej rozterce uczuć, a przechodząc niespodzianie do szerokich symbolicznych uogólnień, wzmagał potęgę i głębię wyrazu. Wzniosłość wywoływana tu jest, jak zresztą i w innych znanych balladach poety, wieloma czynnikami artystycznymi naraz: siłą kontrastów i dysonansów, dających wrażenie nieogarnionego bogactwa wezbranych uczuć, ogromem wizyj, niepochwytnością zaznaczanych przemilczeniami głębi. Decydującą rolę jednak w tym wrażeniu wzniosłości odgrywa prawda psychologiczna momentów największego napięcia uczuć, gdy nabierają one irracjonalnej, absolutnej wartości dla duszy. Niema już wówczas w świadomości miejsca na nic, prócz pragnienia trwania tego uczucia, prócz pragnienia takiej przemiany świata, która byłaby przytwierdzeniem tej absolutnej wartości uczucia. Takim np. wyrazem irracjonalnego, stojącego się samemu sobie celem bólu jest ów moment przytwierdzenia zagładzie, pragnienia jej:

Niech rycerz ginie od stryczka,
Jesiotr niech dławi się w matni,
Bóg z swego tronu niech spada,
Włócznia niech w bok się wwierca —
Lepiej się puścić w tan!

Czujemy w tym wierszu niemal ten sam powiew grozy metafizycznej, którą wzbudził poeta w *Dies irae*, wołając: »Niech nie nie będzie, Amen!«.

Niezwykle głęboką i dramatyczną jest również Kasprowiczowska interpretacja *Pieśni o pani, co zabiła pana*. Będę tu miał możność wykazania, z jakim mistrzostwem swoiste cechy formy pieśni ludowej zostały wyzyskane dla symbolicznego pogłębienia motywu.

Miedzy środkami artystycznymi zachodzi nie tylko stosunek funkcjonalny, nie tylko wspierają się one w wydobywaniu jakiegoś jednego waloru artystycznego, ale często ten sam środek służy do kilku celów artystycznych jednocześnie. Na tem polega złożoność, zwieszłość i doskonałość utworu.

Tak więc np. balladowa niejasność czasu akcji, płatanie wątku przez powtarzania (właściwość ta zresztą niektórych pieśni ludowych spowodowana być mogła przekręcaniami tekstu przy wędrowce z ust do ust, — tu jest zamierzona) 1) oddaje doskonale stan psychologiczny zbrodniarki, żyjącej jakby w półśnie, tracącej poczucie granic między zmurą wspomnień a jawą, 2) przyczynia się (dzięki nawrotom i powtarzaniom) do utrzymania jednolitości nastroju grozy, 3) nadaje całemu utworowi cechy wizji o tajemniczym i wzniosłym znaczeniu. Wniknijmy w artyzm tej ballady nieco szczegółowiej:

Poeta rozpoczyna znanymi słowami pieśni ludowej: »Stała się nam nowina«, sugerując nastrój swoisty, jaki budzą dawne legendy. Tem silniejsze, bo oparte na kontraście wrażenie wywołuje nagłe przejście od czasu legendarnego do teraźniejszego, właściwego dramatycznej akcji:

Rutę zasiewam zieloną,
ruta mu z łona wyrasta:
Wyjdź z mieczem mściwym w rękę,
na miecz twój czeka niewiasta.

Od ostatniego dwuwiersza zwrotki, od tego zuchwałego wyzwania, stanowiącego kontrast z żalem poprzednich rozmyślań, rozpoczynają się akcentowania zderzających się ze sobą przeciwieństw uczuciowych. W jednym wichrowym pędzie przesuwają się przez duszę bohaterki wszystkie wzruszenia: od elegijnego wyznania: »nie widzę już twoich oczu«, poprzez zachwyt, rozszerzający pierś dumą:

O jakiś rósł mi w niebiosach
w obłysłach rycernej chwały,
siedzący na siwym koniu,
gdy rogi wojenne grzmiały,

poprzez wyrzuty osamotnienia czynione mężowi, wyznania wierności, wzbierającej żądzą tęsknoty do triumfalnego jego powrotu — aż ku posępnemu przeświadczeniu o jego śmierci. Nastrój rozterki uczuć, wzmożony gorączkowem podnieceniem na wieść o przyjeżdżających gościach, sięga niemal kulminacyjnego punktu swego napięcia. Ekwiwalent jego uczuciowy stanowi obraz pełen niepokoju, niesamowitej grozy:

Hej jadą zbrojno i strojno,
pochmurną widzę kurzawę,
duszną spiekota na ziemi,
słońce zapada krwawe.
Hej strojno jadą i zbrojno,
aż mi się mąci w głowie...

Ten nastrój nieokreślonej grozy powstrzymuje poeta, jakby w zawieszeniu podniecającem oczekiwaniu, by ściszyć równocześnie napięcie dramatyczne balladowym nawrotem — powtórzeniem, gdy kładzie w usta zbliżających się gości słowa legendy: »Stała się nam nowina«.

Napięcie dramatyczne splata się z wzniosłością dawnej legendy, budzi jakiś nowy nastrój, powstający ze skojarzenia tych dwu przeciwieństw, jednocześnie oszałamia czytelnika, mącąc jego poczucie czasu: ulegamy złudzeniu, że znów jesteśmy u początku opowiadania. Dzięki temu akcja nabiera cech niejasności koszmaru, wizji, spowija naszą świadomość, zatapia w sobie... To sprzyja całkowitemu stopieniu się naszych uczuć z zamętem uczuć bohaterki. Wówczas nowy balladowy nawrót, rozsnuwający znowu całą już raz przemierzoną skalę uczuć, odczuwamy jako coś naturalnego w duszy tej zbrodniarki, której myśli krążą koło tego samego punktu.

Poszczególne części pieśni układają się w szereg potężnych obrazów dramatycznych, działających tem intensywniej w swej ekspresji, że ukazane są w ogólnych zarysach i skrótach, np.:

Witaj nam, witaj, bratowa,
Z radości padasz wielkiej:
Kity nam lśnią się na hełmach,
Przy boku błyszczą szabelki.

Chwila powitania, przyprawiająca o omdlenie, sama przez się już wywiera potężny efekt dramatyczny; wzmacnia go kontrast otoczenia — błysk szabel, owe kity na hełmach, budzące wyobrażenia chwały, triumfu, zwycięstwa.

Dramatyczność stanowi niewątpliwie jeden z ważnych walorów artystycznych tej ballady, ale jest ona tylko czynnikiem, wśród wielu innych. Wzniosłość ballad Kasprowicza, wielkość tego uczucia wynika z tego, że wzrasta ono i sumuje się niejako, wciąż wywoływane całym mnóstwem w tym kierunku działających bodźców. Wrażenie wzniosłości polega tutaj na niedającym się objąć naraz bogactwie i różnorodności uczuć i nastrojów: grozy, chwały, niesamowitej obłędnej radości, wspomnień zbrodni, śmierci itp. Poczucie tej niedającej się ogarnąć pełni sugeruje nie tylko ich ilość i zmienność, ale i kontrastowość, przechodząca w dysonans uczuciowy. Powtarzając z lekkimi modyfikacjami pewne zwrotki, osiąga Kasprowicz przez nowe zestawienia nowe kontrasty. Tak np. lęk i groza pokrywana przesadną radością, przechodzącą w ekstazę, nabiera tu w poniżej cytowanej zwrotce jakiegoś nowego, silniejszego zabarwienia w porównaniu z tylko co przytoczoną — osiąga swój punkt kulminacyjny:

O, jak wam błyszczą szabelki,
Kity się chwieją na hełmach,
Ginę z radości wielkiej!

Innym razem powtórzenie opisu tej samej sceny w nowym układzie, z przyspieszeniem tempa następujących po sobie obrazów, oddaje znakomicie gorączkowe wzmożenie się zamętu uczuć, z właściwą im błyskawicznością skojarzeń, ich luźnem, beładnem powiązaniem, np.:

Chwyć konie za uździenice,
staw je, pacholę, przy żłobie — —
Witajcie mili bratowie — —
ruta wyrasta na grobie...

Ale i sama, rosnąca stopniowo, częstość powtarzań w formie warjantów tych samych scen i nastrojów budzi w nas coraz większe napięcie — i zarazem odzwierciedla z całą prawdą psychologiczną coraz bardziej gorączkowe tempo przeżyć bohaterki, coraz większe zacieśnianie się ich w zakłętym kole koszmaru.

I z powodu tej ballady wypada powtórzyć twierdzenie, że, między innemi, wzniosłość zawdzięczamy samej sile i intensywności uczuć, przedstawianych nam w ich najwyższym napięciu, nadto wzmaganem jeszcze przez kontrasty, lub przez ironię tragiczną losu, jak np. w tem powitaniu braci, zwróconem do Pani: »Szczęśliwsza gdzie jest żona? szczęśliwa witaj bratowa«. Tak moglibyśmy wyliczać cechy artyzmu w nieskończoność, zwłaszcza, że każdy efekt artystyczny łączy się z innemi i spleta, tworząc nową wartość; składa się to na niepoddającą się analizie, spletaną sieć bodźców uczuciowych. Do wykazania intensywności i bogactwa artystycznego utworu wystarczą i powyższe przykłady.

Utrzymywana zrazu w ramach ballady *Pieśń o Waligórze*, zdobywającym bohaterskimi czynami serce wyzywającej i niedostępnej dziewczyny, przeradza się pod koniec utworu w przepiętne dramatyczno-symboliczne misterjum o całkowicie metafizycznej treści. Mimo pewnej niejednorodności kompozycji, dającej wrażenie, że poeta dopiero w trakcie tworzenia przemienił koncepcję utworu na metafizyczną, jest ona jednym z najgłębszych arcydzieł literatury polskiej. Poemat ten zrodził najszcześniejszy moment natchnienia, ów moment, w którym odwieczne, ogólnoludzkie motywy poezji wcielają się w kształt poezji narodowej i biorą piętno najznamienniejszych cech indywidualności twórcy. Waligóra to nowy, na tle krajobrazu tatrzańskiego ukazany, walczący z utajonym w żywiołach Bogiem — Prometeusz. A w piersi jego polska żywiołowość uczuć, przepojona ekstazą mistyki chrześcijańskiej i zapamiętałym gniewem w rozpacz przechodzącej tęsknoty. Utwór to takiej miary, że jeno z tą jedyną najwyższą miarą Konradowej Improwizacji będziemy go zestawiać. Mickiewicz »po promieniach uczucia« wznosi się tam, gdzie »graniczą stwórca i natura«, gwiazd sięga. Kasprowicz — to Tytan, co z zarytami głęboko w ziemię stopami walczy, rozpętanemi żywiołami ziemi włada i niebo niemi

wyzywa. Coś rdzennie ziemskiego jest w tym Tytanie, przepajającym mocą żywiołu najwyższe religijno - mistyczne swe przeżycia, ale zarazem czujemy tu najwyższy, przepiękny triumf ducha, wznoszącego się ku Bogu wraz z ziemią. Budzi to jakieś jedyne wzruszenie, jest nam tak, jakgdybyśmy słyszeli w powietrzu łopot kamiennych skrzydeł olbrzymiej Nike Samotrackiej, przemocą ducha ulatującej wzwyż.

Dwa, pozornie dalekie, w istocie stanowiące jedność pierwiastki duszy Kasprowicza: olbrzymia potęga i głębia tęsknoty metafizycznej stopiły się tu, spłynęły w pełnię harmonii.

Monumentalność tła, gigantyczność legendarnej akcji, służą za wyraz tej Kasprowiczowskiej potęgi, raz zwartej w sobie, to znów w rozterce wybuchającej z siłą niszczącego orkanu. Twarda, krzepka dobitność wyrazu, niezwykła plastyczność, kojarząc się z krajobrazem, którego wizję poeta nam narzuca, budzi niekiedy wyobrażenie rytej w skale płaskorzeźby. Poczucie to wzrasta, gdy twarde rymy dwuwierszy budzą złudzenie rozlegającego się wśród skał echa. Czasem jakby samego poetę opanowywała ta »wizja akustyczna«:

Na okrajach budzi szum echowy —
W ciemnych smrekach rosną złotogłowy.

Na tem tle, kosmiczną, groźną potęgą staje się ekstaza religijna, przez siłę ekspresji dramatycznej, niekępowanej węzłami realnego prawdopodobieństwa. Siłę tej ekspresji wzmacnia poeta kontrastowymi zestawieniami i z maestrią stosowaną gradacją. Potęgę rozszalałej rozterki ducha uczuwamy w końcu utworu tem silniej, że utwór zaczyna się ekspozycją spokojną, epicką, z jasną, twardą lapidarnością określeń, z równo, wyraźnie brzmiącymi czterema akcentami wiersza, np.:

Jasno, krasno na kwietnej polanie —
Waligóra nad jeziorem stanie.

Wrażenie opanowanej, majestatycznej mocy wzmacnia jasność wyrazistość obrazów:

Gdy się w przepaść złom za złomem toczy,
Jak w jezioro, spojrzysz w moje oczy.

Gradację tę widzimy w psychologii bohatera. Waligóra to zrazu sama beztroska siła żywiołowa, rodząca wielkie czyny mimochodem. Dopiero miłość, z właściwym jej pragnieniem absolutu i przekraczaniem samej siebie, budzi w nim bohatera, a potem rodzi rozszalałą rozterkę uczuć, rozpętując wszystkie tęsknoty jego ducha.

Podaniowa niejasność wątku legendy pozwoliła wznieść go na wyżyny symbolicznego misterjum, przepoić głębią metafizycznych przeżyć. Z najprostszych właściwości pieśni prymitywnej, zadowalającej słuchaczy — jak w naszych krakowiakach — kleceniem z pomocą rymu w jedność dwu nie mających z sobą nic wspólnego myśli i treści, albo posługujących się nastrojowo lub muzycznie tylko z głównym wątkiem związanym refrenem, uczynił Kasprowicz mistrzowskie, przesubtelne narzędzie — instrument o najszerzej skali tonów. Ta cecha prymitywnego artyzmu, stosowana z niesłychanym bogactwem inwencji, posłużyła poecie do wyrażenia irracjonalnych, niepochwytanych stanów, do narzucenia nastrojów w złożoności swej, sile i wzniosłości niezwykłych, do sugestii pełnych, otchłanną głębią otwierających przemilczeń.

Łącząc w pary dwuwierszy, związanych rymem, odmienne walory wzruszeniowe, poczynając od podobnej do echa analogii uczuciowej, zawartej w ekwiwalencie obrazowym drugiego członu dystychu, a kończąc na potężnych kontrastach i na dysonansowej niewspółmierności uczuć, budził bezimienne w swej niepochwytliwości symfonje nastrojów, sięgając najwyższych w swej złożoności i sile wyżyn ekspresji. Oto słowa miłości Waligóry, zwrócone do tej przekornej, niedostępnej kochanki:

Nie zapomnę twoich ust na wieki —
Pod turniami ciemne rosną smreki;
Nie zapomnę źrenicy stalowej —
W ciemnych smrekach rosną złotogłowy.

Niekiedy rym ten twardy, spinający klamrą odległe treści nad przepaścią przemilczenia, budzi poczucie tajemnych związków mistycznych, otwiera niezgłębioną toń symbolu, — staje się środkiem wyrazu irracjonalnych przeżyć metafizycznych, budzi wznio-

słość niedających się ogarnąć — w bogactwie, złożoności i niepochwytności swej — jakichś całych obszarów wzruszeń:

W dalach giną skamieniałe oczy —
Skoń Chrystusa krwawym potem broczy,
Niezliczone, długie broczy wieki —
Pod turniami ciemne rosną smreki.

Ten środek poezji prymitywnej, zadowalający dziecinną, pierwotną radość rymu, możnaby porównać chyba tylko, jako instrument, do fujarki — ale Kasprowicz, przemieniając brak logicznych związków między wierszami prymitywów na pełen głębin irracjonalizm — stworzył orkiestrę, zdolną wygrać hymny uniesień. Wzniosłość utworu, poza monumentalnością, gigantycznością obrazów, ma źródło przede wszystkim w metafizycznej głębi, grozie i szerzy symbolów, niedających się przeżyciem wyczerpać, przeniknąć do dna, bo irracjonalnych. Ale technicznie wspiera się ta wzniosłość na wspomnianym prymitywistycznym środku. Właśnie te niedające się zgłębić nieomówienia budzą wciąż nawarstwiający się jak lawiny wzruszenia, rozpierające piersi. — Oto np. ten kontrast dwu zestawionych, »nie mających nic wspólnego« faktów:

Oszalały, k'niebu się dobija —
Płacze w Raju Przeczysta Lilija.

A jednak poeta w odstępach tych przeciwieństw zawarł całą skalę uczuć — od rozpacznych, w niebo wołających tęsknot metafizycznych, aż do przeszywającego żalu ich bezowocności i nieskończonej, bezbrzeżnej melancholji.

W *Pieśni o Waligórze* odnajdujemy wszystkie stany tak znamienne dla życia religijnego poety, jego wahania i oscylacje. Jest tu i owa przepiętna rozpacz zwątpienia, wybuchająca z potęgą żywiołu, pragnącego zniszczenia i zatracenia wszystkiego w nicości:

Czemu góry nie padacie w złomy,
Gdy w mej duszy piarg i gruz widomy.

Znalazły tu wyraz lęki i zgroza przerażeń i zdumień religijnej natury, w owej gigantycznej wizji powodzi i płynącej po niej łodzi z Lucyferem:

Łódź ogromna leniwie się wlecze,
Ogromniejsza nad zdumienie człeczce,
Nito radło, głębiej w skiby orze,
Ogromniejsza nad zdumienie boże.

Wiemy z innych poezji Kasprowicza, że cała skala poszumów, od rozpętanej potęgi huraganu do najłżejszego powiewu, wyraża szeregi warjacji symbolicznych na jeden temat obcowania z istotą bytu. Gdy obcowanie z bóstwem otwiera przed nim obraz grozy bytu, wówczas ten w chwilach spływającej łaski przecichy wiew przemienia się w groźny podmuch »zbratany ze śmiercią«. Pod koniec *Pieśni o Waligórze* motyw obcowania z bóstwem i motyw zmagania stapiają się w jedność, i znowu symbol poszumu staje się narzędziem wyrazu tych przeżyć. W żadnym innym utworze obraz tych zmagania i rozterki przeżyć metafizycznych nie został wyrażony z taką potęgą, jak tutaj.

Tęsknota metafizyczna nabiera potęgi groźnej, żywiołowej żądzy wyzwania do walki:

Waligóra krwawą duszą płonie
Ku wichurze, ku dalekiej stronie.

Potem wznosi się do najwyższej, ekstatycznej tęsknoty mistycznej, upojenia bóstwem:

Faluj-że mi w słonecznej posusze,
Aż się cały falą twą ogłuszę!

Faluj-że mi, aż oślepnę cały
W płomienistych wirach twej nawały!

Roztacza poeta przed nami zachwyt zdumienia wobec nieobjętej tajemnicy, który przemienia się w mistyczny lęk, a potem Waligóra wznosi się własną mocą ponad ogarniający go żywioł:

Czemś ty dla mnie, ty gwiazdny orkanie,
Niech przedemną Wielki-Wicher stanie.

Z potęgą i grozą gigantycznych pomysłów sztuki baroku, niby w skłębieniu dwu orkanów przedstawił poeta mistyczną tajemnicę stopienia się duszy z Bogiem:

Z wielkim żarem nadgwiezdnego szczytu
Spłynął k'niemu Wielki-Wicher bytu.

Święci się irracjonalna prawda przeżyć religijnych: Ten, który
przyjął w piersi bóstwo — »Waligóra szumi wichrem Boga« —
zatraca się w walce z Bogiem i skruszon jest jego potęgą:

Wicher Boży topi go w swej toni —
Krwawe krople skroń Chrystusa roni.

Takiem przedziwnem »pojednaniem« kończy się to symboliczne,
tragiczne misterjum prometejskie.

Zdaje się, że rozbiór tych paru utworów, wziętych za przykład, wystarczy jako wskazówka do wniknięcia w inne, o technice pokrewnej. Tak więc na innym miejscu komentowany »balladowy« hymn *Marja Egipcjanka* objaśni też i środki, narzucające wrażenie nieskończoności dążeń w przepięknym, nabrzmiałym bólem patriotycznym wierszu *Drogi krzyżowe*. Zestawienia nastrojowo działających refrenów: »A trzcina szeleści« w *Pieśni o burmistrzance* należą wszak technicznie do tej samej kategorii, co i zestawienia z *Pieśni o Waligórze*. Nastrojowa akcja utworów takich, jak *W noc wigilijną*, *Z opłatkiem* i t. p., nie rozwijająca się w przyczynowych kategoriach rzeczywistości, lecz powiązana uczuciowo, nosząca wyraźną cechę symbolizmu, posiada w swym charakterze pokrewieństwo z balladami.

Ale oto jeszcze parę utworów, których omówienie rzuci światło na sam kierunek prymitywistyczno-symboliczny ballad, związanych z niemi pewnemi technicznymi niemi pokrewieństwa.

Nieliczne tylko cechy, między innemi posługiwanie się obcym motywem do celów symbolicznej interpretacji, łączą poemat *Savitri* z balladami Kasprowicza. Trudno wyobrazić sobie dwa większe kontrasty, niżli te dwa utwory: *Savitri* i *Pieśń o Waligórze*, będące, mem zdaniem, najgłębszemi, najwyższemi jego dziełami. Zestawienie ich ukazuje dopiero poetę w pełnem świetle, daje możliwość ujrzeć rozległość jego przeżyć, mieszczącą się między temi kontrastami. Ale nie tylko pod tym jednym, pod wieloma względami zestawienie to będzie pouczające. Gdy *Pieśń o Waligórze*

uprzytomnia nam łączność potęgi moralnej poety z jego organizacją fizyczną, gdy wskazuje na pełnię jego przeżyć, w której najwyższe, religijne, posiadają jeszcze coś organicznego, sięgającego niemal w jego fizyczność, — *Savitri* daje nam poznać najwyższe tony najczystszej duchowości. Tam wyraziła się nieznównana, u Kasprowicza jedynie możliwa, gigantyczna siła dramatyczna, — tu otwiera się przed nami przeczysta, niezamącona, najcichsza ton kontemplacji.

Rozlewność epicka przez wieki ciągnących się w opowieści o *Savitri* zdarzeń sprzyja symbolicznej ekspresji ogromu tęsknot. I tu dominującym wrażeniem tej sztuki — wzniosłość, lecz jakże odrębne jej źródło psychologiczne! Wnosi ją już sam wątek opowieści, bo wzniosłym jest już ów brak umiaru sztuki indyjskiej, zrodzony ze swoistej wybujałości ducha, egzotyzmu jego wysubtelnień, niemal nadludzkich. Tam, w *Pieśni o Waligórze*, tęsknota metafizyczna miewa srogość i gniew rozpetanego orkanu, sięgającego powały niebios, zwierającego się z Bogiem w walce. Tu mamy tę tęsknotę wyzwoloną z ciała, niepochwytą jak uśmiech bóstwa; dlatego to może zwrócił się poeta, aby ją oddać, do wyzwolonej z ciała sztuki indyjskiej. Ukazał nam poeta, jak rodzi się w ogniu ofiarnym, przemagająca zło i śmierć, wyzwalająca miłość. Potem na inny ton transponował ten sam motyw wyzwolenia: ekstazy trumf spowił w mgłę melancholji, w czar wyzwalającej się z więzów życia jesieni, z jej słodyczą obietnic Nirwany, z szelestem listowia — cichem słowem śmierci. A potem dał nam uczuć wieczystość trwania tęsknoty, snując długą opowieść o tem, jak przez stulecia toczy się wóz *Savitri*, szukającej tego, który byłby godzien jej ręki.

Wniknijmy tylko w rytm tego wiersza:

Lepki,
miodem zaprawny,
barwą bursztynu lśniący kłam
nie mieszka w uścicach bóstw.
W błękitno-purpurowym kielichu lotosu,
w łodzi,
w której sam stwórca ziemi i bezkresnych
tęsknot podniebnych

przeniósł swój byt ziarnosypny
ponad przepaścią śmierci,
płynęła po falach mórz
zadowolona Savitri...

Rytmika tego poematu jest emocjonalnym wyrazem stanu najbardziej skupionej kontemplacji, gubiącej się w nawrotach powolnych, wnikliwych, zbożnych rozpamiętywań wciąż tego samego wątku. Powolna jej płynność odbija głęboką, hamowaną niezwalczonym smutkiem, zamierającą w bezruchu zadumę. Wiersz, niby wijąca się wstęga napotykającej wciąż opór rzeczki, zwalnia, zda się, jeszcze bieg swój na skrętach, hamowany licznymi *enjambements*. Rytm jej zmienny, nierówny — jakby snujący w nieskończoność swe refleksje poeta raz wraz przystawał w zadumie i znów podejmował swą powolną wędrówkę bez celu. Kompozycja tego utworu jest taka, że rozsnuwają się, przeplatając wzajemnie, dwie opowieści. Wątek legendy o beźmiernej głębi i ascetycznej czystości uczuć osnuwa poeta pędem własnej refleksji i własną interpretacją symboliczną — wypowiedzianą najczęściej w nowych, własnych symbolach. Twórczość poety nie stapia się w jedność z obranym motywem, — splatają się one i rozplatają naprzemian, a najistotniejsze, najintymniejsze wyznania wypowiada poeta jakby na marginesie obranego motywu.

Dowolnie wciąż przerywając opowiadanie legendy, stwarza poeta pauzę przemilczeń. Nie poprzestaje jednak na samej sugestii niedocieczonej głębi związków, jak to bywało w zestawieniach dalekich sobie treścią dystychów *Pieśni o Waligórze*. Sam wypełnia teraz tę przepaść przemilczeń głębią własnej interpretacji, albo, akcentując jakiś moment opowieści, szerz wielkiego symbolu wznosi ku jeszcze większym uogólnieniom — otwiera nieskończoność perspektyw dla nabrzmiałych uczuciem wyobrażeń.

Pamiętamy romantyczne efekty poetyckie w rodzaju wykrzyknika »A!« zdułonego pielgrzyma w *Sonetach krymskich*, który ma oddać niedający się ująć w słowa zachwyt. Lecz efekty takie przez zbytnią wieloznaczność są pozbawione władzy określenia charakteru i granic sugestji. Poeta taki oddaje swą władzę w ręce czytelnika. Oczywiście wiele zależy od kontekstu, w jakim podobne

bodźce sugestywne się znajdują. Lecz moc sugestywnego działania tych Kasprowiczych najprostszych wyrzeczeń o liściach dzikiego chmielu lub ognisku pastuszków jest tak wielka, nieprzeparta i nieomylna nie tylko dzięki kontekstowi, w jakim się znajdują. Z jednego tonu uczuciowego rozdziły się te tak pozornie dalekie, tak niemające z sobą przyczynowego czy logicznego związku, porównywane i zestawiane obrazy, i ta jedność nastrojowa otwiera przed nami tajemnicę ich treści.

To samo pragnienie ogarnięcia nieogarnionych wzruszeń, wypowiedzenia splecionych, niedających się wypowiedzieć głębin, które kazało pocięciu we *Fragmencie* i w *Nie zgastał pieśni* rozsnuwając wątek w nawarstwiających się, jak lawina, okresach — jakby w nieskończonym poszukiwaniu coraz jaśniejszej metafory, zbożnym, troskliwym zbieraniu wszystkich cech ku budowie wszechogarniającego symbolu, lub wreszcie wypowiadać się w irracjonalnych zestawieniach refrenów i dwuwierszy — tu inny obrał środek. Taka jest właśnie rola tych niby dygresyj i nawiasów, wplecionych do poematu *Savitri*, w rodzaju tego uczuciowego jego »streszczenia«:

Ta-ci prastara jest pieśń
o liściach dzikiego chmielu,
opłatających przyzbę mej chaty,
o żółtkiem dzisiaj, w tę porę jesienną,
ustronnem gronie modrzewiów,
o piasku, co się unosi z pod kół
ciężkiego wozu,
o zgastłych płomieniach gwiazd;
o głuchem echu siekiery,
twarde rąbiącej pnie...

Tworzył je poeta w tych chwilach najwyższych zdumień i przejrzeń, gdy wszystkie prawdy życia spływać się zdają w jedną jedyną — niewyraźną i niepochwytą. Ta sama barwa, jaką ma dla nas życie i nasza o niem prawda, staje wciąż przed oczyma: jest ona i w tych ponadmiar wielkich, nieogarnionych symbolach sztuki indyjskiej, prawiącej o dziewięciotysięcznych latach oczekiwania, i w piasku osypującym się z pod kół ciężkiego wozu. Do tych

prostych przeto napomknien o stuku siekiery, o ogniach pastuszków, sprowadzić wszystko, niemi oddać i wyrazić ten jedyny, niewyraźalny, głuchy odzew serca, jaki budzi w niem życie — oto zadanie poety w tym utworze. W wieloznaczności tych porównań mieścić się może świętość i groza życia, w jedność spływa rozkosz ciągłości jego trwania i śmiertelny czar przemijania. W wieloznaczności swej budzą wzniosłość czegoś bardziej nieogarnionego, niż najszersza symbolika. Pozorny, najskrajniejszy z dających się pomyśleć, subiektywizm w interpretowaniu legendy nadaje tym motywom... jeszcze szerszą treść symboliczną, powiększa ją! Właśnie tem sprowadzeniem symbolu do rzeczy najprostszych wskazuje poeta na to, że obejmując i te rzeczy najprostsze, dalekie, — obejmuje wszystko. Niby w ognisku wklęsłego zwierciadła skupia Kasprowicz w tych prostych dygresjach i zrównaniach cały blask legendy, przepaja je jej światłem, ale one, odbijając te promienie, spowijają wątek legendy w poświęcie uczuciowości poety, a perspektywy symbolu głównego wątku, prześwieclając, pogłębiają w nieskończoność. Taki jest ten wzajemny funkcjonalny stosunek głównego wątku opowiadania i najistotniejszych dla niego »dygresyj«.

»Prymitywizm« ballad był tylko poszukiwaniem w wyrafinowanej prostocie ekspresji symbolicznej, bogatej wieloznacznością. Tu prymitywizm symboliczny dochodzi do swego szczytu, który jest kresem; prymitywizm ekspresji, przewyższający prostotą opowieść o liściach dzikiego chmielu prowadziłby już... w milczenie, a jednocześnie najbardziej wyrafinowana symbolika staje się tu czemś niewystarczalnem. Wszak dopełniał tu już poeta subtelną symbolikę głównego motywu najprostszymi obrazami, żaden bezpośredniości intymnej wyrazu; zwyciężał ją już symbol... piasku, oсыpującego się z pod kół ciężkiego wozu.

Niczego bardziej nie obawiam się tutaj niżli schematyzowania, wciskania tak bardzo złożonego rozwoju twórczości poety w ramy, wyprowadzone z założeń. Dlatego wyznaję od razu wszystko, co w tem ujęciu było celowe, co stanowi jego konstrukcję, aby ułatwić poznanie popełnionych tu ewentualnie pomyłek. Rozpocząłem więc tendencyjnie od ballad, nacechowanych napięciem

dramatycznym, a skończę omawianiem tych, które znamionuje ściszenie — lub kontemplacyjny charakter. Rozpoczynając od ballad — skończę na opowiadaniach treści podań, osnutych własnymi, bezpośrednio wyrażanymi, »komentarzami« uczuciowości poety. Nie naruszyłem jednak zasadniczej linii, którą zda się wskazywać chronologiczne następstwo utworów. *Savitri* to utwór, drukowany po raz pierwszy w 1907 r., inne poniżej przytoczone należą już do późniejszego, w 1911 roku wydanego zbioru *Chwil*. A oto, jak mi się przedstawia droga rozwoju artystycznej ekspresji poety.

Hymny — to okres wielkiego, patetycznego symbolizmu poety, który występował jako jednostka w imię zbiorowości i tę zbiorowość wyrażał. Ballady stanowią niejako dalszy etap symbolizmu o tendencji wyrafinowanie prymitywistycznej. W poprzednim okresie, symbolizmu hymnów, głośniejszym jest patos i więcej w symbolach pierwiastku estetyczno-dekoracyjnego. W całej linii rozwoju po hymnach widzimy zmianę, nie w socjalnem ustosunkowaniu się poety do świata, lecz w charakterze socjalnym sztuki, zmierzającej ku bezpośredniości, intymności wyrazu. W balladach symbolizm Kasprowicza pozbawiony jest już pierwiastków dekoratorskich, ujarzmiony i całkowicie podporządkowany ekspresji indywidualnych uczuć. Symbolizm to, przy pozorach prymitywizmu, bardziej złożony, ale też intymniej wyrażający poetę, przepojony wewnętrznym, stłumionym patosem, cechującym cały zbior *Ballada o słońcu*. W dążeniu do bezpośredniości naprzód jakgdyby zwyciężony był symbolizm dekoracyjny, głośno-patetyczny. Widzimy to i w zbiorze *O bohaterkim koniu*. Później coraz bardziej usuwana zostaje z poezji Kasprowicza symbolika, posługująca się motywami z zewnątrz, albo gwoili własnej symbolice, stanowiącej niejako konstrukcję ekspresjonistyczną (za przykład jej służyć mogą liczne wiersze zbioru i sama *Ballada o słońcu*), albo bezpośrednia prostota wyrazu. Dysocjacja między obranym motywem a interpretacją, która stanowi już nie jedność, ale, jak to widoczne w *Savitri*, przeplata utwór niby komentarz poetycki, rozdział ów z symbolizmem zda się nam uzmysławiać. W *Chwilach* już znajdujemy tylko jeden utwór, w którym poeta w celach symbolicznych

posługuje się obcym motywem (wiersz p. t. *Nieraz mnie jakaś chęć porywa dzika*), i tam również motyw starej baśni służy tylko za kanwę dla twórczości poety i podobnie jak w *Savitri* interpretacja symbolu podana jest w formie uwag »na marginesie«. Drugi zawarty w *Chwilach* utwór o charakterze balladowym, p. t. *Zamykam oczy*, jest już własną konstrukcją symboliczną, więc o artyzmie, który nazwałem ekspresjonizmem symbolicznym. Im bardziej słowo sztuki stawało się głęboko intymną sprawą jego ducha, im częściej moralno-religijna prawda życia stawała się jedynym najgłębszym jej walorem, tem coraz głębszym i bardziej wewnętrznym patos, coraz mniej elementów estetyczno-dekoracyjnych, coraz większa prostota i bezpośredniość. O rozwoju od *Hymnów* przez *Chwile* ku *Księdze ubogich*, o tem rozwiązywaniu się tragizmu, wtapianiu jego tonów w rozlewność i ciszę kontemplacji, mówi nam nie tylko różnica tonu *Savitri* w stosunku do wcześniej powstałych utworów balladowych, — mówi wymownie wspomniany już wiersz *Zamykam oczy*. Jest to balladowa opowieść o białym grodzie, utajonym w głębi wód, którego strzeże cisza: oto ustęp z jej końcowego akordu:

Zamknął się za mną cichy ciężar bram;
nad taflą zwierciadła
cisza usiadła,
największa z tych, które znam...

Ktoby jednak mniemał, że to ściszenie się żywiołu dramatycznego u poety jest zakończeniem oscylacji i wahań tego ducha między przeciwieństwami, ktoby mniemał, że ściszenie nigdy nie kryje stłumionego głębokiego patosu, niechaj przeczyta ostatni z cyklu utworów o balladowym charakterze, p. t. *Nieraz mnie jakaś chęć porywa dzika*. Nic nie zdołało stłumić tej nieprzepartej miłosnej tęsknoty za bohaterstwem, nie wstrzymać od błogosławieństwa wszelkim wyprawom na »szklaną górę«, ani zatrzyć w pamięci grozy, jaką, milcząc, kryje w sobie to błogosławieństwo.

Snując »na marginesach« owej ballady o szklanej górze własną jej interpretację, do ostatnich słów tej baśni, kończącej się

dwoistem proroctwem o bohaterze (»Na wierchu stanie promiennym, — albo się zwali w ciemnie —«), taki dodaje poeta prosty, jakby dla siebie pisany »komentarz«:

To »albo« w waszej, odwiecznej balladzie
Wielce jest śmieszne, gdyż wam, dobrzy ludzie,
Wiadomo wszystkim, jak mrok się kładzie
Na ścieżki życia — znienacka, gdy w trudzie
Człek, zda się, doszedł pod sam szczyt... Napewne
Wiecie, że zginął ten, co chciał królową
Posiąść zakłęta... Stanął mu na zdradzie
Skryty żleb śmierci...

Rozwój Kasprowicza, jak rozwój kolosu, jest zawsze powolny, ciężki, pełen nawrotów, sprzeczności i oscylacji. Usiłując między owem tak i nie, które są prawdą tego zbudowanego na kontrastach ducha, wskazać nieśmiało drobną ścieżynę orientacji, widzę w tych utworach o charakterze balladowym, mimo oscylacji, dążność do ściszenia, prostoty i bezpośredniości wyrazu. Analogiczną tendencję wskaże analiza innych utworów lirycznych tego okresu.

VI

LIRYKA REFLEKSYJNA ZBIORKÓW (*BALLADA O SŁONECZNIKU* I *CHWILE*)

A wszakże nam w tej głębi wnętrza
Wielka tęsknica posiała już ziarna
Milczącej ciszy, przedsię ta jest świętsza
Od głośnych modłów.

(*Chwile*)

Ponieważ wszystkie zmiany w twórczości Kasprowicza przechodzą nie tylko powoli, ale nowa forma rodzi się przy współczesnym tworzeniu czas jakiś jeszcze w dawnym stylu, więc dopiero zestawienie całych zbiorów, np. opowiadań z cyklu *O bohater-skim koniu i walącym się domu* (r. 1906) z *Hymnami*, albo tych ostatnich z książką p. t. *Ballada o słoneczniku* (r. 1908)¹ — ukazuje nam całą przepaść różnic między nowym okresem twórczości. *Chwile* (r. 1911) również pod pewnym względem stanowią nowy etap w stosunku do *Ballady o słoneczniku*. Chcąc uplastycznić różnice i zmiany, obieram taką metodę i taki układ, by rozpoczynając analizę od *Ballady o słoneczniku*, omówić bezpośrednio po poematach tego zbioru lub łącznie z nimi te zjawiska artystyczne i psychologiczne, które dotyczą i *Chwil*, zestawiając odrębności tego ostatniego zbioru na koniec studjum. W ten sposób jego początek i koniec w zestawieniu, drogą kontrastu, wyraźnie ukazać nam ewolucję twórczości poety. Niemniej jednak pragnę

¹ Pierwodruki liryk z tego zbioru pojawiają się w pismach poczynając od roku 1902 do 1907, jedynie wiersz *Pamięci Szopena* drukowany był jeszcze w r. 1899.

tu metodę mego postępowania wyjawic otwarcie, by nie wprowadzać w błąd złudnym wyobrażeniem jakiejś jednej linii ewolucji w tej tak wyjątkowo złożonej, tak pełnej nawrotów i przeciwieństw twórczości.

* * *

Różnicę, która zachodzi między *Hymnami* a liryką symboliczną i refleksyjną zbioru *Ballada o słoneczniku*¹, przyrównałbym pod pewnymi względami do tej, jaka dzieli Improwizację z III cz. *Dziadów* od wierszy *Snuć miłość*, *Broń mnie przed sobą samym* lub *Widzenie*. Analogia budzić może mnóstwo zastrzeżeń, ale pozwoli mi podnieść tu wyrażnie na wstępie pewne bardzo ważne momenty. Może naprzód przypomni ową drogę ewolucji, którą każdy przechodzi: wielka dojrzałość przemawia ciszej, nawet gdy przemawia mocniej. Paryskie zwłaszcza liryki Mickiewiczowskie, uwagi i urywki z tego okresu cechuje również technienie mistyczne, ta sama małowólna prostota, poniechanie wszelkiego estetyzowania, gdy tymczasem w Improwizacji Konrada dominującą rolę odgrywał jednak mimo wszystko artyzm, ekspresja poetycka. Hymny Kasprowicza, jeśli pominąć tu cechy indywidualne, typowo Kasprowiczowskie — to zjawisko artystyczne niezmiernie znamienne dla stylu sztuki modernizmu. W typowo modernistycznej, »syntetycznej« sztuce *Hymnów*, operującej środkami muzycznymi i malarskimi, motywy i elementy religijne były jednym ze środków symbolicznej ekspresji poetyckiej. One służyły tu za narzędzie artystycznego wyrazu bólu istnienia i wszelkich, metafizycznych i nie metafizycznych, tęsknot i pragnień. O wielu z liryk zbioru *Ballada o słoneczniku* można powiedzieć, że w nich rzecz się ma odwrotnie. Artyzm służy tu tylko do jak najwierniejszego wyrazu uczuć religijnych, metafizycznych i etycznych — z poniechaniem wszelkich elementów artystyczno-dekoracyjnych. Wiara w mistyczną czy metafizyczną wartość sztuki była u modernistów raczej marzeniem poetyckim. O nich to właśnie możnaby

¹ W przeciwstawieniu tem świadomie wyłączam omówioną w rozdziale o balladach *Pieśń o Waligórze*.

powiedzieć to, co Novalis pisał o Schleiermacherze, że zwiastował rodzaj miłości religii estetycznej, religii »na użytek artystów«. U Kasprowicza inaczej, — poza artyzmem wyczuwa się prawdę najgłębszych przeświadczeń. Najistotniejsza właściwość tej duszy — głód prawdy — sprawiała, że nie tylko Verlaine'owe hasło: *nous voulons la nuance encore* było mu czemś wręcz obcym — ale sztuka jego wciąż zmierzała do wierności wyrazu, do czystego kształtu prawdy. Wielce znamionnym dla jego natury etycznej rysem jest ekskluzywność i krańcowość. Dopiero znając liryki zbioru *Ballada o słoneczniku*, powiedzieć można, że to, co u modernistów było tylko symboliką literacką — u Kasprowicza jest prawdą, nie dającym się skłamać faktem psychologicznym¹. Szeroki, patetyczny, dekoracyjny symbolizm *Hymnów*, mający swoje odrębne wartości artystyczne, przesłaniał zarysy skrytych na dnie, stanowiących rdzeń, przeżyć moralnych i metafizycznych; zatracali się w tej ekspresji symbolicznej granice między prawdą a obrazem, użytym gwooli piękna. Przytem symbolika *Hymnów* wyrażać miała nie tylko indywidualne przeżycia. Teraz, w lirykach symboliczno-refleksyjnych, zmierza poeta ku ścisłszemu subiektywizmowi, ku większej wierności sobie, nie dbając o walory artystyczne jako takie, jakby w myśl tych samych tendencji, które kazały zapisać Mickiewiczowi: »Prawda jest tam, gdzie cały człowiek w każdym ruchu wydaje drgnienie ducha«.

Powołaniem Kasprowicza — dać głos najgłębszym moralno-religijnym przeżyciom. Tendencje metafizyczne przejawiały się od zarania jego twórczości. Poświęcenie pieśni sprawom społecznym nie było żadnem od tego powołania odchyleniem, lecz tylko skłonieniem się ku sprawom praktycznym. Walory *par excellence* estetyczne były żywiołowym wykwitem tej bujnej natury poetyckiej, ale wiek męski przyniósł pogłębienie i, jak zwykle, skupienie i ograniczenie sił twórczych ku rzeczom dla całej organizacji duchowej najistotniejszym. Wola twórcy ześrodkowała się koło przeżyć religijnych. Bądź przez symboliczny, bądź przez bezpośredni a potężny ich wyraz, osiąga poeta w sztuce ten sam cel — wzniosłość i głębie.

¹ Objaśnię to twierdzenie niżej.

One stały się niemal wytyczną cechą jego artyzmu, który w tej postaci jeszcze wyraźniej ukazuje właściwe oblicze twórcy.

Zwarta, majestatyczna siła nie narzuca się, wzniosłość i głębia trudniej są dostępne od walorów czysto estetycznych, — Kasprowicz w tym okresie przestaje być popularnym. A jak to bywa w dziedzinie życia moralnego, iż pokora i wyrzeczenie jest wzniesieniem się ducha — tak stało się i tutaj: poeta wstępuje teraz na najwyższe szczyty, choć z takim pobłażaniem mówi o swym dawnym wysiłku:

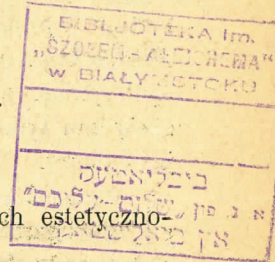
A mnie, któremu się zdawało
(Za dawnych, dawnych lat),
Że zawrę w hymnie swym tęsknotę dusz...

* * *

To, co Baudelaire mówił o swych przeżyciach estetyczno-zmysłowych:

*O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!*

możnaby odnieść do przeżyć innej natury, religijno-moralnych, by żywiej wyobrazić sobie ten stan koncentracji wewnętrznej, jaki cechuje takie liryki, jak *Fragment* albo *Nie zgastaś pieśni*. Kompozycja ich ma również cechę dynamiczności (wyróżniającą poezję z okresu modernizmu), ale dynamika to zgoła odrębna od tej, jaką cechowała *Hymny*. Skupienie, ześrodkowanie się w sobie przejawia się w wolnem tempie stylu, wijącego się w długich okresach, pełnego nawiasów i dopełnień, aby nie z tych najtajniejszych, najgłębszych przeżyć nie było uronione, by żadna prawda nie była stracona. Wyczuć możemy jeszcze w kompozycji tych wierszy ów proces stapiania się różnych środków ekspresji, powiązanych jednym nastrojem, ale milknie zupełnie pierwiastek muzyczny, dając wrażenie jakiejś nieprzerwanej ciszy. Niema tu już stopienia w jedną orkiestrę, jak w modernistycznych *Hymnach*, wszystkich środków w duchu Wagnerowskiej syntezy nastrojowo-muzycznej. Mamy raczej wrażenie skłębienia, ale brak przejrzystości tych wierszy inne ma tu źródło. Ten styl znamionuje wdzieranie się w gąszcz spletanych przeżyć, powolne przenikanie w mroki nieujętych, irracjo-



nalnych stanów duszy, poszukiwanie coraz innych symbolicznych środków, które zdołałyby, dopełniając się wciąż, wyrazić, objąć cały ogrom przeżyć niby jedną wielką tęczą tonów. Ograniczenie się do przeżyć moralnych, brak treści zmysłowo-konkretniej nadaje tym zwłaszcza dwu wierszom (*Fragment* i *Nie zgastaś pieśni*) swoiste, nieporównane piętno, wskazuje na ześrodkowanie całej uwagi ku wnętrzu, ku jednemu światu duszy. Nawet wówczas, gdy poeta snuje swe nabrzmiałe potężnymi uczuciami refleksje na temat faktów czy legend historycznych, jak w *Drogach krzyżowych* lub *Kordeckim*, przekształca je jeszcze w mgłą spowite uogólnienia syntetyczne, a widok cichego, samotnego rzędu wierzb nad rzeką służy mu tylko za punkt wyjścia do historii wędrówek i rozterek jego duszy.

Jakież przedstawia się treść zbioru *Ballada o słoneczniku*, gdy go ogarniemy w całości? Począwszy od wiersza *Miłości niech pełne będą twe usta*, a skończywszy na najwyższym tonie w wierszu *Savitri*, miłość przepaja treścią swą wszystkie niemal utwory. *Drogi krzyżowe*, *Kordecki*, *W rocznicę Mickiewiczowską* i szereg innych, są apoteozą bohaterstwa i poświęcenia. Wszystkie motywy poezji Kasprowiczowskiej, wyrażające podświadomie postawy religijne poety: motyw dążenia, motyw obcowania z istotą bytu, zbożną cześć dla »tajemnicy wcielenia«, lęki metafizyczne, upojenia mistyczne łaską zbliżeń się i zetknięć z istotą bytu, historię walk i zmagani moralnych — wszystko znajdujemy tutaj. Od pełnych prostoty i rozrzuconych wierszy *Z opłatkiem*, *Czegoby życzyć wam*, *Sierotka* aż do głębokich uniesień w wierszach *Procesja*, *Dzień Matki Boskiej Anielskiej* — jest tu cała skala przeżyć i nastrojów religijnych i moralnych.

Podczas gdy w młodości poeta wiązał swój idealizm moralny ze sprawami konkretnymi, społecznymi, podczas gdy *Hymny* były ponurym obrazem zwycięstwa zła, wyrazem lęków i przerażeń opuszczonej duszy, kajaniem się w grzechach, — tu mamy przedstawione triumfy męki ofiarnej i odkupującej miłości. Nie jest to przepomnienie cierpień ani poczuciem przezwyciężenia zła; jest to triumf irracjonalny cudu i świętości przez wyniesienie tych wartości w sferę absolutu, gdzie one same są sobie celem i sankcją.

Wyniesienie to jest w tych poezjach tem ekstatyczniejsze, im większe cierpienia i ich świadomość. Im bardziej odległą wydaje się droga ku cudom (*Drogi krzyżowe*), im bliższe prawdy wydaje się ludziom wyrachowanie rozsądku — tem żarliwsze podnoszenie ofiary, tem potężniejsza chwalba pozornie bezrozumnego poświęcenia. Im silniejsze poczucie grozy życia, tem gorętsza wola cudu i świętości. Im większe poczucie przemocy zła, tem ekstatyczniejsze błogosławieństwo, posyłane bohaterom walczącym, tem bezgraniczniejsza miłość (*Savitri*).

Cicha więc jest ta książka w ekspresji, nieśmiała w zapowiedziach i oczekiwaniach, smutna w błogosławieństwach — owym bezgranicznym smutkiem króla Aśvapati z legendy o Savitri, — ale twarda, surowa i bezwzględna w żądzy bohaterstwa i odkupującego poświęcenia.

Przezwyciężona została orkiestrowa skala środków ekspresji *Hymnów*; wspaniała dekoracyjność obrazów została zastąpiona głębokimi barwami, stonowanymi w jedną harmonję.

Książka ta jest cicha, bo czasem zniża poeta głos do szeptu — ale patos jej potężniejszy jest od chóralnych modłów, potężniejszy od wołania rozpacz i od gromów walki. Jest to bowiem patos o stłumionym odgłosie głębin, przejmujący nas do rdzenia grozą głuchej, zdławionej modlitwy i zachwytem bezmownych uniesień mistycznych. Patos ów cichy jest miarą głębi tych liryk, miarą ekstatycznego napięcia uczuć, źródłem niezrównanej wzniosłości. Opisać go niepodobna — wnuknijmy więc w język tej rozmowy poety sam na sam z pieśnią, gdy na rozstaju pyta ją o dalszą drogę swych przeznaczeń:

Może, jak ongi Dusza, pragniesz znowu
Swe porażone, z promieni odarte,
Zamilkłe oczy wlepić w błyskawicy
Czerwień złowrogą, a uchem, stępiąłem
Od górnych szumów i krwawych łoskotów,
Gniewu bożego straszne łowić gromy,
Na wargach tłumić klątwy albo szepty
Bezradnych modłów, cisnące się z krtani
Perlącym sznurkiem rozłkanych krwotoków?

.....

Niekiedy zaś patos ten ma barwę właściwej mistykom intymności stosunku, gdy poeta przemawia do Boga. Zestawienie fragmentu z *Święty Boże*, poczynającego się od słów: »Zrzuć z Siebie, Ojczy, nietykalne blaski¹, z przytoczonem tu wezwaniem do Boga, ukaże nam odrazu nietylko tę cechę, ale i siłę tego nowego patosu, odsłoni najważniejszą cechę odrębną tych po-hymnowych poezji: cichą a przemożną siłę, co chwyta za gardło i łzy wyciska:

Płacz Ty, co wymyślasz
Najprzenikliwsze melodye, tak strasznie
Słodkie i jasne w swoim gorzkim mroku,
Że się do syta napięścić nie może
Ta moja dusza, kapiąca się w dymnych
Kłębach bursztynu... Płacz-że, płacz, Ty wprawny,
Chyży kościelnych wrotni Otwieraczu —
Już poza progiem Twój orszak...

Ból tych pieśni nie wybucha grzmotami gniewu i buntu, odsłoni tylko czasem bezmiar rezygnacji, bowiem:

Krzyk i gniew to druchy
Ludzkiego rąk podnoszenia
Przeciwko temu, co jutro
Ma się wypełnić.

Ból ten zamiera w poszepcie, roztopia się w niemem współczuciu błogosławieństw, z których to, zawarte w opowieści *Savitri*, wydaje się mi najpiękniejszym:

Pielgrzymie,
co, oderwawszy się od tłumy wiernych,
na oślepie mrocznym przebijasz się lasem
ku świętym przybytkom w Ellorze

¹ Zrzuć z Siebie, Ojczy, nietykalne blaski!
Zgarnij ze siebie tę bożą,
Tę władającą moc, co nad wiekami
Nieugaszoną płomienieje zorzą
I światłość daje światom
I światy w swoim ogniu na popioły trawi!
Stań się tak lichy, jak ja...

— głuche cię o nich doszły wieści —
i nie wiesz, jak i kiedy dotrzesz do granicy
obłądnych kroków swych;
oby twym drogom błogostawił
ktoś, kto cię kochał kiedykolwiek
a dziś pochowany jest w grobie.

Wola zatracenia się w nicości, druzgocąca symfonię tonów *Dies irae* w najwyższem ich dramatycznym napięciu ostatnim tonem, po którym następuje śmiertelna cisza, — tu, w *Savitri*, takimi oto cichymi, niemal przepojonemi błogością zatonięcia w Nirwanie wyrażona została słowami:

Pragnę jedynie tego,
iżby me stopy śmiertelne
nie zostawiły śladu
na tych samotnych ścieżkach,
iżby mój wieczór był jak potok górski,
kamienie walący w przepaść...
Niechaj je wali z hukiem...
...albo niech raczej, łamiąc twoje prawa,
każe im zsunąć się w ciszy...

* * *

Kontrasty i przeciwieństwa poezji Kasprowiczowskiej dałyby się porównać do przeciwieństw nastrojowych symfonij Beethovena, choć nigdy nie występują tak niespodziewanie. W tym samym zbiorze, przepojonym najgłębszym patosem cierpienia, mamy poezję, ukazującą inne źródło ciszy, świadczące o dokonywającym się zwrocie ku pogodzie. Na wstępie, w wierszu *Nie zgastaś pieśni*, wspomina poeta o jakimś przełomie cierpienia w swej duszy, jakby dziwiąc się, że nie zamarł ten głos w zamęcie walk wewnętrznych.

Cierpienie nie zmogło duszy — postawiło ją na wyżynach, skąd bliższą stała się prawdy życia. Ale pozostało to, co zostawiają największe cierpienia: wstręt do głośniego ich wyrażania; stąd pragnienie obrania innej drogi dla pieśni, »zstąpienia z hymnu do prostej powieści«:

... Czas już dawno
Nadszedł dla ciebie, ażebyś umiała
Lekceważąco kopnąć ból, choć chmurne,
Tajemniczością pomarszczone czoło
W królewską lubi ozdabiać obrączkę,
Chociaż się mieni panem serc wszechmocnym...

Głębią młodości było pragnienie bólu, przez który objawia się
prawda życia, ale dojrzałość wyznaje już inną mądrość:

Zbawczą jest siła boleści,
lecz większą moc ma w sobie
pragnienie nowego życia,
wzrosłe na życia grobie.

Nieprędko zbliży się poeta ku owej ciszy, choć jest ona już
w słowach, w dążeniu do prostoty, choć syt męki zwraca się teraz
piewca bólu i tęsknot z taką nową prośbą do swej pieśni:

Iżbyś stanęła przy mnie już nie z bólem,
Ale z słoneczną wiosenną radością,
Która daleko od ziemi, u kresu
Ludzkiej tęsknoty rozświecili mi bezmiar
Świątych tajemnic...

Kształtuje się w poecie nowa postawa względem świata, choć
tyle walk ją jeszcze zamąci i naruszy:

Twym czynem
Siąść na kamieniu, który się odłamał
Z odwiecznych skał,
I przez potoku odwieczny szum
Rozmawiać z Bogiem.

Odtąd tylko pośrednikiem być pragnie między tajemnicą obja-
wień, dokonywającą się w jego sercu, a ludźmi. Występować za
zbiorowość, śpiewać niby wraz z chórem głosów tej ziemi — to
znamie twórczości, znajdujące najpełniejszy wyraz w *Hymnach*.
Teraz zmienia się charakter socjalny wystąpienia poety: odchodzi on
w samotnię, zamyka się we własnym wnętrzu, sam na sam z pieśnią.

Ale miłością od tego świata się nie oderwał, więc obranie tej drogi
jest mu samemu wyrzutem:

Nie mówcie nikomu,
Że nic wam wzamian nie dałem: w samotni,
Do której dążą me stopy pielgrzymie,
Będę miał dosyć czasu, by swe imię
Własnym obarczać wyrzutem.

Pozornym jest skrajny egotyzm; w rzeczywistości poeta prze-
nosi tylko w głąb własnego serca zmagania z Bogiem o losy świata,
i w nim przeżywa najgłębsze bóle i radości życia za innych; to
nie przestaje być nigdy dominującą, niemal wyłączną treścią jego
poezji. Przedmiotem jej zawsze człowiek i życie, dusza i Bóg. Dla-
tego skromnym jeno wyrazem tej prawdy są słowa uniewinnienia:
»O was mówię, gdy mówię o sobie«.

Naprzód był piewcą i zwiastunem nowego jutra — później
sam stał się głosem ludzkości, stapiając duszę z chórem tęsknot
ziemi, — a w trzeciej swej potędze jest słuchaczem pieśni własnego
serca, żebrzącym łaski jej objawień:

Święta, jedyna pieśni, Ty łowiąca
Szumy i szepty, które sennie płyną
Z za niewidzialnych granic! Oto znowu
Zbliżam się k'tobie i znowu spoglądam
W głębie twych oczu...

Ta zmiana charakteru socjalnego sztuki Kasprowicza pozo-
staje oczywiście w najściślejszym związku z kontemplatywnym cha-
rakterem jego obecnych przeżyć, ze skupieniem się w sobie, kon-
centracją wewnętrzną. Wniknięcie w psychologiczne czynniki tego
stanu objaśni nam dziwne, złożone zjawisko, jakim jest stosunek
poety do pieśni. Odczuwa on ją jako odrębną od siebie istotę,
której, niby poddany, zapytuje teraz: »Dokąd pójdziemy? Powiedz!
Mów!«

Skupiona wokół fascynujących centrów, któremi są najgłębsze
przeżycia moralne, pewna sfera życia duchowego zwierza się jakby
w zamkniętym kręgu, oddzielnym od reszty, — poczyną stanowić

świat sam w sobie, odczuwany jako sanktuarjum duszy. Poczęści każdy z nas zna takie stany. Tak żyje przecież ten skryty przed ludźmi krąg myśli i uczuć, karmiony żywym tętnem krwi własnej, który nazywamy naszą miłością lub — naszym nieszczęściem. Nosimy wtedy w łonie duszy odrębny byt, nasz własny, a jednak odczuwany jako istność wtóra. Podobnie i nasza przeszłość — gdy uszliśmy już szmat drogi — ów świat niezliczonych wspomnień, zwierza się w istność, stanowiącą jakby drugą duszę. Czujemy jej żywy, wrastający w serce związek, a jednak jest ona czemś innym, naszą drugą jaźnią, może istotniejszą w zestawieniu z bieżącą, rozpraszaną, »aktualną« jaźnią.

Taki właśnie proces duchowy dokonał się w poecie. Świat natchnień, świat przeżyć najgłębszych, do rdzenia intymnych, wciąż izolowany od tego, co nieistotne, a ześrodkowany wokół tego, co jako istotne było odczuwane, wyodrębnił się w byt zamknięty. Z dna tego bytu w chwilach natchnienia wynurzają się treści dla samego poety niespodziane, nowe. A nowość ta, nadająca natchnieniu, »zbliżeniu się ku pieśni«, charakter objawień, sprzyja mitologizowaniu, hipostazowaniu tego stanu, czynieniu zeń istoty żywej, odrębnej.

Hipostazowanie i postaciowanie uczuć i stanów jest wszak procesem nierozdzielny wogóle z twórczością symboliczną, wtedy gdy ta służy za wyraz stanów wewnętrznych. W odniesieniu bowiem do procesu twórczości symbolicznej jest zarówno słuszne powiedzenie któregoś poety francuskiego: *c'est moi seul qui me réve dans les choses* (wtedy, gdy bodźce twórczości daje świat zewnętrzny), jak i ta definicja, która dotyczy wyrażania obrazowego stanów wewnętrznych: *Le symbolisme ou attitude poétique contemporaine se sert d'images successives ou accumulées, pour extérioriser une intuition lyrique*¹. Klasycznie jasnym, klasycznie pięknym przykładem takiej »eksterjoryzacji« stanu wewnętrznego jest *Widzenie* Mickiewicza (»Dźwięk mnie uderzył...«). Tam, gdzie te tendencje do symbolicznego obrazowania przeżyć wewnętrznych występują silniej, najbardziej niepochwytne stany duchowe stają się czemś widomym, niemal plastycznym, i to jest powodem

¹ Tancrède de Visan: *L'Attitude du lyrisme contemporain*, str. 459—60.

tej głębokiej rozkoszy estetycznej, jaką takie poezje Kasprowiczowskie dają.

Jakżeż przejrzystą w stosunku do wiersza *Nie zgasłaś pieśni* jest historia duszy poety w wierszu *Ciche, samotne rzędy wierzb*, jak czemś widomym staje się *par excellence* religijny charakter przeżyć. Akty duchowe przedstawiane są w dziejach duszy, hipostazowanych na płaszczyznę rzeczywistości. Unaoczniona wprost jest walka wewnętrzna, oscylowanie między przeciwieństwami, między tęsknotą religijną a przywiązaniem do ziemi. Nieukojoną tęsknotę widzimy jako żywot-wędrówkę, dane nam jest oglądać zachwyt i zdumienie religijne, korną część duszy dla »tajemnicy wieleń«. Jak żywa wstęga rozwijają się dzieje duszy, rozpamiętywającej swą przeszłość. W związku bowiem zapewne z tendencją, właściwą wiekowi męskiemu i późniejszemu, do syntetycznego obejmowania swej przeszłości pozostaje retrospektywny charakter takich wierszy jak *Fragment*, *Ciche, samotne rzędy wierzb* lub niektóre ustępy *Drogi krzyżowych*.

Powrócę jednak do punktu wyjścia. Nie sam fakt hipostazowania objaśnia tę dziwną sytuację poety w roli »słuchacza« swej pieśni, gdyż sam przez się jest on tylko warunkującym to zjawisko czynnikiem. Wniknąć i pojąć trzeba ten fakt psychologiczny, że hipostazowane stany własnej duszy, utajone w »pieśni«, stają się z kolei same przedmiotem, budzącym nowe przeżycia, przeżywane są jako byt odrębny, wyłaniający się z natchnienia. Najwyraźniej świadczy o tem *Fragment*.

W wierszu tym właśnie pieśń ukazana jest bądź jako istota odrębna, bądź jako zamknięta sfera przeżyć metafizycznych. Z bliskości tej sfery z jaźnią własną, która ją wytworzyła, wynika specyficzna intymność w obcowaniu z temi treściami metafizycznymi, które zda się zawierać i objawiać. Jakże daleki, niedostępny był Bóg, ku któremu wznosiły się błagania *Hymnów*. Teraz dusza poety tak często uczuwa »dalekie tajemnicze westchnienie, którem on, miłosierny Pan, w dal towarzyszy losom«. Ongiś bowiem wyłącznie przyroda, poszumy wichru i wody, a teraz i pieśń staje się *medium* w obcowaniu z Bogiem, formą wszelkich przeżyć religijnych i moralnych. Treści własnego ducha obiektywizowane

są w pieśni, niby w żywym, zmiennym mieście, który staje się *medium* przeżyć religijnych poety. Stąd to tak przedziwne, tak złożone zjawisko, że głęboka, mistyczno-religijna potrzeba komunji znajduje ujście w zbliżeniu z pieśnią, w kontemplacji... tych właśnie odrywających się od jaźni, jako samodzielna zamknięta sfera, przeżyć. Pieśń jest tu niby siedliskiem wartości wieczystych, ponieważ stosunek do tych wartości stanowi rdzeń jego przeżyć poetyckich. Stąd ta wielka mistyczno-religijna miłość poety ku pieśni swej. Te same stany psychiczne uchwycił metaforycznie Novalis, pisząc: »Gdy serce oddzielone od wszystkich poszczególnych rzeczywistych przedmiotów odczuwa siebie samo, czyni siebie idealnym przedmiotem, — powstaje religia...«¹

Czyż nie czujemy najwyższej mistyczno-religijnej ekstazy, oczekującej objawień, w tych słowach, zwróconych do pieśni:

Usta ci kładę na pierś niespokojną,
Rozfalowaną tajniami przebudzeń
Jakichś niezwykłych, dotychczas nieznanych,
W ciemnościach łona spowitych żywotów,
Oczekujących widomych ujawnień...

albo mistycznych oszołomień nawiedzenia bóstwem, gdy poeta, mówiąc do pieśni o swych ustach, pragnie,

Ażebym mogły wchłonąć żar twój czysty,
Przebrać go w duszę i zblaknąć i umrzeć
Z zabójczej woni nadmiernych upojeń.

¹ Dla głębszego wniknięcia w psychologię tych stanów przytaczam jeszcze dwie podobne myśli Novalisa, a dla ścisłości podaję i przytoczoną wyżej w oryginale: *Indem das Herz abgezogen von allen einzelnen wirklichen Gegenständen sich selbst empfindet, sich selbst zu einem idealischen Gegenstande macht, entsteht Religion... Alle einzelnen Neigungen vereinigen sich in eine, deren wunderbares Objekt ein höheres Wesen, eine Gottheit ist... Gott ist ein gemischter Begriff. Er ist aus der Vereinigung aller Gemütsvermögen uns mittels einer moralischen Offenbarung, eines moralischen Zentrierwunders entstanden.* Ten ostatni opis, wzięty z własnych przeżyć wewnętrznych Novalisa, rzuci może nieco światła na to, com o procesie koncentracji wewnętrznej Kasprowicza mówił. (Cytaty pochodzą z *Religiöse Fragmente* Novalisa).

Dlatego ta pieśń jest dlań »nowych zwiastowań świętą, bożą strawą«, dlatego pyta z lękiem, czem byłaby jego dusza bez pieśni, bez tej »komunji słowa«.

Jeśli życie religijne jest wsłuchiowaniem się w echa głosu własnych tęsknot, slanych z grani przepaści w nieskończoność, jeśli jest przeżywaniem siebie raz jeszcze w bóstwie, przez siebie stworzonym, — to nie tylko przez swą treść, ale i przez sam akt i proces twórczy ta poezja jest nawskróś religijna¹.

Dlatego też tak zmienne jest oblicze Boga w Kasprowicowskiej poezji, że wciąż tworzy się ono na nowo w żywym procesie przeżyć religijnych. Ale pieśń nie jest jedynym *medium* obcowania poety z Bogiem, jest tylko jedną z form tego obcowania. Jak wiara i zwątpienie, występujące naprzemian, cechują całe życie religijne poety, tak też i stosunek jego do pieśni tym samym podlega wahaniom. W chwilach uniesień wiary pieśń jest tą, która mieści »szumy i szepty, z za niewidzialnych płynące granic«, ale w najgłębszym mroku duszy żyje wciąż utajone zwątpienie, pustką i niemocą przejmujące przeświadczenie o narzędziu pieśni,

Że wobec Niego głuchem jest i niemem,
Chociażby miało w sobie wszystkie struny,
Na których wichry wygrywają hymny,
Rozdzierające dziko słodkie węzły
Pomiędzy nami a Nim...

* * *

Bezpośredniość wyrazu przeżyć intymnych o charakterze metafizycznym ukazuje nam tu z całą wyrazistością ducha poety, a nawet jego przeszłość. Postawa etyczna widnieje już w przeżyciach religijnych, z którymi się splata, pozostaje mi tylko dopełnić wyobrażenie o niej kilkoma rysami. Wielce są one znamienne dla poety, co twórczość swą rozpoczynał wierszem *Nienawidzę*:

¹ W ostatnim rozdziale, str. 188, wyjaśniam, w jakim znaczeniu używam słowa »religijny«, mówiąc o poezji Kasprowicza.

Nienawidzę ja ludzi, co w sobie
Nie mają ciepła!...

Wiara i zwątpienie w tej skłonnej do krańcowości duszy nie są czemś, psychologicznie biorąc, sprzecznem — są tylko świadectwem żaru życia religijnego. Bezwzględność nakazów moralnych Kasprowicza nie wyklucza też — analogicznie — jego niepewności moralnych, które znamy choćby z *Marji Egipcjanki*, czy niektórych fragmentów *Dróg krzyżowych*, jest również tylko wyrazem żywego, głębokiego nurtu przeżyć tej natury. Wszak podkreślanie irracjonalizmu bohaterstwa czy poświęcenia było formą patosu wyznawcy, wzniosłą jego przekorą. Korrelatem wielkich tych umiłowani jest właśnie surowość i bezwzględność nakazów:

A komu ofiarna
Wydała się udręka bezpłodna, na szyję
Niech sobie sznur zarzuci pokutny i klęknie
Przed Wola, co jest cudem!

Jak niemal fizyczną wydawała się siła wybuchów tęsknoty metafizycznej w *Pieśni o Waligórze*, tak też brutalnym, miazdzącym w swej pogardliwości jest gniew, jaki poeta ma dla zaprzańców najwyższych wartości moralnych. I dlatego najkarczemniejsze — nieliczące pozornie z poezją — gromy tego oburzenia, wbrew wszelkim konwencjom, wywołują uczucie wzniosłości. Przez nie wyczuwamy zapamiętanie się w porywie uniesień. Najznamienniejsze rysy tej niepohamowanej, zarówno w gniewie jak w umiłowaniach, natury odsłaniają nam wybuchy uczuć w *Drogach krzyżowych* — apoteozie krucjaty dziecięcej, symbolu triumfu bezrozumnej ofiary nad poziomem krótkowidztwem:

Ktoby zaś kiedy chciał powiedzieć wam,
Że w tej ofierze był li złudy kłam,
Że poryw Ducha wiedzie na bezdroże,
Że li rozsądek Prawdą zwać się może —
Ktoby z podstępny tak uśmiechem rzekł,
Tenci jest głupi i nikczemny człek.

Ale ponad nienawiść, która jest formą miłości fanatycznej i bezmiernej, ponad brutalstwo wzgardy dla obłudy i kłamu (wy-

rażnie odsłania nam to wiersz *Rada*), wznosi się czasami żądna swobody, gardząca regułami, ufająca jeno przeświadczeniom swym najgłębszym — dusza:

Nikogo, mówię, nie słuchaj, jedynie
własnego serca, jeśli serce swoje
umiałeś życiem zamienić w świątynię,
w której się ciszą stają niepokoje.
.....
.....
O prawach świata myśl, jak o przepisie,
który łańcuchy stwarza i kagańce
dla psów...

Natura Kasprowicza jest nie tylko niepohamowana i twarda, ale i krnąbrna. Sam kiedyś wyraził to ze wzruszającą, niemal naiwną prostotą:

Nieraz mnie jakaś chęć porywa dzika,
Nie licująca z moich lat powagą,
.....
Żem jest jak dziecko, co się z rąk wymyka
Swoim dozorcem.

Tę właśnie cechę posiada i jego etyka. Żartobliwy wiersz, zwrócony do psa, Smoka, stwierdzający z radością, »że zostanie sobie chamem, który słucha, gdy zechce«, odsłania nam rąbek tej żelaznej indywidualności, żadnej nadewszystko swobody, gardzącej wszelkim konwenansem.

To też pragnienie ofiary i męki odkupienia jest tylko bujnym wykwittem śmiertelnych umiłowani i nie pozostaje w żadnej sprzeczności z olbrzymiem, również żywiołowym umiłowaniem życia, z nienawiścią, jaką mają natury o rwących instynktach i popędach, względem ślepców i zaprzańców jego uroków:

Zaprzeczyć praw zwierchniczych przeroztropnym głosem,
Każącym wciąż odważać korzyści i straty...
.....
Bez torby pójść, bez kija, wiedząc, że bogaty
I strojny jest li człowiek, który umie bosą
Po rżysku chodzić stopą, chylić się ku kłosom...

Moralność Kasprowicza wyrosła z pełni jego życia, dlatego też obejmuje pełną skalę jego wartości, — ekskluzywność jest tylko wyrazem jej namiętności. Moralność ta sięga od najwyższych tonów ofiary aż ku jędrnej mądrości życiowej tego wiersza:

Nie pierwszy raz Ci mówię: Jeśli się nadarzy
Los, chętny pocałunkom, Ty nie mędrkuj wiele,
Nie badaj, skąd przychodzi i jakie ma cele
Uboczne — tylko całuj...

I nie z uproszczonego widzenia drogi, ani z braku wahań, których zna wszystkie przepaści, ale z nieomylnych umiłowań duszy rodzi się ta surowa pewność, rozcinająca węzły,

wiązące strome zła i dobra szczyty
w nierozzerwalny ogrom.

Zna je bowiem lepiej niż ci... którym żadna miłość rozcinać ich nigdy nie nakazywała.

* * *

Miłość jest formą syntetycznego przeżywania w skrócie całego życia. Stąd tyle w niej pokładów uczuć, jakby wydobytych z dna przeszłości człowieka, zmartwychwstałych i znowu wcielonnych w teraźniejszość jako integralna jej część. — To jużby wystarczało, by w niej widoczny był w spotęgowaniu cały człowiek. Ale ponadto miłość jest zawsze budową, a w architekturze jej jest styl człowieka. («Piciem» tylko «z krynicy życia» jest wtedy, gdy pijący nie jest twórcą, gdy jest niczem). Dlatego ujrawszy oblicze poety w przeżyciach religijnych i etycznych, spójrzmy raz jeszcze w te same rysy, jak je odbija zbiór liryk miłosnych, stanowiących sporą część tomiku *Chwile...* Będzie to skróconem tych rysów utrwaleniem.

Artyście nieraz trudno wyrzec się nałogu przeżywania rzeczy najgłębszych poprzez sztukę. Choćby obrał tu poeta formę sztuki, niema w tych poezjach miłosnych ani żdźbła estetyzowania. Wbrew ogólnemu mniemaniu sądziłbym, że wszelkie listy miłosne nadają się do ogłaszania, nikt bowiem obcy nigdy ich nie zrozumie.

Będą one dla niego zawsze szyfrowem pismem jedynych porozumień, z a z n a c z a n y c h raczej, niż wyrażanych przez słowa, szczególnie od tajemnicy kryjących tę nieodgadniętą atmosferę konkretnych przeżyć. Jak to, co powiedziałem na początku, zdają się potwierdzać słowa jednej z tych liryk: »Wre w mojem wnętrzu chmurny ogrom toni«, tak i ostatni mój sąd zbiegać się zdaje z innym twierdzeniem poety:

...i słowa,
Których dźwięk każdy w krwi mej broczy,
Zawarłem w księdze tajemnej: niech chowa
To, co me tylko rozumieją oczy.

Poezje te ponieważ są nieprzeniknione, mają często ów język powoływania się na obrazy wspólnych wspomnień, język skrótów, obejmujących obszary i przepaści uczuć; wykazują często brak troski o kompozycję, która jest zmienna i podatna tokowi napływających wzruszeń — wszystkie cechy rzeczy, przeznaczonych nie dla ogółu.

Pisane w formie najszerszych uogólnień, jak życie i śmierć, niewiara i ufność, kryją one zawsze drugą treść, bezpośrednią. Ale właśnie ten język uogólnień i transpozycji na odpowiadające im uczuciowo walory metafizyczne jest czemś obosiecznym. Kryjąc jedną treść, odsłania inną, czyniąc poezje inaczej czytelnymi dla obcych, otwierając przed nami księgę życia. Wątpienie, jak zawsze tak i tutaj, jest źródłem głębokiego pasowania się z sobą:

...życie naukę
Daje nam gorzką, że człowiek, w nadzieję
Zamykający swą duszę, zostanie
Wybrańcem trwogi...

.....

...wtedy najwcześniej
Choćby największe maleją ogromy,
Gdy nam się zdaje, że się już nie prześni

Nigdy a nigdy ten Raj — dziś stracony —
Z serc lekkomyślniej urodzon przysięgi.

Więc i liryki miłosne odsłaniają nam znowu jego odwieczną walkę między zwątpieniem i wiarą, jego żywiołowe porywy, którym

zawsze towarzyszy poczucie grozy nicości. Ale swoisty urok zwycięstwa życia ma to zmaganie się jego irracjonalnej siły z grodzącym odepnięciem widmem przewidywań i odgadnięć, które same przez się wnoszą walor pełni świadomości życia — otwartych oczu. Mamy tu całego poetę z jego metafizycznym językiem duszy, w te słowa zwracającym się do swej miłości:

Wierzaj, daleko będzie nam weselej,
Gdy pogwierzmy o śmierci.

Czasami jakaś mroczna zasłona zda się go dzielić od życia, ukazując je jako obce, w niezmiernej dali, w której fale wiary i niewiary równoważą się w gładkiej, chłodnej, obojętnej powierzchni bez ruchu i cała treść życia spływa w jej złudny, złowrogi połysk; wówczas to skarży się poeta, że

...te słowa
Piszę na wodzie, na spokojnej fali
Mojego wnętrza, co ściera się gotowa
W zimniejsze jeszcze i szkliste zwierciadło,
Ażebym odbić w swej tafli przeźroczej
Ten chłodny grymas widma, które siadło
Tuż u jej brzegu.

A czasem bujna, nieprzeparta moc żywiołu życia pociąga duszę, niepomną już, co głosem życia, a co jego trwogą, — podobnie jak przemoc jesiennego wichru ciska resztki listowia w przepaść:

Z rozwiązaniem oczyma
Pędzę na oślep ku tobie,
Nic mnie już nie powstrzyma —
Ty śmiejesz się! Drzewam widział w jesiennym żalobie.

A jednak i poprzez rozterki sumienia, poprzez obraz zmagania między mężczyzną a kobietą, w walkę bowiem zmienia się to, co miało być urokiem życia, przebija owa Kasprowiczowska krnąbrność i przekorność, właściwa tajemnemu związkowi dwojga dusz:

Z jakąż czelnością duch nasz z pęt wyzuty
Sypie zwycięski wał nieporozumień
Pomiędzy nimi a nami —

świadcząc o jakiejś wciąż jak wulkan wracej, groźnym pomrukiem dającej znać o sobie sile, żarzącej się zawsze wbrew wszelkim mrokom i lękom.

Pozwoliłem tu sobie tyle razy przytaczać słowa poety, aby w drobnym przybliżeniu wskazać na bogactwo uczuć, obejmujące cały świat ducha, rozfalowany wokół tego jednego ogniska miłości.

Zdobywanie czyjejś duszy jest obejmowaniem wraz z nią całej sfery życia, sięganiem po nią aż w byt metafizyczny, by po poznaniu całej jej pielgrzymki powitać ją u przystani swojego serca:

...Lica
Obetrę z znoju, aby w ócz twych szklwie
Znój jeszcze większy załśnił...

Ślub to nowy jest z życiem, nawiązujący węzły między ziemią a groźną, tajemniczą treścią bytu. To też niektóre zwroty łączą te rzeczy najdalsze w jedność: ów najdroższy ziemski wyraz intymnej zażyłości — poufałość słów — z wielką, szeroką troską o byt metafizyczny wybranej:

Ani ty duszy swej nie rzucisz psom...

* * *

Może te uczucia, wiążące poetę z ziemią, napawające pragnieniem jej czarów, posłużą za środek do lepszego zrozumienia i wnikięcia w te, odrębne od tonów *Ballady o słoneczniku*, tony *Chwil*, o których, pokrewieństwa tylko wydobywając, nie mówiłem dotąd wcale. Liryki miłosne, zawarte w tomiku *Chwile*, mogą jeszcze i z innego względu służyć w niniejszej analizie za przejście między pierwszym a drugim zbiorciem: cechą ich jest zmienność rozfalowanych uczuć, skłębienie się i splatanie ich, przejawiające się w odpowiadającej tym stanom dynamicznej, nieregularnej kompozycji. Forma wierszowa tych liryk ujawnia styl pośredni między dwoma przeciwieństwami: długich, wijących się powolnie okresów *Fragmentu*, *Nie zgastaś pieśni* i *Savitri*, a względną statycznością, prostotą, jasnością i regularnością pozo-

stałych wierszy w zbiorze *Chwile*. Przypominając tu zamierzoną dążność zgrupowania na dwóch przeciwległych krańcach studium cech kontrastowych w celu plastyczniejszego wskazania drogi ewolucji poety, teraz do nich przystąpię. W niektórych lirykach *Chwil* zaczyna się realizować ów spokój i pogoda, których upragnienie i zapowiedzi poznaliśmy w zbiorze *Ballada o słoneczniku*. Ozlęca te chwile ton jesienno-słoneczny, grający wzmocnionymi barwami, czyniący wyrazistsze kontury rzeczywistości konkretnej. To wynurzenie się z pomroku konkretnych zarysów rzeczywistości uzmysławia nam forma wiersza. Wraz z tem, jak wyłania się z głębi wód gród ciszy (wiersz *Zamykam oczy*), wyłania się z dna duszy przejrzystszy, zwarty kształt ekspresji. Z mrocznej zadumy i skupienia w metafizycznych przeżyciach na świat zda się wychodzić słowo i przemawiać coraz prostszymi obrazami. Wskazując na początku studium źródła psychologiczne owych długich, wciąż jak lawina rosnących okresów wierszy *Nie zgastaś pieśni* i *Fragmentu*, zaznaczyłem również i inny rodzaj ekspresji, konstrukcję symbolów, dających obrazową analogię stanów duchowych, animizowanie przeżyć, hipostazowanie aktów a nawet historii przeżyć duszy zarówno we *Fragmencie*, jak i w wierszu *Ciche, samotne rzędy wierzb*. Ta tendencja ku konstrukcji symbolów, obejmujących w syntetycznym, plastycznym obrazie stany ducha, zwycięża w *Chwilach*, i to stanowi jeden z czynników ich nowej, prostej i przejrzystej formy.

Sam proces tego zwierania się w siebie i krystalizowania przeżyć odczuwany jest przez poetę zawsze jako rozkosz pocucia swej istności wewnętrznej, doświadczalnego jej stwierdzenia:

Lubię swą tęsknotę,
Serca naszego niezaprzeczną chwałę,
Uwalniać z więzów w tej zmierzchu godzinie
.....

...Lubię, gdy ulata,
Gdy się odrywa odemnie to płomień,
Które przedwieczne stworzyło zarzewie —
Lubię? Doprawdy! Nie! Na jakim złomie
Spocznie ta cząstka, ach, tego nikt nie wie.

Częstszy jest samorzutny w tym okresie akt obiektywizowania symbolicznego i animizowania poszczególnych przeżyć, stanowiący jeden z bardziej klasycznych czynników estetycznego działania utworów. Oto znamieny przykład:

.....
Staje nad brzegiem potoku
Samotna ludzka tęsknota.

Więzząc porzuca izbę,
Powieki zmęczone przetrze,
Piersiami pełnymi chłonie
Przewonne, ciepłe powietrze.

Ku dalom rwie się bezkresnym,
W błękitów gubi się toni,
Lub z rozwartymi oczyma
Fałde poszumy goni.

A fałdów jej sukni powiewnej
Czepia się dłońmi drżącemi
Żal cichy i szepce: Jak trudno
Rozstawać się z duszą tej ziemi.

»Fabuła« tego wiersza jest jakby rzutem całego rozwijającego się szeregu stanów duszy. W formie aktów Samotnej Tęsknoty uzmysłowione zostały przeżycia moralne, tęsknoty poety.

Wiersze *Chwil* są krótkie, są bowiem wyrazem przeważnie jednego jakiegoś nastroju, nie całego ich splotu. I w związku z tem pozostaje ich forma, zbliżanie się do wiersza regularnego, który dotąd służył za narzędzie wyrazu zmiennym, rozfalowanym uczuciom. Dynamizm kompozycji ustępuje przeważnie statyce, której odpowiada wiersz bardziej regularny. W przeciwieństwie do dysonansowych albo kontrastowych refrenów i zestawień ballad poprzedniego zbioru, tu jedność nastrojową akcentują częste w niektórych wierszach powtarzania tych samych zwrotów (np. »Cóż wam to szkodzi, cóż wam to szkodzi«)¹. Jakże znamieny dla tego skupienia wewnętrznego, krystalizowania się ekspresji w formy

¹ Jeszcze większą rolę ten środek odgrywać będzie w *Księdze ubogich*.

zwarte, proste i wyraziste, jest zwrot jednej z liryk, w którym poeta wierch lodowy przyrównywa do hymnu stalaktytowego: w myśli budzi on kontrastowe wspomnienia dynamicznej, skłębionej mnogością środków estetycznych kompozycji dawnych hymnów poety.

»Przymus żegnania ziemi, gdzie człecze czuje się serce człeczem«, wyrażający się w raz po raz powracających tonach melancholji, smutku, rozrzewnienia i rezygnacji, nowym jeszcze węzłem miłości wiąże poetę z każdym przejawem życia. Dlatego to tęsknota oplata z taką miłością najdrobniejsze źdźbło życia, dlatego to najprostsza jego treść (wiersz *Pszeniczny snop*) tak głęboką, jedyną budzi miłość i troskliwość. Stąd to miłosne zatapianie się w obraz życia, właściwe pożegnalnym spojrzeniom.

Chwile odślaniają oblicze poety, nie tylko zwróconego ku treściom metafizycznym, lecz także ku ziemi, ku życiu, ku radości i smutkowi rzeczy konkretnych i ich pięknu. Więc też, prócz przeżyć egotycznych, znajdujemy kilka wierszy poświęconych pięknu przedmiotowemu, zewnętrznemu, jak *Kosmaty faun*, *Posejdon srebrnotuskie zwołuje delfiny*, *Tu, pod tym z trawertynu żółtym architrawem* i t. p.

Często pojawia się wysoki ton przezczystych upojeń życiem, ton cichej a mocnej miłości jego uroków; raz wraz chwyta poetę ów właściwy porze jesiennej, fascynujący, nieprzeparty pociąg ku ziemi, nienasycone jej krasą budzi pragnienia.

A gdy tam, w *Balladzie o słoneczniku*, mieliśmy retrospektywne syntezы przeżyć duszy-wędrowniczki, tragiczne historie walk i próżnych ofiar ludzkich (*Drogi krzyżowe*), tu mamy cykl wspomnień z odwiedzin stron rodzinnych (*Pamiętam te piaski nad wodą* i t. p.). Nie mówiaż same za siebie tytuły tych wierszy: *Za wszystko jestem wdzięczny*, *A jednak chciałbym jeszcze pójść pomiędzy ludzi*, *Zwałiska lubię i twoje wino lubię...*?

Całą tę postawę streszcza przepiękne, krótkie powiedzenie w wierszu *Już spełnia się przemiana*:

...Zaiste! Czas wielki,

By morza nie rozkładać na gorzkie kropelki —
Niech we mnie jego cały jasny dziw zagości!

Dopełnia to wyrzeczenie wiersz *To tylko sen*:

Drzwi rozwarłem, bom pragnął oddawna
Tej chwili triumfalnej, iżby to, co w człeku
Tak czujnem jest przecuciem, uśpiła na zawsze

Dłoń zgody z własnem sercem i światem, dłoń sprawna
W kojeniu!...

Tak! »morza nie rozkładać na gorzkie kropelki...« — To też *Chwile* są żywym zaprzeczeniem efemeryd nastrojowych, które się z tem słowem wiążą. Młodość pragnie coraz nowych chwil, goni za niemi; lecz inne są chwile pogodnej jesieni: w zadumie wyczerpać ginące uroki ziemi — oto ich czar niewysłowny. Najlepszy to, tak wiele mówiący tytuł — *Chwile*. Lecz są to chwile ujmujące w jedność cały obszar minionych przeżyć. Te, które skupiają w sobie, jak promienie w ognisku, wszystkie nici żywota. Stąd ta syntetyczna, w jednym tonie nastroju zamykająca całość — kompozycja tych liryk.

Wiersz *Nad morzem raz w południe*, w którym poeta opowiada o wsłuchiowaniu się w znaną na piasku muszlę, daje nam niemal symboliczny obraz owej chwili wsłuchiwań — chwili, w którą spływa wieczność.

Często w *Chwilach* akcentowany jest czas teraźniejszy przeżyć (np. wiersz *Co się to dzieje, co się to dzieje*), ale czujemy dzięki temu tem silniej, jak właśnie ów moment jedyny zamyka, wyczerpuje i utrwała w monumentalnym spokoju to, co jest wieczne we wszystkim płynnym i zmiennym.

Przypomnijmy sobie koniec wiersza *Kosmaty faun*:

Nareszcie faun ją dopadł: ręka twarda, duża,
Kowana w złotej miedzi, powala na zielsku
Dziewczynę uśmiechniętą, jak majowa róża.

Czcigodna tajemnica w wszechświecie się czyni,
A nad nią czuwa w słońcu szczyt greckiej świątyni
I morza błękitnego głębia przyjacielska.

Monumentalny spokój skupienia tych chwil, ich »milczenie bezdenne«, wszechogarniające, najpotężniej zobrazował poeta w wier-

szu *Kapłanka boża Mamja*, nacechowanym klasycznym, niewzruszonym spokojem.

Symboliczny dla całego zbioru, najpełniej wyrażający postawę poety w tych lirykach jest przepiękny wiersz *Cicho za nami sunie cień żywota*. Jakżeż wymowny jest fakt, że poeta uczynił tłem swego obrazu pogodny, słoneczny pejzaż wrześniowy. Wtedy to, w tych dniach jesiennych życia, widzialnym staje się ów nieodstępny milczący towarzysz, gdy cała treść minionych przeżyć spływa w jedność — w niepochwytny cień. I wtedy objawia on najgłębszą prawdę naszego życia, a ta brzmi dla poety:

Tak! szliśmy sami, a jednak nie sami,
Szliśmy bezsilni, jednak pełni siły.

Słabość na myśli mając, obaj przecie
Czuliśmy w duszy, że moc nam jest bliska.

Nie w jakości tylko, w pięknie jakiejś jednej inkarnacji życia, na której spocznie wzrok miłosny, leży cały walor tych chwil i zadum jesieni: czasami najpiękniejszy kształt życia wyznacza tylko punkt zatrzymania się w bezinteresownej kontemplacji. Czar spełniania się, aktualizowania w tej jednej inkarnacji całej istoty życia — oto walor tych chwil. Wówczas chwila i dane w niej zjawisko są jakby konkretną formą, w której wyczuwa się płynny, mgnienie trwający kształt fali życia. Chwile te zdają się być dane poto, by chwycić poprzez nie urok mijania, wciągać w siebie, jak zapach jesiennego listowia, wspomnienia wszystkich chwil, spływających w tę jedną; ściszyć wszystkie fale, zatrzymać się i spojrzeć w klasycznie nieodmienne, a nieodgadnione oblicze życia:

Stać w tem obliczu gór! Z zapartym w łonie
A tak swobody pragnącym oddechem,
Patrzeć bez żalu, jak na wieki tonie,
Z lasów i źrójów nie złączona echem,
Ta niżli oddech krótsza, jedna, błoga
Chwila pragnienia!

Takie są chwile, które wiedzą ku, stanowiącemu najwyższą wartość duszy, skupieniu *Księgi ubogich*.

VII

MISTERJUM TRAGIKOMICZNE O MARCHOŁCIE

Ludzie, kochani ludzie!
Gdybym tak mógł, jak nie mogę,
Wyzwoliłbym waszą duszę,
Na skalną pchnąłbym drogę.

Jesteście jak worki plewy,
Rozwiąże je lada chłystek,
Przechyli i z śmiechem rozsypie
Ten płonny towar wszystkich.

(Z *Księgi ubogich*).

*Quelle platte bêtise de toujours vent
ter le mensonge et de dire la poésie
vit d'illusions; comme si la désillusion
n'était pas cent fois plus poétique
par elle même.*

Gustave Flaubert.

Dzieło, do którego twórca szczególną przywiązuje wagę, misterjum o Marchołcie, podzieliło losy z drugim krnąbrnem, a przeto najmiłszem przekornemu sercu tego poety dzieckiem, książką *O bohaterstwie koniu i walącym się domu*: spotkało się z zupełną obojętnością. Nieporozumienie tem bardziej gorzkie, że w intencji swej ta książka jest czynem społecznym, godzącym w samo sedno zjawisk, napełniających poetę wielkim niepokojem, i najsyntetyczniejszą inkarnacją jego ducha. Jak przykrem było ono dla poety, dowodzi sam fakt napisania komentarza poetyckiego do *Marchołty*. Jest to cykl jedenastu sonetów p. t. *Na marginesie Marchołty*¹.

Tragikomedja o Marchołcie kryje w sobie pewne przeciwieństwa, dezorientujące przeciętnego czytelnika, które niezrozumienie

¹ *Na marginesie Marchołty* drukował poeta w *Rzeczypospolitej* z dn. 21/XI 1920 r.

jej i niedoceniecie poniekąd tłumaczą. Wymieńmy choć kilka z nich: Stylizacja pierwszego obrazu zdaje się zapowiadać dzieło, w którym sam artyzm przedstawienia wysuwa się na czoło. W istocie, jak się okazuje w dalszych częściach, takie nastawienie estetyczne w stosunku do tej książki może raczej odwodzić od jej rozumienia. Artyzm stylizacji podrzędną gra rolę, o kunszt akcji dramatycznej poeta bynajmniej się nie stara, ma on znaczenie tylko czynnika w prymitywnym kształcie symbolu. Jego głębia, nie jego struktura, jest tu najwyższą wartością. Monotonja i rozwlekłość akcji, odstręczające czytelnika, są właśnie wynikiem tego stanu ducha, w którym kunszt, jako taki, staje się obojętnym, a prawda przeżyć wszystkim. Waleń dzieła leży w nastroju, promieniowaniu liryzmu poety poprzez kształt sztuki. Ponadto smakosze stylizacji mają zwykle zmysł dla wszystkiego, z wyjątkiem tężyzny, a w *Marchołcie* właśnie tężyzna jest jednym z najistotniejszych walorów. I jeszcze dwa przeciwieństwa: książka ukazująca ducha najbardziej skupionego w sobie, świadcząca formą o smutku odosobnienia, o gorzkiej beztrosce o rzemiosło sztuki jako takie, jest zarazem dziełem niezwykle wyrafinowanym artystycznie. Jest aktualną satyrą społeczną i przepojonym mistyką symbolem.

I *Marchołta* i książkę *O bohaterskim koniu i walącym się domu* cechuje ta sama kontrastowość formy, oscylującej między najbezpośredniejszym, obcym konwencjonalnemu pięknu wyrazem i umyślnie sowizdrzalską, cudaczną stylizacją. Łączność między temi dziełami najwidoczniejsza jest w partjach satyrycznych, gdy jednak książkę *O bohaterskim koniu* cechuje wielka zmienność nastrojów, znamionująca rozterkę ducha, dzieło *O Marchołcie* jest monumentalnym ucieleśnieniem postawy poety i syntetycznym wyrazem życiowej mądrości.

* * *

Chociaż misterjum p. t. *Marchołt* ukazało się w książce w r. 1920, jako ostatnie z szeregu dzieł poety, nie jest ono wyrazem jakiegś dalszej ewolucji twórcy *Księgi ubogich*. Obraz pierwszy tego utworu drukowany był już w 1908 r., w *Chimerze*. Zrazu pociągała poetę sama legendarna postać Marchołta; nawet po napisaniu

pierwszego obrazu nie miał planu dalszych części; zrodził się on dopiero później. W 1913 r. dzieło było ukończone i oddane wydawcy do druku, który z jakichś ubocznych względów nie nastąpił. Gdy w roku 1917 poeta drukował wyjątki z trzeciego obrazu w miesięczniku *Rok Polski*, wówczas zapewne satyryczne ustępy, godzące we współczesność, zmodyfikowane zostały pod wpływem zdarzeń i ich oceny moralnej. Stąd tu i ówdzie piętna aktualności w tym trzecim obrazie. W późniejszym wierszu¹ dał poeta najkrótszą formułę tym uczuciom zawodu, goręczy, rozczarowania, bezradności, przeżywanym przez tych, co w oczekiwaniach tęsknoty wymarzyli Polskę idealną i idealnych jej synów; oto jego brzmienie:

. Zda mi się,
 Że nagle z tego kąta wychylił się jakiś
 Złośliwy Szatan-Figlarz, i aby uragać
 Wieczności i jej źródłom, stanął za mem krzesłem.
 Odchylił nagle kołnierz mojego surduta
 I wielką wesz mi wsadził za koszulę. Ramię
 Chcę podnieść, by ją w palce pochwycić i ubić.
 Daremnie. Szatan-Drwiciel ubezwładnił członki.
 Chcę oprzeć się o ścianę i zgnieść ją wysiłkiem
 Tych pleców, co niejedno udźwignęły w życiu
 I ciężar niewygodny straciły niejedną:
 Napróżno... Bolesnego doznałem wrażenia,
 Że nie mam już oparcia, że jestem zawieszony
 W przestrzeni... Cóż to będzie!... Co będzie?!... Co będzie?!

Uczucia podobne rodziły się w poecie już wówczas i one rzucają światło na te pierwiastki trzeciego aktu tragikomedji, które zawierają wyraźne aluzje do współczesnych. Naogół jednak dzieło, pisane z przerwami, w długich odstępach czasu, wyzwolone jest z piętna chwili, charakteryzuje poetę — nie jedną tylko jakąś fazę jego rozwoju, — posiada charakter najwyższej syntetyczności, odbija tylko prawdy najprostsze i najbardziej zasadnicze, wszystko to, co w obliczu poety niezmiennie, trwałe, najistotniejsze.

* * *

¹ List do Kornela Makuszyńskiego na pamiątkę ostatniej rozmowy (*Rzeczpospolita* 23/XII 1922 r.).

Stylizacja koncepcji Kasprowiczowskiej na misterjum tragikomiczne napozór nie wykazuje żadnego pokrewieństwa formalnego ani z utworami samego poety, ani jego współczesnych. Jako zjawisko literackie, nie jest ona jednak ani czemś odosobnionem, ani dziwaczne.

Rzut oka na *Marchołta* pod tym kątem odrazu nam to wyjaśni. Jeszcze Mickiewicz w artykule *O sztuce dramatycznej w Polsce* wypowiedział to pamiętne zdanie: »Jesteśmy skłonni do mniemania, że pod koniec piętnastego wieku przedstawiano w Polsce, stosownie do powszechnego zwyczaju ówczesnego, misterja, rodzaj dramatów, których treść po największej części brana była z martyrologii i żywotów świętych. Nieszczęściem dla literatury polskiej rodzaj ten, prawdziwie narodowy, który wydał w Anglii szkołę Szekspira, a doprowadził w Hiszpanji do Lopeza de Vega i Calderona, potępiony był przez poetów polskich jako nieregularny i trywjalny w porównaniu z dawnymi klasykami, których dzieła i przepisy stały się wyrocznią autorów«. U modernistów widzimy też same, co u romantyków, skłonności do poszukiwania motywów symbolicznych w poezji ludowej i prymitywnej. Są to czasy drugiego renesansu Marlowe'a¹ i Szekspira, czasy, w których, jako prekursora tych zainteresowań symbolistów, »odkrywa się« w Belgji na nowo niedocenionego Karola de Costera, a jego powieść historyczno-symboliczną, *Legendę o Ulenspiegelu*, uznaje się za biblię narodową. Cóż więc dziwnego, że wielki miłośnik i niezmordowany tłumacz Szekspira, Marlowe'a, Yeats'a, obznajmiony z nowszą literaturą angielską, a więc i z ruchem entuzjastycznego nawrotu w Irlandji do teatru ludowego i prymitywnej poezji rodzimej, reprezentowanego przez Yeats'a i Synge'a, podobną obrał drogę? Z drugiej strony dość

¹ Znamienną dzięki swej frazeologii, jako wyraz mniemań przeciętności, jest przedmowa Jana Richepin do zbiorowego przekładu francuskiego dzieł Marlowe'a, wydanego w okresie symbolizmu. Oto jej urywek: *S'il est vrai que notre fin de siècle ressemble à la Renaissance par son anarchie intellectuelle, son rut de révolte et de curiosité, sa passion de l'individualisme sans frein, son insatiable soif de nouveau, son terrible appetit de vie intense, au milieu d'un universel effondrement, l'heure de Marlowe est revenue... La Renaissance est la soeur de notre temps, où l'on est tout ensemble mécréant et lirique, épris de la réalité et de poésie...*

wymienić przekreślonego przez J. Laforgue'a *Hamleta*, A. Gide'a *Prometeusza źle spletanego*, by wskazać, że trawestacje dokonywane w celach artystyczno-symbolicznych przez głębokich i wzniosłych poetów nie były bynajmniej w drugiej połowie dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku zjawiskiem rzadkiem.

W przeciwieństwie do de Costera, który z legendy o krewniaku duchowym Marchołta, Ulenspiegelu (niemiecki Eulenspiegel) uczynił nie tylko symbol, ale i powieść historyczną, Kasprowiczowi postać Marchołta służy za punkt wyjścia do stylizowanej alegorii społecznej, którą odniósł do współczesności, i za symbol ogólnoludzki. Sama postać Marchołta, znana nam z tłumaczenia Jana z Koszyczek, wydanego pod tytułem *Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchołtem grubym a sprośnym*, podsuwała raczej dialog dramatyczny. Nasza wcześniejsza, średniowieczna *Rozmowa mistrza Polikarpa ze Śmiercią*, obfitująca w pierwiastek satyryczno-obyczajowy, wykazać już może, że moment aktualno-społeczny *Marchołta* stylu tej tragikomedji nie psuje. Nie trzymając się żadnego wzoru, mając w pamięci obrazy i środki sztuk z okresu zarania renesansu, stworzył dzieło świetne, w wielu momentach charakter tego stylu sugerujące.

Ze zdrowego rozkochania się w teźyźnie, z umiłowania w rubasznosci pierwiastków siły i dobitności wyrazu, a w trywjalności tego, co jest antytezą piękna konwencjonalnego, z woli jedrności, z woli nieokiełznanej, krnąbrnej swobody, bierze kształt ta stylizacja¹. Ku tym prymitywom budzącego się powoli renesansu zwraca się poeta, gdy do miast, środowisk życia duchowego, wdziera się żywioł ludowy i nadaje piętno swej zdrowej rubasznosci przekazanym przez średniowiecze formom literackim. I ku tym czasom, gdy, zapowiadając nową wiosnę kultury, wstaje pierwszy, mocny i szorstki jak marcowy wiatr, powiew ziemskości, gdy zdrowy praktyczny rozsądek Marchołtów zwycięża scholastyczne umysły, mądrość książkową, usymbolizowaną w królu Salomonie. Przez ostre, groteskowe schematyzowanie typów zbliża poeta postaci do moralitetowych personifikacyj, stylizuje utwór swój w duchu alegorycznej ich ten-

¹ Poniżej wykażę inne czynniki, skłaniające poetę do takiej stylizacji.

dencyjności i moralizatorskiej dydaktyki. Trywjalność śpiewek i gadek, burleskowość *Fastnachtspielów* zespala, również w duchu sztuki ówczesnej, z motywami, przypominającymi rozpowszechnione wówczas Tańce Śmierci. Satyrę, tendencyjność, alegoryczność i groteskowość, rubaszny komizm i wzniosły humor, makabryczność i szerokie tło przyrody zestawia poeta z sobą w jeden zespół. Nie tylko to tło przyrody, przypominające dzieła Szekspira, przynosi technienie renesansu, gdyż i żywioł makabryczny pojęty jest w tymże duchu; niema on nic charakteru moralizatorsko-mistycznych *ars moriendi* średniowiecznych. Śmierć w tragikomedji Kasprowicza jest potęgą przyrody, upostaciowaną w Faunie-Panie.

Droga do zrozumienia misterjum o Marchołcie wiedzie poprzez książkę *O bohaterskim koniu i walącym się domu. Etos*, nastrój dominujący w przedstawieniu losów Marchołtowych — to humor. Różnica między humorem książki *O bohaterskim koniu* a humorem *Marchołta* wskazuje nam wyraźną linię ewolucji w pewnym określonym kierunku, tę samą, którą widać w rozwoju liryki. Powiedzenie poety w *Księdze ubogich*: »przystałem się wadzić z Bogiem«, streszcza nie tylko zmianę w jego przeżyciach prometejsko-religijnych. Z natury rzeczy — ponieważ przynosi zmianę w całym życiu moralnym — dotyczy i humoru, który ma źródło w przeżyciach tego rodzaju. Fakt, że pierwsza scena z *Marchołta*, chronologicznie biorąc, znajduje się w bliskim sąsiedztwie z książką *O bohaterskim koniu*, uzasadnia nam to pokrewieństwo psychologicznie. Humor jako harmonja, jako świecąca łzami zawodu tęcza pojednania, rozpięta między ułomnym światem a wyżynami ducha, to dalszy etap ku zgodzie ze światem, zgodzie, która nie jest rezygnacją ani fałszowaniem hierarchji wartości, jeno moralnym przewyciężeniem przeciwieństw istniejących. Humor pojednany (a taki przeważa w *Tragikomedji o Marchołcie*) — to usposobienie ducha, biegunowo różne od tego, które się wiąże z romantyczną postawą względem świata. Stąd to postawa humorysty właściwa jest artytom w wieku dojrzałym, a romantyczna — w wieku młodzieńczym. Humor, to stan ducha nie fantastów i marzycieli, jak słusznie stwierdza Höffding, lecz ludzi, którzy stykając się z praktyczną sferą życia, poznali je w długich doświadczeniach. Dla romantyka

życie jest »piekłem i rajem«, — humorysta wie, że to tylko »ziemia«. Jest rzeczą znamionną, że u Mickiewicza i Słowackiego (u tego ostatniego linja takiej ewolucji jest bardziej widoczna) między okresem typowo romantycznego stosunku do świata a najintensywniejszym życiem religijnym przypada okres nawrotu do prostoty i budzi się humor. (Fakty te zdają się potwierdzać poglądy Kierkegaarda, nieco schematycznie ujmującego fazy rozwoju jednostki w szereg etapów: estetyczny, etyczny, religijny, — określającego humor jako stadium przejściowe między fazą etyczną a religijną). Humor pojednany, to stan, gdy człowiek »przestaje się wadzić« ze światem o wzniosłość, gdy mu nie przeciwstawia własnej wzniosłości, lecz świat do tego swego stanu wznosi. Dlatego to Hermann Lotze pisze: »Jednogłośnie zapewnia się, iż humor nie tylko tę nieokreśloną nieskończoność utrzymuje w przeciwieństwie do tego, co poszczególne, skończone, ale uznaje wartość tego, co skończone, wtedy, gdy je ośmiesza«.

Upraszczając tu nieco fakty, powiem, że ewolucja od książki *O bohaterskim koniu* do *Tragikomedji o Marchołcie* polega na przejściu od humoru zwanego »niepojednanym« do humoru zawierającego pojednanie. Humor istnieć może wtedy, gdy, że się tak wyrażę, w polu widzenia ducha rysują się jednako wyraźnie i wartości najwyższe, i kontury rzeczywistości. Oscylowanie naszej wyobraźni lub niemal współczesne ogarnianie uwagą takich przeciwieństw w hierarchji wartości, przy wyjątkowo ostrem ich widzeniu, rodzi humor. Przez kontrast tajonych we wnętrzu wyobrażeń o wielkości i ułomności zjawisk życia, wyzwala się ów specyficzny nastrój humoru, mieniący się wciąż, jak każdy konglomerat uczuć, najróżnorodniejszymi jego tonami. To zaprawiony jest goryczą, to osnuty mgłą melancholji, to lśniący łzami miłości życia. Pojednanie dóbr, zjawisk biegunowo różnych pod względem hierarchji wartości, dokonuje się przez wyrozumiałą miłość ku światu, litość i pobożanie. Ale ponieważ pojednanie humoru nie rodzi się z przepomnienia hierarchji wartości lub z filisterskiej rezygnacji z ideału, przeto kryje ono i odsłania wciąż rozdwojenie wewnętrzne. Książka *O bohaterskim koniu* ukazywała nam przeważnie stan rozdwojenia, stan rozterki, humor jej nie tylko przeważnie był »nie-

pojednanym», lecz często zjadliwa satyra wyrażała romantyczny bunt przeciw światu. I humor tragicomedji o Marcholcie niezawsze jest humorem pojednanym: i tu niejednokrotnie komizm będzie tylko wzniosłością wyrażoną *à rebours*; niemniej, uwzględnivszy wszystkie zastrzeżenia, które później rozwinę, linję takiej ewolucji widać. Gdy książka *O bohaterskim koniu* jest jednym z utworów najlepiej poetę charakteryzującym, bo walka wewnętrzna, rozterka, ukazała nam wszystkie pokłady jego ducha i dała obraz olbrzymiej skali i różnorodności jego przeżyć, — *Marchott*, dzięki większemu (względnie) spokojowi, jest monumentalną inkarnacją jego indywidualności.

Z tego ostatniego już nawet względu — gdybyśmy pominęli wszystkie walory artystyczne *Marchotta* — jako jeden z najpełniejszych wizerunków takiej duszy, jak Kasprowicza, jest to dzieło godne głębokiego przeżycia.

Jeśli w całokształcie dorobku artystycznego miała się objawić cała natura tego poety, to stworzenie tej tragicomedji, jako dopełniającego wyrazu, silnie akcentującego pewne tylko, lecz bardzo istotne pierwiastki jego struktury duchowej, wydaje się czemś niezbędnem. A dla poety, świadomie czy instynktownie pragnącego objawienia całej swej indywidualności, musiało być wewnętrzną koniecznością.

Gwoli dobitności, jaką daje jaskrawy kontrast, rzekłbym, że Kasprowicz bez *Marchotta* nie byłby Kasprowiczem, jak Słowacki bez *Anhellego* nie byłby Słowackim. Później raz jeszcze powrócę do tej analogji, rażącej swą pozorną paradoksalnością. Tu ograniczam się do jednego momentu. Anhelli jest romantyczno-idealistyczną stylizacją »duszy anielskiej« poety — Marchott antyromantyczną, ultrarealistyczną stylizacją tego pierwiastka ducha Kasprowicza, który określa się przez żywioł ziemi.

Odgadywaliśmy ducha tego poety, jak odgaduje się glebę po kłosach, wyczuwaliśmy tę żywiołową jego siłę w wichurze porywów, słyszeliśmy ją w groźnym i rozpaczym pełnym łomotaniu do bram niebieskich o sprawiedliwość, znaliśmy ją z fanatycznej woli bohaterstwa. Tu objawia się ona, rzekłbym, sama w sobie, z tkwiącemi w podglebiu fizycznym pierwiastkami i ich ciężarem gatun-

kowym. To, co stanowi zrab czy zasadę tej indywidualności — krzepkość natury pierwotnej, z jej wzgardą dla rzeczy z pozoru misterynych a wewnątrz wątych, głód prawd prostych a niewzruszonych, nieprzejednana i brutalna nienawiść obłudy, — cała teżyzna i jędrność psychofizycznej jego natury ucieleśniła się w ciężkich, masywnych kształtach Marchotta.

Niekrepowana w ramach tej trywjalno-groteskowej stylizacji, wybucha z całą potęgą nienawiści jego wzgarda dla wielopiętrowych rusztowań ludzkiego mędrkowania, jakby jednym uderzeniem pięści chciał je zmiażdżyć — przekonać o ich kruchości.

Zacznę więc analizę utworu od tych zrębów konstrukcji, zacznę od podwalin tej architektury ducha, która jednoczy się z podłożem fizycznym.

W tem zrównaniu moralnem zjawisk w stanie humoru, potężna, wzniosła siła sięga po wyraz w najodleglejszy kontrast — w prostactwo; w kontraście tym odbita, objawia się cała pierwotna, żywiołowa potęga poety:

Co mi spoczynek!... Niech czarci!
Wina mi kielich przyniesiecie!
Ci tylko dla mnie coś warci,
Co są jak drożdże w cieście,
Co mają w sobie fermenty
Rozsadzające światy!

Komizm, rubasznosc, trywjalność są kontrastem, wydobywającym całą wzniosłość owej siły; zarazem wszczepiają jej urok pierwotnej teżyzny, posmak barbarzyństwa. W gniewie, w chłopskiej pasji Marchotta, objawia się jego żywiołowe dążenie do ostoi moralnej, równie niezachwianej, jak jego moc fizyczna. Ekskluzywność, krańcowość umiowań huczy tu świętym gniewem oburzenia, miota brutalne ciosy, ciężkie jak uderzenia maczugi olbrzyma:

Kto nie pragnie
Mieć pewności, ten jest kiep,
Naukę mu zacną wrzep!
Ten jest drań! —
Z kołem, dragiem, cepem nań!

Jędrny, krzepki, chłopski rozum Kasprowicza z właściwą mu jasnością konturów myśli, pełną temperamentu kategorycznością rozstrzygnięć, widnieje z tej przechwałki Marchołtowej:

Wiem, co czajki,
A co orły, co są dudki,
Co sokoły;
Nie trza szkieł mi, wzrok mój goły
Widzi dobrze, gdzie są woły,
A gdzie koń się raczy paszą!

Rubaszny komizm wyraża tu nie tylko zrównania moralne zjawisk, dokonane w stanie humoru. Objawia się tu również inny czynnik tego humoru — satyryczny stosunek do ludzi i społeczeństwa.

Chciałem sobie w czas dzisiejszy
.....
Tylko kpić z was, tylko drwić,
A wszelako gniew mną miota,
Może nawet ból i żal.

Miał poeta milcząc trzymać zwierciadło humorysty, które tak pięknie symbolizuje nazwisko Eulenspiegela, zwierciadło wklęsłe, odbijające świat w karykaturze, a kryjące w sobie sowią mądrość. Grodzi się niem od społeczności... I nie może się wyzbyć niepokoju, zdradzającego miłość. Dlatego tak ciężkie są razy tej satyry, dlatego raz wraz na serjo musimy brać tę rubasność, a burleskowość często technicznie grozą makabryczną. Błyska w tej satyrze gniew i ból oburzenia:

Jeno serce moje pełne,
Więc i prawdy pełno w gębie,
Że te błazny, że te kpy
Razem z swemi fascykuły,
Ze stosami swej bibuły
Wciąż wrzeszczące: »Świat to my!
My to świat!
Ogłupiały was od lat.

Wśród inkarnacji teźyżny, wśród komizmu odzierającego wzniosłość z konwencjonalnych dekoracji, wśród elementów bezpośred-

niego wyrazu gniewu i wzgardy, jest tu inny czynnik humoru, usymbolizowany zresztą w akcji przez odsunięcie się Marchołta od spraw społecznych, od świata. Ten czynnik wykazuje nam jeszcze inne przyczyny stylizacji, która spełnia tu zarazem rolę maski poety. Wreszcie humor jest, jako środek artystyczny, narzędziem satyry, przemieniającem *Marchołta* już nie w *Nieboską*, ale arcyludzką komedię społeczności współczesnej. Odstrychnięcie się od świata Marchołta, przywdzianie maski przez poetę, nie ma tu nic z indywidualizmu romantycznego. Rzecz znamienita: Marchołt-samotnik z ostatniego, czwartego obrazu, który obcuje tylko z przyrodą, z swą jedyną tragiczno-śmieszną piosenką »Słońce! Słońce! tralala« — pisze wciąż jedną księgę: »O niedoli«...

Jest tu wzniosła duma siły, jest pełne wzgardy odsunięcie się w bezbrzeżnym smutku i zniechęceniu, lecz ta gorycz i ten smutek z troski społecznej biorą początek. Lęk i rozpacz poety streszczać zdają się najlepiej te słowa wyrzeczone o współczesności:

Cicho, gnuśnie
Sypią z wnętrza swego proch,
Wróg go zdepcze i rozetrze
Cichcem, chyłkiem... Bądź mi zdrów
Ty majaku wielkich dni,
Wicher boży widać śpi,
Nieopatrny leń i śpioch.

Misterjum o Marchołcie, mające, niby drugi *Faust*, ogniskować mądrość życiową poety, jest zarazem społeczno-satyryczną tragedją. Rubaszna burleskowość mieni się mrocznymi tonami, z poza komicznych scen rzeczy ludzkich i arcyludzkich wyglądają makabryczne, czarne cienie, niby ich negatyw. Świat, widziany jako ludzki, odsłania nam się w całej skali tej swej arcyludzkości: z nędzą i karykaturalnością. Z komedji, zdrową teźyżną buchającej w niebo okrzykiem Marchołtowym: »ideale drzew mych, dębie« wyłania się zarys tragedji społecznej. Kolizją jest tu kontrast herkulesowej natury Marchołta i zakłamanej małości otoczenia; wyświecenie słabości, żądza ideału, jest tu winą tragiczną Marchołta-króla, katastrofą — zawieszenie w próżni. W groteskowo trywjalnej stylizacji tego misterjum, katastrofę tragiczną zwiastuje złowieszcze,

symboliczne trzeszczenie tronu pod gigantycznymi kształtami Marchołta-króla.

Trza mieć pewność, że się jest,
Że się przecież na czymś siedzi —
Obojętna, czy wysoko,
Czy też nisko.

.

Tron mój trzeszczy!
Co? za bardzo się rozparłem?
Za obszerny jestem w biodrze,
Że natura mnie zbyt szczodrze
Obdarzyła ciężarami?

.

Juści tego ja nie powiem,
Żem jest karłem —
Sam pan krawiec się przestrasza,
Żem na miarę Fidiasza —
Lecz to, że się tron mój chwieje,
To aż nadto jasne dzieje:
W jaki tylko spojrzę ką,
Zewsząd ku mnie, stamtąd, stąd,
Coś wyziera, coś mnie straszy,
Mnie i was — — —

(Marchołt gubi się w sobie i mruczy śpiwający)

Hej-ci, hej-ci, hej-ci, hej,
Skacze łania z gęstych kniej,
Za nią jeleni pędzi, bieży —
Człek nie wierzy, aż przemierzy —
Głaz się kruszy, łamą drzewa — —

Ten tryskający zdrowiem śpiew Marchołtowy i jego »wiedza radosna«, to głos samej ciężyzny życia, która ma przewyciężyć samą przyczynę tragedji — jeno go nikt nie słucha i nie pojmuje. Żadny tytanicznych czynów i świeżego przestworu olbrzym, jest uwikłany tragicznie w sieci, wysnute przez ludzką słabość, zasypany piaskiem okłamującej samą siebie obłudy. Wybuchają więc żalem, gniewem, goryczą i politowaniem:

Wy z rozumu swego proc
Puszczający — o, nie kule,
Jeno jakiś piasek mnogi,

Który spada wam pod nogi!
Wy tak czule
Grzebiący się w własnym mule,
Własnych celów omamiacze,
Przerabiacze
Na swój sposób wielkich prawd,
Jeśli prawd tych święta moc
Do drzwi waszych zakolacze
I wy puścić ją musicie —
Nie, że wiecie, iż to wasze nędzne gnicie
Jest jak śmiecie.
O, jak bagno, w którym grzęźnie
Życia wóz
I na twarde życia drogi
Wyjść nie może
W tym oporze
Błota, trawski, trzciny i łóz...

* * *

Niezmiernie to charakterystyczne, że tragicznym pierwiastkiem w tej tragikomedji społecznej i grozą w niej jest świadomość słabości ludzkiej, że natomiast element makabryczny, groza śmierci — wiąże się ściśle z poczuciem niewzruszonej siły. Nie jednostronne, lecz zobopólne związki łączą tu głębię i ciężyznę. Z samej natury tej ciężyzny rodzi się cześć dla wszelkiej potęgi. Te związki rzucą znów nieco światła na charakter stylizacji tego misterjum. Badacze niektórzy¹ mniemają, że rozpowszechnione później w drzeworytach i obrazach Tańce Śmierci rodowód swój wiodą z przedstawień, któremi, dla wywarcia większego wrażenia na maluczkich, zakonnicy franciszkańscy ilustrowali swe kazania. O średniowiecznym ich pochodzeniu i zgodności tych motywów z duchem średniowiecza wiedzieliśmy dawno, nie rozwiązuje więc to stwierdzenie innej, psychologicznej kwestji, dlaczego w tym motywie średniowiecznym lubowały się tak zdrowe, tęgie natury ludzi renesansu. Dlaczego wizja tańca śmierci fascynowała tak Holbeina, malarza tęgich, pełnych kształtów, zmysłowego miłośnika linii i barw? Czyżby silne,

¹ Ob. Creizenach: *Geschichte des neueren Dramas*, t. I, str. 465, oraz cytaty przytoczone tam z pracy Seelmana.

bujne natury lubowały się właśnie dzięki ciężyznie i potrzebie równie silnych, mocnych podniet w tych fascynujących grozą motywach? Czyżby do nich odnieść można było zagadkowe, a tak piękne słowa Novalisa: *Das Leben wird durch den Tod verstärkt*?

Prócz przeżyć, mających decydujące znaczenie, i nastawień metafizycznych Kasprowicza, i ten związek przez opozycję, rodzący się z jego siły, pozwala nam wnikać w jedną z cech makabrycznych pierwiastków tego misterjum. Dzięki niemu pojąć można walkę Marcholta w ostatnim obrazie ze Śmiercią, do której on temi przemawia słowy:

Zabobonna miałem cześć
Dla wszechmocnej Twej osoby,
Może nawet miłość — może —

W tych słowach ani w całym zachowaniu się Marcholta w tej scenie niema czci dla tajemnicy śmierci, poczucia jej grozy, jest niemal tylko uwielbienie najcięższego serca dla jedynej siły, wśród tych, jakie zna, przemożnej — fatalnej. Śmierć w Kasprowiczowskim misterjum jest, jak wspominałem, panteistyczną potęgą natury, upostaciowaną w Faunie-Panie. Nie średniowieczna, moralizatorska *ars moriendi* ukazana nam jest w Marcholcie. Psychologicznie tłumaczy się fascynująca moc i urok, jaki ma postać śmierci dla tej tegiej, renesansowej natury Marcholta. Rozumiemy poetę, jak echo napływa nam bowiem reminiscencja z książki *O bohaterskim koniu*. Tam-to, w opowiadaniu *Pani śmierć*, zwraca się poeta do niej z prośbą, aby smutkiem swym nie zakłócała »uwielbienia dla tej dumnej królewskiej bezwzględności, z jaką traktuje życie«. I tu uwielbienie silnych dla potęgi zdaje się górować nad innymi uczuciami — »Śmierć wzmacnia życie«?...

Sedno zagadnienia artyzmu tej książki polega na odnalezieniu więzów między komizmem i powagą, ciężyzną i grozą, burleskowością i makabrycznością. Zmierzając stopniowo ku temu celowi, niby ku jakiemuś dalekiemu punktowi przecięcia się linii w ognisku humoru, sięgnę myślą ku innemu przeciwieństwu. Zrozumiałem jest, co łączy ciężyznę z grozą; jakież związku tłumaczy nam fakt, że poe-

mat *Savitri*, że dramat *Sita*, świadczący o najwyższem, niezmiennym uduchowieniu, i misterjum o Marcholcie grubym i sprośnym z jednaką szczerością stworzyć mógł ten sam poeta?

Akcentowanie swej ziemskości i demonstracyjny »cynizm« natur żyjących głębokiem życiem wewnętrznem jest zjawiskiem o tyle częstem, by móc upatrywać we współlistnieniu tych przeciwieństw jakiś głębszy związek. W istocie jest tych związków wiele: Jest w tem krańcowy wyraz wzdargy natur etycznych dla rzeczy »zewewnętrznych« dla pozorów, krańcowy ascetyzm w stosunku do walorów estetycznych, przekorna wzniosłość, pragnąca ostać się w samej swej istocie i treści — wbrew wszelkim formom. Jest w tem wola rzetelnej prawdy, z zuchwalstwem trzebiąca wielki gest wzniosłości, w walce z zakłamaniem wewnętrznem docierająca do dna dusz i wynosząca stamtąd na jaw, w przekornym wyolbrzymieniu, zdławiony głos natury. Wola, przechodząca czasami w rewolucyjną pasję i krańcowość w burzeniu uświęconego kłamstwa, wiążącego cnotę ze słabością, wzniosłość z brakiem trzeźwości, ascetyzm z cherlactwem w jakiś domniemany istotny związek. Jest w tem i poufałość względem wielkich idei natur głęboko z niemi żytych, krusząca zewnętrzne emblematy czci, ku zgrozie wyznających je zdaleka. A wreszcie i zdrowa reakcja natur tegich po długiem napięciu wzniosłych uniesień, do tego stopnia naturalna, że wszędzie, gdzie owa wzniosłość przechodzi w stały *habitus*, przestaje być żywą i gnieździ wąłość lub fałsz. Niekiedy zaś to akcentowanie ziemskości wszelkich spraw jest wyrazem ostatecznego zniecierpliwienia natur stęsknionych za ciężyzną, bezgranicznie znudzonych czczością gestów, póź i wąłością westchnień ludzkich.

Jedno i to samo pragnienie może w sferze życia moralnego objawiać się potrzebą wiary i prawd niewzruszonych, a w sferze życia intelektualnego potrzebą myśli rzetelnej i jędrnej. Dążność do »nieowijania prawdy w bawelnę« może być zarówno »kwestją« etyczną, jak i intelektualną. Niezlomne *credo* wyznawcy i twardość dobitnych określeń ożywia ten sam rytm energii i pełni życia, a siła gniewu i oburzeń zawsze równą jest sile miłości, choć nie licują z sobą ich wyrazy. Estetycznie tendencje te objawiają się w sztuce za pośrednictwem humoru. Wszystko, co powiedziano tu o przeja-

wach powszechnych, odnosi się i do poety, lecz jeden czynnik gra tu jeszcze przy obieraniu tego rodzaju stylizacji dominującą rolę. Gorzkie przeświadczenie o nicości najdroższych złud wyraziło się tu w akcentowaniu rysów arcyłudzkich. A jednocześnie ze zranionej miłości rodziła się gniewna, a przepojona tęsknotą miłosną woła monumentalności. Monumentalności, naprzekór klęskom niewzruszonej, zbudowanej bez złud, na samych jak ziemia rzeczywistych, nieomylnych fundamentach. Naprzekór śmierci, naprzekór nicości złud, monument tężyzny, zaczyn »fermentów rozsadzających światy«, ale w architekturze swej obcy ludziom, cudzy i gorzki jak — najgłębsza samotność jego twórcy.

* * *

Przyjrzyjmy się bliżej architekturze tego dziwnego pomnika. Pierwszy obraz, w którym dominującą rolę odgrywa stylizacja, opiewa w burleskowo-groteskowym tonie narodziny Marchołta. Drugi zawiera dzieje miłości Marchołtowej, trzeci — obiór Marchołta na króla, jego triumf i upadek. Czwarty — żywot samotny wygnanego Marchołta, walkę ze śmiercią i kres jego żywota. W trzeciej części dominuje satyra społeczna, w czwartej przeżycia wewnętrzne Marchołta, stany liryczne jego ducha. Elementy przeżyć metafizycznych ukazane bądź bezpośrednio, bądź w symbolicznej stylizacji (np. makabryczny chór Braci Pogrzebowych). Jak wskazują liczne momenty, żywot Marchołta jest stylizowaną alegorią życia poety, wyrazem jego mądrości życiowej, jego uczuć i postawy względem życia. Jednocześnie jednak, jak stwierdziłem, tragikomedja jest arcyłudzką komedią współczesności. Ponadto Marchołt — jak się okaże — jest symbolem człowieka, arcywzorem jego życia, i to jest najgłębszym znaczeniem tego tak różnorodnego i bogatego w jednolitej postaci utworu.

Tężyzna i głębia, stylizacja i największa prostota wyrazu, społeczność i metafizyczność, alegoryczność tendencyjna i głęboki wszechludzki symbol, rubaszny komizm i wzniosły tragizm — oto najróżniejsze oblicza jednego bardzo prostego w swej fabule

i układzie utworu. W samej formie tej tragikomedji symbolicznej stapiają się dwa żywioły: jeden, który jest bezpośrednim wyrazem przeżyć ideologii twórcy, — drugi wyraża jego postawę negacji, odsunięcie się od świata, ukazuje maskę poety.

Wniknięcie w istotę, w charakter tego humoru zrozumiała psychologicznie uczyni wewnętrzną logikę całości — odsłoni jej jedność nastrojową. Faun-Pan, występujący w Marchołcie jako symbol śmierci, panteistycznej jej potęgi, mówi do Marchołta te, tak bardzo znamienne dla naszego poety słowa:

Gdzie postawisz stopę w bucie
Czy też bosy, trwogi klucie
Będiesz miał po wieków wiek,
Boś jest tylko marny człek.

.

Czyś jest winny, czy bez winy,
Czy krzepotę masz w swem ciele,
Czy dziadowska służy-ć żerdź,
Kij sękaty, czy pastorał
Dzierżysz w rękę,
Nie uchronisz się od lęku...

Przytoczyłem te słowa, gdyż do Kasprowicza dałoby się zastosować to, co niedawno krytyk francuski wypowiedział o Pascalu: *Pour Pascal la mort est le tout de la vie, elle est le tout de la religion, elle est le tout de l'homme*. W istocie wszystko jedno, jaki symbol to u Kasprowicza wyraża, Lęk, Śmierć, Wieczność, — zmienność symbolu znamionuje tylko zmianę tonu uczuciowego, czy nastroju, wobec jednej nieziennej wartości, kwintesencji bytu pozazmysłowego, jego treści moralnej. Wszechobecność tej treści, lęku, śmierci u Kasprowicza — poczucie ich bowiem nosi w sobie, — przejrzanie czy wycucie jej we wszystkim sprawiło, iż przyszedł okres wielkiego humoru. Kiedy zetknięcie się z najwyższymi wartościami, zetknięcie się twarz w twarz ze śmiercią, uprościło wszystkie wartości życia, uprościło ich skalę, — zostały się tylko najistotniejsze. Wobec grozy najwyższych wartości — wszystko jest arcyłudzkim.

Wiadro, beczka, stągiew, kadź,
Czy jak wy to nazywacie,
W rezultacie
Są to nazwy jednej rzeczy.

To przejrzenie zrodziło pragnienie wielkiego zarysu prawdy życia w surowych konturach. Lecz wiek wielkiego przejrzenia — to czas, kiedy w ułomkach sztuki, w różnych, odległych od siebie wiekach poczynanej, postrzegamy szerszą prawdę życia, niżli ją mieści kształt sztuki wiernej dniu dzisiejszemu. Po te kształty zgruba ciosane, a czcigodne, po te kształty rozpięchłe, nadwężone czasem, sięga poeta, aby w styl mieniący się barwą minionych wieków i surowością monumentalnego prostactwa zamknąć szeroki, szerszy niż znikomość pokoleń, — zarys życia. Ale w nim zawarł i obraz pokolenia, i jego codzienność, i prawdę, najgłębszą prawdę, i ból duszy własnej.

Gdy świat ukaże się w takich arcyludzkich zarysach, wówczas upraszczają się i nasze tajemnice metafizyczne, ich treści nabierają tego jędrnego posmaku ziemi — sama śmierć ukazuje się jako zwykła potęga natury... Marchońt z mocą drwala zmagający się ze śmiercią — oto jedna z prawd życia, widziana w takim zwierciadle ducha.

Ale i odwrotnie: gdy wszystko jest jeno z gliny ziemskiej, gdy wszystko jeno pyłem wieczności, rodzi się wielka pokora, wielka wola prostoty wobec surowej, niezmienniej treści i wieczystych wartości. Marchońt gruby i sprośny, może śmieszny, — *ecce homo*.

Odsłonić więc w surowych konturach prawdy to, co świat osnuwa mgłami nimbów i złud, — niechaj pozostanie arcyludzkim, co jest z ziemi, niechaj ukaże się w całym przepychu swej ziemskości, którym jest naga cielesność, siła, zdrowie, śmiech, tężyźna, jędrność i butny opór wobec przemocy śmierci. Lecz w ograniczoności rzeczy przemijających tkwi i drugi walor tej obosiecznej prawdy życia: tragizm zawodów, śmieszność zamiarów ponad siły, ten ubogi czar życia, który mieści całe tchnienie i wielkość ducha. Ku tym przemijającym kształtom garnie się dusza tem silniej, im głębiej wżarło jej się w serce zrozumienie praw życia i miłość dla rzeczy poświęconych śmierci, a godnych wieczności, — najdroższych. Tak

rodzi się drugi cel tej sztuki: ukazanie wielkości w surowych kształtach ziemskich, ukazanie świętości w tem, co znikome, co świat mieni śmiesznem, albowiem przywykł zapierać się swej małości i słabości ludzkiej.

Pojednanie humoru może dotyczyć tylko jednej sfery życia, jednoczy ono to, co śmieszne, z tem, co wielkie, rzeczy rubaszne i wzniosłe — ograniczone i wieczne; lecz są przeciwieństwa, których ani miłość, ani współczucie nie wyrówna: Im większa jest miłość prawdy życia, wydobywanej przez humor — a takie jest jego źródło, — tem większą wżgardę ma dla tego, co ją paczy. Jeśli w imię tej prawdy i woli prostoty wzniosłość rzeczy wielkich odarta została z emblematów konwencjonalnej czci, z tem większą więc bezwzględnością zdzierać będzie te nimby, w których jeno kłam się mieści. Jeśli niema humoru bez ostrego zmysłu dla rzeczywistości i głębokiego intuicyjnego w nią wnikania — czemże w jego zwierciadle będzie istotna, choć zamaskowana poziomość? Będzie odbita z ostrością rysów karykatury! Wzniosłość ducha wznosząca na swe wyżyny w imię miłości ziemi to, co sama ze złud nadzwyczajności odarła, pomści teraz gniewem, palącą satyrą, drwiną, sprawy i rzeczy, które były wywyższone przez próżność, pychę i kłam. Stany pojednania humoru nie wykluczają więc tu tej siły i bezwzględności satyry, ani wżgardy, ponieważ humor jest właśnie stanem wzniosłym, w którym mimo woli prostoty i miłości tego, co proste, bezwzględna poziomość, fałsz, odczuwane są silniej.

* * *

Dwojaki więc, o przeciwnych dążeniach proces odbywa się w stanie humoru: podkreślone są piętna ziemskości i odwrotnie, to właśnie, co ze złud i nimbów zostało odarte, wzniesione jest miłością w hierarchję wartości na wyżyny równe rzeczom wieczystym. Tem się tłumaczy przeciwieństwo w koncepcji bohatera misterjum. Gdy przez wolę surowej prostoty w arcyludzkich kształtach Marchońta ukazany został symbol losów człowieka, winą jego tragiczną w rozwoju akcji jest zapażnienie tylko w wartości ducha. Marchońt ponosi klęskę w życiu, klęskę Hamletów i Don Kichotów —

nieumiejących żyć po ziemsku. Oto słowa przestrogi, zwrócone przez jedną z postaci misterjum do Marchołta:

Chybisz wasan, bo w swym trybie,
W swem pędzeniu oszalałem
Mądrość twoja nie pamięta,
Że jest ziemia obok nieba,
Że na wieki jest sprzagnięta
Dusza z ciałem
I że liczyć się potrzeba...

Docieramy tu do sedna znaczenia dwuoblicznej, sprzecznej symboliki postaci i roli Marchołta. Przez przekorność, zrodzoną z woli bezwzględnej prawdy życia, uczynił poeta obraz swój tak paradoksalnym. Wielbiciel Szekspira ukazał prawdę życia w ramach tragikomicznego misterjum i gwozi całej prawdy życia bohatera uczynił komicznie rubasznym i świętym męczennikiem: W tem, co wzniosłe, ujrzał bowiem ziemskość — a w tem, co ziemskie, najwyższą wartość życia — świętość. Kimże jest Marchołt? Żeby odpowiedzieć na to, sięgam jeszcze raz do mojej paradoksalnej analogji z Anhellim, tym razem podnosząc inną łączność. Jak Anhelli, tak i Marchołt zawiera prawzór duszy twórcy, poety, ale z tem piętnem osobowości wzniesiony jest on w sferę uogólnienia idealistycznego: Marchołt, jak Anhelli, to człowiek-Chrystus. W toku akcji Marchołta akcentuje poeta tę analogję. Jedna z postaci misterjum mówi o nim:

Ktoś tam niegdyś włókł się w górę,
W taką samą skryt purpurę...

I on kuszony jest przez szatana, i jego próżną wolą jest zbawić ludzkość.

Zarazem jednak Marchołt to symbol człowieka, losów jego na ziemi: »wzorem człecznych szamotań i człowieczej nędzy«* zowie go poeta.

* Cytaty opatrzone gwiazdkami wyjęte są z cyklu sonetów p. t. *Na marginesie Marchołta* (*Rzeczpospolita* 21/XI 1920); wszystkie inne pochodzą z samego tekstu misterjum.

W nim, w tragikomizmie jego losów, świeci się prawda zespołu: nędzy, ograniczoności sił człowieka — i ducha, w którym jest zarzewie Boga. Chrystus jest prawzorem człowieczeństwa, jego walki ze złem i męczeństwa. Ten, kto podjął trud ten i walkę o triumf ducha nad ciałem, ten jest człowiekiem na obraz jego i podobieństwo: — Człowiekiem-Chrystusem.

Boć — z dumnymi czoły
Pomnijmy o tem! — rodzicem człowieka
Wszelkiego Bóg jest i On też wyciska
Na jego skroni piętno zbawcy... Zbliża
Widzian, niechłujnyś i prostak, co czeka,
By tylko bryznąć kałużą, a z dali
Święta Golgota na ciebie się wali.*

To najgłębsze znaczenie Marchołta ukazuje nam jeszcze w innym oświeceniu głęboki sens artystyczny, leżący w stylizowaniu tego symbolu na misterjum, z którym wiąże się tradycja przedstawień o treści religijno-moralnej. Rozrzuśnięcie swe najgłębsze nad ubogą dolą człowieka, smutek bez końca zmagającej się ze złem duszy, gniew, miażdżącą wzdargę dla zaprzańców zbawczej miłości zawarł poeta w losach i charakterystyce swej postaci:

Cham tylko powie, żeś jest cham, choć chamem
Sam się nazwałś w przystępie goryczy,
Ale i dumy, której nie zakrzyczy
Żadna obelga, szermująca kłamek.
Parobek jesteś boży, nad Adamem,
Wynanym z Raju trzymasz bat i z smyczy
Swojego wnętrza puszczasz psy: zdobyczy
Spragnion niebiańskiej dla tłumu, omamem
Ziemi zdjętego, wyrzucasz swe »huzia!«*

Zawarłszy w Marchołcie obraz życia i człowieka, wszelką miłość i ból ziemi, dał mu i własne swe losy i własne swe serce i głęboką zadumę nad niemi. To też tych, którzy poprzez symbol prawdy życia dotarli do uczuć, które go zrodziły, czeka radość wielka. Na dnie szyderstw, poza zmienną, niepochwytną maską

humoru odnajdą perły najczystszej, najprostszego liryzmu, najcichszą skargę poety:

Rzeki!... Zdroje!...
 O jesienne liście moje! —
 Wierch srebrzysty w skrach się żarzy —
 Słońce!... Słońce!... Tralalala! — —
 Zorza gdzieś się już dopala —
 Jak szeroka, jak głęboka
 Oceanów wrząca fala
 Płonie — — płonie — —
 Mórz powłoka
 Oblewa się wrzecem złotem,
 Aby zgasnąć. — Ale potem — —
 Przebrała się losów miarka.
 Siadywał pan na tronie —
 Chciałeś spełnić wielki czyn,
 Dziś zeszedłeś na pisarka,
 Na łup belfrów i wzmiankarzy.

Przychodzi z latami czas, gdy nieogarniony bezmiar życia ukazuje się w surowych, skąpych, prostych konturach przeżytej prawdy. Przychodzi czas, gdy, wbrew złudom, naszą niewysłowioną, śmiertelną miłość rzeczy nieosiągalnych widzimy wcieloną w to, co znikome i ograniczone. Wtedy to cały rytm życia streści uśmiech przez łzy. Tak rodzi się poezja humoru, wielka poezja rozczerowania, o której mówił Flaubert.

Jest wielką, bo czar jej nie jest znikomym — mieści bowiem to, co w niezmiennych ludzkich losach wciąż na nowo ukazuje doświadczenie. Największą jednak jest wtedy, gdy w łzach żalu dokonuje się nowe pojednanie z życiem, gdy bolesne przejrzenie rodzi nową miłość życia — nieomylną, więc niezmienną. Taka właśnie poezja zawarta jest w misterjum i sonetach o Marcholcie.

VIII

MOTYWY I SYMBOLIKA POEZJI KASPROWICZOWSKIEJ¹

Podobną rolę do tej, jaką gra przy poznawaniu czyjejs filozofii odnalezienie zasadniczych problematów, które stawiał sobie jej twórca, i pojęć, którymi się posługiwał, — przy poznawaniu twórczości poety odgrywa wniknięcie w motywy i symbole, poprzez które się wypowiadał. Jak tam pojęcia poszczególne, ujęte »pod kątem« stawianych zagadnień, odsłaniają właściwe swe znaczenie w tej filozofii, tak tu każdy symbol dopiero w związku z motywami, stale się przez twórczość przewijającymi, może być zrozumiany »od wewnątrz«, psychologicznie.

Symboliką i motywami poezji Kasprowicza zajmuję się tu nie w celu systematyki form artystycznych według pewnych typów estetycznych, lecz w celu wniknięcia psychologicznego w dyspozycje i prądy jego życia uczuciowo-wyobraźniowego, a pośrednio w strukturę moralną jego ducha.

Ponieważ słowo »motyw« bywa tu ze względów praktycznych używane w dwojakim znaczeniu, niezbędne jest porozumienie w tej sprawie z czytelnikiem. Samo pochodzenie słowa *motyw* od *moveo* wskazuje na zawarty w tem pojęciu pierwiastek dynamiczności. Gdy mówi się o motywach moralnych, ma się na myśli coś, co może być bodźcem — siłą potencjalną. Natomiast motywem w sztuce nazywamy nie pomysł twórcy w stanie potencjalnym lecz konkretny poszczególny człon dzieła sztuki. W tem też

¹ Dając tu przegląd całej lirycznej twórczości, nie mogłem uniknąć niekiedy powtarzania spostrzeżeń, raz już w analizie poszczególnych zbiorów poczynionych.

znaczeniu określa motyw muzyczny Nietzsche¹. Jeśli słowa »symbol« nie zweźać do pojęcia tylko większych konstrukcyj symbolicznych, lecz objąć niem wszelkie przenośnie w najogólniejszym tego słowa znaczeniu, to wówczas granica między motywem a symbolem jest niepochwytą w poszczególnych wypadkach. Motyw, jako wyraz kompleksu uczuć i wyobrażeń poety, i obrazy, symbole tego wyrazu, stanowią jedność, jak »forma i treść«. Ja tu rozróżniam i poniekąd przeciwstawiam symbol motywowi tylko dlatego, że słowem motyw posługuję się jako pojęciem zbiorowym. Postępuję tu tak, jak postąpiłby np. autor, chcący scharakteryzować psychikę romantyków przez wskazanie częstego pojawiania się w poezji romantycznej motywu lotu. Do pojęcia zbiorowego »motywu lotu« doszedłby ów autor na zasadzie pokrewieństwa motywów poszczególnych: a więc np. lotu ptaków *W Szwajcarii* i *Smutno mi Boże* Słowackiego, *Farysa* Mickiewiczowskiego, pędzącego kozaka z *Marji* i t.p. — a później konkretne motywy, dane w utworach, przedstawiałby jako poszczególne przejawy motywu lotu. Wprawdzie w konkretnym członie dzieła sztuki sam motyw i symbol, w którym się on wyraża, są nierozdzielą jednością, lecz mając na myśli pojęcie zbiorowe danego motywu, można je odróżniać od symboliki jednego konkretnego wyrazu.

Szukam tu w duchu poety, niby w ognisku, punktu przecięcia się tych linii, które dadzą się poprzez pokrewne wyrazy artystyczne przeprowadzić. Gdy te punkty przecięcia się zostały odnalezione, psychologiczną genezę powtarzających się przez całą twórczość, podobnych treścią wyrazów najłatwiej było przedstawić jako poszczególne formy tych paru zasadniczych motywów, które odnalazłem jako produkt abstrakcji z każdego konkretnego obrazu. To też pewne symbole lub proste obrazowe wypowiedzi Kasprowicza, które zdradzają pokrewne dyspozycje, postawy i tęsknotę, traktować tu będę jako »formy« paru zasadniczych motywów.

Częstość pojawiania się, w zmiennej postaci, niby w szeregu warjantów, tych samych motywów tłumaczy się nie tylko jednoli-

¹ Nazywa go: *eine einzelne Gebärde des musikalischen Affekts*.

tością i wyrazistością indywidualności, lecz i szczerością, inspiracyjno-żywiolowym charakterem twórczości tego poety. Z tą samą bezpośredniością, z jaką temperament i umysłowość przejawiają się w stylu pisarza, w upodobaniu do pewnych zwrotów i określeń, ujawnia się indywidualność poetycka Kasprowicza w motywach. To ułatwia nam wniknięcie w jego ducha, w stany, które wymykają się kontroli jego intelektu. W miarę jak pewne motywy występują rzadziej w pewnym okresie, ustępując miejsca innym, lub na zasadzie charakterystycznych zmian motywów, śledzić można sam proces jego przeżyć, oscylacje, nawroty — rozwój twórczości.

Orientację w motywach poezji Kasprowiczowskiej i w symbolice z niemi związanej ułatwi nam przypomnienie bardzo charakterystycznych pod tym względem wierszy; jednego z wczesnego okresu twórczości p.t. *Modlitwo moja, cicha i bez słów* (zbiorek *Krzak dzikiej róży*) i prolog poetycki do *Księgi ubogich*. Obydwa stanowią autocharakterystykę jego twórczości. Podobieństwo tych tak odległych w czasie wyznań stanowi jeden z dowodów, jak twórczość ta jest jednolita. Dla lepszego uprzytomnienia, zwroty znamienne drukowane są rozstrzelonym drukiem i oznaczone numerami.

Modlitwo moja, cicha i bez słów

Z głębin powstajesz, a ku wyżom mkniesz... (1)

Na skrzydłach dziwnie tajemniczej mocy;
Niemaś, a jęczysz, jak zraniony zwierz,
Rozbrzmiewa wokół wielki płacz sierocy,
Gdy, wstawszy z głębin, ku wyżynom mkniesz.

Łowisz po drodze głuche szumy drzew,
Które wiatr bujnej pozbawił korony:
Przygnębiający, pogrzebowy śpiew,
Na strunach żałob jesiennych zrodzony,
Łowisz po drodze z serca nagich drzew.

Nad brzegi idziesz spochmurniałych wód, (3)
Na żółte łąki, na zwiędłe ścierniska,
Mgłą się opijasz, przejmując cię chłód,
Co z ziół zeschniętych siwy szron wyciska
Ponad wodami spochmurniałych wód.

O dlatujący ścigasz ptactwa klucz, (4)
 Śledzisz, czy bracia w drodze się nie znużą;
 Żalność wзира z twych poblakłych ocz,
 Gdy spoczniesz w gnieździe, rozrzuconem burza,
 W gnieździe, skąd ptactwa precz uleciał klucz. (5)

Porywasz szepty spiekłych ludzkich warg... (6)
 Wnikasz do wnętrza złamanego człeka,
 Nedomówionych lub przycichłych skarg
 Żywisz się strawą: radości daleka,
 Chłoniesz szept bólu z spiekłych ludzkich warg.

Modlitwo moja, cichaś i bez słów,
 Choć jesteś sercem głośnych jęków świata, (7)
 Który, ścigany przez złowróżbny huf (8)
 Nędz nieodstępnych, ku gwiazdom ulata
 Z tobą, modlitwo cicha i bez słów.

Na ziemię bożą wielki upadł cień, (9)
 Widma rozpaczy po jej ścieżkach suną, (10)
 Powietrze pełne ich wymownych drzeń,
 Że mrok się rozlał nad zagasłą luną,
 Że na tę ziemię wielki upadł cień.

W wiekowych bojach zwątpiał zastęp dusz, (11)
 Zgłuchły zwycięskich pochodów tętent, (12)
 Z dróg się podnosi suchy, biały kurz (13)

Zginać, nie patrzeć na ten wielki ból, (14)
 Który rozsadzi ziemię na atomy,
 Nim szczęście zdaży wzrosnąć wśród jej pól!
 O czoło słabe, o duchu znikomy:
 Zginać, nie patrzeć na ten wielki ból!

Wiersz pierwszy i czwarty są wyrazem tęsknoty, rwącej ducha wzwyż. Oba wymienione już, wraz z trzecim, dziesiątym, jedenastym i dwunastym stanowią przykład wielorakich form motywu dążenia. Poeta, to sam daje wyraz obrazowy dążeniu swego ducha, to przedstawia życie, odczuwając je jako ruch, pochód, dążenie, przyczem wizje pochodów, ich odgłosy, lot ptaków, są niemal stale używanym znakiem symbolicznym tych przeżyć poety.

Wiersz drugi, szósty, siódmy, dwunasty, są charakterystyczne dla tej tendencji zespalania się uczuciowego poprzez odgłosy natury, szepty, poszumy, dalekie pobrzmiwania gromów i tętentów, z istotą bytu; w nich znajduje ujście tęsknota do zlania się ze światem i cierpiącą ludzkością. I wymienione tu obrazy również przewijają się w różnych warjantach przez całą twórczość. Symboliką cieni i widm (wiersz dziewiąty, dziesiąty, trzynasty) posługuje się poeta bardzo często dla dania wyrazu poczuciu grozy bytu, obcowania z istotą tę grozę uosabiającą; obraz wznoszącego się tumanu towarzyszy często wyrazom uczuć znikomości, przemijalności dążeń, wysiłków, wizjom błagalnych pochodów. Wiersz ostatni reprezentuje tu często pojawiający się motyw woli zatracenia, przytwierdzenia zagładzie. Jak widać nawet z przytoczonych tu wierszy, zespolenie paru motywów w jednym obrazie czy zwrocie jest zjawiskiem częstym i przeprowadzanie granic byłoby czemś sztucznym. Tak np. wiersz »zgłuchły zwycięskich pochodów tętent« jest wyrazem dwóch tendencji życia uczuciowego poety: wsłuchiwanie się w odgłosy życia, przenikania w ten sposób jego istoty, i interpretowania treści życia jako dążenia.

Wniknijmy teraz w wiersz z *Księgi ubogich*:

Rozmiłowała się ma dusza
 W cichym szeleście drzew,
 Gdy koronami ich porusza
 Druh mój, przecichy wiew.

Rozmiłowała się ma dusza
 W głośnych odmętach fal,
 Gdy druh mój, burza, je porusza,
 W nieznaną płynąć dal.

Rozmiłowała się ma dusza
 W twórczych promieniach zórz,
 Gdy druh mój, słońce, w świat wyrusza,
 Życia płomienny stróż.

Rozmiłowała się ma dusza
 W przepastnej nocy mgłach,
 Gdy druh mój, śmierć, na połów rusza,
 A przed nim lęk i strach.

Oba przytoczone wiersze stanowią dopełniający się zobopólnie komentarz twórczości Kasprowicza. Gdy w pierwszym poeta wylicza nam najistotniejsze dla siebie uczuciowe tendencje i postawy względem życia — drugi wskazuje najbardziej umiłowane zjawiska przyrody, najczęściej służące mu za wyraz symboliczny najistotniejszych dlań stanów ducha. Ponadto prolog z *Księgi ubogich* uzmysławia nam ten proces, jaki się dokonał w twórczości poety z biegiem lat, jak pewne zjawiska natury, wywołując zawsze pokrewne stany ducha, stały się wprost słownikiem symbolicznym wzruszeń. Pokochał je poeta podwójną miłością: i dla wzruszeń, które w nim budzą, i — jako słowa swej pieśni, tony swego instrumentu muzycznego, nieomylnie oddające motywy pieśni całego życia. Wiersze te dają nam niejako impresjonistyczny rzut motywów i symboliki poety.

* * *

Wydobywając teraz ze splotów, w jakich są te motywy dane w konkretnym dziele sztuki, najznamienniejsze z nich, posługiwać się tu będę pojęciem zbiorowym każdego rodzaju motywu, traktując każdy konkretny jako jedną z jego »form«.

Z osiki-m wyciął łaskę, długi kij pielgrzymi,
I księgę prorocztw o zbawieniu świata
Zabrawszy z ciemnej izby, poszedłem na lata
W ogniska, gdzie się życie przepala i dymi.

Temi słowy scharakteryzował Kasprowicz w *Chwilach* swą przeszłość, początek swej drogi twórczej. Rys to dla poety bardzo znamienny, że poczucie powołania poetyckiego nie z myślą o talentcie, sztuce i wypowiedzeniu własnych przeżyć się łączy. Jest ono identyczne z poczuciem misji zwiastuna innej, na nowych fundamentach opartej przyszłości, oraz z rolą wybawiciela. Rzecz zrozumiała, że ten motyw misji własnej najczęściej występuje w poezjach z okresu młodości. Najczęściej uczuć tych najskrytszych nie wypowiada młody twórca bezpośrednio od siebie, — wkłada je w usta swych postaci, dobiera tematy, które taką rolę bohatera usprawiedliwiają. Bardzo łatwo wyczuwa się w nich wyraźne piętno

subiektywizmu. Oto charakterystyczny urywek z opowiadania p. t. *Hanka Olpińska*:

Czytała nieraz w książkach opowieści,
Jak wychodzili męże z niskich stanów,
Zrodzeni we łzach i ciężkiej boleści,
Lepsi od książąt i od możnych panów.
Jak potem wielkiej doznawali cześci,
Jak byli nakszaft tych cudownych dzbanów,
Z których — tak pisze w niejednej książeczynie —
Na świat, zmęczony trudem, miód i mleko płynie.

»Zostać tym zbawcą, myśl jego jedyna« — mówi poeta o Chrystusie w poemacie pod tym tytułem; zawiera on zresztą mnóstwo analogicznych wyznań. Poeta bowiem »wiecznie marzyć będzie o tych aniołach, schodzących na ziemię, aby prowadzić dusze ku krainie złudy« (*Bunt Napierskiego*). Poczucia te nie są tylko wzruszającym wyrazem rodzącego się powołania; w swej młodości, naiwnej nieraz lapidarności, bez osłonek ukazują to, co jest istotą tej twórczości. One stanowią głębokie, wewnętrzne uzasadnienie jej charakteru: występowania za zbiorowość, walczenia w imię jej. W sprzeczności z tem tak mocno występującem — w utworach młodościowych zwłaszcza — poczuciem powołania pozostają ciągle powtarzające się wątplenia o wartości pieśni własnej, narzekania na »wyprzedanie się z ziarna«, »wałący się dom«. Każdy niemal zbiór liryk, aż do *Księgi ubogich* włącznie, utwierdza nas w tem, że poeta nigdy z tych wątpliwości wyzwolić się nie może. I pod tym względem twórczość poety przedstawia się jako pasmo zmagania wiary i wątplenia. Wątplenia te mają swe źródło właśnie w charakterze powołania — zwiastuna-zbawcy. Najwyższe uniesienia poetyckie pozostawiają w duszy poety poczucie czegoś niewystarczającego — niezrealizowaną tęsknotę do czynu, przekształcającego świat, do rozwiązania nierozwiązalnej zagadki tajemnicy bytu. I ta rezygnacja, której dał wyraz poeta w połowie swej drogi, ograniczając swą rolę do »noszenia orędzi wieczności« (*Siadź na kamieniu*), nie uspokoiła głodu i niepokoju jego serca. Tym akordem smutku, żalu i niedosytu kończy się wszak ostatnie jego dzieło, *Księga ubogich*; tam mówi o pieśni swej:

Mgiał ja tych nie rozwieję,
Co drzemią na drugim brzegu,
Choć tę żywilem nadzieję.

Motyw misji własnej brzmi z taką siłą we wczesnych utworach dlatego, że wypływa z wiary młodzieńczej. Wiara ta raz po raz przejawia się w splatających się z sobą motywach zapowiedzi i oczekiwania. Jest to wiara etyka-reformatora w nadejście nowego jutra. W okresie młodości szczególnie wyraźnie zwraca się to oczekiwanie na zewnątrz, ku pewnym określonym stosunkom społecznym marzonej przyszłości:

Płyńcie me pieśni, wszak narodzin
Nowego jutra wyście zwiastunami,

powiada poeta w młodzieńczym wierszu. Istotnie te pieśni są takimi, wiążą się czas jakiś z hasłami i ideami ówczesnej epoki. Aby wyrazić całą potęgę tej wiary, sięga poeta po motywy biblijne, po postaci proroków i zbawców:

Bo czas już idzie, gdy w mury kościoła
Wejdzie król nowy, arcykapłan nowy
I będzie radość i szczęście dokoła.

(*Chrystus*)

Obok zapowiedzi konkretnych dóbr i określonych przemian społecznych, wznosi się poeta już często w młodzieńczych poezjach ponad utylitaryzm haseł i zdradza irracjonalny, religijny pierwiastek tej wiary:

Gdzie rozum chybia,
Tam wiary i miłości pocisk godzi,
Bo miłość ludu nawet cuda płodzi.

We wcześniejszym okresie twórczości motyw zapowiedzi nie milknie w chwilach zwątpienia nawet, tylko przyszłość zapowiadana ukazuje się poecie już nie blisko, lecz ginie w niedosięgłej dali:

A tylko tam, gdzie zmierzchy
Swe mgławe kreślą tory,
Jakgdyby nie dla niego
Jeły się płonąć już
Przebłyski nowych zórz.

(*Szlakiem symfonicznej drogi*)

Postacią wcielającą niejako ów motyw zapowiedzi, zarówno z jego elementem społecznym jak i etyczno-reformatorskim, jest, jak wspomniałem w I-ym rozdziale, Radocki z *Buntu Napierskiego*; dlatego jest to postać dla okresu poezji przedmodernistycznej Kasprowicza wielce charakterystyczna. Naprzekór zwątpieniu, w momentach najwyższego rozgoryczenia rodzą się wyznania śmiertelnej miłości dla... złudy tej wiary. Z taką miłością kreślona jest w opowieści *Chałupa (O bohaterskim koniu)* postać czarownicy, z której, według zabobonu ludu, miał się narodzić zbawca. Dlatego, że w wierze tej Kasprowicowskiej jest coś irracjonalnego, istniejącego naprzekór wciąż powtarzającym się okresom zwątpienia, miał prawo pisać poeta w *Księdze ubogich*, siebie mając na myśli, te słowa:

Czas idzie nieprzewidywany,
A może przewidzian wielce
Przez dusze, co światów bezmiary
W najmniejszej dojrzą kropelce.

Uczucia oczekiwania związane są u Kasprowicza z poczuciem swej roli społecznej. Życie zbiorowe, życie ludzkości przeżywa poeta w sobie, we wnętrzu swem antycypuje jej przyszłość. Dlatego-to poeta w hymnie nazywa siebie tym, »który czekał, aż przyjdzie wybawienia kres«. Z czasem zmienia się charakter tych oczekiwań, skierowują się one ku wnętrzu własnemu. Ten, który ma być zwiastunem — sam oczekuje zwiastowań nowych, które z jego ducha mają spływać na innych (obacz rozdział VI). Wtedy to poeta mówi o pieśni swej, jako »nowych zwiastowań, świętej bożej strawie«. Taką chwilę oczekiwań utrwalił poeta w tym oto wierszu:

Nad książką pochylony
Ni jednej nie widzę zgłoski,
A słucham jedynie, czy stamtąd
Szum nie zaleci boski.

(*Chwile*)

Charakteryzując twórczość swą, tak poeta opowiada o swym *Walącym się domu*: »Wyczekiwałem od rana do zmierzchu, od

zmierzchu do rana, zali nie wejdzie do twego wnętrza Ten, co serce ma z ognia i jednym tylko przemawia wyrazem: Wieczność». W *Księdze ubogich*, gdzie motyw ten powtarza się często w różnych wariantach, poeta nazywa siebie »wartownikiem u bram wieczności«. Taki jest ostatni, monumentalny a prosty symbol, w którym ten motyw oczekiwania się wyraża.

Podkreślam tu wciąż, że wydzielenie motywów z poezyj Kasprowicza, będących wyrazem przeżyć złożonych, a stanowiących jedność »organiczną«, musi być czemś sztucznym. Od zarania twórczości motyw misji i powołania często stanowi jedność z motywem prometejskim i w jednym wyraża się symbolu. Przekonać się o tem łatwo, odczytawszy inne fragmenty cytowanego wyżej wiersza z okresu młodości poety, *Hanka Olpińska*:

W niejednej baśni, w niejednej legendzie
I na niejednej dawnych dziejów karcie
Gubi się oko w bohaterów rzedzie,
Co ogłosiwszy prawem praw zaparcie,
Szlachetnej krwi swej nie mając na względzie,
Mężnie zwalczali światowładztwo czarcie.

.....
A jednak duch ten, co płodził rycerzy,
Co męczenników prowadził na stosy,
I dzisiaj jeszcze swoje ziarna szerzy,
Z których brzemienne wyrastają kłosa.

Ten motyw bardzo często w młodzieńczych poezjach splata się z motywem zapowiedzi. Z wieszczą siłą młodości głosi poeta,

Że jutro na boje
Przeciwno zimie z jej [wiosny] wnętrza wyrosną
Wielcy duchowie, przyodziani w zbroję
Czystych poświęceń, że zwycięstw radosną
Zadzwoni ludzkość pieśnią, wiosno, wiosno!

(*O witajże nam wiosenko*)

W motywie prometejskim przejawia się zrazu społeczno-rewolucyjny zapal młodzieńca. W bojowych okrzykach czuć tyta-

niczną energię i radykalizm, dosadność wyrazu i rwanie się do czynu, mającego konkretne społeczne cele przed sobą. Tak, jak to miało miejsce przy obieraniu motywów biblijnych, poeta, aby wypowiedzieć się szerzej i ogólniej, obiera sobie za wątek w tych prometejskich wierszach żywoty wielkich mężów:

Skończył Giordano i wziął kij pielgrzymi,
I prawdę głosić szedł pomiędzy ludy,
Szedł łańcuch zrywać.

(*Giordano Bruno*)

Ale niezależnie od tego zabarwienia motywu, spotykamy również już w młodzieńczych poezjach motyw prometejski o innym zabarwieniu: służy on za wyraz walki ducha ze złem, pojętem jako istota bytu. Porywy prometejskie poety najściślej są związane z przeżywaniem losów ludzkości, dlatego występują one w symbolicznej formie zbiorowych rycerskich wypraw, błogosławieństw słanych idącym w bój. Gdy ożywia poetę wiara — pochody te prze-paja tytanicznym rozmachem, triumfującą siłą; zwątpienie i ból zmienia charakter symboliki. Widma, błogosławieństwa słane straceńcom, zastępują tamte obrazy i słowa. Kosmiczną potęgę wraz z technieniem tajemniczem, mistycznym, osiąga w poezji Kasprowicza ten motyw prometejski najpierw w poezjach ze zbioru *Krzak dzikiej róży*, w obrazie upajania się potęgą przyrody. Wówczas to tworzy symbole o groźnej, złowróżbnej, nadprzyrodzonej mocy, przypominające grozą posuwanie się birnamskiego lasu w *Makbecie*. Oto jeden z nich:

Jak tytan, świat walący,
ruszył się Mont Leone,
A za nim płynną rzeką
ciemny się ruszył las

.....
Powiewa szmat proporców,
radośne grzmia fanfary;
Wojenna nuta płynie
naksztalt dźwięczących fal —
Z mosiężnych surm klangorem
w błękitną płynie dal.

Sam tylko wódz milczący
 utopił wzrok w bezmiary,
 I sunie zadumany
 na czele wiernych sług
 Ten wielki bitew bóg...

Krzak dzikiej róży, upodobniony w wyobraźni poety do ogni-
 stego krzaka, z którego Bóg przemawiał do Mojżesza, to symbol
 jego twórczości. Motyw prometejski to nie tylko wyraz zmagania się
 syna ziemi ze złem. Ów ogień płomiennego krzewu wzięty jest od
 Boga: Prometeizm Kasprowicza łączy, gdy twórczość jego sięga
 okresu dojrzałości, pierwiastek kosmiczny z żarem mistycznych
 obcować z Bogiem. Dlatego *Pieśń o Waligórze* nazywam najpeł-
 niejszym i najpotężniejszym wyrazem prometeizmu Kasprowicza,
 że oba te pierwiastki w sobie zawiera. »Waligóra szumi Wiehrem
 Boga«, jest w nim technienie przejęte z piersi boskiej w mistycznym
 z nim stopieniu, i jest rozchukany żywioł świata. Utwory, w których
 najpotężniej wyraził się ten prometeizm, były już omawiane po-
 przednio, tu więc pozostaje uprzytomnić sobie całą skalę warjantów
 tego motywu. Jest ich w poezji Kasprowicza wielkie bogactwo: od
 grzmiących wezwań ku tytanicznym zapasom — do przepojonych
 najgłębszym smutkiem wizyj, nieskończonych zmagania ludzkości.
 W warjantach tego motywu przejrzyć możemy zmienny stosunek
 do zbiorowości. To sam poeta w imię tej ludzkości porywa się do
 walki i Boga wyzywa, lub zmagają się z nim w mistycznych zetknię-
 ciach, — to zdaje się uczestniczyć w jakichś zbiorowych zapasach
 ludzkości. Naprzemian pieśń jego rozbrzmiewa bojową nutą lub
 echem dalekich odgłosów bezowocnej walki. Nawet w *Księdze*
*ubogich*¹ motyw ten nie milknie. Niema tam gniewnych porywów
 zrozpaczonego serca, błakającej się w niewiedzy duszy, niema
 bluźnierczych buntów, ale jest srogość gigantycznej potęgi ducha,
 trawionej przemożną tęsknotą przejrzenia tajemnic. Prometeizm
 odzywa się bowiem w poezji tego poety, ilekroć odczuwa cierpienie
 ludzkości, ilekroć łaknie prawdy ostatecznej i niewzruszonej, a bez
 tych uczuć, stanowiących istotę jego duszy, niepodobna go sobie
 wyobrazić.

¹ Omawiam tę kwestję szerzej w rozdziale następnym.

Z motywem prometejskim wiąże się w poezji Kasprowicza
 motyw walki dobra i zła. W rozdziale drugim cytowałem wyzna-
 nie poety, w którym stwierdza, jak często rozgrywały się w jego
 duszy te walki. I w opowieści *O walącym się domu* sam poeta
 charakteryzuje swą twórczość jako »kamienne pieśni... wyśpiewane
 Duszy, która się zmagala ze Złem«. Motyw prometejski, jako wy-
 raz poczucia osobistego udziału duchowego poety w tych wal-
 kach, nosi piętno tego subiektywizmu w formie swoistej Kaspro-
 wiczowskiej symboliki. Motyw walki dobra i zła, istniejących poza
 nim sił metafizycznych, przedstawia poeta posługując się zazwyczaj
 symboliką, której elementy zaczerpnięte są z mitów, poczynając od
 młodzieńczego wiersza *Aryman i Oromaz*, a skończywszy na
 ostatnim dramacie, *Sita*.

Motywy prometejskie, zwłaszcza gdy wiążą się z tęsknotą do
 przeniknięcia tajemnic bożych, i motywy walki między dobrem
 i złem, pojętymi jako treści bytu, wskazują już na mistyczne ele-
 menty w tej poezji. Najbezpośredniej jednak oddaje postawę reli-
 gijną poety motyw dążenia. Postawa, którą on wyraża, pozostaje
 w związku z jednym z zasadniczych elementów metafizyki Kaspro-
 wicza, przeświadczeniem o jedności wszystkiego. Tęsknota metafizy-
 czna jest więc tęsknotą do źródła wszechrzeczy, które jest jedno.
 Rzekomy panteizm Kasprowicza był w rzeczywistości jednym
 z przejawów tej tęsknoty, stąpienie się zaś uczuciowe z przyrodą,
 z jej żywiołami — docieraniem poprzez nią do treści najwyższej
 w niej utajonej, dążeniem do połączenia się z nią:

Począłem wierzyć, że zbożom jest dan
 Ten sam, co ludziom, Duch i że przed wieki
 Wypłynął z Boga wraz z tą falą rzeki,
 Że tylko człowiek, zbyt pewny swych praw,
 Drzewo odgrodził od siebie i staw.

Tak przedstawia nam poeta w *Drogach krzyżowych* swą
 wiarę niezmienną. Już w młodzieńczych utworach przejawia się ona
 z całą mocą, bądź jako sformułowana w myśl tęsknota, jak świad-
 czy wiersz:

Duchu człowieka,
 Ty od początku do końca

Mknący ku treści,
W której się koniec
I początek mieści...

bańdż jako podświadoma tendencja, w wizjach pochodów i pielgrzymek. Taką jest we wspomnianym wierszu *Szlakiem symplońskiej drogi*, o motywie przypominającym pochod lasu w *Makbecie*.

Z ponurą grozą przejawiał się ten motyw pielgrzymi w *Święty Boże*, w upiornym pochodzie nędz ludzkich, ziół i traw, wiedzionym przez śmierć ku jednemu celowi — mogile. Gdy hymn, śpiewany za wszystkich i jakby ze wszystkimi, przechodził w monolog duszy jednej — zmieniał się i pochod w wędrówkę »samotnej tęsknoty, poklekującej na krzemiennej drodze z kielichem goryczy w dłoni i z czarnym krzyżem na wątem ramieniu« (*Salve Regina*). Rozbrzmiał znowu w długim, przewlekłym jak ludzka tęsknota, gubiącym się w szerokich nawrotach, zniżającym się ku padolom grzechu, wznoszącym się wzwyż ku męce ofiary — w hymnie *Marja Egipcjanka*. Pieśń to rozległa, co zdaje się ślać przedługą wstęgą wieki trwającej drogi »hen ku tej rzece nieznanej, hen ku tej ziemi dalekiej, gdzie Chrystus cuda swe czyni«. Nieskończone dzieje tułactwa duszy ujęli w potężne dramatyczne formy: Ryszard Wagner w *Tannhäuserze* i Wyspiański w *Powrocie Odyssa*, lecz gdy tam uczuciem grozy dramatycznej zgłębiona została przepaść, co szczyty tęsknot od głębin upadków i zatracenia dzieli, hymn Kasprowicza daje nam wizję nieskończoności drogi tułaczkiej. W tym hymnie znalazły głęboki wyraz przeciwieństwa jego życia religijnego: poczucie zbliżenia się ku treści najwyższej i tracenia jej znowu z oczu, poczynanie pielgrzymki od początku, gdy, zda się, dusza była już u kresu dążeń. Dal drogi jest tu miarą tęsknoty i miarą nadziei zespolenia się z treścią najwyższą.

W późniejszej twórczości Kasprowicza najpotężniej powtarza się ten motyw w *Drogach krzyżowych*, ale pozostaje zawsze niemal nieodłącznym przyśpiewem drogi jego twórczości. Jak zaznaczyłem w analizie książki *O bohaterskim koniu*, tylko w chwilach rozterki i zwątpienia o celu dążeń milknie ten motyw. Wtedy to poeta wydaje się sam sobie »śmiesznym, samotnym włóczęgą«, albo niemym, bezsilnym widzem przemijania wszechrzeczy bez

echa. Czasami bezmierna tęsknota dążeń zmienia się wtedy w jego poezji w przepojone cichym smutkiem błogosławieństwo bohater-skim wyprawom na zatracenie. Gdy w *Balladzie o stoneczniku* ukazuje nam poeta widmo takiego pochodu, zamiast dawnej plastycznej wizji ze *Święty Boże* tworzy pokrewny symbol, lecz o innym walorze nastrojowym: To już nie ponury pochod, ale głębiej jeszcze grozą przejmujący majak, widziadło duchów, narzucające wrażenie całej próżności, znikomości ludzkich walk i dążeń. Zamiast niebosiężnego hymnu skargi, gdy gorycz zamyka usta, słyhać tylko poszept wieści strasznej:

Ponoć to ludzkie rozpacz
Puściły krokom swym wodze
I spieszą w mgławych całunach
Na pogrzeb litości Bożej.

Mówiłem już poprzednio, że w poezji Kasprowicza wyraża się zmienny, wieloraki stosunek do zbiorowości. To głos własnych uczuć z chórem pragnień ludzkich łączy, to, utożsamiając się z życiem zbiorowym, w sobie samym przeżywa życie ludzkości, to odchodzi w samotnię, by zatapiać się w kontemplacjach i mistycznym obcowaniu z istotą bytu. Tym wielorakim formom stosunku do życia odpowiadają w poezji zmiany symboliki, warjacje w stałych motywach jego pieśni. Dotyczy to naturalnie i motywu dążeń ludzkości, to przedstawia siebie jako wędrowca-samotnika, mówiąc: »eicho się moja dusza po mgławych drogach wlecze«. W niezliczonych warjantach powtarza się ten motyw, dając całą skalę nastrojów duszy tęskniącej: od opowieści o tem, iż »jest jak wędrowiec, któremu się spieszy wyjść z ciemnych gąszczy, albowiem ostatni już gaśnie odbłask ogni wieczornych«, aż do skargi zmęczonej duszy, która, na rozłogach życia przystając, szepce: »Mój Boże, mój Boże, zbyt długo ta droga się wlecze«.

Już fakt, że ów motyw jest wyrazem poczucia ciągłego wewnętrzznego dążenia, jego rzutem obrazowym na płaszczyznę sztuki, wskazuje na naturę religijną tej tęsknoty. Wraz z rozwojem twórczości Kasprowicza zaznacza się charakter tej tęsknoty coraz wy-

rażniej, zwłaszcza gdy ten motyw jego poezji jednoczy się z motywem obcowania z istotą bytu, którą najczęściej wyraża symbolika poszumów. W wierszu *Drogi krzyżowe* motyw dążenia przepojony jest nastrojem zbożnej czci dla męki ofiarnej, a więc ideologią chrześcijaństwa. Mistyczno-religijny charakter tych motywów dążenia i zespalania się z treścią bytu traci z czasem wszelkie znamiona i pozory panteizmu¹. Najwyraźniej uwydatnia się to, gdy łączy się on w poezji z motywem walki między tęsknotą, rwącą ducha wzwyż, a żalem za ziemią. Najpiękniej przedstawił poeta walkę tych dwu tęsknot przed *Księgą ubogich* w wierszu *Ciche, samotne rzędy wierzb nad rzeką*, z którego podaję tu poniżej urywek. Powtarza się on nieraz i w *Chwilach*.

Gdy z pustej izby uchodzi w daleką
Przestrzeń ma dusza i broczy w czerwonym
Morzu promieni, które sennie cieką
W głębinę śmierci melodyjnym tonem,
Tak ją przynęca ten wasz smutek mnogi,
Że choć ma Raj przed sobą, staje w pół swej drogi.

Wraz z tem, jak coraz głębsze są tony tęsknoty ku ziemi, im zdaje się ona silniejszą, tem częściej wyrrywająca się w przestwór nieskończoności dusza uczuwa obecność tego, ku czemu dąży. Pozornie paradoksalne to zjawisko jest zupełnie zrozumiałem psychologicznie, na gruncie przezwyciężenia panteistycznych skłonności. Wynika ono z pogłębienia i wzmocnienia wszelkich uczuć, zarówno religijnych tęsknot, jak i miłości ziemi. Wówczas to pieśni pielgrzyma towarzyszy jakby echo głosu tęsknoty, — odzywa się ów tajny, w powiewie wiatru utajony, poszum wieczności. Jaśniej pojmuje dusza to, co czuła podświadomie, iż jedno jest tylko źródło tej tęsknoty, które duszę raz czyni wędrownicą, to znów wsłuchiwać się jej każe w szumy »z za niewidzialnych idące granic«:

Ludzie bez skutku odgadują męki
Twórczej rozkoszną tajemnicę, w szumy

¹ Przypominam, iż kwestję panteizmu Kasprowicza omawiałem w rozdziale II-gim.

Niebiańskich skrzydeł zakłęta, bez końca
Pchającą swych wybrańców do wiecznego słońca.

Poczucie obecności, niby odzew wieczności na głos dążącej doń duszy, niby »westchnienie, którem On, wielki miłosierny Pan, w dal towarzyszy losom«, jest jednym z najgłębszych i najwznioślejszych przejawów życia religijnego. Ten, czyja dusza obcuje z Bogiem, czuje Jego obecność przy sobie, jak czuje się w miłości najgłębszej nieustanną obecność istoty umiłowanej. Zmienny jest ten towarzysz, jak oblicze Boga, jak oblicze życia. Jest pożerającym cieniem, wierną przyjaciółką śmiercią, »która za nami włóczy się jak pies«, lub tchnieniem wieści jakiejś tajemniczej o grozie i nicości życia, jak w tym oto wierszu:

Z dalekiej wracam dziedziny,
Nachylam się ku tobie,
Ażebym ci szepnął do ucha
Prawdę o wielkim grobie.

(*Chwile*)

Jest to wogóle personifikacja istotnej treści życia: jest śmiercią, gdy się istotę życia jako grozę najwyższą pojmuje, a gdy zmieni się uczuciowy stosunek do życia, inną przyjmuje formę. Przejawia się w tej personifikacji stosunku uczuciowego do życia cała jego paradoksalność, — stąd tak pozornie sprzeczne zestawienia, jak: »druh mój, śmierć«, które umiłowanie nawet grozy życia, zżycie się z wszelkimi jego prawami, tak prosto, tak bezpośrednio wyraża.

To poczucie obecności istoty życia, jego nieodstępności, najpiękniej usymbolizował poeta w cytowanym już (rozdział VI) wierszu *Cicho za nami sunie cień żywota*, jednym z arcydzieł jego liryki refleksyjnej.

Mówiąc tu o najgłębiej charakteryzujących poetę motywach dążenia i obcowania z istotą bytu życia, chciałbym raz jeszcze podkreślić ich związek z najgłębszymi przeświadczeniami poety. Głoszenie związku jednostki z wszechświatem nie wynika z jakiegoś dogmatu wiary, nie jest przypuszczeniem lub zwrotem retorycznym. To jest przeświadczenie, bezpośrednio dane, najgłębsze poczucie.

Występuje ono jednak tylko w poezjach z okresu młodości, i wtedy akcentuje je poeta z niezwykłą siłą, jak pewnik duszy:

On mi dał życie, gdy z własnej istoty
Oddzielił część i w chaos ją rzucił,
Z nim byłem razem przeczysty i złoty.

(*Chwila zadumy*)

Później występują coraz częściej skargi na utracenie tego pierwotnego związku duszy z wszechświatem i jego istotą. Najsilniejszym jej wyrazem rozpoczyna się *Moja pieśń wieczorna*:

On był i ty z nim byłeś przed początkiem,
Nim jeszcze miłość i spokój
Stały się ogniem trawiącym,
Zanim się stały zabójczą tęsknicą.

.....

Stąd rodzi się w duszy ta tęsknota ku praźródłu bytu, łaknienie obcowania. Zrazu dociera poeta ku niemu, stapiając się uczuciem z żywiołami przyrody, potem, w okresie następującym po *Hymnach*, tylko niektóre umiłowane zjawiska — jak poszum drzew, stłumione odgłosy natury, te wszystkie, które wylicza w prologu do *Księgi ubogich* — służą mu za *medium* tego mistycznego stosunku. Często w chwilach ekstazy mistycznej dusza wznosi się do bezpośredniego zetknięcia z istotą bytu. W tych uczuciach religijnych widoczna jest linia rozwoju. Utracony związek na nowo zostaje przywrócony w tych mistycznych zetknięciach i uczuciowych zbrataniach ze zjawiskami życia. Dal drogi duszy-wędrowniczki — symbol nieukozonej jej tęsknoty, skróca się; a symbolika towarzyszących pocie: śmierci, cienia, tajemniczych westchnień Boga, wyraża mistyczne zespolenie się z tem, co jako istotę życia uczuwa, i to jest źródłem ukojenia, ściszenia tęsknoty w ostatnich latach twórczości. Lecz i w obrębie tych przeżyć zespolenia się z istotą bytu zachodzą zmiany: motyw obcowania z Bogiem albo oddaje błogość duszy, w którą splywa łaska, albo walkę z Nim, gdy »widmo bożych tajemnic zмага się w szumach z nami«. Niekiedy, znów

przenikanie do wnętrza duszy prawd wieczystych oddaje Kaspro-wicz obrazem radeł wrywających się w duszę, niby w glebę spragnioną ziarna, i poeta, jak ów król Aśwapati w przepięknej legendzie o Savitri, wdzięczny jest, iż »przez serce przeszły mu radła, kierowane ręką świętej Dobroci«. Wyliczanie wszystkich warjantów motywów i ulubionych symboli Kaspro-wicza równałoby się wyczerpaniu w przykładach wszelkiego piękna jego utworów. To jest niepodobieństwem, i nie to miałem na celu. Chciałem na paru tych przykładach wskazać, jak zmiennymi i przeto podatnymi do wyrażenia istotnych, powtarzających się, a przecież za każdym razem innych przeżyć poety są motywy jego liryki. Nie o wykreślenie sieci linii, znaczących rozwój motywów, mi idzie, gdyż oscylacje i nawroty, właściwe przeżyciom tego poety, uniemożliwiają takie przedsięwzięcie, lecz o wskazanie pewnych typów motywów i symboliki, które właśnie postrzeżenie tych wahań ułatwiłoby i sprzyjało wczuciu się w psychologię poety.

Niemniej jednak w tem falowaniu i walce sprzecznych uczuć odbywa się stały proces ewolucji, który z natury rzeczy daje się postrzegać na większej przestrzeni drogi twórczej poety. To też porównanie motywów z odleglejszych faz twórczości uprzytomnia nam najlepiej zmiany w duchu poety. Ponieważ liryki zawarte w *Księdze ubogich* stanowią ostatni znany nam dziś etap twórczości Kaspro-wicza, ponieważ pod pewnym względem uważać je można za koronę i szczyt, w którym zbiegają się wszystkie linie jego walk i dążeń, więc też na tym utworze najlepiej drogą kontrastowych zestawień da się ukazać to, co jest zdobyczą tej ewolucji przeżyć, to, co jest stałym i niezmiennym w zmienności. Dlatego też analizę tego zbioru poprzedziłem, naruszając obrany porządek, tym rozdziałem. Przemawia za tem to, że *Księga ubogich* nadaje się specjalnie do rozpatrywania pod kątem motywów, zawarł w niej bowiem poeta wszystko, co dla duszy jego jest istotnym, w najprostszych i najbardziej zwartych wyrazach. Klasyczność tej książki polega na tem, że nawet wrażenia spowodowane okolicznościami wyjątkowymi w *Księdze ubogich* oddane są *sub specie* najistotniejszych postaw jego duszy i odbite w najgłębszych

nurtach jego uczuciowości. *Księga ubogich*, zawierając przeżycia najistotniejsze, zawiera tem samem motywy dla jego pieśni najcharakterystyczniejsze. Nadają się więc one wyjątkowo do zestawienia z analogicznymi motywami twórczości poprzedzającej *Księgę ubogich* i uprzytomnienia istoty ewolucji przeżyć.

IX

OSTATNI OKRES TWÓRCZOŚCI

(»KSIĘGA UBOGICH« I »SITA«)

Ueber allen Gipfeln ist Ruh.

Goethe

Nie szukajmy źródła tej głębokiej ciszy, jaką tchnie ta księga-pamiętnik, w rozwiązaniu kolizyj życia, w jakimś ostatecznym tak lub nie. Pojednanie, zrównanie wartości życia i śmierci, radości i bólu, nie jest optymistyczną wiarą w przewagę dobra i radości — lecz przyjęciem życia przez duszę, jakie bywa w miłości: takim, jakim jest, dlatego tylko, że jest. Sprzeczności i konfliktów życia nic nie zmieni, ale spojrzeć można na nie okiem głębi, co wszystko rozumie.

Nie dajmy się złudzić przelotnym momentom, lub pozorom kwietyzmu tego chwalcy *dolce far niente*.

Nic nie zamarło w duchu, choć taka cisza. Najwyższy spokój zrozumienia nie jest zapomnieniem, gdyż jest miłością, która najlepiej wszystko pamięta. Wielką potęgą ducha zdobył poeta tę ciszę. Ta straż trzyma nad nią, jak granity nad tonią wodną w tym obrazie:

O duszo, jak toń zwierciadlana,
Którą w okoku granitów,
W błękitne widywał rana...

Nie zostały tu żadną filozofją przezwyciężone antynomje życia, które stanowią życie-walkę. Uprościła się tylko ich skala wartości, ostały się najistotniejsze, zbliżyły się do siebie w głębi sku-

pionego ducha. Nie brak tu żadnego chyba z tonów, które istotną, niezmienną część jego długiej pieśni stanowią, choć teraz brzmią inaczej.

Dlatego, i tylko dlatego, *Księga ubogich* jest monumentalnym kształtem syntezy, a »cisza« jej jest harmonią.

Syntetyczność, prostota, teżyżna, spokój skupionej siły, oto integralne części tego wrażenia monumentalności. Czystość, głębia tonów, ich bogactwo przy pozorach monotonii, stanowią o wrażeniu harmonii.

Jednym z najznamienniejszych przykładów sprzężenia i zharmonizowania pierwiastków tej indywidualności — jest tu jedność siły fizycznej i moralnej, połączenie teżyżny z najwyższym uduchowieniem. Dlatego w artyzmie ekspresji dominują naprzemian lub stapiają się gigantyczność i cisza świątyni, potęga i wzniosłość, a cechą obydwu jest prostota wyrazu. Wykazanie tych cech i ich kontrastów w artyzmie poety jest tem łatwiejsze, że obrazy, zdarzenia i zjawiska przyrody nie istnieją tu same dla siebie, nie są utrwalonemi przez oplatające się wkoło nich uczucia przygodami, lecz są tylko narzędziami wyrazu, strukturą przeżyć ducha¹. Wszystko, co jest obrazem, jest tu najbezpośredniejszym wyrazem.

Harmonie przeciwieństw tej sztuki, jej syntetyczną pełnię, wskażą najlepiej kontrasty:

U żlebu, u tego złomu
U skały, co grom ją rozkrusza,
Czy wiatry ścierają chciwe,
Poczęła śpiewać ma dusza.

Poczęła śpiewać ma dusza,
A w tejże chwili z nią razem
Potężniał mi pogłos wieczności
.....

¹ Z tego też względu i rozbiór liryk pod kątem zdarzeń, podział ich na liryki przedwojenne i pisane podczas wojny, wydaje mi się tu, gdy idzie o odtworzenie postawy i pierwiastków ducha, — zbyt czysty. Wszystkie zjawiska zostają tu ujęte i odbite w swój specyficzny sposób. Idzie o to, jak są ujęte, i o fakt, że nie brak tu, jak zwykle u poety, oscylacji między przeciwnymi stanowiskami i usposobieniami ducha, że jest tu błogość i groza, wiara i wahanie, że widnokrąg przeżyć nie obejmuje tylko pogody i spokoju.

Grzmiące podwójne siklawy,
Potoków zdwojone rzesze,
Wtórzyły pieśni mej duszy,
Mojego serca uciesze.

Oto urywek mogący reprezentować to, co jest monumentalnym w tej sztuce, odsłaniający jej charakter i ton tej górnej, olbrzymiej siły, jaka rodzi się w poecie, gdy »głazy mu nuca swe pieśni«. Wirsch-olbrzym, szum złowrogi owej rzeki, »co głażne wyżera wnętrzości«, »rząd radeł jak świat ogromnych« — oto obrazy uprzymiśniające nam tę monumentalność.

Lecz z tą właśnie potęgą zespolona jest uroczystość »bogomodlnych« melodyj organowych, śmiertelna cisza szelestu opadającego listowia, wzniosłość milczenia, prostota największa. Przeciwieństwa, których harmonję widzimy w artyzmie, mocą syntezy współlistnieją i w treści przeżyć. Zanim je jednak poznamy, trzeba zdać sprawę, co w całości tej książki stanowi jej różnicę z poprzednimi pieśniami poety, aby w ten sposób przeniknąć, co umożliwiło tę syntezę, harmonję i pojednanie.

Najlepiej zilustrują to zmiany w obrębie przewijających się przez całą twórczość motywów, o których mowa była w poprzednim rozdziale.

A jak zwiastuje wiersz-prolog, uprzymiśniający nam wszystkie zjawiska natury, które dla zespolonego z niemi ducha poety stały się umiłowanemi żywymi słowami jego przeżyć — nie zamilkło nic, co stanowiło wątek jego dawnych pieśni.

Są tu te same motywy dążenia, oczekiwania, zapowiedzi, rozmowy z druhem swym cieniem i śmiercią, ta sama walka między tęsknotą ducha a przywiązaniem do ziemi, podobna symbolika — a jednak wszystkie one uległy pewnym zmianom. Ogromne skupienie władzy nad wszystkim, przejawia się albo w wielkim uproszczeniu i złagodzeniu, albo, przeciwnie, nadaje formom cechy zwartości, kamiennej teżyżny, niewzruszonego spokoju. Statyczność, do której tendencję odczuwało się już w wierszach *Chwil* (przeciwstawiałem ją dynamiczności hymnów) — tu osiągnięta jest w całej pełni. Poeta świadomie dąży do jednostajności rytmicznej, nawet monotonii. W zamierzeniu tem grają dużą rolę powtórzenia na

początku nowej zwrotki wiersza ze zwrotki poprzedzającej. Dzięki tym środkom osiąga poeta zamierzony efekt niewzruszonego spokoju, surowego, ascetycznego prymitywizmu. Powściągliwość artyzmu w tej jednej sferze ekspresji podnosi, uwydatnia inne cechy artyzmu. Pieśń oczekiwania, co rozlegała się nieskończonemi, przewlekłemi, jak ludzka tęsknota, hymnami, zwarła się w monumentalnym, niby skamieniałym ruchu górskich szczytów, co mają

Twarze zwrócone w oddal,
Leżącą za kresem ziemi,
Gdzie duchy, jak gór tych olbrzymy,
Zbrojami lśnią stalowemi.

Albo wręcz przeciwnie: »wartownik u bram wieczności«, »kładka na rzece w wieczność płynącej«, oto najprostsze określenia, których cisza i skromność wymowniejszą jest dziś dla poety niż chóry pielgrzymić

Ten sam poeta, co niegdyś w dal nieprzejrzaną kroczył, tak teraz pisze o sobie:

Tą samą chodzę drogą,
Ścieżkami temi samemi, —
Lata mnie spędzić nie mogą
Z mej udeptanej ziemi.

Odnalazł poeta to, co było dalekie i niedosięgle. Widma, towarzyszące jego pielgrzymce, cień i śmierć, stały mu się droższe i bliższe, stały się nieodstępnymi druhami. A obecność treści najwyższej już nie tylko jako grozę tajemnicy, jak śmierć i cień, odczuwa, ale jako wieczność, co wraz z nim kroczy.

Zanim od zestawień przejdę do wyjaśnień, niechaj te krótkie przykłady wystarczą.

Może ożywi, utrwali je porównanie. Ilekroć myślę o *Księdze ubogich*, nasuwa mi się obraz pogodnego dnia jesiennego, kiedy mgła opadnie. Wszystko, co zdawało się ginać gdzieś w dali, wydaje się bliskie. Wszystko, co było niejasnem, nabiera konturów prostych, jędrnych, wyraźnych. Niezmacona cisza kresu, wypełniającego się życia, włada nad wszystkim. W odbłaskach jesiennego

słońca, niby w skupionej pamięci, jaśniej i żyje jeszcze bujność lata. Wszystko to wyczuć się daje i w obecnej twórczości Kaspro-wicza. I w jego wzroku jest, niezmacona żadną mgłą złudzenia, wyrazistość widzenia rzeczy:

Aż dotarliśmy do kresu —
Jak trudno do niego się dostać —
Gdzie życie w swój kształt się zmienia,
W swą rzeczywistą postać.

Co sprawiło, iż poczuł się poeta u tego kresu, skąd jest wszystko bliskie? Co dało mu tę możliwość widzenia rzeczywistego kształtu?

Odpowiedzi na to pytanie może być tyle, ile czynników złożyło się na ten stan ducha. W zmianie tej przejawia się to prawo, któremu podlegamy wszyscy: Któż z tych, co wiele przeżyli, nie ujrzał naraz wyraźnie w kształtach prostych, co zdało mu się w życiu niezgłębnym chaosem? Komuż nieprzejrzana dal życia młodości nie zmieniła się w krótką ścieżynę zawodów? Łączy się z temi stanami i czynnik właściwy życiu mistyków: Poczucie zbliżenia, stopienia się z treścią bytu, jest najwyższym stopniem w rozwoju mistyka. Im większa koncentracja przeżyć mistycznych, tem bardziej zacieśnia się krąg kontemplacji, sprzyjając poczuciu jedności wszystkiego.

Jedność wszechświata, która była przedmiotem wiary, stała się teraz prawdą jego przeżyć. Dokonało się to za sprawą głębokiego zżycia się ze światem i życiem. Świat, ogarnięty tem uczuciem, wziął z miłości tę harmonię, co wszystko w jedność łączy. Wszystko stało się jednym, bo wszystkiemu, co istnieje, odpowiada ten sam, jeden ton miłości.

Zżycie się sprawia to znamienne poczucie swojskości, łączności wszystkiego ze wszystkim. I oto miłosne przeżywianie świata jako jedności i wiara dawna w jedność wszystkiego wspierają się tu wzajemnie i łączą; wiara utrwalona jest przeżyciem, a jemu nadaje sankcję przeniknięcia, zrozumienia istoty rzeczy. Miłość jest uczuciem, które nie wyłącza i nie zapomina, a przyjmuje przedmiot umiławania takim, jakim jest; stąd ta zgoda ze światem nie jest

bynajmniej zaprzeczeniem jego konfliktom, ani przepomnieniem tragicizmu. Świadomość ich istnieje, jak istnieje ból ofiary, choć go radość odkupienia znosi, jak istnieje groza w poczuciu najwyższego szczęścia, choć jest tylko integralną jego częścią.

Najwyższe napięcie jakiegoś uczucia, przechodzące granice naszej zdolności ogarnięcia go, daje nam wrażenie absolutu. I to jest owa wzniosłość najwyższa, w której równoważy się wszystko. Według Wyspiańskiego, Hamlet nie był człowiekiem wahającym się, lecz tym, który dorósł do zrozumienia swego losu. A skoro on i los jego to jedno, przeto nic nie może być wybierane, wszystko jest jedno, i nie go dotknąć, nie zbawić ni zgubić nie zdoła.

Tu właśnie życie, jego wartość, wzniesiona została uczuciem do takich wyżyn, że stała się równoznaczną uczuciowo z absolutem. Wobec niej znikome są już wszelkie ludzkie hierarchie wartości:

Radośnieśmy życie przyjęli
I śmierć przyjmujemy radośnie.

Wszystkie formy i przejawy życia są czemś nieistotnem, zgóry przyjętem, gdy dusza łaknie jego treści, jego istoty:

Wszystko mi jedno, czy wstąpisz
Do głębi chciwego wnętrza
Jak grzmot, grom i łyskanie,
Czy jako cisza najświętsza.

Co tu odczuwane i wartościowane jest subiektywnie, t. j. w stosunku do własnej duszy, — to uznane za prawdę bezwzględną stosuje się i do świata. Religijna troska o wartości wieczyste wznosi się ponad wszelkie inne zagadnienia i wartościowania. O trwałość wartości najwyższych, o los ich chodzi jedynie; ich istnienie jest sankcją i pewnością ostania się innych naszych ludzkich wartości:

Pali się świat naokoło,
Niechże goreje, niech płonie,
Byleby tylko nam serce
Nie spopielilo się w łonie.

Nawet wówczas, gdy litość i miłość stają w obronie poszczególnych ludzkich dóbr, poczucie tych najwyższych, wieczystych wartości sprawia, iż poddaje im się dusza we wzniosłej rezygnacji: »Nic losów utrzymać nie zdoła na wodzy!«

Ponieważ wszelkie dobra wobec najwyższych, absolutnych wartości są czemś nieistotnem, znikomem, przeto surowa prostota ograniczenia jest czemś jedynie licującym z poczuciem ich bezwzględnej miary. Prostota nie umniejsza bezwzględnych wartości, tylko tę bezwzględność podkreśla. Wyrazem tych właśnie przeświadczeń są słowa poety:

Niema tu nic szczególnego,
Bo jakiż tu cud być może,
Gdzie wieczór na górskich szczytach
Żagwią się ognie boże?

Podkreślanie względności, ludzkiej i ziemskiej ograniczoności dóbr, jest zarazem wynoszeniem w sferę absolutu wartości najwyższych, budzeniem najwznioślejszego stanu ducha, w którym mogą być odczute. Stąd przejawy humoru w tej księdze, stąd ten »relatywizm« poety, co posiadał pewność bezwzględną.

Wieńc też ten twardy i ekskluzywny moralista pisać dziś może:

Nigdy się nie rwał ku cnocie,
Grzechów spełniłem niemało —
Cóż robić? Wszak z gliny
Bóg nam ulepił ciało.

W godzinie zgonu przywoła najnudniejszego człowieka:

Dłoń mu uściskę i powiem:
Chudobaśmy obaj, chudoba!
Nie skap mi swojej miłości,
Nagrzeszyliśmy się oba.

Wobec miary najwyższej, Boga, równają się bowiem wszystkie względne ludzkie miary i wartości, cnoty i błędy.

Tym stanem humoru objaśnić łatwo i współistnienie dumy i pokory w *Księdze ubogich*. Duma rodzi się z poczucia przeję-

rzenia wartości wieczystych, przepojenia niemi ducha, ale wobec nich właśnie czuje się poeta pokornym i małym. Jak typowy humorysta ukazywać więc będzie małość i ograniczoność ludzkich dóbr, ich ubóstwo, poto...by okazać je potem jako cząstkę wszechświata i wieczystych jego wartości, a więc świętość ich małości.

Wniknięcie, zrozumienie wszechprawa życia pozwala dostrzec jego istotę w każdym przejawie, a że w tem zrównaniu wszelkich wartości wobec jednej, najwyższej, wszystkie jego przejawy są sobie równe, więc i żdźbło najlichsze nietylko też samą cząstkę prawdy, ale i wartości najwyższej zawiera, co sprawy wielkie.

Samo falowanie życia, sama kontemplacja jego istoty, jest wszystkim, a wszędzie jest ono jednakie. Stąd ta pozorna nieciekawość życia; nie nuży się więc poeta »chodzić dalej po jednej, tej samej drodze«, nie zbiera go chętka pytania, dokąd wiodą inne drogi,

Bo przecież w tych lichych opłotkach,
W tych ścianach, ciosanych z drzewa,
Wypełnia się życie, co własny
Przyływ i odpływ miewa.
Czy głośnie jest ono, czy ciche,
Czy meta ócz jego daleka,
Miało ci swe narodziny
I na swój koniec czeka;
I to wystarczy...

Z tego poczucia zrozumienia wszechprawa życia czerpie sankcję dla wiary w przyszłość i dla tych zapowiedzi i zwiastowań, które przepajały jego młodzieńczą twórczość, a dziś, u progu ziszczania, stały się troską największą. Czasy potwierdziły, że oczekiwania i zwiastowania przewrotu społecznego nie były płonne. Czyż i sama *treść* spełnień, rezultat przewrotu, miałyby być inną niżeli prawo życia, które jest jedno i w które się wmiłował?

Czas idzie nieprzewidziany,
A może przewidzian wielce
Przez dusze, co światów bezmiary
W najmniejszej dojrzą kropelce.

Natura jest mu mistrzynią w zrozumieniu wszechprawa życia, co wszystkie kolizje i wszystkie przeciwieństwa w harmonję łączy. Wnikanie w nią pogłębia w pocie poczucie wyzwolenia duszy z dysonansów życia, zrozumienie harmonji, co śmierć i życie, byt i niebyt obejmuje. Najdrobniejsze zjawisko, spadający liść, mieści w sobie naukę mądrości życiowej:

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

Kto ujrzał tę prawdę, ten posiada już wszystko, bo jest ona tylko jedna. I tu równają się znowu wszystkie wartości. Ubogim jest ten, co posiada skarb najwyższy, bo wyrzeka się wszystkiego. Mądrym i niewiedzącym nie, bo ta jedna prawda mu wystarcza:

Wiem: słońce jutro wszędzie i znowu zagaśnie
Jak dzisiaj. Czyliż wiedzy potrzeba mi więcej?

(Chwile)

Teraz już zrozumiała jest geneza prostoty formy ostatniego dzieła; uwydatni nam to jeszcze bardziej jakby parafraza z *Księgi ubogich* do wyżej cytowanego wiersza:

Ta jedna licha drzewina —
Nie trzeba dębów tysięcy!
Z szeptem się do mnie nagina,
Jest Bóg, i czegoż ci więcej...

Pocóż miał szukać dla innych symbolów zawitych, gdy jemu najlichsze żdźbło trawy najgłębsze tajemnice objawić może? Ten sam rytm życia ożywia morze, co drgnienie fali najmniejszej. Na prostotę formy składają się jeszcze inne czynniki. Pogarda naturę głęboko etycznych dla wszystkiego, co zewnętrzne, błyskotliwe, grała tu rolę niewątpliwie. Z natury treści poezji Kasprowicza wynika, iż nietylko piękno, co wzniosłość jest dlań najodpowiedniejszym wyrazem. A jest jakaś wielka wzniosłość kontrastu wielkości, wyrażonej przez rzeczy małe i proste, wielka powaga siły, którą najlżejszy ruch przejawia.

Kasprowicz dążył oddawna do prostoty, była ona dlań zawsze wyrazem najwyższej wzniosłości; — osiągnął jej najwyższy stopień, gdy duch jego uczuł się bliskim wartościom wieczystym.

Taką jest cisza na szczytach, do których »tak trudno się dostać«. Istotnie, to pogodzenie ze światem i losem nie było syntezą łatwą. Najwyższe uduchowanie osiągnął ten, co najbardziej ziemię umiłował. Posiadł prawdę ten, co zaznał wszystkich rozterek zwątpienia.

Trafnie rzekł S. Kierkegaard, że życie mistyka nie ma historii, że »mystyk stoi w miejscu«. Stamtąd już tylko jeden krok jeszcze ku ostatecznemu zlanui wszystkiego w jedność absolutną, ku uznaniu *A jest A* za prawdę najwyższą. Tam, gdzie już jednoczy się śmierć i życie, świat i nicość jest wieczystą jednością, dusza sięga Nirwany. Tu, u kresu tej drogi, poczyną się najwyższa i tu jedynie nie złudnie istniejąca, śmiertelna rozkosz zatracenia się w nicości przez miłość. Historia tej najwznioślejszej z radości mieści się w przepięknym wierszu o brylce śniegu, którą słońce

Pochłaniać będzie do końca,
Aż się wypełnią jej dzieje,
Aż wszystka spragniona miłości
W uściskach jego stopnieje.

«Czyżby i poetę wciągać miała w swe tonie Nirwana? Nie, — choć zna takie chwile. Nie w brylce śniegu, lecz w tych stojących opodal »wieczystych graniach, co się w żarach słonecznych pośepnie rozmiłowały«, ujrzał poeta swój obraz.

Kierkegaard ma słuszość... i nie ma słuszności: sąd jego dotyczy momentu tylko życia mistyka, w którym tonący w Bogu przestaje być człowiekiem, a staje się światem, wieczystą z nim jednością... albo znów poczyną swą wędrówkę ku Bogu od początku. Dlatego, mimo tych chwil i mimo pozorów, niema kwietyzmu w tej książce.

Dlatego, że pojednanie to nie jest zamkniętą sferą harmonji, kędys ponad światem się unoszącej, ale potężnym łukiem tęczy, co wszystkie przepaści obejmując, niebo z ziemią łączy, dlatego, że stworzył ją człowiek najpełniejszym żyjący życiem, co sprawy

najwyższe i najbłahsze umiłował zarówno, dlatego, że obejmuje wszystko — wszystko jej harmonję naruszyć może.

Tak nam o tem opowiada poeta w rozmowach swych z wierchem lodowym, — druhu jedynym, równym mu w skupionej, granitowej mocy:

I dziś mnie, o wierchu promienny,
Z koła wytrącić może
Gdzieś jakaś umarła wierzba,
Gdzieś gradem pobite zboże.

Wtedy w olbrzymich skrótach powtarza się walka i wędrówka poety od początku.

Choć mówi nam poeta: »przestałem się wadzić z Bogiem«, wyznaje za chwilę:

Mam jeszcze tę cichą nadzieję,
Że na dnie mego spokoju
Żar świętej wojny tleje.

Ale i odwrotnie — ponieważ harmonja duszy nie była przepomnieniem tragizmów, kolizyj i walk życia, więc i wypadki dziejowe, które wtrząsnęły poetą do głębi, nie zburzyły doszczętnie porządku i ustosunkowania wartości w jego duszy, ani nie zmieniły jego zasadniczej postawy, choć obudziły lęk i troski, choć nieśmiałą uczyniły wiarę.

Zarówno czasy, jak i skala przeżyć sprzyjały temu, by mimo pojednania nie brak było i w *Księdze ubogich* przeciwieństw, stanowiących nieodłączną właściwość życia duchowego tego poety.

Różnica w stosunku do dawniejszych poezyj polega na tem, że inne jest tu ustosunkowanie przeżyć. Groza, lęk, troska, wątplenie, śmierć, ujęte są tu i odczuwane »pod kątem« poczucia trwałości wartości wieczystych, przenikają one w sferę uczuć, przeponają ich obecnością. Motywy dążenia, motywy pragnienia obcowania, symbole grozy życia, jak śmierć i krwawe łuny zachodu, mają tu stąd swą hieratyczność. — Znajdziemy je tu wszystkie.

Ten, który w wielkiem pojednaniu z życiem niebo z ziemią połączył, toczy dalej w duszy walkę między dwiema tęsknotami: jedną,

wzwyż ducha rwącą, — drugą, wiążącą go miłosnemi kajdanami z ziemią.

Ta wrona, co dla swych piskłat
Chleb nam ze stołu kradnie.
Potrzebę i rozkosz niewoli
Budzi w jej sercu na dnie.

Ten, co Boga odnalazł, szuka go dalej, ten, co prawdę posiadał, bezbronny wobec walki o nią staje:

Bo strach już pomyśleć, już człowiek
Niemal obłędu jest blisko,
Że się lat setki tysięcy
Powtarza to widowisko.

Raz wraz ten spokój duszy, to wmiłowanie się w wąski widnokrąg gazdowskiej zagrody, nawiedza wielki wicher najgłębszych niepokojów, świadcząc o bezsennej czujności ducha:

Choćbyś się w jarzmie powszedniem
Tak kochał, że śniłbyś li o tem,
Jakby najbardziej się zgarbić,
Wyprężon będziesz tym grzmotem.
Pójdiesz jak ja w tej godzinie —
Z dziwu ci grzbiet się wyprości —
By patrzeć, jak żywił tym ścianom
Głażne wyżera wnętrzności.

Najwymowniej świadczy o nieukojonem pragnieniu prawd wieczystych przez ducha to — przytoczone poniżej — życzenie. W obrazie tego marzenia poety ukazuje się w całej pełni artystyczna synteza monumentalności, ciężyny i wzniosłego uduchowienia tej książki. Oto jaki potężny wyraz znajduje tu motyw obcowania:

Chciałbym, ażeby w mą duszę
Pługi się wryły boże...
Rząd radeł, jak świat ogromnych,
A twardych jak brak zmiłowania
Na niebie w godzinę pomsty,
Niech wewnątrz mej gleby odślania.

Gdy porównamy te strofy z analogicznym wezwaniem poety, żadnego »świętej bożej sławy«, skierowaniem do Pieśni w wierszu *Fragment* (w zbiorze *Ballada o słoneczniku*), uświadomimy sobie w całej pełni, do jakiej potęgi wyrazu dochodzą w *Księdze ubogich* motywy Kasprowiczowskiej poezji. Widocznym jest i na tym przykładzie, jak wzrost potęgi i monumentalności ekspresji łączą się tu w jedność ze spotężnieniem przeżyć *par excellence* duchowych.

Wiersz przytoczony jest też typowym jako przykład religijno-mistycznego charakteru przeżyć twórcy tej książki.

Wskazałem już na element humoru w tych lirykach i związek humoru z dumą i pokorą poety. Sam humor rodzi się jednak z wniosłości przeżyć religijnych, ze spojrzenia na świat pod kątem wartości wieczystych. W obcowaniu z temi wartościami dusza poety czuje się bogatą i biedną, i to jest źródłem jednego z paradoksalnych przeciwieństw tej książki. Dlatego potędze i sile towarzyszy ta nieśmiałość i cichość pokory, gigantyczności porównań najskromniejsza prostota.

Mierząc dzieło swoje miarą najwyższą, patrząc nań jak na znikomy twór ludzkiego żywota, dążąc do określeń najprostszych, przyrównał je do kładki:

Na rzece mej, w wieczność płynącej,
Wspaniałe nie stoją mosty,
Kładka li z chwiejną poręczą —
Stawiał ją człowiek prosty.

Ale tą kładką, po której »nie przejdą tłumy — najłżejszy wiew ją porusza«, — kładką, co łączy, nad otchłanią zwątpienia, stromą ścieżkę ludzkiego żywota z twardym gruntem pewności, jest i wiara. Upraszczaając symbole, połączył poeta w jednym obrazie dwie treści dla siebie najistotniejsze, rzeczy bliźnie, wiarę i dzieło swego żywota.

W skromności swej odślaniając przed nami podwaliny świątyni, którą zbudował, by ją pod sąd oddać, by nie ostało się na dnie serca nic tajonego, — wskazał poeta najgłębsze tej wiary źródło:

I nic śmiesznego w tem niema:
 Nadziei mej czułą macierzą
 Nie pycha była, lecz miłość —
 Ci, co kochali, uwierzą...

* * *

Dramatu *Sita* nie zrodziło bynajmniej pragnienie wyrażenia rozterek czy zmagani wewnętrznych. Przeciwnie, zamknięcie okresu zmagani rozbudziło widocznie chęć przedstawienia ich historii, uwieńczonej pojednaniem, zwycięstwem spokoju. Ten ujęty w dramatyczną formę hymn miłości jest też odwróceniem tragedji. Konflikt prowadzi nie do zatracenia wartości, lecz do dobrowolnej ofiary, która wyzwala i zbawia. Nastrój, jaki rozbudza ten utwór, przyrównać można nie do dramatu, lecz do ostatnich akordów pojednania tragedji, w którym motywy dramatyczne odzywają się zrazu jak dalekie pogłosy walk już zwyciężonych, by się ostatecznie rozplnąć w błogości nieziemskiego zachwyty. Jest tu więc oddana w formie stylizowanego dramatu historia ducha poety, zakończona triumfem miłości nad rozterką i zwątpieniem. Gdy liryka nawet *Księgi ubogich* oddaje falowanie uczuć między pewnością wiary a troską i lękiem, *Sita* jest pieśnią duszy wyzwolonej z dysonansów życia, pieśnią upojenia wolnego od więzów materji ducha, utrwaloną w architekturze prymitywnego, hieratycznego dramatu. Dlatego najsluszniej nazwał go autor hymnem miłości w trzech odśłonach.

Przejrzystość i prostota tej, ujętej w pieśń, historii ducha przewyższa wszystko, cokolwiek stworzył ten poeta. Ograniczył się tu Kasprowicz do tego, co najistotniejsze, do tego, co streszcza cały jego żywot duchowy. A więc mamy tu motywy dla jego twórczości najcharakterystyczniejsze. Walka dobra ze złem, zmaganie się ze zwątpieniem, zła tego najgroźniejszym przejawem, i triumf osiągnięty nad niem przez wiarę i ufność, przez wyzwalającą i odkupującą miłość:

Przewyciężyłem siebie,
 Ty, Indro, dałeś mi moc,
 Żem w wnętrzu
 Zgaślił piekielny żar
 Zwątpienia — —

Historja ducha poety wzniesiona jest do wyżyn symbolu ludzkiego losu:

Przez ból,
 Przez krwawą wnętrza rozterkę,
 Do jasnych idzie chwał,
 Ten-ci jest ludzki los!

.....

Sita nie wnosi więc nowych elementów przeżyć poety, jest akordem najczystszej harmonji, zamykającym twórczość.

Ilekoć utwór Kasprowicza nie jest żywiołowym wyrazem wrących w jego wnętrzu przeżyć, lecz spełnieniem zamierzonego w spokoju marzenia artystycznego — tylekoć artyzm i kunszt nie służą jeno treści, lecz wysuwają się na czoło.

Sita w przejrzystości linii kompozycyjnych, w nieskazitelnosci prostoty, jest arcydziełem. Jakaż siła, prostota wyrazu, jego muzyczność i prawda psychologiczna mieści się w tym wybuchu sprzeczných uczuć bohaterki. Odsłania on cały zamęt duszy po straszliwej obeldze męża, rzuconej jej niesprawiedliwie w chwili rozpacz i zwątpienia. Oto jak skarży się Sita:

Podły!... Boże!
 Indro Złocistostrzały!
 Wyciągnij z kołczanu swą broń,
 Ugodź w oszczerecę
 W złych duchów złowróżbny tłum,
 Od których roi się las!
 Ramo!
 Jedyńy mężu mój
 Przebacz!
 Podaj mi dłoń!
 Chodź ze mną nad wieczny źródł,
 Niechaj ogarnie nas
 Odwieczny jego szum!

Może nigdy rytmika poezji Kasprowiczowskiej nie lśniła takim kunsztem, jak tutaj, nigdy prostota nie jednoczyła się tak harmonijnie z wyrafinowaniem.

Za przykład wymowny służyć tu może inna skarga Sity:

Choćby w mej duszy był ocean łez,
Choćby ich mowa była hukami fal,
Za wielki we mnie rozszalał się żal,
By go przygłuszył ocean mych łez!

Rwij się me wnętrze! Pal się, serce, pal!
Oczy niech bóg mi wyłupi czy bies!!
Poco mi słońce, gdy w skrach jego szczeł
Kwiat mej rozkoszy! Pal się, serce, pal!

Nie wiem, czy przyjdzie żałości mej kres
I jakie losy ukrywa mi dal,
Którą przesłonił ocean mych łez:

Tego li pragnę, by Rama, co stal
Wiary pokruszył, we wierze znów wskrzesł!
Dziś — rwij się, wnętrze! Pal się, serce, pal!

Ileć poeta pragnął wyrazić stan nieziemskiego uduchowienia, ekstazę ducha wyzwającego się z materji, tyleć czerpał swe symbole ze sztuki indyjskiej (n. p. *Savitri* w zbiorze *Balada o słoneczniku*). I tu motyw indyjski jest najwłaściwszym wyrazem potęgi bezbrzeżnej miłości, uczuć moralnych o tonie najwyższym i najczystszy.

Ekstazy uczuć, wznoszących się do zachwyty nieziemskiej błogości i wzbierających falami, przekraczającymi rytmikę słowa, wiodła ducha w sferę najbardziej uduchowionego i najbardziej bezpośredniego wyrazu — muzyki. Słowo Kasprowicza sięga tu szczytu bezpośredniości rytmicznego wyrazu uczuć. Lecz dla nieziemskich zachwyceń duszy skala tych słownych rytmów jest czemś niewystarczającym: słowa są tu niby ujętym w rytmiczną linję konturem, który przekroczyć mają fale muzyki.

Najtrudnijszym zadaniem dla kompozytora będzie to, by dopełniając ten dramat i wzbogacając muzyką, nie naruszyć prostoty, którą Kasprowicz umiał uczynić świętą. Nie zepsuć konturu, w którego linję zaklął poeta najczystsze wzruszenia moralne.

X

ZAKOŃCZENIE.

OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA POETY.

Wszystkie lepsze portrety Kasprowicza dają jedno dominujące wrażenie: uderza w nich niezwykła siła tej postaci. Groźne, zmarszczone brwi i wzrok wzdorczy jak u rozgniewanego boga. Olbrzymie bary na tle szerokiej góry, znamionują jakieś rozparcie się potężnej, krzepkiej cielesności. Tylko usta zacięte zdają się świadczyć o głębokiem, utajonem cierpieniu. Takim jest Kasprowicz na portrecie Wyczółkowskiego. Przy nieco przesadnym zaakcentowaniu tych cech przysadziściej tężyzny i srogości wyrazu, Kasprowicz na portrecie Pautscha robi wrażenie krępego, gniewnego Tytana.

Potęga Kasprowicza jest w istocie swej czemś fizycznym i moralnem zarazem, leży w całej jego istności. Najwyższe uniesienia ducha umiał zspolić ten poeta z pierwotną żywiołowością. Najgłębiej przeżywając wartości moralne, zachował zawsze trzeźwość, zmysł rzeczywistości i chłopski krytycyzm. W uniesieniach mistycznych nie zatracił nigdy miłości ziemi, z którą związany jest mocą pierwotnego instynktu.

Oprócz mistrza, który wyrzekł tę prawdę, on jeden zda się pojął całą jej głębię: »Kto nie dotknął ziemi ni razu, ten nigdy nie może być w niebie«.

Żaden chyba z poetów polskich nie rozwijał się tak długo i wolno. Może dlatego, że nie kształcił tylko talentu, zdolności artystycznych, lecz rósł całym sobą, i zależnie od tych do dna duszy sięgających przemian całej istoty — zmieniała się jego sztuka. Olbrzy-

mia utajona siła dawała mu tę możność rozwoju. Z głębokiego poczucia własnej niewyczerpanej mocy zrodziły się te słowa sonetu *Mróz*:

..... W lesie
Zamarły drzewa. Lecz szumiąca echem
Wieczności, w tajniach gór zrodzona rzeka,
Hymn swój, wciąż żywy, w dal miesięczną niesie.

Jest to klęską naszej kultury, że artyści, bądź przez brak bodźców, jakie daje stałe współzawodnictwo, bądź przez manierę, jaką grozi często osamotnienie, bądź z powodu utrudnień zewnętrznych, mających źródło w ogólnym stanie naszej kultury, — doszedłszy w rozkwicie sił męskich do zenitu, bardzo często przestają być twórcami w ścisłym znaczeniu tego słowa. Inaczej Kasprowicz. Przez pedanterję, którą chciałbym dać rękojmię rzetelności sądu, wymieniam tu *Bunt Napierskiego*, okolicznościowy utwór *Basń nocy świętojańskiej* i *Uczę Herodjady*, jako utwory, które nie wnoszą nowych wartości w jego twórczość, a i ten sąd budzi zastrzeżenia. Każdy zbiorek poezyj, każdy tom, to nowy twórczy wysiłek, nowy okres rozwoju.

Na wstępie pierwszego rozdziału zaznaczyłem, że Kasprowicz uczestniczył twórczo w szeregu faz rozwoju naszej literatury, i to w tym czasie, gdy sztuka wznosiła się w szybkim tempie na szczyty, nieznane od czasu wielkich romantyków.

Dlatego tak rozbieżnemi wydają się sądy o jego twórczości, gdy porównamy je wszystkie, z różnych okresów. Ci, którzy wielbili Kasprowicza za utwory tendencyjno-społeczne, dopatrywali się skrzywienia jego twórczości przez modernizm. Typowi modernisci, którzy wielbili symboliczność i metafizyczność jego poezyj, uznając *Hymny* za zenit jego twórczości, nie umieli nie powiedzieć o późniejszych utworach. Dziś znów wydaje się jaskrawem nieporozumieniem, że ci modernistyczni literaccy »mistycy« i »metafizycy«, niemający w istocie głębszego zmysłu dla przeżyć moralnych i religijnych, wliczali Kasprowicza do swego grona.

Gdy spojrzeć wstecz, od wyżyn jego poezyj doby obecnej ku zaraniu tej twórczości, można dopiero zdać sobie jasno sprawę z tej

olbrzymiej drogi, jaką wysiłkiem ducha przemierzył ten wielki poeta. Zdumiewa nas ona tem więcej, że ani czas, ani walki wewnętrzne nie zdołały naruszyć jednolitości wewnętrznej twórczego dorobku. Jednolitość ta ma źródło w tężyznie struktury moralnej i głębi jego ducha. Dusza Kasprowicza to przede wszystkim świat przeżyć moralnych. Gdy poeta daje wyraz uczuciom swego powołania, mówi o zwiastunach i zbawcach, prometejskich zamiarach, o przenikaniu moralnej treści bytu. Artyzm sam był mu środkiem ujawniania tego powołania, nigdy miarą ani celem sam w sobie. Stąd głębia i wzniosłość, to uczucie dominujące w jego sztuce.

Jak niegdyś było zwyczajem podnoszenie społecznictwa i chłopskości w poezjach Kasprowicza, tak dziś modą jest określanie go jako poety religijnego. Jest w tem dużo trafnych odczuć; lecz by sprawę ująć prosto i usunąć ewentualne nieporozumienia, trzeba wyjaśnić, w jakim znaczeniu może być mowa o tej religijności. Jeśli za integralny, istotny czynnik życia religijnego przyjmujemy wiarę w prawdy objawione, przyjmowanie za prawdę dogmatów podawanych przez Kościół, to mierząc tym sprawdzianem, musielibyśmy odmówić Kasprowiczowi miana religijności. Piszę o religijności w poezjach Kasprowicza w mniemaniu, że istotą religii jest wiara w wieczystość, bezwzględne istnienie pewnych wartości, które nadają moralne znaczenie naszemu życiu i naszym ludzkim dobrom, — wreszcie ześrodkowanie całego życia uczuciowego około tych bezwzględnych wartości. Nie jest to jednak stanowisko powszechnie przyjęte. Gdy tacy filozofowie religii, jak Royce albo Höffding, pojmują istotę religii w powyżej wskazanym sensie, M. Guyau, przedstawiając tak właśnie życie religijne przyszłości, określa to jako *irreligion de l'avenir*. Z różnicy stanowisk wypływa różnica terminologii. Możliwy powiedzieć, że życie religijne Kasprowicza jest czemś spontanicznym, czysto uczuciowym, istniejącym poza sferą przekonań i poglądów. Stwierdzeniem uczuć i stanów religijnych w Kasprowiczowskiej poezji motywuję określenie jej jako religijnej. Różnorodność i sprzeczność koncepcyj bóstwa, która w tej poezji uderza, nasuwa pytanie o stosunku do dogmatów religijnych, chociaż wkracza już ono w osobiste życie poety. Idea odkupującej, zbawczej i wyzwalającej miłości, tak często znajdująca wyraz w jego

poezjach, wskazuje, jak zrosnięta jest uczuciowo etyka Kasprowicza z mistyką religijną chrześcijaństwa.

Motywowanie uczuć religijnych w twórczości Kasprowicza jego pochodzeniem z ludu należy zaliczyć między zwykłe frazesy. Te uczucia, które wyniósł poeta z dzieciństwa, określił sam w rozprawie o Lenartowiczu. Ustęp o religijności Lenartowicza, z którego fragment podaję dla jego piękności i charakterystyczności, ma tak wybitne akcenty bezpośredniości i subiektywizmu, że można go śmiało odnieść nie do Lenartowicza, lecz do jego interpretatora.

Nie jest ona (wiara Lenartowicza) ani wpływem dociekań teologicznych, ani emanacją osłabionego umysłu filozoficznego, który nie mogąc dojść w drodze eksperymentu albo spekulacji do zbadania przyczyny wszechrzeczy, rzuca się nareszcie w objęcia mistycyzmu. Jest to raczej naiwna wiara dziecka chłopskiego, pełna uczucia, ale także pełna pierwiastków zmysłowych, uważająca nieraz za prawdę to, co według teologicznego dogmatu jest tylko symbolem.

Jest to wiara, która z rzewną szczerością podaje umarłemu gromnicę, rozwija chorągiew z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej, przed której obrazami pada w kościele i gorącemi łzami zimną zlewa posadzkę; jest to wiara, która mai krzyże przydrożne liśmi zielonej brzeziny; wiara, która kredą święconą w Trzech Króli kreśli na drzwiach chałupy ich znaki i opisuje nią stodoły, stajnie i obory, aby dobytek nie zmarniał.

Jest to wiara, która świętemu Florjanowi każe strzec słomą kryte chaty chłopskie od pożaru, świętemu Walentemu leczyć nawiedzonych Bożą wolą (epilepsją), świętemu Janowi chrzcić wodę w wadołach, aby pogasił w niej ziel-ska trujące; wiara, która suszonemi ziołami, a poświęconemi w Boże Ciało, okadza wymioną bydła, ażeby więcej mleka dawało; wiara, która w wieczór wigilijny nie prędzej nakazuje spożyć z dziewięciu, czy z siedmiu potraw złożoną wieczerzę, aż się na niebie pierwsza ukaże gwiazdka.

Jest to wiara, która głosi, że krówka, gdy ze snu wstaje, na przednich kłękach nogach i westchnie sobie, niby przy pacierzu, zanim rozpocznie żuć przy żłobie; że bydło pada na kolana na odgłos dzwonka, towarzyszącego księdzu, gdy do chorego kmiotka z Przenajświętszym śpieszy Sakramentem.

Jest to wiara, która uczy, że matka nieboszczyca, pozostawiwszy biedną sierotę w domu, powraca z północa odwiedzić niemowlę, i że duchy dzieł niechrzczonych błakają się po drogach rozstajnych, wołając chrztu świętego.

Jest to wiara, która w czasie klęsk elementarnych łączy przyjaciół nie przyjaciół, wrogów nie wrogów w błagalne procesje; wiara, ofiarowująca dzieci chorowite do Najświętszej Panny Gidelskiej, Markowskiej lub Pierańskiej i, w razie uzdrowienia ich, za grosz z pod serca wyjęty, skromnie zawieszająca

na ołtarzach wota — wiara równie silna na katolickich Kujawach, jak protestanckich — mimo przeciwdziałania ortodoksyjnych pastorów — Mazurach wschodnich. Jest to wiara radująca serce największego sceptyka, w kobietach łzy wyciskająca, w suplikacjach do szpiku kości przeszywająca wspianiem Świąty Boże! Świąty Mocny! Świąty a nieśmiertelny!

Jest to wiara prosta, zgruba ciosana, jak krzyż, postawiony między dwoma płaczącymi wierzbami na kawałku murawy, wśród żyta lub owsa, ręką chłopskiego fundatora — wiara tak silna, że na jej wezwanie spokojny, pracy nad rolą oddany chłop, pójdzie, zawiesiwszy sobie szkaplerz na piersiach, w najkrwawszą zawieruchę...

Jest to wiara, wierząca, że w przeddzień sądu spłynie na płomienistym wozie wielki prorok Eljasz, aby raz jeszcze opowiedzieć słowo Boże i ludzi do pokuty przywołać; że staną przeciw niemu dwaj fałszywi prorocy, wysłańcy »Ancykrysta«, który ma się narodzić z żydówki, że krew się poleje po całym świecie i że, nim zagrzebie trąba »Archaniola«, na świecie tym nikogo nie będzie już z żyjących, że umarli pośpieszą na dolinę Józefata i tam, przemienieni w białe owieczki i w kozły czarne, rozstąpią się za wolą najwyższego sędziego, że jedno z nich staną na prawicy, że powstanie wielki jęk po jednej, a wielka radość i wesele po drugiej stronie...

Ustęp ten świadczy nie o wierze religijnej, tylko o głębokim uczuciowem przywiązaniu do wspomnień dzieciństwa duszy głęboko czującej i poetyckiej, spragnionej rzeczy irracjonalnych — cudownych. Z trafnym zmysłem psychologicznym podkreśla sam poeta pierwiastki zmysłowe w tej wierze, cześć dla obrzędu i symbolu jako takiego.

Te uczucia wpłynąć mogły na całe życie uczuciowe poety, rozbudzić je w pewnym kierunku, oddziaływać na kształtowanie się jego symboliki poetyckiej, nie one jednak świadczą o istotnie religijnym charakterze przeżyć, lecz, jak zaznaczyłem, widzenie świata pod kątem wartości najwyższych, troska o istnienie i znaczenie tych wartości w życiu, i bezpośredni, ożywiający wciąż ducha poety, uczuciowy do nich stosunek.

Jednym z najgłębiej zastanawiających zjawisk w twórczości poety, zarazem najcharakterystyczniejszych, są walki wewnętrzne. Można powiedzieć bez przesady, że całe życie poety składa się z ich pasma. Niewątpliwie poezje te odzwierciedlają i tak błogie chwile łaski i ukojenia, jakie dostępne są tylko mistykom. Lecz

są to znikome chwile. Najistotniejsza prawda zawarta jest w tem wyznaniu, brzmiać jak z dna serca dobytą skargą:

Tak! Nie zaznała ma dusza i nie wie,
Co znaczy spokój. Cisza przenajświętsza
Drzemiąca w mroków świątynnych zalewie
Była jej obcą! Precz od swego wnętrza
Mknęła, jak z gniazda na bezlistnem drzewie
Ucieka plectwo..

(Ciche, samotne rzędy wierzb)

Te zmagania się wewnętrzne są dla Kasprowicza czemś tak znamienym, że gdybyśmy mogli zrozumieć całkowicie ich istotę, posiadlibyśmy rozumieniem duszę tego poety. W wirze ich zbiegają się wszystkie fale uczuć tej tak złożonej, zbudowanej z kontrastów natury. Właśnie to, że powodem wszystkich rozterek jest zawsze największy wróg wewnętrzny, wątplenie, świadczy o potrzebie wiary w tej duszy. Niemożność życia bez niej, nieustanne jej zdobywanie w walce ze zwątpieniem, walka o pewność, o niezniszczalność świętości i dobra w życiu — tak określiłbym istotę życia duchowego Kasprowicza.

W przeciwnościach, stanowiących rękojmię pełni jego natury, dopatruję się drugiego czynnika walk wewnętrznych. Żywiołowość pierwotnej niemal bujności, zachłanność życia, zmysłowość, pragnienie nieokiełzanej swobody, trzeźwość, zmysł rzeczywistości i zarazem głębokie nieprzeparte tęsknoty metafizyczne, odrywające go od ziemi, napełniające pragnieniem ofiarnej męki, wyzwającej ducha z uwięzi cielesnej — oto antynomje zasadnicze. Ale rozterkę zwiększa częstokroć to, że w walce tych pierwiastków bierze udział sam sędzia, gdyż tym jest etyka Kasprowicza, — etyka pragnąca znaleźć harmonję w pełni życia, a mająca za podstawę... dwoistość własnej natury. W tej dwoistości widzę też źródło humoru. Ten, choć rzadziej się przejawia w jego sztuce, wydaje mi się nie mniej istotnym, niż stany religijne. Pozwalam sobie nawet wyrazić mniemanie, że dalszy rozwój twórczości Kasprowicza wyobrażam sobie jako idący po linii humoru *Marcholla*. Kto wżył się w stan hu-

moru, ten odczuje, że dwoistość natury¹ jest czynnikiem dlań sprzyjającym. Miłość, zrośnięcie się uczuciowe z rzeczywistością, ostre widzenie konkretności i trzeźwe zmierzenie przepaści, jaka ją oddala od ideału, ale jednocześnie wzniosłe, niemal religijne spojrzenie na nią *sub specie aeternitatis* — warunkują dopiero nastrój humoru. Zdolni są więc stan ten przeżywać ci, co jednako wyostrome mają poczucie obu światów i jego wartości — ziemi i ducha. Głęboki humor dany bywa tylko ludziom wzniosłego ducha, wielkiego serca i... wielkiego doświadczenia.

Wielkie znaczenie dla rozwoju Kasprowicza miały te zmagania wewnętrzne. Czy były one też skutkiem wciąż następujących zmian, znaczących etapy rozwoju, czy były przyczyną, jak ferment ciągły, warunkujący rozwój nieznaną spoczynku, — któż rozstrzygnie? Były zapewne jednym i drugim. W każdym razie one stanowią integralną część tej wielkiej, olbrzymiej, imponującej pracy ducha, którą — istoty jej nie umiając zanalizować — nazywamy tem bezradnem wobec ścisłości, a tak pełnem mocy i triumfu słowem: — twórczość.

Walki wewnętrzne świadczą, że w każdym poczynaniu obecny był poeta całym duchem, że każde wzruszenie potężniejsze budziło czujność całej jego natury, i dlatego w dziele mieści się indywidualność poety, nie parę jej cech jakichś.

Kasprowicz, to jedno z tych imion, które budzi w nas poczucie całej głębi aforyzmu Goethego, nazywającego indywidualność najwyższem dobrem ludzkości. Tylko że wobec bogactwa konkretnej treści, jej barwy uczuciowej, i słowo indywidualność wydaje się mdłym ogólnikiem.

Poprzez społecznikostwo utworów młodzieńczych przebija się natura etyczna i prometejska poety; poprzez panteistyczne splatanie się uczuciowe z przyrodą przebija się uczuciowość religijna; poprzez patetyczną symbolikę hymnów — wszystkie te pierwiastki; ale dziś cała ta droga wydaje się szukaniem swego wyrazu w tytanicznych zapasach. Wyrażaniem się to zdaje poprzez hasła, po-

¹ Dwoistość taką podkreśla n. p. Mereżkowski w swej charakterystyce Gogola.

przez wiary i style, którym własne piętno narzuca. I tragicznem nieporozumieniem wydaje się sława poety, gdy bowiem indywidualność poety w całej jasności bezpośredniego wyrazu poczyniała się ukazywać w dziele *O bohaterskim koniu i walącym się domu*, w poezjach ze zbioru *Ballada o słoneczniku* — zmniejszoną darzono je poczytnością. A może od tych czasów dopiero poczynia się to, co jest w tej poezji największem: zarysowuje się najostrzejszym konturem indywidualność poety. Historycy literatury pewnego typu i pewnych nieuświadomionych założeń filozoficznych, cytując frazes: »młodość jest rzeźbiarką«, najwięcej mozołu poświęcają badaniom utworów z epoki młodości pisarzy. W stosunku do Kasprowicza metoda ta byłaby więcej niż zawodną. Formułki haseł, realizm utworów młodzieńczych, przysłaniają raczej tę indywidualność, a w pewnym stopniu ohamowują uświadomienie własnej istoty samemu poecie. Rozwój Kasprowicza przez długi okres czasu jest wyzwaniem się nadludzkim wysiłkiem z czegoś. Jest instynktownem docieraniem do czegoś, w walce i szamotaniu, w żywiołowych porywach i głębokiem wewnętrznym skupieniu naprzemian. Może więc pasmo walk, o których mówiłem, obejmuje jedną wielką walkę: Wrą i zmagają się z dna duszy dobywające się bezimiennie żywioły tęsknot — twórczość jest wysiłkiem zmierzającym do uświadomienia istoty własnego ducha, zyskania gruntu niezwruszonej prawdy. W twórczości poetyckiej przedstawia się to często tak, że poeta przez ujmowanie zjawisk zewnętrznych, które we wzruszeniu wyzwalają żywioły ducha, dociera wówczas, niby przez *medium*, do bezimiennych treści i źródeł tych wzruszeń. Później coraz wyraźniej zjawiska wywołujące wzruszenia stają się tylko symbolicznymi środkami wyrazu własnej, uświadomionej jasno treści. Wtedy to zarysowują się ostro kontury struktury moralnej, wyzwolonej z dna duszy, wydobytej z chaosu rozterek, niewzruszonej; poeta osiąga tę jasność widzenia rzeczy, osiąga spokój i »przestaje się wadzić z Bogiem«. Nietylko więc cały szereg faz naszych prądów kulturalnych, stylów, możemy przejrzeć w etapach rozwoju Kasprowicza — to są poniekąd rzeczy zewnętrzne. Twórczość ta będąc procesem zmagania, dopracowywania się do samowiedzy, do przejrzania moralnej treści życia — ukazuje nam szereg etapów

rozwoju, w zasadniczych swych liniach ogólnoludzkich, powszechnych, i zmusza nas do brania udziału w tej walce. Głęboką słuszość ma Wasilewski, gdy twierdzi: »Nigdy miłośnikowi poezji polskiej nie dane było brać większego współudziału w pracy duchowej poety, jak przy czytaniu Kasprowicza«¹.

To też kryteria ekskluzywnie estetyczne, miary zwolenników sztuki dla sztuki, rzadko okazują się tak w całej śmiesznej swej ciasnocie, jak w zastosowaniu do poezji Kasprowicza.

Miarę siły i energii ducha poety stanowi to, że wysiłek moralny, wewnętrzna praca ducha, nie tylko nie pochłonęły go całkowicie, lecz stwarzały zaczyn ekspansji. Twarde warunki życia, miast osłabić, stały się bodźcem szerokiej działalności, wszechstronności i rozległości prac. Dorobek jego wyróżnia się pod tym względem. Jeśli zdumiewamy się pracowitością Boya, który od szeregu lat wyłącznie się swym przekładom poświęca, cóż mamy rzec o Kasprowiczu, który poza obfitą oryginalną twórczością obdarzył nas ogromną ilością przekładów dzieł różnych epok, języków i stylów, poświęcając pozatem czas, ongiś, przez szereg lat, dziennikarstwu, a następnie działalności profesorskiej. Ocena tej działalności nie do mnie należy, o wielu przekładach słyszeliśmy najwyższe pochwały z ust znawców. Jeśli nawet wartość ich jest nierówna, świadczą one wybitnie o szerokiej skali środków artystycznych poety.

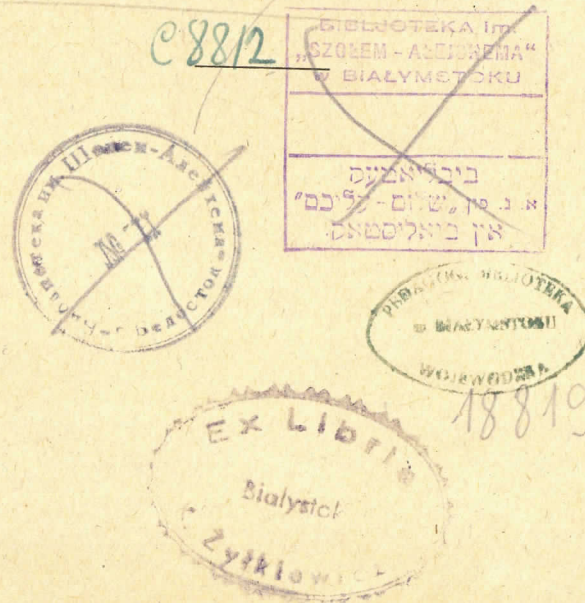
Powtarzano mi kiedyś, gdy była mowa o artyzmie Kasprowicza, uwagę wybitnego pisarza. Miał on powiedzieć: »Kasprowicz woli zawsze powiedzieć: człek, zamiast: człowiek«. Mniejsza o to, plotka to, czy prawda, że takie zdanie paść miało. Jest to niewątpliwie jedno z najlapidarniejszych określeń, jest ono niewątpliwie trafnem odkryciem. Odkrycie jest zawsze przypadkiem, — rzecz w tem, by wiedzieć, co ten przypadek znaczy. Tak jest! Kasprowicz woli powiedzieć: człek. Kasprowicz pisze: »głazny«, »organny«, »świątynny«, »rycerny« i »hutny«, »ta-ci« (zamiast taka jest). Wyczuwam w tem tę samą w istocie swej intencję artystyczną, jaka żyje zaklęta w architekturze romańskiej.

¹ Zygmunt Wasilewski: *Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku*, str. 364.

Są to słowa, jak bryły, zwarte, ciężkie, w swoisty sposób jędrne i monumentalne. W nich żyje ta przysadzista, zwarta w sobie tężyźna Kasprowicza. Głaz jest to rzecz wielce szanowna, i budowała z głazów może być najlepszym, niekiedy jedynym bezpośrednim, odpowiednim wyrazem. A zwłaszcza u poety, który śpiewał w *Pieśni o Waligórze*:

Gore serce na świętym obrazie,
A zaś moje jak kowane w głazie.

Skala artyzmu Kasprowicza mierzy się od tych słów mocnych jak głazy, aż do najsubtelniejszej muzycznej rytmiki, oddającej eksztatyczne uniesienia ducha. Od gigantycznych wizyj, przejmujących grozą, do cichych, wijących się w długich okresach rozpamiętywań liryki refleksyjnej. W tej skali wyraża się pieśń jego duszy, jest bowiem w Kasprowiczu i »nieustępliwy instynkt prostego, biologicznego trwania«, jak się wyraził Ortwin, i nieukożona tęsknota metafizyczna, przemieniająca życie w jakąś mistyczną wędrówkę ku treści moralnej bytu. Dlatego poezja Kasprowicza jest przejawem najtęższych, najświeższych instynktów i najgłębszej świadomości moralnej we współczesnej naszej literaturze.



TREŚĆ

	Str.
I Zaranie twórczości	1
II <i>Miłość i Krzak dzikiej róży</i>	17
III <i>Hymny</i>	37
IV <i>O bohaterskim koniu i walącym się domu</i>	55
V Rola ballad i prymitywizmu ludowego w liryce symbolicznej	77
VI Liryka refleksyjna zbiorów <i>Ballada o słoneczniku i Chwile</i>	102
VII Misterjum tragikomiczne o Marcholcie	127
VIII Motywy i symbolika poezji Kasprowiczowskiej	149
IX Ostatni okres twórczości: <i>Księga ubogich i Sita</i>	169
X Zakończenie: Ogólna charakterystyka poety	186

45
6

17

4000
200
1000
5200